

**BAND 39**

**1997**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTION**

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)  
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Renata von Maydell

## **ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE**

Tatjana Zaotschnaja

## **REDAKTIONSADRESSE**

Institut für Slavische Philologie, Universität München,  
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München  
Tel. 49/89/2180 2373, Fax 49/89/2180 6263

## **EIGENTÜMER UND VERLEGER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Lichtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien  
Tel/Fax +43/1/310 70 08

## **DRUCK**

B. Zeuner, Buch- und Offsetdruck  
Peter-Müller Str. 43  
D-80997 München

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

## Inhalt

O.Б. Заславский (Москва), Проблема слова в повести Н.В. Гоголя "Вий"	5
I. Blochel (Berlin), Bemerkungen zur Raumkonzeption in Gogol's <i>Mertvyje duši</i>	23
J. Lehmann (München), Gogol's „Pošlye duši“	57
J. Murašov (Bielefeld), Orthographie und Karneval. Nikolaj Gogol's schizoides Schriftverständnis	85
N. Drubek-Meyer, H. Meyer (Potsdam), Gogol' medial: <i>skaz(ka)</i> und <i>zapiski</i>	107
В. Паперный (Haifa), "Преображение" Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя)	155
A. Sergl (München), Gogol's Opium Genesis and Meaning of the Piskarev-sujet in „Nevskij prospekt“	175
A. Hansen-Löve (München), «Gøggø!». Zur Poetik der Null- und Leerstelle	183
<b>Rezensionen</b>	
S. Spieker (Bloomington), S. A. Gončarov, <i>Tvorčestvo N.V. Gogolja i tradicija učitel'noj kul'tury</i> , 1992.	305





О.Б. Заславский

## ПРОБЛЕМА СЛОВА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ "ВИЙ"

### 1

Тема слова является одной из центральных в "Вие", лейтмотивом проходя через все произведение. Она захватывает главного персонажа, его странную миссию и трагическую судьбу: Хома Брут был вынужден пытаться заклясть Зло Словом. Эта тема вводится в повесть уже с первых строк, в которых сообщается об учениках бурсы, изучающих словесность. Обратим внимание: при описании бурсацких порядков говорится, что карманы бурсаков была наполнены, помимо прочего, "иногда даже и маленькими воробьянками, из которых один, вдруг чиликнув среди необыкновенной тишины в классе, доставлял своему патрону порядочные пали в обе руки, а иногда и вишневые розги" (177).<sup>1</sup> Это представляет собой зрительный аналог поговорки "Слово не воробей: вылетит – не поймаешь", причем в перспективе последующих событий здесь можно усмотреть как метафору слабого, ускользающего слова, так и двусмысленный намек на мотив наказания – то ли за слабость слова, то ли за само слово. Воробей здесь соотносится с именем приятеля Хома Брута – Тиберия Горобца, который после смерти Хома сам становится философом, как бы замещая его на словесном поприще. Отметим еще здесь метонимическую связь между образом слова и полета, который в "Вие" имеет зловещие коннотации (летающий гроб с ведьмой, нечистая сила, ворвавшаяся в церковь). Так уже с первых строк среди безмятежной, казалось бы, действительности, появляются скрытые образы Зла и намеки на бессилие противостоять ему Словом, что лейтмотивом проходит через все произведение.

Когда ведьма первый раз – еще в образе старухи – нападает на Хома, на философа находит оцепенение, причем "он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах" (185). Псарь Микита, на котором ездил панночка, после скачки "ничего не мог сказать". После рассказа о Миките сразу следует рассказ о другой жертве ведьмы – Шепчихе, само прозвище которой намекает на тему шепота, то есть слабого, неполноценного слова. А первой жертвой ведьмы становится при этом малое дитя Шепчихи, лежавшее в колыбели. Зло, таким

образом, обрушивается в первую очередь на бессловесных или же само вызывает бессловесность.

Сам Хома подчеркивает свою полную непригодность к миссии, ради которой он призван – заклясть Зло Словом: "Да у меня и голос не такой, и сам я – черт знает что. Никакого виду с меня нет" (197). Пародией на тему слова является упоминание в первой же фразе повести "звонкого семинарского колокола". Этот звон отзовется в последних строках упоминанием о новом звонаре Халяве, полностью утратившем из-за пьянства дар речи: "язык его не мог произнести ни одного слова" (218). Здесь пародийно соотносятся бесполезный язык звонаря и язык колокола, в который – по долгу своей службы – должен звонить Халява. Непригодность нового звонаря подчеркнута тем, что Халява – богослов, то есть его статус соединяет понятия "бог" и "слово". Однако на самом деле слово Халявы стоит ничуть не больше, чем болтовня "бонмотистов" на кухне в доме на хуторе сотника, где погиб Хома – другой незадачливый носитель божьего слова. В конце повести язык Халявы оказывается вообще не в состоянии произнести слово, чем завершается мотив невнятного слова, начавший разворачиваться с описания занятий в бурсе: "Он гудел басом, и только слышно было издали: бу, бу, бу, бу" (178).

Мотив ослабленного слова различим и в авторском примечании Гоголя: "Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал" (175). Приглашая свою инициативу и настаивая на объективности, автор в результате лишь усиливает картину страха: получается, что Зло действительно является неотъемлемым свойством изображаемого мира, а не авторской выдумкой.<sup>2</sup>

Слово Хома бессильно против нечисти, однако вполне действенно, чтобы накликасть беду. Именно после обещания Хома и его приятелей "И если мы что-нибудь, как-нибудь того или какое другое что сделаем, – то пусть нам и руки отсохнут, и такое будет, что бог один знает" (184) ведьма в образе старухи "немного смягчилась". Именно это дало толчок цепи событий, которые высветили в словах бурсаков глубинный страшный смысл, о котором они не подозревали. Причем содержащаяся в неосторожном высказывании бурсаков неопределенность неограниченно расширяет как сферу подлежащего наказанию, так и его меру.

В разговоре с сотником Хома приводит поговорку "Скачи, враже, як пан каже!" Здесь существенным является не только невольное прорывающийся сквозь слова Хома непонятный ему самому намек на скачку с нечистой силой, но и то, что скачка совершается по приказанию словом. А то, что это звучит в поговорке, – проявляет роль пословиц и поговорок как концентрированного результата словесной деятельности.

Когда бурсаки вступают на хутор старухи, богослов тут же крадет "целого карася", которого у него Хома вытаскивает и съедает как раз перед нападением ведьмы. Рыба здесь может быть понята как символ бессловесности, что вновь связывает тему слова в ее негативном варианте с нечистой силой. Кроме того, рыба – символ Христа,<sup>3</sup> так что эпизод с ее съедением актуализирует мотив не просто слова, а слова божьего, трагически намекая на подлинные возможности носителей этого слова. Этот же эпизод, возможно, объясняет, почему именно Хома (а не кто-то из его приятелей) оказался выбран ведьмой как объект нападения: нечистая сила нападает на того, кто овладел словом божьим – если не в прямом, так переносном смысле. Получается, что Хоме, "перекравшему" рыбу у Халявы, досталась предназначавшаяся тому судьба.

## 2

Соотнесение Хома с образом Христа имеет в повести принципиальное значение и не ограничивается эпизодом с рыбой. Старуха помещает Хому в овечий хлев. Местоположение Хома (Христос родился в хлеву) в сочетании с эпизодом съедения рыбы говорит о том, что Хома становится (частично – случайно, частично – по принуждению нечистой силы) функциональным заместителем Христа. Попав на его "место", Хоме приходится исполнять некое не зависящее от его воли предназначение (существенным образом связанное со Словом) и мученически закончить свою жизнь.

Заметим также, что ректор отсылает Хому к сотнику, "выменивая" его на рыбу ("на хуторе у них, я знаю, водится хорошая рыба, и особенно осетрина, то при случае прислал бы [...]") (190): происходит обмен псевдоносителя Слова на объект, служащий символом бессловесности и, в то же время, символом Христа, функциональным заместителем которого оказывается Хома Брут.

Сопоставление с Христом реализуется также через мотив гвоздя, актуализирующий тему распятия. Когда Хома наблюдает игру дворни (езду друг на друге), зловеще повторяющей забавы панночки, "какая-то темная мысль, как гвоздь, сидела в его голове" (209). При этом дворня "от души смеялась какому-нибудь острому слову погонщика или Спиридона" (209). Здесь "острое слово" соединяет в себе мотивы слова и страданий, одновременно выдавая свой почти буквальный смысл.<sup>4</sup> Когда Хома пытается бежать с хутора, ему кажется, что полу его хламиды кто-то "приколол гвоздем". В мучениях Хома ставит точку уставленный на него железный палец Вия.

В контексте истории Христа получает также определенное истолкование странность имен бурсаков (Тиберий, Брут) как связанных с римской темой.

М. Вайскопф обратил внимание на значимость в повести библейского путешествия в Египет – как в истории Моисея, так и в истории Иосифа Прекрасного.<sup>5</sup> В обоих случаях речь идет о Ветхом завете. Мы же хотим обратить внимание на еще одно библейское путешествие в Египет в контексте "Вия" – бегство Марии с младенцем Христом от царя Ирода.

Соответствующий сюжет актуализируется благодаря косвенному указанию Ирода при упоминании вертепов, с которыми семинаристы и бурсаки отправлялись домой по праздникам, причем один из богословов представлял "Иродиаду или Пентефрию, супругу египетского царедворца" (179). "Содержание вертепной комедии всегда было одинаково: представляли мистерию Рождества, в верхнем этаже устраивали для того вертеп и ясли; в нижнем – трон Ирода."<sup>6</sup> В контексте "Вия" это соотносится с историей Хома, который оказался на месте младенца Христа и подвергся нападению сил Зла.

Тем самым мы имеем дело с типичной ситуацией "текст в тексте", которая является мощным генератором смысла<sup>7</sup> благодаря соотношению сюжетов обеих историй. Более того, здесь удвоение сюжета воспроизводит двойную структуру самого вертепа.

Структурное удвоение многократно повторяется также в сцене скачки. Хома с ведьмой составляют единую, причем двойную сущность; "ездок" и "конь" могут меняться местами (сначала ведьма едит на Хоме, затем он на ней); сама же двойственность остается неизменным, инвариантным свойством. Отражение этого двойного существа в воде ведет к еще одному удвоению: "Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверху ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, он видел, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою" (186).

То есть покрытая травой поверхность земли превращается в двойную структуру "земля плюс вода". Тем самым амбивалентность "Вия" проявляется не только в снятии границ,<sup>8</sup> но и появлении новых, порождающих двойные структуры.

Амбивалентность затрагивает и самого героя. Это воплощается в его имени: Хома является просторечным вариантом от "Фомы", что этимологически означает "близнец".<sup>9</sup> В контексте повести Хома действительно оказывается двойником, "близнецом" Христа.

Это проявляется, в частности, в том, что одним из подтекстов повести оказывается апокрифическое "Евангелие от Фомы" (что, кажется, еще не

было отмечено исследователями). В этом Евангелии важную роль играет мотив оживляющего или, наоборот, убивающего слова, так что "каждое слово Его вершится в деяние".<sup>10</sup> Так, ребенок Иисус слепил изображение воробьев в субботу. Это вызвало гнев Иосифа, "Но Иисус ударил в ладоши и закричал воробьям: Летите! и воробьи взлетели, щебеча."<sup>11</sup> Этот эпизод составляет разительную параллель к упоминанию "воробьянка" в начале повести, что подтверждает и усиливает значимость мотива божьего слова. В этом же Евангелии (впрочем, как и в Евангелии от Луки 7.14 – 7.15 и Евангелии от Марка 5.38 – 39) Христос оживляет мертвых. Словесные усилия Хомя, в результате которых панночка встает из гроба, составляют этому контрастную параллель (мертвое не оживляется, но активизируется), однако общая схема ситуаций та же. Отметим еще, что в "Евангелии от Фомы" Иисус наказывает тех, кто рассердил его, слепотой – здесь переплетаются мотивы слова и зрения, столь существенные в "Вие".

Вернемся к библейским параллелям. Первый диалог Хомя Брута с сотником, в котором он настаивает на своей непригодности к предназначенной миссии, напоминает разговор Моисея с Богом.<sup>12</sup> Учитывая соотносительность Хомя с образом Христа, можно увидеть здесь также контаминацию мотивов Ветхого и Нового заветов: Бог-отец посылает сына на страдания.<sup>13</sup> Один из казаков сотника, которые везли Хомя на хутор, "начал рыдать от души о том, что у него нет ни отца, ни матери и что он стался один на свете" (192). Хомя заявляет сотнику, что не имеет ни отца, ни матери, и ничего не знает о них. Таким образом, естественная человеческая, земная связь поколений разорвана. Ее место заступает земная власть, претендующая абсолютностью своих претензий на место бога. Одновременно и на самого Бога бросается тень намека как на ответственного за разлучение отцов и детей: "Что ж тут... уж Бог знает как и что такое" (192), – утешает казака его приятель.<sup>14</sup> Сотник, в котором согласно сказанному выше проступают черты Бога – отца, грозит врагу своей дочери, чтоб он не увидел ни своих родителей, ни своих детей, то есть сотник словесно разъединяет поколения. Для темы ненормальности в отношениях отцов и детей в истории Хомя Брута существенна также переключка с легендарной биографией римского Брута: согласно Плутарху, Цезарь считался отцом Брута, а после смерти его призрак пришел отомстить за убийство.<sup>15</sup>

Вайскопф обратил внимание на символическую роль треугольника в произведении, связанного с Божественной Троицей: "Вообще, треугольники рассеяны по всему пространству "Вия": тут и острые – клинообразные – тени деревьев, и крутая гора с "высокой верхушкой", и треугольный же "острый и высокий фронтон" панского дома, с "окошком, похожим на поднятый вверх глаз". В последнем образе легко опознать знаменитый глаз в

треугольнике, обозначении Святого Духа в Божественной Троице [...]".<sup>16</sup> Выше мы говорили о соотношении Бог-отец – сын, то есть о двух элементах Троицы. Что касается Духа, то и на него есть намек: гибель Хома совершается, когда "вылетел дух из него от страха". Кроме того, образ птицы – воробей, связанный с пословицей и фамилией Тиберия, пародийно отсылает к образу голубя – символу Святого духа. Существенно также, что бурсаков, отправившихся на кондиции и попавших на хутор ведьмы, было трое. Причем то обстоятельство, что философ Хома занимает здесь второе место в соответствующей табели о рангах между богословом Халлявой и ритором Горобцом, соответствует тому, что Христос является вторым лицом Троицы.<sup>17</sup>

## 3

Наряду со словом, в повести существенную роль играет мотив взгляда. Когда ведьма нападет на Хому, "глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском" (185). В церкви "Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза" (210). Только круг, делающий Хому невидимым, защищает его от нечисти. Неосторожный взгляд Хома и ответный взгляд Вия, "выдержать который невозможно",<sup>18</sup> губят Хому. Получается так, что в повести происходит борьба между дурным взглядом и бессильным словом, исход которой поэтому predetermined. Более того, перед тем, как Вий бросает свой смертоносный взгляд на Хому, его призывают словом: "– Приведите Вия! ступайте за Виём! – раздались слова мертвеца" (217). И сам Вий словом объясняет, как обеспечить ему зрение: "– Подымите мне веки: не вижу! – сказал подземным голосом Вий [...]" (217). Слово оказывается не только бессильным средством от дурного взгляда, но и орудием нечистой силы.

Как отметил В. Пропп,<sup>19</sup> Вий является своего рода шаманом в мире мертвых – единственным, кто может видеть живого (как обычный шаман – единственный, кто может видеть духов). Но в этом случае, как сейчас мы увидим, можно установить параллель между Виём и самим Хомой Брутом. Хома – единственный, кто понадобился нечистой силе как обладатель каких-то странных способностей. В тексте об этом говорится намеком. Ведьма сообщает сотнику, что Хома нечто "знает", но что именно – остается неизвестным, а затем нечистая сила целенаправленно заставляет Хому выполнить его странную миссию. Исходя из контекста повести и общих особенностей поэтики Гоголя, можно думать, что за этой миссией действительно кроется некий смысл – чуждый этому миру и страшный.<sup>20</sup> В пользу этого говорит также и описание речи самой ведьмы: "Глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшные слова;

хрипло всхлипывали они, как клокотание кипящей смолы. Что значили они, того не мог бы сказать он, но что-то страшное в них заключалось" (210). За отчитыванием ведьмы следует оживление трупа, причем чем больше читает Хома, тем активнее становится нечистая сила: "Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз" (216). Все это, а также отмечающаяся нами выше аналогия с евангельскими эпизодами оживления мертвых и функциональным соотношением Хома с Христом приводит к следующему выводу.

*Божье слово Хома не только не оказало защиты от нечистой силы – именно оно ее и активизировало.* Одновременно выявляется содержательное сопоставление Хома с Виём: Вий – единственный, кто может своим взглядом убить живого; Хома – единственный, кто может своим словом "оживить" мертвого. Однако здесь существует и не менее важное различие: в то время как Вий действительно убивает взглядом, превращая живое в мертвое, слово Хома, слово Писания не вдыхает подлинную жизнь в труп, а лишь активизирует кадавра.

Получается, что божье слово оказывается необходимым для функционирования нечистой силы. Более того, оно необходимо для самого ее существования: погубив Хому – носителя божьего слова, Вий и прочие "гномы" гибнут сами. В этом смысле сражение нечистой силы с Хомой обнаруживает неразрешимое противоречие: не только Хома был обречен с того момента, как попался ведьме, но и сама нечистая сила оказалась в безвыходном положении, развернув самоубийственную войну против Хома Брута. В повести ведьма терпит неудачу в образе старухи и дважды гибнет – в образе панночки и как кадавр, причем оба раза – в результате нападения на Хому. Несмотря на явный перевес и слабость противодействия сомнительным божьим словом, нечистая сила губит Хому лишь с третьей попытки.<sup>21</sup>

Здесь проявилась общая особенность мира, предстающего у Гоголя: Зло всеобщее, но не всесильно. Оно не обладает подлинным могуществом, на которое претендует, и в конечном счете обнаруживает свою несостоятельность, что, однако, не ведет к торжеству добра. Происходит круговорот Зла, которое в конечном счете обрушивается на самое себя и губит себя вместе со своими жертвами.

Сказанное, как представляется, позволяет различить далеко не безобидный смысл уже в самом эпиграфе. Коль скоро "Вий – есть колоссальное создание простонародного воображения", то в контексте повести это может быть понято как порождение Зла мыслью и словом самого народа. Устранение же авторской инициативы ("Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал.") может быть

понято как результат опасения автора активизировать и усилить Зло своим неосторожным словом.<sup>22</sup> В этом смысле ослабленность авторского слова – единственное средство от нечистой силы, хотя и паллиативное – о том, чтобы ее победить, не может быть и речи. Несмотря на всю осторожность автора, неизбежное противоречие его позиции в конечном счете проявило себя: автор, хотя и ослабленным образом, воскресил древнее предание самим фактом рассказа о нем.

Между действием слова и взглядом существует параллель: подобно тому, как направленное на нечистую силу слово приводит лишь к ее активизации, так и направленный на нее взгляд ("Не вытерпел он и глянул!") оказывается смертельно опасным.<sup>23</sup>

#### 4

Таким образом, Зло проявляет себя и в слове (слухе), и во взгляде (зрении). В этом отношении отмеченный Вайскопфом "знаменитый глаз в треугольнике, обозначение Святого духа в Божественной Троице",<sup>24</sup> скрывающийся в архитектуре панского дома (треугольный "острый и высокий фронтон панского дома с окошком, похожим на поднятый кверху глаз"), приобретает зловещие коннотации.

Эффекты, связанные со слухом и зрением, могут проявлять себя параллельно: так, предвестником изменения внешнего облика ведьмы становится для Хомы изменение звуков: "Дикие вопли издавала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, и зарылся ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха?" (187).

Когда овчар спрашивает Дороша, "можно ли узнать по каким-нибудь приметам ведьму?", Дорош в отрицательном ответе ссылается на книги: "хоть все псалтыри перечитай, то не узнаешь" (201). То есть мотив узнавания по внешнему виду смещается в сферу словесных текстов. Причем оба способа опознания ведьмы – визуальный и книжный – оказываются бесполезными.

Более того, слух (говорение) или зрение не только бессильны в опознании Зла, но и, как отмечалось выше, сами его активизируют. Коль скоро оба варианта контакта с действительностью оказываются опасными, получается, что непосредственным носителем опасности оказывается сам внешний контакт независимо от способа его реализации. Непосредственная опасность сосредоточена в плане выражения. Соответственно, единственная надежда связывается с планом содержания, с такими процессами, которые протекают внутри человека, будучи лишены непосредственного выражения. Так, спасительный голос, которого не послушал Хома, явля-



ется внутренним: "Не гляди! – шепнул какой-то внутренний голос философу" (217). Во время скачки с ведьмой Хома добился успеха благодаря тому, что "перебирал все заклятия против духов", а затем "начал почти вслух произносить заклятия" (187) – характерно, что заклятия все же вслух не произносятся.

Подобно тому, как какие-то шансы Хоме дает неслышимая речь, то же самое делает и невидимый образ: круг, который очерчивает Хома (этот "таинственный" магический круг очерчен, конечно, не мелом, а жестом). Ослабление плана выражения не только предохраняет Хому, но и оказывается связанным с гибелью нечистой силы, причем и как причина, и как следствие: именно из-за того, что "прослышали гномы" первый крик петуха, они не успевают выбраться из церкви; церковь же с завязнувшей в ней нечистой силой исчезает из внешнего мира: она "обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги" (217) – церковь становится фактически невидимой.

Сказанное о роли плана содержания в "Вие" как внутреннего фактора противостояния злу находится в соответствии с замечанием Ю. Лотмана по поводу этого произведения, что наступление зла на человека "может быть отражено только наличием в герое внутренней самобытности, сопротивляемости".<sup>25</sup>

Что касается переменчивости, неоднозначности плана выражения и связанной с ним гибельности, присущей космическому плану повести,<sup>26</sup> эти свойства затрагивают также и непосредственно религиозную тему. Гроб с ведьмой летает "по всей церкви, крестя во всех направлениях воздух" (208) – характерный христианский знак, служащий, между прочим, защитой от нечистой силы, творит здесь сама нечистая сила.

Те же неустойчивость, неоднозначность свойственны и собственно христианским текстам. "Философ перевернул один лист, потом перевернул другой и заметил, что он читает совсем не то, что писано в книге" (216). Поскольку философ сначала стал автоматически читать знакомый ему текст, а уже потом заметил, что это – "совсем не то", данный эффект можно объяснить тем, что сам текст стал нестабильным и изменился. Определенным намеком на это свойство является вопрос Дорошо "Нет, я хочу знать, – говорил Дорош, – что там написано в тех книжках. Может быть, совсем другое, чем у дьяка" (192). В одном случае мы имеем дело с вариативностью псевдоканонического текста среди различных его реализаций, в другом – с его нестабильностью во времени для данной книги. Определенный отзвук рассматриваемого явления (распадения единого канона на ряд вариантов) присутствует и в том, что в повести (как говорилось выше) значимо неканоническое Евангелие от Фомы.

Зло воздействует на мир, превращая стабильные в норме элементы в текущие, преобразуя дискретные свойства в непрерывные. Словам, то есть дискретным знакам, вменяются черты непрерывности, сплошности, когда ими пользуется ведьма: "Глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшные слова; хрипло всхлипывали они, как клокотанье шипящей смолы" (210). Когда нечистая сила врывается в церковь, говорится, что влетела "несметная сила чудовищ" (216) – здесь "несметная" как призрак неисчисляемости превращает дискретное свойство (количество чудовищ) в непрерывное.

Коль скоро Зло стремится внести в мир присущие ему самому свойства текучести, нестабильности и оборотничества, то вполне понятно делается спасительная (хотя бы отчасти) роль круга. Ведь это геометрическая фигура, переходящая при повороте сама в себя. Поэтому морочащая сила нечисти бессильна разрушить самотождественность объекта.

Сказанное относится к космическому плану повести. Однако, помимо космического, в повести представлен мир социума.<sup>27</sup> Здесь также возникает образ круга, но в принципиально ином качестве. При неудачной попытке побега с панского хутора Хома, по словам Явтуха, "дал [...] такой крюк". Вскоре после этого, когда отчаявшийся Хома пускается в пляс, его окружает дворня, "обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок" (215). Возвращение Хома в Киев после неудачного похода "на вакации" с последующим возобновлением страданий – тоже своего рода круг.

Таким образом, роль круга двусмысленна. С одной стороны, он способен до некоторой степени предохранить человека от зла, связанного с космосом и воплощенного в нечистой силе. С другой – он связан со злом, воплощенным в социуме. Первый мир является аномально текучим, и именно поэтому круг приобретает защитные свойства. Второй мир – это мир сверхкостенелости,<sup>28</sup> и именно поэтому круг оказывается воплощением безысходности и образом ловушки, из которой не выбраться. В одном случае Зло нападает на Хома снаружи, а сам он защищается изнутри. В другом – безуспешно пытается убежать наружу от Зла, одолевающего его изнутри, в замкнутом пространстве. Спаситься от обоих видов зла одновременно оказывается принципиально невозможным, и эта невозможность воплощена, в частности, в двусмысленности образа круга: то, что, казалось бы, могло стать средством спасения (хоть в какой-то степени) в одном случае, губит героя в другом.

Более того, даже в своей спасительной функции круг проявляет свою крайнюю двусмысленность. О действиях Хома говорится, что он "чертил" круг, а защитная линия несколько раз названа "чертой". Тем самым в названии защитного средства от нечистой силы проступает имя черта.<sup>29</sup>

## 5

Превращение дискретных свойств в непрерывные порождает обилие образов чего-то вьющегося или закрученного. На панском хуторе "С боков дома были навесы на таких же столбиках, инде витых" (194). В запущенном саду хмель спадал с деревьев и кустарников "вьющимися змеями". Перед Хомой "во всю стену стояло какое-то огромное чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу" (216). В облике самого Вия заметно то же свойство: "Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки" (217).

С учетом этих "витых" образов, которые воплощают Зло то в пассивной форме (сад, через который процирается Хома в безуспешной попытке убежать), то в активной (Вий), не столь уж безобидными кажутся подобные же знаки, рассыпанные в природе ("обращенный месячный серп"), ближайшем окружении Хома (оселедец Тиберия) и в картинках киевского быта. Одна из рыночных торговок, "подняв что-то длинное, скрученное из теста, кричала: – Ось сусулька! паничи, купите сусульку!" (178). Сочетание "чего-то длинного" и мотива плетения, кручения вызывает ассоциацию с образом Вия с его убийственным пальцем и корнями – ногами. В таком контексте и с учетом последовавших после описания рыночной сцены событий нечто многозначительное, связанное с мотивами скверны и нечисти, проглядывает также и в словах "рыночной конкурентки": "Не покупайте у этой ничего: смотрите, какая она скверная – и нос нехороший, и руки нечистые..." (178). К этому надо добавить раскрывающееся в данном контексте с неожиданной стороны замечание пьяного Халявы: "Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы" (218).

Действие или свойство "вить, виться" непосредственно сближается с чертом самим Хомой: "Вишь, чертов сын! – подумал про себя философ, – пронюхал, длинноногий вьюн!" (190). Это свойство получает иконическое воплощение благодаря эффекту "плетения словес" – "виться", "вьюн", "вишь", "Вий". Симптоматично, что имя главного представителя нечистой силы, обладающего смертоносным взглядом, включается в словесный ряд, к которому следует добавить еще одно ключевое слово: "видеть".<sup>30</sup>

Тем самым образ и слово переплетаются. Этот же эффект затрагивает имена обоих приятелей Хома. Образ воробья, актуализирующий пословицу "Слово не воробей" в первых строках повести, отзывается в "Горобце". Что же касается Халявы, имя которого означает "сапожное голенище", то соответствующий образ также появляется в повести.<sup>31</sup> "Причем не позабыл, по прежней привычке своей, утащить старую подошву от сапога, валившуюся на лавке" (218). Любопытно, что оба словесно-зрительных

каламбура, связанных с приятелями Хома, соотносятся композиционно: один возникает в самом начале повести, другой – в самом ее конце.

Вслед за зрительной перифразой пословицы, оценивающей слово по отношению к образу, в тексте представлен пример обратной трансформации, в которой образ уподобляется слову: у риториков "на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета [...]". С этим может быть сопоставлен внешний вид чудовищ в церкви.<sup>32</sup> Отсюда по аналогии естественно заключить, что их отвратительные образы являются изобразительным эквивалентом "адской риторики" ведьмы: "Глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшные слова; хрипло всхлипывали они, как клокотанье кипящей смолы. Что значили они, того не мог бы сказать он, но что-то страшное в них заключалось" (210).

Такое уподобление находит подтверждение в картине бегства чудовищ из церкви, когда они пытались вылететь, но завязли в дверях. Это может быть понято как отрицательный вариант пословицы "Слово не воробей: вылетит – не поймаешь". То есть чудовища уподобляются вязкому, тяжело-му слову (тогда как в пословице, напротив, подчеркивается его легкость и неуловимость), что, в свою очередь, может быть сопоставлено с внешним видом Вия.

Сцена в церкви завершается отказом священника служить панихиду в посрамленной "святыне", то есть отказом от произнесения божьего слова в окружении (согласно предложенной интерпретации) образов "нечистых слов". В результате Зло (хотя бы в данном случае) по крайней мере локализуется и выключается из взаимодействия с внешним миром: "Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновиком, и никто не найдет теперь к ней дороги" (217). Хома Брут вел себя принципиально другим образом в попытке одоления Зла. Активно пытаясь апеллировать к божьему слову, он крестился и читал молитвы в ответ на наступление нечистой силы. Известно, чем это кончилось.

## 6

История, происшедшая с Хомой, лишена ясной мотивировки. Хома лишен знания о самом себе: "сам я – черт знает что". Похоже, однако, что и "черт" не вполне знает, с кем имеет дело, а ведьма – не вполне "ведает"; ее незавершенная предсмертная фраза "Он знает..." остается не проясненным до конца намеком. Разворачивающаяся трагедия не поддается исчерпывающему рациональному толкованию; можно лишь предполагать, что

за происходящим кроется некий ужасный смысл, образующий другой план повести<sup>33</sup> (и отчасти простиупающий в пересечении сюжета о нечистой силе с христианскими мотивами).

Надо полагать, что Гоголь специально выбрал в качестве главного представителя нечистой силы персонажа, неизвестного украинскому фольклору – для усиления впечатления ужаса, связанного с неизвестностью и чуждостью и устранения возможности его рационального объяснения. Причем ссылка на якобы знакомый украинскому фольклору, но на самом деле отсутствующий там образ должна лишь усилить контраст между своим и враждебным чужим. Этой же цели, вероятно, служит упоминание гномов, отсутствующих в украинском фольклоре и заимствованных из немецкого.<sup>34</sup>

Гоголь нарисовал мир, *страшный в своей необъяснимой агрессивности по отношению к человеку.*

## 7

Проблема слова является одним из ключевых моментов не только художественной структуры "Вия", но и поэтики Гоголя в целом, а также его жизни и деятельности вообще. Обсуждение полученных результатов в таком широком контексте (прежде всего, с учетом "Выбранных мест из переписки в друзьями") далеко выходит за рамки настоящей статьи, цель которой значительно скромнее и ограничена внутритекстовым анализом произведения. Поэтому здесь мы ограничимся лишь рядом кратких замечаний.

Очень многое в жизни и творчестве Гоголя основано на магическом отношении к слову (об этом подробно и убедительно писал А. Синявский в книге "В тени Гоголя"). Однако в "Вие" мы встречаемся с противоречивой в этом отношении ситуацией. Религиозные книги, которые являются вместилищем наиболее авторитетного слова вообще, оказываются совершенно бесполезными в борьбе со Злом или, более того, их чтение приводит к прямо противоположному результату. В принципе, неудача при магическом использовании слова возможна; согласно Синявскому, Гоголь не случайно был готов к отказу от собственного слова, "слишком, он опасался, влиятельного, оказывающего непосредственное, заражающее воздействие на поведение людей, способного завести куда не след, доколе тут вкралась ошибка или неточность".<sup>35</sup> Однако в повести ничто не указывает на то, что в текст книг лишь вкратце вкрались отдельные ошибки, исправление которых могло бы вернуть им благотворную чудодейственность.

Учитывая фундаментальную природу таких книг, можно предложить следующее объяснение результатов их использования: ошибка заключена

в самой попытке использовать слово в качестве прямого воздействия. Такое слово бессильно или даже вредно, приводя к прямо противоположному результату. Надежда связана лишь с глубинным, сокровенным словом, лишенным плана выражения. Здесь, безусловно, содержится непримиримое противоречие между проповедничеством Гоголя, отразившемся в "Выбранных местах", и его художническим гением, заранее почувствовавшим ложность пути, по которому он впоследствии принудил себя пойти.

Подчеркнем, что в "Вие" отношение нечистой силы к слову двойственно. Она подавляет слово индивидуальное, лишая своих жертв дара речи или обрушиваясь на бессловесных, но поощряет произносимое в ее адрес слово божье, слово каноническое, то есть именно это придает ей силу и активизирует.

Хома Брут прибегает в противостоянии с нечистой силой не только к молитвам – каноническим текстам, но и закланиям. И именно последние дают хотя бы частичный эффект. Так, судя по описанию скачки с ведьмой, Хома "почувствовал какое-то освежение" (187) после того, как перешел от молитв к закланиям. В первую ночь в церкви Хома "С усилием начал читать молитву и произносить заклания, которым научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов" (208). Неканонические тексты являются лишь паллиативом (нечистая сила не перестала осаждать монаха), однако они по крайней мере позволяют продержаться. В третью, роковую ночь в церкви Хома начал с заклинаний, однако потом, когда появилась нечистая сила, "Он только крестился, да читал, как попало молитвы" (216), что закономерно привело его к гибели.

Индивидуальное, личностное слово слишком слабо и недостаточно осмысленно, чтобы победить Зло, но оно дает какую-то надежду. Слово надличностное, канонизированное и догматичное становится словом надчеловеческим и само оказывается источником Зла. Здесь сквозь художественную систему "Вия" проступают контуры противоречий, которые Гоголь пророчески почувствовал как в собственной судьбе, так и в истории России.

### Примечания

- 1 Цитаты даются по изданию Н.В. Гоголь, *Полное собрание соч.* Т. 2, 1937, М., Изд-во АН СССР. В скобках указывается номер страницы.
- 2 Ср. с объективацией изображаемого в результате смягчения авторского слова в ходе работы Гоголя над "Мертвыми душами": Ю.В. Манн, *В поисках живой души*, 2-е изд. М., 1987. Гл. V.
- 3 *Мифы народов мира*, М., 1982. Т. 2, 393.

- 4 Ср.: "По ходу дела законы метонимии стремятся перейти из словесного плана в план буквальный". М.В. Виролайнен, "Гоголь и Лермонтов (проблема стилистического соотношения)", *Лермонтовский сборник*, Л., 1985, 118.
- 5 М. Вайскопф, "Путешествие в Египет (Опыт истолкования гоголевского «Вия»)", *Wiener Slawistischer Almanach*, 1989, Bd. 24.
- 6 Н.Н. Полевой, "История русского театра...", *Репертуар русского театра*, Спб., 1840, Кн. 2, 2, стлб. II.
- 7 Ю.М. Лотман, "Текст в тексте", *Труды по знаковым системам*, Тарту, 1981, Т. 14.
- 8 "В космическом мире «Вия» человек не может существовать потому, что здесь сняты все пограничные столбы и все качества амбивалентны." Ю.М. Лотман, "Художественное пространство в прозе Гоголя", *В школе поэтического слова. Пушкин. Гоголь. Лермонтов*, М., 1988, 281.
- 9 Н.А. Петровский, *Словарь русских личных имен*, М., 1966, 226.
- 10 "Евангелие детства (Евангелие от Фомы)", *Апокрифы древних христиан*, М., 1989, 143.
- 11 Там же, 142.
- 12 М. Вайскопф, *Цит. соч.*, 27. Задолго до этой статьи на данную параллель мне указал Б.Г. Заславский. В настоящей статье использованы некоторые наблюдения из неопубликованной работы Б.Г. Заславского, О.Б. Заславского, "Параллели повести Н.В. Гоголя «Вий»".
- 13 Можно показать, что акцент на такой функции Бога-отца существует в "Гетьмане" (О.Б. Заславский, "О замысле «Гетьмана»", *Russian Literature*, в печати)
- 14 О связи в "Вие" бога со злом см. также цит. работу М. Вайскопфа, 35.
- 15 М. Вайскопф, *Цит. соч.*, 32. R. Sobel, "Gogol's «Vij»", *Russian Literature*, 1979, V, VII, N. 6, 575.
- 16 М. Вайскопф, *Цит. соч.*, 25.
- 17 *Мифы народов мира*, М., 1980, 490. Другая попытка объяснить место Хомы в компании бурсаков как второго из трех была сделана Р. Собел, усмотревшей здесь пародию на сказочный мотив трех братьев. R. Sobel, "Gogol's «Vij»", 570.
- 18 Ю.В. Манн, *Поэтика Гоголя*, 2-е изд., М., 1989, 28.

- 19 В.Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, 2-е изд. Л., 1986, 73.
- 20 "Страшное строится как бессмысленное с человеческой точки зрения, но имеющее некоторый другой смысл (может быть даже и не указано – какой; существенно, что наличие смысла предположено)". Ю.М. Лотман, "Из наблюдений над структурными принципами раннего Гоголя", *Ученые записки Тартуского ун-та*, 1970, Вып. 251, 41.
- 21 В мире Гоголя победа над нечистой силой относительна и неполна, и даже такой результат сопряжен с необходимостью усилий при обманчивой легкости победы. Так, обсуждая отмеченный М. Бахтиным карнавальный образ игры в дурачки в рассказе "Пропавшая грамота", Ю. Манн отмечает: "С одной стороны, образ игры сохраняет легкость – поистине карнавальную легкость – победы над злом. Но, с другой стороны, характерно то, что эта победа достается только на третьем 'туре' игры, только после того, как дважды проигравший дед догадался прибегнуть к силе креста." (Ю.В. Манн, *Поэтика Гоголя*, 24).  
В "Вие" аналогичные трудности испытывает нечистая сила: она губит Хому только с третьей попытки и только после того, как "догадывается" прибегнуть к силе Вих. Однако такая слабость нечистой силы отнюдь не способствует ее одолению. Гибнут обе стороны.
- 22 Выше мы говорили о том, что устранение авторской инициативы в примечании к повести приводит не к ослаблению, а к усилению атмосферы страха. Поэтому стремлению автора приглушить свое слово обнаруживает изначальную притиворечивость и трагическую неразрешимость поставленной задачи. (Мы говорим здесь о внутренней художественной системе "Вия", в соответствии с чем "я" примечания повести понимается как элемент художественной структуры, а не реальный автор всего произведения, включая примечание. Параллели с отношением самого Гоголя к отмеченным проблемам заслуживают отдельного обсуждения.)
- 23 То обстоятельство, что в "Вие" направленный на нечистую силу взгляд лишь активизирует ее, отмечалось А. Синявским в книге "В тени Гоголя": "В то же время философ своими разгоряченными взорами как будто гальванизирует труп и передает ему жизненное электричество. Воскрешение мертвеца производится путем недозволенного, соблазнительного прикосновения очами". А. Терц (Синявский А.) *Собр. соч. в двух томах*. Т. 2, М., 1992, 307. "В сущности, бедою (или виною) Хомы становится его попустительство, соучастие и тайный контакт с ведьмой, которой он невольно подыгрывает, разрываясь на части между страхом и любопытством: "увидеть!" и заповедью "не гляди!" (Там же, 309). По сравнению с выводами А. Синявского мы хотим подчеркнуть два обстоятельства. Во-первых, аналогично взгляду действует слово (перифразируя Синявского, можно сказать, что из повести следует заповедь "не говори!"). Во-вторых, квазиоживание нечисти обусловлено не толь-



ко душевной двойственностью Хомя, но и объективным устройством мира, в котором ему приходится исполнять свою миссию. Ведь, в отличие от взгляда, который действительно теснейшим образом связан с душевными движениями, божье слово (приводящее к сходным результатам) полностью вне- и надлично.

<sup>24</sup> М. Вайскопф, Цит. соч., 25.

<sup>25</sup> Ю.М. Лотман, *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, 281.

<sup>26</sup> Ю.М. Лотман, Там же, 278–282.

<sup>27</sup> Ю.М. Лотман, Там же, 280, 281.

<sup>28</sup> Ю.М. Лотман, Там же, 280, 281.

<sup>29</sup> Подобное звуко-смысловое соответствие проявляет себя также в "Портрете", где фамилия художника – Чартков (в начальной редакции – Чертков) – связана не только с чертом, но и с чертой как границей. См. об этом Ю.В. Манн, "Художник и 'ужасная действительность'" (о двух редакциях повести Гоголя «Портрет»), *Динамическая поэтика*, М., 1990; W. Koschmal, "Gogol's *Portret* als Legende von der Teufelsikone", *Wiener Slavistischer Almanach*, 1984, Bd. 14.

<sup>30</sup> Такое звуко-смысловое переплетение вносит в повесть элементы структурной организации, свойственные поэтическому тексту. При этом соответствующие связи между словами актуальны, вообще говоря, независимо от наличия этимологического родства. Скажем, связь имени предводителя нечистой силы с украинским "вія" – "ресница" возникает независимо от того, существовало ли вне повести Гоголя имя собственное "Вій" и какова его этимология.

Более того, возникают связи, мотивированные только контекстом и заведомо лишённые этимологического обоснования. Так, А. Терц (цит. соч., 304) замечает: "[...] мы слышим Вия и в волчьем вое, и в Киеве." (напомним также мандельштамовское "Как по улицам Киева – Вия [...]).

Другими словами, связи между словами, создаваемые мотивной структурой повести как художественного целого, представляют собой значительно более сильный эффект, чем весьма проблематичные собственно языковые параллели. Это на наш взгляд делает методически необоснованным непосредственное применение для поиска мифологических параллелей к гоголевскому Вию чисто лингвистических сопоставлений. (Сопоставления такого рода подробно обсуждаются в работе Вяч. Вс. Иванов, "Об одной параллели к гоголевскому Вию", *Труды по знаковым системам*, 1971, Т. 5, 133–142. См. также приведенную там литературу).

<sup>31</sup> М. Вайскопф, Цит. соч., 38.

<sup>32</sup> Вяч. Вс. Иванов, Цит. соч., 138.

<sup>33</sup> Ю.М. Лотман, Из наблюдений..., 41–43.

<sup>34</sup> Ср. характерный пример рассуждений о происхождении образа Вия, в которых по существу сделана попытка понять авторский замысел непосредственно, в отрыве от структуры повести как целого, игнорируя ее художественную природу: "Однако имеем ли мы право вопреки ясному заявлению самого Гоголя ставить под сомнение фольклорное происхождение Вия? Возникает естественный вопрос, зачем понадобилось Гоголю эта мистификация? Для чего, с какой целью присочинил он к народному сюжету чуждый образ, окрестил его Виём, а потом объявил этот выдуманный персонаж 'созданием простонародного воображения'? Решительно непонятно, неправдоподобно, просто немислимо". В.И. Абаев, "Образ Вия в повести Н.В. Гоголя", *Русский фольклор. Материалы и исследования*, III, М., Л., 1958, 304.

Здесь, в частности, неверно решается проблема рамки художественного текста: примечание автора рассматривается как лежащее за пределами повести внехудожественное свидетельство, тогда как на самом деле оно есть элемент ее художественной структуры.

Вообще, попытки отыскания фольклорных параллелей к образу Вия (библиографию основных работ этого направления см. в цит. статье Р. Собел, 582) нуждаются в важной оговорке. Любые попытки свести образ Вия к чему-то уже известному означают продвижение в направлении, прямо противоположном авторскому замыслу – усилить впечатление ужаса за счет неведомого образа. Игнорирование специфики художественного текста при попытке применить к нему заимствованные из фольклористики сравнительно – исторические методы приводит к ошибке уже в самой постановке задачи. Сказанное относится также к лингвистическим методам, о которых шла речь в прим. 30.

<sup>35</sup> А. Терц, Цит. соч., 291.

Iris Blochel

**BEMERKUNGEN ZUR RAUMKONZEPTION IN GOGOL'S  
MERTVYE DUŠI**

...и под ним находилось пространство...

Wohl zu keiner Zeit vorher war der Raum Gegenstand so intensiver Diskussionen und Beobachtungen wie im 19. Jahrhundert. Den Anfang machte die Philosophie: hatte schon im frühen 18. Jahrhundert Newtons Begriff des absoluten Raumes Aufmerksamkeit erregt - nicht zuletzt, weil sich hier die Möglichkeit eines neuen, auf diesem Begriff basierenden Gottesbeweises zu eröffnen schien -, so war mit der Lehre Kants von der transzendentalen Idealität des Raumes der Raumbegriff zu einem zentralen Bestandteil der zeitgenössischen Philosophie geworden.<sup>1</sup> Welche Tragweite diese Aufwertung der Kategorie des Raumes hatte, wurde jedoch erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich, als sich gerade am Raumbegriff die Unvereinbarkeit von Naturforschung und Naturphilosophie erwies: mit den von Gauss und Lobačevskij unternommenen Versuchen, die Nichteuklidizität des physikalischen Raumes zu beweisen, wurde der Raum zum Gegenstand intensiver Zweifel: Mathematik und Physik operierten plötzlich mit verschiedenen Definitionen des Raumes; die Auffassung von der Identität der in Natur, Geschichte und Wissenschaft geltenden Gesetze wurde außer Kraft gesetzt, das Streben nach einer die gesamte Schöpfung umfassenden Universaltheorie, wie es vor allem die deutsche Natur- und Geschichtsphilosophie des Jahrhundertbeginns kennzeichnet, erwies sich zunehmend als unerfüllbar.

Für die Literatur des 19. Jahrhunderts stellt sich die prinzipielle Frage, ob eine derart grundlegende Kategorie der Wahrnehmung, wie der Raum sie darstellt, für ein literarisches Werk überhaupt relevant ist, ist es möglich, daß ein Autor dieser Zeit den Raum als abstrakte, von den Gegenständen abgelöste Kategorie erfährt, daß er sich dieser Kategorie ausreichend bewußt ist, um sie zum Träger eines zu vermittelnden Inhaltes zu machen?

Hierzu ist zunächst festzuhalten, daß eine zunehmende Thematisierung von Raumerfahrungen, die mittelbar mit der verstärkten Diskussion des Raumbegriffs zusammenhängen dürfte, im 18. und 19. Jahrhundert durchaus festzustellen ist. Für die deutsche Literatur hat diesen Nachweis unlängst Albrecht Koschorke (Koschorke 1990) erbracht. Anhand des Horizontmotivs verfolgt er

Veränderungen in der literarischen Raumdarstellung und bringt diese in Zusammenhang mit dem Wandel von Weltbild und Geschichtsauffassung. Für das 18./19. Jahrhundert konstatiert er eine erhöhte Signifikanz von Raumschilderungen, die von entscheidenden Veränderungen begleitet werden. Gewinnt der Horizont, der Blick in die Ferne, in der Frühromantik zunehmend utopischen Charakter, gekoppelt an eine Ausweitung des geschilderten Raumes ins Unendliche, so stellt der Autor für den beginnenden Realismus eine rückläufige Entwicklung fest, "eine Lineatur der Absperungen und Grenzziehungen" (276f.) wird zum Charakteristikum der Landschaftsbeschreibungen. Gerade in der Raumschilderung, so Koschorke, artikuliert sich der allgemeine Bewußtseinswandel, der die gesellschaftlichen Umbrüche der Zeit begleitet (ebd., 218).

Eine wichtige Rolle bei der Thematisierung von Raum spielen gerade im 19. Jahrhundert auch die gewaltigen technischen Neuerungen, wie etwa die Ermöglichung erster Flugversuche durch die Erfindung des Heißluftballons (Ende 18. Jhd.), die Verbesserung optischer Geräte, die Entwicklung der Kartographie und nicht zuletzt die neue Geschwindigkeitserfahrung durch die Einführung der Eisenbahn (1830er Jahre). Die Umsetzung solcher Erfahrungen erfolgte in neuen Medien wie dem Panorama (vgl. den Publikumserfolg von Schinkels Panorama des brennenden Moskau, 1813), der Laterna magica oder dem Stereoskop, die ihrerseits eine Veränderung der Raumwahrnehmung bedingten.<sup>2</sup>

Im Hinblick auf die russische Literatur des 19. Jahrhunderts stellt sich daher die Frage, ob auch hier eine derart erhöhte Signifikanz von Raumschilderungen zu finden ist. Speziell im Werk N.V. Gogol's tritt dieses Phänomen meiner Auffassung nach besonders markant hervor. Gerade für das Hauptwerk des Autors, die *Mertvyje duši* (im weiteren MD), ist die Bedeutung des Raumes allerdings bisher noch erstaunlich wenig untersucht. Jurij Lotman (Lotman 1988) beschreibt die verschiedenen Raumformen, die für das Werk Gogol's charakteristisch sind, kategorisierend. Nach einer relativ ausführlichen Analyse des Frühwerks behandelt Lotman die MD allerdings nur noch knapp. In der neusten Forschung wird das Thema nur peripher berührt - K. Hansen-Löve bezieht die MD in ihre Untersuchung (Hansen-Löve 1994) nicht mit ein, weitere Arbeiten, die mittelbar mit der Raumproblematik beschäftigt sind,<sup>3</sup> setzen andere Schwerpunkte; eine umfassende Analyse der Raumkonzeption der MD steht bisher noch aus.

Hier soll nun in einer textnahen Untersuchung zunächst die grundsätzliche Relevanz von Raum für den ersten Band dieses Werkes anhand von Beispielen aufgezeigt werden, um dadurch den Boden für weitergehende Untersuchungen zu bereiten; neben der individuellen, bewußten Behandlung von Raum, wie sie sich etwa in der Charakterisierung einzelner Personen durch Zuordnung bestimmter Raumformen spiegelt, werden auch die stilistische wie strukturelle Ebene des Textes auf die Relevanz von Raum hin untersucht. Auf die Aufnahme

veränderter Wahrnehmungsweisen in die MD wird zu verweisen sein. Das Bewußtsein von Raum und Raumwahrnehmung, das durch die geschilderten technischen Entwicklungen entstehen konnte, führt zu einer bis dahin ungekannten Freiheit in der Behandlung von Raum, das bei Gogol' bis zum virtuoson Spiel mit verschiedenen räumlichen Ebenen gehen kann.

Vorab muß erklärt werden, in welchem Sinne der Begriff 'Raum' hier verwendet wird. Der reale Raum spielt in den MD keine wesentliche Rolle. Besonders deutlich wird dies in bezug auf den Ort der Handlung: weder die Stadt, noch die sonstigen Stationen der Reise Čičikovs sind fest lokalisiert, die seltenen Bezüge auf die reale geographische Situation bleiben vage. Die Tatsache, daß der Autor gar nicht erst versucht, die räumliche Anordnung der Handlungsorte deutlich zu machen, belegt, daß die im Text vorgegebene Raumsituation nicht als mimetisches Abbild einer vorgefundenen 'Realität',<sup>4</sup> sondern als Resultat eines bewußten Gestaltungsvorganges zu verstehen ist.

Unter 'Raum' sind hier also immer mit gestalterischen Mitteln erzeugte Raumeindrücke zu verstehen, deren Totalität die Raumkonzeption des Textes ausmacht. Der Begriff soll auf die tatsächliche Dreidimensionalität beschränkt bleiben, also nicht das soziale Umfeld oder einen Kontext anderer Art mitbezeichnen. Auch die Beziehung zwischen dem Text und dem außerhalb des Textes liegenden Raum wird weitestgehend außer Acht gelassen.

## 1.

Die Untersuchung des Textes soll mit der Frage nach der Relevanz von Raum auf stilistisch-rhetorischer Ebene beginnen.<sup>5</sup> Räumliche Kategorien werden hier hauptsächlich im Bereich von Metaphern und Vergleichen verwendet, wobei eine konventionelle Metaphorik überwiegt. Quantitativ herausragend ist die Metapher des Lebensweges, die der Autor gleichermaßen auf den Protagonisten der Erzählung wie auf den Leser anwendet:

Но при всем том трудна была его [Čičikovs] дорога (229)<sup>6</sup>

... читатель, который на жизненной своей дороге... (241)

Häufig wird diese an sich ausgesprochen konventionelle Metapher - exemplarisch für ihre literarische Tradition wäre hier der Beginn der *Divina Commedia* zu nennen, deren Vorbildfunktion für die MD bekannt ist<sup>7</sup> - zu einem ausgedehnten Vergleich erweitert. So wird sie etwa in Kap. 10, nun nicht mehr auf eine Einzelperson, sondern auf die gesamte Menschheit bezogen, zu einem einprägsamen Bild ausgebaut:

Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда, как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги! (261)

Die Sprache biblischer Gleichnisse (vgl. Mt 7, 13-14) verschmilzt in diesem Beispiel mit aktuellen geschichtsphilosophischen Theorien (wenn hier die Metapher vom Lebensweg vom einzelnen Individuum auf die gesamte Menschheit übertragen wird, ist die Anknüpfung an den deutschen Idealismus unübersehbar) zu einem neuen Bild, das über die traditionelle Reichweite dieser Metapher hinausweist. Eine gewisse Inkongruenz bleibt allerdings bestehen; abgesehen von der Ambivalenz in der moralischen Bewertung<sup>8</sup> ist der neutestamentarische Gedanke einer möglichen Wahl zwischen zwei Wegen unvereinbar mit der geschichtsphilosophischen Rede vom notwendigen - also gerade nicht frei wählbaren - Weg der Menschheitsgeschichte, wie sie sich etwa bei Herder findet.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Verwendung der von der frühen Entwicklungspsychologie des 18. Jh.s geprägten und im 19. Jh. ungemein populären Einteilung der menschlichen Entwicklung in Stufenform,<sup>9</sup> auf die der Erzähler im dritten Kapitel verweist, wenn er in Bezug auf die Gutsbesitzerin Koroščka fragt:

Точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого существования? (58)

Deutlicher noch als im vorherigen Beispiel wird das Bild durch eine weitere herkömmliche Metapher gebrochen: der Erzähler fährt fort:

Точно так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома..? (ebd.)

Die beiden Metaphern sind in der räumlichen Vorstellung nicht in Einklang zu bringen; Kontinuität in diesem Bereich liegt offenbar nicht nur nicht in der Intention des Autors, sie wird - und dafür spricht die Tatsache, daß eine derartige Erscheinung gerade bei der Verwendung konventioneller Metaphern aufzufinden ist - einer Brechung unterworfen, die die Bedeutungskontinuität in grotesker Manier konterkariert.

Wesentlich kongruenter ist die Verwendung von Raum als konstitutiver Bestandteil von Vergleichen. Ausgedehnte Vergleiche, in denen konventionelle Metaphorik weitgehend vermieden wird, sind für die Erzähltechnik Gogol's u.a. dadurch bedeutsam, daß sie einen fließenden Übergang zwischen Handlung und erzählerischer Reflexion, aber auch zwischen Realität und Fiktion ermöglichen.

Als Beispiel sei der Streit Čičikovs mit Nozdrev angeführt, der den Abschluß des vierten Kapitels bildet. Dieser Streit, ausgelöst durch Nozdrevs Falschspiel, gründet in dem unterschiedlichen Verhältnis der handelnden Personen zur festgelegten Ordnung, das sich hier in der Frage nach dem richtigen Ort der Spielsteine spiegelt:

«...Э, э! это, брат, что? отсади-ка ее назад!» говорил Чичиков.  
«Кого?»  
«Да шашку-то», – сказал Чичиков и в то же время увидел почти перед самым носом своим и другую, которая, как казалось, пробиралась в дамки; откуда она взялась, это один только бог знал. «Нет», сказал Чичиков, вставши из-за стола: «с тобой нет никакой возможности играть! Этак не ходят, по три шашки вдруг!»  
«Отчего ж по три? Это по ошибке. Одна подвинулась нечаянно, я ее отодвину, изволь.»  
«А другая-то откуда взялась?»  
«Какая другая?»  
«А вот эта, что пробирается в дамки?»  
«Вот тебе на, будто не помнишь!»  
«Нет, брат..; ты ее только теперь присторил; ей место вон где!»  
«Как, где место?» сказал Ноздрев... (84f.)

Čičikovs Forderung nach Beachtung der vorgegebenen Ordnung steht ihre völlige Mißachtung durch Nozdrev entgegen;<sup>10</sup> diese Problematik überträgt sich von der Zweidimensionalität des Spielbrettes auf den dreidimensionalen Raum:

Ноздрев вспыхнул и подошел к Чичикову так близко, что тот отступил шага два назад. (85)

Die Spannung steigt weniger durch die folgenden verbalen Drohungen Nozdrevs als durch die Veränderung der räumlichen Situation. Das bedrohliche Näherücken Nozdrevs macht Čičikov zunehmend bewegungsunfähig; das Versperren der Ausgänge führt zur Thematisierung des Gegensatzes von geschlossenem Innenraum und freiem, aber unerreichbarem Außenraum: der unmittelbaren Bedrohung kann Čičikov nur den Blick aus dem Fenster entgegensetzen – aber während das Zimmer, in dem sich der Streit abspielt, vorher von außen betretbar und somit zumindest bedingt geöffnet war, ist nun der Ausweg versperrt (86). Der Außenraum bekommt dadurch einen fast fiktiven Status, er ist so unerreichbar, als blicke Čičikov auf die Fläche eines Genrebildes, auf dem seine Kutsche abgebildet ist – tatsächlich fehlt jeder Verweis auf eine räumliche Erstreckung des Gesehenen.

Nachdem die Situation sich bis zum Äußersten zugespitzt hat (mit dem Versagen der Sprache (86) hat Čičikovs Hilflosigkeit ihren Höhepunkt erreicht), sind die Möglichkeiten des 'suspense' im Bereich der Handlung erschöpft, die Auflösung der Spannung durch eine Aktion scheint unabdingbar. Folgerichtig geht nun Nozdrev zum Angriff über

(– Бейте его, – кричал Ноздрев, порываясь вперед (86))

- aber eine weitere Verzögerung erneuert die Spannung. Diese Verzögerung, die im Bereich der Handlung nicht mehr möglich war, besteht in dem ausgedehnten Vergleich Čičikovs mit einer belagerten Festung, einem Gebäude also, dessen wesentliches Merkmal die Abgrenzung zwischen Innen und Außen darstellt. (87) Damit wird der Gegensatz von Innenraum und Außenraum auf Čičikov selbst projiziert. Auch dieser Vergleich wird, wie der oben erwähnte, ironisch gebrochen - diesmal allerdings liegt die Diskontinuität ausschließlich auf der inhaltlichen Ebene:

Но если Ноздрев выразил собою поступившего под крепость ... поручика, то крепость ... никак не было похоже на непреступную. (87)

Mit der Brechung des Vergleichs auf inhaltlicher Ebene wird der Blickpunkt vom Bild der Festung wieder auf die Person Čičikovs verlagert. Andererseits wird aber auch die neue Ebene weiter genutzt, die über die betonte Entgegensetzung von Innen- und Außenraum etabliert wurde: die Rettung erfolgt aus eben dem scheinbar fiktiven Außenraum,<sup>11</sup> der schon durch Čičikovs Blick aus dem Fenster thematisiert wurde; nun allerdings wird gerade seine räumliche Ausdehnung betont; der Bezirkshauptmann erscheint вдруг, как с облаков (87), die dritte Dimension ist explizit mitbezeichnet.

Die gewaltsame Überschreitung der Grenze von Außen- zu Innenraum gibt Čičikov seine Handlungsfähigkeit zurück, das Geschehen verlagert sich von der Ebene des Vergleichs wieder völlig auf die der Handlung; das Kapitel endet an diesem Punkt. Zu Beginn des folgenden Kapitels wird ein letztes Mal in diesem Zusammenhang auf den Gegensatz zwischen Außen- und Innenraum verwiesen, diesmal durch eine einfache Metapher:

Когда он попробовал приложить руку к сердцу, то почувствовал, что оно билось, как перепелка в клетке. (89, Hervorhebung – I.B.)

Der Gegensatz zur Verwendung von Raum in den oben angeführten konventionellen Metaphern ist deutlich. Der Festungsvergleich ist Bestandteil einer



Thematik, die sich durch die gesamte Episode zieht: die kontrastive Gegenüberstellung von Innen- und Außenraum und die Betonung der zwischen ihnen bestehenden Grenze. Auch das *tertium comparationis* liegt im räumlichen Bereich: die Bewegung Nozdrevs im Raum löst die Assoziation des Ansturms auf eine Festung aus. Das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität hat sich umgekehrt: Einheit besteht hier auf der Ebene der räumlichen Bildlichkeit, ihre Brechung erfolgt auf der Inhaltsebene. Erzähltechnisch ermöglicht die Betonung des Raumes den bruchlosen Übergang zwischen Vergleich und Handlung.

Ein signifikantes Beispiel für die 'räumliche Motivation' eines Vergleiches stellt die Episode des Kutschenzusammenstoßes im fünften Kapitel dar, die die kommenden Mißerfolge Čičikovs ankündigt (vgl. S.90f.). Der Moment des Zusammenstoßes und der folgenden Bewegungshemmung ist durch starke Überfüllung des Handlungsraumes gekennzeichnet; die Situation nach der Abfahrt der fremden Kutsche dagegen ist in einem betont leeren Raum angesiedelt:

А между тем дамы уехали, хорошенькая головка с тоненькими чертами лица и тоненьким станом скрылась, как что-то похожее на виденье, и опять осталась дорога, бричка, ... Чичиков, *гладь и пустота* окрестных полей. (92, Hervorhebung – I.B.)

Der abrupte Wechsel zwischen überfülltem und leerem Raum betont den unwirklichen Charakter der Begegnung; die Konfrontation zweier entgegengesetzter Raumformen bildet auch den Kernpunkt der folgenden erzählerischen Reflexion, die die ausbleibende Reaktion Čičikovs auf das Ereignis erklären soll. In diesem Einschub wird das plötzliche Aufblitzen von Freude in den Sorgen des Lebens mit dem Vorüberfahren einer prächtigen Kutsche an einem verödeten Dorf verglichen:

как иногда блестящий экипаж ... вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглохнувшей бедной деревушки, не видавшей ничего... (92)

Die Bewegung im linearen Raum überschneidet den unbewegten, abgeschlossenen Raum des Dorfes, ruft dort auch eine kurzfristige Reaktion hervor ("и долго мужики стоят, зевая, с открытыми ртами" (ebd.), letztlich bleiben die beiden Raumformen jedoch streng getrennt gegenübergestellt, eine Beeinflussung des abgeschlossenen Raumes des Dorfes durch den plötzlichen Einbruch von Bewegung findet so wenig statt wie eine Veränderung Čičikovs durch den flüchtigen Blick in die fremde Kutsche.

Wie bei den konventionellen Metaphern werden auch bei derartigen Vergleichen literarische Traditionen verarbeitet. So ist in der Bemerkung des Erzählers, Sobakevič habe scheinbar überhaupt keine Seele,

...или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что не ворочилось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности (101),

der Rückgriff auf folkloristische Motive<sup>12</sup> explizit angesprochen. Aber im Gegensatz zu den oben angeführten Metaphern befinden sich hier Bedeutung und räumliche Bildlichkeit im Einklang. Die Ausweitung des Innenraumes des Körpers zum unbegrenzten Raum einer nicht näher definierten Landschaft ist vielmehr durch den vorhergehenden Monolog Čičikovs schon vorweggenommen: Čičikov beginnt das Gespräch über seinen zweifelhaften Kaufgegenstand mit einem Exkurs über die Weite Rußlands,

Чичиков начал как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве... (100),

um dann auf die 'nichtexistierenden' (S.101) Revisionsseelen überzuleiten. Der Begriff der Seele, die Frage nach ihrer Existenz und auch das Motiv des unbegrenzten weiten Raumes, in dem sie, so sie existiert, angesiedelt ist, wird in dem angeführten Vergleich weitergeführt; nur daß die primäre Bedeutung des Wortes душа, die menschliche Seele, hier an Stelle der Bedeutung 'Revisionsseele' tritt, die Frage nach dem Ort der - möglicherweise nicht existierenden - Seele Sobakevičs die Frage nach der Existenz der anzukaufenden - vermutlich nicht existierenden - Bauern in der Weite Rußlands ablöst. Der rein inhaltlich kaum motivierte Ausflug ins Innenleben Sobakevičs erklärt sich also einerseits durch das lexikalische Spiel mit den zwei Bedeutungen des Wortes 'Seele', andererseits durch die Parallelität der räumlichen Bildlichkeit, die dem Monolog Čičikovs und der Bemerkung des Erzählers zu Sobakevič zugrundeliegt. Diese zweifache Motivation des Vergleiches spricht für seine inhaltliche Relevanz - tatsächlich ist mit dem Motiv der 'toten Seele' in ihrer zweifachen Konnotation das zentrale Thema des Romanes angesprochen.<sup>13</sup>

## 2.

Für die Stilebene läßt sich dennoch eine erhöhte Signifikanz des Raumes festhalten, die sich in der häufigen Verwendung von Raummetaphern zeigt,

deutlicher noch in Vergleichen, für die die Raumkonzeption eine konstitutive Rolle spielt.

Auf der Ebene der Textstruktur wird die Bedeutung des Raumes noch deutlicher. Vor allem der Weg, dessen motivische Relevanz - gerade in ihrer Anlehnung an den pikaresken Roman 'leben' die MD von der chronotopischen Grundform des Weges - in der Forschung oft betont wurde,<sup>14</sup> ist hier von herausragender Bedeutung.

Das Motiv des Weges und der Reise - also der Bewegung im Raum - tritt in auffällender Regelmäßigkeit zu Beginn und Ende der einzelnen Kapitel auf. Besonders akzentuiert ist dies in den Kapiteln 1-6 der Fall, in denen die Kapitelgrenzen jeweils mit Ortswechseln des Protagonisten korrespondieren; vgl. etwa die oben angeführte Streit-Episode, in der die Flucht Čičikovs vor Nozdrev mit dem Überschreiten der Kapitelgrenze zusammenfällt.<sup>15</sup>

Mit der zweiten Ankunft Čičikovs in der Stadt (Ende Kapitel 6) sind die Möglichkeiten direkter Bewegung des Protagonisten scheinbar ausgeschöpft; das Motiv der Bewegung bleibt jedoch im Zusammenhang mit den Kapitelgrenzen weiterhin relevant: Kapitel 7 beginnt mit dem auktorialen Vergleich des Schriftstellers mit einem Wanderer und endet mit der betont verzögerten Heimkehr der Leibeigenen Čičikovs, Selifan und Petruška: "Рука в руку, не выпускающая друг друга, они целые четверть часа взбирались на лестницу, наконец одолели ее и вззошли" (153) sowie der kurzen Beschreibung eines weiteren 'hergereisten' Gastes, der durch eine ebenfalls mit Fortbewegung verbundene Liebhaberei, das Sammeln von Stiefeln charakterisiert wird. Das Motiv der Leibeigenen und ihres Verhältnisses zur Fortbewegung wird zu Beginn von Kapitel 8 in den Reflexionen der Stadtbewohner über die Umsiedlung von Čičikovs Bauern wieder aufgenommen. Die Grenze zwischen den Kapiteln 8 und 9, die der Erzähler ausdrücklich benennt ("Разговор сей... но пусть лучше сей разговор будет в следующей главе", 177), liegt zwischen der Einfahrt der Korobočka in die Stadt und der dadurch ausgelösten, von einer scheinbaren Dehnung des Raumes begleiteten und dadurch, wie der oben genannte Treppenaufstieg von Selifan und Petruška, betont in die Länge gezogenen Abfahrt der 'просто приятная дама'. Dagegen wird die Bewegung, die zwischen dem Ende von Kapitel 9 ("Для всего этого предложено было собраться нарочно у полицеймейстера", 196) und dem Beginn von Kapitel 10 ("Собравшись у полицеймейстера...", 197) liegt, ausgespart. Diese - nach den Regelmäßigkeiten der vorherigen Kapitel - ungewöhnliche Abwesenheit von Bewegung setzt sich in der Behinderung von Čičikovs Fluchtplan fort, der den Wechsel von Kapitel 10 zu Kapitel 11 bezeichnet. Das Ende von Kapitel 11, eine Apotheose der Bewegung, bildet schließlich die spiegelbildliche Entsprechung zur Ankunft Čičikovs in der Stadt zu Beginn des Romans.

Der Text erfährt somit eine strukturelle Gliederung, die sich in einem fast ausnahmslos durchgehaltenen Wechsel der Raumformen ausdrückt: unterteilt man die Kapitel in eine 'Kernzone' und eine 'Randzone', so wird rasch deutlich (besonders offensichtlich ist dies in den Gutsbesitzer-Kapiteln), daß im Kernbereich weitgehend der geschlossene, statische Raum dominiert (oder eine Folge derartiger Räume, die miteinander verknüpft sind, wie etwa verschiedene Gebäude in der Stadt), in den Randzonen dagegen der lineare Raum und mit ihm die Bewegung betont wird. Die Grenze zwischen den Kapiteln wird somit als eine räumliche Begrenzung aufgefaßt, die nur in der Bewegung überschritten werden kann - die Textstruktur wird dadurch auch für die Handlungsebene relevant.<sup>16</sup>

Eine Auffassung des Textes als eine Struktur, die räumliche Merkmale aufweist, wird durch Reflexionen des Erzählers bestätigt. So beschreibt er im zweiten Kapitel die Textstruktur explizit als eine räumliche Entwicklung:

...повесть, очень длинную, имеющую после раздвинуться шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело. (19)

Der Text füllt aber nicht lediglich einen vorgegebenen Raum aus. Gegen Ende des Romans ist die Rede davon,

как пойдет дело далее, ... как двинутся сокровенные рычаги *широкой* повести, *раздастся далее ее горизонт* и вся она примет величавое лирическое течение, то читатель увидит потом. (241, Hervorhebungen - I.B.),

In diesem Bild des sich erweiternden Horizonts (die Wahl eines Reflexivverbs ist bezeichnend) wird deutlich, daß der Raum, den der Text erfüllt, durch diesen Text selbst erst konstituiert wird. Folgerichtig besteht eine unbegrenzte Freiheit, neue Text- und Raum-ebenen einzuführen.

Die Erzählstruktur ist dabei nicht an die Linearität der Textstruktur gebunden: einzelne Elemente können aus dem (Raum-)Kontinuum der Erzählung herausgehoben werden. Wenn beispielsweise die Beschreibung der russischen Amtsstubenwirklichkeit im dritten Kapitel mit den Worten beginnt: "Положим, например, существует канцелярия, не здесь, а в тридевятом государстве"(49), so wird jenseits des eigentlichen Handlungsstranges eine zweite Fiktions Ebene etabliert, die ausführliche auktoriale Einschübe und Vergleiche, aber auch Reflexionen der handelnden Personen ermöglicht.

Ein besonders beeindruckendes Beispiel für die Möglichkeiten, die dieser Kunstgriff eröffnet, bietet Čičikovs fiktiver Umsiedlungsplan. Seine Erklärung,

er kaufe Bauern zur Umsiedlung, führt zur Errichtung eines imaginären Raumes, des Gouvernements Cherson, das zum Gegenstand heftiger Diskussionen seitens der Stadtbewohner wird (Beginn Kap. 8). Das Schwanken zwischen Realität und Illusion, dem selbst Čičikov, der Urheber des Planes, zeitweilig erliegt (240), überträgt sich auf den Leser: einerseits ist er sich der realen Existenz des Gouvernements bewußt, andererseits wird die Fiktivität des Planes durch Čičikovs Äußerung, er habe gerade soviel Land erworben, wie für die gekauften Bauern notwendig sei (147) - also nichts -, verdeutlicht.

Der Wechsel zwischen unterschiedlichen, in ihrem Fiktivitätsgrad unterschiedenen Räumen entspricht in etwa der Erfahrung, die der Besucher eines Panoramas macht: beim Betreten des Gebäudes wird der Betrachter in einen Raum versetzt, der von dem Standort des Panoramas räumlich weit entfernt ist; mit illusionistischen Mitteln wird die Überwindung räumlicher Grenzen möglich; das Schwanken zwischen der Illusion, an einen fernen Ort versetzt zu sein, der weit zu überblicken ist, und der verstandesmäßigen Erkenntnis, sich in einem begrenzten Gebäude aufzuhalten, entspricht dem Schwanken zwischen Illusion und Realitätserkenntnis, das Gogol' durch die Errichtung fiktiver Räume innerhalb des ohnehin schon fiktiven Raumes der Erzählung hervorruft.<sup>17</sup>

Eine Sonderform dieses Spiels mit Raumebenen ist ihre hierarchische Anordnung. Die Möglichkeit einer solchen hierarchischen Raumstruktur wird - mit explizitem Verweis auf die 'Divina Commedia' als (ironisiertes) literarisches Vorbild - in der Beschreibung des Amtes in Kap. 7 (144) angedeutet; strukturell wie inhaltlich konstitutiv für den Roman wird sie in der Differenzierung des Blickpunktes von Protagonisten, Leser und Erzähler.

Eine solche Unterteilung ist nach dem oben Erläuterten nicht völlig unerwartet. Wenn die Textstruktur selbst als räumlich aufgefaßt wird, so ist es nur logisch, daß auch die an Entstehung und Rezeption des Textes beteiligten Instanzen über räumliche Kategorien voneinander unterschieden werden.

Diese höchst signifikante Einteilung wird von Lotman folgendermaßen beschrieben:

герои, читатель и автор включены в разные типы того особого пространства, ... Герои находятся на земле, горизонт их заслонен предметами ... Точка зрения читателя вынесена вверх ... Но читатель ... не знает морального исхода, которому Гоголь тоже продает пространственный образ ... Это видит человек пути - автор. (Lotman 1988, 292)

Während Lotmans einseitig metaphorische Deutung des unterschiedlich 'weiten' Blickes der einzelnen Instanzen in Frage zu stellen ist, soll hier ihre Funktion für die Konstitution von Raum im Text betrachtet werden.

Zunächst ist hierzu die Beschreibung der unterschiedlichen Blickpunkte zu differenzieren. Während sich die Perspektive des Protagonisten aus dem Text nur mittelbar erschließen läßt, wird der unterschiedliche Blickwinkel von Leser und Erzähler ausdrücklich thematisiert: dem Blick des Lesers,

... глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет (210),

steht der ungleich distanziertere und damit weitere des Erzählers entgegen:

Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу... (220)

Neben den Blick des Erzählers aus der Ferne tritt jedoch ein weiterer, mit erstgenanntem unvereinbarer Standpunkt. Wenn der Erzähler in Kapitel 7 seine Situation mit den Worten beschreibt:

И долго еще определено мне чудной властью итти об руку с моими странными героями... (134),<sup>18</sup>

so ist offenbar nicht von der beschriebenen allwissenden, das Geschehen aus der Ferne beobachtenden Instanz die Rede - neben den distanzierten Erzähler tritt eine zweite, dem Protagonisten bis hin zum zeitweiligen Wechsel in personale Erzählweise angenäherte Erzählerfigur, die hier als 'heldennaher Erzähler' bezeichnet werden soll. Während letzterer an der Bewegung des Protagonisten im Raum partizipiert, beobachtet der erstere diese Bewegung von einem nicht näher definierten point de vue aus.

Den beiden Erzählerfiguren ist eine jeweils spezifische Raumwahrnehmung zugeordnet. Der Blick von oben, der einen Gesamtüberblick ermöglicht, traditionell der Blick Gottes,<sup>19</sup> ist in einer säkularisierten Gesellschaft zum Blick des Wissenschaftlers geworden: zu Recht weist Wajskopf (Wajskopf 1993, 409) darauf hin, daß der Blick des auktorialen Erzählers auf Rußland, wie er sich in der Beschreibung "Ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города" (220) spiegelt, eher ein Blick auf eine Landkarte als auf eine reale Landschaft ist. Auch Fussos Beobachtung, daß der Blick aus der Höhe dem Blick des Universalhistorikers gleicht, wie er etwa bei Schlözer vorgebildet ist,<sup>20</sup> gehört in diesen Zusammenhang: die Überschau von einem erhöhten Standpunkt ist im neunzehnten Jahrhundert, im Bemühen um Universalität noch nicht gänzlich jenseits aller apokalyptisch-visiöner Traditionen, auch der strukturierende, Zusammenhang stiftende Blick des Universalgelehrten. Der allumfassende Blick ist aber nicht zuletzt auch der Blick

des modernen Luftreisenden - wurde doch durch die Erfindung des Heißluftballons im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht nur die Kartographie revolutioniert, sondern eine Raumerfahrung, wie sie hier geschildert ist, überhaupt erst ermöglicht.

Der Blick des distanzierten Erzählers ist ein generalisierender Blick, der Details und Konturen nicht zur Wahrnehmung bringen kann. Für unser Thema besonders relevant ist aber die Tatsache, daß ihm notwendig die Ausrichtung fehlt: Richtungsangaben sind im Blick von oben irrelevant, Bewegung in eine Richtung kann aus dieser Perspektive nur in abstrakt-metaphorischer Form wiedergegeben werden, wie dies etwa in der erwähnten Metapher des Lebensweges oder in den ausführlichen auktorialen Vergleichen stattfindet. Eine Beschreibung von Bewegung ist dagegen an den Blickwinkel des 'heldennahen' Erzählers gebunden. Es ist der Blick des Reisenden, der den Raum in seiner ganzen Bedingtheit durch die Eigenbewegung des wahrnehmenden Subjekts als Kontinuum wahrnimmt:

Заманчиво мелькали мне издали, сквозь древесную зелень, красная крыша и белые трубы помещицкого дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады и он покажется весь с своею ... наружностью. (111)

Dieser Blickwinkel ist nicht mehr an einen exklusiven Erzählerstandpunkt gebunden; der fiktive Leser wird zur Partizipation geradezu genötigt:

В дорогу! В дорогу! ... Разом и вдруг окунемся в жизнь ... и посмотрим, что делает Чичиков. (135)

Zwischen der Perspektive des Erzählers und des Protagonisten ist häufig nicht zu trennen. So findet der oben zitierte Eindruck eines Raumkontinuums für den Protagonisten eine Parallele in der Beschreibung der Abfahrt von Nozdrev: das Dorf Nozdrevs unescлась из вида, закрывшись полями, отлогостями и пригорками (89) - die Wahrnehmungserfahrung, die der Erzähler im obigen Zitat für die eigene Person beschrieb, ist hier Čičikov zugeordnet, allerdings wiederum durch den Erzähler vermittelt, so daß sich von einer wirklich 'eigenen' Raumerfahrung des Protagonisten nur schwer sprechen läßt.

Neben die hierarchische Differenzierung der Blickpunkte tritt also parallel eine durchaus einheitliche Perspektive. Diese Aufgliederung in zwei unvereinbare Perspektiven auf den Raum, in dem die Handlung abläuft, führt zu der Frage, wie dieser Raum strukturiert ist und in welchem Verhältnis der erzählte Raum und der Erzählraum (also die Gesamtheit der in der Erzählung auftauchenden bzw. mit ihr verknüpften Räume und ihrer Beziehungen zueinander)<sup>21</sup> stehen.

Läßt man die auktorialen Abschweifungen, die räumlichen Vergleiche und Metaphern zunächst beiseite, so besteht der Erzählraum aus einer Reihe abgeschlossener Einzelräume, die in einem geschlossenen Gebiet (Rußland) liegen. Obwohl der Blick des auktorialen Erzählers aus der 'Ferne' einen Gesamtüberblick über diese Orte zu geben scheint, ist der Erzählraum nicht rekonstruierbar: weder ist der einzige feste Bezugspunkt für die Ausflüge Čičikovs, die Gouvernementsstadt, genau lokalisiert, noch sind Distanz- und Richtungsangaben eindeutig genug, um dem Leser eine Rekonstruktion des Raumes, in dem die Handlung erfolgt, zu ermöglichen. Die Abgegrenztheit, die sprunghaften Wechsel, Verirrungen, fehlenden Zuordnungen der einzelnen Teile zueinander, die räumliche Disparatheit, die den Raum innerhalb der Erzählung prägt, wird im 'Blick von oben' nur scheinbar zu einer Einheit zusammengefaßt, die im Blick auf die 'Landkarte' Rußland potentiell ermöglichte Strukturierung wird nicht realisiert. Auch der Raum des distanzierten Erzählers, der offenbar zumindest einen - wie auch immer fiktiven - Blickkontakt zum Handlungsort zuläßt ("Русь! Русь! вижу тебя..."), bleibt ebenso undefiniert wie der Raum des fiktiven Lesers, dessen Abgrenzung gegen den Text im obigen Zitat (135) appellativ durchbrochen wird.

Gerade dieser Aufruf zur Partizipation aber macht deutlich, wo allein, wenn schon nicht die abstrakte Rekonstruktion, so doch die Erfahrung des Handlungsraumes möglich scheint: in der Bewegung, aus der Perspektive des Reisenden. Damit befinden wir uns im Bereich des erzählten Raumes. Hier, so scheint es, müßten die einzelnen Raumteile, die den Erzählraum ausmachen, ein Kontinuum bilden, sind sie doch, wie schon der aufgezwungene Titel des Romans, *Похождения Чичикова*, andeutet, durch die Bewegung des Protagonisten miteinander verknüpft. Doch auch diese Kontinuität erweist sich als brüchig: gerade wenn sich die Schilderung von Bewegung dem Blickwinkel des Protagonisten annähert, zerfällt der Raumeindruck häufig in eine unverbundene Abfolge von Einzeleindrücken, die zwar durch sukzessive Aneinanderreihung von Details einen Raumeindruck suggeriert, ein Raumkontinuum aber nicht erfahrbar macht:

Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, ... чужь и дичь по обоим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор.<sup>22</sup> (21)

Zusätzlich wird der Raum, den der Protagonist durchquert, Dehnungen und Verkürzungen unterworfen<sup>23</sup> - deutlich wird dies etwa bei der Schilderung der Fahrt zu Manilov zu Beginn des zweiten Kapitels.

Auch in bezug auf die Handlungsmöglichkeiten, die sich im Raum eröffnen, läßt sich keine Kongruenz ausmachen. Hierbei ist auf Lotmans meines Erachtens



treffenden Begriff des 'theatralischen Raumes' bei Gogol' hinzuweisen. Lotman unterteilt den Handlungsraum in den Raum, на котором может происходить действие und denjenigen Raum, на котором действие никогда не происходит (Lotman 1988, 263). Als Beispiel wäre etwa die Beschreibung von Pljuškins Garten zu nennen, die von der Beschreibung des Hauses aus der Perspektive des sich nähernden Protagonisten und der Ankunft vor diesem Haus gerahmt wird: während sowohl der Weg, auf dem sich Čičikov bewegt, als auch das Haus Orte sind, an denen Handlung möglich ist, erscheint der Garten wie eine Bühnenkulisse hinter dem Haus, weder wird ein möglicher Zugang zu ihm benannt, noch hat er eine direkte Verbindung zur Handlung.

Der Raum, der Handlung ermöglicht (die 'Bühne'), kann so hochdefiniert sein, daß er buchstäblich selbst, unabhängig von seiner gegenständlichen Besetzung, zum Handlungsträger werden kann - so kann sich zum Beispiel ein Lächeln quasi eigenständig, "по неизменным законам отражения" (162), bis an die Peripherie eines Raumes ausbreiten. Da Handlung mit Bewegung verknüpft ist, sind in diesem Raum auch Richtungsangaben häufig, die Ordnung der Gegenstände, die ihn erfüllen, wird angegeben, so daß weitere Handlungs- und Bewegungsmöglichkeiten erkennbar werden (vgl. die Beschreibungen der Gutsbesitzerhäuser), der Raum läßt sich, wie die reale Bühne des Theaters, nach allen Seiten durchmessen (besonders deutlich wird dies bei der Beschreibung des Balls beim Gouverneur in Kap. 8).

Der Raum, in dem 'die Handlung nicht stattfinden kann', ist dagegen in der Regel richtungslos. Da er nicht 'bespielbar' ist, sind Ordnung und Struktur der ihn erfüllenden Dinge so unwesentlich, daß seine Beschreibung sich auf eine reine Aneinanderreihung von Details beschränken kann:

...прочие здания на площади не отвечали огромности каменному дому. Это были: караульная будка..., две-три извочичьи биржи и, наконец, длинные заборы. (141)

Eine Orientierung - und somit die Rekonstruktion des Erzählraumes - ist für den Leser nicht möglich.

Aus derart 'unbespielbarem' Raum besteht aber auch das Umfeld der von Čičikov zurückgelegten Wege. Wenn die Fahrteindrücke des Protagonisten im zweiten Kapitel in einer beliebigen Abfolge von Einzelelementen bestehen (vgl. obiges Zitat, 21), so wird damit deutlich, daß der Umgebungsraum - im Gegensatz zum Weg selbst - nicht als ein kontinuierlicher, betretbarer Raum gedacht ist. Besonders offenkundig wird diese Unterdefinition des Umgebungsraumes in denjenigen Szenen, in denen der (gedankenverlorene oder schlafende) Protagonist mangels Aufmerksamkeit die zurückgelegte Wegstrecke 'nicht bemerkt' (z.B. die Einfahrt in Pljuškins Dorf, 111), diese also vom heldennahen Erzähler

nicht beschrieben und dadurch auch für den Leser nicht erfahrbar wird. Das Raumkontinuum bleibt hier auch in der Bewegung fragmentarisch.

Fügt man nun noch die auktorialen Einschübe hinzu, die weitere, selten konkret lokalisierbare, oft mit dem Raum der Handlung völlig unvereinbare Räume eröffnen, so wird deutlich, daß auch in bezug auf den erzählten Raum von Durchgängigkeit nicht die Rede sein kann<sup>24</sup> - einzig die zwangsläufig lineare Textstruktur bindet die einzelnen Handlungs- und Reflexionsebenen in eine durchgängige Bewegung ein; das Raumkontinuum, als das der Roman beschrieben wird, besteht allein auf der Ebene der Textstruktur.

Während die beschriebenen Blickpunkte von Erzähler, Leser und Protagonist in ihrer räumlichen Zuordnung unveränderlich sind, ist für die Erzeugung eines Kontinuums nicht eine statisch festgeschriebene Raumform, sondern die durch den Einbezug eines zeitlichen Elements erzeugte Bewegung relevant. Erst in der Bewegung im Raum wird die vom Erzähler angekündigte Entwicklung ("приближени[e] к концу, венчающему дело", 19) möglich.

Auch auf struktureller Ebene ist demnach eine deutliche Betonung räumlicher Kategorien festzustellen. Mit Mitteln der Raumkonzeption werden zentrale Elemente der Textstruktur verdeutlicht; dies führt zur Frage nach der inhaltlichen Relevanz des Raumes, die schon in den vorigen Überlegungen teilweise berührt wurde. Wie sich zeigen wird, setzt sich die eben beschriebene Unterteilung in eine statische Zuordnung unterschiedlicher Raumformen einerseits, die Einführung eines dynamischen Elementes andererseits, im Bereich des Inhalts fort.

### 3.

Auf inhaltlicher Ebene betrifft die Verwendung von Raum zunächst und besonders auffällig die Figuren der Erzählung. Die Nebenfiguren durch ein weitgehend stereotypes Verhalten im Raum charakterisiert. So ist etwa für Pljuškin ein Verengungsprozeß typisch, für Nozdrëv fortgesetztes Mißachten und Überschreiten von Grenzen, für die Korobočka dagegen - wie schon in der Wahl ihres Namens angedeutet - umgekehrt das Errichten und strenge Bewahren räumlicher Grenzen, etc. Dieses Verhalten wird auch auf den die Personen umgebenden Raum selbst übertragen. So ist zum Beispiel die Begrenztheit der Korobočka nicht nur für ihre Person charakteristisch, sondern auch für den ihr zugeordneten Raum, der in entsprechend hohem Maße durch Zäune und Abgrenzungen gekennzeichnet ist. Diese Charakteristika des sie umgebenden Raumes treten schon zutage, ehe sie selbst auftritt:

Бричка ударилася оглоблями в забор и ... решительно некуда было ехать. Чичиков только заметил сквозь густое покрывало лившего дождя что-то похожее на крышу. ... Свет мелькнул в

одном окошке и достигнул туманною струею до забора. (43,  
Hervorhebungen – I.B.)

In quasi spiegelverkehrter Lesart wird hier Herders Theorie vom Einfluß der Geographie (also des Umraumes) auf den Charakter der Völker<sup>25</sup> auf ein Individuum übertragen - allerdings in Form einer statischen, die Möglichkeit von Bewegung negierenden Beschreibung, die scheinbar kein Potential zur Veränderung birgt.

Ist für die Nebenpersonen eine derart starre Charakterisierung typisch,<sup>26</sup> so zeigt sich am Beispiel Čičikovs, daß die Raumkonzeption über ein weitaus höheres Ausdruckspotential verfügt. Den Protagonisten, dem kein spezifischer Raumtypus zuzuordnen ist, zeichnet eine charakteristische *Reaktion* auf den Raum bzw. das Raumverhalten der übrigen Personen aus, die von partieller Anpassung bis zu deutlicher Abgrenzung gehen kann; Raumbeschreibung wird hier zum Ausdruck der Wechselbeziehung von Individuum und Umwelt.

Eine weitgehende Anpassung an fremdes Raumverhalten läßt sich beispielsweise in Čičikovs Verhalten Manilov gegenüber sehen;<sup>27</sup> die Anpassung ist allerdings begrenzt. So reagiert Čičikov in Kap. 5 auf die körperliche Unbewegtheit seines Gegenübers (in diesem Fall des Ehepaars Sobakevič) mit gleicher Erstarrung - diese wird jedoch von seiner Augenbewegung konterkariert:

Затем она уселась на диване ... и уже не двигнула более ни глазом, ни бровью, ни носом. Чичиков опять поднял глаза ... Почти в течение целых пяти минут все хранили молчание ... Чичиков еще раз окинул комнату, и всё, что в ней ни было. (96)

Diese Abgrenzung, die jeweils eintritt, wenn der Raumtypus des Anderen normative Kraft zu entwickeln beginnt, drückt sich auch auf metaphorischer Ebene aus. So beschreibt der Autor die Distanzierung Čičikovs vom stark begrenzten und begrenzenden Raum Korobočkas mit den Worten:

Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения (54)

Im Gegensatz dazu betont der Protagonist im Verhältnis zu Nozdrev gerade das Gegenteil - wiederum wird das Wort 'Grenze' explizit verwendet:

Всему есть границы, – сказал Чичиков с чувством достоинства. (79)

An diesen Beispielen wird deutlich, was das Raumverhalten Čičikovs von dem der anderen Figuren unterscheidet: in wesentlich höherem Maße als diesen ist

ihm die Möglichkeit zur Auswahl gegeben. Dies zeigt sich schon im ersten Kapitel, anlässlich der Abendgesellschaft beim Gouverneur. Der Erzähler trennt hier die anwesenden Herren in zwei Gruppen: die Dünnen, die sich im Umkreis der Damen bewegen (43), und die Dicken, deren Blicke, Bewegungen und sogar ihr Besitztum sich der Begrenzung des umgebenden Raumes annähern:

Эти ... косились и пятились от дам и посматривали только по сторонам. (14f.)

У толстого спокойно, глядь – и явился где-нибудь в конце города дом ..., потом в другом конце другой дом, потом близ города деревенька, потом и село ... (15)

Čičikov, der keiner der beiden Gruppen zugeordnet wird, *entscheidet* sich schließlich, sich den Dicken anzuschließen. Auch die *Entscheidung*, das Stadtgebiet zu verlassen -

Наконец он *решился* перенести свои визиты за город. (19, Hervorhebung – I.B.)

- unterscheidet ihn von den Stadtbewohnern. Das bewußte Überschreiten der Stadtgrenze steht im Gegensatz zu deren Raumverhalten: nicht nur sind Zäune konstitutives Merkmal des Stadtraumes, fehlen bei der Beschreibung der Stadt in der Regel jegliche Richtungsangaben (vgl. Kap. 1; 182), es wird auch der Raum außerhalb der Stadt - insofern läßt sich der Stadtraum mit Lotmans Terminus des 'geschlossenen Raumes' beschreiben - als bedrohlich und unbewohnbar angesehen.<sup>28</sup>

Čičikov bewegt sich zunächst als Fremder im Stadtraum. Im ersten Kapitel wird dies dadurch markiert, daß die Bezeichnung des Protagonisten als "приезжий господин" (8) auch dann noch beibehalten wird, als sein Name dem Leser bereits bekannt ist (vgl. 19). Nachdem sich Čičikov durch das beschriebene Anpassungsverhalten zunächst relativ organisch in die Stadtgesellschaft eingliedert, erscheint vom Wiedereintreffen in der Stadt (Kap. 6) an, noch bevor auf der Handlungsebene Konflikte auftreten, seine Fähigkeit zur Anpassung und Distanzierung, aber auch zum Überschreiten von Grenzen, zunehmend gestört.

Diese Veränderung - sie kündigt sich schon bei dem erwähnten Zusammenstoß auf der Landstraße (Kap. 5) an -, zeigt sich zunächst bei der Einfahrt in die Stadt in Form einer eigentümlichen Veränderung der gegenständlichen Welt, die mit dem Überschreiten der Stadtgrenze zusammenfällt:

Тень со светом перемешалась совершенно, и казалось, самые предметы перемешались тоже ... усы у стоявшего на часах

солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе. (130)

Dieser fantastisch-bedrohlichen Veränderung der räumlichen Lage der Gegenstände steht Čičikovs ungewöhnliche Fröhlichkeit (ebd.) entgegen; der Erzähler läßt offen, wie weit der Protagonist die geschilderten Verwandlungen überhaupt wahrnimmt - der erwähnte Vergleich Čičikovs mit einem aus dem Theater kommenden Jüngling macht deutlich, daß er sich geistig in 'anderen Räumen' aufhält -; auch die negativen Assoziationen, die die Einfahrt durch die Tore des Gasthofs beim Erzähler offenbar weckt -

Наконец бричка, сделавши порядочный скачок, опустилась, как будто в яму, в ворота гостиницы. (131, Hervorhebung – I.B.)

- scheinen den Protagonisten nicht zu tangieren.

In der Folge verändert sich das Verhältnis zwischen Raum/Raumverhalten der Stadtbewohner und des Protagonisten stetig zu dessen Ungunsten. Wird zunächst noch Raum für ihn geschaffen:

Правительственные кресла были отодвинуты с шумом... (144),

so verkehrt sich dieses Verhalten mit der Ankündigung Čičikovs, er wolle fortfahren (also die Begrenztheit des Stadtraumes erneut mißachten), in sein Gegenteil:

Приступили к нему со всех сторон и стали упрашивать убедительно остаться хоть на две недели в городе. (151, Hervorhebung – I.B.)<sup>29</sup>

Čičikov läßt sich an seinem Vorhaben hindern; auch der (wenn auch eher metaphorisch gemeinte) Aufruf eines anonymen Liebesbriefes, die Enge der Stadt zu verlassen,

...оставить навсегда город, где люди ... не пользуются воздухом (160),

führt zu keiner direkten Reaktion, mit dem Brief selbst wird auch sein Inhalt durch die Verstaung in Čičikovs Schatulle an jeglicher 'Entfaltung' im Raum gehindert. Zwar unternimmt Čičikov auf dem folgenden Ball beim Gouverneur noch den Versuch, die Verfasserin des Briefes auszumachen, doch wird er daran zunächst durch die Begrüßung seitens der übrigen Gäste gehindert, die ihn in seiner Bewegungsfähigkeit weitgehend einschränkt (er wird wie ein Gegenstand weitergereicht, vgl. 162). Die bewußte Anstrengung, die Briefschreiberin

auszumachen, scheidet an einer weiteren Beschränkung des Raumes, die durch eine plötzliche Bewegung verursacht wird:

По самому носу дернул его целый ряд локтей, обшлагов, рукавов, концов лент, душистых шемызеток и платьев. Галопад летел во всю пропалую ... – все поднялось и понеслось... (164)

Die Erzeugung eines Geschwindigkeitseindrucks, der in einer scheinbaren Erhebung in die Luft kulminiert, wird uns noch später beschäftigen - hier ist zunächst wichtig, daß die Überkreuzung zweier Bewegungsrichtungen (Čičikovs gerichteter Blick und die richtungslose Galoppade, die den Ball eröffnet) den Protagonisten in seiner Absicht behindert;<sup>30</sup> endgültig läßt dieser von seinem Vorhaben ab, als er die eigene Unfähigkeit erkennt, dem grenzenlosen Raum, den er in den Augen der Damen zu erkennen vermeint, Struktur entgegenzusetzen zu können - das Versagen seiner räumlichen Anpassungsmechanismen wird offensichtlich:

Одни глаза их такое безконечное государство, в которое заехал человек – и поминай, как звали! (164)

Den hier angedeuteten drohenden Identitätsverlust vermeidet Čičikov, indem er den Gegenstand seines Interesses nicht weiter verfolgt. Auch in seinem Raumverhalten zeigt sich, trotz der beschriebenen Behinderungen, noch sein früheres Anpassungsverhalten: er bewegt sich mit kleinen Schritten,

с ловкими поворотами направо и налево (165)

und plaziert sich, gemäß der zu Beginn des Stadtaufenthaltes getroffenen Entscheidung, in der Nähe der Tür (166). Die Umzingelung durch die Stadtbewohner -

Дамы заняли и закружили его своими разговорами (166, Hervorhebung – I.B.)

- behindert ihn zwar in seinen Absichten und Pflichten, doch die entscheidende Veränderung tritt erst mit dem Auftritt der Tochter des Gouverneurs ein (angesichts der durchweg theatralischen Raumin szenierung der gesamten Ballepisode läßt sich hier durchaus von einem 'Auftritt' im dramatischen Sinne sprechen). Das Raumverhalten Čičikovs wird von diesem Augenblick an völlig unangemessen, durch abrupte Wechsel und auffallende Geradlinigkeit der Bewegung gekennzeichnet:

Герой наш поворотился ... как, невзначай поднявши глаза, остановился вдруг, будто оглушенный ударом. (166)<sup>31</sup>  
 Он даже не смотрел на круги, производимые дамами, но беспрестанно подымался на цыпочки выглядывать поверх голов ...; приседал и вниз тоже, высматривая промеж плечей и спин. (168)  
 Он протеснялся решительно вперед ..., прошмыгнул мимо ма-зурки почти по самым каблукам и прямо к тому месту, где сидела губернаторша с дочкой. (168f.)

Gleichzeitig verändert sich auch Čičikovs Raumwahrnehmung:

Ему показалось ..., что весь бал ... стал на несколько минут *как будто где-то вдали*... И из этого мглистого, кое-как набросанного поля выходили ясно и оконченно только одни тонкие черты увлекательной блондинки. (169; Hervorhebung – I.B.)

Nach der Einfahrt in die Stadt ist dies die zweite bedeutende Veränderung des Raumes; zu dem derart erzeugten 'magischen' Raum<sup>32</sup> paßt das unerklärbare Auftreten Nozdrevs, der die eigentliche Katastrophe heraufbeschwört, indem er Čičikovs 'Geheimnis' offenbart. Den Umschlag der Stimmung in der Stadt zu ungunsten Čičikovs schlägt sich in der - wiederum als fantastische Veränderung beschriebenen - Ausgrenzung des Protagonisten nieder, dem der Zugang zu den Häusern der Stadtbewohner verwehrt wird. Diese Ausgrenzung zeigt sich auch auf der Ebene der Lexik: wie im ersten Kapitel wird Čičikov erneut als *приезжий* bezeichnet (183).

Hier zeigt sich eine zentrale inhaltliche Funktion des Raumes: Veränderungen auf der Handlungsebene werden zunächst im Bereich der Raumkonzeption angekündigt und dann in Veränderungen von Raum und Raumverhalten veranschaulicht. Um zu klären, warum diese Funktion gerade der Raumkonzeption zugewiesen wird, soll zunächst die Bedeutung von Raum für den Protagonisten der Erzählung am Beispiel der beiden ihm zugeordneten 'Eigenräume', seiner Kutsche und der bereits erwähnten Schatulle, geklärt werden.

Mit seiner Kutsche verfügt Čičikov über einen persönlichen Raum, der ihm fest zugeordnet wird. Dieser 'Eigenraum' ist - im Gegensatz etwa zu dem Gasthofzimmer des Protagonisten, das auch andere Personen betreten können<sup>33</sup> - selbst in Situationen, in denen der Protagonist von seiner Kutsche aus mit anderen Personen kommuniziert, für niemanden sonst zugänglich:

Бричка Чичикова ехала *рядом с* бричкой, в которой сидели Ноздрев и его зять. (104, Hervorhebung – I.B.)

Dieser Eigenraum des Protagonisten ist durch Beweglichkeit gekennzeichnet: im Gegensatz zu den Räumen, die den übrigen Figuren zugeordnet werden, kann er sich somit auch durch 'fremde' Räume und Raumformen bewegen, ohne dadurch modifiziert zu werden (hier wird deutlich, welche Tragweite der Zusammenstoß mit der Kutsche der Gouverneurstochter und die folgende Bewegungsunfähigkeit hat) und ermöglicht dabei seinem 'Bewohner' weitgehend ungehinderten Ausblick in den Raum der Umgebung (lediglich der Blick nach vorne ist ihm versperrt):

Сначала он ... поглядывал только *назад* ...; но когда увидел, что город уже давно скрылся, ... поглядывал только *направо и налево*. (222, Hervorhebungen – I.B.)

Neben der Kutsche besitzt Čičikov allerdings noch einen weiteren - nicht betretbaren, doch transportablen - 'Eigenraum': die schon zu Beginn des Romans (12) erwähnte, im dritten Kapitel detailliert beschriebene Schatulle. Die Ausführlichkeit der Beschreibung, begründet durch die angebliche Neugier der Leser, "которые пожелают даже узнать план и внутреннее расположение шкатулки" (55), indiziert eine den reinen Gebrauchswert übersteigende Bedeutung des Gegenstandes. Tatsächlich ist die Schatulle Čičikova, als deren Vorgänger die Geldsäckchen seiner Jugendzeit (226) zu gelten haben, der einzige Gegenstand, dessen 'Innerstes' der Autor beschreibt. Er ist mit dem Protagonisten engstens verbunden (die Schatulle begleitet Čičikov buchstäblich auf allen seinen Wegen, er geizt beträchtlich mit ihrem Inhalt (vgl. 56), das Öffnen der Schatulle scheint einen Akt innerer Einkehr zu bedeuten (ebd.)), und ihre Verwahrungs- und Ordnungsfunktion ("свой ларчик, куда имел обыкновение положить все, что не попадалось", 12) ist durchaus auch metaphorisch zu verstehen. Besonders deutlich wird dies, wenn der erwähnte anonyme Liebesbrief, anstatt Gefühlsstürme zu veranlassen, schlicht само собой разумеется, ... было свернуто и уложено в шкатулку (161). Zieht man die bereits im Zusammenhang mit Sobakevič geäußerte Vorstellung in Betracht, daß die Seele eines Menschen aus seinem Körper in den Umgebungsraum verlagert werden kann, so wird deutlich, daß die Schatulle als Seelenäquivalent, als nach Außen projiziertes 'Innerstes' des Protagonisten selbst aufgefaßt werden kann, insofern als ein zweiter spezifischer 'Eigenraum', der ihn von den übrigen Figuren des Romans deutlich abhebt.<sup>34</sup>

Bei der Beschreibung der Schatulle lohnt sich ein Blick auf die Lexik: der Erzähler beschreibt den oberen, mit kleinen Unterteilungen versehenen Kasten der Schatulle und fährt fort:



...и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг и лист, потом следовал маленький потаенный ящик для денег.  
(56)

Neben der letzten lyrischen Digression und dem zitierten Gespräch Čičikovs mit Sobakevič (100)<sup>35</sup> ist dies die einzige Verwendung des Wortes пространство im gesamten ersten Band der MD; ein Detail, das ebenfalls für eine über die reine Gegenstandsbeschreibung hinausgehende Bedeutung dieser Schilderung spricht. Der geschilderte, in seiner Größe nicht weiter spezifizierte Raum scheint mir das Entwicklungspotential Čičikovs zu verkörpern. Er ist eng am Geld gelegen, wie auch das Herz Čičikovs; er ließe sich jedoch auch mit anderen Dingen füllen - wie auch Čičikovs Seele, die, nimmt man das Bild ernst, letztlich die mit Papieren gefüllte, dem Geld verhaftete Seele eines kleinen Beamten ist, potentiell jedoch auch einen anderen Inhalt bergen könnte. Da aber anhand der Betrachtung der Textstruktur deutlich wurde, daß das Potential des Raumes nur in der Dynamik realisiert werden kann, stellt sich nun die Frage, ob Čičikov von seinem Verhältnis zur Bewegung her die Möglichkeit hat, dieses Potential zu verwirklichen.

Greift man auf die stilistische Verwendung von Raum zurück, so läßt sich der Werdegang Čičikovs als Realisierung der Metapher des Lebensweges begreifen: anders als bei den Nebenfiguren des Romans sind für ihn die wichtigsten Punkte seines Lebens tatsächlich mit Reise verbunden.

Das Motiv der Reise wird sowohl bei der Einführung des Protagonisten zu Beginn des Textes (7) als auch bei Beginn seines Lebens angeschlagen:

Он родился просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца. (224, Hervorhebung I.B.)

Bewegung ist für das Raumverhalten Čičikovs demnach kennzeichnend; allerdings wird diese Bewegung, wie sowohl die Ausführung seines Lebenslaufes als auch die Handlung der MD deutlich machen, fortwährend behindert. Dieses Grundverhältnis des Protagonisten zur Bewegung klingt schon in der Eingangsszene des ersten Kapitels an, wo im scheinbar zufälligen Gedankenaustausch zweier Bauern die Stabilität eines Rades seiner Kutsche in Frage gestellt wird - tatsächlich ist es nicht nur gerade das Rad, dessen reparaturbedürftiger Zustand die Flucht Čičikovs letztendlich aufhält (216); auch sonst wird im Verlauf der Handlung mehrfach der Zustand der Wege thematisiert, der unwegsame Grund, der die Räder der Kutsche - und somit den Protagonisten - an schneller Bewegung hindern. Die scheinbare raum-zeitliche Überdehnung des Weges zu Manilov (22) gehört ebenso in den Zusammenhang der Bewegungshinderung wie das Abkommen vom geplanten Weg (vgl. die Ankunft bei der Korobočka).

Auch der Blick aus dem Fenster (in der zitierten Nozdrev-Episode, aber auch unmittelbar vor der Flucht aus der Stadt; 218), der eine intendierte Bewegung, die real nicht möglich ist, vorwegzunehmen scheint, ist typisch für die Betonung der behinderten Bewegung.

Das Verhältnis Čičikovs zum Weg selbst ist entsprechend zwiespältig: einerseits betont der Erzähler seine Freude an der schnellen Fortbewegung:

Тройка то взлетала на пригорок, то неслась духом с пригорка, которыми была усеяна вся столбовая дорога, стремившаяся чуть заметным накатом вниз. Чичиков только улыбался..., ибо любил скорую езду. (246),

andererseits verliert er regelmäßig den Kontakt zum Weg (z.B. 111; 222); wie er den unbegrenzten, unstrukturierten Raum letztendlich nicht als Verkörperung einer Möglichkeit wahrnimmt, sondern als Bedrohung, so ist ihm auch die Bedeutung der gerichteten Bewegung im Raum nicht unmittelbar bewußt. Nur der Erzähler weiß um das Potential des Weges - im letzten Kapitel feiert er die Landstraße als Rettung:

Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! (222),

während der Protagonist nach einigen Ausblicken nach rechts und links das Interesse am Weg wieder verliert: "Наконец и дорога перестала занимать его..." (ebd.)

Auch der Erzähler liebt das Erlebnis der 'schnellen Fahrt' - in den entsprechenden Beschreibungen (vgl. 222, "Верста с цифрой летит тебе в очи;...") scheint der Geschwindigkeitseindruck, der sich, als ein höchst modernes Phänomen, in zeitgenössischen Schilderungen von Eisenbahnfahrten findet auf das nationale Fortbewegungsmittel der Trojka rückübertragen worden zu sein.<sup>36</sup> Doch aus dem auktorialen Blickwinkel gewinnt die schnelle Fahrt einen weiteren Aspekt, der Čičikov, der "ничего обо всем это не знал совершенно" (211), völlig entgeht:<sup>37</sup> die anfangs zitierten Überlegungen zum Schicksalsweg der Völker (261) werden in den abschließenden lyrischen Passagen in einer höchst dynamischen Schilderung in Bezug zur Fahrt in der Trojka gesetzt; die geschichtsphilosophischen Implikationen der Raumkonzeption werden hier explizit: Aus der einfachen "бричка, в какой ездят холостяки" (7) wird "птица тройка", platonischer Seelenwagen, Feuerwagen des Elias oder Fortbewegungsgerät der Geschichte. Der Raum (Rußlands) wird hier als Träger unermesslichen Entwicklungsvermögens angesprochen:

...онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысль, когда ты сама без конца? ... И грозно объёмлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глупине моей... (221)

Gerade und allein der unbegrenzte Raum ermöglicht die - nicht näher spezifizierte - Entwicklung; die Beziehung zwischen dem Umgebungsraum und dem Inneren, der Seele des im Raum befindlichen Menschen, auf die im Laufe des Textes mehrfach angespielt wurde, wird hier ein letztes Mal aufgegriffen und nun explizit in Bezug zur geschichtlichen Entwicklung Rußlands gesetzt. Nimmt man Wajskopfs Verweis auf die Tradition der Offenbarungsliteratur auf, in der diese Passage steht,<sup>38</sup> so ist auch, wenn nicht gar in erster Linie, die religiös-moralische Entwicklung des Landes angesprochen.

Mit der Konkretisierung Rußlands im Bild der Trojka mutiert der Raum vom geographischen Raum Rußlands zum abstrakten Raum (welt)geschichtlicher Entwicklung, in dem Rußland selbst eine Bewegung vollzieht:

Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал... – кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход! и вон она понеслась, понеслась, понеслась!... И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух. Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? ... Русь, куда несешься ты, дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства. (246f.)

In dieser Passage tritt die Bedeutung des Raumes, die sich durch Stil, Struktur und Inhalt der MD zieht, offen zutage; tertium comparationis dieses abschließenden Vergleiches ist die Bewegung im Raum, die nun die Entwicklungsmöglichkeit nicht mehr einer einzelnen Person, sondern (hier sei an die Ausweitung der Lebensweg-Metapher in Anknüpfung an Herder erinnert) eines gesamten Volkes verkörpert. Läßt sich das angesprochene Potential aber realisieren? Um im Bild zu bleiben: ist eine Antwort auf die Frage nach dem Ziel der Trojka überhaupt möglich? Ein Blick auf die Perspektive des Erzählers soll die Problematik verdeutlichen.

Den Übergang von der Handlungsebene zur ersten lyrischen Digression des elften Kapitels bildet die Schilderung der Abfahrt Čičikovs aus der Stadt. Wie schon in der oben zitierten Ballepisode, wird auch hier das Erlebnis von Geschwindigkeit durch eine parataktische Aufzählung wiedergegeben, die in einer

Erhebung kulminiert; endet diese Erhebung in der obigen Episode folgenlos, ohne die Handlungsebene zu verlassen, so wird sie hier von einem Wechsel der Erzählperspektive begleitet. Zunächst ist der Blickpunkt noch auf 'Höhe' Čičikovs angesiedelt:

И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы ... (220)

Die Aufzählung wird über eine beträchtliche Textstrecke fortgesetzt; dann weicht die beschriebene 'Unterdefinition' der Umgebung einer zunehmenden Verräumlichung, die sich mit auditiven Eindrücken verbindet - eine Sichtweise, die dem distanzierten Erzähler zugehört.<sup>39</sup>

...черные полосы, мелькающие по степям, зятанутая вдали песня, сосновые верхушки и тумане, пропадающий далече колокольный звон... (ebd.)

Schließlich folgt endgültig die Erhebung in den distanzierten Blickwinkel:

...вороны как мухи и горизонт без конца... Русь! Русь! вижу тебя... (ebd.)

Die gleiche Technik wird auch in der abschließenden Digression verwendet, hier allerdings dadurch gesteigert, daß das Motiv des Fluges schon in der anfänglichen Aufzählung angesprochen wird:

летят версты, летят навстречу купцы ..., летит с обеих сторон лес...

Der Übergang zur anschließenden geschichtsphilosophischen Thematik vollzieht sich über räumliche Parallelität: die Frage nach dem Ziel des Weges, die schon in der Schilderung des Fahrteindrucks aufscheint -

...летит вся дорога *невесть куда* в пропадающую даль...<sup>40</sup>

im letzten Absatz als Frage aufgenommen

...Русь, куда ж несешься ты. (247)

Hier übersteigt die Gleichsetzung von Bewegung im Raum und geschichtlicher Entwicklung den Charakter einer Metapher; im angekündigten Höhepunkt und vorläufigen Ende der Textstruktur eröffnet sich eine letzte, die Handlungsebene übersteigende Raumebene, in deren Unbegrenztheit sich das Potential des Rau-

mes entfalten kann - doch fehlt seine konkrete Realisierung. Es wird zwar benannt (могучее пространство), doch nicht näher qualifiziert; der geschilderten Entwicklung fehlt der konkrete Inhalt: куда ж несешься ты?

Die Richtungslosigkeit aber ist - von aller geschichtsphilosophischen Aussage abgesehen - Konsequenz des Perspektivwechsels: der Blick des distanzierter Erzählers ist, wie beschrieben, der Blick von oben und somit ein ungerichteter Blick; eine Ausrichtung findet sich nur 'auf dem Erdboden', d.h. auf der Handlungsebene, in der Perspektive des heldennahen Erzählers. Trotz des fließenden Überganges zwischen den beiden Blickpunkten sind sie letztendlich unvereinbar - wie schon bei der Analyse der Textstruktur konstatiert wurde, läßt sich das Potential des Raums nur in der Bewegung realisieren - doch mit der Erhebung, die allein den Einbezug einer die Handlung überschreitenden geschichtsphilosophischen Perspektive erlaubt, kommt die Richtung abhanden.

Schon im siebten Kapitel wurde die Unvereinbarkeit der beiden Blickwinkel in einem auktorialen Exkurs verdeutlicht: der Erzähler stellt zwei Typen von Schriftstellern kontrastierend einander gegenüber, indem er ihnen verschiedene Räume zuweist - im ersten (schon hier taucht das Bild des in die Lüfte erhabenen Wagens auf, wie auch das Motiv des auf dem Weg zurückbleibenden Wanderers, das sich in der abschließenden Digression wiederholt) ist deutlich eine Parallele zum 'Sprecher' der lyrischen Digressionen auszumachen:

Счастлив писатель, который ... не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы. ... Все ... несется за ним и мчится вслед за торжественной его колесницей (133),

wogegen der andere Typus den hier als heldennah bezeichneten Erzähler spielt:

... другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу ... всю глубину ... характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога ... как бессемейный путник, останется он один посреди дороги. (134)

Die Diskrepanz läßt sich nicht aufheben; der Blick von oben erlaubt zwar das Ideal, ihm fehlt jedoch der 'Bodenkontakt', der konkrete Inhalt, die Ausrichtung - der Blick des Wanderers dagegen ist zwar gerichtet, doch fehlt ihm die weite Perspektive, das schöpferische, geschichtsphilosophisch produktive Potential, und somit die Antriebskraft - in der Unvereinbarkeit der Räume, denen die beiden Erzählinstanzen zugeordnet sind, erweist sich die Unausführbarkeit des Projekts MD.

Diese unauflösbare Spannung zwischen zwei Polen läßt sich selbstverständlich auch unter anderen Aspekten begreifen. So lassen sich Koschorkes Zuordnungen bestimmter Raumauffassungen zu den literarischen Epochen der Romantik und des Realismus auf die 'Toten Seelen' anwenden - der unendliche, aber auch ziellose Raum der lyrischen Passagen spiegelt in wesentlichen Merkmalen den von Koschorke beschriebenen Raum der Romantik, der Raum der Handlungsebene in seiner Extensionslosigkeit und Begrenztheit den Raum des Frührealismus wieder, die Unvereinbarkeit der Blickpunkte läßt sich so auch als Unvereinbarkeit zweier im Entstehungszeitraum der 'Toten Seelen' noch parallel laufender literarischer Tendenzen begreifen; ein anderer möglicherweise äußerst fruchtbarer Blickwinkel auf die Problematik wäre, sie unter dem Gesichtspunkt der Hegelschen Forderung nach Versöhnung von Idealität und Realität zu betrachten, deren Polarisierung gerade in dem zuletzt zitierten Exkurs thematisiert wird.

Hier wird deutlich, daß die Kategorie des Raumes für Inhalt wie Struktur der MD nicht nur als bewußt eingesetztes Ausdrucksmittel des Autors von Belang ist, sondern daß sich in ihr auch eine sehr viel umfassendere Problematik spiegelt, die für das mittlere 19. Jahrhundert zentrale Bedeutung hat. Eine Untersuchung des Frühwerks unter diesem Gesichtspunkt, aber auch eine Anbindung der hier begonnenen Überlegungen an den fragmentarischen zweiten Band der MD sowie die umstrittenen *Выбранные места...* könnte zu einer weiteren Klärung der Stellung Gogol's im Kontext der Geistesgeschichte seiner Zeit beitragen.

#### A n m e r k u n g e n

- 1 Vgl. hierzu die immer noch maßgebliche Darstellung von Max Jammer (Jammer 1980).
- 2 Vgl. hierzu Kemp 1990.
- 3 Vgl. Bethea 1992, Fusso 1993, Koschmal 1982.
- 4 Inhaltlich ist die mangelnde Konkretisierung der Örtlichkeit aus der satirischen Absicht der MD zu erklären.
- 5 Von einer Untersuchung der Morphologie soll hier abgesehen werden. Hierzu wären Lahusens Überlegungen zur Anullierung von Inhalt und Raum auf morphologischer Ebene (Lahusen 1989) in bezug auf die Raumkonzeption auszuwerten und weiterzuführen
- 6 Zitate nach. N.V.Gogol', *Polnoe sobranie sočinenija*, Bd. 6, Moskau, 1951.
- 7 Vgl. z.B. Bachtin 1986, 492.

- 8 Zum einen ist in der biblischen Tradition der breite, gerade Weg negativ konnotiert, zum anderen bevorzugt Gogol' selbst in seiner künstlerischen Praxis gerade die hier abgelehnten 'krummen Wege' - vgl. hierzu Fusso 1993, 136f.
- 9 Ihre prägnanteste Formulierung fand diese Vorstellung 1749 in David Hartleys Traktat 'Observations on Man' - im 19. Jahrhundert war die Vorstellung von 'Lebensstufen' vor allem in populären bildlichen Darstellungen präsent.
- 10 Das Mißbachten und Übertreten von Grenzen ist ein Charakteristikum Nozdrevs, das schon im vorherigen Verlauf des Textes (und wiederholt auch am Thema der räumlichen Grenzen) thematisiert wurde.
- 11 Fusso, die den Streit mit Nozdrev als Ankündigung der Katastrophe in den letzten Kapiteln interpretiert, betont diese Fiktivität des Außenraumes, wenn sie schreibt: "The deus ex machina that saves Chichikov from Nozdrev's beating is both a prosaic policeman arriving to arrest Nozdrev for a previous crime and a miraculous troika descending from the clouds." (Fusso 1993, 27f.)
- 12 Die unmittelbare Anregung dürfte A.F. Velt'mans an der Bylinendichtung orientierter Roman 'Koščej bessmertnyj' gegeben haben - Vgl. Gogol's römische Bücherliste, Abt. III, Punkt 60: "Velt'mana: Koščej bessmertnyj. [M.,] 1833" (V. Voropaev, *Knigi dlja Gogolja, Prometej*, 13, 1983, 139.)
- 13 Das Thema begleitet die Figur Sobakevičs schon in Form seiner Frau, die er wiederholt als 'душа моя' anredet, z.B. 98.
- 14 Vgl. Bachtin 1986, 449; Matveev 1986, 46-51, Lotman 1988, 290. Für die Aufnahme pikaresker Traditionen spricht unter anderem die serielle, episodenhafte Grundstruktur des Romans, die in den Kapiteln 1-6 besonders deutlich hervortritt (Hinweis von Anna Bohn, M.A., München.)
- 15 Interessant ist in diesem Zusammenhang der Übergang vom ersten zum zweiten Kapitel: durch die Bezeichnung von Čičikovs Vorhaben als "passaž" (18), ein als ungewöhnlich ("wie man in der Provinz sagt") konnotiertes Wort, das unmittelbar Bewegung assoziiert, wird die Abfahrt Čičikovs nicht direkt durch die Handlung, sondern rein lexikalisch motiviert.
- 16 Die eher spielerisch gehandhabte Wechselwirkung von Textstruktur und Handlungsebene läßt sich auf literarische Traditionen (etwa das Spiel mit der Lesererwartung bei L. Sterne, *Tristram Shandy*) zurückführen, gewinnt bei Gogol' jedoch eine wesentlich höhere inhaltliche Relevanz.
- 17 Neben der nur räumlichen ist auch eine zeitliche Entfernung des derart evokierten Raumes möglich. Im 'Gleichnis' von Kifa Mokievič und Mokij Kifovič, das mit den Worten beginnt: Жили в одном отдаленном уголке России два обитателя (243), bedingen sich die altertümliche literarische Form und

die raumzeitliche Entlegenheit gegenseitig und bilden dadurch eine Entsprechung zu dem allgemeingültigen Inhalt der Erzählung (vgl. Krivonos 1985). In Kap. 6 wird dieser Kunstgriff unter Verweis auf das illusionserzeugende Medium des Theaters ironisiert: Čičikovs abwesender Geisteszustand bei der Wiedereinfahrt in die Stadt wird verglichen mit dem eines Jünglings, der aus dem Theater kommt, несет в голове испанскую улицу – он в небесах и к Шиллеру заехал в гости (131) und dann plötzlich in die Realität zurückversetzt wird. Dieser Wechsel zwischen realem und fiktivem Raum spiegelt auf einer textimmanenten Ebene auch das Verhältnis zwischen Leser und Text.

- <sup>18</sup> Vgl. auch Kap. 11: "Но что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди – это не безделица. (245f.)"
- <sup>19</sup> Koschorke betont die schöpferische Potenz des Blickes von oben, wenn er zum panoramatischen Blick des ausgehenden 18./beginnenden 19. Jahrhunderts schreibt: "Die Überschau des Menschen vollzieht die Schöpfung der Welt zum zweitenmal. Es ist dieser durch den gesellschaftlichen Aufbruch des Bürgertums im 18. Jahrhundert aktualisierte Auftrag, die Natur dem Menschen zuzueignen und vom Menschen her zu durchdringen, der das in Herders 'Journal' ganz ungebrochen zutage tretende 'Sendungsbewußtsein' begründet." (Koschorke 1990, 143.)
- <sup>20</sup> "For both Gogol and Schlözer, the panoramic view from a height is the metaphorical expression of the universal historian's essential work of generalization." Fusso 1993, 13.  
Vgl. auch die Bezeichnung des Erzählers als 'Historiker' in einer Manuskriptfassung des 2. Kapitels: "...автор, будучи верным историком [своего героя]..." (595)
- <sup>21</sup> Diese Definition des Erzählraums folgt Kemp 1996, 9.
- <sup>22</sup> Hier ist der Blick im Grunde schon nicht mehr der Blick eines aktiv Reisenden, sondern - wie schon die Wahl des Verbes *pisat'* andeutet - der passive Blick eines Betrachters, der fremde Gegenden in den Bildern der zu Gogol's Zeit ungemein populären *Laterna Magica* (der Vorläufer heutiger Diaprojektoren) an sich vorbeiziehen läßt. Wie in der obigen Beschreibung, ermöglicht auch die *Laterna Magica* bestenfalls bei schneller Abfolge von Bildern die Suggestion eigener Bewegung und somit auch eine bedingte Raumerfahrung, ohne daß die einzelnen projizierten Bilder einen zwingenden Zusammenhang haben.
- <sup>23</sup> Vgl. hierzu Koschmal 1982, 335f.
- <sup>24</sup> Hierzu wäre noch genauer zu untersuchen, wie weit die Erzählstruktur mittels des romantischen Strukturprinzips der Arabeske zu erklären ist, das sich gerade durch seine Fähigkeit auszeichnet, disparate Elemente zu verbinden - die



Tatsache, daß auch Gogol's Entwürfe für Titelblätter der 'Toten Seelen' Arabeskenmotive aufnehmen, spricht für eine bewußte Verwendung dieses Prinzips. Zu diesem Phänomen aus kunsthistorischer Sicht vgl. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu auch Fusso 1993, 8.

<sup>26</sup> Eine Inbezugsetzung von Gogol's Verfahren der Personencharakterisierung durch Raumverhalten mit der Wissenschaft der Proxemik, die Raumverhalten als ein - jeweils kulturspezifisch geformtes - menschliches Kommunikationssystem auffaßt, wäre hier von Interesse (vgl. Hall, E.T., *Proxemics. Current Anthropology*, 1968 - Hinweis von Silke Pasewalck, M.A., Berlin.)

<sup>27</sup> So bei dem beidseitigen Versuch, dem anderen beim Durchschreiten einer Tür den Vortritt zu lassen (26f.), oder in der parallelen Erstarrung nach Čičikovs Kaufangebot (34)

<sup>28</sup> Dies zeigt sich z.B. in den Kommentaren zu Čičikovs angeblichen Umsiedlungsplänen (vgl. 154: Но каково будет крестьянам Чичикова без воды? 155: "Трудности переселения такого огромного количества крестьян их [die Stadtbewohner, I.B.] чрезвычайно утрашила, aber auch darin, daß die erschreckenden Ereignisse, mit denen der Ausdruck 'Tote Seelen' in Verbindung gebracht wird, ebenfalls mit dem Überschreiten von Grenzen in Verbindung stehen: das eine Ereignis besteht in einem Streit mit Todesfolge unter in die Stadt *ingereisten* Kaufleuten (193), das zweite im Tod eines Dorfpolizisten, der *auf dem Weg* erschlagen wurde (194). Den Gegenpol zu dieser Abwertung des Außenraums bildet die Aufwertung des Stadtraums durch Identifizierung mit anderen, 'höherwertigen' Räumen. So 'scheint es' auf dem Ball des Gouverneurs, "как будто на всем было написано: нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!" (163) - die positiven Aspekte des Außenraums werden auf den Innenraum projiziert, die Polarisierung von Innen und Außen dadurch verstärkt.

<sup>29</sup> Wie sehr seine Fähigkeit zur Abgrenzung außer Kraft gesetzt ist, zeigt sich unmißverständlich darin, daß er, unter Aufgabe seines persönlichen Eigenraumes, vom Abend beim Polizeimeister in einer fremden Kutsche in den Gasthof zurückkehrt (152); er kann sich gegen die Modifizierung des eigenen Raumes/Raumverhaltens nicht mehr zur Wehr setzen: "Они так любили его, что он не видел средств, как вырваться из года." (157)

<sup>30</sup> Die Überschneidung von linearem und ungerichtetem Raum, die hier auftritt, läßt sich als eine Spiegelung der Zusammenstoß-Episode und somit als eine auf der Ebene der Raumkonzeption angesiedelte Ankündigung der Wiederbegegnung mit der Gouverneurstochter interpretieren.

- Vgl. Bollnows Definition des Tanzes als "eine zeitlich wie räumlich unbegrenzte Bewegung in einem richtungslosen und ungegliederten Raum". (Bollnow 1994, 251.)
- 31 Zum Motiv der plötzlichen Erstarrung des Helden vgl. Wajskopf 1993, S. 67ff.
- 32 Vgl. die - dort stärker ausgeführte und eindeutig als magisch konnotierte - Entfernung des Naheliegenden in der Erzählung *Заколдованное место*. Die 'Übersetzung' irrealer Raumveränderungen des Frühwerks in real (in diesem Fall mit einer subjektiven Wahrnehmungstäuschung) erklärbare Phänomene läßt sich für die MD in vielen Fällen festhalten.
- 33 Vgl. vor allem das Eindringen Nozdrevs in Kap. 10.
- 34 Vgl. hierzu auch Bachelard, der das Öffnen eines Kästchens als Eröffnung einer neuen, der Dialektik von Innen und Außen enthobenen Dimension, der Innerlichkeit, begreift (Bachelard 1987, 101.)
- 35 Der scheinbar zufälligen Verwendung des Wortes im Gespräch mit Sobakevič steht die Positionierung dieser Szene entgegen: unterteilt man das Gesamtvolumen des Textes an der erwähnten Stelle (100), so stellt man fest, daß sich die beiden Hälften im Verhältnis des Goldenen Schnittes zueinander verhalten; dies korrespondiert mit der Gestaltung des von Gogol' für die zweite Ausgabe 1842 entworfenen Titelblattes, auf dem er den Titel 'Tote Seelen' auf der vertikalen Teilung des Goldenen Schnittes angebracht hat, so daß durch diese Positionierung die Wertung des Titels gegenüber der extrem großformatigen Gattungsbezeichnung für den ästhetisch gebildeten zeitgenössischen Betrachter ins Gleichgewicht gerückt ist. An demselben geometrischen Ort also, an dem sich im Titelblatt der Titel (und damit das Thema) des Romans befindet, wird im Textkörper das Thema nachdrücklich reflektiert und mit dem Begriff des Raumes in Zusammenhang gebracht.
- 36 Zur Übertragung des Geschwindigkeitseindrucks einer Eisenbahnfahrt auf das politische Geschehen vgl. R.P.Sinterle, *Die Zeit hat Siebenmeilenstiefel angezogen*, in: Pieroth 1997, 61-67. Sinterle zitiert aus einem die Entwicklung der Eisenbahn behandelnden Artikel im Berliner politischen Wochenblatt, 1839: "Die Zeit hat Siebenmeilenstiefel angezogen, sie achtet nicht auf die stillen Blumen des Wiesengrundes: vorwärts! vorwärts! [...] Was treibt denn die Völker in solcher Hast?" (ebd., 65)
- 37 Die Weite Rußlands, auf die im Verlauf des Textes mehrfach - teils ironisch, vgl. 120 - "подобное явление редко попадает на Руси, где все любит скорее развернуться, съежиться - angespielt wird, ist für den Helden eher ein Allgemeinplatz, der Begriff der Weite birgt für ihn kein utopisches Potential, vgl. das erwähnte Beispiel 100, aber auch 169f.: "...или поведет речь о том, что Россия очень пространное государство."

- <sup>38</sup> Zur Verarbeitung zeitgenössischer geschichtsphilosophische-apotheotischer Texte wie auch mystischer bzw. gnostischer Traditionen in Sprache und Bildlichkeit der lyrischen Digressionen vgl. Wajskopf 1993, 403ff.
- <sup>39</sup> Vgl. 139, wo in einem der auktorialen Einschübe die Verbindung von Räumlichkeit und Klang mit Bezug auf Rußland in einem Vergleich bereits angesprochen wird: ...бурлаки, – таща лямку под одну безконечную, как Русь, песню."
- <sup>40</sup> Vgl. schon 211 die Frage "Где выход, где дорога?"

### Literatur

- Bachelard, G. 1987. *Poetik des Raums*, Frankfurt/M.
- Bachtin, M. 1986. *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin/Weimar.
- Bethea, D. M., "Remarks on the Horse as a Space-Time Image from the Golden to Silver Ages of Russian Literature", Gasparov B. (hg.), *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley 1992, 109-27.
- Bollnow, O. F. 1994. *Mensch und Raum*, Stuttgart Berlin Köln. <sup>7</sup>
- Fusso, S. 1993. *Designing Dead Souls. An Anatomy of Disorder in Gogol*, Stanford.
- Hansen-Löve, K. 1994. *The Evolution of Space in Russian Literature: Spatial Reading of 19-th and 20-th Century Narrative Literature*, Amsterdam.
- Jammer, M. 1980. *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt.<sup>2</sup>
- Kemp, M. 1990. *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Have/London.
- Kemp, W. 1996. *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München.
- Koschmal, W. 1982. "Modell oder Wirklichkeit? Die Entgrenzung der Objektwelt in Gogol's *Mertvye dushi*", *Russian Literature*, Amsterdam, 15, 333-360.
- Koschorke, A. 1990. *Die Geschichte des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/M.

- Krivosos, V., 1985. "Pritča o Kife Mokieviče i ee rol' v Mertvych dušach", *Izvestija AN, Serija Literatury i Jazyka*, Moskau, 44, 48-55.
- Lahusen, Th. 1989. "De la tautologie (II): Gogol' ou l'attrait du vide", *Russian Literature*, 26, 267-296.
- Lotman, J. 1988. "Chudožestvennoe prostranstvo v proze Gogolja", ders., *V škole poetičeskogo slova. Puškin, Lermontov, Gogol'*, Moskau, 251-293.
- Matveev, B.I. 1986. "Slovo 'doroga' u N.V. Gogolia," *Russkaia Reč'*, Moskau, 6, 46-51.
- Pieroth, W. (Hg.) 1997. *Das 19. Jahrhundert. Ein Lesebuch zur deutschen Geschichte 1815-1918*, München.
- Vajskopf, M. 1993. *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst*, Moskau.

Jörg Lehmann

## GOGOL'S „POŠLYE DUŠI“

Она в родстве и дружбе неизменной  
С бездарностью, нахальством, пустяком.  
Знакома с лестью, пафосом, изменой  
И, кажется, в амурах с дураком...  
(S. Černyj, *Pošlost'*)

Es gibt Dinge, die sind unverzeihlich. Ebenso wie es Dinge gibt, die Damen niemandem verzeihen (sei es nun das augenfällige Umwerben der falschen Dame auf Gouverneursbällen oder vielleicht einfach nur eine nicht minder augenfällige „äußerst unangenehme Nase“), gibt es Dinge, die allgemeinen Anstoß erregen, sobald sie augenfällig werden. Diese wohl gleichermaßen unverzeihlichen wie unvermeidlichen Dinge nennt man im Russischen *pošlosti*.

Was hat Gogol' und speziell, was haben die *Mertvye duši* (MD)<sup>1</sup> mit der *pošlost'* zu tun? In einem Brief anlässlich der MD schreibt Gogol', daß Puškin als einziger seine spezifische Qualität als Schriftsteller erkannt habe:

Он [Пушкин] говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем. Вот мое главное свойство [...] Это свойство выступило с большей силою в М<ертвых> д<ушах>. (Gogol' 1959, 292)<sup>2</sup>

Es geht also im folgenden um Gogol' als Meister der *pošlost'*, als Spezialist ihrer Zur-Schau-Stellung in all ihren jämmerlichen Details. Es soll hier versucht werden, diese spezielle „Meisterschaft Gogol's“ bezüglich der MD nachzuvollziehen, wobei zunächst eine Auswahl von Figuren auf ihre *pošlost'*-Qualitäten untersucht werden. Bevor danach einige *pošlost'*-Verfahren herausgegriffen werden, interessiert kurz die Frage nach der werkimmanenten *pošlost'*-Konzeption. Abschließend folgt dann der Versuch, den Stellenwert der *pošlost'* bzw. des *pošlost'*-Diskurses im Rahmen der MD zu beurteilen.

## 1. Wort und Begriff der *pošlost'*

Zunächst die Frage: was ist das eigentlich, *pošlost'*? Wenn man Vladimir Nabokov Glauben schenken will, so scheint es sich dabei um ein ganz spezifisches Wort zu handeln, das es so eigentlich nur im Russischen (vielleicht auch in anderen slavischen Sprachen) gibt.<sup>3</sup> Das Fehlen dieses Wortes in den ihm bekannten europäischen Sprachen (Englisch, Französisch und Deutsch) bedeute allerdings nicht, daß es den Begriff der *pošlost'* dort nicht gebe, und noch weniger bedeute dieser Mangel, daß die *pošlost'* als Phänomen in diesen Ländern unbekannt ist. Im Gegenteil, eigentlich hat ein Deutscher, der sich mit *pošlost'* beschäftigt, geradezu ideale Voraussetzungen. Nabokov schreibt: „Среди нации, с которыми у нас [русских] всегда были близкие связи, Германия казалась нам страной, где пошлость не только не осмеяна, но стала одним из ведущих качеств национального духа, привычек, традиций и общей атмосферы“ (Nabokov 1996, 73f.). Also: eigentlich müßten die Deutschen am besten wissen, was *pošlost'* ist (und eine Aufklärung darüber wäre demzufolge eigentlich überflüssig). Trotzdem sei an dieser Stelle eine Definition genannt, die Nabokov zu diesem Begriff gibt:

Пошлость – это не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность. Припечатывая что-то словом «пошлость», мы не просто выносим эстетическое суждение, но и творим нравственный суд. (Nabokov 1996, 388)<sup>4</sup>

*Pošlost'* wird also verstanden als das Gefälschte, das Pseudohafte. Sie ist der Schein des Schönen / Guten / Wahren, die trügerisch glänzende Oberfläche, hinter der sich „weiß der Teufel was“ verbirgt. Eine andere Definition, die aus dem letzten Satz folgt, könnte man folgendermaßen formulieren: *Pošlost'* ist moralische und ästhetische (vielleicht auch noch persönliche) Anspruchslosigkeit. Dies trifft ganz gut den Kern der *pošlost'*, der sich in zwei Komponenten aufspaltet<sup>5</sup>:

### primär (direkte Wortbedeutungen)

#### **zaurjadnost'**

„passiv-neutral-durchschnittlich“

Banalität, *obščezivestnoe*

Plattheit, Platitüde, Abgedroschenes,

*izbitoe, nadoevšee*

Gewöhnlichkeit, *vyšedšee iz obyčaja*

Mittelmäßigkeit, Durchschnittlichkeit

Trivialität, *prostoe*

#### **podlost' / nizost'**

„aktiv-unmoralisch-niedrig“

Unanständigkeit, *nepriličie*

Obszönität, Anstößigkeit,

*nepristojnost'*

Vulgarität

Anzüglickeit, Abgeschmacktheit,

*bezvкусno-gruboe*

Unoriginalität, <i>neoriginal' noe</i>	Niedrigkeit, Niederträchtigkeit
Fadheit, Fadesse, ( <i>skuka</i> )	(Dummheit, <i>počitaemoe glu- pym</i> , „ <i>pošlyj durak</i> “)

Gemeinheit  
Geschmacklosigkeit  
Primitivität

**sekundär** (abgeleitete Bedeutungen / Merkmale / Phänomene)

**ästhetische (u. persönl.)**

**Anspruchslosigkeit**

*obščee mesto*, Klischee

Flachheit, *ploskost'*, Eindimensionalität

*ni to ni sě*, nicht Fisch, nicht Fleisch

Merkmallosigkeit, Nichtfixierbarkeit

*bezličie*

Nichtigkeit, Belanglosigkeit,

*ničtnožnost'*

Gleichgültigkeit, Indifferenz,

*ravnodušie, bezdelie, prazdnost'*

Farblosigkeit, Mattheit, Grauheit,

*tusklost'*

Alltäglichkeit

Komfort, bequemes Leben

**moralische**

**Anspruchslosigkeit**

„*ložnoe mesto*“,

*fal' š'*, Falschheit, bloße

(Vor-)Täuschung,

Unechtes, Pseudohaftigkeit

Fälschung, *poddelka*

Glattheit, Abgerundetheit,

Schmierigkeit

das Dämonische, Teuflische

(*meloči*)

scheinbar Außergewöhnliches

Abenteuer

Klatsch, *spletnja, boltovnja*

Schund, *pošljatina, nizkoprobnoe*

*bezobrazie*

Totes, Unlebendiges

*mertvyje duši*

scheinbar Lebendiges

Prototyp:

*provincial' nyj obyvatel' / meščanin*

(der Deutsche mit der Schlafmütze)

Prototypen:

Aufschneider, Schaum-

schläger; Schleimer

## 2. „Galereja pošljakov“

Am Auffälligsten zeigt sich die *pošlost'* da, wo sie als menschliche Eigenschaft auftritt, also am *pošlyj čelovek*, genannt auch *pošljak* bzw. *pošljačka*. Es erscheint daher als sinnvoll, sich zunächst einige der Figuren der MD anzusehen.

Die Palette der *pošljaki* reicht dabei vom kleinen, harmlosen *pošljačok* bis zum „kolossalen kugelförmigen *pošljak*“ (Nabokov 1996, 78).

### „Pošljački“

Die *pošlost'* begegnet dem Leser gleich auf der ersten Seite des Romans. Čičikov fährt ein in eine beliebige Provinzstadt, einen *obščezivestnoe mesto* (nicht speziell bekannt, sondern allgemein als Typ), einen *obščee* oder, um es gleich beim Namen zu nennen, *pošloe mesto*. Čičikov trifft in dieser Eingangsszene auf vier Einwohner, die sogleich eine Atmosphäre von *bezdelie*, kleinstädtischer Tristesse und Gleichgültigkeit erzeugen: es sind die ersten, wenn auch harmlosen und winzigen *pošljački*.

Den Anfang bilden die vielzitierten *dva russkie mužika*, die sich nicht etwa für den Neuankömmling interessieren, sondern, vor einem *kabak* stehend, ein absurdes „Gespräch“ über die Qualität des Rades von Čičikovs *Brička* führen, dessen Trivialität und Belanglosigkeit beim Leser sofort die Frage auslösen: wo bin ich denn hier gelandet?<sup>6</sup>

Der nächste, an dem Čičikov vorbeirollt und der einen scheinbaren Kontrast zu den beiden Bauern darstellt, ist ein nach offensichtlich neuester Mode im Frack gekleideter *molodoj želovek*; aber auch er wendet sich nur kurz um, wirft einen Blick auf die *Brička* und geht seines Wegs. Er ist (wahrscheinlich) nichts anderes als ein verkleideter Mächtegern-Großstädter (Element des Pseudohaften) und mindestens ebenso borniert und gleichgültig wie seine zwei Vorgänger. Was auffällt: er hat überhaupt kein Gesicht (*bežličie*, Merkmallosigkeit), besteht lediglich aus seiner Kleidung und aus der Geste des Kappe-Festhaltens.

Der vierte „Empfangs-*pošljačok*“ ist schließlich der Bedienstete der Herberge, in der Čičikov absteigt; dieser wird folgendermaßen beschrieben: „живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо.“ (MD I, 8) Auch hier finden sich zwei Elemente: die Gesichtslosigkeit (sogar ausdrücklich), d.h. Nichtfixierbarkeit und demzufolge auch Austauschbarkeit (Charakterlosigkeit) zum einen; zum anderen ein Zug des Aufgesetzten, die Pseudo-Geschäftigkeit, die angesichts der bereits herrschenden Atmosphäre der *skuka* absurd anmutet.

Daß Čičikov gleich zu Beginn auf solche Typen stößt, ist sicherlich nicht zufällig. Gogol' wendet auch hier schon ein Verfahren an, auf das später noch eingegangen wird, nämlich das Verfahren der Verallgemeinerung von konkret gezeichneten Gegenständen, Situationen etc., was dem Dargestellten einen eher durchschnittlichen Charakter verleiht und eine nähere Beschreibung scheinbar überflüssig macht. Hier wird z.B. das Zimmer Čičikovs folgendermaßen geschildert: „Покой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода“, nämlich mit Kakerlaken, die wie getrocknete Pflaumen aussehen und neugierigen



Zimmernachbarn. Das Besondere verliert sein Gesicht und bekommt dafür die Maske des Allgemeinen aufgesetzt. Durch diese Art der Darstellung der Örtlichkeit wird der anfängliche Eindruck unterstützt: man befindet sich in einer typischen Provinzstadt; die Leute da mögen zwar etwas seltsam sein, aber eigentlich handelt es sich bei ihnen um austauschbare Typen. Es sind *pošljački*, Vertreter eines durchschnittlichen provinziellen Lebens, harmlose Randfiguren und gleichgültige Bewohner einer Atmosphäre der Tristheit, die durch die Erwähnung von seltsamen Details nur noch verstärkt wird.

An anderer Stelle im zweiten Band der MD findet sich bei der Besichtigung des heruntergewirtschafteten, trostlosen Gutes von Chlobuev ein anderes, nahezu perfektes Bild von trister *pošlost'*, wo vor lauter Langeweile sogar die Gebäude gähnen:

[...] где встретили на улице мужика, который, почесав у себя рукою пониже <спины>, так зевнул, что перепугал даже старостиных индеек. Зевота была видна на всех строениях; Крыши также зевали. Платонов, глядя на них, зевнул. (MD II, 84)

### Petruška

Ein weiterer *pošljačok* ist Petruška. Er verkörpert die *pošlost'* der ästhetischen Anspruchslosigkeit, führt ein schlichtes Leben, das so reizlos und platt ist wie die Matratze, auf der er sich gewöhnlich liegenderweise den Freuden des mechanischen Lesens von Buchstaben hingibt (ohne nach einer Bedeutung des Gelesenen zu fragen).

Petruška ist darüber hinaus durch zwei weitere Momente gekennzeichnet, die auf seine eigentlich in jeder Hinsicht primitive, anspruchslöse Lebensweise hindeuten: Er wechselt praktisch nie seine Kleidung (auch nicht zum Schlafen) und verbreitet dementsprechend angenehme Düfte. Letzteres provoziert Čičikov immer wieder, ihm einen Besuch in der Banja anzuraten. Petruškas schweigsame Reaktion und die Hypothese des Erzählers über dessen Gedanken (nämlich: „И ты, однако ж, хорош; не надоело тебе сорок раз повторять одно и то же“ MD I, 20) lassen darauf schließen, daß es ihm schlichtweg egal ist, ob er stinkt oder nicht; es finden sich jedenfalls keinerlei Anzeichen dafür, daß es ihm irgendwie peinlich wäre. Petruška lebt und stinkt sozusagen schamlos vor sich hin, trifft dabei einen Aspekt der *pošlost'*, der fast etwas Rührendes, ja Sympathisches hat. Ja, er lebt in einer bornierten, duftenden kleinen Welt, aber er ist dabei äußerst harmlos und wahrscheinlich sogar glücklich: Es fehlt vollkommen die Komponente des Lügnerischen, der Falschheit, also des Unmoralischen. Er ist ein Typus, für den es die Kategorie moralisch / unmoralisch ebensowenig gibt wie die Kategorie ästhetisch / unästhetisch.

### Tentetnikov

Im Gegensatz zu Petruška, dem anspruchslos-primitiven *pošljak*, ist der Gutsherr Tentetnikov ein *skučnyj* (*skučajuščij*) *pošljak*. Bei ihm finden sich zwei Elemente der *pošlost'*. Zum einen – und da fügt er sich bestens in all die bereits angeführten Tristesse-Szenarien – wird sein äußerst trostloser Tagesablauf in all seinen langweiligen Details beschrieben: „День приходил и уходил, однообразный и бесцветный“ (MD II, 22). Der übliche Tag beginnt, nachdem er sehr spät aufwacht, mit einem Zeremoniell des Augenreibens, das zwei Stunden dauern kann, dann wäscht er sich und es folgt ein ausgiebiges, wiederum mindestens zweistündiges Frühstück, bevor er sich dann zum Fenster begibt und jedes Mal die gleiche Szene (nämlich einen Streit zwischen seinen Leibigenen) beobachtet, die sich vor dem Haus abspielt.

Словом, все голосило и верещало невыносимо. [...] И только тогда, когда это делалось до такой степени несносно, что *мешало даже ничем не заниматься*, высылал он [Тентетников] сказати, чтобы шумели потише... (MD II, 10f.)

Tentetnikov ist ein „*koptitel' neba*“, ein Tagedieb und Müßiggänger, einer, der die *skuka* auf die Spitze treibt. Er ist dabei keineswegs anspruchslos und primitiv, im Gegenteil, eigentlich verfügt er über Bildung und ist durchaus in der Lage, über seine trostlose Situation zu reflektieren, was ihn in tiefste Betrübnis stürzt: „Градом лились из глаз его слезы [и рыдания продолжались почти весь день].“ (MD II, 22) Er scheint ein Opfer seines zurückgezogenen ländlichen Lebens zu sein, durch das er in die *skučnuju pošlost'* getrieben wurde.

Aber ganz so unschuldig passiv-*pošlyj* ist Tentetnikov doch nicht:

За два часа до обеда уходил он к себе в кабинет затем, чтобы *заняться серьезно* сочинением, долженствовавшим *обнять всю Россию со всех точек* – с гражданской, политической, религиозной, философической, разрешить затруднительные задачи и вопросы, заданные ей временем, и определить ясно ее великую будущность – все так и в том виде, как любит задавать себе современный человек. (MD II, 11)

Abgesehen von seiner Absurdität, ist dieses Projekt ein Musterbeispiel von *pošlost'*: Das vielleicht verständliche Vorhaben, die langweilige Alltäglichkeit durch die Arbeit an etwas Außerordentlichem zu durchbrechen, diskreditiert sich sogleich durch seine Überdimensionierung: es wird zu einem Pseudo-Vorhaben, da sich ein deutlicher Abgrund zwischen absurder Größe des Anspruchs und armseliger Realität auftut. Dies zeugt zwar nicht von Böswilligkeit doch zumindest von einer gewissen Dummheit: Tentetnikov betrügt sich selbst – die Arbeit

an der geistigen Umarmung Rußlands findet jedesmal nur scheinbar statt: „Впрочем, колоссальное предприятие больше ограничивалось одним обдумыванием. Изгрызалось перо, являлись на бумаге рисунки, и потом все это отодвигалось на сторону“ (MD II, 11). So endet also auf klägliche Weise Tentetnikovs Versuch, aus seiner Belanglosigkeit auszubrechen. Dadurch daß dieser Versuch sich jedoch täglich wiederholt, wächst Tentetnikovs *pošlost'* von Tag zu Tag – er ist gefangen in einem Teufelskreis, in dem sich Trübsinn und scheinbarer Tiefsinn immer wieder von neuem die abgegriffene Türkinke in die Hand geben.

### Manilov

Manilov könnte man einen *obščee-mesto-pošljak* nennen. „Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова.“ (MD I, 24) Er wird als vollkommen interesse- bzw. leidenschaftslos dargestellt: „У всякого есть свой задор: [es folgt ein ganzer Absatz möglicher Leidenschaften] – словом, у всякого есть свое, но у Манилова ничего не было. Дома он говорил очень мало и большею частью размышлял и думал, но о чем он думал, тоже разве богу было известно.“ (MD I, 24). Er engagiert sich überhaupt nicht in seiner Gutswirtschaft und erscheint naiv und gutgläubig im Umgang mit den Leibeigenen. Der Eindruck von Dumpfheit wird dann noch durch einen Blick in sein Arbeitszimmer verstärkt, wo „всегда лежала какая-то книжка, заложенная закладкою на 14 странице, которую он постоянно читал уже два года.“ (MD I, 25) Manilov ist ein Mensch, der außer Höflichkeiten nichts zu bieten hat; er hat keine auffälligen eigenen, originellen Merkmale und hält sich deshalb im Umgang mit anderen an höfliche, anbiedernde *obščie mesta*.

О! Павел Иванович, *позвольте мне быть откровенным*: я бы с радостью отдал половину всего моего состояния, чтобы иметь часть тех достоинств, которые имеете вы!..; *Прошу покорнейше*, – сказал Манилов. – Вы извините, если у нас нет такого обеда, какой на паркетах и в столицах, у нас просто, *по русскому обычаю*, щи, но *от чистого сердца*. *Покорнейше прошу*. (MD I, 29f.); А знаете, Павел Иванович, – сказал Манилов [...], – как было бы в самом деле хорошо, если бы жить этак вместе, под одною кровлею, или под тенью какого-нибудь вяза *пофилософствовать о чем-нибудь, углубиться!*.. (MD I, 37)

Die Manilov'sche Art der *pošlost'* ist jene des „Schleimers“, der stets mit angenehmer Maske („с приятною улыбкою“) auftritt und dabei geschickt seine *ničtožnost'*, also einen *pustoe mesto* hinter einem *obščee mesto* versteckt. Das Moment des Pseudohaften ist hier besonders stark vertreten – wer könnte sich

ernsthaft vorstellen, wie Manilov mit Čičikov im Schatten einer Ulme zusammen philosophieren? Ebenfalls damit verbunden ist der Aspekt der Glattheit: Manilov läßt sich schwer fixieren; mangels besonderer Merkmale („Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами.“) und seines angenehm unpersönlichen bzw. unauffälligen Auftretens rutscht man bei seiner Beschreibung an der Oberfläche ab: Es bleiben ein „ни то ни се“ und ein „чорт знает что такое!“ (MD I, 24).

### Nozdrev

Wenn man in der Galerie der *pošljaki* weitergeht, gelangt man unwillkürlich zu Nozdrev, einem wohl *gemeinen pošljak*. Dieser scheinbar vielseitigste unter den bisher genannten *pošljaki* vereinigt in sich eine ganze Reihe von *pošlosti*. Dabei unterscheidet er sich von den anderen vor allem darin, daß er nicht einfach gleichgültig platt sein leeres, langweiliges Leben fristet, sondern mit ungeheuerlicher Energie ständig damit beschäftigt ist, eigene Lebensmythen zu produzieren.

Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. *Какая-нибудь история непременно происходила*: или выведут его под руки из зала жандармы, или принуждены бывают вытолкать свои же приятели. Если этого не случится, то все-таки *что-нибудь да будет такое, чего с другим никак не будет*: [...] (MD I, 71)

Nozdrev ist nicht wie die anderen weitgehend passiv *pošlyj*, er ist vielmehr ein Aktiv- (bzw. Hyperaktiv-) *pošljak*. Das besonders Trügerische daran ist, daß er als Typus vor dem Hintergrund der anderen fast originell erscheint; sein Talent, ad hoc immerzu neue Lügenmärchen zu erzeugen und der unerschöpfliche Enthusiasmus, mit dem er sich und seine Besitztümer präsentiert, erscheinen zunächst vor dem Hintergrund einer *skuka* als grelle Besonderheit. So führt er z.B. seinen Gast Čičikov durch die Wunderwelt seiner Errungenschaften, die mit den tollsten Geschichten verbunden sind:

Потом показались трубки – деревянные, глиняные, пенковые, обкуренные и необкуренные, обтянутые замшею и необтянутые, чубук с янтарным мундштуком, недавно выигранный, кiset, вышитый какою-то графинею, где-то на почтовой станции влюбившейся в него по уши [...] (MD I, 75)

Doch eigentlich wird der Leser schon gleich darauf hingewiesen: „Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходится всякому встречать не мало.“ (MD I, 70) Nozdrev ist in der Tat genau-

so wenig originell wie die anderen oben bereits genannten Figuren; er ist im Unterschied zu diesen nur ständig zwanghaft darum bemüht, eine Aura von Originalität vorzugaukeln, was er aber auf so platte bzw. schamlos übertriebene Weise tut, daß eigentlich jedem (auch den Bürgern der Stadt N) klar ist, mit was für einem Luftikus man es zu tun hat.

Веришь ли, что я один в продолжение обеда выпил семнадцать бутылок шампанского. (MD I, 65); Пошли смотреть пруд, в котором, по словам Ноздрева, водилась рыба такой величины, что два человека с трудом вытаскивали штуку (MD I, 73); Потом пили какой-то бальзам, носивший такое имя, которое даже трудно было припомнить, да и сам хозяин в другой раз назвал его уже другим именем. (MD I, 76)

Nozdrev ist ein *boltun*, ein Schwätzer und Prahlhans. Seitenlang hat er nichts anderes zu tun, als Čičikov auf immer wieder neue Weise zu sagen: „Schau, was ich doch für ein toller Hecht bin!“ Seine Spezialität ist dabei nicht (wie etwa bei Manilov) der Allgemeinplatz, das *obščee mesto*, sondern das „*Jožnoe mesto*“, der „Lügenplatz“, die platte Lüge. Hierin aber eine *podlost'* zu sehen ist problematisch. Ist Nozdrev wirklich ein *gemeiner* Lügner? Man könnte sagen, daß die platte Aufschneiderei (platte Lüge) dort in eine *pošlaja lož'* (gemeine Lüge) umkippt, wo Nozdrev beginnt, detaillierte Geschichten über Čičikovs angebliche Spionage- und Geldfälschertätigkeit zu erzählen. Diese *pošlaja lož'* erhält aber sofort einen absurden Charakter, weil Nozdrev sich dabei selbst zum Komplizen Čičikovs stilisiert:

Ноздрев отвечал, что помогал и что если бы не он, то не вышло бы ничего, – тут он и спохватился было, видя, что солгал *вовсе напрасно* и мог таким образом накликасть на себя беду, но *языка никак уже не мог придержать*. (MD I, 208f.)

Auch die anderen Lügen Nozdrevs sind eigentlich letztendlich alle grundlos; er lügt um zu lügen, ohne dabei wirklich gemeine Absichten zu haben, aus einem eigenartigen Zwang heraus. Unter diesem Gesichtspunkt ist im übrigen auch sein Falschspielen eher als Habitus denn als Profitgier zu sehen. Seine spezifische *pošlost'* liegt nicht in der grauen, unauffälligen Mittelmäßigkeit eines „ни то ни се“, sondern in deren greller Überspielung: Die platte Lüge entlarvt die Platttheit des Lügners. Nozdrev als Ivan Dampf in allen Gassen ist außerdem ebensowenig greifbar, ebenso glatt wie sein Kollege Manilov. Er ist zwar um einiges auffälliger als jener, was aber das Moment des Pseudohaften nur unterstreicht. So bleibt auch an ihm (wie bei Manilov) zum Schluß der ratlose Kommentar haften: „Чорт знает что такое!“ (MD I, 209)

## Čičikov

Auf der Suche nach dem perfekten *pošljak* kommt man nicht umhin, auf eine Figur einzugehen, die allein schon angesichts der Unmenge der über sie verfaßten Literatur ziemlich platt erscheinen muß, nämlich Pavel Čičikov, den Nabokov vielversprechend einen „колосальный шарообразный пошляк“ nennt (Nabokov 1996, 78). Laut Nabokov ist Čičikov nichts weiter als ein „Низко оплачиваемый агент дьявола [...] Пошлость, которую олицетворяет Чичиков – одно из главных отличительных свойств дьявола.“ (Nabokov 1996, 80) Hier also der Hinweis auf die Verbindung zwischen *pošlost'* und dem Diabolischen: Čičikov wird insofern als Agent oder Hypostase des Teufels betrachtet, als er nicht etwa böse Taten von großem Ausmaß vollbringt, sondern im Gegenteil, *scheinbar* böse Taten von *scheinbar* großem Ausmaß, also in Wirklichkeit Nichtigkeiten und somit ein, wie Nabokov es ausdrückt, „Vakuum der *pošlost'*“ erzeugt. Auf diese *pošlost'*-Qualität des Diabolischen bzw. die diabolische Qualität der *pošlost'* bei Gogol' hat vor Nabokov auch schon D. Merežkovskij hingewiesen:

[...] чортъ и есть самое малое, которое, лишь вслѣдствіе нашей собственной малости, кажется великимъ, – самое слабое, которое, лишь вслѣдствіе нашей собственной слабости, кажется сильнымъ. (Merežkovskij, 3)<sup>7</sup>

Der Teufel ist, anders formuliert, die aufgeplusterte *meloč'*. Er findet sich, so Merežkovskij, in der genauen Mitte des Seienden, in der Verneinung jeglicher Tiefen und Höhen, er ist die „вѣчная плоскость, вѣчная *пошлость*“.

Diesen dämonischen Aspekt der *pošlost'*, nämlich die Mittelmäßigkeit, kann man besonders gut bei Čičikov finden. Abgesehen von dem offensichtlichen Moment des „ни то ни се“, dem wir gleich zu Beginn des Romans begegnen („не красавец, но и не другой наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод“)<sup>8</sup> weist Merežkovskij auf einen anderen interessanten Punkt hin: Čičikov ist nämlich nicht nur mittelmäßig, er strebt zu allem Überfluß auch noch nach einem absolut mittelmäßigen (durchschnittlichen) Leben in Komfort, mit Gut, Familie und allem, was sonst noch dazugehört. Das Ziel von Čičikovs Reise über die *pošlaja ploskost'* ist also nicht die Verrichtung eines außerordentlichen Teufelswerkes, sondern das Erreichen eines Normalzustandes – zum perfekten Mittelmaß fehlt ihm eben noch der entsprechende Besitz.

Зачем добывал копейку? Затем, чтобы [в довольстве остаток дней прожить; оставить что-нибудь детям, которых намеревался приобрести для блага, для службы отечеству]. Вот для чего хотел приобрести! (MD II, 110)

Für Merežkovskij hat die Čičikov'sche Logik folgende Konsequenz:

Такъ какъ единственная опредѣленная цѣль и высшее благо челоуѣка на землѣ есть «спокойное довольство» а единствен- ный путь къ нему приобретение, то вся нравственность и под- чиняется этой цѣли и этому благу [...] (Merežkovskij, 43)

Hier treffen die beiden Komponenten der *pošlost'* zusammen: das Mittel- mäßige zeigt sich gleichermaßen auch als das Diabolische. Der moralische An- spruch (und eigentlich nicht nur der) wird auf Kosten des Anspruchs, in ruhiger Zufriedenheit zu leben, verdrängt. Damit entpuppt sich die *pošlost'* des komfor- tablen Mittelmaßes gleichzeitig als *pošlost'* der moralischen Anspruchslosigkeit.

Für A. Belyj ist Čičikov ein „приятное и опрятное общее место“ (Belyj, 88).<sup>9</sup> Er ist das freundliche und saubere Wesen im Frack, das bei allen gut an- kommt. Aber keiner vermag ihn so richtig einzuschätzen: Čičikov wird im Ver- lauf des Romans bezeichnet als: *del'nyj čelovek, žandarmskij polkovnik, učenyj čelovek, počennyj čelovek, činovnik general-gubernatorskoj kancelarii, prepriyat- nyj čelovek; millionščik, gubernator, Napoleon, dejatel' fal' šivyx bumazek, špion* etc., d.h. Čičikov ist alles mögliche und damit auch nichts; seine Identität ist das *obščee mesto*. Dem entspricht auch seine Fähigkeit, überall mitreden zu können:

*О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; го- ворили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; [...] было ли рассуждение о билиартной игре – и в билиартной игре не давал он промаха; говорили ли о добро- детели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; [...] Но замечательно, что он все это умел облекать какою-то степенностью, умел хорошо держать себя. Говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует. (MD I, 17f.)*

Čičikov ist im Gegensatz zu Nozdrev der weniger platte Lügner: seine Falsch- heit (bzw. Unechtheit) versteht er so geschickt im Gewand der Angemessenheit zu verpacken, daß sie nicht auffällt und jeder zu dem Schluß kommt: „куда ни по- вороти, [...] очень порядочный человек“. Doch dieses Weniger an Plattheit be- deutet nun keinesfalls ein Weniger an *pošlost'*: zwischen Čičikovs makellosem, geschlossenen Erscheinungsbild und seiner eigentlichen Nichtigkeit oder „Alles- heit“ klafft eine große Lücke. Dies verstärkt die *pošlost'*. Je besser etwas bei gleichbleibender Mittelmäßigkeit bzw. Nichtigkeit erscheint, desto *pošlee*, desto gemeiner ist der Effekt der Täuschung. Nabokov sagt in Bezug auf Literatur: „пошлость особенно сильна и зловредна, когда *фальшь* не лезет в глаза и когда те сущности, которые подделываются, *законно или незаконно от-*

*носят к высочайшим достижениям искусства, мысли или чувства.“*  
(Nabokov 1996, 76)

Handelt es sich also endlich bei Čičikov um einen wirklich *gemeinen pošljak*? Nach dem kurzen Abriss über Čičikovs „Biographie“ kommt der Erzähler zu dem Schluß, daß Čičikov eigentlich kein *podlec* sei, denn:

Теперь у нас подлецов не бывает, есть люди, благонамеренные, приятные, а таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиогномию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два, три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели. (MD I, 241)

Čičikov ist von Anfang an und bleibt ein unbestimmbares Wesen. Er hüllt sich ebenso in einen unauffälligen Mantel aus Wohlgesonnenheit und Gefälligkeit wie er einen schillernden Frack „брусничного цвета с искрой“ trägt. Er ist ein Chamäleon, mal grau, mal bunt, je nach Umgebung. Beteiligt er sich an einem Gespräch über Tugend, so nicht ohne Tränen in den Augen; geht es darum, in angemessener Weise auf eine Anekdote zu reagieren, so ist Čičikov nicht um das „richtige“ Lachen verlegen. Dieses ist sozusagen eine weitere *pošlost'* Čičikov'scher Art: „*pošlyj smech*“, gekünsteltes, aufgesetztes Lachen. Čičikov, zu Gast bei Betriščev, erzählt diesem eine Anekdote über eine schmutzige kleine Beamtenbestechungsaffäre, worauf der General in schallendes Gelächter ausbricht und immer wieder die Pointe wiederholt:

– Именно просунет морду: погладь, погладь его. Ха, ха, ха, ха! [...] И туловище генерала стало колебаться от смеха. Плечи, носившие некогда густые эполеты, тряслись, точно как бы носили и поныне густые эполеты.

*Чичиков разрешился тоже междометием смеха, но, из уважения к генералу, пустил его на букву э: эе, эе, эе, эе, эе!*  
(MD II, 42)

### 3. *Pošlost'*-Konzeption der MD

#### Depravierung des Menschen: vom reinen Kind zum verdorbenen Erwachsenen

Unterwegs zu Sobakevič trifft Čičikov auf eine Kutsche, in der ein sechzehnjähriges Mädchen (die Tochter des Gouverneurs) sitzt. Dieses Mädchen ist auffällig als lichte, helle und frische Erscheinung beschrieben: „с золотистыми волосами“, ihr ovales Gesicht ist wie ein frisch gelegtes Ei, „д, подобно ему, белела какою-то прозрачною белизною [...] и пропускает сквозь себя лучи



сияющего солнца; ее тоненькие ушки также *сквозили*, рдея проникавшим их *теплым светом*." (MD I, 90) Čičikov stellt sich kurz darauf die Frage:

Но ведь что, главное, в ней хорошо? Хорошо то, что [...] в ней, как говорится, нет еще ничего бабьего, то-есть именно того, что у них есть самого неприятного. Она теперь как дитя, все в ней просто: она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться. Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь! [...] и кончится тем, что станет наконец врать всю жизнь, и выйдет просто чорт знает что! (MD I, 93)

Čičikovs Menschenbild, das hinter dieser kraß gezeichneten Verwandlung vom weißen ehrlichen Engelchen zum „Weiß-der-Teufel-was-Miststück“ steht, pointiert eine Vorstellung, die zumindest implizit im ersten Teil der MD dominiert: der Mensch, bei seiner Geburt noch das Gegenteil von *pošlyj*, wird durch gesellschaftlichen Einfluß verdorben: *čelovek opošleet*.

Ein ähnlicher Prozeß wird vom Erzähler selbst reflektiert. Er bemerkt zu Beginn des sechsten Kapitels, wie es ihm in seiner Jugend immer großes Vergnügen bereitet hat, zum ersten Mal in einen unbekanntem Ort (gleich welcher Art) einzufahren, denn: „любопытного много открывал в нем [dem Ort] *детский* любопытный взгляд.“ (MD I, 110) Seinen gegenwärtigen Zustand beschreibt er so:

Теперь *равнодушно* подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и *равнодушно* гляжу на ее пошлую наружность; моему *охлажденному* взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и *безучастное молчание* хранят мои *недвижные* уста. О моя юность! о моя свежесть! (MD I, 111)

Hier wird gleichsam eine weitere Opposition aufgebaut: Das kindlich Lebendige auf der einen Seite, wird der Gleichgültigkeit, Teilnahmslosigkeit und Regungslosigkeit, also dem Toten des Erwachsenen gegenübergestellt. Diese Opposition lebendig vs. tot spielt allgemein in den MD eine große Rolle<sup>10</sup>; in Bezug auf die *pošlosť* bedeutet sie: das Nicht-*pošloe* ist lebendig, das *pošloe* ist tot. Es gilt die Gleichung: *opošlenie* = *omertvlenie* und demzufolge: *mertvyje duši* = *pošlye duši*.<sup>11</sup>

### „Ničtožnaja strastiška k čemu-nibud' melkomu“

Ein Erwachsener zeichnet sich nach Gogol' durch jede Menge an kleinlichen, peinlichen Eitelkeiten aus; in den Briefen aus Anlaß der MD sagt er: „На дне

души нашей столько таится всякого мелкого, ничтожного самолюбия, щекотливого, скверного честолюбия“ (Gogol' 1959, 286). Im zweiten Teil der MD wird der General Betriščin fast wortwörtlich genauso geschildert und als Muster für den (russischen) Menschen schlechthin hingestellt:

Генерал Бетрищев, как и многие из нас, заключал в себе при куче достоинств и кучу недостатков. [...] – и в примесь к этому, капризы, честолюбье, самолюбие и мелкие личности, без которых не обходится ни один русской, когда он сидит без дела. (MD II, 37-38)<sup>12</sup>

Ein sehr deutliches Bild des (v)erwachsenen, zur *ničtožnost'* gewordenen Menschen zeichnet der Erzähler kurz vor Schluß des ersten Teils der MD: Wenn man, so der Erzähler, jemanden wie Čičikov näher betrachtet, dann geht mit ihm sehr schnell eine Verwandlung vor:

[...] не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно *обративший к себе все жизненные соки*. И не раз не только широкая страсть, но *ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому* разрасталась в рожденном на лучшие подвиги, заставляла его позабывать великие и святыя обязанности и в ничтожных побрякушках видеть великое и святое. (MD I, 242)

Der Wurm fungiert in diesem Bild als kleines Teufelchen, als Erzeuger der *pošlost'*, nämlich einer nichtigen Leidenschaft für Belanglosigkeiten, die zu wuchern beginnt und alle großartigen und heiligen im Menschen angelegten Eigenschaften verdrängt und damit schließlich überhaupt die axiologische Ordnung auf den Kopf stellt: Das Niedrige, Belanglose, Kleinliche (die *meloč'*) besetzt die Stelle des Großartigen und Heiligen.

Es wird im folgenden gleich zu zeigen sein, daß eines der Hauptverfahren Gogol's gerade im Wuchern-lassen der *meloči* besteht.

#### 4. Gogol's *Pošlost'*-Verfahren: „*priem opošlenija*“

Auf welche Weise setzt Gogol' in den MD sein *pošlost'*-Konzept um, welche Verfahren setzt er ein, um *pošlost'* (insbesondere den *pošljak*) darzustellen?

##### *Obobščenie*

Auf eines dieser Verfahren wurde bereits anfangs hingewiesen: das Phänomen der Verallgemeinerung (*obobščenie*), das so häufig auftritt, daß man es als ab-

sichtlich eingesetztes Verfahren betrachten kann. Jurij Mann stellt bei der Untersuchung der „*formuly obobščenijsa*“ fest, daß sie in der Regel das konkret Beschriebene auf eine nationale (d.h. russische) Ebene heben; so erscheinen dann auch gewisse Eigenschaften der Figuren durch ihre Verallgemeinerung als „typisch russische“. Mann führt u.a. als Beispiel die Beschreibung der Fahrt Čičikovs zu Manilov an<sup>13</sup>:

Едва только ушел назад город, как уже пошли писать *по нашей обычаю* ч у ш ь и д и ч ь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикой вереск и тому подобный вздор [...] Несколько мужиков *по обыкновенно*, з е в а л и , сидя на лавках перед воротами в своих овчинных тулупах. Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон [...] *Словом, виды известные.* (MD I, 21)

Vom Standpunkt der orthodoxen Literaturkritik, bemerkt Mann, sind die kursiv geschriebenen Stellen überflüssig, da sie nichts bestimmen, nichts aussagen. Aber erstens stehen sie, was unschwer zu erkennen ist, neben einer Fülle von konkreten Details und zweitens erzeugen diese Verallgemeinerungen in Bezug auf das Beschriebene eine besondere Perspektive, eine besondere Atmosphäre der *pošlost'*. Kern dieses Verfahrens ist so gesehen nicht so sehr das Erheben des beschriebenen Gegenstandes auf eine nationale Ebene, wie Mann es betont. Entscheidend ist vielmehr, daß die Verallgemeinerung hier stets mit einer *Wertung* verbunden ist, einer zweifachen Wertung: Zum einen wird dem *Beschriebenen* der Charakter des Banalen zugeschrieben<sup>14</sup>, zum anderen wird dabei gleichzeitig dem *Allgemeinen* der (schlechte) Charakter des Beschriebenen verliehen: die Allgemeinheit (der Bauern) gähnt also offensichtlich immer genauso wie die paar Bauern, an denen Čičikov gerade vorbeifährt. Die Verallgemeinerung, das Verfahren des *obobščenie*, trägt also eine deutlich wertende Funktion. Der Wert, der dabei verliehen wird, heißt *pošlost'*.

### „*Stilizacija primitiva*“ – Utrierung der *meloci*

Ein anderes Verfahren, auf das ebenfalls Jurij Mann hinweist, nennt er (in Anlehnung an V. Gippius) „*stilizacija primitiva*“.<sup>15</sup> Interessant ist die von Gogol' gerne verwendete Form der Beschreibung von übereinstimmenden, fast mechanisch sich wiederholenden Aktionen oder Repliken. Diese Form trifft man in den MD besonders häufig. Mann führt als Beispiel dazu die Äußerungen der Beamten über den Neuankömmling Čičikov an:

Все чиновники были довольно приездом нового лица. Губернатор об нем изъяснился, что он благонамеренный человек;

прокурор, что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты, что он знающий и *почтенный* человек; полицеймейстер, что он *почтенный* и *любезный* человек; жена полицеймейстера, что он *любезнейший* и обходительный человек. (MD I, 18)

Das Hervorheben jeder einzelnen Aussage kontrastiert, so Mann, mit ihrer fast völligen Gleichartigkeit, wobei in den beiden letzten Fällen der Primitivismus noch dadurch verstärkt wird, daß jeder jeweils ein Wort des Vorgängers übernimmt und diesem scheinbar noch ein eigenes, originelles, eigentlich aber ebenso flaches und unbedeutendes hinzufügt.

Man könnte sagen, hier badet sich Gogol' förmlich in der *pošlost'*: die Plattheit der einzelnen Figuren wird übersteigert durch die enge Aneinanderreihung von Platitüden. Die *pošlost'* wird also stilisiert, utriert und damit augenfällig gemacht.

Analog zur Aneinanderreihung von Platitüden findet sich auch die Anhäufung von verschiedenen aber eigentlich gleichermaßen unbedeutenden Nichtigkeiten bzw. Kleinigkeiten (*meloči*). Als ein Beispiel hierfür kann man etwa das bereits erwähnte penetrante Nacheinander aller möglichen Besitztümer Nozdrevs sehen. Hier noch ein anderes Beispiel. Zu Beginn des achten Kapitels schildert der Erzähler die Einwohner der Stadt N., die sich durch ihr besonderes „*prostodušie*“ und ihre „*korotkos'*“ auszeichnen. Sie werden dabei durch die Aneinanderreihung von nichtssagenden Details ihres Lebensalltags beschrieben:

Многие были не без образования: председатель палаты знал наизусть «Людмилу» Жуковского [...] и мастерски читал многие места, особенно: «Бор заснул, долина спит» и слово: «чу!» так, что в самом деле виделось, как будто долина спит; для большего сходства он даже в это время зажмуривал глаза. (MD I, 156)

Der besondere Effekt besteht hier darin, daß die Details immer absurder werden und immer weiter von der eigentlichen Frage wegführen: Was für ein Mensch ist das eigentlich? Oder, kurz darauf: „Все были такого рода, которым жены в нежных разговорах, происходящих в уединении, давали названия: кубышки, толстунчика, пузантика, чернушки, кики, жужу и проч.“ (MD I, 157) Die vielleicht ganz amüsanten, aber nichtsaussagenden Details, mit denen die beschriebenen Personen förmlich überschüttet werden, beantworten insgeheim dann doch die eigentliche Frage nach den Menschen: Diese Menschen sind absolut uninteressant.

### Wiederholung von plumpen Gesten

Ebenfalls analog zur Aneinanderreihung von Platitüden und Nichtigkeiten findet sich die Wiederholung von dumpfen, plumpen Gesten: Ein Beispiel hierfür

sind etwa die gähnenden Bauern, die man nicht nur einmal antrifft<sup>16</sup>; eine andere häufig auftretende, eigentlich nichtssagende Geste, ist das Sich-im-Nacken-kratzen, die vom Erzähler besonders gewürdigt wird: Als Čičikov zum Aufbruch bläst, reagiert sein Kutscher Selifan äußerst gelassen und behäbig; am Ende einer langen Reihe von langsamen Bewegungen kratzt sich Selifan schließlich noch ausgiebig im Nacken und veranlaßt damit den Erzähler, die Frage zu stellen: „Что означало это почесыванье? и что вообще оно значит?“ Worauf dann ein ganzer Absatz lang (übrigens ein weiteres Beispiel für die Utrierung der *meloci*) Vermutungen angestellt werden, die mit dem „Mißmut darüber, daß der für morgen geplante *kabak*-Besuch mit dem Saufruder im ungebügelten Schafspelzmantel, umschnürt mit Gürtel, ins Wasser fällt...“ beginnen und mit der Aussage enden: „Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке.“ (MD I, 215).

Betrachtet man z.B. die Bewegungen Manilovs, nachdem Čičikov sein Anliegen vorgetragen hat, so hat man folgendes Bild vor Augen: Manilov läßt seine Pfeife fallen, reißt seinen Mund auf und verharrt mehrere Minuten lang in dieser Stellung; dann hebt er die Pfeife vom Boden auf. Statt etwas zu sagen, bläst er danach langsam Rauch zwischen seinen Lippen hervor; etwas später läßt er den Rauch durch die Nasenlöcher ab und beginnt schließlich, an der Pfeife zu saugen, und zwar so stark, daß diese anfängt wie ein Fagott zu schnarren. Nach der Einigung über den Verkauf der Toten Seelen folgt bald die Szene, wo sich Čičikov und Manilov die Hände schütteln und Manilov die Hand Čičikovs nicht mehr loslassen will; nachdem Čičikov schließlich abgefahren ist, sieht man wieder den rauchenden Manilov mit der Pfeife in der Hand und erfährt durch den Erzähler, daß sich dieses Bild bis zum Abendessen nicht mehr ändert. All diese Momentaufnahmen, die sehr dicht aufeinanderfolgen, haben eines gemeinsam: sie zeigen Manilov in eigenartig unbelebter bzw. ungelenker Haltung. Durch diese Art der Darstellung von Manilovs Bewegungen erreicht Gogol' beiläufig eine Verstärkung des Eindrucks von der Hohlheit und Leere Manilovs.

Allgemein kann man vielleicht die drei letztgenannten Verfahren unter dem Begriff des „*nakaplivanie odnorodnogo*“ (Mann, 347), der Anhäufung von Gleichartigem zusammenfassen: Merkmale, die an sich bereits in irgendeiner Weise *pošly* sind, werden durch ihre Aneinanderreihung hervorgehoben und in ihrer Wirkung verstärkt; erst die ungeheure Dichte von Platitüden, nichtigen Details oder Plump- und Hohlheiten läßt den Eindruck von totaler *pošlost'* entstehen.

### Čičikov und die Tiere: „*Ozverenie Čičikova*“

Bei der Erzeugung der *pošlost'* Čičikovs mag vielleicht ein Aspekt eine Rolle spielen, auf den u.a. Mann hinweist: „На протяжении всей поэмы животные, птицы, насекомые словно теснят Чичикова, набиваясь ему в «приятели».“

(Mann, 267) Čičikov gerät immer wieder in seltsam engen Kontakt mit verschiedensten Tieren. Zum Beispiel kommt es bei Korobočka, nachdem Čičikov aufgewacht ist, zu folgender Szene:

[Чичиков] чихнул опять так громко, что подошедший в это время к окну индейский петух [...] заболтал ему что-то вдруг и весьма скоро на своем странном языке, вероятно, «желаю здравствовать», на что Чичиков сказал ему дурака. (MD I, 48)

Dieser enge Kontakt zur Tierwelt (in diesem Fall sogar auf sprachlicher Ebene, als ob Čičikov sich direkt von Hahn zu Hahn unterhalten würde) setzt Čičikov auf eine Stufe mit den Tieren; die syntagmatische Beziehung erzeugt unterschwellig eine paradigmatische. Der nächste (unterschwellige) Gedanke dabei ist dann: Der Mensch, der auf der gleichen Stufe mit den Tieren steht, hat auch die gleichen kulturellen und moralischen Ansprüche wie diese – nämlich keine. Und einen solchen Menschen kann man dann insgeheim als *pošljak* bezeichnen.

#### **Fiktionserzeugung zwischen „alles“ und „nichts“: detaillierte Unbestimmtheit**

A. Belyj beschreibt in dem Kapitel „*priem «Mertvych duš»*“ seiner Monographie über Gogol' ein grundlegendes Verfahren der Fiktionserzeugung. Der Kern dieses Verfahrens besteht darin, daß die Darstellung (beliebiger Gegenstände) immer durch eine unbestimmte Eingrenzung zwischen zwei Kategorien erfolgt:

[...] в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: «все» и «ничто»; предмет охарактеризован отстоянием одной стороны от «все», другой – от «ничто»; [...] предмет – пустое и общее место, на котором нарисована фикция: *не больше единицы, не меньше нуля*; (Belyj, 80)

Das, was durch eine solche von an sich leeren Kategorien ausgehende Darstellungsweise erzeugt wird, ist eine Fiktion der Mitte: „*системой отгалкивания от пустых категорий предмет (личность или вещь), обросший неопределенными признаками, становится подобием «чего-то», лежащего посредине*“ (Belyj, 80) Man erfährt über die Gegenstände (seien es Menschen oder Dinge) immer alles und nichts: die Beschreibung enthält eine Fülle von Details, die aber eigentlich nur einzelne Punkte in einem an sich unbestimmten (unbegrenzten) Raum sind. Eines von zahllosen Beispielen, das Belyj anführt: Die Beschreibung der Visiten, die Čičikov nach seiner Ankunft bei den Beamten der Stadt macht. Die Aufzählung der „Honoratioren“ ist auf der einen Seite übermäßig detailliert, was durch das Understatement „*жаль, что несколько трудно*

упомнить всех сильных мира сего“ auch noch betont wird; denn Čičikov läßt keinen einzigen aus – „он явился даже засвидетельствовать почтение инспектору врачебной управы и городскому архитектору“ (MD I, 12). Auf der anderen Seite erfährt man aber überhaupt nichts Konkretes, weder über die Beamten, noch über die Gespräche, die Čičikov mit ihnen führt:

[...] он *очень искусно* умел польстить каждому; [...] каждому сказал *что-то* лестное; О себе [...] если же говорил, то *какими-то общими местами*, [...] принимал *несколько* книжные обороты: что он не значащий червь мира сего и не достоин того, чтобы много о нем заботились [...]. (MD I, 12f.)

Das Prinzip ist immer das gleiche: der Gegenstand wird mit einer Vielzahl von Merkmalen behaftet, was zunächst die Fiktion eines (quasi naturalistischen) Bildes erzeugt. In Wirklichkeit aber ist die Aussage unbestimmt, das Bild verwischt sich beim genauen Hinsehen: es entsteht die Fiktion eines „Etwas“, das eher merkmallos als merkmalhaft ist, etwas eher Unauffälliges, „*ne značáščee*“, oder anders gesagt, *čto-to pošloe*.

Belyj stellt darüberhinaus noch eine interessante Parallele fest: Dem Verfahren der Fiktionserzeugung eines unbestimmten, mittleren „Etwas“, das sich aus „alles“ und „nichts“ zusammensetzt, entspricht auf der Farbebene die Dominanz der Farben weiß, schwarz, grau, sowie gelb und blau im ersten Teil der MD: weiß bedeutet „alles“, schwarz „nichts“: „смесь *черного с белым, серое* – сопровождает фиктивное равновесие образов «МД» (их псевдонатурализм): *серые деревни, серенькие обои, серый денек* и т. д.“ (Belyj, 87))

### **Skaz der leeren Rede: Klatsch**

Zum Schluß sei noch kurz ein weiteres Verfahren erwähnt, nämlich der *skaz* der leeren Rede. Ein sehr schönes Beispiel finden wir hierfür in dem Gespräch der einfach angenehmen Dame mit der in jeglicher Beziehung angenehmen Dame:

– Как вы ни выхваляйте и ни превозносите его [Чичикова], – говорила она с живостью, более нежели обыкновенною, – а я скажу прямо, и ему в глаза скажу, что он *негодный человек, негодный, негодный*...

– Да послушайте только, что я вам открою...

– Распустили слухи, что он *хорош*, а он *совсем не хорош, совсем не хорош*, и нос у него... самый неприятный нос.  
(MD I, 182)

Das Bild ist nahezu perfekt: Zwei aufgeplusterte Damen führen das wichtigste Gespräch der Welt, wobei das Moment des Aneinandervorbeiredens einen ande-

ren Aspekt verstärkt, der hier besonders im Vordergrund steht und stilisiert wird: die absolute Gehaltlosigkeit, Nichtigkeit des Gesagten. Gogol' führt vor, wie sich die Rede der in jeglicher Beziehung angenehmen Dame künstlich belebt und schließlich grundlos aufbläht, indem er sie die nichtssagenden Worte und Floskeln überflüssigerweise auch noch wiederholen läßt. Es entsteht ein Eindruck von Trivialität und Borniertheit, vermittelt durch die Stilisierung eines wohl archetypischen *pošlost'*-Phänomens, nämlich des Klatsches.

Klatsch, verstanden als leeres Gerede ohne eigentlich böse Absichten<sup>17</sup>, ist nicht nur wegen seines häufigen Auftretens (sozusagen als Volkssport Nr. 1) ein Topos der *pošlost'*. Zum einen ist er ein Ort, an dem *pošlosti* erzeugt werden, d.h. falsche Geschichten, in denen Fakten mit fiktiven Details (und Nicht-Fakten) vermischt werden. Zum anderen ist Klatsch allein von seiner Struktur eminent *pošlyj*: er lebt von einer Pseudo-Logik, die – ohne in wirklichem Bezug zu den Gesprächsgegenständen zu stehen – Gesagtes durch zuvor Gesagtes begründet. Reden im Sinne von „Gerede“ teilt sich nach M. Heidegger „auf dem Wege des Weiter- und Nachredens“ mit und übernimmt „autoritativen Charakter“: „Die Sache ist so, weil man es sagt“ (Heidegger, 168).<sup>18</sup> Ähnlich wie der Allgeimpfplatz bewegt sich Klatsch in einem absoluten Raum, der *selbstverständlich* ist. „Das Gerede, das jeder auffaffen kann, entbindet nicht nur von der Aufgabe echten Verstehens, sondern bildet eine indifferente Verständlichkeit aus, der nichts mehr verschlossen ist.“ (Heidegger, 169)

In den MD steht dem anfänglichen Szenario trister *pošlost'* der Dorfklatsch am Ende des ersten Teils gegenüber („Как вихорь взметнулся дотолe, казалось, дремавший город!“ MD I, 190). Dieser Klatsch zeigt sich jedoch als vergebliche Flucht aus der Langeweile in „die kleine private Sensation“ (Thiele-Dohrmann, 15): Das von Gogol' auf mehreren Seiten stilisierte Reden über „nichts“ hat außer dem plötzlichen Ableben des Staatsanwaltes (auch dies übrigens eine Stilisierung, nämlich einer non-verbalen Reaktion) keine weiteren Folgen. Der durch den Klatsch aufgewirbelte Staub ist auch nach der „*vichor'*“ genauso kleinstädtisch und grau wie zuvor.

## 5. Die Stellung der *pošlost'* im Gesamtdiskurs der MD

Wie liest man die MD? Es ist wohl schwer zu leugnen, daß eine Lesart, die sich primär auf die *pošlosti* konzentriert, eine gewisse Faszination hat. Der spezifische Reiz, die MD als „*Pošlye duši*“ zu lesen, ergibt sich dabei nicht etwa aus dem scheinbar intendierten Entlarvungseffekt (Entlarvung der gesellschaftlichen *pošlost'*)<sup>19</sup>, sondern aus der Spannung, die automatisch mit der Rezeption von *pošlost'* verbunden ist, der Ambivalenz zwischen Abstoßung und Anziehung.



### Anziehungskraft und Abstoßung: der Reiz der *pošlost'*

Gogol' äußert sich zufrieden über die Leserreaktionen auf den ersten Teil der MD: „Первая часть, несмотря на все свои несовершенства, главное дело сделала: она поселила у всех отвращение от моих героев и от их ничтожности; она разнесла некоторую мне нужную тоску от самих себя.“ (Gogol' 1959, 295)

Derartige Aussagen (wie übrigens auch die von Literaturkritik und -wissenschaft gerne zitierte Beschreibung der Reaktion Puškins beim Vorlesen des Manuskripts durch Gogol') vernachlässigen die andere Seite der *pošlost'*-Rezeption, nämlich die magische Anziehungskraft der „*poszlust'*“<sup>20</sup>. Einerseits „widerlich“ und abstoßend, ist die *pošlost'* auch anziehend und verlockend, und zwar gleichermaßen für Autor wie Leser. Warum etwa übersät Gogol' einen ganzen Roman mit *pošlosti'*? Etwa nur aus dem moralischen Impetus, den Lesern einen Spiegel vorzuhalten und sie zur Einsicht zu zwingen? Nabokov schreibt:

Однако, что правда, то правда: «Мертвые души» снабжают внимательного читателя набором раздувшихся мертвых душ, принадлежащих пошлякам и пошлячкам и описанных с чисто гоголевским смаком и богатством жутковатых подробностей, которые поднимают это произведение до уровня гигантской эпической поэмы [...] В пошлости есть какой-то лоск, какая-то пухлость, и ее глянец, ее плавные очертания привлекали Гоголя как художника. (Nabokov 1996, 78)

Nabokov zufolge ist es also der Reiz der *meloči*, das Aufblitzen dessen, was eigentlich nichtig ist und wegen seines gar so häufigen Auftretens trivial, der Gogol' als Künstler zur *pošlost'* bringt<sup>21</sup>. Genau der gleiche Reiz ist es wohl auch, der den Leser lockt: Banalitäten und Nichtigkeiten werden hintereinander so aufmerksam serviert, daß bei aller Geschmacklosigkeit einfach Appetit geweckt wird: Welchem Leser bereitet es keine Freude, dem Klatsch der beiden angenehmen Damen zuzuhören?<sup>22</sup> – Vielleicht ist gerade die „*radost' povtorenija*“ bzw. die „*radost' uznavanija*“, die Mandel'stam zu einem Grundprinzip des Schreibens und Lesens erhebt, ein Faktor, der die *pošlost'* und ihre Darstellung bzw. Rezeption so interessant macht.<sup>23</sup>

### Diskurs der *pošlost'* und Diskurs der Erhabenheit

Doch bei aller offensichtlicher *posz-lust* bleibt die Frage: inwieweit ist es überhaupt sinnvoll, die MD als „*Pošlye duši*“ zu lesen?

Es scheint im Aufbau der MD als Wechselspiel zwischen Diskurs der Groteske und Diskurs des Erhabenen gerade letzterer die Funktion des Gegenpols zur

*pošlost'* (bzw. dem Diskurs der *pošlost'*) zu tragen. Ein für Gogol' typisches Verfahren des Sujetaufbaus ist nach V. Vinogradov, der abrupte Übergang, das Umkippen von einem Diskurs in den anderen: „Внезапность и психологическая неоправданность патетического подъема речи; [...] опять стремительно, с высоты лирического пафоса морально-философских тирад и элегических дум, ниспадает в вульгарный стиль, внимательно регистрирующие комические детали.“ (Vinogradov 1969, 130)

Das Interessante an diesem Phänomen des Ineinanderübergreifens der zwei Diskurs-Typen liegt nun darin, daß dem auffälligen thematisch-stilistischen Kontrast auf der einen Seite eine Kongruenz der Verfahren auf der anderen Seite gegenübersteht, worauf bereits Tynjanov in einem anderen Zusammenhang hingewiesen hat.<sup>24</sup> Hierzu ein Beispiel:

Везде, где бы ни было в жизни, среди ли *черствых, шероховато-бедных и неопратно-плеснеющих низменных* рядов ее или среди *однообразно-хладных и скучно-опратных* сословий высших [...]

Везде, поперек каким бы ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится *блестящая радость*, как иногда *блестящий экипаж* с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглухнувшей бедной деревушки, не выдавшей ничего, кроме сельской телеги, и долго мужики стоят, зевая, с открытыми ртами... (MD I, 92)

In der tautologisch mit zahlreichen Epitheta zugeschütteten traurigen Lebenswirklichkeit, die der Erzähler in verklärt-pathetischem Ton beschreibt, taucht plötzlich ein (Götter)Fünkchen glänzender Freude auf, das sich dann, verkörpert in einer entsprechend blendenden Equipage, in die Niederungen der gähnenden Bauern begibt und, über alles erhaben, an ihnen vorbeirauscht. Es ist das Pathos des „*No mimo, mimo! Začem govorit' ob ètom?*“, genauso wie das Pathos der uneinholbar dahineilenden Schlußtrojka als Verkörperung *der Rus'*, das hier angesprochen wird. Neben der tautologischen Verwendung von Epitheta („*napplivanie odnorodnogo*“) wird die abstrakte, erhabene „*blestajuščaja радость*“ in einen konkreten „*blestjaščij ekipaž*“ (samt Details) verwandelt, sowie ein beliebiges Standard-Dörfchen mit den allbekannten Bauern und ihren offenen Mündern versehen: Etwas Unbestimmtes bzw. Abstraktes erscheint in Verbindung mit Details, welche die Fiktion eines quasinaturalistischen Bildes erzeugen; dies ist vergleichbar mit dem Verfahren der Fiktionserzeugung zwischen „alles“ und „nichts“, das oben angesprochen wurde.

Ein weiteres Beispiel, das besonders deutlich eine Kongruenz der Verfahren zeigt:

Видит теперь все ясно *текущее поколение*, [...] не зря, что небесным огнем исчерчена сия летопись, что кричит в ней каждая буква, что отсюда устремлен пронзительный перст *на него же, на него, на текущее поколение*; но смеется *текущее поколение*... (MD I, 211)

Diese eindringlichen Wiederholungen könnte man zwar als bloßes (plumpes) rhetorisches Verfahren betrachten, im Kontext der MD liegt aber der Vergleich etwa zum „skaz der leeren Rede“ der beiden Damen oder zu dem, was „*stilizacija primitiva*“ genannt wurde, auf der Hand.

Insofern als Diskurs des Erhabenen und der Diskurs der *pošlost'* bei allen stilistisch-thematischen Unterschieden auf gleichen Verfahren beruhen, kann man sie nicht mehr eindeutig als Gegenpole bezeichnen. Entscheidend ist hier die Frage, inwieweit mit den gleichen Verfahren auch gleiche Funktionen verbunden sind. Vielleicht mag es etwas übertrieben klingen, wenn man sagt, daß der Diskurs der Erhabenheit im Grunde genommen vom Diskurs der *pošlost'* unterlaufen wird bzw. diesem beigeordnet ist. Doch welche Funktion kann er tragen? Etwa wirklich die des „*pronzitel' nyj perst*“, der erhaben aus der ihn umgebenden Fläche der *pošlost'* herausragt und dem Leser als Leuchtturm in der „schrecklichen, erschütternden *tina meločej*“ dient? In fast allen Fällen kann man die Funktion der angesprochenen Verfahren darin sehen, daß sie entweder die erhabene Rede utrieren (sozusagen überblenden) und sie damit letztlich ihrer Erhabenheit berauben, d.h. auf die Ebene der *pošlost'* herunterholen (letztes Textbeispiel); oder aber sie erfüllen die Funktion der Verklärung und somit Täuschung (vorletztes Textbeispiel): ähnlich der Fiktionserzeugung der Mitte als „*priem opošlenija*“, die ein an sich nichtssagendes, verschwommenes Bild hinterläßt, rufen die aufblitzenden Mosaiksteinchen einer über „alles“ hinwegleitenden erhabenen Rede ein Bild der Verklärung hervor. Wie Nabokov bemerkt, ist das pathetische Finale des ersten Teils nichts weiter als eine „*skorogovorka fokusnika*“, die Formel eines Zauberers, durch die vom eigentlichen Gegenstand abgelenkt wird, nämlich dem fliehenden Čičikov. Diese „Formel“ erzeugt die Fiktion eines Erhabenen, oder genauer gesagt, die Fiktion der Fiktion eines (eben nichtvorhandenen) Erhabenen. Das heißt: Um von der *pošlost'* abzulenken (und nicht etwa, um sie zu konterkarieren), wird mittels Zauberformel eine schimmernde Seifenblase der Erhabenheit aufgebläht, also eine weitere *pošlost'* erzeugt. Der Diskurs der Erhabenheit erscheint (zumindest in einem solchen Fall) als Metadiskurs der *pošlost'*.

Dadurch, daß Gogol' besagte Seifenblase manchmal auch prompt wieder zerplatzen läßt („[...] у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!.. – Держи, держи, дурак!“ MD I, 221), führt er sozusagen ihr Wesen vor: sie platzt und „nichts“ bleibt übrig – man findet sich wieder im Allbekannten.

**Das offene Ende der MD: die Unmöglichkeit bzw. *bezobrazie* des „prekrasnyj čelovek“**

Daß die beiden Diskurse nicht als Gegenpol, sondern im Grunde genommen als zwei Hälften einer Kugel auftreten, ist nicht unwesentlich für den Erfolg des ersten Teils der MD. Ebenso kann man vielleicht sagen, daß die Fortsetzung des Romans genau dann scheitern mußte, als Gogol' versuchte, diese Kugel zu „sprengen“, also die Diskurse voneinander zu trennen.

Wird im ersten Teil (und auch noch streckenweise im zweiten) der Diskurs der Erhabenheit durch den Diskurs der *pošlost'* unterlaufen, so war nach Gogol's ursprünglicher Konzeption vorgesehen, dieses Verhältnis umzukehren: Die Figuren selbst (insbesondere Čičikov) sollten einen Läuterungsprozeß durchlaufen, in dem sie sich von allen Kleinlichkeiten befreien. Letztendlich hätte dann der „prekrasnyj čelovek“ den *pošljak* des Feldes verwiesen („но... может быть, в сей же повести почувются иные еще доселе не бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями“ MD I, 223).

Solange das Erhabene verbunden ist mit der *pošlost'*, erfährt es automatisch (sofern dies nicht bereits durch die eben angesprochenen Verfahren geschieht) eine Relativierung, sozusagen eine „Erdung“, die es, ganz pragmatisch gesehen, für den Leser nicht nur erträglich, sondern auch unter ästhetischen Gesichtspunkten rezipierbar macht. Versucht man dagegen, die *pošlost'* aus den MD zu eliminieren, ergeben sich allein bezüglich der Figuren zwei Grundprobleme, die Gogol' dann auch nicht lösen konnte:

Zum einen wäre ein *pošlost'*-freier Diskurs (falls überhaupt möglich) unvereinbar mit Gogol's Hauptverfahren zur Darstellung von Menschen, nämlich dem Verfahren der Maske, wie es Tynjanov beschreibt.<sup>25</sup> Als „Masken-Wesen“ angelegte Figuren sind geradezu für die Rolle des *pošljak* prädestiniert: Sie sind – wenn auch zuweilen bunt geschmückte – (Stereo)Typen, welche die positive Ästhetik eines moralisch-religiös bzw. normativ dominierten Diskurses unterlaufen würden.

Zum anderen sieht man sich (selbst bei Verzicht auf das Verfahren der Maske) vor der Unmöglichkeit, einen „prekrasnyj čelovek“ zu kreieren. Dabei scheitert das Vorhaben nicht erst bei der Verwandlung eines Čičikov, sondern bereits an seiner utopischen Zielsetzung. Gogol' selbst bekennt in einem der Briefe anlässlich der MD die Unmöglichkeit der Darstellung von tugendhaften, trostbringenden Helden: „Их в голове не выдумаешь.“ (Gogol' 1959, 297) Denn jeglicher Versuch, unter Verzicht auf all die niedrigen, nebensächlichen, menschlichen und vermenschlichten Details, den nachahmenswerten, „mit göttlichem Heldenmut begabten“ Menschen zu zeichnen, endet wohl zwangsläufig in einem hundertpro-

zentigen „prekrasnyj pošljak“ mit dem Charme eines „Meister Proper“ – einem *bezobrazie* sondersgleichen.

Čičikovs Reise, die aufgrund dieser Schwierigkeiten Gefahr lief, niemals von der geographischen und menschlichen *ploskost'* abzuheben, mußte irgendwann auch ihren letzten Witz versprüht haben und zum langweiligen Allgemeinplatz über den ach so banalen Menschen werden. Die „*posz-lust*“ wurde Gogol' zur „Posch-Last“, und so ließ er die Čičikov'sche Hamsterfahrt abrupt enden: im Fegefeuer der Eitelkeiten, im Ofen.

### A n m e r k u n g e n

- 1 Alle im folgenden mit „MD“ gekennzeichneten Zitate sind aus: N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij (VI / VII)*, Moskva 1959. – „MD I“ bezieht sich auf den ersten Teil der *Mertvyje duši* (Tom VI), „MD II“ auf den zweiten Teil (Tom VII). (Kursiv – J.L.)
- 2 N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij (VIII)*, Moskva 1959. (Kursiv von Gogol'.)
- 3 „На русском языке при помощи одного беспощадного слова можно выразить суть широко распространенного порока, для которого три других знакомых мне европейских языка не имеют специального обозначения“ (V. Nabokov, *Lekcii po russkoj literature*, Moskva 1996, 73).
- 4 Vgl. V. Nabokov, *Nikolai Gogol, Norfolk / Connecticut* 1944, 63.
- 5 Vgl. I. Ja. Pavlovskij, *Russko-nemeckij slovar'*. Riga / Leipzig 1900; V. Dal', *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*, S-Peterburg / Moskva 1880; Akademija nauk SSSR / Institut russkogo jazyka, *Slovar' russkogo jazyka (v četyrex tomach)*, Moskva 1987; Akademija nauk SSSR / Institut russkogo jazyka, *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka (v 17-x tomach)*, Moskva / Leningrad 1960; K. Lejn, *Russko-nemeckij slovar'*, Moskva 1991. Diese Darstellung ist ein Versuch, die beiden Komponenten der *pošlost'* aufzuschlüsseln. Es ist dabei zu bemerken, daß generell die linksstehende Komponente allein schon mit dem Begriff der *pošlost'* identifiziert werden kann, wohingegen die andere Komponente in der Regel nur in Verbindung mit der ersten als *pošlost'* empfunden wird.
- 6 Sieht man das Rad als Vanitas-Symbol, welches auf die leere Geschäftigkeit eines letztlich doch nur im Kreis verlaufenden Menschenlebens verweist, könnte sich die Eingangsszene folgendermaßen darstellen: Zunächst sieht man ein sich drehendes Rad (Čičikovs Brička) dann fällt der Blick auf den Hamster („*priobretatel'*“ Čičikov), der sich darin abstrampelt, woraufhin – durch das Gespräch der Bauern – die Aufmerksamkeit wiederum dem Rad zufällt.

- 7 D. Merežkovskij, *Gogol' i čort'*, Letchworth 1976.
- 8 Vgl. auch Čičikovs Geburt: „Темно и скромно происхождение нашего героя. [...] он родился просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца“ (MD I, 224)<sup>13</sup>
- 9 A. Belyj, *Masterstvo Gogolja. Issledovanie*, Slavische Propyläen (Bd. 59), München 1969.
- 10 Vgl. V. Vinogradov, *Étjudy o stile Gogolja, Voprosy poëtiki* (VII), Leningrad 1926, 141f.; Ju. Mann, *Poëtika Gogolja. Variacii k teme*, Moskva 1996, 262ff und 280ff.; Das Absterben des Lebendigen („*omertvlenie živogo*“) als klassisches Thema der Groteske, findet sich dabei nach Mann nicht in grotesken Motiven des Puppen-, Masken- oder Automatenhaften, sondern, auf subtilere Weise, in eigenartigen Details bei der Beschreibung von Personen und Umständen. („Мы ощущаем его [след гротескных образов] в особой подаче деталей портрета, обстановки, в особом развитии сравнений и т.д. Многие гротескные мотивы словно ушли в стиль, продолжая в нем свою своеобразную жизнь“)
- 11 Dies soll heißen: die eigentlichen „*mertvye duši*“ sind die *pošljaki* des Romans. Entsprechend Anmerkung 10 tragen diese nicht das eindeutige Etikett „*Ja – mertvaja duša*“ bzw. „*Ja – pošljak*“; dafür aber werden sie mit seltsamen Epitheta, Dingen und Gesten versehen, die auf ihr „(Ver)Wesen“ verweisen. Vgl. auch V. Rozanov, der behauptet, die (leblosen) Figuren seien in eine „мертвую ткань языка“ eingehüllt und bestünden daher lediglich aus einer „wächsernen Wortmasse“. (V. Rozanov, *Legenda o velikom inkvizitore. Dve sta'i o Gogle*, Slavische Propyläen (Band 67), München 1970, 259ff.)
- 12 Vgl. die frühere Fassung des Textes, wo es heißt: „Генерал Бетрищев, как и все мы грешные, был одарен многими достоинствами и многими недостатками. [...] – и ко всему этому – изрядная подмесь себялюбья, честолюбья, самолюбья, мелочной щекотливости личной и многого того, без чего уже не обходится человек.“ (MD II, 160)
- 13 Vgl. Mann, 246ff.; Kursiv von Ju. Mann / gesperrt J.L.
- 14 Interessant übrigens, daß gemäß der Logik banal=„nicht erwähnenswert“ nicht die kursiv geschriebenen Stellen überflüssig sind, sondern all das, was dann trotzdem detailliert vorgeführt wird; auf dieses Paradox der detaillierten Beschreibung von Allgemeinem bzw. Unbestimmtem und dessen Funktion wird gleich noch unter Bezug auf A. Belyj eingegangen.
- 15 Vgl. Mann, 264.
- 16 Vgl. MD I, 21; 92; MD II, 84.

- 17 „More common is gossip issuing not from purposeful malice but, as Kierkegaard and Heidegger suggest, from lack of thought, the kind of gossip accurately characterized as «idle talk» It derives from unconsidered desire to say something without having to ponder too deeply. Without purposeful intent, gossipers bandy words and anecdotes about other people, thus protecting themselves from serious engagement with one another.“ (P. Meyer Spacks, *Gossip*, New York 1985, 5); Vgl. auch K. Thiele-Dohrmann, *Der Charme des Indiskreten. Eine kleine Geschichte des Klatsches*, Zürich/Düsseldorf 1995, 55.
- 18 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1986.
- 19 Vgl. Nabokov 1996, 78.
- 20 So transkribiert Nabokov in der englischsprachigen Originalausgabe seiner Monographie über Gogol' das Wort. (Nabokov 1944, 63)
- 21 „Боже, как грустна наша Россия!“ – Was bringt Literaturwissenschaft- und Kritik dazu, diesen parömisches Satz immer wieder zu zitieren?
- 22 „Боже, как грустна наша Россия!“ – Welchem Leser bereitet es keine Freude, diesen Satz aufs neue zu lesen?
- 23 O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij*, New York 1955. (Vgl. dort: *Slovo i kul'tura*, 322ff.)
- 24 „[...] у Гоголя два плана: высокий, трагический, и низкий, комический. Они обычно идут рядом, последовательно сменяя друг друга. [...] Но главный прием Гоголя – система вещных метафор, маски – имеет одинаковое применение в обоих его планах“ (J. Tynjanov, "Dostoevskij i Gogol'(K teorii parodii)", *Poëtika Istorija literatury Kino*, Moskva 1977, 204f.)
- 25 Ebd., 202ff.





Jurij Murašov

## ORTHOGRAPHIE UND KARNEVAL. NIKOLAJ GOGOL'S SCHIZOIDES SCHRIFTVERSTÄNDNIS

In seiner für die neuere Gogol'-Forschung grundlegenden Studie analysiert Boris Ėjchenbaum die Erzählung *Šinel'* unter dem Aspekt ihrer sprachlichen Verfahren, genauer gesagt: ihrer phonetisch-akustischen Performanz - des sog. *skaz*. Ėjchenbaum vergleicht verschiedene Textvarianten und zeigt, daß die Erzählung ganz auf tonale Effekte und absurde Wortspiele hin konzipiert ist.<sup>1</sup> Die These vom *skaz* wird nicht zuletzt auch damit gestützt, daß zeitgenössische Zeugen zu Wort kommen, die von Gogol's Lust am akustischen Inszenieren literarischer Texte berichten.<sup>2</sup>

Ėjchenbaums Konzentration auf das Akustisch-Phonetische ist gerade deshalb so bemerkenswert, da sie in einem eklatanten Mißverhältnis zu einer thematischen Tendenz der Erzählung zu stehen scheint: zur Praxis des Schreibens, was ein wesentliches Merkmal der Hauptfigur Akakij Akakievič ausmacht.

Von diesem Verhältnis Mündlichkeit/Schriftlichkeit soll im weiteren die Rede sein. Die Hauptthese besteht darin, daß sich für den Autor Gogol' die aus mündlichen Erzähltraditionen stammenden Bilder und Motive im literalen Medium insofern als problematisch erweisen, als daß sie hier in der Schrift sexuell-erotische Imaginationsprozesse freisetzen, die von dem noch ganz der Oralität verpflichteten Autor nur schwer und mit erheblichem narrativen Aufwand wieder unter Kontrolle zu bringen sind. Unter diesem Blickwinkel läßt sich die Entwicklung von Gogol's Werk als ein gegenläufiger Prozeß analysieren, bei dem die Schrift gegenüber dem mündlichen Erzählen beständig Bedeutungsüberschüsse produziert, die den Autor zu immer neuen textuellen Bewältigungsverfahren nötigen.

Die Problematik von Mündlichkeit/Schriftlichkeit weist damit auch einen engen Bezug zu den psychoanalytischen und -poetischen Untersuchungen, resp. zu der diesbezüglich einschlägigen Studie von Rancour-Laferriere auf.<sup>3</sup> Aus medien-theoretischer Perspektive lassen sich viele Beobachtungen Rancour-Laferrieres bestätigen, ohne sie aber dabei an einzelne psychoanalytische Theoreme Sigmund Freuds rückbinden zu müssen. Vielmehr wird in einer solchen Perspektive die Bedingtheit des psychoanalytischen Konzepts selbst sichtbar, dessen Gültigkeit mit einem bestimmten Internalisierungsgrad von Schrift zusammenhängt.

1) *Orthographie*

Für die Hauptfigur der Erzählung Akakij Akakievič Bašmačkin, einem Beamten niedrigsten Dienstgrades ist das Schreiben bekanntlich kein Job unter anderen, sondern er wird gleichsam in die Schrift hineingeboren, in der sich dann auch sein Leben geschichtslos vollziehen kann:

Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. Сколько ни переменилось директоров и всяких начальников, его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма; так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове. (III, 176)<sup>4</sup>

Akakij dient bedingungslos der Schrift. Er nimmt demutsvoll alles entgegen, was man ihm zum Schreiben vorsetzt, "не глядя кто ему подложил и имел ли на то право." (III, 177). Das Schreiben, genauer das Abschreiben, ist für Akakij eine heilige Pflicht, aber gleichfalls eine Tätigkeit, die ihm eine besondere artikulatorisch-phonetische Sprachlust bereitet:

Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его. (III, 178, Hervorh. J. M.)<sup>5</sup>

Das Schriftkonzept, das hier Gogol' seinen Akakij Akakievič praktizieren läßt, tritt besonders markant hervor, wenn man diese Stelle mit entsprechenden Passagen aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der goldne Topf* vergleicht.<sup>6</sup> Hier ist es der Studiosus Anselmus, der sich in kalligraphische Übungen vertieft. Auch bei ihm ist es nicht der Inhalt des Textes, der Sinn, den die Schrift repräsentiert, sondern das reine Kopieren von unverständlichen, arabischen und koptischen Schriftstücken, die Schreibbewegungen selbst, die in die Welt des Phantastischen führt. Die tote Gegenständlichkeit des Buchstaben induziert - wie später Jacques Lacan analysieren wird - das "Drängen des Unbewußten".<sup>7</sup>

Ganz anders verhält es sich mit dem Schreiben bei Akakij. Zwar ist auch er - wie Anselmus - Schönschreiber, der seine Buchstaben liebt, doch sind es nicht die visuell-graphischen Konturen, die die Imagination reizen, sondern es geht Akakij zunächst und vor allem um die Freude an der Reinszenierung der phoneti-

schen Performanz einzelner Buchstaben. Die Lust besteht für ihn darin, der Schrift körperlichen Ausdruck zu verleihen, sie unmittelbar zu somatisieren.<sup>8</sup> Bei Akakij stehen Schrift und Körper in einer Ähnlichkeitsbeziehung zueinander: Der individuelle Körper depersonalisiert sich in der Schrift.

Unter verschiedenen Aspekten thematisiert die Erzählung immer wieder diese Depersonalisierung.<sup>9</sup>

So existiert für den Kopisten Akakij Akakievič keine Differenz zwischen Schrift und Außenwelt. Die Realität erscheint in Gestalt eines zu kopierenden Textes:

Но АКАКИЙ АКАКиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы. (III, 180)

Sein Körper ist nur ein grotesk mechanischer Apparat, dessen reproduktive Bedürfnisse ganz im Dienst der Schreibaufgabe stehen. Der Unterschied zwischen dem Instrumentell-Mechanischen und dem Organisch-Körperlichen ist aufgehoben:<sup>10</sup>

Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору. Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола, вынимал баночку с чернилами и переписывал бумаги, принесенные на дом. (III, 180)

Akakij kennt auch keine Differenz zwischen gestern und morgen, zwischen Dienst und Freizeit. Während seine Beamtenkollegen in diversen Petersburger Gesellschaften Zerstreuung suchen, verbringt Akakij schreibend seine Abende, um sich dann, "wenn er sich sattgeschrieben hatte" ("написавшись всласть"), schlafenzulegen, "im voraus lächelnd bei dem Gedanken: Was würde wohl der liebe Gott ihm morgen abzuschreiben bescheren?" ("улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра", vgl. III, 181).

Akakij Akakievičs Physis reduziert sich auf eine Durchgangs- und Verdoppelinstantz von fremden Texten. So ist es auch kein Wunder, daß eines Tages, als ein Direktor ihn "für seine treuen Dienste auszeichnen möchte" ("желаю вознаградить его за долгую службу") und ihm den Auftrag erteilt, "einige Zeitwörter aus der ersten in die dritte Person zu setzen" ("перемешать кое-где гла-

голы из первого лица в третье", vgl. III/179), Akakij kläglich scheitern muß: Der Kopist kennt keine personale Perspektivierung des Textes.

Akakij's Kopistentätigkeit erscheint so - im Gegensatz zur Abschreibbarkeit des Anselmus - als eine monastisch-asketische Praxis, wie sie Jurij Lotman in einer Charakterisierung des russischen mittelalterlichen Zeichenbewußtseins beschreibt:

[...] weder der Schriftsteller, der einen Text schafft, noch der Künstler, der ein Bild malt, (ist) Schöpfer seines Werkes. Sie sind nur Vermittler, durch sie wird der Ausdruck, der im Inhalt selbst enthalten ist, sichtbar. [...] Der Künstler schafft nicht Neues, sondern entdeckt, was vor ihm gewesen und ewig ist. Die Funktion, die er bei der Schaffung eines Textes erfüllt, erinnert an die Rolle des Entwicklers bei Herstellung einer Photographie. Diese Rolle ist jedoch nicht passiv. Der Künstler ist ein Mensch, der durch seine psychische Aktivität den Beweis für das Recht erbringt, in der Rolle des Vermittlers, des "Entwicklers" aufzutreten, durch den die ewigen und vorherbestimmten Bedeutungen der Welt erscheinen müssen.<sup>11</sup>

Seine Legitimität weist der asketisch-monastische Schreiber durch seine fehlerlose Kopierarbeit aus. Er ist weniger Kalligraph wie Anselmus als vielmehr *Orthograph*. So kann denn auch später ein Schreibfehler zu einem untrüglichen Symptom einer sich anbahnenden Krise werden.

Wenn man die Schrift als wesentlich differentielles und visuell-räumliches System versteht,<sup>12</sup> dann erscheint bei diesem traditionellen asketisch-monastischen Schreibkonzept eine Bewegung gegen die mediale Spezifik von Schrift vorzuliegen. Es ist eine Bewegung, die die Differenz als Bedingungsmöglichkeit von Schrift auszulöschen versucht. Gleichzeitig negiert die asketische Schrift den instrumentellen Prozeß ihrer eigenen Hervorbringung. Ähnlich wie in der medialen Ökonomie der orthodoxen Ikone soll das Objekt als ein *nerukotvornyj*, nicht von Menschenhand geschaffenes, erscheinen. Mit dieser rückläufigen Bewegung tendiert das asketische Schreibkonzept zur Restitution einer der oralen Kommunikation wesentlichen Unmittelbarkeit. Im Medium der Schrift wird ein semiotischer Mechanismus simuliert, der der Oralität eigentümlich ist.

## 2) *Karneval*

Diese strukturelle Ausrichtung der asketischen Orthographie auf Oralität bestätigt nicht nur Eichenbaums Analyse der akustisch-phonetischen Performanz des Textes, sondern enthält die bedenkenswerte Konsequenz, daß die Figur des Akakij Akakievič nicht nur als eine Satire auf Petersburger Beamtentum zu lesen ist, sondern darüberhinaus auch als metapoetische Figur funktioniert, in der das Verfahren des Textes selbst, Gogol's auf Oralität ausgerichtete Poetik als ein Phänomen der Schrift reflektiert wird.<sup>13</sup>

In der Tat hebt Gogol' in seinen kunsttheoretischen Überlegungen immer wieder den oralen Vollzug von Sprache und ihre damit verbundene gemeinschaftsstiftende Bedeutung hervor. Nicht durch Repräsentation von Ideen oder Handlungen, sondern als akustisch-phonetisches Ereignis "Sprache" soll der künstlerische Text Gemeinschaftlichkeit stiften. Beispielhaft dafür ist nach Gogol' die südrussische mündliche Erzählkultur mit ihren phantastischen Geschichten und Burlesken. Entsprechend stellt er sich auch die Rezeption seiner eigenen Texte vor, wenn er die Leser immer wieder auffordert, sich in Lesezirkeln zusammenzufinden, um sich gegenseitig laut vorzulesen.<sup>14</sup>

Nimmt man nun Gogol's Konzept vom "elektrisierenden Lachen" ("električeskij smech") als kollektives, kathartisches Erleben hinzu, dann entspricht dies in wesentlichen Punkten der Konzeption von karnevalesker Sprache, die Michail Bachtin in seiner Studie über François Rabelais entworfen hat.<sup>15</sup> Auch Bachtins karnevaleske Sprache ist eine Sprache des Lachens, eine Sprache, die durch ihre Ausrichtung auf Stimmlichkeit die Entfremdung durch Schrift aufzuheben und einer Gemeinschaft kathartische Erlebnisse der Angstbewältigung zu verschaffen verspricht. Eine solche karnevalisierte Literatursprache ist hochgradig ambivalent und weist keine festschreibbaren Referenzen auf:

[...] это как бы рекреация слов и вещей, отпущенных на волю из тисков смысла, логики, словесной иерархии. На полной воле они вступают между собой в совершенно необычные отношения и соседства. Правда, никаких новых устойчивых связей в результате этого [...] не создается, но самое кратковременное сосуществование этих слов, выражений и вещей вне обычных смысловых условий обновляет их, раскрывает присущую им внутреннюю амбивалентность и многозначность и такие заложенные в них возможности, которые в обычных условиях не проявляются.<sup>16</sup>

Bachtins Konzeption konvergiert mit Gogol's Poetik in einer weiteren Hinsicht: in der Tendenz zur körperlichen Motivik.

Bachtin weist den drastischen Körpermotiven eine für die poetische Sprache konstitutive Bedeutung zu. Essen, Trinken, Verdauung, Beischlaf, Krankheit und Tod aber auch Prügel und Mord betrachtet er ausschließlich in allegorisch-uneigentlicher Weise als "Akte des Körperdramas [...] an der Grenze zwischen Körper und Welt" ("*akty telesnoj dramy ... na granicach tela i mira*"); diese Körperakte sind Ausdruck einer metaphysischen Idee des "Werdens".<sup>17</sup> Die körperliche Drastik hat nichts mit subjektivem Körpererleben zu tun, vielmehr kommt es Bachtin auf die Rede in Körperbildern an, bei der die literale Entkörperlichung quasi symbolisch wieder aufgehoben wird. Die Körperdrastik markiert eine gerade für die oralen Kulturen eigentümliche Sprachhaltung, bei der die Sprache nicht als ein zeichenhaft-darstellender Prozeß, sondern ausschließlich als ein

somatisch-physischer Akt erlebt wird. Diese sprachkörperliche Oraltät restituiert Bachtin in seinem Konzept von karnevalisierten Literatur.<sup>18</sup> Damit weist die karnevaleske Körperdrastik die gleiche orale Grunddisposition auf wie die oben beschriebene asketische Orthographie. Beide tendieren zur Restitution einer präliteralen, oralen Kommunikationsszene - allerdings auf jeweils unterschiedliche Weise: Während der drastisch-karnevaleske Akt die körpergestützte, somatische Sprachhaltung einer oralen Kultur ungebrochen-naiv im Medium der Schrift zu imitieren versucht, läßt sich die asketische Orthographie auf die Bedingungen der Literalität ein, um diese selbst den Gesetzen der Mündlichkeit zu unterstellen und mit asketischer Energie den literalen Verführungen zu trotzen.

Die karnevaleske Körperdrastik auf der einen Seite und die asketische Orthographie auf der anderen kennzeichnen in diachroner Sicht die beiden Pole, zwischen denen sich Gogol's künstlerisches Erzählwerk beginnend mit dem Zyklus *Večera na chutore bliz Dikan'ke* (1931/32) bis hin zu der Erzählung *Šinel'* (1942) entwickelt. Es ist ein Prozeß des zunehmenden Gewährwerdens der eigendynamischen Tücken von Literalität und der Unmöglichkeit, mündliches Erzählen direkt in die Schrift zu transponieren. Es ist damit gleichfalls ein Prozeß eines sich entsprechend steigernden Bemühens um Rückbindung literalen Erzählens an orale Kommunikation. Die Dynamik dieser Entwicklung entspringt im entscheidenden Maße aus der drastischen Körpermotivik der mündlichen südrussischen Volkskultur, auf die sich Gogol' mit seinem frühen *Dikan'ka*-Erzählungen einläßt und bei deren Übersetzung in die künstlerische Schriftkultur sich dann das platonische Problem des Mißverstehens ergibt. Für einen Dichter, dessen künstlerisches Ideal sich ganz an der Oraltät und den daraus resultierenden kollektiv-kathartischen Effekten orientiert, erweist sich das Schreiben als nicht verlässliches Unternehmen, das permanent von der Tendenz bedroht wird, an die Körpermotive und -bilder individuelle libidinöse Dispositionen und erotisch-sexuelle Phantasmen anzulagern. Gogol's schriftstellerische Entwicklung, vom frühen folkloristisch-phantastischen *Dikan'ka*-Zyklus bis hin zur späten Erzählung *Šinel'* ist gekennzeichnet durch eine zunehmende schizoide Abwehr von gerade dem literalen Medium so eigenen libidinösen Bewußtseinserfahrungen.

### 3) *Das schizoide Syndrom*

Die schizoide Situation, in die sich Gogol' hineinschreibt, läßt sich beispielhaft an der Erzählung *Vij* aus dem Zyklus *Mirgorod* analysieren.

Der Clou der Erzählung besteht darin, daß hier Gogol' das folkloristische Motiv des Hexenrittes aus seinen frühen *Dikan'ka*-Erzählungen aufgreift und zum Gegenstand zweimaligen Erzählens macht. Einmal als Binnenerzählung, wobei ausführlich die mündliche Erzählsituation herausgestellt wird, in der es jeden Teilnehmer drängt, irgendeine phantastische Hexen- oder Teufelsburleske zum Besten

zu geben: "Каждый в свою очередь спешил что-нибудь рассказать." (II, 246) Bei diesen kollektiven Erzähl- und Lachereignissen ist auch der Kiewer Seminarist, der Philosoph Choma Brut dabei, der den Erzählungen lauscht, die heftig seine Phantasie anheizen ("Рассказы и странные истории, слышанные им, помогали еще более действовать его воображению." II, 247). Am geselligen Erzählen vermag er jedoch, "aus einem ihm selbst nicht erklärbaren Gefühl" ("по какому-то безотчетному для него самого чувству", II, 251) nicht zu partizipieren - obgleich da Varianten genau jener Geschichte erzählt werden, die er gerade selbst erlebt.

Von dieser Geschichte des Choma Brut handelt auch die Gesamterzählung *Vij* und sie erzählt nicht nur - wie die Binnenerzählungen - eine der vielen Hexenritt-Varianten, sondern davon, was passiert sein muß, daß der Philosoph Choma Brut seine Geschichte nicht mehr zu einem mündlich-karnevalesken Erzählereignis machen kann. Sie erzählt von der Asymmetrie zwischen einem oral und einem literal disponierten Bewußtsein.

Die Erzählung *Vij* ist geprägt von Gegensätzen und Dopplungen. Sie spielt in zwei Räumen: Einerseits im Buch- und Schriftraum des Kiewer Geistlichen Seminars, der mit dem Kennzeichen des Defizits an Nahrung und oralen Genüssen markiert ist (vgl. II, 212), und andererseits im weiten Raum der südrussischen Steppe, in dem umgekehrt Überfluß an Nahrung und Mangel an Buchwissen herrscht. So steht auch der Rektor des Seminars mit einem weit draußen in der Steppe siedelnden kosakischen Hetmann in gegenseitigem Austausch: Der Rektor schickt ihm Bücher und erhält dafür Nahrungsmittel (vgl. II, 227). An diesem zunächst wohlfunktionierenden Austausch zwischen Stadt und Land, zwischen Buch und Nahrung, zwischen Literalität und Oralität haben auch die Seminaristen teil, wenn sie in die Ferien entlassen werden und auf ihren Wanderungen hinaus zu den verstreuten Weilern ihren sonst so unstillbaren Hunger befriedigen, indem sie die im Seminar erworbenen Kenntnisse im Singen von Kantus gegen Nahrungsgaben eintauschen (vgl. II, 215).<sup>19</sup>

Das wohlgeordnete Wechselverhältnis zwischen Stadt und Land, Buch und Nahrung, Literalität und Oralität gerät in dem Augenblick aus der Balance, als eine Gruppe von Seminaristen, ein Rhetor, ein Theologe und ein Philosoph auf ihrer Ferienwanderung unbedacht von der großen Landstraße abbiegen und so im wörtlichen wie übertragenen Sinne vom rechten Weg abkommen, sich in der Steppe verirren und schließlich in einem Weiler landen, der von einem alten Weib bewohnt wird. An diesem seltsamen, von keinem Lehrer oder anderen Autoritäten kontrollierten Ort erweisen sich die drei Seminaristen in unterschiedlicher Weise als gefährdet. Völlig ungefährdet ist der kindliche, noch nicht erwachsene Rhetor. Anders die beiden älteren, bereits auf einer höheren Stufe der Gelehrsamkeit stehenden Freunde, der Theologe und der Philosoph. Beide sind durch ein beghrliches Verhältnis zur Welt charakterisiert, was komisch verzerrt durch das

Motiv des Stehlens zum Ausdruck gebracht wird.<sup>20</sup> Der Theologe, der die "äußerst seltsame Angewohnheit" ("чрезвычайно странный нрав", II, 216) hat, alles zu stehlen, was ihm nur unterkommt, eignet sich die Welt lediglich *symbolisch* an, ohne Genuß aus den erworbenen Dingen zu ziehen, denn er vergißt sofort wieder, was er eingesteckt hat. Frei von allen egoistischen Motiven, ist auch er an diesem eigentümlichen Ort ungefährdet. Anders der Philosoph. Er ist ebenso diebisch wie der Theologe, doch bei ihm wird das Erworbene nun zum Objekt persönlichen Genusses. Der Philosoph erliegt der *metonymischen* Macht des Begehrens: Vom Teil affiziert, begehrt er das Ganze. So entwendet er denn auch aus der Tasche des Theologen einen von diesem selbst bereits gestohlenen Fisch, den er verspeist, was aber eben seinen Hunger nicht stillt, sondern ihn erst recht in begehrlische Unruhe nach mehr versetzt (vgl. II, 220 f.). In dem Maße, wie sich für den Philosophen dann das Objekt des Begehrens in Gestalt einer Hexe konkretisiert, feiert der Text jetzt auch den Triumph der literalen Visualität über das Stimmlich-Phonetische: Die "funkelnden Augen" der Alten ("сверкающие глаза", II, 222) lassen den Philosophen wehrlos werden und seine Stimme versagen ("голос не звучал из уст его", ebd.).<sup>21</sup> Mit dem Sieg des Auges über die Stimme setzt eine von sexuell-erotischen Konnotationen gesättigte Schilderung eines Hexenrittes ein. Die Alte springt dem Philosophen "mit der Behendigkeit einer Katze auf seinen Rücken" und schwingt sich mit ihm, "mit dem Reissbesen seine Hüfte peitschend", in den nächtlichen Himmel ("вскочила с быстротою кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку", ebd.). Die anfängliche Angst des Philosophen verwandelt sich in ihr Gegenteil: in ein "satanisch-süßes Gefühl" ("бесовски-сладкое чувство") und eine "irgendwie bohrende, irgendwie schauerlich-lähmende Wonne" ("какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение", II, 224). Nach einem zweiten Ritt mit verkehrten Rollen, als die Schuldmechanismen des Philosophen erstarken, drischt er mit einem Holzschwert aus Leibeskräften auf die Alte ein ("Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху." Ebd.). Als der Philosoph in einem solchen Akt der Selbstbestrafung sein libidinöses Objekt zerstört, enthüllt sich ihm der eigentliche und nicht-karnevalleske Sinn des Hexenrittes. Das "wilde", "gefährliche und drohende" Geheul wird "schwächer, angenehmer, reiner", klingt schließlich wie "feine Silbergöckchen" ("как тонкие серебряные колокольчики", II, 224):

Перед ним лежала красавица с растрепанною роскошною ко-  
сою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно от-  
бросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, воз-  
ведя кверху очи, полные слез. (II, 224 f.)

So wie alles in der Erzählung gedoppelt erscheint, so muß nun auch der Philosoph Choma Brut seine Fahrt hinaus in die Steppe noch einmal wiederholen.



Diese zweite Fahrt stellt eine Entwertungsaktion der libidinös besetzten Sprachzeichen, -bilder und -symbole dar - eine Aktion der Desemiotisierung unter der starken Hand des Kosakenhauptmanns, in dessen Obhut der Seminarrektor den Philosophen gibt.<sup>22</sup> Dies bildet den zweiten und umfangreicheren Teil der Erzählung, in dem Gogol' mit beträchtlichem narrativen Aufwand versucht, die erotischen Phantasmen wieder abzukühlen, indem er Choma Bruts Erlebnis<sup>23</sup> mit diversen anderen Hexengeschichten umgibt, die nicht Gegenstand einer individualisierten Imagination sind, sondern mit großer Fabulierlust einer Zuhörerschaft *mündlich* vorgetragen werden. Es ist dies ein Versuch, die Hexengeschichte von erotischen Phantasmen gereinigt wieder in die mündliche, karnevaleske Erzählkultur zurückzuführen, was gleichzeitig eine entsprechende Belehrung und Bestrafung des Philosophen impliziert, der sich erdreistet hatte, sich von der Sprach- und Erzählgemeinschaft abzuwenden.

Der zweite Teil der Erzählung beginnt denn auch mit einer von höchster Instanz veranlaßten Maßnahme. Der Philosoph, der versucht hatte, das Hexenerlebnis zu vergessen, wird zum Rektor gerufen, der die erotische Fehllektüre des Hexenrittes inquisitorisch bestätigt, und dem Philosophen das vorhält, was die ganze Stadt schon längst weiß (und was sich die Leserschaft von Gogol's Erzählung denken kann):

[...] что дочь одного из богатейших сотников, которого хутор находился в пятидесяти верстах от Киева, возвратилась в один день с прогулки вся избитая, едва имевшая силы добраться до отцовского дома, находится при смерти и перед смертным часом изъявила желание, чтобы отходную по ней и молитвы в продолжение трех дней после смерти читал один из киевских семинаристов: Хома Брут. (II, 226)

Bei dieser zweiten Fahrt, gibt es für Choma Brut keine Fluchtmöglichkeiten mehr. Der Rektor empfiehlt den Kosaken, Choma Brut anzubinden. Beide von Choma dennoch unternommene Fluchtversuche weiß der aufmerksame Kosak Doroš zu verhindern. Doroš ist es auch, der während der Fahrt dem Philosophen das Problem des rechten Schriftverstehens wieder in Erinnerung ruft, indem er ihn wiederholt befragt, ob denn das, was in den Seminar-Büchern stehe, wirklich auch das gleiche sei, "was da der Vorsänger in der Kirche vorliest" ("что и дяк читает в церкви", II, 230). Mit der Figur des Doroš wird hier nachträglich von der Position der Oralität die Gefahr der imaginativen Bedeutungsüberschüsse von Schrift gegenüber dem mündlichen Erzählen thematisiert.

Im Kosakenweiler wird der Philosoph an drei aufeinanderfolgenden Nächten in die Kirche gesperrt, um dort neben der aufgebahrten Toten Gebete lesen. Während er tagsüber und abends in der Küche den Erzählungen der Kosaken lauscht, in denen das Hexen-Sujet als Gegenstand kollektiven Lachens abgehandelt wird,

werden seine Visionen bei den nächtlichen Lesungen immer unerträglicher, bis ihm schließlich seine Augenlust zum Verhängnis wird:

"Не гляди!" - шепнул какой-то внутренний голос философу.  
*He вытерпел он и глянул.*  
 "Вот он!" - закричал Вий и установил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же выпетел дух из него от страха. (II, 262, Hervorh. J. M.)

Im Text *Vij* erweist sich die Schrift, in die Gogol' die kleinrussischen mündlichen Volksburlesken zu transponieren versucht, als unentrinnbar problematisch.<sup>24</sup> Auf der einen Seite vermag die Schrift die Folkloristik zu reproduzieren und ihre grotesk-komischen Verfahren noch weiter zu steigern, auf der anderen jedoch, reizt die Schrift unwiderstehlich die Augenlust und zieht den sich solipsistisch von der Lachgemeinschaft abschließenden Autor in metonymische Prozesse des erotisch-sexuellen Begehrens hinein, die gerade dem intendierten psychosozialen, kathartischen Effekt des mündlichen Erzählens diametral entgegenlaufen. Hier entsteht für den Autor Gogol' eine double-bind-Konstellation<sup>25</sup>, aus der ein ganz spezifischer Entwicklungsmechanismus seines Schreibens (und Lebens) resultiert.

Wie der auf der Grenze von Früh- und Hauptwerk stehende Text *Vij* zeigt, wird Gogol's Schreiben permanent von Spaltungs- bzw. Dopplungsprozessen erfaßt: Jeder Schriftzug drängt auf seine Wiederholung, um nachträglich die im ersten Durchgang eingeschriebenen libidinösen Konnotationen zu enthüllen und zurückzuweisen. Zweimal muß der Hexenritt geritten werden, zweimal muß sich Choma Brut auf große Fahrt hinaus in die Steppe begeben, und wie überhaupt auch die ganze Geschichte zweimal erzählt wird: einmal als fatale literarische Geschichte des Choma Brut, einmal als harmlose, mündliche, in heiterer Runde zum Besten gegebene Hexenburleske. Diese Dopplung betrifft nicht nur größere oder kleinere narrative Sequenzen, sondern auch die Personenkonstellation. Jede Figur hat ihr supplementierendes Doppel, durch das die Enthüllung der lauernden Gefahren oder gar bereits begangener Fehlleistungen erfolgt: Der Rektor des Seminars kommuniziert mit dem Kosakenhetmann, durch dessen brachiale Präsenz das seminaristische Schriftwissen wieder in eine orale Kultur zurückgebracht wird.<sup>26</sup> Die witzig-harmlose Hexenfigur aus den karnevalesken Volkserzählungen erweist sich als begehrenswertes Mädchen, sowie umgekehrt kein Zweifel besteht, daß die tote Tochter des Kosakenhauptmanns eine Hexe sein muß. Und schließlich wird erst durch den versoffenen, doch von erotischen Phantasien nicht verführbaren Theologen, der als Doppelgänger den Philosophen begleitet, das metonymisch-libidinöse Schriftverständnis des Letzteren offenbar. Am Ende der Erzählung, als ein gerade in die Philosophenklasse neu vorgertückter Rhetor das

Schicksal des armen Choma Brut reimaginiert und damit die Geschichte wieder zu jenem vertrackten Punkt zurückführt, von dem die fatale Entwicklung ihren Ausgang genommen hatte, ist es abermals der ungefährdete Theologe, der die ganze Geschichte mit dem lapidaren Satz "Aber er ist ganz umsonst gestorben" ("А пропал ни за что." II, 263) kommentiert.

In der Bemerkung des Theologen vom unsinnigen Tod des Choma kulminiert die den zweiten Teil der Erzählung bestimmende Tendenz zur Desemiotisierung, zur Entleerung all jener Sprachzeichen und Symbole, an denen sich im ersten Teil, die libidinösen Phantasien entzündet hatten.

Diese spezifische Form der Dopplung stellt in der Erzählung *Vij* keinen reflexiven, selbstbeobachtenden und ich-konstituierenden Prozeß dar, sondern genau das Gegenteil: In ihr entfaltet sich eine prinzipielle Uneinigkeit des Schreibenden mit sich selbst, der zunehmend feststellen muß, daß das, was er schreibt, libidinöse Bedeutungsüberschüsse produziert, die in einem zweiten Durchgang getilgt werden müssen, um den Text so wieder an eine orale Erzähl- und Lachkultur anzuschließen.<sup>27</sup> Im Text zersetzt sich das Autoren-Ich in ein literales und ein orales Bewußtsein - in zwei Bewußtseinsdisposition, die Gogol' offensichtlich als zunehmend nicht mehr integrierbar erkennen mußte. Und in dem Maße, wie sich dieser Konflikt, dieses - im Sinne Gregory Batesons - *schizoide Syndrom* dramatisiert,<sup>28</sup> beginnt Gogol' die wuchernde drastisch-folkloristische Motivik zu reduzieren. Seine Texte werden gleichsam realistischer, wobei nun verstärkt die Praxis des Schreibens selbst in den Mittelpunkt tritt und dabei in einem solchen Maße als problematisch erlebt wird, daß sie sich nicht mehr - wie in *Vij* - durch Referenzen auf orale Erzählenszenen neutralisieren läßt.

#### 4) Der Stillstand der Schrift

Auch Gogol's letzte Erzählung *Šinel'* partizipiert an diesem Syndrom des zwischen Literalität und Oralität sich zersetzenden Bewußtseins. Analog zum Gegensatz Buch und Essen kommt hier der Opposition Mantel und Asketenschrift eine den Text bestimmende Rolle zu. Denn während die asketische Schrift depersonalisiert, den individuellen Körper im kollektiven Medium - nach Bachtin - im "kollektiven Körper" entgrenzt, markiert der Mantel durch sein Gewebe - wie ein Schrift-Text - die Grenze zwischen Außenwelt und Innenwelt. In dieser Konstellation innen - außen, individueller Körper - Umwelt, Subjekt - Objekt spielt der Mantel eine doppelte Rolle: Er ist einerseits ein Objekt der gegenständlich-materiellen Welt, andererseits paßt er sich der individuellen Gestalt an und teilt ihre Konturen an die Außenwelt mit. Der Mantel stellt ein kommunikatives Medium zwischen Individualität und Umwelt dar.<sup>29</sup> Vielleicht waren es auch diese funktionalen Aspekte, die Gogol' bewogen haben, die ursprüngliche, der

Erzählung zugrundeliegende Anekdote um ein erspartes und dann gestohlenes Gewehr abzuwandeln (vgl. III, 490).

Das Mantel-Motiv steht auf diese Weise ebenso wie die metonymische Schriftlust des Philosophen Choma Brut im Gegensatz zum asketischen Schreiben und entspricht somit den zahlreichen Motiven des Vom-Rechten-Weg-Abkommens, mit dem alle katastrophischen Ereignisse in Gogol's Texten eingeleitet werden.

In dem Maße wie sich das Mantelmotiv entwickelt, gewinnt auch der Schreiber Akakij Kontur als individuelle Gestalt, wobei gleichzeitig diese Individuation durch den Erzählerskiz permanent in einer gegenläufigen Bewegung ironisiert und entwertet wird. Schon nach einem ersten Besuch beim Schneider Petrovič, bei dem Akakij noch stammelnd, wirr und nahezu sprachunfähig versucht hatte, sein Anliegen vorzubringen, beginnt er kritisch seine Lage zu reflektieren<sup>30</sup>:

[...] он начал собирать мысли, увидел в настоящем виде свое положение, стал разговаривать с собою, уже не отрывисто, но рассудительно и откровенно, как с благоразумным приятелем, с которым можно поговорить о деле самом сердечном и близком. (III, 189)

Die Kategorie Zeit gewinnt nun besondere Relevanz. Akakij Akakievič lernt, zu warten, sich zu sehnen. Nun aber ist die sich weiter verschärfende Reduktion der Bedürfnisse keine asketische Praxis mehr, sondern - ganz im Gegenteil - ein (Trieb-)Aufschub zugunsten einer späteren, umso üppigeren Erfüllung. Dieser nichtasketische Verzicht produziert erotische Phantasien, denen aber im Unterschied zur Erzählung *Vij* kein narrativer Raum mehr gewährt wird, sondern die, indem sie gerade nur aufscheinen, wieder komisch verzerrt und zurückgenommen werden:

С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, - и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу. Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. [...] Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник. (III, 192)

Diese libidinöse Haltung gefährdet Akakij's Konzentration bei der Kopierarbeit. Auf den Schreiber ist nun nicht mehr bedingungslos Verlaß:

Размышления об этом чуть не навели на него рассеянности. Один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул: "ух!" и перекрестился. (III, 193)

Während für den asketischen Kopisten keine qualitative Differenz zwischen innen und außen besteht, die Schriftbewegungen auf dem Papier und der Gang durch die Petersburger Straßen als ähnlich erlebt werden und keine - im semiotischen Sinne - autonomen, visuellen Zeichen existieren, beginnt nun Akakij Akakievič bewußt zu sehen und wahrzunehmen. Sein Weg von der Wohnung zum Haus seines bessergestellten Kollegen markiert nicht nur einen sozialen Unterschied zwischen beiden Beamten, sondern ist - wie Choma Bruts erste, vom vorgeschriebenen Weg abweichende Fahrt - lesbar als Konstitution einer *visuellen Zeichen- und Phantasiewelt*. Der zunächst amorphe, semiotisch leere Raum der oral disponierten, asketischen Orthographie beginnt sich auszudifferenzieren und sich mit visuellen Zeichen anzureichern:

Сначала надо было Акакию Акакиевичу пройти кое-какие пустынные улицы с тощим освещением, но, по мере приближения к квартире чиновника, улицы становились живее, населенней и сильнее освещены. Пешеходы стали мелькать чаще, начали попадаться и дамы, красиво одетые, на мужчинах попадались бобровые воротники [...]. Акакий Акакиевич глядел на все это, как на новость. (III, 197 f.)

Diese Konzentration auf Visualität verdichtet sich zur erotischen Augenlust:

Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу, очень недурную [...]. (III, 198)<sup>31</sup>

Auf dem Rückweg nach Hause steigert sich diese Augenlust zu einem beinahe taktilen Erlebnis:

Акакий Акакиевич шел в веселом расположении духа, даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, пришла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения. (III, 200)

Doch während in *Vij* der Philosoph Choma Brut in dieser imaginativen Situation noch einen wilden Hexenritt reitet, löst diese bei Akakij nur noch einen leichten und sogleich unter Kontrolle gebrachten Trab aus:

Но, однако ж, он тут же остановился и пошел опять по-прежнему очень тихо, подивясь даже сам неизвестно откуда взявшейся рыси. (III, 200)<sup>32</sup>

An dem Punkt aber, an dem die Erzählung *Vij* und auch andere Petersburger Erzählungen mit ihrer Handlung eigentlich erst richtig einsetzen<sup>33</sup>, läßt Gogol' in *Šinel'* die Entfaltung des erotischen Motivs enden, um bereits an dieser Stelle in einer rekurrenten Bewegung das bis zu einer gefährlichen Grenze ausgeschriebene Mantel-Motiv wieder zurückzunehmen und der Figur des Akakij Akakievič den Mantel im wörtlichen und übertragenen Sinne wieder zu entreißen, ihren Irrtum zu enthüllen.

Wie im zweiten Teil der Erzählung *Vij* setzt nun auch hier schlagartig eine radikale Desemiotisierung des Raumes ein, eine Entleerung der literalen Sprachzeichen und Symbole. Kaum daß sich Akakij besonnen hatte, gelangt er in eine Szenerie, dessen abstrakte chromatische und graphische Stilisierung an das von Schriftzeilen durchzogene weiße Blatt Papier mahnen, durch das der asketische Kopist am Anfang des Textes marschiert war:

Скоро потянулись перед ним те пустынные улицы, которые даже и днем не так веселы, а тем более вечером. Теперь они сделались еще глуше и уединеннее: фонари стали мелькать реже - масла, как видно, уже меньше отпускалось; пошли деревянные дома, заборы; нигде ни души; сверкал только один снег по улицам, да печально чернели с закрытыми ставнями заснувшие низенькие лачужки. Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видимыми на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею. (III, 200 f.)

In dieser Leere wird Akakij mit phantastisch übermächtiger Gewalt einer "Donnerstimme" ("громовой голос", III, 201) der Mantel entrissen, unter dem er seine libidinösen Phantasien kaschiert hatte. Alle Versuche, bei übergeordneten Instanzen dann Hilfe für die Wiederbeschaffung des Mantels zu erlangen, scheitern. Je weiter er sich in der Hierarchie mit seinem Bittgesuch hocharbeitet, desto rüder die Abweisung, und desto mächtiger muß er schließlich die Autorität der letzten Instanz, der "bedeutenden Persönlichkeit" ("значительное лицо", III, 204) erfahren. Ebenso wie Choma Brut muß auch Akakij Akakievič seine Augenlust mit dem Tod bezahlen: Er erkrankt und stirbt.<sup>34</sup>

Während in *Vij* die Autorität, welche die Fehllektüren enthüllt und die Bestrafung einleitet, an eine personale Instanz geknüpft ist, wird jetzt die enthüllende *Donnerstimme* völlig depersonalisiert und ganz in die Kompetenz der trans-individuellen asketischen Orthographie verlagert, indem am Ende der Erzählung das Strafgericht noch ein zweites Mal, jetzt an der "bedeutenden Persönlichkeit" vollzogen wird.

Genauso wie an jenem für Akakij verhängnisvollen Abend befindet sich in der phantastischen Schlußepisode auch die "bedeutende Persönlichkeit" auf dem Nachhauseweg von einer Abendgesellschaft. Und wie Akakij gerät auch die "bedeutende Persönlichkeit" in die Versuchung, nicht den direkten Weg zu wählen, sondern einer Dame zu folgen - eine Versuchung, der sie aber - im Unterschied zum kleinen Schreiber - erliegt. Auf der Fahrt zur Geliebten schlägt dann auch die Mantel raubende, enthüllende Donnerstimme in der Wiedergängergestalt des Akakij Akakievič zu - und zwar genau in dem Augenblick, als die "bedeutende Persönlichkeit" für sich allein die soeben angenehm verbrachte Abendgesellschaft memoriert:

Полный удовольствия, он слегка припоминал все веселые места проведенного вечера, все слова, заставившие хохотать небольшой круг; многие из них даже повторял вполголоса и нашел, что они все так же смешны, как и прежде, а потому немудрено, что и сам посмеивался от души. (II, 216)

Dieses einem literalen Bewußtsein eigentümliche selbstbezogene, verhüllte, unzugängliche Delektieren an Sprache ist es, was den Geist des asketischen Schreibers erzürnt und als Gespenst wiederkehren läßt, um jetzt auch der "bedeutenden Persönlichkeit" ihren Mantel zu entreißen, das heißt: ihre egoistisch-verderbten Absichten mit apokalyptischer Geste zu enthüllen.<sup>35</sup> Zu Tode erschrocken besinnt sich die "bedeutende Persönlichkeit" und fährt sofort nach Hause.

Während in den früheren Erzählungen der Konflikt zwischen mündlich karnevaleskem Erzählen und libidinöser Verführung durch die Schrift ungelöst bleibt, wo - wie in *Vij* - das Ende der Erzählung wieder an den Anfang zurückkehrt, um von Neuem das gefährliche, schizoide Spiel zu beginnen, wird diese Dynamik in *Šinel'* stillgestellt: Der karnevaleske, in üppigen Körpermotiven sich ergehende Redeakt wird restlos im asketischen Schreibkonzept sublimiert.

Mit der Erzählung *Der Mantel* nimmt Gogol' auf diese Weise Abschied vom künstlerischen Schreiben, um sich dann ganz der moralisch-sittlichen Enthüllungsarbeit zu widmen. Mit belehrenden und exegetischen Texten schreibt er sich immer weiter in eine asketische Praxis hinein. 1852 stirbt er - entkräftet von Fastenübungen.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Ejchenbaum, B. 1969.
- 2 Vgl. Ejchenbaum, B. 1969, 126ff.
- 3 Rancour-Laferriere D. 1982.
- 4 Die römische Ziffer bezieht sich hier und im weiteren auf die Band-, die lateinische auf die Seitenzahl der Ausgabe: Gogol' N.V. 1960.
- 5 Vgl. dazu auch Rancour-Laferriere, D. 1982, 148 - 154 ("One more trace of orality").
- 6 Zur Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Rußland, vgl. Gorlin, M. 1933 und Botnikova, A. 1977.
- 7 Zur Schriftproblematik in E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf*, vgl. Kremer, D. 1993.
- 8 Zur oralen Sprachhaltung Akakij Akakievičs vgl. auch Rancour-Laferriere, 148-154. Genaugenommen geht es in dem oben angeführten Zitat auch um die graphisch-visuelle Seite der Schrift, wenn es heißt: "[...] виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир". Diese visuelle Seite der Schrift, die hier zunächst noch vom Oral-Phonetischen dominiert wird, wird dann für Akakij zum Verhängnis. Das Motiv des in den Körper eingeschriebenen Textes wirkt auf verschiedenste Weise weit bis in das 20. Jahrhundert fort, vgl. z. B. in Nikita Michalkovs Film *Urga* (1991) die Figur des russischen Kriegsveteranen Sergej, der Text und Melodie eines Liedes auf seinem Rücken eintätowiert trägt. Nicht weit entfernt von Akakij Akakievičs Somatisierung des Graphischen ist auch Andrej Monastyrskij, der in dem Videostück *Gespräche mit der Lampe* Dichteranekdoten zum Besten gibt, und dabei Strichgesichter als *obrazy avtora* auf seine nackte Brust zeichnet, vgl. Hirt, G., Wonders, S. 1987.
- 9 Bezeichnenderweise wird gerade das Moment der Selbstwahrnehmung, das wesentlich mit der Internalisierung des Schriftprinzips zusammenhängt, bei dem (Ab-)Schreiber Akakij Akakievič fast völlig ausgeschaltet; zum Problem "self-perception" vgl. auch Rancour-Laferriere, D. 1982, 210.
- 10 Zur Groteske vgl. Günther, H. 1968.
- 11 Lotman, J. 1974, 389.
- 12 Vgl. dazu u. a. Ong, W. 1987, 123 ff. sowie de Kerckhove, D. München 1995, 24 ff. und 30 - 34.



- <sup>13</sup> Das gilt im Prinzip für alle Beamten geschichten nicht nur bei Gogol' und Dostoevskijs, bei denen allerdings der metapoetische Bezug besonders evident ist.
- <sup>14</sup> Vgl. "Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami", in Gogol', N. 1952, Bd. 8, 233 f. ("Čtenie russkich počtov perez publikoj").
- <sup>15</sup> Zu Gogol's Lachkonzept, vgl. II, 192 ff.; M. Bachtin über Gogol's Lachkultur vgl. Bachtin, M. 1979, 338 - 348; vgl. dazu auch Hansen Löve, K. 1994, 70 f. Zum Thema des Lachens bei Bachtin und Gogol' vor allem vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 26 ff. Rancour-Laferriere grenzt Gogol's und Bachtins Lachen vom Lachkonzept Sigmund Freuds strikt ab; er unterscheidet beide Lachkonzepte auch im Hinblick auf die verschieden gelagerten (Selbst-) Zensurmechanismen (vgl. ebd. 29f.).
- <sup>16</sup> Bachtin, M. 1990, 468.
- <sup>17</sup> Ebd. 352.
- <sup>18</sup> Vgl. dazu vor allem Ong, W. 1987, 78 ff.; vgl. auch Murašov, J. 1996.
- <sup>19</sup> Zum Motiv des Essens vgl. Obolensky, A. 1972, sowie Rancour-Laferriere, der das Motiv des Essens freudianisch in direktem Zusammenhang mit oral-regressiver Sexualität bringt (vgl., Rancour-Laferriere, D. 1982, 130 f. und 132 ff.).
- <sup>20</sup> Über das Stehlens vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 198 ff.
- <sup>21</sup> Alles was in *Vij* und in allen anderen Texten Gogol's mit dem Bösen und Bedrohlichen, Hexenhaften und Satanischen, Erotischen und Sexualen verbunden ist, ist durch die Dominanz des Augensinns markiert; zur Visualität bei Gogol' vgl. Ivanov, V. 1973, 151 - 176; vor allem aber vgl. Drubek-Meyer, N. 1993, 54 - 84 und Rancour-Laferriere, D., 1982, 170 f.
- <sup>22</sup> Vgl. die psychoanalytische Deutung von *Vij* bei D. Rancour-Laferriere, D. 1978; Rancour-Laferriere deutet die Erzählung freudianisch, indem er Choma Bruts Hexenritt als Imagination einer Inzestszene beschreibt. Obgleich ich den anthropologischen Status von Freuds Inzesttheorem anzweifle und dessen Anwendung auf Kulturen mit großer restständiger Oralität als problematisch erachte, ist Rancour-Laferrieres Verweis auf die Inzestproblematik im Hinblick auf die Überlagerung von sexuellem Begehren einerseits und Verbot und Restriktion andererseits zutreffend. Zur Auseinandersetzung mit Rancour-Laferrieres psychoanalytischer Deutung des *Vij* vgl. Drubek-Meyer, N. 1993, 65 ff.
- <sup>23</sup> Ein in diesem Zusammenhang wichtiges Detail stellt die Tatsache dar, daß die Alte, bevor sie dem Choma Brut als Hexe erscheint und seine sexuelle Phan-

tasie entfacht, darauf besteht, daß die Seminaristen jeweils allein, voneinander separiert die Nacht verbringen; vgl. II, 220.

- <sup>24</sup> Neben der Dominanz der verhängnisvollen Blickgesten und Augenmotive verdient auch der "eiserne Finger" des Vj Beachtung, der in unserer Deutungsperspektive durchaus plausibel als metapoetisches Bild eines Schreibgerätes entschlüsselt werden kann. Das Schreibinstrument ist es letztlich, das die Katastrophe auslöst. In diesem Zusammenhang wäre auch der Tod des Choma Brut nicht nur als Strafe für die Augenlust zu interpretieren, sondern gleichzeitig auch als ein genuines, mit primärer Erfahrung von Vergegenständlichung in dem toten Medium Schrift gekoppeltes Motiv: "Eine der aufregendsten dem Schreiben inhärenten Paradoxien ist seine enge Verwandtschaft mit dem Tod." (vgl. Ong, W. 1987, 83). In Rancour-Laferrieres freudianischer Interpretation wird die Gestalt des Vj mit dem das Inzestvergehen strafenden Vater identifiziert (vgl. Rancour-Laferriere, D. 1978).
- <sup>25</sup> In den Worten Gregory Batesons: Der Autor Gogol "ist in einer Situation gefangen, in der sein Gegenüber zwei Arten von Mitteilungen ausdrückt und eine davon die andere leugnet." (Vgl. Bateson, G. 1981, 278f.) Was Bateson für die interpersonelle Kommunikation beschreibt, läßt sich auf die Kommunikation Gogol's mit seinem eigenen (Schrift-)Text beziehen; das "Gegenüber", von dem hier Bateson spricht, ist dann der vom Autor selbst produzierte Schrifttext. Entscheidend ist hier die Differenz zu Rancour-Laferriere, der in der Tradition Freuds in letzter Instanz Gogol's Text als komplexen Ausdruck des Autorennuntermbewußten und somit "psychobiographisch" liest (vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 37 - 41). In der von uns vorgeschlagenen Lektüre, die kommunikationstheoretische Aspekte Batesons zu integrieren versucht, ist die Konstellation insofern komplizierter und dynamischer, als die Referenz auf das "Leben" Gogol's fehlt, und es die Eigenbewegung der Schrift ist, die erotisch-sexuelle, Begehren erst produziert.
- <sup>26</sup> Dieses Dopplungsprinzip wird noch einmal sehr schön veranschaulicht, wenn der Philosoph in den seltsamen Weiler des Kosakenhauptmanns kommt und hier alles doppelt zu sehen meint: "Несколько амбаров в два ряда стояли среди двора, образуя род широкой улицы, ведущей к дому. За амбарами, к самым воротам, стояли треугольниками два погреба, один напротив другого, крытые также соломою. [...] У ворот стояли две пущки. [...] За воротами находились две ветряные мельницы. [...] На крутом косогоре ее в двух местах торчали две хаты [...]". (II, 232 f., Hervorh. – J. M.).
- <sup>27</sup> Dieser Mechanismus entspricht dem, was sich aus psychoanalytischer Sicht als Zensur und Abwehr von libidinösen Energien in Texten Gogol's beschreiben läßt, dazu besonders vgl. H. McLean, H. 1989.
- <sup>28</sup> Vgl. Bateson, G. 1981, 279 ff.; wichtig scheint mir hier der nachdrückliche Verweis darauf, daß es sich beim "schizoiden Syndrom" nicht um eine individuelle, charakterliche oder kulturtypische pathologische Wesenheiten

handelt, sondern um eine durch das Medium Schrift bedingte Bewußtseinserfahrung; dazu vgl. MacLuhan, M. 1995, 26 - 29. In der von mir favorisierten medientheoretischen Sicht lassen sich die Befunde zur "Gespaltenheit" speziell der russisch-sowjetischen und postmodernistischen Kultur historisch rückverlängern bis in das frühe 19. Jahrhundert, dazu vgl. Smirnov, I. 1994, 233 ff., 341 - 348.

- <sup>29</sup> Vgl. MacLuhan, M. 1994, 186 - 190 ("Kleidung - unsere erweiterte Haut"); zum Motiv des Mantels auch Rancour-Laferriere, D. 1982, 49 ff.
- <sup>30</sup> Die grundlegende Wandlung in Akakij Akakievičs Leben nach dem Besuch beim Schneider findet seinen symbolischen Ausdruck auch in einer räumlichen Richtungsänderung nach Verlassen des Hauses: "[...] он вместо того, чтобы идти домой, пошел совершенно в противоположную сторону, сам того не подозревая." (III, 189, Hervorh. J. M.); zur Akakij's Wandlung vgl. auch Rancour-Laferriere, D. 1982, 115 ff.
- <sup>31</sup> Zu Visualität und Sexualität vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 168 - 170; zu "bašmak" vgl. ebd., 91- 93.
- <sup>32</sup> Dazu auch Rancour-Laferriere, D. 1982, 116.
- <sup>33</sup> Besonders deutlich in *Nevskij prospekt*, wo die Handlung erst einsetzt, als Piskarev und Pirogov jeweils genau das tun, was sich Akakij Akakievič versagt.
- <sup>34</sup> Zur Sexualität und dem Motiv des Todes, vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 215 ff.
- <sup>35</sup> Die Problematik von Verhüllung und Enthüllung reflektiert Rancour-Laferriere im Zusammenhang mit dem *skaz*, den er als "a special type of disguise" bezeichnet, vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 18f.; im Hinblick auf ihre libidinöse Disposition setzt Rancour-Laferriere die "bedeutenden Persönlichkeit" typologisch mit dem Schneider gleich, vgl. ebd., 188. Ausgehend vom Motiv des Mantel-Diebstahls analysiert Victor Peppard das Problem der Autoreninstanz in Gogol's *Šinel'*, vgl. Peppard, V. 1990.

## Literatur

- Bachtin, M. 1979. "Rabelais und Gogol'. Die Wortkunst und die Lachkultur des Volkes", *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M., 338 - 348.
- Bachtin, M. 1990. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura sredenevekov-ja*, Moskau.
- Bateson, G. 1981. "Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie", *Ökologie des Geistes*, Frankfurt a.M., 270 - 301.

- Botnikova, A. 1977. *E.T.A. Gofman i russkaja literatura (pervaja polovina veka). K probleme russko-nemeckich literaturnych svjazej*, Voronež.
- Drubek-Meyer, N. 1992. "Gogol's Psychologik in den 'Vecera na chutore bliz Dikan'ki'", *Psychologik. Beiträge zur Tagung "Psychologie und Literatur"*, WSA Sonderband 31, München 1991, 61 - 98.
- Drubek-Meyer, N. 1993. "Ot «Pesočnogo čeloveka» Gofmana k «Viju» Gogolja. K psihologii zrenija v romantizme", *Gogolevskij sbornik*, S.-Peterburg, 54 -84.
- Ėjchenbaum, B. 1969. "Kak zdelana «Šinel» Gogolja?", *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München, 122 - 159.
- Gogol', N. 1952. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 8, Moskau/Leningrad.
- Gogol', N. 1960. *Sobranie chudožestvennyh proizvedenij v pjati tomach*, Moskau.
- Gorlin, M. 1933. *N.V. Gogol und E.Th.A. Hoffmann*, Berlin.
- Günter, H. 1968. *Das Groteske bei Gogol'. Formen und Funktionen*, München.
- Hansen Löve, K. 1994. *The Evolution of Space in Russian Literature. A Spatial Reading of 19-th and 20-th Century Narrative Literature*, Amsterdam, Atlanta.
- Hirt, G., Wonders, S. 1987. *Moskau. Moskau. Aktion. Kunst. Poesie*, Wuppertal.
- Ičiro, I. 1989. "Obščeslavjanskij fol'klornyj istočnik gogolevskogo Vija", *Izveštija Akademii nauk SSSR, Serija Literatury i jazyka*, 48, 5.
- Ivanov, V. 1973. "Kategorija 'vidimogo' i 'nevidimogo' v tekste: Ešče raz o vostočnoslavjanskich fol'klornych paralleljach k gogolevskomu «Viju»", *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague, 151 - 176.
- Kerckhove, D. 1995. *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, München.
- Kremer, D. 1993. *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart.
- Lotman, J. 1974. *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronsberg/Taunus.
- MacLuhan, M. 1994. *Magische Kanäle. Understanding Media*, Dresden.
- MacLuhan, M. 1995. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn/Paris.

- McLean, H. 1989. "Gogol's retreat from love: Toward an interpretation of Mirgorod", *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam/Philadelphia, 101 - 122.
- Murašov, J. 1996. "Bachtin and Oral Culture", *Janus-Faces: Bakhtin Studies in Russia and the West*, Sheffield.
- Obolensky, A. 1972. *Food-Notes on Gogol*, Winnipeg.
- Ong, W. 1987. *Oralität und Literalität, Die Technologisierung des Wortes*, Opladen.
- Peppard, V. 1990, "Who Stole Whose Overcoat and Whose Text Is It?", *South-Atlantiv-Review*, Atlanta, 63–80.
- Rancour-Laferriere, D. 1978. "The Identity of Gogol's Vij", *Harvard Ukrainian Studies*, Vol II, Nr. 2, 211 -234.
- Rancour-Laferriere, D. 1982. *Out from Under Gogol's Overcoat*, Ann Arbor/ Michigan.
- Smimov, I. 1994. *Psichdiachronologika. Psichoistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnei*, Moskau.



Natascha Drubek-Meyer, Holt Meyer

### GOGOL' MEDIAL: SKAZ(KI) UND ZAPISKI

Mündliche und schriftliche Ausfertigungen der Sprache als Medien,<sup>1</sup> d.h. zum einen als zwei separate Medien,<sup>2</sup> zum anderen aus medialer Sicht zu betrachten, ist für die Analyse der literarischen, metaliterarischen und postliterarischen Texte Gogol's ein ebenso naheliegender wie bisher vernachlässigter Weg.

Es ist Gogol's eigene intensive Beschäftigung mit dieser Thematik,<sup>3</sup> die eine medienorientierte Analyse nahelegt. Dessen ungeachtet wurde die Relevanz des Mediendenkens für ‚prämediale‘ Epochen wie die Romantik bis vor kurzem nicht gesehen, – bestenfalls unter der Logik des Zeichenmodells Signifiant-Signifié-Denotat substümiert. Der mediale Ansatz läßt sich jedoch nicht auf ein Zeichenmodell reduzieren, ebenso wie er nicht auf neuere Reproduktionstechniken wie Film, Tonträger, digitale Datenspeicherung usw. begrenzt ist.<sup>4</sup>

Eine zentrale medial orientierte Fragestellung wäre, ob die mit der Stimme verknüpfte, aus einer vorgestellten (eigentlich metaphorischen) Tiefe kommende ‚Innerlichkeit‘ des individuellen Subjekts in der Romantik schon erreicht ist, oder aber ob die ‚seelische Tiefe‘ der Stimme (Realismus) und die ‚körperliche Oberfläche‘ der Schrift (Klassik-Aufklärung) als unheimliche gegenseitige Spiegelungen gleichberechtigt nebeneinanderliegen. Im letzteren Fall würden sich die beiden Medien (noch) keineswegs in einer Hierarchie (gesprochene Sprache als ‚primäres‘, geschriebene als ‚sekundäres‘ Medium) befinden.<sup>5</sup> Die von Bachtin hypostasierte ‚realistische‘ Stimme erscheint gerade deshalb in der Romantik noch als Medium, d.h. in ihrer Materialität vollgültig, da sie noch nicht mit jener Eigenschaft der immateriellen Tiefe bedacht ist. Die Schrift ist bei Gogol' eine unheimliche Spiegelung (und nicht etwa eine sekundäre Bearbeitung), da ihr die Autorität, ja gewissermaßen die Aura der Aufklärung noch anhaftet, von der der Romantiker aber gleichzeitig weiß, daß sie längst diskreditiert ist. Die Romantik ist dazu verdammt, die Aufklärung immer wieder auf- und abzuschreiben, und seine Haupttätigkeit besteht in der Reflexion über diesen Wiederholungszwang.<sup>6</sup>

Die hier in Anschlag gebrachte Medientheorie ist keine Zeichentheorie (weder eine kommunikationsorientierte wie die Bühlersche noch eine differenzorientierte Saussuresche), denn die ‚Rückführung‘ des Mediums auf seinen ‚eigentlichen Sinn‘ (sei er ‚kommunikativ‘ oder nicht) löst gerade die Medialität, d.h. die sinnliche Materialität (im ‚Sinn‘) auf. Das *medium* ist nicht so sehr die *mes-*

sage<sup>7</sup> (das würde es wieder ins Kommunikationsmodell einbinden), als ein Vorführapparat für sinnessteuernde<sup>8</sup> Signale.<sup>9</sup> Unser Einsatz des Mediums geht also nicht in Richtung einer konventionellen ‚Medientheorie‘, die ein Beiwerk zur Kommunikationstheorie (d.h. als Konkretisierung der ‚vermittelnden Instanz‘ zwischen ‚Sender‘ und ‚Empfänger‘) wäre, sondern sieht in der Medialität eine von der Kommunikation abkoppelbare materielle Entität, die die durch die Wahl des Mediums getroffenen Vorentscheidungen bei den Sinneseffekten von Signalen unterstreicht.<sup>10</sup>

Die Eigenart der Medialität liegt jedoch auch nicht in der Verfremdung oder Entautomatisierung der Signifikation bzw. der Kommunikation, auch wenn die russische Formale Schule ohne Werk- und Zeichenbegriff ausgekommen und wohl gerade deswegen des öfteren auf mediale Aspekte gestoßen ist.<sup>11</sup> Auf dieses Problem kommen wir im Rahmen der *skaz*-Theorie zurück.

Im Hinblick auf Gogol‘ wäre der Ausgangspunkt unserer Überlegungen die These, daß sich die meisten Texte Gogol‘s mit der Problematik der Wiedergabe (des ‚Originals‘) durch eine ‚Abschrift‘ befassen. Dies steht im größeren Zusammenhang der Frage der Adäquatheit verschiedener Medien als Mittel der Repräsentation in Gogol‘s künstlerisch-ästhetischer Entwicklung. Diese Frage soll an Beispielen aus zwei verschiedenen Etappen diskutiert werden: den frühen Erzählzyklen der *Večera na chutore bliz Dikan‘ki* (1831/2, im weiteren: *Večera*) und den „Zapiski sumasšedšego“, einem Text aus der Sammlung *Arabeski* (1835).

Einer der wichtigsten Ansätze, der davon ausgeht, daß eine primäre Sprachschicht durch eine sekundäre wiedergegeben wird, ist die Theorie der russischen Formalen Schule zum *skaz*. In Prosatexten, die mit *skaz*-Verfahren arbeiten, wird die Performanz des mündlichen monologischen Erzählens (Intonation, Gestik, Mimik, Syntax, Lexikon) in einem schriftlichen Text simuliert.<sup>12</sup> Die *skaz*-Theorie enthält Momente einer Medientheorie, die als solche jedoch (meist auch von den Formalisten selbst) nicht wahrgenommen wurden. Des weiteren möchten wir argumentieren, daß bereits das romantische Experimentieren mit dem *skaz* einen medientheoretischen Ansatz darstellt.

### 1. *skaz*-Theorien: „Reproduktion“ vs. Halluzination eines ‚sprechenden Textes‘

Das distinktive Merkmal von Erzähltexten mit *skaz* ist die Tonspur. Beim Einsatz von *skaz* werden Ton-Spuren gelegt, die aber, im Gegensatz zum *sound track* eines Films auf keine datierbare analog-mechanische oder digitale Aufnahme (‚Erstschrift‘<sup>13</sup>) zurückgehen, sondern das Zurückverfolgen der Spuren (als reine ‚Zweitschrift‘) zur Aufgabe machen. Die Forscher der russischen



Formalen Schule sind – parallel zu den laut-experimentierenden Futuristen und Filmkünstlern<sup>14</sup> – diesem medialen Sachverhalt auf der Spur gewesen.<sup>15</sup>

In seinem Aufsatz "Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist" (1918) geht B. Ėjchenbaum (1969, 123) davon aus, daß "...der Erzähler sich auf irgendeine Weise in den Vordergrund schiebt, wobei er das Sujet eigentlich nur zur Verflechtung einzelner stilistischer Verfahren verwendet." Er unterscheidet zwischen "narrativem" und "reproduzierendem" *skaz*, wobei ihn v.a. der letztere mit seinen "komische[n] Artikulationen", "vom Lautlichen bestimmte[n] calembours" und "kapriziöse[n] syntaktische[n] Konstruktionen" (ibid., 125) interessiert. Ėjchenbaum betont den Akt des mündlichen Vortrags, der beim Lesen eines Textes des "reproduzierenden *skaz*" halluziniert wird: "...ein solcher *skaz* will nicht bloß erzählen, nicht nur sprechen, sondern mimisch und artikulatorisch Worte reproduzieren, und Sätze werden nicht nur nach dem Prinzip logischer Rede ausgewählt und aneinandergelagert, sondern mehr nach dem Prinzip ausdrucksvoller Rede, in der der Artikulation, der Mimik, den lautlichen Gesten usw. eine besondere Rolle zufällt." (ibid., 129) In den Passagen über die "Lautsemantik" der Gogol'schen Texte kann man einen Bezug des *skaz* zur futuristischen Nonsense-Wortkunst (*zaum'*), die ja ebenfalls ein bevorzugtes Analyseobjekt der Formalisten war,<sup>16</sup> erkennen: "In der endgültigen Form ist dieser Satz weniger die Beschreibung des Äußeren als vielmehr ihre mimisch-artikulatorische Reproduktion: die Wörter sind ausgewählt und in eine bestimmte Ordnung gebracht nicht nach dem Prinzip der Bezeichnung charakteristischer Züge, sondern nach dem Prinzip der Lautsemantik. Die bildliche Vorstellungskraft bleibt unberührt (nichts ist schwieriger, glaube ich, als Gogol's Helden zu malen)." (ibid., 129)<sup>17</sup> In diesem Abschnitt sind zwei Momente von Bedeutung: Erstens die Frage der "mimisch-artikulatorischen Reproduktion" (dazu s.u.), zweitens die These, Gogol's Texte würden keine "äußeren" (visuellen), sondern lautliche Denotate haben. Sie ‚bilden‘ also keine Wirklichkeit ab, sondern "reproduzieren" ihre akustische Seite. In seinem Aufsatz "Iljuzija skaza" (1918) tritt Ėjchenbaum vehement für die Ohrenphilologie ein und leugnet das Skripturale des künstlerischen Textes rundweg: "Wir denken, daß der Schriftsteller schreibt. Das trifft aber nicht immer zu, und für den Bereich des künstlerischen Wortes gilt es meistens nicht." (Ėjchenbaum 1969a, 161)

Das Interesse für die lautliche Seite des Zeichens, die sich in den *skaz*- und *zaum'*-Forschungen ebenso wie in den phonästhetischen und metrischen Studien der Formalisten finden läßt, gerät bei dem postformalistischen Theoretiker M. Bachtin zu einer Metaphorisierung des Auditiven in der literaturwissenschaftlichen Fachsprache. Überdies nimmt Bachtin eine Umwertung des formalistischen Begriffs des *skaz* vor. Er kritisiert in *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1929) Ėjchenbaums Ansatz: "Er [Ėjchenbaum] stellt überhaupt nicht in Rechnung, daß

der *skaz* in der Mehrzahl der Fälle vor allem Ausrichtung auf *fremde Rede* bedeutet und erst von daher, als Folge, auf die mündliche Rede". (Bachtin 1985, 213). Bachtin, der als Material v.a. Turgenev und Leskov heranzieht, behandelt den *skaz* als innersprachliche Heteronomie (Intertextualität); *skaz* sei eine "Ausrichtung [...] auf ein *anderes Wort*" (Bachtin 1985, 206) – ebenso wie Stilisierung und Parodie. Diese Verfahren würden mit dem "zweifach gerichteten Wort" (es weist sowohl auf den "Gegenstand" als auch das "andere Wort"; *ibid.*, 207) arbeiten. Obwohl, oder vielleicht gerade weil Bachtins eigene Metasprache voller Metaphern des Lautlichen und Mündlichen ("Polyphonie", "Stimme", "Dialog") ist, bleibt die mediale Spezifik des (Gogol'schen) *skaz* unberührt.<sup>18</sup>

In den letzten Jahren wurden einige Versuche unternommen, den Begriff des *skaz* in einem neuen Licht zu sehen.<sup>19</sup> In seiner auf Derridas *Grammatologie* gestützten Kritik des formalistischen<sup>20</sup> Phonozentrismus weist Vadim Lineckij zurecht auf Ejchenbaums Versäumnis hin, die "Aufgeschriebenenheit" (*zapisannost'*) des Mündlichen zu respektieren: "Говоря об ‚иллюзии сказа‘ (название статьи 1918 г.), Эйхенбаум продолжает все-таки мыслить его в модусе устной речи. А между тем записанность сказа (его ‚иллюзорность‘) не есть нечто вторичное, но его конститутивный момент." (Lineckij 1993, 41-42) Allerdings hat bereits Viktor Vinogradov in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1925 die Unschärfe der Verwendung des *skaz*-Begriffs aus der linguistischen Perspektive korrigiert.<sup>21</sup> Er wies u.a. darauf hin, daß das "lebendige Wort", als dessen "Synonym" der *skaz* gebraucht würde, "doch schon seit langem auch im Dialog" erklingen sei (Vinogradov 1969, 173). Ebenso wird der Begriff der "Intention auf die mündliche Rede" (*ustanovka*) kritisiert, denn Elemente der Umgangssprache seien in Textgattungen wie Memoiren und Tagebüchern, die man nicht mit dem *skaz*-Begriff belegen würde, zu finden (er nennt hier an erster Stelle Gogol's "Zapiski sumassédšego"; *ibid.*, 177). Zudem sei *skaz* umgekehrt "ohne spezifische Formen der mündlichen Rede" möglich (z.B. in Dostoevskijs *Idiot*). Im weiteren definiert er dann den *skaz* als "künstlerische Entsprechung zu einer der Formen mündlicher monologischer Rede", wobei er mit Hinweis auf E.F. Buddes *K istorii velikorusskich govorov, Kazan' 1896* ("Unsere Bauern führen keine langen Reden, Monologe findet man bei ihnen fast gar nicht") daran erinnert, daß der Monolog in der sprachlichen Tätigkeit des ‚Volkes‘ eher selten sei (*ibid.*, 179). Er widmet den verschiedenen Formen des Monologs besondere Aufmerksamkeit, und sieht den "Monolog narrativen Typs" als diejenige sprachliche Tätigkeit an, aus deren Imitation *skaz* erwächst. Immerhin macht Vinogradovs Beitrag auf die medialen Undifferenziertheiten, die (v.a. in Ejchenbaums) Texten zum *skaz* auffallen (und möglicherweise auch deren Anziehungskraft bedingen) aufmerksam (vgl. auch seinen Hinweis auf die Bedeutung der "Ohrenphilologie" für Ejchenbaum *ibid.*, 171). Allerdings beschäftigt ihn, der v.a. die Fragen der

linguistischen Stilistik verfolgt,<sup>22</sup> im Hinblick auf Gogol' weder die Problematik der Repräsentation noch die Stellung des Skripturalen im System der Medien.

Bezüglich der medialen Fragestellung und der Frage der Gogol'schen Mimesis im weiteren Sinne ist das erste Kapitel "Der Körper als der Spiegel des *skaz*" in M. Jampol'skijs *Demon i labirint* von Bedeutung. Jampol'skij (1996, 19) geht in seiner Auslegung von Ejchenbaums Begriff des "mimisch-deklamatorischen *skaz*" (Ejchenbaum 1969, 147) davon aus, daß das "Material des *skaz*" mit seiner "intonatorischen Erregtheit", den Klanggesten und seiner Ornamentalität die "Physis" des *skazitel'* reproduziere.<sup>23</sup> Jampol'skij glaubt, daß dieser *skazitel'*, den er in Anschluß an Ejchenbaum als Komödianten begreift,<sup>24</sup> in seinem Erzählen nichts ausdrückt und nichts abbildet (z.B. eine Fabel), nur das Komödiante selbst. Darin erinnere er an den Mimen Mallarmés, der laut Derrida "die Referentialität mimiert. Das ist keine Imitation, sondern er initiiert die Imitation." (Jampol'skij 1996, 19). Hier wird also das wichtige Problem der Sinnes- und Körpersteuerung durch mündliche Sprache angesprochen; später wird es in ähnlichem Sinne um den Einfluß des Schreibens auf den Körper des Kopisten gehen.<sup>25</sup>

Unserer Auffassung gemäß wird die Körperrede dieses (non-existent) "Erzählers" jedoch weniger "reproduziert"<sup>26</sup> denn – wie bei einer Projektion eines Trickfilmbilds – als Phantom(hör)bild aus verschiedenen Elementen oft grotesker körperlicher Sprachlichkeit bzw. Redebegleitung (Stimme, Grimasse, Geste) zusammengesetzt.

Die Verkettung und Reproduktion von Signantes ohne Rekurrenz auf ein Signatum (es sei denn, es fungiere seinerseits als Signans, hätte also nur den Effekt des Signatums) ist ein Merkmal des Mediums in dem hier verwendeten Sinn – ebenso wie das Marionettenhafte, d.h. die mechanische Steuerung des Körpers durch Zeichenmaterial.<sup>27</sup>

## 2. *Večera*: Die problematisierte Verschriftlichung volkstümlichen Erzählens

Das Medium, auf das das Interesse in den *Večera* gerichtet ist, ist zweifellos das gesprochene Wort. In einem geschriebenen Text wird die Performanz des monologischen Erzählens (Intonation, Gestik, Mimik, Syntax, Lexikon) simuliert (dies war unsere Definition des *skaz*). Gattungen der Folklore, die spezifisch orale Strukturen der Sprache versinnbildlichen, werden privilegiert: *byl'* (eine ‚wahre‘ Geschichte), *skazka* oder ukr. *kazočka* (Märchen), *pribautka* (Scherzwort, Wortspiel), *pobasenka* (Anekdote) und die in "Soročinskaja jar-marka" implizit in den Mottos zitierten Gattungen: Legende, Volkskomödie, Sprichwort und Lied.

Das Ukrainische galt zu Gogol's Zeiten noch als Dialekt der großrussischen Schriftsprache, also als eine mündliche Variante des Russischen, die im Süden des Reiches gesprochen wird. Die Hauptfunktion des Ukrainischen, das in Gogol's Texten meist eine typographische Hervorhebung (Kursiva) erfährt, ist also seine Markiertheit in bezug auf die ‚schriftliche Schriftsprache‘ – es erscheint als ‚verschriftlichter Dialekt‘, und mit ihm das Volkstum, das ebenfalls in der Form von verschriftlichten oral tradierten Texten dem Leser zugänglich gemacht wird.

Man kann sich nun fragen, warum die Formalisten kaum Interesse für Gogol's ersten Erzählzyklus *Večera* gezeigt haben, obwohl gerade hier Probleme der künstlerischen Bearbeitung oralen ‚Materials‘ im Mittelpunkt stehen.<sup>28</sup> In seinem Aufsatz „Kak sdelana *Šinel'* Gogolja“ arbeitet Ėjchenbaum v.a. mit der im Titel genannten Erzählung (erwähnt werden auch zwei Texte aus *Mirgorod* und *Mertvyje duši*), in „Iljuzija skaza“ spricht er von *skaz* in bezug auf den Protopopen Avvakum, auf Puškins *Povesti Belkina*, auf Leskov, auf Turgenevs *Zapiski ochotnika*, auf Belyj und Remizov. Gogol's frühe Erzählungen werden hier nur dahingehend erwähnt, daß Gogol' Rudyj Pan'ko „Märchen in den Mund legte“, und „später“ dann „besondere Formen des *skaz*“ geschaffen hätte (Ėjchenbaum 1969, 165). Gerade der erste Teil der *Večera*, der im Herbst 1831 gleichzeitig mit den *Povesti Belkina* (diese wiederum werden implizit von Ėjchenbaum chronologisch als erstes *skaz*-Werk in der neueren Literatur angeführt)<sup>29</sup> erschien, ist jedoch Gogol's erster Einsatz von *skaz*. Die Frage ist also, wie sich der *skaz* in den *Večera* von dem in *Šinel'* unterscheidet. Uns scheint, daß der Hauptunterschied in der Ab- bzw. Anwesenheit der Erzählerfigur in der fiktiven Welt liegt.

Im Gegensatz zu den späteren *skaz*-Texten Gogol's (insb. *Šinel'*) ist in den *Večera* das Phantombild des *skazitel'* ein relativ ganzheitliches, den folkloristischen Erfordernissen entsprechendes: Es handelt sich bei dem volkstümlichen Erzähler, dem Diakon Foma Grigor'evič um einen Körper der dargestellten Welt mit einer Stimme (beschrieben durch Rudyj Pan'ko im Vorwort). Dies rührt daher, daß die *skaziteli* (als Signifikate der *skaz*-Texte auf der Non-fabula-Ebene) selbst Objekte der Beschreibung sind, also Teil der fiktiven Welt – im Gegensatz zu dem Er-Erzähler in *Šinel'*, über den der Leser nichts erfährt, außer aus den Indices, die wir aus seinem soziolektalen *skaz* herauslesen können.

Ėjchenbaum betont in bezug auf *Šinel'*: „nicht ein volkstümlicher Erzähler, sondern ein Darsteller, fast ein Komödiant, verbirgt sich hinter dem gedruckten Text des ‚Mantel‘.“ (Ėjchenbaum 1969, 147) Ėjchenbaum deutet hier an, daß der „volkstümliche Erzähler“ (das wäre Foma Grigor'evič) stärker personalisiert wahrgenommen wird, während das Generationsprinzip des *skaz* in *Šinel'* nicht mit einer integralen Erzählerfigur, eher mit einem Schauspieler, oder mit seinen verschiedenen Stilregistern als Rede-Masken verbunden werden kann.

Folglich ist die pure Medialität (die Halluzination einer plaudernden, *calem-bours* hervorbringenden oder pathetisch deklamierenden Stimme) in der Er-Erzählung *Šinel'*, in der keine Erzählerfigur (sondern nur ein Teil dieser Hypostase: die Stimme) als Signatum entsteht, stärker ausgeprägt als in den *Večera*. Wenn wir davon ausgehen, daß die *skaz*-Theorie tatsächlich eine Medientheorie *avant la lettre* ist, dann wäre so Ejchenbaums Interesse für den ‚sprechenden Text‘ *Šinel'* erklärt.

Doch zurück zu den *Večera*, die ihrerseits als Erzählzyklus eine komplexe Struktur verschiedener Erzählsituationen und Erzählstile hat: In den Vorworten tritt Rudyj Pan'ko als Ich-Erzähler auf, in "Soročinskaja jarmarka" und "Majskaja noč" erzählt der *panič* in der dritten Person, in "Večer nakanune Ivana Kupala" und "Propavšaja gramota" erzählt Foma Grigor'evič in der ersten Person (in der Einleitung tritt Rudyj Pan'ko als Ich-Erzähler kurz auf); in "Noč' pered roždestvom" und "Strašnaja mest'" finden wir eine anonyme Er-Erzählung vor, in "Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška" ist Stepan Ivanovič Kuročka der Er-Erzähler (hier tritt zum zweiten Mal im Rahmentext Rudyj Pan'ko als Ich-Erzähler kurz auf), und in "Zakoldovannoe mesto" erzählt zum Schluß noch einmal Foma Grigor'evič in Ich-Form. Der Erzählstil von Kuročka enthält nur wenig *skaz* (diesen neutralen Typus kann man als *povestvovatel'* bezeichnen). Auf Rudyj Pan'ko und den Diakon Foma Grigor'evič trifft am ehesten der Begriff *skazitel'* zu (ihr Erzählen ist sowohl dem "mitteilenden" als auch dem "dramatischen Monolog" zuzurechnen; im Gegensatz zu Fomas Geschichten haben Pan'kos mehrseitige ornamental-digressive Plaudereien, die zu den reinsten *skaz*-Texten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören, keine *fabula*).<sup>30</sup> Den *panič* und den nicht genannten Erzähler aus dem zweiten Teil kann man als ‚Barden‘ bezeichnen (im Sinne des "lyrischen Monologs"<sup>31</sup>). So ist es kein Zufall, daß am Ende der lyrisierten Erzählung "Strašnaja mest'" (II. Teil) ein blinder Banduraspieler (ein Äquivalent des ‚Barden‘) zu den Klängen seines Instruments die Geschichte von Ivan und Petro vorträgt. Auch der Held in der ‚Barden‘-Erzählung "Majskaja noč' ili utoplennica" (I. Teil), Levko, der seiner Geliebten das Märchen von der Ertrunkenen erzählt, singt zur Bandura.

Bereits in den Vorworten zu den zwei Teilen des Zyklus präferiert der Herausgeber Pan'ko bestimmte Erzählstile (er lobt den volkstümlichen Foma Grigor'evič und tadelt die Buchsprache des *panič v gorochovom kaftane*: "Бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать – вычурно да хитро, как в печатных книжках!" Gogol'1951, 14),<sup>32</sup> die er in Opposition zueinander sieht. Wir haben hier also mit zwei Erzählertypen zu tun, die sich im I. Teil regelmäßig nach dem Kontrastprinzip abwechseln: *skazitel' a* (Vorwort I) – Barde w – *skazitel' b* (mit vorgeschaltetem *skazitel' a*) – Barde v (+ Barde w) – *skazitel' b*. Im II. Teil ist die Verteilung sequentiell gestaltet: *ska-*

zitel' a, (Vorwort I) – Barde x – Barde y (+ Barde z) – *povestivatel'* (mit vorgeschaltetem *skazitel' a*) – *skazitel' b*.

In den Texten der *skaziteli* gibt es ausgeprägte *skaz*-Signale:<sup>33</sup> die Suffixe *-ka* und *-to* ("Рассказать-то, конечно, не жаль, да загляните-ка" Gogol' 1951, 119) sollen einen mündlichen Erzählduktus suggerieren. Eine ähnliche Funktion haben solche grammatikalische Formen wie der Imperativ in "покажись только на глаза им" und Interjektionen wie *ěch* (ibid., 119). Des weiteren gibt es lexikalische Signale des *prostorečie* wie *pušče* (ibid.). Oft wird der fiktive Zuhörer angesprochen ("батюшки мои" ibid., 11; "мой любезные читатели" ibid., 12; "Позвольте, этим еще не все кончилось", ibid., 76) und das eigene Gedächtnis thematisiert ("Что было далее, не вспомню." ibid., 76). Während in allen Erzählungen das Ukrainische in zitierten Texten (Mottos etc.) und den Repliken der Personen vorkommen darf, gibt in den *skazitel'*-Texten auch der Erzähler selbst ganze ukrainische Sätze von sich. Dies steht im Gegensatz zu den Texten der ‚Barden‘, in denen ukrainische Ausdrücke als (meist auch ohne Glossar) verständliche Barbarismen im russischen Text eingegliedert werden (*parubok, divčina, galuški*). Solche vereinzelt Ukrainismen, die inzwischen (z.T. auch durch Gogol') in die russische Literatursprache Eingang gefunden haben, dienen eher dazu, Lokalkolorit herzustellen, als daß sie eine verfremdende Funktion hätten, wie dies in den *skaz*-dominierten Erzählungen der Fall ist. Die längeren unübersetzten ukrainischen Passagen haben oft eine komische Klangwirkung.

In den Erzählungen der ‚Barden‘, so z.B. in "Majskaja noč", sind morphologische, syntaktische und lexikalische Indices der Mündlichkeit und des *prostorečie* selten. Auch wenn der Erzähler sich explizit an seine (an empfindsamer Literatur geschulten) Leser wendet ("Вам, наверно, случалось слышать где-то валяющийся одаленный водопад" Gogol' 1951, 26) fehlt das eigentliche *skaz*-Moment. Allerdings gibt es in diesen weitgehend *skaz*-freien Texten doch einige Stellen, in denen die Illusion mündlicher, spontaner und volkstümlicher Sprache entsteht. Dies ist dann der Fall, wenn sich der Erzählertext an eine Personenperspektive annähert (das Verfluchen des roten Kittels durch die Händlerin in "Soročinskaja jarmarka": "Э, да это чортов подарок!" ibid., 45). Durch das Schwanken zwischen Personen- und Erzählertext innerhalb der einzelnen Texte und dem Wechsel von *skaz*-Erzählungen mit sentimentalistisch stilisierten Texten kommt es zu jener Stilheterogenität, die in bezug auf die *Večera* oft festgestellt wurde.

Wie wird in den *Večera*, in denen es v.a. um die Erzählkunst zu gehen scheint, das Schreiben eingeführt, namentlich das Aufschreiben des Mündlichen? In der Einleitung zu "Večer nakanune Ivana Kupala", dem zweiten Text des I. Teils der *Večera*, wird namentlich um die wahre bzw. falsche Methode der Verschriftlichung mündlicher Erzählungen gestritten ("Плюйте ж на голову

тому, кто это напечатал! бреше, сучий москаль. Так ли я говорил? *Що-то вже, як у кого чорт ма клепки в голові!* Слушайте, я вам расскажу ее сейчас“ (ibid., 58). Es entfaltet sich folgender Dialog zwischen Rudyj Pan'ko und Foma Grigor'evič, in dem der letztere abstreitet, daß der schriftliche Text seine Erzählung adäquat wiedergibt: „Постойте! наперед скажите мне, что это вы читаете?“ Признаюсь, я немного пришел в тупик от такого вопроса. „Как, что читаю, Фома Григорьевич? вашу быль, ваши собственные слова“. – „Кто вам сказал, что это мои слова?“ – „Да чего лучше, тут и напечатано: рассказанная таким-то дьячком.“ (ibid., 57-58) Rudyj Pan'kos Unverständnis über die Entrüstung des Diakons könnte zum einen belegen, daß der Unterschied zwischen der ersten gedruckten, von Svin'in redigierten Fassung der Erzählung in den *Otečestvennye zapiski*<sup>34</sup> und der Version in den *Večera* nicht so groß sein kann, wie dies v.a. die sowjetische Forschung betonte.<sup>35</sup> Rudyj Pan'ko ist sich offensichtlich bewußt, daß jede Verschriftlichung eine entscheidende Veränderung des mündlichen ‚Materials‘ ist. Die Möglichkeit der treuen Wiedergabe mündlicher Erzählkunst in „gedruckten Büchern“ wird angezweifelt. Das ‚fehlerhafte‘ Aufschreiben der mündlichen Erzählung zwingt den Diakon, die gleiche Geschichte noch einmal zu erzählen – etwas, was er auf den Tod nicht ausstehen kann („он до смерти не любил пересказывать одно и то же“, ibid., 57). Rudyj Pan'ko merkt an, daß beim Nocheinmal-Erzählen der gleichen *byl'* diese von Foma Grigor'evič so stark verändert wird, daß eine neue Geschichte dabei herauskommt („Бывает, иногда, если упростишь его рассказать что сызнова, то смотри, что-нибудь да вкинет новое, или переиначит так, что узнать нельзя“, ibid.). Diese zweite Erzählung ist jedoch wiederum die Grundlage für einen neuen schriftlichen, den kanonischen Text - diesmal in der Redaktion von Rudyj Pan'ko, der über den ersten Redakteur (Svin'in) gestellt wird.

Als Fixierung der mündlichen *byl'* ist der schriftliche Text negativ markiert. Das Medium Schrift schneidet v.a. im Hinblick auf seine Unfähigkeit, Mündlichkeit abzubilden, schlecht ab – paradoxerweise erfährt der Leser davon aber gerade wieder aus einem gedruckten Buch, in dem durch die *skaz*-Verfahren versucht wird, die Differenz zwischen geschriebenem und gesprochenem Wort zu verwischen. Ein mediales Paradox. Der erste Abdruck des verschriftlichten Erzählens kann dann auch wieder als neue Provokation des mündlichen Erzählers verstanden werden: Die Schrift provoziert neue orale Erzählakte.

„Vereinfacht gesagt beruht die Speicherungstechnik oraler Gesellschaften auf Wiederholung, die von Schriftkulturen auf dauerhafter Speicherung.“ (Assmann 1995, 203) Wir sehen, daß dieser Grundsatz für die Situation in Dikan'ka nicht mehr gilt. Das Erzählen während der „Abende“ („rituelle Kohärenz“) ist kein bloßes Wiederholen des Gleichen und die „dauerhafte Speicherung“ („textuelle Kohärenz“) erweist sich als kurzlebig. Der hier inszenierte Zusammenprall von oraler und Schriftkultur ist also komplex, denn schließlich gehört der Diakon

Foma Grigor'evič, ein Angehöriger des (wenn auch niederen) Klerus, zu den *literati* (in "Večer nakanune Ivana Kupala" fehlt ihm zum Lesen lediglich die Brille; *ibid.*, 57).

Es fällt auf, daß viele Figuren in den *Večera* keineswegs Analphabeten sind,<sup>36</sup> jedoch ihre Fähigkeit des Schreibens in den Erzählungen nicht einsetzen (vgl. das auffällige Beispiel des seine Lese- und Schreibkünste nicht anwendenden *gramotej* in "Propavšaja gramota"; siehe Kap. 4.). Abschließend kann man sagen, daß das Medium Schrift in den *Večera* absichtsvoll ausgeblendet,<sup>37</sup> vergessen oder aber als Vorwand für sich wiederholende Mündlichkeit dient. Wie man sieht, ist die mediale Problematik auch in den weitgehend ‚schreiberlosen‘ Texten wie den *Večera* vorhanden. Die Gestaltung der Erzähler- und Herausgeberfiguren als Aktanten und Verwalter des Medialen ermöglicht eine Reflexion der verbalen Repräsentation des Oralien.

### 3. Laut und Schrift in Gogol's Texten

Oben sind wir davon ausgegangen, daß das Signatum jedes *skaz*-Textes in erster Linie Stimme, Mimik und Gestik eines vorgestellten *skazitel'*, des romantischen Phantasiekonstrukts eines (klein)russischen volkstümlichen resp. städtischen Erzählers sind. Die reale mündliche Erzählung hat in den *Večera* dieselbe strukturelle Position der Nichtwirklichkeit bzw. Nachträglichkeit wie die vom Kopisten zu kopierenden Schriftstücke (als ‚Erstschriften‘) in den "Zapiski sumasšedšego". Während jedoch der schriftliche Text der frühen *skaz*-Erzählungen auf einen Effekt der Generation des oben beschriebenen Phantoms ‚Erzähler(stimme) als Personifikation des Volkskörpers‘ angelegt ist, geht es in dem programmatisch skripturalen Text "Zapiski sumasšedšego" um die Generation des sich verselbständigenden (verrückten) Schreibens, einer außer Kontrolle geratenen Schreib-Maschine. Signatum des Textes wird dann also das Schreiben und zwar ein solches, das aus dem als Kombinieren/ Abschreiben von vorgängigen Texten besteht.

Der Name der wichtigsten Schreiberfigur in Gogol's Werk ist Akakij Akakievič. Über Klanggestik und den hagiographischen Hintergrund dieses durch Reduplikation des Namens des Vaters entstandenen Namensgebildes wurde bereits viel geschrieben. An dieser Stelle soll uns aber lediglich der Bezug des hier verwendeten phonetischen Materials auf einen frühen Text des Autors interessieren, der eine Bedeutung des Namens Akakij Akakievič im Werk Gogol's aufschlüsseln kann. In der Schlussszene der ersten Erzählung des II. Teils der *Večera*, Erzählung "Noč' pered roždestvom" bezeichnet das Wort *kaka* auf ukrainisch den Teufel ("„Он бачь, яка яка намалевана!“" Gogol' 1951, 243).<sup>38</sup> Der Schreiber Akakij Akakievič hat also ohne Frage etwas Teuflisches



an sich (zumindest sein Name aus der Perspektive der *Večera*). Die Lust am Abschreiben, die der ansonsten asketische Akakij Akakievič verspürt, und die Sehnsucht nach dem neuen Mantel wirft ein dämonisches Licht sowohl auf das Abschreiben<sup>39</sup> als auch auf die Textur (das Gewebe der Erzählung/ des Mantels).

Die Schrift ist jedoch keinesfalls das einzige Medium, das aus ethisch-religiöser Warte negativ bewertet wird. In den frühen Erzählungen, wo es kaum um das Schreiben geht, fällt das Odium des Sündigen (Teuflischen) auf andere phänomenale Formen des Sprachlichen. Zwar gibt es durchaus einige Stellen in den *Večera*, in denen verschriftlichte Mündlichkeit explizit abgelehnt wird (bereits im ersten Satz des ersten Vorworts<sup>40</sup>), allerdings bedeutet dies nicht, daß die in den Texten dargestellten Formen oraler Sprachlichkeit (Rede, Lied, Vers, Märchen)<sup>41</sup> oder aber nichtsprachlicher Signifikation (Ikone, Gemälde, Fresko) automatisch eine positive Wertung erhalten.

Gary Cox<sup>42</sup> weist in seiner Untersuchung der *Večera* auf die sexuelle (d.h. bei Gogol' diabolische) Besetzung von auditiven Sinneswahrnehmungen, v.a. angst-einflössender Geräusche, hin. In "Majskaja noč" ist z.B. die Rede von der fröhlichen Musik der jungen Leute als "Tönen, die immer mit Trostlosigkeit verbunden sind".<sup>43</sup> In der Erzählsammlung *Mirgorod* läßt sich ein wachsendes Unbehagen an akustischen Phänomenen feststellen:<sup>44</sup> In "Starosvetskie pomeščiki" kündigt eine unheimliche Stimme, die eines Namen ruft, den Tod an. Bereits Luizas "Reden der Liebe" in Gogol's Verspoem *Ganc Kjučel' garten* (1829) ähnlich wie das Flüstern der im Schlaf den Namen des Geliebten aussprechenden Ganna in "Majskaja noč"<sup>45</sup> sind mit einem in Gogol's Werk ambivalent gewerteten Bereich assoziiert: der weiblichen Stimme als dem Instrument sexueller Kontrolle durch die (matriachale) Familie und Dorfgemeinschaft. In diesen Bereich gehört auch die Instanz des volkstümlichen Erzählens (verbunden mit den *večera* und *posidelki* der Mädchen am Spinnrocken). Sowohl die kulinarische Befriedigung (vgl. Drubek-Meyer 1992) als auch die Lust am Palabern sind auf eine regressive, oral-fixierte, von der Mutter gespendete Erotik zurückzuführen. Die Stimme wird als weibliches Organ empfunden, das Lust sowohl hervorruft/spendet als auch oppressiv kontrolliert. Die an mündlicher Sprache orientierten ländlichen Erzähler repräsentieren den mütterlich-ukrainisch-dörflichen Bereich, der immer einen potentiell oppressiven Charakter hat.

In den frühen Texten überwiegen Erzähler (sowohl die provinziellen *skaziteli* als auch die von der Belletristik angesteckte „Barden“), deren Erzähl-Ethos eine Stilisierung folkloristischer Rede-Genres ermöglicht, während die Schreiber erst in den urbanen Erzählungen auftauchen. Dies ist bereits in den beiden medien-spezifisch programmatischen<sup>46</sup> Titeln der Gogol'schen Zyklen vorgegeben: Die *Večera* als Begriff für gesellige Winterabende auf dem Dorf, auf denen Märchen und Geschichten erzählt werden (vgl. die Beschreibung der *večernicy* im Vor-

wort, die das akustische und fabulative Moment dieser Zusammenkünfte betont: "...смех и песни и слышатся издалеча, брэнчит бадалайка, а подчас и скрыпка, говор, шум... Это у нас *вечерницы!* Чего только ни расскажут", Gogol' 1951, 12; kursiv im Original), *Arabeski* als eine Bezeichnung, die auf Grenzbereiche der Schrift verweist.<sup>47</sup>

Wie unterscheidet sich nun die orale Welt der *Večera* von dem skripturalen Milieu der *Arabeski*?

Der volkstümliche Erzähler Foma Grigor'evič ist weder der Urheber des *skaz* (dies ist bis zu einem gewissen Maß der ‚Aufschreiber und Herausgeber‘ Rudyj Pan'ko)<sup>48</sup> noch ist eine etwaige reale mündliche Rede eines gleichnamigen Ukrainers das Vorbild des *skaz*, sondern vielmehr wird Foma Grigor'evič regelrecht vom *skaz* generiert (vgl. die Ausführungen zum phantomatischen Erzähler). Die Erzählerfiguren werden zu Funktionen verschiedener Erzählstile, mit denen Rudyj Pan'ko seine Kompositionsstrategien verfolgt.

Die ‚ukrainischen‘ Erzählungen sind in einem markiert dörflichen und der hauptstädtischen Zivilisation fernen Bereich angesiedelt, der auch außerhalb der Reichweite desjenigen sozial-hierarchischen Systems zu sein scheint, in dem es ‚künstliche‘ Hierarchien gibt, die in dem Dispositiv der Rangtabelle festgehalten sind, und in dem sich die Schrift eine bedeutende Rolle zuschreibt. Deshalb ist es nur folgerichtig, daß Rudyj Pan'ko im Vorwort zum II. Teil das Ausbleiben eines Erzählers, des urbanisierten Poltaver *panič v gorochovom kaftane* mit seiner „manierierten Sprache“, mit Genugtuung registriert. Dieser gehöre zur verhaßten *znat'*, da sein Onkel ein Kommissar war (das bedeutet: eine Position in der zaristischen, d.h. großrussischen, Verwaltung eingenommen hatte): „Я вам скажу, любезные читатели, что хуже нет ничего на свете, как эта знать. Что его дядя был когда-то комиссаром, так и нос несет вверх. Да будто комиссар такой уже чин, что выше нет его на свете.“ (Gogol' 1951, 139). Die fiktive Ukraine Gogol's erscheint also im Vergleich zum fiktiven Großrußland der späteren Texte als eine idealisierte Sphäre, in der der *čin* nichts zu sagen hatte, in der nur die persönliche Autorität des Einzelnen zählt (vgl. die Beschreibung der *važnost'* von Foma Grigor'evič im Vorwort zum ersten Teil der *Večera*). So ist es kein Zufall, daß *čin* anagrammatisch in *panič* zu finden ist (*-nič* ist ein Anagramm von *čin*<sup>49</sup>), wird doch der manierierte Stil des *panič* ebenfalls mit dem urbanen Bereich verbunden.

In „Zapiski sumasšedšego“ (1834) tritt zum erstenmal eine Figur auf, deren Beruf es ist, schriftliche Reproduktionen von Vorlagen anzufertigen. Auch wenn bereits früher Schreiber und Schreibende vorkommen,<sup>50</sup> ist der im Titel als „Wahnsinniger“ Bezeichnete doch die erste professionelle Schreiberfigur.

In den ‚Petersburger Novellen‘ ist die gesellschaftliche Position durch den Bereich der ‚Erstschrift‘ bestimmt; der Rang (*čin*) des Helden ist mit seinem Schreib-Dienst im *departament* verbunden, genauer: Durch seine Tätigkeit des

Abschreibens von Vorlagen und das Anspitzen von Federn wird er als Adliger eines bestimmten Ranges definiert. Das Anfertigen von Schriftstücken in einer staatlichen Kanzlei parallelisiert die Tätigkeit des Schriftstellers, der ebenfalls im Dienste des Staates (dies sah Gogol' von Anfang an als seine Berufung an<sup>51</sup>) schreibt. In diesem Sinne sind also die Tätigkeiten des Schreibers (*perepisyvat'* und *poč' i n it' pero*) und des Schriftstellers (*pisat'* und *soč' i n jat'*) nicht nur paronymisch, sondern auch durch ihre mehr oder weder direkte Beziehung zur zaristischen Rangtabelle, die ihre soziale Position (*čin*) bestimmen, verbunden. Auf der anagrammatischen Ebene gesellen sich hier auch die Schreiberlinge hinzu, die *soč' i n iteli* von Theaterstücken, über der Tagebuchschreiber in seinem Eintrag vom 8. November schreibt: "Очень забавные пьесы пишут сочинители." Die *sočiniteli* übrigens sind es auch, die den Wunsch der Kaufleute, in den Adelsstand zu gelangen (also einen *čin* zu erhalten), bloßstellen ("...сынки их дебошничают и лезут в дворяне." Gogol' 1995, 114; "ноября 8").

In denjenigen ‚Petersburger Novellen‘, in denen Schreiberfiguren nicht die Haupthelden sind, geht mit dem Motiv des Schreibens (und Geld-Zählens) der *činovnik* einher – in "Nos" im Büro der Inseratannahme: "...седой чиновник, в старом фраке и очках, сидел за столом и, взявши в зубы перо, считал принесенные медные деньги. [...] чиновник, ставя одною рукою цифру на бумаге и передвигая пальцами левой рукой сва очка на счетах." ("Nos"; Gogol' 1995, 37) Beamtentum und Schreiben wie auch Zählen bzw. Rechnen<sup>52</sup> verschmelzen zum Dispositiv der ‚Erstschrift‘. Verstöße gegen die großrussische Schriftsprache (in den *Večera*) oder gegen die Orthographie und die Chronologie des Kalenders (in "Zapiski") sind Ausdruck eines subversiven Schreibspiels, das einmal das orale Vorbild, dann wieder die Geisteskrankheit als Motivation einführen.

Der Umgang mit dem Medialen in Gogol's Texten läßt sich also einer Periodisierung unterwerfen. Wie bereits angedeutet, legt Gogol' selbst mit den Paratexten<sup>53</sup> "Abende" resp. "Arabesken" (bzw. "Aufzeichnungen") eine solche Ausgerichtetheit auf das mündliche Erzählen (das Klönen beim geselligen Beisammensein am Abend) bzw. das Schriftliche (die Arabeske als Grenzform der Schrift zum Ornament) nahe.<sup>54</sup> In den frühen, ‚ukrainischen‘ Erzählungen findet sich eine *ustanovka na ustnost'*. In ihnen stellt sich die Frage nach den stilistischen Möglichkeiten einer adäquaten Verschriftlichung mündlicher Rede, d.h. ihrer Reproduktion im *skaz*, die paradoxerweise mit einer Negation ("Propavšaja gramota") oder negativen Bewertung (im Rahmentext zu "Večer nakanune Ivana Kupala") des (Auf-)Schreibens einhergeht. Die Stilistiken des *skaz* selbst werfen die Problematik des medienüberschreitenden Repräsentierens auf und liefern mögliche Lösungen.

Geht es in den *Večera* um die Verschriftlichung (die Fixierung eines Mediums in einem anderem), liegt in den "Zapiski sumassedšego" eine Dopplung,<sup>55</sup>

eine ‚leere‘ Reproduktion des Mediums Schrift vor. Auch in *Arabeski* und *Šinel'* geht es auf der thematischen Ebene um das Abschreiben, das heißt das Reproduzieren eines Schriftdokuments durch ein zweites. Es findet keine Medienüberschreitung statt. Das Skripturale schlägt sich jedoch auch in Schreibspielen wie der Anagrammatik (*nos - son; čin - ničego; Akakij - kaka*) nieder.

#### 4. Die verlorengegangene Schrift (“Propavšaja gramota”)

Als Beispiel für die *ustanovka na ustnost'* wählen wir zunächst die Erzählung “Propavšaja gramota”, die bereits ob ihres meta-medialen Titels (“Die verlorene Urkunde” bzw. “Das verlorengegangene Schriftstück”) auf sich aufmerksam macht.

In der Erzählung “Propavšaja gramota”, der vierten und letzten des I. Teils der *Večera*, steht das Erzählen zum einen bzw. die Verweigerung der Rede zum anderen in markierter Position. Die Fabula dieses kurzen Textes: Der Held der Erzählung, der Großvater des Erzählers Foma Grigor'evič, soll eine Urkunde des Hetmanns zur Zarin bringen; er näht das kostbare Schriftstück in seine Mütze ein. Auf dem Weg freundet er sich auf einem Jahrmarkt mit einem Zaporoger Kosaken an und tauscht seine Mütze mit ihm. Dieser Kosake hat dem Teufel seine Seele verkauft und bittet abends den Großvater, mit ihm zu wachen, um ihn vor dem sein Recht einfordern den Teufel zu beschützen. Der Großvater schläft jedoch ein, und der Kosake ist am nächsten Morgen (samt Mütze und Urkunde) verschwunden. Der Schankwirt rät dem Helden, seine Mütze im Zauberswald zu suchen. Stumme Gestalten weisen ihm im Wald den Weg in die Hölle, wo er bei einem Kartenspiel mit Teufeln und Hexen die Mütze zurückgewinnt. So gelingt es ihm, das Schriftstück doch noch nach Petersburg zu bringen und erhält von der Zarin eine reichliche Belohnung.

Das Erzählen, d.h. auch: das orale Medium, wird in den Texten, die von Foma Grigor'evič präsentiert werden, in besonderer Weise thematisiert. So beginnt “Propavšaja gramota” mit der rhetorischen Frage des Erzählers, ob er noch einmal von seinem Großvater erzählen soll: “Так вы хотите, чтобы я вам еще рассказал про деда?” (Gogol' 1951, 119). Danach folgen die Bemerkungen des Erzählers über die jungen Mädchen, die ihn täglich bitten, ein Schauermärchen zu erzählen: “,Фома Григорьевич, Фома Григорьевич! а нуте яку-небудь страховинну казочку! а нуте, нуте!..‘ тара та та, та та та, и пойдут, и пойдут...”, auch wenn sie jedes mal aufs Neue vor Angst unter der Decke zittern (“каждая дрожит под одеялом” *ibid.*). Den Rahmen der Erzählung bildet also das Erbitteln von Schauermärchen, nach denen sich die Mädchen verzehren (“...расскажи ей страшную сказку да и только.” *ibid.*, 120).<sup>56</sup> Diese Einrahmung ist eine Beschreibung der sinnes- und körpersteuernden Effekte des Erzählens und soll zugleich die Qualität des Erzählers belegen. Des weiteren wendet

sich der Erzähler an seine Zuhörer mit der Bitte, ihn nicht zu unterbrechen, da dies die Güte seiner Erzählung beeinflussen würde. Der kontinuierlichen Stimme des Diakons wird der Status eines Instruments der Sinnessteuerung zugebilligt. Ganz anders dem Schreiben, das in den ‚ukrainischen‘ Texten als Medium noch keine körpersteuernde Fähigkeit hat.

Aus der Erzählung „Večer nakanune Ivana Kupala“ wissen wir, daß Foma Grigor'evičs Großvater (wie dieser selbst) ein hervorragender mündlicher Erzähler war („Дед мой [...] умел чудно рассказывать. Бывало, поведет речь – целый день не подвинулся вы с места и все бы слушасл.“ Gogol' 1951, 58). Vom Großvater (dem Helden der eigentlichen Erzählung) heißt es aber auch, daß er sich durch eine hervorragende Lese- und Schreibkundigkeit auszeichnete („Покойный дед, надобно вам сказать, был не из простых в свое время козаков. Знал и твердо-он-то и словотитлу поставить. [...]. Ну, сами знаете, что в тогдашние времена если собрать со всего Батурина (bei Копотоп) грамотеев, то нечего и шапки подставлять, – в одну горсть можно было всех уложить.“ Gogol' 1951, 120). Der Held, der explizit als *gramotej* bezeichnet wird, kann diese seine Fähigkeit jedoch nicht in Anschlag bringen. Man würde doch erwarten, daß ein Lese- und Schreibkundiger sich z.B. für den Wortlaut der Urkunde interessieren würde (wir erfahren ihren Inhalt nicht), oder daß seine auf umständliche Weise hervorgehobene *gramotnost'* anderweitig zum Tragen käme. Ähnliche Sujetfügungen werden jedoch markanterweise ausgespart, so daß man sich fragt, warum denn nun der Held als *gramotej* beschrieben wird. Eine weitere Negation der Schriftlichkeit schlägt sich in dem Faktum nieder, daß Foma Grigor'evič sich ausgerechnet an den Namen des Regimentsschreibers (*polkovyj pisar'*), der seinen Großvater mit dem Kurierdienst beauftragt hatte, nicht erinnern kann („Тогдашний полковый писарь, вот нелегкая его возьми, и прозвища не вспомню... Вискряк не Вискряк, Мотуаочка не Мотуаочка, Голопуцек не Голопуцек... знаю только, что как-то чудно начинается мудреное прозвище...“ Gogol' 1951, 120). So wird das Schreiben metonymisch durch die Nichterurierbarkeit des Namens des Regimentsschreibers, den der Erzähler außerdem zum Teufel schickt, durchgestrichen. Hinzu kommt, daß sowohl die *gramotej*-Stelle als auch der Versuch des Erzählers, den Namen des Regimentsschreibers zu rekonstruieren, zu den ausgeprägtesten *skaz*-Passagen der Erzählung zählen; besonders bei der Aufzählung der kuriosen Namen und ihrer Verdopplung, die durch ihre Verneinung entsteht, kommt es zu den Eichenbaumschen „komischen Artikulationen“. Das aufschiebende Reden über das Schreiben und die Schreiber selbst ist also paradoxerweise ein Generator des Gogol'schen *skaz*.

Umgekehrt nimmt das Motiv des oralen Erzählens sujetlenkende Funktionen an. Denn das Erzählen von wilden Geschichten ist nicht nur Thema des Vorwortes, sondern nimmt auch innerhalb der Erzählung über den Großvater selbst eine

wichtige Rolle ein. Der Grund für den Verlust der Mütze wird durch das Erzählen eingeleitet bzw. sogar motiviert. Zum einen durch die Gespenster, die aus dem [auch im Vorwort erwähnten] sinnessteuernden Erzählen von Geistergeschichten stammen: Der schläfrige Held, der Wache halten soll, sieht diese Vorboten des Schlafs bzw. Traums ("Вот и чудится ему, что из-за соседнего воза что-то серое выказывает роги... Тут глаза его начали смыкаться так, что принужден он был ежеминутно протирать кулаком..." Gogol' 1951, 123-124). Zum anderen hatte gerade das ausgiebige Schwatzen (*kaljakat'*) des Zaporoger Kosaken mit dem Helden diesen von seiner eigentlichen Mission abgelenkt ("Пошли калякать, калякать так, что дед совсем было позабыл про путь свой" *ibid.*, 121-122). Die Erzählkunst des Zaporogers wird als diabolische Eigenschaft charakterisiert: "Нашего запорожца раздобар взял страшный. Дед и еще другой, прилепившийся к ним гуляка подумали уже, не бес ли засел в него. Откуда что набиралось. Истории и присказки такие диковинные, что дед несколько раз хватился за бока и чуть не надсадил своего живота со смеху. [...] а вместе с тем становилась несвязнее и молодецкая молвь. Наконец рассказчик наш притих совсем..." (*ibid.*, 122). Als das teuflische Reden des betrunkenen Kosaken verstummt, wird es einige Seiten später von dem Rascheln der Blätter in dem verzauberten Wald aufgenommen; die aus Rand und Band geratene *molv'* des Kosaken wird von den Baumkronen, die mit "berauschten Kosakenköpfen" verglichen werden, reproduziert: "деревья, что охмелевшие козацкие головы, разгульно покачивались, шопоча листьями пьяную молвь" (*ibid.*, 126).<sup>57</sup> Das unheimliche Reden geht also auch auf die Natur über. Ein weiterer Erzählakt findet nach der Rückkehr des Helden nach Hause statt, als seine Ehefrau ihm von ihrem seltsamen Traum erzählt: "рассказала, как ей снилось, что печь ездил по хате" (*ibid.*, 133). Nach dieser phantastisch-grotesken Binnerzählung gibt der Held seinen Besuch bei der Zarin zum besten ("Там навиделся дед таких див, что стало ему надолго после того рассказывать..." *ibid.*)

Wenn es in diesem Text einmal nicht um das ersehnte, das überschwengliche, das teuflische, das anekdotische und das anamnetische Erzählen geht, dann tritt sein Gegensatz ein, nämlich das absolute Schweigen, das nur durch den Einbezug eines anderen Zeichensystems durchbrochen werden kann, nämlich das des Geldes.<sup>58</sup> Der Held muß den wissenden Schankwirt ("Уж когда молчит человек, то, верно, зашиб много умом.") bestechen ("если бы дед полез в карман за деньгами" *ibid.*, 125), damit dieser ihm hilft, die Urkunde wiederzufinden. Ähnlich verhält es sich, als er in den Wald kommt und die unheimlichen Gestalten um Hilfe bittet, die sich ebenfalls in tiefes Schweigen hüllen ("сидят да молчат, да что-то сыплют в огонь. [...] Смазливые рожи ничего; ничего и дед. Долго сидели молча. Деду уже прискучило..."; Gogol' 1951, 127 und "И на эту речь хоть бы слово;" *ibid.*, 128). Erst als er den Kerberos-Gestalten sein

restliches Geld hinwirft, lassen sie ihn in die Hölle ein ("забрал в горсть все бывшие с ним деньги и кинул словно собакам им в середину." *ibid.*).<sup>59</sup> Das Nicht-Sprechen (das Schweigen des Schankwirts und der Gestalten im Wald) ist ein retardierendes Moment in der Handlungsentwicklung. Die Verweigerung des Sprechens oder Erzählens (wie vorher auch die *skaz*-Passagen über den Schreiber und die Schreibfähigkeit) ist ein Aufschub der Handlung.

Diese Erzählung ist meta-medial angelegt, und zwar gerade auch in dem von uns zu Anfang skizzierten nicht mit der Kommunikation selbst befaßten Sinne. Es geht in ihr zwar um einen Kommunikationsakt, jedoch nicht um die *message* selbst, auch nicht um den Kode, sondern um die Umstände der Übermittlung. Wir erfahren v.a. von den phatischen Schwierigkeiten des Boten im ‚höllischen‘ Kanal. In dieser Kommunikation sind Sender (der Hetman) und Empfänger (die Zarin) periphere Gestalten, der Held mit der in seine Mütze eingenähten *message* jedoch steht als Mittler (Medium) zwischen den beiden im Zentrum. Sein Abenteuer macht deshalb ähnlich wie das Verfahren des *skaz*, und die Schreibfiguren in den späteren Texten, auf das rein Mediale aufmerksam.

In sternianisch fragmentarischer Form wird das Mediale auch in der dritten Erzählung des II. Teils ("Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška") entblößt. Das Ende des Textes ging verloren, da Rudyj Pan'kos Frau Teile der materiellen Erscheinungsform der Erzählung anderweitig verwendet hat. Die Buchstaben verlassen so ihr angestammtes Medium, das Papier, und finden sich auf der Unterseite von Piroggen wieder. Dieser (von einer Frau verschuldete) Mißbrauch von beschriebenen Papier, der mit der Inkorporation von beschrifteter Speise endet, ist eine besondere Form der Negation des Bereichs der Erstschrift und ihrer Attribute. Daß in den *Večera* das Essen (statt Papier) zum Medium von Erzählungen wird, unterstreicht unsere These von der *ustanovka na ustnost'*, die hier kulinärisch realisiert wird.

### 5. Erstschrift / Zweitschrift in "Zapiski sumassëdšego"

On errands of life, these letters speed to death.  
Herman Melville, *Bartleby*<sup>60</sup>

На поприще ума нельзя нам отступить.  
A.S. Puškin, "Poslanie cenzoru" (1822)<sup>61</sup>

Wir haben gesehen, daß der Ausschluß der Medialität aus der *skaz*-Diskussion zu Verzerrungen geführt hat. Ähnlich ist die Situation bei einer Lektüre der ‚Peterburgskie povesti‘ – zumal einer, die mehr oder weniger explizit von der Existenz eines ‚Petersburger Textes‘<sup>62</sup> ausgeht – , wenn sie das Moment des Schreibens als solches nicht angemessen (und das heißt als Medium) analysiert.

Die „Zapiski sumasšedšego“ zu lesen, ohne die Arbeitsweisen der Schrift selbst zu berücksichtigen, bedeutet, nicht einmal über den Titel hinauszukommen, der ja mit der Bezeichnung „Zapiski“ bzw. „Kločki iz zapisok“, wie die Erzählung bei der Ersterscheinung in *Arabeski* hieß, das Aufschreiben und den Effekt der Materialität der Schrift in den Mittelpunkt der Leseraufmerksamkeit rückt. Nicht irgendeine periphere Bemerkung, sondern der übergeordnetste Paratext gibt die unzweideutige Anweisung: Diesen Titel hat man als Schreibspiel und als Verweis auf ein Schreibspiel ernstzunehmen. Die hier genannte Differenz zwischen dem Schreiben und dem Metaschreiben, d.h. zwischen ‚Erstschrift‘ und ‚Zweitschrift‘ müßte im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen. Kurioserweise ist diese Differenz eigentlich von Anfang an im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gewesen, wenn man darauf hingewiesen hat, daß der authentische Mensch vom künstlichen Abschreiben getötet wird. Diese Differenz hat man aber in erster Linie medial zu beschreiben, auch wenn (oder vielleicht eben gerade deshalb, weil) die Schrift eine Sonderstellung unter den Medien einnimmt.

Wer heute noch glaubt, einen Versuch des Textes, auf die ‚sozialen Tränenrösten‘ des Lesers zu drücken, ausmachen zu können,<sup>63</sup> hat den letzten Abschnitt nicht aufmerksam gelesen, und zwar nicht nur aufgrund des entsentimentalisierenden letzten Satzes über den „alžirskij dej“,<sup>64</sup> sondern auch und v.a. aufgrund seines (pragmatischen) Quasi-Zitatcharakters, d.h. in seiner Eigenschaft als romantisch-ironischer Wiederholung des im Sentimentalismus (bzw. in der Spätaufklärung) Ernstgemeinten.

Kommen wir zum Titel zurück: Das hier benannte Schreibspiel besteht v.a. in der Vorführung eines als wahnsinnig (genauer gesagt: von einem Wahnsinnigen stammend<sup>65</sup>) markierten Schreibens.<sup>66</sup> Liest man aber die ersten Sätze, so stellt man fest, daß das Schreiben bzw. das Schreibvermögen ein Thema ersten Ranges ist:

Что у тебя, братец, в голове всегда ерелаш такой? Ты иной раз метаешься как угорельный, дело подчас так спутаешь, что там сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, неставишь ни числа, ни номера.” Проклятая цапля! он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете и очиниваю перья для его превосходительства. (Gogol’ 1995, 110; „октябрь 3“)

Auf die Bedeutung des Umstandes, daß hier erst einmal die Rede des anderen angeführt wird, wo es um das ‚eigene‘ Schreiben geht, werden wir später zurückkommen; dasselbe gilt für die Differenz zwischen dem (als mißlungen dargestellten) Abschreiben und der (offenbar erfolgreich verlaufenden) Bereitstellung der Schreibutensilien. Wir halten im Moment lediglich den von Anfang an signalisierten, prominenten Stellenwert des Schreibmotivs fest.



Diese Tatsache hat viele (hermeneutische) Leser dazu verleitet, die ‚Schreiberfigur‘ zum eigentlichen Thema zu erheben, und zwar einer solchen, die v.a. in ihrer Eigenschaft als (immerhin adliger) sozial niedrigstehender und dementsprechend – auch durch das Schreiben – unterdrückter Person zu sehen sei. Unser Vorschlag ist es, die Schreiberfigur<sup>67</sup> einmal auszuklammern, und eine Schreiberfigur an ihre Stelle zu setzen, und zwar im Sinne der Tropisierung einer ‚Ausfertigung‘<sup>68</sup> durch eine andere. Nennen wir diese Figurierung ‚Schreiben über Schreiben‘, wobei sowohl das Schreiben über das Schreiben (Schreiben als Thema) als auch das Schreiben über dem Schreiben gemeint ist. Letzteres hat man im Sinne des Wieder- oder Beschreibens des Geschriebenen als ‚Zweitschrift‘ zu verstehen, durch die man die ‚Erstschrift‘ liest, wobei man sie auf keinen Fall auf eine valorisierende oder gar chronologisierende Hierarchie zurückführen sollte (im Falle der Hundebriefe ist die chronologische Reihenfolge ja umgekehrt: die ‚Erstschrift‘<sup>69</sup> geht aus der ‚Zweitschrift‘ hervor<sup>70</sup>).

Wir sind davon ausgegangen, daß diese Differenz immer schon im Visier der kritischen Strategen war, allerdings im Sinne einer Hierarchisierung. Das Widerschreiben wird oft als Gegenschreiben aufgefaßt, und zwar als Subversion der durch das Abschreiben ‚symbolisierten‘ ungerechten gesellschaftlichen Verhältnisse (Belinskij), als Bachtinsche Karnevalisierung der Machtverhältnisse (diese geht unmittelbar aus dem ersten hervor), als (gescheiterten) Durchbruch des ‚fühlenden‘ inneren Menschen, als ‚phantastische‘ Umdeutung der ‚normalen‘ Welt oder als Negierung der Schrift zugunsten eines anderen Mediums (des Bildes, der Mündlichkeit). Jedem genannten Fall liegt eine implizite vulgär-rousseau‘istische – d.h. eine das Ursprüngliche, Authentische, Natürliche zu Ungunsten der bösen Einflüsse der Kultur valorisierende – Zivilisationskritik zugrunde, die zwar ethisch makellos, aber weder dem Text adäquat noch im Text als nicht relativierte bzw. ironisierte ‚Aussage‘ vorhanden ist. Die ‚Aussage‘ des Textes ist unerreichbar, und zwar nicht deshalb, weil ein erhabener ‚innerer‘, dem verderbten Sprachmaterial unzugänglicher Bereich (im Sinne des Tjutčevschen „Мысль изреченная есть ложь“) vorausgesetzt wird, sondern weil die Differenz zwischen ‚Erstschrift‘ und ‚Zweitschrift‘ jede Möglichkeit einer Aussage (auch im Sinne einer positiven oder negativen Beurteilung des Mediums) durchkreuzt.

Eine Lektüre der „Zapiski sumasšedšego“ sieht sich v.a. einem Auf- und einem Abschreibesystem gegenüber, das sich, wie die gesamte Romantik, zwar gewissermaßen an der Schnittstelle zwischen der Ideologie der ‚Oberfläche‘ (Klassik-Aufklärung) und der ‚Tiefe‘ (Biedermeier-Realismus) aufhält, aber vor allem eine Wiederholung der aufklärerischen ‚Oberflächlichkeit‘ ist, und zwar eine unheimliche Wiederholung.

Die Figur der Wiederholung muß aber noch präzisiert werden. An dieser Stelle wollten wir noch einmal auf den Aufsatz Lineckijs zurückgreifen, in dem

diese Figur eine zentrale Rolle spielt. Die Eĵchenbaumsche Auseinandersetzung mit Gogol' verknüpft er mit einem allgemeinen formalistischen Programm der Bestimmung der Literarizität der Literatur, die darin besteht, auf klassische formalistische Weise die *motivirovka* an die Stelle der *motivacija* zu setzen. Dieser Ansatz wird als "strukturalistisch" kritisiert, und eine alternative Gogol'-Interpretation vorgeschlagen, und zwar dahingehend, daß Gogol' nach wie vor die "literaturnost' literary" vorführt, diese aber nun als "Vernichtung des Sinns" definiert wird. Wie Lineckij richtig beobachtet, steht nicht einmal der Tod als letzter Sinn dem Kopisten Akakij Akakievič Bašmačkin offen: "...смерть – один из традиционных смыслообразующих факторов – не властна над Акакием Акакиевичем, земное существование которого стало знаком, который сам по себе есть ,смерть реальности“".<sup>71</sup> Lineckij führt die sowohl in "Zapiski sumasšedšego" und in *Šinel'* im Mittelpunkt stehende Kopistentätigkeit an: "...копиист склонен трансцендировать (!) любой уникальный контекст..." (Lineckij 1993, 43).

So zutreffend diese metastrukturalistische Analyse des "strukturalistischen" Zugangs zu Gogol' auch sein mag, so sehr scheint es uns angebracht, die sich wiederholende Tätigkeit des Kopisten genauer zu betrachten. Es ist nämlich nicht nur die Thematisierung des Nicht-Ankommens der Zeichen beim 'eigentlichen Sinn', die im Scheitern des mit dem neuen Mantel verbundenen Projektes der Erneuerung bzw. der Erlangung des Eigentlichen versinnbildlicht wird (wir setzen das soeben begonnene Zitat fort: "...копиист склонен трансцендировать любой уникальный контекст, навлекая на себя кражу обновки, возвращающую его к привычному повтору"), sondern auch und vor allem die Verkleidung des in der Tat leeren Sinns in einer 'Schönschrift', die die diskursive Stellung des Medialen repräsentiert.

In "Zapiski sumasšedšego" wird die 'Aufwertung' des Mantels nicht durch Ersetzen (Metapher), sondern durch Zerschneiden (Metonymie bzw. Synekdoche) angestrebt. Parallel dazu rückt das Motiv des falschen Abschreibens stärker in den Mittelpunkt.

Textsorten, die nach- und wiedergeschrieben werden, sind beispielsweise die Akte einer aufgeklärten Verwaltung, der sentimentale Brief und der Roman der Empfindsamkeit. In dieser Untersuchung ist auch der Umgang mit dem Medium Schrift im Zusammenhang mit einer Gesamtperiodisierung der medialen Arbeit Gogol's zu sehen.

Unter 'medialer Arbeit' verstehen wir weder die Schreibpraxis noch eine Axiologie der Schrift, sondern eine Arbeit mit der Schrift, die einige spezifische Eigenschaften des Mediums Schrift – v.a. durch das Herausstellen der Differenz zwischen 'Erstschrift' und 'Zweitschrift' – unterstreicht. "Zapiski sumasšedšego" spielt nicht die Schrift gegen ein anderes Medium, sondern die Schrift gegen die Schrift selbst durch Wiederholung aus, und führt diesen 'inneren Kon-

flikt' der Schrift (später wird er als permanente Mittelbarkeit besprochen) als ihr differenzierendes und dezentrierendes Merkmal vor. Dabei wird die Illusion der Abbildung der mündlichen Rede durch die Schrift (so hat man nämlich das wiederholte "аѣ, аѣ, ничего, ничего, молчание" zu deuten)<sup>72</sup> durchaus in die Rechnung einbezogen, aber keineswegs im Sinne eines Defektes der Schrift – eher im Gegenteil.

Die offensichtlichsten Beispiele der ‚Erstschrift‘ in "Zapiski sumassëdšego" sind:

- die Tätigkeit und Produkte des Abschreibens
- die Schreibutensilien bzw. deren Bearbeitung
- die ‚Hundebriefe‘
- Zeitungen und Zeitschriften
- explizite literarische Zitate (Nikolev, Grigor'ev)
- Bücher (z.B. im Dienstzimmer des Direktors)

Diese Varianten der ‚Erstschrift‘ werden von Anfang an thematisiert, beschrieben, zitiert und ‚analysiert‘, und zwar in der ‚Zweitschrift‘, die im Titel "Zapiski sumassëdšego" genannt<sup>73</sup> wird.

Den genannten Elementen der ‚Erstschrift‘ ist ein Merkmal gemeinsam: Sie sind institutionell gesichert, und zwar jeweils von den amtlichen Schreibregeln, den materiellen Dispositiven des offiziellen Schreibens, der Briefrhetorik, dem literarischen Kanon (Dramentexte, Bücher) und den Informations- und Zensurzwängen der periodischen Publikation. Man könnte nun zudem Schluß zu kommen, daß hier das Offizielle (Orthodoxe, Mächtige) ‚subversiv‘ gegen das Inoffizielle (Häretische, Machtlose) ausgespielt wird. Ohne diese mit Leichtigkeit auf die Fabula projizierbare (von Subversion und Ungerechtigkeit ist zwar auf der Ebene des Sujets nicht explizit die Rede) Deutung von vornherein in Abrede stellen zu wollen, möchten wir konstatieren, daß eine solche Auslegung das Spezifikum des Gogol'schen Textes verfehlt. Man darf sich die ‚Zweitschrift‘ nicht als eine ‚karnevaleske‘ Umkehrung der ‚Erstschrift‘ vorstellen.<sup>74</sup> Denn die Dynamik von ‚Erst- und Zweitschrift‘ ist in erster Linie medial zu erfassen.

Auch die oft zitierte und meist im Sinne der ‚sozialen‘ Auslegung gelesene (rhetorische) Frage "Отчего я титулярный советник, и с какой статьи я титулярный советник?" (Gogol' 1995, 119; "декабря 3"), die unmittelbar vor der ersten Zeitungslektüre zum Thema Spanien gestellt wird – auf diese Frage nach dem Rang sowie auf die geographische Verortung kommen wir später zurück –, ist v.a. als Zusammenspiel der ‚Zweitschrift‘ und der (nur leicht) verdeckten ‚Erstschrift‘ Rangtabelle (*tabel' o rangach*) zu lesen.

Der Ausschluß des Wahnsinnigen aus dem Bereich der ‚Erstschrift‘ scheint ein Paradebeispiel für die aus der Geschichte des Wahnsinns hervorgehenden Diskursanalyse zu sein.<sup>75</sup> Aber auch jeder Versuch, zum "Wahnsinn selbst"<sup>76</sup> zu gelangen, muß in jener Schriftendifferenz enden, die wir hier beschreiben. Es be-

ginnt damit, daß die Bezeichnung „сумасшедший“ zweimal auf der Ebene der ‚Zweitschrift‘ zu finden ist: einmal vor jedem Gedanken ans Irrenhaus, und das zweite mal in der Bezeichnung des Irrenhauses selbst. Im ersten Fall geht es um die Dienerin im Haus des Direktors, die der Tagebuchschreiber<sup>77</sup> um eine Audienz mit der Hündin Medži bittet): „Я думаю, что девчонка приняла меня за сумасшедшего, потому что испугалась чрезвычайно“ (Gogol’ 1995, 115; „ноября 12“)

Im zweiten Fall wird die eigene Stellung in der Rangtabelle (bzw. deren Annahme) als Wahnsinn bezeichnet:

Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль? Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня в сумасшедший дом. (Gogol’ 1995, 120; „год 2000 апреля 43 числа“)

Die – besonders im zweiten Fall trotz des metonymischen Umwegs über den „Gedanken“ und das „Haus“ recht deutliche – Selbstbezeichnung bzw. -beziehung als „сумасшедший“ bzw. „сумасбродный“ ist nämlich eminent ‚schriftlich‘ und metasignifikatorisch. Denn nicht nur dieser Gedanke an die eigene Adressierung im Datenverarbeitungssystem Rangtabelle, sondern jedweder Gedanke (*signifié*) an einen unvermittelten Gegenstandsbereich wird hier aufgeschoben und in eine *mise en abyme*<sup>78</sup> gegenseitiger Verweise geführt, die man als reine Differenz bezeichnen kann: Was aus der ‚realistischen‘ Perspektive wie die Relativierung der ‚psychischen Gesundheit‘ im Kontext der Lage der ‚kleinen Leute‘ aussieht, ist viel eher ein Spiel mit der Bezeichnung selbst (nach dem Spruch des Polonius in *Hamlet*: „Mad call I it; for, to define true madness / What is't but to be nothing else but mad?“). Indem die ‚Zweitschrift‘ des Tagebuchschreibers den Wahnsinn ‚beim Namen nennt‘, wird „сумасшедший“ zu dessen Namen, d.h. zu dessen Signatur – wie bereits der Titel sagt.

Nach einer genauen Analyse der im Mittelpunkt des Textes stehenden ‚Schriftdifferenzen‘ stellt man fest, daß kaum etwas nach dem ‚Schreiben über Schreiben‘ übrigbleibt. Der Frage, ob man diesen Umstand als ad-absurdum-Führen der (schriftlichen) Repräsentation, d.h. als Vorbereitung des Repräsentationsverzichts<sup>79</sup> einerseits, oder als ein lustvoll betriebenes Schreibspiel, d.h. als Aufstoßen des Fensters zu den unendlichen Gefilden des Schreibens aufzufassen hat – denn dies ist wohl die wichtigste (axiologische) Frage hinsichtlich der Repräsentation des ‚Außerschriftlichen‘ – wird man sich erst langsam nähern können.

## 5.1. ‚Erstschriften‘

Wenn wir uns nun den ‚Erstschriften‘ zuwenden, ist es in einem ersten Schritt wichtig, die offensichtlichen von den verdeckten zu trennen, obwohl sich diese Differenz in einem zweiten Schritt wieder auflöst. Denn die Thematisierung der Schrift-Wiederholung kann man auch auf die generelle Praxis der Erst- und Zweit-Schrift-Dynamik beziehen. Dies erlaubt uns, die Heterogenität der (v.a. pragmatischen) Beschaffenheit der ‚Erstschriften‘ hinzunehmen, denn so gelesen sind sie auch als Hinweise auf die Präsenz dieser Dynamik auf den verschiedensten Ebenen zu betrachten.

### 5.1.1. Abschreiben als ‚Unterwerfung‘

Die sujetbildende Komponente des Abschreibens ist offensichtlich, sind doch die berufliche Stellung und die damit verbundenen Ereignisse der Handlung mit der Tätigkeit des Protagonisten als Kopisten unmittelbar verbunden. Aber seine konstitutive Bedeutung auf einer höheren Ebene als derjenigen der narrativen Instanzen und Verfahren ist ebenso deutlich. Dies sieht man an der mehrfach determinierten Bezeichnung *zapiski*, die die erste Hälfte des Titels bildet. Denn die „Aufzeichnungen“, d.h. Tagebucheintragungen, die den gesamten Text ausmachen, sind zwar keine direkte Abschrift – jedoch sind sie Umschriften bereits vorgegebener Erstschriften, die mehr oder weniger offen angegeben werden. Darin liegt die ‚paradigmatische‘ (d.h. alles andere unterwerfende und dadurch einen ordnendes *sub-iectus* ersetzende) Bedeutung der Abschreibetätigkeit des Tagebuchverfassers. An dieser diskursiven und medialen Wegkreuzung liegt auch seine Stellung bzw. Standortbestimmung (*popriščje*) seiner Tätigkeit.

Deshalb kann es auch nicht verwundern, daß die Abschreibetätigkeit des Tagebuchverfassers v.a. im falschen Abschreiben besteht (vgl. die weiter oben zitierte Kritik an der Genauigkeit des Abschreibers, aber auch die fehlerhafte Datierung des Tagebuchs selbst). Dies ist keinesfalls eine individuelle Interpretation bzw. Umdeutung – geschweige denn eine karnevaleske Umwerfung – des vorgegebenen Diskurses, sondern, im Gegenteil, der Versuch einer restlosen Verwandlung in eine Schreibutensilie der ‚echten Urheber‘. Denn das Kopieren des Kopisten kommt, wie die im Titel genannten *zapiski*, nicht nur vom Weg des *S i n n e s* und des Verstandes ab (*s-uma-sšedšij*) und schaltet diesen aus, sondern besteht in einer direkten Applikation der ‚Erstschrift‘ auf *S i n n e* und Körper. Der Kopist setzt sich dem Medium unmittelbar aus. Mit anderen Worten ist der Tagebuchverfasser bereits von Anfang an wahnsinnig (eigentlich ist dies die einzig mögliche Auslegung des Titels, es sei denn, man reaktiviert die partizipiale Bedeutung des Adjektivs, um einen Hinweis darauf herauszulesen, daß der Tagebuchverfasser erst hinterher wahnsinnig geworden ist<sup>80</sup>), d.h. vom Sinn

abgekoppelt, und verfolgt die mediale (A)Logik bis zum bitteren Abschreib-Ende.<sup>81</sup>

So wird das Abschreiben zur Leitfigur bzw. Leitmetapher der Erstschrift-Zweitschrift-Differenz.

Aus dem eben Gesagten kann man die Sorge des Tagebuchverfassers um die Schreibutensilien ableiten. Ganz abgesehen von der offenkundigen Erzeugung eines Phallus-Ersatzes im Feder-Anspitzen, die ihn von jedweder möglichen Autorschaft<sup>82</sup> ausschließt (dies wäre die sujetbildende Bedeutung der Tätigkeit), produziert der Tagebuchverfasser permanent neue mediale Doppelgänger,<sup>83</sup> die auf seinen eigenen Status als "Schreibinstrument" verweisen. Die Wiederherstellung der ‚stumpfen‘ Federn zeigt die mediale Arbeit als eine Art von ‚recycling‘, d.h. ‚Wiederverwertung‘ anstatt einer etwaigen ‚Wiederbewertung‘, wobei der im Begriff enthaltene ‚Wert‘ keine ‚Wertung‘ im Sinne von Sinnggebung, sondern eine rein materielle und mediale ‚Valenz‘ bedeuten muß.

Eine analoge Tätigkeit stellt das Aufsammeln und die Wiedergabe der geräuschähnlichen Hundeäußerungen und abfallähnlichen Hundebriefe dar, deren sujetbildende Bedeutung nicht weiter begründet werden müssen. Um so einleuchtender ist ihre Funktion, wenn man diese ‚animalischen Erstschriften‘ in die Ökonomie der medialen Wiederholung einbettet, von denen der Tagebuchverfasser nicht umsonst schreibt "Эти письма мне все откроют." (Gogol' 1995, 116; "ноября 12").

Man darf erst einmal die Tatsache nicht aus den Augen verlieren, daß das, was wir im Abschnitt "ноября 13" lesen, aus lauter Abschriften bestehen muß, denn der Tagebuchschreiber überträgt die Hundebriefe in seine *zapiski*. Bei der Wiedergabe der Hundebriefe übt der Kopist also seinen Beruf aus. Der Hundename "Fidel" mahnt regelrecht zur treuen (d.h. auch der Briefrhetorik entsprechenden) Wiedergabe. Und genau dies wird in den Einschüben des Abschreibers immer wieder in Erinnerung gerufen: "в почерке все есть как будто что-то собачье" (Gogol' 1995, 116; "ноября 13"); "чрезвычайно неровный слог" (*ibid.*, "ноября 13"); "видно, что человек не писал" (*ibid.*, 117; "ноября 13"). Die Eigenschaften der schriftlichen Variante der Sprache als Medium stehen also im Vordergrund, und geben den in den Briefen und den anderen Äußerungen des Abschreibers enthaltenen Selbstbezügen ihre ‚wahre Bedeutung‘: "Какой же бы это чиновник?" (*ibid.*, 118; "ноября 13"). Die Antwort auf diese Frage ist in mehrfachem Wortsinn eine ‚Funktion‘ der Arbeit mit Erstschriften. Mit anderen Worten ist die Tatsache, daß das Abschreiben der Hundebriefe auf den Tagebuchverfasser als ‚Subjekt‘ hinausläuft, weniger aufgrund ihres sujetbildenden Charakters, d.h. als ‚wahnsinnige Handlung‘ von Bedeutung, denn als Exemplum des Abschreibens als ‚beruflicher Tätigkeit‘: Das Schreiben als vom Sinn und Verstand (*um*) immer schon Abgekoppeltes kommt hier zum Tragen.<sup>84</sup>

Mit diesen Bemerkungen haben wir eine methodologische Stoßrichtung skizzieren wollen, die uns bei der Analyse der offenen ‚Erstschriften‘ perspektivenreich zu sein scheint. Die anderen drei Erstschrift-Sorten, nämlich die Zeitungen und Zeitschriften, die unmittelbaren literarischen Bezüge und die „ausländischen Bücher“ im Kabinett des Direktors. Sie bilden eine eher kulturologisch ausgegerichtete Trias, die der soeben erläuterten rein medialen Trias zur Seite tritt und sie ‚kommentiert‘. Wir werden sie also nicht eingehend erläutern, sondern nur einige Bemerkungen zu den unmittelbaren literarischen Bezügen machen.

Was die Erwähnung der Komödien Grigor'evs und die Gedichte Nikolevs angeht, so müßte man v.a. den Verweis auf die Komödienkultur der Jahrhundertwende und des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, sowie die Eigenschaft beider erwähnten Werke, volkstümlich sein zu wollen hervorheben. Letztere Tatsache nimmt jedem Versuch, unmittelbare *narodnost'* im Gogol'schen Text zu finden (und dies bezieht sich bei weitem nicht nur auf diesen Text) seine Spitze. Denn die Urteile des Tagebuchschreibers sind (falsche) kritische und philologische Bemerkungen, die mit dem Erlangen einer authentischen Volkstümlichkeit, geschweige denn mit ‚Realismus‘, nichts zu tun haben.

Insbesondere die Bezeichnung der Lieder N.P. Nikolevs als „...Пушкина сочинение...“, dieses falsche Abschreiben, mit dem Namen A.S. Puškins versehen, liefert weitere Facetten der medialen Wiederholung.<sup>85</sup> Nicht nur die Tilgung des echten Namens des Verfassers (die Verunsicherung der Autorschaft), sondern auch das Setzen des Namens Puškin als Akt des Wahnsinns will in unserem Sinne begründet werden.

### 5.1.2. Verdeckte ‚Erstschriften‘

Wir haben bereits angedeutet, daß das Abschreiben bzw. die Erstschrift-Zweitschrift-Dynamik durch die prominente Rolle bestimmter Erstschrift-Sorten signalisiert bzw. indiziert wird. Als Ziel dieses Signals bzw. dieses Index kann man ein relativ dichtes Netz von ‚Erstschriften‘ feststellen, deren Umschreiben und Abschreiben den Text regelrecht generiert.

Gerade die ‚verdeckten Erstschriften‘ belegen die Allgegenwart des Mediums Schrift, aber auch den illusorischen Charakter des ‚primären‘ Status dieser ‚Erstschriften‘.

- die (sentimentale) Handlung als wiederholt aufgeschrieben, d.h. als literarisches Zitat.

Sogar die wahrlich nicht aus der Tradition der spekulativen Intertextualitätsforschung kommende O.G. Dilaktorskaja (1995, 249) verweist auf den konventionellen Charakter der Handlung der „Zapiski sumasšedšego“ und schreibt von einer „traditionellen literarischen Kollision“ die den Wahnsinn des Tagebuchschreibers „motiviert“. Allgemein merkt sie an: „Тема безумия

в «Записках» ассимилировалась с подобной в современной ему литературе – русской и европейской – и в классической” (ibid.). Entscheidend in diesem Zusammenhang ist der Zitatcharakter der ‚emotionalen Höhepunkte‘ des Textes, d.h. der häufigen Abgänge ins erhabene Schweigen (“ничего, молчание”), die als Parodie des wiederholt sich selbst auferlegten Schweigebots Hamlets (z.B. “But break, my heart; for I must hold my tongue” [I, 2, 159]) gelesen werden müssen. Aber auch die pathetische Anrufung der Mutter im letzten Abschnitt, der bezeichnenderweise durch den Hinweis auf den algerischen Dej (es handelt sich hier nicht zufällig um eine Marke auf dem Körper) gestört wird, ist als eine Arbeit mit der sentimentalen ‚Erstschrift‘ zu sehen.

- die Rangtabelle

Es ist von großer Wichtigkeit, daß der allesbestimmende Faktor in der Fabela (auch von den anderen ‚Beamten-Geschichten‘ Gogol’s) eine Reihe von Vorschriften bildet, die man explizit als solche charakterisiert: *tabel’ o rangach*.

Für diese ‚Erstschrift‘ gibt es folgende Schlüsselpassage, die ein emphatischer Hinweis auf den mysteriösen Grund des Schrif-Status des Beamten ist:

“Отчего я титулярный советник, и с какой статьи я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? (...) Да разве я не могу быть сию же минуту пожалован генерал-губернатором или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне хотелось бы знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?”

Aber auch der Kleiderdiskurs gehört hierher:

“Почел неприличным открыться тут же при всех; потому, что прежде всего нужно представиться ко двору. Меня останавливало только то, что я до сих пор не имею королевского костюма. Хотя бы какую-нибудь достать мантию.” (Gogol’ 1951 II, 210 xx)

Durch die Verwendung des Begriffs *kostjum*,<sup>86</sup> der dem Tagebuchverfasser offensichtlich aus seinen Theaterbesuchen (vgl. den Eintrag am 8. November) bekannt ist, wird der großenwahnsinnige Anspruch auf den Thron sogleich durch den Tagebuchverfasser selbst verfremdet. Berufe, Namen, Ränge, und Titel sind durchweg nur auf Kostümierungen zurückzuführen. Ist einmal das richtige Kostüm vorhanden (wie z.B. bei dem Kammerjunker, der um Sofis Hand anhält), scheint sich auch alles andere wie von selbst zu ergeben. Die Gleichsetzung von gesellschaftlicher Stellung und *kostjum* ist auf ein Dienstadelssystem zurückzuführen, in dem jedem (zivilen) Dienstrang ein bestimmter militärischer Rang (angezeigt durch Details der Uniform) zugeordnet ist. Die soziale Abstufung ist also zugleich eine Kleiderordnung bzw. ein semio-



tisches System der Kleidung. Der "wahnsinnige" Schreiber begreift die Zeichenfunktion der Uniform, und entsprechend, des Rangs, im sozialen Gefüge nicht: "Я несколько раз уже хотел добратся, отчего происходят все эти разности." (Gogol' 1995, 119; "декабря 3") – er versteht nicht, woher "all diese Unterschiede kommen".

- der Name des Tagebuchschreibers

Es wurde bereits angemerkt, daß der von den meisten Forschern automatisch aus dem Mund des Irrenhauswärters übernommene Name "Popriščin" nicht ohne weiteres, d.h. unreflektiert, eingesetzt werden sollte, und zwar nicht nur deshalb, weil es sich um einen deutungsbedürftigen ‚sprechenden‘ (bzw. schreibenden) Namen handelt. Im gesamten Text kommen die Vornamen des Tagebuchschreibers (Aksentij Ivanovič) häufiger vor. Zweitens ist es wichtig, sich vor Augen zu führen, daß sich der Tagebuchschreiber in "Ferdinand" ‚umbenennt‘, was als Paradebespiel der Erstschrift-Zweitschrift-Dynamik zu betrachten wäre, zumal dieser Name eine aus einer Zeitung herausgelesener und auf die eigene Person angewandter ist. Ganz in diesem Sinne kann man den ‚Erstschrift‘-Vornamen Aksentij verstehen, denn es handelt sich hier um ein Anwachsen (Aksentij < Avksentij < gr. *auxano* ‚wachsen‘) bzw. Erzeugung eines Supplements oder eines Mehrwertes, das im Übergang von ‚Erstschrift‘ zu Zweitschrift stattfindet.

Die Stelle, an der der ‚Erstschrift‘-Nachname des Tagebuchschreibers erscheint, ist daher um so merkmaler: "„Поприщин!“ – Я ни слова. Потом: „Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин!“ Я все молчу." (Gogol' 1995, 124; "число 25") Der Name "Popriščin" kommt ein einziges Mal vor – im Gegensatz zum zweimaligen "Aksentij" –, und zwar im vorletzten Abschnitt, ganz in der Nähe der Deformierung des Vatersnamens ("Ivanov" statt "Ivanovič"), also des *Nom-du-père* als ‚Erstschrift‘ im Sinne der Lacanschen "symbolischen Ordnung". Aber auch der von der Rangtabelle vorgeschriebene Titel wird im gleichen Atemzug genannt. Man darf diesen Satz nicht einfach als Zeichen des Wahnsinns deuten, denn das hieße, die Perspektive des Irrenhauswärters zu übernehmen. Das wichtigste Namenszeichen ist das wiederholt signalisierte Schweigen des Tagebuchschreibers. Der Tagebucheintrag überführt den sprachlichen Austausch mit dem Irrenhauswärter in einen Diskurs des Schweigens über den Namen bzw. des Namens als Schweigen, als eine Nullstelle.

- "Ты нуль, более ничего"

Dieser Satz, mit dem die Impotenz des Tagebuchschreibers von seiten des Abteilungsvorstehers bescheinigt wird, kann man als Hinweis auf den Stellenwert des Subjektes und auf den Status des Abschreiberleibes als sinnloses

mediales Instrument verstehen. Wir haben hier also mit einer mehrdeutigen ‚Erstschrift‘ zu tun.

Damit wird nämlich auch die Arbeit mit den Zahlen angegeben. Das falsche Schreiben der Daten am Anfang der „Zapiski sumasšedšego“ erweist sich als eines der vielen Zentren dieses dezentrierten Textes, vom dem aus man den Umgang mit Schrift – hier mit geschriebenen Zahlen – analysieren kann. Das Sich-Verschreiben im Datum am Anfang der ‚wahnsinnigen Briefe‘ ist ein mehrfacher Verweis, nämlich:

1. auf eine intensive Arbeit mit der Zeitlichkeit der Signifikation, die auf einen Aufschub des Sinns hinausläuft,

2. auf eine Ermächtigung der Schrift, die die Selbsternennung zum König erlaubt;

3. außerdem verleiht das Sich-Verschreiben dem Satz „ты нуль“ (Gogol‘ 1995, 113) eine aufschlußreiche Bedeutung, denn nicht nur „Аксентий“ (Raum als Wachstum) und „Popriščin“ (Raum als Tätigkeitsfeld), sondern auch diese „Null“ ist der dritte – der zeitliche – Bestandteil der ‚äußerlich auferlegten‘ Signatur (‚Erstschrift‘), mit der der Tagebuchschreiber auf wahnsinnige Weise umgeht, indem er sie verräumlicht. Das Zentrum dieser Arbeit bilden sinigerweise die Abschnitte, die die ‚Daten‘ „Никоторого числа. День был без числа“ und „... Числа не помню. Было черт знает что такое“<sup>87</sup> tragen. Hier zerschneidet der Tagebuchschreiber seine Dienstuniform, um als spanischer König zu erscheinen. Die Überhöhung durch Zer- und Wegschneiden ist eben jene Bewegung, die den Umgang des Tagebuchschreibers mit der Schrift am besten charakterisiert.

Deshalb bildet die Arbeit mit den geschriebenen Zahlen eine Überleitung zu den ‚Zweitschriften‘: In den falschen Daten entfaltet sich die gesamte Schriftproblematik.

Als weitere Faktoren der Erstschrift-Zweitschrift-Dynamik wären zu nennen:

- die weiße Haut bzw. die weißen Strümpfe der Sofi, die ein Schreiben auf die Haut suggerieren
- die Differenz *Isanija/Kitaj*, die nicht nur das Verhältnis *pisanie*<sup>88</sup>/*čin* anagrammisiert, sondern vor allem
- die vollständig medialisierte ‚politische Karte‘

Zur letzteren Problematik, nämlich dem, was man die mediale Kartographie des Textes nennen könnte, wollen wir Stellung nehmen, da hier einige Ungenau-

igkeiten in der Auseinandersetzung mit dem Gogol'schen Umgang mit dem Raum korrigiert werden können.

## 5.2. Die Gogol'sche Kartographie im Rahmen der Zweitschrift-Strategien

Dem Netz der offenen und geheimen ‚Erstschriften‘ entspricht ein entsprechendes Ensemble von Zweitschriften, die erst einmal als das Werk eines Wahnsinnigen (*zapiski sumasšedšego*) markiert werden. Die charakteristische Bewegung der ‚Zweitschrift‘ ist es, vom Geist und Sinn ‚abzusteigen‘ (,с ума сойти‘), was aber nicht mit einem ‚Ausstieg‘ aus der bösen Zivilisation in die ‚reine‘ Innerlichkeit verwechselt werden soll.

In dieser Komponente verdichten sich alle bisher besprochenen ‚Erst-‘ und ‚Zweitschrift‘-Strategien, bildet doch die buchstäblich unheimliche bzw. ungeheuerere Bewegung im geographischen Raum das (ebenso buchstäblich im Sinne der Auflösung oder Entgrenzung zu verstehende) *denouement* des Sujets. Der Umgang mit dem geographischen Raum ist eine ‚Schriftkartographie‘, die eine ‚Erstschrift‘ der Weltkarte voraussetzt, auf der die historischen Zentren der Entgrenzung der kontingenten Schriftzeichen (das arabisch-arabeske Spanien, das piktographische China) besonders auffällig markiert sind, um diese Karte in der ‚Zweitschrift‘ in die im vorigen Abschnitt erläuterte Bewegung des ,с ума сойти‘ einzubeziehen.

O.G. Dilaktorskaja (1995, 248) schreibt in unseren Tagen, aber noch ganz aus der realistischen Tradition heraus:

Мир Поприщина ограничен пространством Петербурга (жилье на петербургской окраине, департамент, Невский Проспект, театр, дом Зверкова и т.д.) и вместе с тем расширен до пределов России («Каспийское море»), всей Европы (Испания, Англия, Франция, Австрия, Германия), целого мира (Китай, Алжир), наконец, вселенной (Луна и ее обитатели).

Diese Ambivalenz wurde in Lotmans 1968 erschienenem Text zum “Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa” im Zusammenhang mit einer allgemeinen “Verwandlung des alltäglichen Raums (бытового пространства) in eine Funktion, in Nicht-Raum”, die in den ‘Peterburgskie povesti’ “besonders deutlich zu Tage tritt”, denn hier ist “die Welt in ihrer territorialen Konkretheit erstarrt und eingeschlossen” (Lotman 1992a, 439). Die Schlußfolgerung für “Zapiski sumasšedšego” lautet folgendermaßen:

Это пространство небытия, и все в нем наделяется признаками, иметь которые одновременно можно только в состоянии небы-

тия. Так ‚Китай и Испания – совершенно одна и та же земля‘, следовательно, не-земля (интересно, что доказывается это общностью, пускай мнимо, плана выражения: ‚я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай‘; ‚Испания‘ в ‚Записках сумасшедшего‘, так же как и нос, совершенно теряет признак пространственности: ‚У всякого петуха есть Испания‘, ‚она у него находится под перьями‘ (ibid.).

Diese Untersuchung Lotmans ist voller richtiger Beobachtungen, leidet jedoch unter Nicht-Beachtung der Medialität des Werkes. So sind dieses Spanien und dieses China tatsächlich virtuelle Länder – die Frage ist jedoch, auf welcher Basis und auf welche Weise die ‚räumliche Authentizität‘ außer Kraft gesetzt wird. Die Virtualität des Raums in „Zapiski sumasšedšego“ ist nämlich nicht auf ihr Nicht-Sein, sondern auf ihr Geschrieben-Sein, d.h. auf ihr Schrift-Dasein und auf eine Verräumlichung der Schrift auf Papier zurückzuführen. Gogol’s kartographische ‚Schrift-Arbeit‘ setzt in einer ironischen Überbietung des aufklärerischen Traums vom Sieg über die Natur und der Reiseliteratur der Aufklärung den materiellen Körper und seine gewöhnlichen Bewegungen außer Kraft. Das deutlichste Zeichen dafür ist das Tüpfelchen auf dem ‚i‘, das unter der Nase des „Dej von Algiers“ bemerkt wird und dadurch zum letzten Mittelpunkt auf der kartographischen ‚Zweitschrift‘ wird. Denn hier wird der menschliche Körper selbst zur Karte, zur geographischen Schreibfläche. Lotmans Bezeichnungen Nicht-Raum und Nicht-Sein zielen also in die richtige Richtung, erfassen aber nicht die ganze pragmatische und selbst-historisierende (eben romantische) Dynamik des Umgangs mit dem Raum, sowie mit ironisierten aufklärerischen Raum-Überwindungen.<sup>89</sup>

Gerade die zuletzt angesprochene Frage nach den ‚Zweitschrift‘-Kartographien, d.h. den ‚wahnsinnigen Schriftwanderungen‘ nach Hamburg, China und Spanien, liefert das geeignetste Material für eine Erläuterung der Frage nach der Repräsentation des ‚Außerschriftlichen‘, und erlaubt uns, die vielbesprochene ‚Schreiberfigur‘ auf eine dem Text adäquaten Weise zu beschreiben – nämlich im Sinne einer ‚Verkörperung des Wahnsinns‘.

### 5.3. Schreiblust und/als Repräsentationsverzicht

Ironischerweise handelt gerade derjenige Text, anhand dessen der von der „Ohrenphilologie“ inspirierte formalistische *skaz*-Begriff entwickelt wurde, von einer leidenschaftlichen Schreiberfigur, deren einzige Freude das Kopieren von Schriftstücken ist! Akakij Akakievič Bašmačkin ist die vom Schreiben als reinem Medium am stärksten ergriffene Figur. In seiner Hand wird die Feder zu einem kalligraphischen Instrument, das voller Lust („он служил с любовью. Там в этом переписывание, ему виделся какой-то свой разнообразный и прият-

ный мир. Наслаждение выражалось на лице его;" Gogol' 1995, 90) arabeske Schriftzeichen vollführt. Das Schreiben ergreift seinen Körper so sehr, daß er sich selbst beim Abschreiben "mit den Lippen" (wohlgemerkt stumm!) nachhilft, sodaß man von seinem Gesicht jeden einzelnen Buchstaben, den "seine Feder malte", ablesen konnte ("и помогал губами, так что влице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его." ibid.). War in den *Vežera* der (schriftliche) *skaz* "der Spiegel des Körpers", liegt hier der umgekehrte Effekt vor: Der Körper wird zum ‚Spiegel der Schrift‘, die auf eine solche Art und Weise zum ‚oralen‘ Bereich (*guby*) zurückkehrt, die die eigentlichen Fähigkeiten der Sprechwerkzeuge tunlichst vernachlässigt (Bašmačkin ist nicht sehr gesprächig<sup>90</sup>).

Die unordentlichen und defizitären *zapiski* des wahnsinnigen Schreibers aus den *Arabeski* sind folglich eine Vorbereitung auf die erhabene Medialität der hohen Schule der Kalligraphie Bašmačkins. Das ‚Unordentliche‘, ‚Impotente‘ und Willkürliche, d.h. auch die arabeske Komposition, verzieht sich in die "abwechslungsreiche und angenehme Welt" der geschwungenen Ober- und Untertönen der Buchstaben. Insofern der "wahnsinnige" Schreiber subversive Schreibspiele treibt, affirmiert der akkurate Abschreiber die Welt des *čin* – eine Welt, die sich jedoch hinterrücks (wieder) in ein *ničego* transformiert.<sup>91</sup> Eben in dem Jahr der Abfassung von *Šinel'* beginnt Gogol's Phase des Schweigens, des "ničego" (oder auch: "ай, ай, ничего, ничего, молчание"), er quittiert den Dienst an den *belles lettres*. Bemerkenswert ist, daß das mediale Sprungbrett in die post-literarischen Texte, in denen die Schrift zum Medium reiner Effizienz wird, das Schreiben eines der sinnlosen kalligraphischen Tätigkeit verfallener Beamter ist.

## 6. Gogol' formalistisch / Gogol' medial (Ausblicke)

Man könnte nun folgern, daß der *skaz* auf ähnliche Weise wie die offenen 'Erstschriften' in "Zapiski sumasšedšego" ein meta-mediales Signal ist, da er auf die generelle Reproduktionsdynamik mit Hilfe von Schriftkonventionen zur Abbildung der mündlichen Sprache verweist. Er ist also alles andere als ein Zeichen der Volksnähe oder Natürlichkeit. Vielmehr kann man ihn als Lektürevorschrift und als Modell der Verschriftlichung betrachten. Die *skaz*-Theorie ist also in der Tat eine Medientheorie ohne Beimengung einer Kommunikationstheorie. Da die *skaz*-Theorie als einer der Angelpunkte der russischen Formalen Schule anzusehen ist, hat dies auch Folgen für die Wissenschaftshistoriographie: Keine Kommunikationstheorie entwickelt zu haben, ist kein Manko des russischen Formalismus, sondern ein Vorgriff auf aktuelle Medientheorien.

Vielleicht erklärt dies auch das Interesse der Formalisten aller Phasen für Gogol', der in seinem Werk mediale Positionen entwickelt hat, die in ihrer Ge-

samtheit eine Komplexität aufweisen, die es mit vergleichbaren Theorien in unserem Jahrhundert aufnehmen kann.

An der Überführung der Rede in Schreiben bzw. der Wiederholung der Rede im/als Schreiben haben unzählige Mythologien und Ideologien, aber auch selten hinterfragte Axiologien sprachwissenschaftlicher Positionen ihren Ausgangspunkt genommen. Wir hoffen, eine erhöhte Sensibilität für etliche ‚Selbstverständlichkeiten‘ bei dieser Re-Produktion geweckt zu haben; deshalb haben wir das Mediale in den Mittelpunkt gestellt und gleichzeitig als kommunikativ-, ‚vermittelnde‘ Instanz fundamental problematisiert.

### Anmerkungen

- 1 Unsere Verwendung des Begriffes Medium ist an der Darstellung bei J. und A. Assmann (1995, 201) orientiert, die Medien als „Aufzeichnungs-, Speicherungs- und Übertragungstechnologien“ definieren. Sie benennen zwei medientheoretische Ansätze, die seit den sechziger Jahren die Diskussion bestimmen: Zum einen die mit M. McLuhan verbundene Toronto-Schule und zum anderen die französische poststrukturalistische Schriftphilosophie, die von einer „unhintergehbaren Medialität der Schrift“ ausgeht (ibid., 202). Obwohl A. und J. Assmann von einer „Archäologie der literarischen Kommunikation“ ausgehen, ist es fraglich, ob die „Literaturwissenschaft als Ingenieurwissenschaft“ allein unter dem Aspekt der Kommunikation betrieben werden kann. Der Kommunikationsbegriff wird v.a. von den Vertretern der Schriftphilosophie, sei es Lacan, Foucault oder Derrida, problematisiert.
- 2 Wir haben es hier also mit einem Spezialfall der Intermedialität zu tun. Letzterer Begriff wurde bisher gewöhnlicherweise auf das Verhältnis zwischen Wort- und Bildkunst (vgl. Hansen-Löve 1982) oder zwischen modernen technischen Medien wie z.B. Fotografie und Film (vgl. Paech 1997, der auf Hansen-Löve aufbaut und einen Überblick über die intermediale Forschung gibt) appliziert. Auch Marshall MacLuhan behandelt Mündlichkeit und Schriftlichkeit v.a. im Bezug auf ihre Rolle in den technischen Medien und als Funktion der Differenz Schrift-Bild. In seiner Arbeit „Kultur ohne Schrift“ aus dem Jahr 1953 schreibt er vom Fehlen der Gestik und Mimik im „abstrakten Medium des gedruckten Wortes“ (McLuhan 1997, 73) und von der Zuflucht des „technologischen Menschen“ bei der „visuellen Metapher“, die er mit „Piktogrammen“ vergleicht. Lediglich Kittlers *Aufschreibesysteme* (1987a) enthält erste Ansätze zu einer Medialisierung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Kittler hat inzwischen diesen Pfad in Richtung Computer-Analyse verlassen. Derridas Logos-Graphe-Differenz ist zwar für unsere Sichtweise konstitutiv, ist aber nicht medial ausgerichtet.
- 3 Die Beschäftigung findet sowohl in seinen literarischen als auch in den theoretischen Texten statt. So ist z.B. der Aufsatz „Skul’ptura, živopis’ i muzyka“ in *Arabeski* nichts anderes als eine teleologisch verbrämte Axiologie dreier

Künste im Hinblick auf ihre Medialität, d.h. die Beschaffenheit des von ihnen verwendeten Materials bzw. dessen unmittelbare Wirkung auf den Rezipienten.

- 4 Damit wollen wir allerdings nicht sagen, daß letztere irrelevant seien. Im Gegenteil sind, wie F. Kittler (1985a) zeigt, die Vorstellungen, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Apparate Filmkamera bzw. -projektor, Grammophon und Schreibmaschine hervorbringen, auf eine ‚mediale‘ *formation discursive* zurückzuführen, die bereits vor der Erfindung dieser Techniken (in der Literatur etwa im Übergang vom ‚Realismus‘ zum ‚Naturalismus‘) existiert. Die Entstehung der Apparaturen stellt den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung dar, an der auch die romantische Literatur beteiligt ist, allerdings nicht als Brutstätte des ‚Realismus‘, sondern vielmehr als Exerzierplatz für Medieneinsätze, die vom illusionistischen Realismus gewissermaßen ungeschehen gemacht wurden (das war seine wichtigste ‚Illusion‘, von der alle anderen abhingen: die Illusion der ‚Natürlichkeit‘, die ironischerweise vom ‚Naturalismus‘ wieder relativiert wurde).
- 5 Vgl. die spätere Arbeit Kittlers zur „romantischen Datenverarbeitung“ (1987).
- 6 Vgl. Meyer 1995a. Hier wird mit der Derridaschen (1987) *Terminus retrait* als Entzug und gleichzeitig als eines doppelten Zuges operiert, um die Beziehung zwischen Aufklärung und Romantik zu erfassen.
- 7 McLuhan selbst hat sein berühmtes Schlagwort aus *Understanding Media* (1964) im mit Quentin Fiore verfaßten Text *The Medium is the Massage. The Inventory of Effects* (1967) umformuliert. Im ersteren Text ist das Medium dem Bachtinschen „geronnenen Inhalt“ – evtl. mit einem Schuß Wölfflin’schen Flächen- und Liniendenken – gewissermaßen analog (vgl. z.B. die Formulierung „Die Botschaft des Mediums Film ist die des Übergangs von linearer Verbindung zur Gestalt.“ - McLuhan 1997, 115). In einem anderen Kapitel mit dem Titel „Das gesprochene und geschriebene Wort“ operiert er mit der konventionellen Opposition zwischen der phonetischen Schrift der Zivilisation und „sinnlicheren“ Kommunikationssystemen der Urvölker (ibid., 130ff.). In *Das Medium ist Massage* macht McLuhan zumindest den zaghaften Versuch, das Medium als Affekterzeuger („Alle Medien massieren uns gründlich durch“ - ibid., 158) zu behandeln. Im Jahre 1978 schreibt McLuhan in *Wohin steuert die Welt?* von der „Gewalt, die alle elektrischen Medien ihren Benutzern zufügen“ (ibid., 216). Trotzdem bleibt es McLuhans Projekt, die „Botschaft“ der Medien aufzudecken, ohne der Implikationen seiner Thesen vor dem Hintergrund der Geschichte der Rhetorik, der Sinnessteuerung und der Affekterzeugung (deshalb auch seine einseitige Fixierung auf die Erfindung des Buchdrucks als Epochenschwelle) gewahr zu werden.
- 8 Mit dem Hinweis auf die Sinnessteuerung wollen wir konstatieren, daß die Differenz zwischen Laut und Schrift auch aus der Sicht der Affekterzeugung bestimmt wird. Das bedeutet, daß der im 18. Jahrhundert stattfindende Über-

gang vom "Affekt" zum "Ausdruck" (vgl. dazu Campe 1990) in der Romantik außer Kraft gesetzt wird. Aus dieser Sicht kann man die Romantik als kurze Renaissance der Rhetorik vor ihrem endgültigen Untergang im ausdrucks- und darstellungsorientierten ‚Realismus‘ betrachten.

- 9 Aus medialer Sicht strahlt das Laut- bzw. Schriftmaterial in der Mitte von Bühlers dreieckigem Organon-Modell nicht wie eine kleine Sonne die drei Seiten einer Verstehens-Situation an, sondern will erst einmal für sich betrachtet werden. Dabei suggeriert das Wort Medium eine räumliche Metaphorik, nämlich dies des mittleren Glieds in einer wie auch immer gestalteten (kommunikativen) Kette, die wir erst einmal einklammern möchten. Und wenn das Medium auf etwas zurückgeführt werden soll, dann nicht auf die Differenz Signifiant-Signifié, sondern, gewissermaßen pragmatisch, auf die rhetorischen und diskursiven Praktiken, in die es eingebettet ist. Damit sollen weder Kommunikation noch Zeichen in ihrer Wichtigkeit abgewertet, sondern das spezifisch Mediale freigelegt werden, um dann später mit diesen Ebenen wieder verknüpft zu werden. Dabei wird die Kommunikation von der Sinnessteuerung und das Zeichen von der Abwesenheit eines ‚echten‘ Signifikats wesentlich tangiert.
- 10 Vgl. Samuel Ebersoles *Media Determinism in Cyberspace* (1995) für eine Zusammenfassung der Theorien des medialen Determinismus als Spezialfall (Ebersole schreibt von einem "subset") des technologischen Determinismus. Diese Position wird vom Autor so auf einen Nennner gebracht: "culture is shaped by technological developments, and more specifically by media technology". Unsere Frage ist, inwieweit die mündlichen und schriftlichen Varianten der Sprache als ‚kulturstiftend‘ im weitesten Sinne beschrieben werden können.
- 11 Vgl. den von den Formalisten geprägten, das Mediale tangierenden Begriff der *faktura* (Hansen-Löve 1976, 93ff). Ebenfalls bedenkenswert ist, daß der Formalismus einen ersten Höhepunkt der Filmtheorie bedeutet (ibid., 338ff); vgl. auch Šklovskijs Verallgemeinerung des Begriffs der Montage und Tynjanovs Drehbuch für die Gogol' verfilmung *Sinel'* von G. Kozincev und L. Trauberg (1926).
- 12 Diese Definition stützt sich in erster Linie auf Vinogradov (1969, 191), der *skaz* u.a. als "künstlerische Imitation der monologischen Rede" bezeichnet. Unter *skaz* verstehen wir immer ein Verfahren des künstlerischen Textes und nicht den realen mündlichen Erzählakt. Diese beiden Sachverhalte werden bei den Formalisten und späteren *skaz*-Theoretikern oft nicht genügend differenziert. Weitere wichtige Punkte in der Definition wären, daß die Redemanier, die im schriftlichen Text imitiert wird, auf einen Erzähler zurückgeht, zu dem sich der ‚Autor‘ stilistisch auf Distanz befindet. Der *skaz* ist meist nicht-standardsprachlich (dialektal, soziolektal).
- 13 Wir wollen von den Begriffen der ‚Erstschrift‘ und der ‚Zweitschrift‘ ausgehen, denn sie geben die im Mittelpunkt stehenden Momente der Reproduktion



und des 'Aufschreibens am besten wieder. Es ist kein Zufall, daß wir den an sich nicht existierenden Begriff 'Erstschrift' von der 'Zweitschrift' ableiten, denn es soll keineswegs die Vorstellung des Primären und Sekundären entstehen. Die 'Zweitschrift' ist eine Wiederholung der 'Erstschrift', die in der Eigenschaft des Mediums ihrerseits eine Reproduktion sein muß und als solche bei Gogol' vorgeführt wird.

- <sup>14</sup> N. Izvolov (1992) skizziert die futuristische Basis der Experimente des Trickfilmers M. Cechanovskij und des Komponisten A. Avraamov (Erfinders des „Welttonsystems“) mit künstlich generierten geometrischen Phonogrammen auf der Tonspur (wie klingt ein Dreieck oder ein Trapez?). Bei dieser ‚gezeichneten Musik‘ handelt es sich nicht um eine Aufnahme im Sinne einer ‚Zweitschrift‘. *Skaz* ebenso wie die ‚Sintonfil‘ma“ produziert nur den Effekt einer Aufnahme von Lauten. Generation einer synthetischen.
- <sup>15</sup> In der bisher detailliertesten Studie zu *skaz* bei Gogol' geht K. Thresher (1992) in die entgegengesetzte Richtung, indem sie den *skaz* immer auf einen identifizierbaren Erzähler zurückzuverfolgen sucht, und ihn damit personalisiert, ontologisiert und narrativisiert. Ihre Kritik an den Positionen der Formalisten, die auf den fehlenden Bezug zu einem mit Namen versehenen Erzähler hinauslaufen, beruht auf einer Reduktion des *skaz* auf ein narratives Verfahren, das die Komplexität des Schmidtschen Modells jedoch nicht erreicht.
- <sup>16</sup> Hansen-Löve 1978, 105.
- <sup>17</sup> Auf das Fehlen des ‚Bildlichen‘ bei Gogol' hat vor Eichenbaum bereits I. Mandel'stam hingewiesen, der als einer der ersten die Bedeutung der Lautebene für Gogol's Stilistik erkannte. „Все слова, сочетание слов, предположения – и никакого образа. О воспроизведении явления, о реальной картине и помину нет.“ Über den Anfang von „Soročinskaja jarmarka“ schreibt er: „Картинны нет; чувство возбуждено, но созвучием слов – и только, потому что нет содержания.“ (Mandel'stam 1902, 23, 25)
- <sup>18</sup> Wie sehr der Terminus des *skaz* sich von der formalistischen Urhebern abgelöst hat, zeigt der Beitrag von Fryderyk Listwan, in dem als einzige russische Sekundärliteratur zum *skaz* Bachtins Arbeit zu Dostoevskij angeführt wird! Listwan unternimmt eine aufschlußreiche Gegenüberstellung der beiden in der russischen und polnischen Romantik der 1820er Jahre entstandenen bzw. wiederbelebten Genres des *skaz* und der *gawęda* (in der polnischen Prosa des 17. Jhs. entstandene Tradition der Erzählung im Plauderton). Als Gemeinsamkeit beider Gattungen nennt er die Verbindung mit der gesprochenen Sprache (Mündlichkeit), die „Organisation der Narration gemäß auditiven Kriterien“, die wertemäßige und stilistische „Distanz des Autors zum Erzähler“ (hier wird die Bachtinsche Orientierung auf das fremde Wort in Anschlag gebracht; Listwan 1991, 493), das phantastische und das märchenhafte Element, der nichtliterarische Charakter der Erzáhlersprache und das Anekdotische (Listwan 1991, 498).

- <sup>19</sup> Vgl. neben Listwan 1991 auch Thresher 1992 und Hodel 1994.
- <sup>20</sup> Lineckijs Polemik differenziert das Verhältnis des Formalismus und des Strukturalismus zur Mündlichkeit, der Phonologie etc. nicht genügend. Eine Unterscheidung der jeweiligen Behandlung der medialen Erscheinungsformen von Sprache ist ein Desideratum.
- <sup>21</sup> "Der Terminus ‚skaz‘ selbst erwies sich, da er als Synonym des nebelhaften Begriffes ‚mündliche Rede‘ auftrat, als bequemes Etikett, das den Forscher von weiteren Beobachtungen befreite." (Vinogradov 1969, 171)
- <sup>22</sup> Vgl. hierzu die detaillierte Darstellung bei Lachmann 1974.
- <sup>23</sup> Der Titel des Kapitels müßte also eigentlich heißen: Der *skaz* als der Spiegel des Körpers.
- <sup>24</sup> Setzt man den *skaz*-Erzähler mit einem Komödianten, d.h. (Schmier-)Schauspieler gleich, bedeutet dies, daß der Erzähler, dessen *skaz* ein "reproduzierender" ist, mit der Vorstellung eines naturbelassenen kleinrussischen *skazitel'* nicht vereinbar ist. Trotz der Dominanz des narrativen *skaz* in den *Večera* verdankt sich die stilistische Vielfalt dieser frühen Erzählungen einem Komödianten bzw. einem Marionettenspieler (mit verschiedenen Puppen im Sinne von Sprechmasken).
- <sup>25</sup> Die dualistische Komplementarität von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, wie man sie in der strukturalistischen Sprachwissenschaft und ihrer dekonstruktivistischen Modifikation vorfindet, spielt hier eine untergeordnete Rolle. Dieses Komplementaritätsdenken, d.h. die Auffassung der Differenz Mündlichkeit-Schriftlichkeit als eine Art Kompensationsgeschäft, macht sich in Hausendorf/Murašov 1994 bemerkbar. Dort werden die Möglichkeiten der beiden Varianten der Sprache hinsichtlich ihrer Möglichkeiten im Umgang mit den Sinnen (genauer gesagt: mit "anstößiger Körperlichkeit") u.a. anhand der Prosa von Ju. Mamleev analysiert. Dort heißt es z.B.: "Grundsätzlich anders [d.h. als in der Mündlichkeit – N.D.-M. u. H.M.] stellt sich ... die Situation unter Schreibenden und Lesenden dar, deren Kommunikation nicht auf der Kopräsenz von Anwesenden beruht. (...) Dieser Sinnenverlust ermöglicht im Gegenzug einen prinzipiellen Sinn- und Bedeutungsgewinn, wenn in Schrift selbstbezogene, für Anwesende anstößige Körperlichkeit dargestellt, auf der Bühne der Schrift in Szene gesetzt wird." (ibid., 20) Obwohl dieser Text entscheidende Elemente, nämlich die Beschäftigung mit Mündlichkeit und Schriftlichkeit und mit den Sinnen, mit unserem Ansatz teilt, besteht der entscheidende Unterschied darin, daß es bei Hausendorf/Murašov um die Abbildung der Sinne (u.a. mittels der Allegorie) geht, währenddessen es uns um die (Repräsentation der) Sinnessteuerung und Affekterzeugung durch Sprache in ihren zwei – keineswegs als dialektisch oder kompensatorisch aufgefaßten – Ausführungen geht.

- <sup>26</sup> Man sollte nur dann von Reproduktion sprechen, wenn es tatsächlich eine ‚Vorlage‘ gibt.
- <sup>27</sup> Die Kulmination ist Tynjanovs *Podporučik Kiže*, in dem eine Person durch einen Schreibfehler geschaffen wird.
- <sup>28</sup> Vinogradov dagegen erwähnt in seinem Aufsatz über den *skaz* und die formalistische *skaz*-Theorie die *Večera* mehrmals. So spricht er davon, wie dort „sprachliche Pathologie“ („Bewegung von Wortreihen, die nicht durch einen logischen Leitfaden gelenkt wird, sondern Sprünge und Brüche zeigt, langweilige Wiederholungen, die verschiedene Formen von Zerstörungen der Sprechfunktionen imitieren“) in ein „komisches Spiel mit sprachlichen Mißbildungen“ mündet. „Eben diese stilistische Tendenz müssen wir bei Gogol' in der Organisation des *skaz* ‚des närrischen Alten‘ Rudyj Ran'ko und seiner hinterwäldlerischen Freunde erblicken.“ (Vinogradov 1969, 199). Offensichtlich sind Ukrainismen als Abweichung von der Literatursprache auch ein Teil dieser „sprachlichen Pathologie“.
- <sup>29</sup> Laut Listwan (1991, 489) findet sich der früheste *skaz* in der russischen romantischen Prosa in Bestužev-Marlinskijs *Večer na bivuake* und *Vtoroj večer na bivuake* (erschienen 1823).
- <sup>30</sup> Das spätere *skaz*-Erzählen bei Gogol' ist eine Kombination aus dem dramatischen Monolog bzw. der *skaz*-Sprache und der heterogenen Komposition der Texte der ‚Barden‘. In den letzteren sind lyrische und sentimentalistische Passagen mit Situationskomik und „komischen Artikulationen“ (Ejchenbaum 1969, 123) gemischt, die jedoch hier noch weitgehend auf die (teils ukrainischen) Dialoge und die Namen der Personen beschränkt sind.
- <sup>31</sup> Den Begriff des „lyrischen Monologs“ benützt Vinogradov (1969, 183) in seinem Aufsatz von 1925 in Abgrenzung vom Monolog „mit überredendem Ton“, dem „dramatischen“ und dem „mitteilenden“ Monolog.
- <sup>32</sup> Zur Wertung der einzelnen Erzählerfiguren in den *Večera* vgl. die Kapitel „Der Herausgeber Rudyj Pan'ko und seine Erzähler“ und „Rezepturen des Kochens und Schreibens“ in Drubek-Meyer 1995.
- <sup>33</sup> Zur Klassifizierung von *skaz*-Signalen nach grammatischen, situativen, semantischen, expressiven, allokutiven und dialektalen Kriterien vgl. Titunik 1963, 39-41.
- <sup>34</sup> Gogol' hatte diese erste Fassung unter dem Titel „Basavrjuk, ili Večer nakunne Ivana Kupala. Malorossijskaja povest' (iz narodnogo predanija), rasskazannaja d'jačkom Pokrovskoj cerkvi“ in der Februar-März-Nummer der *Otečestvennye zapiski* 1830 anonym veröffentlicht.
- <sup>35</sup> Vgl. die Polemik gegen den als „reaktionär“ eingestuften Svin'in in Stepanov 1957, 46-79.

- <sup>36</sup> Der Analphabetismus Levkos in "Majskaja noč" ist sujettechnisch motiviert: Levko erhält eine *zapisočka* von der Ertrunkenen, die seine Heirat mit Ganna ermöglicht, kann sie aber nicht lesen ("Эх, если бы я знал грамоте!" Gogol' 1951, 113). Der Leser wird über den Inhalt des Schreibens im Unklaren gelassen, bis der Dorfschreiber das Schriftstück öffentlich und publikumswirksam vorliest. Das phantastische Moment ermöglicht die Wunscherfüllung Levkos. Die in holprigem Stil verfaßte *zapisočka*, die aus der übernatürlichen Sphäre kommt, ist sozusagen eine Niederschrift seines (unbewußten) Wunsches, seinem Vater, dem Dorfoberhaupt zu schaden (er wird in dem Brief als *staryj durak* bezeichnet) und Ganna, die seinem Vater ebenfalls gefällt, selbst zur Frau zu nehmen. Man darf jedoch nicht vergessen, daß der Status der *zapisočka* überaus unsicher ist. Es handelt sich hier um eine erträumte, dem Märchen entstiegene Erstschrift, deren reale Wirkung in der Erzählung nicht beschrieben wird.
- <sup>37</sup> Auch in der Sujetfügung. Man vergleiche dagegen das die Liebesintrige auslösende Motiv des Schreibenlernens in Puškins "Baryšnja-krest'janka" in den *Povesti Belkina*.
- <sup>38</sup> Eine umfangreiche psychoanalytische Begründung des teuflischen Charakters Akakij's liefert Rancour-Laferriere 1982.
- <sup>39</sup> In differenzierter Form, die auch das Mediale berücksichtigt, vertritt zuletzt Jurij Murašov (1996) die These der Diabolisierung des geschriebenen Textes bei Gogol' (vgl. den Beitrag in dieser Nummer).
- <sup>40</sup> "Еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарали пальцы в чернилах!" (Gogol' 1951, 11)
- <sup>41</sup> Eine Untersuchung der Rolle der Künste in Gogol's Erzählensammlung *Mirgorod*, die z.T. mediale Relevanz hat, findet sich bei Kornblatt 1991.
- <sup>42</sup> Cox über Foma Grigor'evič und den *panič*: "Both depict the same type of motionless panorama, punctuated by terrifying sound, and for both it is an occasion of terror. But for the sophisticated narrator it is explicitly linked with sex and death..." (Cox 1980, 224-225)
- <sup>43</sup> "...парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с уныньем." (Gogol' 1951, 79).
- <sup>44</sup> Kornblatt (1991, 12ff) findet in *Mirgorod* eine positive Wertung des Musikalischen (das kollektive und disharmonische [!] Kosakenlied). Eine vergleichende Analyse aller auditiver Wahrnehmungen steht jedoch noch aus.

- 45 "окно было отперто; лучи месяца проходили чрез него и падали на спящую перед ним Ганну; голова ее оперлась на руку; щеки тихо горели; губы шевелились, неясно произнося его имя." (Gogol' 1951, 117)
- 46 Der Titel *Mirgorod* dagegen hat ein thematisches Programm.
- 47 Zur Definition der Arabeske als Übergangsphänomen von Ornament zu Schrift vgl. S. Kotzinger 1994.
- 48 Dies kann man annehmen, da die einzige Erzählung der *Večera*, die vor dem von Rudyj Pan'ko 'herausgegebenen' Zyklus schon einmal erschienen ist ("Večer nakanune Ivana Kupala"), tatsächlich wenig *skaz*-Elemente enthält.
- 49 Spieker verweist auf die wichtige Beobachtung von D. Kujundzić, daß das Wort *čin* in "Zapiski sumasšedšego" mehrfach anagrammisiert wird. Das Manuskript von Kujundzićs Magisterarbeit über die "Zapiski sumasšedšego" (1988) war uns leider nicht zugänglich.
- 50 Ein nicht-professioneller Aufschreiber mündlicher Erzählungen ist der Imker Rudyj Pan'ko aus den *Večera* (gerade seine eigene *skazka* veröffentlicht er übrigens nicht, wie er im Vorwort zum II. Teil der *Večera* bemerkt). Ein Hinweis auf seine Nicht-Professionalität ist des weiteren, daß das Gesinde auf seinem Hof sich ob seiner Bücher über ihn lustig macht. In *Mirgorod* werden Schreibakte der Helden zwar häufiger (z.B. das Notieren der Daten des Melonenessens), befinden sich aber immer an der Peripherie. Eine Schwellenposition nimmt "Vij" ein, wo der Einbruch der literarischen Bildung in die ukrainische Idylle zu ihrem Untergang führt. Der Zögling der Kiever *bursa*, ein Schüler der Philosophenklasse, muß im Kampf mit einem (von germanischen Märchen inspirierten) Erdgeist sein Leben lassen.
- 51 Vgl. z.B. den Brief an seinen Onkel P.P. Kosjarovskij vom 3.10.1827, in dem er als 18-jähriger die Jurisprudenz als denjenigen Bereich ansieht, in dem er "dem Wohl des Staates dienen kann": "Еще с самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, я пламенел неугасимую ревностью сделать жизнь свою нужною для блага государства, я кипел принести хотя малейшую пользу." (Gogol' 1940, 111)
- 52 *Skazka* ist im übrigen ein achaisches Wort für eine Volkszählungsliste ("Puvizskie skazki, skazki narodnoj perepisi, именные списки всего наличного населения." Dal' 1882, IV, 190)
- 53 Zum Begriff des Paratexts vgl. Genette 1987.
- 54 Diese Periodisierung wird durch Gogol's Datierung des Aufsatzes "Skul'ptura, živopis' i muzyka" (erschieden in den *Arabeski* 1835) mit dem Jahr 1831, also der Entstehungs- und Publikationszeit der *Večera*, untermauert. In diesem Aufsatz wird nämlich das auditive Medium, die Musik, über die beiden

vorhergehenden visuellen Medien (Bildhauerei und Malerei) gestellt. Zugleich wird es als das am stärksten sinnessteuernde qualifiziert.

- <sup>55</sup> Hier findet sich eine Realisierung Doppelgängerthemas auf der medialen Ebene.
- <sup>56</sup> Das Bitten um ein Schauernmärchen wiederholt sich in "Majskaja noč' ili utoplennica", wo Ganna Levko bittet, er möge ihr von der Ertrunkenen erzählen. Als Levko einwendet, sie würde sich dadurch so erregen, daß sie nicht ruhig schlafen könne ("Ты себя только потревожишь, станешь бояться и не заснешь тебе покойно."), wirft Ganna ihm vor, er würde eine andere lieben als sie ("Нет, ты видно, не любишь меня, у тебя есть другая девушка", Gogol' 1951, 82-3). Indem Levko das Märchen dann doch erzählt, liefert er ihr auch einen Liebesbeweis. Die Erotisierung der abendlichen Erzählsituation von Gruselmärchen (männlicher Erzähler, weibliche Hörerin) ist ein Aspekt der Körpersteuerung durch Mündlichkeit.
- <sup>57</sup> Der auditive Eindruck ist hier nicht eindeutig. Der Wald wird nämlich gleichzeitig als "tonlos" beschrieben: "Темно и глухо, как в винном подвале. Только слышно было, что ветер гулял по верхушкам дерев..." (Gogol' 1951, 126)
- <sup>58</sup> Zur Beziehung von Zählen und Erzählen vgl. Drubek-Meyer 1995, Kap. IV.
- <sup>59</sup> Ähnlich verhält es sich mit der Unfähigkeit des Helden, zu erzählen, wie er in die Hölle gekommen ist: "...и как же, – он и сам рассказать не умел, – попал чуть ли не в самое пекло." (Gogol' 1951, 128) Der Held – obwohl andernorts als großer Erzähler bezeichnet – weigert sich, von seiner Höllenfahrt zu erzählen, und man muß ihn sehr bitten, es doch zu tun: "Об возне своей с чертями дед и думать позабыл, и если случилось, что кто-нибудь и напоминал об этом, то дед молчал, как будто не до него и дело шло, и великого стоило труда упросить его пересказать все, как было." (ibid., 133) Gerade diese praeteritio endet dann auch wieder mit einer Erwähnung von Geld.
- <sup>60</sup> Melville 1983, 99.
- <sup>61</sup> Puškin 1963, II, 124 (Z. 102).
- <sup>62</sup> Vgl. die zahlreichen Arbeiten der Moskauer-Tartuer Schule zu diesem Thema.
- <sup>63</sup> Die Bezugnahme auf Belinskij, die der Leser sowohl hier als auch in jeder mit einem Kommentar versehenen sowjetischen und postsowjetischen Ausgabe bis hin zur von O.G. Dilaktorskaja besorgten *LitPamjatnik*-Ausgabe der 'Peterburgskie povesti' (1995) findet, wird weder dem Autor Gogol' noch dem Kritiker Belinskij gerecht. Zitiert wird gewöhnlicherweise folgende Passage aus Belinskij's 1835 erschienenem Text "O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja (,Arabeski' i ,Mirgorod')".

- <sup>64</sup> Vgl. dazu Berkov 1954.
- <sup>65</sup> Zum Wahnsinnigen als dem Medialen und zu den Spuren des Wahnsinnigen als Indices des Wahnsinns siehe Kap. 5.2.
- <sup>66</sup> Geht man davon aus, daß die Psychoanalyse in erster Linie in der Wiederholung bzw. dem Wiederschreiben (vgl. den Hinweis auf den Schriftcharakter der Freud'schen Psyche in Derridas klassischer Arbeit zum "Schauplatz der Schrift" [1985, 302-350]) von Texten besteht, so kann man das ‚wahnsinnige Abschreiben‘ in Gogol's Text als eine analoge Tätigkeit betrachten. Das Gogol'sche Abschreiben ist im Vergleich zum psychoanalytischen Wiederschreiben nur scheinbar eine Bewegung in der entgegengesetzten Richtung (im Sinne einer Überführung des ‚gesunden‘ Textes in einen ‚verrückten‘), denn der relative Status des ‚gesunden Textes‘ ist bereits bei Freud offenkundig, und dem Tagebuch in "Zapiski sumassédšego" kann man durchaus eine (wenn auch – zumindest laut Angaben des Titels – mißratene) therapeutische, d.h. ‚durcharbeitende‘ und auf jeden Fall wiederholende Funktion zuschreiben.
- <sup>67</sup> Eine vorschnelle Einschränkung des Abschreibens auf die narrativ gefaßte Figur kann einen um das Spezifikum des Mediums Schrift bringen. Da Lachmanns (1990, 476) Interesse der Doppelgängerfigur selbst gilt, berührt ihre Auseinandersetzung mit Kittlers (1985b) These, der Doppelgänger eine an das Medium der Schrift gebunden, nicht unsere Fragestellung. Kittler geht es um den skriptural generierten Doppelgänger, der in der Romantik erstmals auftaucht (s.u.).
- <sup>68</sup> Wir vermeiden hier jedwede ‚Schichten‘-Metaphorik bzw. jede Rede vom ‚Palimpsest‘. Was letzteres angeht, so erinnern wir bei dieser Gelegenheit daran, daß sich Genettes Theorie vom Palimpsest (1993) ausdrücklich auf die Parodie bezieht, d.h. auf eine klare und konkrete Abhängigkeitsbeziehung zwischen einem real existierenden Ausgangstext und einem diesen parodierenden Endtext. Wir wollen weder eine solche Beziehung suggerieren, noch von einem buchstäblichen Überschreiben einer ontologisierten primären ‚Schicht‘ ausgehen, die nicht nur die irreführende Vorstellung von ‚Tiefe‘ und ‚Oberfläche‘ in die Diskussion hineinbringt, sondern überhaupt eine räumliche und zeitliche Dimension einbezieht, die bei ‚Erstschrift‘ und ‚Zweitschrift‘ nicht gemeint ist. Das ‚Primäre‘ und ‚Sekundäre‘ ist nichts mehr als ein Effekt, und entspricht keiner faktischen Realität.
- <sup>69</sup> Wir erlauben uns diesen Neologismus u.a. deshalb, weil die übliche Rede vom ‚Original‘ irreführend wäre, aber auch deshalb, weil die dadurch vorgeführte Nichtexistenz des Begriffes den prekären Status der Setzung-als-primär unterstreicht, d.h. die Authentizität durchstreicht. Die ‚Zweitschrift‘ ist eine "Übersetzung ohne Original". Die ‚Erstschrift‘, ähnlich wie der *skaz*, wiederum ist immer schon eine Wiederholung, eine Abschrift.
- <sup>70</sup> Angesichts der Tatsache, daß die ‚Zweitschrift‘ mit dem uns überlieferten Text in gewisser Weise gleichzusetzen ist (genauer gesagt: Der überlieferte

Text führt die ‚Übersetzung der ‚Erstschrift‘ in die ‚Zweitschrift‘ vor und zitiert sie, ist mit ihr homonym), ist die ‚Erstschrift‘ immer ein Effekt der Zweitschrift, ähnlich wie das Signifikat für Lacan immer einen Effekt des Signifikanten darstellt (Lacan 1975, 34).

- 71 Als Quelle für diese Formulierung gibt er Derridas erstes Nietzsche-Buch *Epérons* an.
- 72 Es handelt sich bei diesem Zitat aus Hamlets Monolog nicht um ein Beispiel der mündlichen Rede im Text, sondern es wird das Verstummen der Mündlichkeit vorgeführt.
- 73 Dieser Paratext ‚Titel‘ ist die einzige Erscheinungsform der übergeordneten Erzählerinstanz. Von dieser Instanz stammt nicht die Markierung des Tagebuchschreibers als ‚wahnsinnig‘ und die Bezeichnung „Zapiski“ bzw. „Kločki iz zapisok“. Das ist im Grunde genommen alles, was man von der Instanz weiß: daß sie den materiellen Schriftcharakter des Textes unterstreicht. Diese Unterstreichungen nehmen wir in unsere Analyse der ‚Ausfertigungen‘ auf. Vom ‚Erstschrift‘/‚Zweitschrift‘-Spiel geht keineswegs eine ‚Meinung‘ oder ‚Auffassung‘ dieser übergeordneten Instanz – auch nicht bezüglich der Schrift – aus.
- 74 Eine solche Deutung läuft letztendlich auf eine demaskierende Auffassung des Textes hinaus, wie man sie z.B. bei Peace (1976) findet, der am Ende seiner Abhandlung zum Ergebnis kommt daß Gogol’s Text „thoroughly realistic“ (ibid., 45) sei, da es sich „in Wirklichkeit“ um eine leicht nachvollziehbare Fabula (nämlich die Internierung des Tagebuchschreibers ins Irrenhaus) handle. Eben diese simple Sujet-Fabula-Ableitungslinie (unter rein ethischer Valorisierung des Wahnsinns) bringt den Text um jene mediale Komponente, die ihn von sozialen Anklagen der Aufklärung und des Realismus unterscheidet.
- 75 Vgl. Foucault 1993.
- 76 Derrida hebt in seiner jahrzehntelang anhaltenden Auseinandersetzung mit Foucault immer wieder dessen Versuch hervor, den „Wahnsinn selbst“ zu beschreiben. Vgl. dazu Derrida 1985, 53-101; 1996, 90-146.
- 77 Wir sehen von der üblichen automatischen Bezeichnung des Icherzählers als „Popriščin“ ab, denn genau jener ‚realistische‘ Ableitungsweg vom Sujet zur Fabula soll hier problematisiert werden. Außerdem fällt der Nachname „Popriščin“ ein einziges Mal im Text, und stammt von einer Figur, die in einer gewöhnlichen Sujet-Fabula-Ableitung als Wärter im Irrenhaus zu identifizieren wäre.
- 78 Der aus der Heraldik stammende Begriff *mise en abyme*, der das Motiv der endlosen Spiegelung im Wappen bezeichnet, ist hier zutreffend, geht es doch



um (nicht emblematische, sondern arithmetisch-hierarchische) Zeichen, die den Status des Adels sichern sollen.

- <sup>79</sup> Zur Spätphase Gogol's vgl. Gončarov 1992 und das Kapitel "Ablösung des Kunsttextes durch den Lebenstext" in Drubek-Meyer 1995.
- <sup>80</sup> Wir folgen also nicht Günthers (1968, 157) Annahme, die Hundegespräche seien als Ursache des Wahnsinns zu betrachten.
- <sup>81</sup> Im übrigen könnte man den Verzicht auf literarische Autorschaft am Ende von Gogol's ‚Schreibweg‘ als letzte Konsequenz dieses ‚bitteren Endes‘ auffassen, das, um Lineckijs These noch mal aufzugreifen, als die Verwandlung in ein um jede Autorschaft gebrachtes heiliges Werkzeug beschrieben werden könnte.
- <sup>82</sup> D.h. Zeugung, aber auch eigenes Schreiben anstelle von bloßem Abschreiben.
- <sup>83</sup> Hier könnte man eine Linie zur Nase und zum Mantel in den gleichnamigen Erzählungen ziehen, denn auch diese sind mehr oder weniger offenkundige synekdochische bzw. metonymische 'materielle Doppelgänger' des Protagonisten. Vgl. dazu Kittler (1985b, 120): "Warum aber Doppelgänger seit damals und erst seit damals die Papiere bevölkern, fragt er [Rank] nicht. Auch wenn alle Psychoanalysen und d.h. Zergliederungen romantischer Phantasie aufgehen, bleibt also ein Rest. Der schlichte Textbefund nämlich, daß Doppelgänger am Schreibtisch aufgetaucht sind."
- <sup>84</sup> In seinen intertextuell und dekonstruktivistisch ausgerichteten Ausführungen zu den Hundebriefen in "Zapiski sumasšedšego" verweist S. Spieker (1991) zurecht auf E.T.A. Hoffmanns Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza und dessen Cervantes'schen Bezugstext als Hintergrund für Gogol's "canine discourse". Aber gerade Spiekers spärlicher (eigentlich nur im Titel und sonst an keiner anderen Stelle weiter begründeter) Gebrauch des Begriffes "Diskurs" macht den medial-diskursanalytisch interessierten Leser stutzig. Spiekers Betonung der Grenze zwischen dem Menschen und dem Hund als der "order of the rule" (ibid., 43) und der damit verbundenen Möglichkeit des absoluten Ausschlusses aus dem sozialen System ("the ultimate threat posed [...] by doggish writing could be described in terms of the possibility that it might inscribe itself into the very system of social differences" - ibid.) deutet die Foucaultsche Diskurskonzeption an, dem (Ab)Schreiben als Medium der Macht über Körper und Sinne wird jedoch nicht Rechnung getragen. Vielmehr bildet die Gefahr der "unreadability" (ibid., 54), d.h. der Verunsicherung der Differenz zwischen dem Wörtlichen und Figurativen und der Problematisierung der Referenz im Paul de Man'schen Sinne die tragende theoretische Konzeption der Spiekerschen Arbeit. Von Cervantes' *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza* bezieht Spieker (ibid., 46) das Motiv des "philosophischen Hundes" als Quelle der "Platonic figure of a truth-committed reasoning untined by rhetoric" und "pure voice in the Deridean sense" (später schreibt er auch vom "divine gift of speech" als "an in-

decidable pharmakon which is both medicine and poison, blessing and curse, reason and madness" – *ibid.*, 48). Dadurch kommt er zur Schlußfolgerung: "The unreadability of these texts ... amounts to the madman's inability to decipher himself." (*ibid.*, 54). Die Hunde würden einen privilegierten "Diskurs" führen, der einen erhabenen Zugang zur Wahrheit in Aussicht stellt, den der Tagebuchverfasser verfehlt. Das Abschreiben kommt gemäß unserem Ansatz nicht einer "Entzifferung" gleich, weil es als reproduzierende Tätigkeit zu keinem ‚Sinn‘ außer einen Verweis auf das Abschreiben selbst führt. Der Wahnsinn ist demzufolge v.a. im Geschriebenen-Werden zu sehen. Spiekers Dekonstruktion des Gogol'schen Textes unter Heranziehung einer intertextuellen Dynamik zeitigt anhand romantischer und manieristischer Texte überzeugende Ergebnisse. Unsere Bemühungen sollen den Diskurs-Begriff um das mediale Moment erweitern.

- <sup>85</sup> Hier ist R. Lachmanns (1990, 476) Gedanke von wesentlicher Bedeutung: "Nicht nur lassen sich die Texte der Vorgesetzten als die der literarischen Vorgänger und das Abschreiben als Weiter- und Wiederschreiben durch einen literarischen Nachgänger lesen, sondern auch die erzählten Schreibhandlungen als die Entfaltung einer Semantik interpretieren, die die Doppelung affiziert und der Original/Kopie-Passage eine neue Nuance verleiht."
- <sup>86</sup> *Kostjum* hatte damals zwar auch die einfache Bedeutung "Kleidung", in diesem Kontext ist aber wohl v.a. die Bedeutung "отличительная одежда, театральная, маскарадная" (Dal' 1881, II, 178).
- <sup>87</sup> Auf diese Null-Daten folgt folgerichtig das Datum: "Число 1".
- <sup>88</sup> Die Verbindung *Ispanija/pisanie* wird offensichtlich zum ersten Mal bei Pearce (1976, 43) erwähnt. Daran erinnert Spieker 1991, 42.
- <sup>89</sup> Lotman überträgt die Analyse der anderen ‚Peterburgskie povesti‘ (v.a. "Nos") auf "Zapiski sumasšedšego", die dem Text nicht adäquat ist. Deshalb unser Vorschlag, die anderen ‚Peterburgskie povesti‘ von "Zapiski sumasšedšego" – insbesondere von deren ‚Schriftarbeit‘ – aus zu betrachten, was wir aus Platzgründen nicht unternehmen können. Nur eine Andeutung: Wäre der Titel-Gegenstand in *Šinel'* nicht ebenso als post-aufklärerisches Körperschreiben zu lesen wie der Umgang mit der Uniform in "Zapiski sumasšedšego"? Wir überlassen diese Überlegungen weiteren Untersuchungen.
- <sup>90</sup> So schweigt er, wenn seine Kollegen ihn verspotten ("Но ни одного слова не отвечал на это" Gogol' 1995, 89).
- <sup>91</sup> Lineckij (1993, 43) hat darauf hingewiesen, daß die letzte Replik in *Šinel'* ein "Ничего" ist.

## Literatur

- Assmann, A. und J. 1995. "Exkurs: Archäologie der literarischen Kommunikation.", *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart - Weimar, 200-206.
- Berkov, P.N., 1954. "Ob odnoj mnimoj opečatke u Gogolja (K istorii teksta 'Zapisok sumasšedšego')", *Gogol'. Stai' i i materialy*, Leningrad, 356-361.
- Campe, R. 1990. *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen.
- Cox, G. 1980. "Geographical, sociological and sexual tensions in Gogol's Dikan'ka Stories", *Slavic and East European Journal* Vol. 24, 3, 219-232.
- Dal', V.I. *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*. Moskau 188-82, I-IV.
- Derrida, J. 1985. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M.
- Derrida, J. 1987. "Der Entzug der Metapher", V. Bohn (Hg.), *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt a.M., 317-355.
- Derrida, J. 1996. *Résistances de la psychanalyse*, Paris.
- Dilaktorskaja, O.G. 1995. "Chudožestvennyj mir Peterburgskich povestej", *Gogol'*, 207-257.
- Drubek-Meyer, N. 1992. "Gogol's Psychologik in den «Večera na chutore bliz Dikan'ki»", *Psychopoetik* (= WSA Sonderbd. 31), 61-99.
- Drubek-Meyer, N.: *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*. Diss. München 1995 (im Druck).
- Ebersole, S. 1995. *Media Determinism in Cyberspace, Internet-Hypertext*: <http://www.regent.edu/acad/schcom/rojc/mdic/md.html>.
- Ėjchenbaum, B. 1969. "Die Illusion des skaz", *Russischer Formalismus*, München, (= 1969a).
- Ėjchenbaum, B. 1969. "Kak sdelana 'Šinel' Gogolja", *Russischer Formalismus*, München, 122-159.
- Foucault M., 1993. *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. <sup>10</sup>.
- Genette G. 1987. *Seuils*, Paris.
- Genette G. 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M.

- Gogol', N.V. 1940. *Polnoe sobranie sočinenij*. T. 10 (Briefe 1820-35), Moskau.
- Gogol', N.V. 1951. *Sobranie chudožestvennych sočinenij v pjati tomach*. T.1, Moskau.
- Gogol', N.V. 1995. *Peterburgskie povesti* (Hg. O.G. Dilaktorskaja), SPb.
- Gončarov S.A. 1992. *Tvorčestvo N.V. Gogolja i tradicii učitel'noj kul'tury*, SPb.
- Günther, H. 1968. *Das Grotleske bei N.V. Gogol'*, München.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- Hansen-Löve, A. 1983. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. - Am Beispiel der russischen Moderne“, *Dialog der Texte* (= WSA Sonderbd.), Wien, 291-360.
- Hausendorf, H. u. Murašov, J. 1994. „Allegorie und Aussatz. Anstößige Körperlichkeit zwischen Oralität und Literalität“, Thomas Müller (Hg.): *Körper und Sprache* (= Rhetorik, Bd. 13) Tübingen, 17-31.
- Hodel, R. 1994. *Betrachtungen zum skaz bei N.S. Leskov und Dragoslav Mihailović*. Bern u.a.
- Izvolov, N.A. 1992. „Moment oživlenija spjaščej idei“, *Kinovedčeskie zapiski* 15, 137-144.
- Jampols'kij, M. 1996. *Demon i labirint. Diagrammy, deformacii, mimesis*. Moskau.
- Kittler F., 1981. „Die Irrwege des Eros und die ‚absolute Familie‘“, *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt, 421-470.
- Kittler, F. 1985. „Romantik – Psychoanalyse – Film“, *Eingebildete Texte*, München, 118-135. (=1985b)
- Kittler, F. 1985. *Grammophon Film Typewriter*, Freiburg (=1985a).
- Kittler, F. 1987. „Über romantische Datenverarbeitung“, *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn, 127-140. (=1987b).
- Kittler, F. 1987. *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München (=1987a).
- Kornblatt, J. 1991. „Gogol' and the Muses of «Mirgorod»“, *Slavic and East European Journal* Vol. 50, 2, 309-316.
- Lacan, J. 1966. „La lettre volé“, *Écrits I*, Paris.

- Lacan, J. 1975. "La fonction de l'écrit", *Encore* (= Le séminaire XX, 1972-1973), Paris.
- Lachmann, R. 1974. "Das Problem der poetischen Sprache bei V.V. Vinogradov", *Poetics* 7, 103-125.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M.
- Lineckij, V. 1993. "Šinel' strukturalizma", *Novoe literaturnoe obozrenie* 5, 38-44.
- Listwan, F. 1991. "Poetyka skazu a polska gawęda", *Ruch literacki* XXXII, Z. 5 (188), 489-498.
- Lotman, Ju.M. 1992. "Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja", *ders.: Izbrannye stat'i*, Bd. 1, Tallinn, 413-447.
- Mandel'stam I. 1902. *O charaktere Gogolevskogo stilja*. Helsingfors .
- Mann, Ju. V. 1994. „Skvoz' vidnyj miru smeč. Žizn' N.V. Gogolja 1809-1835, Moskau.
- McLuhan, M. 1997. *Der McLuhan Reader* (Hg. v. Martin Baltes u.a.), Mannheim.
- Melville, H. 1983. *Bill Budd, Sailor & Other Stories*, London.
- Meyer, H. 1995. "Gattung", *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 66-77 (=1995b).
- Meyer, H. 1995. *Romantische Orientierung*, München (=1995a).
- Meyer, H. 1996. "Švejtkovo přiznání (Psaní a písemnosti v Haškově textu)", *Světová literaturněvědná bohemistika. Materiály z 1. kongresu světové literaturněvědné bohemistiky*, Bd. 2, Praha, 630-638.
- Murašov, J. 1997. "Orthographie und Karneval. Nikolaj Gogol's schizoides Schriftverständnis", *WSA* 39, 85-106.
- Paech, J. 1997. "Intermedialität", *Medienwissenschaft*, H. 1, 12-30.
- Peace, R. 1976. "Gogol's 'Diary of a Madman'", *Oxford Slavonic Papers*, IX, 28-45.
- Puškin, A. 1963. *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. T. 2, Moskau.
- Rancour-Laferrriere, D. 1982. *Out from under Gogol's Undercoat. A Psychoanalytic Study*. Ann Arbor.

- Samyškina, A.V. 1979. "K probleme gogolevskogo fol'klorizma", *Russkaja literatura*, 3, 61-80.
- Spieker, S. 1991. "Writing the Underdog. Canine Discourse in Gogol's Zapiski sumasšedšego and its Pretexts", *WSA* 28, 41-56.
- Spieker, S. 1994. "Gogol's *via negationis*: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in «Arabeski»", *WSA* 34, 115-142.
- Stepanov A.N. 1957. "Gogol' v 'Otečestvennyh zapiskach'" (1830)", *Trudy ot-dela novej russkoj literatury* I, 46-79.
- Thresher, K. 1992. *Multiple narrative modes and the presence of skaz*, (Diss. U. of Wisconsin, Madison).
- Titunik, I.R. 1963. *The Problem of Skaz in Russian Literature*. Ann Arbor (Diss. U. of California, Berkeley)
- Vinogradov, N. 1969. "Das Problem des *skaz* in der Stilistik", *Russischer Formalismus*, München, 168-207.

В. Паперный

**"ПРЕОБРАЖЕНИЕ" ГОГОЛЯ**  
(к реконструкции основного мифа позднего Гоголя)

Существуют загадки, которые только кажутся таковыми, и существуют другие, действительно загадочные загадки. К числу последних принадлежит наследие позднего Гоголя. На протяжении вот уже более чем столетия предпринимаются попытки понять Гоголя последнего десятилетия его жизни, однако и по сию пору нет ощущения, что понимание достигнуто, и чем больше мы *знаем* о нем, тем меньше мы его *понимаем*.

Обыкновенно исследование объекта предполагает фиксацию известных, 'старых' сведений о нем и последующее добавление к ним 'новых', добытых исследователем сведений. Применительно к Гоголю подобная схема обнаруживает свою удручающую недостаточность. Сжигая свои рукописи, Гоголь последовательно и настойчиво предотвращал плодотворность самого отношения к себе как к *объекту* понимания и исследования, который хотя бы отчасти может быть кому бы то ни было известен. Он хотел остаться навсегда, и он навсегда остался – живым субъектом (или, если угодно, тенью и привидением живого субъекта), даже из-за гроба и сквозь напластования десятилетий манипулирующим своим истолкованием. Да, ведь это сам Гоголь поставил свои последние годы под знак неудачи и провала его главной книги – "Мертвых душ". И, повинувшись Гоголю, мы уже который год повторяем "ослабление творческих способностей", "неудача", "провал", "крах". Но действительно ли верно, что больше всего на свете он хотел завершить "Мертвые души"; что он неустанно работал на ними;<sup>1</sup> что он даже и написал намного больше, чем дошло до нас, да сжег перед смертью; что продолжение "Мертвых душ" всегда мыслилось Гоголем именно как перереженный в поэму роман, а не как текст совсем иного рода и совсем иной природы? Подобные вопросы мы задаем очень редко и очень ненастойчиво. Между тем задавать их полезно, даже если и нет особой надежды получить ответ, потому что, задавая их, мы сможем яснее понять, что вся эта популярная история о продолжении "Мертвых душ" есть не что иное как миф. У мифа же – своя правда, отличающаяся от правды факта (об этом, впрочем, и сам Гоголь говорил: "Ибо хлеб – дело печеное, а нос совсем не то").<sup>2</sup> И когда мы 'вычтем' миф из факта,

мы получим простую и ясную картину творчества Гоголя, которую можно описать одним словом: "переписка". Единственный жанр, в котором поздний Гоголь был по-настоящему продуктивен, это жанр частного письма. Этот жанр был избран Гоголем в качестве основного – и, по-видимому, вполне осознанно. Далеко не случайно, что когда Гоголю понадобилось издать публицистическую книгу, он назвал ее "Выбранные места из *переписки с друзьями*", хотя, по существу, эта книга совсем не была собранием частных писем.<sup>3</sup> Провал "Выбранных мест" был для Гоголя настоящим ударом, после которого он сознательно отказался от публикации своих произведений и, как можно полагать, – вообще от писания-ради-публикации. Но это был не первый провал такого рода: с точки зрения самого Гоголя, ожидавшего от публикации первого тома "Мертвых душ" (1842) немедленного отклика "всех и каждого", как он любил выражаться, в России, отсутствие такого отклика, вялая неготовность русского общества пробудиться означали тщетность и не востребованность его усилий как *писателя*. И Гоголь именно так и понял ситуацию, в которой он находился.

С частной перепиской все обстояло иначе. Те же самые корреспонденты Гоголя, которые, как С.Т. Аксаков, например, бунтовали против публичных, записанных в книгу, поучений Гоголя, проявляли обыкновенно лояльность по поводу тех же самых поучений, но изложенных приватным образом. Начиная с 1840 г. Гоголь настойчиво учил своих друзей и своих близких, и он видел успехи: А.О. Смирнова стала соблюдать посты сама и принуждала к тому же свою дворню, семейные Гоголя явно оказывали признаки духовного исправления (насколько исправление было глубоким, этого Гоголь впрочем, не проверял: из-за границы трудно проверить) и т.д., и т.п.

Господствующая в гоголевской переписке пророческая и проповедническая тональность, глубочайшая и неотступная сосредоточенность Гоголя на стремлении изменить людей не оставляют никакого сомнения в том, что для позднего Гоголя творчество стало означать не столько писание литературных произведений, сколько усилие *посредством* писания добиться перемен в жизни, перестроить жизнь, преобразить ее. Это жизне-творчество Гоголя весьма специфично: оно почти начисто лишено эстетического честолюбия. И поэтому оно очень отличается от жизне-творчества, скажем, немецких романтиков или русских символистов и очень сходно, скажем, с жизне-творчеством Карла Маркса, который однажды решил, что тогда как прежние философы стремились познать мир, задача философии состоит в том, чтобы изменить его, – а потом всю свою философскую карьеру превратил в одно сплошное подстрекательство к насилию – прямое, посредством разных манифестов, и косвенное, посредством экономической теории.



Гоголь, разумеется, отнюдь не стремился возжечь мировой пожар, но, с другой стороны, и ему не была чужда радикалистская стихия огня. Сообщая *urbi et orbi* о сожжении второго тома "Мертвых душ", Гоголь сослался на слова апостола "Не оживет, аще не умрет" и упомянул о птице-фениксе, подобно которой содержание книги "вдруг воскреснуло в очищенном и светлом виде".<sup>4</sup> Чтобы воскреснуть, переродиться, преобразиться, верил Гоголь, и он сам, и вся Россия должны пройти через огненную стихию Смерти/Разрушения.

Воскресение как прохождение через огонь – это не просто метафора, это очень важный элемент видения поздним Гоголем себя, своей судьбы и своей миссии по отношению к России. Это видение включает в себя, впрочем, и многие другие элементы, по большей части не раз и весьма обстоятельно обозначенные комментаторами. Вместе с тем во всей своей полноте это видение (а как я попытаюсь здесь показать, оно обладало исключительно высокой степенью целостности и опиралось на прочную мифологическую конструкцию – 'основной миф позднего Гоголя') остается во многом непонятым. И достижению приемлемого уровня понимания препятствует, помимо посмертных манипуляций, которые предпринимает Гоголь по отношению к своим истолкователям, сложная смысловая природа самого объекта.

Поздний Гоголь лишь отчасти воплотил (а точнее – 'рассеял') свое видение в словесных текстах. Не менее, а возможно, и более существенной формой воплощения этого видения стала сфера его "дел", сфера поведенческих актов, сфера символического поведения Гоголя, в которой его основной миф искал своей реализации. Основной миф позднего Гоголя не может быть поэтому просто описан – он подлежит *реконструкции*. И реконструкцию эту кажется наиболее разумным начать с обсуждения смысла одной из основных<sup>5</sup> серий актов символического поведения позднего Гоголя, а именно той, которая завершилась пребыванием Гоголя в Св. Земле, в Иерусалиме.

Как известно, Гоголь впервые объявил о своем намерении предпринять паломничество в Св. Землю во время пребывания в Москве в начале 1842 г. Он испросил и получил благословение на поездку от архиепископа Иннокентия Борисова, сообщил о своем намерении С.Т. Аксакову, А.С. Данилевскому и другим своим друзьям – и никуда дальше Европы не поехал. В августе 1842 г. Гоголь писал С.Т. Аксакову из Гастейна, что "путешествие" его "еще далеко" и что раньше окончания его труда – "Мертвых душ" – оно "не может быть предпринято ни в каком случае".<sup>6</sup> Помимо провозглашенной цели – "совершения подвига во имя любви к братьям" и "принесения Богу благодарности", его паломничество, как вежливо, зауваляно, но недвусмысленно намекал Гоголь, было, в сущности, той це-

ной, которую он был готов заплатить Царю Царей за помощь в завершении своего великого труда.<sup>7</sup> Завершение же этого труда должно было сопровождаться великими чудесами, знаменующими наступление Нового Века.

Трудно сказать, в какой мере Гоголь действительно верил в реальную осуществимость этого эсхатологического проекта. В любом случае, т.е. верил ли, или не очень верил, ему пришлось от этого проекта отказаться, потому что со временем ему становилось все более и более ясно, что исполнение главного условия осуществления этого проекта – завершение "Мертвых душ" – отодвигается в неопределенное будущее.

А Иерусалим притягивал и манил к себе. Там происходили чудеса, которые так нужны были Гоголю. Так, в письме от 12 декабря 1844 г. Гоголь передает матери полученное им "известие о слышании небесного гласа во время божественной литургии у Гроба Господня". Свидетелем события был, как отмечает Гоголь, воронежский архиерей, самый же глас "был истолкован патриарху как пророчащий бедствия миру, если он не покается". Пересылая матери молитву, "привезенную ирхиереем", Гоголь увещевает ее и через нее сестер, соседей и "многих домашних, а особливо из живущих в нашей деревне, которые ленивы, нерадивы и дурно ведут себя" прочесть молитву и покаяться. Особого внимания заслуживает унылый тон этого замечательного письма. Гоголь как бы снимает с себя ответственность за всю эту историю. Молитву "прислали", "судить о том не наше дело", "если сами святители дали молитву и повелели по ней молиться, то, мне кажется, следует это исполнить [...] при молитве приложено было также увещание передать и другим 9 и более человекам, а потому я передаю и вам".<sup>8</sup> Источник плохо скрываемого Гоголем унылого сомнения по поводу значимости случившегося события легко опознать каждому, кто знаком с перепиской Гоголя: подобное чувство Гоголь демонстрировал всякий раз, когда не он к другим, а другие к нему обращали предписание вознести молитву. А ведь это только он, Гоголь, имел право и полномочие говорить как власть имущий.

С начала 1845 г., со времени перенесенной им тяжелой болезни, Гоголь возобновляет свои декларации о намерении отправиться Иерусалим. Он пишет об этом А.О. Смирновой, Н.Н. Шереметевой, Н.М. Языкову и т.д. Он назначает время – Пасха 1846 г., он начинает собирать средства на поездку. И вновь, как и в 1842 г., он обуславливает свою поездку вполне определенным *предварительным условием*. Нет, он уже не надеется завершить "Мертвые души" – его задача более скромна: "я должен", говорит Гоголь, "изготовить то, что я должен изготовить до моего отъезда [...] небольшое произведение и не шумное по названию в отношении к нынешнему свету, но нужное для многих".<sup>9</sup> Речь идет, понятно, о "Выбранных

местах из переписки с друзьями". Почему создание и публикация "Выбранных мест" так важны для Гоголя именно до, а не после его поездки, это очень легко понять, учитывая специфический характер его книги. Гоголь не может удовлетвориться ролью смиренного паломника, одного из многих и очень многих, его желание – вступить в Святой Град Пророком, признанным, вопреки словнице, в своем отечестве.

Затянувшаяся до лета 1846 г. работа над "Выбранными местами" заставила Гоголя отложить поездку. Но далее – далее произошла известная 'катастрофа' начала 1847 г. Пророческая миссия Гоголя не только не была признана – она была публично и на разные лады осмеяна. Ехать в Иерусалим было не с чем. Это было ужасно. В течение всей своей сознательной жизни Гоголь прилагал беспрецедентные усилия по заметанию следов и сокрытию своих путевых намерений. Он подписывался чужими именами в книгах для проезжающих. Он мог на заставе в Москве на законный полицейский вопрос "Куда едете?" ответить, указывая на старушку Н.Н. Шереметеву: "Я никуда не еду – а едет вот она". Он постоянно сообщал ложные сведения о своих литературных трудах (характерно, что даже в помещенном в "Выбранных местах" "Завещании" он считал возможным завещать своим соотечественникам ненаписанное им произведение "Прощальная повесть"). Никто не должен был знать подлинного пути Гоголя со всеми его извилинами, все должны были верить, что у него, по его собственному выражению, "одна дорога от самой юности", и это прямой путь и прямая дорога, и этот путь и эта дорога в точности таковы, как Гоголь определяет их здесь и сейчас, когда он говорит. И нельзя спрашивать, и нельзя сравнивать, и нельзя проверять по дорожным книгам – да и проверив, ничего и не найдешь!<sup>10</sup>

А тут – о следующей станции на Пути объявлено в книге, объявлено всей России, а ехать нельзя, потому что ехать не с чем. Но, с другой стороны, и не ехать нельзя, потому что уже многократно обещано, и сказано, что не будет возвращения в Россию до поездки в Иерусалим,<sup>11</sup> и деньги, пожертвованные на поездку, получены (это немаловажное обстоятельство: в Предисловии к "Выбранным местам" Гоголь поставил всех, кто купил его книгу в положение жертвователей на его поездку).<sup>12</sup> Страшное дело: и ехать нельзя, и не ехать нельзя. Неразрешимая, кажется, дилемма. Но Гоголь нашел из нее выход. Он решил ехать, однако ехать нехотя и невольно, то есть, в некотором смысле, *ехать и одновременно не ехать*. И уже окончательно решив – ехать в начале 1848 г., Гоголь настоятельно внушает своим друзьям (М.П. Погодину, С.П. Шевыреву, В.А. Жуковскому и другим), что он направляется в Иерусалим без внутреннего желания, с ощущением чертвости и равнодушия в груди, а о. Матвею Константиновскому (12 января 1848 г.) сообщает даже: "Мне кажется, что во

мне и веры нет вовсе".<sup>13</sup> Эту тему собственной духовной чертвости, равнодушия и безверия продолжает Гоголь без каких бы то ни было изменений и в своих многочисленных эпистолярных отчетах об уже совершившейся поездке в Палестину, которую он устойчиво описывал как одновременно бывшую и не бывшую. Через Тир, Сидон, Акко, Назарет и далее через Самарию и Яффо поднялся Гоголь в Иудейские горы, в Иерусалим. Мрачный, малорослый, и дурноодетый, и капризный Гоголь грубо помыкал сопровождавшим его однокашником – русским консулом в Бейруте К.М. Базили (Базили стоило огромного труда убедить Гоголя не проявлять деспотическую властность хотя бы в присутствии арабов, считавших Базили лицом облеченным высшими полномочиями самим царем, – это было просто очень опасно). В Палестине Гоголь увидел все, что обыкновенно видели русские паломники. Но в целом он был глубоко разочарован. И первоначальные отзывы Гоголя о совершенной им поездке были немногосложны и немногословны, в основном, они сводились к унылым жалобам по поводу владевших им в течение всей поездки подавленности и "чертвостности душевной".

И только через почти два года, в феврале 1850 г., да и то в ответ на просьбу Жуковского, нарисует Гоголь более или менее связную картину своего путешествия. И это будет картина *сна*: "Видел я как во сне это землю. Как сквозь сон видится мне самый Иерусалим". В этом своем сне Гоголь увидел Палестину Мертвой Земли, "пораженной Богом страной", страной, ничем не отличающейся от "пустой и неприятной" России: "В Назарете, застигнутый дождем, просидел два дни, забыв, что сижу в Назарете, точно как бы это случилось в России на станции". И вообще, заключил Гоголь, чтобы *увидеть* эту Землю не надо в нее ехать, а надо молиться ("соверши, помолясь, внутреннее путешествие") – и надо читать Библию.<sup>14</sup>

Таковы основные, с моей точки зрения, перипетии, происходившие в, так сказать, внешнем, поверхностном слое того сложного духовного процесса, который означивают слова "Путь Гоголя в Иерусалим".<sup>15</sup> Все эти симулятивные, реальные, и полуреальные намерения (ехать – не ехать и при каких обстоятельствах), все эти по большей части сфальсифицированные эксплицитные мотивировки поездки (поблагодарить "за все", "поблагодарить за выздоровление", "получить силы для продолжения труда", "помолиться за всех" и т.д.), и даже все эти легко реконструируемые полускрытые реальные мотивы, связывающие поездку Гоголя в Иерусалим с его стремлением окончательно утвердиться в позиции Пророка – все это очень мало говорит о том главном, что необходимо понять – о внутреннем смысле гоголевского тяготения к Иерусалиму.

Основная трудность в достижении такого понимания кроется в характере текстов, на основании которых мы можем судить о внутренней жизни Гоголя, о том, что он 'в действительности думал'. И дело здесь не в том, что эти тексты – письма Гоголя и некоторые из составленных им молитв (а именно те, которые писались в расчете на читателя) – рисуют глубоко сфальсифицированную картину реальной духовной жизни Гоголя. Это как раз составляет не трудность, а большое облегчение для исследователя, поскольку в известном смысле нет ничего более правдивого, чем текст, призванный систематически, сознательно и намеренно скрыть правду и тем самым на эту правду все время намекающий. Главная трудность состоит прежде всего в крайней фрагментарности и неоднородности имеющегося в нашем распоряжении текстового материала. Гоголь оставил нам как бы груды стеклянных осколков, чтобы мы, отобрав лишь *часть* этих осколков, склеили из них сосуд. И разрешить эту археологическую задачу было бы попросту невозможно, если бы Гоголь уже совсем лишил нас своих указаний на то, какие именно осколки следует использовать при реконструкции.

Такое указание можно прочесть в известном письме Гоголя Жуковскому от 10 января 1848 г. В контексте обсуждаемой темы это письмо представляет собой не что иное, как оглядку на Афины перед самым восхождением в Иерусалим, если пользоваться классической формулировкой Тертуллиана, – или оглядку на Рим, если быть ближе к характерной для самого Гоголя символике великих городов. В этом письме Гоголь поет настоящий гимн, как он выражается, "нашему милому искусству", гимн патетический, цветистый и одновременно тщательно мотивированный. И в центре этого Гимна – образ самого Гоголя как художника, пусть религиозного, но все же художника и только художника, а не (что подразумевается) пророка. Но главное даже и не в самом письме, а в *приписке* к нему: Гоголь просит Жуковского "приберечь письмо, с тем чтобы при втором издании "Переписки" поставить на место "Завещания", имеющего выбраться".<sup>16</sup>

Эта просьба замечательно характерна: Гоголь явно готовит формулировку, маскирующую реальную причину замены "Завещания", которая выглядела бы, по всей вероятности, следующим образом: 'Мой друг, которому стольким обязан я от дней моей юности, сберег для меня письмо... и т.д., и т.п.).

Это гоголевское приуготовление к фальсификации реальной причины, по которой текст "Выбранных мест" подлежал изменению, исключительно симптоматично и многозначительно. Чтобы понять смысл затеянной здесь Гоголем игры, следует прежде всего понять, что фальсификации Гоголя отнюдь не бессознательны, отнюдь не являются последствием неких

скрытых от его собственного сознания комплексов, но, напротив, глубоко умышленны. В данном случае 'умысел' заключается в том, чтобы как бы ненароком и почти даже случайно задним числом радикально переакцентировать общий смысл уже опубликованной и уже провалившейся книги, а затем попытаться обратиться к публике с *этой же книгой* еще раз. То, что нужно Гоголю в данном случае, ~~я~~ вещь логически невозможная, но отнюдь не невозможная в глазах этого великого поклонника Абсурда: Гоголь намеревается *незаметно* подменить свою книгу, и притом по возможности одним-двумя ударами, и он уже знает, как он это сделает: он заменит структурное ядро книги, "Завещание", другим текстом.

"Завещанию" принадлежит особая роль в общей структуре "Выбранных мест". Вопреки тому, что говорит как название книги, так и сам Гоголь в предисловии к ней (Гоголь подчеркивает именно случайность выборки – "выбираю сам из моих последних писем, которые мне удалось получить назад [...] прибавляю две-три статьи литературные [...] и, наконец, прилагаю самое "завещание"<sup>17</sup> – вопреки всему этому, "Выбранные места" представляют собой специально созданный и вполне цельный текст, обладающий изощренно-сложной композиционной и стилистической структурой. Этот текст только хочет навязать себя читателю в качестве немудреного, наивного и верующего, в то время как на деле он представляет, пожалуй, самое сложное и "умышленное" произведение гоголевского рококо. Как и "Вечера на хуторе близ Диканьки", как и "Миргород", как и "Арабески", как и, в определенном смысле, "Мертвые души", "Выбранные места" паредставляют собой сборник, цикл, тщательно организованное смысловое единство, внешне состоящее из разнородных фрагментов. Вместе с тем в отличие от всех этих циклов, концепция смыслового единства "Выбранных мест" не может и принципиально не должна быть прочитана в пределах их текста, она локализована в некоем находящемся за пределами текста абстрактном смысловом пространстве. Читателю предлагается преодолеть эмпирическую пестроту и несогласованность высказываний автора по самым разным вопросам, отнеся все эти высказывания к некоторому метафизическому абсолютному Кануну, когда Пророк изрекает свои последние слова. И два открывающих "Выбранные места" фрагмента, "Предисловие" и, в особенности, "Завещание", призваны прежде всего представить и с силой навязать читателю образ автора, возвысившегося до этого метафизического абсолютного Кануна. И именно этот, ключевой для "Выбранных мест", образ автора собирался (или только говорил, что собирался) заменить Гоголь накануне своей поездки в Иерусалим, готовясь (в свойственной ему уклончивой и неокончательной манере) к сдаче занятой им в "Выбранных местах" позиции, позиции максимальных

мистических притязаний, и выражая готовность предстать перед Россией после своей поездки просто художником и просто человеком.

Абсолютный метафизический Канун означен в "Выбранных местах" двояким образом: с одной стороны, как Канун Смерти, а с другой – как канун прибытия в Иерусалим. В Предисловии к "Выбранным местам" эти два различных образа соединены: Гоголь прямо говорит о том, что его жизнь "на волоске" и что во время его путешествия к святым местам "может все случиться".<sup>18</sup> Однако по существу перед нами два различных и самостоятельных мотива, и развернуты они далее, в "Завещании", различным образом.

Мотив смерти развит в первом разделе "Завещания" достаточно явным образом. Он развит в тему прохождения через смерть – своего рода натурального воскресения: "Завещаю тела моего не погребать, пока не покажутся первые признаки разложения. Упоминаю об этом потому, что во время самой болезни находили на меня минуты жизненного онемения, сердце и пульс переставали биться..."<sup>19</sup> Иными словами – 'я не раз умирал и затем воскресал и надеюсь осуществить это еще раз'.

Второй же мотив, назовем его пока 'Великим событием, которое должно произойти в Иерусалиме', глубоко упрятан в тексте и подлежит реконструкции. Следует отметить, впрочем, что, хотя мотив этот и весьма надежно замаскирован, участок текста, на котором он упрятан, особым образом маркирован автором.

Общий принцип маркирования, на основе которого введено и развернуто "Завещание", – это принцип нагнетания скандально-неуместных и откровенно-абсурдных деклараций. Так, уже в Предисловии, Гоголь заявляет, что публикует "Завещание" с тем, чтобы в случае его смерти на его "пути" "возымело оно тотчас законную силу, как засвидетельствованное всеми его читателями",<sup>20</sup> что явно бессмысленно, и Гоголь, имевший определенную юридическую подготовку, знал об этом: действительность завещания никак не связана с его возможной публикацией. Далее скандальная бессмысленность и абсурдность гоголевских деклараций возрастает... Гоголь начинает с предписания подождать его воскресения, продолжает скандальным предписанием своим друзьям и вообще всем своим соотечественникам, как реагировать на его смерть, оставляет им в наследство никогда не написанную книгу "Прощальная повесть", требует от своих родственников превратить после его смерти их дом и деревню в прибежище для странников, и, наконец, завершает форменным скандалом, учиненным им Погодину за публикацию без его, Гоголя, "воли и позволения" его портрета – в последнем, седьмом разделе "Завещания".<sup>21</sup>

Особая неуместность и абсурдность последнего раздела "Завещания" подчеркнута его заведомой неисполнимостью, о чем и заявляет сам автор:

"Завещаю... но я вспомнил, что уже не могу этим располагать [...]". Разумеется, Гоголь осознавал, что почти все его завещательные распоряжения касаются того, чем он "не располагал" и "не мог располагать", да это и не завещательные распоряжения никакие, а веления пророка. Однако в данном случае он считает необходимым особо отметить, так сказать, незавещательность, последнего раздела "Завещания", дополнительно усилив его звучание нападками на Погодина. Зачем все это ему нужно – это можно понять. Гоголь намеревается оставить после себя единственно верный, единственно аутентичный образ. И поэтому он требует, чтобы те читатели, которые "завели у себя какой-нибудь портрет" его, уничтожили его "тут же, по прочтении сих строк", и покупали только тот портрет, "на котором будет выставлено: Гравировал Иорданов" [имеется в виду известный портрет работы Федора Ивановича *Иордана*]. Почему же именно этот портрет, созданный именно этим художником? Гоголь говорит об этом не прямо, но ясно: Иордан уже несколько лет трудится "над гравированием бессмертной картины Рафаэля Преображение Господне". Он "всем пожертвовал для труда своего, – труда убийственного, пожирающего и годы и здоровье". Иначе говоря, покупать портрет Гоголя только работы Иордана следует потому, что Иордан подобен самому Гоголю, посвятившему, как он говорит здесь же (несколько, впрочем, преувеличивая), "всю жизнь" одному труду – "Мертвым душам", – иными словами, потому, что Иордан является таким образом двойником Гоголя ad hoc – художником, с религиозным рвением служащим божественному искусству. А это, в свою очередь означает, что созданный Иорданом портрет, создан как бы самим Гоголем.

Казалось бы все? Но нет, не все. Несколькими строками далее обнаруживается, что и этот, гравированный Иорданом, портрет Гоголя покупать не надо, а вместо него лучше покупать самый эстамп "бессмертной картины Рафаэля", гравированной Иорданом, эстамп, который как сознательно-преувеличено заявляет Гоголь, "по признанию даже чужеземцев, есть венец гравированного дела и составляет славу русскую".

Таким образом, если отбросить все эти так характерные для Гоголя ходы, призванные замести следы его мысли ('надо помочь бедному художнику': 'я человек не гордый, кому нужен мой портрет'; и т.п.), смысл последнего завещательного распоряжения Гоголя становится предельно ясным: Он желает, чтобы вместо и в качестве его портрета употреблялась, и употреблялась максимально широко, копия Рафаэлева "*Преображения Господня*".

Известна и неоднократно обсуждалась комментаторами та исключительно важная для Гоголя, и в особенности для позднего Гоголя, роль, которую играло в его творчестве символическое представление идеального



художника как живописца, в долгом, самоотреченном, монашеском, целиком посвященном Богу, молитвенном труде создавшего свой великий шедевр. С этим представлением Гоголь устойчиво ассоциировал самого себя, как, например, в написанном им в конце декабря 1847 г., накануне поездки в Иерусалим, письме Александру Иванову: "Мне нет дела до того, кончу ли я мою картину, или смерть застигнет меня на самом труде, я должен до последней минуты работать [...] Если бы картина моя погибла или сгорела перед моими глазами я должен быть также покоен [...] Хозяин, заказавший это, видел. Он допустил, что она сгорела".<sup>22</sup> С этим представлением он устойчиво связывал и творчество самого Александра Иванова, и ad hoc, по случаю писания "Завещания", – творчество Иордана. Но особенно отчетливо и внушительно это представление было развито Гоголем в "Портрете", причем в обеих редакциях повести.

В связи с обсуждаемой сейчас темой особого внимания заслуживает тот эпизод "Портрета", где рассказывается о страшном шоке, испытанном Чартковым от встречи с "чистым, непорочным и прекрасным, как невеста" шедевром, созданным неким русским художником, "усовершенствовавшимся в Италии".<sup>23</sup> Этот художник соотнесен с Рафаэлем как прямо (он "оставил себе в учителя одного божественного Рафаэля"), так и косвенно: как указал Р. Магвайр, введенный в "Портрет" мотив непреодолимого и всепоглощающего восхищения работой великого художника является парафразой истории о том, как реагировал Франческо Франчия, увидев "Святую Цецилию" Рафаэля, – истории, которую Гоголь прочел у Вазари и Вакенродера.<sup>24</sup>

Внимательный читатель Вазари, Гоголь знал, что реальный Рафаэль очень плохо соответствовал образу аскетического молитвенника и что самое "Преображение" не было завершено Рафаэлем из-за болезни, которая стала следствием того, что Рафаэль, как сообщает Вазари, переступил границы любовных наслаждений.<sup>25</sup> Он мог догадываться и, наверное, догадывался, что А. Иванову не показалось бы особенно приятным предстать перед публикой в образе художника-монаха, как Гоголь и представил его в "Выбранных местах" (так оно и вышло: возражая Гоголю, Иванов заметил, что "очень бы не отказался иметь женою монахиню").<sup>26</sup> Однако Гоголь предпочитал попросту не принимать такого рода факты в расчет при причислении Рафаэля и Иванова к сонму своих священных сателлитов.

Следует заметить, впрочем, что для того послания, с которым Гоголь обратился "ко всем и к каждому" в "Выбранных местах", гораздо большее, чем символический образ Рафаэля, значение имеет собственно картина Рафаэля "Преображение".

На картине Рафаэля изображены два последовательных эпизода, о которых, с незначительными разночтениями, сообщают синоптические Евангелия (Матвей, гл. 17, Лука, гл. 9, Марк, гл. 9). Первый эпизод – в верхней части картины – Преображение Христа перед апостолами Петром, Иаковым и Иоанном, – просияние лица и одежды Христа, явление Моисея и Илии, беседующих с Христом. Второй эпизод, в нижней части картины, – неудачные попытки апостолов исцелить бесноватого мальчика (этого мальчика исцелит потом сам Христос, уже спустившись с Горы Преображения). Преображение, таким образом, представлено в картине как предвестие исцеления, которое может быть истолковано как исцеление вот этого конкретного мальчика, но может быть истолковано и как предвестие абсолютного исцеления, абсолютного изгнания бесов из человека и человеческого рода вообще.

А теперь попробуем понять буквально реконструированное нами в тексте "Завещания" имплицитное требование Гоголя расценивать "Преображение" Рафаэля как *suī generis* портрет самого Гоголя и с этой целью мысленно представим себе на месте головы Христа голову Гоголя. И как только мы осуществим эту инсталляцию, перед нами не может не открыться поразительное соответствие между содержанием картины Рафаэля и смысловым ядром того послания, которое так хотел передать и которое так боялся артикулировать до конца Гоголь в его "Выбранных местах из переписки с друзьями". Россия погружена в "страхи и ужасы", она одержима бесами, беснуется русский человек. Кто спасет? Кто изгонит бесов? Я, Гоголь, спасу, но прежде мне надо в Иерусалим. Там в Иерусалиме я преобразусь, там я умру и там воскресну. И вернувшись оттуда, я спасу, я изгоню дьявола.

На первый и даже на второй взгляд, предлагаемая мною реконструкция глубинного духовного мотива, который стоял за упорным стремлением Гоголя к восхождению в Иерусалим, как надежды испытать Преображение, кажется фантастической. Поэтому я хотел бы привести некоторые дополнительные аргументы в пользу ее справедливости.

1. Идея замены головы Христа каким-то другим изображением приобретает характер странной и даже кощунственной фантазии только будучи воплощенной в словесном тексте. Применительно же к тексту живописному эта идея не содержит в себе ничего не только кощунственного, но даже и необычного. Так, распространено мнение, что голова Христа в "Преображении" – это автопортрет самого Рафаэля. Разумно предположить, что Гоголь, даже если он нигде и не читал об этом, это просто *видел*. Гоголь был абсолютно компетентен в сфере специфических навыков и представлений, сопровождающих работу живописца, и он системати-

чески переносил эти навыки и представления в сферу своей собственной поэтики – поэтики словесных текстов. После работы Ю.М. Лотмана "Проблема художественного пространства в прозе Гоголя"<sup>27</sup> эта мысль уже не требует дополнительных доказательств. Вместе с тем у нас нет никаких оснований утверждать, что религиозная мысль Гоголя была никак не связана с его поэтикой. Напротив, эта связь очевидна. Как я уже сказал, идеальная смысловая структура "Выбранных мест" мыслилась их автором как отнесенная к *одному моменту времени*, то есть как, в метафорическом, или, если угодно, метафизическом смысле, 'картина'. С другой стороны, как это очевидно и как это неоднократно отмечалось исследователями, тема преобразования (пусть не в специфическом смысле Преображения Христа) является одной из главных тем "Выбранных мест из переписки с друзьями". А поэтому нет ничего нелогичного в предположении, что именно "Преображение" Рафаэля явилось своего рода моделью, оглядываясь на которую Гоголь нарисовал свою 'картину', где он стремится изобразить и себя, и Россию, и "все, что ни есть на свете", причем изобразить посредством 'умопостигаемой' инкорпорации собственного портрета в картину Рафаэля.

2. В картине Рафаэля присутствуют элементы, не имеющие основания в евангельском тексте: один из апостолов, участвующих в неудачном исцелении бесноватого мальчика указывает на Христа, которому еще только предстоит этого мальчика исцелить (этот жест переводит нарративную, т.е. причинно-временную, последовательность на чисто пространственный язык живописи). Кроме того, на самой горе Преображения, под деревом изображены фигуры диаконов-мучеников Феличиссимуса и Агапитуса, чей праздник совпадает с днем Преображения, но которые, конечно, при событии преобразования не присутствовали. Разумеется, как эти две интерполяции в сюжет, так и интерполяция автопортрета самого художника, не имеют у Рафаэля того мистического смысла, который был присущ гоголевской 'картине' Преображения, однако с чисто технической точки зрения то, что сделал Рафаэль, ничем не отличается от того, что сделал Гоголь.

3. В постскрипуме к уже цитированному выше письму Гоголя к А.О. Смирновой от 2 апреля 1845 г. (в существенной своей части это письмо, напомним, посвящено гоголевскому намерению отправиться в Иерусалим) содержится весьма специфическая просьба. Гоголь просит Смирнову отправить, после академической выставки в Петербурге, принадлежащую ему "головку спасителя" из "Преображения" Рафаэля, копированную И.С. Шаповаловым, тому самому преосвященному Иннокентию, который благословил его на путешествие в Св. Землю.<sup>28</sup> Возможно, конечно, что эта просьба лишь случайно совпала по времени с концом той страшной для

Гоголя весны, когда он так тяжело был болен, так мучительно боялся смерти и когда он написал "Завещание", задумал "Выбранные места из переписки с друзьями" и окончательно решил ехать в Иерусалим. Если же это совпадение не случайно (а разумно предположить, что оно-таки не случайно), то оно очень хорошо согласуется с излагаемым мною предположением о том, что Гоголь 'духовно' обжил картину Рафаэля как свой портрет, а голову Христа в нем 'духовно' заменил на свою. Если это так, то отсылание "головки спасителя" приобретает вполне отчетливый символический смысл: двух голов у Нового Христа быть не может.

4. В уже упомянутом письме о.Матвею Константиновскому Гоголь признавался – и это накануне его отъезда в Иерусалим: "Мне кажется даже, что во мне и веры нет вовсе. Признаю Христа Бога человеком только потому, что так велит мой ум, а не вера. [...] Несмотря на все это, я дерзаю теперь идти поклониться Св. Гробу. Этого мало: хочу помолиться о всех и всем, что ни есть в русской земле и отечестве нашем".<sup>29</sup> В чем здесь кается Гоголь? Используя догматическое определение, под которое Гоголь "подстраивает" описание своих сомнений, он кается в монофизитской ереси – в неверии в человеческую сторону богочеловеческой природы Христа. Чего боится Гоголь? Он боится именно того, что составляет реальное существо его непосредственной религиозной жизни. Почему он этого боится? Он боится потому, что ему страшно отделиться от Церкви, отделиться от "всех", верить не как "все", противопоставить себя Традиции. И здесь мы сталкиваемся с той же самой антиномией, которая была присуща гоголевской мысли во всех ее основных аспектах. Так, будучи абсолютным новатором по призванию, готовым пренебречь любыми эстетическими конвенциями, Гоголь провозглашал себя сторонником крайнего эстетического традиционализма, объявлял высшим достижением литературы – Гомера, живописи – Рафаэля и других великих итальянцев (среди современных ему направлений в живописи поддерживая устарелый академизм) и т.д. В социальной сфере Гоголь был сторонником самых радикальных, самых максималистских из всех возможных перемен, он желал прямого правления Бога на Земле – и при этом защищал самые консервативные политические институты. В интеллектуальной сфере Гоголь был готов на самые рискованные эксперименты, был готов вступить в союз с самим Абсурдом – и довольствовался образом честного, но глуповатого проповедника прописных истин. Указанная антиномия, несмотря на всю ее специфичность именно для Гоголя, полностью вписывается в общий контекст культуры романтизма, к которой принадлежал Гоголь. Гоголь совмещал в себе, с одной стороны, крайний романтический индивидуализм, предельным выражением которого был богоборческий демонизм, а с другой – крайнюю традиционалистскую религиозность. И

было только естественно, что стремление Гоголя удержать оба эти компонента его мировоззрения привело его к посягнуванию, которое он знал за собой и которого так боялся в себе, – к посягнуванию самому занять вершину традиционалистской иерархии ценностей, т.е. заменить собой Христа – стать, так сказать, индивидуалистическим богоборческим волком в овечьей шкуре боголюбивого традиционализма. Как это Гоголь собирался сделать – на это он, как мы видим, намекнул: за Христом только должен был сохраниться титул Бога... оставшимся же – оставшимся он знал как распорядиться.

Подведем некоторые итоги.

Гоголевский миф Преображения, столь пугающий и одновременно столь неотвязно-притягательный для Гоголя, возник как ответ на вопросы, которые Гоголь задал самому себе в 1841 г., в первом томе "Мертвых душ": "Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?"<sup>30</sup> Можно полагать, что за провозглашением Гоголем в 1842 г. его намерения направиться в Св. Землю, в Иерусалим уже стоял этот миф. Однако лишь в 1845 г., после перенесенной болезни, которую Гоголь мифологически интерпретировал как Смерть, он попытался приступить к реализации той программы действий, которая вытекала из мифа Преображения. Несмотря на поражение в ходе реализации так сказать, предварительного этапа этой программы (получить из рук России статус пророка по публикации пророческой книги "Выбранные места из переписки с друзьями"), Гоголь все же надеется на чудо и направляется в то место, где это чудо должно произойти, – в Иерусалим.

Своего рода комплексным символом того, чем Гоголь хотел казаться, был Рим. Рим – столица вечной классики, Рим – столица вечной патриархальности (патриархальная община, управляемая церковной иерархией), Рим – столица тайно и страстно любимого Гоголем католицизма, Рим – столица ортодоксии, столица правильных мыслей. Иерусалим был альтернативой: это был город Воскресения, город, где была отменена Традиция, город, где совершилось чудо. И ехать в этот город было надо, и ехать в этот город было страшно. И не потому страшно, что, как написано священнику, на его языке, чтобы он понял, что, вот, умом признаю, а не верю. А потому страшно, что чудо может не произойти, что Дьявол – этот постоянный персонаж духовной драмы Гоголя – может отнять победу.

В сущности, еще до того, как Гоголь появился в Иерусалиме, он написал сценарий будущих событий. И "черствость", и "неспособность молиться" и даже Искуситель поблизости (об этом Гоголь намекал в письме о.Матвею из Одессы от 21 апреля 1848)<sup>31</sup> – все это появилось в свой че-

ред. Чуда не произошло, как будто бы никуда и не ездил. ("Уже мне почти и не верится что и я был в Иерусалиме", – писал Гоголь Жуковскому из Бейрута 6 апреля 1848 г.).<sup>32</sup> Оказавшись в "пораженной Богом" Палестине, Гоголь с ужасом обнаружил, что он в некотором глубинном смысле оказался в пораженной Богом России, в России невоскресшей и непретворенной, и что он сам никогда не воскреснет и не преобразится. Взятая Гоголем на себя миссия Русского Христа – Спасителя России очевидным образом провалилась.

Несмотря на всю его экстравагантность, основной миф позднего Гоголя, миф Преображения, отнюдь не выпадает из общего идейного контекста эпохи. Мысль Гоголя, которая породила этот миф, питалась теми же источниками, что и германский и русский варианты романтического национализма, польский мессианизм и другие идеологические феномены подобного рода. Как показал М. Вайскопф, многое у Гоголя становится более понятным, если принять во внимание многочисленные параллели между текстами Гоголя и масонской литературой.<sup>33</sup> Вместе с тем, если говорить не об источниках отдельных мотивов основного мифа позднего Гоголя, а об источниках общей конструкции этого мифа в целом, то нам придется обратиться к совсем иной, а именно – еврейской, традиции. Именно в истории традиции произошел случай, когда 'обыкновенный человек' провозгласил себя Мессией и был широко признан в качестве такового (это произошло в XVII в., и имя этого человека было – Шабтай Цви). Именно для этой традиции характерна вера, что Мессия – Спаситель Народа восстанет из среды самого Народа и что призвание Мессии – это прежде всего именно Спасение Народа (т.е. в сущности, та же самая вера, которая находилась в основе гоголевского мифа Преображения). Весьма возможно, что смещение мысли Гоголя в сторону еврейской религиозности произошло просто вследствие совершившейся в сознании Гоголя редукции христианского мессианизма к его иудаистической прараснове. Но, с другой стороны, нельзя исключить, что какие-то интеллектуальные флюиды проникли сквозь непроницаемые культурные барьеры, отделявшие украинского помещичьего сына от обитателей соседних хасидских местечек. Так это или нет – сказать трудно. Однако в любом случае нельзя не признать символическим, что стремление Гоголя спасти Россию привело его в Иерусалим.

### Примечания

<sup>1</sup> О реальной истории текста второго тома "Мертвых душ" см., например: В.А. Воропаев. "Три этюда о Гоголе" (Из архивных разысканий), Го-

голь: история и современность (к 175 летию со дня рождения), М., 1985, 461–468.

- 2 Н.В. Гоголь, *Собрание сочинений*, Т. 3, М., 1984, 40.
- 3 "Никакой 'перепиской с друзьями' – писал В.В. Гиппиус, – Гоголь в этой книге не пользовался, только очень немногие статьи варьируют отдельные мысли, раньше вошедшие в действительные письма. Это чисто литературное произведение – ряд статей, которым – и то не всем – придана лишь форма писем" (В. Гиппиус, *Гоголь*, В. Зеньковский, Н.В. Гоголь, СПб, 1994, 134.)
- 4 Н.В. Гоголь, "Выбранные места из переписки с друзьями", *Собрание сочинений*, Т. 6. М., 1986, 251–252.
- 5 Собственно говоря, только серия актов символического поведения Гоголя, связанная с "Мертвыми душами", может соперничать, если не по значению, то по чисто количественному признаку, с упомянутой серией.
- 6 См. Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, Т. 12, М., 1952, 97.
- 7 См. там же, 94–97.
- 8 См. там же, 379–380.
- 9 Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, Т. 12, 472–473 (письмо А.О. Смирновой от 2 апреля 1845 г.).
- 10 Обсуждая характерную для Гоголя тактику 'заметания следов' (отмечаемую многими мемуаристами и не раз привлекавшую внимание комментаторов), А.К. Жолковский поставил ее в связь с "покушениями Гоголя на полный контроль над собой и окружающими", которые, в свою очередь, он описал как одно из проявлений скрытых бессознательных комплексов Гоголя (А.К. Жолковский, "Перечитывая избранные описки Гоголя", *Блуждающие сны и другие работы*, М., 1994, 74–76). В этой связи я хотел бы отметить, что (даже если оставить в стороне общий вопрос, в какой мере сложно закодированные литературные тексты и тексты поведения Гоголя вообще поддаются элементарной психоаналитической интерпретации) данное заключение кажется несколько поспешным: 'заметание следов' и другие формы фальсификации Гоголем эмпирической реальности его пути отнюдь не были, как мы увидим, бессознательными, но служили вполне осознанным целям.
- 11 Уже в письме А.С. Данилевскому от 9 мая 1842 г. Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, Т. 12. 57.
- 12 "[...] прошу из тех ['моих соотечественников'], которые имеют достаток, купить несколько ее ['моей книги'] экземпляров, и раздать тем, ко-

торые сами купить не могут, уведомляя их при этом случае, что все деньги, какие превысят издержки на предстоящее мне путешествие, будут обращены [...]” и т.д. (Н.В. Гоголь, "Выбранные места из переписки с друзьями", 174).

- 13 См. Н.В. Гоголь, *Письма*. Под ред. В.И. Шенрока, Т. 4, б.г., 154.
- 14 Там же, 300–302.
- 15 Поездке Гоголя в Палестину посвящена обширная мемуарная и исследовательская литература. См., например: К. Мочульский, *Духовный путь Гоголя*, Paris, 1934, 111–116; В. Вересаев, *Гоголь в жизни*, М.–Л., 1933, 373–736.
- 16 См. Н.В. Гоголь, *Сочинения и письма*, Т. 9, СПб, 1909, 104–109.
- 17 Н.В. Гоголь, "Выбранные места из переписки с друзьями", 173.
- 18 Там же, 173.
- 19 Там же, 176.
- 20 Там же, 173.
- 21 См. там же, 176–180 (цитируемый далее седьмой раздел "Завещания" – там же, 179–180).
- 22 Н.В. Гоголь, *Письма*, 145.
- 23 См. Н.В. Гоголь, *Собрание сочинений*, Т. 3, 90–92 (цитируется по второй редакции "Портрета").
- 24 R.A. Maguire, *Exploring Gogol*, Stanford, 1994, 165–166.
- 25 Д. Вазари, *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*, Т. 2, М.–Л., 1933, 209.
- 26 В.И. Шенрок приводит это заявление А. Иванова в комментарии к одному из писем Гоголя. См.: Н.В. Гоголь, *Письма*, 159.
- 27 См. Ю.М. Лотман, *Избранные статьи*, Т. 1, Таллинн, 1992, 413–447.
- 28 Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, Т. 12, 474.
- 29 Н.В. Гоголь, *Письма*, 154.
- 30 Н.В. Гоголь, *Собрание сочинений*, Т. 5, М., 1986, 207.



- <sup>31</sup> Н.В. Гоголь, *Письма*, 187. Легко можно себе представить, как тяжело было бедному о. Матвею читать все это.
- <sup>32</sup> Там же, 176.
- <sup>33</sup> См. М. Вайскопф, *Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст*, М., 1993 (этой теме посвящена значительная часть книги, см. особенно гл. IX и X).



Anton Sergl

## GOGOL'S OPIUM

### Genesis and meaning of the Piskarev-sujet in „Nevskij prospekt“

1. In 1994 a new Russian translation of De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* was published.<sup>1</sup> The editors followed the first edition, printed in 1821 in *London-Magazine* and as a separate book in 1822 under the pseudonym „X.Y.Z.“ The annex of this new translation contains three „fragments“ taken from text of the first Russian translation of De Quincey's sketches, published in 1834 as *Ispoved' Angličanina, upotrebljavšago opium. Soč. Matjurina, Avtor Mel' mota. Sanktpeterburg v tipografii N. Greča*. The annex attributes the fragments, which are not to be found in De Quincey's original draft, to an unknown author, a „Psevdo De Kvinsi“, rating them as „fal'sificirovannye perevodčikom fragmenty teksta romana“<sup>2</sup> An essay of V. Kondrat'ev in the same annex speculates fruitlessly about the identity of this translator/author, searching between „mnogočislennych russkich avtorov Biblioteki dlja čtenija“.<sup>3</sup> Kondrat'ev mentions that the translation of 1834 had a high impact on Gogol's „Nevskij prospekt“: generally on the conception of „arabesque prose“ as well as especially on the Piskarev-sujet. Kondrat'ev is the first to mention De Quincey's influence on Gogol', but even he as co-editor of the new edition does not realise that Gogol' borrowed motifs and whole scenes for the most part – if not exclusively – from the „falsified fragments“.

The 1834-translation is indeed very free, omits more than 25% of the original text, divides the material into four sections and adds the above mentioned new episodes. But not only the newly invented material, the whole text is of an extraordinary quality preparing the future „arabesque style“. Neither Greč nor his friends would have been able to write on this stylistic level while adapting English prose. It was indeed a formidable transformation of De Quincey's hypertrophic writing and an outstanding artistic invention. An implication of Kondrat'ev's speculations is: Gogol' himself could have designed his new arabesque manner while translating „Maturin“. Gogol' – as far as we know – was never a plagiarist. It would have been consistent, that „Nevskij prospekt“ only re-used inventions, he himself had drafted in a translation. Gogol' was, by the way, the only important author who reflected the *Ispoved' angličanina* in his work. And there are allusions in Gogol's letters during the summer of 1834, that Greč – apart from

that to Gogol' a „persona non grata“ – is indebted to him.<sup>4</sup>

But Kondrat'ev is wrong. There is no text of Gogol' or any other Russian writer to be discovered. The 1834 edition was translated not from De Quincey's text, but from the first French translation, made by the 17-year old Alfred de Musset and published as *L'Anglais, mangeur d'opium* in 1828.<sup>5</sup> The Russian translation (still a very good piece of work) follows Musset strictly. The added fragments are Musset's romantic inventions; Gogol' is fascinated by them: The dream of the reading child and the skeleton (145-151), the „ball“ and the box on the ears (87-106) and the description of a third state of intoxication – neither exaltation nor depression but the gaping void of waiting and the vice of emptiness – in a „Spanish“ setting of inquisition and tribunal (74-82).<sup>6</sup> Musset's French version of the *Opium-Eater* was no succes; three decades later Baudelaire (who did not like Musset at all) made a revision of the translation which had a strong influence on European symbolism and the life-syle of symbolistic poets like Brjusov in Russia. Again, it seems that Baudelaire didn't know that *L'Anglais, mangeur d'opium* was Musset's work. The 1828 edition was signed „A.D.M.“ There was nearly no public reaction: A few vaudevilles, which alluded to the old-fashionedness of opium;<sup>7</sup> Berlioz found inspiration for the programme of his *Symphonie fantastique* (1829); Balzac wrote a short review-essay in 1830 („Opium“) and mentioned, that the style of Maturin, the author of *Bertram* and *Melmoth* (who had died in 1825) influenced this prose. Obviously, Balzac never heard of De Quincey, who lived at that time – still a polytoxicomaniac – in Scotland. In the Paris of the July revolution nobody cared about the identity of „X.Y.Z.“ Greč or his lecturer must have read Balzac's essay. They deciphered the „A.D.M.“ on the French edition as an abbreviation of Maturin's name, maybe starting from the assumption that Maturin was the most famous contributor to the *London Magazine* during the early 1820s. Maturin's *Melmoth* was a big „succès d'estime“, when it was first published in Peterburg in 1832/33. Gogol' admired Maturin's novel and used a few motifs in *Mertvyje duši*.<sup>8</sup> The Russian translation of the *Opium-Eater* was started, because Greč and his lecturers believed Maturin to be the author. It was not made, because there was an actual interest in opium or (as Kondrat'ev in ignorance of the book-market's economy suggests) because Greč hoped to sell more copies, if he attributed the book to a more prominent writer. Nevertheless, the attribution characterises the intellectual situation in Russia. It was contradictio in adjecto to sell Maturin, the most famous contemporary Irish writer, as author of the *Confessions of an English Opium-Eater*.

2. A reconstruction of the fabula of the Piskarev-story in „Nevskij prospekt“ helps to understand the fundamental importance of the opium-motif (and all secondary motifs which derive from it) as well as the influence of *Ispoved' angličanina* on the text in general. In chronological order Piskarev's first visit to the shop

of the Persian is the first act of the tragedy. The painter Piskarev is interested in the style of the shop, the colored ornamentality of the orientalism en vogue. Until then, Piskarev's art was grey and based on drawing and nature morte. The Persian orders a picture of a really wonderful woman. He gives Piskarev the impression that the picture would be paid with drugs. When Piskarev returns to the shop he knows, what he can get there. He also knows about the stimulating effects on the recollection of female beauty caused by opium. It is not important that the Persian himself told him about the effects of opium, but that Piskarev had got some information. Firstly, Piskarev, who needs money, seems not to be interested in the Persian's commission. But unconsciously he is already in the power of the oriental. The vision of the beautiful woman – the first episode of the sujet – fulfills but the Persian's will. Even before drinking opium for the first time, Piskarev's reactions and dreams are the excitements of the drug. (Gogol' quotes the *Opium-Eater* as an authentic source!) Piskarev has the vision of the beautiful woman (who is actually a prostitute and not very beautiful with her worn face), because he hops to recall this same extended vision, the suspended moment, the retarding „peripeteia“ – the mise en abyme of the artistic method with the help of opium. De Quincey's „dream-fugue“-effect has its impact on Piskarev and his sujet. „Dux“ and „comes“ perpetually change parts. The dream of the ball quotes whole passages of Musset's text: In the *Confessions* the confessor is intoxicated, in Gogol's text Piskarev has not yet taken the opium. The observer and the observed, the persecutor and the persecuted fluctuate. The motion of the sujet is Piskarev's motivation: the search for a (new) motif – capturing through repetition (and repeated abuse).

The opium liberates Piskarev's male sexuality. He changes from the active into a passive role and becomes himself the vision, he follows in his dreams. As a „lunatik“ the male artist becomes a female romantic „sommambula“.<sup>9</sup>

*Arabesque* means orientalism.<sup>10</sup> „Arabesque“ prose is part of Gogol's conception of religious art, taken from daily life and popular literary topics. Gogol' used the contemporary fashion of orientalism (especially in French literature and culture) as material for his religious subversion of the reader.<sup>11</sup> Piskarev exchanges opium for the women (for the female in himself). But he is deceived by this arabic deal. The woman is an illusion caused by (the wish to have) opium, which stimulates his artistic abilities to paint a beautiful woman and to earn enough money with his paintings to found a family. A vicious circle.

3. Piskarev is a victim. As a real artist he has to be a Christian and a pilgrim. The Nevskij is the straight way from the Egyptian obelisc in the center of Russia's capital to the Lavra, to Jerusalem, to the Holy Grave, to eternity (cf. Piskarev's lonely coffin). The Persian is an oriental devilish agent. His shop on the Nevskij is a temptation which blocks the pilgrim's path. The opium is his secret weapon. In De Quincey's text instead of the Persian there is a Turk and a Chinese. During the

1830s Orient meant nearly everything between Egypt, India and China.<sup>12</sup> De Quincey is fascinated about the possibility to explore the Orient through opium and sleep. Creativity means to have „oriental dreams“ at one’s disposal; amalgamatic rêveries of visits to the dead and eternal funerals, Brahma, Vishnu, Isis, Osiris, Mohammed and Ali, sphinxes and mummies, hearts of eternal pyramids, labyrinthine architectures of antique monuments and ancient cities.<sup>13</sup> De Quincey’s intentions are spiritual. Through „the doctrine of the true church of opium“<sup>14</sup> the confessor explores with Jean Pauls *Levana* further steps of religiosity and reconciles intellectual doubts with the eternal truths of John Forster’s (a friend of De Quincey’s mother) Baptism.<sup>15</sup>

The prostitute is a second weapon of oriental vice and heresy. The unknown at the the ball who „zagovoril s nej na kakom-to neponjatnom dlja Piskareva jazyke“<sup>16</sup> is the Persian. She is a dancer (a „alameh“ or Alma – while Piskarev in the translinguistic palindrom wants to be a „Maler“, i.e. a painter), who puts Piskarev on the wrong track, from the straight way into the periphery, the labyrinth of the little oriental streets and into her empire, which is miserable but seems to be a magic castle for Piskarev.<sup>17</sup> The prostitute is wicked; she is nameless, without identity and able to look like Piskarev’s mother: The description of her face and her hair to be painted by Piskarev in „Nevskij prospekt“ is also a description of the portrait of Gogol’s mother. Piskarev loses his orientation not only in space but in time, when he (like the Opium-Eater) remembers – instead of the woman – his innocent childhood<sup>18</sup> and starts to design his future as a continuation of a dream-narrative: „Iz vsech snovidenii odno bylo radostnee dlja nego vsech...“<sup>19</sup> The motif of the illusionary harem being a trap can be found in Torquato Tasso’s *Gerusalemme liberata* where Armida and her magic garden are the ultimate weapons of the muslimans against the brave Christian heroes. Goffredo and Rinaldo, at least, do not succumb to Armida, because she reminds them of their mothers. (The same motif is developed in Wagner’s *Kundry*.) So this trick proves to be the musliman’s mistake.

Tasso was the romantic archetype of the mad artist. His Russian admirer and translator was K. Batjuškov. He praised Tasso in poems and an article „Ariost and Tass“, which appeared first in 1815 and two years later in his *Opyty v stichach i v proze*.<sup>20</sup> There it was introduced by an eulogy about the healing power of sleep and dreams („Pochvalnoe slovo snu“). Batjuškov accepts the help of „laudanum“ for people having problems to fall asleep. Like Coleridge and De Quincey, Batjuškov belonged to a generation that was personally interested in opium. Stimulated by the drug, he explored the etymology of „laudanum“, connected with the fame and the poet’s laurel. This is the basis of his interpretation of Tasso: Armida, her garden and her beauty are but an opium-fancy. Tasso’s heroes, intoxicated and sleeping, are victims of the musliman’s drug, but when they come round from the anesthetic they are able to tell the difference between dream

and reality. Batjuškov used a lot of opium; doctors (following Brown's pharmacology) prescribed it. It is impossible to analyse whether Batjuškov's complete mental breakdown was influenced or caused by intoxication. However, Batjuškov was in 1834 Russia's most renowned mad artist when Glazunov published his *Sočinenija v proze i stichach* – a complete edition. Batjuškov, his illness and his „Tasso“ were widely discussed, while Gogol' invented the Piskarev-sujet for „Nevskij prospekt“ (cf. Kjuhel'beker's first letter to Puškin from Sibiria!). The character Piskarev derives is not only from De Quincey's and Musset's Opium-Eaters but also from the personal and artistic tragedy of Batjuškov.

With the opium Piskarev consumes, he is consumed by the Orient. Piskarev drinks the opium and does not eat it like the oriental/islamic warriors of the myth (the Turk and Persian „Teriakis“). In Gogol's story a few (seven: the seven allegorical sins) drops of the liquid are enough to plunge Piskarev into ruin. He is predisposed. The carefully measured dose is very small compared with the enormous amounts of opium consumed by De Quincey (or prescribed by the Brownists). De Quincey is investigating with opium, but Piskarev is the object of an experiment. Piskarev's body and mind are eaten away by the opium. The Orient of the opium is a topic, where everyone has to return to mindlessly, even after the end of his pilgrimage; it is the „inferno“. Piskarev is an „exemplum“ for Gogol's own later pilgrimage, his journey to the Holy Grave and his inability to paint an affirmative portrait of the real, the female-sophiotic beauty. „Nevskij prospekt“ shows Gogol's orientalism in statu nascendi. No map or description of the Nevskij during the 1830s mentions a Persian shop. This „ambiente“ is a literary import from London and Paris. Gogol's orientalist religion/persecution mania (as described by Vajskopf) is both imperialism in nuce and obvious atavistic revanchism. This is important, even if around 1830 everyone thought like that, in as far as Gogol's texts helped to establish Russia's cultural and hegemonical pretensions during the 19th and 20th centuries.

### Anmerkungen

- 1 Tomas de Kvinski, *Ispoved' angličanina, upotreblavšego opium*, Moskva, 1994.
- 2 *ibid.*, 142.
- 3 V. Kontrat'ev, „Pokazanija počtov“, *ibid.*, 134.
- 4 Cf. letter to Maksimovič 23.8.1834 in: N. Gogol', *Pis'ma I*, Sankt Peterburg, 321.
- 5 A.d.Musset, *Œuvres complètes en prose*, t.2, Paris 1982. The textual

differences between De Quincey's text and the French translations of Musset and later Baudelaire are investigated in detail by A. Noe, *Stilometrie und Interpretation. Stilistische Merkmale der Sprache Alfred de Mussets mit besonderer Berücksichtigung der Prosa*, Frankfurt/M., 1992, 249-258.

- 6 Numbers=pages in brackets refer to the Russian edition of 1834; I give them, because there is no such information in the new 1994-edition. The ball (2nd movement), the tribunal (4th movement) and the „dies irae“ of the skeletons (5th movement) are important for Berlioz' *Symphonie fantastique*. Berlioz' fantasma is re-transferred on Gogol' by Musorgskij in his scherzo „Ivanova noč' na Lysoj gore“, originally written for his Gogol'-opera „Ženitba“. The box on the ears (Musset's, not De Quincey's invention) excited Dostoevskij; cf. G.M. Fridlender, „O nekotorych očerednych zadačach i problemach izučeniija Dostoevskogo“, in: *Dostoevskij, materialy i issledovanija* 4, Leningrad, 1980, 7.
- 7 Cf. A. Kupfer, *Die künstlichen Paradiese*, Stuttgart, Weimar, 1996, 98.
- 8 Cf. A. Sinjajewski (A. Terz), *Im Schatten Gogols*, Berlin, 1979, 260.
- 9 Cf. N. Gogol', *Sobranie sočinenij*, Bd.3, Moskva, 1949, 25.
- 10 Gogol's „arabesque“ implications differ from Puškins subtle use of the arabesque intermediality, Cf. H. Meyer, „Die realisierte Travestie und die tra(n)svestierte Realisierung. Arabeske und Grotteske in Puškins Manuskripten am Beispiel von ‚Domnik v Kolonne‘“, in: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam, Atlanta, 1994, 125-142.
- 11 Cf. M. Vajskopf, *Sjužet Gogolja*, Moskva, 1993.
- 12 Cf. E. Said, *Orientalismus*, Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1981, 8-14.
- 13 Cf. T. De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Prose*, Oxford 1985, 73f. The imperialistic intentions of these motifs are (on the base of E.W. Said's classic *Orientalism*) discussed in: J. Barell, *The Infection of Thomas De Quincey. A Psychopathology of Imperialism*, New Haven, 1991.
- 14 De Quincey 1985, ibd., 62.
- 15 Cf. J. Hillis Miller, *The Disappearance of God*, Cambridge/Mass. 1968. Gogol' was without doubt impressed by „De Quincey's“/„Maturin's“ attachment to his mother and her believes. Gogol' often confessed sympathy for protestant, i.e. puritanic spirituality.
- 16 Gogol' 1949, ibd., 23.
- 17 The charming disorder of things in the prostitute's room reappears in the 6th chapter of Gogol's *Mertvyje duši* as the components of Pljuškin's „kuči“.



<sup>18</sup> Cf. T. Fabricius, *Zeit und Raum bei Maturin und De Quincey*, MA Uni München 1994.

<sup>19</sup> Gogol' 1949, ibd. 27.

<sup>20</sup> K. Batjuškov, *Opyty v stichach i v proze*, Moskva, 1977, 122-148. Cf. Ju. Mann, *V poiskach živoj duši*, Moskva, 1984, 71.



Aage A. Hansen-Löve

«GØGØL'»  
ZUR POETIK DER NULL- UND LEERSTELLE

Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чорт знает что и значит. Это чтение совершалось более в лежащем положении в передней, на кровати и на тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства убитым и тоненьким, как лепешка.[...] (*Mertvye duši*, I, 20)

Нуль, изобразимый нулем, – нуль; а «плюс» нечто «минус» оно же, – основа трагедии Гоголя, – создало единственный, неповторимый литературный прием, которым и написаны «МД». (Belyj 1934, 257)

## 1. Nosologische Nullitäten

### 1.1. Nase und/als Leerstelle ("пустое место")

Nach dem Verschwinden von Kovalevs Nase in Gogol's gleichnamiger Erzählung tut sich an ihrem gewohnten Ort eine "Leerstelle" auf; das Nichtvorhandensein einer Nase schafft ein Sein, das freilich durch Abwesenheit glänzt: die seiende Absenz (die Leerstelle) korrespondiert mit dem absenten Sein des Körperteils, der als "pars pro toto" zugleich auch das Ganze eines Körpers bzw. einer Person (Doppelgänger) vorstellt. Als "fehlendes Glied" ist die negative bzw. absente Nase die Verkörperung des apophatischen Paradoxons, genauer: eben jenes apophatischen Diskurses, der mit allen möglichen rhetorischen Figuren die Null-Referenz im Zuge ihrer "via negationis" anstrebt.<sup>1</sup> Insofern ist die Nase ein "missing link" in einer argumentativen Entfaltung von Gründen für die Existenz des Ganzen (Gottes, von Eros und Thanatos, Fülle und Vollendung, Potenz und Erlangung der Evidenz etc.); der "(Körper-)Teil", welcher für das "Ganze" steht, entpuppt sich in seinem Nicht-Vorhandensein auf der physischen

Ebene dennoch als verbal oder metaphorisch (d.h. semiotisch) existent: als Nicht-Teil ("non-pars") steht die Nase ein für das Nicht-Ganze ("non-totum") oder für das Ganze und das große Nichts,<sup>2</sup> das die diabolische Antiwelt zum hyperbolischen Zerrspiegel des Großen Seins, des Jenseits und der unaussprechlichen Vollkommenheit macht.

Zum einen geht es also um das Nichts als Produkt einer diskursiv erzeugten (paradoxalen) Rhetorik der Null-Referenz: Die "Partialisierung" einer Rede (des stammelnden oder verstümmelten "skaz" bei Gogol') bzw. der syntagmatischen Reihe bildet die semiotische Seite einer körperlichen Dissoziierung; die "disiecta membra" der Syntax (der "Satz-" oder der narrativen "Motiv-Glieder") ikonisieren die "disiecta membra" des dionysischen Helden, der – hier ins Absurde gewendet – seine Dissoziierung und Neuzusammensetzung durchmacht.<sup>3</sup>

Dem steht zum andern die "Null-Stelle" auf der paradigmatischen Ebene der Versprachlichung des Null und Nichts gegenüber. Die Absenz eines "Teiles" signalisiert für das semantische Paradigma (bzw. für das des Sprach-Körpers) eine "Null-Stelle", die merkmalshaft als "Null-Glied" das vorhandene "Plus-Glied" ersetzt. Das paradigmatische Fehlen ist immer ein "erfülltes Nichts", das – wie das Null-Morphem im grammatikalischen Paradigma – funktionell jedenfalls ein vollgültiges Morphem bildet (also nicht nur substituiert). Insofern als Kovalévs Nase absent ist, bildet sie ein Null-Glied, das über markante Eigenschaften verfügt: es ist flach bzw. platt, durchaus eigenständig bzw. gegenständlich und zugleich extrem provokant. Indem es nämlich Verblüffung, Panik ("užas"), Ekel, Scham, Angst, Entwertungs- und Impotenzgefühle und einige literarische Verfremdungen provoziert,<sup>4</sup> verfügt es doch über eine hohe Attraktivität (ex negativo), die gerade vom Nicht-Sein bzw. Nichts-Sein evoziert wird. Das Null-Glied bildet sowohl einen legitimen Bestandteil des Sprach-Körper-Ganzen und fungiert somit auch im Sinne des Bachtinschen "grotesken Körpers",<sup>5</sup> dessen Hauptmerkmal es (Es) ja bildet:<sup>6</sup> Das Hervorragende, Phallische, Ausgestülpte, die Körpergrenzen Transzendierende explodiert gleichsam ins total Externe und verselbständigt sich – unter Hinterlassung einer blutleeren Wunde, die an die Stelle des Wunderbaren im romantischen Diskurs der Phantastik tritt.<sup>7</sup> Der groteske Körper ist – in seiner Totalität – immer Sprach-Körper und Körper-Sprache zugleich:<sup>8</sup> Im Rahmen des Sprachkörpers figuriert das Null-Glied paradigmatisch, als Nichts-Glied der expressiven, rhetorischen Körper-Sprache – genauer: der Körper-Rede, einer "parole" diskursiver Expression, die das Glied im Munde führt, das "missing link" mit allen Figuren der paradoxalen Apophtatik formuliert, umschreibt, allegorisiert, projiziert, ent- und verwirft.

In der narrativen Fiktion figuriert schließlich die Nase pragmatisch als Mit(tel)glied einer Konfiguration von Personen, die in einer fiktionalen Inszenie-

zung eine Rolle spielen, auftreten, den Helden (Kovalev) duplizieren, ja mit ihm – von "totum" zu "totum" – auf einer Ebene verkehren (Kovalev begegnet der/ seiner Nase im Kazanskij Sobor).<sup>9</sup> Die inszenierte Nase personifiziert im Gefüge perspektivierter Interaktion "Gesichts-Punkte" ("točki zrenija") im Rahmen einer fiktionalen Welt, die aus ganz unterschiedlichen Wahrscheinlichkeitsmodellen<sup>10</sup> und den mit ihnen verbundenen Diskursen zusammengesetzt ist.

Somit ist die "Nase" nicht nur ein *Sinnes-Organ* (der Welt-Wahrnehmung, der Rezeption) für den Geruch, sie dient nicht nur der Inhalation (Atmung) oder der Inkorporierung (Schnupfen von Tabak) und auch nicht nur als Organ der Ausscheidung und Expression, wodurch sie die Zweiseitigkeit und funktionale wie somatische Reversibilität<sup>11</sup> (Herein-Heraus, Inkorporierung - Exkorporierung, Inhalation - Exhalation) der Urfunktionen realisiert: Die Nase ist auch ein *Sinn-Organ* insoferne, als sie – anwesend oder abwesend – für etwas steht: für andere Körperteile (Glied, Anus, Auge etc.) im Rahmen der nosologischen Paradigmatik, auf dem Feld der *nosologischen Parömi*<sup>12</sup> für andere Rede-Wendungen und rhetorische Figuren ("jemanden an der Nase herumführen", "die lange Nase zeigen", "eine gute Nase haben" etc.). Schließlich figuriert sie im Kontext der intertextuellen Nosologie als markiertes Motiv eines parodistischen, travestierenden oder sonstwie funktionierenden Bezuges: die Nase als Zitat, als Allusion, als intertextueller Index, als Allegorie ihrer selbst, d.h. ihrer Uneigentlichkeit als Teil eines Text-Corpus.

Schließlich symbolisiert die Nase aber auch apophatisch ein *Un-Sinn-Organ*, indem es durch seine Absenz Raum und Fläche bietet für alle nur möglichen und unmöglichen Projektionen, d.h. Interpretationen und (Un-)Sinngebungen. Genau diese Funktion wird schließlich im Finale der Erzählung parodistisch entblößt, wenn der auktoriale Erzähler scheinheilig die (rhetorische) Frage stellt, wie seriöse Autoren solch sinnlose "Sujets" (d.h. Motive) wählen können. Hier fungiert dann die Nase als Null-Sujet im Rahmen einer paradoxal intendierten Erwartungshaltung des "lector in fabula":<sup>13</sup> Die fehlende Nase wird zum "Brennspiegel" jener ad absurdum geführten Interpretationsmöglichkeiten, die der Erzähltext immer wieder bereitstellt – und dann wieder entzieht, entkräftet, dementiert. Die Nase in der Erzählung "Nos" verkörpert womöglich die Leer- und Null-Formel des Literarisch-Künstlerischen überhaupt,<sup>14</sup> dessen diabolische Inkonsistenz Gogol' in seinen romantischen Erzähldiskursen wieder und wieder – oft in Verbindung direkt mit dem Teuflischen und/oder Weiblichen – vorführt und zu entlarven trachtet. Hier aber befinden wir uns am "Nullpunkt der Literatur",<sup>15</sup> dort nämlich, wo sie alles – das Ganze als "totum" - in "partibus" sichtbar macht und zugleich annihiliert.

Die Nase als Interpretat, als offenes Feld von Interpretationsmöglichkeiten re-präsentiert nichts mehr, aber auch nichts weniger als das Kunst-Nichts in seiner totalen Potentialität. Während auf der Ebene psychologischer bzw. psychopoe-

tischer Motivationen die Absenz der Nase als (sexuelle, gesellschaftliche, existentielle etc.) *I m p o t e n z* der Figur deutbar wird, erweist sich die Absenz als Sinn-Leere, als paradoxe Intervention eines therapeutischen Erzähl- und Kunstvollens im Sinne Lev Vygotskijs,<sup>16</sup> das den Rezipienten durch den Schock des Sinn-Entzugs von falscher, objekthafter, allzu irdischer und gegenstandsfixierter Sinn-Suche zu "heilen", also zu "komplettieren" trachtet. In diesem (Un-) Sinne steht Gogol's "Nos" in der Diskurstradition der entgegenständlichenden Rede, deren Ziel es ist, eine jegliche objektsprachliche Teleologie von erreichbaren Rede-Zielen außer Kraft zu setzen und doch *ex negativo*, apophatisch zu agieren. Die letzte Evidenz apophatischer Interventionen besteht ja in der brachialen Verabreichung von Nasenstübern, parodistisch herabgemindert vorgeführt in den absurden "Therapien" des Arztes in "Nos", der Kovalev einen so heftigen Nasenstüber versetzt, daß dieser mit dem Hinterhaupt an die Wand schlägt.<sup>17</sup>

## 1.2. Die Leerstelle als "Inter-Esse" – Position des Dazwischen und der Mediokrität

Wesentlich ist der bei Gogol' mehrfach betonte Null- *A s p e k t* der Nase, also die optische Tatsache, daß niemand seine Nase wirklich ins Auge fassen kann, weil sie sich im "toten Winkel" des Blickfeldes verbirgt. Dieses Verbergen ist jedoch selbst wieder paradoxal, denn auf der einen Seite ist die Nase von außen das aller Oberflächlichste, Naheliegendste, Ins-Auge-Springende, d.h. sie ist das Unverborgene *per se*<sup>18</sup> – und zugleich wird dieses Alleroffensichtlichste vom Eigentümer der Naser nur dann gesehen, wenn er sich in den Spiegel schaut, also zu sich reflektierend und indirekt – also nicht-evident – verhält. Der solchermaßen geblendete Mensch ist grundsätzlich "kurzsichtig" und eben darin liegt seine Dummheit, denn "человеку виден только близкий предмет." (M.D. I, 210).

Das Apertum und das Absconditum koinzidieren hier im Sinne der paradoxalen Rede- und Denkfigur der Apophatik, wie sie etwa in der Rhetorik des Nichts bei Nikolaus von Kues oder Meister Eckehart<sup>19</sup> und darüber hinaus bis zurück zur neutestamentlichen Gleichnishaftigkeit des paradoxalen Nicht-Erkennens des Offensichtlichen begegnet, – eine Figur, die Jesus Christus wieder und wieder in seiner Verfremdungs-Rhetorik abwandelt. Am nächsten dem Nasen-Paradoxon kommt hier das Gleichnis von der Diskrepanz zwischen dem Sehen des Splitters im fremden Auge – bei gleichzeitigem Nichtsehen des Balkens bei sich selbst. Kovalevs "Balken" war/ist seine Nase und zugleich seine Nicht-Nase.

Gerade dieses optische bzw. perspektivische Paradoxon hat Gogol' im Auge, wenn er die Unsichtbarkeit des Evidenten durch die Nase selbst nicht nur symbolisiert, sondern auch somatisch realisiert sieht: Dieses (*D a - ) Z w i s c h e n - s e i n* ("meždubytie")<sup>20</sup> der Nase zwischen den beiden Augen und Blickfeldern markiert nicht nur ihren dem Geschlecht vergleichbaren Un-Ort (zwischen den

Beinen), es repräsentiert zugleich die universelle Projektionsfläche eines "gladkoe mesto", auf den der Betrachter alles Mögliche und Unmögliches übertragen kann.

Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь можно видеть [...] у всех тех мужей, которые имеют полные румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа. ("Nos", III, 53-54)

Wenn also im "Gleichnis" von der Unsichtbarkeit der Nase der Gesichtssinn gegen den Tastsinn ausgespielt wird, wobei die haptische Evidenz der optischen naturgemäß vorgezogen wird, läßt dies an die Figur des "ungläubigen Thomas" im Neuen Testament denken, der erst nach Aufforderung des auferstandenen Christus, die Hand zur empirisch-tastenden Überprüfung in seine "Seite" (in die "Wunde") zu legen, zur vollen Überzeugung gelangt; zuvor jedoch hatte er noch seinem Gesichtssinn mißtraut, waren es doch immerhin die allzu begeisterungsfähigen Frauen, denen der Herr als ersten erschienen war.

Der wahre Glaube kommt also – der Schrift folgend – ohne die handgreifliche Empirie aus, da er eben über visionäre Evidenz verfügt und eigentlich überhaupt keiner Versicherungen und Gewißeheiten bedarf. Damit ist das Verhalten Jesu auch in diesem Falle paradoxal (im Kierkegaardschen Sinne – vgl. hier v.a. seine Abhandlung über die paradoxe Natur des Glaubens),<sup>21</sup> da der transfigurierte Christus nach der Auferstehung ja nicht mehr eines empirischen Körpers bedarf (wie vor dem Kreuzestod).<sup>22</sup> Thomas berührt also eigentlich den "wunden Punkt" des Glaubens und seiner Evidenz, die im Grunde nicht-empirisch ist, also sich nur paradoxal-apophatisch bekundet, "zeigt". Zugleich aber wird das Prinzip der Inkarnation (also der geoffenbarten Inkarnation des Gottessohnes) im symbolischen und allegorischen Feld der Liturgie und des Meßopfers (als Brot und Wein) kommemoriert und empirisch greifbar, ja eßbar und inkorporierbar gemacht. Hier wird der Urwiderspruch der dionysischen wie christlichen Widersprüchlichkeit zwischen (apophatischem) "credo quia absurdum" und kataphatischem Sakramentalismus überdeutlich.<sup>23</sup>

Ковалев потянулся, приказал себе подать небольшое, стоявшее на столе, з е р к а л о . Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но к величайшему изумлению увидел, что у него вместо носа совершенно г л а д - к о е м е с т о ! [...] Он начал щ у п а т ь р у к о ю [sic!], чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. ("Nos", 52-53)

Gogol's "Nos" – gelesen als parabolisches "Credo"<sup>24</sup> – entfaltet eben dieses optisch-haptische Paradoxon im Hinblick auf die Evidenzfrage – und zwar allegorisch in der Sphäre des Glaubens sowie säkularisiert im Alltagsverständnis von

Un-Glaubwürdigkeit ("ne-pravdopodobie") und Un-Wahrscheinlichkeit: Man denkt hier an die gespielte Verwunderung darüber, wie dergleichen "neverojatnosti" sich in eine Novelle verirren können. Der Spiegel,<sup>25</sup> in dem sich Kovalev permanent betrachtet, dient der Feststellung, ob es die Nase noch oder wieder gibt: "а сам в ту же минуту к зеркалу: есть нос." (ibid., 73-74). Diese Überprüfung erfolgt gleich mehrmals, wobei der Spiegel – auch eine zentrale Allegorie des Barock-Emblematismus<sup>26</sup> – einen Ort der völligen Glätte ("gladkoe mesto") wie die Nicht-Nase (ab)bildet.

Einerseits ist die Nase nur im Spiegel oder am anderen zu sehen (wenngleich sie immerhin dem Tastsinn der eigenen Hand zugänglich ist), andererseits ist sie aber als Null-Nase selbst eine Art "glatte Fläche", d.h. Projektions- und Reflexionsfläche des "totum" – d.h. "Welt-Spiegel" im barocken Sinne. Die Allegorie der Null-Nase wurzelt also in der barocken Diskurstradition einer negativen Rhetorik, also einer kataphatischen Rede über das Leere (im moralischen Sinne), wie Vanitas, Vergänglichkeit, den Tod etc. Diese Kataphatik<sup>27</sup> des Nichts und Nein als diabolische Rede bzw. als Simulation der Rede des Diabolos, des Fürsten der Schein-Welt sollte nicht verwechselt werden mit der apophatischen Null-Rede, die durchaus nicht auf moralische Allegoresen aus ist. Negative Kataphatik kennzeichnet die barocken Allegoresen, wofür sich auch zahlreiche Beispiele in Gogol's Erzählungen (vor allem in solchen wie "Taras Bulba", "Vij", "Strašnaja mest'" etc.) finden, während in den Petersburger Erzählungen (im engeren intertextuellen Rahmen von "Nos", "Nevskij prospekt", "Šinel'", "Mertvyje duši", "Revizor" etc.) die barocke negative Kataphatik und ihre den Teufel, das diabolische "Weibsbild" und die Schein-Welt thematisierende Rede mit der leeren Rhetorik des apophatischen Typus interferiert, die einen paradoxalen Diskurs des Unausprechlichen produziert.

Das Unausprechliche ("neskazannoe"), das dann in der symbolistischen Moderne das Kraftfeld einer leeren Häretik bzw. einer apophatischen Hermeneutik werden sollte (vgl. den Frühsymbolismus und seinen "Diskurs der Leere" bzw. die Rhetorik des "leeren Diskurses" bis hin zur Apophatik der absurdistischen Rede der Obëriuty)<sup>28</sup> wird in der negativen Rede der (barocken) Welt-Verneinung mit dem Personal und den negativen Figuren des Diabolischen angereichert, während die reine Apophatik der "leeren Rede" das Unausprechliche "wörtlich" nimmt und in die Signifikantenstruktur der Diskurse als Defekt einbaut. Die Philosophie, Theologie, ja Theodizee des Fehlers<sup>29</sup> ist ja von Anfang an mit der Idee verbunden, daß der Fehler – und somit auch das "Böse" – mit einem "Fehlen" im doppelten Wortsinn einhergeht: einem Fehlen als "Verfehlung" (Überschreitung eines Verbots) – und als Absenz von Sein, als Nicht-Vorhandensein. Zweifellos bewegt sich Gogol' hier in der Tradition des gnostisch-häretischen Dualismus, der ja im altrussischen und monastischen Reli-



gionsdenken ebenso verwurzelt war – wie im hermetischen Schrifttum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.<sup>30</sup>

Die gnostischen Dualismen schöpfen ihre Dynamik vornehmlich aus der Unbeantwortbarkeit der Theodizee-Frage: "unde malum": Das Anarchische und nicht weiter Hinterfragbare des Bösen korrespondiert seltsam mit der Anfang- und regellosen Nicht-Natur des absoluten Gottes. Die in der Gnosis zumeist als Defekt bzw. als unfreiwilliges Nebenprodukt gedachte Weltentstehung krankt "ex ovo" an einem Spalt im Welt-Ganzen, der es entzweit – und dies von Anfang an. Dieser internen Spaltung entspricht die externe Reduplikation bzw. Multiplikation der Weltsphären, wobei immer neue und neue kosmische Schalen bzw. Sphären produziert bzw. kombinatorisch korreliert werden. Das Böse, d.h. die Schöpfung, entsteht aus einem *U r - F e h l e r*, einem initialen Defekt, einem Lapsus des Vollkommenen, das in der Schöpfung seine ursprüngliche Einheit partiell einbüßt. Der Kosmos entstand durch einen "Fehltritt",<sup>31</sup> er resultiert nicht aus kreativen, sondern psychologischen Gesetzen der Neugierde, des Ungehorsams und vor allem des Neides und des Streits (ibid., 94 und 116).

Auf diese Weise wirkt im Sprach-Körper die Leer-Stelle annihilierend, führt von "innen" her zu einer Implosion der Ganzheiten und des "Positiven", d.h. Gegebenen, während das Permeable eines Werdens, einer reinen Prozessualität zunehmend die Stelle des Ästhetischen einnimmt. Genau in diesem Sinne wurde ja später in der Moderne – vornehmlich im symbolistischen Ästhetismus oder im formalistisch-strukturalistischen Kunstdenken – die ästhetische Funktion als *Leerfunktion*<sup>32</sup> – gegen die Didaktik der Lehrfunktion von Kunst und Literatur – verstanden. Dabei ist es nicht immer leicht, die interferierende Mischung der negativen Kataphatik mit der positiven Kataphatik (Rede vom Erhabenen, Versuche einer positiven Kunst-Ethik im II. Teil der *Mertvyje duši, Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* etc.) von der Kombination beider mit Fällen von positiver Apophatik und ihrer quasi nihilistischen Variante abzugrenzen.

Das optische Problem der Unsichtbarkeit der eigenen Nase wird also vielschichtig und hintersinnig abgewandelt, wobei das Spiegel-Motiv mit dem späterhin so produktiven Verfremdungs-Motiv der Brille kombiniert wird: "Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит." ("Nos", 66).

In Gogol's "Zapiski sumassédšego" figuriert die weibliche "luna" nicht nur als *O r t*, "an dem einzig und alleine Nasen wohnen", sie ist auch die annihilierende Ursache dafür, daß wir die Nasen nicht sehen können:

[...] там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне. И когда я вообразил, что земля вещество

тяжелое и может насевши размолоть в муку носы наши, то мною овладело такое беспокойство, что я, надевши чулки и башмаки поспешил в залу государственного совета. (III, 212)

Das Nicht-Sehen als Folge einer physischen, körperlichen Gegebenheit wird hier vieldeutig mit dem Nichts-Sehen-Können, also der Ignoranz bzw. einem falschen Sehen, einer diabolisierten Optik verknüpft. Das kataphatisch Unsichtbare symbolisiert das Unerkennbare, die Schwäche und Defizienz der menschlichen Wahrnehmungs- und Wahrheitsfähigkeit: der somatische "Fehler" (das Niedrige, Mangelhafte) steht allegorisch für das Geheimnis des Unsichtbaren (des Hohen, Erhabenen, Unzugänglichen). Unter dem apophatischen Aspekt wird der optische Effekt nicht bloß thematisiert bzw. als Gleichnis rhetorisiert, sondern als fundamentales Verfahren des sprachlichen Denkens bzw. im engeren Sinne des Kunstdenkens operationalisiert: Das Gleichnis steht nicht nur für etwas (eine negativ-kataphatische Aussage), es bildet vielmehr die Ausgangsfigur für die Entfaltung eines Diskurses, der insgesamt und in seinen Teilen das Unsagbare und Unsägliches ikonisiert und inszeniert. Die Rhetorik der allegorischen Motive wird eingeholt durch die Struktur und die Signifikantenflucht einer apophatischen Diskursführung, deren Gegenstand die sprach- und redeinterne Nullität bildet: Ebenso wie die Nase ihrem Träger unsichtbar bleibt, obwohl sie ganz "nahe" liegt, aber sich zwischen den Sehfeldern verbirgt, unsichtbar macht, befindet sich – auf der Ebene der graphemischen bzw. anagrammatischen Signifikanz – das Graphem "O" und die Nichts-Zahl "0", d.h. "Null" zwischen den anderen Buchstaben – in "N-Ø-S" ebenso wie in den anderen 0- und Ø-Leitwörtern (s.u.).<sup>33</sup>

Immer wieder wird auf diese Mittel- und Zwischenposition des Null-Gliedes verwiesen, wie wenn eben dieses "meždubytie" sein eigentliches Un-Wesen ausmachen würde. Dies auch dann, als sich – völlig unerwartet und unmotiviert – die Nase an ihrem Platz wieder einfindet: "[...] вдруг тот самый нос [...] очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева." ("Nos", 73).

Eine besonders anschauliche Verkörperlichung dieses Positionsdenkens demonstriert Gogol' in jener Passage, wo der Barbier die Nase – auch haptisch-handwerklich – als "Stützpunkt" für seine Rasiertechnik benützt: Denn es soll ja eben nicht die Nase (ab-)geschnitten werden, die Kunst des Barbiers besteht gerade im Umschiffen dieser Gefahrenzone – und nebenbei darin, mit sauberen Händen ans Werk zu gehen ("Nos", 74). Das Rasieren manifestiert sich hier als Vermeidungsform der Kastration, wobei es um die Nase herum jenen "pustoe, gladkoe mesto" schafft, der im Falle des Nasenverlusts eben jenen Ort auszeichnet, der "ex negativo" entsteht.

Eine der Null-Nase vergleichbare Position nimmt in den *Mertvyje duši* das runde Kinn Čičikovs ein, dessen "pustoe mesto" freilich allmorgendlich sorgfältig

ausrasiert, d.h. überhaupt konstituiert werden muß: Während die Nase einer Fremdkastration zum Opfer fällt, spielt das *K i n n*<sup>34</sup> – im Kontext der bei Gogol' geradezu ausufernden phallischen Bartsymbolik – eine autoerotische Rolle, die den Körper Čičikovs ins Weiblich-Runde verlagert: "«Вот, посмотри» [...] «какой у меня подбородок: совсем круглый!»" (M.D. I, 135); "Наконец он слегка трепнул себя по подбородку, сказавши: «Ах ты, мордашка эдакой!» и стал одеваться." (ibid., 161 und 211). Die Zärtlichkeit und geradezu waschneurotische Zärtlichkeit, die Čičikov seinem Körper angedeihen läßt, manifestiert sich gerade in der kritischen Situation der Selbstrasur, wenn es etwa darum geht, sich selbst "zwei Härchen aus dem Nasenloch zu holen" (ibid., 13).

Einerseits tut sich dort, wo die Nase *wa r* bzw. hingehört, eine Leerstelle auf, andererseits *i s t* dieses "Etwas" insoferne, als es *a n s t e l l e* ("vmesto") von etwas anderem auftritt. In der allegorischen Kataphatik (auch in ihrer negativen Variante) verkörpert dieses "vmesto" den Akt und den diskursiven Ort der *S u b s t i t u t i o n*: Alles, was über diesen Un-Ort gesagt werden kann – und es kann im Grunde immer alles gesagt werden, wenn die Substitution eine totale ist – reduziert sich darauf, daß etwas für etwas steht (semiotischer Fundamentalsatz) oder im konkreten Kasus; daß "Nichts" für etwas steht. Dieses Nichts tritt auf einer gegenständlichen und körperlichen Ebene als "pars" neben und in andere Objekte wie "Brot"<sup>35</sup> und "Kaffee" (hier sind wir wieder bei der sakramentalen Sphäre und ihrer Parodie von Brot und Wein) und es fungiert auf der allegorischen Ebene als Gleichnis der Substitution, d.h. als *Meta-Gleichnis*:<sup>36</sup> Alles ist (nur) ein Gleichnis, alles (das "totum" der Welt und ihrer Körper) ist in den metamorphotischen Prozeß dieses "vmesto" und seiner unendlichen Gestaltwandlungen eingebunden.

Но вдруг он отскочил, как будто бы обжегшись. Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего. Он оборотился с тем, чтобы напрямик сказать господину в мундире [...] что он больше ничего, как только его собственный нос [...] Но носа уже не было. ("Nos", 57)

Darüber hinaus bleibt aber auch der Schluß offen, daß ein jedes (Ding oder Person, Figur oder Wort) nur durch seinen *O r t* ("mesto") definiert ist oder apophatisch gesprochen letztendlich nur *ex negativo* definierbar ist: Die Kehrseite und Hohlform der Nase definiert sie aus dem Gegenteil ihrer Anwesenheit, das Nichts konstituiert das Etwas, die Leerstelle markiert den *Topos* und die Figur – im doppelten Wortsinn – der Referenz als solche, die reine Gegenständlichkeit als Kehrseite des reinen Nichts:

[...] некоторые [мальчишки] с сонными глазами выносили на подНОСах горячие п и р о ж к и ; на столах и стульях валялись

залитые кофе вчерашние газеты. "Ну, слава богу, никого нет" – произнес он: – "теперь можно поглядеть". Он робко подошел к зеркалу и взглянул: "Чорт знает что, какая дрянь!" произнес он, плюнувши [...] "Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!.." ("Nos", 54)

### 1.3. Ort und Stelle: Gogol's Atopik

Die Atopie selbst ist bei Gogol' immer bedrohlich und diabolisch, da ein jedes Ding, ein jeder Mensch sich primär über seinen Ort in der Welt (in der kosmischen wie gesellschaftlichen Hierarchie definiert: Dem Menschen an seinem (richtigen, eigentlichen) Ort ("čelovek na svoem meste") steht der ortlose Mensch, Gegenstand, Körperteil gegenüber ("čelovek ne na svoem meste");<sup>37</sup> Auffällig sind hier immer wieder Gogol's apophatische Formeln der abstrakten, indefiniten "Umbenennung" ("inoskazanie") des Selbst-Verständlichen vermittels seines Ortes und seiner Stellung: "Первым движением Ковалева было схватить платок и закрыть то место, где вчера еще был нос,.." ("Nos", 66).

Der Witz der Umschreibung besteht in einer Umkehrung der Tabuisierung: der Gegenstand der Rede ist nur allzu bekannt – und dennoch wird er so umschrieben, wie wenn es sich um die "Scham-Teile" handeln würde. Erst durch diese Figur der Umschreibung und der abstrakten Periphrase wird die Tabu-Zone markiert; das verbergende Reden ("Kalyptik")<sup>38</sup> dient letztlich immer einer "Apokalyptik", da es offenlegt, was es kaschiert, da es durch die Indirektheit das direkte Objekt und das "corpus delicti" erst verrät. In der kerngesunden "deutschen" Arztpraxis gerät dieses subtile Unternehmen zum groben Nasenstüber:

[...] он поднял майора Ковалева за подбородок и дал ему большим пальцем щелчка в то самое место, где прежде был нос, так что майор должен был откинуть свою голову назад с такою силою, что ударился затылком в стену. (ibid., 68)

Auch die bei Gogol' so beliebten und vielfach stilisierten Bürokratismen passen ins Bild, steht und fällt die bürokratische Hierarchie doch mit der Einhaltung der Sitzordnung, der Plazierung des Menschen an seinem jeweiligen Ort im vielstöckigen Staatsgebäude:<sup>39</sup>

Но сколько раз ни модносил он [Ковалев] его [носа] на его же собственное место, старание было попрежнему неуспешно. (68) [...] Внезапное его отделение с своего места, побег и маскирование, то под видом одного чиновника, то наконец в собственном виде, есть больше ничего, кроме следствие волхвований, произведенных вами. (70)

Schließlich befindet sich die Nase wieder an ihrem Platz: "[...] что все, что ни есть, сидит на своем месте." (74)<sup>40</sup> Der Mensch an seinem (sozialen oder professionellen) Ort bildet den Baustein eines ständestaatlichen Ideals:<sup>41</sup> "čelovek na svoem meste" – im Gegensatz zur Position des "čelovek ne na svoem meste", wie sie für die groteske Welt – aber auch für die der Verfremdungs-Ästhetik – allgemein typisch ist. Nach Gogol' würde es keiner Revolutionen bedürfen, wenn ein jeder dem ihm von Gott bzw. von "oben" zugewiesenen Ort im Staat, in der Stände- und Beamtenhierarchie behielte und sein Bestes bieten würde:<sup>42</sup>

Всякому теперь кажется, что он мог бы наделать много добра на месте и в должности другого, и только не может сделать его в своей должности. Это причина всех зол. Нужно подумать теперь о том всем нам, как на своем собственном месте сделать добро. Поверьте, что бог не даром повелел каждому быть на том месте, на котором он теперь стоит. Нужно только хорошо осмотреться вокруг себя. ("Ženščina v svete", in: *Vybrannye mesta*, VIII, 225)

Das Gute und Vollkommene erwächst auch hier nicht aus dem Wesen, sondern aus der Position im Raum, der "Platz" ("mesto") gewährleistet das Gute bzw. umgekehrt – gut ist, was an seinem eigenen, ureigensten Platz verharret, der vom großen Platzanweiser vergeben wurde. Dieses dem altrussischen bzw. Moskauer Gesellschaftsmodell entlehnte Konzept ist antiutopisch und nostalgisch zugleich, weil es die totale "Verortung" eines Ständewesens propagiert, das den Gesellschafts- mit dem Einzelkörper gleichsetzt. Was in der grotesken Welt als Einheit von Individual- und Kollektivkörper gefeiert wird, begegnet hier in der erstarrten Gestalt des korporativen Staates, wo ein jeder – als Glied einer Totalität – "seinen Ort" kennen muß; Selbstlokalisierung und Ortswissen tritt an die Stelle von Selbsterkenntnis und Bewußtheit: "[...] «мне кажется [...] вы должны знать свое место. И вдруг я вас нахожу и где же? – в церкви [...]»" ("Nos", 55).<sup>43</sup>

Selbst das zentrale Verkehrsmittel der Ökonomie – das Geld<sup>44</sup> (gleiches könnte auch für die anderen kulturellen, verbalen Zeichen gelten) – definiert sich über den Ort bzw. Platz, den es einnimmt, besteht doch der Vorteil des Geldes – gegenüber dem Raumgreifenden der Dinge – gerade darin, wenig oder kaum Platz einzunehmen. Diese kleine Ökonomie der Körperlichkeit steckt die große Ökonomie der Volks-Wirtschaft kurzweg in die "Tasche": "«Это вещь», обыкновенно говорил он: «уж нет ничего лучше этой вещи: есть не просит, места займет немного, в кармане всегда поместится, уронишь – не расшибется.»" (63). Gleich nach diesen Reflexionen schildert Gogol' die Heimkehr Kovalevs und seine Begegnung mit dem Diener Ivan, der auf dem Diwan liegt und damit

vertieft ist, zur Decke zu spucken: "плевал в потолок и попал довольно удачно в одно и то же место." (64)

Auch hier wird die "Treffericherheit" verkörperlicht und eine "Lage" – gewissermaßen die Null-Position der völligen Leere und Inaktivität – verortet. Der immer wieder sein sinnleeres Ziel findende Auswurf – die Expektorierung, das Exkrement, der Same, das Wort – all dies steht bei Gogol' für die "pošlost'" unerlöster, niedriger Materialität. Das Spucken auf ein und denselben Fleck korrespondiert mit Puškins berühmter Duell-Szene aus der Erzählung "Vystrel", da der vom Glück gesegnete Graf – nicht anders als Puškin in einer weithin bekannten biographischen Anekdote<sup>45</sup> – anstelle der Pistolenkugeln Kirschkerne seinem beleidigten Gegner (Silvio) entgegenspuckt. Äquivalente zu diesem (Nicht-)Schießen finden sich im übrigen auf vielfältige Weise in dieser Novelle – vom Knallen der Sektkorken bis zum Geballer auf Flaschen oder Fliegen, die allesamt die Löchrigkeit einer leeren Welt markieren.<sup>46</sup>

Die "Stände" und "Ränge" im grotesk verzerrten Bürokratiestaat mit all seinen "Körperschaften" erweisen sich als "gekauft", uneigentlich, gefälscht – wie dies für jene "Kollegienassessoren" gilt, "которые делались на Кавказе" ("Nos", 53). Diese "fabricatio nihili" kennzeichnet jenes Rußland, das als "čudnaja strana" den "čin" der "činovniki"-Welt anagrammatisch ins "nič-to" einer diabolischen Scheinwelt verkehrt hat.<sup>47</sup> Kovalev sitzt nicht eigentlich auf dem ihm zukommenden Platze, sondern beansprucht einen höheren Rang, als ihm zusteht. Diesen Scheinrang zu verlieren wird im Text immer wieder homolog zum Nasen- und Potenzverlust gesetzt und damit topologisch gedeutet.

## 1.4. Leere und Überfülle, Nacktheit und Hülle

### 1.4.1. Welt der chaotischen Unordnung: leere Fülle vs. Leerstelle

Gogol's Vorliebe für das Motiv chaotischer Anhäufung von Details ("melo-či"), denen die Zuordnung zu einem "totum" (und dem Diskurs einer "generalizacija") abgeht,<sup>48</sup> wurde in der Regel unter dem Gesichtspunkt der grotesken Poetik und ihrer Akkumulation bzw. Anhäufungstendenz erklärt. Der berühmte "Haufen Pljuškins" in den *Mertvyje duši* eignet sich auch ideal zur Illustration jenes grotesken "heape of broken images",<sup>49</sup> dessen Chaos (bezogen auf einen ontologischen oder kulturellen "ordo naturalis") kreative Potenzen für literarische Montageverfahren bereithält. In der negativen Kataphatik des barocken Diskurses dient dieselbe Ansammlung von Details bzw. "partes" darüber hinaus aber einer Anhäufungs- und Akkumulationstechnik, deren Ziel die Klage über das Durcheinander der Welt, um ihre Unordnung und destruktive Chaotik dient.

Die "Zusammenhanglosigkeit" ("bessvjaz'nost'") – positives Markenzeichen formalistisch gedeuteter Montagetechniken avant la lettre – gilt in der negativen

Kataphatik als Werkzeug und Wirkung des Teufels. Der Diabolos ist schuldig am Zerbrechen der "Symbola"; seine diabolisierte Welt besteht nur mehr aus "partes" ohne "totum", aus "meloči" ohne Raum-Ordnung, ohne Stand und Hierarchie. An die Stelle des Vollen und Ganzen tritt die morbide Leibes-Fülle (Čičikovs) und die Totalität einer Machtvollkommenheit, die alles durchdringt und damit den demiurgischen Anti-Kosmos und sein "bezobrazie" unendlich repetierend fortschreibt und fortpflanzt.

Eine poetische Apophatik der Akkumulation der "meloči"<sup>50</sup> dagegen feiert das Zufallsprinzip der spielerisch durcheinandergewürfelten "Teile", entdiabolisiert die Kombinatorik, indem es sie der teuflischen Intriganz entzieht und dem literarischen Autor-Demiurgen unterstellt. Daß Gogol' die Verantwortung für diese Art der Autorschaft in sich immer wieder und immer mehr bekämpft hatte, ändert nichts an der Potenz dieser diskursiven Eigenbewegung. Häufig sind beide Tendenzen in ein und demselben Text(abschnitt) gleichzeitig wirksam, wie z.B. im Rahmen der Redaktions-Szene der "Nos"-Erzählung, das Chaos der Fund- und Suchdinge lustvoll inszeniert und inseriert wird:

[...] там отпускалась дворовая девка 19 лет, упражнявшаяся в прачешном деле, годная и для других работ; прочные дрожки без одной рессоры, молодая горячая лошадь в серых яблоках, [...] новые полученные из Лондона семена репы и редиса, дача со всеми угодьями [...] Комната, в которой м е с т и л о с ь все это общество, была маленькая, и воздух в ней был чрезвычайно густ; но коллежский асессор Ковалев не мог слышать запаха [...] потому что самый нос его находился бог знает в каких м е с т а х . (59-60)

In Erzählungen wie "Portret" etwa wird die leere Apophatik der akkumulativen Reihenbildung aus "disiecta membra" noch von der negativen Kataphatik eines Schauderns angesichts der Zerstückelung der Welt und ihres heillosen Durcheinander überlagert. Bezeichnenderweise sind es in "Portret" die *A u g e n*, die sich gewissermaßen verselbständigen, deren (An-)Blicke diabolisieren bzw. einen diabolischen Diskurs provozieren. Gorgohaft "töten die Blicke" in der Maler-Novelle, während im Reich der Körper-Sprache von "Nos" All- und Ohnmachtsphantasien "somatisiert" werden. Die bei Gogol' so beliebte Anatomie-Motivik – in "Nos" ist es die zu seiner Zeit modische Thematik der "Rhinotomie" bzw. der Organ-Transplantation überhaupt<sup>51</sup> – wird in "Portret" ausgeweitet zur Schauerrede über die Dissoziation des Körpers, ja über die nicht sublimierte Körperlichkeit selbst, die Panik ("užas"), ja Wahnsinn gebiert. Die nackte Naturhaftigkeit wird mit dem Teuflischen und Weiblichen gleichgesetzt, ja die leere Nacktheit gilt stellvertretend für jene unerlöste Materialität, die in sich diabolisch erscheint, das Unheimliche wachruft und damit das Ungestalte und Unkünstlerische ("bezobraznost" als "bezobrazie"):

[...] в сем [...] портрете было что-то странное. Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. [...] Ведь это однако же натура, это живая натура; [...] он непременно предстает только в одной ужасной своей действительности, незаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека. [...] И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, а между прочим он так же был верен природе. ("Portret", 87-88)

Der groteske Aspekt des Akkumulations- und Anhäufungsdiskurses begegnet in "Portret" – wenn auch zurückgedrängt – immer im Rahmen solcher Szenerien, die den Kunst-Handel, also das Lügnerische einer Pseudo-Kunstszene vorführen:<sup>52</sup> In Gogol's Erzählung "Portret" sind die (spät)romantische und groteske Poetik auf sehr ambivalente Weise kombiniert, wobei die grotesken Verfahren der Montage (man denke an die "kuća"-Motive) in der Regel durch die romantische Motivation der diabolischen oder genialischen künstlerischen "libertas" und Chaotik motiviert erscheint: vgl. "kuća" in der Lavka na Šeukinom dvore ("Portret", 94-95); "Почти обезумев, сидел он за золотую кучею, все еще спрашивая себя, не во сне ли все это." (ibid., 117). Am Anfang des II. Kapitels (146f.) wird das Chaos eines Auktionshauses mit dem destruktiv-chaotischen Unwesen der falschen Modekunst gleichgesetzt ("какой то хаос искусств").

Das Fehlen der Sonne (d.h. der projektiven Vision) erzeugt eine solche nackte, abstoßende Natursicht im Gegensatz zur Mondbeleuchtung und zur Nacht- bzw. Totenseite der Welt.<sup>53</sup> Der Mond – hier als (feminine) Projektionsfläche phantasiert – bietet aber auch wie erwähnt eine kosmische Wohnstatt der "Nasen". Einerseits bildet der Vollmond ein reiches Feld von (erotischen) Übertragungen und Phantasien, das andererseits unter dem Aspekt von Thanatos und Kastration von der Mond-Sichel ("kosa") metaphorisch und metonymisch abgemäht und leergefegt wird. Im Neumond schließlich triumphiert das Nichts einer Selbstverstellung von Erde und Mond, wobei ein Himmelskörper den anderen in den Schatten stellt und damit löscht.

Was in "Portret" metaphorisch-allegorisch figuriert und damit noch in der barocken und romantischen Diskurstradition steht, kann im selben Text unvermittelt auch ins Groteske oder gar Absurde umkippen:

Это уже не была копия с натуры, это была та странная живопись, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из моги-



лы. Свет ли м е с я ц а , несущий с собой бред мечты и облакающий все в иные образы, противоположные положительному дню, или что другое было причиной тому, только ему сделалось вдруг, неизвестно отчего, страшно сидеть одному в комнате. (88); Сиянье м е с я ц а усиливало белизну простыни, и ему казалось, что страшные глаза стали даже просвечивать сквозь холстину. (89); Свет месяца озарял комнату, [...] (90)

Das Verhüllen der Leinwand (Leinwand über Leinwand), die ihrerseits als Schein- und dämonisches Pseudobild diabolisierend wirkt, soll die destruktive, ja katastrophale Wirkung der Blicke des Porträt-Bildes dämpfen. Hier wird denn auch das Prinzip der "umgekehrten Perspektive", das wahre Kult-Kunst (der Ikonenmalerei etwa)<sup>54</sup> ausmacht, diabolisiert zum stechenden, verfolgenden, paranoiden "bösen Blick" der P o r t r ä t - A u g e n ,<sup>55</sup> deren scheinhafte Natur-Nähe nur größte Denaturierung und Dämonisierung bewirkt. Das Unheimliche im Freudschen Sinne<sup>56</sup> der Augen liegt eben auch in ihrer projektiven Ambivalenz: einmal sind sie das Objekt einer Betrachtung (als Bestandteil des Porträt-Bildes), zum andern sind sie das Subjekt eines verfolgenden Blickes, der den Betrachter zum paranoiden Patiens und das Bild zum Agens macht. ("Portret", 106-107) Eben dieses Motiv der Belebung des Unbelebten, der Vitalisierung und Humanisierung des "Toten" - gipfelnd in der Verlebendigung des Kunstwerkes, der Plastik, des Bildes – diabolisiert den alten Phidias-Mythos von der frapperenden Lebenssechtheit seiner Statuen zum Horrorbild des lebenden Leichnams, der bei Gogol' auch in seiner folkloristischen Variante aufscheint ("Vij").

In "Portret" wird das diabolisierte Bildnis zu Sais des Novalis nicht entschleiert – sondern verhüllt, um seinen Anblick erträglich zu machen, um den totbringenden Blick der Medusa zu dämpfen: "[...] Пред ним ширмы: свет м е с я ц а наполнял комнату. Сквозь щель в ширмах виден был портрет, закрытый как следует п р о с т ы н е ю – так, как он сам закрыл его. Итак, это был тоже сон!" (91).

#### 1.4.2. Nacktheit und Hülle

Das Fehlen der Nase bei Kovalev provoziert ebenso Scham und Panik wie ihr deplaziertes Erscheinen im Brot des Barbiers: Sie tritt in einer falschen Hülle und Ummantelung auf, wird entdeckt, entblößt – und soll gleich wieder – wie ein Schamteil in einen Lappen gehüllt entsorgt werden ("нос завернул", "Nos", 50-51). Umgekehrt bemüht sich Kovalev, die Leerstelle mit einem Taschentuch zu kaschieren (ibid., 58). "Nos" als intertextuelles Motiv wird also immer wieder – im übertragenen, literarisch-textuellen Sinne – aus- und eingefaltet ("razvertyvanie" - "svertyvanie"), aus- und eingewickelt;<sup>57</sup> einmal wird dieser Zusammenhang direkt realisiert: "При этом квартальный полез в карман и выта-

шил оттуда завернутый в бумажке нос" (67). Dabei wird der Doppelsinn des "In-die-Tasche-Steckens" zugleich figural und konkret realisiert und um die metonymische Assoziation von "Schneuzen" (der Nase im Taschentuch) und Verhüllen des Körper-Teils durch alle möglichen Kleidungs- und Textstücke erweitert. Die im russischen Formalismus gerade an Gogol'-Texten erprobte zum literarischen Prinzip erhobene "Entblößung des Verfahrens" ("obnazenie priema")<sup>58</sup> findet hier ihre wortwörtliche Grundlage: Der Exhibitionismus der Signifikanten korrespondiert mit dem analytischen Blick eines "sophisticated reader", dessen Voyeurismus auch nicht die kleinste Kleinigkeit ("meloč") entgeht, während der Erzähler so tut, als würde er – "čert znaet" – nichts wissen, nichts verstehen, nichts sehen.

Umgekehrt tendiert die als Person figurierende Nase zur Verhüllung, wenn sie etwa im Kazanskij sobor ihr Gesicht mit dem hochgestellten Kragen verhüllt. Immer geht es dabei um den Akt des Auftretens und Entschwindens, des Ent- und Verhüllens, von Präsenz und Absenz, Sein und Nichtsein; dementsprechend entfaltet sich der Text als kalypthische und apokalyptische Bewegung. Dies gilt besonders für Akakij Akakievičs "Šinel'", der als – weiblich gedachte – "Hülle" seinen "Inhalt" (das Verhüllte, Kaschierte)<sup>59</sup> vollends substituiert und zum Verschwinden bringt – gleichzeitig aber selbst zum Objekt eines Diebstahls wird. Wie auch in anderen Fällen zeigt sich auch hier die Regel der Vertauschung der Funktionen und Richtungen bzw. Intentionen: ein jedes Objekt, Motiv, eine jede Figur kann, ja muß bei Gogol' immer zugleich Agens und Patiens sein, der Welt des Seins und jener des Scheins bzw. des Nichts zugehören, entlarvt und verhüllt werden. Indem der Mantel als reine Substitution eines Inhalts auftritt, wird er zur Metapher, zur weiblichen "Figur" totalisiert; indem er sich vom Träger absondert, wird die Metonymik seines Unwesens entblößt präsent gemacht und personifiziert: Das Akzidentielle, Umhüllende, Gefäßhafte – ja Figurale allgemein tritt an die Stelle des Essentiellen, Inhaltlichen, Nicht-Figurales, Authentischen. Die Brücke zwischen "Nos" und "Šinel'" findet ihre Stücke auch in anagrammatischen Spuren – etwa in "nos" – "nos-it'" (d.h. das Tragen des Mantels), während auf der symbolischen Ebene "nos" das Phallische - und "šinel'" das weibliche Organ repräsentieren.<sup>60</sup>

[...] но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он же - н и л с я , как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – [...]. ("Šinel'", 154)

Während sich die Nase als falscher Staatsrat kleidet, indem sie das maskuline Potenzgehabe ihres ursprünglichen Trägers dupliziert, macht sich bei ihrem Auftreten in ihrer Nähe das Rascheln eines Damenkleides bemerkbar ("Nos", 56).

## 1.5. Formen der Dissoziierung

### 1.5.1. Personifizierung und Kastration

Damit die Nase in ihrer dislozierten Eigenständigkeit affirmiert wird, muß sie Merkmale annehmen, die nur ein eigenständiges Wesen aufweist: Der "pars", der Körper-Teil tritt seinerseits als autonomes "totum" mit eigenen "partes" auf: die Nase hat selbst wieder eine (Ersatz-)Nase in Gestalt des "Pickels" ("pryščik", "Nos", 73), der ihre Identität im übrigen garantiert, an dem sie letztendlich wiedererkannt wird: "[...] Но Иван сказал: «ничего-с, никакого прыщика: нос чистый!»" (ibid.). Der Pickel als Erkennungszeichen (Index des Besitzers der Nase) fungiert aber auch als Symptom einer Ansteckung bzw. Fehlbehandlung durch den Barbier, dessen schmutzige Hände als mögliche Ursache seines Entstehens gedeutet werden (ibid.). Ebenso tritt die personifizierte Nase im Kazanskij Sobor ihrerseits in Mantel und auch Hosen gekleidet auf und demonstriert damit ihre Eigenständigkeit (ibid., 55), die sie auch im Streitgespräch mit dem eigentlichen Besitzer verteidigt: Die personifizierte Nase Kovalevs hat ihrerseits ein Gesicht: "Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник" (III, 55):<sup>61</sup>

"Мне ходить без носа [...] это неприлично; [...] можно сидеть без носа; [...] Ведь вы мой собственный нос!"

Нос посмотрел на маиора, и брови его несколько нахмурились.

– "Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе.<sup>62</sup> Притом между нами не может быть никаких тесных отношений." ("Nos", 56)

Die Unabhängigkeitserklärung des dissoziierten Eigenen ("sobstvennoe"), das sich als Anderer ("ja sam po sebe") autonom behauptet,<sup>63</sup> wird dadurch noch unterstrichen, daß die Nase die Fähigkeit des Sehens hat, des Sprechens – und auch über Brauen verfügt, die gerunzelt werden. Die Nase exponiert sich als Eigenwesen – und verhüllt sich zugleich (bzw. tritt alsbald die Flucht ins Ausland an); sie ist Akzidenz und Substanz, nackt und bekleidet, umhüllend und beinhalten. Einmal steckt sie im "Kleid" des Brotes, dann wieder tritt sie selbst in der Gestalt eines phallischen Brot-Leibes auf.<sup>64</sup>

Das von Freud in seiner Studie zum Unheimlichen konstatierte magisch-unterbewußte Moment der *Verselbständigung* und animistischen Bele-

bung von Unbelebtem erwächst ja eben aus der Ungewißheit über den Status des Abgesonderten, Akzidentiellen, das plötzlich ein Eigenleben angenommen hat. Es bleibt unklar, ob es eine Projektion des Fremden aus dem Inneren ins Objektiv-Äußere darstellt – oder ein Eigenwesen, das mit Recht auf seine Autonomie pocht. Das Unheimliche erwächst also aus der Interferenz von Eigenem und Fremdem, dem Einen und dem "Zweiten", Duplikat, Doppel, von Substanz und Akzidenz, Inhalt und Form, Essenz und Hülle, Reflexion bzw. Projektion, Sein und Schein:<sup>65</sup> daher auch das "Puppenhafte"<sup>66</sup> des Unheimlichen in der Romantik (E.T.A. Hoffmanns *Coppelia*, vgl. S. Freud, "Das Unheimliche", 245f.), das sich in der ambivalenten (Un-)Natur der Nase manifestiert: einmal erscheint sie in ihrer toten Materialität (wie eine "probka"), einmal als das Simulacrum einer Person mit Eigenleben. Ins Kindliche abgemildert ist diese Marionettenhaftigkeit in jener Szene der *Mertve duši*, in der Manilovs Knaben einen hölzernen Husaren ohne Nase und Arme anschleppen (M.D. I, 38).

Freuds Deutung der Seele als "erster Doppelgänger" des Leibes (S. Freud, "Das Unheimliche", 247)<sup>67</sup> findet in Gogol's "Nos" eine bezeichnende Umkehrung: der Doppelgänger tritt nicht als apollinisches, projektives Geistwesen auf, sondern als dionysische Körperlichkeit, die sich redupliziert. Wenn für Freud "die Schöpfung einer solchen Verdoppelung zur Abwehr gegen die Vernichtung ihr Gegenstück in der [...] Kastration<sup>68</sup> durch Verdoppelung des Genitalsymbols" hat (ibid.), so beschränkt sich die Verdoppelung des Majors Kovalev ausschließlich auf die zweite Hälfte – nämlich jene des Genitalsymbols, dessen Absenz bzw. Absonderung zugleich auch seine Ambivalenz kundtut: vom Erotischen zum Thanatos und zur Urpanik des Selbstverlustes: "[...] auf dem Boden des primären Narzißmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht – und mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fort wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes." (ibid., 247).<sup>69</sup>

Indem Kovalev mit seiner eigenen Nase konfrontiert wird, wird er der totalen Reduktion seines Wesens auf das phallische Prinzip der Potenz ansichtig – und gerät in Panik ("užas"); umgekehrt verursacht der Verlust dieser Potenz gleichfalls Panik, da deutlich wird, daß es außer ihr nichts Eigenes und Wesenhaftes in der Figur gibt:

Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen wurden (Heine, *Die Götter im Exil*). (Freud, "Das Unheimliche", 248)<sup>70</sup>

Der "užas" Kovalevs beim Anblick des "pustoe mesto" (also der Null-Nase) korrespondiert mit der Panik bzw. dem Abscheu des Barbiers und besonders

seiner Gattin beim Anblick der abgetrennten Nase: "[...] в глазах его произошло явление неизъяснимое: [...] Каков же был у ж а с и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос! При этом необыкновенном зрелище, казалось ему, все перевернулось у него в глазах [...]" ("Nos", 54)

Parallel zur sexuellen, medizinischen oder gerichtlichen Tradition der "Rhinotomie"<sup>71</sup> (als Strafe- bzw. als Heilmethode) war für Gogol' zweifellos auch die innerrussische Tradition der kultischen *K a s t r a t i o n* in der Sekte der Skopzen lebendig.<sup>72</sup> Die Selbstbeschneidung bildet gewissermaßen die religiös-realistische Entsprechung zur Selbstkastration des Sektensystems im Geiste der Skopzen. Hier ist alles radikalisiert: Der chlystische Wunsch nach Beendigung der generischen Prozesse des Kinder-Zeugens bzw. Kind-Erzeugens und der Verwandtschaftsbildung kulminiert bei Skopzen im radikalen Schnitt der Kastration (von Männern wie Frauen). Vor uns steht damit der Gipfel des Wörtlich- und Ernstnehmens "radikaler" Forderungen, die mit dem Bade nicht nur das Kind ausschütten, sondern dabei auch gleich die Zeugungsfähigkeit bzw. das Zeugungsübel an der Wurzel packen. Ziel war es, durch die Kastration den ursprünglichen ungeschlechtlichen Zustand (der Paradiesesmenschen bzw. der Engel) wiederherzustellen (K. Grass 1914, 692), wodurch die Verschnittenen zu "unschuldigen Kindern" werden. Dieser radikale Regreß in die generische Indifferenz verweist auf ein Potential im Sektentum, das im individualpsychologischen Kastrationskomplex, wie ihn Freud beschreibt, einen nur matten Abglanz findet.

Erinnert sei zuletzt an den Zusammenhang zwischen der symbolischen Kastration im Akt der rhetorischen *A p o k o p é* und darüber in der Sinnfigur der Aposiopese – beides zentrale Verfahren der apophatischen Verschwiegenheit, die hier freilich als eine Art diskursives "Wort-Abschneiden" figuriert und anagrammatisch verbildlicht erscheint in der kastrierten, den Namen des Vaters beschneidenden Fragmentierung des Friseurschildes in "Nos": "фамилия его утрачена" (49).<sup>73</sup>

### 1.5.2. Trennung und Verlust

Ganz offensichtlich besteht auch ein Zusammenhang zwischen dem Identitätsverlust durch die Absonderung der Nase – und dem *N a m e n s v e r l u s t*,<sup>74</sup> der in der Inseratenabteilung, wo Kovalev seine Suchmeldung deponieren möchte, für einige Verwirrung sorgt:

"[...] Сбежал от меня [...] нос [...]"  
 "Гм! какая странная ф а м и л и я ! И на большую сумму этот г.  
 Н о с о в обокрал вас?"  
 [...] "[...] Нос, мой собственный нос пропал неизвестно куда.  
 Ч о р т хотел подшутить надо мною!" ("Nos", 60)

Der immer wieder in den Fluch- und Verwünschungs-Parömien zitierte Teufel ("čort znaet" etc.) besorgt, wie noch zu zeigen ist, das Spiel der Verwechslung, das "qui(d) pro quo" und der Absentierung der "partes" vom "totum": Wenn der Name ebenso verschwinden kann wie ein Körper-Teil, dann belegt dies den Verlust von Integrität und Identität des Individuellen als Teil des Ganzen; der "slučaj" wird zum regellosen "Zufall" einer von innen her diabolisierten Welt, die vom "Herrn der Welt" demiurgisch regiert wird; Des Pudels Kern entpuppt sich als Teufel:

"[...]А вот, на прошлой неделе, такой же был случай. Пришел чиновник [...] и все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. [...]"

"Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе."  
(61)

Die immer wieder anklingenden anatomisch-medizinischen Spekulationen tragen im übrigen auch diabolische Züge, wobei der Arzt als Heiler in die Rolle eines diabolischen Organtransplantators schlüpft, der die Körperglieder gegeneinander austauscht, wodurch der Leib etwas Mechanisches, gleichfalls Puppenhaftes erhält, dem die einzelnen Glieder mühelos abgetrennt und wieder angenäht werden können:<sup>75</sup>

"Если пропал [нос], то это дело медика. Говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос. [...]" (61)

Заболи у тебя нос, тебя шлют в Париж: там, дескать, европейский специалист носы лечит. Приедешь в Париж, он осмотрит нос: я сам, скажет, только правую ноздрю могу вылечить, потому что левых ноздрей не лечу, это не моя специальность, а поезжайте после меня в Вену. (168)

Aus dieser Sicht werden die Gliedmaßen bzw. Organe durch ihre wechselseitige Austauschbarkeit scheinbar gleichwertig – eine Vorstellung, gegen die sich Kovalev heftig wehrt, bildet doch das Fehlen der Nase einen wesentlich gravierenderen Schaden als das gesellschaftlich akzeptierte Fehlen von Armen und Beinen oder Ohren etwa bei den Helden der Schlacht. Zugleich realisiert Gogol' in folgendem Zitat die Parömie "без рук без ног на бабу скок",<sup>76</sup> womit sowohl das Tragholz als auch das männliche Glied gemeint sein kann:

За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однакож все сноснее [sic!]; но без носа человек – чорт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто, возьми да и

вышвырни за окошко! [...] но ведь пропал ни за что, ни про что,  
п р о п а л даром, ни за грош! (64)

Der Zusammenhang des Nasenverlustes mit Formen grotesker Brachialität, wie sie Charms später u.a. in seinen "Slučai" entwickelt, wird in jener Szene aus den *Mertvyje duši* deutlich, da die raufenden Kaufleute von Solvyčerodsk einander die Nasen einschlagen: "У одного из восторжествовавших даже был вплоть сколот *носос*, по выражению бойцов, то-есть весь размозжен нос, так что не оставалось его на лице и на полпальца." (M.D. I, 193).

Die Nase wird an die Spitze der Organhierarchie gesetzt – während der im allgemeinen hierarchisch dominierende Gesichtssinn völlig ausgeklammert bleibt; andererseits erhält sie zugleich ausgesprochen materielle Merkmale, die durch anagrammatische Korrespondenzen noch vertieft werden: "zu verschwinden" ("propast'") impliziert das Motiv des Abgrundes ("propast") zum einen – assoziiert aber auch mit dem Motiv der "probka" (also eines Stoppels),<sup>77</sup> mit dessen Laut-Gestalt "nos" assoziiert wird.

Это было, точно, непонятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы, или что-нибудь подобное; – но пропасть, и кому же пропасть? [...] ("Nos", 65); Но нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком, как будто бы п р о б к а . (68)

Daraus ergibt sich die Reihe: "propast'" – "propast" —> "probka" und "prodat": "«Нет, нет! ни за что не п р о д а м!» вскричал отчаянный майор Ковалев: «лучше пусть он п р о п а д е т!»" (69)

### 1.6. Nase - oral: "pustoe testo" in Hülle und Fülle

Während die Nase einerseits als (falsche) "Füllung", als Essenz einer inadäquaten Hülle (Brot) auftritt, wird andererseits ihre Absenz – das "pustoe mesto" – mit einem Objekt aus der Sphäre der Backwaren und Lebensmittel verglichen: Die Leerstelle ist in ihrer Glattheit und Flachheit<sup>78</sup> einem Pfannkuchen verwandt, das glatte "mesto" erscheint in der Gestalt des "testo", plastisches Material zur Formung von Figuren und Körper(teile)n:

Коллежский ассессор отнял от лица платок .

– "В самом деле, чрезвычайно странно!" – сказал чиновник: "место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин. Да, до невероятности ровное!"

"Ну, вы теперь будете спорить? Вы видите сами, что нельзя не напечатать." ("Nos", 62)

[...] притом была бы им чувствуема боль, и, без сомнения, рана не могла бы так скоро зажить и быть гладкою, как блин. (65)

Die archaische Verschmelzung von Sein und Essen,<sup>79</sup> "est" und "(s-) est", Identität und Inkorporierung, Oralität und Affirmierung des Eigenwesens verbirgt sich auch im "Wort-Inneren" von "m-EST-o" und "t-EST-o": Der Mensch "ist was er ißt", die Nase wird zum Symbol eines poetischen K a n n i - b a l i s m u s , der das Geistig-Seelische (wie das Zeichenhafte und Literarische) total verkörperlicht, diabolisch inkarniert, also verschlingt. Die liturgische Anspielung bzw. die Parodie des Gott-Essens im Meßopfer spielt auch hier – wie in allen Motiven der oralen Inkorporierung – eine zentrale Rolle: Wenn das Brot als Fleisch figuriert – dann die "Nase als Seele"<sup>80</sup>: "ибо хлеб – дело печеное, а нос совсем не то. Ничего не разберу! [...]" ("Nos", 50). Mehrfach wird auch der metaphorische und metonymische Zusammenhang von Essen und Lesen beschworen – ebenso der zwischen beiden Aktivitäten und dem Rauchen:

Изгрызалось перо, являлись на бумаге рисунки, и потом всё это отодвигалось на сторону, бралась наместо того в руки книга и уже выпускалась до самого обеда. Книга эта читалась вместе с супом, соусом, жарким и даже с пирожным, [...] Затем следовала трубка с кофеем, игра в шахматы с самим собой; что же делалось потом до самого ужина, право, и сказать трудно. Кажется, просто ничего не делалось. (M.D. II, 11)

Ebenso wie das Rascheln des Weiberocks das Auftreten der Nase im Kazanskij sobor begleitet und damit eine entsprechende Kontiguitätsassoziation provoziert, kann auch das Brot bzw. Backwerk in der Nachbarschaft einer erotisch aufgeheizten Nasen-Szene figurieren, genauer einer Null-Szene: denn anstelle der Exhibition der Nase in der Auslage findet sich dort nur ein (halb-pornographisches) Weibs-Bild, das sich zudem seit zehn Jahren immer an ein und derselben Stelle ("mesto") befunden hatte, während die Nase selbst eben ihre angestammte "Stelle" sträflich verlassen sollte:

Один спекулятор почтенной наружности, с бакенбардами, продававший при входе в театр разные сухие кондитерские пирожки, нарочно поделал прекрасные деревянные, прочные скамьи, [...] но, к большому негодованию своему, увидел в окне магазина вместо носа обыкновенную шерстяную фуфайку и литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок [...] картинку, уже более десяти лет висящую все на одном месте. ("Nos", 71-72)



Der Leerstelle der absenten Nase entspricht das unbeschriebene Blatt (Papier), wobei das "tertium comparationis" (Flachheit, Leere, Weiße etc.) auch noch durch die Assonanz von "peč'" und "peč-atat'", d.h. "backen" und "drucken" abgestützt wird: Die im Brot eingebackene Nase korrespondiert mit der im Papier "eingefalteten" Nase bzw. mit der "Presse", die vom Verlust der Nase berichten soll.

"Если уже хотите, то отдайте тому, кто имеет искусное перо, описать как редкое произведение природы и напечатать эту статейку в «Северной Пчеле» (тут он понюхал еще раз табаку) для пользы юношества (тут он утер нос), или так, для общего любопытства." (ibid., 62)

Letztlich figuriert die Nase auch als Objekt der "G e r t i c h ( t ) e k ü c h e" ("sluchi"),<sup>81</sup> die das intertextuelle Netz der literarischen Nasen um jene der Alltagsdiskurse und des "gorodskoj folklor" ergänzen.

Die F r e ß l u s t der Gogol'schen Figuren ist eines ihrer markantesten Merkmale: wie wenn sie ihr mangelndes Eigenwesen permanent durch orale Inkorporierung "auffüllen" müßten<sup>82</sup> – man denke etwa an den auf Süßigkeiten (wie auf Geld) versessenen Polizeibeamten in "Nos" (63), in dessen Vorraum sich die "sacharnye golova" stapeln; aber auch Kovalev liebt die Konditoreien, wo er sowohl die Süßigkeiten wie die süßen Mädchen vorfindet. Und Čičikov reduziert sich vollends auf eine unentwegt zu füllende "Nullität" (die O-Form seines Körpers), ja die Freßlust dehnt sich auf alle Gebiete seiner Sammel- und Kaufwut aus. Ihr entspricht auf der narrativen Ebene die erwähnte Aufzählungslust, das Akkumulieren von Gegenständen bzw. ihren Bezeichnungen. Vielfach verbinden sich Essen und Sexualität – so etwa in der Gestalt des Manilov ebenso (M.D. I, 25) wie in den Lebensgewohnheiten des Ehepaars Sobakevič (ibid., 97).

Immer wieder wird das Lob auf die Dicken angestimmt, wenn Čičikovs körperliche R u n d h e i t<sup>83</sup> mit seiner inkorporierten Weiblichkeit ebenso verschmilzt wie mit der Nullität seines Charakters: "Щеки и подбородок выбриты были так, что один слепой мог не полюбоваться приятной в ы п у К Л О - с т ь ю к р у Г Л О т ы их." (M.D. II, 28); "Уже начинал было он п О Л - н е т ь и приходив в те круглые и приличные формы [...] и уже не раз, поглядывая в зеркало, подумывал он о многом приятном: о бабенке, о детской[...]" (M.D. I, 234). Čičikovs mehrfach geäußerter Heirats- und Kinderwunsch zielt in genau diese Richtung, da er – in seinem Wesen fruchtlos und leer – doch die "polnota", also die Fülle und Vervollkommung durch das zugleich abgewehrte Weibliche anstrebt: Denn ihn treibt die Angst um, spurlos – ohne Kinder und Vermögen – das Irdische zu segnen und wie eine "Blase zu platzen und zu verschwinden" ("Пропал бы, как волдырь на воде, без всякого следа.", ibid., 89)

Jedenfalls sind auch in der Sphäre der Oralität die Parallelen zwischen Gogol's Eß - K o m p l e x und der sektantisch-gnostischen Tradition der Asketik, Eßverweigerung und einer spezifischen Kultform des Kannibalismus frappierend. Während die orthodoxe, logozentrische Position gegenüber Inkorporierung und Eß-Regeln (des Judentums) auftritt ("Nicht was in euren Mund eingeht, sondern was aus eurem Mund hervorgeht, ist von übel"!), rekurriert die Häretik auf die vor und unterhalb der Orthodoxie fortexistierenden Eß-Mythen bzw., die archaische Orientierung auf das Essen als intensivste Form der Inkorporierung und Identifikation.<sup>84</sup> Ihre symbolisch-allegorische Restform blieb ja im orthodoxen Sakramentalismus erhalten – ebenso wie in den Fastenregeln. Profanierungen des Eß-Sakraments im Freß-Kult und des Asketismus<sup>85</sup> im Sich-Zu-Tode-Hungern oder in Erhabenheits-Allegorien (des Ätherisch-Weiblichen) sind in Gogol's Lebens-Werk überall (auf)spürbar.

### 1.7. Nase - anal: Riechen und Gerochen werden

Nicht zu übersehen ist die in Gogol's Psychopoetik symptomatische Vertauschung bzw. Kontaminierung der psychologischen Kategorien: So dient die Nase sowohl dem Ein- wie dem Ausatmen, der In- und Exkorporierung, oralen und/oder analen Funktionen. Dies zeigt sich besonders in der Verbindung von Nase – Schnupftabak (= Kot) und Tabaksdose als "Pechkübel" des Teufels, schmutziges Gefäß der diabolischen Weiblichkeit und der "Sünde". Insofern ist das "gladkoe mesto" zugleich auch immer ein "g a d k o e mesto"<sup>86</sup> – der ekelerregende Ort des Auftretens des niedrigen Weibs-Bildes in seiner rein geschlechtlichen Gestalt, die diabolisiert und vielfach auch "analisiert" wird. Im Rahmen dieses Bildes erscheint entweder eine panikerregende weiße Leere ("užas") – oder es ist voll – aber nicht erfüllt vom Sein, sondern voll der "Schweineri", des "Kots".<sup>87</sup>

Das archaistische Prinzip der perspektivischen Umkehrung (von Agens und Patiens, Innen und Außen, Anfang und Ende, Ursache und Wirkung) gilt für die Körperfunktionen in besonderem Maße und zwar sowohl auf der wörtlich-konkreten wie auf der metaphorisch-figurativen (pneumatischen) Ebene: Wenn in der Orthodoxie – und dort nur noch symbolisch – der Leib Christi als Brot gegessen wird, dann muß in der dominant pneumatischen Häretik das Brot als Materialisierung der Prophetie a u s dem Mund kommen: Der Körper des tanzenden und schwitzenden Propheten ist eben jener Backofen, in dem – ein uraltes Mutter-Symbol – das Brot des Lebens gebacken wird.<sup>88</sup> Der Kommunion der Orthodoxen (Inkarnation provoziert Inkorporierung) steht die Exkorporierung, das Ausspeien, Ausdünsten, Ausagieren, Auspressen – also die Unmittelbarkeit antisymbolischer und nonverbaler E x p r e s s i o n e n gegenüber.<sup>89</sup>

Darüber hinaus gibt es aber auch eine bezeichnende Ambivalenz zwischen femininer und maskuliner, hetero- und homosexueller Wertigkeit der Organe, ihrer sexuellen und/oder Atmungs-,<sup>90</sup> Ess- und Verdauungsfunktion. Deutlich ist diese Ambivalenz im Hinweis Popriščins, daß das "Spanien" eines jeden Hahns "nicht weit von seinem Schwanz entfernt sei" ("Zapiski sumassëdšego", 213).<sup>91</sup>

Die Nase ist einmal das Organ, mit dem die Gerüche – also auch der diabolische Gestank<sup>92</sup> – wahrgenommen werden ("slyšat' zapach" wie es in "Nos" heißt);<sup>93</sup> es ist aber auch das Austrittsorgan für den Atem, das Pneuma und den Lebensgeist – man denke an die hesychastische Gebetstechnik und die auch ikonographisch symbolisierte Vorstellung des Entweichens der Seele durch die Nase.

Комната [...] была маленькая, и воздух в ней был чрезвычайно густ; но коллежский асессор Ковалев не мог слышать запаха, потому что закрылся платком, и потому что самый нос его находился бог знает в каких местах. ("Nos", 60)

In diesem Fall wird das Nichtvorhandensein der Nase und das Nicht-Riechen des Gestankes in der Inseratenabteilung der Zeitung, die damit in die Sphäre des Diabolischen verdrängt wird (man denke auch an die Diabolisierung der Druckwerke im spätmittelalterlichen Rußland), auch gestisch ad absurdum geführt: Kovalev riecht nicht, weil er sich die Nase mit einem Tuch zuhält – und er riecht nichts, weil er gar keine Nase hat. Die Nase fungiert also einerseits als Geruchsorgan (rezeptiv, einatmend) – und als Produzent von Gerüchen, wenn etwa die vom Nasenfund empörte Gattin des Barbiers fordert: "[...]«Вон его! вон! неси куда хочешь! чтобы я духу его не слыхала!»" (50). Hier wird die Verschränkung von Pneumatik und diabolischer bzw. grotesker Körperlichkeit überdeutlich, wenn "duch(i)"/"duši" und "dyšat'", "vozduch" und "zapach" äquivalent werden. Die riechende Nase wird solchermäßen zu einer "stinkenden Nase", deren Geruch von den stinkenden Fingern des Barbiers selbst stammt, der die Nase Kovalevs beim Rasieren zu berühren pflegt: "вечно воняют руки" (51); auch das Tabakschnupfen beschmutzt Finger: "[...] и Иван Яковлевич, понюхавши табаку, мылил ему за это и на щеке, и под носом, и за ухом, и под бороною, одним словом, где только ему была охота." (51).

Während Čičikovs in den *Mertvyje duši* "frische Morgenluft wittert" wird er mit Petruškas Gestank konfrontiert, der sich gleichwohl als wesentlich unschuldiger herausstellt als Čičikovs Sauberheitskult:

Чичиков, будучи человек весьма щекотливый и даже в некоторых случаях привередливый, потянувши к себе воздух на свежий нос поутру, только помарщивался да встряхивал головою, приговаривая: "Ты, брат, чорт тебя знает, потеешь, что ли." (M.D. I, 20).

Čičikovs Drang nach *Sauberkeit* realisiert auf der Körperebene jenes Streben nach Katharsis, das im Seelischen unerfüllt bleibt: die Abwehr gegen Gestank ist ja immer auch ein Bannen des Teuflischen – dessen allzu menschliche Seite der penetrante Schweißgeruch des Dieners anzeigt, der Čičikovs zarte Nerven und damit seine kryptische Jungfräulichkeit beleidigt. Ihr entspricht die blütenweiße Unterwäsche des empfindsamen Helden, der alles andere als ein "weißes Hemd" hat:

Читателю, я думаю, приятно будет узнать, что он всякие два дни переменял на себе б е л ь е , а летом во время жаров даже и всякой день: всякой сколько-нибудь неприятный з а п а х уже оскорблял его. По этой причине он всякой раз, когда Петрушка приходил раздевать его и скидывать сапоги, клал себе в нос гвоздичку, и во многих случаях нервы у него были шекотливые, к а к у д е в у ш к и . (M.D. I, 234)

Immer wieder sind es die "schmutzigen Finger"<sup>94</sup> – zumal jene der Tabak-schnupfer – die das empfindsamen Gemüt beleidigen und zugleich den Konnex zwischen den Teufelsmotiven des Schmutzes (Tabak, Dose) mit jenen der diabolisierten Leiblichkeit (Kot, Finger, Leibesöffnungen) herstellen:

"Капитан Копейкин", сказал почтмейстер, открывший свою табакерку только вполовину, из боязни, чтобы кто-нибудь из соседей не запустил туда своих п а л ь ц е в , в чистоту которых он плохо верил и даже имел обыкновение приговаривать: "Знаем, батюшка: вы пальцами своими, может быть, нивесть в какие места наведываетесь, а табак – вещь, требующая ч и с т о т ы ". (M.D. I, 199)

Das Inhalieren der (frischen) Luft durch die Nase und die dabei entstehenden Geräusche gehören in die Sphäre der *S p a c h k ö r p e r l i c h k e i t* insoferne, als die Material- und Organsprache (die Körper-Geräusche) die Figuren mitkonstituieren. Wie in Andrej Belys "Glossalolija" oder Chlebnikovs "Bobeobi pelis' guby"<sup>95</sup> entspringen auch bei Gogol' die Worte einer Organfunktion: die Körpersprache (Gähnen, Rülpsen, Schnaufen, Spucken, Furzen etc.) schafft einen Sprachkörper, der sich im Rahmen der poetischen Welt Gogol's verselbstständigt. Die für Chlebnikov so wesentliche "Eigenmächtigkeit" der "guby", denen die Wörter wie von selbst entspringen, begegnen auch in Gogol's "Nos"; nicht zuletzt ist der Name und die Figur Čičikovs abgeleitet von "niesen" – "čichat"<sup>96</sup>, in dem sich seinerseits das "NIČ-to" verbirgt:

Коллежский ассессор Ковалев прОСНулся довольно рано и сделал г у б а м и : " Б р р [...] ", что всегда он делал, когда про-сьшался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине. Ковалев потянулся, приказал себе подать небольшое, стоявшее на

столе, зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но к величайшему изумлению увидел, что у него вместо носа совершенно г л а д - к о е м е с т о ! [...] Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. ("Nos", 52-53); С досадою закусив г у б ы , вышел он из кондитерской [...] ( 54)

Der lauterzeugenden, instrumentell-organischen Funktion der zumeist großen Nasen und wulstigen Lippen (M.D. I, 8) korrespondiert ihre visuelle Gestalt, die in der grotesken Welt der *Mertvyje duši* im wörtlichen Sinne "grobschlächtig" erscheinen: Ebenso wie sie ihr Schöpfer mit der Axt aus dem Urmaterial gehauen zu haben scheint, sprechen sie auch – als Stimme des (russischen) Volkes – urig und spontan, ohne lange in der Tasche (sic!) – wo sich für gewöhnlich die Tabakdose befindet oder etwas noch roheres – nach einem Wort suchen zu müssen: Es ist allemal starker Tobak, der da zum Vorschein kommt. Der mit der Axt seines Schöpfers behauene Landadelige Sobakevič wirkt angesichts dieser Behendigkeit der Volks-Nasen und Lippen noch plumper, als er ohnedies schon ist:

Выражается сильно русский народ! [...] Произнесенное метко, всё равно что писанное, не вырубливается т о п о р о м . [...] а всё сам-самородок, живой и бойкой русской ум, что не лезет за словом в карман, не высиживает его, как насадка цыплят, а влепливает сразу, как пашпорт на вечную носку, и нечего прибавлять уже потом, какой у тебя н о с или г у б ы – одной чертой обрисован ты с ног до головы! (M.D. I, 108-109)

Was das wortlose Genickkratzen Selifans vor der überstürzten Abreise Čičikovs zu bedeuten hat, wird vom Erzähler in jeder Hinsicht offen gelassen, sodaß die Geste selbst – und damit der Volks-Körper<sup>97</sup> – im Apophatischen erstarrt, womit alles und Nichts gemeint sein kann: "Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке." (M.D. I, 215). Jedenfalls befinden wir uns unweit jener Stelle, da das Gefährt des Romans und seine rasende Rhetorik der Erhabenheit und ihrer geschwätzigem Kataphatik im Begriffe steht, abzuheben: "O, Rus'! Rus'![...]" (ibid., 221).<sup>98</sup>

### 1.8. Nase und Dose

Wie noch zu zeigen sein wird, assoziiert Kovalev die Absenz der Nase zwanghaft mit der panischen Angst vor Impotenz, wobei die das Befremdliche des Ebenen und Flachen über den "horror vacui" hinaus eine ambivalente Kastrationsangst nährt: Einerseits ist dort, wo das Glied war, ein Nichts – andererseits trägt dieses Nichts Eigenschaften des perhorreszierten Weiblichen, das es nun nicht mehr

erreichen kann: das Glatte, Flache, Leere wird bei Gogol' immer wieder zum Schreckbild eines Teufels-Weibs bzw. Weibs-Teufels diabolisiert:

Майор Ковалев был не прочь и жениться; но только в таком случае, когда за невестой случится двести тысяч капитала. [...] положение этого майора, когда он увидел, вместо довольно недурного и умеренного носа, преглупое, ровное и гладкое место. ("Nos", 54)

Das gynaikophobisch abgewehrte und zugleich lustvoll herbeigesehnte Weib entpuppt sich sowohl als Schachtel bzw. Gefäß (man denke an die Namenrealisierung von "Korobočka" in den *Mertvye duši*)<sup>99</sup> – als auch in Gestalt einer Abbildung auf oder in der Tabakdose. Die diabolische Gestalt des Schneiders Petrovič in "Šinel'" ist – ebenso wie Kovalev in "Nos" – metonymisch mit der Schnupftabakdose assoziiert. Hier tritt nicht die Generalin oder ihre Tochter – sondern des "Teufels General" selbst ins Bild. Auffällig ist auch hier die Assoziation des Dosen-Bildes (und seiner Auslöschung – auch ein Akt der Depotenzierung) mit dem Finger,<sup>100</sup> dessen stereotype Benützung der Schnupftabakdose die Abreibung des Bildes verursacht hatte. Eben diese Reibefinger des Barbiers hatten schon Kovalevs Nase während des Rasierens bedroht. Vom Gesicht (des Generals) gibt es nur noch eine Leerstelle, die mit einem Stück Papier notdürftig verklebt ist. Während hier das gesamte Gesicht ausradiert ist, befindet sich bei Kovalev das "pustoe mesto" mitten im Gesicht:

Петрович взял капот [...] и полез рукою на окно за круглой табакеркой с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки. ("Šinel'", 150).<sup>101</sup>

Vgl. auch: [...] вынимал, например, из кармана серебряную с чернью табакерку и, утвердив ее между двух пальцев в левой руки, оборачивал ее быстро пальцем правой, в подобию того, как земная сфера обращается около своей оси, или же так по ней барабанил пальцем, в присвистку. (M.D. II, 30)

Kovalev erlebt seine Unfähigkeit zu schnupfen<sup>102</sup> als gleichbedeutend mit seiner sexuellen Impotenz ("но мысль о носе все испортила!", "Nos", 61), weshalb das permanente Tabak-Schnupfen des Beamten in der Inseratenabteilung der Zeitung besonders provokant auf ihn wirkt: "[...]продолжал чиновник, нюхая табак." (62). Das Tabak-Schnupfen wird hier als Zwischenhandlung in das Satzinnere geschoben und thematisiert solchermaßen zusätzlich die syntaktische Interruption: "[...] напечатать эту статейку в «Северной Пчеле» (тут он пониохла еще раз табаку) для пользы юношества (тут он утер нос), или так, для общего любопытства." (61)

Das Nicht-Schnupfen-Können erinnert Kovalev immer wieder an seine Unfähigkeit, ohne Nase mit den Frauen in Beziehung zu treten:

"Мне, право, очень прискорбно, что с вами случился такой а н е к д о т . Не угодно ли вам понюхать т а б а ч к у ? [...] даже в отношении к г е м о р о и д а м это хорошо." Говоря это, чиновник поднес Ковалеву т а б а к е р к у , довольно ловко подвернув под нее крышку с портретом какой-то дамы в ш л я л к е .

Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева. "Я не понимаю, как вы находите м е с т о шуткам" [die Nasenwitze sind ebensowenig am Platze – wie die Nase selbst], сказал он с сердцем: "разве вы не видите, что у меня именно н е т т о г о , чем бы я мог понюхать? Чтоб ч о р т побрал ваш т а б а к !" (62-63).

Gerade die tabuisierende Umschreibung des Defekts signalisiert die Schamgefühle, die eigentlich aufs sexuelle Scheitern verweisen. Umgekehrt führt die Restitution der Nase augenblicklich zur früheren Überpotenz des Majors, – eine Sexualität, die sich freilich amoralisch und junggesellenhaft auslebt:<sup>103</sup>

Он разговаривал с ними очень долго, и нарочно вынувши т а б а к е р к у , набивал пред ними весьма долго свой н о с с обоих подъездов, приговаривая про себя: "вот, мол, вам, бабьё, куриный народ! а на дочке всё-таки не женюсь [...]" [...] И майор Ковалев с тех пор прогуливался, как ни в чем не бывало [...] И н о с тоже, как ни в чем не бывало, сидел на его лице, [...] (74-75)

Die Militäranspielungen im Zusammenhang mit der Nase-Phallus- und Tabakdose-Genital-Motivik sind einerseits durch den militärischen Rang des Helden ("Major") und jenen der Stabsoffizierin (sic!) motiviert, deren Tochter Kovalev heiraten soll, obwohl er doch bloß eine nichteheliche Beziehung sucht.<sup>104</sup> Umgekehrt vermutet Kovalev im Nase-Verlust das Teufelswerk eben dieser Stabs-offizierin, die damit in den Verdacht gerät, am (symbolischen) Kastrationswerk beteiligt zu sein:

[...] что виною этого должен быть не кто другой, как ш т а б - ( s i c ! ) - о ф и ц е р ш а Подточина, которая желала, чтобы он женился на ее дочери. [...] И потому штаб-офицерша, верно из мщения, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб, потому что никаким образом нельзя было предположить, чтобы н о с был отрезан: [...] (65)

Umgekehrt bedeutet das Wiederfinden der Nase auch die Restitution der Sexualität und damit sogleich auch des Selbstwertgefühls insgesamt: "И после

того майора Ковалева видели вечно в хорошем юморе, улыбающегося, преследующего решительно всех хорошеньких дам [...]” (ibid., 74). Die Rückkehr der Nase erfolgt ebenso unmotiviert wie ihr Verschwinden, das Erstaunen und die Panik angesichts solcher Vorgänge hält sich gleichwohl in den Grenzen des Genres, d.h. eines nach dem Sprachdenken entfalteten Wortkunsttextes, dessen Figuren – wie dies so oft bei Gogol’ kritisch vermerkt wurde – "seelenlos" sind: Alles ist wieder an seinem Platz, "wie wenn nichts passiert", wie wenn "Nichts" eingetreten wäre: "И майор Ковалев с тех пор прогуливался, как ни в чем не бывало [...] И нос тоже, как ни в чем не бывало, сидел на его лице, [...]" (ibid., 74-75).

## 2. Die Nullität des Weiblichen

### 2.1. Die Frau als Kunstwerk – Sublimierte Weiblichkeit

Im Rahmen seiner besonders an der deutschen Ästhetik geschulten Essayistik – im Geiste Winckelmanns und in der Tradition der erotisch-mystischen Minne der Himmelskönigin des katholischen Mittelalters sowie der ostkirchlichen Sophiologie<sup>105</sup> – entwirft Gogol’ ein ins Erhabene und Ideale sublimiertes Frauenbild, das über ein hohes Maß an Stereotypie und Künstlichkeit verfügt, ja mit der Kunst selbst gleichgesetzt wird. Die "krasavica" im sophiologischen Sinne wird somit zur Trägerin der "krasota" im solchermaßen feminisierten Kunst-Schönen, dem alle Kunstformen jeweils auf ihre Weise dienen. Während die vom Symbolismus über den Formalismus und Strukturalismus geprägte und bei Michail Bachtin ins Karnevaleske gesteigerte groteske Körper-Poetik das Gogol’-Bild in diesem Jahrhundert dominierte,<sup>106</sup> bemüht sich eine poststrukturalistische Gogol’-Deutung um die Restitution des gogolesken Diskurses des Erhabenen und Idealen, der sich in den nunmehr hochgeschätzten ästhetisch-philosophischen Schriften des Autors (gipfelnd in "Ženščina", VIII, 143-147) und als eigene Diskursformation innerhalb der literarischen Werke manifestiert.<sup>107</sup>

Dabei spielt eine nicht unbeträchtliche Überschätzung der philosophischen Relevanz und eine Unterschätzung der literarischen Funktion dieser Diskurse eine oft irritierende Rolle. Der "Platonismus" des erwähnten Traktats über die "Frau" atmet denn auch eher den trivialen Geist der russischen Ästhetik der 30er Jahre als den eines authentischen Platonismus;<sup>108</sup> die philosophische Konstruktion als solche ist ja nur insofern interessant, als sie einen Tonfall<sup>109</sup> auf durchaus konsequente Weise begründet, der für das "Konzert" der Diskurse und "skaz"-Formen im Erzählen Gogol’s eine wichtige Stimme liefert. Dabei steht die Rhetorik des Erhabenen im Mittelpunkt, während die bei Ejchenbaum und v.a. Tynjanov



konstatierte poetische Funktion dieser Stimme bzw. dieses "skaz" des pathetisch-melodramatischen Redens in den Hintergrund tritt.<sup>110</sup>

In "Ženščina" erreicht der visionäre Charakter des Weiblichen ein kaum noch zu überbietendes Maß an "Idealität", deren pneumatisch-sophiologisches "reines Leuchten" ("čistoe sijanie") dem fleischlichen "Brennen" des Jünglings entgegengesetzt wird. Indem das Weibliche als Sublimation der in Kunst verdampften Schöpfung auftritt,<sup>111</sup> wird der Mann auf eben jene Stelle verschoben, wo üblicherweise die Frau als Verkörperung der "Mutter Erde" figuriert. Es ist dies im "grotesken Gogol'" in aller Regel eine diabolische, minderwertige und sündige Position.

Что женщина? – Язык богов! Мы дивимся кроткому, светлому челу мужа; но не подобие богов созерцаем в нем: мы видим в нем ж е н щ и н у, мы дивимся в нем женщине и в ней только уже дивимся богам. Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности. [...] Пока картина еще в голове художника и бесплотно округляется и создается – она ж е н щ и н а; когда она переходит в вещество и облекается в осязаемость – она м у ж ч и н а. ("Ženščina", VIII, 145-146)

Die Vertauschung der traditionellen Positionen könnte nicht perfekter sein: Indem der Künstler danach strebt, die reine (= weibliche) Idee in grober Materialität zu verkörpern, "maskulinisiert" er die Idee und entfremdet sie letztlich ihrem (weiblichen) Ursprung.<sup>112</sup> Um zu diesem zurückzukehren, ist ein Akt der Dematerialisierung und somit der Demaskulinisierung erforderlich, mehr noch: Ziel des Künstlers ist es, "воплотить в мужчине женщину" (146). Das Ideal-Weib ist gleichbedeutend mit der Seele des Künstlers ("безграничная, бесконечная, бесплотная идея художника", *ibid.*, 146); C.G. Jung würde dieses weibliche Ideal bzw. idealisierte Weib als "Anima" verstehen.<sup>113</sup> Diese im Manne zu gebären, darin besteht das Selbsterlösungswerk aller häretisch-gnostischen und hermetischen Soteriologien,<sup>114</sup> die in Gogol's Essay in ihrer ästhetischen Konsequenz vorgeführt werden. Ohne die Frau und ihre Erlösung wäre der Mann und die Welt ein finsterner Hades. Es ist nur konsequent, wenn diese weibliche Idealität in die Sphäre des "Unaussprechlichen"<sup>115</sup> verlagert und damit zum Ziel und Ursprung ("эфирное лоно души женщины") einer jeden (auch künstlerischen) Apophatik erhoben und verschoben wird:

Что такое любовь? – Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался н е в ы р а з и м ы й, неизгладимый след невинного младенчества, где всё родина. И когда душа погонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца - вечного бога, своих братьев – дотолле н е в ы р а з и м ы е землю чувства и явления – что тогда с

нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди бога жизнь, развивая ее до бесконечности [...] (VIII, 146)

Das diabolisierte "Weib" bildet den Gegenpol zur himmlischen Sophia und ihrem "Äther-Schoß", dem die verschlingende Tiefe des Erd- und Wasserschoßes gegenübersteht – eben jenes "temnoe lono" des Dnepr ("Strašnaja mest'"), in dem die todgeweihte und todbringende Frau selbst ertrinkt.<sup>116</sup> Gogol's Idealweib bzw. Weiblichkeits- und damit Kunstideal verfügt über alle jene Attribute, die dann auch geradezu stereotyp mit den sublimeren Frauengestalten in seinen Erzählungen assoziiert werden: die Transparenz des Leibes bzw. der Haut ("prozračnost'"), das Sublime, der "blendende Glanz" des entblößten Fußes (sic!), das ätherische Lichtwesen und die nonverbale, musikalische Natur dieser Weltseele:

Мраморная рука, сквозь которую светились голубые жилы, полные небесной амброзии, свободно удерживалась в воздухе; стройная, перевитая алыми лентами поножия нога в обнаженном, ослепительном блеске, сбросив ревную обувь, выступила вперед и, казалось, не трогала презренной земли; [...] Казалось, томный, светлый эфир, в котором купаются небожители, по которому стремится розовое и голубое пламя, разливаясь и переливаясь в бесчисленных лучах, коим и имени нет на земле, в коих дрожит благовонное море неизъясимой музыки, – казалось, этот эфир облекся в видимость и стоял перед ними, освятив и обоготворив прекрасную форму человека. [...] Нет! никогда сама царица любви не была так прекрасна, даже в то мгновение, когда так чудно возродилась из пены девственных волн! [...] В изумлении, в благовении повернулся юноша к ногам гордой красавицы, и жаркая слеза склонившейся над ним полубогини канула на его пылающие щеки. (VIII, 146)

Der Unterschied ist nur, daß wir hier im kunstphilosophischen Diskurs ausschließlich mit der einen, sublimeren, überichhaften "Hälfte" des Weibes konfrontiert sind, während in den Erzähltexten die erhabene Jenseitigkeit ("mir inoj") mit dem Unterbewußten, der Sphäre des Traumes<sup>117</sup> und des Dämonischen, ja Diabolischen und Grotesken verquickt wird. Im reinen Diskurs des Erhabenen herrscht aseptische, ja kalte und unnahbare Idealität, die letztlich das auch literarische Scheitern dieser affirmativen Ästhetik vorprogrammiert: Diese ist, nach dem Ideal der mittelalterlichen Minne,<sup>118</sup> körperlos, ja reine, abstrakte, eben apophatisch verbalisierte und imaginierte Ungegenständlichkeit:

[...] мир, где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, – этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре; [...] Б е -

лая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека. ("Skul'ptura, živopis' i muzyka", VIII, 9-10)

Das sublimen Weibs-Bild ist ins völlig Weiße<sup>119</sup> eines unerreichbaren Höhenzustandes entrückt, es ist transparent, dematerialisiert, visionär-apollinisch, im Zenith aufragend – und immer knapp vor dem Umkippen in Kitsch oder ins Dämonisch-Diabolische. Eben diesen Kippzustand beschreibt C.G. Jung in seiner Auseinandersetzung mit der Übersublimierung der Anima,<sup>120</sup> deren Überwertigkeit jederzeit ins Minderwertige umzuschlagen droht. Eine solche im Grunde gnostische Vorstellung von der "Niederkunft" und dem Abstieg der Sophia in die Tiefen irdischen, sündigen, materiellen Seins findet in der grotesken Welt ihre Entsprechung. Dem "sniženie" der Lichtgestalt ("descensus" im gnostisch-mystischen Sinne) steht der "ascensus", das "vosvyšenie" gegenüber, der Devaluierung und Depotenzierung wirkt die Erlösung und Wiedergeburt im Aphroditischen entgegen, das die weibliche Entsprechung zum Apollinischen bildet.<sup>121</sup>

Freilich konnte Gogol' dieses im Real-Symbolismus eines Vjačeslav Ivanov idealisierte Gleichgewicht von Auf- und Abstieg nicht einmal annähernd in einen kohärenten Diskurs fassen – was blieb, war der "užas" und damit das "Auseinanderklaffen" von grotesker Körperlichkeit und den rührenden "Redeübungen" im Stile der längst überholten heroischen Idylle – oder vielleicht sollte man von einer "gemütlichen Erhabenheit" sprechen, wie sie für das Biedermeier so typisch war.<sup>122</sup>

[...] где из пены воли стыдливо выходит богиня красоты, тритоны несутся, ударяя в ладони, Посейдон выходит из глубины своей прекрасной стихии серебряный и белый; мир, где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, – этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре; ничто кроме ее не могло так живо выразить его светлое существование. Белая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека. (Gogol', "Skul'ptura, živopis' i muzyka", VIII, 9-10)

Dieses Schönheitsideal bzw. diese Idealschönheit interessiert hier weniger als solche – an und für sich erweist sie sich ja auch literarisch als nicht lebensfähig –, sondern bleibt im Höchstmaße destruktions- und pardodieanfällig. Seine unfreiwillige Komik paßt nicht in die Freiwilligkeit und "vol'nost'" des Grotesk-Komischen. Was uns hier vorschwebt, ist der sehr blasse, unexpressive, leidenschaftslose positiv-kataphatische, affirmative Diskurs, den Gogol' in diese Richtung entfaltet, wobei auf das Unselbständige, Naiv-Peinliche und Biedere der Formulie-

rungen schon deshalb hinzuweisen ist, weil in letzter Zeit die entsprechenden Aufsätze und Passagen Gogol's eine, wie es scheint, ungebührliche Überschätzung und philosophisch-ästhetische Dignität erlangten, die ihnen schwerlich zukommt.

Eher schon könnte man Gogol's Ideal-Bild als (neo-)klassizistisch bezeichnen, geht es ihm doch darum, alle "strasti" zu "krasota" und "čuvstvennost'" zu verdampfen und ein "naslaždenie spokojnoe" auszulösen, das in edler Harmonie vor sich hinruht. Die Unerreichbarkeit und das Unausdrückbare ("nevyrazimoe") werden zu Adelsprädikaten einer solchen Ästhetik; dies gilt insbesondere für eine christliche Malerei, der es obliegt, das darzustellen, wofür es "keine Worte gibt". Überhaupt treten bei Gogol' die Kunstformen (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik) als "caricy mira" auf (ibid., 12), womit auch hier Idealität, Ästhetik und Weiblichkeit sophiologisch in eins gesetzt erscheinen.<sup>123</sup> Dies gilt etwa für die Idealisierungsversuche im II. Teil der *Mertvyje duši*, wenn es von einer jungen Dame heißt:

Платье сидело на ней так, что, казалось, лучшие швеи совещались между собой, как бы получше убраться ее. Но это было так же о б о л ь щ е н и е . Оделась как сама собой; в двух-трех местах схватила игла кое-как неизрезанный кусок одноцветной ткани, и он уже собрался и расположился вокруг нее в таких сборах и складках, [...] И если бы перенести ее со всеми этими складками ее обольнувшего платья на м р а м о р , назвали бы его копию гениальных. (M.D. II, 41)

Im Erzähltext Gogol's begegnet dieses positiv-kataphatische Ewig-Weibliche als irrales, unerreichbares Ideal – oder aber es entpuppt sich als Täuschung, die umso verwirrender, ja wahnträchtiger wirkt, als das Weibs-Bild zwischen Idealität und Dämonie oszilliert (vgl. "Nevskij prospekt"). Wenn in "Nos" das Unheimlich-Phantastische<sup>124</sup> entpsychologisiert, entdämonisiert und vollends literarisiert erscheint, so triumphiert das Unheimliche im romantischen Sinne durchaus (so in der Erzählung "Portret"), in dem sich – wie erwähnt – nicht die Nase, sondern das Auge bzw. der Blick verselbständigt.<sup>125</sup>

Wenn die himmlische Frau identisch ist mit dem Kunst-Schönen bzw. mit der Kunst selbst, dann erleidet diese – analog zur übersublimierten Anima – gleichfalls ihren Abstieg, ihre Destruktion im Scheinhaften. Dies gilt vor allem für die Erfolgs- und somit Pseudo-Kunst, zu welcher die Idealkunst (die kosmische Ästhetik als eine theologische Schönheitsvorstellung im Sinne von Hans Urs von Balthasars Theologischer Ästhetik)<sup>126</sup> pervertiert ist. Ist dies einmal der Fall, dann kann nur ein radikaler Austritt ("uchod") aus Kunst und Kultur retten, wie dies Gogol' – nach dem Vorbild der mönchischen Ausstiegsmodelle (vgl. etwa die Asketik eines Ephraim des Syrers u.a.)<sup>127</sup> – wieder und wieder bis zur Selbst- und Kunstzerstörung anstrebte. Die kataphatische, sublime Ästhetik und ihre

abstrakte Weiblichkeit "kastriert" eine vitale, körperhafte Kunst ebenso – wie eine körperliche Liebe den gynaikophoben Mann in Panik versetzt. In Gogol's Essay "Ženščina" dominiert eindeutig und ausschließlich der Aspekt des vergeistigten "Hyper", dessen maskuline Inkorporierung sich – jenseits der glatten Kataphatik des kunstphilosophischen Diskurses – ins "Hysteron" einer männlichen Hysterie ausweitet.<sup>128</sup>

Die erwähnte Formel 'Wenn Blicke töten könnten' wird in "Portret" in einem komplizierten Wechselspiel von pseudo- und metakünstlerischen Aktionen entwickelt. Das Scheinbild der "psicheja" (also der Psyche-Anima), das Čartkov zu malen versucht, wird vom Teufel ebenso banalisiert und abgewertet, wie das diabolische Bild (eben das "Porträt") den Betrachter vernichtet bzw. in den Wahnsinn treibt (128f.): "Это было личико, ловко написанное, но совершенно и д е а л ь н о е , холодное, состоявшее из одних общих ч е р т , не принявшее живого тела." Die bekannte anagrammatische Beziehung von "čert-" → "čort" – ČARTkov - "oČARovanie" – "ČARodejstvovat'" verbalisiert hier im wörtlichen Sinne jene Diabolisierung, die der dem Kunstideal entfremdete Scheinkünstler erfährt. Anstelle des überirdischen Zaubers produziert Čartkov "Effektmalerei" ("sjurpriz", 128) und Modemasken (131). Zu denken gibt, daß der junge russische Maler, der noch nicht verstorben ist und in Rom eine neue Religionskunst entwickelt hatte (136), aus der Perspektive Čartkovs weibliche Züge annimmt und als "reine Jungfrau" erscheint (137).<sup>129</sup>

Auch hier zeigt sich die effeminierende Wirkung der idealisierten Weiblichkeit, die den Mann als Geschlechtswesen und die Künstler als inkarnatorischen Schöpfermenschen nicht duldet. Die Braut ("nevesta") ist aus der apophatischen Perspektive der Weiblichkeit immer auch als "ne-znakomka" Inkarnation und – im negativen Fall Simulakrum – des aus maskuliner Sicht ganz Anderen, Unbekannten, Fremden:<sup>130</sup> Im Geiste der sublimierten Weiblichkeit gehört die "nevesta" in die himmlische Sphäre des Über-Bewußten und Über-Ich – aus der Frosch- und Sumpfperspektive der tellurischen Weiblichkeit erscheint die "nevesta" als elementare Gestalt des Unbewußten:

Чистое, непорочное, прекрасное, как н е в е с т а , стояло пред ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как г е н и й , возносилось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы. ("Portret", III, 111-112)

In diesem reinen Künstler-Bild vereinigen sich Raffael und Coreggio zur vollkommenen Einheit. Diese Vollkommenheit herrschte schon in der Seele des Künstlers selbst. Auch die vollendete "R u n d h e i t" der Linien dieses effeminieren Idealkünstlers paßt ins "Liebfrauenbild" und repräsentiert die positive Nullität und das Vollkommenheitsideal des Kreis-Archetyps<sup>131</sup>: "эта плавучая

округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у кописта." (138). Die immer wieder erwähnte Ovalität des weiblichen Antlitzes verbindet das ideale Motiv der Rundheit mit jenem der animalischen Fruchtbarkeit ("Oval" - "ovum") sowie mit der Nullität leerer, ja dämonischer Weiblichkeit:

Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом. (M.D. I, 90); И из этого мглистого, кое-как набросанного поля выходили ясно и оконченно только одни тонькие черты увлекательной блондинки: ее овално-круглившееся личико, ее тоненький, тоненький стан, [...] а белое, почти простое платье [...] (ibid., 169)

Der Scheinkünstler kann nicht anders, als die wahre Idealkunst in der Gestalt des jungfräulichen Malers und seiner Werke zu hassen und auch physisch zu vernichten ("Portret", III, 115ff.), denn das Wesen des Diabolos und des destruktiven Demiurgen ist ja die Unfähigkeit, aus sich heraus ein Sein zu erzeugen: Er ist nur fähig zum Schein und zur parasitären Partizipation am eigentlichen Sein und der Essenz authentischer Menschen-Werke: "Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию." (ibid., 115).

Ebenso wie in Gogol's "Portret" der Pseudokünstler nur vampirisch zu partizipieren, aber nicht zu kreieren vermag, weil er über keine Originalität und nichts Originäres verfügt und daher das Vernichtungswerk der Kunstzerstörung betreiben muß, dient das Porträt dem Wucherer (also dem Original, der Vorlage des Bildes) zur Fortsetzung seiner schwindenden Lebenskraft, die sich über das Bild freilich nicht konstruktiv oder schöpferisch fortpflanzt, sondern destruktiv, den Betrachter aussaugend wirkt ("Portret", III, 128ff.). Eigentlich lebt im Porträt der Wucherer (der sich ja seinerseits professionell vom Geld anderer nährt, diese "aussaugt") weiter, wobei er durch seine Augen den Betrachter des Bildes seines eigenen Seins beraubt und seine Existenz vergiftet. Der Porträtmaler, der Vater unseres Idealkünstlers, malt unter Einwirkung des Teufels "какие необыкновенные черты" (128), in denen sich seine "öort"-Figur fort schreibt. Der Wucherer hofft, "что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире." (129), während er gleichzeitig bei seinen Käufern nichts als Trauer ("toska") und eine Mord(s)lust auslöst (132).

## 2.2. Das weiße Nichts mit schwarzem Fleck

Ebenso wie in allen anderen Sphären des gnostisch-häretischen (Anti-)Welt-Bildes wird auch die *S o p h i a* dupliziert in eine sublime, göttliche und eine irdisch-abgewertete:<sup>132</sup> Während für kataphatische Orthodoxien ein ganzer Kosmos von Metamorphosen und Peripetien zwischen der oberen und unteren Sphäre entfaltet wird, verharren alle heterodoxen, häretisch-gnostischen Systeme in der Kippfigur, in der vexierbildartigen Plötzlichkeit eines Umschlagens von der einen zur anderen Seite. Der Abstieg der Sophia-Ennoia oder Helena-Selene in die Welt konstituiert diese geradezu – und das von den höchsten Höhen bis zu den finsternen Höllen: Sie ist Allmutter und Dirne in einem. Insoferne verkörpert sie die vertikale Kippfigur, in welcher das Oben und Unten (ebenso wie das Links und Rechts) einer permanenten Rotation unterworfen ist. Ähnliches gilt ja auch für den grotesken Körper bei Bachtin. Das Geschlechtliche spielt jedenfalls in der Häretik eine zentrale Rolle – und zwar sowohl in der exzessiven Negierung des Weiblichen (Gynaikophobie) als auch in seiner beträchtlichen Aufwertung, wie dies ja die Sophiologie in ihrer gnostisch-häretischen Variante zeigt.<sup>133</sup>

Das Auftreten der Frau als "weiße Gestalt", als "schneeweißes Mädchen", das Čičikov beim Gouverneur-Ball erscheint<sup>134</sup> verweist zum einen im positiv kataphatischen Sinne in die Sphäre des Ideal-Weiblichen, das – wie der weiße Christus in der "Metamorphosis"-Gestalt im Taborlicht<sup>135</sup> – höchste Sublimität signalisiert; zum andern manifestiert es das Unausdrückbare und Unnahbare der Projektionsgestalt, deren "Weiße" eine apophatische Nullität markiert, die auch ins Destruktive, Dämonische umschlagen kann:<sup>136</sup> so etwa das indefinite "Weiß" in Gogol's "Strašnaja mest":

Звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то б е л о е , как будто облако, веяло посреди хаты; и чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит ж е н - щ и н а ; только из чего она: из воздуха, что-ли, выткана? Отчего же она стоит и земли не трогает, и не опершись ни на что, и сквозь нее просвечивает розовый свет и мелькают на стене з н а к и ? ("Strašnaja mest", I, 258)

Das transparent-unirdische Weiß des weiblichen Körpers verfügt bei Gogol – gerade in den folkloristisch geprägten Erzählungen – über entsprechende Anklänge an die Farbsymbolik des Weiblichen in der Märchen- und Sagenwelt oder aber in der Sphäre trivialisierter "gothic novels" bzw. der schauerromantischen Geister-Genres.<sup>137</sup> Gogol spezifiziert dieses Weiße (etwa das Bild der Frau oder des Mädchens, das mit den Attributen "Milch und Blut"<sup>138</sup> geschmückt ist) und bindet es an die pedalerotische Symbolik der "Füßchen", womit eine Puškinsche Obsession ins Gogoleske diabolisiert erscheint. Jene die Schuhe

abstreifende oder den Strumpf zurechtrichtende Schöne begegnet in allen möglichen Kontexten:<sup>139</sup>

Румяна и б е л а собою была молодая жена; [...] Настала ночь: ушел сотник с молодою женой в свою опочивальню; заперлась и белая панночка в своей светлице [...] Глядит: страшная черная кошка крадется к ней; [...] ("Majskaja noč", I, 157)  
 Погляди на белую шею мою: они не смываются! они ни за что не смоются, эти синие пятна от железных ногтей ее. Погляди на белые ноги мои: они много ходили; [...] (ibid., 175)

Die lunare Gestalt des dämonischen Weibes erscheint weiß vom Mond<sup>140</sup> beschienen – doch dieses Weiße trägt in sich etwas Dunkles, einen *schwarzen Fleck*:<sup>141</sup> "Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное. Вдруг раздался крик: в о р о н <sup>142</sup> бросился на одну из вереницы и схватил ее, [...]" (ibid., I, 176). Das Schwarze wirkt wie ein Brandzeichen des Teufels im unschuldigen Fleisch der Jungfrau; zugleich läßt es an das Unausprechliche<sup>143</sup> der weiblichen Scham (haare) denken, die sich vollends der Darstellbarkeit entziehen. Der zum Zeugen dieses Schwarz-Weiß-Bildes gewordene Mann muß befürchten, in der Weißglut des Eros zu verbrennen, ganz zu Asche zu zerfallen, wie dies die Symbolisten Brjusov und Annenskij im Zusammenhang mit Gogol's Drang zum Autodafé, dem der eigene Lebens- und Kunsttext zum Opfer fällt, immer wieder betonten.<sup>144</sup> In einem berühmten Brief an Danilevskij schreibt denn auch Gogol' von seiner Angst, durch die sexuelle Liebe "zu Staub zu verbrennen".<sup>145</sup>

Das dämonische Weib erscheint im Zeichen des *Mondes*<sup>146</sup> (vgl. auch die Mondszene in "Portret" oder die tanzenden Mädchen im Mondlicht der "Majskaja noč"), ja der Mond – oder genauer: die feminine Luna – ist nicht nur die erwähnte Heimstatt der "Nasen" ("Zapiski sumasšedšego", III, 212), ihr "Schoß" ("lono" - "luna"), sondern selbst Symbol des Weiblichen (durch seine Wandelbarkeit: "izmenčivost'", die aus maskuliner Sicht als "izmena", d.h. Täuschung aufgefaßt wird). In der asketischen Literatur wird denn auch der Mond mit dem Teufel gerne gleichgesetzt,<sup>147</sup> wodurch der in der Folklore – und bei Gogol' – thematisierte "Mond-Diebstahl"<sup>148</sup> mit dem "Nasendiebstahl" in Verbindung gebracht werden kann. Kataphatisch bedeutet der Monddiebstahl (etwa im Zustand der österlichen Eklipse) den Sieg (Christi) über die Hölle und die Erlösung vom Matriarchal-Lunaren; apophatisch symbolisiert die Mondfinsternis bzw. der Neumond eben jenen Zustand des kosmischen Nichts, des Verschwindens, das als Untertauchen im Unbewußten (Unterwelt) und als perspektivische Verstellung der Positionen von Erde – Sonne und Mond deutbar wird.

Nach Kovalevs Auseinandersetzung mit seinem Doppelgänger im Kazanskij sobor wird ihm seine sexuelle Ohnmacht überdeutlich bewußt, als sich die weibliche Schönheit gerade im Glanze ihrer "Weißheit" nähert. Freilich vermischt sich



aus der Sicht des Erotomanen Kovalev die sublimе Weiblichkeit mit Elementen einer durchaus körperlichen Freßlust ("pirožnoe"):

Подошла пожилая дама, вся убранная кружевами, и с нею тоненькая, в белом платье, очень мило рисовавшемся на ее стройной талии, в палевой шляпке легкой как пирожное. За ними остановился и открыл табакерку высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дожиной воротников. [...] [Ковалев] обратил внимание на легонькую даму, которая, как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными пальцами. [...] когда он увидел из-под шляпки ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы. Но вдруг он отскочил, как будто обжегшись. Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего [...] Он оборотился с тем, что напрямик сказать господину в мундире [...] что он больше ничего, как только его собственный нос [...] Но носа уже не было: [...] ("Nos", 56-57)

Angesichts dieses Reizbildes zuckt Kovalev zusammen, als wäre er "verbrannt worden" (auch hier wird Gynaikophobie mit Feuer-Angst assoziiert),<sup>149</sup> denn es wird ihm bewußt, daß er dieser bedrohlich-verlockenden weiblichen "Weiße" nichts entgegensetzen kann, da er über nichts als das "Weiße" seiner abwesenden Nase verfügt. Dabei motiviert die anagrammatische Inversion von "chLEB" und "BEL-izna" den Konnex von "nos" – "chleb" und "belizna" auf der Ebene des Sprachdenkens: "[...]и к удивлению своему увидел что-то белевшееся." ("Nos", 50).

Akakij Akakievičs schauernde Begegnung mit der erotischen Darstellung der die Schuhe lösenden Versucherin – ins Bild gesetzt in einer Auslage des Nevskij Prospekt – läßt auch an die Etymologie seines Familiennamens (Bašmak - Bašmačkin)<sup>150</sup> denken und stellt solchermaßen einen Konnex von Voyeurismus und Pedalerotik her; gleichzeitig korrespondiert die Fixierung des Helden auf die Mantel-Weiblichkeit<sup>151</sup> mit dem "kleineren" Pars-pro-toto der Fußbekleidung. Die charakteristische Fragmentierung der Heldrede – der asyntaktische, verstümmelte Stammel-"skaz" – realisiert darüber hinaus auf der Diskursebene die motivisch vielfach symbolisierte Kastrationsangst:

[Акакий Акакиевич] остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой. [...] "ну уж эти французы! что и гово-

рять, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того..."  
[...]. ("Šinel", III, 158-159)

Die den Schuh anziehende und dabei das (weiße) Bein präsentierende Frau begegnet auch in "Nos", wo das Frauen-Bild in die halbpornographische Sphäre abwertender (lithographischer) Reproduktionen verlagert ist – ein Verfahren, das schon Puškin in seiner narrativen Funktionalisierung der Öldrucke (man denke an "Vystrel" oder den "Stacionnyj smotritel'") meisterlich beherrschte. Das "Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" entspricht der Frauen-Imago im Zustand des totalen Aura-Verlustes:

[...] но, к большому негодованию своему, увидел в окне магазина вместо носа обыкновенную шерстяную фуфайку и литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок [...] картинку, уже более десяти лет висящую все на одном месте. ("Nos", 72)

Die Frau als Objekt pornographischer oder jedenfalls erotischer Darstellung figuriert auch in den *Mertvyje duši* als Symbol diabolisierter Weiblichkeit: "[...]на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель ... никогда не видывал. (M.D. I, 9). Grundsätzlich mißtraut Čičikov der Weiblichkeit im Rahmen seiner gynaikophoben Ausfälle verbal, während er insgeheim zum entfernten und damit ungefährdeten Voyeur ("Чичиков, точно, увидел даму[...]"), *ibid.*, 27) seines phantasierten zukünftigen Eheglücks wird. Ausdrücklich wehrt er sich gegen weibliche Leibeigene auf den Listen seiner "Toten Seelen", womit er Gelegenheit zu allerlei antifeministischen Äußerungen bekommt: "[...]«А женского пола не хотите?» «Нет, благодарю». [...] «Нет, в женском поле не нуждаюсь»[...]" (107). Daß sich eine "Elizaveta" als kupierter "Elizavet" auf die Listen schwindelt, fördert die zusätzliche – auch morphologische – Diabolik weiblicher List zutage:

Чичиков был прав: это была, точно, баба. Как она забралась туда, неизвестно, но так искусно была прописана, что издали можно было принять ее за мужика, и даже имя оканчивалось на букву ъ, то-есть не Елизавета, а Елизаветъ. Однако же он это не принял в уваженье и тут же ее вычеркнул. (M.D. I, 137)

Jedenfalls scheint die präzise Unterscheidung zwischen Mann und Frau eine Überlebensfrage: "Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. [...] «Ой, нет!» «Конечно, баба!» наконец сказал он, рассмотрев попристальнее." (*ibid.*, 114). Damit kontrastieren die verwirrenden Zärtlichkeiten zwischen Manilov und Čičikov (140) – oder zwischen Petruška und Selifan (153).

Einerseits tut sich also in der Weiße der sublimes Anima-Sophia-Gestalt etwas "Schwarzes" auf, andererseits ist die Sophia dem alten gnostischen "Perlenlied" folgend wie eine kostbare (weiße) P e r l e <sup>152</sup> in die Materie und ihre (schwarze) Finsternis geschleudert – ein Bild, das sich noch in der biblischen Formel findet, wenn die Rede ist von den "Perlen, die vor die Säue geworfen werden". Vordem dominierte in "Vij" noch die sublime Qualität der (Wasser-)Perlen, die den weißen Leib der badenden Schönen kleiden:

[...] мелькала спина и н о г а , выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. [...] и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурию, просвечивали пред солнцем по краям своей б е л о й , эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как - б и с е р , обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде [...]. ("Vij", II, 186)

In der Einleitung zu den "Večera" verknüpft Gogol' die erwähnte biblische Perlen-Formel mit der grotesken Körpersphäre von "tabakerka", "karman", "kučā" – und "nos"; hier ist die Perlen-Sophia tatsächlich "vor die Säue gegangen":

Не говоря ни слова, встал он с места, [...] вытащил круглую под лаком т а б а к е р к у , щелкнул пальцем по намалеванной роже какого-то бусурманского генерала и захвативши немалую порцию т а б а к у , растертого с золою и листьями любистка, поднес ее коромыслом к н о с у и вытянул н о с о м на лету всю к у ч к у , не дотронувшись даже до большого п а л ь ц а , – и всё ни слова; да как полез в другой к а р м а н и вынул синий в клетках бумажный платок, тогда только проворчал про себя, чуть ли еще не поговорку: "не мечите бисера перед свиньями" [...]. "Быть же теперь ссоре", подумал я, заметив, что пальцы у Фомы Григорьевича так и складывались дать дулю. [...] Рука Фомы Григорьевича, вместо того, чтоб показать шиш, протянулась к книшу, и, как всегда водится, начали прихваливать мастерицу хозяйку. ("Večera", I, 105-106)

Solchermaßen sitzt das Schwarze im Weib selbst, wie der Tabak in der Tabakdose, und diese oder das Taschentuch im Hosensack: "[...] зато на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического т р о п а : [...] Философы целою октавою брали ниже; в карманах их, кроме крепких т а б а ч н ы х корешков, ничего не было." ("Vij", II, 177). Wo es um die unweigerliche "Verweigerung" ursprünglich blütenweißer und unschuldiger Jungfrauen geht, ist die Tabakdose niemals sehr weit:

"Славная бабенка!" сказал он, открывши т а б а к е р к у и п о н ю х а в ш и т а б а к у [...] что в ней, как говорится, нет

еще ничего бабьего, то-есть именно того, что у них есть самого неприятного. Она теперь как дитя, всё в ней просто [...] Из нее всё можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь! (M.D. I, 93)

Am schlimmsten aber sind die Weiber im "Kreise" ihrer schnatternden Gesellschaft ("Он даже не смотрел на к р у г и , производимые дамами,[...]" (ibid., 168), deren Geschnatter – der Vergleich Frau-Gans findet im übrigen auch gerne seine erotisch-kulinarische Entsprechung – als leeres Geschwätz die weibliche Variante diabolischer Aporhatik bildet: "[...]Дамы города Н. были... нет, никаким образом не могу; чувствуется точно робость. ...Даже странно, совсем не подымается перо,<sup>153</sup> точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем." (ibid., 157-158). Daß der sprachlose Erzähler angesichts einer solchen Gänsesprache selbst in den Stammeldiskurs verfällt und die "Feder nicht mehr hochkriegt", verleiht dem verbalen Scheitern auch eine zusätzliche Dimension: "Всё у них [женщин] было как-то черство, неотесанно, неладно, негожно, нестройно, нехорошо; [...] Они говорили, что [...] ба б ы в р у т , что ба ба , что мешок, что положат, то несет [...]" (192).

Das Unterbewußte und verdrängte Projektionsbild verbirgt sich im Überbewußten ebenso wie "nos" in der Sphäre des "son":<sup>154</sup>

Глянул в лицо – и лицо стало переменяться: н о с вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону, и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула. "Правдив с о н твой, Катерина!" [...] "Нет, мне с н и л о с ь , чтобы отец убил мать мою. [...] Ах, как страшен отец мой!" [...] "Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа. Знаешь ли, что отец твой антихрист? [...] Если бы я знал, что у тебя такой отец, я бы не женился на тебе; [...]" ("Strašnaja mest'", I, 257-260)

### 2.3. Diabolische Nullität als Loch im Sein

Das diabolisierte Weibliche bildet ein "Loch" ("dya") in der Welt<sup>155</sup> – ebenso wie der schwarze Fleck das dämonisierte Geschlecht des ansonsten "weißen Weibes" markiert.<sup>156</sup> Diese Animagestalt kennt ihre eigene "Seele" nicht; jene unterirdische, unterbewußte, dem Mann bedrohliche Antiwelt erscheint als "blinder Fleck":

Бедная Катерина! она многого не знает из того, что знает д у - ш а е е .  
"Это Катеринина д у ш а ", – подумал пан Данило; но все еще не смел пошевелиться. [...] ВозДУШная Катерина задрожала. ("Strašnaja mest'", I, 259)

"[...] Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа. Знаешь ли, что отец твой антихрист? [...] что антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека; а душа гуляет по своей воле, когда заснет он, и летает вместе с архангелами около божией светлицы." (I, 226)<sup>157</sup>

Der Dnepr, in dem Danilo Katharina ertränken würde, wenn sie nicht seine Frau wäre (I, 232) ist Mutterschoß und Grab zugleich: "lono" und "dyra" (I, 233): Dabei korrespondieren "luna" und "lono"<sup>158</sup> ebenso wie – inversiv – "LONo" und "NOL", d.h. der gebärende "Schoß" und die verschlingende "Null": "[...] Всех их держит Днепр в темном лоне своем. Ни одна не убежит от него; разве погаснет на небе. [...] Нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр." (ibid., I, 268).

Die demiurgische Scheinwelt, wie sie in der urbanen Szenerie des "Nevskij prospekt" auftritt, zeichnet sich durch totale Verkehrtheit aus: "все происходит наоборот" (III, 45), die gesamte Welt zeigt sich als "fantasmagorija" und "ob-man", während hinter dem schönen Schein (des Weiblichen = Urbanen) das diabolische Nichts gähnt: "все не то, чем кажется" (III, 45). Der Spiegel der Welt ist zerbrochen, das Ganze in Fragmente zersplittert, in unzusammenhängende "kuski" und "meloči". Diese bilden einmal den grotesken "Haufen Pljuškins" (auch denkbar als barocker "heap of broken images") – einmal die Muster in einer Arabesken-Welt, die zur totalen Oberflächlichkeit geronnen, gefroren ist. Man denkt hier an die Schneeburgen der "Schneeprinzessin" Andersens oder an E.T.A. Hoffmanns "zerbrochenen Spiegel".<sup>159</sup>

Die "Züge" ("čerty")<sup>160</sup> der aufgebahrten Schönheit in "Vij" korrespondieren auch anagrammatisch mit der diabolischen Sphäre ("čert"), die eben durch das Markieren eines magischen Kreises ferngehalten werden soll: "В страхе о ЧЕРТИ он около себя круг" ("Vij", II, 208):

[...] пред ним лежала красавица, [...] Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело прекрасное, нежное как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, [...] Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно-пронзительное. ("Vij", II, 199); Посредине стоял черный гроб. [...] Такая страшная, сверкающая красота! (ibid., 206); Над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного пугала, с тысячами протянутых из середины клещей и скорпионных жал. Черная земля висела на них клоками. (ibid., 217)

Auch für Popriščin ist die weibliche Schönheit insgesamt des Teufels, d.h. sie ist in den Teufel verliebt und von ihm besessen:

О, это коварное существо – ж е н щ и н ы ! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Ж е н щ и н а в л ю б л е н а в ч о р т а . ("Zapiski sumassšedšego", III, 209).

Die "Dame Welt" ist in der Tradition der asketischen Literatur – so etwa für Isaak den Syrer – eine "Frau von schlechtem Lebenswandel, die alle Männer an sich zieht".<sup>161</sup> "Видно, правду говорят люди, что у девушек сидит ч о р т , подстрекающий их любопытство[...]" ("Majskaja noč", I, 156-157). Alle Frauen sind Hexen und diese haben – wie der Teufel – einen Schwanz – so in "Vij" – "плюнуть на самый х в о с т ей, то и ничего не будет."<sup>162</sup> Die Frauen sind – als Weibs-Teufel bzw. Teufels-Weiber – das Symbol des Unsagbaren (im hohen Sinne einer sophiologischen Apophatik) – und das Unsägliche, ja Nichts-Sagende in der Sphäre der "pošlost":

"Нет, – сказал сам себе Чичиков, – женщины, это такой предмет [...]" Здесь он и рукой махнул: "просто и г о в о р и т ь н е ч е г о ! Поди-ка попробуй рассказать или передать всё то, что бегаёт на их лицах, все те излучинки, намеки, а вот, просто, н и ч е г о не передашь. Одни глаза их такое б е с к о н е ч н о е государство, в которое заехал человек – и поминай как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь. [...]" Нет, просто не приберешь слова: галантёрная половина человеческого рода, да и ничего больше!" (M.D. I, 164)

Diese klassische apophatische Formel, vom Unsäglichen zu sprechen, erinnert an andere rhetorische Figuren wie jene am Ende von "Nos", wo der Erzähler gleichfalls die Gestik der Sprachlosigkeit mimt: Hier wie dort ist es aber das Objekt der Rede, das sprachlos, als totale Evidenz auch jenseits der Zeichen wirkt – und das Subjekt des Diskurses (oder den Mann im Text) seinerseits das Paradoxon des "sprechenden Nichtsprechens" und des "nichtssagenden Redens" vollführen läßt.

#### 2.4. "Pošlost" als M i t t e l - M a ß

Bei Gogol' befindet sich das Nichts nicht am Anfang (z.B. als Konzeption einer "creatio ex nihilo") oder Ende (als finale Transzendierung des Diesseits ins Jenseits und Nachher) – sondern in der M i t t e , "media in vita" als barockes Thema des mitten im Leben stehenden Todes bzw. Eros. Die M i t t e l p o s i t i o n des Nichts bei Gogol' – und in der Nichts-Philosophie bei Daniil Charms und den Obériuty<sup>163</sup> – verbindet sich mit der Idee, das Nichts – wie das Böse – manifestiere sich nicht in den großen, tragischen, dramatischen oder katastrophalen Exzessen, sondern im Kleinen, Alltäglichen, im "byt" des Banalen: Hier verbindet sich die Mittelposition des Nichts mit dem Mittelmaß der "pošlost". Als

Mittel - Maß ist die Nase auch der Ort der "pošlost", d.h. der "Flachheit", auf die sich die Normalität reduziert, jenes "Mittel-Maß", das allenthalben die diabolische Welt des "byt" beherrscht.<sup>164</sup>

Čiĉikov selbst realisiert am konsequentesten auch die rhetorische Figur des "Nicht-Zuviel-und-Nicht-Zuwenig", und zwar sowohl körperlich ("ни слишком толст, ни слишком тонок", M.D. I, 7) als auch habituell als Repräsentant jener "mittleren Herren" (ibid., 61), die im Grunde unessentiell, eigenschaftslos alles und nichts sein, genauer: darstellen können.

Auch die Natur – in Anlehnung an das archaisch-folkloristische Konzept einer nichthomogenen Ralität – hat Löcher, die gleich einem Bermuda-Dreieck Gegenstände und Menschen verschluckt:<sup>165</sup> In "Strašnaja mest'" ist es der Dnepr, der Menschen verschluckt ("glotaet ljudi") – und zwar genau in der Mitte. Selbst die Vögel können nicht über die Mitte des Flusses vordringen (vgl. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, 64). Der Welt-Raum Gogol's ist zusammengesetzt und auf ein Zentrum fixiert, dessen diabolische Untiefe Mittelmaß und Flachheit vereinigt. Dem Erhabenen und Sublimen einer Überwelt und der idealisierten Über-Ich-Sphäre steht in der Vertikalen nicht die Tiefe eines Seins – und wenn es auch nur das chthonische der Mutter-Erde wäre – gegenüber, sondern ein absolut flacher Erdkreis, der – als leeres, nicht kreierendes sondern verschlingendes (weibliches) Geschlecht eben dieses zentrale Loch aufweist.<sup>166</sup>

Das aristotelisch-griechische Ideal der Mitte (*μεσότης*)<sup>167</sup> – sei es archaisch gedacht als Reich der Mitte (wie Byzanz oder andere Gottesreiche auf Erden) oder kosmisch-ethisch als "Mesotes", als idealisierte Harmonievorstellung des "weder zuviel noch zuwenig" (*οὐ μὲν ἄγαν!*) bis hin noch zu antimodernistischen K(r)ämpfen gegen den "Verlust der Mitte" (H. Sedlmayr) – diese Mittelposition ist bei Gogol' diabolisiert. Der Teufel Gogol's wird verkürzt auf ein Mittelmaß,<sup>168</sup> allzu diesseits und fern dem oberen Luzifer wie dem Satan der Hölle. Teufel meint hier Normalität, Banalität, Flachheit (vgl. Merežkovskijs, Rozanovs - Nabokovs Idee der "pošlost").<sup>169</sup>

Verkörperung dieser banalen Mitte des Seienden ist Gogol's Teufel – er ist die Negation Gottes und des Unendlichen und somit Leugnung jeglichen Extrems: "Der Teufel ist die noumenale Mitte des Seienden, die Verneinung aller Tiefen und Gipfel, eine ewige Ebene, eine ewige Platitude".<sup>170</sup> Eben dieser Teufel beherrscht die Leere und das Grab der Welt (Gogol', VIII, 416; B. Zelinsky 1975, 314ff.): Er ist der große Täuscher, weil er über die Welt den Schein des Phänomenalen ausbreitet und damit lügt und verführt. In diesem Sinne wird das Ästhetisch-Erhabene und damit das Weibliche diabolisiert, während – gleichzeitig das Diabolische banalisiert erscheint. Der Teufel deformiert die göttliche Schöpfung und ihr Ebenbild zum "bezobrazie": Es ist "das Andere, das Fremde, das Unheimliche und Unerklärliche" der Welt schlechthin." (ibid.)<sup>171</sup>, das nur durch Lachen gebannt werden kann. In dieser geradezu kultischen Funktion ist das Lachen

Gogol's nichts Lustiges, es zielt eigentlich nicht auf (direkte) Komik und ist damit dem von den Formalisten entdeckten Kunstprinzip der "dekomisierten Komik" (und somit des strukturell Parodistischen einer jeden Kunst) verwandt.<sup>172</sup> V. Nabokov (1944, 70ff.) verballhornt die "pošlost"<sup>173</sup> Gogol's zur "poshlust" - die Genealogie der "poshlyáchki":

There is something sleek and plump about *poshlust*, and this gloss, these smooth curves, attracted the artist in Gogol. [...] But a *poshlyak* even of Chichikov's colossal dimensions inevitably has somewhere in him a hole, a chink through which you see the worm, the little shriveled fool that lies all huddled up in the depth of the *poshlust*-painted vacuum. (71-72); Chichikov himself is merely the ill-paid representative of the Devil, a travelling salesman from Hades, "our Mr. Chichikov" as the Satan & Co. firm [...] The *poshlust* which Chichikov personifies is one of the main attributes of the Devil, in whose existence, let it be added, Gogol believed far more seriously than he did in that of God. (73-74)

Auf diese Weise nimmt letztlich der Teufel die Stellung des Demiurgen ein, des Erschaffers jener Welt, die materiell, totgeweiht und böse ist – Sphäre eines universellen Truges und einer Scheinhaftigkeit ("prizračnost"),<sup>174</sup> die sich auf apokalyptische Weise über die wahre Wirklichkeit legt und offen läßt, wer Christus und wer Antichrist,<sup>175</sup> wer das Himmels- und wer das Teufelsweib ist. Ausgehend von der im religiösen Denken Rußlands – sowohl in der Orthodoxie, vor allem aber im "sektantstvo" – dominanten dualistischen Vorstellung vom Innewohnen des Bösen (und damit des Nichts) im (Da-) Sein selbst, hält der Teufel als "Fürst der Welt" eben jene Position, die im gnostischen Kosmos der (destruktive) Demiurg einnimmt, dessen Schöpfung eine Scheinwelt, ein universelles Simulakrum hervorgebracht hat – oder jedenfalls eine Welt der Täuschung und der doppelten Böden.<sup>176</sup>

In diesem Sinne ist der Teufel selbst ein "Doppelgänger Gottes" (P. Evdokimov 1965, 44f.): "Während [aber] Gott alles in allem erfüllt, macht der Böse alles in allem leer durch die Gegenschöpfung, die dem Nicht-Sein entspricht." (45). Die Verdoppelung des Teufels "beraubt des Menschen seines ontologischen Ortes" (ibid., 45): "Das Böse fügt paradoxerweise das Nichtexistierende dem Existierenden hinzu; es schleicht sich in das Sein ein, pervertiert es und nährt sich als Parasit von seinem Saft, [...] bildet ein bewußt Böses schaffendes Sein." (ibid.). Das Böse als Parasit eröffnet dieses Loch im Sein immer als etwas diabolisch Verfressenes – wie Čičikov: Es muß permanent parasitieren, weil es kein eigenes Sein hat: Gogol' sah als erster, daß das ewig Böse nicht in einer Tragödie besteht, sondern im Fehlen einer jeden Tragödie, nicht in einer Kraft, sondern in der Kraftlosigkeit:



[...] не в безмерных крайностях, а в слишком благоразумной с е р е д и н е , не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом. Гоголь сделал для нравственных измерений то же, что Лейбниц для математики, – открыл как бы *дифференциальное исчисление*, бесконечно-великое значение бесконечно-малых величин добра и зла. (D.S. Merežkovskij 1906, 3).

### 3. Gogol's Rhetorik des Nichts

#### 3.1. Ø oder /O/, Null oder Oh! – Apophatische Anagramme

Wie in allen ausgesprochen mytho- und psychopoetisch markierten Œvres – dies gilt ja auch für Dostoevskij oder Tolstoj, wenngleich mit unterschiedlichen Intentionen – spielt die anagrammatische Substruktur der Erzähltexte bei Gogol' eine vielsagende Rolle. Dies ist wohl auch der Grund dafür, daß alle wortkünstlerisch orientierten Dichter oder Erzähler das auf Anagrammen und darüber hinaus Paronymien fußende Äquivalenzprinzip im Sinne Jakobsons, das ja ein jedes "ornamentale Erzählen" kennzeichnet, besonders reichhaltig zum Einsatz brachten.<sup>177</sup>

Während die rhythmisch-prosodische Struktur des ornamentalen "skaz" Gogol's breite Beachtung fand, wobei hier v.a. an die Entfaltung prosodischer, paronymischer Lautmotive gedacht wurde, ist die Semantisierung anagrammatischer Strukturen stiefmütterlicher behandelt worden (wenn man von der Inversion "nos" <—> "son" und anderen Augenfälligkeiten absieht): Die Grundmatrix, die Mutter-Figur der Textgenerierung von "Nos" und vieler anderer Texte Gogol's entspringt der Entfaltung des Laut- und Buchstabenbestandes seines *F a m i l i e n n a m e n s*. Die Realisierung der Interferenz von Graphem- und Ziffernwert zwischen dem Laut bzw. Graphem /O/ und der Zahl bzw. Ziffer "Null" (d.h. /0/) wirkt allgegenwärtig. Wenn – wie es heißt – motivisch alle narrativen Leittexte der russischen Literatur aus Gogol's "Mantel" geschlüpft (d.h. geboren) sind – hier schwingt auch die archetypisch weibliche Symbolik des "Schutzmantels" mit<sup>178</sup> – so sind Gogol's Sprachwerke seinem eigenen Namen entsprungen. Die Ausgangsfigur besteht im lautsemantischen Komplex von GO-GO-L' und seiner reichhaltigen Kombinationsmöglichkeiten wie: LOG-OS, GOL-OS, GLA-GOL, GOL-YJ, GOL-OD (KOL-OS), GOL-JADKIN, GLAD-KIJ ("gladkoe, goloe mesto"), GOL-GO-FA, TRE-U-GOL-NIK, GOL-UBOJ, GOL-UB, GLUB-INAJA KNIGA etc.<sup>179</sup> Unwillkürlich läßt diese Go-go-Entfaltung an die paradigmatische Interpretation von Voznesenskij's "Ja Gøjja"-Gedicht bei Ju.M. Lotman denken, der die Entfaltung des Gedichts auf die Wiederholung der Laut-bzw. Graphemgruppe "GO" zurückführt, wobei die "GO"-Wörter – in allen möglichen Varianten – gemeinsam mit dem Gesamttext ein Archisem bilden. In

diesem Sinne konfigurieren bei Gogol' alle "GO" und "OG" bzw. "GOL" und "LOG"-Wörter ein vielschichtiges Netz von Morphemkombinationen, die den wortkünstlerischen Subtext seiner Erzählungen ausstatten.

Die reduplikative Grundform von Gogols Namen (ebenso wie die in die Ornithologie verweisende Etymologie → "hohol", d.h. Stockente mit der Assoziation Entenschnabel → Gogol's Vogelnase etc.)<sup>180</sup> verweist auf die von Jakobson postulierte, aber auch bei Nabokov fundamentale Bedeutung der initialen Wiederholungsstrukturen auf silbischer Ebene – man denke etwa an Jakobsons Klärung der Frage "Warum Mama und Papa?"<sup>181</sup> und Nabokovs Sprachlustobjekte wie "Lo-li-ta",<sup>182</sup> um nur ein Beispiel für unzählige andere zu erwähnen. Nicht zufällig war es auch Nabokov, der in seiner Gogol'-Studie auf die Lautgestalt des Autorennamens verweist:

About that time a chapter of a *Historical Novel* [...] appeared in *Northern Flowers*, which was a literary magazine edited by Delvig [...] The chapter of the historical novel is signed "OOOO". This quadruplet of zeros is said to be founded on the fact of there being four "o"s in "Nikolai Gogol-Yanovsky". The selection of a void and its multiplication for concealing his identity is very significant on Gogol's part. (V. Nabokov 1944, 26-27)

Hinzu kommt die Ambivalenz der Homographen O und 0, d.h. von Graphem und Nullzeichen, die beide interferieren und sich wechselseitig semantisieren (= Ø):<sup>183</sup> Die verbale Formel GØGØL bezeichnet – ebenso wie "NØS" oder das erwähnte "ØNØ" – die Nullität des O-Lautes; der zugleich als wörtliche und körpersprachliche "Expression" die Rolle der Interjektion der Verwunderung spielt, wobei sich zugleich auch ideographisch das Rund der Lippen mit dem O-Laut verbindet: "в тpеуГОЛЬноу шляпe, со шпагоу" ("Nos", 52); "Послушай, ГОЛубушка", - ГОворил он[...]" (53); "говорил извозчик, потряхивая головой" (59).<sup>184</sup>

Indem bei Gogol' der gesamte Text den Autor-Namen realisiert, entfaltet und fortpflanzt, disseminiert sich der Name ("iMJA", "seMJA") über den Text, wobei eben auch die Nullität von Ø in die Sprachwelt der Erzählung(en) ausgestreut wird. Dieser Null-Same bzw. die Nullität im "Namen des Vaters" (des Textes)<sup>185</sup> durchwuchert freilich – alles annullierend und das Kataphatische ins Apophatische wendend, das Symbolische ins Diabolische pervertierend – den gesamten Morphem-, Lexem- und Motivbestand des Textes. Während der Name an das Phallisch-Väterliche-Zeugende denken läßt, verbindet sich mit der Laut- und Graphemgestalt von Null Ø und /O/ das weibliche, mütterliche Kreis- und Loch-Motiv,<sup>186</sup> das auf der thematischen Ebene in vielen Texten Gogol's insistiert: Ø im wörtlich verstandenen "Wortkunstl"-Text signalisiert weibliche Nullität, d.h. das Weibliche als "tabula rasa",<sup>187</sup> die einen "horror vacui" erzeugt, die Sogwirkung eines Nichts,<sup>188</sup> das am Sein, an der Essenz des Maskulinen partizi-

piert, ihm das Blut aussaugt, es gar mit Kastration und Aushöhlung bedroht. Umgekehrt zeichnet das positive Gegenbild Čičikovs – Kostanzoglu – eben die echte Fülle, Erfülltheit bzw. Vollkommenheit aus: "В жизни его и на полвершка нет пустоты, всё полнота." (M.D. II, 72)

Thematisiert ist das Kreis-Runde auch in maskulinen Gestalten – wie in Čičikovs körperlicher *Rundheit*,<sup>189</sup> die nach Nabokov als Leitmotiv die gesamte Welt der "poshlust" durchdringt (Nabokov 1944, 74); gleiches gilt für die Symbolik des Kutschenrades in der Einleitungspassage zu den *Mertvyje duši*, dessen Nullität Nabokov gleichfalls nicht entgeht: "[...] вон как Ое КОлесо! что ты думаешь, доедет то Колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет? [...] Этим разговор и КОНчился." (*Mertvyje duši*, 7).<sup>190</sup>

It is a kind of to-be-or-not-to-be meditation in a primitive form.

[...] The speculation of the two *muzhiks* is based on nothing tangible and leads to no material results; but philosophy and poetry are born that way; meddlesome critics looking for a moral might conjecture that rotundity of Chichikov is bound to come to grief, being symbolized by the rotundity of that doubtful wheel. Andrei Bely, who was MEDDLER OF GENIUS, SAW IN FACT THAT WHOLE FIRST VOLUME OF *Dead Souls* as a closed circle-whirling on its axle and blurring the spokes. (Nabokov 1944, 76)

Jedenfalls fällt auf, daß bei Gogol' *Null-Motive*, Passagen, in denen es um Nichts, Vernichtung, den Tod und dergleichen geht, durch eine Häufung von mit /O/ und Ø-Graphemen gespickten Morphemen und Lexemen indiziert werden. Die auffällige Frequenz der Ø-Zeichen verweist auf die subkutane Nullität der narrativen Situation bzw. der eingeführten Motive oder der im Diskurs durchgespielten Argumente. Der quasi leitmotivische Einsatz dieses Laut- und Null-Motivs ist dabei mit anderen Lautmotiven kombiniert, die ihrerseits auf ein semenales Ausgangswort verweisen (wie etwa "pust-OE mEstO"), aus dem sich die narrative und diskursive Ordnung des Textes entfaltet. Auf diese Weise ikonisieren die /o/- und /e/-Phoneme bzw. Grapheme in ihrer Frequenz und anagrammatischen Kombinierbarkeit die Ausgangsfigur(en) und das in ihnen konzentrierte, eingefaltete Konzept: "pustoe mesto", die Nullität der Leerstelle, die Sprachwelt als Nichts, Sprechen als Schweigen, Anfang als Ende, Alles als Nichts:

[...] рождѐнный падениЕм камЕшка, наКОНЕц сливаЕтся с г л а д к О ю по верхНОСТЬю. Ковалѐв начал размышлять и смѐкнул, что делО ещѐ не КОНЧЕНО: НОС найден, НО ведь нужно же егО приставить, пОмЕстить на своѐ мЕстО.

[...]

С чувством неизъяснимОгО страха брОсился ОН к столу, придвинул зеркалО, чтобы как-нибудь не пОставить НОС

криво. Руки его дрожали. Остроожно и Осмотрительно  
 наложил он его на прежнее место. О, ужас! Нос не при-  
 клеивался! [...] Он поднес его ко рту, нагрел его слегка  
 своим дыханием и Опять поднес к гладкому месту,  
 наодившемся на жеждудвух щек; Но Нос никаким образом  
 не держался. [...] Но сколько раз ни подносил он его на  
 его же собственное место, старание было попрежнему неуспешно. ("Nos", 67-68)

Die Entfaltung des Laut-bzw. Graphem-Motivs "NOS-IT", "SON-" bzw. "SO(L)N-CE" (z.B. "День был прекраснЫй и СОЛнечнЫй", *ibid.*, 57) etc., die den gesamten Text durchzieht, kann auch folgender Ausschnitt belegen:

[...] некоторые [мальчишки] с сонными глазами выносили на подносах горячие пирожки; на столах и стульях валялись залитые кофеом вчерашние газеты. "Ну, слава богу, никого нет" – произнес он; – "теперь можно поглядеть". Он робко подошел к зеркалу и взглянул: "Чорт знает что, какая дрянь!" произнес он, плюнувши... "Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!" ("Nos", 54 vgl. auch 50)  
 "За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однакож все сноснее; но без носа человек – чорт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто, возьми да и вышвырни за окошко! ... но ведь пропал ни за что, ни про что, пропал даром, ни за грош!" (64); "Все, что относится на счет благодарности за визиты, уж будьте уверены [...]" (69); [...] он часто говорил в ответ на разные за-носистые заметки [...] (74).

Hierher gehören auch die Ableitungen von "nos" und "stran-NOS-t", von "nos" und "nož", mit dem jenes Brot geschnitten wird, in dem sich die Nase befindet und jenes Instrument indiziert wird, das im Inventar der Kastrations-Chirurgie seinen Platz findet; Das, was Kovalev mit dem Messer ("nož" - "nos") und dem Finger betastet, erweist sich als etwas Festes: "PLOT n o e", womit ein weiteres Anagramm-Motiv angeschlagen ist – das der OL-Wörter: POL-ovina, POL, LOP-nut', POL-nota, POŠLOSt' etc.<sup>191</sup>

Als Idealleser auf dieser ornamental-prosodischen Primärstufe des totalen Lesens erweist sich bezeichnenderweise Petruška – und nicht etwa Čičikov, der ein absoluter Nicht-Leser ist:<sup>192</sup> Der Diener als Vertreter einer rein auf das Körperliche reduzierten Subkultur hat einen unmittelbaren Zugang zur Subsprache, zur Laut-Körperlichkeit des Textes, den er – übrigens auf seiner wie ein Fladen flachgepreßten Matratze liegend – ausschließlich auf der Signifikantenebene rezipiert. Liegen, Lesen, Essen, Schlafen fließen dabei zusammen; die körperliche Evidenz des buchstäblichen Lesens entspringt dem karnevalisierten "Volks-Körper" des Dieners, der die Geschichte seines Herren und dessen

Flachheit ("pošlost") – selber flachliegend – dupliziert. Daß dabei auch eine markante Häufung der /o/-Laute auftritt, paßt durchaus ins Bild:

Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чорт знает что и значит. Это чтение совершалось более в л е ж а - ч е м положении в передней, на кровати и на тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства убитым и тоненьким, как лепешка.[...] (M.D. I, 20)

### 3.2. Das Nichts als Produkt einer rhetorischen Figur: Belyjs *Masterstvo Gogolja*

Neben der (Motiv-)Semantik von Null und Nichts bei Gogol' gibt es bei ihm auch eine Rhetorik des Nichts, genauer: eine Diskursstrategie, deren Ziel es ist, ein diskursives Nichts, eine Null-Referenz zu provozieren. Dabei bedient sich Gogol' einer ganzen Reihe rhetorischer Verfahren, die allesamt in der Tradition des apophatischen Sprechens stehen und bei ihm zu einem autonomen literarischen Stil umgedeutet werden.<sup>193</sup> Die Poetik der semantischen Nullstelle in der Sprach-Welt wird somit überlagert von einer apophatischen Poetik der "l e e r e n R h e t o - r i k", die – wie dies Belyj in *Masterstvo Gogolja* an zahlreichen Beispielen von Gogol' über den Symbolismus und die futuristische Poetik demonstriert – primär als Produkt einer "Wiederholungs-Figur" wirksam wird.<sup>194</sup>

Während in der Wortkunst das Wiederholungsprinzip ("povtor") aus der Analogie der Signifikanten (Paronomasien, Anagramme, Reime etc.) eine solche von Signifikaten entfaltet, operiert die "figura povtora" (Belyj 1934, 229ff.) auf der Diskurs- und Erzählebene strukturbildend: Dabei wird die semantische Sphäre ("obraznost'", "izobrazitel'nost'") mit der rhythmisch-prosodischen "zvukopis'"<sup>195</sup> im Strukturprinzip der "figura povtora" (ibid., 228f.) gekreuzt, die vertikal von der Lautebene über die Wort- und Satzebene zu jener des Sujets den gesamten Text strukturiert und organisiert. Die Lautmetaphern generieren – permanent "in statu nascendi" befindlich – ausgedehnte ornamentale T e x t - N e t z e.<sup>196</sup> Die in der Lautschrift ("zvukopis'") vorgegebenen lautlichen, rhythmischen, syntaktischen Wiederholungsstrukturen entfalten somit die hyperbolische und metaphorische Struktur der semantischen Ordnung und darüber hinaus der Sujetebene: "In der Wiederholung (povtor) liegt die Genese der Hyperbel Gogol's – die Hyperbel ist der Wiederholung fast immanent (252). Die "figura povtora" gebiert solchermaßen durch die Häufung identischer Merkmale in sich wiederholenden Wörtern die "figura giperboly", die ihrerseits auf der "hyperbolischen Synekdoche" basiert (235).<sup>197</sup> Wesentlich ist hier wie in allen anderen Transformationen des "formalen" zu einem "inhaltlichen (psychischen) Parallelis-

mus" die Umformung des Quantitativen ins Qualitative – für die Moderne die Grundformel eines jeden "Kunstdenkens" ("chudožestvennoe myšlenie").<sup>198</sup>

Die Hyperbel kann sowohl eine quantitative Vergrößerung als auch eine Verkleinerung realisieren wie in den "[...]гиперболы: и «человек-гора», и «человек-муха» (а он – не муха)" (252). Von der Hyperbel zu unterscheiden ist die "figura giperboly" als eine Art "Synekdoche" (ibid.); Hyperbel meint hier – im Anschluß an Potebnja<sup>199</sup> – die Figur in einem weiteren Sinne, also eine Tendenz zur Verstärkung der Vorstellungen ("usilenie predstavlenij"). Gemeint ist hier wohl eher eine Art Synekdoche. Bei Gogol' entspringt die Hyperbel der Wiederholung der "partes", die freilich kein "totum" mehr ergeben. Als Beispiel dafür sieht Belyj etwa die Umkehrung der Hyperbel zu einer "Verkleinerung", wobei eine Aufzählung mit – bis zur "Null" – absteigender Tendenz präsentiert wird:

На этих ходах обрывается фигура наращения; индукция переходит в неплодотворнейшую дедукцию не наполненных художественным содержанием категорий, сгрызающих, как мыши зерновые клады, словесность Гоголя; и отсюда – ликвидация хода: в обратном *уменьши* преувеличений до размера предмета; и от него... до... нуля (обратное преувеличение представлений). [...] "Кривившие, полукривившие и вовсе не кривившие". (Belyj 1934, 255)

[...] "*Прометей!* высматривает *орлом*, выступает *плавно...*, как только приближается к комнате начальника, *куропаткой* такой спешит... *муха, меньше...мухи* – уничтожился в *песчинку*" (Прометей, орел, куропатка, муха, меньше мухи, песчинка) (МД) [...] Лейт-мотивы-фигуры: "Пропало все..., как волдырь на воде", "просвещение... – фук!"; человек неприметен, "*как муха*"; и – мерли, "*как мухи*" (МД). (ibid.)

In der dionysisch-grotesken Sphäre dominieren – gerade auch in Gogol's *Mertvye duši* – die Fliegen, wobei sie das Nichts und die Nichtigkeit ebenso anzeigen wie das Diabolische, Tellurische und Thanatoshafte. Die Fliegen im Quartier Čičikovs bezeichnen durch ihre lästige Allgegenwart metonymisch die Körperteile (Augen, Nase, Ohren etc.), deren körpersprachliche Funktionen sie zugleich auslösen (Nase – Niesen):

[...] м у х и [...] все обратились к нему: одна села ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усестя на самый глаз, ту же, которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре, он потянул впросонках в самый нос, что заставило его очень крепко *чихнуть* – обстоятельство, бывшее причиною его пробуждения. (M.D. I, 47)

Zum Konnex von "nos" und "mucha" vgl. auch: "Черные фраки мелькали и НОСились врознь и кучами там и там, как НОСятся м у х и на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, [...]" (ibid., 14)

Die Fliegen dienen vielfach der Auflösung und Zerlegung von Ganzheiten in Teile ("[...]м у х а, меньше даже м у х и, уничтожился в песчинку!" (M.D. I, 50), sie diabolisieren das Lebendige, Organische in anorganischem Staub oder Schmutz, wobei die Leibeigenen, die "wie Fliegen sterben" selbst eine Fliegen-natur annehmen:<sup>200</sup> "«[...]Что это за люди? м у х и, а не люди»[...]]" (ibid., 103); "как м у х и мрут[...]]" (99) heißt es von den Toten Seelen bei Sobakevič. Die Schrift der Fliegen – ihr punktierter Kot – wird an anderer Stelle gar mit der Beschriftung jener Zettel in einen materiellen und figurativen Konnex gebracht, auf denen die Namen der verstorbenen Leibeigenen geschrieben stehen (ibid., 125). Schrift und Fliegen kleben auch auf jenem Schnapsglas aneinander, das in der Collage der "kuča" Pljuškina auftaucht: "[...]рюмка с какою-то жидкостью и тремя м у х а м и, накрытая п и с ь м о м, [...]" (ibid., 115).

Nach Belyj dominiert in der ersten Schaffensphase Gogol's das "vsë" – in der letzten: das "ničto":<sup>201</sup>

Между "всё" и "ничто" бег ограничительных, уступительных, разделительных штампов; "всё" – гипербола утверждения; "ничто" – гипербола отрицания; в третьей фазе часты стереотипы – ограничения "ничто" категорией "всё"; и обратно: "несколько", "ничто", "в некотором роде"; они дают фикцию равновесия между гиперболическими тенденциями положительного и отрицательного рельефа (Belyj 1934, 256).

Die Begrenzung der Extreme – des "preumalenie" wie des "prevozesenie" – ohne Angabe des Grades der Begrenzung schafft eine zweifelhafte Unschlüssigkeit ("nedoumenie", ibid., 256) – womit eben jenes Rauschen, jener Gogol'sche "tuman" aufzieht, in dem sich die Konturen des Sujets ebenso aufzulösen drohen wie kausale oder empirische Wahrscheinlichkeiten: "но здесь вновь всё происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно". ("Nos", 72).

Die "figura ficcii" schafft letztlich das Simulakrum einer "negative Wirklichkeit" ("otricatel'naja real'nost'") durch die Widerlegung zweier Hyperbeln ohne ein zwischen ihnen vorliegendes Objekt der Bezeichnung (Belyj 1934, 256) – so z.B. in solchen für Gogol' typischen Negations-Serien: "ни громко, ни тихо, ни много, ни мало (Рев)." (ibid., 256): "Будто бы найдены меж «все» и «ничто» позитив – «больше ничего, как что-то вроде»; [...] таких «действительностей» нет в «действительности»; и стереотипы *фигуры фикции* – *гиперболы навыворот*; [...] все – вздор; все... бред; жизнь – фантазмагория уснящихся в никуда страшной тройки." (257).

In der ersten Entwicklungsphase Gogol's entfaltet das "vsë" die Ukraine, in der zweiten Phase das Imperium Rußland und in der dritten Phase reduziert sich das "vsë" auf die Seele des Menschen: "Россия же – провал, «ничто», который страшит Гоголя, которого он не знает; [...]" (257). Belyj beobachtet bei Gogol' eine Tendenz, das Nichts immer weiter in die Mitte des Menschen zu verlagern, mit seiner Seele gleichzusetzen, wobei schließlich in diesem "Loch" ("dyra"), in diesem "Nichts" inmitten Gogol's selbst das Schaffen – und nach ihm – das Leben verschwand: "Нуль, изобразимый нулем, – нуль; а «*плюс*» нечто «*минус*» оно же, – основа трагедии Гоголя, – создало единственный, неповторимый литературный прием, которым и написаны «МД»." (257)

Gleichzeitig wird damit aber auch eine axiologische Transformation (Metamorphose) erzielt, wobei die "niedrigen", kleinen "meloči", "pošlosti" zum Makrobereich (Stadt, Staat, Welt, Kosmos) aufgeblasen werden. Die Hyperbolik verbindet nicht nur das quantitative mit dem qualitativen Prinzip, sondern auch das Sukzessive (Zeit) mit dem Simultanen (Raum) (278) und das Untere mit dem Oberen (bzw. vice versa). Darin manifestiert sich die Verwandtschaft zwischen dem dionysisch-archaischen Denken ("drevnoe myšlenie", 268) und dem grotesk-hyperbolischen. Im Sinne dieses archaischen Kunstdenkens entwickelt sich aus der Wiederholung ("povtor") bzw. Parallelität eine zwischen dem ontologischen und dem fiktionalen Pol aufgefächerte Metamorphotik bzw. künstlerische Kausalität: Das Analogieprinzip des Vergleichs wird im "metaphorischen Sprachdenken" zu einem genetischen Prinzip umgedeutet, d.h. "realisiert". Teile des Gegenstandes ("meloči") werden zum Ganzen entfaltet: "Берется не предмет, а каждый отдельный признак его сопоставляется с отдельным предметом; предмет, схватываясь с рядом предметов, остраивается во всех своих признаках: каждый становится как бы отдельным предметом [...]" (268).

Jakobson unterscheidet in seiner Auseinandersetzung mit der Poetik Chlebnikovs zwei Bewegungsrichtungen des *Parallelismus*: I. den "umgekehrten Parallelismus" ("Novejšaja russkaja poëzija", 42f.), der die figurliche, übertragene Reihe zuungunsten der realen, pragmatischen, direkten affirmiert; dabei bezieht er sich – wie später Belyj – auf Gogol's Erzählung "Strašnaja mest'": Damit wird die Autonomie des poetischen, künstlerischen, metaphorischen Denkens (Kunstdenkens) betont – gegenüber den Gesetzmäßigkeiten der außersprachlichen Realität und ihrer Referenz bzw. Mimesis.

Als II. Typ sieht Jakobson den "negative Parallelismus", der im Gegensatz zum Typ I die metaphorische Reihe negiert zugunsten einer realen, womit die künstlerische, metaphorische Realität in ihrer "uslovnost'" entblößt, d.h. demetaphorisiert, dephrasologisiert wird. Verwandt damit ist Belyjs Verfahren der "otricatel'nye opredelenija" (Belyj 1934, 55f.), eines "parallelizm na 'ne'", wie er in Gogol's "Strašnaja mest'" dominiert. Hier sind diese negativen Definitionen gehäuft präsentiert ("i zemlja, vsja zemlja – est' 'ne to'", *ibid.*, 57) und wurzeln



in der "Unbeschreiblichkeit des Gegenstandes" ("neob-jasnennoe", 63), d.h. in einem apophatischen Diskurs: "В «СМ» Гоголь осужетил «чуждоту», ему непонятную, собственного сознания; оно показано, как не знающее своих социальных корней." (56).

Belyj realisiert in seinem eigenen Meta-Gogol'-Diskurs das apophatische Verfahren der "ne"- und "ni"-Entfaltung (in der leeren Rhetorik Gogol's) als Entfaltung eines Anagramms, das eine eigene Sprachrealität gebiert: "[...] прием – в букве «эн», соединенной с «е», или с «и»; в «не», «ни»; легкие, как пушинки, «ни», «не» производят грохоты своих эффектов, не услышанных современниками." (57).

Die Figur des Vaters in Gogol's "Strašnaja mest'" erwächst aus der rhetorischen Figur des "ne(t)" (ibid., 57), er bildet die Hypostasierung der apophatischen Rhetorik, die ihn thematisiert, seine Nullreferenz und seine Negativität (Destruktivität, Unterbewußtheit, Thanatos-Erotik): "Отец подан при помощи «не»." (57); "«Ни», «не» дорисовывают негатив; психологический силуэт отца выщерблен изъятием из него всего конкретного; он – яма в быте; кто он сам в себе, – неизвестно." (60). Insoferne ist der Vater selbst ein "Loch" in der Welt, in dem das Sein verschluckt wird, vernichtet. Das Sein wäre die Tochter und ihr Bräutigam – also die Kinder. Auch die Mitte des "Dnepr", ein Loch, in dem die Lebewesen ertrinken, verschwindet.

Eben dieses "Loch" in der Welt, dieses ewige "ne to" löst den "terror antiquus", den "užas" der Vernichtung aus (ibid., 64).<sup>202</sup> "Ужас ужасающего не вскрывает; второе «не то» в колдуне упразднило «не» и «ни»: [...] оно ничего не выяснило. «Не то» – воля звездной судьбы, сходящей в Днепр; «никто...не глядит в него» (в Днепр [...])" (64). Daher ist die Erzählung Gogol's – und nicht nur diese eine – "апофеоз «не»: «не» – не выявлено; оно лишь провал в «ничто», куда сброшен злодей; [...]" (66). Die Poetik der Negation realisiert eine gnostisch-häretische Konzeption des Nichts, das in der Welt eingerissen ist, diese zerreißt, spaltet.

Auffällig ist, daß Belyj gerade an dieser Stelle seiner Interpretation von "Strašnaja mest'" einen heftigen Ausfall gegen eine tiefenpsychologische (sexuelle) Deutung der Erzählung bei Rozanov bzw. in der Psychoanalyse (Ermakov) vorträgt: "Остранены: читатель, Розанов, Фрейд, ничего в «СМ» не видевший Виссарион Белинский." (64).<sup>203</sup> Für Belyj ist die verbrecherische Leidenschaft des Vaters für die Tochter in dieser Erzählung nur ein Detail der gesamten Erzählung: "одно из многих «не то»" (61). Das Vater als Anti-Christ ist die Verkörperung der Negativität selbst: "колдун отрицанием противопоставлен всему; «анти» здесь – «не»" (ibid.).

Die Häufung der negativen Vergleiche signalisiert die apophatische Natur einer Null-Referenz, wobei Intensität an die Stelle von Semantik und Qualität tritt: "Картина Днепра дана отрицательно: «ни зашелохнет, ни прогре-

*мит [...] не знаешь, идет, или не идет его [...] ширина"; "без меры в ширину, без конца в длину"; "не наглядятся, и не неналюбуются, [...] не смеют [...] никто [...] не глядит в него" и т.д.*" (63); "[...] и земля, вся земля, – есть «не то»." (57)

Ihre Steigerung gipfelt in der Verkörperung eines totalen *Nichts*, das bei Belyj – anders als bei den Formalisten – metaphysisch gedeutet wird. Verwandt damit ist das Verfahren der "umgekehrten Verallgemeinerung" bzw. einer "Verkleinerung der Hyperbel" auf das "normale Maß" des pragmatisch gedachten Objekts als Pragmatem eines Wahrscheinlichkeitsmodells von Realität – bis hin zu einer Verkleinerung auf "Null" ("obratnoe preuveličenie predstavlenij", *ibid.*, 255). Diese "umgekehrte Hyperbel", die aus einer Erweiterung vom Nichts auf Alles entstanden ist, verkehrt sich zu einer Hypostasierung des Nichts als Nullrealität: Am Ende der negativen Definition folgt keine Auflösung des Rätsels ("razgadka"), keine semantische oder rhetorische Pointe. So entstehen die "Antipoden der Stereotypen auf 'vse': "nikak, nikakoj, ničto, nikogda." – eben eine "giperbola otricanija". Ebenso wie in der positiven Hyperbolisierung fehlt auch in der negativen eine Begrenzung bzw. Orientierung auf ein Gradationsmaß, das in einem Modell der Wahrscheinlichkeit ("pravdopodobie") vorgegeben wäre:

Фигура неопределенности под формой позитивного знания того, что есть предмет неузнания, – тоже повторный ход; называю его *фигурой фикции*; он создает фикцию отрицательной реальности; опровержением двух гипербола без данного между ними предмета гипербола; *фигура фикции* – третий тип замаскированной гиперболы." (Belyj 1934, 256)

Damit wird die Hyperbel als "leere logische Kategorie" entblößt wahrnehmbar – ebenso wie das, was sie produziert: das "Nichts", die Negation des Vorhandenen, die ausschließlich verbal-sprachlich ins Leben gerufen wurde. Die "figury fikcii" sind somit umgekehrte Hyperbeln ("giperboly navyvorot"), die als indefinite Bestimmungen die reale Reihe in ein Nichts auflösen, das nur als künstlerische Wirklichkeit denkbar bleibt.<sup>204</sup> Belyj verbindet hier die konstruktive Funktion des Nichts der "figura fikcii" mit der existentiellen, philosophischen Bedeutung des Nichts im Sinne der russischen Religionsphilosophen (Šestov, Merežkovskij u.a.),<sup>205</sup> das sich nach seiner Meinung als "Loch" in Gogol' selbst auftut (Belyj 1934, 257). Die existentielle Seite des Nichts, die "fiktive Existenz", wie sie Gogol' selbst erfährt, wird gleichwohl als "literaturnyj priem" entwickelt und literarisiert.

Auch das Verfahren der "tautologischen Hyperbel" ("čuvstvovat' čuvstvo") realisiert eine leere logische Kategorie (vgl. Jakobsons "igra na sinonimach")<sup>206</sup> und damit eine apophatische Null-Referenz. Die Häufung paarig angeordneter Synonyme führt eben nicht zu einer Hyperbolisierung der Vorstellung, sondern vielmehr zu ihrer Selbstzerstörung, ihrer semantischen Implosion: Die Hyperbel

wird ihres Sinnes entleert, da sie weder Maß noch Proportion besitzt und sich zu einem "logischen, allgemeinen Begriff" verflüchtigt hat (Belyj 1934, 258): "Тавтология последней фразы – от тщения разорвать предел гиперболлизма, кончающегося возведением бесконечности в бесконечную степень, равную бесконечности, или дедукцией абстракций (лягушку дуют, а она не лопается); отсюда – риторика. И риторика в руках художника – средство к воздействию;" (ibid., 259).

Die aus der negativen Hyperbolik entstehende leere Rhetorik (266)<sup>207</sup> und ihre Pseudotendenziosität (Rhetorik der Leere) v.a. in der letzten Schaffensperiode Gogol's ist nicht mehr wie in der ersten Ausdruck der poetischen Einstellung auf die rhythmisch-prosodische "zvukopis'", sondern realisiert die Sinnleere und die "pošlost'" des nichtigen Seins ("byt"). Bei Gogol' – wie bei Belyj selbst – hat somit die künstlerische Wirklichkeit die weltanschauliche bzw. existentielle des Autors widerlegt: Die Hyperbel als "tendencija izvestnogo tipa povtora" ist eine Redefigur, die als "mirosozercatel'naja tendencija" sich selbst und damit die "Meisterschaft Gogol's" zerstört. Šklovskij hat diesen Prozeß der "Selbstauflösung" bzw. Selbstvernicht(s)ung des Verfahrens (der Kunst) in seiner "Belyj"-Studie<sup>208</sup> als Niederlage der Philosophie bzw. Anthroposophie gedeutet, Belyj selbst sieht bei Gogol' (und letztlich bei sich bzw. im Symbolismus selbst) eine Tendenz zur Selbstzerstörung der Kunst, ihrer Reduktion im Nullsummenspiel eines leeren Diskurses auf die existentielle Unmöglichkeit zur Evidenz, zur "živaja žizn'". In beiden Fällen aber hat sich das Verfahren (der Kunstwirklichkeit) verselbständigt.<sup>209</sup>

Die "figura fikcii" funktioniert als rhetorisches Verfahren insoferne, als sie ihre apophatische Aufgabe erfüllt: In der poetischen Semantik der Wortkunst gibt es keine Apophatik, sie entfaltet sich nur auf der Ebene einer Diskurs-Gattung, die zwischen Wortkunst und Erzählkunst ein eigenes Feld – ein "pustoe mesto" – der "leeren Rhetorik" auffächert ("pustaja retorika", Belyj 1934, 142): "Многие критики тыкают в нарочно данное пустым место пальцем и попадают в небо: «Пустая риторика!» [...] У Гоголя иная пустота полней наполненности «сентенционным штампом»." (ibid.). Aus dem reinen Verfahren der Detail-Entfaltung der 1. Phase Gogol's entstand eine Rhetorik des "Nichts", das nun nicht mehr die ornamental-stilistische Funktion der Frühphase hatte, sondern zur Entfaltung jenes "ne to" diente, das als "velikij mertvec" in Gogol's selbst die Macht ergriffen hatte (55).<sup>210</sup>

### 3.3. Fälle diabolischer Apophatik

Einerseits wird – indirekt-ironisch oder direkt – der Teufel bei Gogol' vielfach, ja stereotyp als Träger eines Wissens (der Intrige, der Verwechslung, des demiurgischen Welträtsels) apostrophiert – und wenn auch nur in der parömischen Form

von: "Čert ego znaet, kak čto sdelalos" ("Nos", 50). Der Teufel wird als Mitwisser jenes intriganten Verwirrspiels erkannt, das als Nullsummenspiel alle ontologischen Entitäten irrealisiert, alle Werte illusionär und alle Bedeutungen leer macht.

"Чорт знает что, какая дрянь!" произнес он, плюнувши...  
 "Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего! [...]" ("Nos", 54); "Чорт его знает, как это сделать!" (55); "Комната [...] была маленькая, и воздух в ней был чрезвычайно густ; но коллежский асессор Ковалев не мог слышать запаха, потому что закрылся платком, и потому что самый нос его находился бог знает в каких местах." (60); "Это просто чорт знает что! [...]" (69)

Eben dieses Wissen ist aber nicht eine positive "Gnosis", es birgt kein tiefes oder hohes Geheimnis – sondern reduziert sich auf eine groteske Deformation der Sprach-Welt und eine Perversion der diskursiven und narrativen Positionen: Diabolisiert gerinnt die erfüllte Apophatik des Unsäglichen und der "ignorantia Dei" zu einer Ignoranz des Unwissens, zur Irrealität einer Unnatur und zum bodenlosen Unsinn. Hier wird tatsächlich die Formel "weiß der Teufel!" aus ihrer übertragenen Funktion (verstanden als "niemand kann wissen, was", "es ist völlig unerklärlich, was oder wie") zur direkten reduziert: "Ein Mensch ohne Nase ist – weiß der Teufel, was" figuriert auch syntaktisch als halb-elliptische, gestisch-rhetorische Aposiopese, wobei der Teufel zum Sachwalter eines jeglichen Unerklärlichen und Unsinnigen wird. Unter seiner (diabolisierenden) Wirkung tritt eben die Mechanik des "umgekehrten Vergleichs" in Kraft ("ptica neptica"), wodurch alle Gegenstände und Realia "entgegenständlicht" ("bespredmetnost" einer rein fiktiven Diskurswelt mit Null-Referenz) und alle Indefinita und Nichts sich zum "tuman" einer Pseudorealität verdichten, intensivieren: "[...]но без носа человек – чорт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто, возьми да и вышвырни за окошко! [...] Но ведь пропал ни за что, ни про что, пропал даром, ни за грош!" ("Nos", 64)

Gerade an Kapitelenden bedient sich Gogol' gerne des Verfahrens der Vernebelungstaktik, indem er mitten im Satz abbricht – und den berühmten "tuman" aufsteigen läßt: "Вслед за этим... но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно." ("Nos", 72). Das panische "bespamjatstvo" Kovalevs kann sich auch zur totalen Aporie im wörtlichen Sinne steigern: "[...] «Куда?» сказал извозчик. «Пошел прямо!» – «Как прямо? тут поворот: направо или налево?»" (58) "Он решил отнестись прямо в газетную экспедицию." (58)

Indem das Opfer der teuflischen Scherze im Akt einer rhetorischen Aposiopese die Hände sinken läßt ("«Только чорт разберет это!» сказал он наконец, опустив руки", 71; «Хорошо, чорт побери!»

сказал сам себе маиор [...]", 73), immer droht die Rhetorik der Agnosia-Phrasen ("Weiß der Teufel! – Weiß Gott!") in die agnostische Gleich-Gültigkeit von Oben und Unten, Gott und Teufel auszuarten: "Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева. «Я не понимаю, как вы находите место шуткам», сказал он с сердцем: «разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать? Чтоб чорт побрал ваш табак!»" ("Nos", 62-63)

Gogol' entwickelt so etwas wie den Diskurs der (gespielten oder echten) Verwunderung bzw. der Ungläubigkeit ("neverojatnost"), der die Stilmittel des Phantastisch-Unheimlichen mit denen der apophatischen Nichts-Rhetorik koppelt. Die "neponjatnost", also das total Unverständliche, Inkommensurable kennzeichnet eine Welt des "nepravdopodobie",<sup>211</sup> an dessen Stelle gleichwohl so etwas wie eine Schein-Normalität (eben die diabolische Form der "pošlost") tritt. Dabei wird die "neverojatnost" in den *Mertvye duši* gar als taktisches Mittel zur Verschleierung des Kriminellen mißbraucht: "А главное, то хорошо, что предмето покажется совсем невероятным, никто не поверит." (M.D. I, 240).

Die pervertierte Axiologie dominiert die Semantik, die autonom gewordene Zeichen- und Sprachwelt beherrscht die Sachwelt, die ad absurdum geführten Konventionen dominieren und verfremden damit den "ordo naturalis": "Бедный Ковалев чуть не сошел с ума. Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии." ("Nos", 55); "Это было, точно, непонятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы, или что-нибудь подобное; – но пропасть, и кому же пропасть? [...]" (65)

In die Sphäre des Diabolischen gehören auch andere Formen der verballhornten, sinnleeren Rede, die als Phrasen in der Gesellschaft kursieren und ein fiktionales Eigenleben annehmen: die "Fama" ("sluchi"), die anekdotische Lust an den "neobyknovennye proisšestvija" ("Nos", 71), die über den Nevskij Prospekt fliegen:

Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному... Сказал кто-то, что нос будто бы находился в магазине Юнкера: [...] Отошед, он сказал с досадою: "как можно такими глупыми и неправдоподобными слухами смущать народ?" – Потом проНЕСся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос маиора Ковалева, [...]" ("Nos", 71)

Bei Gogol' sind diese "Anekdoten" als "Neuheiten", "Novellen" sowohl überraschend als auch immer irgendwie "schmutzig", "nelepye vydumki" ("Nos", 72); das "Unwahrscheinliche" (71-72) hat immer auch etwas Unwahrfhaftes, Verlogenes, die "sluchi" korrespondieren mit den diabolischen, den Tod anzeigenden und bringenden "muchy" (= Kontamination aus "čerep" und "čert" mit "sluchi", "mucha" und "starucha", *ibid.*)<sup>212</sup>: "Чепуха совершенная делается на свете. Инигда вовсе нет никакого правдоподобия: [...]" (73).

Gogol' entfaltet auch eine reiche Anagrammatik der {v-er}-Formeln, wobei "v-er-a", "-ver-ojatosť", "sm-er-t'", "vr-e-mja", "z-er-kalo" eine auffällig markierte Motivkette bilden:

[...] НеВЕРоятно, чтобы нос пропал; никаким образом неВЕРоятно. Это, ВЕРно, или во сне снится, или просто гРЕзится; [...] Чтобы действительно уВЕРиться, что он не пьян, майор ущипнул себя так больно, что сам вскрикнул. Эта боль соВЕРшенно уВЕРила его, что он действует и живет наяву. Он потихоньку приблизился к зЕРкалу [...] ("Nos", 65)

### 3. 4. "Der Casus macht mich lachen": Gogol's Kasuistik des Nichts

Höhepunkt der Rhetorik des "nepravdopodobnoe" ist das berühmte Finale von "Nos", wo die Taktik des gespielten Nicht-Wissens, alle Sinn- und Unsinnfiguren in einer Apotheose ironischer Apophatik gipfeln – in einem Null-Ende, das an die Stelle einer Sujetpointe tritt: Denn die Restitution des Ausgangszustandes (Rückkehr der Nase etc.) und somit die Neutralisierung der in der Erzählung entwickelten Widersprüche erscheint allzu banal und mechanisch, um über das Platt-Anekdotische hinauzuweisen. Es ist dieses selbst, die Kontingenz des "Falles", ja der Erzählbarkeit von Ereignissen und Geschichten, die Gogol' hier zur Debatte stellt, wobei alles und nichts offen bleibt:

Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства! [...] что в ней есть много не правдоподобного. [...] нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. [Hier die Aposiopese!] Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это... [...] ну да и где же не бывает несообразностей? – А всё однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают. ("Nos", 75)

Das Ganze mündet also in eine mehrfach gebrochene finale "captatio"-Formel, die die Novelle rückwirkend zugleich legitimieren und in Frage stellen soll. Die "Pointe", also der Sinn, die Moral, die "conclusio" der Geschichte ist ebenso gestohlen worden wie die Nase des Helden, die Erzählbarkeit, ja die Redefähigkeit des Erzählers erstarrt – wie das Finale des "Revizor" auf der gestischen Szene – in einer sich in Widersprüche und Abstrusitäten verwickelnden Stammelrede, deren Aus- und Abbrüche sich wechselseitig aufschaukeln – und schließlich in der alle Lehrmeinungen Lügen strafenden Leerformel des "redko - no byvaet"

mündet. Es kommt nichts weiter nach, die Pointe der Pointe (der Pickel an der Nase) ist ausgereizt, verpufft, selbst der Verdacht, daß die Pointe in einer Nicht-Pointe gipfelt, scheint trügerisch.

Vielleicht wirkt in diesem Finale die Gogol' aus seiner Schulzeit her vertraute jesuitische Kasuistik fort, nach der – diesseits absoluter, ontologischer Definitionen der jeweiligen Sünden-Fälle – die Schuld, das Böse eine Sache der jeweiligen Gegebenheiten, des konkreten Einzelfalles – kurz: kasuistischer Interpretationen sei.<sup>213</sup> Gerade an dieser, der allegorischen Schriftauslegung folgenden Diskurspraxis schieden sich ja an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit auch und gerade in Rußland die Geister, als es um die Überwindung des literalen, wortwörtlichen Sprachrealismus in den biblischen und liturgischen Texten (und in der Ikonographie und Ritualistik) ging: An seine Stelle sollte die allegorische, übertragene, figurale Rede treten – also eine nominalistische, an Perspektive und Diskurs orientierte Bewußtseinskultur.

Genau dieses alte Dilemma – und damit auch das Große Schisma zwischen Altgläubigen bzw. Sektanten und Orthodoxen, zwischen Hoch- und Subkultur, (kollektivem) Über-ich und Unterbewußtem, Sprachdenken und Diskursdenken, paradigmatischer und textueller Orientierung (Lotman, Uspenskij)<sup>214</sup> wird in Gogol's zugleich wortkünstlerischen wie diskursiven, poetischen wie rhetorischen Erzählungen durchgespielt. Das Jesuitische bildet da nur ein Symbol (eine Allegorie der Allegorie) für eine Geisteshaltung, die den Einzelfall an die Position und Befindlichkeit eines diskurrierenden Individuums bindet, das sich über seine Reden und Taten konstituiert – und nicht über seine "Stelle" ("mesto") im Paradigma des Weltkode. Umgekehrt wird eben diese "slučajnost" parodiert, indem Gogol' das eben als völlig unsinnig und unwahrscheinlich gewertete "Ereignis" (Dislozierung der Nase etc.) als doch "möglich" und im Einzelfall denkbar hinstellt: Kasuistik meint ja die minimalistische Annahme (gegenüber dem Maximalismus des Sprachrealismus und des paradigmatischen Denkens), daß ein einziger Einzelfall genügt, um eine Regel zu affirmieren oder zu widerlegen.

Der Kasus ist deshalb komisch, weil in ihm der Zufall und die Notwendigkeit konvergieren, die "Haecceitas" der momentanen Evidenz,<sup>215</sup> die Regelmäßigkeit, die "parole" einer punktuellen Aussage und der Kode einer Sprachwelt. In solchen "Fällen" heißt es in der Regel, daß diese durch die Ausnahmen bestätigt wird – eine Parömie, die alles und nichts bedeuten mag, wenn man den analytischen Standpunkt des Entweder-Oder einnimmt. Kasuistik relativiert den Sünden-Fall des Beichtenden<sup>216</sup> (zumeist des Mächtigen – für das einfache Volk genügt der alte Schuld-Ontologismus), indem Umstände und Absichten in Rechnung gestellt werden, die den Fall zum Ausnahmefall, zum "casus" isolieren. Wenn auch nur einmal jemand – in einer Reihe von Millionen Fällen – ohne Nase erwacht und derselben in menschlicher Gestalt begegnet, dann genügt dies für die Annahme einer solchen Wahr-Scheinlichkeit. Diese tritt an die Stelle einer unver-

rückbaren Wahrheit, der Anschein an die Stelle eines fundamentalen Seins: es gibt weder reine Regeln noch reine Ausnahmen – sondern nur Annäherungen, perspektivische Aspekte und Möglichkeiten.

Dasselbe Spiel entfaltet Gogol' ja auch im Diskurs der medizinischen Kuriositäten, deren Unwahrscheinlichkeit – nach den alten Regeln der ethnologischen, geographischen, biologischen Phantastik – durch das sich selbst erklärende Modell des (wissenschaftlichen Fortschritts) legitimiert wird: Hier kommt es zu einer Umkehrung zwischen dem Phantastischen bzw. Kuriosen wissenschaftlicher Forschung und den Alltagsvorstellungen des Laien von Naturdingen oder Exotica, – Vorstellungen, die aus wissenschaftlicher Sicht ihrerseits als phantastisch, ja geradezu als archaisch-primitiv erscheinen können. Hier vermischt sich die Spezialfall-Kasustik mit dem – nach außen – hermetischen Spezialistentum moderner Wissenschaftlichkeit und Technik.

Auch in diesem Zusammenhang bedient sich Dostoevskij in seiner Meta-Diaboliade des "Nos"-Prätexes, wenn er seine Positivismus-Kritik in die Tradition der Medizin-Parodien Gogol's stellt, indem er auf die "Transplantation von Nasen in Paris" anspielt: "Заболи у тебя нос, тебя шлют в Париж: там, дескать, европейский специалист носы лечит. Приедешь в Париж, он осмотрит нос: я сам, скажет, только правую ноздрю могу вылечить, потому что левых ноздрей не лечу, это не моя специальность, а поезжайте после меня в Вену, [...]" (Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, X, 168). Kasustik im religiösen bzw. jesuistischen Sinne (Dostoevskij war bekanntlich ein besonders scharfer Verächter dieses Ordens) und Spezialistentum der Wissenschaft werden hier auf ein und dieselbe (Vorurteils-)Ebene verlagert und zudem noch mit dem Komplex Erbschuld – Beichte – falscher Priester bzw. Beichtvater – Verführung durch das Weib assoziiert:

– Друг мой, – заметил сентенциозно гость, – с носом все же лучше отойти, чем никогда совсем без носа, как недавно еще изрек один болящий маркиз [...] на исповеди своему духовному отцу-иезуиту. [...] "Возвратите мне, говорит, мой нос!" И бьет себя в грудь. "Сын мой, – [...] Если строгая судьба лишила вас носа, то выгода ваша в том, что уже никто во всю вашу жизнь не осмелится вам сказать, что вы остались с носом". – "Отец святой, это не утешение! – восклицает отчаянный, – я был бы, напротив, в восторге всю жизнь каждый день оставаться с носом, только бы он был у меня на надлежащем месте!" [...] "[...] ибо если вы вопиете, [...] что с радостью готовы бы всю жизнь оставаться с носом, то и тут же косвенно исполнено желание ваше: ибо, потеряв нос, вы тем самым все же как бы остались с носом [...]" [...] "Это настоящая иезуитская казуистика, [...]" (Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, X, 175)



Die "dyročka" (sic!) des Beichtstuhlfensters, durch die der Pater mit der Schönen spricht, dient metonymisch zum einen als "Medium" der (diabolisierten) Kommunikation (Beichte als Verführung zur Sünde), zum andern als Metapher für jene "dyra", die das Weib selbst organisch bereithält – und in der Welt darstellt. Daß damit zugleich auf der Ebene der unterschiedlichen Beichtrituale der Katholizismus gegenüber der Orthodoxie radikal abgewertet wird, macht die Anekdote nur umso schlagkräftiger, da damit doch eine Diskurspraxis (die Schamlosigkeit und Exhibition der katholischen Ohrenbeichte und ihre quasi-individuelle Dialogizität) gegen die kollektive und öffentliche Beichtpraxis der Orthodoxie und damit implizit gegen die halb häretische Idee der Ostkirche von der gleichzeitigen Allschuld und Allerlöstheit des öst(er)lichen Christenmenschen ausspielen läßt. In diesem Sinne liefert Dostoevskij die zu Ende gedachte Radikalisierung der Gogol'schen Kasuistik, indem er deren diskursives Potential paranoid auflädt und zugleich als Diskurspraxis vorführt.

Oft ist beobachtet worden, daß die meisten Werke Gogol's an einer finalen "Schwäche" leiden, sie "verenden" geradezu – sei es wie im Falle von "Nos" als Null-Enden im semantischen und axiologischen Sinne (Aufhebung der "narratio" in einer finalen Null-Geste bzw. einem finalen Null-Diskurs), sei es wie im Falle der *Mertvyje duši* als literarisches und physisches Nichts-Ende: Der II. Teil des Romans soll aus der grotesk-karnevalesken Figur und dem ironisch-parodistischen Diskurs des Romans eine affirmative, positiv-ästhetische Wendung nehmen und letztlich der apophatische Duktus des Romandiskurses eine kataphatische End-Moral erhalten.<sup>217</sup> So ist denn auch der Charakter und die Lebensführung des idealisierten Gegentypus zu Čičikov – Kožančoglu – von der totalen Abwesenheit von "skuka" und "pustota" gekennzeichnet, denen das erfüllte Leben ("polnota") und dessen "raznoobrazie" entgegengesetzt werden: "Хозяину нельзя, нет времени скучать. В жизни его и на полвершка нет пустоты, всё полнога. Одно это разнообразье занятий [...] истинно возвышающих дух." (M.D. II, 72).

Wie auch in anderen Fällen tendierte ja Gogol' zunehmend dazu, eine affirmative Ästhetik – oder gar außerkünstlerische Zwecke und Nutzen – an die Stelle der grotesken, komischen oder verfremdeten Intentionen seiner literarischen Texte zu setzen, diese *ex post* zu *widerrufen* und damit aus ihrer Diabolik und Apophatik zu erretten: Die in "Nos" ironisierte "Nutzlosigkeit" der Erzählung bzw. des Erzählens überhaupt (und damit der Kunst) erscheint solchermaßen unter einem ganz anderen Licht und die Forderung nach und Selbstverurteilung zur "Nützlichkeit" (für das Gemeinwohl) nimmt die Gestalt einer durchaus seriösen Interpretationsvariante an. Gleiches gilt ja auch für die *Mertvyje duši*: "[...] для первой части поэмы требовались именно люди ничтожные. [...] Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся – *пошлость* и зачем все

лица до единого должны быть пошлы: на это дадут тебе другие томы, – вот и всё!" (*Perepiska*, VIII, 295).<sup>218</sup>

Das Finale des I. Teils des Romans – ebenso wie von "Nos" – gipfelt in dem vielbewunderten rhetorischen Höhenflug, der freilich nur scheinbar die erwähnte groteske "Plattheit" und den zynisch-nihilistischen Tonfall des Vorhergehenden kompensiert oder ins Positive ("Wiedergeburt") wendet; bei näherer Betrachtung dieser Abschlußkadenz wird ihr musikalisch-rhythmischer Zweck überdeutlich, vor dem der ideologisch-kataphatische eher verblaßt, ja auf Null gebracht wird: Es gibt nicht nur keine über das Romanende hinausweisenden Perspektiven, es gibt zudem auch keine diskursive Dynamik, diese zu erreichen bzw. überhaupt anzustreben.

Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе; [...] Открыто-пустынно и ровно всё в тебе; как точки, как значки, не приметно торчат среди равнин невысокие твой города. [...] Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи? [...] [...] Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? [...] И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь! [...] "Держи, держи, дурак!" кричал Чичиков Селифану. (M.D. I, 220-221)<sup>219</sup>

Der "Höhenflug" – verkörpert im dahinstürmenden *Trojka-Rußland* – ist ein Abschlußbild, das mit dem initialen Einrollen eines Reisewagens, mit dem Čičikov den Ort des Geschehens und des Romans betritt, korrespondiert (vgl. oben den Null-Diskurs der Passanten über Kutsche und Rad, d.h. die rotierende, in sich kreisende, leere Zyklizität, in welche der Roman auch schlußendlich einschwenkt).<sup>220</sup> Die dabei eingesetzten kataphatischen Motive – *Trojka* als Symbol der Trinität, der apokalyptischen Reiter, Höhenflug der Sonnenrosse, Enthusiasmus, Heiliges Rußland, Unendlichkeit, Erlösung – lösen sich auf, werden subversiv unterlaufen durch destruktive, apophatische Motive: "eherne Brüste" (der Rosse) vs. Schwerelosigkeit und Befreiung aus dem Irdischen. Die "gerade, endlose Linie" symbolisiert in sehr vielen apophatischen Diskursen die leere Ewigkeit bzw. Unendlichkeit, betont wird auch die Unbekanntheit des Zieles der *Trojka*, ja die eigentliche Ziellosigkeit der rasenden Bewegung,<sup>221</sup> die damit eine ebenso phantastische wie leere Eigendynamik kundtut, wie sie alle Phänomene des "Unheimlichen" kennzeichnen. Die Heilige Rus', enteilt, "ver-

schwundet" und gibt vor allem "keine Antwort", womit sie letztlich ihr zutiefst apophatisches Wesen, ihre eigentliche Nullität manifestiert:<sup>222</sup>

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? [...] Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: [...] Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? [...] Заслышали с вышины [= Kataphatik] знаковую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом! [...] Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа [...] (M.D. I, 247)

Offenheit, Leere, Unermesslichkeit, Endlosigkeit und Flachheit zeichnen dieses Rußland aus (vgl. auch M.D. II, 8-9).<sup>223</sup> Die Kutsche aber – und hier schließt sich am Ende des I. Teils des Romans der Kreis – verläßt auf eben jenen Rädern das Irdische, die am Anfang des Romans das Leitmotiv des Zirkulären, Kreisrunden und der Nullität anstimmten. Nun aber hat das Kutschenrad eine solche Geschwindigkeit angenommen, daß die Speichen zu einem "glatten Kreis" zusammenfließen und damit die optische, ja geradezu filmische Täuschung des Stillstandes in der Bewegung, der Ewigkeit im Augenblick des ekstatischen Auffluges, der Totalität in der Nullität symbolisieren. Wer da oben aber auf dem Kutschbock sitzt – weiß der Teufel.

Не в немецких ботфортах ящик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем [...] кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога да вскрикул в испуге остановившийся пешеход! и вон она понеслась, понеслась, понеслась! [...] И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух. (ibid., 247)

Das Finale als "Flug über die Welt" begegnet auch am Ende von "Strašnaja mest" (I, 271-272), dort aber ganz eingebunden in den dämonisch-phantastischen Rahmen der Erzählung: Der Flug startet vom orthodoxen russischen bzw. ukrainischen Land und überquert die (aus orthodoxer Sicht) häretischen, katholischen (polnischen, rumänischen etc.) Gebiete, während der Fliegende selbst das Dämonische (Hexenflug) und Sektantische der (russischen) Folklore verkörpert, jene periphere Subkultur, die den Enthusiasmus in den kultischen "radenija" gleichfalls als "Höhenflug" – und durchaus auch kollektiv-körperlich – realisierte.

Noch deutlicher wird die Flucht aus dem und in das Nichts am Ende der "Zapiski sumassëdšego", wo gleichfalls eine kataphatische Rhetorik des Enthusiasmus – vgl. Eјchenbaums Äußerungen über die "humane Stelle" und den dazugehörigen melodramatischen Mitleidsdiskurs Gogol's – in eine negative

Apophatik der Gottverlassenheit und des Welt- und Referenzverlustes entwickelt wird:<sup>224</sup>

Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; [...] Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! [...] прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! [...] А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом? ("Zapiski sumasšedšego", III, 214)

Wenn sich in "Nos" nur ein Glied des Gesamtkörpers von seinem angestammten "Platz" ("mesto") absentiert, so ist es hier das "totum", der "Menschensohn" selbst, der – als Waise und wie Christus am Ölberg – seine Vereinzellung und Partialisierung beklagt. Die Sehnsucht nach Ergänzung, nach Heim- und Rückkehr ins Ganze (in den Mutterleib, auf den Mond) stolpert hier – im Auffliegen unterbrochen – an einem finalen "Detail", über jene "meloči" also, die in der Welt der "pošlost" alles beherrschen: Was in die Quere kommt, ist die unvermittelte und unmotivierte Assoziation des Französischen Königs (in anderen Fassungen des Beys von Algier) – und seiner "Beule direkt unter der Nase". Zum einen erinnert diese "Beule unter der Nase" an den Pickel der Nase in "Nos" (= eine Nase zweiten Grades), zum andern verweist die Etymologie von "šiška" auf das Phallische und die Repräsentanz von Potenz, bedeutet "šiška" doch 1. Zapfen und Beule (= das Phallische in der Biosphäre) und 2. im übertragenen Sinne ein "großes Tier", eine wichtige Persönlichkeit, während 3. der Ausdruck etwa in der Formel "ni šišá ne dam" die Null-Option verbalisiert und soviel heißt wie "rein garnichts".

### 3. 5. Dostoevskijs entdiabolisierter Teufel

Dostoevskijs Teufel steht einerseits im intertextuellen Dialog mit Gogol's Diabolik und dem Typus der Banalität,<sup>225</sup> zum andern entfaltet er im Dialog mit Ivan einen paradoxalen Diskurs der Selbstaffirmierung, der gleichfalls an Gogol's "figura fikcii" anknüpft (s.u.), diese aber psychologisch, interaktionistisch und perspektivisch vertieft und kompliziert.

Dostoevskijs Teufel tritt zunächst in der Maske des "russkij džentl'men" auf – gekleidet in ein "koričnevij pidžak", der schon völlig aus der Mode gekommen war.<sup>226</sup> Die Kleinlichkeit des Teufels bei Dostoevskijs trägt z.B. z.T. Merkmale Čičikovs - er ist auch Junggeselle und ein verunglückter Dandy: "Часов на нем не было, но был черепеховый лорнет на черной ленте[...]" ("Čert. Košmar

Ivana Fedoroviča", 161: vgl. die Anagrammatik von "čerep-acha", "černyj", "čert"). Stellenweise sind die Anspielungen auf Gogol's "Nos" mit Händen zu greifen: "Я вот думал давеча, собираясь к тебе, для шутки предстать в виде отставного действительного статского советника, служившего на Кавказе, со звездой Льва и Солнца на фраке, [...]" (ibid., 176)

Gerade dieses Moment des Unmodischen und der Stillosigkeit setzt Dostoevskij (wie vor ihm Lermontov mit der Figur des Grušnickij oder nach ihm Nabokov) immer dann ein, wenn eine weltanschaulich-ideologische Übersteigerung, ja Anmaßung – wie etwa Stavrogins Lebensbeichte in den *Besy* – mit dem Hinweis auf stilistische Minderwertigkeit schlagartig abgewertet wird. Daß dieses Argument noch dazu aus dem Munde des Bischofs kommt, von dem eine religiöse oder zumindest moralische Einschätzung (Verurteilung) erwartet wurde, macht die Sache umso beleidigender.

Während Ivan den Teufel als seine eigene Halluzination deutet, um ihn letztlich auf diese Weise zu dominieren, zu seinem eigenen Werk(zeug) zu machen, ist der Teufel bestrebt, seine eigenständige Realität unter Beweis zu stellen, wobei er – nicht wie Kovalevs Nasen-Doppelgänger auf seine körperliche Autonomie pocht ("ja sam po sebe"), sondern eine eigene rhetorische Position, eine diskursive Perspektive realisiert.

Das rhetorische Kalkül des Teufels besteht in einer d o p p e l t e n N e g a t i o n : es geht ihm darum, seine Existenz zu beweisen, indem er auf Erden alle Eigenschaften der Menschen annimmt: "Es ist mein Traum "vplotit'sja" - in irgendeine dicke Händlersfrau – und an alles glauben, an das auch sie glaubt." Eben die Banalität und Alltäglichkeit der Erscheinung des Teufels soll seine Authentizität im "byt" garantieren; daher die Sehnsucht des Teufels nach totaler Anpassung, nach Anerkennung als normaler Mensch in all seiner "pošlost": "Ты глуп и пошл. Ты ужасно глуп." (164)

Der Teufel erklärt Ivans Ärger damit, daß er nicht als Dämon im roten Feuerschein und mit feurigen Flügeln aufgetreten sei (176); Ivans Beleidigung sei also gewissermaßen ästhetischer bzw. literarischer Natur: "как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый чорт? Нет, в тебе-таки есть эта романтическая струйка, столь еще осмеянная еще Белинским." (176)

Das Kalkül des Teufels besteht also darin, mithilfe einer (fast) totalen Simulation des Menschlichen, das er als Simulakrum dupliziert,<sup>227</sup> eine Existenz zu affirmieren, die gleichwohl nicht-menschlich ist; umgekehrt muß er das Projektionsargument Ivan Karamazovs widerlegen, d.h. seine rein projektive, fiktive, illusionäre Un-Natur argumentativ, rhetorisch, diskursiv zu legitimieren. Dabei wird das Ontologische oder Evidente nicht – wie bei Gogol' – durch eine Sprachrealität ersetzt, sondern durch die Wirksamkeit einer perspektivischen Installation von Wertungen, in deren Fokus der Teufel erschließbar

wird, d.h. wahrscheinlich, als Potenz erfahrbar. Sein wird hier ersetzt durch Wirkung, Semantik durch Axiologie, Sprache durch Rhetorik, Welt durch Wert. Indem der solchermaßen sich selbst banalisierende Teufel alle Elemente des Phantastischen, Unheimlichen, Fremdartigen zur Selbstcharakterisierung aufgibt, diabolisiert er umgekehrt das Banale und Alltägliche, dessen "meloči" solchermaßen den Charakter des Schicksalhaften, Grandiosen oder Bedrohlichen annehmen. Eben diese Tendenz wurde von den Symbolisten in ihre paranoide Apokalyptik und ihre Selbstinszenierungen übernommen und extrem verfeinert.

Der Teufel vertritt den "zdravyj smysl" (177), eben jenen "common sense", der bei Dostoevskij überall als die fundamentale Täuschung des positiven Denkens entlarvt wird: nämlich als eigentlich diabolisch in dem Sinne, daß die Legitimität einer empirischen oder konventionellen Moralität mit allen vier Beinen im Diesseits verharret, ja eben dieses konstituiert – als den Ort eines Nichts angesichts des Eigentlichen, Absoluten. Gleiches hatte ja auch vorher schon Kierkegaard mit seinem Maximalismus für das Religiöse reklamiert (gegen das Ethische des Alltäglichen) – und Nietzsche für seine Übersteigerung der Existenz als Wille (zur Macht), der den "common sense" des Gerechten, der Mitleidsethik und der Solidarität durch den Eigen-Sinn des Amoralikers, des Übermenschen und Solitärs ersetzt, verdrängt.

Der Teufel Dostoevskijs bewegt sich im Spiegelkabinett multipler Negationen, wobei er seine Nichtexistenz durch Signale der Nichtigkeit ebenso zu widerlegen trachtet – wie das Nichts durch die doppelte Negativität, die im übrigen ja schon für den gnostischen Diskurs (Hans Jonas) charakteristisch war. Der Teufel ist dazu verurteilt zu "negieren" (169) – im Sinne von Goethes Mephistopheles – obwohl er doch ehrlich "gut" ist und den Widerspruch haßt. Die Selbstaffirmierung des Teufels bewegt sich also in der Spirale eines Projektions-Paradoxons, das den Teufel als Personifizierung einer paradoxalen Figur – und damit zugleich als eine existentielle Notwendigkeit sichtbar macht. Dies gilt besonders für die Reflexionen des Teufels über Traumgesichte und Alpträume (166), deren Inhalt er ja selbst ist ("Košmar Ivana"): Das Traum-Paradoxon besteht darin, daß der Teufel ein Wissen repräsentiert (und einsetzt), das Ivan nicht besitzen kann. Die Autonomie seiner Person ergibt sich somit – wie bei einem Indizienprozeß – aus der Spezifik seiner Position und Perspektive, d.h. ist eine Frage des Wissensstandes bzw. Standpunktes:

[...] Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар и больше ничего.

– Лжешь, Твоя цель именно уверить, что ты сам себе<sup>228</sup>, а не мой кошмар, и вот ты теперь подтверждаешь сам, что ты сон.

– Друг мой, сегодня я взял особую методу, я потом тебе растолкую. (166)

Die Selbstrechtfertigung des Bösen bzw. des Teufels bzw. des Nichts gipfelt in dem (banalen) Paradoxon, das alle gnostisch-häretischen Theodizeen beherrscht: Die Antwort auf die Frage "unde malum" verweist auf die Bedingtheit des Guten durch das Böse – eine Idee, die sich auch in der ostkirchlichen Orthodoxie (und bei Dostoevskij) erhalten hat, wenn es um die Behauptung der Notwendigkeit der Sünde und des Schuldigwerdens als Voraussetzung für Wiedergeburt und Erlösung geht: Wahre Schuldeinsicht setzt also das Schuldigwerden notwendig voraus – oder umgekehrt: der Ethiker bewegt sich – wie der Pharisäer – jenseits, genauer: diessseits des Religiösen, da er das Wagnis und das Paradoxon des "credo quia absurdum", also des glaubenden Schuldig-Werdens nicht eingeht. Denn aus dieser Sicht wäre eigentlich eine jede Handlung ohne ein Schuldigwerden undenkbar – umgekehrt die totale Schuldvermeidung aber eine totale Handlungslosigkeit.

Ivans Teufel bedient sich eben dieses Arguments, indem er die Rechtfertigung des Bösen (also seiner eigenen Existenz) mit dem Hinweis anstrebt, daß ohne das Böse auf Erden "gar nichts mehr passieren" würde (170) – denn das "Leiden ist Leben": Alles würde sich in ein ewiges Gebet verwandeln – langweilig, heilig, leer werden. Wenn der Teufel als "Minuszeichen" (als Nichts und Negation) verschwände, wäre auch die Erde zu Ende (177) – oder umgekehrt: ohne dieses Minus würde der Fluß des Daseins stagnieren, das Werden der Welt zum leeren Stillstand kommen: "Ну а я? Я страдаю, а все же не живу. Я икс в неопределенном уравнении. Я какой-то призрак жизни, который потерял все концы и начала, и даже сам позабыл, наконец, как и назвать себя." (170)

Schließlich versucht es der Teufel noch mit einer paradoxalen Intervention, indem er Ivan zu einer brachialen Attacke – dem Wurf des Wasserglases – provoziert, um zu demonstrieren, für wie real dieser ihn wirklich halte; denn gegen Halluzinationen wirft man nicht mit Trinkgläsern – auch nicht mit Luthers Tintenflasche: "Иван вдруг схватил со стола стакан и с размаху пустил в оратора. [...] вспомнил Лютерову ЧЕРнильницу! Сам же меня считает за сон и кидается стаканами в сон! Это по-женски!" [sic!]

### А н м е р к у н г е н

- 1 Die Apophatik begleitet von Anfang an – in der Philosophie wie in der Theologie (hier als "negative Theologie") – alle Spekulationen über das Unendliche und Unsägliche: Es geht immer um das Paradoxon eines Sprechens über das Unausprechliche, um eine Verbalisierung außer- oder übersemiotischer Sphären, welcher die Kataphatik als offenbarende, inkarnierte Rede des Logos gegenübersteht. Eben dieser Logozentrismus war es, der in der Postmoderne

(hier vor allem bei Derrida) gegenüber Formen des apophatischen Diskurses abgewertet wurde.

Zur mystisch-theologischen Herkunft der Apophatik, hier v.a. von (Pseudo-)Dionysius Areopagita vgl. V. Lossky 1961, 35, 51f.; H. Theill-Wunder 1970, 11ff., 148ff. Nicht zufällig hat daher J. Derrida (1989) in seiner Schrift *Wie nicht sprechen. Verneinungen* an die Apophatik des Dionysius Areopagita und des Meister Eckehart zurückgreifen können (9ff., 21ff.), um solchermaßen den Diskurs des Dekonstruktivismus zu fundieren (35; 49 zur "Atopik" als dem Sinnlosen, Absurden und Verrückten Gottes). Zu den allgemeinen kommunikationstheoretischen Hintergründen der Paradoxien des Schweigens in der Mystik und des Zen-Buddhismus vgl. N. Luhmann, P. Fuchs 1992, 7ff., 46ff.; zur Apophatik bei Gogol' im besonderen vgl. M. Vajskopf 1993a, 159ff., 521ff. und S. Spieker 1994, 115-142.

- 2 G. Deleuze 1992, 94 behandelt eingehend Heideggers in der mystisch-apophatischen Tradition stehende Konzeption des Nichts. Heidegger steht klar auf der Seite des Duns Scotus, wenn er "der Univozität des Seins neuen Glanz verleiht" (ibid.). Für Heidegger nimmt die alte Frage nach dem Verhältnis von Sein und Nicht-Sein eine Wendung zur Positivierung des Nichts und zur Abwertung der Negativität: "Das Nichts ist ursprünglicher als das Nicht" (vgl. E. Tugendhat 1970, 152ff.). Im unausgesprochenen Anschluß an Kierkegaard verbindet Heidegger in "Was ist Metaphysik?" das Aufscheinen des Nichts mit der Erfahrung der Angst: "Es bleibt kein Halt. Es bleibt nur und kommt über uns – im Entgleisen des Seienden – dieses 'kein'. Die Angst offenbart das Nichts." (zit. bei E. Tugendhat 1970, 154). Die Existenz ist "der Platzhalter des Nichts": sie hält den Platz frei für das ganz Andere, für das Nichts zum Seienden, für das unverfügbare Sein selbst, das sich nicht wie ein Seiendes beistellen läßt. – Zu Heideggers Nichts-Philosophie im Zusammenhang mit Gogol's Ding-Denken vgl. zuletzt V.N. Toporov 1995, 18ff. Vgl. A. H.-L. 1994a, 308-373.
- 3 Vgl. V.N. Toporov 1981.
- 4 "Страшное строится как бессмысленное с человеческой точки зрения, но имеющее некоторый другой смысл [...]" (Ju.M. Lotman 1970, 41); "Страшное – это непонятное, загадочное. [...] В этих условиях комическое и трагическое перестают быть антонимами. Трагедия – это трагедия несуществования, бессмыслицы. «Бессмысленное», «нитежное», «существующее лишь в видимости» становится содержанием не только смешного, но и страшного [...]" (45).
- 5 Vgl. M. Bachtin 1965, 329ff.; 386-393 vgl. R. Lachmann 1987; zur Differenz von Leib und Körper vgl. A. H.-L. 1987, 90ff.
- 6 Die Nase fungiert in der Folklore auch metonymisch als *E r k e n n u n g s - m i t t e l* und in die Augen springendes Charakteristikum: "Vom Äußern läßt sich auf Veranlagung und Charakter des Menschen schließen: «Man sieht's einem an der Nase an, was er für ein Kerl ist.»" (*Handwörterbuch des*



deutschen Aberglaubens, Bd. 6, "Nase", 970-979, 970). – Bei Gogol wird der äußere, körperliche Mensch an die Stelle des Inneren gesetzt; dieser zweite, innere Mensch wird durch das Körperliche verdrängt: Wenn die "suščnost" fehlt, dann ist die Welt nach Annenskij nur eine "d'javol'skaja nasmeška" (I. Annenskij 1987, 433f.).

- 7 Zu Phantasie, Phantastik und zum gesunden Menschenverstand bei Gogol' siehe Ju.M. Lotman 1970, 20f., 30ff. Nach A. Terc 1975a, 420, dient die Phantastik bei Gogol' als Brücke zwischen der niedrigen und hohen Sphäre (vgl. *ibid.* auch 537f.). Strukturell gesehen ist das "Wunder(bare)" bei Gogol' ein Kippeffekt, wenn das Schreckliche, der "užas" so sehr gesteigert wird, daß die geballte Negativität und Nichtigkeit in Fülle und Erfüllung umschlägt: Eben dies meint "čudo" bei Gogol' (*ibid.*, 100), ein Kunstwunder, das mit dem Lachen verwandt ist (106, 134, 140), da in beiden Fällen das Kosmische in das Komische umkippt und vice versa: "всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну" ("Soročinskaja jarmarka", zit. bei A. Terc 1975a, 140).
- 8 Vgl. dazu A. H.-L. 1986.
- 9 Die Nase symbolisiert den Vektor der Bestrebungen des Helden – sie ist die Verkörperung der Idee des Helden (M. Vajskopf 1978, 16): "Но без носа человек – черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвирни за окошко!" ("Nos", III, 64). Die Assoziation von Nase und Vogel verweist auf Gogol's eigene Vogelnase, die zum Hauptmerkmal seiner physiognomischen Ikonographie gehört(e) – vgl. A. Terc 1975a, 276. Gogol's Figuren sind im allgemeinen Entfaltungen von Ideen und Konzepten; insoferne realisiert Kovalev in "Nos" auf paradoxale Weise die personalisierte "bezičnost'" (M. Vajskopf 1978, 18).
- 10 Vgl. dazu den Beginn des III. Kapitels von "Nos": "Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия..." (III, 73); zum "pravdopodobie" als Wahrscheinlichkeitsmodell des Realismus vgl. R. Jakobson 1992, 372-391; Ju.M. Lotman 1988, 99ff; I.P. Smirnov 1977, 18ff., 27ff, I.P. Smirnov, J.R. Döring-Smirnov 1980, 1-39; dies., 1984, 497-504; A. H.-L. 1992, 491ff.
- 11 A. H.-L. 1987, 90ff.
- 12 Die entsprechenden Parömien sind wohl: "S nosom ostat'sja" = das Nachsehen haben, leer ausgehen; "vodit' za nos" = an der Nase herumführen ("pokazat' nos"): "Вы упоминаете еще о носе. Если вы разумеете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом, то есть дать вам формальный отказ: то меня удивляет, [...]" ("Nos", 71); "Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева. «Я не понимаю, как вы находите место шуткам», сказал он с сердцем: «разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать? Чтòб чòрт побрал ваш табак!»" ("Nos", 63). Vgl. die Ausgangsparömie bei Puškin: "Лечись –

иль быть тебе Панглосом, | Ты жертва вредной красоты – | И то-то, братец, будешь с носом, | Когда без носа будешь ты." (Puškin, II, 81). Das, was die Frau des Barbiers diesem vorwirft – "trebovat' dvuch veščej razom" (nämlich Kaffee und ein Brot mit Zwiebeln) – was absolut unmöglich schien – wird auf der semantischen Ebene permanent betrieben: die "coincidentia oppositorum" ist da möglich, wo auf der Wert- und Handlungsebene totale Unmöglichkeit herrscht ("Nos", 49).

Vgl. die klassische Darstellung bei V. Vinogradov 1921, 82-106; A. H.-L. 1984, 23ff. Zur nosologischen Tradition vgl. die entsprechenden Abschnitte bei F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel* und L. Sterne, *Tristram Shandy*, 3. Buch, 37. Kapitel. Zur Nosologie bei Gogol' (in der Tradition L. Sternes) vgl. auch die psychoanalytische Interpretation bei L.J. Kent 1969, 79ff. und M. Vajskopf 1993a, 226ff. (auch zur pneumatisch-hermetischen Tradition – etwa zu Jakob Boehmes Nasenkonzeption in seiner *Aurora*).

<sup>13</sup> U. Eco 1987.

<sup>14</sup> Ausdrücklich unterscheidet A. Sinjavskij zwischen der Null-Semantik bei Puškin und jener bei Gogol': das "leere Herz" Puškins nach A. Terc 1975b: "Пустота – содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон [...]. Вспомним Гоголя, беспокойно, кошмарно занятого собою, рисовавшего всё в превратном свете своего кривого носа. Пушкину не было о чем беспокоиться, Пушкин был достаточно пуст [...] (64-65); "Не странно ли, что у Пушкина столько места отводится непогребенному телу, неприметно положенному где-то среди строк? [...]" (67); "Поэтому Поэт и ничтожен в человеческом отношении, что в поэтическом он гений. Не был бы гением – не был бы и всех ничтожней." (122).

Vgl. auch A. Sinjavskij /A. Terc 1975b, 212ff.: Gogol's ambivalentes Verhältnis zu Puškin als Stichwort- und Samenspende für seine Sujets – und als abgewehrter Übervater der russischen Dichtung kommt zuletzt in seiner *Perepiska s druž'jami* klar zum Vorschein: Hier erfährt der Dichter-Freund einerseits höchsten Lobpreis – andererseits wird ihm – als Repräsentant eines reinen Ästhetismus – jegliche existentielle Wirksamkeit und gesellschaftliche Bedeutung abgesprochen (VIII, 380): Er hält also zwar die "Mitte in der Ordnung der russischen Literatur", womit der diskreditierte Begriff der "seredina", die andernorts mit "pošlost'" und Diabolik gleichgesetzt wird, ins Positive, Klassische gewendet scheint. Dem steht aber die erwähnte totale Wirkungslosigkeit des Klassikers gegenüber (ibid., 381f.; A. Terc 1975a, 46f.), die Gogol' implizit – in der "Prosa" des konkreten Alltagslebens und der Evidenz gesteigerter Existentialität und Religiosität – durch sein völlig heterogenes Lebens-Werk zu kompensieren trachtet.

<sup>15</sup> R. Barthes 1959; A. H.-L. 1996b.

<sup>16</sup> Vgl. die Zusammenfassung in: A.H.-L. 1978, 432ff.

<sup>17</sup> Zur apophatischen Brachialität bei Charms vgl. A. H.-L. 1994a.

- 18 Vgl. dazu die klassische Darstellung bei J. Lacan 1973, 7-40; zum psychoanalytischen Begriff der "Krypta" vgl. N. Abraham, M. Torok 1979.
- 19 Zu Meister Eckeharts Spekulationen über das Nichts (Gottes) vgl. *Deutsche Predigten und Traktate*, 179ff., 328f., 351 (im direkten Anschluß an die Apophatik des Dionysius Areopagita). Deutlich wird auch hier der Primat des Wirkens und Werdens (Gottes, der Existenz) gegenüber der statischen Positivität eines Seins (186). Schließlich führt Eckehart das Eins-Sein Gottes auf einen Akt der doppelten Negation zurück: "Eins (Gott) ist ein Verneinen des Verneiners" (252-253), zugänglich nur als "überseiende Nichtheit" (353) im Zustand eines "Vergessens und Nichtwissens" bzw. "Schweigens" (430) – "ohne Vermittlung irgendeines Bildes" (419ff.). Komplexer noch sind die Negations-Spekulationen zum Nichts Gottes in der "docta ignorantiae" des Nikolaus von Kues, der eine paradoxe Logik vom Nichts Gottes entwickelt (zum Nicht-anderen Gottes vgl. "De veneratione septemtrientiae", in: Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Schriften*, Bd 1, 63ff.). Zur Wirkung des hermetisch-mystischen Schrifttums auf Rußland und zu Gogol's Auseinandersetzung mit dieser Tradition vgl. M. Vajskopf 1993a, 145ff.; 171ff.; 480ff.; vgl. auch R.A. Maguire 1990; V.N. Toporov 1995, 19ff. (zur Nichts-Apophatik bei Meister Eckehart und Nikolaus von Kues).
- 20 Bezeichnend ist auch der Hinweis Gogol's, daß sich die Nase "inmitten" des Brotes findet: "Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середине и к удивлению своему увидел что-то белевшееся." ("Nos", 49-50). Die romantische progressive Universalpoesie müsse nach F. Schlegel "zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei nach allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte 'schweben', diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen." (F. Schlegel, II, 182f., vgl. zusammenfassend D. Arendt 1972, 26). – Die ästhetisch-nihilistische Variante dieser Nichts-Konzeption des leeren "Dazwischenseins" ("meždubytie") dominiert in der frühsymbolistischen Dichtung der russischen Dekadenten der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts Brjusov, Sologub oder Gippius (vgl. A. H.-L. 1989a, 174-204 zum Diskurs der Leere und zum leeren Diskurs des ästhetischen Nihilismus): Ziel der frühen Symbolisten war ein Diskurs, dessen Referenz – mithilfe entsprechender Metalogismen und Negationstechniken – auf Null gebracht wird. Zum "meždubytie" als einem existentiellen wie ästhetischen Zustand der Nicht-Identität und des Oszillierens zwischen Gegensatzpolen vgl. *ibid.*, 305f.
- 21 Vgl. die Darstellung des Glaubens-Kalküls als manieristisches Paradoxon bei G.R. Hocke 1987, 491f., 494-499 ("Das Concetto der Wette"); dazu auch A. Béguin 1959, 140ff. und im Sinne des christlichen Existentialismus R. Guardini 1935, 187ff. ("Das Argument der Wette"). – Am ausführlichsten hatte sich L. Šestov mit Kierkegaard in seinem Spätwerk *Kirkegard i ékzistencial'naja filosofija* (dt. Übers. *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, Graz 1949), Paris 1934 auseinandergesetzt; ebenso in: "Kirkegard i Dostoevskij", in: *Put'*, 48, 1935. Vgl. direkt bei S. Kierkegaard (1850) 1986, 143ff. ("Die

unmittelbare Mitteilung versagen heißt «Glauben» fordern"). Bei Šestov wird das Glaubens-Paradoxon Kierkegaards im Sinne seines dualistischen Maximalismus auf die Spitze getrieben und – anders als im letztlich auch literarischen Diskursdenken – nicht als Prozeß nachvollziehbar, sondern als Denkprodukt dekretiert. Dies gilt besonders für seine Verabsolutierung einer "Philosophie der Offenbarung", die vom Alten Testament bis zu Nietzsche reicht und der spekulativen Philosophie" von Sokrates bis zum deutschen Idealismus gegenübergestellt wird (so in *Athen und Jerusalem*, 235-285). Für Šestov definiert sich Glauben ex negativo aus der Überschreitung von Vernunft und Ethik (ibid., 250, 340ff.), des Wissens und des Mitleids (212ff.). Zur "Suspension des Ethischen" im Religiösen bei Kierkegaard vgl. L. Šestov, *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, dt. Übers. Graz 1949, 42ff. und 87ff.

- 22 Gogol's Tendenz, aus Kunst und Kultur – ja aus der Welt der Zeichen insgesamt auszusteigen (in Richtung totaler Tat und religiöser Evidenz) ersetzte zunehmend Eros durch Thanatos, da doch die Auferstehung nur durch den vorherigen Tod, die Wiedergeburt durch das Stirb und Werde erreichbar ist: "Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть." (VIII, 297). Diese archaisch-mythologische Idee einer dionysischen Auflösung (des Messias, des Propheten, des Dichters) verbindet sich für Gogol' in der *Perepiska* mit dem Konzept des Künstleropfers, der für das Volk sein Leben hingibt – auch um den Preis (die Verbrennung) des eigenen Werkes, das durch das Lebenswerk – und damit letztlich durch den Thanatos – ersetzt wird. Damit wird aber rückwirkend das gesamte Werk Gogol's "sub specie mortis" lesbar (K. Ranniku 1996, 115). Die "drei toten Dichter Puškin, Griboedov und Lermontov" seien dafür der Garant (VIII, 401).

Dieser erhaben-heroischen Sphäre des Selbstopfers, der Selbstverbrennung steht eine – gerade für das Biedermeier – charakteristische Sterbe-Hysterie gegenüber, die den Leichnam zu einem Objekt der Panik und die Angst vor dem Lebendig-Begraben-Werden zum obsessiven Gegenbild apollinisch-sublimen Auferstehungsgedanken steigert: Gogol' bestand bekanntlich darauf, daß sein Leichnam nicht eher zu begraben wäre, als sich nicht offensichtliche Anzeichen der Verwesung zeigen würden (VIII, 219; A. Terc 1975a, 7f.; auch N. Drubek-Meyer 1995, 297). Daher auch das Denkmalverbot oder die Ablehnung der Veröffentlichung seines Porträts (VIII, 219). D.S. Merežkovskij (1906, 97f.) sieht Gogol' selbst als "lebenden Leichnam", den zugleich eine panische Angst vor Leichen (ibid.) bzw. vor dem dämonischen Blick des "drevnij mertvec" (wie im "Vij") umtreibt (I. Ermakov 1924, 49; A. Terc 1975a, 491ff, 500; M. Vajskopf 1993a, 125f.; M. Épstejn 1996, 132).

Die archaische magische Formel des "Blickverbotes" (bzw. des Verbotes, sich umzukehren) – "«Не гляди!» шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул." ("Vij", II, 217) – verwandelt den dämonischen Blick des Leichnams (den tötenden Blick der Medusa) in das Angeblicktwerden seiner Dämonie, die unmittelbar zum Tod des Betrachters führt: "и тут же вылетел дух из него от страха." (ibid). Die Angst ist durchaus ambivalent, denn sie zwingt den Betrachter – ob er will oder nicht – das Blickverbot zu durchbrechen, während sie ihn doch daran hindern sollte,

das Schreckliche zu betrachten: "[...] особенно во время с т р а х а , он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз." (II, 206).

Selbst die mondbeschienene Nachtlandschaft in "Vij" "schläft mit offenen Augen" ("как будто спало открытыми глазами", II, 186) und manifestiert solchermaßen ihren leichenhaften Zustand als scheinbarer Erd-Körper, als das drohend-anziehende Tellurische. Die Hexe bzw. die Alte ("starucha") ist auch paronymisch mit "strach" assoziiert – verwesendes Gegenbild der verzaubernden Anziehungskraft des lockenden Weibes, wie es aus der "vanitas"-Allegorik des Barock vertraut ist: "[...] резкая красота усопшей казалась страшною." (Vgl. auch M. Vajskopf 1993a, 138f.).

Gerade in "Sinel" figuriert der Held in der phantastischen Nachtgeschichte als panikerzeugender lebendiger Leichnam ("суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти", III, 169), der auf paradoxale Weise die Lebenden (das "značitel'noe lico") "zu Tode erschreckt", ja selbst in einen "Leichnam" verwandelt: Diese für Gogol' so typische Verdoppelung bzw. Vertauschung von Polaritäten (Tod - Leben, Leichnam – lebendiger Mensch, Phantastik – Realität) zeigt sich in folgenden Formulierungen: "В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца, во что бы то ни стало, живого или мертвого" (170); "Лицо чиновника [= значительного лица] было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом. Но ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца. [...] Бедное значительное лицо [Kursiv im Original] чуть не умер." (172).

Zum Motiv des lebenden Leichnams und zur "mertvost'" der Helden bei Gogol' vgl. auch M. Vajskopf 1978, 9; 51f. Die Mythisierung des eigenen Sterbens Gogol's findet sich bei D.S. Merežkovskij 1906, 207f. ebenso wie bei V. Nabokov 1944. So wird noch die Totenmaske des Dichters dämonisiert: "[...] лицо мертвого Гоголя – нечеловечески-странное, белое, тонкое, острое-острое [...] теперь ему уже не надо "Лестницы" – он ЛЕтит. (D.S. Merežkovskij 1906, 213; zum "lestnica"-Motiv vgl. auch A. Terc 1975a, 79f., 91).

23 Vgl. A. H.-L. 1997b.

24 Zum gnostischen Hintergrund von "Nos" vgl. M. Vajskopf 1993a, 237f.

25 Bei Gogol' verfügt der Spiegel nicht nur über die magische Fähigkeit der Verdoppelung, sondern auch der Verkehrung ins Gegenteil, wobei etwa der Mond zur Sonne gewandelt wird ("perevernutoe zrenie", vgl. M. Vajskopf 1978, 22f.). Als konstruktives Prinzip der Sujetentfaltung strukturiert die "zerkal'nost'" (ibid., 11f.) auf allen Ebenen der Verbalisierung von der Anagrammatik bis zur Motivreihe alle möglichen Formen von Inversionen und Permutationen. Hierher gehört auch die immer wieder zitierte Ansicht Gogol's, sein Magen würde gewissermaßen "verkehrt" liegen, woraus er eine Reihe schwerer Symptome ableitete (A. Terc 1975a, 543).

26 Vgl. G. Shapiro 1993.

<sup>27</sup> Kataphatik meint – im Gegensatz zur theologischen bzw. mystisch-gnostischen Apophatik – die Anerkennung der "positiven" Offenbarungstheologie, die im Verkünden essentieller Aussagen einer frohen Botschaft und im Glauben an einen Sakramentalismus besteht (vgl. dazu: V. Lossky 1961, 31-57). In diesem Sinne kann Gogol's Werk in eine kataphatische und eine apophatische Linie aufgeteilt werden, wobei rein kataphatische Genres (etwa die kunstphilosophischen Aufsätze der Frühzeit oder die *Vybrannye mesta*) über eine eigene Erhabenheitsrhetorik verfügen, während die apophatischen Werke vom satirisch-grotesken "skaz" dominiert werden. Immer wieder kommt es aber auch zu komplexen Mischungen beider Diskurs- und Denktypen – so etwa in den Petersburger Erzählungen oder in den *Mertvyje duši*, wobei freilich eine Sublimierung des Negativ-Apophatischen im Positiv-Kataphatischen auf der Ebene der Thematik und Motivation (Wandlung Cičikovs zum positiven Helden) in einem Desaster (ver)endet. (Zur Problematik eines Apophatismus ohne Kataphatik bei Gogol' vgl. R.A. Maguire 1990, 51).

Die Geister der Interpretation scheiden sich bei der Einschätzung eines (thematischen oder ideologischen bzw. religiösen) "positiven Pols" im Werk Gogol's, kulminierend etwa in jenem vielzitierten "gumannoe mesto" in "Šinel'", der als direkter, ja die Kunst überschreitender Appell an das Gewissen des Lesers gedeutet wird. Im Gegensatz dazu steht die seit Ejchenbaum und Tynjanov fortwirkende Lesart der entsprechenden positiv-kataphatischen Textstellen als rhetorische bzw. poetische Verfahren der Diskursentfaltung (vgl. zuletzt M. Ėpštejn 1996, 129ff. zur Stil-Ironie entsprechender Passagen). Nach Ėpštejn (129ff.) operiert Gogol' nicht nur mit einer thematischen Apophatik (Satire), sondern nach dem Prinzip der "avtorskaja ironija", ja mehr noch einer "ironija samogo stilja", die die Absichten des Autors negiert und seinen Ausführungen einen umgekehrten Sinn verleiht. Hier ist die Ironie kein absichtlicher Kunstgriff, sondern ein "samočinnjy ironizm stilja", der sich der Kontrolle des Autors entzieht und ihm seinen Willen aufzwingt (ibid.). Stil-Ironie dominiert gewissermaßen unabhängig vom Autor und seinen Absichten – so auch bei Gogol': In ihr zeigt sich die Macht der ästhetischen Negation über das konstruktive Bewußtsein des Autors selbst. Die Stilironie ist das Bindeglied zwischen der Satire und der Apophatik ("apofatika") – und darüber hinaus, wenn man Ėpštejns Gedankengang fortsetzen will – die Brücke zwischen Groteske und Erhabenheit, Poetik und Rhetorik: "Метафизические значения в поэме Гоголя входят в текст скорее в риторической, нежели поэтической функции и предназначены для моделирования метафизического аспекта бытия, реализуя категория возвышенного [...]" (S.A. Gončarov 1993, 9). Gogol's Tragödie bestand letztlich in dem von vornherein zum Scheitern verurteilten Versuch, das Heilige und das Erhabene (in einem Werk, in einem Erzähldiskurs) simultan darstellen zu wollen, ohne sich aus der "gnilost'" der Sprache befreien zu können (Ėpštejn 1996, 145).

<sup>28</sup> Vgl. A. H.-L., I, 1989a, 187ff.; ders., 1994a, 308ff.

<sup>29</sup> Der Demiurg als destruktiver Konstruktor der sublunaren Welt tritt zur Sophia in ein eigenartiges Konkurrenz- und Verwandtschaftsverhältnis. In einigen gnostischen Systemen ist er der Sohn der Sophia (K. Rudolph 1980, 89), der

nur auf diese fixiert ist, den jenseitigen Gott bzw. das Pleroma aber nicht kennt. Dieser verhält sich umgekehrt zum Demiurgen eifersüchtig und neidvoll, ja der Demiurg erscheint geradezu als Inkarnation dieser Mangelgefühle. Vermutet doch der Neid bzw. die Eifersucht beim anderen eine Fülle und jeweils bei sich den Mangel oder einen Defekt. – Vgl. A. H.-L. 1995, 171-294; zur Fehlerästhetik in der russischen Avantgarde vgl. A. H.-L. 1990, 15-44.

<sup>30</sup> Eingehend dazu vgl. zuletzt M. Vajskopf 1993a.

<sup>31</sup> Zur Rolle des Nichts und der Negativität in den dualistischen Kosmogonien vgl. K. Rudolph 1980, 91; A. H.-L. 1989a, 89ff.

<sup>32</sup> Vgl. J. Mukařovský 1970, 29f. (zur ästhetischen Funktion).

<sup>33</sup> Puškin setzt weniger auf die anagrammatischen als auf die syntagmatischen Leerstellen – so etwa am Anfang des Textes: "Grob junošī" (II, 60), in der Mitte ("Elegija", I, 380; "Otryvki", III, 104; "27 maja 1819", I, 383).

<sup>34</sup> Zum Verhältnis von Nase und Kinn vgl. M. Vajskopf 1978, 19.

<sup>35</sup> Zur reich verzweigten mythologischen, folkloristischen und christlichen Brot-Symbolik gesellt sich in diesem Zusammenhang auch ein chlystisches Element: Die russischen Sekten dämonisierten – ganz in der monastisch-asketischen Tradition – einerseits so gut wie alle Genußmittel (darunter Kaffee, Tabak, Alkohol etc.), andererseits wurden die in der Orthodoxie dominierenden Sakramental-Symbole von Brot und Wein vielfach parodiert und herabgemindert, wobei Wein etwa durch Bier, Kwas oder Wasser, das Brot durch das reale (Menschen-)Fleisch ersetzbar waren (vgl. A. H.-L. 1995); zum "eingebackenen und geflügelten Wort" bei Gogol' vgl. auch N. Drubek-Meyer 1995, 158ff.

Auf der parömischen Ebene realisiert Gogol' immer wieder Brot-Metaphern, wobei der christliche Sakramentalismus durch eine neoprimitivistische Mentalität des "Wörtlichnehmens" verdrängt wird. Man denke etwa an die Bezeichnung Kovalevs als "svežepečennyj asessor" (vgl. M. Vajskopf 1978 21) oder die infantile Vorstellung der Herkunft des Menschen aus Dingen: "У них были лица точно дурно выпеченный хлеб" (VI, 228-229). Der demiurgische Mensch (bzw. die literarische Figur) ist das Geschöpf eines göttlichen Handwerkers (oder Autors), der den Leib direkt aus der rohen Materie formt (A. Terc 1975a, 411f.). In diesem Sinne sind die "toten Seelen" als Bewohner in die Erd-Unterwelt (das Ur-Rußland) eingekehrt (ibid., 425), von wo sie der Autor-Erlöser rückholen soll in ein Neues Rußland, indem er sie namentlich aufruft. Zu Gogol' als "zemlepoklonnik" – vgl. ibid., 411: "Из этой смоченной Боговым потом первоматерии сатана затем лепит человека, преданного телом земле, душою – Богу [...]".

<sup>36</sup> Vgl. A. H.-L. 1994b.

- 37 Vgl. die barocke "Čin"-Ordnung im Rußland des 17. Jahrhunderts: A.N. Robinson 1974, 94ff.; zum Motiv des "čelovek ne na svoem meste" in der russischen Avantgarde vgl. A. H.-L. 1978, 553ff. – So spricht auch Derrida 1989 (Anm. 10) von der Atopik, also der *Ortlosigkeit* Gottes. Dieser paradoxe Ort – als Unort Schwelle und Grenze der Ortlosigkeit Gottes in einem – dominiert schließlich auch in der mythopoetischen Motivik des russischen Symbolismus, wo sich der Begriff der 'Schwelle' ("predel'") im Symbol der totalen Entgrenzung ("bespredel'nost'") auflöst.
- 38 Zu Kalyptik und Apokalyptik vgl. A. H.-L. 1997c.
- 39 Die bürokratische Rangordnung (vgl. etwa die "tablica rangov" Peters d. Gr.) bildet die säkularisierte Entsprechung zu den himmlischen Hierarchien (Dionysius Areopagita); in ihrer dämonisierten Pervertierung figuriert sie als negatives Ordnungsprinzip in den absurdistischen Varianten des Grotesken – von Gogol' bis zu Belyj oder Kafka. Zu Rang und Anrede im Rußland des 18. und 19. Jahrhunderts vgl. Th. Lahusen 1982.
- 40 Eben dieses Spiel wird ein Jahrhundert später in Lev Lunc' Parabel "Nenormal' noe javlenie" wieder abgegriffen, wobei gerade die abstrakte Periphrase den Ort und die Position des Objekts (der "Mantel") markiert und damit topologisch sicherstellt, was an Identität perspektivisch nicht zu gewinnen ist. Vgl. auch den Jackendiebstahl bei Mandel'stam, *Egipetskaja marka* – kommentiert bei: A. Bonola 1995, 249ff.
- 41 Vgl. Mandel'stams Bezug auf Gogol's Ständestaat-Idee – A. Bonola 1995, 229.
- 42 Zur zentralen Bedeutung des Platzes für den Menschen in der Hierarchie – bei Gogol' von Dionysius Areopagita übernommen (R.A. Maguire 1990, 46): "It may in fact be the controlling metaphor of all his work." Jede Person hat ihren eigenen Platz in der Welt zu finden, zu behalten, der ihm von Gott unverrückbar zugeweiht wurde. Aus dieser Sicht erscheint Čičikov als der große Wanderer auf der Suche nach seinem Platz in der Welt.
- 43 Ju.M. Lotman 1992, 413-447.
- 44 Zur Null als Zeichen und Geldtheorie siehe B. Rotman 1993, 3ff.
- 45 W. Schmid 1991, 171ff.
- 46 Vgl. zur Realisierung dieser Parömie W. Schmid, *ibid.*, 210.
- 47 Zu "činovnik" und "ničto"/"ničego" vgl. A. Kovač 1993, 105.
- 48 Vgl. dazu B. Eichenbaum 1922, 54, 80 und A. H.-L. 1978, 281f.



- 49 Vgl. zur manieristischen Tradition dieses Motivs G.R. Hocke 1987, 327; T.S. Elliots Motiv des "heap of broken images" geht auf die englischen metaphysical poets ebenso zurück wie es auf die gebrochene Ästhetik bei Hogarth und Lichtenberg verweist (vgl. dazu W. Hofmann 1966, 252f.).
- 50 Zur Welt der "meloči" und der Dinge bei Gogol' vgl. A. Terc 1975a, 130ff.; V.N. Toporov 1995, 7ff., 33f., 37. Nach M. Vajskopf 1978, 8ff. sind bei Gogol' die Dinge personifiziert und hypostasiert, während die Personen verdinglicht erscheinen ("poslye čeloveko-veščī"). Zur Rolle der "meločnost'" bei Gogol' und Tolstoj allgemein aus formalistischer Sicht vgl. zusammenfassend A. H.-L. 1978, 281-283 (vgl. vor allem V. Vinogradov 1926, 166ff.).
- 51 V. Vinogradov 1921.
- 52 Eine unkonventionelle Deutung der "kuča Pljuškina" bietet zuletzt V. Toporov 1995, 30ff., 57ff., dem es um eine Ehrenrettung Pljuškis nicht zuletzt auch gegenüber einem Autor Gogol' geht (ibid., 81). Üblicherweise figuriert Pljuškin ja als geradezu barocke Allegorie des Geizes (G. Shapiro 1993, 120; zum "vanitas"-Motiv in diesem Zusammenhang vgl. ibid.). Für Toporov ist Pljuškins Haufen eine feinsinnige Ansammlung von Memorabilien (60), die dem "napominanie" dienen und Rückschlüsse auf die innere Biographie des Helden erlauben, da die präsentierten Dinge nicht auf eine materielle, sondern eine "ideal-zeichenhafte" Bedeutung verweisen (30f., 66): "[...] у Плюшкина были основания для обиды, а у автора для смущения или даже раскаяния" (ibid.); "В страсти Плюшкина к мелким, ненужным вещам есть нечто бесконечно трогательное, глубоко бескорыстное, [...]" (89). Vgl. dazu auch A. Terc 1975a, 368ff., M. Vajskopf 1993a, 376ff.
- 53 Zur Dämonisierung des Mondes in der Moderne vgl. A. H.-L. 1989a, 223-252 und bei Gogol' vgl. M. Ěpštejn 1996, 134.
- 54 Zu Gogol's Verständnis der Malerei – gerade auch unter der Perspektive seines Ikonoklasmus vgl. M. Vajskopf 1978, 14. Aus der Sicht der orthodoxen Ikontheologie ist ein Porträtmaler ein falscher Demiurg, ein Teufel und Täuscher (A. Terc 1975a, 513). Dieses Ikonoklasmusthema verbindet sich in Gogol's "Portret" mit der romantischen Idee der Verlebendigung eines Kunstwerkes bzw. Bildes (ibid., 522). In der *Perepiska* versucht Gogol' – ausgehend von der Gestalt des Maler-Freundes Ivanov – eine Idealisierung des "positiven Künstlers" (VIII, 328), der in totaler Armut geradezu Gefahr läuft, "des Hungers zu sterben" – ein Los, das im übrigen Gogol' selbst erwählen sollte.
- 55 Das romantische Motiv der dämonischen Augen bzw. Blicke, die "nepodvižnye žive glaza" (V.N. Toporov 1995, 38f.; M. Ěpštejn 1996, 132ff.) verbindet sich bei Gogol' mit dem analytischen Blick des Erzählers. Die weit aufgerissenen starrenden Augen treten immer dann auf, wenn Gogol's Helden mit den unreinen, teuflischen Kräften konfrontiert werden (M. Ěpštejn 1996, 131f.). Zur psychoanalytischen Deutung der Augensymbolik vgl. I. Ěrnakov

- 1924, 49; 95 (der "užas" auslösende Blick des "drevnij mertvec" – hier v.a. in "Vij"). Zum "bösen" Blick und der Assoziationsreihe "Augen – Schielen – Blindheit – Teufel (= der Schneider Petrovič)" in Gogol's "Šinel" vgl. D. Rancour-Laferriere 1982, 171f.
- 56 Vgl. dazu E.v. Schenck 1939.
- 57 Vgl. zu beiden konstruktiven Motiven bzw. poetologischen Prinzipien A. H.-L. 1989b.
- 58 Überdeutlich sind die Bezüge Dostoevskijs auf Gogol' in seinem Roman *Podrostok*, wo das exhibitionistische Entblößen – der Scham, der psychischen "Innereien", der Peinlichkeiten – den gesamten Roman organisiert (vgl. A. H.-L. 1996c).
- 59 Neben der erotisch-sexuellen Symbolik des Mantels gibt es auch die mystisch-hermetische des "Seelenkleides" (M. Vajskopf 1993a, 328ff.), der geistlichen Hochzeit (ibid., 336f.) bzw. des "Anziehens des Hl. Geistes". – Die mythopoetische Werk-Textur-Stoff-Kleid-Frau-Metaphorik findet sich an unerwarteter Stelle auch in Gogol's *Vybrannye mesta*, wenn er das Unvollständige des I. Teil seiner *Mertvye duši* damit zu entschuldigen trachtet, daß er eben erst einen vorläufigen Zuschnitt geliefert hätte: "Ни в каком случае не следовало выдавать сочинения, которое, хотя выкроено было не дурно, но сшито кое-как белыми нитками, подобно платью, приносимому портным только для примерки." (N.V. Gogol', VIII, 288; vgl. dazu auch F.Ph. Ingold 1981, 315).
- 60 "[Шпонька] Полез в карман за платком – и в кармане жена; [...] То вдруг он прыгал на одной ноге [...] Он к ней – но тетушка уже не тетушка, а колокольня" (I, 307)
- 61 M. Vajskopf 1978, 19.
- 62 Diese Formel verfügt auch über eine autoerotische Note, die gerade bei Čičikov besonders auffällt: "Он сделал даже самому себе множество приятных сюрпризов, подмигнул бровью и губами и сделал кое-что даже языком." (M.D. I, 161).
- 63 Annenskij sieht in "Nos" (großgeschrieben) den Hauptheld der Erzählung: "был ли то Нос без майора или майор без Носа?" (I. Annenskij, "Problema gogolevskogo jumora. Nos [k povesti Gogolja]", in: I. Annenskij, 1979, 7).
- 64 Alle Figuren Gogol's sind unvollständig – sie sind in der Sprache der Orthodoxie "individy" - aber keine "ličnosti" (R.A. Maguire 1990, 46). Infolge der Erbsünde wurde der Mensch isoliert, geteilt, aufgespalten in menschliche Individuen. Als ein Individuum ist der Mensch Teil des Ganzen – als Person aber ist er überhaupt kein Teil – er enthält sich selbst. Im ersten Fall ist er ein "pars pro toto" = Gogol's Figuren – im zweiten Fall ist er eine Metapher

Gottes, ein "totum" selbst – ein Symbolon. In diesem Sinne sind Gogols Figuren Individuen – keine Personen (ibid., 47).

Aus der Sicht der orthodoxen (ostkirchlichen) Mystik wird differenziert zwischen Individuum und Person, wobei ersteres im mystischen Vereinigungsakt aufgelöst wird (Entindividualisierung), wodurch letztere überhaupt erst als Totalität in Erscheinung treten kann (V. Lossky 1961, 155): "In Gott wird das Individuum vernichtet, indes die menschliche Person zu neuem Leben erblüht." (ibid., 24). Insofern kennt die Ostkirche keinen mystischen Individualismus (28) wie die lateinische Kirche – bis hin zum mystischen Nihilismus eines Meister Eckehart u.a. So steht die Mystik zwischen dogmatischer Kirchlichkeit und sektantischer Entindividualisierung, ja Depersonalisierung: Der sektantische Vereinigungsakt ist eher einer der Ersetzung, wobei der Einzelne total verchristlicht, d.h. selbst zu Christus wird. – Zur "Orthodoxie" Gogol's vgl. auch M. Vajskopf 1993a, 185f.

- 65 Die Nase ist die Verkörperung der "Idee" der Figuren, ihr z w e i t e s I c h (M. Vajskopf 1993a, 16).
- 66 Die Marionettenhaftigkeit der Figuren bei Gogol' ist vielfach konstatiert (und bei Mejerchol'd etwa inszeniert) worden. Vgl. M. Vajskopf 1978, 14: "Сюжет "Портрета" построен на превращении куклы-черта в плоскостную картинку и на обратном переходе картинку в куклу." (Vgl. dazu auch M. Vajskopf 1978, 14; 437; A. Terc 1975a, 117; 518). Der Übergang von der Fläche zum Relief, der Abbildung in eine Puppe erfolgt mithilfe der 4. Dimension – der Zeit (als ein "oživlenie mertveca", M. Vajskopf 1978, 14). Gogol's Helden sind "ni živ, ni mertv" (III, 50; Vajskopf 1978, 19), sie sind "vešči-kukly" (ibid., 13) und Geschöpfe eines "tvorec-master", der sich als falscher Demiurg, als "tvorec-d'javol" entpuppt (21).
- 67 Zur Rolle der Verdoppelung in der Welt Gogol's siehe L.J. Kent 1969, 42ff.; A. Terc 1975a, 161f.; M. Jampol'skij 1996, 25; zum Dualismus bei Gogol' und seinen archaisch-folkloristischen und romantisch-naturphilosophischen Wurzeln vgl. M. Vajskopf 1993a, 34ff.; 435f.
- 68 J.B. Woodward 1979.
- 69 Die Alten, die archaischen Menschen sahen also nach Freud im abgetrennten Körperteil bzw. allgemein im Ungewöhnlichen eine wirkliche Realität (magischer Animismus); der moderne Mensch hat diese "Denkweise überwunden" (S. Freud, "Das Unheimliche", 262), ist sich aber der rational-empirischen Welt doch nicht total sicher. Aus dieser Unsicherheit, diesem Schwanken zwischen zwei Denkweisen resultiert das Unheimliche. (ibid.) Die maskuline Variante des Unheimlichen als Schwanken zwischen Eigenem und Fremdem, innen und außen, subjektiv und objektiv wäre dann die Begegnung mit dem Eigenen als/im Fremden, während die feminine Form darin bestünde, das Fremde (des Mannes) im Eigenen (Leib) vorzufinden. (Begegnung mit dem eigenen Gesicht als unheimliche Wahrnehmung – ibid., 262). Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn v e r d r ä n g t e infantile Komple-

xe durch den Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen. (263). "Das Unheimliche ist [...] das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe "un" an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung." (259). Dabei wird das Archaische, der Mutterleib in einer späteren Phase abgewertet und dämonisiert zum Grab, zum Ich-Verlust: Daraus resultiert das Schwindelgefühl des ins Unterbewußte abstürzende Ich und das Täuschungs-Manöver zugleich des Über-Ich, das Fiktionen projiziert, um dieses Fallen ins Unterbewußte – und die damit verbundene Panik – zu überlagern.

- 70 "Abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand wie in einem Märchen von Hauff, Füße, die für sich allein tanzen [...], haben etwas ungemein Unheimliches an sich, besonders wenn ihnen wie im letzten Beispiel noch eine selbständige Tätigkeit zugestanden wird." (Freud, "Das Unheimliche", 257). In diesen Abtrennungsgängen erfolgt eine "Annäherung an den Kastrationskomplex" (ibid.; vgl. Freuds Analyse von: Hauff, "Die Geschichte von der abgehauenen Hand", ibid., 259; zum "Unheimlichen" und zur Kastrationsangst am Beispiel von E.T.A. Hoffmann "Sandmann" vgl. ibid., 243f.).

Bei Gogol' tritt der verselbständigte (Körper-)Teil als Usurpator gegen das Ganze des Körpers bzw. die Integrität der Person auf (M. Vajskopf 1993a, 238ff.), womit eine archaische bzw. mittelalterliche Vorstellung von Welt und Gesellschaft aktualisiert wird (238). Letztlich trägt eine jede Zerlegung bzw. Zergliederung ("razčlenenie") dämonische ("droblenie kak demonizm", ibid., 58f.; 224) oder luziferische Züge (A.Ja. Gurevič 1981, 257ff.). Durch den Prozeß der Auflösung von Ganzheiten in Teile kommt es bei Gogol' zu einer Neutralisierung der positiven und negativen Größen bzw. Wertpositionen – und damit zu einer "nebytijnost' nelepogo mira" (M. Vajskopf 1993a, 240f.) bzw. zu einem "nulevoe toždestvo protivopoložnostej", was sich auf der Ebene des Sujets und der Aktanten in einer auffälligen "nerešitel'nost'" der Helden manifestiert (241).

Der klassische Vergleich des Staates oder einer hierarchisierten Gemeinschaft (etwa auch der Kirche) mit dem Körper, der Staatsführung mit dem Kopf und den Einzelnen (Bürgern, Untertanen) als (Körper-)Glieder wird auch bei Pascal reflektiert, wobei hier die gesteigerte Aufmerksamkeit der Rolle des abgetrennten Gliedes gilt und damit der unausgesprochenen Frage nach dem Häretischen: "Glied sein, heißt: Leben, Sein und Bewegung nur von dem Geist des Körpers und für den Körper zu haben. Das abgesonderte Glied, das dem Körper, zu dem es gehört, nicht mehr teilhat, hat nur ein Dasein, das verfällt und stirbt. Es hält sich indes für ein Ganzes; und da das Glied nichts von dem Körper, von dem es abhängig ist, bemerkt, glaubt es, es sei nur von sich abhängig und will selbst Mittelpunkt und selbst Körper werden. Da das Glied aber in sich selbst keinen Grund des Lebens hat, kann es sich nur verirren und erschrocken über die Ungewißheit seines Daseins empfindet es wohl, daß es nicht der Körper ist, ohne indessen zu erkennen, daß es Glied eines Körpers wäre. Gelangt es endlich dahin, sich zu erkennen, ist es wie heimgekehrt und liebt sich selbst nur noch im Körper und beklagt seine früheren Verirrungen.

Aus seiner Natur heraus könnte das Glied nichts lieben als sich selbst oder etwas, das es sich untertan machen will, weil jegliches sich mehr als alles andere liebt. [...] Man liebt sich, weil man ein Glied Jesu Christi ist; man liebt Jesus Christus, weil er der Körper ist, dessen Glied man ist. Alles ist eins, und das eine ist das andere, weil in den drei Personen." (Blaise Pascal 1937, 221).

- 71 Zur Rechtsstrafe des Naseabschneidens, der "Rhinotomie" vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, "Nase", 970-979, 978. Eine psychoanalytische Deutung des Naseabschneidens bietet L.J. Kent 1969, 79f.
- 72 P.I. Mel'nikov, VI, 301ff., 307f.; vgl. dazu A. Terc 1975a, 73ff.; A. H.-L., 1995.
- 73 Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an den russischen Brauch, daß die Namen der Bastarde von Adeligen über deren kupierte Namensform verfügten, wobei meistens die Endsilbe(n) abgeschnitten wurden.
- 74 F.Ph. Ingold 1981: "Name, Nase. Name und Nase sind bei Gogol' eins: Pseudonym, Simulacrum [...]".
- 75 In "Nos" erteilt der Doktor Kovalev den zynischen Rat, die abgetrennte Nase zu konservieren und damit Geld zu verdienen: "« [...] А нос я вам советую положить в банку со спиртом или еще лучше влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса, – и тогда вы можете взять за него порядочные деньги. [...]»" ("Nos", 69).
- 76 Allgemein zum Kastrationskomplex in der Romantik und im besonderen bei Puškin und Gogol' vgl. I.P. Smirnov 1994, 13ff., 71ff.). Vgl. zur semiotischen Deutung des Kastrationskomplexes (bei Sacher-Masoch) G. Deleuze 1980, 242ff.; M. Vajskopf 1993a, 535f.
- 77 Vgl. auch die Funktion des Ausdrucks als Schimpfwort: "Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которою закупоривают бутылки." ("Zapiski sumasšedšego", III, 209). Die Metaphorisierung der beschimpften Person (Mensch = Pfropfen) geht hier wie so oft einher mit der Demetaphorisierung des idiomatischen Ausdrucks, der auf seine dinglich-konkrete Bedeutung reduziert wird (Pfropfen = Verschluss einer Flasche). Als "tertium comparationis" verbleibt die Reduziertheit, Gewöhnlichkeit und Bedeutungslosigkeit – also "ničtožnost'" – des Bezeichnenden und Bezeichneten selbst.
- 78 Die Qualität der Flachheit ("ploskost'") des Gesichts (als "ploskij krug" oder "gladkoe mesto", III, 53, 62) im Gegensatz zur "Reliefhaftigkeit" der Nase wird bei Gogol' vielfach abgewandelt (M. Vajskopf 1978, 16).
- 79 Gogol' assoziiert immer wieder Essen und Teufel bzw. den Teufel und Bauch; zum Eß-Motiv bei Gogol' vgl. R.D. Leblanc 1988, 483-498; das Rezept des von Gogol' erfundenen Milch-Rum-Getränkes mit dem Namen "gogol'-mo-

- gol'" findet sich bei: D. Goldstein 1983, 193. Vgl. dazu A. H.-L., 1987, 99ff.; zur Psychopoetik der Inkorporierung und des Essens bei Gogol' vgl. D. Rancour-Laferrier 1982, 129ff. und zuletzt N. Drubek-Meyer 1995, 16ff., 47ff., 212f. (Essen und Sexualität; allgemein dazu vgl. M. Foucault 1986, Band 2: Der Gebrauch der Lüste, 68ff.).
- 80 M. Vajskopf 1993a, 21.
- 81 Man denke etwa an die Verselbständigung der Gerüch(te) um Čičikovs Millionärdasein, wobei sich das gynairophobe Motiv des Weiberklatsches mit der Autonomisierung der Diskurse im mythischen Motiv der "fama" verbinden. In "Šinel" wird die Wendung der Erzählung vom Grotesk-Satirischen zum Phantastischen (und damit in die Poetik der Romantik) mit dem Auftreten von "sluchi" motiviert: "[...] наша [история] неожиданно принимает фантастическое окончание. По Петербурга пронеслись вдруг слухи [...] " ("Šinel", III, 169).
- Auffällig ist die Bedeutung, die I. Annenskij den "sluchi" und der "spletnja" beimißt. Insgesamt entpuppt sich die Nase als Produkt von Gerüchten ("Problema gogolevskogo jumora. Nos (k povesti Gogolja)", 11): Etwas wird "ruchbar". Zur griechische Göttin des "Fama" ("molva") vgl. I. Annenskij, "O formach fantastičeskogo u Gogolja" [1890], 1979, 212). Auch das phantastische Ende des "Šinel" zeigt den verstorbenen Helden als Gegenstand von Gerüchten (215).
- 82 Eine psychopoetische Deutung der Inkorporierungsmotive bei Gogol' präsentiert N. Drubek-Meyer 1995 (allgemein dazu *ibid.*, 13ff.; zum "Schreiben mit und über den Körper", *ibid.*, 292ff.). Mit dem "Versiegen der verbalen Textzeichen" in der Spätphase Gogol's greift der Autor "auf den eigenen Körper zurück", womit der Kunst- durch den Lebenstext abgelöst wird (*ibid.*, 298ff.).
- 83 Das uralte Paradoxon des Vergleichs der Gottheit mit einem Kreis bzw. einer Kugel, deren Zentrum überall und deren Peripherie nirgends ist, gehört zu den Archetypen apophatischen Denkens des Unendlichen – so etwa bei Pascal in der Definition des unendlich Großen (vgl. die Darstellung bei G. Poulet 1985, 11, 74). Die Null als Symbol der Ewigkeit; die Null markiert sowohl den Anfang als auch das Ende.
- 84 Siehe dazu eingehend A. H.-L. 1987.
- 85 Der orthodoxen Entwicklung des sakramentalen Symbolismus in der Liturgie steht die heterodoxe Ablehnung der Inkarnations-Liturgik und ihre Ersetzung durch archaische Körper-Eß-Kulte einerseits und durch die Tradition der Agape andererseits gegenüber (K. Rudolph 1980, 258f. zur Agape). Das Essen des Samens, der Plazenta, ja des neugeborenen Kindes, das man den Häretikern von Anfang an nachsagte, kann als archaische Vorform der "unblutigen" Kommunion der Orthodoxen gelten (vgl. K. Rudolph 1980, 257ff.). Umgekehrt setzte sich in der Gnosis (wenn auch intern nicht selten kritisiert) ebenso

wie in vielen Sekten immer wieder eine Praxis durch, das Essen der Leibesfrucht bzw. von neugeborenen Kindern, die Monatsblutung, der Samen etc. als eine Art hyperrealistische Kommunion zu betreiben – vgl. dazu schon die Kritik des Epiphanius an der libertinistischen Gnosis (zit. bei: P. Sloterdijk / Th. Macho [Hg.] 1991, 202-207). Die vielfach bezeugten Praktiken einiger radikalen Aspekte im Essen – gipfelnd in Selbstverhungerung, ja im Massenselbstmord – gelten von den Katharen bis hin zu den Sekten im Rußland des 19. Jahrhunderts. All dies verweist auf sektantische Momente in jener religiösen Radikalisierung Gogol's, die gemeinhin mit asketisch-mönchischen Motiven erklärt wird.

Interessant ist, daß in der für die Sektanten typischen subversiven Komik der orthodoxen Sakramentalismus – gipfelnd in der Wandlung von Brot und Wein – durch das bodenständige "Bier" oder gar "Kwas" ersetzt wird (ibid., 110; P.I. Mel'nikov, VI, 348); dieses bildet gleichsam eine Persiflage auf den orthodoxen Liturgismus in seiner dematerialisierten Verdünnung; Andererseits signalisiert das Bier eben jene Körperlichkeit, die mit dem in Rußland besonders lebendigen Kult der "Erd-Mutter" ("Mat'-Zyra-Zemlja") verschmilzt: "O dieses Bierchen! Der Mensch trinkt es zwar nicht mit den fleischlichen Lippen, aber wenn er (davon) trunken geworden ist, so lebt er" (zit. bei: K. Grass 1907, 266). Konsequenterweise werden die Reden bzw. Weissagungen der Propheten – und das ist potentiell ein jeder Teilnehmer der "radenija" – als "weiße Brötchen" bezeichnet, die "soeben aus dem Ofen gekommen sind" oder aber ist es der Prophet, der "geistliches Bier" zu trinken gibt (ibid., 285, 289).

Gogol' hat das Prinzip der Oralität und seine Eß-Lust gegen Ende seines Lebens – gewissermaßen in seiner II. Hälfte – invertiert und pervertiert zu einem übersteigerten Asketismus, der schließlich zur völligen Entleerung und zum Tod führen sollte. Eindringlich kritisiert denn auch Merežkovskij diese Leibfeindlichkeit Gogol's als Produkt einer fehlgedeuteten Orthodoxie, deren libidinös-weiße, erdhafte Seite durch die schwarze, monastisch-asketische überlagert worden sei: Christsein wurde nach Merežkovskij von Gogol' mißverstanden als "умертви свое тело" (D.S. Merežkovskij 1906, 159, 181): "жить в Боге значит жить вне самого тела. – Но это невозможно, пока человек на земле [...]" (ibid.); zu Gogol's Auseinandersetzung mit den Hauptvertretern der östlichen Asketik (Efraim d. Syrer u.a.) vgl. ibid., 182. Zur Assoziation von Essen und Kommunion im liturgischen Sinne vgl. M. Vajskopf 1993a, 231ff. (Die "liturgija cirjul'nika" in "Nos" und Gogol's "Razmyšlenija o Božestvennoj Liturgii").

<sup>86</sup> Zu "Gladkoe mesto" bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1993a, 16f.; die Polarität von "ploskost'" / "rel'ef" ibid., 34f. Eine spitze Nase ist das Zeichen eines listigen, spöttischen Menschen, meint Paracelsus. – vgl. den Spruch: "Spitze Nas und spitzig Kinn, | Da sitzt der lebendig Teufel drin." (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, "Nase", 970-979, 970). Gogol's eigene auffällig spitze Nase dominiert klar die Ikonographie seines Porträts und bildet damit einen wesentlichen Bestandteil der auktorialen Selbstmythisierung.

<sup>87</sup> Hier ist die Verbindung von Tabak(sdose) – Frau und analer Zone (Hämorrhoiden) sowie der Teufel in einer einzigen Szene präsent: "« [...] Не угодно

ли вам понюхать табачку? [...] даже в отношении к геморроидам это хорошо.» Говоря это, чиновник подНЕС Ковалеву табакерку, довольно ловко подвернув под нее крышку с портретом какой-то дамы в шляпе." ("Nos", III, 62-63)

Zur Assoziation von (Tabak-)Schnupfen – Riechen und Teufel bzw. dämonisierter Sexualität bzw. Tabak und Kot vgl. D. Rancour-Laferriere 1982, 80ff., 221ff. Das Motiv der "goldenen Nase" (*Zapiski sumassedšego*, III, 206) verbindet die Symbolik des Goldes bzw. Geldes mit dem Fäkalischen. Den "Ursprung des Eigentumsrechts im Kot" analysiert M. Serres [1980] 1987, 209ff.

- 88 Der Konnex von Nase – Brot – Essen – Null(form) wird – mit deutlicher Bezugnahme auf Gogol' – auch in Dostoevskijs "Gospodin Procharč'in" thematisiert: "Кто вы? Что вы? Нуль, сударь, блин круглый, вот что! [...] Нос отьедят, сам с хлебом съешь, не заметишь [...]" (*Sobranie sočinenij*, I, 411; vgl. dazu auch M. Vajskopf 1978, 21). – Die Brot-Symbolik bei Gogol' verbindet archaisch-mythologische bzw. folkloristische Aspekte des Erdhaft-Mütterlichen ("Mat'-Zyra-Zemlja", Gynaikokratie, Mutterrecht) mit der christlichen Abendmahlsmotivik (vgl. zu Brot und Erde A. Terc 1975a, 379, 407ff., 423ff.).
- 89 Zur Opposition von Anal- und Oralpoetik vgl. A. H.L. 1990. Gerade für Kručenych spielt die Analsymbolik der {ka(k)}-Wörter – auch vor dem Hintergrund der "Kako-Phonien" Gogol's eine zentrale Rolle in seiner Anal-Logik. Jedenfalls sind die entsprechenden Wörter bei Gogol' – TabAK, bašMAK, BašMAČKin, AKAKij AKAKievič, "tAK ètAK-to" oder aber "KAvKaz" etc. – eng miteinander vernetzt (Č. Tot 1994, 40f.; zur Analität der entsprechenden {ka}-Wörter vgl. D. Rancour-Laferriere 1982, 64ff., 77ff, 85, 97ff.; M. Vajskopf 1993a, 345). Zur Analsymbolik gehört auch das anagrammatische Prinzip der Reversibilität bzw. der Inversion von Buchstaben und Silben (thematisiert auch in der Häufung von "zad"-Morphemen etwa in "Šinel" im Zusammenhang mit der Dämonisierung des Sexus in der Gestalt des Schneiders Petrovič in "Šinel", vgl. D. Rancour-Laferriere 1982, 67; zu Nasalität und Analität vgl. *ibid.*, 85).
- 90 Die Bedeutung der hesychastischen Gebets- und Atemtechnik für den Geist-Atem-Komplex bei Gogol' bedürfte einer eingehenden Untersuchung; vgl. dazu: "Du aber, wenn du in deiner stillen Zelle sitztest und deinen Geist sammeln willst – ziehe diesen durch die Nase ein, durch die der Atem zum Herzen kommt, treibe ihn an und dränge ihn ins Herz hinunter [...]" (Kallistus und Ignatius 1955, 53) – und: "[...] das Gebet, das den beständigen Gedanken an den Herrn Jesus Christus sanft durch den Atem der Nase ins Herz einführt und ihn bei geschlossenen Lippen wieder entläßt, ohne jedes andere Denken und Imaginieren. Dies wird erreicht durch eine absolute Beherrschung des Magens [...]" (*ibid.*, 74). – Krankheitsdämonen dringen durch die Nase in den Menschen ein, die Seele entflieht durch die Nase aus dem Menschen (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, "Nase", 970-979,



978). Zugespitzt könnte man sagen, daß die Nasenatmung den pneumatischen Aspekt des Geist-Körpers betrifft, dagegen die Mundatmung den christologisch-inkarnatorischen. (Zur sektantischen Atemtechnik vgl. A. H.-L. 1995)

Bei Gogol' sind den Funktionen des Ein- und Ausatmens bzw. der In- und Exkorporierung immer auch die vertikalen Gegenpole (Oralität vs. Analität) zugeordnet. So entspricht dem Schmeuzen und Niesen anal das Furzen, während der inkorporierende Aspekt (Tabakschnupfen) auch auf nicht explizit ausgesprochene anale Entsprechungen schließen läßt. Gleiches gilt für die orale Sphäre. Die Assoziation von Nase und Atmen bzw. Atem und Pneuma gilt auch für den Fall des Erstickens, das die Toten auslösen bzw. den Tod bewirkt: "mertvyje dušat" (A. Terc 1975a, 185); vgl. auch die Leichen- und Erstickungsangst bei Gogol' (ibid., 410).

- 91 Zur analen Rolle der Nase – man denke an das Motiv des herumschnüffelnden Hundes – bei Gogol' vgl. auch J.M. Woodward 1979, 537-564, hier: 540; zur Analerotik bei Gogol' vgl. auch Ermakov 1923, 159.
- 92 Die groteske Nase – und die groteske Riechwelt – ist eine nicht-desodorierte Welt, wie sie im 19. Jahrhundert entstand (A. Corbin [1982] 1991). Für das 18. Jahrhundert hat der Körper seine "stets dampfenden Ausscheidungsorgane" (53ff.). Zur Rolle des Spermas und des Menstruationsblutes als Geruchsquellen für das 18. Jahrhundert (54ff.). Mit dem Glauben an den eigentümlichen Gestank des Sünders (57) verband sich die Assoziation von Nase und Teufel. Es gibt aus dieser Sicht "kein Organ, dessen Empfindungen so individuell sind" wie die Nase (186).
- 93 Vgl. zur Synonymität von "duch" und "zapach" M. Vajskopf 1978, 20; in der pneumatisch-mystischen Sphäre ist der Nasenverlust mit dem geistlichen Absterben assoziiert, wodurch "nos - zapach - duch" ein Paradigma bilden (ibid., 228). Zu "slyšat" im erwähnten Doppelsinne vgl. N. Drubek-Meyer 1995, 310.
- 94 Dem Reinlichkeitswahn Čičikovs oder auch Kovalevs wirken die "schmutzigen Hände" bzw. schmierigen Finger des karnevalesken (Barbier) oder dämonisch-diabolischen Protagonisten entgegen. Zu Čičikovs Waschkult vgl. M. Vajskopf 1993a, 366.
- 95 Vgl. zur prosodisch-konkreten Qualität der poetischen Sprache bei Gogol' und Chlebnikov J. Tynjanov 1922. Die Nicht-Visualisierbarkeit der Figuren Gogol's belegen am eindringlichsten die Illustrationen zu "Nos" – vgl. zuletzt die von Genadij Spirin (*Nos*, M. 1993). Interessant ist die im Anschluß an Eichenbaums "skaz"-Theorie entwickelte Konzeption der "podražatel'naja mimika" bzw. des "imitierenden Körpers" (M. Jampol'skij 1996, 18ff., 38f., 51f.). Zur Körpersprache in der Literatur(wissenschaft) allgemein vgl. die Zusammenfassung bei H. Kalverkämper 1991. Die Stammelrede der Gogol'schen Helden – hier v.a. Akakij Akakievičs – führt einerseits zu einer Entgegenständlichung der Referenz und betont andererseits eben die artikulatorische Gestik eines solchen "defekten skaz": "Нужно сказать, что Акакий Ака-

киевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. [...] ("Šinel", III, 149). Zur Stammelrede bei Gogol' und Dostoevskij vgl. A. H.-L., 1996a und 1996c.

Die Verbindung von "ustnost'" und "pis'mennost'" verkörpert in diesem Zusammenhang die Schreibergestalt des Bašmačkin, der beim Kopieren der Texte die Buchstaben lustvoll mit seinen Lippen nachbildet: "Наслаждение выражалось на лице его; [...] и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его." (III, 144); "он служил ревностно, нет, он служил с любовью. [...] некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой [...] в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его [...]" (III, 144). Während bei den Rhetorikern in der Bursa sich die rhetorischen Figuren im Gesicht abzeichnen, sind es bei Bašmačkin – die Buchstaben.

Zur Rolle der Buchstaben und des Schreibens bei Gogol' vgl. weiter M. Vajskopf 1978, 52, 320ff: Für Akakij Akakievič ist – wie für alle anderen Schreiber-Figuren – das Papier die "pervomaterija mira (Šineli)" (ibid.); in diesem Sinne ist Bašmačkin als Schreiber eine ironische Verdoppelung des Schriftstellers Gogol' (vgl. dazu auch F.Ph. Ingold 1981, 319). Diese Herkunft der Helden aus Tinte und Papier macht sie zu "Dingen und Leichen" (ibid., 52). Daher konnte Akakij Akakievič auch die Zeilen und die Straßen ("stroki" und "ulicy") verwechseln: "[...] тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы" (III, 145; vgl. dazu M. Vajskopf 1978, 38, 51). Der Tod des übereifrigen Schreibers, den Gogol' auch in der *Perepiska* an die Wand malt (VIII, 302), dupliziert solchermaßen den Tod des radikalen Schriftstellers, der sich der Totalität des göttlichen oder gesellschaftlichen Auftrages nicht gewachsen fühlt. Zu Dostoevskijs Erzählung "Slaboe serdce" in diesem Zusammenhang vgl. R. Lachmann 1990, 404ff.

<sup>96</sup> Im übrigen figuriert "truba" = "nos" auch als Körper-Instrument des Schneuzens und Niesens: "но только нос его звучал, как труба". Die Lippen bzw. die Nase fungieren immer wieder als Blasinstrumente ("truby"), die eine eigene (Körper-)Musik erzeugen: "Всю дорогу он был весел необыкновенно, посвистывал, наигрывал губами, приставивши ко рту кулак, как будто играл на т р у б е , и наконец затянул какую-то песню..." (M.D. I, 130); "Через открытый рот и носовые ноздри начала она [собственность хозяина] издавать какие-то звуки, какие не бывают и в новой музыке. Тут было все – и барабан, и флейта, и какой-то отрывистый звук, точно собачий лай." (M.D. II = zit. nach der Ausgabe *Sočinenija v dvuch tomach*, II, 421). Oralität und Autoerotik sind gerade in der Gestalt Čičikovs untrennbar miteinander verbunden: "И понемногу начал он и подпрыгивать, и потирать себе руки, и подпевать, и приговаривать, и вытрубил на кулаке, приставивши его себе ко рту, как бы на т р у б е , какой-то марш, и даже выговорил вслух несколько поощрительных слов и названий себе самому, вроде мордашки и каплунчика." (M.D.II = *Sočinenija v dvuch tomach*, II, 158). – Zur apokalyptisch-körperlich-sexuellen Symbolik der "truba" vgl. J.M. Woodward 1979, 561; A. H.-L. 1985a.

- 97 Im Anschluß nicht zuletzt an Gogol' wird im russischen Symbolismus die Idee des "Volks-Körpers" – analog zum romantischen Mythologem des Dichters als "vox populi" – wieder aufgegriffen (hier v.a. bei V. Ivanov) und in der Bachtinschen Karnevalsdeutung fortgeführt.

Zur Differenz von Körper und Leib bzw. Fleisch ("telo" und "plot") im Sinne der Phänomenologie vgl. die Zusammenfassung bei V. Podoroga 1995, 9ff., 117ff., 152f. und als mythopoetisches Motiv A. H.-L. 1987. Zur "konvulsivischen" Körperlichkeit bei Gogol' und Dostoevskij vgl. M. Jampol'skij 1996, 18ff. (vgl. auch zur "telesnost'" bei Gogol' Ju. Mann 1988, 151). Nach V. Podoroga 1995, 85f. sind die Organe (bei Gogol') "Zeichen des Körpers" und verfügen somit über einen ausgeprägten Sprachcharakter. Zur "somatičeskaja allegorija" bei Gogol' siehe M. Vajskopf 1993a, 227f.

- 98 Immer wieder wendet sich Gogol' der Ästhetik des Erhabenen zu, die er – neben den architektonischen Reflexionen zu diesem Thema – aus der russischen Odendichtung des 18. Jahrhunderts ableitet (vgl. dazu die *Perepiska*, VIII, 370ff.). Die Gotik ist für Gogol' – ganz im Sinne der romantischen Kunstphilosophie – Höhepunkt einer solchen Erhabensästhetik: "Она [готика] обширна и возвышенна, как христианство. [...] величие и вместе красота [...] весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека." ("Ob architekture nunešnego vremeni", VIII, 57; vgl. dazu M. Vajskopf 1993a, 147f., 189f.; A. Terc 1975a, 344f.). Zur Selbstkritik an den "liričeskie otstuplenija" im Sinn der "O, Rus'! Rus'!"-Diskurse des I. Teils der *Mertvye duši* vgl. in *Perepiska* jene Passage, die die Weite Rußlands mit der Erhabensrhetorik assoziiert (VIII, 288f.).

Nach M. Jampol'skij 1996, 43f. verwandelt die "Körpermaschine" Gogol's das Niedrige in das Erhabene. – Zur Apophtatik des apokalyptischen Diskurses und zu jener des Erhabenen in der russischen Moderne vgl. A. H.-L. 1991; 1993, 276ff.

- 99 Nicht zufällig wird im Korobočka-Kapitel auf Čičikovs wohlgeordnete "škatulka" verwiesen, wo er wie in einer tragbaren Bundeslade sein Innerstes, seine Scham und die Attribute seiner Macht verborgen hält: Federn, Papier, Geld (M.D. I, 56); zur "škatulka" Čičikovs als "volšebnyj jaščik" und "larčik" vgl. A. Terc 1975a, 425f.; die geheime Schachtel bzw. der Schrein als hermetisches Motiv (Tetragramm) auch bei E.T.A. Hoffmann behandelt M. Vajskopf 1993a, 343f.; zu "Korobočka i škatulka" vgl. *ibid.*, 372f.

Der pedantische, ja bürokratische Ordnungs-Mikrokosmos der Schatulle Čičikovs steht dem grotesken Chaos der "kuča Pljuškina" paradigmatisch gegenüber. – Im übrigen sah Gogol' seinen Körper als ein "einzigartiges Gefäß" an, in dem "die geistige Speise Rußlands zubereitet wird" (N. Drubek-Meyer 1995, 39). In Gogol's Selbstcharakterisierung als kostbares Gefäß steckt ein Paulus-Zitat (2. Kor. 4,7), das vom "vas electionis" spricht (vgl. dazu R.-D. Keil 1985, 97).

- <sup>100</sup> Vgl. den Finger als Tötungsinstrument ("Vij") und als erotisch-thanatoshafter Phallus: "Вон он кивает оттуда к ней пальцем!" ("Zapiski sumassedšego", III, 209).
- <sup>101</sup> Diese Assoziation von "Wein, Weib und Gesang" findet ihre russische Entsprechung in dem Folklorismus, den Jakobson an den Anfang seiner Wortkunstkonzeption stellt, um an diesem bezeichnenden Beispiel die Überstrukturierung der "poetischen Funktion" der Sprache vorzuführen: "Табак да баба | Кабак да баня | Одна забава" (zit. bei E. Holenstein 1975, 150).
- <sup>102</sup> Die Frau ist metonymisch mit der Schnupftabaksdose verknüpft, weil sie in ihr abgebildet ist – und sie wird durch sie metaphorisch substituiert, indem sie an der universellen Frau-Gefäß-Symbolik teilhat: "Ikona na tabakerke" – M. Vajskopf 1993a, 341f. Schnupftabak wurde im übrigen in der Volksmedizin gegen Schwangerschaft und zur Abtreibung verwendet (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, "Nase", 970-979, 978). Die Frau als akkumulative Nullstelle – konkret: als "Sack", in dem alles Beliebige Platz findet – apostrophiert folgende Parömie aus den *Mertvyje duši*: "Они говорили, что всё это вздор, [...] что бабы врут, что баба, что мешок, что положат, то несет." (M.D. I, 192).
- <sup>103</sup> Man denke an den wiederholten Hinweis auf Čičikovs Junggesellentum ("cholostjak"), das ihn – ebenso wie etwa Dostoevskijs "Podrostok" – in eine erotisch-soziale Position der scheinbaren "Libertinage" versetzt.
- <sup>104</sup> Vgl. der Nase mit einer P f e i f e in einer frühen Redaktion von "Nos" (397) – J.M. Woodward 1979, 561. (vgl. auch die Gestalt "Noz-drevs" in diesem Sinne *ibid.*, 540). Eine karnevalisierte Variante des Tabak-Rauchens stellt der von Gogol' berichtete Schülerscherz dar, einem unschuldig Schlafenden eine mit Tabak gefüllte Papierrolle in die Nase zu schieben und anzuzünden: "Положение их в первую минуту было похоже на положение школьника, которому сонному товарищи, вставшие поранее, засунули в нос гусара, то-есть бумажку, наполненную т а б а к о м ." (M.D. I, 189).
- <sup>105</sup> Die gnostische und neoplatonische Gleichsetzung von Seele und "Weib" findet sich auch in den mystischen Schriften des Meister Eckehart, *Deutsche Predigten und Traktate*, 161. Dazu M. Vajskopf 1993a, 15ff. 29ff.; in derselben mystisch-hermetischen Tradition bedeutet der Begriff "tote Seele" die Entgeisterung der Weltseele, also der geistliche Tod (*ibid.*, 242f.). Die "mertvyje duši" sind in der slawischen Folklore mit den "podzemnye bogi" identisch (A. Terc 1975a, 410; vgl. auch die romantische Deutung, M. Vajskopf 1993a, 242f.). Zu hermetisch-masonischen Traditionen bei Gogol' und zur Sophiologie vgl. M. Vajskopf 1993b, 123-135; M. Vajskopf 1993a, 498ff.; zur Antisophia bei Skovoroda und Gogol' vgl. *ibid.*, 17. – Vgl. auch G. Langer 1991, 143-173. Ausführlich zu Gogol's Sophiologie und zum Kult der "bogomater" – "Carica" – "carskaja motivika" ("carica-mat'-Bogomater'-cerkov'") bei Gogol' vgl. S.A. Gončarov 1993, 15f. Zu Gogol's Essay "Ženščina" –

Autointertextuelles Anknüpfen an diesen Text in vielen Erzählungen Gogol's vgl. *ibid.* und S. Spieker 1994, 115-142.

<sup>106</sup> Vgl. die Zusammenfassung bei A. H.-L. 1978, 274-202; 456ff.

<sup>107</sup> Vgl. dazu S. Spieker 1994; S. Kotzinger 1992, 3-24 und zuletzt N. Drubek-Meyer 1995. Zum Bereich des Erhabenen und Idealen bei Gogol' vgl. I. Annenskij, "O formach fantastičeskogo u Gogolja" [1890], 1979, 207-216.

<sup>108</sup> Vgl. M. Vajskopf 1993a, 29f.; A. Terc 1975a, 40ff.

<sup>109</sup> Dieser Begriff hier etwa im Sinne von J. Derrida, der die indexikalische, an- und vorausdeutende Rolle des apokalyptischen Tonfalles mit dem postmodernen Interesse an der Apophatik der mystischen, negativen Theologie verbindet: J. Derrida 1985 und ders., 1989, 14ff., 46, 113-114. Vgl. dazu A. H.-L. 1993, 234ff. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit Žukovskijs Schönheitskult, den dieser in einem Brief an Gogol' entfaltet: "O poëte i sovremennom ego značenii" (1848), zit. nach A. Terc 1975a, 38-39: "Прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, нам является единственно для того, чтобы ицчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить, обновить душу – но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем; оно не имеет ни имени, ни образа [...] весьма понятно, почему почти всегда соединяется с ним грусть [...] это происходит от его скоротечности, от его невыразимости, от его необъятности. Прекрасно только то, чего нет – [...] Эта грусть убедительно говорит нам, что прекрасное здесь не дома, что оно только мимопрелетающий благовеститель лучшего; оно есть восхитительная тоска по отчизне, темная память о утраченном, искомом и со временем достижимом Эдеме [...]" Bei Gogol' dominiert der "užas" gegenüber der Wirkung der Schönheit (A. Terc 1975a, 39) die Feuernatur der Schönheit und ihre überwältigende Wirkung auf die Seele. "He мораль и не польза убили его [Гоголя], но молния красоты совершенной, похищенная с неба. Поздний Гоголь – образ нагого дерева, разбитого и спаленного громом." (*ibid.*, 39).

<sup>110</sup> Zum "hohen Stil" bei Gogol' vgl. Ju. Tynjanov 1969, 358f.; "Метафизические значения в поэме Гоголя входят в текст скорее в риторической, нежели поэтической функции и предназначены для моделирования метафизического аспекта бытия, реализуя категория возвышенного [...]" (S.A. Gončarov 1993, 9). Zum "schlechten Stil" Gogol's vgl. auch A. Zholkovsky 1994, 17-34; C. Popkin 1993, 162ff.

<sup>111</sup> Zur Idee der "Verdampfung" der thematischen Elemente einer "fabula" in der Struktur des Kunsttextes (zumal der Tragödie) vgl. die an Schiller anknüpfenden Ideen Lev Vygotskij's in seiner *Psichologija iskusstva*, M. 1965 (dazu A. H.-L. 1978, 429-433). Das Brennen gehört in die Sphäre der (mystisch-erotischen oder dionysischen) Ekstasik ("cor ardens"), während das Leuchten bzw. die Erleuchtung in den Bereich der (apollinischen) Visionssymbolik ver-

weist, also visuell, optisch, sublimierend wirkt. Während die theologische Orthodoxie naturgemäß das apollinische Visionsmodell favorisierte, setzten alle gnostisch-häretischen bzw. sektantischen Strömungen auf das körperbezogene Konzept des Brennens, Verglühens und der Selbstauflösung im Zustand mystisch-erotischer Ekstasik. Bei Gogol's Orientierung an heterodoxen Modellen wäre zwischen einer Aktualisierung hochkultureller, hermetisch-okkultistischer (z.B. masonischer) Konzepte und einem Aufgreifen von subkulturellen sektantischen, mit Folklorismen versetzten Elementen zu unterscheiden, wobei auf komplexe Weise beide Modelle – das hochkulturelle "westliche" (man denke etwa auch an die katholisch-westrussischen Motive) und das östlich-autochthone ("sektantstvo", archaischer Volksglaube etc.) – auch zwei Literatur- und Kunstkonzepte implizieren: das westliche die klassische Rhetorik – das östlich-folkloristische, mythopoetische bzw. sektantische eine Körpersprache bzw. die Poetik der Wortkunst ("slovotvorčestvo"). Der Kampf zwischen Rhetorik und Poetik bei Gogol' war also zugleich auch eine Auseinandersetzung zwischen Hoch- und Subkultur, Westen und Osten, Diskurs- und Kodeästhetik.

<sup>112</sup> Eine vergleichbare Vertauschung der Geschlechtspositionen spielt – parallel zu Gogol' – Lermontov in *Geraj našego vremeni* durch, wenn er Pečorin partiell mit weiblichen Zügen ausstattet und damit im romantischen "homme fatale" moderne, dekadente Züge der "femme fatale" in nuce vorausbildet (vgl. A. H.-L. 1992). Beispiele für eine Effeminierung männlicher Figuren bei Gogol' gibt es viele – hier v.a. Čičikovs selbst – aber auch Manilov (vgl. allgemein dazu N. Drubek-Meyer 1995, 121f.): "Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обеих весь день почти болели передние зубы. У Манилова от радости остались только нос да губы на лице, глаза совершенно исчезли [= Kurzfassung des grotesken Körpers!] [...] вдруг Манилов вынул из под шубы [sic!] бумагу, свернутую в трубочку и связанную розовой ленточкой, и подал очень ловко двумя пальцами." (M.D. I, 140). Das zu einer Rolle eingefaltete Papier (zugleich ist es ja der Lebenstext einer ganzen Liste von "Toten Seelen") erinnert an eine vergleichbare erotische Held-Held-Beziehung in Lermontovs *Geraj našego vremeni*: (Maksim Maksimovič und Pečorin – vgl. Lermontov, *Geraj našego vremeni*, in: *Sobranie sočinenij*, Band IV, 53; vgl. dazu A. H.-L. 1992, 521f.).

Umgekehrt übersteigert Gogol' sein Frauen-Ideal in der *Perepiska* in eine pseudo-mittelalterliche Ständegesellschaft (im Geistes des *Domostroj*), wenn er die moderne Frau in paradoxaler Weise dazu auffordert, stärker zu sein als der Mann, damit dieser stärker als sie (also ihr Herr) sein kann: "Никто теперь в России не умеет сказать самому себе этого твердого «нет». Нигде я не вижу мужа. Пусть же бессильная женщина ему о том напомнит! Стало так теперь всё чудно, что жена же должна повелеть мужу, дабы он был ее глава и повелитель." (VIII, 341).

<sup>113</sup> Vgl. auch die auffälligen Parallelen zwischen der symbolistischen, v.a. bei Vjačeslav Ivanov und Andrej Belyj entwickelten Sophiologie mit der Anima-Lehre bei C.G. Jung (V. Ivanov, "Anima", III, 270-293; ders., "Simvolika éstetičeskich načal", 1905, I, 825f.; ders., "Ty esi", 1907, in: *Po zvezdam*, Spb.

- 1909, 425-434). Zur "Syzygie von Anima und Animus" vgl. C.G. Jung, Bd. IX/2, 20ff., ders., XIV/1, 194ff.; Bd. XIV/2, 195f. und bei V. Ivanov, "Drevnij užas", 1909, III, 104ff. Die "Anima" ist die Personifizierung der "königlichen Kunst" (der Alchemie, des Lebens-Werkes im hermetischen Sinne): "Die Kunst ist die Herzenskönigin des Artifex", Mutter, Geliebte und Tochter zugleich (Bd. XIV/2, 139; ders., 1975, 430-434, 443-446, 456ff., 485ff.). Zur Sophiologie bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1993a, 15ff., 274ff., 382ff., 497.
- <sup>114</sup> Ausführlich zur häretischen Subkultur Rußlands vgl. A. H.-L. 1995. Zur Sekten- und Bogomilen-Tradition bei Gogol' vgl. A. Terc 1975a, 57, 72ff. (Ähnlichkeit mit Tolstoj's "chlystovstvo"); M. Vajskopf 1993a, 47ff., 92ff., 189ff.
- <sup>115</sup> Nach C.G. Jung gehören diese gnostisch-neoplatonischen Kategorien (der "Agnosia" und das "Anoeton", d.h. des Nicht-Wissens und des Unerkennbaren) in die Sphäre des "Unbewußten" (C.G. Jung IX/2, 75, 204f.). Die "Agnosia" der Gottheit, d.h. ihre Unerkennbarkeit ist gleichbedeutend mit seiner/ihrer "Unbewußtheit" (ibid., 207ff.).
- <sup>116</sup> Die im Unbewußten (Wasser) ertrinkende Anima-Sophia ist aus gnostischer Sicht zugleich auch Gefangene der demiurgischen Welt – utopLENNICA (S.A. Gončarov 1993, 19, 23).
- <sup>117</sup> Zu "son kak osobyj obraz mira" vgl. Ju.M. Lotman 1970, 34. Gogol' betont die "bessvjaznost'" des Traumes, der dann wieder zusammengesetzt wird (Brief, X, 376-377): "Невозможные, с точки зрения здравого смысла, соединения слов в гротескно-бытовых «снах», строятся как механическое соединение невозможных признаков, [...] Так получается картина немира, невозможного мира, который – модель сущности жизни в ее бытовом облике." (ibid., 41).
- <sup>118</sup> Zur "vozvyšennaja ljubov'" der mittelalterlichen Minne vgl. N.V. Gogol', "O srednich vekach", VIII, 21.
- <sup>119</sup> Dies gilt etwa auch für die Begegnung Popriščins mit der Weiblichkeit, die ihm schwanenweiß entgegentritt; dieser Schwan entpuppt sich freilich unvermittelt als "kanarejka": "[...] платье на ней было белое, как лебедь: фу, какое пышное! а как глянула: солнце, ей богу, солнце! [...] Ай, ай, ай! какой голос! Канарейка, право канарейка!" (III, 196). Diese Szene weist auf Dostoevskijs *Podrostok* vor, wo das sadistisch verfolgte weibliche Geschlecht gleichfalls als (hier wehrloser) Kanarienvogel erscheint (*Podrostok*, 25-26), womit das Unschuldsweiß in das provokante Gelb (der Prostitution) umschlägt.
- Zur Symbolik von Weiß und Schwarz bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1978, 48. Merežkovskij (1906, 171) kommt immer wieder – vor dem Hintergrund der "Schwarz-Weiß"-Malerei des frühen Symbolismus – auf die Farbsymbolik Gogol's zu sprechen, wobei das Weiße auch mit der Rolle der inkarnations-

und fleischbejahenden "weißen Kirche" (bzw. des "weißen Klerus") assoziiert wird, während das Schwarze den "schwarzen Klerus" und damit eine Mönchtum symbolisiert, dessen Leibfeindlichkeit Gogol's Leben und Spätwerk vergiftet hätte: "Белый цвет новых брачных одежд, обещанных в Апокалипсисе, белый цвет Воскресения, в котором все цвета радуги сливаются в один, снова подменен черным цветом старых безбрачных одежд, монашеским черным цветом смерти, в котором все цвета радуги-жизни уничтожаются. "Христианство не удало". Жених не пришел." (D.S. Merežkovskij 1906, 153-154); "Таков первоначальный солнечный белый свет христианства [...]; но когда белый свет христианства делается темным, то сыновость и материнство [...] все живое умрет без воскресения в этом «темном свете» безплотной и безкровной монашеской святости." (ibid., 171).

Ausführlich zur Farbsymbolik von Weiß in Romantik und Symbolismus sowie in der Mythopoetik allgemein vgl. A. H.-L. 1997a (Kapitel 9). Die alte mystische Weisheit, daß sich alle Farben der phänomenalen Welt in der Urfarbe, also im Weiß, verschmelzen, verleiht dieser Farbe ihren archetypischen und universellen Wert.

Die "Abstraktheit" der "belizna" hat in allen mythischen und hermetisch-agnostischen Farbsystemen den Charakter des Überirdischen, Metaphysischen, Ungegenständlichen (vgl. die Gleichsetzung von "belizna" und "bespredmetnost" bei Kazimir Malevič oder Vasilij Kandinskij). Auch in den alchemisch-mystischen Symbolen der Metamorphose stellt die *albedo* (nach der *rubedo* durch das Glühen und der *nigredo* durch die "Verkohlung", vgl. C.G. Jung) einen finalen Zustand der Dematerialisierung und Vorstufe zur Entpuppung des *lapis philosophorum* aus der *massa confusa* dar. Im Bereich der mystisch-hermetischen (Licht-)Visionen bedeutet innere Schau des Weißen eine letzte Annäherung an den *deus absconditus*, an das ungegenständliche, transfigurierte Taborlicht.

Das Weiße ist auf vielfältige Weise mit dem Femininen und den weiblichen Gottheiten assoziiert (R. von Ranke-Graves 1985, 64f., 68ff.); J.J. Bachofen (1975, 266f.) betont dagegen die Bevorzugung des Weißen gegenüber dem Schwarzen, des Rechten gegenüber dem Linken im Patriarchat (ibid., 410f.). Für die Hermetik und die Alchemie bedeutet Weiß höchste Vergeistigung: "Der Geist macht alles Schwarze weiß und alles Weiße rot, da das Wasser weiß macht und das Feuer Leuchtkraft verleiht" (Thomas von Aquin, *Aurora consurgens*, bei: C.G. Jung, Bd. XIV/3, 77). Zu "belyj" als slavisches Mythologem vgl. A. Afanas'ev I, 94 ff.; I, 152; zu Weiß und Schwarz (ibid., I, 605f.; II, 626f.). Weiß ist auch die Ekstase- und Kultfarbe der Chlysten (vgl. zu diesen K. Grass 1907, 324f., 384f.); vgl. auch das Weiß als Kultfarbe der Gnostiker (K. Rudolph 1980, 246).

<sup>120</sup> Vgl. C.G. Jung 1975, 269ff. zur weißen Symbolfarbe der Anima-Sophia. Das Weiße symbolisiert den "Immaculata"-Typus ebenso wie das Prophetisch-Mantische der Himmelsgestalt, ihr "Weis-Sagen"; dagegen symbolisiert das "Rote" die tellurisch-erotische Kehr-Seite des Weiblichen, das Vitale, Blutvolle – Liebe und Tod in einem (C.G. Jung, XIV/2, 49ff.). In der erotisch-mystischen Symbolik begegnet die Dualität von Weiß und Rot als Lilie und



Rose – beides zentrale Motive der Marien-Minne des katholischen Mittelalters, die über die hermetisch-masonische Vermittlung und die Ästhetisierung in der Romantik (vgl. etwa Franz von Baaders *Sophiologie*) auch in Rußland eingedrungen war. (Franz von Baader 1966, 87ff.; im Anschluß an Jakob Boehmes "Aurora"-Sophia" vgl. ders., *Mysterium magnum*, 1833, in: C.G. Jung, XIII, 187ff.).

<sup>121</sup> Für Gogol' bildet die Schönheit der Frau ein Mysterium: "Красота женщин еще тайна" (VIII, 226); ihre "golubinaja duša" macht sie zum Engel und zur Seele des Mannes, als welche sie im übrigen das Gegenbild der "toten Seelen" darstellt.

<sup>122</sup> Zur Problematik eines russischen Biedermeier vgl. R. Neuhäuser 1985, 35-73. Gogol's Versuche, die Frau als Hausfrau zu domestizieren und zugleich zu entdämonisieren, wie dies in seiner *Perepiska* ins Zentrum seines Gesellschaftsideals in Szene gesetzt wird (VIII, 337f.), paßt durchaus ins Bild eines (russischen) Biedermeier und seiner Vorliebe fürs Praktische und Häusliche (man denke an die entsprechende Idealisierung des Hausstandes beim jungen Tolstoj oder bei Gončarov).

<sup>123</sup> Nach B. Zelinsky 1975, 334ff. wird bei Gogol' die Platonische Gleichsetzung von Schönheit und Weiblichkeit wesentlich modifiziert, da er die Idee des Schönen in den weiblichen Körper verlagert und nicht wie die Griechen in den des Jünglings (vgl. F. Schlegels *Lucinde* und seine Idee der "schönen Seele", die sich in Gogol's "Ženščina" als unbelebte Plastik wiederfindet).

Zum Motiv der (weißen) Kuppelkirchen und ihrer Brust-Symbolik vgl. Gogol', "Ob architekture", VIII, 58ff. Gogol' assoziiert hier das Orthodox-Östliche, ja Asiatisch-Orientalische mit der weiblichen Kreis- und Kuppelsymbolik: "Они языческие, круглые, пленительные, сладострастные формы куполов и колонн тщились применить к христианству и применили так же неудачно, как неудачно привили христианство к своей языческой жизни, дряхлой, лишенной свежести. (VIII, 58). Im Barock des 18. Jahrhunderts degenerierten die Kuppeln zur Gestalt von Pilzen (59), "и куполы стали походить на грибы. И купол, это лучшее, прелестнейшее творение вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый, который должен был обнять всё строение и роскошно отдыхать на всей его массе белою, облачною своей поверхностью, исчез совершенно. Я люблю купол, тот прекрасный, огромный, легко-выпуклый купол, который возродил роскошный вкус греков в александрийский век и позже, в век наслаждений и эгоизма [...]" (VIII, 59); "[...] он [купол] должен быть светлее самого здания и лучше, если он весь белый. Ослепительная белизна сообщает неизъяснимую очаровательность и полноту его легко выпуклой форме, – он тогда лучше, роскошнее и облачнее круглится на небе. [...] и доньше на Востоке можно встретить их в величавом и огромном виде." (VIII, 60). Die feminine Erotisierung der Kuppel – gesteigert noch durch die Weißfärbung – wird durch das Phallische der (Kirch-)Türme, v.a. aber der Gotik maskulin kompensiert, wobei freilich die maskuline Seite auch in diesem Fall weitgehend feminisiert erscheint, da ansonsten die Rundheit

weitgehend den männlichen Figuren (etwa Čičikov) eigen ist (zur psycho-poetischen Symbolik des Runden vgl. auch D. Rancour-Laferriere 1982, 86ff.).

<sup>124</sup> Vgl. Anmerkung 7. Gogol's Verhältnis zur Poetik des Phantastischen und zum Hoffmannismus behandelt u.a. L.J. Kent 1969, 49f.; allgemein zur "ritorika tajny" vgl. I.P. Smirnov 1996, 21ff.

<sup>125</sup> Beide verfügen über eine phallische Dimension - vgl. Freud, "Das Unheimliche" und seine Deutung der "Sandmann"-Novelle Hoffmanns (S. Freud, XII, 229-268) und I. Annenskij, "Portret", 1979, 16ff. Auch Ermakov beschäftigt sich mit der Augensymbolik bei Gogol' in diesem Sinne, da allēs, was bei Gogol' mit dem Auge verbunden ist, von "strach und užas" dominiert wird. Diese Vorstellung gipfelt im bannenden, starren Blick des "drevnij mertvec" etwa in "Vij", der den Helden zu Tode erschreckt. Dieser weibliche Medusenblick eignet aber auch Rußland selbst, das strafend und fordernd auf seinen Dichter (Gogol') blickt (I. Ermakov 1924, 49; 95 - vgl. M. Ěpštejn 1996, 132). Zu Blick und Körper vgl. V. Podoroga 1995, 39ff.

<sup>126</sup> H.U. von Balthasar 1962 (zu Dionysius Areopagita, 147-218 und zu Solov'evs Sophiologie 647-718).

<sup>127</sup> Vgl. D.S. Merežkovskij 1906, 182; M.Vajskopf 1993a 275, 490.

<sup>128</sup> Die Hysterie einer Überwertigkeit der hypersublimierten weiblichen Projektion (Anima) hat auch C.G. Jung als fundamentale Gefahr für den Animus gedeutet, der solchermaßen in eine Kipplage gerät, die das Hyper-Projekt in sein Gegenteil - in eine Tiefelage versetzt, deren Radikalität das himmlische Projekt in ein erdhaft-materielles, dämonisch-perverses Gegenbild umschlagen läßt. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch S. Žižeks Verknüpfung der Ideen des Erhabenen, der Hysterie und des deutschen Idealismus (1992, 173ff.). - Zur Gynaikophobie bei Gogol' vgl. auch L.J. Kent 1969, 58f. (Sexualität als Tod); D. Rancour-Laferriere 1982, 117ff. (Genital- und Frauenangst als "uterine regression") und N. Drubek-Meyer 1995, 121ff.

<sup>129</sup> Zu Gogol's Homosexualität vgl. L.J. Kent 1969, 58f.; S. Karliński 1976 und zuletzt M. Ěpštejn 1996, 136.

<sup>130</sup> Nach C.G. Jung, "Gnostische Symbole des Selbst", IX/2, 224 steht "die Unbekannte" dem "fernen Geliebten", also dem maskulinen "Unbekannten" gegenüber; diese Figur des "unbekannten Mannes" (C.G. Jung 1975, 116) korrespondiert mit jener der "unbekannten Frau" ("Anima"), die das Unbewußte personifiziert (ibid., 75, 106, 140).

<sup>131</sup> Vgl. G. Poulet 1985.

- <sup>132</sup> K. Rudolph 1980, 86ff., 91f. und H. Jonas 1934, 354ff. Zur Ambivalenz der "himmlischen Hure" vgl. K. Frick 1982, 291ff., 299ff., 209ff., 327ff. (zur Wandlung der Artemisgestalten in Hexen).
- <sup>133</sup> Vgl. Dokumente dazu in: P. Sloterdijk / Th. Macho [Hg.] 1991, 863ff. Bei allen Unterschieden unter den Häretikern spielten in ihren Bünden und Gemeinden doch die Frauen insgesamt eine prominentere Rolle als je in den orthodoxen Systemen (K. Rudolph 1980, 291ff.). Die bedeutende, ja in gewissem Sinne gleichberechtigte Stellung der Frau bei den Gnostikern und vielen Häretikern – auch dies ein Regreß auf den archaischen Mythos des "hieros gamos", kontrastiert mit der häretischen Gynäikophobie, die von jener der Orthodoxien in wesentlichen Punkten abweicht. Einerseits können die Frauen bei den Gnostikern und vielen Häresien als Prophetinnen, ja Priesterinnen auftreten – ja sie figurieren auch gleichberechtigt neben den Neo-Christussen als Neo-Marien, andererseits sind sie geschlechtlich neutralisiert als "Schwestern", die sich zu den "Brüdern" nicht komplementär, sondern "parallel" verhalten. Die ekstatische und kollektive Vermischung der Geschlechter in gewissen Sekten ist ja auch nur Ausdruck dieser "Promiskuität" des Geschlechtlichen, das solchermaßen transzendiert werden soll. Wesentlich ist dabei in erster Linie die Kinderlosigkeit – und nicht die Enthaltensamkeit, was eben in die Richtung einer apokalytischen (postethischen) Sexualkonzeption weist.
- <sup>134</sup> Vgl. D. Mereschkowski 1972, 165-286.
- <sup>135</sup> Man denke etwa an den Typus der "Metamorphosis"-Ikonen, die die Transfiguration Jesu Christi – gekleidet in einen weissen Chiton – im Taborlicht darstellen: vgl. die Abbildungen 31, 38-39, 49, 58 und 91 in: K. Onasch 1961.
- <sup>136</sup> "Strach" und "užas" sind auch die Todesursachen des Choma Brut in "Vij" – vgl. dazu I. Annenskij, "O formach fantastičeskogo u Gogolja" [1890], in: I. Annenskij 1979, 214 – und Lotman zu "Strašnaja mest": "Страшное строится как бессмысленное с человеческой точки зрения, но имеющее некоторый другой смысл [...]" (Ju.M. Lotman 1970, 41).
- <sup>137</sup> Der Bogen spannt sich hier also zwischen dem Urmotiv der "Weißen Göttin" (vgl. R.v. Ranke-Graves 1985) bis zur Trivialisierung der Weißen Frauengestalt in den Schauerromanen von Lewis – oder zu ihrer Karnevalisierung im russischen Symbolismus.
- <sup>138</sup> Zu "Milch und Blut" in der Folklore vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 6, 251-252.
- <sup>139</sup> Das in der (russischen) Romantik wiederkehrende S c h u h - u n d F u ß - Motiv (man denke etwa auch an die tanzenden Schuhe oder an das Aschenputtel-Märchen) nimmt bei Gogol' – wie nicht anders zu erwarten – eine durchaus ambivalente Position ein: Einmal signalisiert die Körperhaltung der

sich den Schuh an- oder ausziehenden Frau die hilflos-rührende Gestik des schutzbedürftigen "schwachen Geschlechts" – zum andern verweist dieselbe Gestik in die erotisch-sexuelle Sphäre, wo das Entblößen des Beines als Analogie zur Entblößung des Geschlechts (zumal des Penis) gedeutet werden kann – bzw. im destruktiven Falle – dieselbe Gestik Kastrationsangst und Penisneid anzeigt. Vgl. dazu auch den kleinen weißen Fuß, den der Liebhaber in "Majskaja noč'" zuzudecken trachtet (L.J. Kent 1969, 60). Allgemein zur Pedalerotik siehe S. Freud, "Das Unheimliche", XII, 257; ders., "Verschämte Füße", X, 41. Zum Bein bzw. Fuß der Rusalka bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1993a, 522.

Zum Fuß als Penissymbol und dem Geschlechtsakt bzw. das Onanieren als Analogon zum An- und Ausziehen der Strümpfe (Schuhe) vgl. S. Freud, "Das Unbewußte", *ibid.*, X, 299f. Wesentlich für Gogol' ist Freuds Hinweis in diesem Zusammenhang darauf, daß die hier beschriebene schizophrene Ersatzbildung (Fuß → Penis) aus dem "Überwiegen der Wortbeziehung über die Sachbeziehung" erwächst (*ibid.*) – eine Denkweise, die für das Sprachdenken Gogol's fundamental ist (vgl. dazu auch A. H.-L. 1978, 161ff.). Weiters zum Fuß als Penis vgl. S. Freud, "Die Symbolik im Traum", XI, 157; XI, 315 und in "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", Bd. V, 54 zum Fuß-Fetischismus. Fußsymbolik und Penisneid behandelt Freud in den "Studien über Hysterie", I, 150f.

<sup>140</sup> Anders als die "coniunctio Solis et Lunae", also die "unio mystica" einer Syzygie von Animus und Anima dominiert in den häretisch-sektantischen und heterodoxen Systemen – so etwa auch im frühen Symbolismus – die lunare Symbolik des Mond-Weibes und seine destruktive, thanatosbringende Wirkung (vgl. dazu: A. H.-L., 1989a, 223-252). Dieser Thanatosaspekt begegnet auch in S. Freuds Auseinandersetzung mit dem Motiv der "Weißen Frau" als Totem in: *Totem und Tabu*, IX, 128.

<sup>141</sup> Zur weißen Frau ("prozračnaja belizna ženskogo tela") mit dem schwarzen Fleck vgl. die eindringliche Darstellung bei D.S. Merežkovskij 1906, 91f.: "Это – точка соприкосновения двух начал, двух половин, двух полусов мира, рождающая безпредельный мистический ужас." (92) bzw. = "панический ужас" (93), der durch den Ruf des Fleisches bzw. des Weibes (Teufels) ausgelöst wird. Das Motiv des Fleck(chens) – "pjatnyško" – gehört in das Paradigma der "meloči", die als groteske Schnörkel das "totum" der Körperwelt oder die Gesamtpersonen in Frage stellen bzw. ganz verdrängen: "Есть лица, которые существуют на свете не как предмет, а как посторонние крапинки или пятнышки на предмете. [...] их почти готов принять за мебель и думаешь, что от роду еще не выходило слово из таких уст; а где-нибудь в девичей или в кладовой окажется просто: ого-го!" (M.D. I, 98); "[...] ибо дамы требуют, чтоб герой был решительное совершенство, и если какое-нибудь душевное или телесное пятнышко, тогда беда!" (*ibid.*, 223).

<sup>142</sup> In der mythologischen wie hermetischen Motivik (und in der Folklore) figuriert der Rabe bzw. die Krähe als Symbolvogel der Weisheit, Prophetie und

des Todes: Seine Schwärze verweist in die Nachtsphäre ebenso wie auf jene "andere Seite", die der weise Rabe kennt und kündigt: Zur Verbindung von Kronos (bzw. Chronos) und Krähe in der griechischen Mythologie vgl. Ranke-Graves 1968, I, 31: Der Titan Kronos wurde von der Mutter Erde mit einer Steinsichel ausgerüstet, damit er seinen Vater Uranos entmanne (als Rache der archaischen Muttergottheit am solaren Patriarchat!): Kronos bedeutete wahrscheinlich Krähe (vgl. lat. "cornix" bzw. gr. "korone"). Die Krähe war ein Orakelvogel, der die Seele des geopfertem Heiligen Königs in sich aufnahm.

- <sup>143</sup> Eine Variante des "Unaussprechlichen" ist das Tabuisierte etwa in Mythos und Märchen – hier besonders im Bereich des Erotisch-Sexuellen, das nur indirekt und verfremdet angesprochen wird. Zu dieser Motivation für verfremdete Darstellung vgl. V. Šklovskij, "Iskusstvo kak priem", I, 25 (bezieht sich auf Gogol's "Noč' pered roždestvom").
- <sup>144</sup> V. Brjusov 1975; I. Annenskij, "Belyj ékstaz", in: *Knigi otráženij*, 1979, 141-146.
- <sup>145</sup> Vgl. zu dieser Verbrennungspanik bei Gogol' D.S. Merežkovskij 1906, 89; ebenso Evdokimov 1965, 60. Die Angst (sich am Weibe) zu verbrennen entspricht bei Gogol' der Buch- und letztlich Selbstverbrennung, die in der *Perepiska* eine religiöse bzw. dionysisch-christliche Überhöhung erfährt: "Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть. Не легко было сжечь пятилетний труд. [...] Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскреснуло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра, и я вдруг увидел, в каком еще беспорядке было то, что я считал уже порядочным и стройным." (VIII, 297-298). Nicht zufällig lobt Gogol' (ibid., 230) Deržavin für die Verbrennung seiner Oden – Symbol auch für das seltsame Feuer des Dichters. Zur Rolle der Buchverbrennung vgl. auch F.Ph. Ingold 1981, 308-309, 313; R.-D. Keil 1985, 28ff. und zuletzt N. Drubek-Meyer 1995, 53.
- <sup>146</sup> Zur weiblichen Natur des Lunaren vgl. A. H.-L. 1989a, 223-252 und M. Vajskopf 1993a, 293ff., 301.
- <sup>147</sup> Evdokimov 1965, 75. Zur dämonischen "prizračnost'" des Mondlichtes (v.a. in "Noč' pered roždestvom", I, 124) vgl. auch M. Ėpštejn 1996, 134.
- <sup>148</sup> Zum Mond in der Tasche des Teufels und seine sexuelle Symbolik (v.a. in "Majskaja noč'") in Verbindung mit der (Tabaks-)Dosen-Motivik vgl. L.J. Kent 1969, 62. Eine bezeichnende Anekdote bei D.S. Merežkovskij (1906, 161) zeigt Gogol' beim Basteln des Mondes aus einer Schachtel ("vydu-myvaet lunu"). Zur Symbolik des "Sackes" als weibliches Geschlecht und als Attribut des Teufels vgl. N. Drubek-Meyer 1995, 118ff. – Vgl. dieses Motiv in den deutschen Märchen – und als Sujet von Carl Orffs Oper *Der Mond*.
- <sup>149</sup> G. Bachelard [1949] 1990, 58ff.

- <sup>150</sup> Vgl. zu diesem Namen und seiner analen Symbolik D. Rancour-Laferriere 1982, 89ff.
- <sup>151</sup> Popriščins Mantel – eine "mantija" – ist (anders als ein "šinel'") ein Mantel ohne Ärmel (III, 210); zu seiner phallischen Symbolik vgl. R.A. Maguire 1974, 167.
- <sup>152</sup> "Zatonuvšaja žemčuzina" als Symbol der Sophia bei Gogol' behandelt M. Vajskopf 1993a, 275f.; M. Vajskopf 1993b, 123-135, 128: die Perlen im Kot als gnostisches Motiv.
- <sup>153</sup> Bisweilen verselbständigt sich der Schreibvorgang – wie jener des Lesens – und die Feder ergeht sich automatisch in Zeichnungen und jene Kritzeleien, die für Puškins Marginalien und Arabesken so typisch wurden: "А иногда же, всё позабывши, перо чертило само собой, без ведома хозяина [= Тенгетникова], маленькую головку с тонкими, острыми чертами, с [...] длинными тонкими кудрями, молодыми обнаженными руками [...] и в изумление видел хозяин, как выходил портрет той, с которой портрета не мог бы написать никакой живописец." Zur Assoziation von Feder und Phallus (bzw. Papier und Frau) paßt auch Popriščins Feder-Reparaturen (III, 199); die sexuelle Konnotation wird noch deutlicher in Popriščins Hahn-Metapher: "У всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями." (III, 213).
- <sup>154</sup> Vgl. S.A. Gončarov 1993, 19.
- <sup>155</sup> Zu "dyra" und "truba" bei Belyj und Chlebnikov vgl. A. H.-L., 1986, 71-105 (Hier v.a. in Belyjs *Kotik Letaev*, 1922, 27, 66f.; "truba" als Penis und "dyra" als Vagina. Kotik Letaev erscheint die Welt als einziges Loch (*Kotik Letaev*, 27f. und 64). Die Leerstellen im Text symbolisieren nach Lacan die "Körperöffnungen (Mund, Anus, Auge)" (vgl. dazu P. Widmer 1990, 86). Nach A. Terc 1975a, 162f. sind die Figuren bei Gogol' keine Menschen, sondern "dyrki", Nullstellen in einer diabolischen Installation, wie sie etwa die stumme Szene am Ende des *Revizor* vorführt.
- <sup>156</sup> Die Frau als "krasavica mira", als "venec tvorenija" (Gogol', III, 21).
- <sup>157</sup> Auch Čičikov figuriert in der vom modischen Mystizismus angesteckten Fama als Antichrist oder gar Napoleon (M.D. I, 206; M. Vajskopf 1993a, 388), dabei aber besteht seine Macht, "die Seele eines Menschen aufzurufen" einzig darin, ihre körperlosen Namen aufzukaufen.
- <sup>158</sup> Die mystische Formel "lono nevidimogo menja" (VIII, 150) stellt die sublimpneumatische Formel für die Heimkehr der Seele in den Urzustand der Einheit von "Vater und Mutter" dar. Die Hochzeit und Ehe ist die Rückkehr in den Schoß der Gottheit (S.A. Gončarov 1993, 16-17). Zur Formel "ëfirnym lonom duši ženščiny" (Gogol', "Ženščina", VIII, 146) vgl. S.A. Gončarov 1993, 5.

- 159 Vgl. dazu E.v. Schenck 1939, 410ff.; zu Andersens "Schneeprinzessin" und Gogol' vgl. D.S. Merežkovskij 1906, 74.
- 160 Zu "čerta" und "čort" - bei Dostoevskij siehe V. Podoroga 1995, 53.
- 161 P. Evdokimov 1965, 74; zum Weib, das in den Teufel verliebt ist, vgl. M. Vajskopf 1993a, 122-123.
- 162 Vgl. die Frau mit Schwanz (als diabolische Schlange) in Dostoevskijs *Podrostok*, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, XIII, 25-26.
- 163 A. H.-L. 1994.
- 164 Eine originelle Definition der "pošlost'" liefert I. Annenskij, "O formach fantastičeskogo u Gogolja" [1890], 1979, 211: "Пошлость – это мелочность. [...] Пошлость бесформенна, бесцветна, неуловима [...]". Ziel des Phantastischen ist für Annenskij bei Gogol' die Darstellung der "pošlost'". Auch Merežkovskij stellt die Gleichsetzung von "pošlost'" und "seredina" (Mittelmaß) ins Zentrum seiner Gogol'-Analyse. Gogol' sah als erster das ewig Böse nicht in einer Tragödie, sondern gerade im Fehlen einer jeden Tragödie, nicht in einer Kraft, sondern in der Kraftlosigkeit, "не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной с е р е д и н е , не в остроте и глубине, а в тулости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом. Гоголь сделал для нравственных измерений то же, что Лейбниц для математики, – открыл как бы *дифференциальное исчисление*, бесконечно-великое значение бесконечно-малых величин добра и зла." (D.S. Merežkovskij 1906, 3); "Главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть. Будучи серединою, он кажется одним из двух концов – бесконечностей мира [...]" (ibid., 4)
- Der Teufel tritt immer in anderen Masken und Kostümierungen auf. Er ist der ewige "podražatel'", "obež'jana Boga": "Гоголь первый увидел чорта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью [...] лицо «как у всех», почти наше собственное лицо [...]" (4); "[...] среди «безделья», пустоты, пошлости мира человеческого, не человек, а сам чорт, "отец лжи", в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную «сплетню»." (7). Der Teufel realisiert – etwa in der Gestalt Chlestakovs – die totale Mimikry (12). Chlestakov und Čičikov sind zwei Zwillingbrüder, "дети русского *средняго* сословия и русского XIX века, самого срединного, буржуазного из всех веков; и сущность обоих – вечная середина, «но то, ни се» – совершенная пошлость. Хлестаков утверждает то, чего нет, Чичиков – то, что есть." (34, 36, 45; zur "večnaja seredina" des "ni sě, ni to" vgl. ibid., 25). Hierher gehört auch die absurde Typisierung Čičikovs als Angehöriger des Menschenschlags der "cholostjaki srednyj let", als welcher er immer wieder apostrophiert wird. Vgl. damit die Religiöse Formel Pascals in seinen *Pensées*: "Denn, was ist der Mensch in der Welt? Ein Nichts vor dem

Unendlichen, ein All gegenüber dem Nichts, eine Mitte zwischen Nichts und All [...]” (Blaise Pascal 1937, 42).

- 165 Zur Grenze zwischen Innen und Außen vgl. V. Podoroga 1995, 51: “[...] и есть промежуток жизни, который мы не в силах покинуть, пока живем; нечто, что всегда *между*, – может быть, интервал, пауза, непреодолимая преграда, охранительный вал, а может быть, и дыра, разрез – и тем не менее, только здесь мы обретаем полноценное чувство жизни.”
- 166 Zur Rolle des Loches als Null-Punkt im Sprach-Körper vgl. die Mythopoetik Andrej Belyjs – etwa in seinem Roman *Kotik Letaev*, 1922, 27 und passim sowie sehr stark vertreten in der Sprachwelt Velimir Chlebnikovs (vgl. A. H.-L. 1985a, 101-102). Das Loch im Bauch kann verbal erzeugt werden, es ist aber zugleich auch der archaische Null-Ort, aus dem – bauchredend – die Sprache des Wort-Kannibalen entspringt (vgl. A. H.-L., 1987, 97ff.).
- 167 Zur *μεσότης* als ethisches und ästhetisches Ideal bei Aristoteles vgl. *Nikomachische Ethik*, II. Buch, 5. Kapitel, 30ff. – Während die klassische Philosophie (hier v.a. Aristoteles) den Ort der Mitte und des Mittel-Maßes harmonikal veredelt (vgl. das Prinzip der Mäßigung in seiner Ethik und die harmonikale Symmetrie-Ästhetik der Klassik), wird schon in der Rezeption der unperspektivischen Darstellungen der Folklore oder der ostasiatischen, japanischen u.a. Bildkunst das Fehlen der Mitte zu einem bestimmenden Element der aperspektivischen Modernität – zum schon im Impressionismus. Zur aperspektivischen Azentrität der frühen Moderne – die dann in die Ekzentrität der Avantgarde und letztlich in die Dezentrierung der späten Avantgarde der Oberiuty und der Postmoderne mündet - vgl. J. Gebser 1973, 60ff. Die vielzitierte Kritik am *Verlust der Mitte* bei H. Sedlmayr trifft ins Zentrum des Problems der Moderne insoferne, als es dessen Azentrität eben verfehlt, ja gar nicht erst anvisiert.
- 168 Nach P. Evdokimov sind Gogol’s Helden in den *Mertvyje duši* leere, nichtige Figuren (1965, 142): Das Mittelmaß ist der eigentliche Gradmesser des Diabolischen: vgl. M. Vajskopf 1993a, 42f. Merežkovskij verbindet die Diabolik des Mittleren (“SERedina”) – auch lautlich – mit der Semantik der Zwischenfarbe “Grau” (“SERyj”), die das Sowohl-Als-Auch wie das Weder-Noch der Schwarz-Weiß-Symbolik verkörpert: “Белый цвет новых брачных одежд, обещанных в Апокалипсисе, белый цвет Воскресения, в котором все цвета радуги сливаются в один, снова подменен черным цветом старых безбрачных одежд, монашеским черным цветом смерти, в котором все цвета радуги-жизни уничтожаются. «Христианство не удалось». Жених не пришел.” (D.S. Merežkovskij 1906, 153-154); “От белого цвета соединения, через черный цвет единения, монашества, к серому цвету смешения, середины, пошлости [...]” (155); “[...] что в вечной *середине* между небом и землей – серую холодную мглу, серый стынущий пепел христианства, которое «не удалось», «не выгорело» (167-168); “Не символ ли это всего современного *серединного*, ни «холодного», ни «го-



рячаго», а лишь «теплаго», ни «чернаго», ни «белаго», а лишь «сераго» [...] христианства?» (168).

- <sup>169</sup> Puškin bewunderte Gogol' als den Dichter der "pošlost'" (D.S. Merežkovskij 1906, 2), während dieser selbst aus der Perspektive der *Perepiska* einen Fluch sieht, da die "pošlost'" und "ničtožnost'" etwa in den *Mertvyje duši* von den Lesern als größere Provokation empfunden wurde als alle Laster und Mängel seiner Romanfiguren zusammen (VIII, 292-293). Im Grunde sah sich Gogol' auf der permanenten Flucht vor der "pošlost'" und damit vor seinen Helden, die er gleichwohl nicht von seiner eigenen Person trennen konnte (293ff.): "Каменная тяжесть, призрачная легкость, реальная пошлость настоящего, фантастическая пошлость грядущаго, и вот два одинаково плачевные конца, два одинаково страшные пути России к «чорту» в пустоту, в «нигилизм», в ничто. И в этом смысле какую ужасною, неожиданною для самого Гоголя насмешкою звучит его сравнение России с несущуюся тройкою." (D.S. Merežkovskij 1906, 31; vgl. dazu auch L.J. Kent 1969, 70ff. und D. Rancour-Laferriere 1982, 63).
- <sup>170</sup> B. Zelinsky 1975, 319f.
- <sup>171</sup> Zur demiurgischen Rolle des Teufels – als bogomilisch-häretische Tradition bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1993a, 111f.: "Победа дьявола и новое пленение мира".
- <sup>172</sup> Neben dieser noetisch-strukturellen Funktion des Lachens (ohne Komik, vgl. F.Ph. Ingold 1981, 312f.) spielt die grotesk-körpersprachliche eine bedeutende Rolle bei Gogol' – man denke etwa an die "Cha-Cha-Che-Che"-Szene (M.D. I, 300), die den "smechovoj mimetizm" und die konvulsivische Körperlichkeit des Lachens besonders deutlich macht (M. Jampol'skij 1996, 30ff.). Dieses Lachen ist daher auch ansteckend (ibid., 33) und ewig (D.S. Merežkovskij 1906, 29) Vgl. dazu auch D. Rancour-Laferriere 1982, 20ff. Gogol's Lachen erzeugt nicht so sehr Heiterkeit, sondern "užas" (A. Terc 1975a, 103, 136ff., 197); als erlösendes Lachen befreit es aber von der Materialität (ibid., 180) bzw. dem Bösen (164) und wirkt wie eine geistliche Berausung (180f.).
- <sup>173</sup> Das Dämonisch-Diabolische und das Alltägliche verschmelzen bei Gogol' ("pošlo-bytovoe") - vgl. M. Vajskopf 1978, 8-64.
- <sup>174</sup> Zur Opposition von Scheinhaftigkeit ("prizračnost'") und Transparenz ("prozračnost'") in der Mythopötik (des Symbolismus) vgl. A. H.-L. 1989a, 32ff., 257ff., 278ff., 263ff.
- <sup>175</sup> Zu Čičikov als Antichrist vor dem Hintergrund der ukrainischen apokryphen Literatur vgl. S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 81f.: "чичиковская «акция» нарушает мертвенное состояние мира" (82). In "Strašnaja mest'" erscheint die apokalyptische Motivik mit jener des Ödipus-Komplexes verbunden, wenn der Vater der Heldin als Antichrist bezeichnet wird (I, 260).

- <sup>176</sup> Die Lüge wird aus dem Nichts geschöpft (P. Evdokimov 1965, 90) - vgl. Joh. 8,44. (vgl. Chlestakov im *Revizor* oder Verchovenskij in den *Besy*): "Auf ihrem Höhepunkt wird die Lüge zum Kunstwerk, sie ist fast selbstlos, und darin liegt das Geheimnis des seltsamen Zaubers, den sie ausübt." (92).
- <sup>177</sup> Zum Ornamentalismus vgl. W. Schmid 1992, 15ff.
- <sup>178</sup> Nach M. Vajskopf 1978, 43, ersetzt der "šinel" Bašmačkin die tote Mutter.
- <sup>179</sup> A. H.-L. 1997b (zur Farbsymbolik von Blau, Kapitel 8.3.).
- <sup>180</sup> Zum "Namen des Vaters" bei Gogol' (Hohol'-Janovskij) vgl. N. Drubek-Meyer 1995, 19f., 30ff., 107f. Die Etymologie von Gogol'-Hohol' verweist einerseits in die Vogelwelt (Schellente), andererseits metonymisch auf die Nase Gogol's: "Name und Nase sind bei Gogol eins: Pseudonym, Simulacrum..." (F.Ph. Ingold 1981, 316; A. Terc 1975a, 13; als archaisches Totem-Tier, *ibid.*, 411; der Vogel-Name "gogol'" erscheint auch in "Taras Bul'ba" und "Portrait", *ibid.*, 276; vgl. auch N. Drubek-Meyer, 228ff., 236ff.); "Будь я без руки или без ноги – всё бы это лучше; [...] однакож всё сноснее, но без носа человек – чорт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; [...]" (III, 64).
- Auch die Figurennamen sind bei Gogol' vielfach etymologisiert: Zur italienischen Etymologie von Čičikov: "ciccia" = "telo"; "ciccione" = "tolstjak"; "cicalone" = boltun (S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 77); zur russischen Etymologie von Čičikov und "čičat'" vgl. J.M. Woodward 1979, 561; zu Bašmačkin oder Akakij Akakevič vgl. Č. Tot 1994, 8ff., 15ff.; M. Vajskopf 1978, 44f; M. Vajskopf 1993a, 314ff. (zu Akakij Akakievič); 348f. (zu Bašmačkin); A. Terc 1975a, 470f. ("nominativnaja stichija" bei Gogol'); N. Drubek-Meyer 1995, 226; M.S. Altman 1982, 106-109.
- <sup>181</sup> Nach F.Ph. Ingold 1981, 324, sind Gogol' und Nabokov nicht nur durch die Vorliebe für Nymphchen verbunden, sondern auch durch die Namensähnlichkeit von Lo-Lolita und Go-Gol'.
- <sup>182</sup> Zum 0000-Kryptogramm des jungen Gogol' vgl. L.J. Kent 1969, 55; D. Rancour-Laferriere 1982, 88; N. Drubek-Meyer 1995, 201, 249, 323.
- <sup>183</sup> Darüber hinaus läßt sich auch eine Verbindung mit dem Graphembestand von NOS und GOGOL herstellen, die beide – metonymisch und metaphorisch – verknüpft sind, die anagrammatische Figur von "NOL'" als Variante von "nul'" – eine Variante der Null-Poetik, die dann im absurdistischen Sprachdenken der Oberiuty hundert Jahre später eine zentrale Rolle spielen sollte und zweifellos in vielem Gogol' zum Prätext hat.
- <sup>184</sup> Zu J. Lacans "nom-du-père"-Konzeption vgl. die Zusammenfassung bei H. Land 1986. – Zur Namensrealisierung vgl. A. H.-L. 1988, 135-224.

- <sup>185</sup> Der positiven, kreativen, mütterlich-weiblichen Kreissymbolik bei Gogol' steht die nihilistische Nullität entgegen, wobei die Graphemgestalt der Null mit der Allegorie leerer Wirksamkeit – den Ringen auf dem Wasser – assoziiert wird: "[...] даже работали, как муравьи, всю свою жизнь, и при всем том не осталось после них никакого следа, и самая память о них позабыта; как исчезнувший круг на воде, исчезнула жизнь их посреди России." (VIII, 348).
- <sup>186</sup> Vgl. Cvetaevas archetypische Verse: "Я страница твоему перу. | Всё приму. Я белая страница. [...] Я – деревня, черная земля. | Ты мне – луч и дождевая влага. | Ты – Господь и Господин, а я – | Чернозем – и белая бумага!" (1918, M. Cvetaeva 1965, 130).
- <sup>187</sup> Nach V.N. Toporov 1995, 18, verfügt das Nichts im Russischen über eine doppelte Oppositionsbildung: zum einen stehen einander "ničto" und "vsë" gegenüber, zum andern "ničto" und "nečto", wobei letzteres der Sphäre der Dinge ("vešč'i") angehört, während "ničto" das bezeichnet, was in sich nichts Dingliches einschließen kann und gewissermaßen eine bloß verbale Realisierung zulässt: "противопоставление вещь (как «чтоичность», нечто) и не - вещь (как ничто) описывает некую фундаментальную структуру мира, а именно соседство вещи-нечто с не-вещью-ничто, более того, выдвинутость вещи и «вещного» в ничто как бы на суд, осуществляемый этой «безосновной основой», основой-бездной [...] над миром «вещного»." (V.N. Toporov 1995, 18-19). Zu den "leeren Räumen" und zum Nichts bei Gogol' konkret vgl. *ibid.*, 34; zum Begriff des Nichts allgemein (bei Heidegger) *ibid.*, 18ff. – Nach M. Vajskopf (1978, 27) ist bei Gogol' alles auf Nichts reduziert; vgl. auch N. Drubek-Meyer 1995, 227ff. – Eine auffällige Häufung von "ničego"-Formeln – in Verbindung mit solchen des Schweigens – finden sich etwa in den "Zapiski sumasšedšego" (III, 196, 199-203).
- <sup>188</sup> Das Oval des Gesichts der von Gogol' verehrten Nymphchen gilt bei Gogol' als positives Schönheitsideal –vgl. F.Ph. Ingold 1981. Zur Null bzw. zum großen Weltei als kosmogonisches Motiv vgl. R.v. Ranke-Graves, I, 1968, 22ff.
- <sup>189</sup> Das Kutschenrad gilt Coleridge als Symbol der Vollkommenheit und der Kunst überhaupt: "Ein altes Kutschenrad liegt im Hof des Wagners [...] Dies Rad birgt Schönheit in sich [...] Schau, wie die Speichen vom Zentrum zur Peripherie gehen, wie viele verschiedene Bilder der Blick auf einmal klar erfäßt, die ein Ganzes formen, in dem jeder Teil mit den anderen Teilen und dem Ganzen in harmonischer Beziehung steht." (Coleridge, nach: G. Poulet 1985, 143). Der Erdball ist zum Globus geworden (Marino: "Das große Rad des Alls ist in einem kleinen Rund", *ibid.*, 48).
- <sup>190</sup> Eben diese Morpheme und Lautmotive fungieren auch in A. Belyjs Prosa (v.a. in *Kotik Letaeν*) als Leitmotive.

- <sup>191</sup> Neben den konventionellen Verfahren der illusionsbrechenden Thematisierungen – den Parekbasen – des auktorialen Erzählers (im Stile L. Sternes) und seinen lesergerichteten Diskursen (gerade in den *Mertvyje duši*) stellt sich immer wieder die Frage nach den Grenzen zwischen "avtorskoe ja" und "nas-tojaščee ja" Gogol's (K. Ranniku 1996, 114). In der *Perepiska* wird schließlich der Leser zum eigentlichen Lehrmeister des Autors und damit die übliche Appellrichtung der Didaktik paradoxal umgekehrt: "У писателя только и есть один учитель – сами читатели." (VIII, 288).
- <sup>192</sup> Hans Jonas begründet das apophatische Wesen des Gnostikers und seines Verhaltens primär in der Denk- und (Inter-)Aktionsfigur der doppelten Negation (H. Jonas 1934, 150ff.): Gott meint gesetzte (affirmative) Negativität, die die gegebene Negativität und das Nichts der Welt (des Demiurgen) aufhebt, indem sie sie negiert. Die absolute Negativität hebt somit die irdische auf, das große Nichts löscht das kleine Nichts, das Über-Sein das Un-Sein: "Wenn jetzt die Welt ihrerseits das Nichts Gottes ist, nachdem in Gott das Nichts der Welt transzendent wurde, so ist d i e s e s «Nichts» kein einfaches mehr, sondern durch eine vorangegangene vermittelte «doppelte» Verneinung." (vgl. auch P. Sloterdijk, "Die wahre Irrlehre", in: P. Sloterdijk, / Th. Macho 1991, 36f.).
- <sup>193</sup> Vgl. A. H.-L. 1989a, 128ff.; zu Belyjs Analyse der apophatischen Rhetorik Gogol's und zur "figura fictii" vgl. M. Vajskopf 1993a, 393ff. und zum Scheitern des rhetorischen Modells in Gogol's *Perepiska* vgl. N. Drubek-Meyer 1995. Interessant wäre in diesem Zusammenhang die Untersuchung der Konkurrenz von Rhetorik und Poetik in der (russischen bzw. ukrainisch-weißrussischen) Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts in ihrer nachromantischen Neudeutung durch Gogol'.
- <sup>194</sup> Für Gogol' spielte die artikulatorische Realisierung des Verbalen – neben dem Prinzip der "pis'mennost'" und der mit ihm verbundenen Anagrammatik – eine zentrale Rolle (M. Jampol'skij 1996, 23ff.). Für ihn war jedenfalls die öffentliche Deklamation (von Prosa wohlgermerkt) wesentlicher als das Theater (*Perepiska*, VIII, 233).
- <sup>195</sup> Zu diesem Textgenerierungsprinzip Belyjs mit jenem der Formalisten Brik, Šklovskij, Jakobson, vgl. A. H.-L. 1978, 130ff. Auch Brik suchte in der Studie "Zvukovye povtory" die methodologisch homogene Verbindung von "Bild- und Lautschöpfung", wie dies v.a. in den folkloristischen Entfaltungstexten der Fall ist (vgl. *ibid.*, 25).
- <sup>196</sup> A. H.-L. 1978, 134.
- <sup>197</sup> Bestimmend für ein jedes Sprach- und Kunstdenken ist die Entfaltung von Texten aus (semantischen bzw. rhetorischen) Figuren: "[...] произвольность художественного мышления, творящего образы из реализованных ассоциаций; неизбежна лишь центральная идея фикции, соединяющая в

- нуль все логические "плюсы" и "минусы" построенного мира. (M. Vajskopf 1978, 26). Zur Poetik des "razvertyvanie" vgl. A. H.-L. 1989b.
- <sup>198</sup> Vgl. die Zusammenfassung bei R. Lachmann 1982, 29-50.
- <sup>199</sup> Gerade in "Šinel'" wird die Fliege als Symbol des schwachen, nichtigen Menschen leitmotivisch eingesetzt: Der fliegenhafte Held ist ein "[...] существо [...] даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку *обыкновенную муху* и рассмотреть ее в микроскоп" (III, 169). Der Held erscheint als Fliege ("Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приёмную пролетела простая муха." (III, 143) oder er ist von solchen metonymisch umgeben ("Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел всё это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору." (III, 145). Vgl. auch die amputierte Fliege in *Revizor*: "Чудно всё завелось теперь на свете: [...] Еще военный всё-таки кажет из себя, а как наденет фрачишку – ну, точно муха с подрезанными крыльями." (IV, 53). Zu den "much'i" als verkörperte "meloč'i" bei Gogol' vgl. A. Terc 1975a, 130. Zur Mythopoetik der Fliege vgl. auch MNMI, 165.
- <sup>200</sup> Zur mystischen Apophatik der doppelten Verneinung vgl. Meister Eckehart 1979, 252-253: "Eins ist das Verneinen des Verneinens"; vgl. auch M. Vajskopf 1993a, 240: "Совмещенные антиномии В мельчают, взаимно нейтрализуются в бытовом контексте, и происходит, так сказать, аннигиляция положительных и отрицательных величин, обозначающая, по определению Чижевского, сущностную небытийность нелепого мира, его «распад и растворение в ничто». Частным выражением этого нулевого тождества противоположностей выглядят «нерешительность» героев ИФШ и Ж [...]". Zur apophatischen Mystik des Nichts als Abgrund des Seins bei Meister Eckehart und bei Gogol' vgl. V.N. Toporov 1995, 19f.
- <sup>201</sup> Zum "užas" bei Gogol' in der Deutung Rozanovs, Merežkovskijs und Belyjs vgl. M. Vajskopf 1978, 11.
- <sup>202</sup> Zur psychoanalytischen Gogol'-Deutung vgl. L.J. Kent 1969, 11ff., 64f. ("Strašnaja mest'"), 68f. ("Vij"), 81f. ("Portret"); D. Rancour-Laferriere 1982, 47ff. ("Šinel'"); N. Drubek-Meyer 1995, 42ff.
- <sup>203</sup> Für M. Vajskopf (1978, 12f.) kippt die Fiktionalität der Welt Gogol's ("priem fiktivnogo chronotopa") immer wieder in totale "fantastičnost' um: "Художественный мир идей, материальная сущность которого – *небытие*, становится в глазах Гоголя адекватным отражением мира, идей (сущностью) которого является *бездуховность*. Бездушный же мир, статичный и омертвелый в своей косности, представляет собой фикцию настоящего бытия и, следовательно, фикцию настоящего хронотопа. [...] Фикцию времени у Гоголя выполняет *темпорально окрашенная*

последовательность идейно-образных связей, организующих сюжет." (ibid., 12). Zu Belyjs "priem fikcii" vgl. ibid., 13 und zur Fiktivität und "bezličnost" der Figuren (13f., 18); ders., 1993a, 393f., 436 (Fiktivität der Dingwelt); zur "figura fikcii" vgl. auch; A. Terc 1975a, 525ff.

204 L. Šestov 1934.

205 R. Jakobson, "Novejšaja ruskaja poëzija", 110.

206 Zum Verhältnis von "ëstetizm" und "retorika" in Belyjs *Masterstvo Gogolja* vgl. das Schema ibid., 278. Danach fungiert in den *Mertvyje duši* – vor allem im 1. Teil – die Rhetorik als "samocel'" (A. Belyj 1934, 142).

207 V. Šklovskij 1925, 4ff. Auch D.S. Merežkovskij 1906, 17, verweist auf das radikal literarische Wesen der Gogol'schen Figuren – vgl. Chlestakovs Selbstliterarisierung in der Formel: "Я литературой существую" (*Revizor*, IV, 49), was er auch gleich durch den Lügenbericht über sein bedeutendes Leben in Petersburg unter Beweis stellt, wobei er sich selbst zur literarischen Berühmtheit erhebt.

208 Gerade die *Perepiska*, aber auch vielfach eingestreute appellative Textstellen – so etwa das "gumannoe mesto" in "Šinel'" (III, 131-132; dazu M. Jampol'skij 1996, 29ff.) – haben die gegenteilige These gefördert, es würde sich dabei um direkte Aussagen des auktorialen Ich handeln und darüber hinaus um den Versuch einer Entliterarisierung der poetischen Botschaft, die solchermaßen aus der Kunst insgesamt (und letztlich auch aus der Kultur) austritt und unvermittelt in die Sphäre des Ethischen und/oder Religiösen (D.S. Merežkovskij 1906, 124ff.) "umkippt". Jedenfalls hat die Hoffnung auf einen solchen Kippeffekt Gogol' wesentlich bestimmt, wie er ja überhaupt seine gerade in der *Perepiska* vorgeschlagenen Weltverbesserungen nicht sosehr als Produkt einer systematischen zivilisatorischen Leistung ansehen mochte, sondern vielmehr als ein herbeigesehntes, herbeigeredetes "Umschlagen" der Mangelzustände in solche der Fülle und Erfüllung. In diesem Sinne ist der appellative Diskurs Gogol's ein typisch apokalyptischer – auch was ihr paradoxales Prinzip einer "non-self-fulfilling-prophecy" anlangt: Will doch letztlich keiner die "apocalypse now", die letztlich auch den apokalyptischen Diskurs und die Erwartungshaltung hinfällig machen würde (vgl. dazu ausführlich – ausgehend von Derridas Apokalypse-Abhandlung ([1983] 1985) – A. H.-L. 1993, 231-325). Daß ein apokalyptisches Sprechen immer auch apophatisch ist, belegt Gogol's Bekenntnis zum Ersetzen des Wortes durch die Tat – oder jedenfalls durch eine direkte Einwirkung: "Повелевайте же б е з с л о в , одним присутствием вашим [...]" (VIII, 227); "Мне бы хотелось говорить такие слова, которые попали бы прямо куда следует [...]" (313); "[...] нужно употреблять слова и выражения, как всякому простому слову можно возратить его возвышенное достоинство" (242). Zur Verbindung von Apokalyptik und "Domostroj" in der *Perepiska* vgl. A. Terc 1975a, 83ff., 92f. (Apokalyptik bei Puškin und Gogol').

Neben dieser apokalyptischen Redehaltung trägt Gogol's *Perepiska* aber auch deutliche Züge des Beichtdiskurses (zur Beichte in der Orthodoxie vgl. VIII, 247), der dann bei Dostoevskij ebenso literarisiert wie psychologisiert weiterentfaltet wird (A. H.-L. 1996c, 234ff.).

Je nach Einstellung wurde Gogol's "Ausstieg" ("uchod") aus der Literatur wörtlich-direkt genommen – oder aber als ein weiterhin literarisches oder jedenfalls kulturelles Verfahren, als Realisierung einer rhetorischen oder poetischen "Figur" im Lebenstext, der solchermaßen den Kunsttext überschreitet und doch nicht wirklich verläßt: "Может ли он выразить «искусство» через искусство?" (K. Ranniku 1996, 114; M. Vajskopf 1993a, 463ff.). Nach A. Terc 1975a, 21, 26, 61, gibt es keinen frühen und späten Gogol', sondern immer denselben Autor, der beide "Antipoden" – Kunst und asketisches "ikonoborčestvo" – zu verbinden trachtet. Der religiöse, ja eher schon ethische Imperativ lautete "не писать – но спасать" (ibid., 33) – eine Einstellung, die mit dem ethischen Rigorismus, ja Protestantismus eines Tolstoj weit mehr verbunden scheint (ibid., 47, 72f., 217f.) als mit der postethischen Orthodoxie. Das Nützlichkeitsethos Gogol's trägt auch deutliche masonische Züge (M. Vajskopf 1993a, 473f., 480).

Im Gegensatz zum Westen – so noch A. Terc 1975a, 25-26, im Anschluß an Gogol' – ist der russische Autor immer mehr als bloß Schriftsteller. Gogol' sah sich selbst als eine Art "Beamter" in seiner vorweggenommenen Rußland-Utopie: "я не пустой скоморох, созданный для потехи пустых людей, но честный чиновник великого Божьего государства [...]" (Gogol', "Razvjazka «Revizora»", 1846 – zit. bei A. Terc 1975a, 28). Aus dieser Sicht verschmelzen Schönheit und Nutzen ("pol'za"), indem am "obščee delo" des Gottesstaates auf Erden gebaut wird (ibid., 29, 32, 37f.; M. Vajskopf 1993a, 305f.: Gogol' als "činovnik-grafoman").

Ganz anders sieht dagegen N. Drubek-Meyer (1995, 267ff., 337) die Spätphase Gogol's unter dem Zeichen der Ersetzung des Signifikanten (also Literarisch-Künstlerischen oder jedenfalls "Fiktionales") durch das Signifikat (also das Leben, das Absolute, das Ethische oder Religiöse) bzw. durch eine nicht-fiktionale, publizistische, didaktische Diskursführung. In der Selbstdeutung der *Perepiska* versucht Gogol' immer wieder, direkt-appellative und letztlich "unvermittelte" Mitteilungsformen an der Absolutheit und Evidenz der Tat ("delo") bzw. des Tatsächlichen zu messen ("pročnoe delo"): "Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе: дело мое есть то, о котором прежде всего должен подумать всяк человек, не только один я. Дело мое – душа и прочное дело жизни [...] К изнуренью сил прибавилась еще и зябкость в такой мере, что не знаю, как и чем согреться: нужно делать движенье, а делать движенье – нет сил." (N.V. Gogol', VIII, 298-299).

Während Puškin die höchste – aber völlig frucht- und nutzlose – Poesie und Ästhetik verkörpert (VIII, 383), beansprucht der Prosaiker Gogol' für sich und sein (eigentliches) postliterarisches (Lebens-)Werk den "Nutzen" (ibid., 215), freilich einen ethisch-religiösen, lebensechten, authentischen. Daher richtet sich seine *Perepiska* nicht an ein literarisches Publikum – eine ähnliche Geste wird später Černyševskij in *Čto delat'* versuchen – sondern an den Mann bzw. die Frau der Tat, also an "Leute, die im Leben stehen" (ibid., 287).

- <sup>209</sup> Die leere Rhetorik dominiert auch in Dostoevskijs *Zapiski iz podpolja*, wo der permanente Redefluß jegliches Handeln paralyisiert: "лучше ничего не делать" (ibid.). Bei Dostoevskij wird – anders als bei Gogol' – auch noch der konstruierte Leser als Adressat in das Rückkoppelungsspiel der "leeren Diskurse" des Helden-Autors der "Zapiski sumasšedšego" miteinbezogen (122f.). Gleichzeitig wird das "obrašćenie k čitateľjam" als "pustaja forma" (ibid.) abgetan, denn "čitateľj že u menja nikogda ne budet." (ibid.). Diese Ziellosigkeit des leeren Diskurses wird mit dem Schach verglichen, bei dem der Mensch wie bei allen Spielen den Prozess und nicht das Ziel schätzt (ibid., 123). Dies gilt auch für die absurdistischen Aspekte der Prosagroteske Gogol's – so etwa für das apophatische Verfahren, ein Null-Ereignis zu erzählen (vgl. die Einleitungspassage zu den M.D. I, 7): "Въезд [...] не был сопровожден ничем особенным." Vgl. dazu A. Terc (1975a, 458f., 467), der von einem "čistyj process napisanija" spricht (473)
- <sup>210</sup> Hier wieder im Sinne von Jakobsons, Realismus-Konzeption (R. Jakobson [1921] 1972).
- <sup>211</sup> "И Петербург остался без Акакия АКАКиевича, КАК будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло [...] ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп– существо [...]", III, 169.
- <sup>212</sup> Zur manieristisch-concettistischen Tradition der Kasuistik – v.a. bei Pascal – vgl. G.R. Hocke 1987, 486ff.; die Kasuistik in Gogol's Spätwerk behandelt auch A. Terc 1975a, 309.
- <sup>213</sup> Die Aufspaltung der russischen Kultur im 17. Jahrhundert in eine Text- und eine Sprachkultur, d.h. in eine mitteilungs- und interpretationsorientierte Rhetorik und eine dem Sprachrealismus verpflichteten Zeichenvorstellung behandelt eingehend B.A. Uspenskij 1992, 90-129.
- <sup>214</sup> Der Begriff "haecceitas" stammt von Duns Scotus.
- <sup>215</sup> Zum paradoxalen Diskurs der Beichte bei Dostoevskij vgl. A. H.-L. 1996c.
- <sup>216</sup> Ob nun der I. Teil des Romans eine eigenständige, primär künstlerisch-poetische Welt darstellt – oder aber den durch viele Vorwegnahmen durchwirkten Vorgriff auf das eigentliche, kommende Werk – den II. und III. Teil – war für Gogol' selbst ein brennendes Problem, das er in der *Perepiska* immer wieder anfachte. Den Versuch einer Interpretation der Biographie Čičikovs im I. Teil nach dem Modell der altrussischen Heiligen-Viten bieten S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 65ff. Dieses mythologische und im weiteren hagiographische Lebensmodell wird durch Sujet und Diskursform des barocken Pickaroromans gebrochen (ibid.).



- <sup>217</sup> In "Nos" wird die gesamte Weiblichkeit mit dem "Hühnervolk" verglichen: "[...] «вот, мол, вам, бабьё, куриный народ! [...]»" (III, 74).
- <sup>218</sup> Eine eingehende Analyse der religiös-hermetischen und slawophilen Kontexte dieses Abschnittes bietet M. Vajskopf 1993a, 405ff.
- <sup>219</sup> Gerade dieses Finale und der Erhabenheitsdiskurs des Trojka-Rußland im Fluge bot Gogol' selbst (VIII, 250ff., 288) und seinen Interpreten den Ansatzpunkt für eine positiv-kataphatische Interpretation des Gesamtwerkes und seine Fundierung in einen (scheinbar) "positiven Pol" (M. Ėpštejn 1996, 130ff.; A. Terc 1975a, 179, 197f.; M. Vajskopf 1993a, 300, 428f.). Was den einen als Ausdruck eines unvermittelten Patriotismus, ja nationalen Messianismus erscheint, gilt den anderen als Vorwand für die Entfaltung stilironischer Passagen (M. Ėpštejn 1996, 130) oder psychopoetischer Doppeldeutigkeiten (Erotisierung Rußlands zu einer mystischen "ženščina-rodina" im Sinne von Bloks "neznakomka", ibid., 138f.; Dämonisierung Rußlands, ibid., 132f.). Vgl. dazu auch die Analyse des dämonischen Blickes Rußlands (M.D. I, 207, das auf den Autor blickt und von ihm Rechenschaft fordert (I. Ermakov 1924, 49; 95; M. Ėpštejn 1996, 132).
- <sup>220</sup> Gogol's immer wieder thematisierte Geschwindigkeits- und Flug-Angst-Lust verbindet sich hier mit dem Erhabenheitstopos rasender Geschwindigkeit und einer Panoramisierung des Blickes (vgl. die Ausführungen zu Gogol's "mel'kat'" bei V.N. Toporov 1995, 104; A. Terc 1975a, 55, 180ff.; 389 zu Gogol's Reisezwang). Für M. Ėpštejn (1996, 136ff.) verbindet sich der rasende Flug der Trojka mit der Vogel-Symbolik und diese wiederum mit jener des Teufels oder des Hexenritts (etwa in "Vij", II, 187; A. Terc 1975a, 183). Dieser phantasierte Trojka-Flug eines mythisierten oder mystifizierten Rußland kontrastiert bei Gogol' mit der realen Eisenbahn- und Verkehrswelt Europas, von deren Effizienz Rußland vorerst meilenweit entfernt ist – jedoch: "В России давно бы завелась вся эта дрянь сама собою, с такими удобствами, каких и в Европе нет, если бы только многие из нас позаботились прежде о деле внутреннем так, как следует." (VIII, 353). Der magischen Selbstbewegung der Trojka korrespondiert hier die für Gogol' typische Gestik der Vorwegnahme, wenn er Rußlands Fähigkeit beschwört, das Verkehrsproblem "wie von selbst" zu lösen, wenn nur das "vnutrennee delo" stimmt.
- Darüber hinaus wird bei Gogol' das Fliegen vielfach auch mit der Sphäre des Weiblich-Erotischen assoziiert – so etwa in "Nevskij prospekt": "Он не смел и думать о том, чтобы получить какое-нибудь право на внимание у Л Е Т а в ш е й вдали красавицы, [...]; но ему хотеЛось только видеть дом, заметить, где имеет жилище это прелестное существо, которое, казалось, сл е т е л о с неба прямо на Невский проспект и, верно, ул е т и т неизвестно куда. Он л е т е л так скоро, что сталкивал беспрестанно с тротуара солидных господ [...]" (III, 16). Hier fliegt eigentlich alles: die "krasavica" (vom Himmel), der Nevskij ("neizvestno kuda" wie die Trojka der *Mertvye duši*) und der Verliebte.

<sup>221</sup> Die apophatische Schilderung Rußlands in den *Mertvyje duši*: als Negation der pittoresken romantischen Landschaft analysiert R.A. Maguire 1990, 49f.

<sup>222</sup> Das kataphatische Rußlandbild im Geiste der Slawophilen erscheint bei Gogol' gerade in der *Perepiska*, aber auch in den *Mertvyje duši* so sehr überhöht, daß ein Umkippen in die Ästhetik der Negativität bzw. Verfremdung eben dieses Rußland-Mythos allgegenwärtig scheint: "именно язык прдает Гоголя" (M. Ėpštejn 1996, 135; A. Terc 1975a, 195ff., 432ff.; M. Vajskopf 1993a, 197f., 437, 463ff., 488ff.). Dieses positive Rußland ist nicht nur das österliche Land der Auferstehungsreligion ("«У нас прежде, чем во вякой другой земле, воспразднуется светлое воскресенье Христово»" (N.V. Gogol', VIII, 418), es ist insgesamt ein einziges Kloster ("Rossija – monastyr'", *ibid.*, 301) und in Wahrheit unerkant – also seinem Wesen nach apophatisch geprägt: "Велико незнанье России" (VIII, 308).

Auf paradoxe Weise ist Rußland den Russen selbst unbekannt, da alle in den ausländischen Zeitungen, aber nicht bei sich selbst zuhause sind (*ibid.*). Als Abhilfe empfiehlt Gogol' das permanente Reisen durch Rußland, womit ein positives Gegenbild zu den grotesken "rites de passage" Čičikovs aufgestellt wäre. Gogol' selbst verrät diesen Zusammenhang nur zu gerne: "И хоть бы одна душа заговорила во всеуслышанье! Точно, как бы вымерло всё, как бы в самом деле обитают в России не живые, а какие-то мертвые души. И меня же упрекают в плохом знаньи России! Как будто непременно силой святого духа должен узнать я всё, что ни делается во всех углах ее, – без научения научиться!" (VIII, 287).

Die Notwendigkeit "Rußland zu lieben" ("нужно любить Россию", VIII, 299) mündet in der paradoxalen Verpflichtung, bei dieser Gelegenheit "alles" an Rußland zu lieben; erst diese im Grund unmögliche All-Liebe wird Rußland gerecht bzw. macht es zu dem, was es eigentlich ist: "Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть сама Россия. Если только возлюбит русской Россию, возлюбит и всё, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь сам бог." (N.V. Gogol', *Perepiska*, VIII, 300). Dabei ist diese Liebe vom Mitleid nicht zu trennen ("И состраданье есть уже начало любви." (*ibid.*), denn das Leiden an der Negativität, Leere und Unbehaustheit dieses Landes (VIII, 289) birgt schon die Erlösung des Leidenden wie des Mitleidobjekts in sich, das durch sein Nichts und seine Mangelhaftigkeit ("ničtožnost'") wie eine "tabula rasa" magisch dazu einlädt, beschriftet zu werden (R.A. Maguire 1990, 53).

Damit wird die Negativität unvermittelt umdeutbar zu höchster Positivität, wie dies später im Rußland-Diskurs etwa Versilovs in Dostoevskijs *Podrostok* paradigmatisch vorführt: Rußland ist (allen) alles und/oder nichts... Hier wird auch der seltsam assimilatorische Charakter Čičikovs ex negativo als Verkörperung des paulinischen Prinzips erkennbar, im Sinne der Verkündigung des Evangeliums "allen alles" zu werden: "Для Иудеев я был как Иудей, чтобы приобрести подзаконных; Для чуждых закона – как чуждый закона... Для всех я сделался всем, чтобы спасти, по крайней мере, некоторых" (Paulus Briefe, 9, 20-22; vgl. dazu S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 75f.;

zur Identifikation Gogol's mit Paulus vgl. R.-D. Keil 1985, 97; M. Vajskopf 1993a, 228; 390f.).

Čičikovs Fähigkeit sich einer jeden Situation (auch diskursiv) anzupassen, seine unendliche Verwandlungsfähigkeit und sein "vysokoe iskusstvo vyražat'sja", VI, 35) macht ihn zum – wenn auch (vorläufig) – minderwertigen Ebenbild Rußlands, dessen seltsame Leere einerseits die erwähnte "ničtožnost'" realisiert, anderseits einen (apokalyptischen) Vorgriff auf eine universelle Beschreibbarkeit verspricht: "Петр прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудья для дела, и до сих пор остаются так же пустынно, грустно и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо всё вокруг нас, точно, как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашей крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какой-то холодной, занесенной вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: «Нет лошадей». Отчего это? Кто виноват? Мы или правительство?" (*Perepiska*, VIII, 289). Die (Ver-) Wandlungsfähigkeit des mythischen Helden (Rußland) hat eine aktive und eine passive Seite: Aktiv nahm sich Rußland das Beste überall, wo es zu finden war (VIII, 404), anderseits wird in eben dieses Rußland (von Europa) alles nur denkbare eingeschrieben, hineinprojiziert. Einmal ist Rußland der Träger des "lebendigen Wortes" (VIII, 369), einmal ist es die verkörperte Wort- und Sprachlosigkeit, die im Äußersten haust.

Eben diese Idee findet sich zuletzt noch bei V.N. Toporov, wenn er die Über- und Unterschätzung des Dinglichen mit einer dem russischen eigentümlichen Mentalität des Alles und/oder Nichts verbindet: "тяготение к вечной «опустошенности» и вечной «перенасыщенности» следует видеть в неуравновешенности отношения к вещи, в неумении занять правильную позицию и трезво взглянуть на вещь, в роковом изъяне, характеризующем связь творца и его творения, человека и вещи." (V.N. Toporov 1995, 30). Zur Spezifik Rußlands gehört: "[...] ее [русской жизни] разрывы, измены, отречения, крайности, соблазны, отсутствие решимости как воли сделать выбор и принять ответственность, роковая впечатлительность, медиумическая зачарованность и пренебрегающая логической дисциплиной и трезвостью чрезмерная отзывчивость – все это [...] отражается и на отношении русского человека к вещам, шире – к имуществу, собственному, выгоде. Эти отношения во многом странны и не выяснены и определяются двумя установками: вещь – н и ч т о (*пропади она пропадом!*; *не в вещах (деньгах) счастье* и т.п.) и вещь – в с ё – [...]" (ibid.). Daß Toporov aus dieser Unbehaustheit im Gegenständlichen als Hauptsünde in der Geschichte Rußlands die Verachtung des Eigentumsprinzips ableitet, steht auf einem anderen Blatt: Diese Schuld "состоит в институализации разных вариантов неадекватного отношения собственника к собственности [...]" (ibid., 81). Ähnliche Ansichten zum russischen Chaos vertritt auch A. Terc 1975a, 379ff.

- <sup>223</sup> "Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего." ("Zapiski sumas-šedšego", III, 171); "Итак, я в Испании, и это случилось так скоро, что я едва мог очнуться. [...] Мне показалась странною необыкновенная скорость. [...] Впрочем ведь теперь по всей Европе чугунные дороги и пароходы ездят чрезвычайно скоро." (ibid., 211) Vgl. dazu A. Kovač 1993, 107.
- <sup>224</sup> Nach D.S. Merežkovskij (1906, 4ff.) ist der Teufel (Gogol's) die personifizierte Täuschung bzw. Lüge: "Главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть. Будучи серединою, он кажется одним из двух концов-безконечностей мира [...]" (D.S. Merežkovskij 1906, 4). Der Teufel tritt immer in anderen Masken und Kostümierungen auf; er ist der ewige "podražatel'", "obež'jana Boga" – und "samozvanec" (21): "Гоголь первый увидел чорта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычайностью, а обыкновенностью, пошлостью [...] лицо «как у всех», почти наше собственное лицо [...]" (ibid.). In diesem Sinne ist der Teufel auch die Verkörperung der Negation und Nichtigkeit ("pošlost'") – insbesondere jener von Anfang und Ende, obwohl er sich gerne als das Anfanglose (also Gott) ausgibt: "Чорт – нуменальная середина сущаго, отрицание всех глубин и вершин – вечная плоскость, вечная пошлость. Единственный предмет гоголевского творчества и есть чорт именно в этом мысле, то-есть как явление «бессмертной пошлости людской» [...]; пошлость sub specie aeterni [...]" (2); "[...] среди "безделья", пустоты, пошлости мира человеческого, не человек, а сам чорт, «отец лжи», в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную «сплетню»." (7). Als einzige Gegenkraft, die den Teufel imstande ist zu besiegen, bleibt das Lachen bzw. seine Verlachung (1). Zur Rolle des Teufels bei Merežkovskij vgl. M. Vajskopf 1978, 42ff.; eine psychoanalytische Deutung bietet D. Rancour-Laferriere 1982, 58ff.
- <sup>225</sup> Vgl. die Rolle des Teufels bei Gogol' und bei Dostoevskij – Ivan Karamazov (D.S. Merežkovskij 1906, 11). Wie bei Ivan ist auch bei Gogol' der Teufel ohne Anfang und Ende – er ist "воплощенная нравственная и умственная середина, посредственность." (D.S. Merežkovskij 1906, 11). Zum Kampf Ivan Karamazovs mit dem Teufel vgl. ibid., 77.
- <sup>226</sup> Die Fähigkeit des Teufels – in der Gestalt Chlestakovs – zur Mimikry unterstreicht D.S. Merežkovskij 1906, 13.
- <sup>227</sup> Genau dies war ja die Formel des Nasen-Doppelgängers im Kazanskij sobor.

### Literatur

- Abraham, N. / Torok, M. 1979. *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt a.M.-Berlin-Wien.
- Afanas'ev, A. 1865. *Poétičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, I. Band, M.

- Altman, M.S. 1982. "O sobstvennych imenach v proizvedenijach Gogolja", *Finis duodecim lustris*, Tallinn.
- Annenskij, I. 1979. *Knigi otrazenij*, M.
- Annenskij, I. 1987. *Izbrannoe*, M.
- Arendt, D. 1972. *Der poetische Nihilismus in der Romantik*, 2 Bände, Tübingen.
- Aristoteles. 1933. *Nikomachische Ethik*, Leipzig.
- Baader, F. von, *Sätze aus der erotischen Philosophie und andere Schriften*, Frankf.a.M. 1966.
- Bachelard, G. 1990. *Psychoanalyse des Feuers*, Frankf.a.M.
- Bachofen, J.J. 1975. *Das Mutterrecht*, eine Auswahl hrsg. von H.-J. Heinrichs, Frankf.a. M.
- Bachtin, M. 1965. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, M.
- Balthasar, H.U. v. 1962. *Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik*, 2. Band. *Fächer der Stille*, Einsiedeln.
- Barthes, R. [1953] 1959. *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur*, Zwei Essays, Hamburg.
- Béguin, A. 1959. *Blaise Pascal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek.
- Belyj, A. 1934. *Masterstvo Gogolja*, M.-L.
- Belyj, A. 1922. *Kotik Letaev*, Pgd.
- Boehme, J. *Mysterium magnum*, 1833, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII,
- Bonola, A. 1995. *Osip Mandel'stams «Egipetskaja marka»*. *Eine Rekonstruktion der Motivsemantik*, München.
- Brjusov, V. 1975. "Izpepeleennye", *Sobranie sočinenij*, Bd. VI.
- Corbin, A. 1991. *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Frankf.a.M.
- Cvetaeva, M. 1965. *Izbrannye proizvedenija*, M.-L.
- Deleuze, G. 1980. "Sacher Masoch und der Masochismus", L.v. Sacher-Masoch, *Die Venus in Pelz*, Frankf.a.M., 163-281.
- Deleuze, G. 1992. *Differenz und Wiederholung*, Frankf.a.M.
- Derrida, J. 1985. *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*, Wien.
- Derrida, J. 1989. *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, Wien.
- Dostoevskij, F.M. 1958. *Brat'ja Karamazovy*, in: *Sobranie sočinenij*, Bd. X, M.
- Dostoevskij, F.M. 1974. *Podrostok*, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. XIII, L.
- Drubek-Meyer, N. 1995. *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Fiktion*, München, im Druck.
- Eco, U. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München.
- Ėjchenbaum, B. 1922. *Molodoj Tolstoj*, Pgd.-Berlin.
- Ėpštejn, M. 1996. "Ironija stilja: demoničeskoe v obraze Rossii u Gogolja", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 19, 1996, 129-147.
- Ermakov, I. 1923. Ermakov, I. [Yermakov] 1974. "The Nose", in: Maguire, R.A. 1974.
- Ermakov, I. 1924. *Očerki po analizu tvorčestva N. V. Gogolja*, M.-Pb.
- Evdokimov, P. 1965. *Der Abstieg in die Hölle. Gogol und Dostojewskij*, Salzburg.

- Foucault, M. 1986. *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Fankf.a.M.
- Freud, S. I-XI. *Gesammelte Werke*, Frankf.a.M.
- Freud, S. 1966. "Das Unheimliche" und seine Deutung der "Sandmann"-Novelle Hoffmanns", "Das Unheimliche", *Gesammelte Werke*, Bd., XII, Frankf.a.M., 1966<sup>3</sup> 229-268.
- Frick, K. 1982. *Das Reich Satans. Luzifer, Satan, Teufel und die Mond- und Liebesgöttinnen in ihren lichten und dunklen Aspekten*, Graz.
- Gebser, J. 1973. *Ursprung und Gegenwart. Erster Teil. Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung*, München<sup>2</sup>.
- Gogol', N.V. I-XIV. *Polnoe sobranie sočinenij*, L. 1940ff.
- Gogol', N.V. M.D. I = *Mertvyje duši, Polnoe sobranie sočinenij*, VI.
- Gogol', N.V. M.D. II = *Mertvyje duši, Polnoe sobranie sočinenij*, VII.
- Goldstein, D. 1983. *A la Russe: A Cookbook of Russian Hospitality*, New York.
- Gončarov, S.A. / Gol'denberg, A.Ch. 1995. "Pavel Čičikov: sud'ba geroja v legendarno-mifologičeskoj retrospektive", *Imja – sjužet – mif*, SPb., 64-86.
- Gončarov, S.A. 1993, "Son – duša, ljubov' sem'ja, mužskoe – ženskoe v ranem tvorčestve Gogolja", S.A. Gončarov (Hg.), *Gogolevskij sbornik*, SPb., 4-41.
- Grass, K. 1907. *Die russischen Sekten*. Erster Band. Die Chlysten, Leipzig.
- Grass, K. 1914. *Die russischen Sekten*. Zweiter Band. Die Weißen Tauben oder die Skopzen, Leipzig.
- Guardini, R. 1935. *Christliches Bewußtsein. Versuche über Pascal*, Leipzig.
- Gurevič, A.Ja. 1981. *Problemy srednevekovoj kul'tury*, M.
- Hansen-Löve, A.  
1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
1983. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne", Schmid, W./ Stempel, W.-D. (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 11, 1983, 291-360.
1984. "Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung", Grübel, R. (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij Rasskaz*, Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert, Utrecht, 1-45.
- 1985a. "Metamorphosen der 'truba' in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs", *Velimir Chlebnikov*, Holthusen, J. (Hg.) et al., München, 71-105.
- 1985b. "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie Velemir Chlebnikovs", Nilsson, N.A. (Hg.), *Velimir Chlebnikov, A Stockholm Symposium* April 24, 1983, Stockholm, 27-88.
1986. "Der 'Welt-Schädel' in der Mythopoesie V.Chlebnikovs", Weststejn, W. (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*. Amsterdam Symposium in the Centenary of Velimir Chlebnikov, Amsterdam, 129-186.
1987. "Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus", *Poetica*, Band 19, Heft 1-2, 88-133.

1988. "Velimir Chlebnikovs Onomatopoeik. Name und Anagramm", Lachmann, R. / Smirnov, I.P. (Hg.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen, Wiener Slavistischer Almanach*, 21, 135-224.
- 1989a. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien.
- 1989b. "Entfaltung. Realisierung", Flaker, A. (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 188-211.
1990. "Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus", *AvantGarde, Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
1991. "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne" *Poetica*, 23. Bd., Heft 1-2, 166-216.
1992. "Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*", 1. Teil, *Russian Literature*, XXXI, 491-544.
1993. "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", R. Grübel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam - Atlanta, 231-325.
- 1994a. "Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu)", *Poetica*, 26. Bd., H. 3-4, 308-373.
- 1994b. "Vor dem Gesetz", *Interpretationen Frank Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, 146-157.
1995. "Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne", Fieguth, R. (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen, Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 41, 171-294.
- 1996a. "Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij", *Die Welt der Slaven*, XLI, 299-324.
- 1996b. "Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele", K. Stierle / R. Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform, Poetik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
- 1996d. "Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo *Podrostok*", Markovič./ Schmid, W., *Avtor i tekst*, SPb. 1996,
- 1997a. *Symbolismus. Band II: Mythopoetik*, Wien 1997.
- 1997b. "«Scribo quia absurdum». Die Religionen der russischen Dichter des Absurden", im Druck.
- 1997c. "Entfaltungen der Gewebemetapher. Mandelstam-Texturen", *Der Prokurist*, Nr. 17, im Druck.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band. 6, (Repr.) Berlin-New York 1987.
- Hocke, G.R. 1987. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek.
- Hofmann, W. 1966. *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart.
- Holenstein, E. 1975. *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankf.a.M.
- Ingold, F.Ph. 1981. *Gogol wie er lebt und im Buch steht. Ein enzyklopädischer Entwurf*.
- Ivanov, V. I-III. *Sobranie proizvedenij*, Bruxelles 1971-1979, Bd. III
- Ivanov, V. 1909. "Ty esi", 1907, *Po zvezdam*, Spb. 1909, 425-434.

- Jakobson, R. 1972. "Novejšaja russkaja poëzija", [1921], Stempel, W.D. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band II, München, 18-135.
- Jakobson, R. 1972. "O chudožestvennom realizme", Stempel, W.D. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band II, München, 372-391.
- Jampol'skij, M. 1996. *Demon i labirint (Diagrammy, deformacii, mimesis)*, M.
- Jonas, H. 1934. *Gnosis und spätantiker Geist, Teil I: Die mythologische Gnosis*, Göttingen.
- Jung, C.G., XIV/1-3. *Mysterium coniunctionis, Gesammelte Werke*, Olten und Freiburg.
- Jung, C.G. 1975. *Psychologie und Alchemie*, Studienausgabe bei Walter, Olten und Freiburg.
- Jung, C.G. IX/2. *Aion, Gesammelte Werke*, Olten und Freiburg.
- Kallistus und Ignatius 1955. *Das Herzensgebet. Mystik und Yoga der Ostkirche. Die Centurie der Mönche Kallistus und Ignatius*, München.
- Karlsky, S. 1976. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Cambridge-London.
- Keil, R.-D. 1985. *Nikolai W. Gogol' in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek.
- Kent, L.J. 1969. *The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij, and its Antecedents*, The Hague / Paris.
- Kierkegaard, S. [1850] 1986. *Einübung im Christentum*, Köln.
- Kotzinger, S. 1992. "Vozvyšennoe u Gogolja: Vlast' ritoriki i vozvyšennoe iskusstvo", *Tradicii i novatorstvo v russkoj klassičeskoj literature (...Gogol'....Dostoevskij....)*, SPb.
- Kovač, A. 1993, "Popriščin, Sofi i Medži. (K semantičkoj rekonstrukcii «Zapisok sumassedšego»)", Gončarov, S.A. (Hg.), *Gogolevskij sbornik*, SPb.
- Kues, Nikolaus von *Philosophisch-theologische Schriften*, Wien 1989<sup>2</sup>, Bd 1
- Lacan, J. 1973. "Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief»", Lacan, J. *Schriften I*, Frankf.a.M., 7-40.
- Lachmann, R. 1982. "Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation", Lachmann, R. (Hg.), *Dialogizität*, München, 29-50
- Lachmann, R. 1987. Einleitung zur deutschen Ausgabe *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankf.a.M.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankf.a.M.
- Lahusen, Th. 1982. *Around de l'homme nouveau. Allocution et société en Russie au XIXe siècle*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 9.
- Land, H. 1986. *Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankf.a.M.
- Langer, G. 1991. "Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk", *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1, 143-173.
- Leblanc, R.D. 1988. "Satisfying Khlestakov's Appetite: The Semiotics of Eating in *The Inspector General*", in: *Slavic Review*, 47, 483-498
- Lermontov, *Geroj našego vremeni, Sobranie sočinenij*, Band IV, M. 1958.
- Lossky, V. 1961. *Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche*, Graz-Wien-Köln.



- Lotman, Ju.M. 1970, "Iz nabljudenij nad strukturnym principam rannego tvorčestva Gogolja", *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, XV.
- Lotman, Ju.M. 1988. *V škole poëtičeskogo slova. Puškin, Lermontov, Gogol'*, M.
- Lotman, Ju.M. 1992. "Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja", *Izbrannye stat'i*, I, Tallin, 413-447.
- Luhmann, N., Fuchs, P. 1992. *Reden und Schweigen*, Frankf.a.M.
- Lyotard, J.-F. 1989a. *Das Inhumane*. Eine Plauderei über die Zeit, Wien.
- Lyotard, J.-F. 1989b. "Das Interesse des Erhabenen", Pries, Ch. (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, 91-118.
- Maguire, R.A. 1974. *Gogol from the Twentieth Century*, Eleven Essays, Princeton.
- Maguire, R.A. 1990. "Gogol and the Legacy of Pseudo-Dionysius", *Russianness; an examination of Russia and the West*, Ann Arbor.
- Mann, Ju. [1978] 1988. *Poëtika Gogolja*, M.
- Meister Eckehart [1963] 1979. *Deutsche Predigten und Traktate*, München.
- Mel'nikov, P.I. VI, 1909. *Polnoe sobranie sočinenij*, Izd. 2-e, SPb., Band IV.
- Merežkovskij, D.S. 1906. *Gogol' i čort*, M.
- Mereschkowskij, D. 1963. *Gogol' und der Teufel*, Hbg.-München.
- Mereschkowski, D. 1972. "Gogol". *Tvorčestvo, žizn' i religija*, *Izbrannye stat'i. Simvolizm, Gogol', Lermontov*, Reprint München, 165-286.
- MNMI = *Mify narodov mira*, Band I, M. 1981.
- Mukaťovský, J. 1970. *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankf.a.M.
- Nabokov, V. 1944. *Nikolai Gogol*, New York.
- Neuhäuser, R. 1985. "Das «Biedermeier» (Realidealismus) in der russischen Lyrik der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts", *Wiener Slawistischer Almanach*, 15, 35-73.
- Odoevskijs, V.F. 1974. "Opyt teorii izjaščnych iskusstv s osobennym primeneniem onoj k muzyke", *Russkie estetičeskije traktaty pervoj tret'i XIX veka*, tom vtoroj, M., 156-171.
- Onasch, K. 1961. *Ikonen*, Berlin-Gütersloh.
- Pascal, B. 1937. *Über die Religion und über einige andere Gegenstände (Pensées)*, Berlin.
- Podoroga, V. 1995. *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju*, M.
- Popkin, C. 1993. *The Pragmatics of Insignificance*. Chekhov, Zoshchenko, Gogol, Stanford.
- Poulet, G. 1985. *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*, Frankf.a.M.-Berlin-Wien.
- Pries, Ch. [Hg.], 1989. *Das Erhabene*. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim, 33-54
- Puškin, A.S. II = *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, M. 1962ff.
- Rabelais, F. 1911. *Gargantua und Pantagruel*, 2. Bde, München.
- Rancour-Laferriere, D. 1982. *Out from under Gogol's Overcoat. A Psychoanalytic Study*, Ann Arbor.
- Ranke-Graves, R. v. 1968. *Griechische Mythologie*, Bd. I, Reinbek.
- Ranke-Graves, R.v. 1985. *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, Reinbek.

- Ranniku, K. 1996. "K probleme poetiki «Vybrannyh mest iz perepiski s druž'jami» N.V. Gogolja", *Russkaja filologija*, Tartu, 7, 113-119.
- Robinson, A.N. 1974. *Bor'ba idej v russkoj literature XVII veka*, M.
- Rotman, B. [1987] 1993, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford.
- Rudolph, K. 1980. *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Göttingen.
- Schenck, E.v. 1939. *E.T.A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen*, Berlin.
- Schlegel, F. 1967. *Kritische Ausgabe seiner Werke*, Band II, München-Wien-Zürich.
- Schmid, W. 1991. *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München.
- Schmid, W. 1992. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankf.a.M. etc.
- Shapiro 1993. *Nikolai Gogol and the baroque cultural heritage*, Pennsylvania.
- Sloterdijk, P. / Macho, Th. (Hg.) 1991. *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München-Zürich.
- Smirnov, I.P., Döring-Smirnov, J.R. 1980. "Realizm: diachroničeskij podchod", *Russian literature*, VII, 1-39.
- Smirnov, I.P. 1977. *Chudožestvennyj smysl i évoljucija chudožestvennyh sistem*, M.
- Smirnov, I.P. 1994. *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do naših dnei*, M.
- Spiecker, S. 1994. "Gogol's *Via negationis*: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in *Arabeski*", *Wiener Slawistischer Almanach*, 34, 115-142.
- Sterne, L. 1962. *Leben und Meinungen des Tristram Shandy*, Frankf.a.M.
- Šestov, L. 1934. *Kirkegard i ékzistencial'naja filosofija* (dt. Übers. *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, Graz 1949), Paris.
- Šestov, L. 1935. "Kirkegard i Dostoevskij", *Put'*, 48.
- Šklovskij, V. 1925. *Pjat' čelovk znakomyh*, M.
- Šklovskij, V. 1969. "Iskusstvo kak priem", Striedter, J. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, München, Bd. I.
- Terc, A., 1975a. *V teni Gogolja*, London.
- Terc, A. 1975b. *Progulki s Puškinym*, London.
- Theill-Wunder, H. 1970. *Die archaische Verborgenheit. Die philosophischen Wurzeln der negativen Theologie*, München.
- Toporov, V.N. 1991. "Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik", *Poetica*, 13, 1-63.
- Toporov, V.N. 1995. "Vešč' v antropologičeskoj perspektive (apologija Pljuškina)", *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoétičeskogo*, M., 7-111.
- Tot, Č. 1994. "Na puti k samoopisyvajuščemu tekstu. Signal'nye simvoly v povesti «Šinel'» Gogolja", Budapest, im Druck.
- Tugendhat, E. 1970. "Das Sein und das Nichts", *Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag*, Frankf.a.M., 132-161.
- Tynjanov, Ju. 1922. "Iljustracii", *Kniga i revoljucija*, 6.

- Tynjanov, Ju. 1969. "Dostoevskij i Gogol'", *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, München.
- Uspenskij, B.A. 1992. "Raskol i kul'turnyj konflikt XVII veka", *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana*, Tartu, 90-129.
- Vajskopf, M. 1978. "Poëtika peterburgskich povestej Gogolja (Priemy ob"ektivizacii i gipostazirovanija)", *Slavica Hierosolymitana*, 3, 8-64.
- Vajskopf, M. 1993a. *Sžužet Gogolja*, M.
- Vajskopf, M. 1993b. "Gogol' i masonskaja literatura", Gončarov, S.A. (Hg.), *Gogolevskij sbornik*, SPb., 123-135.
- Villwock, J. "Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*", Pries, Ch.[Hg.] *Das Erhabene, Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, 33-54.
- Vinogradov, V. 1921. "Šžužet i kompozicija povesti «Nos»", *Načala* I, 82-106.
- Vinogradov, V. 1926. *Etjudy o stile Gogolja*, L.
- Widmer, P. 1990. *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankf.a.M.
- Woodward, J.M. 1979. "The Symbolic Logic of Gogol's *The Nose*", *Russian Literature*, VII, 537-564.
- Zelinsky, B. 1975. *Die russische Romantik*, Köln-Wien.
- Zholkovsky, A. 1994. *Text counter Text. Rereadings in Russian Literary History*, Stanford, 17-34.
- Žižek, S. 1992. *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und Philosophie des deutschen Idealismus*, Wien-Berlin.



Sergej A. Gončarov, *Tvorčestvo N.V. Gogolja i tradicija učitel'noj kul'tury*. Sankt Petersburg: Obrazovanie, 1992, 155 p.p.

## 1.

Broadly speaking, Sergei Gončarov's study investigates the connection between Gogol's poetics and the (Russian/Ukrainian) Baroque. The advent of the Baroque in Western culture may be described as an intense revival of rhetoric. In the late Renaissance, the art of rhetorical persuasion appeared to be close to extinction. It was eroded by formal logic and, in Barilli's words, by the demands of "simplicity" and "good sense."<sup>1</sup> However, in the first half of the 17th century, its fortunes seem reversed. The Baroque *acumen* or *agutezza* is characterised by its maximization of rhetorical means, by a propensity for exaggeration, stark contrasts, grotesque juxtapositions, by antithesis and conceitistic imagery. The Baroque's relationship with the classical *ars bene dicendi* is idiosyncratic, as it weakens the constraint Aristotle imposed on any metaphorical linkage between heterogeneous objects (*prepon*) and thus violates the crucial principle of "suitability." The latter was designed to govern the relations between the rhetorical means, on the one hand, and the substance they address, on the other, thereby safeguarding the greatest possible similarity (*similitudo*) between the two. The result of the Baroque violation of this principle is the preponderance of the rhetorical apparatus over its referent. As Barilli points out, a split occurs between words and things, *docere* and *movere*, or between the senses and the intellect.<sup>2</sup> The receptive mode corresponding with Baroque rhetorical practise is not one of traditional contemplation but rather, one of excitement and ecstasy. The Baroque style with its maximization of rhetorical means is geared to bring about sensations of heightened awareness which grasp the object in an "ingenious" fashion (*ingegno*). The *ingegno* describes the ability to see affinities and similarities not as a result of traditional persuasion but, rather, as an effect of a sudden experience of shock and bewilderment.

The Baroque violation of the traditional rhetorical economy results in an epistemological shift whose effects were much more lasting than the Baroque itself. The latter is characterised by a fundamental inability to perceive relationships of correspondence and similarity between different entities (such as words and things). In that sense, it differs sharply from the Middle Ages and their insistence upon "magic" correspondences between names, on the one hand, and objects, on the other.<sup>3</sup> The Baroque artist, on the contrary, compulsively views similarity as dissimilarity, harmony as disharmony, etc. This inability to perceive similarity accounts for many of the grotesque paradoxes which are so typical of Baroque texts. Any form of "combination" in a Baroque text takes the form of an oxymoronic juxtaposition of objects which by definition exclude each other (love and torment, life and death, water and fire, heat and ice, etc.). The oxymoron is perhaps the most fundamentally Baroque of all tropes (*concordia discors; discors concordia*).<sup>4</sup>

By representing the similar as that which is (also) dissimilar, the harmonious as that which is (also) disharmonious, and the beautiful as that which is (also) ugly, the Baroque calls into question formerly self-evident correspondences.<sup>5</sup> Any link between words and referents is now merely allegorical, the property of a grandiose "as if". As A.A. Morozov remarks, the Baroque participates in the rationalist turn which occurred in European intellectual history during the 17th century, that point where the similarity between two things begins to be established on empirical rather than on traditional "magic" grounds.<sup>6</sup> This explains the prominence of the motif of the "catalogue" during the Baroque. Here the comparison between different objects (rather than their magic correspondence) determines the relations between them.

The juxtaposition of a pre-modern culture of magic correspondences, on the one hand, and the Baroque *concordia discors*, on the other, is particularly illuminating with regard to the import of Polish/Jesuit Baroque culture into Northern Russia from its Southern and Western neighbours. As Uspenskij and Živov have shown, the arrival of Baroque culture in Russia marks the beginning of a new, non-traditional and markedly rhetorical textual practise. The traditional Russian attitude is non-rhetorical. (It is not a coincidence that the importation of Baroque culture into Russia coincided with that of rhetorical treatises and manuals for the composition of texts according to rules and examples formulated in Poland or in the countries of Western Europe). The traditional Northern Russian stance on the exegesis of the Bible, for example, is based upon the recognition of canonical correspondences between word and thing. According to the most ardent defenders of this view (the Old Believers), a canonical set of attributes describes both the *substantiae* (nature) and God. The Southern (Baroque) attitude, on the other hand, is a metaphorical one. It assumes that the epithets chosen to address the Godhead may vary according to the position of the observer. In Uspenskij's example, Simeon Polockij insists upon the possibility of referring to God in an apophatic way, as "Darkness", a term which directly opposes the canonical Russian understanding which "naturally" equates God with "Light."<sup>7</sup>

In this sense, the introduction of the Baroque into Northern Russia is tantamount to the beginning of interpretation. The dispute between Avvakum and the supporters of the Nikonian reforms must be seen as a battle between two hermeneutic practises, the one traditional and typological (Avvakum) and the other "modern" and metaphorical (Nikon). One of the consequences of the co-existence of two different semiotic theories in Northern Russia from the 17th century onward is the fact that the Baroque text can be read in either of two ways, either literally or allegorically.

## 2.

Early attempts to link Gogol's writings to the Baroque have tended to concentrate on the author's ornate, "loaded" style (Bely, Gippius, Rozanov, Sinjavskij) without connecting it to Baroque thinking. In Gogol's rhetoric, the traces of the "crisis of similarity" are indeed obvious enough. An "acute" heightening of rhetoric effect may be found, for example, in Gogol's use of hyperbole, antithesis, and oxymoron. As Tschizhevskij has shown, it is a characteristic of the author's use of these figures that they have no verifiable referents in empirical reali-

ty (the wine "at the same time burgundy and champagne"). A similar effect is evident in Gogol's use of hyperoche, i.e., the description of a given object as something which has no equivalent anywhere ("a moustache incapable of depiction by pen or brush").<sup>8</sup> In both cases, Gogol' thematises an incompatibility of words and referents which corresponds with the Baroque crisis of similarity. In his *Tvorčestvo N.V. Gogolja i tradicija učitel'noj kul'tury*, Sergej Gončarov sets out to prove that the roots of the crisis of similarity in Gogol's texts lie in Ukrainian/Russian Baroque culture. The author connects Gogol's indebtedness to Baroque rhetoric to a correspondingly Baroque worldview. He concentrates on texts published after 1835 (part I: *Revizor*, *Petersburg Tales*, *Mertvyje duši I*; part II: *Mertvyje duši II*, *Vybrannye mesta* [...]; *Avtorskaja ispoved'*).

Gončarov's book belongs within a paradigm of Gogol' scholarship which, while never quite extinct, has for the longest time been overshadowed by the dominant Formalist view of the author's writings, a view which denied any relevance of Gogol's ideological positions for the scholarly appraisal of his fiction. Gončarov, on the contrary, assumes as axiomatic that Gogol's poetics cannot be understood without reference to his ideology. That ideology is first and foremost, but by no means exclusively, religious in outlook. Gončarov's approach repudiates the common view that Gogol's subsumption of aesthetics under his ideological agenda took its course late in the writer's life, from an assumed "religious crisis" onward. Generally speaking, academic appraisals of Gogol's religious views have taken the form of an apology. That apology sees the later Gogol' (especially in his letters during the 1840s and in *Vybrannye mesta iz perepiski z druž'jami*) engaged in a desperate attempt to reinterpret and sacralise his own writings *ex post facto*. In this way, Western criticism has sought to defend the aesthetic autonomy of the author's fiction against any attempt to see in it the manifestation of an ideological agenda. This view constitutes the basis of the most common denominator of Gogol' criticism in the West, i.e., the view of his texts as "absurd" in the sense that they rehearse meaningfulness as the only form of positive meaning.

The counterpart of this viewpoint is a type of criticism which reduces Gogol's ideology to the irrational (Merežkovskij, Setchkaev, Nabokov) or which sees in him the hypostasis of a Slavophile mystagogue, a view championed, for example, in Močul'skij's influential *Duchovnyj put' Gogolja* (1933). Here, the reductionism of the Formalist approach goes to the opposite extreme. Gogol's fictional texts now appear as mere afterthoughts to his sermonising expository texts and letters of the 1840s. It is a characteristic of both approaches that they are unwilling to accept any reflection of Gogol's ideological agenda as a direct part of the formal and semantic structure of his fiction.

Such a reflection came into view, for the first time, in research by Gippius and Zen'kovskij. In their wake, Dmitrij Tschizhevskij challenged the view that Gogol's (religious) ideology represents nothing but an erroneous appendix to his canonical writings and that, on the contrary, that agenda must be considered one of the principal factors in the *Bedeutungsaufbau* of his fiction. Tschizhevskij as well as, more recently, Schreiber, Amberg, and Weiskopf, subscribe to what one might (in contradiction to the "autonomous" paradigm outlined above) refer to as a "heteronomous" view of Gogol's poetics, a view which assumes that the author's writings are to be seen less as self-referential aesthetic objects than as

signs which have their ultimate referent in a transcendent reality beyond the immanent here and now. The approach suggested by Tschizhevskij necessitates, on the one hand, the reevaluation of Gogol's fictional texts as ideologically informed and, on the other hand, a rereading of his expository "ideological" writings of the 1840s as (also) fictional ones.<sup>9</sup>

Like Tschizhevskij and Turbin, Gončarov perceives Gogol's texts, first and foremost, as parabolic. It is one of the defining traits of the parable that its own plot, characters, motifs, etc., and the meaning to which they allude, do not coincide. It is evident that the overwhelming majority of Gogol's fictional writings forego any direct representation of the sort of positive ideal of which Gogol speaks so frequently in his letters. Gogol's fictional world is characterised, on the contrary, by ugliness, senseless stupor (*pošlost'*) and the impossibility of "making sense". In assuming that the absence of any direct representation of the ideal in Gogol's fiction is not tantamount to an endorsement of its non-existence, Gončarov argues that Gogol operates from an apophatic basis. In other words, any understanding, for Gogol, is based not upon the similarity of sign and referent (a pre-Baroque position) but, on the contrary, on an act of transfer which transcends the order of the sign in search for a higher level of meaning which *per definitionem* has no material equivalent, "sfera sodržanija, ne imejuščaja vyraženiija" (10).

It could be shown that Gogol's thinking on the subject of aesthetic perception is indeed close to the Baroque *acumen* and *ingegno*, an aspect which Gončarov does not elaborate. Especially in the essays published in *Arabeski* (which remain unconsidered by Gončarov), the author thematises the act of understanding not as a visual perception of similarity but rather as a sudden transport, a feeling of shock which "lifts" the soul towards the *unio mystica* with the Godhead. In this context, one might mention the fact that this position directly opposes the Romantic assumption that the antithesis between the material world and its hidden referent (the transcendent), may be dissolved. For the Romantic, the aesthetic principle (art, beauty) allows for a transcending of reality within the immanence of the here and now. For Gogol, on the other hand, any such "aestheticism" is anathema. Thus, his characters remain essentially clueless when they attempt to decipher the hermetic world-text which surrounds them. In this context, one might cite the famous example of the townspeople in *Mertvye duši* who struggle in vain to understand the meaning of the parable (*pritča*) of "dead souls": "Čto za pritča eti mertvye duši?" *Mertvye duši* and other texts may be read as meta-texts on the epistemological crisis which defines the Baroque. Thus, on the one hand, the author's heroes compulsively seek to read the world as a symbolic text. On the other hand, however, they have lost any sense of the pre-modern (magic) order of similarity pointing to the correspondence between the sign and its referent.

In connection with his assumption that Gogol's texts represent first and foremost parabolic structures, Gončarov argues that their sujets, central motifs and characters fulfill a symbolic function. Gončarov's symbolic approach to Gogol corresponds with the assumption that the writer's ideology centres upon a dualism between this world and the other world, between immanence and transcendence, etc. In the same way, the manifest text of Gogol's fiction is assumed to find its referent outside of itself. The Greek *symbolon* originally signifies two



halves of an object which directly correspond with each other. In Gogol's fictional texts, these two halves are understood to be the material immanent world of *pošlost'*, on the one hand, and its symbolic referent, the transcendent, on the other. The reader transcends the debased fictional world by reading its constituent parts as symbols. As a result, s/he ascends to an ideal meaning of which the fictional text is but the "deformed" outer shell.

Gončarov's tirelessly repeated suggestion that Gogol's texts are to be conceived as signs pointing to a hidden, metaphysical referent is perilously general. For such symbolic reading is, in fact, the blueprint for any type of hermeneutic understanding which views a given narrative as the manifestation of a meaning conceived as "hidden" or absent. One might thus ask if Gončarov's inference that Gogol's fiction can only be understood if read against the background of its metaphysical subconscious is mere speculation. Much will depend upon the author's ability to identify Gogol's ideology as part of the formal structure of his texts. In Gončarov's book, such identification proceeds, first and foremost, on intertextual grounds. The pretexts considered by Gončarov point to European mysticism and the "Platonising" church fathers as the primary roots of Gogol's symbolic practise. Apart from these patristic sources, Gončarov investigates the traces, in Gogol's writings, of the (late) Ukrainian/Russian Baroque. Throughout his book, the author employs the term *učitel' naja kul'tura* in a broader sense than is customary, defining the term as any kind of discourse which seeks to re-organise the world by means of the word or by means of an instructional text (6). Such a discourse opposes a negative pole (the thesis) to a non-existent, ideal positive one (the antithesis) (6).

More specifically, Gončarov invites the reader to view Gogol's fiction through the prism of the late Baroque Ukrainian philosopher and mystic Grigorij S. Skovoroda (1722–1794). Gončarov is by no means the first to trace Gogol's philosophy to Skovoroda. Taking up earlier suggestions by Tschizhevskij, Michail Vajskopf has on several occasions made a compelling case for the link between Gogol' and the Ukrainian philosopher.<sup>10</sup> The latter's philosophy is indeed entirely "symbolic". Skovoroda's worldview is based upon the assumption of a quasi-dualistic opposition between outer and inner world, material existence and spiritual being, immanence and transcendence. The material outside, for Skovoroda, represents a sinful, unredeemed immanence contrasting sharply with its counterpart, the transcendent, and God. Skovoroda insists upon the impossibility of cognising the Godhead or the "inner world" except in the unredeemed phenomena of the outer world.

Skovoroda's antithetical worldview has its correlative in a rhetoric whose principal figure of speech is the *coincidentia oppositorum*. For example, the philosopher defines God as that which is both x and y (day and night, winter and summer, cold and warmth, etc.) at the same time. Skovoroda's philosophy conceives of the world as a symbolic book where visible phenomena correspond with an invisible reality which will reveal itself only through symbolic understanding. In this context, Gončarov points to the relationship between the whole and the part, or between syntagmatic and paradigmatic relations as one of the striking parallels between Gogol' and the Ukrainian philosopher. Skovoroda conceives of the "outer world" as an assembly of disconnected objects. As Gončarov points out, such metonymical displacements are also characteristic of Go-

gol's fictional world. Indeed, a number of those symbolic objects which map out the "outside" world for Skovoroda (boots, overcoats, noses, boxes, wheels, etc.) recur as central motifs in Gogol's fiction (38).

Symbolic understanding in Skovoroda's sense dissociates the objects and phenomena of the visible world from their habitual context. Thus, a "coat" becomes dissociated from the syntagma in which it belongs (the person who owns and wears it; the plot in which it becomes the object of the hero's desire, etc.). Such dissociation, however, is accompanied by the object's integration into a higher syntagmatic level (that of symbolic meaning) where the coat appears, for example, as the coat of Christ. In that sense, metonymies, for Skovoroda, have metaphorical significance. It is Gončarov's idea that the same may be the case for Gogol' and that, consequently, the application of Skovoroda's hermeneutics to the author's fiction will offer a key to its understanding.

Gončarov's problems in reading Gogol's fiction against the background of Skovoroda's philosophy are obvious enough. Skovoroda's symbolic philosophy belongs in a whole tradition of similar (but not identical) philosophies stretching from Plato to the Areopagitic writings as well as to Baroque mysticism and German Romanticism. Gončarov's task hence consists in substantiating his claim that Gogol' adopts his hermeneutic model precisely from the writings of Skovoroda.<sup>11</sup> The critic's efforts in this regard focus upon Skovoroda's anthropology, which has at its centre the mystical doctrine of the "inner man" (*vnutrennij čelovek*), an essential being surrounded by an outer material shell (*vnešnij čelovek*). Both categories recall the body/soul dichotomy familiar from the Bible. The "outer man", for Skovoroda, is associated with the absence of faith and with an exclusively material existence. He refers to this part of the human being as mere "dirt", as a "corpse", or in terms of various animals. The "inner man", on the other hand, is directly linked with the mystical "inner word", a symbolic signifier pointing to a hidden transcendence.

According to Gončarov, Gogol's characters from the 1830s onward appear as fictional unfoldings of Skovoroda's descriptions of outer man (39). Gončarov quotes the example of Sobakevič who is described as a body whose soul may be found "gde-to za gorami" (37). The motif of a lost unity between body and soul indeed recurs in a number of Gogol's texts, particularly in "Šinel". Gogol's characters appear as metonymical displacements, as specimen of Baroque catalogues which have lost any unity. The zoomorphic quality of Gogol's characters (especially in *Mertvyje duši*) is also a commonplace. Furthermore, Gončarov sees a parallel to Skovoroda in Gogol's frequent representation of human beings as lifeless objects (cf. the objects in Sobakevič's house claiming that they, too, are Sobakevič). The reverse of this procedure is Gogol's anthropomorphic depiction of objects and animals (37).

This reviewer does not doubt the relevance of negative anthropology for Gogol's fiction. One may, however, be hesitant with regard to the dominance of Skovoroda's input in this respect. As Gončarov himself points out, the idea of the inner man has its roots in classical thought and the Bible. It may be traced throughout the middle ages, culminating in the Baroque mysticism of Böhme, Arndt, Thomas à Kempis, etc. As a result of the complex genesis of the term "inner man", Gončarov's inferences about Skovoroda as the source of Gogol's anthropology retain a modicum of speculation.

Gogol's heroes, according to Gončarov, do not merely echo Skovoroda's *vnešnij čelovek*, they also make it their heretic business to live the material outer world as if it were the inner world. Instead of transcending the material world they interpret its internal relations as transcendent ones. Gončarov points out that Gogol's plots are frequently based upon his protagonists' acceptance of that which does not belong to them (money, rank, souls, etc.) as their own. The "other" (*čužoe*) is accepted as a substitute of the inner world (46). The substitution of *čužoe* for *svoë* and the attempt to live the transcendent within the immanence of the here and now ends in catastrophe (cf. Akakij's end in "Šinel"). In this way, one might add, Gogol's characters open a whole paradigm of characters in Russian 19th century prose whose principal transgression consists in leading a predominantly "aesthetic" existence.

In the section which follows, Gončarov discusses the traces of Skovorodian thinking in some of Gogol's Petersburg tales ("Nos", "Portet", "Šinel"). The aesthetic/aisthetic element is already implicit in the title of the story "Nos". Gončarov interprets the story's hero, Kovalev, as a quintessentially "outer man" who pursues immanent, non-ideal, non-transcendent aims as if they were ideal and transcendent ones. Gončarov might have found evidence of this substitution in many other stories (such as "Starosvetskie pomeščiki", "Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem", "Nevskij prospekt", etc.). Following Turbin, the author likens the story's sujet to the parable of the Prodigal son and notes its striking triplex structure (51). Gončarov also traces certain motifs in Gogol's story to religious/liturgic predecessors (the nose in the loaf of bread as an allusion to the liturgy, etc.). Furthermore, he notes that Skovoroda refers to *vnešnij čelovek* as one who has lost his nose or as *kurnosyj* (53). By means of these and other intertextual references, the loss of the nose, Gončarov suggests, acquires the status of a sign with a symbolic content (loss of nose = loss of self) (52). In this context, it is once again evident that for Kovalev, the parable of the nose remains as much an unsolved riddle as Čičikov's acquisition of dead souls for the townfolk in *Mertvyje duši*.

If "Nos" focuses upon "outer man", "Šinel'", according to Gončarov, marks the beginning of Gogol's concentration on its counterpart, the "inner" man of God (55). "Šinel'" has been connected to Gogol's religious ideology by a number of scholars (Driessen, van der Eng, Tschizhevskij, Amberg, Keil, Seemann, Vajskopf). The metaphysical approach to the story assumes that Akakij's acquisition of the overcoat does not amount to an attempt to liberate himself from his puppet-like existence as a copyclerk (the focal point of all broadly humanist or sociologically inspired interpretations of the story). Instead, it charges that the hero's infatuation with his coat represents a temptation by the "devil" Petrovič,<sup>12</sup> an interpretation followed by Gončarov (65). Like Seemann before him, the author connects Akakij to the biblical topos of the "poor in spirit". Similar to Driessen and Seemann, Gončarov interprets Akakij's name in hagiographic terms, viewing it as a reference to the legend of the 40 martyrs of Sevast, which include Saint Akakij (62; 65).

The central point in Gončarov's interpretation of "Šinel'" develops an idea put forward by Tschizhevskij, namely that the story should be discussed in terms of Gogol's "philosophy of place". In the Petersburg tales, a character's downfall is frequently the result of leaving his assigned place. Gončarov traces Gogol's

philosophy of place to patristic literature and, in particular, to Skovoroda. The latter refers to inner man as the one who knows his place (*mesto, popriščje*) and duty (*dolžnost', zvanie*) (58). The motifs of *popriščje*, *čin*, and *dolžnost'* have a central place in Gogol's fiction, motifs which, according to Gončarov, the author links to the theme of personal salvation (55). In Gogol's pre-"Šinel'" prose, his heroes are for the most part unable or unwilling to accept their rank and place (Popriščin). In "Šinel'", however, the author presents, for the first time, a hero who is literarily "at one" with his work and duty (57), an identification of professional role and person which, as Gončarov points out, is unusual in the Romantic context and hence semioticised (58). Like Tschizjevskij, Gončarov interprets Akakij's subsequent pursuit of the overcoat as a deviation from the inner man's assigned place, a temptation which (in line with an assumed Biblical invariant) meets with punishment (Akakij's death) (64). His sudden passion for the overcoat does indeed trigger Akakij to leave his place and neglect his duty. His love for the overcoat replaces the love for the work, the copying of documents. In this context, Gončarov points to the interesting semantics of writing in Gogol's story, charging that behind the letters he copies Akakij perceives the invisible and transcendent (59). The earthly Akakij (a pathetic copyclerk and titular councillor) is then doubled by a second Akakij, a spiritual inner man and martyr who communicates with the invisible other world (65).

The last chapter of part I is devoted, for the most part, to the poetics of the title of *Mertvye duši*. Gončarov begins with a rhetorical analysis (the expression "dead souls" as oxymoronic; the weakening of the boundary between the categories of "alive" and "dead", etc.). In the ensuing discussion, the author investigates the intertextual parameters of the expression "*mertvye duši*", concentrating, firstly, on the context of contemporary Russian literature and, secondly, upon the wider frame of Christian doctrine and *učitel' naja kul' tura*. In the 1840s, the expression "dead souls" was widely perceived as strange and alien to the Russian language. Nevertheless, the topos may be found in a number of Romantic texts. In this context, Gončarov's discussion of Žukovskij's ballad *Pokajanie* (1831) where the term has religious/ethical significance is illuminating (80). The significance of the formula "dead souls" in Christian doctrine is summed up in St. Paul's epistles where the death of the body is not equivalent with the death of the soul. *Učitel' naja kul' tura* frequently approaches this dogma of the immortality of the soul from the reverse point of view, representing live bodies with dead souls. Such is the case, for example, in some of the sermons from which Gogol's makes excerpts during the 1840's. Gončarov considers at some length Matvej Desnickij's *Besedy o voskresenii mertvych* (1798) which combines the phrase *mertvye duši* with the issue of sin and the absence of virtue. Apart from Desnickij, Gogol' was well acquainted with *propovedničeskaja literatura* in general (St. Paul, St. Augustine, Joann Zlatoust, Vasilij Velikij, Grigorij Palama, Makarij Ėgipetskij) (84).

Gončarov associates the literal understanding of the phrase *mertvye duši* as *revizskie* (Korobočka) with the level of the novel's fabula, and its figural interpretation (Sobakevič) with the sujet (the "empirical level"). This metaphorical level, in its turn, corresponds with an archetypical transcendent world whose manifestation of the level of the sujet are the narrator's asides, on the one hand, and the intertextual references to patristic sources, on the other. Gončarov notes

an interesting competition between the rationalising (Baroque) style of *učitel' naja kul' tura*, on the one hand, and certain mythopoetic motifs, on the other. *Učitel' naja kul' tura*, in this context, appears as a pedagogic discourse devoted to persuasion and moral betterment. This discourse, according to Gončarov, seeks to "subjugate and overcome" ("podčinit' i preodolet'", 94) the mythopoetic plane where the human being is not susceptible to rationalisation and example, and where it appears to be associated, first and foremost, with a pre-rationalist chthonic element (95). It must be said that Gončarov's theoretical excursions are occasionally marred by lack of clarity. This cryptic quality may result from the author's difficulties in integrating his semiotic/structuralist terminology with its metaphysical subject matter.

In conjunction with his findings in the previous chapters and with Gogol's own plans for his novel, Gončarov sees part I of *Mertvyje duši* as focussing upon the "outer man" who has lost the connection with the transcendent while part II represents its other half, spiritual inner man. The novel is interpreted on the basis of an invariant patristic sujet ("fall/death of the soul – crisis – rebirth"). Gončarov interprets the gallery of landowners in part I as embodiments of *plotskij čelovek* in the patristic sense. Thus, he reads the description of Pljuškin through the prism of Joann Zlatoust's (as well as more generally Biblical) invectives against the piling up of material goods (86). Furthermore, the author sees Čičikov's vanity prefigured in descriptions of *plotskij čelovek* by the metropolitan Daniil as well as in Vasilij Velikij's writings. The absence of any psychological motivation in *Mertvyje duši* (part I) is also interpreted by Gončarov as a token of Gogol's concentration on "outer man" (90).

Of particular interest is Gončarov's interpretation of Gogol's *poema* from an eschatological perspective. Čičikov's biography and appearance are here linked to various accounts of the Antichrist (his nose sounds like a trumpet [*truba*]; the town fears his arrival like that of the antichrist, etc.) (100–101). At the same time, Čičikov (similar, in this regard, to Akakij Akakievič) appears, in a dualistic perspective, also as a redeemer. A comparatively small role in Gončarov's discussion is played by the comic and by Gogol's theory of laughter (99) even though, as recent accounts have shown (Schreier), both are intricately connected with Gogol's eschatological thinking.

Part II of Gončarov's study is devoted to a triad of texts which he interprets as Gogol's "answer" to *učitel' naja kul' tura* (*Mertvyje duši*, esp. part II; *Vybranye mesta iz perepiski s druž'jami; Avtorskaja ispoved'*). Gogol's designs for the second part of *Mertvyje duši* are interpreted as an effort of aesthetic *žiznetvorčestvo*. As is well known, the author intended the three planned parts of his novel to coincide with the reader's/the nation's spiritual renewal. Gončarov's use of a term frequently used by the Formalists in conjunction with theory of *ostranenie* ("*svig*", 125) points to the fact that instances of "making it strange/new," with Gogol's, are firmly embedded in a metaphysical system of thought.

In part II of *Mertvyje duši*, the subtextual motifs from patristic sources, late Baroque mysticism, etc. are directly represented on the level of the sujet (cf. Gončarov's assertion that Čičikov uses motifs and expressions from sermon literature, esp. Joann Zlatoust and Vasilij Velikij, 128). Gončarov notes the striking Baroque "rhetorization" of part II, in particular with regard Čičikov's language which is oriented towards high style (128). Unfortunately, Gončarov's remarks

in this context remain sketchy. In a compelling analysis, he identifies the landscape representation which opens the text as a symbolic rendering of paradise. Consequently, if Čičikov's wanderings through Russia in the first part relate to the hagiographic topos of *choždenie po adu*, the second part may be seen as its inversion, a kind of "*choždenie po raju*" (116). In connection with this topos, Gončarov points to the utopian elements in Gogol's description of the landowners (Tentetnikov, Kostanžoglo, Vasilij Platonov, in parodic form also in Petuch and Koškarev). The utopian subtext in part II focuses upon the metaphysical implications of (physical) labour and its connection with the "philosophy of place". The notion of the soul's salvation through good deeds (*delami*) has indeed a central place in the Slavic Baroque (Simeon Polockij; St. Javorskij ("blagie dela – put' k spaseniju")) (122). It is particularly prevalent in the so-called *podražanija* (Thomas à Kempis, etc.) which played a central part in Gogol's metaphysics. In *Mertvyje duši*, it is in particular Kostanžoglo's speech to Čičikov which feeds on this doctrine of work as salvation. Gogol's "good" characters in the second part are for the most part wealthy. However, in the context of *učitel'naja kul'tura* (particularly in ascetic literature), wealth is generally treated as an obstacle to the soul's salvation (123). Still, Gončarov points to the existence of a different tradition which does not object to wealth if it is exercised in a prudent and responsible way (Kliment Aleksandrijskij).

The last chapter of the study is devoted to the ideological "blueprint" for the second part of *Mertvyje duši*, *Vybrannye mesta* [...]. Gončarov's reflections upon the compositional, stylistic, and thematic characteristics of *Vybrannye mesta* [...] assume that this text has a specific formal structure, thus refuting the common belief that we are dealing with non-aesthetic "expository" texts. Gončarov refers the genre and composition of *Vybrannye mesta* [...] to collections of conversations (*učitel'nye sborniki*) which were prevalent in Russia during the Baroque (139). The poetics of these *sborniki* is syncretic and, like *Vybrannye mesta* [...] itself, included a number of different genres (poučenie, propoved', "slovo", "beseda", "poslanie", "duchovnoe zaveščanie").

Gončarov's interpretations of *Mertvyje duši* II and *Vybrannye mesta* [...] occasionally suffer from their one-sidedness. For in both texts, Gogol's "philosophy of place" (apart from the dominant religious ones) has also important social and politico-philosophical implications. By ignoring these implications, the author foregoes the opportunity to show the process whereby Gogol's aesthetic concerns (while being far from non-existent) are increasingly being absorbed by his religious agenda. For example, the author's apologies of wealth, serfdom, and absolutism in *Vybrannye mesta* [...] (which sadly are not discussed by Gončarov) are motivated by a conservative political and social philosophy whose strong anti-utopian element stands in stark contrast to the kind of religious utopianism which Gončarov rightly attributes to Gogol'. Gončarov's one-sided view of Gogol's ideology as being determined by religion to the total exclusion of aesthetics and non-religious philosophical considerations somewhat mars his otherwise impressive study.

Sven Spieker

## Notes

- 1 R. Barilli, *Rhetoric*, Mineapolis, 1989, 70.
- 2 R. Barilli, *Rhetoric*, Mineapolis, 1989, 70.
- 3 See Michel Foucault's analysis of pre-Baroque epistemology where "[t]he relation of languages to the world is one of analogy rather than of signification" (M. Foucault, "The Order of Things", *An Archeology of the Human Sciences*, New York, 1970, 37). See also R. Lachmann, "Die problematische Ähnlichkeit". Sarbiewskis *Traktat De acuto et arguto* im Kontext concettistischer Theorien des 17. Jahrhunderts, *Slavische Barockliteratur*, vol. II, ed. R. Lachmann, Munich, 1983, 87–114.
- 4 R. Lachmann, "Zur Poetik des Oxymorons am Beispiel von Daniel Nabrowskis 'Krótkosc zywota'", *Tgoli chole Męstro. Gedenkschrift für Reinhold Olesch*, ed. R. Lachmann, A. Lauhus, T. Lewandowski, B. Zelinsky, Köln, 1990, 467–480.
- 5 Foucault describes the Baroque as that age where similarities between two objects could be conceived only as an error of judgement. In the Baroque, similarity appears as a mere illusion, metaphor, and allegory. See M. Foucault, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, New York, 1970, 51.
- 6 A.A. Morozov, "Izvečnaja konstanta ili istoričeskij stil?", *Russkaja literatura*, 3, 1979, 81–89.
- 7 B. Uspenskij / V. Živov, "Zur Spezifik des Barock in Rußland. Das Verfahren der Äquivokation in der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts", *Slavische Barockliteratur II*, Munich, 1983, 57–86.
- 8 D. Tschizewskij, "Gogol: Artist and Thinker", *Gogol'. Turgenjev. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1966, 88–100.
- 9 It was Vladimir Turbin who suggested the term "Baroque" as an appropriate designation for Gogol's heteronomous view of art. Turbin uses the term "Baroque" (like Wölfflin or Jacob Burckhardt) as the designation of a recurrent style rather than a specific period in the history of culture. See V. Turbin, *Puškin. Gogol'. Lermontov. Ob izučenii literaturnych žanrov*, Moscow, 1978.
- 10 See esp. M. Vajskopf, "Gogol' i Skovoroda: problema 'vnešnego čeloveka'", *Sovetskoe slavjanovedenie* 4, 1990, 36–45; M. Vajskopf, *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst*, Moscow, 1993.
- 11 The question of whether or not Gogol' read Skovoroda cannot be decided, but it may safely be assumed that he knew of the philosopher and his teachings.

In Russia, Skovoroda gained in prominence considerably during the 1820's and 30's. Through a number of publications devoted to the philosopher during that time, or perhaps through such acquaintances as Maksimovič and Sreznevskij, Gogol may well also have been acquainted with Skovoroda's work.

- <sup>12</sup> The interpretation of Petrovič as a devilish figure is suggested, for example, by D. Tschizëvskij, "Zur Komposition von Gogol's Mantel", *Gogol'. Turgenev. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, 1966, 100–126. See also V. Setchkarev, *N.V. Gogol. Leben und Schaffen*, Berlin/Wiesbaden, 1953, 160–169. Against the literal understanding of Petrovič's association with the devil, see H. Wissemann, "Zum Ideengehalt von Gogol's 'Mantel'", *Zeitschrift für slavische Philologie*, 26, 1958, 391–415.



# WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH SONDERBÄNDE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND  
TILMANN REUTHER

14. **I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY**, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., 8S 630.-, DM 90.-. (VERGRIFFEN)
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, 1985, 509 S., 8S 350.-, DM 50.-.
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., 8S 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., 8S 300.-, DM 42.-
21. **Zabytyj avangard**. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťanskij, 1988, 335 S., 8S 300, DM 42.- (VERGRIFFEN)
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. **B.M. GASPAROV**, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literatumogo jazyka, 1992, 396 S., DM 65.- (erscheint im November 1992)
28. **I.P. SMIRNOV**, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikje i logike istorii, 1991, 296 S., DM 42.-
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., DM 58.-
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozenčevjg** zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., DM 65.-
34. **W. KOSCHMAL**, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redereformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., DM 58.-
35. **Andrej NIKOLEV**, Sobranie proizvedenij, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-
36. **Russkaja literatura na fancuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles**, Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozenčevjg, herausgegeben von V.Ju. Rozenčevjg, Wien-Moskau 1994, 545 S., DM 70.-
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich**. (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Hg. Uwe Junghanns, 1995, 295 S., DM 60.-

38. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau, Ca. 560 S., DM 98.- (erscheint Mitte 1996)
39. I.A. MEL'ČUK, Russkij jazyk v modeli "Smysl <=> Tekst". Sbornik statej, Wien-Mokau, 716 S., DM 75.- (erscheint Anfang 1996)
40. N.N. PERCOVA, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau 1995, 560 S., DM 80.- (lieferbar)
41. Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, 1996, ca 340 S., DM 70.- (lieferbar ab anfang Januar 1996)
42. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1-153, 1963-1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1996, 230 S., DM 50.- (lieferbar ab anfang Januar 1996)

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,  
Heßstraße 39/41, D-80328 München

Наталья ПЕРЦОВА

## СЛОВАРЬ НЕОЛОГИЗМОВ ВЕЛЕМИРА ХЛЕБНИКОВА

Предисловие  
Хенрика Барана

В словарь входят около 5 тысяч неологизмов Велемира Хлебникова. Они подразделяются на три группы: слова, построенные в соответствии с русской словообразовательной системой (более 4 тысяч), слова изобретенного Хлебниковым "звездного языка" и слова (часто – целые выражения), морфологически не интерпретируемые ("заумь", "звукопись", "язык богов", разного рода звукоподражания). Словник составлен на материале трех наиболее полных изданий Хлебникова, к нему добавлены слова из ряда других публикаций, а также из неопубликованных рукописей, хранящихся в московских архивах.

### Содержание:

Хенрик Баран – Предисловие.

Введение (Принципы отбора неологизмов, Разделы словаря, Строение словарных статей, Общая характеристика слов разных типов)

Словарь. I. Морфологически интерпретируемые слова (Неологизмы из публикаций, Некоторые неологизмы из рукописей, Гнездовой словарь, Обратный словарь),

II. Звездный язык (Согласные и слоги, Гласные),

III. Звукоподражания, звукопись, заумь и т.д. («Слова», Контексты).

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
LITERARISCHE REIHE

HERAUSGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,  
SONDERBAND 40; WIEN-MOSKAU, 1995, 560 S., DM 70.-

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße  
39/41, D-80328 München

# “ ОПЫТЫ ”

иллюстрированный  
альманах эссеистики, публикаций, критики

С 1996 г. возобновляется выпуск альманаха “Опыты”, первый номер которого вышел в конце 1994 г.

Мы предлагаем вашему вниманию второй номер, в котором собраны разнообразные материалы по русской культуре 20 века. В их числе:

## Эссе:

*Самуил Лурье.* Необыкновенная история

*Борис Парамонов.* Три эссе

*Александр Горянин.* Воспоминания о Набокове

## Публикации:

Переписка Корнея Чуковского с Юлианом Оксманом

*Елена Гржебина.* Воспоминания о З.И.Гржебине (продолжение)

*Владимир Милашевский.* Воспоминания о работе в издательстве “Academia”

*Юрий Молок.* Ахматова в рисунках Модильяни

*Темира Пахмусс.* Воспоминания о писателях-эмигрантах

## Критические обзоры.

## Именной указатель.



Третий номер, составленный Е.Ф.Ковтуном и посвященный русскому художественному и литературному авангарду, выходит в апреле 1997 г.



Альманах выходит два раза в год.

300 стр., 70 иллюстраций, формат 21,5 x 17,0 см, суперобложка.

Цена одного номера: 36 \$ для организаций, 28 \$ для частных лиц.

Пересылка – 3 \$.

*При оформлении заказа одновременно на 2-й и следующие номера цена следующих номеров (а также 1-го, имеющегося в издательстве) – 34 \$ и 26 \$ соответственно.*



Заказать “ОПЫТЫ” можно  
по адресу

Leonid Mejibovski – Bookselling  
Gagernstr. 48  
60385 Frankfurt am Main  
Germany  
Fax & Fon 49-69-490 96 21

## АВТОР И ТЕКСТ

Сб. ст. под редакцией *В. М. Марковича* и *Вольфа Шмида*

С. Петербургский гос. университет · Universität Hamburg

«Петербургский сборник».

Совместное серийное издание научных трудов. Выпуск 2.

СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. — 471 с. Цена: ДМ 40,-.

## СОДЕРЖАНИЕ

*S. Evdokimova*: Процесс художественного творчества и авторский текст. — *M. Freise*: После изгнания автора: литературоведение в тупике? — *M. H. Virrolainen*: Автор текста истории: Сюжетообразование в летописи. — *R. Fieguth*: Автор и драматический текст. — *П. Е. Бухаркин*: Автор в трагедии классицизма. — *G. Mikkelsen*: Пушкин и Чаадаев: воображаемая встреча в Крыму. — *J. Th. Shaw*: Проблема единства позиции автора-повествователя в «Евгении Онегине». — *D. M. Bethea*: Славянское дарение, поэт в истории и «Капитанская дочка» Пушкина. — *В. М. Маркович*: Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака. — *А. Б. Муратов*: Автор-рассказчик в рассказе Тургенева «Бежин луг». — *Н. Д. Тамарченко*: Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А. Н. Островского. — *J. van der Eng*: Новаторские приемы построения романа Л. Н. Толстого «Война и мир» (Разработка и дополнение тезисов Э. Муира). — *A. A. Hansen-Löve*: Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». — *W. Schmid*: «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или Роман о двух концах. — *О. В. Евдокимова*: Поэтика памяти и авторская позиция в прозе Н. С. Лескова: «Детские годы». — *S. Senderovich*: О чеховской глубине, или Юдофобский рассказ Чехова в свете иудаистической экзегезы. — *J. D. Clayton*: Улыбка Константина: К проблеме поэтического языка Чехова — *R. Grübel*: Автор как противогерой и противобраз: Метонимия письма и видение конца искусства у В. Розанова. — *F. Ph. Ingold*: Портрет автора как безличности: К вопросу об эстетике и поэтике русского кубофутуризма. — *D. Burkhart*: Автор, лирический субъект и текст у О. Мандельштама. — *J.-U. Peters*: Я и Мы: Трансформация авторского «Я» в автора дневника в романе Е. Замятина «Мы». — *В. С. Баевский*: Последняя Книга Б. Пастернака: О динамике отношения «автор — текст». —  
Указатель имен и названий произведений.

Заказы по адресу: Kubon & Sagner, D 80328 München