

Andreas Larsson

Gogol' und das Problem der menschlichen Identität

Die "Petersburger Erzählungen"
und der "Revisor"
als Beispiele für ein grundlegendes Thema
in den Werken von N. V. Gogol'

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

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

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

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

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

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 288

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

Andreas Larsson

GOGOL' UND DAS PROBLEM DER MENSCHLICHEN
IDENTITÄT

Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“
als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den
Werken von N. V. Gogol'

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1992

•
•

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

ISBN 3-87690-518-4

© Verlag Otto Sagner, München 1992

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

i: VORWORT

Im Winter 1988 begann ich mit der vorliegenden Dissertation bei Prof. Dr. Ulrich Busch an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel. Der Entscheidung für das Thema der menschlichen Identität in Gogol's Werken lag das Interesse an der Hintergründigkeit seiner Groteske zugrunde. Der Besuch eines Proseminars bei Prof. Busch zur Erzählung *Sinel'* von Gogol' und meine damalige Beschäftigung mit den Gogol'schen Erzählungen, insbesondere *Nos*, hatte diese Schwerpunktsetzung geprägt.

Im Verlauf der Auseinandersetzung mit der Erzählung *Nos* erweiterte ich die Fragestellung auf die sogenannten *Petersburger Erzählungen* sowie den *Revizor* und präziserte mein Untersuchungsthema auf die Fragestellung nach der Auffassung von Menschsein, die den grotesken Figuren Gogol's zugrunde liegt. Die Erweiterung der Fragestellung auf die mittlere Schaffensperiode Gogol's erwies sich als fruchtbar, da diese Periode eine Brückenfunktion zum durch Selbstinterpretationen des Schriftstellers besser ausgeleuchteten Spätwerk hat.

Vom Februar bis zum Juli 1989, und vom September 1989 bis zum Februar 1990 konnte ich mich, Dank eines Stipendiums des Svenska Institutet, in Moskau an der MGU aufhalten und in den dortigen Archiven und Bibliotheken die sowjetische Gogol'-literatur kennenlernen.

Ich möchte an dieser Stelle all denjenigen danken, deren Hilfe und Unterstützung den Abschluß dieser Untersuchung gefördert haben: An erster Stelle gilt mein besonderer Dank meiner Freundin Nelleke Blok, deren Interesse und konstruktive Kritik sowie persönliche Aufmunterung ganz wesentlich zur Fertigstellung der Arbeit beigetragen haben. Die inhaltlichen Diskussionen mit ihr haben mich immer wieder dazu gebracht, meine Behauptungen argumentativ zu belegen.

Meinem Doktorvater Prof. Ulrich Busch und Prof. Armin Knigge danke ich für ihre Unterstützung, Hinweise und Anregungen.

Svenska Institutet sei für das 10-monatige Stipendium gedankt, das mir den Aufenthalt in Moskau ermöglichte.

Für die kritische Durchsicht des Manuskriptes und der mühsamen Korrekturarbeit danke ich meiner Mutter, Sabine Larsson.

Anja Borisovna Tjablikova gilt mein Dank für die sprachliche Hilfe mit der russischen Zusammenfassung.

Ich widme die Arbeit meinen Eltern, die mich in meinem Studium stets gefördert und unterstützt haben.

ii: INHALT

i.	<u>VORWORT</u>	S. V
ii.	<u>INHALT</u>	S. VI
I.	<u>EINLEITUNG</u>	S. 1
II.	<u>ETAPPEN DER GOGOL FORSCHUNG</u>	S. 3
	- 1. <u>Die Anfänge</u>	S. 3
	- 2. <u>Biographische Arbeiten</u>	S. 5
	- 3. <u>Gogol' als Realist und Gesellschaftskritiker</u>	S. 6
	- 4. <u>Gogol' als Humorist</u>	S. 8
	- 5. <u>Gogol' als Ästhet und Künstler</u>	S. 10
	- 6. <u>Technik und Stilfragen</u>	S. 12
	- 7. <u>Psychologische und Sexual- theoretische Ansätze</u>	S. 13
	- 8. <u>Die vergleichende Gogol'- forschung</u>	S. 14
	- 9. <u>Religiöse und moralisch- ethische Ansätze</u>	S. 15
	- 10. <u>Person und menschliche Identität bei Gogol'</u>	S. 17
	-10. 1. Der Aspekt der Figuren im Fokus der Interpreten	S. 20
	-10. 2. Die Erzählperspektive im Fokus der Interpreten	S. 21
	-10. 3. Der stilistische Aspekt im Fokus der Interpreten	S. 22
	-10. 4. Das ideale Menschenbild und Gogol's Seinsverständnis im Fokus der Interpreten	S. 22
	-10. 5. Der intendierte Leser im Fokus der Interpreten	S. 26
III.	<u>GOGOL' UND DAS PROBLEM DER MENSCHLICHEN IDENTITÄT</u>	S. 27
	- 1. <u>Die Problemstellung</u>	S. 27
	- 2. <u>Gogol's eigene Identitätssuche</u>	S. 28
	- 3. <u>Kunst als Mittel der Identitäts- suche</u>	S. 30
	- 4. <u>Ideal und Intention</u>	S. 31
	- 5. <u>Gogol's Figuren im Lichte der Identitätssuche</u>	S. 38
	- 6. <u>Das Lachen</u>	S. 40
	- 7. <u>Das religiöse Weltbild und die wahre Identität des Menschen</u>	S. 41

IV.	<u>DIE NASE</u>	S. 52
	- 1. <u>Die "Nase" als Schlüsselerzählung im Werk des mittleren Gogol'</u>	S. 52
	- 2. <u>Der Erzähler</u>	S. 55
	- 3. <u>Der Barbier</u>	S. 61
	- 4. <u>Der Major</u>	S. 63
	- 5. <u>Die Nase</u>	S. 70
	- 6. <u>Der Arzt</u>	S. 72
	- 7. <u>Die Problematik der verschwundenen Nase</u>	S. 73
V.	<u>DER NEVSKIJ PROSPEKT</u>	S. 80
	- 1. <u>Der Autor</u>	S. 80
	- 2. <u>Der Nevskij Prospekt</u>	S. 83
	- 3. <u>Piskarev</u>	S. 85
	- 4. <u>Pirogov</u>	S. 89
VI.	<u>AUFZEICHNUNGEN EINES WAHSINNIGEN</u>	S. 92
	-1. <u>Einleitung</u>	S. 92
✓	- 2. <u>Poprisiclin</u>	S. 94
	- 3. <u>Der Wahnsinn Poprisiclins</u>	S. 103
VII. ✓	<u>DAS PORTRÄT</u>	S. 106
	- 1. <u>Einleitung</u>	S. 106
	- 2. <u>Unterschiede der beiden Fassungen</u>	S. 107
	- 3. <u>Ähnlichkeiten der beiden Fassungen</u>	S. 110
	- 4. <u>Aufgabe des Künstlers</u>	S. 115
	- 5. <u>Zweiter Teil der Erzählung: Der gefallene Engel</u>	S. 117
	- 6. <u>Die Reinheit des Künstlers</u>	S. 120
VIII.	<u>DER REVISOR</u>	S. 122
	- 1. <u>Einleitung</u>	S. 122
	- 2. <u>Die Auflösung des Revizors. 1846-47</u>	S. 123
	- 3. <u>Beim Verlassen des Theaters. 1836-42</u>	S. 127
	- 4. <u>Die Thematik des Revizors</u>	S. 130
	- 5. <u>Die Funktion der Groteskifizierung und des Lachens</u>	S. 138
	- 6. <u>Der Revizor und die Petersburger Erzählungen</u>	S. 142
IX.	<u>DER MANTEL</u>	S. 144
	- 1. <u>Einleitung</u>	S. 144
	- 2. <u>Der Erzähler</u>	S. 144
	- 3. <u>Die Personen</u>	S. 153
	- 3.1 Akakij Akakievicj	S. 153
	- 3.2 Der Schneider	S. 158
	- 3.3 Die Bedeutende Persönlichkeit	S. 159

VIII

- 4.	<u>Erzähler und Personen in ihrem Verhältnis zueinander</u>	S. 161
- 5.	<u>Der phantastische Schluß</u>	S. 163
- 6.	<u>Die Sinnfrage</u>	S. 165
X.	<u>ZUSAMMENFASSUNG</u>	S. 172
XI.	<u>ANHANG 1. REZÜME.</u> Zusammenfassung in russischer Sprache.	S. 178
XII.	<u>LITERATUR</u>	S. 184

I: EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit der Problematik menschlicher Identität in den mittleren Werken Gogol's; den Erzählungen, die später unter dem Sammelbegriff *Petersburger Erzählungen* zusammengefaßt worden sind, sowie in der Komödie *Revizor*. Kommentare Gogol's aus späteren Jahren, beispielsweise die *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* sowie Aussagen in Briefen, werden auf diese früheren Erzählungen bezogen, um eine Kontinuität im Seinsverständnis und in gewissem Grade auch in der Intention des Autors Gogol' zu belegen.

Mit menschlicher Identität ist in erster Linie das sich aus Gogol's Schriften ergebende ideale Menschenbild gemeint. Im weiteren Sinne bezieht sich die Fragestellung jedoch auch auf Gogol's eigenes Seinsverständnis und eigene Identität, deren er sich zeitlebens nicht sicher war.

Die wesentliche Methode zur Problematisierung der Identität seiner literarischen Figuren war für Gogol' die Groteske. In seinen publizistischen Schriften versuchte er, ein positives Modell darzustellen, was ihm nie richtig gelang. In seinen künstlerischen Texten versuchte er statt dessen, sein Modell ex negativo darzustellen, indem er seine komischen Figuren in ihrer Marionettenhaftigkeit und Platitude zeigt .

Was Gogol' selbst sein "Lachen" nennt (*smech*) und das von seinen Zeitgenossen als sein komisches Talent gefeiert wurde, gehört, genau genommen, in den Bereich der Groteske oder der grotesken Komik. Ich schließe mich hier der Groteskendefinition Wolfgang Kayser's an¹, die er in der Zusammenfassung seiner Untersuchung zu diesem Thema formuliert: "Das Groteske ist die entfremdete Welt. (...) Dazu gehört, daß, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung, gehört wesentlich zum Grotesken. (...) Zugleich spüren wir, daß wir in dieser verwandelten Welt nicht zu leben vermöchten. Es geht beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst. Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Welt-

¹KAYSER, W. (1960, 136 f) Das Groteske in Malerei und Dichtung. München.

orientierung versagen.(...) Die Vermengung der für uns getrennten Bereiche, die Aufhebung der Statik, den Verlust der Identität, die Verzerrung der "natürlichen" Proportionen u. a. m." Zum komischen Aspekt der Groteske, die ja für das Gogol'sche Werk so wichtig ist, schreibt Kayser (von der Wieland'schen Definition der Groteske als "Gelächter, Ekel und Erstaunen" ausgehend): "Die Frage nach dem Lachen im Grotesken stößt auf den schwierigsten Teilkomplex in dem ganzen Phänomen. Eine einhellige Antwort läßt sich nicht geben; begegnete doch schon das ungewollte und Abgründe eröffnende Lachen als verfremdendes Motiv im Inhalt. (...) Die Gestaltungen des Grotesken sind ein Spiel mit dem Absurden. Es kann in Heiterkeit und fast in Freiheit begonnen werden (...). Es kann aber auch mitreißen (...). Die Gestalter des Grotesken können sich nicht an seine [des Grotesken] Warnung halten, sie haben aber auch die Grenze überschreiten müssen, (...) Die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören."¹

Die Komik der gogol'schen Grotesken ist schon früh auch in ihrer Ambivalenz erkannt worden ("Lachen durch Tränen"). Die Problematisierung des ganzen Komplexes von Erzähler, Figuren und fiktiver Welt, die Gogol's Erzählungen gemäß obiger Definition zu Grotesken werden läßt, ist bisher jedoch nur wenig beachtet geworden. Gerade in dieser Problematisierung liegt jedoch m. E. der verborgene Sinngehalt von Gogol's Werken.

Technische Hinweise: Die Datumangaben von Briefen, die in den Fußnoten mit (*) versehen sind, beziehen sich auf die "neue", westeuropäischen Zeitrechnung. Übersetzungen sind, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser.

¹KAYSER, W. (1960, 133,138 ff).

II: RICHTUNGEN DER GOGOL FORSCHUNG¹

Erst in letzter Zeit hat die Gogol´forschung das Problem der menschlichen Identität als grundlegende Fragestellung im Werk des Schriftstellers beachtet. Dabei beschränken sich auch die neueren Untersuchungen meistens auf Einzelwerke und lassen so die Frage offen, ob es sich bei der Problematisierung der menschlichen Identität in dieser oder jener Erzählung um eine eher zufällige Thematik handelt, oder ob das Thema als maßgeblich für den Dichter und Denker Gogol´ gelten kann.

Diese Arbeit will die Identitätsproblematik in den Werken Gogol´s als Konstante aufdecken und diese Problematik zur poetischen Identität des Autors der Texte und zur existentiellen Identität des Schriftstellers Gogol´ in Beziehung bringen.

Dabei soll die vorliegende kurze Übersicht der Forschungslage deutlich machen, inwiefern die bisherigen Grundhaltungen der Forschung an dem Problem der menschlichen Identität in den Werken Gogol´s vorbeigehen.

1. Die Anfänge

Die ersten Reaktionen auf Gogol´s literarisches Schaffen bezogen sich auf die *Abende auf dem Vorwerk bei Dikan´ka* und hoben zwei Tatsachen hervor: Gogol´s Humor² und seinen Realismus.³ Der Begriff Realismus bedeutete in diesen frühen Besprechungen lediglich, daß Gogol´ Prosa schrieb und daß er Volkstümliches aus der Ukraine

¹Diese Forschungsübersicht erhebt nicht den Anspruch, eine detaillierte Behandlung der neueren Gogol´literatur oder eine genauere geschichtliche Übersicht der russischen Gogol´kritik im 19. Jh. zu bieten. Ich verweise für eine solche Übersicht auf die Dissertation von Frau Birgit SEIDEL-DREFFKE, (1991) Die Haupttendenzen der internationalen Gogol´forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (deutschsprachiges Gebiet, USA, Großbritannien, Sowjetunion). Diss., Typoskript, Rostock. Dieses Werk lag jedoch erst in der Endphase meiner Arbeit vor, so daß ich es nicht weiter berücksichtigen konnte.

²PUŠKIN, A. S. Sovremennik. Bd. I 1836, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1889), Bd. I.

³Vgl. Teleskop 1831, Teil V, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1889), Bd. I.

schilderte, was oft für naturalistische Bilder des Lebens in der Ukraine gehalten wurde.¹

Aus diesen frühen Stellungnahmen entwickelten sich bald drei Hauptlinien der Gogol´rezeption: eine ablehnende, die Gogol´ auf das Schreiben von harmlosen, volkstümlichen Humoresken festlegen wollte und ihm immer wieder vorwarf, er beherrsche die russische Sprache nicht und verletze den guten Ton.² Die zweite Linie, ausgehend von A. S. Puškin, war positiv eingestellt. Sie hob in den Schriften Gogol´s vor allem den Humor, das künstlerische Talent und die literarische Größe hervor.³ Die dritte Linie konzentrierte sich darauf, den Realismus in Gogol´s Werk hervorzuheben, den sie als etwas fundamental Neues in der russischen Literatur darstellten. Die Vertreter dieser Linie fanden auch zunehmend sozialkritische Züge in Gogol´s Werken. Sie ernannten den Schriftsteller zum Begründer der *Natural'naja Škola* und prägten dadurch die weitere Gogol´forschung in Rußland und in der Sowjetunion für lange Jahre.⁴

In den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entstand noch eine vierte, slavophile Richtung, die Gogol´ religiös-nationalistisch verstand.⁵

Von diesen vier Linien kann die Puškinsche am ehesten zu einer Berücksichtigung der Identitätsproblematik führen, da sie den Blick auf den Humor und auf die Fiktionalität der Erzählungen lenkt.

¹Severnaja Pčela, Nr. 219+220, 1831, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1889), Bd. I.

²Diese Linie wurde vor allem von den konservativen Publizisten um die Zeitschriften Severnaja Pčela, Biblioteka dlja Čtenija und Russkij Vestnik verfolgt. Die Hauptvertreter waren O. I. Senkovskij, F. V. Bulgarin, N. I. Grec und der eher selbständige Herausgeber des Moskovskij Telegraf, N. A. Polevoj.

³Hierunter finden sich u. a. S. P. Ševyrev, P. V. Annenkov und Fürst P. A. Vjazemskij.

⁴Abgesehen von V. G. Belinskij und den späteren revolutionären Demokraten, N. G. Černyševskij, A. N. Dobroljubov und D. I. Pisarev, waren es noch M. Sorokin (Sanktpeterburgskie Vedomosti, Nr. 163-165, 1842, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1889), Bd. I.), P. A. Pletnev (Sovremennik, Bd. 27, 1842, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1889), Bd. I) und I. I. Davydov ("О значении Гоголя в русской литературе", in: Izvestija Imp. Akademii Nauk, Bd. I, 1852, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1902), Bd. III.)

⁵U. a. der Artikel "Neskol'ko slov ot redakcii po povodu mnenija o knige Gogolja" in: Moskovskij Gorodskoj Listok, Nr. 56, 1847; AKSAKOV, I. S. "Neskol'ko slov o Gogole" in Moskovskij Sbornik, Bd. I, 1852. (Beide zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1903), Bd. III.)

Diejenigen Kritiker, die Gogol's Erzählungen als realistische und sozialkritische Schriften werteten, übersahen die grotesken Elemente der Texte und hielten deshalb die Figuren für Porträts wirklicher Menschen.

2. Biographische Arbeiten

Grundlegend für die gesamte neuere Gogol'forschung ist jedoch der biographische Ansatz. In Rußland waren es kurz nach dem Tode Gogol's die Arbeiten von S. T. Aksakov, P. V. Annenkov und P. A. Kuliš, die es überhaupt möglich machten, sich systematisch mit Gogol' als Schriftsteller zu befassen.¹ Auch die Zeitschrift *Sovremennik* veröffentlichte nach Gogol's Tod einige Anmerkungen zu seiner Biographie.²

Um die Jahrhundertwende entstand die zweite Welle biographischer Arbeiten über Gogol'. Ioann Dobronravov, ein Geistlicher, schrieb über Gogol's aktive Nächstenliebe, A. Ponomarev veröffentlichte einen im wesentlichen biographischen Vortrag zum 50. Todestag, A. I. Kirpičnikov untersuchte einige biographischer Angaben zu Gogol', I. Žiteckij brachte eine Biographie heraus, die den Schriftsteller gleichzeitig auch religiös interpretierte, G. P. Georgievskij ergänzte die damaligen Gogol'ausgaben mit einigem unveröffentlichten Material, und D. N. Ovsjaniko-Kulikovskij schrieb die erste literarische Biographie des Schriftstellers.³

Die erste wirklich umfassende moderne Gogol'biographie war die von V. V. Gippius, der das damals bekannte biographische Material kritisch untersuchte und neu zusammenstellte.⁴

¹KULIŠ, P. A. (1854), (1856); ANNENKOV, P. V. (1960); AKSAKOV, S. T.(1960).

²*Sovremennik*, Bd. 35, Nr. 10, 1852, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1903), Bd. III.

³DOBONRAVVOV, I. (1901); PONOMAREV, A. (1902); KIRPIČNIKOV, A. I. (1900)(1902); ŽITECKIJ, I. (1909); GEORGIEVSKIJ, G. P. (1909); OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, D. N. (1909);

⁴GIPPIUS, V. V. (1924).

In der späteren sowjetischen Zeit waren es vor allem die Arbeiten von Mašinskij und Stepanov, die das Gogol´bild bestimmten.¹

Außerhalb von Rußland wurde die Biographie Gogol´s erst langsam bekannt. Die Monographie Raïna Tyrnévas² blieb relativ unbeachtet, und noch 1925 konnte C.A. Manning in *The Slavonic and East European Review* über Gogol´ schreiben, als sei er vollkommen unbekannt,³ obwohl inzwischen in Frankreich eine weitere Gogol´biographie, von L. Leger, vorlag.⁴ Später erschienen Gogol´biographien von einigen "berufenen Vermittlern"⁵ die sehr eigenwillige und fragwürdige Porträts des Schriftstellers entwarfen, wie z. B. Nabokov, Troyat und Sinjavskij.⁶ Es erschienen auch in den meisten westeuropäischen Ländern einführende biographische Arbeiten zu Gogol´: im englischsprachigen Raum die Biographien von J. Lavrin, V. Ehrlich, T. S. Lindstrom und D. Fanger;⁷ in Frankreich, zusätzlich zu den frühen Arbeiten von Tyrnéva und Leger, Biographien von Paul Evdokimov und Boris de Schlöezer;⁸ in Deutschland erschienen Monographien von A. Brückner, V. Sečkarov, Rolf-Dieter Keil und Maximilian Braun.⁹

Diese Arbeiten beschäftigen sich hauptsächlich mit der Person Gogol´s, enthalten jedoch häufig für die vorliegende Arbeit wertvolles Material, wenn sie auf Gogol´s Weltsicht eingehen und sein Denken mit Hilfe der publizistischen Schriften und der künstlerischen Werke zu rekonstruieren suchen. Das betrifft vor allem die Arbeiten von T. S. Lindstrom, B. de Schlöezer und M. Braun.

3. Gogol´ als Realist und Gesellschaftskritiker

¹MAŠINSKIJ, S. I. (1951), (1952), (1953), (1959), (1966), (1968), (1971); STEPANOV, N. L. (1954, 1959, 1964).

²TYRNÉVA, R. (1901).

³MANNING, C. A. (1925).

⁴LEGER, L. (1913).

⁵GERHARDT, D. (1941, 18).

⁶NABOKOV, V. (1944), (1984); TROYAT, H. (1977); SINJAVSKIJ, A. (1975).

⁷LAVRIN, J. (1951); EHRlich, V. (1969); LINDSTROM, T. S. (1974); FANGER, D. (1979).

⁸EVDOKIMOV, P. (1961); SCHLÖEZER, B. de. (1932), (1972).

⁹BRÜCKNER, A. (1905); SEČKAREV, V. (1953); KEIL, R. -D. (1985)(Rororo); BRAUN, M. (1973).

Die realistisch-sozialkritische Richtung der Gogol'-forschung reduziert meistens Gogol's Texte auf die bloße Abbildung einer als gegeben gesehenen Wirklichkeit. Dadurch übersehen die Vertreter dieser Richtung die Vielschichtigkeit der Erzählstruktur völlig. Sie suchen in den Texten nach ganz anderen Faktoren als eine existenzfähige Konzeption von menschlicher Identität, und so entgeht es ihnen beispielsweise, daß Akakij Akakievič bis zur nichtmenschlichkeit reduziert ist.

Die gesellschaftskritische Gogol'-Auffassung, die in der Sowjetunion maßgeblich wurde, war am Anfang unseres Jahrhunderts von V. I. Šenrok¹ wieder aufgegriffen und dann mehrmals abgewandelt worden, bis ein fester Kanon der sowjetischen Klassikerrezeption entstand.² Sie beginnt mit einer kritischen Sichtweise in den zwanziger Jahren, als man Gogol' ein brillantes Frühwerk zugestand, jedoch meinte, daß er bald von seinen slavophilen und konservativen Freunden immer mehr in die "falsche" Richtung gedrängt wurde. Ende der zwanziger Jahre sah man in ihm den Schriftsteller mit zwei Seiten, einer reaktionären und einer revolutionären. In den dreißiger Jahren wurde das Bild von dem Realisten Gogol' befestigt und gegen 1938 mit nationalistisch-patriotischen Vorzeichen versehen. Nach dem Krieg herrschte dann das auf den Schriften von Belinskij und den revolutionären Demokraten fußende Gogol'-bild vor, das im Wesentlichen erst in den achtziger Jahren angefochten werden sollte.³

Inzwischen ist diese Richtung schon lange nicht mehr die einzige in der Sowjetunion vertretene. Sie besteht jedoch noch, wie man an den Werken von D. P. Nikolaev, M. Gus, O. G. Dilaktorskaja sowie in einem polemischen Artikel von V. V. Bibichin, R. A. Gal'ceva und I. B. Rodnjanskaja⁴ sehen kann.

Auch im Westen gibt es eine Richtung, die in Gogol' vornehmlich einen Realisten und manchmal auch einen Gesellschaftskritiker

¹ŠENROK, V. I. "Постепенный рост художественного творчества Гоголя", in: POKROVSKIJ (1915), S. 58-64.

² Die Etappen dieser Entwicklung sind ausführlich von STRONG, R. L., Jr. (1955) geschildert worden.

³ Die Klassiker unter diesen Interpreten sind M. B. CHRAPČENKO, V. V. ERMILOV, V. A. ŽDANOV, N. L. STEPANOV und S. I. MAŠINSKIJ.

⁴BIBICHIN, V. V. (1985).

sehen will. Sowohl A. Sainte-Beuve als auch P. Merimée verstanden ihn als Realisten, der die russische Wirklichkeit schildert. Auch Raïna Tyrnéva vertrat diesen Gesichtspunkt. Sie fügt diesen jedoch noch die gesellschaftskritische Komponente hinzu. Eine ähnliche Ansicht vertritt u. a. Wolfgang Storch.¹ Von R. H. Freeborn ist eine Besprechung der Gesichtspunkte, unter welchen Gogol' als realistischer Schriftsteller zu sehen ist, erschienen.²

4. Gogol' als Humorist

Die von Puškin ausgehende Sichtweise ist selten einziger Inhalt von Untersuchungen geworden, obgleich viele Literaturwissenschaftler sich mit der Frage befaßt haben. Schon in der Kritik zu Gogol's Lebzeiten und direkt danach spielt der humoristische Aspekt seiner Werke eine große Rolle, sowohl in den Besprechungen Belinskijs³, als auch in denen S. P. Ševyrevs⁴, O. I. Senkovskijs⁵ und A. F. Pisemskijs.⁶ Ševyrev erkannte bereits, daß das Lachen bei Gogol' Distanz schaffen soll und als eine Art von Filter eingesetzt wird. So wird es auch von Gogol' selbst in seinen Kommentaren zum *Revizor* beschrieben. Senkovskij sprach von einem reinigenden, triumphierend-lyrischen Lachen (*vostoržno-liričeskij smech*). Belinskij meinte, Gogol's Lachen führe vom Komischen zum Tragischen und ende in Tränen. Pisemskij hob den Humor bei Gogol' als wichtigste Komponente seines Schaffens hervor; sobald Gogol' ernst werde, verliere er an Überzeugungskraft; Gogol' sei Humorist und kein Lyriker.

Auch nach der Jahrhundertwende galt Gogol's Humor als wichtiger Aspekt seiner Werke. Die verschiedenen Forscher, die sich mit Gogol's Humor und seiner Art von Groteske befassen, zeigen zwar

¹STORCH, W. (1973).

²FREEBORN, R. H. (o. J.)

³Vgl. Отечественные Записки, Bd. XXVI, Nr. 2, VI, 1843, zitiert in: В. Г. Белинский о Гоголе, статьи, рецензии, письма, Hrsg. S. Masinskij, Moskva 1949, S. 261-269.

⁴Московский Наблюдатель, Heft II, März 1835; Москвитянин, Bd. IV, Nr. 7+8, 1842, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1889), Bd. I.

⁵Библиотека для чтения, Bd. 53, 1842, zitiert in: ZELINSKIJ, V. (Hrsg.)(1889), Bd. I.

⁶PISEMSKIJ, (1855).

deutlich die Komplexität der Gogol'schen Texte, gehen jedoch kaum auf die dahinterstehende Absicht ein. Sie bleiben alle mehr oder weniger auf der technischen Ebene, beantworten, jeder auf seine Weise, die Frage nach dem *Wie*, lassen jedoch die Frage nach dem *Zweck* unbeantwortet. Häufig bewegen sich diese Interpretationen im Kreis: In ihren Definitionen des grotesken Charakters von Gogol's Humor räumen sie diesem Humor zwar eine maßgebliche Rolle in seinem Werk ein, gelangen dabei jedoch immer wieder zu dem Schluß, Gogol's Werk sei komisch, da grotesk, die Groteske sei jedoch gleichzeitig Stilmittel der Komik.¹ Das ist sicherlich richtig, führt jedoch nicht weiter. Die grundlegende Frage, warum Gogol', der die Pflichten des Künstlers grundsätzlich ethisch-didaktisch definierte, die komische Groteske als fundamentales Stilmittel seiner Werke wählte, bleibt offen. Eigentlich ist es erstaunlich, daß die Sinnfrage noch nicht eindringlicher gestellt worden ist, da der komisch-groteske Charakter des Gogol'schen Werks ja schon sehr früh (Puškin) beachtet wurde. Dabei fehlte es nicht an Ansätzen zu einer solchen Fragestellung: Rozanov sah in Gogol' den ersten russischen Ironiker²; Annenskij widmete dem Gogol'schen Humor ein ganzes Kapitel seines zweibändigen Werks *Kniga Otrazenij*³; dieser Humor entspringe der Schöpfung, die den Menschen in eine absurde Existenz mit zwei Seiten, einer seelischen und einer materiellen, geworfen habe.

Den ironischen Aspekt des Gogol'schen Humors hob auch B. Luk'-janovskij hervor.⁴ Er differenzierte zwischen einer ironische Wirklichkeitssicht und einer satirischen Wirklichkeitsbehandlung.

¹In den zwanziger Jahren widmete SLONIMSKIJ, A. (1923) der Technik des Komischen bei Gogol' ein ganzes Buch. Er arbeitete vor allem die Entwicklung des Komischen bei Gogol' heraus, vom subjektiv Romantischen in den frühen Erzählungen zum Ernsteren, Groteskeren in den späteren Jahren. Es sei eine Entwicklung vom Munteren zum Seriösen, vom rein Komischen zum Mitleidvollen. Wichtig sei in zunehmendem Maße das Unlogische, das Unerwartete und Unwahrscheinliche, das zu einer in sich ernstesten, aber von außen komischen, grotesken Welt führe. In der westlichen Gogol'-forschung hat GÜNTHER H. (1968) *das Groteske bei N. V. Gogol'* differenziert: Das *komische Groteske* (in den *Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* und in *Mirgorod.*), und das *satirische Groteske* (in den *Petersburger Erzählungen* und in den *Toten Seelen*).

²ROZANOV, V. (1906, 254).

³ANNENSKIJ, K. F. (1906, 1-27).

⁴LUK'JANOVSKIJ, B. (1912, 10-16).

Aber auch diese Untersuchungen verfolgen die Frage nach dem Menschenbild, das durch die typisch Gogol'sche komische Groteske in Frage gestellt wird, nicht weiter.

In der sowjetischen Forschung herrschte lange das Bild von dem Satiriker Gogol', der mit seinen Karikaturen die Gesellschaft geißeln und verändern wollte vor. Außerdem sei Gogol's Humor volkstümlich¹. Aus dieser Volkstümlichkeit entspringe dann die Satire: Zu Gunsten des Volkes, auf Kosten der Herrschenden². In diesen Untersuchungen wurde der Humor dem kritischen Realismus als Stilmittel untergeordnet. Da wir jedoch gesehen haben, daß man die Komplexität der gogol'schen Erzählwelt erkennt, wenn man davon ausgeht, daß man es mit einer bloßen Abbildung der als gegeben gesehenen Wirklichkeit zu tun habe, liegt es auf der Hand, daß auch diese Untersuchungen den Kern der Problematik verfehlen.³

Auch die Forscher, die Gogol's Humor einer *l'art pour l'art*- Haltung unterordnen wollen, verkennen m. E. das Anliegen des Schriftstellers.⁴

5. Gogol' als Ästhet und Künstler

Schon kurz nach Gogol's Tod, im Jahre 1856, schrieb P. V. Annenkov,⁵ das Große an Gogol' sei seine freie Phantasie gewesen. Wäre er seiner Phantasie treu und reiner Künstler geblieben, so hätte er ein positives Bild Rußlands schaffen können. Sein Fehler sei es gewesen, die Kunst in späteren Jahren ideologisch zu beladen.

¹Vgl. GIPPIUS, V. V. (1938).

²NIKOLAEV, D. P. (1984), (1986).

³Frei von den ideologischen Zwängen des sozialkritischen Kanons entwickelte BACHTIN, M. M. (1973), (1982) die Theorie des Karnevalesken, das zwar auch volkstümlich, aber nicht unbedingt kritisch sei. Dem karnevalesken Humor, der sich schon im Mittelalter geltend mache, gehe es um Elementareres, um Leben und Tod. Anknüpfend an diese Theorie sieht MANN, Ju. (1978) vor allem die Anfänge Gogol's im karnevalesken Lichte. Die Todesschilderungen in den Erzählungen entbehrten aber der karnevalesken Ambivalenz. Schon bald habe sich bei Gogol' ein neuer Humor mit einem didaktischen Sinn entwickelt.

⁴SOBEL, R. (1979) will in Gogol's *Vij* eine Parodie auf eine bestehende Kunstgattung, nämlich das Märchen, sehen. In ähnliche Richtung geht u. a. auch die Untersuchung von SCHILLINGER, J. (1972) zum *Mantel*.

⁵ANNENKOV, P. V. (1856).

Am Anfang unseres Jahrhunderts beschäftigten sich eine Reihe von Kritikern und Literaturwissenschaftlern mit dem ästhetischen Aspekt seiner Werke. Die subjektive, irrationalistische Richtung der Symbolisten und symbolistisch vorgehenden Literaturwissenschaftler¹ stritt jegliche Verbindung von Gogol's Werk mit der Realität ab. Allerdings warfen einige dieser Ansätze formale Fragestellungen auf, die später in den formalistischen und stilbezogenen Arbeiten u. a. der russischen Formalisten weitergeführt werden sollten.²

Einen Konflikt zwischen dem Ästheteten und dem Ethiker in Gogol' sahen

I. P. Žiteckij und V. V. Zen'kovskij³, später auch Gippius.⁴

In der westlichen Forschung tendieren u. a. Donald Fanger und Victor Ehrlich dazu, Gogol's Werke unter dem Aspekt des *artefactum* zu sehen.⁵ Ehrlich sieht im *Nonsens* das Hauptmerkmal der Gogol'schen Werke, Fanger in der Verbalisierung der Figuren. Auch diese Ansätze wenden sich gegen eine allzu unkritische Betrachtung der fiktiven Welt Gogol's. Sie behandeln jedoch nicht die Weltsicht des Autors, die ihn dazu veranlaßt, seine fiktiven Welten zu schaffen.

S. A. Vengerov stilisiert Gogol' zu einem vollständig unbewußten Künstler, der das Rußland, welches er beschrieb, nicht kannte und dessen ideologische Schriften nur ein mehr oder weniger unreflektierter Abklatsch der damaligen Mentalität waren⁶. Einige Kritiker und Forscher entwarfen das Bild eines reaktionären und regierungsfreundlichen Gogol'.⁷

E. S. Smirnova-Cikina versucht, Gogol's Stellung soziologisch zu erklären: als Adeliger identifizierte er sich vor allem mit Adeligen,

¹U. a. MEREŽKOVSKIJ, (1906); BRJUSOV, (1909); ROZANOV, (1899), (1902), (1902, Mir Iskusstva), (1906); BLOK, (1909).

²Vgl. hierzu GÜNTHER, (1968, 2).

³ŽITECKIJ, I. P. (1909), ZEN'KOVSKIJ, V. V. (1916).

⁴GIPPIUS, V. V. (1924).

⁵FANGER, D. (1979); EHRLICH, V. (1969).

⁶VENGEROV, S. A. (1913), vgl. auch KIRPIČNIKOV, A. I. (1900) und ČIČERIN, B. N. (1857).

⁷SAKULIN, (1915); KOVALEVSKIJ, (1915)

und deshalb seien seine Lösungen immer als Lösungen der Krise des Adels gedacht gewesen.¹

Im Zuge der sowjetischen Rehabilitierung Gogol's² wird die reaktionäre Haltung des Schriftstellers im Vorwort der Gogol'-antologie in *Literaturnyj Kritik* Nr. 4, 1938, auf die späteren Jahre von Gogol's Leben bezogen: wie schon bei Belinskij wird Gogol' hier als Liberaler geschildert, der vom exploitierenden System zu seiner späteren reaktionären Haltung verleitet wurde. A. Brückner meint, z. B., Gogol' zeige sein "wahres Gesicht" in den *Ausgewählten Stellen*, als "überzeugter Vertreter des offiziellen Programms".³

Die Vorstellung von einem zynischen, lebens- und menschenfeindlichen Gogol', der letzten Endes auch als Apologet der bestehenden Ordnung gesehen werden kann, taucht schließlich auch bei Horst-Jürgen Gerigk auf.⁴

Eine solche Auffassung geht von einem viel zu einfachen Bild der Gogol'schen Erzählwelt aus. Die Thesen der Vertreter der sozialkritischen Linie werden lediglich umgedreht und die Problematisierung der menschlichen Identität außeracht gelassen. Diese Problematisierung entsteht nämlich gerade durch die Komplexität der Texte.

6. Technik und Stilfragen

Angeregt z. T. durch die Ansätze der Symbolisten, aber auch als Reaktion auf die verbreitete Mißachtung der formalen Aspekte von Gogol's Werk, entstand die Gogol'-interpretation der formalen Schule.⁵

¹SMIRNOVA-ČIKINA, E. S. (1934).

²Vgl. hierzu STRONG, R. L., Jr. (1955. 530).

³BRÜCKNER, A. (1905).

⁴GERIGK, H. -J. (1979).

⁵Vgl. GÜNTHER, (1968, 3). Ihre Vorläufer waren MANDEL'STAM, I. (1915), der die Epitheta bei Gogol' untersuchte, und ANNENSKIJ, I. (1911). Unter den eigentlichen Formalisten waren es EJCHENBAUM, B. (1919), BELYJ, A. (1934), VINOGRADOV, V. (1926), SLONIMSKIJ, A. (1923) und TYNJANOV, Ju. N. (1921),(1929), die sich mit Gogol' befaßten. Eine Synthese mit soziologischen Aspekten boten die Arbeiten von PEREVERZEV, V. F. (1914), GUKOVSKIJ, G. A. (1959), ERMILOV, V. V. (1959) und FREITAG, G. (1956) an.

Weitere formale Ansätze finden sich bei SKLOVSKIJ, V. (1938), bei BACHTIN, M. M. (1973), (1982) und bei BOČAROV, S. G. (1969). Šklovskij teilt die Literatur in zwei Arten auf: eine, in der die Situation das Wesentliche ist (Wie in

Diese technischen Aspekte sind für die vorliegende Arbeit wenig interessant, da sie die außerliterarischen Bezüge von Gogol's Werk nicht behandeln. Allerdings helfen manche Thesen, z. B. die von Ejchenbaum, zu einer präzisen Vorstellung von einigen Techniken, derer sich Gogol' zur Groteskifizierung bedient, zu gelangen.

7. Psychologische und sexualtheoretische Ansätze

Der Freud'sche Interpretationsansatz wird in der Gogol'forschung von Ermakov eingeführt.¹ Die Nase in der gleichnamigen Erzählung wird zum Phallussymbol, die Erzählung wird im Lichte einer sado-masochistischen Symbolik interpretiert. Geisteskrankheit und Perversion der Ratio ist für Ermakov auch Thema der übrigen Petersburger Erzählungen. Außerdem weist Ermakov auf das Palindrom Nos-Son hin, das den Zugang mittels der Freud'schen Traumdeutungsmethode plausibel machen soll, und erinnert daran, daß Gogol' in der ursprünglichen, nicht veröffentlichten Fassung vorhatte, *Die Nase* als Traum aufzulösen, der mit dem Erwachen Kovalevs enden sollte.

Die Freud'sche Interpretation hat selbstverständlich auch im Westen Anhänger. B. de Schlœzer forderte 1932 eine Untersuchung unter diesem Gesichtspunkt, wobei er anscheinend den Aufsatz Ermakovs nicht kannte.²

Eigil Steffensens³ Dissertation ist eine Biographie aus psychologischer Sicht. Leon Stilman, J. Lavrin und Hugh McLean suchen in den Werken Gogol's nach Neurosen,⁴ und S. Karlinskij widmet sein Buch ganz der Hypothese, daß Gogol' homosexuell gewesen sei.⁵

Defoe's *Robinson Crusoe*) und eine andere, in der der Charakter im Mittelpunkt steht. Gogol's Werke zählt er zu der letzteren Art. Bočarov schließlich arbeitet die Skaz-Theorie von Ejchenbaum und GIPPIUS, V. V. (1974) weiter aus; ihm folgen in der westlichen Forschung GÜNTHER, H. (1968), KASACK, W. (1957), PROFFER, C. R. (1967), BOCK, I. (1982) und ROWE, W. W. (1976).

¹ERMAKOV, I. (1922), (1923).

²SCHLŒZER, B. de. (1932, 228).

³STEFFENSEN, E. (1967).

⁴STILMAN, L. (1952); LAVRIN, J. (1951); McLEAN, H. (1958).

⁵KARLINSKIJ, S. (1976).

Leonard J. Kent erkennt in Gogol's Werk zwar auch eine unbewußte Beschäftigung mit dessen eigenen Neurosen, weist aber auf die Schule machende Introdution des Unterbewußten in die russische Literatur durch Gogol's Schriften hin und verfolgt dieses Thema weiter über Dostoevskij.¹

Die meisten psychologischen Arbeiten sehen die Diskrepanzen, die sich zwischen Gogol's fiktiven Welten und der Wirklichkeit ergeben, als unbewußte Störungen in seiner Wahrnehmung. Da sich ihr Interesse nicht so sehr auf die Aussageintention hinter den Texten, sondern mehr auf die biographische Person des Schriftstellers als pathologischer Fall richtet, gehen sie davon aus, daß es Gogol's Intention war, unkomplizierte Beschreibungen der Realität zu produzieren, daß er jedoch durch seine eigenen Neurosen ein verzerrtes Bild dieser Realität hatte. Hierbei wird den Aussagen Gogol's zur Aufgabe der Literatur keine Rechnung getragen.²

8. Die vergleichende Gogol'forschung

Die vergleichende Gogol'forschung ist für die vorliegende Arbeit wenig interessant, da sie sich kaum mit der Identitätsproblematik der Figuren befaßt und auch bei der Behandlung der Entfremdung und Groteskifizierung der fiktionalen Welt lediglich mit anderen Texten vergleicht, ohne darauf einzugehen, was Gogol's Absichten gewesen sein mögen. Dieser Zweig der Forschung hat seine Wurzeln in den Arbeiten A. N. Veselovskijs, der die westeuropäischen Einflüsse auf Gogol' untersucht.³

¹KENT, L. J. (1969).

²Eine andere Auslegung der Erzählung im sexualsymbolischen Geiste stammt von WOODWARD, J. B. (1978), (1979), (1981). Er gibt jeder Einzelheit der Texte einen symbolischen Charakter, so daß sie in ein Gesamtschema hineinpassen, in dem es um den Geschlechtskampf schlechthin geht. Diese Arbeiten unterscheiden sich dadurch von den übrigen psychologischen Untersuchungen, daß sie eine bewußt angelegte Komplexität in den Werken Gogol's voraussetzen und in dieser Komplexität nach einer didaktischen Aussage suchen. Allerdings nehmen sie keine Rücksicht auf Gogol's eigene Erklärungen zu seinen Werken, sondern formulieren für ihn ein Anliegen, das der Schriftsteller selber nirgends erwähnt.

³VESELOVSKIJ, A. N. (1891), (1894). Vgl. auch GÜNTHER, H. (1968, 2). MARKOVSKIJ, M. (1902) unterstreicht die Einflüsse Puškins, Lesages, Narežnyjs, Sterne's, Cervantes und Dantes auf das Werk Gogol's, und ZAMOTIN, (1915) weist auf Walter Scott, E. T. A. Hoffmann und Tieck hin. In der

9. Religiöse und moralisch-ethische Ansätze

Die religiösen und ethischen Ansätze der Werkinterpretation nehmen Gogol's Aussagen zu seiner Weltanschauung ernst. Sie befassen sich oft ausführlich mit den publizistischen Kommentaren zum literarischen Werk sowie mit Gogol's Briefen. In der vorliegenden Arbeit wird ihnen viel Platz gewidmet, da sie die Motive hinter der Problematisierung der menschlichen Identität zu beleuchten helfen. Allerdings nehmen sie häufig die Groteske und Komik der Texte nicht zur Kenntnis. Wie die Vertreter einer sozialrealistischen Interpretationsrichtung oder auch die Verfechter der These, Gogol' sei eigentlich ein Apologet der bestehenden Ordnung, übersehen auch sie die Komplexität der Erzählwelt in den Werken des Schriftstellers. Dadurch bleibt in diesen Untersuchungen immer eine Diskrepanz zwischen den religiös gefärbten Aussagen Gogol's und seinen literarischen Werken, da die Entfremdung der Erzählwelt nicht als maßgebliches Mittel zur Infragestellung der Mitmenschen erkannt wird.

Nachdem die slavophile Richtung in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf Gogol's eigene Aussagen verweisen

Sowjetunion wurde die vergleichende Gogol'forschung zwar von VINOGRADOV, V. V. (1976) mit dem Verweis auf de Quincey ergänzt, sonst jedoch lange vernachlässigt, da Gogol' inzwischen als typisch russischer, nationaler Poet galt. Noch 1972 veröffentlichte ELISTRATOVA, A. A. (1972) ein Werk, das feindselig auf die westliche vergleichende Literaturforschung eingeht (die in den *Petersburger Erzählungen*, aber auch in den *Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* und *Mirgorod* Einflüsse der deutschen Romantik sehen will und diese Erzählungen z. T. als Auseinandersetzung insbesondere mit E. T. A. Hoffmann versteht). In der Sowjetunion untersuchte man eher die russischen Einflüsse, so z. B. von Sprichwörtern [VOROPAEV, V. (1983)], Volksliedern, der orthodoxen Tradition [SMIRNOVA, E. A. (1979)] und des Igorliedes [OSETROV, E. I. (1985)]. Jedoch weist Jurij MANN (1978) auf Einflüsse der deutschen Romantik und E. T. A. Hoffmann hin. In der westlichen vergleichenden Gogol'forschung sind STENDER-PETERSEN, (1920), (1921), (1922), GORLIN, M. (1933) und PASSAGE, C. (1963) besonders zu erwähnen. Nils Åke NILSSON, (1954) hat in seinem Werk zum Entstehen der *Petersburger Erzählungen* gezeigt, daß die Hoffmannrezeption in Rußland vor allem über ins Französische übersetzte Werke stattfand. Die Bezüge zwischen Gogol' und Dostoevskij sind von GERHARDT, D. (1941) und neuerdings in der Sowjetunion auch von BOCAROV, S. G. (1985) behandelt worden, und LEISTE, H. W. (1958) hat das Theater Gogol's mit dem Molières verglichen. SCHOONEVELD, C. H. van, (1973) behandelt die Spuren der romantischen Tradition in Gogol's Werken. Es gibt außerdem noch eine Fülle kleinerer Aufsätze und Artikel zu verschiedenen Einflüssen auf Gogol'. In der Hauptsache sind diese auf Motiventlehnungen bezogen.

konnte, entstand eine Interpretationsrichtung, die den Schriftsteller unter hauptsächlich ethischen oder religiösen Gesichtspunkten las. Die ersten Vertreter dieser Richtung waren Gogol's Zeitgenossen, u. a. die Aksakovs. Um die Jahrhundertwende, als Gogol' gewissermaßen wiederentdeckt wurde, war die moralisch interpretierende Richtung die am meisten verbreitete.¹

Zen'kovskij schrieb 1916 eine Artikelserie über das religiöse Suchen Gogol's. Er arbeitete den gogol'schen Dualismus zwischen Pošlost', der Nichtigkeit und Diesseitigkeit, und dem Ideal heraus und betonte, daß der Realismus bei Gogol' immer nur ein Mittel zur Erforschung des Menschen ist.² Man hätte hinzufügen können, daß der Humor und die Groteske immer nur ein Mittel zur Infragestellung des Menschen sei. Zen'kovskij ging jedoch noch sehr stark von dem Bild des *Realisten* Gogol' aus.

Nach der Revolution setzte sich der Interpretationsansatz Zen'kovskijs unter russischen Literaturwissenschaftlern (z. T. im Exil) fort.³

Dmitrij Čiževskij interpretiert Gogol's Anliegen als Versuch zu zeigen, wie selbst nichtige Leidenschaften den Menschen vernichten können. Der Mensch dürfe nicht an Dingen hängen, sondern müsse in sich selbst ein Zentrum finden, und dieses Zentrum sei Gott.⁴

In der westlichen Forschung sind die religiösen Elemente in Gogol's Werken oft betont worden. Boris de Schloëzer erwähnt sie in seiner

¹So finden sich religiöse Gesichtspunkte in den Arbeiten von MICHAIL, (1902); MATVEEV, (1893), PETROV, (1902); DOBRONRAVOV, (1901); ROZANOV, (1902); PONOMAREV, (1902); VVEDENSKIJ, (1902), ŽITECKIJ, (1909) und LUK'JANOVSKIJ, (1912).

²ZEN'KOVSKIJ, (1916).

³VOJTOLOVSKIJ, (1928); MOČULSKIJ, (1934); ZEN'KOVSKIJ, (1932); VORONSKIJ, (1934).

⁴ČIŽEVSKIJ, D. (1966). Etwa seit 1980 wird in der Sowjetunion der religiöse Aspekt wieder beachtet. SMIRNOVA, (1979), (1982), (1987) weist auf biblische und orthodox-christliche Motive in den *Toten Seelen* hin, BARBAŠOVA, (1983) schreibt über das Thema des Jüngsten Gerichts in der Erzählung *Wie sich Ivan Ivanovič mit Ivan Nikiforovič zerstritt*. Die *Literaturnaja Gazeta* und die *Komsomol'skaja Pravda* veröffentlichten Artikel, die auch Bezug auf die religiöse Seite von Gogol' nahmen [ZOLOTUSSKIJ, I. (1989), BULGAKOV, (1989)]. NOSOV, (1985) beschreibt die Stadt in der Komödie *Revizor* als christliches Bild.

Monographie, und die Interpretationen von Gerhardt, Schultze, Evdokimov und Nigg gehen auch in diese Richtung.¹

Weiter gibt es eine Menge kleinerer Arbeiten, die sich mit Teilaspekten der Gogol'schen Religiosität befassen, wie z. B. der Aufsatz von Seeman zum Einfluß einer Heiligenlegende auf den *Mantel*, Fairy von Lilienfelds Arbeit zu Gogol's Betrachtungen über die Göttliche Liturgie, R. -D. Keil in einem Aufsatz über die Bibelzitate bei Gogol', und noch viele mehr.²

Forscher, die eine ethische Haltung bei Gogol' betonen, ohne den religiösen Aspekt zu unterstreichen, sind u. a. Kent,³ Lindstrom, Maximilian Braun und auch Jurij Mann.

Zu den religiös interpretierenden Forschern der letzten Jahre gehören Hildegund Schreier⁴ und Lorenzo Amberg.⁵

10. Person und menschliche Identität bei Gogol'

Die Fragen nach Gogol's Menschenbild, nach dem intendierten Sinn menschlichen Daseins und nach der Absicht hinter den Darstellungsformen der literarischen Figuren sind in Kritik und Forschung nicht neu. Sie wurden nur meist beiläufig behandelt. Für das Thema der vorliegenden Arbeit war es deshalb notwendig, möglichst viel von der bestehenden Gogol'literatur zu sichten und aus den verschiedenen Ansätzen dasjenige herauszusuchen, was Bezug zu unserer Fragestellung haben könnte.

Schon die Zeitgenossen Gogol's haben auf die Besonderheiten der gogol'schen Figuren aufmerksam gemacht. Es war zu Anfang die Frage nach der Plausibilität der Figuren, ihrem Realismus, die die Kritiker beschäftigte. Manche unter ihnen, wie N. Polevoj, vertraten die Meinung, solche Personen existierten in der Wirklichkeit nicht.

¹SCHLÆZER, (1932); GERHARDT, (1941); SCHULTZE, (1950); EVDOKIMOV, (1961); NIGG, (1966).

²SEEMAN, (1967); LILIENFELD, (1971); KEIL, (1986).

³KENT, L. J. (1969); LINDSTROM, T. S. (1974); BRAUN, M. (1973); MANN, Ju. V. (1978), (1984).

⁴SCHREIER, H. (1977).

⁵AMBERG, L. (1986).

Sie seien unrealistisch, eindimensional und deshalb als Helden eines literarischen Werks nicht geeignet.¹

Andere wiederum empfanden die Figuren gerade als realistisch. Ševyrev verstand 1835 die Figuren in *Mirgorod* als nach der Natur gezeichnet; sie seien keine Karikaturen. Die Komik der Figuren beruhe darauf, daß der Mensch in der Hauptsache ein rationales Wesen sei, so daß das Irrationale an ihm immer komisch wirke. Eben dieses Komische schildere Gogol'.² Diesen Ansatz führte Ševyrev 1842 weiter aus, als er die *Toten Seelen* besprach. Čičikov sei ein Held seiner Zeit, auch die Gutsbesitzer seien realistisch und lebensecht. Nur distanzieren sich Gogol', wenn er das Häßliche objektiv schildern wolle, zugleich mit Hilfe der Komik subjektiv davon.³ Ähnlicher Ansicht war I. I. Davydov in seinem Nachruf auf Gogol': der Leser erkenne sich in den gogol'schen Figuren wieder; auf Umwegen schildere Gogol' das Ideal des Lebens, durch die abstoßenden Figuren hindurch.⁴ A. I. Vvedenskij machte auf die von Gogol' selbst (im *Revizor*) vertretene Ansicht aufmerksam, der Leser oder Theaterbesucher gelange zu moralischer Läuterung, wenn er sich in den negativ dargestellten Figuren wiedererkenne.⁵ Er argumentiert also schon mit rezeptionsästhetischen Begriffen, indem er nach der Wirkung der Gogol'schen Figuren auf den Rezipienten fragt.

Häufiger wurden Gogol's Figuren als eindimensional, marionettenähnlich, leer und leblos gesehen. Diese Sichtweise wurde zweifellos begünstigt durch das komplexere Menschenbild der Symbolisten, das ein Einteilen in ein "Inneres" und "Äußeres" des Menschen voraussetzte. Ignatius Annenskij schrieb, Gogol' schildere immer nur die äußere Seite seiner Figuren. Sein Humor sei deswegen der la-

¹POLEVOJ, N. in: Russkij Vestnik, Nr. 5-6. Teil IV, 1842, zitiert in ZELINSKIJ, (1889) Bd. I.

²ŠEVYREV, S. P. in: Moskovskij Nabliudatel'. Heft II, März 1835, zitiert in ZELINSKIJ, (1889) Bd. I.

³ŠEVYREV, S. P. in: Moskvitjanin, Bd. IV, Nr. 7+8, 1842, zitiert in ZELINSKIJ, (1889) Bd. I.

⁴DAVYDOV, I. I. Izvestija Imp. Akad. Nauk, Bd I 1852, zitiert in ZELINSKIJ, (1902) Bd. III.

⁵VVEDENSKIJ, A. I. (1902, 251), März.

tente Humor der ganzen Schöpfung, die die transzendental empfindende Seele mit dem materiellen Körperlichen verbunden hat.¹

I. Žiteckij nannte als Thema der *Toten Seelen* die Pošlost'. Diese entstehe aus Mangel an Menschlichem im Menschen und führe zu allen Lastern dieser Welt.²

V. F. Pereverzev beschrieb Gogol's Figuren als passive Menschen, die ein sinnloses Dasein führen. So sah sie auch Sipovskij, der in seiner Beurteilung der Figuren in den Texten Gogol's von *suščestvovateli* redet, die wie Pflanzen oder Tiere dahinvegetieren und von nichtigen Kleinigkeiten zu folgenschweren Handlungen getrieben werden, wie die beiden Ivane, die in einen nicht zu schlichtenden Streit verwickelt werden.³

Den artifiziellen Charakter der Figuren, und somit die den Texten zu Grunde liegende Erzählperspektive, betonte Tynjanov, der in ihnen zerfallende Masken (*Die Nase*) oder gar reine Wortgebilde, die dupliziert werden können (Dobčinskij und Bobčinskij), sah.⁴ Donald Fanger nannte die Figuren gar "Wortgewebe" (*verbal tissue*); ihr Hauptmerkmal sei die absolute Artifizialität.⁵

Močulskij vertrat die Ansicht, daß Gogol's Figuren Karikaturen seien, die sich nicht in die moralisch hochstehenden Geschöpfe uminterpretieren ließen, auf die es Gogol' nach seiner Krise ankam. Er sah also in der grotesken Form der Figuren ein Hindernis für Gogol', seine Autorintention zu verwirklichen.⁶ Auch A. Voronskij sah in der Form der Figuren einen Widerspruch zu Gogol's Intention: Der Materialismus der Zeit mache aus den Menschen tote Seelen. Gogol' sei der Ansicht, daß das Leibliche der Seele untergeordnet sein soll. In seinen *Toten Seelen* regiere jedoch der Leib. Dies könne nicht die Schuld der Menschen sein, da der Mensch nach Gogol's Ansicht im Grunde gut sei, sondern die Umstände müßten Schuld an der Vorherrschaft der Materie sein. Das könne er wiederum auf Grund der Zensur nicht sagen (Voronskij verweist hier auf die Schwierigkeiten mit der Zensur anläßlich der Geschichte des Kapitän Kopeikin). Später habe Gogol' seinen Glauben an die

¹ANNENSKIJ, I. (1906, (1909).

²ŽITECKIJ, I. (1909).

³PEREVERZEV, V. F. (1914); SIPOVSKIJ, (1915).

⁴TYNJANOV, Ju. (1921).

⁵FANGER, D. (1979, 159 f.).

⁶MOČULSKIJ, (1934).

Menschheit verloren und sei zum Fatalisten geworden. Bis zuletzt habe er soziale Veränderungen abgelehnt und Asketismus und Abkehr vom Materiellen als Lösung aller Probleme propagiert.¹

Für Bicilli entsprach die groteske Form der gogol'schen Figuren der Autorintention. Von Anfang an fand er in den verdinglichten Figuren Abbilder des leeren, sündigen Menschen. Daß Gogol' mit ihnen immer eine ethische Kritik am Menschen beabsichtigte, sähe man schon an der berühmten Äußerung im *Revizor*: "Worüber lacht ihr? Ihr lacht über euch selbst!"²

Nina Brodianskij geht wiederum mehr von den Figuren aus. Sie erklärt die groteske Welt der Erzählungen damit, daß die Realität von Figuren, die ganz und gar in Illusion leben, notgedrungen phantastische Züge annehmen müsse. Gogol's Figuren seien nur insoweit Typen, als sie von Natur aus gewisse Züge ihres Charakters stärker entwickelt haben als andere. Individuen seien sie, da sie sich immerhin individuell manifestieren, sie werden jedoch nicht zu Persönlichkeiten, da sie ständig im Konflikt mit dem Leben und mit sich selbst befangen bleiben.³ Maximilian Braun geht mehr auf die Erzählperspektive ein, wenn er auf die Inversion von Ding und Mensch, also auf eine Verdinglichung, hinweist, in der die Realität sich auflöst und zum Schein wird.⁴

10.1. Der Aspekt der Figuren im Fokus der Interpreten

Die vom Dinglichen beherrschte Erzählwelt Gogol's, in der es keine Kommunikation gibt und in der die Menschen zu passiven, seelenlosen Gegenständen, zu toten Seelen ohne Mitgefühl werden, wird immer wieder von den Gogol'-forschern betont.⁵ Viele stellen dies jedoch lediglich fest, ohne zu erläutern, wie jene Figuren zustande kommen. Peace weist auf die Erzählung *Portret* hin, wo Piskarev mit seinem verkehrten Menschenbild die junge Frau nur als Oberfläche sehen kann und will, technisch, vom Standpunkt des Malers,

¹VORONSKIJ, A. (1934).

²BICILLI, (1948).

³BRODIANSKIJ, N. (1952-53).

⁴BRAUN, M. (1973)

⁵SMIRNOVA, E. A. (1987); MANN, Ju. (1978); GERIGK, H. -J. (1979); LINDSTROM, T. S. (1974).

als zweidimensionales Objekt - und aus diesem Grund auch daran scheitert, eine menschliche Beziehung zu ihr herzustellen. Es zeigt sich also, daß die grotesken Figuren durch eine verkehrte Sichtweise entweder der anderen Figuren oder aber der Erzählerfigur zustande kommen.¹

10.2. Die Erzählperspektive im Fokus der Interpreten

Die Erzählperspektive ist relativ selten beachtet worden. Dmitrij Čiževskij wies auf den "Blick von unten" des Erzählers hin. Er beschrieb ihn am Beispiel des *Mantels* und erkannte ihn im *skaz*² der Erzählerfigur, in ihrer ständigen unlogischen Verwendung des Ausdruckes "sogar" (*daže*).³ In der Sowjetunion ging P. A. Karabanov auf die Rolle des Erzählers in der Behandlung der Figuren ein. Er zeigte, daß die ganze phantastische Dimension der Erzählungen nur durch den Erzähler zustande käme. Dadurch schüfe sich Gogol' Abstand zur fiktionalen Welt seiner Figuren.⁴

Maria N. Virolajnen behandelt am Beispiel von *Mirgorod* die Funktion des Erzählers bei Gogol', der eben nicht mit dem Schriftsteller Gogol' gleichzusetzen, sondern ein parodischer Teil von *Mirgorod* und jener fiktiven Welt ist. Sie weist darauf hin, daß durch den *podtekst*⁵ des Autors immer ein ganz anderes Bild von den Figuren entsteht als durch den direkten Text. Schließlich zeigt sie, und das ist für Gogol's Vorgehensweise überhaupt von Bedeutung, daß die vier Erzählungen in *Mirgorod* jeweils verschiedene Aspekte der Welt sind. Zusammen ergeben sie, hyperbolisch, eine Synthese, nämlich *Mirgorod*.⁶

¹PEACE, R. (1981), S. 100.

²*skaz* ist ein Erzählverfahren, in dem der Autor eine besondere Sprachform, beispielsweise Mundart, benutzt (die nicht seine eigene literarische Sprachform ist), um den Eindruck zu erwecken, der Text werde von einer durch die Sprachform gekennzeichneten Figur "erzählt".

³ČIŽEVSKIJ, D. (1966, II+III, 90, 100-102. 110).

⁴KARABANOV, P. A. (1982).

⁵*podtekst* oder unterliegender, verborgener Text: das, was "zwischen den Zeilen" gesagt wird.

⁶VIROLAJNEN, M. N. (1980).

Ulrich Busch schließlich hat in seinem Aufsatz über Gogol's *Mantel*, 1983, die Rolle des unzulänglichen Erzählers als Figur mit falschem, da ganz diesseitigem Seinsverständnis gezeigt.¹ Sein Aufsatz hinterfragt die gogol'sche Erzählerfigur und alle anderen Figuren des Textes gerade auf Aspekte der menschlichen Identität hin.

10. 3. Der stilistische Aspekt im Fokus der Interpreten

Der technische Aspekt der Verfremdung der Figuren und ihrer Welt ist Gegenstand der Untersuchungen von Wolfgang Kasack und W. W. Rowe. Kasack zeigt die verschiedenen Arten der Groteskifizierung der Figuren bei Gogol' auf, von Namen über leitmotivisch eingesetzte Beschreibungen des Äußerlichen bis hin zu konfusem Lebensläufen. Kasack sieht den Charakter der Figuren als ein wichtiges Thema der Werke Gogol's. Ähnlich wie schon Brodianskij, sieht er Gogol's Figuren in der Entwicklung von reinen Typen in den frühen Werken hin zu fast autonomen Individuen in den späteren, ohne daß diese Figuren jedoch den Status echter Persönlichkeiten je erreichen.

Rowe verwendet drei Begriffe für die Techniken, mittels welcher Gogol' seine fiktive Welt verzerrt. Das ist einmal die verkehrte Sicht (*reverse vision*), die dazu führt, daß man das Gegenteil einer Sache in ihr sieht, sei es nun auf moralischem, zeitlichem oder realem Gebiet. Weiter nennt er den falschen Fokus (*false focus*), der den Erzähler von einem Toten wie von einem Lebendigen oder von Imaginärem wie von Realem reden läßt, und schließlich die prekäre Logik (*precarious logic*), die sich vor allem auf der sprachlichen Ebene abspielt, in scheinbar logischen Argumentationsketten. Das von Čiževskij behandelte "sogar" im *skaz* des *Mantels* wäre hierfür ein Beispiel.²

10. 4. Das ideale Menschenbild und Gogol's Seinsverständnis im Fokus der Interpreten

Viele Forscher beschäftigte die Frage, welches positive Menschenbild sich hinter den negativen Figuren verbergen könnte. Schon ei-

¹BUSCH, U. (1983).

²KASACK, W. (1957); ROWE, W. W. (1976).

nige frühe Gogol'kritiker bemerkten, daß die negativen Figuren den Rezipienten läutern sollten. Dieser Ansicht war auch Boris de Schlœzer, der sagte, das gogol'sche Lachen spreche das Menschliche im Menschen an. Die Lehre, die der Rezipient aus Gogol's Werken ziehen könne, sei die der Demut. Auch Smirnova kam zu dem Schluß, Gogol' habe mit den Mitteln der Literatur das Menschliche im Menschen wecken wollen.¹

A. Veselovskij zeigte, daß selbst die grotesken Figuren Gogol's latent besserungsfähig sind, da die Rettung für alle Menschen möglich sein muß. Lorenzo Amberg verweist auf jene Züge Čičikovs, die ihm helfen können, ein guter Mensch zu werden: sein latenter Asketismus, seine Geduld und Leidensfähigkeit, die bisher nur fehlgeleitet waren.²

Einige Forscher sehen in Gogol's Figuren keine negativen Menschenbilder. S. Mašinskij greift auf Belinskij zurück, wenn er meint, Gogol' habe dem armen Beamten, der bislang in der russischen Literatur nur verhöhnt worden war, ein menschliches Gesicht gegeben. W. Nigg erkennt in Akakij Akakievič sogar einen neuen Christus.³

Ganz anders beurteilen Maximilian Braun, Paul Evdokimov und Hans Günther die Figuren. Braun weist den Figuren selbst die Schuld an ihrem menschenunwürdigen Dasein zu. Das Böse sei in uns selbst zu finden, und die Figuren verstricken sich ständig in einem Netz von Betrug und Selbstbetrug. Evdokimov meint, obwohl es an sich gut sei, wenn Akakij nach etwas strebe, also nicht mit seiner Situation zufrieden sei, so strebe er leider nach etwas Niederen. Er vergesse selbst seine Menschlichkeit. Auch Čičikov habe sich durch seinen Materialismus, der Gut und Böse relativiert und die Grenzen aufhebt, zu einer toten Seele gemacht. Čičikov sei ein Positivist, ein typischer Mensch der Neuzeit, eine durch und durch mittelmäßige Person, wie geschaffen für diese Welt. Das Typische, Unindividuelle der Figuren Gogol's betont auch Günther,

¹SCHLÆZER, B. de. (1932), Vorwort; SMIRNOVA, E. A. (1964, 287).

²VESELOVSKIJ, A. (1891, 673 ff); AMBERG, L. (1986, 179).

³MAŠINSKI, S. (1979, 171); NIGG, W. (1966, 277).

wenn er sie als "an das Normale gefesselt", ohne Gewissen, ohne Bewußtsein ihrer selbst und der sie umgebenden Welt beschreibt.¹

Wozu der ideale Mensch in seinem Dasein, nach Gogol's Ansicht, eigentlich verpflichtet sei, definiert schon B. Luk'janovskij 1912. Er habe moralischen Anforderungen zu genügen, er habe Gutes und Nützliches zu vollbringen. Ein besonders geeignetes Mittel, Gutes zu tun, biete die Kunst. Antonova entdeckte folgerichtig in der Erzählung *Portret* eine positive Figur, die ihrer Bestimmung gerecht wird: Der Mönch-Maler. Dieser verbalisierte Gogol's Ansicht, daß es ein schlimmes Verbrechen sei, seine Begabung nicht für die Mitmenschen einzusetzen. Als Künstler habe man die Aufgabe der humanistischen Erziehung seiner Mitmenschen. Antonova zeigt, daß dieser Ansatz auch religiös gefärbt ist und mit einem Hang zum Asketismus zusammenhängt.²

Dmitrij Čiževskij, H. Schreier und R. -D. Keil verweisen auf die von Gogol' vorausgesetzte Pflicht aller Menschen, sich von den Dingen und der diesseitigen Welt zu lösen und Gott zu ihrem Zentrum zu machen. Egoismus und Individualismus der Zeit führe dazu, daß sich die Menschen für Gott halten und ständig gegen die Gebote der Gottes- und Nächstenliebe verstößen.³

V. Zen'kovskij deutete Gogol's Menschenbild positiv, weil er es als Aufgabe des Künstlers sehe, mit der Kunst moralisch Gutes zu vollbringen. Gogol' habe ja in *Nevskij Prospekt* gezeigt, wie reiner Ästhetizismus in der Konfrontation mit der Wirklichkeit unweigerlich Schiffbruch leidet. Das größte Übel sähe Gogol' darin, daß die Menschen nicht mehr in der Lage wären, das Gute im Guten zu erkennen.⁴

Smirnova faßt Gogol's Seinsverständnis zusammen. Die Menschheit sei nach diesem Seinsverständnis eigentlich eine große Familie, zersplittert durch Individualismus und niedere Leidenschaften. Eine fruchtbare Sicht auf das Leben habe nur die Orthodoxie. Die

¹BRAUN, M. (1973); EVDOKIMOV, P. (1961); GÜNTHER, H. (1968).

²LUK'JANOVSKIJ, B. (1912, 4); ANTONOVA, N. N. (1961, 339, 347-351).

³ČIŽEVSKIJ, D. (1966, III); SCHREIER, H. (1977, 24, 28, 92, 98);

KEIL, R. -D. (1985, 70 f) (Welt der Slaven).

⁴ZEN'KOVSKIJ, V. V. (1948, 185 f).

moderne Wissenschaft vermittele nur Totes, Unmenschliches. Aus dieser Einstellung zur Wissenschaft ergebe sich auch Gogol's Ablehnung der Volksbildung, falls die Bildung nur dazu führe, daß der Bauer irgendwelche sinnlosen Bücher lesen könne. Smirnova verfolgt den Terminus Brüderlichkeit in Gogol's Nachlaß und findet, daß er ab 1839-40 als klar definierter Begriff bei ihm auftaucht. Sie zeigt auch, wie Gogol' an sich selbst arbeitete, um seelische Vollkommenheit zu erlangen, wie er ein mehr oder weniger mönchisches Leben führte und sich mit Heiligenlegenden und religiösen Schriften beschäftigte.¹

Lorenzo Amberg hat in seinem Werk über Kirche und Liturgie in Gogol's Schriften gezeigt, daß sich Gogol's Gesamtwerk in eine ethisch-religiöse Einheit zusammenfassen läßt. Er geht zwar nicht direkt auf Menschenbild und menschliche Identität ein, aber aus seinem Gogol'bild ergeben sich indirekt auch solche Aspekte.²

Jurij Mann hat bereits in den sechziger Jahren auf die Thematik der Isolation des modernen Menschen in den Werken Gogol's aufmerksam gemacht und auf das Bestreben des Schriftstellers, Gruppen und Einheiten wieder herzustellen, und sei es nur momentan, beispielsweise in der durch die gemeinsame Angst vereinten Stadt des *Revizor*. Er hat auch gezeigt, daß Gogol' mit Chlestakov eine Erscheinung des modernen Menschen gefunden hat.³ Fast zehn Jahre später hat Mann die Figur des Erzählers in *Wie sich Ivan Ivanovič mit Ivan Nikiforovič zerstritt* behandelt und gezeigt, wie schwer greifbar sie ist, wie sie zwischen glaubwürdig und absolut inkompetent schwankt. Weiter hat Mann auf die Frage des Nutzens für die Mitmenschen im Tun der Figuren hingewiesen, indem er im Arzt Gibner der Komödie *Revizor* (dessen Namen er vom Verb *gibnut'*, umkommen, ableitet) den absolut wirkungs- und sogar sprachlosen Helfer erkennt. Schließlich definiert er sämtliche Figuren, die nicht wie Menschen leben, als tote Seelen.⁴

In seinem Werk zur Poetik Gogol's schließlich erwähnt Mann das Dramenfragment *Alfred* als ein Beispiel für ein positives Men-

¹SMIRNOVA, E. A. (1987, 139-149, 188).

²AMBERG, L. (1986).

³MANN, Ju. (1966).

⁴MANN, Ju. (1975).

schensbild und setzt es gegen das Motiv der Erstarrung, der Versteinigung der Figuren in den Toten Seelen ab. Ausgehend von diesen Menschenbildern arbeitet er eine Reihe von antithetischen Begriffen heraus, die sich auf Tod und Leben, Groteske und Rationales, Menschliches und Dingliches beziehen.¹

10. 5. Der intendierte Leser im Fokus der Interpreten

Die Problematik des intendierten oder idealen Lesers hat V. Š. Krivonos behandelt. Er zeigt, wie wichtig es Gogol' war, sich ein Bild von seinem Leser machen zu können. Das Lachen sei für ihn der Kontakt zum Idealleser. Gogol's Vorstellung von seinem Leser sei jedoch ganz und gar illusorisch, was spätestens die Reaktion auf die *Ausgewählten Stellen*, aber auch schon die fehlende Reaktion auf die Bitte um Kommentare zu den *Toten Seelen* zeige.²

Sergej Georgievič Bočarov hat einen Aufsatz über die *Nase* veröffentlicht, der sich mit der komplexen Problematik der menschlichen Identität in dieser Erzählung befaßt.³ Er deutet die Nase als *pars pro toto*, sowohl Teil, als auch Repräsentant des menschlichen Antlitzes (*lico* auf Russisch kann sowohl für Gesicht, als auch für Person stehen). Damit knüpft er an Annenskij und dessen in der Sowjetunion bislang wenig beachtete Thesen aus den ersten Jahren unseres Jahrhunderts an.⁴ Auch die Isolation der Figuren von allen Bindungen und Zugehörigkeiten wird in diesem Aufsatz behandelt. In ihr sieht Bočarov eine Parallele sowohl zur Loslösung von Teilen des Menschen, als auch zur Spaltung der einstmaligen Einheit von Materiellem und Transzendentelem. Bočarov stellt auch einen Bezug zum Pauluszitat (1. Kor. 13:12) her (*Wir sehen jetzt nur undeutlich wie in einem trüben Spiegel; dann aber von Angesicht zu Angesicht*) und zeigt, daß das undeutliche, bruchstückhafte Sehen der Zustand der fiktionalen Welt der gogol'schen Figuren ist, das Sehen von Angesicht zu Angesicht jedoch das erstrebte Ideal.⁵

¹MANN, Ju. (1978).

²KRIVONOS, V. S. (1981).

³BOČAROV, S. G. (1981).

⁴ANNENSKIJ, I. (1902), (1906).

⁵Vgl. hierzu auch KEIL, R. -D. (1989, 175 f).

III. GOGOL' UND DAS PROBLEM DER MENSCHLICHEN IDENTITÄT

1. Die Problemstellung

In ihrem Buch *Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk : Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz* wendet sich Hildegund Schreier gegen die Thesen von Horst-Jürgen Gerigk, der die Aussageabsicht eines Autors nur dann als hermeneutisches Problem ansieht, wenn es eine Dimension des Werkes gibt, die dieser Absicht entspricht. Im Falle Gogol' verhält es sich, Gerigk zufolge, so, daß Gogol' dem Leser eine 'Lesart' aufdrängen möchte, die innerhalb seines Werks keinen Rückhalt findet, der keine werkimmanente Dimension entspricht.¹ H. Schreier bestreitet dies und weist nach, daß für Gogol' Literatur intentional immer auf Außerliterarisches angelegt ist. Denn "ein Kunstwerk ist nicht ein in sich kreisendes Gebilde, sondern hinter ihm steht eine Aussageabsicht, mindestens die, mit einem Leser in Kontakt zu kommen und ihn, wie auch immer, zu beeinflussen, mit ihm in Dialog zu treten."²

Gogol' ergänzt die Aussagen, die in seinen künstlerischen Schriften zu finden sind, immer wieder durch publizistische Aufsätze, ja er veröffentlicht seine ersten s. g. *Petersburger Erzählungen* sogar in einem Werk, das zum größten Teil aus Aufsätzen besteht. Dies zeigt, daß er einen direkten Einfluß auf den Rezipienten für nötig hält.

Es gibt allerdings auch bei Gogol' Beispiele einer werkimmanenten Dimension der von ihm erstrebten Lesart. So findet sich im *Portrait* ein nicht weiter verzerrter Erzähler, der wohl stellenweise als Gogol' selbst identifiziert werden kann. Und in dieser Erzählung wird ja recht deutlich gezeigt, welche Maßstäbe der Autor anlegt und welche somit der Leser anlegen sollte.

In den übrigen Erzählungen wird dem Leser tatsächlich nicht ausdrücklich der Standpunkt präsentiert, den er einnehmen soll. Es ist klar, daß die groteske Weltsicht der Erzählerfigur beispielsweise im *Mantel* nicht die richtige sein kann. Aber Gogol' geht noch davon

¹GERIGK, H.-J., "Dostoevskijs Selbstverständnis als hermeneutisches Problem". In: *Russian Literature*, 4, 1973, S. 114-127. Zitiert aus SCHREIER, H., (1977, 118).

²SCHREIER, H. (1977, 118 f).

aus, daß sein religiöser Standpunkt von den Lesern geteilt wird und es nur eines kleinen Anstoßes bedarf, um sie daran zu erinnern.

Wenn eine einzelne Erzählung außerhalb des Kontextes der übrigen Schriften des Autors betrachtet wird, ist es schwer, das von Gogol' intendierte, positive Weltbild hinter dem deutlich negativ gezeichneten des inkompetenten Erzählers zu finden. So gelangten Gogol's Zeitgenossen leicht zu fehlerhaften Interpretationen, weil sie erst nach und nach Zugang zu den deutlicheren Erklärungen Gogol's bekamen.¹

Seit jedoch das Gesamtwerk Gogol's vorliegt, sind eigentlich alle Voraussetzungen gegeben, sich das Leserverständnis anzueignen, das von Gogol' verlangt wird.²

Gogol' veröffentlichte seine grotesken Erzählungen, mit ihrer hermetisch geschlossenen absurden Welt, nicht ohne Erläuterungen. Die ersten waren in die Textsammlung der *Arabesken* eingebettet, die *Nase* und der *Mantel* erschienen, als die *Arabesken* schon vorlagen, und der erste Teil der *Toten Seelen* war eben wirklich nur als erster Teil gedacht. Gogol' selbst sagt mehrmals, man werde dieses Werk erst an Hand der beiden Fortsetzungsteile verstehen. Als es ihm klar wurde, daß die Fortsetzung nicht gewährleistet war, da er um seine Gesundheit und sein Leben bangte und nur sehr langsam mit dem Schreiben vorankam, schrieb er die *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*, um die für die *Toten Seelen* verlangte Lesart anzugeben.

2. Gogol's eigene Identitätssuche

Fast alle Biographen Gogol's schildern ihn als in irgendeiner Weise gespalten. Zen'kovskij sieht eine Polarisierung in Idealismus und pragmatischen Utilitarismus oder in Irrationalität und Rationalität oder in idealisierte Fiktion und Realismus.³ Zitejskij sieht, wie später auch Gippius, einen Konflikt zwischen einer ethischen und einer ästhetischen Weltsicht.⁴ Eigil Steffensen schließlich dramati-

¹GERHARDT, D., (1941, 13).

²SCHLÖTZER, B. de. (1932, 47).

³ZEN'KOVSKIJ, V. V., (1916, Nr. 3, S. 5-20; Nr. 7-8, S. 3-20; Nr. 10, S. 60-74).

⁴ZITEJSKIJ, Ignatius. (1909, 90), und GIPPIUS, V. V., (1924).

siert Gogol's Leben dahin, daß dieser seinen Mitmenschen die Wahrheit mittels Literatur zeigen möchte, immer wieder aber einsehen muß, daß die literarischen Versuche, die Wahrheit zu zeigen, notwendigerweise Illusionen sein müssen und daß sie deshalb in sich unwahr, da fiktiv sind.¹ Bei allen diesen Forschern spielt die Polarisation auf etwas Transzendentes an, das mit der diesseitigen Alltagswelt im Konflikt steht.

In Gogol's Biographie finden sich in der Tat manche Hinweise auf innere Konflikte. Er lebte recht isoliert und lange Zeit im Ausland, seine freundschaftlichen Kontakte pflegte er hauptsächlich in Briefen. So ist über seinen Alltag wenig bekannt. Er war sich seiner Identität unsicher und begriff sich vornehmlich als einen im Werden befindlichen Menschen. Schon während seiner Schulzeit in Nezin wollte er der Menschheit dienen, dem Vaterland Nutzen bringen und berühmt werden.² Er erregte sich schon damals über Menschen, die selbstzufrieden und ohne einen höheren Sinn zu suchen in den Tag hineinleben. Er nannte sie *Suščestvovateli*, also Menschen, die nur existieren.³

Damals überlegte er noch, ob er Jurist werden sollte, und er ging nach der Schulzeit nach Petersburg, um dort in einer Kanzlei zu arbeiten. Aus dieser Zeit stammen seine ersten literarischen Versuche, die zunächst ohne Erfolg blieben. Seinen ersten großen Erfolg erreichte er mit *Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka*. Er hatte mit diesen Erzählungen sowohl ein populäres Thema (die Ukraine, die sich sowieso großer Beliebtheit in der Literatur erfreute) als auch einen neuartig wirkenden Ton (den humorvoll-volkstümlichen) getroffen. In diesen frühen Erzählungen findet man jedoch wenig "Botschaft" an die Menschheit. Gogol' bereitete sich zu dieser Zeit auf eine Zukunft im Staatsdienst vor und sah seine Pflichten vor allem noch in diesem Bereich. Seinen Aussagen in der *Beichte des Autors*, er habe sich am Anfang nur möglichst

¹STEFFENSEN, E., (1967, 63).

²Vgl. Briefe an seinen Onkel, P. P. Kosjanovskij, 3/10 1827, in: N. V. Gogol', Sobr. Soč. v 8-mi tomach, Moskva 1984, Bd. 8, S. 22 ff., sowie an seine Mutter, M. I. Gogol', 1/3 1828, in: N. V. Gogol', Sobr. Soč. v 8-mi tomach, Bd. 8, Moskva 1984, S. 24 ff.

³Brief an Vysockij, 26/6 1827, in: N. V. Gogol', Sobr. Soč. v 8-mi tomach, Bd. 8, Moskva 1984, S. 16-22 (S. 17).

lustige Geschichten ausgedacht, um selber darüber zu lachen und sich zu zerstreuen, kann man insofern sogar Glauben schenken, als er wohl wirklich mit der routinemäßigen Tätigkeit in den Petersburger Kanzleien und dem kärglichen Leben in der nördlichen Hauptstadt recht unzufrieden war und sich des Schreibens als Zeitvertreib bedient haben mag. Die Erzählungen haben ja in der Tat eine Dimension der Sehnsucht nach der Ukraine. Trotzdem finden sich schon in diesen Erzählungen Elemente von Gogol's Menschenbild und Seinsverständnis, denn in ihrer fiktiven Welt ist alles voller Schein und Illusion, und die Identität der Figuren wird immer wieder in Frage gestellt.

Schon nach diesem ersten Erfolg wählte Gogol die Literatur als seinen Weg, der Menschheit Nutzen zu bringen. Er war jedoch auch sogleich mit dem erzielten Resultat unzufrieden und wollte Besseres schaffen.¹ Diese Unzufriedenheit mit sich selbst bleibt fortan in seinen Werken und Briefen vorherrschend, wie auch immer wieder von seinen Biographen hervorgehoben wurde.²

3. Kunst als Mittel der Identitätssuche

Eine erste direkte Aussage über ein Kunstwerk ist Gogol's Ende 1830 geschriebene Rezension von Puškins *Boris Godunov*.³ Hier rühmt er an der Puškin'schen Tragödie, daß sie die Menschen zu ihrer Seelenwelt zurückführe und ihnen ihr lange vergessenes Innere vor Augen führe. In dem in den *Arabesken* veröffentlichten Aufsatz *Skul'ptura, Živopis' i Muzyka*,⁴ den Gogol selbst 1831 datiert (der aber in der Akademieausgabe seiner Werke von 1952 auf 1834 datiert wird), kommt noch deutlicher zum Vorschein, worum es ihm bei Kunst in erster Linie geht. Die Musik wird dort

¹ LUK'JANOVSKIJ, B. (1912, 53) redet von Selbsterziehung, SMIRNOVA, E. A., (1987, 141) vom Streben nach geistiger Vollkommenheit, und ZEN'KOVSKIJ (1932, 112) von der notwendigen Reinheit des Künstlers, die nur durch einen Prozess der Askese erreicht werden kann.

²Brief an Pogodin, 1/2 1833, in: *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*, Moskva 1988, Bd. I, S. 340-342, (S. 342) "Вы спрашиваете об >>Вечерах Диканских<<. Черт с ними! (...)писать для этого, прибавлять сказки не могу. (...)Да обречутся они неизвестности! покамест что-нибудь увесистое, великое, художническое не изыдет из меня."

³in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 148-152.

⁴in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 9-13.

als die maßgebliche Kunstform des 19. Jh. angesehen, und ihr wird die Fähigkeit zugeschrieben, die Seele des Menschen zu retten und Gott zuzuführen.

Dieses Kunstverständnis unterscheidet sich im Wesentlichen nicht von dem des späten Gogol', so wie es in der zweiten Fassung von *Portret* oder in den *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* zum Ausdruck kommt. Es ist eine religiös fundierte Auffassung, die der Kunst die Rolle zuteilt, den Menschen an das Ewige, das Göttliche in ihm zu erinnern. Sehr viel später formulierte es Gogol' konkreter: In seinem ersten Entwurf einer Antwort auf den berühmten Salzbrunner Brief von Belinskij, anlässlich der *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*, schrieb er, man müsse den Menschen daran erinnern, daß er kein "materienabhängiges Rindvieh sei, sondern ein hoher Himmelsbürger."¹ Diese Haltung, die sich also durch Gogol's ganzes Leben zieht, weist der Kunst eine didaktische Funktion zu und setzt eine Entfremdung des Menschen von sich selbst voraus, die mit Hilfe der Kunst behoben werden kann.

4. Ideal und Intentionen

In der grotesken Welt der *Petersburger Erzählungen* zeigt Gogol', was die Abwesenheit eigentlicher Identität für den Menschen bedeutet - ähnlich wie auch im ersten Teil der *Toten Seelen*. Schon der Titel dieses Werkes birgt ja die ganze Spannung der Problematik in sich. Sicherlich sind die "toten Seelen" nicht die toten Bauern, sondern die grotesken Figuren der Gutsbesitzer, Stadtbewohner sowie Cičikov selbst, die ihre eigentliche menschliche Identität vergessen haben. Die menschliche Seele ist für den religiösen Gogol' unsterblich, wie sie es auch für den Zensor war, der das Werk des Titels wegen verbieten wollte. Der Titel ist als provozierende Frage gemeint. Er erinnert daran, daß all diese Figuren eigentlich eine andere Bestimmung haben, eine göttliche Identität, die sie nicht realisieren, wie jener Staatsanwalt, der im zehnten Kapitel des

¹"Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства." In: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XIII, S. 443.

ersten Teils der *Toten Seelen* stirbt und erst dadurch verrät, daß er eine Seele gehabt hat.

Für Gogol' ist der Mensch im Alltag und in jeder Tätigkeit einem hohen Ideal verpflichtet, ohne welches das sogenannte "reale" Alltagsleben zur sinnlosen Illusion wird. Das Ideal stellt den Sinn jeglicher Tätigkeit her, die ohne diesen Sinn so absurd würde wie das eitle Streben Čičikovs.¹

Auf den ersten Blick scheint es schwer, die humoristische Autorintention mit dem religiös-didaktischen Seins- (und Kunst-)verständnis zu vereinbaren. Gogol' sah sich selbst jedoch nicht als vollkommen. Seine christlich fundierte Demut hinderte ihn daran, sich ausdrücklich als Lehrer zu präsentieren, obgleich er sich sicherlich als solcher verstand; das geht schon aus seinen Reaktionen auf die *Revizor*-Kritik hervor, wo er davon spricht, daß ein Prophet in seiner Heimat nie geschätzt wird.² Geradezu ein Kardinalfehler ist es, aus Gogol's Sicht, sich selbst für unfehlbar und rein zu halten. Das zwingt ihn eigentlich schon dazu, sich selbst in seine Kritik der hohlen, leeren Menschen mit einzubeziehen. Ein demütiger Christ kann nicht gleichzeitig von oben herab belehren wollen.

Um den belehrenden Ton zu vermeiden benutzt er die Erzählerfigur, die er schon in seinen ersten Erzählungen ausprobiert hat. Sie soll der Erzählung einen Ton geben, als werde sie von einem Sprecher vorgetragen, der genauso desorientiert ist wie seine Figuren. Diese Erzählerfigur, mehr oder weniger deutlich hervortretend, kann Teil der verkehrt Lebenden in den Erzählungen sein und kann sich dabei so ungeschickt äußern, daß ein aufmerksamer Leser gerade dadurch die Perversion der menschlichen Werte in dieser Welt entdeckt. Der Erzähler kann z. B. einen Terminus benutzen und so definieren, daß er in seiner Bedeutung ausgehöhlt wird, oder er kann Figuren als wichtige und bedeutende Personen beschreiben und sie dabei mit den wichtigsten Attributen versehen (*Mantel*). Der autorisierte Erzähler,

¹BULGAKOV, N., (1989) *Komsomol'skaja Pravda* Artikel anläßlich des 180. Geburtstages des Schriftstellers.

²Brief an Pogodin, 10/5 1836, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XI, S. 362.

Gogol' als Verfasser, ist damit selbst noch in der Welt, die er schildert, befangen. Er kann die Gründe für die grotesken Züge in seiner Erzählwelt nicht entdecken, er akzeptiert lediglich, daß die Welt so ist. Das führt gerade zu dem für Gogol' typischen grotesken Humor, wie er z. B. in der *Nase* besonders deutlich wird. Dort akzeptieren alle Figuren das Unwahrscheinliche, zeigen sich aber von belanglosen Details konsterniert. Vor dem Hintergrund dieser Erzählhaltung und der ihr zu Grunde liegenden christlichen Demuthaltung ist Gogol's Aussage zu betrachten, er schreibe aus seiner eigenen Seele.

Für Gogol' verweist jedes Sujet, das erst einmal durch das Prisma eines Künstlers gebrochen ist, auf die göttliche Wahrheit. Er definierte sich nach dem Erfolg mit den *Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* als komischer Autor. Also müßte es ihm möglich sein, mit seiner komisch-grotesken Welt auf jene Wahrheit zu verweisen.

Die Konkretisierung des Ziels seiner Autorintention verlief dabei gleitend, von einer bloßen Unzufriedenheit mit dem Leben seiner Zeitgenossen und dem Verspotten dieses Lebens bis hin zur ausformulierten Theorie des Lachens, wie sie zum ersten Mal in den Aussagen zum *Revizor* auftaucht.¹

Gogol' hat wohl zunächst die Wirkung seiner Erzählungen und Stücke falsch beurteilt. Er ist anfangs davon ausgegangen, daß die Leser seine Figuren aus dem gleichen Grunde komisch finden würden wie er. Er erwartete von den Rezipienten, daß sie sein Seinsverständnis teilten. Daß dies nicht der Fall war, wurde nach und nach immer deutlicher und veranlaßte Gogol', seine Intention immer deutlicher und drastischer zu formulieren.² Daraus

¹Teatral'nyj Raz'ezd (1836-1842)

²Brief an Pogodin, 14/12 1834, in: Perepiska Gogolja v dvuch tomach. Moskva 1988, Bd. I, S. 353 f. "Я с каждым месяцем, с каждым день вижу новое и вижу свои ошибки. Не думай также, чтобы я старался только возбудить чувства и воображение." Brief an Pogodin, 31/1 1835, N. V. Gogol', Sobr. Soč. v 8-mi tomach. Moskva 1984, Bd. 8, S. 86, "(...)вещь, которую я напишу после. все же должна быть лучше той, которая написана раньше."; Brief an Pogodin, 28/11 1836, in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XI, S. 76 ff., "Когда я писал мои незрелые и неокончателные опыты, (...)это были бледные отрывки тех явлений, которыми полна была голова моя и из которых долженствовала некогда создаться полная картина. (...)Пора наконец приняться за дело. В виду нас должно быть потомство, а не подлая современность."; Brief an Prokopic, 25/1 1837, in:

entstanden m. E. die theoretischen Überlegungen, wie Komik den Menschen verändern könnte. Denn nach seinem Kunstverständnis und Menschenbild wäre es unerträglich, wenn seine Erzählungen die Rezipienten nicht veränderten.¹

Er setzte besonders auf das Theater, um die Menschen wachzurütteln. Von seinem Stück *Revizor* scheint er sich eine enorme Wirkung versprochen zu haben. Daß bei einem Theaterstück mehrere tausend Menschen gleichzeitig beisammen sind und gemeinsam auf das Stück reagieren, schien ihm die ideale Bedingung für seine didaktischen Zwecke.² In der Komödie fällt aber noch viel deutlicher als in den Erzählungen auf, daß seine Vorstellungen unrealistisch waren. Das Publikum müßte schon im Ansatz dasselbe Seinsverständnis wie Gogol' haben, um sich von den negativen Figuren betroffen zu fühlen. Der Novellist oder Romancier ist in der Lage, durch die Darstellungstechnik seine negativen Figuren so fragwürdig zu schildern, daß der Leser veranlaßt wird, sie nach einer positiven Alternative zu hinterfragen. Der Dramatiker hingegen hat in dieser Hinsicht wenig Möglichkeiten. Seine negativen Figuren wirken direkter, ungebrochener aufs Publikum. Ohne eine positive, richtungsweisende Figur wird er sehr schwer erreichen, daß alle Zuschauer die gleiche Lehre aus dem Geschehen ziehen. Aber Gogol' ließ keinen positiven Helden zu, weil er vermeiden wollte, daß sich das Publikum mit der positiven Figur identifizierte und die immanente Kritik der negativen Figuren nur auf "die Anderen" bezog. Identifizieren sollte sich das Publikum gerade mit den negativen Figuren. Wenn sich ein Zuschauer mit einer negativen Figur identifizierte und ihre Laster auch in sich selbst entdeckte, gleichzeitig jedoch gezwungen war, über diese Figur zu lachen, so

Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, XI, S. 81, "И если бы появилась такая моль, которая бы съела внезапно все экземпляры "Ревизора", а с ними "Арабески", "Вечера" и всю прочую чепуху, (...) я бы благодарил судьбу."; Brief an Pletnev, 2-14/2 1844 *, in: Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, XII, S. 380, "(...) я уже чувствовал почти отвращение к моему собственному созданию, и недостатки его обнаруживались предо мною сами во всей их наготе."

¹ZEN'KOVSKIJ, (1936, 4) und (1916, 39-56, Nr. 12); LUK'JANOVSKIJ, (1912, 4); STEFFENSEN, (1967, 195).

²Vgl. "O Teatre, ob odnostoronne, vzgljade na teatr i voobšce ob odnostoronnosti", in: Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami, Kap. XIV, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 267-277 (S. 268).

würde er dadurch Abstand zu den unwürdigen Seiten der eigenen Persönlichkeit gewinnen. Deshalb war es Gogol' auch so wichtig, daß die Figuren im *Revizor* nicht zu Karikaturen gerieten. Sie mußten menschlich bleiben, um eine Identifikation des Publikums mit ihnen möglich zu machen. Allein dem Lachen kam die Rolle einer positiven Figur zu.

Das ist allerdings eine sehr wirklichkeitsferne Theorie. Die Figuren sind einerseits ganz und gar auf schlechte Eigenschaften reduziert und sollen andererseits allgemein menschlich sein und sich für eine Identifikation eignen: Eine für die Schauspieler kaum zu meisternde Aufgabe.

So wurde Gogol' denn auch sowohl von den negativen als auch von den positiven Reaktionen auf sein Stück enttäuscht.

Von nun an wurde es ihm ein immer stärkeres Anliegen, die eigentliche Identität des Menschen zu zeigen.

1835 hatte er noch an Puškin geschrieben, er habe nun mit der Arbeit an den *Toten Seelen* begonnen, und hinzugefügt, der Roman werde sehr lustig (*smešon*) und solle ganz Rußland zeigen, wenn auch nur von einer Seite.¹ Das entspricht noch der ungetrübten Auffassung von der Kraft seines komischen Talents. Noch ist anscheinend keine Trilogie geplant, noch soll der komische, einseitige Aspekt nicht durch positive Aspekte in Teil zwei und drei ergänzt werden.

Sein Brief an Žukovskij² aus Paris etwa ein Jahr später (mit der Erfahrung der *Revizor*-Premiere im Hintergrund) klingt schon sehr anders: Er habe an den *Toten Seelen* alles in Petersburg Geschriebene neu überarbeitet. Er diskreditiert alle seine bisherigen Werke und redet nun von einem großartigen, originellen Sujet für den neuen Roman (*ogromnyj i original'nyj sjužet*). Dieser soll sein erstes ordentliches Werk werden (*pervaja moja porjadočnaja vešč'*), und er erwähnt die Mannigfaltigkeit des Materials (*raznoobraznaja kučka*). Noch ist die Struktur nicht erkennbar,

¹Brief an Puškin, 7/10 1835, in: Perepiska Gogolja v dvuch tomach. Moskva 1988, Bd. I, S. 146.

²Brief an Žukovskij, 12/11 1836, *, in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XI, S. 73 ff.

wohl aber, daß sich die Intention seit dem Brief an Puškin erweitert hat.

Für Gogol' ergab sich nun aber ein Problem: Er war eigentlich der Meinung, daß er selbst als Mensch besser werden müsse, um überzeugend positive Vorbilder in seinen Werken gestalten zu können. An Žukovskij schrieb er nach der Veröffentlichung des ersten Teils der *Toten Seelen* über sein Bestreben, seine Seele zu entwickeln und weitere Teile des Werkes zu schaffen, die den ersten als einfachen Flügel eines riesigen Palastes erscheinen lassen würden.¹

Gogol' sah jedoch selber keinen Bruch zu seinen früheren Werken mit humoristischer Autorintention, wie allein schon die Tatsache zeigt, daß er weiterhin am *Revizor* arbeitete und ihn wiederholt aufführen ließ. Er war nur nunmehr stärker darauf bedacht, Erklärungen beizusteuern, die es dem Publikum ermöglichen sollten, auf intendierte Weise zu lachen.

Gogol' erkannte sein starkes komisches Talent und deutete es, gemäß seiner Auffassung vom Menschen, als ihm auferlegte Pflicht, mit dieser Begabung Gutes zu tun. Er hatte jedoch durch seine Erfahrungen mit den *Petersburger Erzählungen* und vor allem mit dem *Revizor* begonnen, an der Kraft der Komik zu zweifeln. In den *Toten Seelen* fügte er immer wieder hymnische Lyrik in die groteske Romanwelt ein und versicherte seinen Freunden, den verborgenen, alles erklärenden Sinn dieser lyrischen Passagen würden sie erst nach Veröffentlichung der übrigen beiden Teile der *Toten Seelen* erkennen.

Er zeigte sich schon 1842 für den leichten Vorwurf S. P. Ševyrevs empfänglich, die Komik in den *Toten Seelen* hindere den Autor daran, das Leben in seiner ganzen Fülle zu beschreiben. Dies sei vor allem in den Passagen über Rußland und den russischen Menschen deutlich: sie würden lediglich von der negativen Seite gezeigt.² Nach

¹Brief an Žukovskij, 26/6 1842, *, in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 68 ff.

²Ševyrev, S. P., ""Pochozdenija Cičikova, ili Mertvye Duši", poema N. V. Gogolja",

2. Aufsatz, in: *Moskvitjanin*, Nr 8, 1842, S. 207-228. Gogol's Antwort, Brief an Ševyrev, S. P., 12/11 1842 *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 116 f: "Замечание

und nach verließ sich Gogol' offenbar immer weniger auf die Kraft der Komik. So nimmt er in die *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* einen Brief an Jazykov auf.¹ Er hatte in diesem Brief aus dem Jahre 1844 anlässlich Jazykovs Gedicht *Das Erdbeben* ausdrücklich der Lyrik die Fähigkeit zugesprochen, Menschen wachzurütteln. Die Satire habe ihre Wirkung verloren und könne nicht mehr treffen. Der heutige Mensch sei zu verunsichert durch das Chaos der Zeit, um den direkten Vorwurf der Satire zu ertragen. Nur die Lyrik, die gleichzeitig sowohl Lob als auch Tadel auszusprechen vermag, habe noch die Macht, die Seele des Menschen zu bewegen.² Gogol' meinte damit die lyrisch dargestellten Ideale, die dem Menschen einerseits zeigen, was, ideal gesehen, in der Welt möglich ist, aber andererseits indirekt tadeln, daß der Alltag ja sehr anders aussieht. Das Ziel ist dasselbe, das er schon mit seiner grotesken Komik verfolgte, nur zweifelt er jetzt an der Wirksamkeit der Komik.

Noch ein weiteres Beispiel belegt die sich verstärkende Unsicherheit Gogol's und sein Bedürfnis, sich zu erklären, um Mißverständnisse auszuschliessen. 1846 schrieb er an Ševyrev, um mit ihm praktische Details zu klären, die mit der Herausgabe der *Auflösung des Revizor* zu tun hatten. Er weist hier an, daß die *Auflösung* auf keinen Fall erscheinen dürfe, bevor das in Vorbereitung befindliche Buch *Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* veröffentlicht sei, sonst werde das Ganze nicht so recht verständlich.³

Sehr resigniert und verunsichert schreibt Gogol' 1847 nach dem Mißerfolg der *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* an M. A. Konstantinovskij, Gott habe doch einem Menschen die Begabung des Schriftstellers gegeben, damit er mit dieser Gabe Gutes vollbringe. Ihm habe man von Anfang an gesagt,

твое о неполноте комического взгляда, берущего только вполобхвата предмет, могло быть сделано только глубоким критиком-созерцателем".

¹"Predmety dlja liričeskogo poëta v nynesnee vremja", Kap. XV in:

Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami. Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 278-281.

²Brief an N. M. Jazykov, 26/12 1844 *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 421ff.

³Brief an S. P. Ševyrev, 24/10 1846 *, in: *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*. Moskva 1988, Bd. II, S. 327: "Игратся и выйти в свет >>Ревизор<< должен не прежде появления книги >>Выбранные места<<: иначе все не будет понято вполне."

er habe Talent. Das sei der einzige Grund, warum er geschrieben habe. Hätte er ein anderes Tätigkeitsfeld gesehen, in dem er besser für die Rettung seiner Seele hätte wirken können, so hätte er dies gewählt.¹

Natürlich sollte man bei einer solchen späten Aussage Gogol's über das Frühwerk bedenken, daß sein Selbstverständnis zu diesem Zeitpunkt mit Sicherheit seinen Bericht färbte, wie auch die Tatsache, daß der Brief an den Priester Konstantinovskij gestellt war, jenen merkwürdigen' Mann, den Gogol' in seinen letzten Jahren immer mehr als maßgebliche geistliche Instanz ansah und dem vor allem die sowjetische Forschung eine schier diabolische Rolle zuwies. Es ist jedoch bemerkenswert, daß Gogol' ohne Zögern den Bogen zu seinem Frühwerk schlägt und es ganz unter dem Aspekt des Dienstes an Gott sieht. Hier greift er nicht jene Aufteilung aus der *Beichte des Autors* auf, die zwischen dem Lachen vor der Komödie *Revizor* und einer anderen Art von Lachen danach unterscheidet. Wenn sich in seinem Anliegen als Schriftsteller wirklich Fundamentales geändert hätte, hätte er dies in solch einem Brief irgendwie bekundet, anstatt kommentarlos seine ganze Produktion mit einem Maß zu messen.

5. Gogol's Figuren im Lichte der Identitätssuche

Die Figuren der Gogol'schen Erzählungen sind vielfach als problematisch und fragwürdig aufgefaßt worden. Man hat in ihnen sowohl Karikaturen, als auch reale, ja besonders realistisch geschilderte Menschen sehen wollen.²

Häufig hat man auch festgestellt, daß den Figuren etwas menschlich Wesentliches abgeht.

¹Brief an M. A. Konstantinovskij, 24/10 1847 *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XIII, S. 390-392.

²Als reale Menschentypen sahen sie vor allem die Zeitgenossen: S. P. ŠEVYREV, ""Pochozdenija Cicikova, ili Mertvyje Duši", poema N. V. Gogolja", in: *Moskvitjanin*, Bd. IV, Nr. 7, und Bd. IV, Nr. 8, 1842; P. A. PLETNEV, ""Pochozdenija Cicikova, ili Mertvyje Duši", poema N. V. Gogolja", in: *Sovremennik*, Bd. 27, 1842. Als Karikaturen werden sie u. a. aber auch schon in M. SOROKINS Besprechung der "Toten Seelen" in: *Sanktpeterburgskie Vedomosti*, NrNr 163-165, 1842 behandelt, (alle drei Besprechungen in: V. ZELINSKIJ (Hrsg.)(1889), Bd. I., sowie dann später bei LINDSTROM, T. S., (1974, 42).

Ihre innere Leere wurde schon von Innokentij Annenskij erkannt, der die These aufstellte, daß jeder Mensch aus zwei Personen besteht, einer inneren und einer äußeren. Die innere sei in der Lage, religiöse und moralische Tatsachen zu begreifen. Sie sei frei. Die äußere Person sei materiell gebunden und ohne Organ für Transzendentes. Gogol', so fährt Annenskij fort, schildere immer nur die äußere Person seiner Figuren.¹

Der Sachverhalt ist jedoch komplizierter. Es ist nicht eindeutig der Schriftsteller Gogol', der für das Bild der leeren Figuren seiner Erzählungen verantwortlich ist. Zwischen die Schriftstellerpersönlichkeit Gogol' und seine religiös ausgerichtete Weltsicht tritt ein mehr oder weniger faßbarer Erzähler, dessen Wahrnehmung oft ganz und gar diesseitig ausgerichtet ist.² Nur in dieser Wahrnehmung erscheinen die Figuren ja so leer und grotesk. Die minutiösen Beschreibungen von Details (die den Grund für die Zuordnung Gogol's zum Realismus gelegt haben, obwohl sie von der Erzählerfigur stammen) liefern Anti-Porträts, die nur scheinbar etwas über die Identität der beschriebenen Figuren aussagen. Angelegt sind die Figuren allemal auf Nicht-Identität und Doppelheit. So wie sie dargestellt sind, sind es keine echten Menschen. Dargestellt sind sie jedoch unter dem Aspekt der materialistischen Wertungen der modernen Welt. Mit der grotesk-komischen und gleichzeitig erschreckenden Leere der Figuren, die auch ihr Streben und ihre gesamte Aktivität sinnlos erscheinen läßt, wird auf ein abwesendes positives Ideal hingewiesen, das der ganzen Erzählwelt den fehlenden Sinn geben könnte. Die Nicht-Identität der Figuren, ihre Austauschbarkeit, stellt die menschliche Identität als solche in Frage.

Allerdings ist nicht nur die Erzählerfigur mit ihrer verkehrten Optik verantwortlich für die grotesken Züge der Figuren. Sie wirken auch grotesk, weil sie ihr Leben so falsch gestalten.

¹ ANNENSKIJ, I., (1911, 51 f). Vgl. auch PEREVERZEV, V. F., (1914, 183, 199, 204): Gogol's Figuren sind arm an Innerem. Sie handeln zwar, aber fühlen nicht. Die Merkmale, auf die sie reduziert sind, wie z. B. Pljuskin's Geiz, sind vollständig sinnlos. Die Figuren sind entweder passiv oder sinnlos aktiv. Ihnen fehlt also jegliche Existenzbegründung.

² Daß die Figuren nicht als direkte Abbilder echter Menschen gedacht sind, stellen u. a. FANGER, D., (1979, 259 f). (Die Figuren als verbales Gewebe, als eindeutig "gemachte", fiktionale Gestalten) sowie KASACK, W., (1957), fest.

Im *Portret* beispielsweise, wo der groteskifizierende Erzähler fehlt, wird an Hand des Malers Čertkov/Čartkov sowie des ursprünglichen Porträtmalers gezeigt, wie der Mensch seine Identität und Pflicht vergessen kann, wodurch er sich selbst in die Nicht-Identität stürzt. Der Porträtmaler kehrt auf diesem verkehrten Weg wieder um. Es gelingt ihm nach langer Askese, zu seiner göttlichen Bestimmung, zu seiner eigentlichen Identität zurückzufinden. Es ist wahrscheinlich, daß die Pläne für die Fortsetzung der *Toten Seelen* solch eine Umkehr auch für die Figuren dieses Werkes vorsahen. Gogol', der Meister der Groteske, tat sich jedoch mit der Schilderung von positiven Figuren äußerst schwer. Theoretisch sollten die Figuren, gemäß Gogol's Menschenbild, immer die Möglichkeit haben, ihren göttlichen Kern wieder zu entdecken. Den Figuren fehlt jedoch durch die totale Reduzierung auf äußerliche, diesseitige Züge jede Spur von etwas, das einen solchen Wandel plausibel machen würde.

6. Das Lachen

Zuständig für die didaktische Intention Gogol's ist der Humor, das Lachen (*smech*, wie es in den verschiedenen zu Gogol's Lebzeiten erschienenen Besprechungen genannt wurde). Das Lachen soll es dem Zuschauer möglich machen, sich zu wandeln.

Da sich Gogol' mit Erzählungen, die als komisch-idyllische Volksmärchen aus der Ukraine betrachtet wurden, einen Namen gemacht hatte, galt er von Anfang an als komischer Schriftsteller. Alle maßgeblichen Besprechungen der *Abende auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* gingen in diese Richtung.

Mit *Mirgorod* wurde schon deutlicher, daß sich Gogol's Anliegen nicht in der Komik erschöpfte. Man hätte zwar schon in den *Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* ernste Züge finden können, sowohl in Erzählungen wie *Strašnaja Mest'*, die ja von Grund auf ernst ist, als auch in den leichteren, wie *Majskaja Noč', ili Utoplennica*. Andererseits war sich Gogol' selbst zu Anfang wohl noch keines ernsteren Anliegens bewußt. Lustig, komisch (*smešno*) ist jedenfalls der Ausdruck, den er bis hin zum *Revizor* am häufigsten für seine Werke benutzte.

Die Zeitgenossen hatten jedoch Mühe, die ernste Seite der Gogol'schen Erzählungen, die sie immer mehr ahnten, mit dem grotesken

Humor in Einklang zu bringen. Es mußte jedem auffallen, daß sich der Humor Gogol's in den *Petersburger Erzählungen* zu komischen Schilderungen von negativen Erscheinungen der damaligen Zeit entwickelt hatte. Der dahinterstehende Anspruch erwies sich jedoch als schwieriger faßbar.

Der Humor, anfangs noch Gogol's persönliche Waffe gegen eine für ihn unakzeptable Umwelt, in der der Wert eines Menschen mittels Formkriterien und nicht nach dessen Inneren definiert wurde, wurde bald in seinen Erzählwerken ein Mittel, um den Abstand zwischen sich und dem Geschilderten oder zwischen dem intendierten Leser und der grotesken Welt der Erzählungen herzustellen. Dieser Humor fußte auf der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit.¹ Mit dem Lachen, so hoffte er, würde beim Rezipienten auch das Bewußtsein erwachen, daß Äußerlichkeiten nichts über die individuell menschlichen Werte aussagen.² So kristallisierte sich die Theorie des positiven Lachens immer deutlicher heraus und fand in der Diskussion um den *Revizor* ihren konkreten Ausdruck.

7. Das religiöse Weltbild und die wahre Identität des Menschen in den begleitenden Schriften

Es trifft natürlich zu, daß Gogol's *Petersburger Erzählungen*, gerade durch das konsequente Wahren der diesseitigen Perspektive, weniger deutlich über Gogol's Weltbild informieren als beispielsweise die *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*. Ausgehend jedoch von den konkret formulierten *Ausgewählten Stellen* ist es möglich, auch Gogol's petersburger Schaffensperiode zu untersuchen, um festzustellen, ob sich Ähnlichkeiten finden lassen.

Dabei kann hier keine detaillierte Neuinterpretation der *Ausgewählten Stellen* vorgenommen werden. Es sollen nur die Hauptzüge dieses Werkes betrachtet werden, insoweit sie Bezug zu unserem Thema haben. Für eine ausführliche Behandlung der *Ausgewählten Stellen* möchte ich auf das Buch von Ruth Sobel, *Gogol's*

¹ZITEJSKIJ, I., (1909, 83).

²PEACE, R. A., (1976, 45).

Forgotten Book, Selected Passages and its Contemporary Readers, hinweisen.¹

Die *Ausgewählten Stellen*, lange in der sowjetischen Forschung völlig übergangen, werden in der Sowjetunion gerade als relevante Aussagen zum Schaffen Gogol's wiederentdeckt.² Aber auch im Westen hat man dieses Werk bei der Untersuchung von Gogol's schriftstellerischem Anliegen oft außeracht gelassen. Einige Literaturwissenschaftler wieder haben das Werk unnötig problematisiert. M. E. ist es gerade auf Unzweideutigkeit angelegt, um den Rezipienten Gogol's Standpunkte zu erläutern und verdeutlichen.

Das Werk hat mehrere, mehr oder weniger eng mit einander verbundene Themenzyklen, wie z. B. den sozio-administrativen, den der inneren Vervollkommnung des Individuums, den künstlerisch-literarischen u. s. w. Diese Themen finden sich auch im künstlerischen Werk Gogol's wieder.³

Man kann sich darüber streiten, was das Hauptthema des Werks ist, ob die Religion⁴, die Wirtschaft⁵ oder Rußland.⁶ Letzten Endes werden alle diese Teilaspekte verknüpft und auf den Menschen, oder, wie Gogol' es selbst ausdrückte, die menschliche Seele bezogen.⁷

Die *Ausgewählten Stellen* entspringen aus Gogol's Enttäuschung, daß man ihn nicht verstand, sowie aus der Angst zu sterben, bevor er seine Pflicht getan hatte, nämlich den Menschen eine Botschaft zu hinterlassen. Daher fängt das Werk mit einem Testament an und endet mit dem Kapitel über das Osterfest, worin das Thema der

¹SOBEL, R. (1981).

²Vgl. z. B. ZOLOTUSSKIJ, I., (1989) und BULGAKOV, N., (1989).

³SOBEL, R. (1981, 13 ff.).

⁴ČIŽEVSKIJ, (1966, 75).

⁵SMIRNOVA-CIKINA, E. S., (1934).

⁶SOBEL, R., (1981, 7, 13).

⁷Briefe an DANILEVSKIJ, A. S., 18/3 1847*, in: *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*, Moskva 1988, Bd. I, S. 82-84; AKSAKOV, S. T., 20/1 1847*, in: *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*, Moskva 1988, Bd. II, S. 78-80; ŠEVYREV, S. P., 25/5 1847*, in: *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*, Moskva 1988, Bd. II, S. 357-359 sowie in "Četyre pis'ma po povodu "Mertvych Duš"", Brief IV, Kap. XVIII, v. *Выбранные Места из Переписке с Друзьями*, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 297-299.

Auferstehung anklingt. In den dazwischenliegenden Kapiteln sind die Fragen behandelt, auf die es, nach Ansicht Gogol's, ankam, um die Auferstehung zu erlangen. Zu dem Testament findet sich jedoch noch ein Vorwort (*Predislovie*), das formuliert, wozu das Buch dienen soll: Gogol' hat die "Nutzlosigkeit seines bisherigen Schreibens" erkannt, und möchte nun etwas schaffen, was der Menschheit helfen kann.

Die 32 Kapitel der *Ausgewählten Stellen* enthalten z. T. sehr konkrete Anleitungen für ein richtiges Leben in gewissen Situationen.¹ Die Konkretisierung ist wohl die größte Schwäche des gogol'schen Weltbildes - sie läßt einerseits sehr viel offen, verliert sich andererseits schnell in nicht mehr allgemein gültigen Beispielen. Dennoch kann man diesen Beispielen immer eine bestimmte Tendenz ablesen, wenn sie in einen weiteren Kontext gestellt werden. Dadurch zeigen sich einige Grundprinzipien, die in Variationen stets wiederkehren.

Mehrere Kapitel in den *Ausgewählten Stellen* handeln z. B. davon, daß der Mensch auf seinem Platz in der Welt Gutes tun kann und soll, anstatt zu glauben, er müsse sein Tätigkeitsfeld erst durch sozialen Aufstieg oder sonstige Lebensveränderungen erkämpfen. Vor allem im 2. Kapitel, (*Žensina v svete*), im 18. Kapitel, (*Četyre pis'ma po povodu "Mertvych Duš"*), im 22. Kapitel, (*Russkij Pomeščik*), im 26. Kapitel, (*Strachi i užasy Rossii*) sowie im 29. Kapitel (*Čej udel na zemle vyše*) wird darauf eingegangen.² Gott kann und muß man überall dienen. Er hat uns eine bestimmte Begabung gegeben und in eine bestimmte Lebenssituation gesetzt, damit wir daraus das Beste machen.

Der Sinn von Krankheit und Unglück wird in den Kapiteln 3 (*Značenie boleznej*), 6 (*O pomošči bednym*), 26 (*Strachi i užasy Rossii*) sowie 27 (*Blizkorukomu prijatelju*) erklärt:³ Das Unglück soll dem Menschen den Hochmut nehmen und ihm zeigen, daß er

¹Der Hinweis auf das Buch des Thomas von Kempen, *De Imitatione Christi*, ist m. E. sehr wichtig: Nicht nur finden sich in den *Ausgewählten Stellen* ähnliche Ratschläge, sondern das ganze Buch ist in seiner Intention auf das Werk des Thomas von Kempen bezogen. Vgl. SCHREIER, H., (1977, 10); ZELINSKY, B., (1979, 100).

²Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 224 ff., 286 ff., 321 ff., 343 ff., 366 ff.

³Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 228 ff., 234 ff., 343 ff., 347 ff.

auf einem falschen Wege ist, Die Kapitel 5 (*Čtenija russkich poetov pered publikuju*), 7 (*Ob Odissee, perevodimoj Žukovskim*), 10 (*O lirizme našich poetov*), 14 (*O teatre, ob odnostoronnem vzgljade na teatr i voobščee ob odnostoronnosti*), 15 (*Predmety dlja liričeskogo poeta v nynešnee vremja*), 18 (*Četyre pis'ma po povodu "Mertvych Duš"*), 23 (*Istoričeskij Živopisec Ivanov*) und 31 (*V čem že nakonec suščestvo russkoj poézii i v čem ee osobennost'*) erläutern die Aufgabe der Kunst und die Lebensaufgabe des Künstlers.¹

Die Kunst wird darin als Vermittler der Wahrheit, als Quelle des Einflusses auf alle Bereiche des Lebens und als Wegweiser zu Christus und zur Liebe beschrieben.

Das Hauptthema, das als Erweiterung dieser drei Bereiche in den *Ausgewählten Stellen* anklingt, ist das Thema der menschlichen Pflicht, der Aufgabe des Menschen in der Welt, und somit der menschlichen Identität. Dieses Thema ist natürlich in alle Kapitel mit eingegangen. Besonders hervorgehoben wird es jedoch in den Kapiteln 8 (*Neskol'ko slov o našej cerkvi i duchovenstve*), 11 (*Spory*), 16 (*Sovety*), 18 (*Četyre pis'ma po povodu "Mertvych Duš"*), 19 (*Nužno ljubit' Rossiju*), 20 (*Nužno proezdit'sja po Rossii*), 28 (*Zanimajuščemu važnoe mesto*) und 32 (*Svetloe voskresen'e*).²

Das menschliche Leben wird mit dem Christentum im weitesten Sinne gleichgesetzt. Der Mensch hat die Pflicht, sich immer weiter zu vervollkommen, was aber nur mit Christi Hilfe gelingen kann. Der Mensch darf nur darin Egoist sein, daß er sich stets streng betrachtet, um in jeder Lage das Richtige zu tun. Er muß das Verständnis für die göttliche, nicht die weltliche Gerechtigkeit fördern. Er muß seinem Land, den Anderen, den Mitmenschen dienen und nicht sich selbst. Durch Bruderliebe kann er schließlich zur höchsten, abstraktesten Form von Liebe gelangen - der zu Gott. Dafür ist es nötig, die Entfremdung der Menschen von sich selbst zu beheben und jeden an den Kern seines Wesens erinnern. Jeder Mensch muß selbst im Tunichtgut den Menschen sehen und sich immer vergegenwärtigen, daß er selbst auch nicht frei von Lastern und Makeln ist. Schließlich darf er nicht stolz sein und sich für besser als die Übrigen halten.

¹Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 233 ff., 236 ff., 248 ff., 267 ff., 278 ff., 286 ff., 328 ff., 369 ff.

²Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 245 ff., 261 ff., 281 ff., 286 ff., 299 ff., 301 ff., 349 ff., 409 ff.

Natürlich ist dies ein theokratischer Ansatz, da nichts im Leben des Menschen als sinnvoll gesehen wird, wenn es nicht auf Gott bezogen ist. In diesem Sinne ist auch die Charakterisierung des Zaren zu verstehen, die Gogol' so viel Schelte eintrug. Es geht Gogol', der sich keineswegs um Tagespolitik kümmerte, nicht um die reale Gestalt des Zaren Nikolai I., sondern um die abstrakte Idee des perfekten Herrschers, der ebenso seine Pflicht in seiner Rolle auf Erden erfüllt wie der kleinste Bauer oder Handwerker.

Wenn einige Forscher in den *Petersburger Erzählungen* ähnliche moralisch-didaktische Ansätze nicht wiederfinden, so übersehen sie dabei, daß sich die Frage, ob man Außerliterarisches zur Beurteilung des Werkes eines Schriftstellers hinzuziehen darf, in diesem Falle gar nicht erst stellt. Denn nicht umsonst waren einige dieser Erzählungen in die Sammlung der *Arabesken* mit einbezogen, in der nicht nur indirekt, mittels Erzählungen, sondern auch direkt, in Aufsätzen, verschiedene theoretische Fragen behandelt wurden.

Die *Arabesken* sind erstaunlich selten als Aussageeinheit gesehen worden.¹ Und dennoch geht ihnen ein Vorwort voraus, das die Sammlung als ein Ganzes behandelt, nicht anders, als dies bei *Mirgorod* und *Abende auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* der Fall war. Gogol' erklärt, er habe zusammengestellt, was ihn besonders bewegt habe: Aus der Seele gesprochene Wahrheiten.²

In den theoretischen Aufsätzen der *Arabesken*³ finden sich Aussagen zur Kunst. Abgesehen von *Portret*, das die vielleicht gewichtig-

¹Mir ist ein diesbezüglicher Kommentar lediglich bei Lorenzo AMBERG (1986. 115) bekannt.

²Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 7: "Они высказывались от души, и предметом избирал я только то, что сильно меня поражало. (...)и за две, три верные мысли можно простить несовершенство целого."

³In die *Arabesken* gingen, außer den Erzählungen *Portret*, *Nevskij Prospekt* und *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, die folgenden Aufsätze ein: *Скульптура*, *Живопись и Музыка*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 9 ff., *О средних веках*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S.14 ff., *О преподавании всеобщей истории*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 26 ff., *Взгляд на составление Малороссии*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 40 ff., *Несколько слов о Пушкине*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 50 ff., *Об архитектуре нынешнего времени*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 56 ff., *Ал-Мамун*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 76 ff., *Жизнь*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 82 ff., *Шлецер, Миллер и Гердер*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 85 ff., *О малороссийских песнях*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 90 ff., *Мысли о географии*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 98 ff., *Последний день Помпеи*,

ste Stellungnahme zur Kunst und zum Künstler in der Sammlung ist, behandeln die Aufsätze *Skulptur, Malerei und Musik; Einige Worte zu Puškin; Über die Architektur der heutigen Zeit; Über die kleinrussischen Lieder* und *Der letzte Tag von Pompei* künstlerische Themen.

Gogol's damaliges Interesse für Geschichte ist auch in die Sammlung mit eingegangen, und zwar mit den Aufsätzen *Über das Mittelalter; Über das Lehren der allgemeinen Geschichte; Ein Blick auf das Entstehen Kleinrußlands; Schlözer, Miller und Herder* und *Über die Bewegung der Völker am Ende des 5. Jh.* Allerdings finden sich hierin auch schon Ansätze von Gogol's Staatsideal. Noch stärker tritt sein Interesse für das perfekte Staatsgebilde und die wahre Herrscherfigur jedoch in dem Aufsatz *Al-Mamun* zu Tage. Zu diesem Aufsatz ist das Fragment des Dramas *Alfred* ein wichtiges Pendant.¹

Ein eindeutiges Bekenntnis zum Christentum und zur These, daß nur eine auf dem Christentum fußende Welt ihren Daseinssinn erfüllt, findet sich in der kurzen Parabel *Das Leben (Zizn')*. Für Gogol fehlt den auf andere Religionen aufbauenden Weltreichen, dem ägyptischen, griechischen und römischen das, was der Parabel ihren Titel gibt: das Leben.

Von den Themen der *Ausgewählten Stellen* ist also lediglich das der Kunst deutlich abgegrenzt in den *Arabesken* wiederzufinden. Ein Vergleich dieser beiden Werke im Hinblick auf dieses Thema ist auch schon mehrfach unternommen worden.² Die anderen Themenzyklen der *Ausgewählten Stellen* gilt es, wenn möglich, in den verschiedenen Aufsätzen der *Arabesken* aufzuspüren. Sie sind ja

Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 107 ff., *О движении народов в конце V века*, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 115 ff.

¹SOBEL, R., (1981, 33) zeigt, daß Gogol's Interesse für eine moralische Staatsführung in diesen beiden Texten ihren Niederschlag fand, in *Al-Mamun* als (letzendlich) negatives und in *Alfred* als positives Beispiel. Vgl. auch POSPELOV, G. N., (1953, 73) wo *Alfred* als Staatsdrama behandelt wird, sowie MANN, Ju., (1978, 185) der *Alfred* als Schlüsselwerk zu Gogol betrachtet.

²U. a. von BOROZDIN, A. (1902).

jedenfalls sehr deutlich in den drei künstlerischen Erzählungen der *Arabesken* behandelt worden.

Das Thema menschliche Identität klingt auch in den *Arabesken* ständig an, auch wenn es vordergründig um Kunst oder um Geschichte geht. Besonders wird der Kunst die Aufgabe zugeteilt, den Menschen an seine wahre Identität zu erinnern. *Skulptur, Malerei und Musik* werden als drei Schwestern, die die Welt verschönern, beschrieben. Ihnen wird jeweils ein Zeitalter zugeordnet. So steht die Skulptur für die Antike, gleichzeitig aber auch für den ästhetischen Genuß und für die heidnische Kunst oder für die Idee der stolzen Schönheit des Menschen. Die Malerei steht für das Mittelalter. Sie ist nicht Ausdruck einer Nation, sondern steht für etwas Höheres, nämlich für das Christentum schlechthin. Sie ist geistiger als die Skulptur und vereint Gefühl und Seele. Sie führt zur Leidenschaft der Seele. Die Musik schließlich ist die stärkste der Künste, sie reißt den Menschen aus dieser Welt ins Transzendente. Sie ist das Medium des 19. Jh. und der "neuen Welt". Sie rettet die angefochtenen Seelen dieser verworrenen Zeit. "Was würde wohl ohne sie aus unserer Welt?" fragt der Autor am Ende des Aufsatzes. Hier ist schon sehr deutlich die Bestimmung der Kunst ähnlich definiert, wie in den Ausgewählten Stellen. Es geht letzten Endes um den transzendenten Bezug und gleichzeitig (denn das ist bei Gogol' natürlich eins) um die Entdeckung des Kerns menschlicher Identität.

Der Aufsatz *Einige Worte zu Puškin* beschreibt Puškin als einen wahrhaft nationalen Poeten, der auch in den kleinsten Details die Wahrheit über Rußland verkündet, ohne sich um die Ansichten des Publikums zu kümmern, das lieber exotischere oder heroischere, aber unwahre Bilder seiner selbst haben möchte. Man sollte diesen Aufsatz unter dem Aspekt des 19. Kapitels der *Ausgewählten Stellen* betrachten (*Nužno ljubit' Rossiju*). Die Liebe zur Nation wird dort lediglich als Weg betrachtet und keineswegs als Ziel, wie bei den Slavophilen:¹ Gott, den man nie gesehen hat, zu lieben, ist sehr schwer. Durch Bruder- und Nächstenliebe kann man zur Gottesliebe gelangen, aber auch diese Liebe ist schwer, da die Mitmenschen so

¹Vgl. hierzu ZEN'KOVSKIJ, (1916, Nr. 1, 48).

wenig perfekt sind. Deshalb müsse man versuchen, zuerst sein eigenes Land zu lieben und alles darin zu verstehen, auch die negativen Seiten. Dadurch gelange man zur Liebe der Einwohner und schließlich Gottes. Wenn nun Puškin als Zeichner der kleinen, unscheinbaren Details im russischen Leben dargestellt wird, so gehört dies zum erwünschten Prozeß, das eigene Land verstehen zu lernen.¹ Gogol' bezieht die Kunst Puškins auf das didaktische Ziel, den Menschen zur Nächsten- und Gottesliebe heranzuführen. Dadurch definiert er auch einen Aspekt der idealen menschlichen Identität und zeigt, wie weit der Weg zur Vollendung für die Menschen noch ist. Sie sind in unwahren Bildern ihrer Identität befangen, aus denen die Kunst sie befreien muß.

Über die Architektur der heutigen Zeit enthält wenig von Interesse für unsere Untersuchung, wenn man davon absieht, daß es die Bedeutung des Künstlers für die Gestaltung des Lebens in der Gesellschaft betont, also abermals der Kunst eine didaktische Funktion zuschreibt. *Über die kleinrussischen Lieder* hebt die Lieder der Ukrainer als das einzig wahre Mittel zum Verständnis der Kleinrussen hervor, räumt der Kunst also auch eine sehr große Bedeutung für die Wahrheitsfindung ein. Kunst kann nicht nur an die wahre Identität der Menschen erinnern, sie entspringt selbst diesem Kern, der ja latent in allen Menschen schon vorhanden ist, so daß sich in der Kunst auch die Identität des Künstlers oder (im Falle der Volkslieder) des Volkes manifestiert.

Der Aufsatz *Der letzte Tag von Pompei* schließlich ist ein konkretes Beispiel für die Wirkung der Kunst, so wie Gogol' sie sieht. Thema des Aufsatzes ist das Kolossalgemälde von Brjullov (im Russischen Museum, St. Petersburg), das die Zerstörung Pompeis zeigt. Gruppen von Menschen mit schreckverzerrten Gesichtern fliehen aus den zusammenstürzenden Gebäuden der Stadt. In der Beschreibung des Gemäldes faßt Gogol' die Eigenschaften zusammen, die er in seinem Aufsatz über *Skulptur, Malerei und Musik* auf die verschiedenen Kunstarten aufgeteilt hatte. Er schreibt, das Gemälde habe die

¹LILIENFELD, F. von, (1971, 404) zeigt, daß Gogol'umgekehrt auch die Hoffnung für sein Land wiederum in der Liturgie sah. Nicht nur gelangt man durch das Verständnis seines Landes zu Gott, sondern mit Gott kann man auch sein Land heilen.

Plastizität der Bildhauerei, es sei wie eine Malerei gewordene Skulptur. Trotz des Schreckens des Sujets sei es schön, da es die Schönheit des Menschen zeige, jedoch ohne zu idealisieren. Es sei schließlich sehr modern und im Geschmack der Zeit, da es die einzelnen Menschen in Gruppen, ja als eine Masse zusammenfasse, vereint durch den gemeinsamen Schrecken.¹ Die "nicht idealisierte", also wahre Schönheit des Menschen ist für Gogol' der Moment der Todesangst, der alle Beteiligten auf dem Gemälde vereint. Die Idee der stolzen Schönheit des Menschen, in dem Aufsatz *Skulptur, Malerei und Musik* der Skulptur zugewiesen, wird hier mit der wahren Identität des Menschen gleichgesetzt. In ihrer Todesangst vergessen die Menschen ihre nichtigen Lebenslügen und sind wieder in ihrem wahren Wesen vereint.

In den übrigen Aufsätzen der *Arabesken* finden sich weitere Elemente aus dem Themenbereich menschlicher Identität wieder. Im Aufsatz *Über das Mittelalter* steht das Lob der Kreuzzüge an zentraler Stelle, weil Gogol' in ihnen selbstloses menschliches Handeln sieht. Diese Kriege wurden, nach Gogol's Ansicht, nicht zum persönlichen Gewinn geführt, sondern einzig und allein, um das Grab des Erlösers zu befreien, also für Gott. Seine später ausdrücklich formulierte Forderung, alles menschliche Handeln müsse auf Gott bezogen sein, ist hier schon angelegt. *Über das Lehren der allgemeinen Geschichte* und *Über die Bewegung der Völker am Ende des 5. Jh.* sind als Ausdruck für Gogol's Geschichtsinteresse in der damaligen Zeit zu sehen. Beide sind jedoch vom selben Geist geprägt wie die übrigen Aufsätze. In dem ersten Aufsatz versucht Gogol', die Geschichte der Menschheit als Ganzes zu schildern, in ihrer Entwicklung, als Poem, um die logische Kette der Vorsehung zu offenbaren.² Ziel des Geschichtsunterrichts ist es, beim Schüler Pflichtbewußtsein zu erwecken, mit anderen Worten, das Gefühl für die Menschenpflicht im Gottesplan.³ Es ist zwar noch als Pflicht gegenüber Gesellschaft und Staat definiert, aber für Gogol' ist das System an sich ja gottgegeben und müßte gut sein, wenn nur jeder seine

¹MANN, Ju., (1966, 10 ff).

²"O prepodavanii vseobscej istorii", Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 26-39, (S. 26).

³"O prepodavanii vseobscej istorii", Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 26-39, (S. 39).

Pflicht tun würde. Insofern läuft auch diese frühe Definition in die selbe Richtung wie später die Aussagen zu Staat und Gesellschaft in den *Ausgewählten Stellen*.

Al-Mamun setzt sich mit dem Bild des idealen Herrschers auseinander: Al-Mamun ist ein im Grunde wohlwollender Herrscher, der aber die Realität vergißt und durch Übereifer Schlechtes tut. In Gogol's Denken ist dieses unrealistische Streben nach Gutem - vor allem als Streben danach, etwas zu sein, was man nicht ist, oder die Umwelt zu etwas zu machen, was sie nicht sein kann - eine der häufigsten Ursachen des Bösen.¹ Wenn Gogol' später über Rußland schreibt, jeder lebe dort, als bestehe das Leben nur aus ausländischen Zeitschriften,² oder sich gegen jene wendet, die ohne Rücksicht auf die russische Realität aus dem Reich einen westeuropäischen Staat machen wollen, so geißelt er die gleichen Erscheinungen, die auch in *Al-Mamun* kritisiert werden. Die Vorgehensweise, Staatskritik zu verbrämen, indem ein möglichst fernes Land oder eine ganz andere Zeit geschildert wird, war zur damaligen Zeit reichlich bekannt, man denke nur an Voltaires *Zadig* oder an die *Lettres Persanes* von Montesquieu.

Die Betrachtung der *Arabesken* als Einheit zeigt, daß die *Ausgewählten Stellen* durchaus kein fundamental neuer Ansatz bei Gogol' sind. Zu Recht verteidigte er sich gegen Behauptungen, er habe mit diesem Werk die Literatur verlassen. Zu Recht weist er auch darauf hin, daß er immer nur das Gleiche sagt und nur jetzt, also in seinen späten Jahren, deutlicher formulieren kann.³

Es zeigt sich also, daß es nicht Gogol's Seinsverständnis, sondern eher seine Methode ist, die sich im Laufe der Jahre, mit zunehmendem Zweifel an der Kraft des Lachens, gewandelt hat.⁴ Man kann in ihm einen gespaltenen Menschen sehen, der einen Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit in sich austrägt. Schon die

¹МОЧУЛСКИИ, (1934),(1976, 95).

²"Nuzno proczdit'sja po Rossii", Kap. XX, Выбранные Места из Переписке с Друзьями, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 301-308, (S. 308).

³Brief an Danilevskij, 18/3 1847 *, in: Perepiska Gogolja v dvuch tomach, Moskva 1988, Bd. I, S. 82-84.

⁴Vgl. hierzu auch GERHARDT, D., (1941, 20); SCHREIER, H., (1977, 13).

humoristischen Details und die Verzerrungen des Alltags zeigen, daß er die Gegebenheiten nicht akzeptiert wie sie sind. Gerade in diesen Verzerrungen liegt sein großes Talent. Wenn es jedoch darum geht, das darzustellen, was eigentlich sein sollte, zeigen sich Schwächen, und die größte Schwäche dieser Versuche ist, daß Gogol' nicht verstand, wie groß die Kluft zwischen seinem Seinsverständnis und dem der tonangebenden Zeitgenossen war. Sein in späteren Jahren formuliertes, theokratisches Weltbild ist immer noch zu unkonkret und gerät bei Versuchen, es zu veranschaulichen, schnell ins allzu Konkrete und Spezifische. Zu Anfang, in den dreißiger Jahren, ist es jedoch noch kaum ausformuliert und entspringt eher den Bräuchen des ukrainischen Dorfes und einer naiven Religion als zeitgenössischer Philosophie. Gogol' versteht seine Mitmenschen und seine Zeit nicht mehr und wehrt sich gegen das Befremdliche mittels Humor. Latent angelegt in Gogol's Werken ist deshalb auch eine ständige Suche nach seiner eigenen Identität im Sinne seiner Bestimmung und Lebensaufgabe.

IV: DIE NASE

“Нос” пора прочитать по-крупному - как одно из сущностных гоголевских произведений и как одно из ключевых произведений на пути русской литературы. Для того же, чтобы так прочитать его, одинаково важно не отрываться от текста повести и суметь от него оторваться (...)

SERGEJ GIORGIEVIČ BOČAROV

1. Die "Nase" als Schlüsselerzählung im Werk des mittleren Gogol'

In seinem Werk *Poetika Gogolja* behandelt Jurij Mann die Erzählung *die Nase* in dem Kapitel "Real'noe i fantastičeskoe".¹ Dort definiert er sie als "Snjatje nositelja fantastiki"², also als Erzählung, der eine logische Begründung des Phantastischen (wie beispielsweise ein Traum) fehlt.

Er weist auf die Entwicklungslinie von der deutschen Romantik zu Gogol' hin. Dabei nennt er vor allem Chamisso, Hoffmann und Tieck. In der *Nase* fehlt jedoch der traditionelle Vertreter der bösen Mächte, sozusagen der "Schuldige", der das phantastische Geschehen in Gang setzt. Das Phantastische wird dennoch aufrechterhalten, was zur Rätselhaftigkeit der Erzählung beiträgt. Die Nase verschwindet ja, wie Kovalev sagt, "für nichts und wieder nichts".³ Gogol' geht also mit seiner Erzählung über die direkten Vorbilder hinaus. Dadurch unterscheidet sich seine Poetik auch in ihrem Anliegen von der der Romantiker.

Die Erzählung hat in der Forschung lange nur geringe Beachtung gefunden. In der Sowjetunion wurden Klassiker wie Gogol', die man natürlich nicht übergehen konnte, so ausgelegt, daß sie sich mit der herrschenden Ideologie vereinbaren ließen. Man suchte dabei ein soziales, "revolutionsvorbereitendes" Element bei den Schrift-

¹MANN, Ju.,(1988).

²MANN, Ju.,(1988).

³Ich zitiere nach Nikolaj Gogol, sämtliche Erzählungen, Winkler Verlag München 1961.

stellern. Bei einem solchen Ansatz sperrt sich gerade *die Nase* natürlich gegen die meisten Interpretationsversuche.

Aber auch die westliche Forschung hat *die Nase* häufig ausgeklammert, weil man die absurde Welt des Majors Kovalev für weiter nichts als einen Scherz hielt.

Überhaupt geht ja die Forschung oft auf Kritik zurück, die Gogol' noch zu Lebzeiten zuteil wurde, also vor allem auf Belinskij, und da *die Nase* damals schon wenig Beachtung fand und vor allem nicht ernst genommen wurde, lassen viele Literaturwissenschaftler sie einfach beiseite. Sergej Giorgievič Bočarov argumentiert jedoch, daß Gogol's Philosophie des Komischen, mit ihrer ernsten psychologischen Motivierung, und die organische, spontane, komische Poetik der "Scherze" oder Erzählungen zusammengehören.¹ Man habe in *der Nase* eine Satire auf die lächerlichen Seiten des Lebens gesehen, nun werde es Zeit, sich intensiver mit der Erzählung auseinanderzusetzen und in ihr auch den Blick in die menschliche Seele zu erkennen.

Gogol' hat zwar selbst behauptet, er habe bis hin zum *Revisor* gelacht, ohne zu wissen, worüber; grundlos, sozusagen. Das bezieht sich, meint Bočarov,² auch auf *die Nase*.

Aber in einem anderen Zusammenhang schrieb Gogol', es gebe Leute, die bereit seien, sich über eine krumme Nase zu amüsieren, die aber nicht den Geist haben, über eine krumme Seele zu lachen (vgl. *Beim Verlassen des Theaters*). Auch das kann sich auf diese Erzählung beziehen.³ Deshalb ist es berechtigt, in *der Nase* nach Elementen der Weltsicht des Schriftstellers Gogol' zu suchen.

¹BOČAROV, S. G. (1985, 154).

²BOČAROV, S. G. (1985, 155).

³Vgl. BOČAROV, S. G. (1985, 128 ff). Der Autor des Artikels geht von einer Beurteilung

I. Annenskij's (1905, 26) aus, in der dieser sagt, Gogol' habe in der "Nase" die "Körperlichkeit" (Телесность) und im "Porträt" die "Geistigkeit" (Духовность) dargestellt, also die Nase als Sinnesorgan, als Körperteil, und die Augen sozusagen als Fenster der Seele betrachtet.

Hierdurch rückt Annenskij diese beiden Körperteile aus ihrer isolierten Funktion in der jeweiligen Erzählung heraus und weist auf ihre Zusammengehörigkeit als Teile des menschlichen Antlitzes hin. Das Gesicht besteht nun also sowohl aus dem Symbol der Körperlichkeit, als auch aus dem der Geistigkeit, ebenso wie auch der Mensch aus

Abgesehen von der kurzen Begleitnotiz Puškins zum Erscheinen der Erzählung im *Sovremennik*, in der er sie als Scherz definierte,¹ blieben direkte Reaktionen der Kritiker aus. Als erster äußerte sich zwei Jahre später Belinskij ausführlicher zur "Nase": Er sah in Kovalev einen Typ. Interessant und unterhaltend werde der Major gerade dadurch, daß er "sämtliche Majore Kovalev" sei. Sein Benehmen gegenüber dem Kutscher sei das typische Verhalten seiner Klasse zum Volk, der Lakai im Zeitungsbüro sei ein typischer Vertreter aller Lakaien.² In seinem Artikel zur vierbändigen Neuauflage von Gogol's Werken im Jahre 1842 bemerkte er jedoch nur, daß es sich bei der Erzählung um eine "schnelle Skizze, eine Arabeske", handele.³

Von den Zeitgenossen Gogol's äußerten sich sonst nur wenige zur Erzählung, darunter N. Polevoj, der in seiner Besprechung der *Toten Seelen*⁴ (die übrigens äußerst negativ ausfiel) zur *Nase* bemerkte, es sei eine gute, komische Erzählung. Vorher hatte er die *Abende auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* gelobt. Es ging ihm vor allem darum zu zeigen, daß Gogol' mit den *Toten Seelen* und dem *Revisor* sein Gebiet verlassen hatte und erfolglos den seriösen Schriftsteller

Körper und Seele besteht. Diese doppelte Identität des Menschen sieht Bočarov als das fundamentale Problem, mit dem sich Gogol' immer wieder auf verschiedene Weise auseinandersetzt. Dies weist uns den Weg, auf dem wir gehen müssen, wollen wir das Rätsel dieses merkwürdigen "Scherzes" lösen.

¹PUŠKIN, A. S. in: *Sovremennik*, t. III, 1836. Den Puškin'schen Ansatz teilt in gewissem Maße auch BRAUN, M. (1973, 133), der sich auf keine Interpretation festlegt, es aber immerhin für möglich hält, daß es sich bei der "Nase" hauptsächlich um einen Versuch Gogol's handelt, die literarische Groteske auszuprobieren. Auch FANGER, D. (1979, 120) zielt in diese Richtung, wenn er sagt, alle heutigen Sinninterpretationen seien an sich plausibel, ließen jedoch immer, um die Fakten in eine bestimmte Richtung zu drängen, zu viel an Text aus.

GÜNTHER, H. (1968), sieht die "Nase" als Protest gegen die Sinnforderung in der Kunst, als Pamphlet für ein l'art pour l'art-Prinzip. Schon 15 Jahre früher hat SEČKAREV, V. (1953, 119) die Erzählung als Plädoyer für die freie Kunst gewertet, und SLONIMSKIJ, A. (1923), sieht die "Nase" als Kulminationspunkt des komischen Alogismus und weist darauf hin, wie wichtig der reine Nonsense für Gogol' sei.

²BELINSKIJ, V. G. in: *Sovremennik*, t. 11-12, 1938. S. 105-107.

³BELINSKIJ, V. G. in: "Sočinenija Nikolaja Gogolja, 4 toma, Skt Peterburg 1842", in: *Otčestvennye Zapiski*, t. XXVI, Nr. 2, VI, 1843.

⁴POLEVOJ, N. "Mertvye Duši" in: *Russkij Vestnik*, Nr. 5-6, III, 1842.

spielte. Polevoj verwendete die Erzählung also als Waffe gegen Gogol': Er sah sie, ebenso wie auch die *Abende auf dem Vorwerk bei Dikan'ka*, als harmlosen Spaß. Wenn er nun Gogol' darauf festzulegen versuchte, ein Autor komischer Texte zu sein, so um ihn als seriösen Schriftsteller zu diskreditieren.

In allen zeitgenössischen Besprechungen der Erzählung fehlte die Einsicht, daß es sich bei *der Nase* um ein fiktives Geschehen handelt und daß der Leser mehrmals darauf aufmerksam gemacht wird. Wichtig ist in erster Linie nicht "der Typ" Kovalev, sondern die Erzählung als solche: *wie* berichtet wird, und nicht so sehr, *was* berichtet wird. Es geht um die im Text implizite Weltsicht, um die Erzählweise, die Relation zwischen Erzähler und Figuren und zwischen den Figuren selbst. Wichtig sind vor allem die Fragen: Wie steht der Leser zu der Welt der Erzählung? Wie steht er zu den Wertungen des Erzählers? Wie weit gelingt es ihm, eine Autorintention hinter dem Diskurs des Erzählers zu entdecken?

2. Der Erzähler

Schon durch die Sprache und die Wertungen im Text wird deutlich, daß der Erzähler nicht mit Gogol' persönlich identisch sein kann. Der *skaz*-Charakter ist nicht so stark ausgeprägt wie im *Mantel*, aber dem Erzähler ist auf Grund seiner Sprache ein recht niedriger Bildungshorizont zuzuschreiben. Im ersten Absatz schon fällt der ständige Gebrauch von Partizipialformen auf, die später im *Mantel* noch konsequenter eingesetzt werden, um den halbgebildeten Schreiber zu charakterisieren, dessen Sprache ein ungeschicktes Gemisch aus Umgangssprache und Kanzleistil ist. Hier läßt sich der Erzähler noch nicht eindeutig dem Schreibermilieu zuordnen, wie später im *Mantel*, aber sein Sprachgebrauch ist dennoch so umständlich und unpräzise, daß dadurch das Bild eines nicht sehr gebildeten Erzählers entsteht. Allein in dem kurzen Text, der das Erwachen des Barbiers und die Entdeckung der Nase im Brot schildert, finden sich z. B. elf Partizipialformen. In Verbindung mit der direkten wörtlichen Rede des Barbiers erzeugen diese eine gewisse Komik und vermitteln den Eindruck, der Erzähler sei ungeschickt.

Er scheint auch nicht imstande zu sein, Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden. Auf die Anfangsaussage, am 25. März habe sich in Petersburg etwas ungewöhnlich Merkwürdiges zugetragen, folgt an Stelle eines Berichtes über diese Merkwürdigkeit eine lange Digression. Der Barbier wird vorgestellt, dann seine Frau, und bevor es zu dem merkwürdigen Ereignis kommt, der Entdeckung der Nase im frisch gebackenen Brot, quält sich der Leser durch einen stark retardierenden Absatz hindurch, in dem belanglose Details minutiös beschrieben werden:

"Iwan Jakowlewitsch zog sich (...) den Frack über das Hemd, setzte sich an den Tisch, schüttete sich ein Häuflein Salz zurecht, putzte zwei Zwiebelköpfe, nahm das Messer in die Hand, setzte eine bedeutungsvolle Miene auf und machte sich daran, das Brot aufzuschneiden. Er schnitt es in zwei Hälften, (...)."¹

Der Leser, der schon in den ersten Zeilen der Erzählung mit dem Rätselfaften konfrontiert wurde, wartet nun natürlich auf eine Auflösung, die aber nie erfolgt. Auch die verschiedenen Figuren der Erzählung versuchen erst, genau wie der Leser, eine Erklärung der phantastischen Ereignisse zu finden. Allerdings geben sie es sehr bald auf und fangen an, sich gemäß ihrem Charakter zu benehmen und zu versuchen, das Unverständliche zu übersehen.

Im Nachwort, wo der Erzähler noch ein letztes Mal die Möglichkeit hat, eine Erklärung zu geben, schweift er abermals ab. Es kommt auch hier zu keiner Lösung des Rätsels.

Die Erzählung ist vielschichtig; die verschiedenen Ebenen sind nicht miteinander zu verbinden. Auf einer Ebene existiert die Nase in ihrer natürlichen Form, und der Barbier scheint Schuld am Verschwinden zu haben, obwohl die Nase erst Tage nach der letzten Rasur ihren Platz verlassen hat.

¹"Иван Яковлевич (...) надел сверх рубашки фрак и, усевшись перед столом, насыпал соль, приготовил две головки луку, взял в руки нож и, сделавши значительную мину, принялся резать хлеб. - Разрезавши хлеб на две половины, (...)" in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 49 f. Ich zitiere nach Nikolaj Gogol, sämtliche Erzählungen, Winkler Verlag München 1961.

Auf einer anderen Ebene ist die Nase eine selbständige Person, an deren eigenwilligen Ausflügen Ivan Jakovlevič keine Schuld haben kann. Diese verschiedenen Ebenen werden nie richtig verbunden. An den entscheidenden Stellen in der Erzählung verlieren sich die Fäden, wie der Erzähler sagt, "im Nebel".¹

Das plötzliche Abbrechen des Handlungsstranges hat, wie Jurij Mann zeigt², auch die Funktion, jegliche Möglichkeit, das Geschehen logisch aufzuschlüsseln, zu unterbinden. Mit der Weltsicht des Erzählers läßt sich das Geschehen nicht erklären, und in der verkehrten Welt der Erzählung bleibt die Wirklichkeit für immer absurd und nicht verständlich.

Die Stellen, in denen sich das Geschehen "im Nebel verliert", erfüllen außerdem die Funktion, den Leser, der eventuell von dem Geschehen so beeindruckt ist, daß er die nötige Skepsis dem Erzähler gegenüber vergessen hat, wieder auf dessen Mängel und auf die Fiktionalität des Geschehens, das "Gemachte", aufmerksam zu machen.

Der Erzähler, der also nicht mit Gogol' als biographischer Person gleichzusetzen, jedoch auch nicht so deutlich gekennzeichnet ist, daß man ihn völlig losgelöst vom Autor sehen könnte, kann vielleicht am ehesten als "Autor im Augenblick des Verfassens der vorliegenden Erzählung" definiert werden; als der in seine Erzählwelt verstrickte Autor. Dieser - nur durch seinen Diskurs definierte - Sprecher teilt ja den Horizont, die Wertungen seiner Figuren und ihrer Welt. Auch für ihn ist es nur eine ungewöhnlich merkwürdige Geschichte, die er uns erzählen möchte. So etwas, meint er am Schluß, passiere eben selten, aber es passiere.

Schon in seiner Beschreibung von Kovalev zeigt der Erzähler, daß er nicht mehr Weitsicht besitzt, als seine Figuren. Nachdem er den "Kollegienassessor" durch ständige Wiederholung zum Terminus gemacht hat, übernimmt er ohne Zögern die Benennung "Major", die Kovalev prahlerisch in der Gesellschaft benutzt. Er beschreibt den

¹Vgl. hierzu MANN, Ju., (1988).

²MANN Ju. (1988, 86).

Major auch nur äußerlich, unter dem Aspekt des *comme il faut*: Tadellos weißer Kragen, Backenbärte, Uhrkette mit Berlocken... Wenn nicht die Beschreibung der Backenbärte ins Absurde abschweifen würde, gäbe es überhaupt keine Distanz zu diesem Menschenbild

Auch die scheinbar genaue Zeitangabe am Anfang der Erzählung verliert jede Relevanz durch das Fehlen der Jahreszahl. Das ist charakteristisch für den Erzähler: Wie bei seinen Personendarstellungen, läßt er immer das Wesentliche aus, ohne das die übrigen Details, und seien sie noch so genau beschrieben, keinen Referenzrahmen haben und ohne Relevanz bleiben. Die Inkompetenz des Erzählers zeigt sich auch in dem holperigen, durch einen langen Einschub in Klammern zerstückelten Satz, mit dem der Barbier vorgestellt wird, sowie in der kurzen, aber nichtssagenden Beschreibung seiner Frau. So ist die Verlässlichkeit der Äußerungen des Erzählers schon von Anfang an in Frage gestellt.

Am Ende der Erzählung hinterfragt der Erzähler selbst den Sinn seines Diskurses, hier wird er zum "Autor im Augenblick des Verfassens der vorliegenden Erzählung". Er bemerkt, ihm werde erst jetzt, nach der Niederschrift der ganzen Geschichte, klar, wie viele Ungeheimtheiten darin vorkommen. Als solche nennt er vor allem, daß die Nase in der Gestalt eines Staatsrates auftritt, und er bemerkt, Kovalev hätte verstehen müssen, daß man seine Nase nicht über Zeitungsanzeigen suchen lassen könne, da so etwas doch gegen den guten Ton verstoße. Dann geht er dazu über, aus Kritikersicht die Erzählung zu besprechen (parodistisch wird hier die Sprache der populistisch-konservativen Zeitschriften, wie z. B. *Severnaja Pčela* imitiert). Schließlich schwächt er seine Kritik wieder ab, indem er sagt, solche Ereignisse seien zwar selten, sie kämen jedoch vor. Dadurch gelingt es ihm, alle Grenzen zwischen Realität und Fiktion zu verwischen.

Tatsächlich verstand Gogol' sich auch selbst, christlich-demütig, als verstrickt in die absurde Wirklichkeit seiner Erzählwelt. Das zeigt die Aussage, seine Werke seien immer auch Selbstporträts.¹ Durch

¹z. B. im 3. Brief der "Четыре письма к разным лицам по поводу "Мертвых Душ"" in Выбранные Места из переписки с друзьями, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, 1952, S. 292 ff.

Komik und Grotteske wird die fiktionale Wirklichkeit der Erzählung relativiert. Da keines seiner Werke über die groteske, negative Wirklichkeit hinausging, blieben sie auch unbefriedigend für den Autor, der Kunst immer mit einem didaktischen Anliegen verband.¹ Gogol' scheint gehofft zu haben, daß das Kunstwerk an sich, ohne Autorkommentar, den Rezipienten wachrütteln und verändern würde. Das Kunstwerk sollte einen Schock, eine plötzliche Einsicht bewirken. Gogol' möchte die Menschheit aufwecken und zur Rettung führen.

Daß er sich selbst nicht in die Erzählung einbrachte, sondern einen Erzähler berichten läßt, der ebenso wie die Figuren in eine groteske Welt verstrickt ist, entspricht durchaus der von ihm geforderten christlichen Demut, die für Gogol' immer in erster Linie darin besteht, seine eigenen Fehler zu sehen und einzugestehen.

Die Frage nach der Identität des Erzählers, die im ganzen Verlauf der Erzählung auf irritierende Weise offen bleibt, läßt sich also auf zweierlei Weise beantworten: Er ist eine groteske Figur, ein Mensch ohne ethische Wertmaßstäbe, der sich in keiner Weise von den absurden Reaktionen seiner Figuren auf das Verschwinden der Nase des Majors Kovalev distanziert. Er ist aber gleichzeitig ein typischer Vertreter der Petersburger Gesellschaft, die lediglich an äußerlichen Merkmalen orientiert ist. Er ist z. B. nicht durch das Phänomen des Verschwindens, sondern vielmehr durch die soziale Peinlichkeit eines nasenlosen Menschen berührt. Entsprechend seiner Auffassung dessen, was für einen Menschen wichtig ist, fallen auch alle seine Figurenbeschreibungen aus. Sie bleiben an der Oberfläche und sagen beispielsweise über Major Kovalev nur aus, was ein zufälliger Beobachter in einem beiläufigen Gespräch erfahren könnte. Angekündigt durch die Anmerkung, nun folge eine Beschreibung der Figur, vermitteln die geschilderten Merkmale ein auf den ersten Blick komplettes, zusammenfassendes Bild des Menschen, das sich beim näheren Hinschauen als ein Anti-Porträt erweist: Es sagt nichts aus.

¹Vergleiche seine Briefe, z. B. 25/1 1837* an PROKOPOVIČ, (Poln. Sobr. Soč. XI S. 81), 26/6 1842* an ŽUKOVSKIJ, (Poln. Sobr. Soč. XII, S. 68.), 1/12-14/12 1844* an PLETNEV, (Poln. Sobr. Soč. XII, S. 380) sowie 25/7 1845* an SMIRNOVA, (Perepiska Gogolja v dyuch tomach, Moskva 1988, Bd. II, p156)

Es fehlt, wie bei der Zeitangabe am Anfang der Erzählung, die wichtigste Information, die wirklich etwas über den Menschen aussagen könnte.

Der Erzähler bedient sich dabei der Wertungen, die auch den übrigen Figuren in der Welt der Erzählung eigen sind: Ihm bedeuten Rang und soziale Stellung alles, und ein Mensch wird nach seiner Position und seinem Backenbart beurteilt. Somit stellt die Figur des Erzählers, indem sie ihren Standpunkt krass ad absurdum führt, nicht nur sich selbst in Frage, sondern auch die materialistisch urteilenden Menschen in der Gesellschaft. Diese latente gesellschaftskritische Komponente läßt sich natürlich in Gogol's Werken nicht leugnen, sie ist jedoch sekundär und ergibt sich aus der Kritik am Verhalten der Menschen. Nicht das System an sich ist verkehrt und muß durch Reformen oder Revolutionen verändert werden, sondern der Mensch verhält sich falsch und läßt dadurch auch das Zusammenleben in jeder erdenklichen sozialen Form scheitern.

Der Erzähler erweist sich als groteskes Zerrbild eines Menschen mit verkehrtem Seinsverständnis, gleichzeitig aber als "typischer Mensch seiner Zeit". Latent stellt sich hier schon die Frage, was Menschsein *eigentlich* bedeutet.

Gogol's Aussagen in Briefen zufolge, darf man auf keinen Fall die Betrachtungsweise des Erzählers übernehmen, wenn man ein echter Christ sein will. Teile für das Ganze nehmen, den Menschen nicht so sehen, wie Christus ihn sieht, all das sind Sünden, vor denen Gogol' wiederholt warnte. Schon in seinem Brief an Pogodin am 10. Mai 1836 schrieb er anklagend über diejenigen seiner Freunde, die den *Revizor* nicht verstanden hatten: Sie sähen alles verzerrt und hielten Teile fürs Ganze, Zufälle für Regeln.¹

An Ševyrev schrieb er:

¹Vgl. das Kapitel über *Revizor*, S. 128.

"Wir leben jedoch in einem Zeitalter, in dem man mehr an Nichtigkeiten glaubt (...) als der Tiefe der Gefühle und der Seele des Menschen."¹

und an A. M. V'elgorskaja:

"Wenn wir uns jedem Menschen wie einem Heiligtum näherten, so würde der Ausdruck unseres eigenen Gesichtes schöner werden..."²

An Smirnova, schließlich, im Jahre 1849:

"Bedenken Sie, daß alles auf der Welt Trug ist (...) Um uns in den Menschen nicht zu täuschen, müssen wir sie so sehen, wie uns Christus befohlen hat, sie zu sehen."³

Der Erzähler der Geschichte *die Nase* täuscht sich in den Menschen, gerade weil er sie nicht so sieht, wie Christus befohlen hat.

3. Der Barbier

Über den Barbier wird wenig Konkretes berichtet. Ivan Jakovlevič wohnt am Voznesenskij-Prospekt. Sein Familienname ist verlorengegangen und findet sich "nicht einmal" auf dem Ladenschild seines Barbierladens - als sei dies der Ort, wo ein Name sich noch am ehesten erhalten könnte. Ebenso wie im Falle der Nase von Major Kovalev meint der Erzähler, es sei eigentlich unwichtig, ob an einer Person etwas fehlt, so lange es nicht sichtbar wird. Der Verlust einer kleinen Zehe, im Stiefel verborgen, ist nicht schlimm, der Verlust der Nase aber ist augenscheinlich und deshalb ein echter

¹"(...)но мы живем в том веке, когда более верят мелочам и примчают скорее наружное несоблюдение мелких приличий, чем глубину чувств и души человека" Brief an ŠEVYREV, 7/4 1843, (*) in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 159.

²"Если бы мы подходили ко всякому человеку, как к святыне, то и собственное выражение лица нашего становилось бы лучше. (...)" Brief an V'ELGORSKAJA, A. M., 29/10 1848, in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XIV, S. 91.

³"Помните, что всё на свете обман, (...) Чтобы не обмануться в людях, нужно видеть их, как велит нам видеть их Христос." Brief an SMIRNOVA, 6/12 1849, in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XIV, S. 154.

Verlust. So scheint der Verlust des Namens, also eigentlich des Kennzeichens der Person, erst dann wichtig zu sein, wenn der Name auch auf dem Aushängeschild fehlt. Daß der Barbier selbst anscheinend nicht um den Verlust trauert, liegt wohl daran, daß er, anders als der Major, nicht zu einer Welt gehört, wo man sich zeigen muß. Der Erzähler aber gehört zur Welt des Majors, was seine Formulierung, der Name finde sich "nicht einmal" auf dem Schild, deutlich macht.

Ivan Jakovlevič ist ein Säufer, wie jeder andere anständige russische Handwerker. Diese Beschreibung ist so allgemein, daß sie kaum noch Aussagewert hat. Ferner rasiert sich Ivan Jakovlevič selten oder nie, trägt einen speckigen Frack ohne Knöpfe und geht nie im Gehrock. Er hat ständig stinkende Hände. Schließlich bezeichnet ihn der Erzähler als Zyniker, liefert jedoch eine unzulängliche Definition dessen, was er unter einem Zyniker versteht.

Das sind alles äußerliche Details, die bei weitem kein konkretes Bild eines Menschen geben. Es sind, im Grunde genommen, die Details, die einem Beobachter auffallen würden, der überhaupt kein Interesse an der Person des Barbiers hat, sondern sie nur flüchtig betrachtet.

Das kurze Auftreten des Barbiers in der Erzählung vermittelt noch einiges an Informationen über ihn. Durch das Medium des Erzählers werden einige Einblicke in das Denken Ivan Jakovlevičs gegeben. Seine Reaktion auf die Entdeckung der Nase in seinem Frühstücksbrot ist vor allem die Angst, man könne die Nase suchen und bei ihm finden und ihn zur Rechenschaft ziehen. Angst hat er auch vor seiner Frau, von der er sich herumkommandieren läßt und die entscheidet, was er zum Frühstück bekommt. Insofern ist er eher ein Betroffener in der Erzählung, ein "Erniedrigter und Beleidigter", den man auch oft in ihm gesehen hat. Seine Befangenheit in der grotesken Welt der Erzählung führt jedoch zu seinen Reaktionen auf das Auftauchen der Nase in seinem Frühstücksbrot und später wieder im Gesicht Kovalevs. Er trachtet anfangs nur danach, die Nase aus seinem Leben zu entfernen. Als er sie am Ende der Erzählung nun in Kovalevs Gesicht wieder sieht, obwohl er noch weiß, daß er die Nase selbst in die Neva geworfen hat, ist er zwar

etwas erstaunt und ganz besonders vorsichtig im Umgang mit ihr, vor allem aber erleichtert und bei weitem nicht so aus der Bahn geworfen, wie es ein solches Ereignis eigentlich erfordern würde. Er lebt ganz und gar in einer grotesken Welt, in der seine eigene Existenz so unsicher ist, daß sie von der Beständigkeit der Schrift auf seinem Ladenschild abhängt.

4. Der Major

Auch der Kollegienassessor Kovalev wird explizit vom Erzähler vorgestellt. Es wird eine Parallele zum Barbier gezogen, einmal durch den fast identisch gleichen Anfang und Schluß der Teile I und II der Erzählung und außerdem durch die Silbenähnlichkeit der beiden Namen Ja-kov-lev und Kov-a-lev, wobei im Russischen bekanntlich "a" und "я" Varianten eines Phonems sind und die Ähnlichkeit somit noch größer ist, als sie im Deutschen erscheint. Die beiden Personen sind also schon auf einander bezogen, obwohl der Handlungsverlauf keine Verbindung zwischen den beiden herstellt. Jedenfalls gelingt es dem Erzähler mit seinem pervertierten Seinsverständnis und Menschenbild nicht, die Verbindungen herzustellen. Es ist ihm nicht möglich, ein Geschehen oder einen Gegenstand sinnvoll zu beschreiben. Sein Diskurs hinterläßt lediglich eine Reihe isolierter Anti-Porträts in dem Vakuum einer absurden Welt der Äußerlichkeiten. Die Bezüge der Figuren zueinander liegen auf einer dem Erzähler unzugänglichen Ebene und weisen nur sehr undeutlich auf Zusammenhänge hin, die sich vielleicht mit einer anderen Weltsicht ergeben würden.

Der Kollegienassessor Kovalev wird also mit einer seitenlangen, sinnlosen Präsentation seiner Person bedacht, die sich abermals als Anti-Porträt erweist. Sein Rang wird zuerst erwähnt: Es wird angedeutet, daß es zwei Arten von Kollegienassessoren gibt, was aber nicht genauer definiert wird, da man in Rußland nicht über Berufsgruppen reden kann, ohne daß sich sämtliche Vertreter der jeweiligen Gruppe beleidigt fühlen. Das wichtigste an Kovalev ist jedenfalls sein Rang. Das findet auch er selbst. Er bekleidet ihn erst seit zwei Jahren und muß deshalb noch immerfort daran denken. Er trägt an seiner Uhrkette eine Menge Berlocken, einige

davon mit Wappen und Zeichen, die meisten jedoch nur mit sinnlosen Aufdrucken wie "Montag". Auch hierdurch will er höhere Würden vortäuschen, als er eigentlich besitzt. Hier ist gleichsam die Passage am Ende der Erzählung vorweggenommen, wo Kovalev ein Ordensband kauft, "unerfindlich aus welchem Grund, da er selbst nicht einmal Kavalier des bescheidensten Ordens war." Kovalev identifiziert sich so stark mit seiner gesellschaftlichen Funktion, daß er Angriffe auf seine Person sehr wohl, nie jedoch auf seinen Rang ertragen kann.

Er stellt sich auch als Major vor (Major war im System der russischen Dienstgrade die militärische Entsprechung zum Titel "Kolliegenassessor"), um seiner Position noch den Flair des Offiziers zu geben. Besonders wenn er Damen trifft, legt er Wert auf den militärischen Titel. Von nun an nennt ihn der Erzähler auch nur Major. Kovalev wird zu dem, was er als Aushängeschild benutzt: ein Titel.¹

Der Major befindet sich in Petersburg, um eine Stelle mit gutem Gehalt zu ergattern und gewinnbringend zu heiraten. Er geht jeden Tag auf dem Nevskij Prospekt spazieren, wie jeder Mensch aus der **P e t e r s b u r g e r H a u t e - V o l é e**. Über sein Äußeres wird lediglich berichtet, daß er einen Backenbart oder Koteletten hat, die über die Wangen direkt zur Nase hin gehen, (was natürlich die Nase auffällig macht), sowie daß seine Kragen immer besonders rein sind.

Kovalev ist, nach dieser Beschreibung, also lediglich ein Titel mit reinem Kragen und Backenbart.

Diese leere Hülle von äußerlichen Attributen hat in Petersburg gute Chancen auf Karriere und Heirat; der Major lebt sehr zufrieden, bis ihm eines Tages die Nase abhanden kommt. Die Nase übernimmt nun alle gesellschaftlichen Funktionen des Majors. Wie wir sehen,

¹NIKOLAEV, D. P. (1986), sieht hierin eine primär sozialkritische Komponente. Das Auftreten der Nase in Gestalt eines Generals mache diesen Rang lächerlich und zeige, wie wenig hinter dem Einfluß der Mächtigen stecke. Daraus folgert er die Forderung nach Reformen und sozialer Gerechtigkeit. M. E. thematisiert der Text jedoch keineswegs die Ungerechtigkeit des Systems. Kovalev selbst gehört ja zu den Mächtigeren des Systems, und sein Unglück ist nicht das Resultat sozialer Ungerechtigkeit, sondern seiner eigenen Lebensauffassung.

trifft Kovalev sie just, als sie dabei ist, Visiten zu machen. Ihr gegenüber ist Kovalev machtlos, da die Nase einen höheren Rang bekleidet als er selbst, er ist also durch sie auch seines Ranges beraubt. Es ist schon wiederholt in der Gogol´forschung betont worden, daß die Nase der eigentliche Kovalev sei.¹ In der Tat beraubt sie den Major seiner gesellschaftlichen Identität, da er durch ihr Verschwinden zu einer Null reduziert wird.

Die Nase ist jedoch mehr als nur Doppelgänger oder *alter ego* Kovalevs. Sie ist das, worauf sich Kovalev selbst reduziert hat, seine Ich-Vorstellung. Bočarev zeigt in seinem Artikel *Zagadka "Nosa" i tajna lica*² wie die Nase, die eigentlich Teil des Gesichtes ist, zu einem Ganzen verabsolutiert wird, und bezieht dieses Geschehen auf ein Verabsolutieren einiger äußerlicher Merkmale einer Person.³

Die verselbständigte Nase des Majors hat nun höheren Rang als er. Durch die Art des Erzählens ist auch alles im Gesicht des Majors mit dem Backenbart auf die Nase ausgerichtet. Sein erster Gedanke beim Aufwachen gilt der Nase, und durch den Verlust der Nase sieht er sich seiner Chancen auf Karriere, auf Heirat, und somit auf Reichtum und gefestigte soziale Position beraubt. In der Welt der Erzählung gibt es nichts, was dem widerspräche.⁴ So bekommt Ko-

¹LINDSTROM, Thais S., (1974, 87 f) macht auf die Verabsolutierung des Teils auf Kosten des Ganzen aufmerksam und sagt, wo Rang und sozialer Status alles sei, könne eine Nase auch wichtiger sein, als ein Mensch. Die Nase werde zu einer konzentrierten Erscheinungsform des Majors Kovalev.

²BOČAROV, (1985).

³Vgl. hierzu auch SOBEL, Ruth, (1981, 173): "(...)a comic version is found in the Nose, when a part of a body turns into a whole, more significant than the whole of which it had been a part."

⁴MAŠINSKIJ, S., (1979), zieht eine Parallele zum "Porträt" und nennt als Thema beider Erzählungen den schädlichen Einfluß des Geldes auf den Menschen. Durch den Verlust der Nase werde Kovalev zum Besseren verändert, er werde aktiver und kritischer. Dies ist kaum stichhaltig. Zwar wird Kovalev durch die Suche nach der Nase zu ständiger Aktivität gezwungen, jedoch geht aus dem Text nicht hervor, ob er vorher weniger aktiv war. Von einer Besserung seines Charakters kann m. E. auch keine Rede sein. Kovalevs Interessen bleiben die selben, er ist nur durch die Abwesenheit der Nase etwas beeinträchtigt. Gerade hieraus erwächst ihm ja ein Vorwurf: Er nimmt sein Mißgeschick nicht als Botschaft Gottes, als Warnung vor Selbstverherrlichung hin, wie man es, laut Gogol´, tun sollte (vgl. Brief an POGODIN, 20/12 1844, neue Zeitrechnung, Poln. Sobr. Soč. XII, S.

valevs Ich-Bild, in Nasenform, deutlich die grotesken Züge, die es eigentlich schon durch die Reduzierung auf Äußerlichkeiten hatte.¹ Indem er ein Teil zum Ganzen verabsolutiert, den ganzen Menschen auf das Äußerliche, die Person auf den Rang, das Gesicht auf die Nase reduziert, hat sich Kovalev selbst zu einer bloßen Hülle gemacht. Er ist, wie Maximilian Braun treffend formulierte, "ein Pirogov, der plötzlich gezwungen wird, das Trügerische seines Wohlergehens zu sehen."²

Nachdem er seinen Verlust entdeckt hat, wendet sich Kovalev sofort an eine öffentliche Stelle, um seine Nase wiederzuerlangen. Dies ist vereinbar mit seiner Weltsicht. Sein Ich ist öffentlicher Art, er ist eine "bedeutende Persönlichkeit", ein *lico* und somit ist es auch Aufgabe der Gesellschaft, seine Person zu schützen, da er sich ja als Teil der Öffentlichkeit versteht. Er tut genau das, was Gogol' beispielsweise Belinskij in seinem Brief vom August 1847 vorwirft:

"Ganz so, wie ich die Tagesangelegenheiten (...) aus den Augen verlor, so verloren auch Sie Dinge aus den Augen; so wie ich mich zu sehr auf mich selbst konzentrierte, so zersplitterten Sie sich zu sehr." ³

Anstatt sich auf sich selbst zu besinnen, auf die Ursache des Verschwindens oder auf die Gottesbotschaft, die darin liegen könnte, folgt Kovalev einem zentrifugalen Impuls und sucht die Schuld (und sich selbst) außerhalb seiner selbst. Wie sehr er sich mit der Nase,

400.) Daß primär das Geld eine Rolle spiele, halte ich auch für fraglich. Sicherlich hat es Kovalev auf Reichtum abgesehen, denn Reichtum gehört zum Bild eines bedeutenden Menschen, der er ja sein möchte. Aber als Begründung für das ganze Abenteuer scheint mir Geldsucht nicht in Frage zu kommen.

¹MANN, Ju., (1988, 95 f) schreibt zur Bedeutung des Verlustes der Nase, das Geschehen spiele sich auf vier Ebenen ab. Erstens sei der Verlust ein Zeichen für Krankheit, zweitens dafür, daß Kovalev betrogen worden ist. Drittens sei die Nase ein Attribut der Männlichkeit und schließlich auch ein Attribut der Respektabilität. Dadurch, meint Mann, gehöre die Erzählung zu denjenigen, die sich sowohl rein komisch, als auch seriös-komisch interpretieren lassen. Der komischen Komponente müsse in der Interpretation jedenfalls Rechnung getragen werden.

²BRAUN, M., (1973, 128).

³"Точно так же, как я упустил из виду *современные* дела (...) Точно таким же образом упустили и вы; как я слишком *усредоточился* в себе, так вы слишком *разбросались*." Brief an BELINSKIJ, 10/8 1847 * Poln. Sobr. Соc. XIII, S. 360 f.

dem Äußeren, das er außerhalb seiner selbst sucht, identifiziert, zeigt sich darin, daß er eigentlich gar nicht erstaunt ist, daß die Nase *überhaupt* selbständig umherläuft, sondern vor allem darüber, daß sie ranghöher geworden ist, daß sie als General oder Staatsrat auftritt und sich somit seinem Zugriff entzogen hat - eine Auffassung, die der Erzähler übrigens ja selbst mit ihm teilt.

Bei seinem ersten Gang zum Oberpolizeimeister, bevor er der Nase begegnet, schützt er Nasenbluten vor und hält sich ein Tuch vors Gesicht. Dadurch hebt er die Nase gerade hervor, damit niemand auch nur auf den Gedanken kommen könnte, er sei ohne eine solche. Wie er sich durch etwas nicht Vorhandenes hervorzutun sucht, so gibt er sich auch als Major aus, ohne es zu sein. Er verbirgt sich hinter einer fiktiven Identität. Seine Argumentation, er könne ohne Nase nicht auskommen, da er Major sei, beruht ebenfalls auf solchen falschen Prämissen. Durch diese Beweisführung wird sein Anspruch auf die Nase so fragwürdig wie sein Titel und damit seine Existenz. Aber es geht ihm offenbar nicht um seine Identität als solche, denn er weiß in Wirklichkeit nicht, was das ist. Er braucht ein Aushängeschild, *irgend etwas*, es muß ja keine Nase sein. Es muß auch nicht gerade der Majorstitel sein, Hauptsache, es verleiht Ansehen. Er täuscht im Grunde immer nur etwas Ansehenverleihendes vor. Durch den Verlust ist er ein Nichts geworden, denn die Nase war ja, wie er sagt, "nahezu das gleiche" wie er selbst. In diesem "nahezu" liegt, wie Bočarov¹ gezeigt hat, die leise Ahnung Kovalevs, daß es mit seiner Existenz doch noch mehr auf sich hat, daß er vielleicht doch nicht auf das Sein einer "bedeutenden Persönlichkeit", eines *lico* beschränkt ist, kein bloßes "materienabhängiges Rindvieh" ist, sondern auch einen Kern von Höherem in sich hat. Diese Ahnung bleibt jedoch unfruchtbar.

Kovalev ist viel zu oberflächlich, um eine solche Einsicht klar zu formulieren - er bringt es ja nicht einmal fertig, sich auf der Suche nach der Nase auf dieses Mißgeschick zu konzentrieren, sondern er läßt sich durch Nebensächlichkeiten von dem Zentrum im Ich auf die Peripherie ablenken. Am deutlichsten zeigt sich dies in der

¹BOČAROV, S. G., (1985, 148).

Kirchenszene, wo er sich die Chance entgehen läßt, zu seiner Nase zu gelangen, indem er nach der jungen Dame schaut.

L. Amberg vergleicht die Loslösung der Nase vom Major mit dem Streit der beiden Ivane in *Mirgorod*: "Der letztlich durch Eigenliebe entstandene Bruch der früheren Einheit - sei es nun die Einheit zweier Freunde [wie in der Erzählung der beiden Ivane, A.L.] oder des Bewußtseins derselben Gestalt - könnte einzig in der Kirche, in der demütigen Hinwendung zu Gott geheilt werden. Doch nimmt diese Gelegenheit niemand ernsthaft wahr."¹ Alle in der Umgebung Kovalevs, er selbst und auch der Erzähler, sind zu nichtig und oberflächlich, um zu der Einsicht zu kommen, die für Gogol' die einzige mögliche ist, nämlich daß es um ihren göttlichen, nicht sichtbaren Kern geht, um ihren Platz in der Gotteswelt, und nicht um das Äußere der trügerischen Alltagsrealität.² Es ist eine gänzlich in Nichtigkeiten verstrickte Welt, die uns präsentiert wird, eine Groteske. Interessanterweise ist sie der Wirklichkeit jedoch so ähnlich, daß die Geschichte immer wieder, wie ja auch die übrigen Werke Gogol's, für detailgetreuen Naturalismus gehalten worden ist.

An einer einzigen Stelle im Text jedoch scheint der Major sein Inneres zu ahnen. Im Zeitungsbüro besteht er emphatisch darauf, daß es sich bei dem verschwundenen Gegenstand nun wirklich nicht um irgendeinen Pudel handele, sondern um seine eigene Nase, also "nahezu" um ihn selbst. Dies, meint Bočarov, sei eine Schlüssel-szene.³ Der kleine Zweifel, das "nahezu" entsteht durch die unklar

¹AMBERG L., (1986, 94 f).

²ANNENSKIJ, I. F. , (1911, 50-58), formuliert treffend, jeder Mensch bestehe bei Gogol' aus zwei Personen: einer inneren, geistigen, und einer äußeren, materiellen. Die innere Person ist frei und kann religiöse Fragen verstehen. Gogol' schildere jedoch immer nur die äußere Person und reduziere somit seine Figuren auf eine Hülle. EVDOKIMOV, P., (1961, 73, 78-84), schreibt, daß Abwesenheit bei Gogol' immer Wahrheit, Existenz jedoch Lüge und Trug sei. Er stellt ferner eine Reihe recht gewagter Thesen auf, die zum Teil in die religiöse Richtung gehen. So ist die Nase in der Kirchenszene für ihn eine Parodie des Tempelmeisters, die alten Bettelweiber auf der Treppe der Kirche haben die gleichen Augen wie der Wucherer im "Porträt" und sind folglich dämonisch, wobei die Nase zum Teufel wird, der die Macht ergreift. Letzteres belegt Evdokimov damit, daß die Nase angeblich einen Hut mit zwei Ecken trägt (frz. "bicorné"), die als Hörner zu verstehen seien.

Allerdings steht im russischen Text von dem Hut nur "(...)По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считается в ранге статского советника.", also nichts von zwei Ecken.

³BOČAROV, S. G. , (1985, 148).

gefühlte Unterscheidung zwischen dem Äußerlichsten und dem Innersten. Kovalev kommt der Wahrheit über seine Identität nicht näher als in dieser leisen Ahnung, ebenso wie Popriščin in *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* kurz vor dem Ausbruch seines Wahnsinns fast die Wahrheit über die menschliche Existenz gefunden hat, wenn er den Unterschied zwischen sich selbst und einem Kammerjunker anzweifelt. An Stelle der echten Einsicht folgt bei ihm aber der Wahnsinn. Bei Kovalev folgt gar nichts, sein Blick schweift ab und stößt in einer Zeitungsanzeige auf den Namen einer Schauspielerin, was ihn sofort wieder von seiner latenten Einsicht ablenkt.

In diesem "nahezu" äußert sich also die Frage nach der Identität des Inneren mit dem Äußeren. Die immanente Verbindung der Teile zum Ganzen, des Inneren zum Äußeren, weicht der äußerlichen Logik der Verschiedenheit der Dinge. Der Dialog zwischen Major und Nase in der Kirche spielt hierauf an. Die Nase behauptet nicht nur ihre Eigenständigkeit ("Ich bin mir selbst genug"), sondern weist auch auf den Rangunterschied hin und betont, daß sie in einer ganz anderen amtlichen Funktion tätig sei als Kovalev.

Eventuell kann der Vorname Kovalevs, Platon, auch seine Funktion in der Groteskifizierung des Geschehens haben.¹ Bočarov weist auf den Philosophen Platon hin,² beschränkt sich jedoch darauf, auf dessen Thesen im *Protagoras* aufmerksam zu machen: Die menschlichen Eigenschaften ähneln den Teilen des Gesichtes und nicht denen des Goldes; alle Teile des Goldes sind gleich, beim Gesicht jedoch verhält es sich so, daß jeder Teil eigenständig ist und doch zu der Gesamtheit des Gesichtes beiträgt.

Es wäre jedoch zu erwägen, ob der Philosoph Platon, der doch gerade die Wahrheit sieht, die Ideen hinter der Realität, nicht bewußt als Namensgeber für Kovalev gewählt ist, um den Leser zu provo-

¹DILAKTORSKIJ (1984) sieht hierin nur die russische Bedeutung: PETROVSKIJ, N. A., (1980, 180), *Slovar' russkich ličnych imen*, Moskva: der "Breitschultrige", "Volle" ("полный"), was auch "vollständig" und "ganz" bedeutet.

²BOČAROV, (1985, 142 f).

zieren. Denn der Major sieht ja gerade nicht die Wahrheit hinter den Erscheinungen.

Wo der Mensch sich durch falsches Hinschauen verdinglicht, kann er sich, gleich jedem Gegenstande, verdoppeln. Er verliert jene persönliche Eigen- oder Einzig-Art, die merkmalshaft für den Menschen ist. Gogol's Werk ist voll von solchen Verdoppelungen durch Mißverständnis oder verkehrte Sicht. Der Major besteht auf seiner Individualität, auf seiner Einzigartigkeit, er will nicht mit irgend einem Gegenstand verwechselt werden. Die Verteidigung seines Ichs wird jedoch durch das "nahezu" inhaltslos.

Kovalevs "nahezu" drückt aber auch den allgemeinen Zustand der Unklarheit, der Unbegreiflichkeit in der erzählten Welt aus. Alle Figuren versuchen nur, irgendwie ungeschoren davonzukommen, ohne begreifen zu wollen oder zu interpretieren.¹ Der Nebel, in dem sich der Handlungsstrang zweimal verliert, ist in der Erzählung überall gegenwärtig. Jede Logik ist aufgehoben.

Bočarov bezieht Gogol's Welt auf die Stelle im ersten Korintherbrief, wo es heißt: "...wir sehen jetzt nur undeutlich wie in einem trüben Spiegel; dann aber von Angesicht zu Angesicht."²: "Wie in einem trüben Spiegel", das ist die Welt der gogol'schen Figuren, "von Angesicht zu Angesicht" aber Gogol's Ideal.

5. Die Nase

Die Nase selbst ist eigentlich die deutlichste Groteskifizierung der Identität in dieser Geschichte.³ Sie steht für Gesicht oder Person (im Russischen fallen die Bedeutungen zusammen: *lico*). Bocarov weist darauf hin, daß es ein oft wiederkehrender Zug im Gogol'schen Erzählwerk ist, etwas anderes unter einem Begriff zu verstehen, als üblicherweise darunter verstanden wird. Gogol's spiele

¹BOCAROV, S. G. , (1985, 150).

²PAULUS 1 Kor. 13:12.

³Schon I. F. ANNENSKIJ, (1906) erklärt die Nase zum Helden der Erzählung. Sie habe, schreibt er, vier große Auftritte: als Fremdkörper im Brot, als Staatsrat, als anatomische Nase sowie als Gerücht in der Stadt. Ihren Platz im Gesicht habe sie verlassen, da sie systematisch erniedrigt und mißhandelt werde, dadurch, daß sich der Major von einem Barbier rasieren läßt, dessen Hände stinken.

gern mit der Doppeldeutigkeit der Begriffe. (Vgl. *značitel'noe lico* im *Mantel*).

Halten wir fest, in welcher Form die Nase auftritt: Zu allererst (noch bevor Kovalev selbst auftaucht) findet sie sich als Fleischstück in Ivan Jakovlevič's Frühstückbrot. Sie wird dort alsbald als Nase, und zwar als die des Majors identifiziert. Weiter ist sie jedoch noch nichts. In dieser Form, als abgeschnittene, fleischliche Nase, wird sie am Ende des ersten Teils in die Neva geworfen. Zugespielt ließe sich sagen, daß die Nase so, wie sie Ivan Jakovlevič erscheint, in Wirklichkeit auch ist. Das ist die echte Nase, soviel ist sie wert. Was dann der Major daraus macht, ist groteske Illusion.

Der Major denkt am Anfang des zweiten Teils, beim Aufwachen, auch nur in der gewohnten Form an die Nase, die er mit einem Pickel versehen wähnt. Er entdeckt nun, daß sie verschwunden ist, was der Leser schon weiß, da er ihr ja schon im ersten Teil der Erzählung begegnet ist.

Auf dem Weg zur Polizei, um den Verlust zu melden, trifft Kovalev seine Nase auf der Straße. Nun hat sie die Form des Ich-Bildes angenommen - sie ist eine Person, höher im Rang als Kovalev (Staatsrat), mit Uniform und Kutsche und anscheinend mit Visiten beschäftigt. Sie hat dadurch auch das soziale Leben des Majors übernommen.

Kovalev ist machtlos, der hohe Rang seiner Nase macht es ihm unmöglich, sie wiederzuerlangen, ja er kann sie kaum ansprechen.

Endlich ist sie dann wieder in altgewohnter Form zurück, läßt sich zwar nicht befestigen, ist jedoch weiter nichts als eine fleischliche Nase.

Die Nase verwandelt sich einmal in eine Person mit Generalsrang, andererseits ist sie aber, als Kovalev sie wiedererlangt hat und versucht, sie in seinem Gesicht zu befestigen, rein dinglich, tote Materie. Zwischen diesen beiden Polen, Ding (*vešč*) oder agierende

Person (*značitel'noe lico*), bewegt sie sich, wie Bočarov gezeigt hat.¹

Nur einmal spielt der Autor gleichzeitig mit beiden Ebenen: als er den Polizisten die Nase zurückbringen läßt.² Dieser hat die Nase auch erst für eine Person gehalten, als sie in eine Kutsche stieg, um die Stadt zu verlassen. Glücklicherweise hatte er jedoch seine Brille bei sich, und so sah er denn, daß es sich lediglich um eine Nase handelte. Er selbst sei nämlich, sagt er, kurzsichtig, und ohne Brille sehe er nur, wie er zu Kovalev sagt, "daß Sie ein Gesicht haben, aber die Nase und den Bart oder sonst etwas nehme ich nicht wahr." Unter dieser Kurzsichtigkeit leiden jedoch wohl alle in die Erzählung verwickelten Figuren. Bočarov hat auf die Parallelen zu Gogol'briefen und zu den *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* hingewiesen, in denen von dieser Art von "Kurzsichtigkeit" die Rede ist.³

Die Kurzsichtigkeit oder Blindheit wird von Gogol' als Metapher für das nicht-Wahrnehmen der inneren Welt, des eigentlichen Menschen verwendet.

Er verlangt ein genaues Hinschauen, aufmerksam, mit gutem Willen, um die Wahrheiten hinter dem Nebel des Scheins zu erkennen.

6. Der Arzt:

Eine weitere Figur der Erzählung, auf deren Identitäts- oder Gesichtlosigkeit in der Literatur mehrfach hingewiesen wurde, ist der Arzt.⁴

Er wird in auffallend ähnlicher Form wie vorher Kovalev vorgestellt. So gehört auch er in die Welt derer, die einen Backenbart tragen und mit außergewöhnlich reinen Hemden versehen sind. Als solcher ist er von Kovalevs Sorte, und es ist bezeichnend, daß

¹BOČAROV, (1985, 126 ff).

²Vgl. MANN, Ju., (1988, 87): Das Spiel mit der Erwartung des Lesers, eine Auflösung serviert zu bekommen, vergleicht Mann mit dem Spielchen Sterne's in *A Sentimental Journey* im Kapitel "The Fille de Chambre".

³BOČAROV, (1985, 153 ff).

⁴Vergl. u. a. DILAKTORSKIJ, (1984, 165); BRAUN, M., (1973, 132). GERHARDT, D., (1941, 91), etc.

Kovalev in seinem Schockzustand eben nur diese Details an ihm bemerkt. Daß der Arzt eine Funktion bleibt, ohne Namen, rückt ihn, wie Dilaktorskij zeigt, auch in die Nähe des Barbiers. Aber gleichzeitig wird er dadurch fragwürdig, nicht nur als Vertreter seines Berufes.¹ Die auf die Funktion reduzierte Figur übt diese Funktion nicht aus, der Arzt heilt nicht. Weder als Mensch noch als Arzt erfüllt er seine brüderliche Pflicht. Das Thema des falschen, tatenlosen Mitleids taucht bei Gogol' immer wieder auf.

Viele Forscher wollen aus dem Arzt eine diabolische Figur machen. M. E. ist er dafür zu unbedeutend. Er ist eine völlig alltägliche Erscheinung in der grotesken Welt des Majors, eine Figur, die die "wahren Werte der Gotteswelt", im Sinne des religiösen Gogol', nicht mehr erkennt.

7. Die Problematik der verschwundenen Nase

Für Kovalev handelt es sich beim Verschwinden der Nase um ein Problem der sozialen Identität, da er sich überhaupt nur sozial definiert. Daß es dabei latent um existentielle Identität geht, wird dem Leser nur dadurch vom Autor suggeriert, daß Kovalevs Ich-Bild ins Groteske gezogen wird.²

Eine positive Alternative zu diesem beschränkten Ich-Bild wird allerdings nicht geboten: Die Welt, in der Kovalev und auch der Erzähler leben, ist ganz und gar an denselben äußerlichen Maßstäben orientiert wie Kovalev selber. Wie Bočarov zeigt, ist das einzige, was den Menschen aus der Masse heraushebt, ihn zum

¹DILAKTORSKIJ, (1984, 165): "Образ-символ Носа, как "черная дыра", мгновенно все себе уподобляет, превращает в фикцию, по-разному захватывает в свою орбиту пустоты и коллежского ассесора, ставшего без носа ничем - ни чиновником, ни женихом; и цирюльника с утраченной фамилией; и безликого, безымянного доктора." und, S. 160, "... в докторе виден профессионал без профессионализма."

²BOČAROV, S. G., (1985, 132) definiert die zwei rivalisierenden Naturen des Menschen: "Die beiden Enden treffen sich im menschlichen Antlitz, das die Leiter für die Übergänge - vom Gesicht zur Körperlichkeit und von dieser zur Dinglichkeit - darstellt. Im Zentrum dieses Bildes steht das Gesicht. In der anderen Richtung stellt sich, hinter dem körperlichen Antlitz, die Frage nach dem "inneren Gesicht" des Menschen, nach seiner Identität, nach seiner "Seele". Jeder solcher Übergang von einer Ebene zu einer anderen wirft eine Frage auf und enthält somit das "Rätsel des Menschen.""

Individuum, ja zum Menschen macht, sein Gesicht (*lico*). Es ist seine Verbindung zu Gott. Ein Mensch, der sein Gesicht verliert, verliert sich selbst. Dabei geht es jedoch eigentlich um das "innere" Gesicht, das mit der Seele gleichzusetzen ist. Kovalev jedoch, mit seinem pervertierten Seinsverständnis, reduziert sich selbst auf sein Äußeres. Für ihn ist der Verlust der Nase, also des "äußerlichen" Gesichtes, gleichbedeutend mit dem Verlust seiner selbst. Der Unterschied zwischen der Nase und jedem anderen beliebigen Körperteil liegt in der Prominenz der Nase. Für Gogol's groteske Helden ist es äußerst wichtig, sichtbar zu sein, gesehen zu werden oder sich selbst zu sehen. Im Spiegel versucht der Mensch, sich selbst von außen zu sehen. Deshalb ist Kovalevs erster Gang nach dem Erwachen zum Spiegel. Akakij Akakievič hingegen, dieser nicht-Mensch aus der Erzählung *der Mantel*, ist so reduziert, daß er sich sogar ohne Spiegel rasiert. Er versucht nicht einmal, sich selbst von außen zu betrachten, weil es ihn eigentlich kaum gibt. Sich selbst sehen und sich umsehen, das macht in der oberflächlichen Welt der Erzählung den Menschen aus. Akakij Akakievič schaut sich beim Gehen auch nicht um, Major Kovalev aber normalerweise immer. Er tut es jedoch nicht mehr, als er ohne Nase unterwegs ist. Er hat mit seiner Nase seine Existenz verloren. Nur wer sich sehen lassen kann und bemerkt wird, ist in jener grotesken Welt ein vollwertiger Mensch.¹ Es geht, wie Pospelov sagt, um "ein Organ gesellschaftlicher Selbstbestätigung"² Ohne dies kann man nicht heiraten, keine Karriere machen, muß man sich verbergen.

Daß Kovalev nicht durch den Verlust seines inneren, sondern seines äußeren Gesichtes meint, ohne Identität zu sein, ist der Kern der Groteske in der Erzählung *die Nase*.

¹Vgl. hierzu BOČAROV, S. G., (1985, 132 f). BOČAROV scheint mir jedoch nicht deutlich genug darauf aufmerksam zu machen, daß es bei dem Wunsch, gesehen zu werden, um als Mensch zu existieren, lediglich um die Scheinwelt der gogol'schen Texte handelt. Die eigentliche, innere Identität des Menschen ist an der Oberfläche nicht sichtbar. Ich erinnere hierbei nur an den "sehr bescheiden gekleideten jungen Mann" in "Teatral'nyj raz-ezd posle predstavlenija novoj komedii", der ja von allen Figuren in diesem Stück die positivste ist.

²POSPELOV, G. N. (1953, 111).

Die Figuren in dieser Grotteske, die ihre Identität so verkennen, leben in einer Alptraumwelt.¹ Aber es ist gleichzeitig eine fiktive Welt. Auf Schritt und Tritt macht uns der Erzähler darauf aufmerksam, daß es sich um eine *Erzählung* handelt. Der Polizist, der endlich die Nase zurückbringt, wird als derjenige vorgestellt, "der am Anfang der Geschichte an der Brücke über die Neva stand", und am Ende der Erzählung findet sich der Exkurs über die Frage nach dem Nutzen einer solchen Geschichte für die Gesellschaft.

Diese Frage, wenngleich falsch, da gesellschaftlich (also auf Kovalev-manier) gestellt, ist jedoch ernst gemeint.² Zwar zielt sie nicht auf den gesellschaftlichen, wohl aber auf den menschlichen Nutzen ab.

Die Geschichte wirft die Frage nach der menschlichen Identität in der materialistischen, rangfixierten Welt Petersburgs auf. Da es sich, wie wiederholt im Text betont, um eine *literarische* Welt handelt (anders als in Erzählungen, die lediglich die Illusion eines Geschehens vermitteln wollen), in der der Erzähler kein kompetenter Führer durch das Geschehen ist, müssen gewisse Konsequenzen gezogen werden. Von einem naturalistischen Realismus kann keine Rede sein, da durch die Inkompetenz des Erzählers alle Beschreibungen fragwürdig werden. Ein so aufwendiges Verfahren muß vielmehr seine Gründe haben. Der "Sinn" der Erzählung ist ge-

¹ VINOGRADOV, V., (1921) (Zitiert aus Russian Titles for Specialists, Nr. 66, Pridcaux Press, Letchworth, Herts. 1975) hat die "Nasologie" der damaligen Zeit, von Sterne's "Tristram Shandy" über die Zeitschriften, wie z. B. "Molva", und das Interesse für Nasenchirurgie sehr eingehend beschrieben. Seine Deutung der Erzählung zielt auch auf eine Traumthematik. Bei ihm ist der Traum jedoch literarisch "gemacht." Er weist darauf hin, daß einige Figuren, ähnlich wie in einem Traum, nicht mit dem zu erwartenden Erstaunen auf die Ereignisse reagieren. So träumen Kovalev und der Barbier, aber auch der Reviervorsteher, der ja zugegebenermaßen gerade dabei ist schlafen zu gehen, als Kovalev ihn besucht. Vinogradov meint nun, Kovalev und der Barbier seien im Grunde eine und dieselbe Person, die sich im Traum aufspaltet. Hierauf wiesen schon die Parallelen der Anfänge und Schlußsätze der beiden ersten Teile der Erzählung hin. Gogol' habe nur darauf verzichtet, das Ganze explizit als Traum aufzulösen, da kurz zuvor Puškin für eben solche Vorgehen (im "Sargmacher") in der Zeitschrift "Severnaja Pčela" gerügt worden war und er das Traumthema folglich als überstrapaziert ansehen mußte. Dagegen wendet MANN, (1988, 91) ein, daß die Struktur der Erzählung, in der mehrere Figuren ihre subjektiven Erlebnisse und Empfindungen haben, die Deutung als Traum nicht zuläßt.

²AMBERG, L., (1986, 90).

rade darin zu suchen, daß diese "gemachte" Erzählung schlecht, verkehrt, gemacht ist.

Gogol' maßt sich nicht an, seine Leser offen zu belehren. Das christliche Gebot der Demut forderte von ihm, daß er sich gleichsam in die Gruppe der verkehrt lebenden Menschen mit einbezog. Demut bedeutete für ihn jedoch nicht, daß er keine Kritik an anderen üben durfte. Gogol's Zeitgenossen hatten mit der strengen Haltung des Schriftstellers zunehmend Schwierigkeiten, je deutlicher er in Briefen und dann in seinen *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* diese Haltung formulierte. Man nahm ihm vor allem seine eigene Demut nicht ab, sondern sah darin versteckte Hybris. Jemand, der seine Mitmenschen kritisierte, mußte arrogant sein, und das wurde als Widerspruch zu Gogol's Aussagen über eigene Schwächen und Fehler gesehen.

Wir sind in einer etwas vorteilhafteren Position, da wir, anders als Gogol's Zeitgenossen, seine Gesamtproduktion, sowohl literarisch als auch publizistisch und in Briefen, überblicken können. Dabei ergibt sich ein sehr stimmiges Bild. Boris de Schläezer schrieb in seiner Gogol-monographie von 1932: "Man hat lange die "Krisen" Gogol's diskutiert, seine graduelle Veränderung, ja selbst seinen Verrat; seit wir jedoch über einen großen Teil seiner Korrespondenz verfügen, kann man nicht umhin, dem Schriftsteller Recht zu geben, wenn er, gegen Ende seines Lebens auf die Angriffe gewisser Freunde, inzwischen zu Feinden geworden, antwortet, er habe sich nicht verändert, er sei immer der selbe geblieben, und es liege ein Mißverständnis zwischen ihnen und ihm vor."¹ Gogol'schrieb z. B. einen Brief an K. S. Aksakov, in dem er ihn aufforderte, sich zu ändern und ein besserer Mensch zu werden. Er warf ihm Stolz sowie Blindheit gegenüber den eigenen Schwächen vor und warnte davor, sich für vollkommen zu halten.² An seinen alten Freund P. V. Annenkov schrieb er 1847, anläßlich des bösen Briefes, den Belinskij als Antwort auf die *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* geschrieben hatte, ähnlich:

¹ SCHLÄEZER, Boris de. (1932, 47).

²Brief vom 29/11 1842 *. Vgl. Pon. Sobr. Soč., XII, S. 125.

"(...) Du verliebst dich nicht in den ersten besten Schluß, wie es Leute von hitzigem Temperament tun, die nicht beachten, daß der von ihnen gezogene Schluß nur zwei, drei Seiten der Angelegenheit berücksichtigt, und längst nicht alle. So war es mit Belinskij (...) und überhaupt mit allen jenen, die viel Stolz haben und die überzeugt sind, den besten Überblick über die Dinge zu haben."¹

Solche und ähnliche Aussagen kann man durch die ganze spätere Korrespondenz Gogol's verfolgen.²

Man wird entgegenhalten, dies sei ja auch schon in der sowjetischen Forschung gezeigt worden; es handele sich eben doch um einen Bruch im Schaffen Gogol's. Der Schriftsteller beginne in den 1840-er Jahren, sich religiös zu orientieren, und erst dann finden sich derlei moralisierende Aussagen. Daß es Gogol' jedoch bereits zur Zeit der Petersburger Erzählungen Ernst mit dem Schreiben war, belegt sein Brief vom 14/12 1834 an Pogodin. Dort heißt es:

"Jeden Monat, jeden Tag werde ich neues gewahr, sehe ich meine Fehler deutlicher. Glaube bitte nicht, ich versuche lediglich, Gefühle und Phantasiegebilde zu erwecken. Ich schwöre dir, mein Ziel ist ein höheres. Ich bin vielleicht noch wenig erfahren, bin in meinem Denken jung, aber ich werde eines Tages alt. Woher kommt es, daß ich schon nach einer Woche meiner Fehler gewahr werde? Woher kommt es, daß sich vor mir die Natur und der Mensch öffnet?"³

¹"(...)не влюбившись в первый выведенный им вывод, как делают это люди с горячим темпераментом, не рассматривающие того, что выведен вывод только из двух, из трех сторон дела, а не из всех, как случается это с Белинским, (...)и вообще со всеми теми, в которых много гордости и убеждения, что они стоят на высшей точке воззрения на вещи." Brief an ANNENKOV, 12/8 1847, Poln. Sobr. Soč. XIII S. 362.

²Vgl. auch: Brief an DANILEVSKIJ, 20/6 1843. *(XII, S. 196) Brief an S. M. SOLLOGUB, 12/4 1844, * (XII, S. 286), Brief an ŽUKOVSKIJ, 26/6 1842 * (XII, S. 68) und Brief an PLETNEV, 24/8 1847, *(XIII, S. 369).

³"Я с каждым месяцем, с каждым днем вижу новое и вижу свои ошибки. Не думай также, чтобы я старался только возбудить чувства и воображение. Клянусь, у меня цель высшая. Я, может быть еще мало опытен, я молод в

Schon hier ist die Vorstellung des unvollendeten Menschen, der zur Perfektion strebt, angelegt, aber auch die einer höheren Bestimmung seiner Arbeit.

In der Form der Groteske konnte der Autor selbstjense demütige Haltung als Unvollkommener unter Unvollkommenen wahren, die ihm erwiesenermaßen so wichtig war. Diese Form beherrschte er bis zur Perfektion, und selbst noch in den fragmentarischen Resten des zweiten Teils der *Toten Seelen* fiel er immer wieder auf die groteske Darstellungsweise zurück. Sie befriedigte ihn jedoch nie ganz, da die Publikumsreaktionen darauf immer anders ausfielen, als Gogol' hoffte. Die Reaktion auf den *Revizor* war hierfür das erste Indiz. Gogol' mußte einsehen, daß das Publikum ihn nicht so verstand, wie er verstanden werden wollte. Man verstand seine Groteske als Komik und lachte herzlich, oder man verstand sie als Satire und fühlte sich entweder angegriffen oder aber in seinen Vorurteilen gegen gewisse Funktionen im Staate bestätigt. Aber man sah nicht, daß Gogol' die Welt aus einer anderen Perspektive zeigte, aus der sie grotesk erschien. Nicht weil dort bestechliche Polizeimeister zu finden waren oder eitle Majore, sondern weil sich in jener Welt das Leben nur an der Oberfläche abspielte, weil der Kern verlorengegangen war oder im Begriff stand verlorenzugehen.

"Gogol's Lachen [trifft] dasjenige im Menschen, was unvergänglich, essenziell ist, nämlich seine "Menschlichkeit". Und wenn sich aus seinem Leben und seinen Schriften eine Lehre ziehen läßt, so kann dies nur eine Lehre der Demut sein. Jede andere Sicht auf Gogol' und seine Figuren wäre die des Pharisäers, der Gott dankt, daß er nicht so ist, wie "jener Mensch"¹, schreibt Schlöezer 1932. Gogol' jedoch sah sich von solchen "Pharisäern" umgeben. Immer wieder sieht er sich in seiner Erwartung hinsichtlich der Wirkung der Groteske enttäuscht

мыслях, но я буду когда-нибудь стар. Отчего же я через неделю уже вижу свою ошибку? Отчего же передо мною раздвигается природа и человек?" Brief an POGODIN, 14/12 1834 (alte Zeitrechnung) in: *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*, op. cit., Bd. I, S. 353.

¹SCHLÖEZER, B. (1932, Avant-Propos).

Die ganze erzählte Welt, die ja auf allen Ebenen groteskifiziert ist, soll in Frage gestellt werden, und zwar grundsätzlich, *auch da, wo sie der realen erschreckend ähnlich wird.*

Das ist die Funktion der grotesken Gogol'schen Komik. Der Leser, der ja ebenso wenig ein perfekter Mensch ist wie der Erzähler, weil er ja Gogol's Vorstellung vom demütigen Menschen entsprechen müßte und sich *in* der Erzählung jedenfalls keine andere Rolle anmaßen darf, wird durch die Komik für einen Moment in die Lage gebracht, über das ganze groteske Produkt, das doch der eigenen Welt so ähnlich ist, zu lachen. Dadurch gewinnt er für einen kurzen Augenblick Abstand zu den Verblendungen der Realität und sieht die Welt wie sie eigentlich ist, "von Angesicht zu Angesicht".

Die Nase steht in der Erzählung für den ganzen Menschen, für Seele und Gesicht. Daraus ergibt sich auch ihre Verdoppelung und die Absurdität des ganzen Geschehens. Der Blick in die Seele des Menschen gelingt nur über die Nase, ist aber gleichzeitig nicht möglich, da das Medium Nase auf dem irrtümlichen Verwechseln und Vermengen von Äußerem und Inneren beruht.

Darin besteht jene besondere Gogol'sche Logik, die besagt, daß ein Irrtum schon die Idee gebiert, daß man ihn aber vermeiden kann und daß Kleines zu einer Idee vom Großen führt. Die Hypertrophie der Nase führt zum Bild des äußeren Gesichtes, dies wiederum zur Idee des inneren und damit des eigentlichen Menschen.¹

¹BOČAROV, S. G., (1985, 156).

V: DER NEVSKIJ PROSPEKT

1. Der Erzähler

In der Erzählung *Nevskij Prospekt* tritt ein weniger problematischer Erzähler auf als in der *Nase*, in den *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* oder gar im *Mantel*. Er ist noch hauptsächlich ein informierender Erzähler, nach romantischer Art, wenn auch ein ironischer.

Der Leser wird jedenfalls durch diesen Erzähler nicht irritiert, nicht mit der Frage nach dessen Identität konfrontiert, da es sich in diesem Text nicht um einen skaz-Erzähler handelt. Trotzdem geht vom Erzähler eine bestimmbare Weltsicht aus, vor allem natürlich in der Beschreibung des Nevskij Prospekt zu verschiedenen Tageszeiten sowie im Schlußabsatz, wo abermals diese Straße Hauptträger der Handlung wird. Diese Weltsicht zeigt sich auch in kürzeren Autorkommentaren, wenn die Geschichten Piskarevs und Pirogovs erzählt werden. An den Aussagen des Erzählers läßt sich das Seinsverständnis Gogol's jedoch nicht direkt ablesen, obwohl die Erzählerfigur nicht grotesk ist, denn ihre Kommentare sind sehr zurückhaltend. Es sind nicht die eines Erzählers, der sich anmaßt, die Wahrheit zu verkünden. Allenfalls läßt sich der tieferliegende, verborgene Sinn in versteckten Hinweisen, Ironie oder auffälliger Wortwahl ausmachen. Der Anfangssatz ist hierfür ein gutes Beispiel: "Es gibt nichts Schöneres als den Nevskij Prospekt... wenigstens nicht in Petersburg".

Nur allzu bald zeigt sich, was dieser Nevskij Prospekt eigentlich ist - dem Petersburger so teuer, daß er nicht einmal bereit ist, ihn gegen sein Heil einzutauschen. Der erste Satz schon relativiert die Qualitäten der Straße: "Es gibt nichts Schöneres..." wird sofort eingeschränkt. Am Ende der Erzählung teilt der Erzähler gar mit, der Nevskij Prospekt lüge immer. Auch im Weiteren werden lobende, positive Aussagen häufig, beispielsweise mit einem "scheint es" (kažetsja), abgeschwächt. Das muß natürlich in einer Erzählung, die

den Schein, die Illusion zum Thema hat, auffallen. Derlei Einschränkungen finden sich u. a. schon auf der ersten Seite wieder:

"Ja, es scheint sogar, als wäre ein Mensch, dem man auf dem Newskijprospekt begegnet, weniger egoistisch als auf der Morskaja (...) und den anderen Straßen, wo die Habgier (...) allen Vorübergehenden (...) auf den Gesichtern geschrieben steht."¹ (Meine Unterstreichung, A. L.)

Und wenig später, wenn Piskarev seiner Dame naheilt:

"(...)er wollte (...) erfahren, wo dieses herrliche Geschöpf seine Wohnstätte habe, das - wie es schien - vom Himmel geradewegs auf den Newskijprospekt herabgefliegen war (...)." ² (Meine Unterstreichung, A. L.)

Solche Relativierungen tauchen in der Erzählung immer wieder auf. Eine andere Methode, auf sprachlicher Ebene feine Andeutungen zu machen, ist der Gebrauch von auffälligen Wörtern und Ausdrücken, wie z. B. das "Heil" im ersten Absatz. Religiös gefärbte Ausdrücke dieser Art stehen oftmals in Verbindung mit sehr materialistischen Überlegungen; so, z. B., in dem bewundernden Ausruf des Erzählers:

"Mein Gott, was für herrliche Posten und Berufe es doch gibt! Wie sie die Seele erheben und erquickern können!" ³ (Meine Unterstreichung, A. L.)

Oder auch, ähnlich auffällig:

¹"Кажется, человек, встреченный на Невском проспекте, менее эгоист, нежели в Морской (...) и других улицах, где жадность, (...) выражается на идущих (...)." Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 9. Zitiert aus Nikolaj Gogol', Sämtliche Erzählungen. Winkler Verlag, München 1961.

²"(...)но ему хотелось только (...) заметить, где имеет жилище это прелестное существо, которое, казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект (...)." Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 16.

³"Боже, какие есть прекрасные должности и службы! как они возвышают и услаждают душу!" Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 12. Zitiert aus Nikolaj Gogol', Sämtliche Erzählungen. Winkler Verlag, München 1961.

"Schöpfer des Himmels und der Erde! was für merkwürdigen Charakteren man auf dem Nevskijprospekt begegnen kann!"¹ (Meine Unterstreichung, A. L.)

sowie im zweiten Teil der Erzählung:

"Mittlerweile spielte Pirogow, wenn er im Kreise seiner Kameraden die Pfeife rauchte - weil es die Vorsehung nun einmal so eingerichtet hat, daß überall dort, wo Offiziere sind, auch Pfeifen sind (...) bedeutungsvoll und mit angenehmem Lächeln auf seine Liebesintrige mit der schönen Deutschen an, (...)." ² (Meine Unterstreichung, A. L.)

Bei den Erzählerfiguren im *Mantel* und in der *Nase*, ja auch in den Aufzeichnungen des wahnsinnigen Popriščin, waren "Ausrutscher" dieser Art die einzigen Signale an den Leser, den Text mit Vorsicht zu lesen. Beim Erzähler des *Nevskij Prospekt* ist es etwas anders. Er wahrt die ganze Erzählung hindurch eine ironische Distanz zum Geschehen, so daß es schwer zu bestimmen ist, ob es sich bei diesen "Ausrutschern" um Ironie oder aber um mangelnde Kompetenz in Sinne eines inkompetenten Erzählers handelt. Insgesamt überwiegt jedoch der Eindruck, der Erzähler berichte mit leichter Ironie. Inwiefern sein Seinsverständnis mit Gogol's identisch ist, bleibt jedoch offen.³ Eindeutige Wertungen überläßt der Erzähler dem Leser. Oftmals sind seine Äußerungen so naiv oder platt, daß man ihn ohne weiteres zu jenen Beobachtern der Oberfläche und der Kleidung zählen möchte, die auf dem Nevskij so häufig sind. Er verspricht beispielsweise dem Leser, ihm auf dem Nevskij tausend unvorstellbare Charaktere und Erscheinungen zu zeigen, nur um ihm dann, als einziges Beispiel, den typischen Beamten vorzustellen, der lediglich auf die Schuhe und Kleider der Vorbeigehenden achtet

¹"Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте!" Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 13. Zitiert aus Nikolaj Gogol', Sämtliche Erzählungen, Winkler Verlag, München 1961.

²"Между тем Пирогов, куря трубку в кругу своих товарищей, - потому что уже так провидение устроило, что где офицеры, там и трубки, - намекал (...) об интрижке с хорошенкою немкою, (...)" Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 42. Zitiert aus Nikolaj Gogol', Sämtliche Erzählungen, Winkler Verlag, München 1961.

³Diese Frage stellt auch PEACE, R., (1981, 110), er läßt sie jedoch offen.

und dann selber das Publikum der Promenade ganz und gar nach äußerlichen Merkmalen beschreibt, als sei auch er einer von jenen Beamten.¹ Nur der variationsreiche, leicht humoristische Ton und die elegantere Sprache unterscheiden ihn hier von den inkompetenten Erzählern im *Mantel* und in der *Nase*. Soviel weiß er jedoch, daß dem Nevskij Prospekt nicht zu trauen ist, daß diese ganze Welt der schönen Oberfläche nur Schein und Illusion ist. Das wird dem Leser auch unverhohlen mitgeteilt, so daß er in einer vorteilhafteren Lage ist als Piskarev oder Pirogov, die sich ja beide täuschen lassen. Der Leser kann schon vorausahnen, was das Ergebnis der Eskapaden dieser beiden Helden sein wird.

2. Der Nevskij Prospekt

Wie dem Titel der Erzählung schon abzulesen und häufig in der Forschung gezeigt worden ist, spielt der Nevskij Prospekt eine Hauptrolle in der Erzählung; er ist neben Piskarev und Pirogov einer der drei Hauptträger der Handlung.²

Der Nevskij Prospekt wird zur Bühne der Illusion, auf der die gogol'schen Figuren auftreten.

Er steht für die entfremdete, irrealen, illusorischen Welt, in der nichts so ist, wie es zu sein scheint.³ Er tut es aber nicht immer in gleichem Maße, obwohl uns der Erzähler am Ende versichert, der Nevskij lüge zu jeder Zeit. Morgens ist er nur Transportader der Arbeitenden und hat nichts Täuschendes an sich. Auch mittags, wenn auf ihm die Gouvernanten mit ihren Zöglingen spazieren gehen, ist er wie jede andere Straße. Von drei Uhr nachmittags bis zum Einbruch der Dunkelheit ist an ihm auch nichts Besonderes; da strömen die Beamten in grünen Uniformen aus ihren Ämtern, und danach ist der Nevskij leer. Auffälliges hat er, vom Abend abgesehen, nur um zwei Uhr nachmittags, wenn er zur Promenade derjenigen Menschen wird, die ihre äußeren Merkmale zur Schau stellen wollen: da begegnen sich Backenbärte, Lächeln, Hüte, Ärmel

¹PEACE, R. (1981, 99).

²Vgl. BRAUN, M., (1973, 105) wo Petersburg als 3. Held gezeigt wird, oder SCHREIER, H., (1977, 110) wo der Nevskij Prospekt als Jahrmarkt der Eitelkeit eine Hauptrolle bekommt.

³Vgl. PEACE, R., (1981, 95) wo gezeigt wird, daß der Nevskij Prospekt gleichsam für ganz Petersburg steht.

und Tailen, eben die Details, mit denen sich die Spaziergänger profilieren wollen. Ähnlich ist es dann abends, in der Dämmerung, wenn die Straßenlampen leuchten. Der Nevskij Prospekt lügt ein bestimmtes Publikum an, jenes nämlich, das seinerseits den Nevskij zu etwas macht, was über die Funktion einer gewöhnlichen Straße hinausgeht: zu einer Promenade. Es ist das Publikum, das die Warnung des Erzählers am Ende der Erzählung nicht befolgt, sondern sich nur deshalb auf dem Nevskij versammelt, um sich sehen zu lassen und sich gegenseitig zu betrachten. Es sind Menschen, die ausgehen, um das Äußere ihrer Mitmenschen zu betrachten, sich als etwas zu präsentieren, was sie nicht sind. Menschen, die zentrifugal leben und sich zerstreuen, anstatt ihrer Menschenpflicht nachzugehen, lassen sich vom Nevskij Prospekt täuschen, denn ihre eigene Identität ist an sich schon trügerisch, und ihr Menschenbild ist nach Gogol's Auffassung Illusion.

Der Nevskij Prospekt ist nicht mehr und nicht weniger als das Sinnbild der modernen Welt, in der viele Menschen die Werte und den Bezug zu ihrem Kern und zu Gott verloren haben: Jahrmakkt der Eitelkeiten, aber zugleich auch Mikrokosmos¹, denn auf ihm bewegt sich nicht nur dieses Publikum, sondern auch Arbeiter und Beamte, die ihrer Tätigkeit nachgehen. Ob die Werktätigen sich auch täuschen lassen, wird nicht gesagt. Die Erzählung bezieht sich ausschließlich auf das müßige Publikum der Flaneure.

Jeder Mensch könnte sich jedoch gegen den Betrug des Nevskij Prospektes schützen. Gogol' schrieb im Jahre 1849 an A. O. Smirnova über das Trügerische im Leben mit beinahe denselben Worten, mit denen er die Illusion des Nevskij Prospekt fünfzehn Jahre früher beschrieben hatte:

"Vergessen Sie nicht, daß alles auf der Welt Trug ist, alles scheint uns anders, als es in Wahrheit ist. Um uns in den Leuten nicht zu täuschen, müssen wir sie so sehen, wie Christus uns befiehlt, sie zu sehen."²

¹PEACE, R., (1981, 97).

²Brief an Smirnova, A. O., 6/12 1849, in: Perepiska Gogolja v dvuch tomach. Moskva 1988, Bd. II, S. 197. "Помните, что все на свете обман, все кажется не тем, чем оно есть на самом деле. Чтобы не обмануться в людях, нужно видеть их так, как велит нам видеть их Христос."

Beide Handlungen, sowohl die Geschichte Piskarevs, als auch die Pirogovs, entspringen dem Nevskij mit seinen trügerischen Eindrücken. Dem Leser wird durch die vorangehende Beschreibung des Nevskijs zu verschiedenen Tageszeiten im Grunde genommen schon angedeutet, was kommen wird; er soll verstehen, zu welchem Publikum die beiden Freunde gehören. Sie werden im Übrigen erst als Typen vorgestellt und dann erst als Individuen, die ihren typologischen Merkmalen jedoch treu bleiben und keinerlei persönliche Identität besitzen.¹ Sowohl Piskarevs, als auch Pirogovs Desillusionierung werden in der Beschreibung des Nevskij und in der Typologisierung des Publikums der Promenade vorweggenommen. In dem ganzen Ernst des ersten Teils der Erzählung ist dadurch schon eine gewisse Komik zu spüren, auch wenn die Gesamtstimmung der Piskarevhandlung eher tragisch ist. Die Erwartung einer Täuschung ist geweckt: Nichts wird so sein, wie es zu sein scheint. So fängt die Handlung auch gleich mit einer Identitätsfrage an: Pirogov und Piskarev werden gleichzeitig auf eine Frau aufmerksam, wobei es sich jedoch sofort herausstellt, daß sie nicht die selbe meinen.

3. Piskarev

Piskarev läßt sich durch das Äußere seiner Dame täuschen und ist nicht imstande, den Irrtum zu korrigieren: Er geht an seiner Desillusionierung zu Grunde. Die Illusion entsteht daraus, daß er in allem nur die Oberfläche sehen kann. Wenn sein Freund andeutet, die junge Frau könnte eine Prostituierte sein, verteidigt er sie auch nur mit äußerlichen Beobachtungen: "Sie muß eine sehr bedeutende Dame sein, denn ihr Mantel allein ist achtzig Rubel wert!"² Piskarevs naiver Glaube an die Oberfläche der Erscheinungen ist sein Verhängnis.

Irrt er jedoch in seiner Vermutung, die Dame, der er folgt, sei ein reines Wesen und eine Dame von Rang, so ist das Menschenbild, das ihn veranlaßt, sich nun von dem Mädchen abzuwenden, auch Verblendung und im höchsten Maße fragwürdig.

¹Vgl. auch PEACE, R., (1981, 100).

²PEACE, R., (1981, 100).

In dem Absatz über die Petersburger Künstler wird beschrieben, wie unrealistisch ein Mensch wie Piskarev seine Mitmenschen sieht:

"(...) sie werden euch nie mit dem Habichtsauge des Forschers (...) mustern. Das kommt daher, weil sie gleichzeitig eure Züge und die Züge irgendeines gipsernen Herkules sehen (...) oder weil ihnen irgendein Bild vor Augen schwebt, das sie zu malen gedenken."¹

Piskarev sieht alles unreal, wie ein Kunstwerk. Auf diese Weise sieht er auch die junge Frau und ist auf Grund ihrer prosaischen Identität in der Wirklichkeit nicht imstande, den Menschen in ihr zu sehen. Statt dessen flüchtet er in Träume voller romantischer Ideale. Sobald er diese Träume an der Wirklichkeit messen muß, scheitert er. Als Petersburger Künstler ist er dazu prädestiniert, sich auf dem trügerischen Nevskij Prospekt täuschen zu lassen, da er ja auch sonst in den Menschen nicht ihre wahre Identität sieht. Seine Ideale entspringen einer romantischen Märchenwelt und haben nichts mit der Wirklichkeit zu tun.² Die Diskrepanz zwischen Piskarevs Wahrnehmung und der Wirklichkeit wird angedeutet, indem seine lyrischen Beschreibungen der schönen Dame direkt auf die Charakterisierung der Petersburger Künstler folgt.

Piskarevs Vorsatz, die Frau aus ihrer Lage zu "retten", indem er sie heiratet, ist nur bedingt ehrenhaft. Man kann davon ausgehen, daß eine Prostituierte für den Schriftsteller Gogol' eine Frau ist, die ihre Bestimmung im Schöpfungsplan nicht erfüllt, die verkehrt lebt. Aber ihr verkehrtes Leben ist in der Erzählung nicht weiter thematisiert. Es wird lediglich gezeigt, daß sie ihre Lage selbst gewählt hat und jedenfalls auf materieller Ebene mit ihrem Dasein zufrieden ist. Sie kleidet sich elegant, leidet also keine finanzielle Not, und sie weist Piskarevs Antrag mit der Begründung ab, sie wolle nicht arbeiten. Aus religiöser Sicht ist sie dennoch eine Unglückliche, und es wäre Menschenpflicht, ihr aus ihrer Lage zu hel-

¹"Он никогда (...) не вонзает в вас ястребиного взора наблюдателя (...) Это происходит оттого, что он в одно и то же время видит и ваши черты, и черты какого-нибудь гипсового Геркулеса, (...) или ему представляется его же собственная картина, которую он еще думает произвести." Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 17-18. Zitiert aus Nikolai Gogol', Sämtliche Erzählungen, Winkler Verlag, München 1961.

²Vgl. AMBERG, L., (1986, 89).

fen. Aber darum geht es Piskarev nicht. Er sieht in der Frau nicht den Menschen, den "Bruder", sondern ein ästhetisches Objekt, das er besitzen will. Sein Antrag, wie ja auch schon seine Träume, sind ganz und gar egoistisch.¹ Er will die Wirklichkeit anders, schöner als sie ist. Er sieht in der Frau nicht den anderen Menschen, sondern sein idealisiertes Bild. Aber die Traumbilder, die er von ihr entwirft, sind nichts weiter als banale, leere Bilder, ästhetische Spielereien. Sie haben mit dem wirklichen Menschsein, so wie es sich der Schriftsteller Gogol' vorstellt, nichts zu tun. In seinem ersten Traum projiziert er die Dame in eine Ballsaalwelt voller Backenbärte und Fräcke, die an den Nevskij Prospekt zur Zeit der allgemeinen Promenade erinnert. Dann, im zweiten Traumbild, sieht er sie als rein ästhetische Illusion, als das Kunstwerk, das er schon zu Anfang in ihr sah und das nicht in der Wirklichkeit existiert. Er maßt sich sogar an zu entscheiden, ob ihre Existenz einen Sinn hat.

Dagegen steht Gogol's eigene Meinung, wie sie u. a. in einem Brief an Smirnova zum Ausdruck kommt:

"Wie der Mensch auch sei: Wenn die Erde ihn noch trägt und Gottes Donner ihn nicht erschlagen hat - dann heißt das, daß er sich auf der Welt befindet, damit ihn jemand, durch sein Los gerührt, rette und ihm helfe."²

Aber der Mensch darf nicht für eigene, egoistische Zwecke versuchen, andere zu retten, sondern nur um der anderen willen. Im Brief an Smirnova heißt es weiter:

"Haben auch Sie keine Angst vor den Scheußlichkeiten und wenden Sie sich vor allem nicht von jenen Leuten ab, die Ihnen (...) abstoßend vorkommen. Ich versichere Ihnen, die Zeit wird kommen, wo viele der *Reinen* bei uns in Rußland bitter weinen (...) werden, eben deshalb, weil sie

¹LINDSTROM, T. S., (1974, 71): Piskarev wird beschrieben als "a social and moral prig, who wants to press his version of reality upon the unattainable."

²"Какой бы ни был человек, но если земля его еще носит и гром божии не поразил его - это значит, что он держится на свете для того, чтобы кто-нибудь, тронувшись его участью, спас его и помог ему." Brief an A. O. Smirnova, 6/6 1846 *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XIII, S. 75.

sich für allzu rein gehalten und sich ihrer Reinheit gerühmt haben (...)“¹

Im dritten Traumbild hält sich Piskarev für so rein, daß er die geplante Heirat mit der Prostituierten als Gnadentat darstellen kann. Das Mädchen müsse sich nur erst ändern, um würdig zu werden. Zu seinem Entschluß trägt bei, daß er sich sagen kann, er werde keinen sozialen Schaden durch die *mésalliance* davontragen, da er ja niemanden kenne und ihn die übrige Menschheit nichts angehe.

Piskarevs Bild der menschlichen Identität scheitert an der Realität. Daran geht er zu Grunde, und nicht so sehr an der Unerfüllbarkeit seines Ideals. Er macht sich dadurch schuldig, daß sein Traum von der Frau nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt, daß er wegläuft, wenn er die Diskrepanz erkennt, daß er egozentrisch ist und sich von den Mitmenschen isoliert. Sein Mitleid mit der Prostituierten ist nicht echt, selbstlos, sondern genau so unangemessen und wirkungslos, wie das des jungen Mannes im *Mantel*. Die Figuren in Gogol's Erzählungen machen sich immer schuldig, wenn sie sich von der illusorischen Welt täuschen lassen. Ihr Realitätsbild ist falsch, somit ist auch ihre Auffassung von menschlicher Identität falsch. Sie sehen im Nächsten nicht den Bruder, sondern eine Illusion, die nur mit ihnen selbst zu tun hat. In Piskarevs Fall sind es Kunstgegenstände (gipserne Herkulesfiguren) oder Kunstwerke (Perugino's "Bianca").

Dieses Mißverstehen menschlicher Identität betrifft aber auch die Identität der Figur selbst. Piskarevs Menschenbild wird in Frage gestellt, aber durch sein verkehrtes Seinsverständnis füllt er auch selbst seine wirkliche Existenz auf Erden nicht aus, ähnlich wie auch Popriščin in *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* seine Existenz nicht in Anspruch nimmt. Piskarev fragt sich ja selbst, wen er etwas angehe und wer ihn etwas angehen könnte. Er fühlt sich nicht integriert in einer Gemeinschaft. Er lebt am intensivsten in seinen Träumen und hinterläßt in der Wirklichkeit nur sehr verschwommene Spuren. Seine ganze Gesellschaftsklasse, die Peters-

¹ "Не пугаетесь же и вы мерзостей и особенно не отвращайтесь от тех людей, которые вам кажутся (...) мерзки. Уверяю вас, что придет время, когда многие у нас на Руси из чистеньких горько заплачут, (...) именно оттого, что считали себя слишком чистыми, что хвалились чистотой своей (...)" Brief an A. O. Smimova, 6/6 1846, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XIII, S. 80.

burger Künstler, wird als eine schimärenhafte Gruppe definiert: Sie ist in der Welt der nördlichen Hauptstadt nicht integriert, sie verhält sich zu den Bürgern Petersburgs, *wie eine Traumfigur zur wirklichen Welt*. Es fehlt den Petersburger Künstlern das Licht und die Frische Italiens, um sie zu wahrhaftigen Künstlern aufblühen zu lassen, sie sind also auch nicht eindeutig Künstler. Damit sind sie gar nicht konkret. Die Charakterisierung Piskarevs macht seine Identität auch nicht greifbarer. Es zeigt sich im Gegenteil, wie realitätsfern er lebt. Und schließlich verläßt er die Wirklichkeit ganz, indem er sich umbringt. Das ist die endgültige Auflösung der eigenen Identität.

4. Pirogov

Die zweite Geschichte in der Erzählung *Nevskij Prospekt* ist das Pendant zu Piskarevs Abenteuer. Es scheint zuerst, als sähe Pirogov die Welt des Nevskij Prospektes realistischer als Piskarev; er läßt sich nicht dazu verleiten, in einer Prostituierten ein göttliches Wesen zu sehen. Er gibt sich als Repräsentant der Wirklichkeit, der die Illusion erkennt. Dem ist jedoch nicht so. Pirogov irrt mit seinem prosaischen Menschenbild genau so, wie Piskarev mit seinem idealistischen. "Tragödie und Farce sind zwei Seiten einer Erscheinung,"¹ schreibt Maximilian Braun treffend. Pirogovs pragmatische Weltsicht ist nicht realer dargestellt als die idealisierende von Piskarev, sie sind zwei Seiten des illusorischen Menschenbildes.

Pirogov, der sehr konkrete Vorstellungen davon hat, was er von seiner Blondine will, hat, genau wie Piskarev, die Falsche gewählt. Er läuft der dummen, aber braven Frau eines deutschen Handwerkers nach, von der er erwartet, daß sie seinem unwiderstehlichen Charme sofort erliegen werde.

Pirogov bewegt sich in einer sehr materialistischen Gedankenwelt, die jedoch genauso verkehrt und unreal ist wie die idealisierte Welt Piskarevs. Auch er sieht in den Menschen nicht das, was sie eigentlich sind. Daß Pirogovs Welt ein prosaisches Gegenstück zur idealisierten Traumwelt Piskarevs ist, wird schon durch die Namen der beiden deutschen Handwerker angedeutet, denen er begegnet, als er

¹BRAUN, M., (1973, 105).

die Blondine bis nach Hause verfolgt: Es sind Schiller und Hoffmann. Da sich Pirogov in einer materialistischen Illusion befindet, sind es jedoch nicht die Dichter, sondern deutsche Handwerker. Sie stehen genauso für eine fiktive Welt, wie es die Dichter Schiller und Hoffmann tun, die zwar in der Piskarev-Episode nicht genannt werden, deren Weltbild jedoch, wie schon die Zeitgenossen Gogol's sofort erkannten, das Seinsverständnis des Idealisten Piskarev prägt.¹

Wie Piskarev, wird auch Pirogov zunächst einer Klasse zugeordnet: der Erzähler verwendet eine soziologische Beschreibungsmethode. Wie schon vorher die Klasse der Petersbürger Künstler, wird die Klasse der Offiziere, zu denen Pirogov gehört, sehr ungenau beschrieben. Sie ist eine Art mittlere Klasse der Gesellschaft. Die Offiziere füllen ihre Zeit mit kunstvollem Müßiggang aus, wie z. B. dem Blasen von Rauchringen. Diese Beschreibungen sagen nichts über die Menschen aus. Sowohl über die Klasse der Offiziere, als auch über Pirogov werden lediglich nichtssagende Details berichtet. Auch was später über Piskarev gesagt wird, bekräftigt nur diese unnützen Informationen über die Offiziere.² Die Beschreibung endet mit einer höchst fragwürdigen Definition des Menschen.

" Der Mensch ist ein so wunderliches Geschöpf, daß man nie auf einmal alle seine Vorzüge aufzählen kann, und je tiefer man ihm ins Herz schaut, desto mehr neue Eigentümlichkeiten erscheinen, und deren Aufzählung nähme kein Ende."³

¹Vgl. u. a. die (oftmals, und wohl fälschlicherweise, Černyševskij zugeschriebene) Kritik der Kuliš'schen Gogol'-ausgabe in 6 Bänden von ČIČERIN, B. N., "Sočinenija i Pis'ma N. V. Gogol', izd. P. A. Kuliša, v 6-ti tomov, SPb 1857", in: *Sovremennik*, Bd 8, 1857, S. 85-132.

²Vgl. auch PEACE, R., (1981, 103).

³"Человек такое дивное существо, что никогда не можно исчислить вдруг всех его достоинств, и чем более в него всматриваешься, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно." Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 36. Zitiert aus *Nikolai Gogol', Sämtliche Erzählungen*, Winkler Verlag, München 1961.

Hierin verbirgt sich eine Provokation, eine Fragestellung an den Leser: Trifft es zu, daß das Aufzählen von sog. Vorzügen den Menschen beschreiben kann? Jedenfalls nicht, wenn es in der Weise geschieht, wie Pirogov beschrieben wurde. Und trifft es zu, daß der Blick in die Tiefe des Menschen immer mehr neue Eigentümlichkeiten erscheinen läßt? Sollte ein solcher Blick nicht, anstatt zentrifugal und aufsplitternd, zusammenfassend und auf ein allgemein menschliches Fundament ausgerichtet sein? Ist Menschsein durch kleine Details wie die Fähigkeit, Rauchringe zu blasen, zu definieren? Oder gibt es, tief im Menschen verborgen, den wahren Kern der menschlichen Identität?

Pirogov, der meint, die junge Blonde sei für ihn eine leichte Beute und er könne sich als russischer Offizier alles den deutschen Handwerkern gegenüber herausnehmen, hat ein äußerst oberflächliches Menschenbild und lebt, genauso wie Piskarev, in einer Illusion. Seinen Freunden berichtet er von fiktiven Rendez-vous mit der Blondin, und als er schließlich handgreiflich von den deutschen Handwerkern in die Realität zurückbefördert wird, ist er nicht einmal besonders betroffen von diesem Angriff auf seine Person. Seine anfängliche Wut ist schnell verfliegen, und er schüttelt die Erinnerung, die nicht in sein Weltbild passt, noch am selben Abend mit neuen Zerstreungen wieder ab.

Piskarev ist für das Verständnis von Pirogovs Abenteuer genau so unentbehrlich, wie es umgekehrt Pirogov für das Verständnis der Piskarevhandlung ist. Ohne den zweiten Teil der Erzählung, ohne Pirogov könnte man den ersten Teil als die Kritik eines Zynikers an den Idealisten der Romantik verstehen. Ohne den Abschnitt über Piskarevs Schicksal würde nicht deutlich, daß Gogol' nicht etwa dessen romantisches Idealbild als Alternative zum prosaischen Pragmatismus Pirogovs anbietet. So ergänzen sich die beiden und machen deutlich, daß sie beide Opfer der Illusionen auf dem Jahrmakkt der Eitelkeiten sind: jeder nach seiner Veranlagung, nach seiner persönlichen Eitelkeit.

VI: AUFZEICHNUNGEN EINES WAHNSINNIGEN

1. Einleitung

Unter den sog. *Petersburger Erzählungen* nehmen die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* eine Sonderstellung ein, da sie in der 1. Person, also als Ich-Erzählung geschrieben sind.

Es sind, wie der Titel schon besagt, die Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen oder wahnsinnig Werdenden. Der fortschreitende Zerfall der Identität des Erzählers wird an Hand seines Tagebuches geschildert, wobei es sich aus Popriščins Sicht gerade umgekehrt verhält. Gerät er, objektiv gesehen, immer mehr mit der Wirklichkeit in Konflikt, um schließlich seinen Wahnvorstellungen nachzugeben, er sei König Ferdinand VIII. von Spanien, so findet er subjektiv aus der scheinbar ausgeweglosen Situation des nicht-Menschen, der Null, als die er sich sieht, zu einer ihm angemessenen Identität. Diese subjektive Sicht hält jedoch am Ende der Realität nicht stand. Die Identität, die Popriščin zu Anfang besitzt, ist genau so schimärenhaft wie die am Ende. Der Titel *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* ist in seiner Doppeldeutigkeit bemerkenswert: er steht nämlich einmal für die Aufzeichnungen eines wirklich Wahnsinnigen, dem jeder Realitätsbezug fehlt, der im Wahn lebt, und andererseits für die Geschichte des beginnenden und sich entwickelnden Wahnsinns.

Die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* sind oft als "eine Satire auf die Gesellschaft, eine sentimentale Erzählung und eine rechtsmedizinische Studie"¹ gesehen worden. Es trifft natürlich zu, daß sich Elemente dieser drei Texttypen in der Erzählung finden. Die ganze Welt Popriščins wird ja satirisch geschildert, aber die dem Leser angebotene Folgerung ist wohl nicht, daß das System verkehrt ist, sondern daß ein Mensch, der so lebt wie Popriščin, verrückt ist. Hans Günther weist auf die soziale Komponente der Erzählung hin: Gogol' zeige auch die Selbstentfremdung der Herrscher,

¹MÉRIMÉE, P. (1851: 627-650) La Littérature en Russie, Nicolas Gogol, Nouvelles Russes. - Mèrtvyia doûchi (les Ames mortes). - Revisor (l'Inspecteur-général). in: Revue des Deux Mondes, 15. Nov.

decke auf, daß auch sie keineswegs frei seien.¹ Er denkt dabei wohl an den Hundebrief, aus dem Popriščin erfährt, daß sein Direktor genau so ehrgeizig ist wie er selbst. In der Tat, das "Problem der menschlichen Daseinsillusion"² betrifft nicht nur Popriščin. Auch alle übrigen Figuren der Erzählung haben ein verkehrtes Weltbild. Der Abteilungsleiter, der Popriščin als "Null" bezeichnet, definiert den Wert eines Menschen mittels pervertierter Maßstäbe, und der Direktor, der sein Lebensziel darin sieht, eine Verdienstmedaille zu erlangen, hält, genau wie Popriščin, soziale Auszeichnungen für ein gültiges Wertesystem. Aber Popriščin leidet ja nicht am System, er protestiert nicht einmal dagegen. Er leidet an seinem niedrigen Rang und protestiert dagegen.³ Und alle um ihn herum, die nach gleichen Maßstäben leben, sind im Grunde genau so verrückt, genau so wenig in ihrer Identität verankert. Sie setzen sich von einander ab und streben zu höheren, "besseren" Positionen, sind im Grunde jedoch alle gleich. Der Direktor hat die gleichen Ideale wie Popriščin, und Popriščin erweist sich jedesmal, wenn er eine Figur kritisiert, im nächsten Augenblick als jemand, der sich genau so verhält wie der von ihm Kritisierte. Damit werden die Rangunterschiede der Menschen in Frage gestellt. Für Gogol' sind alle in Wirklichkeit gleich, nämlich Brüder. Dies ist aus seiner Sicht keine uniformierte Gleichheit, die sich durch eine Abschaffung der Ränge realisieren ließe. Vielmehr handelt es sich um existentielle Gleichheit vor Gott. Jeder hat seine ihm eigene Begabung, die er möglichst effektiv ausnutzen soll, um an seinem Platz im Schöpfungsplan Nutzen zu bringen. Diese Stellen unterscheiden sich in Bezug auf Aufgabenfeld und Verantwortung, sind aber alle gleichermaßen wertvoll.⁴ Sie haben mit der wahren Identität des Menschen nichts zu tun. Es handelt sich lediglich um die äußere

¹GÜNTHER, H., (1968, 255).

²BRAUN, M., (1973, 100).

³Vgl. hierzu LINDSTROM, T. S., (1974, 79).

⁴Vgl. u. a. Vybrannye Mesta iz Peregipiska s Druz'jami, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII; Kap. II, "Žensina v svete", S. 225, Kap. X, "O lirizme našich poetov", S. 253 ff., Kap. XXII, "Russkoj Pomeščik", S. 321-328, und Kap. XXIX, "Čej udel na zemle vyše", S. 366 f. Vgl. auch die Diskussion im einleitenden, allgemeinen Kapitel der vorliegenden Arbeit, über die Identitätsproblematik bei Gogol' sowie Brief an M. I. Gogol', März/April 1843 * Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 166-177.

Hülle, die jeder Mensch von Gott bekommen hat, die aber über seinen Wert nichts aussagt.

2. Popriščin

Popriščin wird am Anfang der Erzählung als ein typischer Karrierist geschildert, der den Wert einer Person mit der sozialen Stellung gleichstellt. Er zeigt gleich in den ersten Zeilen sein Desinteresse an der Arbeit, die er verrichtet. Es interessieren ihn nur sein Rang in der Gesellschaft, sein Gehalt und wie er in die Gunst des Direktors kommen kann. Nach diesen Maßstäben schätzt er auch die übrigen Menschen in seiner Umgebung ein: Der Abteilungsleiter z. B. wird bezichtigt, Popriščin aus Neid, weil dieser beim Direktor im Zimmer sitzen und dessen Federn zurechtschneiden darf, keine Vorschüsse auf das Gehalt zu geben. Popriščin ist ein absoluter Egoist, der alles, was um ihn herum geschieht, auf sich bezieht und danach bewertet, ob es für ihn von Nutzen ist. Den Kohlgeruch in den Straßen der ärmeren Bevölkerung empfindet er z. B. als Beleidigung seiner Person, und über seine Haushälterin schimpft er, weil sie gerade damit beschäftigt ist, den Boden zu wischen, wenn er mit den Hundebriefen nach Hause kommt und sie in Ruhe lesen will.

Er ist völlig überzeugt davon, daß er immer im Recht ist. Diese Selbstsicherheit ist an sich schon ein Kritikpunkt. Für Gogol' war das selbstlose Leben für andere eins der wichtigsten Gebote.¹ Deshalb ist es zu einseitig zu behaupten, Gogol's Sympathien lägen bei Popriščin und er wolle mit dieser Figur zeigen, wie der kleine Mensch, der kleine Beamte, im unmenschlichen Petersburg der Bürokratie zu Grunde gehe. Diese Auffassung taucht erstmalig in dem Belinskij-Artikel *O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja* auf,² findet sich jedoch wiederholt auch in der neueren Sekundärliteratur wieder.³ Popriščin kann, so wie er sich benimmt,

¹Vgl. z. B. Brief an S. M. Sollogub, 12/4 1844 *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 286, in dem er davor warnt, zu streng mit anderen zu sein, da man nie wisse, ob man selbst ohne Schuld sei.

²BELINSKIJ, V. G., "O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja, (Arabeski i Mirgorod)" in: *Teleskop*, Bd. 26, Nr 7-8, 1835. Neu veröffentlicht in MASINSKIJ, S. (1949, 32-89) (Hrsg.) V. G. Belinskij o Gogolje, stat'i, recenzii, pis'ma. Moskva.

³Vgl. u. a. LUK'JANOVSKIJ, B., (1912, 16); sowie GÜNTHER, H. , (1968, 254).

nicht als positiver Held gemeint sein und auch nicht als Figur, der Gogol's Sympathie gilt. Vielmehr verhält er sich durchweg falsch. Zwar ruft sein tragisches Ende Mitleid hervor,¹ aber das ergibt sich aus der Technik der Ich-Erzählung und widerspricht keinesfalls der These, daß Gogol' Popriščin negativ intendiert hat. Mitleid mit dem leidenden Menschen ist für Gogol' Christenpflicht, wie auch die Forderung, das Gute im Menschen zu sehen, auch wenn es noch so klein ist.² Gogol' zeichnet seine Figur zwar mit einem gewissen Mitgefühl, aber wer Popriščin als eine durchweg mitleiderregende und positive Figur interpretiert, geht über das im Text Gegebene hinaus und setzt andere Maßstäbe als Gogol'. Den letzten Rest von Menschlichkeit erkennt er Popriščin natürlich nicht ab. Im Gegenteil, wie schon die Debatte um den *Revizor* zeigt, ist es ja Gogol's Anliegen, seine negativen Figuren so zu gestalten, daß sie dem Rezipienten ähneln und nicht zu bloßen Karikaturen verkommen, da er vom Rezipienten erwartet, dieser werde sich in den Figuren wiedererkennen und die negativen Züge, die er beim Vergleich mit diesen Figuren in sich entdeckt, aus seiner Seele verbannen.

Wie pervertiert Popriščin auch ist, sein Bedürfnis nach Liebe besteht noch und kommt gerade am Ende in seiner instinktiven Suche nach Hilfe deutlich zum Vorschein. Daß er sich dabei an seine Mutter richtet, zeigt wohl, daß sie die einzige Person war, von der er sich einst, so wie er war, akzeptiert fühlte. Popriščins instinktive Suche nach Liebe und Mitmenschlichkeit zeigt seine latente Unzufriedenheit mit dem leeren Dasein. Allerdings sucht er immer bei der falschen Person nach Liebe und irrt in seiner Definition von Mitmenschlichkeit. Er glaubt, in einer höheren sozialen Stellung ein weniger leeres Leben leben zu können. Sein Irrtum wird dadurch deutlich, daß sein so sehr bewundertes Direktor immer noch nach oben strebt und einen Inhalt seines Lebens sucht. Aber es gibt

¹So wird es, u. a., bei KASACK, W., (1957, 141) dargestellt.

²Vgl z. B. Brief an Pogodin, M. P., 2/11 1843 *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 226, "И чем более в человеке дурных сторон и всяких мерзостей, тем, может быть, еще более мы должны его любить. Потому что если среди множества дурных его качеств находится хотя одно хорошее, тогда за это одно хорошее качество можно ухватиться, как за доску, и спасти всего человека от потопления. Но это можно сделать только одною любовью, очищенною от всего пристрастного: (...)"

wenigstens noch den Funken Menschlichkeit in Popriščin, der ihm sagt, daß das Leben, welches er führt, nicht "alles" sein kann.

Bis zum tragischen Ende ist er in seiner Ich-Bezogenheit jedoch eher unsympathisch. So wie er sein Leben im Tagebuch beschreibt, ist er nicht glaubwürdig. Seine Aussagen müssen kritisch geprüft werden, obwohl in seinem Tagebuch noch weniger Referenzmöglichkeiten geboten werden als in anderen Erzählungen Gogol's. Wenn ein inkompetenter Erzähler den Leser an der Nase herumführt, wie im *Mantel*, aber dennoch mehrere andere Personen mit verschiedenen Standpunkten im Text auftauchen, ist es leichter, die Aussagen des Erzählers zu relativieren, da sich die verschiedenen Standpunkte der Personen oft gegenseitig in Frage stellen. Im Tagebuch herrscht jedoch Popriščins Standpunkt allein.

Popriščin ist im Grunde selber der inkompetente Erzähler aus den anderen Erzählungen, der nun über sich selbst berichtet. Es fällt auf, daß er, wie der Erzähler der *Nase*, ansetzt, etwas Ungewöhnliches zu berichten, jedoch abschweift, so daß der Leser fast den Faden verliert. Der ungewöhnliche Vorfall wird tatsächlich erst etwa 1 1/2 Seiten später beschrieben, wenn über die sprechenden Hunde berichtet wird. Bevor Popriščin jedoch zu diesem Ereignis kommt, erzählt er eine Menge Belanglosigkeiten, genau wie der typische inkompetente gogol'sche Erzähler.

Die Belanglosigkeiten sind jedoch nur scheinbar belanglos, denn sie sagen viel über Popriščin aus. Dieser ist schon zu Anfang vom Abteilungsleiter als wirr bezeichnet worden, da er manchmal Daten und anderes verkehrt schreibt (was ja später ein Merkmal seines Wahnsinns werden wird). Er ist also auch zu Anfang der Erzählung keineswegs fest in der Realität verankert. Angesichts der inneren Thematik der gogol'schen Erzählungen kann es kein Zufall sein, daß Popriščin gerade das Anbrechen des Jüngsten Gerichts als Gleichnis wählt, wenn er ausdrücken möchte, wie unmöglich es sei, vom Kassierer einen Vorschuß auf das Gehalt zu bekommen. Von Popriščin als absolute Absurdität verstanden, als etwas, was wirklich nicht passieren kann, ist das Jüngste Gericht vielmehr im Sinne Gogol's das, womit jeder Mensch immer rechnen sollte. Es ist nicht einmal nötig, es so konkret zu sehen wie jene Forscher, die darauf

hinwiesen, daß zur Zeit des Entstehens der *Arabesken* viele Menschen an den nahe bevorstehenden Weltuntergang glaubten. (Dieser wurde, in Anlehnung an Texte von Jung-Stilling, im Jahr 1837 erwartet.¹) Gogol's Briefe zeigen, daß für ihn richtiges Leben immer ein Leben ist, in dem man sich bewußt macht, daß es morgen enden kann und man also jederzeit Rechenschaft ablegen können muß.

"Wir leben alle, indem wir auf Wohlergehen im kommenden Jahr hoffen, jeder weist schon den bloßen Gedanken daran von sich, daß ihn noch schlimmere Mißgeschicke heimsuchen könnten als im vorigen Jahr. So denkt niemand ans Sammeln von Vorräten. Bei keinem findet man die Voraussicht Josephs,² alle kümmern sich nur darum, den heutigen Tag so gut wie möglich zu durchleben, so weit wie nur irgend möglich von jeder schweren, aber nützlichen und uns ernährenden Arbeit entfernt, so nah wie möglich an leichter, unfruchtbarer Arbeit, die uns unsere Umgebung vergessen läßt. Und so verstreicht unser ganzes Leben. Wir haben noch Glück, daß Gott uns mit der Geißel des Unglücks schlägt und uns, wenn auch nur für Momente, zwingt, uns unserer selbst zu erinnern und uns zu betrachten. Ohne diese Unglücksfälle würden wir uns bis zum Jüngsten Gericht unserer selbst nicht erinnern."³

Popriščin sieht den Nutzen seines Dienstes nicht ein, er hält sich von schwerer, nützlicher Arbeit fern und sucht nur die unfrucht-

¹Vgl. ČIŽEVSKIJ, (1966, 70) sowie STEFFENSEN, E., (1967, 149).

²Er meint Joseph, Sohn Jacobs und Rachels (Gen. I, 41:26-57), der Vorratshäuser für die Notjahre bauen ließ, die der Pharao im Traume gesehen hatte. (Meine Anmerkung, A. L.)

³"Все мы живем, надеясь на благополучие в следующем году, всякий гонит от себя и мысль о том, что его может посетить злополучие еще тягчайшее, нежели в прошедшем году. От этого никто не думает о запасах. Ни в ком нет благоразумия Иосифова, все заботятся только о том, как бы получше провести сегодняшний день, подальше от работ тяжких, но полезных и дающих нам пропитание, поближе к работам легким, бесплодным, дающим забвение всего нас окружающего. И так проходит вся жизнь наша. Счастливы мы еще тем, что бог поражает нас бичами несчастий и заставляя нас хотя по временам опомниться и оглянуться на себя. Без того мы бы не опомнились до последних дней Страшного суда." Brief an M. I., A. V., E. V., und O. V. Gogol', Ende März 1849, anlässlich des Osterfestes, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XIV, S. 113 f.

baren, leichten Aufgaben, wie es im oben zitierten Brief ausgedrückt wird. Er spitzt dem Direktor die Federn, um sich bei ihm beliebt zu machen. Später entartet dies zum Automatismus, den er als einziges ihm bekanntes Mittel einsetzt, um in die Gunst einer Person zu gelangen: Er spitzt auch der Tochter des Direktors Federn, die sie natürlich nicht braucht. Er erklärt, man bekomme z. B. in der Gouvernementsverwaltung viel mehr Schmiergelder als bei ihm im Departement, was eigentlich für den Gouvernementsdienst spräche. Wenn es nicht den gehobenen Stil und feinen Umgang im Departement gäbe, dann würde er dort nicht bleiben. Auf diese Weise hat er sich gleich überaus deutlich als rangfixierte Person gekennzeichnet. Seine Rangfixiertheit, sein Achten auf soziale Stellung überflügelt sogar seinen Materialismus. Daß ihm jedoch, an zweiter Stelle sozusagen, das Materielle wichtig ist, verrät sein erstaunter Ausruf, als er Zeuge des Hundegesprächs wird:

"Nie mehr soll ich ein Gehalt bekommen, aber ich habe noch nie im Leben gehört, daß ein Hund einen Brief schreiben kann. Richtig schreiben kann nur ein Adelige."¹

In den unüberlegten, unbewußten Ausrufen Popriščins finden sich immer wieder feine Hinweise auf seine Lebensauffassung. Er entpuppt sich jedoch auch als Mensch, der sich instinktiv nach Liebe sehnt. Das eigentliche menschliche Leben sieht er in den Gefilden der Höhergestellten, der Welt seines Direktors etwa. Als eigentliches Objekt seiner Sehnsucht hat er die Tochter des Direktors ausersehen, und aus dieser Sehnsucht entsteht der Konflikt - er muß sein Selbstwertgefühl irgendwie verbessern, da er aus seiner Weltsicht für diese Frau nicht gut genug ist. Seine Umgebung, ebenso pervertiert wie er selbst, bestätigt ihn in seinem Minderwertigkeitsgefühl. Der Abteilungsleiter, der Popriščins Interesse für die Direktorentochter bemerkt hat, schimpft ihn eine Null und spricht ihm jegliche Chancen ab, jemals beachtet zu werden. Popriščin hält

¹"Да чтоб я не получил жалованья! Я еще в жизни не слыхивал, чтобы собака могла писать. Правильно писать может только дворянин." Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 195. (Ich zitiere aus Gogol, sämtliche Erzählungen, Übers. von Josef Hahn, Winkler Verlag, München 1961).

sich für minderwertig, da er einen zu niedrigen Rang bekleidet. Paradoxerweise meint er, bei aller Ehrfurcht vor den höher Gestellten, daß nur seine Mittellosigkeit Schuld an seiner niedrigen Stellung sei. Das Erlangen von Mitteln, einem Frack und einer Halsbinde, würde ihn schon für die höhere Gesellschaft qualifizieren.

Symptomatisch für Popriščins Minderwertigkeitsgefühl und für sein verkehrtes Menschenbild ist seine Bewunderung für den Direktor. Denn was ihn am Direktor so beeindruckt, sind ja nur dessen Bücher und dessen Schweigsamkeit. Für Popriščin gehört der Direktor zu einer unvorstellbar überlegenen Sorte Menschen, ja zu den "echten Menschen", nach deren Gesellschaft er sich sehnt. In seiner pervertierten Weltsicht nimmt er an, er könne dorthin nur gelangen, wenn er den gleichen Rang wie der Direktor oder sogar einen noch höheren erreichen würde. Er betont seine eigene adelige Herkunft, die sozusagen als Brücke zur Welt der "echten Menschen" dienen soll.

Aus der Sicht Gogol's sind alle Menschen Brüder. Popriščin setzt sich jedoch von den höher Gestellten deutlich ab, benutzt den Bruderbegriff sozial und somit falsch, nur für ranggleiche Amtskollegen (genau wie der Erzähler im *Mantel*), und er setzt sich zudem noch von den Rangniedereren, vor allem aber von den Nicht-Adeligen, ab. Diese verkehrte Anwendung des Bruderbegriffes in der Erzählung wird mit einer solchen Eindringlichkeit wiederholt, daß man nicht umhin kann, ihr eine Schlüsselfunktion zuzuschreiben, wenn sie auch geschickt durch den lässigen Sprachgebrauch Popriščins getarnt ist.

Nicht nur, daß er den Bruderbegriff auf Adelige seiner Dienststufe beschränkt, er benutzt ihn auch distanziert ironisch, um sich wiederum von den damit Bezeichneten abzusetzen.¹ Denn wenn er von seinem "Bruder" redet, so immer um ihn zu kritisieren. Unfreiwillig verrät er jedoch jedesmal im Folgenden, daß er genau so ist wie dieser "Bruder", von dem er sich distanziert. So wirft er dem Beamtenbruder zuerst vor, er sei jemand, der hinter jedem Rock herjage. Im nächsten Augenblick schon eilt er selbst hinter der Tochter des Direktors her. Und wenn er seinem Bruder, dem

¹PEACE, R. A., (1976, 29)(*Zapiski...*).

Beamten, vorwirft, dieser gehe nie ins Theater und sei ein rechter Bauer, so sind Popriščins eigene Gründe, ins Theater zu gehen, nicht viel kultivierter, schon gar nicht aus der Sicht Gogol's, der sehr strenge und bestimmte Anforderungen an das Theater und die Einstellung des Publikums stellte.¹

Seine Vorwürfe an andere fallen auch sonst immer auf ihn selbst zurück. Wenn er beispielsweise dem Hofrat vorwirft, er habe sich in den Kopf gesetzt, daß es außer ihm überhaupt keinen ordentlichen Menschen mehr gibt, so könnte man Popriščin genau das Gleiche vorwerfen.

Zu Hause ist er untätig, ja die Untätigkeit ist geradezu eins seiner Merkmale. Immer wieder beendet er seine Eintragungen ins Tagebuch mit der Bemerkung, er habe zu Hause die meiste Zeit auf dem Bett gelegen.

Er lebt fast ausschließlich in seinen Träumen vom "echten Leben", das sein könnte, wenn er nur ein Anderer wäre. Er nutzt seine reale Identität nicht, sondern sehnt sich nach verschiedenen illusorischen Identitäten. Im Zuge dieser Träumereien treibt es ihn auch zur Poesie, aber er ist nur fähig, ein fremdes Gedicht abzuschreiben, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Allerdings ist das, was in den abgeschrieben Versen ausgedrückt wird, nicht besonders geistreich oder außergewöhnlich. Das von Popriščin fälschlicherweise Puškin zugeschriebene Gedichtfragment berichtet nur, daß der Dichter ohne seine Angebetete nicht mehr leben möchte.²

¹Vgl. die ironische Charakterisierung Pirogovs in "Nevskij Prospekt", der auch einer Klasse angehört, die "Bulgarin, Puschkin und Gretsch verehrt und mit Verachtung und geistreichen Sticheleien über A. A. Orlow herzieht. Sie versäumen keinen einzigen öffentlichen Vortrag, wobei es gleichgültig ist, ob er die Buchhaltung oder die Forstwirtschaft betrifft. Im Theater, in welchem Stück auch immer, wird man ebenfalls stets den einen oder anderen von ihnen treffen, es sei denn, daß gerade "Filatka" gegeben wird, weil diese Posse ihren wählerischen Geschmack beleidigt. Im Theater sind sie ständig. (...)Besonders gern mögen sie es, wenn in einem Stück schöne Verse vorkommen, ebenso gern rufen sie mit lautem Geschrei die Schauspieler vor die Rampe." (Ich zitiere aus Gogol, sämtliche Erzählungen, Übers. von Josef Hahn, Winkler Verlag, München 1961).

²Die Verse stammen von N. P. Nikolev (1758-1815), Vgl. ŠČERBINA, V. R. (1984, Bd. 3, 331) (Hrsg.) N. V. Gogol, Sobr. Soč. v vos'mi tomach, Moskva, Anmerkungen zu *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*.

Die Aussage des Gedichtes könnte Popriščin auch selbst formulieren. Das Gedicht hat für ihn nur die Funktion, "Stil" zu zeigen, seiner Liebe eine gewisse Poesie zu verleihen. Gleichzeitig wird damit, über Popriščins Kopf hinweg, vom Autor eine Frage an den Leser gestellt: Lohnt es sich denn für Popriščin zu leben, oder, anders ausgedrückt, was eigentlich ist der Inhalt seines Lebens? Die Liebe zur Direktorentochter ist ja kein Inhalt, da ihr gänzlich der reale Boden fehlt. Und auch sonst zeigt sich Popriščin als untätiger, in leeren Illusionen verstrickter Mensch. Wer ist er denn wirklich, wenn er sich nur im Wahnbild seiner selbst akzeptiert, als Adelige, als potentieller General und Mitglied der höheren Gesellschaft, wenn er andererseits in seinem wirklichen Dasein nichts tut, sondern nur auf dem Bett liegt oder auf den Direktor wartet? Er hat Existenz und Identität auf fatale Weise mit der Rangfrage verwechselt, die ihn überall beschäftigt, selbst im Theater. Wenn er sich erstaunt zeigt, daß ein Hund schreiben kann, und dazu bemerkt, richtig schreiben könnten eigentlich nur Adelige (er selbst ist lediglich auf Grund seines Dienstgrades, d. h. in seiner Eigenschaft als Schreiber adelig), so wird dadurch deutlich, daß weder die Fähigkeit zu schreiben, noch der Adelsstand etwas über den Menschen aussagt. Die ganze Definitionskategorie wird damit ausgehöhlt.¹

Langsam richtet sich Popriščins Größenwahn darauf, ihn so aufzuwerten, daß er sich zur höheren Gesellschaft rechnen kann. Nur dort gibt es nach seiner Weltsicht "echte Menschen", bei denen er instinktiv und fehlgeleitet Liebe sucht.

Popriščin erfährt durch die Korrespondenz der Hunde, daß auch sein Direktor eitel ist. Das ist ein Schritt der Annäherung, wenn man mit der Ehrfurcht vergleicht, die er dem Direktor vorher entgegenbrachte. Ironischerweise erfährt er Reales auch über sich selbst gerade aus der irrealen Erscheinung einer Hundekorrespondenz. Die Welt Popriščins ist für Gogol' eine groteske, und wir müssen zugeben, daß die Realität, die uns Popriščin in seinem Tagebuch schildert, in keiner Weise wahrer ist als die, in der Hunde einen Briefwechsel unterhalten, sie ist nur wahrscheinlicher. Wenn jemand in der Wirklichkeit nach Träumen und Illusionen lebt, dann können sich für ihn auch Wahrheiten in die Form von Phantasien kleiden,

¹PEACE, R. A., (1976, 31) (*Zapiski...*); JURAN, S., (1961, 331).

denn Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Illusion sind für ihn vermischt und ausgetauscht. Leider sind die Wahrheiten, die Popriščin erfährt, nicht sehr angenehm. So erfährt er z. B. von seinem Rivalen, dem Kammerjunker, was letzten Endes konkreter Auslöser seines endgültigen Wahns ist.

Durch den Ranghöheren ausgestochen, bleibt ihm nur noch, sich einzubilden, er selbst sei noch höheren Ranges. Dunkel kommt ihm die Erkenntnis, daß ein "Kammerjunker" nichts Besonderes ist, sondern ein Mensch wie jeder andere. Wieso sollte er, Popriščin, weniger wert sein, weil er nur Titularrat ist? Schon hat Popriščin die wahre Brüderlichkeit fast begriffen. Anstatt aus der Einsicht der Gleichheit auch Brüderlichkeit abzuleiten, geht er jedoch auf einmal wieder fehl in seinen Gedankengängen und überlegt sich, daß er eigentlich vielleicht auch ein Graf oder General sei. Das ist die Schlüsselszene der Erzählung, denn es ist der Punkt, wo die Hauptfigur vor der Einsicht steht, die Gogol' als Schriftsteller von seinem Leser eigentlich erwartet (dies geschieht in der *Nase* an der Stelle, wo Kovalev sagt, seine Nase sei ja *beinahe* das Gleiche wie er selbst). Mit dieser Einsicht könnte Popriščin eigentlich in die richtige Richtung gehen, aber es folgt der endgültige Ausbruch des Wahnsinns: durch die Frage der Thronfolge in Spanien kommt er auf den Gedanken, daß er eigentlich der neue König, Ferdinand VIII. sei. Dies bedeutet, daß er eine leergewordene soziale Position einnehmen will, auf der er endlich über allen anderen stehen könnte. Identitäten sind für ihn immer nur soziale Hüllen. Man kann in sie hineinschlüpfen, und hat man sie angezogen wie einen Mantel, so ist man plötzlich "jemand". Diese irrige Vorstellung wird Popriščin zum Verhängnis. Die Zeit löst sich für ihn vollends auf, seine Aufzeichnungen bekommen von nun an absurde Datierungen, als Zeichen dafür, daß er sich gänzlich außerhalb der Realität befindet. Schließlich landet er im Irrenhaus.

Popriščin hat keinen Platz auf dieser Welt, er scheitert in seiner Suche nach Identität. Maximilian Braun sieht den Wahnsinn Popriščins auch als "extremste Form der Grenzverwischung zwischen dem Realen und dem Irrealen", als "Extreme des Betrugs und des Selbstbetrugs", und weist darauf hin, daß Gogol' hiermit das tra-

ditionelle Traumthema aufgibt und nunmehr das Phantastische oder Groteske in der Realität ansiedelt.¹ In der Literatur, u. a. in der deutschen Romantik wurde Phantastisches häufig als Traum aufgelöst, aber hier ersetzt Gogol' den Traum durch Popriščins Wahnsinn. Später, in der *Nase*, wird Gogol' das Phantastische ganz unerklärt in der Welt der Figuren auftauchen lassen. Aber schon in den *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* geht Gogol' über die Grenzen der psychologischen Schilderung eines Wahnsinnigen hinaus. Braun meint zwar, man müsse die Hundebriefe als von Popriščin selbst verfaßt sehen.² Da sie jedoch, wie Gorlin zeigt, unbekanntes, für Popriščin nicht verfügbares Material bringen, ist eine solche Erklärung nicht befriedigend.³ Die Briefe sind vielmehr ein unerklärtes phantastisches Element in der Erzählung. Auch Günther meint, eine Begründung der Hundebriefe mit dem Wahnsinn Popriščins wäre eine Abschwächung der Groteske. Er hält die Briefe vielmehr für eine Realität, die Popriščin nicht zugänglich ist.⁴

3. Der Wahnsinn Popriščins

Manche Forscher haben in den *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* nichts weiter als die realistische Beschreibung eines ausbrechenden Wahnsinns gesehen.⁵ Den Titel der Erzählung auf diese Deutung beziehend, haben sie den Schlüssel des Geschehens vor allem in der zweiten Hälfte des Textes gesucht. So hat sich mancher gefragt, was Popriščin damit meint, wenn er sagt, die Frauen seien allesamt in den Teufel verliebt, Spanien sei eigentlich mit China identisch, jeder Hahn habe ein Spanien unter den Federn und die Erde werde sich auf den Mond setzen und die dort lebenden Nasen zerdrücken.⁶ M. E. sind diese Fragen müßig. Es handelt sich bei den Gedankengängen Popriščins um Überlegungen, die von der Logik der Realität losgelöst sind. Ihr Sinn liegt gerade darin, daß sie sinnlos sind, denn sie sind eine Parallele zu den ungereimten Betrachtungen, die Popriščin zu Anfang anstellt. Die zweite Hälfte der Erzählung ist

¹BRAUN, M., (1973, 115, 112).

²BRAUN, (1973, 113).

³GORLIN, M., (1933, 68). Vgl. hierzu auch MANN, Ju., (1988, 104 ff).

⁴GÜNTHER, H., (1968, 157).

⁵Vgl. z. B. ERMAKOV, I. D., (1922); STEFFENSEN, E., (1967, 166-174).

⁶So z. B. EVDOKIMOV, P., (1961, 79 ff); NIKOLAEV, D. P., (1986, 144-159).

gleichsam die Konsequenz einer solchen Lebensauffassung, wie sie sich bei Popriščin in der ersten Hälfte zeigt. In der zweiten Hälfte wird nur manifest, was schon in der ersten durchschimmerte, daß Popriščin aus allen zeitlichen und räumlichen Realitätsbezügen losgelöst ist. So ist in der zweiten Hälfte die Datierung der Tagebucheintragungen sinnlos geworden, Spanien und China sind austauschbar und könnten genau so gut etwas sein, was der Hahn unter den Federn hat. Es gibt den Ort und die Zeit nicht, in der Popriščin meint zu existieren. Im ersten Teil der Erzählung ist es jedoch nicht viel anders. Popriščin verbringt seine Zeit ja hauptsächlich mit Nichtstun und in Träumen von irgendeiner Zukunft, er füllt seine Zeit also so gut wie gar nicht aus. Auch sein räumlicher Bezug, seine biologische Person, der Beamte Popriščin in dem und dem Departement und mit dem Rang eines Titularrats, wird von ihm nicht ausgefüllt. Statt dessen phantasiert er von verschiedenen Identitäten, in die er hineinschlüpfen könnte. Dabei fragt es sich, wer oder was in diese neuen Identitäten übersiedeln würde. Popriščin kann ja nicht ganz außerhalb der zeitlichen und räumlichen Dimensionen existieren. Sein Wahnsinn ist der des Menschen, der seine menschliche Identität, d. h. sein Eingebundensein in die brüderliche Gemeinschaft aller Menschen, vergessen hat, der losgelöst von Gott und von seinen Pflichten auf Erden zu leben versucht. Gogol'schrieb über den Gegenwartsbezug in einem Brief an Smirnova:

"Daher kommt das ganze Übel, daß wir nicht auf die Gegenwart blicken, sondern von der Zukunft träumen. Daher kommt das ganze Übel, daß wir, kaum haben wir auf die Gegenwart geblickt und gesehen, daß sie traurig und bitter ist und nicht so, wie wir sie gerne hätten, diese Gegenwart aufgeben und nur noch die Zukunft anstarren. Dafür gibt Gott uns unseren Verstand nicht. Deshalb hängt unsere Zukunft auch gleichsam in der Luft. Da hören einige, die Zukunft sei rosig, dank einigen fortschrittlichen Leuten, die es auch nur gefühlsmäßig und nicht durch arithmetische Berechnungen erfahren haben. Wie man jedoch zu dieser Zukunft gelangen soll, das weiß niemand. Sie ist wie ein saurer Wein. Alle haben vergessen, daß die Wege zu jener Zukunft gerade

in in dieser dunklen und verworrenen Gegenwart verborgen sind, die niemand anerkennen will, da sie jeder für nichtig und seiner Aufmerksamkeit nicht würdig erachtet."¹

Die Erzählung erweist sich als Warnung in Form einer komischen Groteske, eine Warnung, sich nicht auf die Illusionen der Welt des Nevskij Prospekts einzulassen, da man dadurch unweigerlich sich selbst verliert.

¹"Оттого и беда вся, что мы не глядим в настоящее, а помышляем о будущем. Оттого и беда вся, что как только, всмотревшись в настоящее, заметим, что горестно, грустно и не так, как нам хочется, мы махнем на всё рукой и давай пялить глаза в будущее. Оттого бог и ума нам не дает. Оттого и будущее висит у нас теперь точно на воздухе. Слышат некоторые, что оно хорошо, благодаря некоторым передовым людям, которые тоже услышали его чутьем, а не арифметическим выводом. Но как достигнуть до этого будущего, никто не знает. Оно точно кислый виноград. Все позабыли, что пути и дороги к этому светлому будущему сокрыты именно в этом темном и запутанном *настоящем*, которого никто не хочет узнавать, всяк считает его низким и недостойным своего внимания!" Brief an A. O. Smimova, 6/6 1846 *, Poln. Sobr. Соѡ. AN SSSR, XIII, S. 67-80, (S. 79).

VII: DAS PORTRÄT

I. Einleitung

Die Erzählung *Portret* liegt in zwei Fassungen vor, eine im 1. Teil der *Arabesken* (1835) veröffentlichte, und eine sorgfältige Überarbeitung, die 1842 im *Sovremennik* erschien, dessen Herausgeber damals P. A. Pletnev war. Anlässlich dieser zweiten Veröffentlichung schrieb Gogol' an Pletnev, dieser solle keine Bedenken haben, die Geschichte zu veröffentlichen, obwohl sie in den *Arabesken* erschienen war, denn sie sei stark verändert, ja geradezu neu geschrieben worden, nachdem schon zur Zeit der ersten Veröffentlichung in Petersburg Kritik an der Erzählung geäußert worden war. Allgemein identifiziert man diese "Kritik" mit der Belinskijs. Er hatte die Erzählung seinerzeit als mißlungenen Versuch Gogol's kritisiert, im phantastischen Genre zu schreiben. Für diese Annahme spricht, daß die auffälligste Veränderung in der Neufassung das Zurücknehmen phantastischer Details ist. Was die Veränderungen am Sinngehalt der Erzählung anbelangt, bedarf es einer näheren Untersuchung.

Die Forschung unterscheidet in *Portret* häufig zwischen einer kunsttheoretischen und einer auf die Figuren bezogenen Handlungsebene¹ Für die vorliegende Arbeit ist die Figurenebene von direkterer Bedeutung, denn hier stellt sich die Frage nach der Personendarstellung, nach dem Menschenbild, nach der Auffassung von menschlicher Identität in den beiden Versionen.

Auch die kunsttheoretische Ebene ist jedoch für die vorliegende Arbeit nicht unwichtig. Immer wieder ist in der Forschung darauf hingewiesen worden, daß *Portret* so etwas wie Gogol's Kunsttheorie sei.² Als solche kann sie, ähnlich wie die szenischen Kommentare zum *Revizor* (*Beim Verlassen des Theaters und Auflösung des*

¹Forscher, die sich, unter Umgehen der kunsttheoretischen Aspekte, auf die Handlung beziehen sind u. a. STEFFENSEN, E., (1967, 143-152); KASACK, W., (1979, 625-664) und KOSCHMAL, W., (1984, 207-218).

²Vgl. u. a. BOROZDIN, A., (1902), BRÜCKNER, A., (1912), MOĆULSKIJ, K., (1934), (1976), ANTONOVA, N. N., (1961), PROFFER, Carl R., (1967), LINDSTROM, T. S., (1974), SCHREIER, H., (1977), PEACE, R., (1981), und AMBERG, L., (1986).

Revizors) dazu beitragen, die merkwürdige Groteskifizierung der Figuren zu erklären, die Gogol' beständig anwendet. Auch dabei ist die Frage nach Kontinuität oder Diskontinuität in den beiden Varianten der Erzählung von höchstem Gewicht.

Eine strenge Trennung der beiden Ebenen ist m. E. nicht möglich. Man sollte sich zwar darüber im Klaren sein, welche man gerade untersucht, aber dabei nicht vergessen, daß die beiden Ebenen verflochten sind. Es handelt sich ja um eine Erzählung, in die Elemente einer Kunsttheorie eingewoben sind. Übersieht man, daß es sich um die geschlossene (und somit relativierte) Welt einer Erzählung handelt und daß die Aussagen zum Thema Kunst durch das Filter der Figuren gesehen werden müssen, wird man folglich leicht in die Irre geführt.

Es ist interessant, Gogol's Menschenbild und Kunstauffassung in dieser Erzählung verbunden zu finden. Indem er keine Trennung zwischen Künstler und gewöhnlichem Menschen macht, unterscheidet sich Gogol', wie schon Luk'janovskij zeigt,¹ von den Ideologen der romantischen Kunst, die den Künstler als einsamen "Zar-Poeten" außerhalb der menschlichen Gesellschaft stellten.

Gogol's Künstler ist Mensch unter Menschen, mit den gleichen Pflichten, wie jeder andere, nur daß seine persönliche Aufgabe in der Kunst liegt.

2. Unterschiede der beiden Fassungen

Unter Berücksichtigung dieser Tatsache sollen nun die Verschiedenheiten und Übereinstimmungen der beiden Ausführungen der Erzählung auf beiden Ebenen verglichen werden.²

Am auffälligsten ist das Fehlen der explizit übernatürlichen Elemente in der zweiten Ausführung. In der ersten Version (der *Arabesken*) wird Čertkov durch einen Unbekannten, der hinterher mysteriös verschwindet, dazu verleitet, einen sehr hohen Preis für das Porträt zu bieten. Er bringt das Bild aus Furcht vor den unheimlichen Augen nicht selber auf sein Zimmer, aber auf übernatürliche

¹LUK'JANOVSKIJ, B., (1912, 5).

²Die Unterschiede auf der Handlungsebene sind schematisch und sehr anschaulich in PASSAGE, C. E., (1963, 171) dargestellt.

Weise taucht das Gemälde trotzdem bei ihm auf. Der alte Wucherer steigt in dieser Fassung wirklich aus dem Rahmen und redet zu Čertkov. Dessen erste Auftraggeber kommen auch unerklärlicherweise von selbst zu ihm, und ebenso unerklärlich verschwindet das Porträt bei Čertkovs Tod. Im zweiten Teil der Arabeskenfassung gelangt das soeben gemalte Porträt durch Zauberei zum Maler, der gerade entsetzt vor eben jenem halbfertigen Bild des sterbenden Wucherers geflohen ist. Der Maler versucht, das Gemälde zu verbrennen; es läßt sich jedoch nicht zerstören. Seine Versuche, das Geheimnis des nunmehr toten Petromichali einem Geistlichen zu verraten, werden mit den sofortigen schrecklichen Todesfällen der Frau und des einen Sohnes bestraft. Später, als geläuterter, beinahe heiliger Asket, identifiziert der Maler den Wucherer vor seinem Sohn mit dem Antichrist und gibt dem Sohn die Aufgabe, das Bildnis am fünfzigsten Tag der Entstehung, bei Vollmond, zu zerstören, da es nur zu diesem Zeitpunkt überhaupt möglich sei. Schon beim Bericht dieser Tatsachen vor dem Auktionspublikum, zum angegebenen Zeitpunkt, löst sich das Porträt auf der Leinwand auf und hinterläßt nur eine harmlose Landschaft.

In der zweiten Fassung des *Portret* aus dem *Sovremennik* von 1842¹ bezahlt Čartkov nur eine Kleinigkeit für das Porträt, wenn auch ohne richtig zu wissen, warum er es kaufen möchte. Er bringt es selber nach Hause und träumt daraufhin, daß der Wucherer aus dem Bild steigt. Auch spricht die Erscheinung nicht mit Čartkov. Der Maler selbst ist es, der mittels eines Zeitungsartikels seine ersten Auftraggeber heranlockt. Am Ende des ersten Teils verschenkt er selbst das Porträt, sieht es in seinem Wahn jedoch gleichsam in den Gesichtern seiner Besucher wieder. Im zweiten Teil werden die Todesfälle der Familienmitglieder des Porträtmalers nur beiläufig erwähnt und nicht explizit mit dem Verrat eines Geheimnisses in Verbindung gebracht. Das Gemälde, das auch in dieser Fassung erst halbfertig beim Wucherer gelassen wurde, wird dem Maler auf ganz natürliche Weise in seine Wohnung gebracht. Er will zwar erst das Bild verbrennen, verschenkt es jedoch statt dessen an einen Be-

¹*Sovremennik*, XXVII, Nr. III, Teil IV, 1843, S. 1-92. Vgl. auch Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 77-138.

kannten. Der Wucherer wird am Schluß auch nicht mit dem Antichrist identifiziert, aber dennoch bekommt der Sohn des Malers den Auftrag, das Gemälde nach Möglichkeit zu vernichten. Schließlich verschwindet das Porträt auf ungeklärte Weise, so daß es offen bleibt, ob durch übernatürliche Kraft oder durch Diebstahl.

In dieser zweiten Fassung der Erzählung ist der schädliche Einfluß des Pfandleihers auf seine Kunden durch zwei Beispiele belegt und detailliert ausgeführt, ein Element, das in der frühen Fassung fehlt. Dem Porträt und dem alten Wucherer wird folglich auch in der zweiten Version eine gewisse Macht über die Umgebung zugesprochen. Es wird jedoch offen gelassen, ob es sich nicht um Gerüchte handelt, wenn dem Wucherer nachgesagt wird, er übe eine destruktive Wirkung auf seine Kunden aus. Die Beispiele zeigen nämlich vor allem, wie Gerüchte entstehen. In dieser zweiten Fassung des *Portret* werden deutlich diejenigen Figuren kritisiert, die im Wucherer nur Dämonisches sehen. Solch eine Sichtweise verwirft Gogol' als fundamental inhumanen Ansatz. Seine Forderung ist ja, die Mitmenschen so zu sehen, wie Christus sie sieht. Der Rat, den der alte Maler-Mönch seinem Sohn am Ende gibt, bezieht sich auch auf dieses Gebot: immer den verborgenen Sinn in allem zu sehen.

Es führt tatsächlich zu einer gewissen Ambivalenz, wenn der Antagonist der beiden Maler eine so mächtige Figur wie der Antichrist ist und dem Gemälde so viel übernatürliche Kraft innewohnt. Gegen einen so mächtigen Feind läßt sich nicht viel tun. Dabei verlieren die Stellen in den kunsttheoretischen Teilen der Erzählung, wo die eigentlichen Fehlritte der Figuren der Erzählung geschildert werden, an Bedeutung. Die Gefahr, mißverstanden zu werden, wird Gogol' veranlaßt haben, die Phantastik der ersten Fassung zurückzunehmen.

Es lassen sich auch andere Detailveränderungen in den beiden Fassungen finden. Der junge Maler ist in der zweiten Fassung viel bedürftiger als in der Arabeskenfassung. Das macht seine Wandlung zum Modemaler auch plausibler. Zwar muß Čartkov keine fünfzig Rubel für das Gemälde bezahlen, aber die Kopeken, die er opfert, um das Bild zu kaufen, sind dennoch seine letzten.

2. Ähnlichkeiten der beiden Fassungen

Auffällig ähnlich sind sich jedoch die Stellen in den beiden Fassungen, wo es um Kunst geht.

Der Anfang der beiden Varianten, der Besuch des jungen Malers im Bilderladen, ist, bis auf einige Formulierungen, gleich. Diese leicht absurde Beschreibung der ausgestellten Kunstwerke und die Reflexionen des Malers, der sie betrachtet, enthalten schon in gewissem Sinne eine Einleitung zur Kunstproblematik in der Erzählung. Amberg sieht im Holzschnitt von Jerusalem mit russischen Bauern ein Beispiel inadäquater Kunst.¹ Aber auch die Fortsetzung weist schon warnend auf die Verführung zu uninspirierter Kunst hin. Čertkov/Čartkov sinnt über den Nutzen jener talentlos ausgeführten Gemälde nach, die scheinbar von einem und demselben Maler, rein automatisch, gemalt sind. Später verfällt er selbst, als Modemaler der Petersburger Haute-Volée, genau diesem Automatismus.

Die Zweifel des jungen Malers am Sinn seiner vielen Studien und langen Lehrjahre sind zwar in den beiden Fassungen verschieden motiviert, führen aber beide Male zum gleichen Resultat. In der ersten Fassung ist es der alte Wucherer, der, aus dem Rahmen gestiegen, Čertkov rät, das Lernen aufzugeben und sich aufs Porträtmalen zu verlegen. Er solle keine unnötige Zeit an seine Werke verschwenden, sondern lernen, ohne Liebe zur Arbeit zu malen. Nur dadurch könne er Geld und Ruhm erlangen.² Allerdings ist der Maler schon geneigt, auf solchen Rat zu hören. Čertkov hat nach dem Erwerb des Porträts seine Skizzen kritisch betrachtet und festgestellt, daß ihm jenes Geheimnis fehlt, das echten Künstlern ermöglicht, mit wenigen Strichen den freien Menschen darzustellen, wie er von der Natur geschaffen ist. Sein mühsames Üben scheint ihm eher zu dem abstoßenden Resultat zu führen, das er soeben im Porträt des Wucherers gesehen hat: ein naturidentisches, aber totes Bild.³

¹AMBERG, L., (1986, 146).

²Poln. Sobr. Soć. AN SSSR, III, S. 409-410.

³Poln. Sobr. Soć. AN SSSR, III, S. 406.

In der zweiten Version ist Čartkov schon von seinem Lehrer, dem Professor an der Akademie, gewarnt worden, daß er einen fatalen Hang zum Modemaler habe, daß es ihm an Geduld mangle und er Gefahr laufe, sein Talent verkommen zu lassen.¹ Heimgekehrt aus dem Bilderladen, wo er das Porträt des Wucherers erstanden hat, ist er in ungeduldiger Stimmung und sagt sich selbst, was der Wucherer in der ersten Fassung dem Maler sagte: daß er mit seinen Studien kein Geld machen könne und schon jetzt besser male als die meisten Modemaler, die dabei reich werden. In diesem Augenblick fällt sein Blick auf das Porträt des Wucherers, und er fragt sich, genau wie in der ersten Fassung, wie es kommt, daß ein echter Künstler gleichsam mühelos den schönen Menschen (*prekrasnyj čelovek*) darstellen kann, während bei einem anderen das sorgfältige Studieren nur zum abstoßenden Menschen (*otvratitel'nyj čelovek*) führt. In der zweiten Fassung sind Čartkovs Reflexionen zur eigenen Kunst und die Gedanken vor dem schrecklichen Porträt nur enger aneinander gerückt und auf einander bezogen worden. Sie sind jedoch schon in der frühen Fassung ausformuliert:

"Entweder gibt es für den Menschen eine Grenze, (...) hinter welcher er jedoch (...) dem Leben etwas Lebendes entreißt, das das Original beseelt. (...) Oder aber es folgt jenseits der Phantasie jene gräßliche Wirklichkeit, die sich (...) darbietet, wenn man, um einen schönen Menschen darzustellen, mit einem anatomischen Messer (...) dessen Inneres aufdeckt und einen abscheulichen Menschen sieht. (...) Oder ist eine der Natur zu ähnliche Abbildung genau so ekelhaft wie ein Gericht, das zu süß geraten ist.² (...) Ich versuche (...) zu erfahren, was sich für die großen Künstler (...) von allein ergibt. (...) Kaum berühren sie den Pinsel, und schon erscheint der freie, edle

¹ Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, S. 85.

² "Или для человека есть такая черта, (...) чрез которую шагнув, он вырывает что-то живое из жизни, одышевляющей оригинал? (...) Или за воображением, (...) следует (...) та ужасная действительность, которая представляется (...) тогда, когда он, желая постигнуть прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает его внутренность и видит отвратительного человека. (...) Или чересчур близкое подражание природе так же приторно, как блюдо, имеющее чересчур сладкий вкус? (...)" Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, III, 405-406.

Mensch, so, wie er geschaffen ist. (...) Nein, ich werde nie ein großer Künstler!"¹

Und zum Vergleich die zweite Fassung von *Portret*:

"Oder ist die (...) buchstäbliche Nachahmung der Natur schon ein Verbrechen (...)? Oder tritt dir ein Sujet, wenn du es dir teilnahmslos (...) vornimmst, nur in seiner entsetzlichen Wirklichkeit, unverklärt vom Licht jenes (...) in allem verborgenen Gedankens entgegen? Tritt es dir in jener Wirklichkeit entgegen, die sich dann eröffnet, wenn du in dem Wunsch, einen schönen Menschen darzustellen, mit einem anatomischen Messer (...) seine Eingeweide zerschneidest und nun einen abscheulichen Menschen erblickst? Weshalb erscheint die einfache (...) Natur bei dem einen Künstler in jenem gewissen Licht? (...) Und weshalb scheint ein und dieselbe Natur bei einem anderen Künstler gemein und schmutzig zu sein (...)"²

Es ist in beiden Fällen derselbe Gedanke, in etwas verschiedene Worte gekleidet, der schon von dem jungen Maler in Bilderladen vor den gefühllos gemalten Bildern ausgedrückt wurde. Kunst, die nicht durch den Sinn des gottgeschaffenen Gegenstandes motiviert ist, die entweder ohne Sorgfalt und Liebe, des Effektes und des Geldes willen, oder aber nur, um den Gegenstand so virtuos wie möglich darzustellen, entsteht, ist, bei aller äußerlichen Ähnlichkeit mit ihrem Vorbild, tot, wie jener sezierte Mensch, der, zerschnitten, zwar Detail für Detail untersucht werden kann, dem jedoch gerade

¹ Стараюсь (...) узнать то, что так чудно дается великим творцам (...) Только тронут они кистью, и уже является у них человек вольный, свободный, таков, каким он создан природою. (...) Нет, я не буду никогда великим художником!"

Poln. Sobr. Соc. AN SSSR, III,406.

² "Или (...) буквальное подражание натуре есть уже проступок (...)? Или, если возьмешь предмет бесучастно, (...) он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека? Почему же простая (...) природа является у одного художника в каком-то свету, (...) И почему же та самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, (...)" (Übersetzung aus Gogol, *Sämtliche Erzählungen*, Übers. Josef Hahn, Winkler Verlag, München 1961) Poln. Sobr. Соc. AN SSSR, III, 88.

das Wichtigste am Menschen fehlt: das Leben. Čertkov, durch das Gefühl des Unbehagens vor dem Porträt des Wucherers auf diese Tatsache gestoßen, sieht ein, daß es noch etwas anderen bedarf, um den schönen Menschen darzustellen, glaubt aber nicht, daß er dies erlangen kann, sondern meint, es sei nur manchen Malern angeboren. Im zweiten Teil zeigt Gogol' dann aber am Beispiel des sühnenden Malers des Porträts, wie der Künstler auch die geistige Fertigkeit erlangen kann, die er für die nach seinem Verständnis wahre Kunst benötigt.¹

Čartkov ist in der zweiten Fassung etwas anders motiviert. Ihn lockt einfach schneller Ruhm und viel Geld, und er weiß, daß er es auch ohne besonderes Geschick und vor allem ohne langes Üben erlangen könnte. Ihm ist das Porträt eher eine Warnung, ein Signal, daß es etwas gibt, was wahrer Kunst innewohnt und was nicht durch bloße Virtuosität zu erreichen ist. Er übergeht allerdings die Warnung völlig. Im Gegenteil konstruiert er eine "Erklärung" dafür, daß Geld im Bilderrahmen versteckt war. Er meint, es sei sein "Schicksal" gewesen, das ihm das Porträt zugespielt hat. Das Bildnis erscheint ihm nun viel weniger schrecklich: er hat sich mit der geistlosen Kunst schon arrangiert. Čartkov wird eigentlich durch seine eigene Ungeduld, eine Untugend, auf die schon sein Professor aufmerksam gemacht hatte, für die materialistische Verlockung, die mit dem Porträt verbunden ist, empfänglich, während Čertkov eher unmotiviert dem direkten Einfluß des Bildnisses erliegt. Der eigentliche Defekt beider ist jedoch eine verkehrte Identitätssicht. Sie haben ein verkehrtes Bild von sich selbst, sowohl was ihre Pflichten als Menschen angeht, als auch in Hinblick auf ihre speziellen Aufgaben, die sich aus ihrer künstlerischen Begabung ergeben. Dadurch werden sie anfällig für Scheinidentitäten, wie die des Modemalers, der ja in Wirklichkeit kein echter Künstler ist, der aber in der illusionsgläubigen großen Welt seinen Weg macht, weil dort jeder nur auf den Schein achtet.

Die Folgen davon, daß sie vom Weg zur Vervollkommnung ihrer Kunst abweichen, sind für beide Figuren gleich und werden sehr

¹Vgl. Brief an Zukovskij, 10/1 1848, Perepiska Gogolja v dvuch tomach, Moskva 1988, Bd. I, S. 211-216, (214): "Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать жизни. Истина очевидная. Но вопрос: (...)Как изображатьлюдей, если не узнал прежде, что такое душа человеческая?"

ähnlich geschildert. Čartkov hegt für einen Augenblick noch den Vorsatz, mit dem im Rahmen des Porträts gefundenen Geld sein Kunststudium effektiv in drei Jahren zu bewältigen, verfällt jedoch kurz darauf, genau wie Čertkov, den Versuchungen der großen Welt.

Die ersten Kunden der Maler sind in beiden Fassungen Repräsentanten jener glitzernden großen Welt, für deren Verlockungen die Maler so anfällig sind. Noch versuchen sie, ihr erstes Porträt sorgfältig und gut zu malen, aber sie werden von den ungeduldigen Auftraggebern daran gehindert, die nur an einem verschönernden, unwahren Bildnis Interesse haben. Sie unterliegen aber auch selber einer Illusion, die durch den blendenden Schein der großen Welt hervorgerufen wird. Es wird in beiden Fassungen deutlich gemacht, daß der Maler die menschliche Natur noch nicht gut genug kennt, um zu sehen, daß es sich bei dem zu porträtierenden Mädchen um ein oberflächliches Wesen handelt, in dessen Inneren es eigentlich nichts zu entdecken oder sichtbar zu machen gibt. Er will vielmehr durch seine geschickte Wiedergabe von Oberfläche, Licht, Grazie und Kostüm brillieren. Aber nicht einmal bei der Oberfläche ist es ihm möglich, wahrhaftig zu sein. Es endet damit, daß die Auftraggeber ein Psychebild erhalten, das mit dem jungen Mädchen nichts mehr zu tun hat. Die Leute der großen Welt sind auf doppelte Weise unmöglich darzustellen, sie haben keine Substanz, sondern bestehen nur aus Schein und Oberfläche, und sie identifizieren sich selbst nicht einmal mit dieser eigenen Oberfläche, sondern wollen sich lieber in fertigen Klischees reproduziert sehen.¹

Daß der Maler noch Möglichkeiten hätte, zu seiner wahren Bestimmung zurückzukehren, wird in beiden Versionen betont, aber die Fülle der Aufträge und die Ungeduld der Auftraggeber machen es ihm unmöglich, sich auf die Vollendung irgendeines Werkes zu konzentrieren. In der ersten Fassung wird sogar ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß er, um etwas Neues, Kühnes zu schaffen, sich Zeit nehmen müßte, in sich zu gehen und, unabgelenkt von der Welt, konzentriert nachzudenken. Statt dessen verkommt er zum Modemaler, zum Malerautomaten, nicht

¹Vgl. auch PEACE, R. (1981, 112).

unähnlich jenen, über die er am Anfang der Erzählung im Bilderladen nachdenkt. Da er sich mit seiner Arbeit nicht mehr identifizieren kann und sie auch nicht mehr aus Liebe zur Perfektion ausführt, konzentriert sich sein Verlangen auf das Abstraktum Geld. Er wird zu einem lebenden Toten, zu einem Seelenlosen. Zur Einsicht seiner Lage bringt ihn dann das Gemälde eines jungen, soeben aus Italien zurückgekehrten Malers. In beiden Fassungen zeigt Gogol', wie Čertkov/Čartkov seine eigenen Grenzen nicht mehr überwinden kann, so sehr er es auch versucht. Und in beiden Fassungen ist sein letzter Versuch, ein wahres Bild zu malen, charakteristischerweise das Bild eines gefallenen Engels.

3. Aufgabe des Künstlers

Dieses Resümee der kunsttheoretischen Abschnitte im ersten Teil der Erzählung macht deutlich, daß *Portret* keine Stellungnahme in der Realismusdebatte ist. Es geht nicht darum, was "besser" ist, Realismus oder eine idealistische Alternative.¹ Vielmehr geht es um die Einstellung des Künstlers zu seinem Werk. Und auch das läßt sich noch weiter verallgemeinern. Am Beispiel des Künstlers wird dargestellt, was für jeden Menschen gilt: die dem Menschen abgeforderte Einstellung zu sich selbst, seiner Identität als Mensch und seiner Aufgabe im Leben. Čertkov wie Čartkov machen sich schuldig, indem sie ihre Aufgabe im Leben, ihre Identität nicht wahrnehmen. Gogol' betont immer wieder, daß es eine Sünde sei, sein Talent nicht zum Besten zu nutzen.² Ein talentierter Künstler, als der uns die Hauptfigur des ersten Teils der Erzählung präsentiert wird, hat die Pflicht, die Wahrheit der Dinge sichtbar zu machen.³ Der Herausgeber des *Moskvitjanin*, S. P. Ševyrev, schreibt im März 1843 anläßlich der neuen Fassung der Erzählung *Portret* an Gogol'. Er bemerkt, Gogol' habe in der Erzählung die Verbindung zwischen

¹Wie es z. B. KOTLJAREVSKIJ, N., (1911, 177-182); MOČULSKIJ, (1934, 35); VORONSKIJ, A., (1934) (1982, 47) und ZEN'KOVSKIJ, V. V., (1936, 11) und (1916, Nr. 3, 16; Nr. 7-8, 12) unter verschiedenen Aspekten zu zeigen versuchen.

²Vgl. auch ANTONOVA, N. N., (1961, 347).

³Vgl. u. a. Brief an Jazykov, 5/4 1845 * in: Perepiska Gogolja v dvuch tomach, Moskva 1988, Bd. II, S. 412 ff. (413): "Поэту более следует углублять самую истину, чем препираться об истине. Тогда будет всем видней, в чем дело, и невольно понизятся те, которые теперь ерошатся."

Kunst und Religion überzeugender dargelegt, als es bis dahin jemals getan worden war. Gogol' zeige, daß künstlerisches Schaffen mit einer bewußten Vorstellung von der Aufgabe der Kunst verbunden werden kann.¹ Das ist eine sehr treffende Bemerkung. In der Tat beschäftigen Gogol' schon früh Überlegungen zur Aufgabe des Künstlers. Er schrieb bereits 1836, nachdem er Rußland verlassen hatte, aus Hamburg an Žukovskij, an den er häufig Briefe kunsttheoretischen und -ethischen Inhalts sandte.² In diesem Brief erwähnt Gogol', wie wenig er sich von Zerstreuungen ablenken lasse, und erklärt, er habe eine "Verpflichtung" gegenüber seinem Talent und der Kunst. An einen anderen Dichterkollegen, N. M. Jazykov, schrieb er 1844 anläßlich dessen Gedicht *Das Erdbeben*.³ In diesem Brief heißt es, ein Poet habe die Aufgabe, die Menschen an ihre wahre Identität und ihre eigentlichen Pflichten zu erinnern. Er solle, wie jeder Mensch, seine Aufgaben Gott zu Ehre erfüllen, dafür seien ihm seine Fähigkeiten gegeben. Gogol' setzt damit auch hier Kunst und Künstlerproblematik in den größeren Kontext der Frage nach menschlicher Identität.

Durch stumpfes, automatisches Schaffen entsteht schlechte Kunst. Das zeigen schon die talentlos gemalten Bilder, die im ersten Absatz der Erzählung beschrieben werden. Aber auch die modischen Porträts des jungen Malers beweisen, daß es nicht auf Talent, sondern auf die Geisteshaltung des Künstlers ankommt, damit sein Werk gut gelingt. Schaffen aus egoistischen Gründen, um sich zu profilieren und zu beeindrucken, bedeutet eine Mißachtung des

¹ŠEVYREV, S. Brief an Gogol', 29/3 1843, in: Perepiska Gogolja v dvuch tomach, Moskva 1988, Bd. II, S. 296-299, (S. 299) "(...)я прочел и >>Портрет<<, тобою переделанный. Ты в нем так раскрыл связь искусства с религией, как еще нигде она не была раскрыта. Ты (...) докасываешь (...), что творчество может быть соединено с полным сознанием своего дела."

²Brief an V. A. Žukovskij, 28/6 1836, *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XI, S. 48: "Могу сказать, что я никогда не жертвовал свету моим талантом. Никакое развлечение, никакая страсть не в состоянии была на минуту овладеть моею душою и отвлечь меня от моей обязанности."

³Brief an N. M. Jazykov, 26/12 1844, *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 421 ff (S. 421): "Друг, собери в себе всю силу поэта, ибо ныне наступает его время. (...)чтобы в самом ободренье был слышен упрек и в упреке ободренье. (...)упреки падают на следующих из нас: (...) вперивши внутреннее око во глубину души своей, где предстанут им все погребенные ими способности души, которых не только не употребили в дело во славу божью, (...)Ты сам знаешь, что это у нас часто происходит на всех поприщах, начиная с литературного до всякого житейского, судейского, (...), словом, повсюду."

Wesens, der Identität des Dargestellten und führt zu unechten Formen. Es geht gerade darum, daß ein Künstler das Wesen, die Realität der Dinge erkennt, andernfalls entsteht etwas Furchtbares, wie das Porträt des Wucherers oder wie der sezierte, tote Mensch auf dem Operationstisch, an dem nichts vom schönen Menschen übrig bleibt. Diese Kunstsicht findet sich unverändert in beiden Fassungen der Erzählung.

4. Zweiter Teil der Erzählung: Der gefallene Engel

Der Maler, der im zweiten Teil der Erzählung das Porträt des Wucherers malt, wird in beiden Fassungen auf ähnliche Weise dargestellt. Allerdings wird in der Fassung von 1842 ausdrücklicher die Schwachstelle gezeigt, die ihn zu Fall bringt. Sein Vergehen ist jedoch in der *Arabesken*-Fassung, wenn auch nicht *expressis verbis*, auf gleiche Art motiviert. Der Maler ist eine talentierte, im Grunde positive Figur, genau wie Certkov oder Cartkov. Er wird in der *Arabesken*-Fassung mit einem mittelalterlichen Maler verglichen, der lieber mit seiner Kunst der Religion dient, als zu versuchen, gesellschaftlichen Erfolg zu erhaschen. In der Version von 1842 ist er ein typisch russischer Maler,¹ ein Autodidakt, der aus der eigenen Seele geschöpft hat und dadurch zu höherer Einsicht in den Sinn eines jeden Gegenstandes gelangt ist. Er erkennt, wodurch bei einem wirklich großen Künstler schon ein sehr einfaches Sujet zu einem Historienbild werden kann und warum andere mit sehr viel historischeren Sujets nie mehr als ein Genregemälde produzieren. Beides, sowohl die Wahl, lieber der Religion als dem Ruhme zu dienen, als auch die Einsicht in das Geheimnis großer Kunst, setzt eine demütige Geisteshaltung und die

¹Es ist an dieser Stelle interessant, Gogol's Bild vom Mittelalter zur Zeit der ersten Fassung mit seinem Rußlandbild zu Anfang der vierziger Jahre zu vergleichen. Im Aufsatz "О средних веках" in den *Arabesken* ist ein Hauptgedanke die Kraft des Christentums, das eine noch recht ungebildete, aber streng gläubige Bevölkerung entstehen ließ. Der Maler als mittelalterlicher Maler könnte also in diesem Kontext gesehen werden. In den vierziger Jahren äußert sich Gogol' vor allem in seinen *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* zu theoretischen Fragen. Man vergleiche darin das letzte Kapitel, XXXII: "Светлое Воскресенье", wo man ein entsprechendes Bild von Rußland als noch nicht so stark vom europäischen Stolz und Individualismus zerstört, daher aber eher noch von der Religion geleitet, findet.

Bereitschaft, seiner Lebensaufgabe gerecht zu werden, voraus. Auch in der zweiten Fassung wird darauf hingewiesen, daß der Maler eigentlich nicht ehrgeizig ist. Aber er ist hart und stolz, er urteilt streng über die Menschen. Das ist jedenfalls eine Schwachstelle in seiner sonst demütigen Haltung. Die Strenge wird auch mit dem weniger harten und selbstsicheren Wesen des Malers nach der Läuterung kontrastiert. Der Stolz, der in der ersten Fassung nicht erwähnt wird, ist in der zweiten Fassung mit schuld an den Verirrungen des Malers.

In beiden Fällen ist es aber besonders die Einstellung des Malers zum Wucherer, die ihm zur Last gelegt wird. Der Maler, wie auch alle übrigen Bewohner von Kolomna, sehen im Wucherer nur den Dämon, das Böse. In der ersten Fassung vergißt der Maler über seinem Bild, daß er bei einem Sterbenden ist. Er selbst warf dem Wucherer zu Recht vor, in der Stunde des Todes an weltliche Dinge zu denken, als dieser verlangte, porträtiert zu werden. Nun ist er jedoch von seiner eigenen Arbeit so gefangen, daß seine einzige Sorge ist, der Alte könnte sterben, bevor das Bild, das er selbst für eine Dämonenfigur in einem Gemälde benutzen möchte, fertig sei. Er denkt also nicht mehr an den Alten als Menschen, sondern hat ihn dämonisiert (auch wenn in dieser ersten Fassung der Wucherer sowieso mit bösen Mächten in Verbindung gebracht wird), und er sucht bewußt nach dem Häßlichsten in ihm.

In der zweiten Fassung braucht er auch ein Modell für den Teufel, den er darstellen möchte. Er bezeichnet den Alten wiederholt als Teufel, und da er nun gebeten wird, den Wucherer zu porträtieren (der diesmal zwar nicht im Sterben liegt, aber dennoch kurz vor dem Tode ist und am folgenden Tag stirbt), freut er sich über diese Gelegenheit, den Alten als Modell für seinen Teufel zu benutzen. Während er malt, ist er so gefangen in der Faszination der virtuosen Darstellung einer extremen Physiognomie in außergewöhnlicher Beleuchtung, daß er alle seine Pflichten vergißt, sowohl dem Menschen, als auch der Kunst gegenüber. Er sollte in dem alten Wucherer nicht nur den Dämon sehen, und er müßte mit seiner Kunst das Wahre und Schöne, das Wesen der Dinge darstellen und nicht die Illusion eines Dämons. Aber er geht so weit

in seiner Verblendung, daß er meint, wenn es ihm nur gelänge, das Dämonische naturgetreu genug zu malen, so würden selbst seine Engel und Heiligen verblassen.¹

In der ersten Fassung bekommt das Böse im Wucherer durch das halb fertige Porträt Macht über den Maler. Erst nachdem er lange ein demütiges Leben geführt und ein Bild der Heiligen Jungfrau für eine Kirche gemalt hat, gelingt es ihm, sich dem Einfluß des Porträts zu entziehen. Das Bildnis des Wucherers lebt jedoch als böse Kraft weiter und wird erst am Schluß magisch zerstört, indem der Sohn des Malers es auf der Auktion als Bild des Antichrist identifiziert und diesen beim Namen nennt. Die objektiv ersichtliche Macht des Porträts verschleiert den Blick auf die Schuld des Malers. Das Darstellen des dämonischen Menschen kann nur durch die Darstellung des göttlichen Menschen in Form der Gottesmutter gesühnt werden. Die Gottesmutter ist das Symbol der Menschwerdung des Allerheiligsten und des Hervorgehens des Göttlichen aus dem Menschen.

Das Böse gelangt durch die verkehrte Sichtweise des Malers in die Welt. Durch seine verkehrte Vorstellung von menschlicher Identität sieht er den alten Wucherer nicht als ein Wesen göttlicher Schöpfung, sondern stellt ihn nur abstoßend dar.

In der zweiten Fassung sind die Konsequenzen der verkehrten, stolzen Menschensicht viel realistischer dargestellt. Einmal auf dem Weg des leeren Ästhetizismus, wird der Maler selbstherrlich. Plötzlich ist es ihm wichtig, der beste Maler zu sein, und er versucht, seinen eigenen Schüler in einem Wettstreit zu besiegen. Ein Geistlicher erkennt jedoch, daß die Figuren des Malers nicht um der religiösen Wahrheit, sondern um des eigenen Ruhmes willen gemalt

¹"Если я хотя вполнину изображу его так, как он есть теперь, он убьет моих святых и ангелов; они побледнеют пред ним. Какая дьявольская сила! он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре." Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, III,

S. 128. BRAUN, M., (1973, 102 f) weist darauf hin, wie besonders in der zweiten Fassung das Böse psychologisiert wird. Cartkov ist selbst Träger der Eigenschaften, die ihn zum Konflikt prädisponieren. Die Kunst wird nicht von außen, von der Gesellschaft zerstört, sondern das Böse lauert in uns. Auch der Porträtmaler ist selber schuld an seinem Fall

sind. Diese verkehrte Haltung wird mit dem Porträt des Wucherers in Verbindung gebracht.

Der Maler entledigt sich nun des Porträts, und es gelingt ihm auch, sich von dessen Einfluß zu befreien. Er entschuldigt sich bei dem Schüler, den er übertrumpfen wollte, und wird nun ein weniger harter und strenger Mensch. Er geht ins Kloster und tritt einen langen, mühseligen Reinigungsweg an. Erst nach Vollendung seiner Läuterung ist er wieder in der Lage, ein wahrhaft heiliges Bild für die Kirche zu malen. Nun ist er selbst ein weiser, beinahe heiliger alter Mann, voller Demut. Seinem Sohn schildert er, auf welche Weise er seine Künstlerpflicht verraten hat. Das Porträt des Wucherers habe er damals ohne Freude an der Arbeit gemalt, nur um sein großes Können zu beweisen. Nun wisse er jedoch, daß man den verborgenen Sinn in allem Geschaffenen sehen muß und auch "niedere" Sujets schön und wahr darstellen. Hier liege die Aufgabe der Kunst und um sie zu erfüllen sei es für den Künstler besonders wichtig, moralisch rein zu bleiben.

5. Die Reinheit des Künstlers

Dieses ethische Gebot bezieht sich vor allem auf das Beurteilen von Menschen. Nicht nur der Künstler sollte in seinem Mitmenschen mehr als nur einen Dämon sehen können. Die übrigen Einwohner von Kolomna, die den Alten als Teufel bezeichneten und die Gerüchte und Legenden über die Schicksale derjenigen verbreiten, die bei dem Wucherer Geld liehen, werden dafür jedoch nicht so hart bestraft wie der Maler. Als Vertreter der Kunst, die Reinheit fordert, ist er wie jener junge Mann in Festkleidern, an denen man schon den kleinsten Fleck sieht. Konkret auf die Tätigkeit des Künstlers bezogen, bedeutet dieses Gleichnis, daß ein Künstler mit seinem Menschenbild ganz anders auf die Umwelt einwirkt als jemand, der kein Künstler ist. Das Menschenbild des Künstlers manifestiert sich immer in seiner Kunst, und diese ist allen sichtbar und mehr oder weniger unvergänglich. Kunst übt einen Einfluß auf die Umgebung aus. Wenn das verkehrte Seinsverständnis des Künstlers in seine Kunst mit eingegangen ist, dann wird dieses Seinsverständnis an die Umgebung vermittelt. Setzt ein Künstler das Bild des Antichrist überzeugend in die Welt, ohne an den göttlichen

Kern des Menschen zu appellieren, so wird er zum Schöpfer von etwas Schrecklichem, denn es fehlt seinem Werk der relativierende Bezug zum Schöpfungsplan. Für die Suggestion solcher Kunst sind vor allem diejenigen anfällig, die selber außerstande sind, die wahre menschliche Identität unter der täuschenden Oberfläche zu sehen. Čertkov oder Čartkov sind ja, im Gegensatz zum Maler des Porträts, selber keine stolzen, überheblichen Menschen. Sie setzen keine böse Macht in die Welt, aber sie sehen ihre Aufgaben nicht mehr, sie wissen nicht, wie sie sein sollten, was ihre Pflicht ist und wie sie erfüllt werden soll.¹ Verführt durch die Oberfläche der großen Welt, werden sie anfällig für die Suggestion des Porträts. Solch eine Abkehr von der eigentlichen menschlichen Identität führt bei Gogol' immer zum vollkommenen Identitätsverlust, in den Wahnsinn oder den Tod.

¹Vgl. LUK'JANOVSKIJ, (1912, 10); ANTONOVA, (1961, 350 f) und SMIRNOVA, E. A., (1964, 287 ff).

VIII: DER REVISOR

1. Einleitung

Die Komödie *Revizor* bezeichnete Gogol' selbst in der *Beichte des Autors* als Wendepunkt in seinem Schaffen. Zutreffend ist wohl, diese Aussage auf die ganze Periode zu beziehen, d. h. als eine Aussage, die in mehr oder weniger hohem Maße für alle Werke gilt, die Gogol' in jener Zeit schuf, also auch für die sog. *Petersburger Erzählungen*. Dennoch ist es bezeichnend, daß er gerade den *Revizor* als Wendepunkt benennt.

In diesem Werk wird die Identitätsfrage sehr eindeutig thematisiert. Auch fehlt es nicht an Autorausagen darüber, die Rückschlüsse auf Gogol's Intentionen erlauben. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Komödie von den *Petersburger Erzählungen*, zu denen keine Autorausagen vorliegen.

Es gibt im Wesentlichen drei verschiedene Arten von Autorausagen zum *Revisor* : erstens die Briefe Gogol's an verschiedene Freunde, teilweise schon zur Premiere des *Revisors* 1836 geschrieben, teilweise in den Jahren danach; zweitens verschiedene Anweisungen, gerichtet an die Schauspieler, vor allem an Ščepkin¹ sowie an Prokopovič,² wie man das Stück aufführen muß oder wie es für die Neuerscheinung in der vierbändigen Werkausgabe von 1842 verändert werden soll; drittens die beiden szenisch gestalteten Stellungnahmen zum *Revisor*, "*Beim Verlassen des Theaters*"³ und "*Die Auflösung des Revisors*".⁴

Gogol', der seine Werke oft im Nachhinein verurteilt und die frühen Erzählungen kaum kommentiert hat, ist immer wieder zum *Revizor* zurückgekehrt.⁵ Offenbar war ihm die Thematik der Komödie zeit

¹Michail Semenovič Ščepkin (1788-1863), Schauspieler und Reformator der russischen Bühne, spielte wiederholt den Gorodničy im *Revizor*.

²Nikolaj Jakovlevič Prokopovič (1810-1857), Gogol's Schulfreund aus den Jahren in Nežin, war lange Jahre Gogol' bei der Herausgabe dessen Werke behilflich.

³"Teatral'nyj Raz-ezd posle predstavlenija novoj komedii" (1836-1842)

⁴"Razvjazka "Revizora"" (1846)

⁵Er überarbeitete das Stück bis zu seinem Tod immer wieder, so daß auch die Fassung von 1842 nicht die endgültige ist.

seines Lebens wichtig, und er hoffte immer wieder auf ihre Wirkung. Angesichts der auffälligen thematischen Parallelen zu den *Petersburger Erzählungen* ist Gogol's Festhalten an seiner Komödie ein starkes Indiz für die Kontinuität in seinem Schaffen.

2. Die Auflösung des Revizors, 1846-47

Die These, daß eine Kontinuität in Gogol's Schaffen besteht, wird durch seine Aussagen von 1836 erhärtet, die sich nicht grundlegend von Aussagen der mittleren und späten 40-er Jahre unterscheiden, auch wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag.

Die *Auflösung des Revisors* (1846-47) enthält das allegorische Bild der Stadt als Seelenstadt, vor dem schon Ševyrev Gogol' in einem Brief warnt.¹ Diese Allegorie ist allerdings nicht buchstäblich gemeint: Ähnlich wie die ein Jahr später erschienenen *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*, sollte man sie als zugespitzte Formulierung eines bislang immer wieder falsch verstandenen Anliegens verstehen. Gogol' war sich wohl bewußt, daß das Bild der Seelenstadt eine Überinterpretation seines Stückes ist. Der erste Schauspieler im szenischen Kommentar *Auflösung des Revisors* sagt deutlich, daß es sich bei dem Bild der Seelenstadt um *seine* Sicht handelt und nicht um die des Autors. Er sagt darüber hinaus, er sei auf diese Interpretation gekommen, indem er die Komik auf sich bezogen und sie nicht nur als Verspottung der anderen gesehen habe. Indem der erste Schauspieler seine Interpretation einschränkt, ist das Bild der Seelenstadt stark relativiert: jedem Menschen steht es frei, sich seine für ihn relevante Auslegung des *Revisors* zu machen. In der zweiten Fassung der *Auflösung*,² die offenbar als Reaktion auf die Kritik Ševyrevs im Jahre 1847 geschrieben ist, distanziert sich Gogol' noch stärker von der allegorischen Auslegung und betont die Eigenverantwortung des Zuschauers. Der "erste Schauspieler", der

¹ŠEVYREV, Brief an Gogol', 29/10 1846. Ševyrev fragt, ob das Publikum die neue Erklärung nicht als zu allegorisch auffassen werde, und weist darauf hin, daß Komik gerade durch Ambivalenz wirkt. Er warnt davor, zur ursprünglichen Komödie Ergänzungen zu fügen. Vgl. *Percepiska Gogolja v dyuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1988, Bd. II, S. 330.

²Zum ersten Mal von N. TICHONRAVOV in der Gogol'-ausgabe von 1896 veröffentlicht.

kompetente Wortführer des szenischen Kommentars, schränkt seine Seelenstadt-Allegorie ein, indem er sagt, das Bild stamme nicht vom Autor des Stückes: Hätte der Autor es vorgeschrieben, wäre die Komödie eine platte Allegorie.

Ob die Veränderungen in der zweiten Fassung der *Auflösung* nun so auszulegen sind, daß Gogol' auf Grund der Proteste seiner Freunde seine allegorische Deutung zurücknahm, oder ob er mit dieser zweiten Fassung etwas verdeutlichte, was er in der ersten als selbstverständlich voraussetzte, mag dahingestellt bleiben. Ich neige zu der letzteren Auffassung, da ja schon in der ersten veröffentlichten Fassung der *Auflösung* von der Figur des "ersten Schauspielers" betont wird, die Auflösung sei *seine* Auflösung, die er nicht vom Autor erhalten habe.

Gogol' ging es offenbar nicht so sehr um das Bild der Seelenstadt,¹ wie um die Forderung an die Zuschauer, das Stück auf sich zu beziehen. Damit unterscheidet sich die *Auflösung* nicht wesentlich von der früheren szenischen Stellungnahme, *Beim Verlassen des Theaters*. Ein Vergleich der beiden szenischen Kommentare ist nur sinnvoll unter Berücksichtigung der Tatsache, daß es Stücke sind und keine Essays. Die Aussagen, auch die vom Autor positiv intendierten, sind folglich immer durch das Spektrum einer Figur gebrochen und können nicht ohne weiteres als Gogol's eigene Position verstanden werden. Gogol' ist ein Schriftsteller, der immer eine gewisse Distanz auch zu seinen positiven Figuren wahrt. Wer ihm uneingeschränkt den Standpunkt seiner jeweiligen positiven Figuren zuschreiben möchte, gerät immer in Widersprüche.²

¹NOSOV, V. D., (1985, 49 ff) baut eine ganze Argumentationskette auf dem Bild der Seelenstadt auf und vergleicht es mit dem Bild der Seelenstadt bei Augustinus. Auch ČIŽEVSKIJ, D. (1966) weist auf das christliche Bild der Seelenstadt hin. Angesichts der Art und Weise, wie uns in der *Auflösung* das Bild der Stadt präsentiert wird, fehlt dieser Argumentation m. E. das Fundament.

²Das zeigt schon Belinskijs Kritik an der Erzählung *Rim*. Der römische Fürst in diesem Textfragment vertritt zwar weitgehend die Ansichten Gogol's. Trotzdem achtet Gogol' auf die durch Herkunft und Erziehung bedingten Eigenheiten der Figur und macht sich zu Recht über Belinskij lustig:

"Белинский смешон. А всего лучше замечание его о "Риме". Он хочет, чтобы римский князь имел тот же взгляд на Париж и французов, какой имеет Белинский. Я бы был виноват, если бы даже римскую князю внушил такой взгляд, какой имею я на Париж. Потому что и я хотя могу столкнуться в

Im Falle der *Auflösung des Revisors* handelt es sich bei dem "ersten Schauspieler" um eine ideale Figur, eine Person, die so lebt, wie man nach Gogol's Ansicht leben sollte. Gogol selbst ist weit davon entfernt, sich eine solche Perfektion anzumaßen. Er selbst sieht sich vielmehr sein Leben lang als noch unvollkommen, höchstens als Suchenden, aber sicher nicht als vollendeten guten Menschen.

Die Eigenschaften, für die der "erste Schauspieler" am Anfang des szenischen Kommentars gelobt wird, entsprechen also in hohem Maße den Forderungen Gogol's an einen guten Menschen. In der Lobrede wird gesagt, der "erste Schauspieler" habe immer seine Pflicht getan, er habe für die übrigen Schauspieler in der Truppe gearbeitet, habe nie an sich selbst gedacht und niemandem Rat und Hilfe verwehrt. In seinem Beruf habe er seine Begabung so eingesetzt, daß er selbst in negativen Rollen vollendete Kunst auf die Bühne gebracht und damit den Zuschauern höchsten Genuß bereitet habe. Die Begabung des Schauspielers wird mit konkreten Beispielen belegt, z. B. habe er einen Gauner (*plut*) so dargestellt, daß allen klar wurde, was ein Gauner in Wirklichkeit ist. Dadurch sei den Zuschauern die "Seele hell und leicht geworden".

Der "erste Schauspieler" hat nicht für sich, sondern für andere gelebt und gleichzeitig seine Aufgabe in der Welt erfüllt und seine Begabung zum Nutzen der Menschheit ausgenutzt. Eine solche positive Figur geht natürlich auch besonders vorbildlich an ein Kunstwerk heran. Das tut der "erste Schauspieler", indem er versucht, die verspottenden Elemente der Komödie auf sich zu beziehen, anstatt, wie alle anderen, "eine Sittenlehre für *andere* und nicht für sich selbst" zu suchen.¹ Es sei falsch, so sagt er, die Regeln der Tragödie auf die Komödie zu beziehen und zu erwarten, daß in einer Komödie etwas Positives dargestellt würde. Die Komödie behandle immer das Schlechte, indem sie uns darüber lachen lasse. Das Lachen sei eine furchtbare Waffe, vor der ein jeder erzittert, denn selbst der Mutigste habe Angst davor, lächerlich zu erscheinen. Diese Waffe

художественном чутье, но вообще не могу быть одного мнения с моим героем. Я принадлежу к живущей и современной нации, а он к отжившей." Brief an ŠEVYREV, 1/9 1843 *, in: *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1988, Bd. II, S. 300.

¹Нравоучение для *других*, а не для себя.

nun sei uns von Gott gegeben, damit wir sie gegen das Schlechte *in uns selbst* benutzen.

So wird die Funktion des Komischen in der zweiten Fassung der *Auflösung* erläutert. Diese Definition der komischen Wirkung ist für Gogol' kein neuer Ansatz, sondern entspricht den früheren Kommentaren zur Komödie. Mit Hilfe des Komischen sollte man mit sich selbst ins Gericht gehen und sich einer strengen Revision unterziehen, bevor man selbst am Lebensende vor dem strengen Gericht steht. Diese Forderung findet sich in der veröffentlichten, ersten Fassung der *Auflösung*. Die Frage, die sich der ideale Zuschauer also stellen sollte, wenn er den *Revizor* sieht, ist nicht: "Gibt es denn wirklich solche Menschen, gibt es Städte mit solcher Korruption?" sondern: "Bin ich wirklich frei von allen Spuren dieser Laster?". Insofern bezieht sich das Bild der "Seelenstadt" nicht auf die Komödie an sich, es ist also keine Interpretation des Stückes, sondern es entsteht sozusagen daraus, daß der Zuschauer den Anstoß der Komödie, die Übel zu verlachen und aufzudecken, auch auf sich anwendet.¹

Die fiktive Welt des *Revizor* ist demnach sehr wohl eine reale und keine "Seelenstadt", seine Figuren sind Menschen und keine Fleisch gewordenen Leidenschaften. Gerade auf ihre Lebensechtheit, durch die sie sich von den Karikaturfiguren der Possenspiele unterscheiden, legt Gogol' ausdrücklich Wert. Zu der Identifikation der Zuschauer mit den negativen Figuren wird jedoch nicht ausdrücklich im Stück selbst aufgefordert, schon gar nicht in der ersten Fassung von 1836. Einen kleinen Anstoß dazu gibt die in der Fassung von 1842 hinzugefügte Replik des Stadthauptmannes: "Ihr lacht über Euch selber!"

Der Bezug der Komödie zum eigenen Leben muß, da er nicht ausdrücklich im Stück ausgesprochen wird, einer inneren Haltung des Zuschauers entspringen. Für Gogol' ist es jedoch selbstverständlich, daß man Kunst auf die Situation des eigenen Lebens beziehen sollte.

¹SCHREIER, H. (1977) Der Bezug der Komödie zur Wirklichkeit der Zuschauer entspricht jener außerliterarischen Situation, deren Gewicht für Gogol's Werke Schreier ausführlich diskutiert.

3. Beim Verlassen des Theaters, 1836-42

Schon in der früheren Aussage zum *Revizor*, dem szenischen Kommentar *Beim Verlassen des Theaters*, ist der Bezug zur Haltung der Zuschauer hergestellt. In diesem etwas komplexeren Text finden sich im Wesentlichen zwei Hauptvertreter des Positiven: Die Figur des "Autors" selbst, und die des "sehr bescheiden gekleideten jungen Mannes". Über die Figur des "Autors" wird in einer Anmerkung gesagt, sie sei eine "Idealfigur", mit der auf "die Lage des Komikers in der Gesellschaft, der als Ziel seines Spottes die Vernachlässigung verschiedener Pflichten und Aufgaben gewählt hat", hingewiesen wird. Auch andere Figuren vertreten Teilwahrheiten, beschränken sich jedoch häufig auf ein bis zwei Repliken und verschwinden dann wieder. Der "sehr bescheiden gekleidete junge Mann" gehört, wie der "erste Schauspieler" in der *Auflösung*, zu jener Sorte Menschen, die ihre Aufgabe dort erfüllen, wo sie gebraucht werden und wo sie ihre Begabung am besten einsetzen können. Der junge Mann lehnt im Stück den Dienst im Amt seines mächtigen Gesprächspartners ab, weil er seinen Posten in einer Provinzstadt nicht verlassen möchte, obwohl ihm die angebotene Stelle finanzielle und arbeitstechnische Vorteile beschert hätte. Der "Autor" erfüllt jedenfalls die Pflichten eines Komödienautors, wie der "sehr bescheiden gekleidete junge Mann" bestätigt. Dieser junge Mann erklärt auch, im *Revizor* gebe es keine positiven Figuren, da sich das Publikum in seiner Eitelkeit sonst sofort mit den Helden identifizieren würde, anstatt die Kritik auf sich zu beziehen.

Diese Aussage entspricht insofern der Haltung zur Komödie in der *Auflösung*, als sie voraussetzt, daß der Zuschauer das Geschehen in irgend einer Weise auf sich beziehen soll. Der "junge Mann" äußert die Ansicht, daß die meisten Zuschauer sich fragen, ob es in der Wirklichkeit solche Leute gebe wie die Personen der Komödie, nie aber, ob sie selber ganz frei von ähnlichen Sünden seien.

Die Einstellung, mit der der Rezipient das Bild der "Seelenstadt" aufnehmen soll, wird hier mit anderen Worten beschrieben als in der *Auflösung*, wo das Bild eher rezeptionsbedingt als textimmanent intendiert war. Es geht aber auch hier darum, daß der Rezipient einen außerliterarischen Bezug zum Stück herstellen soll.

Deshalb sind die Figuren ja auch keine vollendeten Bösewichter, sondern, wie es von einem "zweiten Zuschauer" ausgedrückt wird, einfach nur Gauner,¹ deren Porträt aus Eigenschaften vieler verschiedener Menschen aus ganz Rußland zusammengesetzt ist, aber so, daß sie noch überzeugend, wie lebende Menschen wirken. Durch die Lebensechtheit der Figuren werden die Herzen der Zuschauer um so wirkungsvoller berührt, und die Zuschauer "wenden sich unwillkürlich um, als fühlten sie, daß das, worüber sie lachen, ihnen nah ist und sie ständig auf der Hut sein müssen, damit es nicht in ihre eigene Seele eindringt." Der "erste Schauspieler" in der *Auflösung* war ja auch eben deshalb ein guter Schauspieler, weil er den Gauner so darstellte, daß allen Zuschauern sichtbar wurde, was ein Gauner ist. In diesem Aufzeigen, was eigentlich hinter den Erscheinungen steckt, äußert sich die moralische Komponente der Kunst.

In *Beim Verlassen des Theaters* wird einer solchen Haltung u. a. die französische Theaterkunst entgegengestellt: Die "zweite Dame" verlangt Figuren, die auf angenehme Weise geschildert sind, so daß sie sich in sie verlieben kann. Dabei ist es ihr nicht wichtig, ob diese Figuren moralisch einwandfrei sind. Es darf gerne eine lasterhafte Figur sein, wenn sie nur angenehm ist. Gerade solche Figuren verfehlen, im Sinne Gogol's, die Aufgabe der Kunst und insbesondere die der Komödie, denn sie bestätigen den Menschen nur in seinem Festhalten an der Welt des Scheins und machen ihn indifferent für die moralische Problematik, die für Gogol' in einem Kunstwerk Vorrang hat.

Auch die Theorie des Lachens erinnert in diesem Stück an die in der zweiten Fassung der *Auflösung*. Dort wurde das Lachen als Waffe beschrieben, vor der selbst der Mutigste Angst hat und die uns gegeben ist, damit wir mit ihr auch gegen das Schlechte in uns selbst vorgehen. In *Beim Verlassen des Theaters*, wird nun das Lachen vom "Autor" als der einzige "positive Held" des *Revizor* vorgestellt.

Es heißt in diesem Text von 1836, das Lachen sei "bedeutsamer und tiefgründiger als man denkt". Der Autor meint nicht jenes Lachen,

¹"Не душой худ, а просто плут."

das "einem vorübergehenden Reiz, einem bitteren, wunden Gemütszustand entspringt". Er meint auch nicht das "leichte Lachen, das den Leuten zu untätiger Zerstreung und zum Vergnügen dient". Das Lachen, welches er zum "Helden" seiner Komödie ernannt hat, ist ein Lachen, das "vollständig aus der lichten Natur des Menschen entspringt". Ohne die "alles durchdringende Kraft" dieses Lachens würde "die Nichtigkeit und Leere des Lebens den Menschen nicht so erschrecken" und der Mensch das Nichtige nicht als solches erkennen, sondern sich damit arrangieren. Das reine Lachen beruht auf einem tiefen Wissen um die Ideale des Daseins, durch seine Kraft sieht der Mensch die Nichtigkeit der Welt in "karikaturhafter Stärke".

Auch hier ist das Lachen also eine Waffe gegen das Schlechte. Es bringt das Übel ans Licht, macht es als Übel erkennbar, auch bei uns selbst. So können wir uns davon distanzieren, anstatt uns zu rechtfertigen oder gar mit dem Übel zu identifizieren. Indem es das Übel als solches erkennen läßt, verweist das Lachen natürlich auch auf das Gute als Gutes. Die Parallele zum späteren szenischen Kommentar ist offensichtlich: Der "erste Schauspieler" in der *Auflösung* sah das Übel der Zeit darin, daß "man im Guten das Gute nicht erkennt"¹, also im Verlust der Wertmaßstäbe, des sicheren Urteilsvermögens, im Relativieren von moralisch-ethischen Kategorien.

In diesen Kommentaren zum *Revizor* können wir Gogol's Vorstellung von der Kraft des Lachens wohl am besten begreifen. Es ist eine sehr idealistische Vorstellung. Das Lachen ist über das nichtig-Menschliche erhaben. Wer lacht, der ist gutmütig distanziert, er erkennt etwas als schlecht, nimmt es aber nicht mehr ernst, ist gleichzeitig schon frei davon. Diese Erkenntnis ist von großer Bedeutung für die groteske Erzählwelt Gogol's.

Es besteht kein sehr gravierender Unterschied zwischen den Anliegen der beiden szenischen Kommentare. Der erstere, *Beim Verlassen des Theaters*, wurde von Gogol' übrigens lange als eine Art persönliche Poetik geachtet, die ausdrücklich über einen Kommen-

¹"что в добре не видишь добра".

tar zum *Revizor* hinausgehen sollte. Im Jahre 1842 schrieb er darüber in einem Brief an Prokopovič:

"Man muß das Stück noch stärker idealisieren, d. h. so, daß man es auf jedes Theaterstück beziehen kann, das sich mit den gesellschaftlichen Mißständen anlegt. Deshalb bitte ich Dich, es nicht so anzukündigen oder herauszugeben, als sei es ausschließlich anlässlich des *Revisors* geschrieben."

1

und, wenig später, anlässlich umfassender Änderungen des Textes für die vierbändige Ausgabe seiner Werke:

"...Es ist jedoch das letzte Stück der "Gesammelten Werke" und somit sehr wichtig; es verlangt deshalb eine sorgfältige Bearbeitung."²

Auch der *Auflösung* wird viel Bedeutung beigemessen. Sie sei, so meint Gogol' in einem Brief an Ševyrev anlässlich der vierten, ergänzten Auflage seiner Werke 1846, ohne Kenntnis der *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* nicht ausreichend verständlich und dürfe nicht vor der Veröffentlichung dieses Werks gespielt oder publiziert werden.³

4. Die Thematik des *Revizors*

Die beiden kommentierenden Stücke haben als Poetik Bedeutung auch für die Erzählungen Gogol's. Dort benutzt er die Komik auf ähnliche Weise wie im *Revizor*. Die Theorie des Lachens aus den Kommentaren zum *Revizor* trifft also auch auf die *Petesburger Erzählungen* zu.

¹"Ее нужно сделать несколько идеальней, т. е. чтобы ее применить можно было ко всякой пиесе, задирающей общественные злоупотребления, а потому я прошу тебя не намекать и не выдавать ее как написанную по случаю "Ревизора". Brief an Prokopovič vom 27/7 1842 * in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 84.

²"Но она заключательная статья всего собрания сочинений и потому очень важна и требовала тщательной отделки." Brief an PROKOPOVIČ vom 10/9 1842 *, in: Perepiska Gogolja, op. cit., Bd. I, S. 104 f.

³Brief an S. P. ŠEVYREV, 24/10 1846 *, in: Perepiska Gogolja, op. cit., Bd. II, S. 327.

Sowohl der Komödie, als auch den Erzählungen liegt die Identitätsproblematik zu Grunde. In jeweils verschiedener Weise geht es um falsche Ich-Bilder, verkehrte Menschenbilder und zweifelhaftes Seinsverständnis der Figuren. Schon der Anfang der Komödie, die Ankündigung des Revisors *inkognito*, wirft eine Identitätsfrage auf. Ein Revisor inkognito - das stellt jedem frei, sich sein Bild von dieser Person zu machen. Die erste Frage ist also schon, was man unter einem Revisor versteht. Es ist in dieser Situation verständlich, daß man den ersten besten Fremden für den Revisor hält. Dieser Fremde ist Chlestakov.

Chlestakov eignet sich außergewöhnlich gut dazu, Träger verschiedener Revisorbilder zu werden, da er selbst als Person undefinierbar bleibt. Gogol' führt schon in den ersten Anweisungen zum Stück aus, wie er sich diese Figur vorstellt: Chlestakov, so wird gesagt, sei ein junger, nach der Mode gekleideter Mann von ungefähr 23 Jahren, schmal und hager und dümmlich. Er spreche und handele ohne jede Überlegung. Er sei nicht imstande, seine Aufmerksamkeit auf irgend einen Gedanken zu konzentrieren, und rede in abgerissenen Sätzen. Seine Worte strömten ihm meist völlig unerwartet von den Lippen. Je mehr der Schauspieler, der diese Rolle ausführt, Einfachheit und Treuherzigkeit zeige, desto mehr werde sie ihm glücken, schreibt Gogol'.¹

Auch in seinen *Anweisungen für diejenigen, die den "Revizor" wie es sich gehört spielen wollen*² befaßt sich Gogol' sehr genau damit, wie er Chlestakov dargestellt haben will. Er ergänzt hier, Chlestakov sei ein an sich völlig nichtiger Mensch. Die allgemeine Angst in der Stadt habe aus ihm jedoch eine außergewöhnlich geeignete Figur für eine Komödie gemacht. Alles an ihm sei Überraschung. Er selbst könne es sich lange nicht erklären, weshalb die Menschen in der Stadt ihm gegenüber so aufmerksam seien, er genieße es nur. Wenn

¹Brief an S. P. ŠEVYREV, 24/10 1846 *, in: Perepiska Gogolja, op. cit., Bd. II, S. 327.

²Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора". Geschrieben entweder 1842 (laut N. Tichonravov) oder um 1846. Erstmals von N. TICHONRAVOV in: Revizor. pervonačal'nyj sceničeskij tekst... Moskva 1886 herausgegeben.

er rede, so wisse er am Anfang seiner Rede nicht, wohin sie führen werde. Stoff für seine Reden gäben ihm die Umgebenden. Sie seien es, die ihm die Geschichten irgendwie suggerieren und in den Mund legen. Er selbst vergesse ganz und gar, daß er lügt, deshalb spiele er auch immer die Rolle perfekt, in die er gerade geschlüpft sei. Wenn er Staatsmann sei, dann trete er auch beeindruckend auf u. s. w. Der Schauspieler, der diese Rolle ausführen wolle, müsse deshalb ungewöhnlich vielseitig sein.

Und immer wieder warnt Gogol' davor, die Figuren des Stücks, nicht nur Chlestakov, als Karikatur darzustellen. Es müssen so reale Figuren wie möglich sein:

"Da ist noch die schwierigste Rolle des ganzen Stückes, die des Chlestakov. (...) Gott verhöte, daß sie mit den gewöhnlichen Possen gespielt werde, so wie man Angeber und Windbeutel im Theater darstellt. Er ist einfach dumm, er schwatzt nur, weil er merkt, daß man geneigt ist, ihm zuzuhören, er lügt, weil er ausgiebig gefrühstückt und ordentlich Wein getrunken hat. Fahrige wird er nur, wenn er sich den Damen nähert. Die Szene, wo er anfängt aufzuschneiden, verlangt besondere Aufmerksamkeit. Jedes seiner Worte, seiner Sätze und Ausdrücke ist aus dem Stegreif gesprochen, völlig unerwartet, und muß deshalb abgerissen vorgetragen werden. Man sollte nicht aus den Augen verlieren, daß die Leute am Ende dieser Szene beginnen, ihn kritischer zu betrachten. Er sollte jedoch auf keinen Fall anfangen, sich auf dem Stuhl zu winden; er sollte lediglich erröten und noch unerwarteter daherreden, und je länger, desto lauter. Ich fürchte sehr um diese Rolle. (...) Geben Sie Bobčinskij und Dobčinskij andere Kostüme als auf der Illustration (...) Hauptsache, daß es nicht possenhaft wird."¹

¹"Есть еще трудней роль во всей пьесе - роль Хлестакова. (...) Боже сохрани, если ее будут играть ц обыкновенными фарсами, как играют хвастунов и повес театральных. Он просто глуп, болтает потому только, что видит, что его расположены слушать; врет, потому что плотно позавтракал и выпил порядочно вина. Вертляв он тогда только, когда подъезжает к дамам. Сцена, в которой он завирается, должна обратить особенное внимание. Каждое слово его, то есть фраза или речение, есть экспромпт совершенно неожиданный и потому должно выражаться отрывисто. Не должно упустить из виду, что к концу этой сцены начинает его мало-помало разбирать. Но он вообще не должен шататься на

Es ist Gogol' also wichtig, daß seine Komödie nirgends die Lebens-echtheit verliert und zur Posse oder Karikatur überzogen wird. Chlestakov muß charakterlos wirken, er ist kein durchtriebener Betrüger, weil das ja eine Identität wäre. Er ist auch kein Angeber oder Windbeutel, keine Karikatur, sondern ein leerer Mensch, der nur von seiner Umgebung Inhalt bekommt und dem seine Reden nur von der Umwelt vorgegeben werden. Er hat noch nicht einmal so viel Identitätsgefühl, daß er sich, wenn er lügt, dessen bewußt ist. Deshalb ist es so wichtig, daß die Rolle von einem vielseitigen Schauspieler ausgeführt wird, der eben jede Identität, die Chlestakov annimmt, perfekt spielt. Denn wenn Chlestakov in eine Identität schlüpft, denkt er nicht mehr daran, daß er nur eine Rolle spielt, sondern wird zu dieser Rolle. Deshalb muß jede Rolle Chlestakovs natürlich dargestellt werden, nicht aber als aufgesetzte Pose.

In der Gesellschaft gelten Chlestakovs Eigenschaften als ernstzunehmende Qualitäten.¹ Chlestakov fällt in keiner Weise aus dem Rahmen. Das sollte er auch als Bühnenfigur nicht tun, denn wenn vom Zuschauer erwartet wird, er solle die in der Komik inhärente Kritik auch auf sich beziehen, dann müssen die Figuren ihm und seinen Mitmenschen auch ähneln.² Wir sollen ja nicht über Narren mit krummen Nasen lachen, sondern über das Spiegelbild unserer eigenen Wirklichkeit, das zwar grotesk verzerrt ist, aber nur, um deutlicher zu zeigen, was in unserem Leben schon sowieso, ohne daß wir es merken, grotesk verzerrt ist.

стуле; он должен только раскраснеться и выразаться еще неожиданнее, и чем далее, громче и громче. Я сильно боюсь за эту роль. (...)не одевайте Бобчинского и Добчинского в том костюме, в каком они напечатаны. (...)Вообще чтобы не было фарсирования." Brief an M. S. ŠČEPKIN, 10/5 1836, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XI, S. 39.

¹Vgl. das Fragment "Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору", Erstmalig 1841 im Moskvitianin, Teil III, Heft VI herausgegeben. Angeblich der Beginn eines Briefes an Puškin, der vorhatte, eine längere Besprechung des Stücks zu schreiben. Die überlieferte handschriftliche Fassung wird um 1840-41 datiert.

²Vgl. auch MANN, Ju., (1966, 83): "Смеясь над персонажами "Ревизора", мы, говоря словами Гоголя, смеемся не над их "кривым носом", а над "кривою душою". (...)Отсюда борьба Гоголя с элементами фарса, внешнего комикования, карикатуры, которыми обычно сопровождалось исполнение "Ревизора"."

Die durch Angst verblendeten Stadtbewohner, die Chlestakov als Revisor identifizierten, beladen ihn nun mit Eigenschaften, die aus ihrer Sicht zu einem Revisor passen. Gogol' selbst weist darauf hin, daß seinem Helden die Rede-Sujets von den jeweiligen Gesprächspartnern in den Mund gelegt werden. Chlestakov wird zur Verkörperung des Bildes, das man sich durch Romane und Feuilletons von der großen Welt gemacht hat.¹ Es ist ein völlig verkehrtes Bild, da es nicht über den Wissenshorizont der Figuren hinausgeht. Wenn Chlestakov z. B. prahlend von einer Melone für siebenhundert Rubel erzählt, so zeigt das nur, daß weder er, noch die Provinzstadtbewohner sich erlesenere Leckereien vorstellen können.²

Auch die Rolle des Revisors ist von dem beschränkten Weltbild der Provinzstädtler geprägt. Chlestakov wird zu dem, was sich die korrupten Menschen mit ihrem pervertierten Weltbild unter einem Revisor vorstellen, nämlich zu jemandem, mit dem man sich arrangieren kann, der einem die Fehler und Laster durchgehen läßt, wenn man ihm Geld gibt, der also ein Gauner ist wie alle. Gerade daß Chlestakov das ihm angebotene Geld annimmt, wird als Indiz dafür gewertet, daß er wirklich ein Revisor ist.³

Chlestakov ist natürlich gerade das Gegenteil eines Revisors. Sein eigenes schlechtes Gewissen läßt ihn anfangs befürchten, man werde ihn ins Gefängnis sperren. Er selbst hat keine Wertmaßstäbe, an denen er die Provinzstadtbewohner messen könnte. Er ist kein fester Punkt, kein Maß, sondern eine Leerstelle, eine Nicht-Identität. Die Provinzstadtbewohner, die sich diese Figur zum Revisor machen, um sich mit ihm zu arrangieren und unverändert in ihrem falschen Leben zu verharren, sind wiederum auch gerade das Gegenteil von dem, was sie sein sollten. Sie sind Beamte, die ihr Amt mißbrauchen, anstatt an ihrem Platz so viel Nutzen wie möglich zu bringen. Sie sind Menschen, die für sich leben, für den eigenen Vorteil, anstatt für andere in Brüderlichkeit zu leben. Sie sind Menschen, die kurzsichtig darauf bedacht sind, sich ihrer

¹ZOLOTUSSKIJ, I., (1987, 133).

²MANN, Ju., (1966, 58). Mann zitiert aus einem Artikel von S. Sergeev-Censkij über den "Revisor" im *Oktjabr*, Nr. 8, 1960, S. 211.

³LINDSTROM, Thais S., (1974, 107).

Verantwortung zu entziehen. Sie wollen ihre Laster nicht als solche erkennen, sondern leben weiter, als ob sie sich immer der Rechenschaft entziehen könnten. Die Stadtgemeinschaft entsteht und besteht lediglich aus der Angst vor dem Revisor. Die Mitteilung, daß ein Beamter aus Petersburg sie alle überprüfen wird, gibt ihnen plötzlich gemeinsame Sorgen. Das ist aber auch das einzige Fundament einer Zusammengehörigkeit der Menschen in der Stadt. Jurij Mann führt aus, wie diese falsche Gemeinschaft ihren Kulminationspunkt in der "Stummen Szene" findet, wo alle in der erneuten Angst vor dem wahren Revisor erstarren...zu leblosen Puppen, zu toten Seelen erstarren.¹

Enttäuscht durch die Interpretationen, die seiner Komödie von den verschiedensten Standpunkten aus zuteil wurden, bezog Gogol' immer deutlicher Stellung zu seinem Werk und versuchte schließlich noch, die von ihm geforderte Interpretationsrichtung durch das Bild der Seelenstadt, (das eine außerliterarische Dimension betrifft), festzulegen.

Es ist schon oft in der Gogol'-forschung auf verschiedene Gründe der Mißverständnisse um den *Revizor* hingewiesen worden. Maximilian Braun vergleicht die Komödie mit den vorausgegangenen Stücken dieses Genres und stellt fest, daß dem Publikum hier eine neue Art von Theater geboten wurde. Lediglich bei Griboedov, in *Verstand schafft Leiden*, sind Ansätze eines Theaters zu finden, das über das Altgewohnte hinausging, jedoch nicht in dem Maße wie bei Gogol'. Die Publikumserwartung war auf eine Posse, auf ein Vaudeville-Stück oder ein Melodram gerichtet.² Selbst diejenigen, die das Stück schätzten, hatten kaum Sinn für die tieferliegende Botschaft in der Komödie, sondern sahen es unter dem Aspekt des Amusements. Viele störte es, daß das Stück für eine Posse zu lang war, aber vor allem, daß die Komik nicht so harmlos war wie in anderen Stücken. Die wenigen aber, die sich die Mühe machten, mehr als eine Posse in dem Stück zu suchen, wollten darin ihre eigene Ideologie bestätigt finden. Die progressiven Kreise der Raznočincen, vor allem der Kreis um Belinskij, maßen der Literatur in immer stärkerem

¹MANN, Ju., (1966, 75).

²BRAUN, M., (1973, 140 f).

Maße die Rolle des Forums für Gesellschaftsdebatte zu. Sie erwarteten eine Literatur, die gesellschaftskritisch orientiert war und reagierten auf Mißstände mit Kritik am politischen oder sozialen System. Sie waren folglich ganz und gar auf eine sozial ausgerichtete Satire eingestellt. Gogol's Kritik war jedoch anthropologisch, sie betraf den Menschen. Maximilian Braun, der diese nicht auf Gogol' passende Erwartungshaltung der Gesellschaft analysiert, weist darauf hin, daß Gogol' in seiner Komödie sehr wohl die *Technik*, aber nicht das *Prinzip* des Realismus (der ja damals in Rußland schon sozialkritisch ausgerichtet war) verwendet. Das Stück bietet Kritikern wie Belinskij durch die realistische Technik die Möglichkeit, es als naturalistische Gesellschaftskritik zu verstehen.¹ Es spielt in der Gegenwart, in einer Provinzstadt Rußlands, und es treten Figuren auf, die realistisch gezeichnet sind. Sowohl diejenigen, die dieses Theaterstück als Frechheit gegenüber Gesetz und Ordnung verstanden, als auch diejenigen, die sich für die scharfe Kritik am System begeisterten, begingen denselben Fehler: Sie gingen an das Stück mit der Erwartung heran, es sei eine soziale Satire. Diese Auffassung ist auch heute, trotz Gogol's wiederholten Protesten, nicht ganz überwunden.²

Abram Terz u. a. betont jedoch in seiner Gogol'monographie *Im Schatten Gogol's*, daß ein sozialkritischer Ansatz, auch ganz abgesehen von Gogol's Aussagen zum und um den *Revizor*, nicht als solcher haltbar ist, da die Figuren im Stück, wenn man von dem nur beiläufig behandelten Volk absieht, nicht unter den Mißständen leiden.³ Die tragische Komponente im Stück bestehe nicht in der Übervorteilung einiger, alle seien gleichermaßen korrupt und stürzen durch ihre eigene Geisteshaltung ins Verderben bzw. in den "apokalyptischen Schluß".⁴

Die anfängliche Frage nach der Identität des Revisors *inkognito* treibt die Provinzstadtbewohner dazu, sich eine bestimmte Vorstellung vom Revisor zu machen. Sie ist eigentlich nichts anderes als

¹BRAUN, M., (1973, 155).

²Vgl. u. a. NIKOLAEV, D. P., (1986); STORCH, W., (1973), VORONSKIJ, A., (1939), (1982).

³TERZ, A. (Andrej Sinjavskij) (1979, 89).

⁴NIGG, W., (1966, 290).

die Frage nach menschlicher Existenz und Identität schlechthin, denn sie betrifft letztlich die Selbstverantwortung des Menschen. Ein freier, "echter" Mensch, im Sinne des religiösen Gogol', ist einer, der nach festen ethischen Normen lebt. Das Maß, an dem sein Tun gemessen wird, ist in erster Linie sein Gewissen. Wer nach seinem Gewissen lebt, der mißbraucht sein Amt nicht und braucht sich vor keinem Revisor zu fürchten, da er selbst tagtäglich mit sich selbst Revision treibt. In der Stadt des *Revizors* ist alles anders. Dort lebt jeder in einer Scheinwelt, in der Personen und Dinge vorgeben, etwas zu sein, was sie nicht sind. Nicht nur der Revisor Chlestakov ist ein falscher Revisor, sondern alle Menschen sind dort falsche Menschen.

T. S. Lindstrom formuliert, das Stück auf der Bühne sei eigentlich nur ein Traum des Kollektivs, d. h. die sinnentleerte Weltauffassung der verkehrten Menschen. Das "eigentliche Stück" aber, die Realität, beginnt mit dem Vorhang, denn in der stummen Szene wird dem Zuschauer suggeriert, daß nun eine echte Revision einsetzt, der alle zum Opfer fallen müssen, da sie ja, wie der Zuschauer gesehen hat, alle korrupt sind.¹

W. W. Rowe sieht im *Revizor* eine "umgekehrte Gogol'-Erzählung", in der nicht Irreales in die Realität eindringt (wie z. B. in den *Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka*), sondern die Realität jäh über den irrealen Traum der Stadtbewohner hereinbricht.² Beide Interpretationen beschreiben mit einem Gleichnis, was sich im *Revizor* abspielt. Das Stück entlarvt die egoistischen Antriebskräfte der Provinzstädtler und stellt ihnen eine Situation vor Augen, die jeden Augenblick Realität werden kann: die Entlarvung ihres Gaunertums. Wenn sich der junge Gogol' als unpolitisch bezeichnet, wenn er im Stück den Vertreter der Regierung, den "echten Revisor", als *deus ex machina* hereinbrechen läßt, so meint er es ernst. Dabei ist Gogol' jedoch keineswegs konformistisch obrigkeitshörig. Er stellt ja die Herrschenden nicht etwa positiv dar, sondern vertritt die Meinung, daß das System im Idealfall gerecht ist. Wenn an jeder Stelle im Staat ein rechtschaffener Mensch säße, dann würde alles funktionieren, davon ist Gogol' überzeugt. Ähnlich drückt es auch der "sehr bescheiden gekleidete junge Mann" in *Beim Verlassen des Theaters*

¹LINDSTROM, T. S., (1974, 113).

²ROWE, W. W., (1976).

aus: Das Volk solle durch kritische Stücke wie *Revizor* Vertrauen zur Regierung gewinnen, denn es zeige sich gerade in solchen Komödien, daß der Amtsmißbrauch nicht etwa von der Regierung ausgehe, sondern von den Unvernünftigen, die ihre Aufgaben nicht verstehen und ihren Pflichten nicht genügen.¹

5. Die Funktion der Groteskifizierung und des Lachens

Was der Zuschauer im *Revizor* zu sehen bekommt, sind pervertierte Menschen in einer grotesken, auf Angst gegründeten Welt. Dafür ist die Komödie das geeignete Medium, da sie sich mit Mißständen zu befassen hat und nicht mit Heldentaten.² Wie aber soll der Zuschauer, der ja nach Gogol's Auffassung in seine eigene, verkehrte Wirklichkeit nicht weniger verstrickt ist als die Figuren auf der Bühne, je in die Lage kommen, ein positives Gegenbild zur Bühnenwelt zu entwerfen? Gogol' setzt die Bereitschaft und Möglichkeit hierzu bei allen voraus und ist immer wieder tief enttäuscht, wenn er erleben muß, daß seine Kunst nicht richtig verstanden wird.

Anstoß für das richtige Verständnis ist die Groteskifizierung der fiktiven Welt, die das reinigende Lachen provoziert. Die vielen Anmerkungen zur Aufführungspraxis des *Revizors* beweisen, wie schwierig dieser Prozess ist. Das Possenhafte verhindert den Rückschluß auf die außerliterarische Wirklichkeit. Chlestakov sollte jedoch nicht ganz ohne karikierende Züge dargestellt werden, als sei er nur mit echten, wenn auch negativen Eigenschaften versehen. Chlestakov - und hierin besteht ein Teil der Groteskifizierung - muß sich eben als völlig leer erweisen, gerade weil er von den Provinzstadtbewohnern zum Träger ihrer verschiedenen Vorstellungen von einem Revisor gemacht wird. In raschem Ablauf führt er vor, wie sinnlos und leer alle gesellschaftlichen Funktionen sind, denen das Fundament menschlicher Existenz fehlt, ob wir es nun Seele, Gewissen oder

¹Für "Regierung" benutzt Gogol' hier Правительство, womit er ein Abstraktum meint, sozusagen das System im Idealfalle, und nicht die einzelnen Vertreter. Daß Gogol' das Stück *Beim Verlassen des Theaters* schon kurz nach der Premiere des *Revizors* 1836 entwarf und danach nur wenig veränderte, weist u. a. Jurij MANN (1966, 70) nach.

²Vgl. hierzu u. a. den Aufsatz von Vjačeslav IVANOV, (1925) in: MAGUIRE, A. (Hrsg.), (1974).

Moral nennen.¹ Es ist alles Trug, Oberfläche und Schein. Aber alle lassen sich narren, ja narren sich selbst. Es bedarf in der Schlußzene nicht des Bildes eines Jüngsten Gerichts, wie es von vielen Forschern gesehen worden ist; die Situation ist in sich selbst apokalyptisch. Denn auch ganz pragmatisch gesehen, bricht eine Existenz, die auf keinem Fundament ruht, irgendwann in sich zusammen. Auch Interpretationen, die in Chlestakov den Antichrist sehen wollen, bewerten das Stück m. E. viel zu transzendent.² Ähnlich wie die dämonischen Attribute des Schneiders Petrovič im *Mantel*, bedeutet das Dämonenhafte Chlestakovs nicht etwa, daß er kein realer Mensch sei oder daß er auf übernatürliche Art und Weise Böses in eine gute Welt bringt. Er ist vielmehr höchst alltäglich und nichtig, denn er besteht ja lediglich aus den Illusionen der Stadtbewohner. Sie alle haben Teil an ihm, durch ihr verkehrtes Weltbild.

Gogol' schreibt in einem Brief an Smirnova folgendermaßen über das Böse:

"Was den Klatsch anbelangt, so vergessen Sie nicht, daß ihn der Teufel verbreitet und nicht der Mensch (...) Denken Sie daran, daß alles auf Erden Betrug ist, alles scheint uns anders zu sein, als es in Wahrheit ist.(...) Es ist (...) schwer zu leben, da wir ständig vergessen, daß unsere Taten nicht von einem Senator der Revision unterzogen werden, sondern von jemandem, der durch nichts zu kaufen ist, und der eine völlig andere Sicht der Dinge hat."³

¹Vgl. BICILLI, (1948). Bicilli meint, Gogol's nachträgliche Interpretationen des Stücks seien kein reaktionärer Versuch, der Sozialkritik die Spitze zu brechen, sondern schon im Stück sei die antropologische Komponente angelegt, die Kritik am leeren, sündhaften Menschen in einer Welt von leeren, austauschbaren Menschen wie Bobčinskij und Dobčinskij.

²Interpretationen in diese Richtung finden sich in der neueren Forschung, u. a. bei W. NIGG, (1966, 290 ff), bei E. STEFFENSEN, (1967, 223 f) sowie bei W. W. ROWE, (1976, 142 ff).

³"Что же касается до сплетней, то не забывайте, что их распускает черт, а не люди, (...)Помните, что все на свете обман, все кажется нам не тем, чем оно есть на самом деле. (...)Трудно (...) жить нам, забывающим всякую минуту, что будет наши действия ревизовать не сенатор, а тот, кого ничем не подкупишь и у которого совершенно другой взгляд на все."Brief an A. O. SMIRNOVA, 6/12 1849, in: *Perepiska Gogolja*, op. cit., Bd. II, S. 197 f. Über die Geringschätzung, mit der man dem Teufel begegnen sollte, vgl. auch Brief an Smirnova, 10/7 1850, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XIV, S. 193 f.

Dreht man diese Argumentation um, so bedeutet Gogol's These, daß das Böse nur in der Illusion deutlich wird. Wer sieht, daß es nichts als Illusion ist, der wird davon nicht mehr angefochten, sondern kann darüber lachen.¹ Die in der Groteske inhärente Komik bringt den Zuschauer oder Leser zum Lachen und bewirkt bei ihm, wie Gogol hofft, eine innere Wandlung zum Besseren.

Es ist keine neue Erkenntnis, daß Gogol eine solche reinigende Wirkung von seiner Komödie erwartete.² Es gibt wenige Fakten in der Gogol-forschung, die sich so eindeutig schon aus den allerersten Äußerungen des Schriftstellers ergeben, wie seine auf den *Revizor* gerichtete Erwartungshaltung und seine Enttäuschung nach der Premiere. Im *Auszug eines Briefes, vom Autor an einen Literaten nach der ersten Aufführung des >>Revisors<< gerichtet* schrieb Gogol, er habe das Ergebnis erwartet, und dennoch sei er nun sehr verwirrt und schwermütig.

Am 10/5 1836 schrieb er eine Reihe von Briefen an die besten Freunde, in denen er über seine bevorstehende Abreise berichtete und auf den *Revizor* eingeht. An Pogodin schrieb er:

"Ich fahre ins Ausland. Dort will ich den Kummer vertreiben, den mir meine Landsleute tagtäglich bereiten. Ein zeitgenössischer Schriftsteller, ein komischer Schriftsteller, ein moralischer Schriftsteller muß so weit wie möglich von seiner Heimat entfernt sein. Ein Prophet genießt in seiner Heimat keinen Ruhm. Daß sich schon entschieden alle Stände gegen mich erhoben haben, stört mich nicht, aber es ist irgendwie schwer, traurig, wenn man sieht, wie sich diejenigen Landsleute ungerecht gegen einen wenden, die man von Herzen liebt, wenn man sehen muß, wie

¹Vgl. SCHREIER, H., (1977, 92).

²Vgl. hierzu u. a. GERCEN, A. I. Literatura i obščestvennoe mnenie posle 14 dekabrja 1825 goda, in: Sobr. Soč. v 30-ti tomach, Bd. VII, Moskva 1956, S. 209-230, der das Anliegen zwar auf seine Weise auslegte, nämlich als sozial gemeinte Beichte Russlands, der aber dennoch auf die für Gogol enttäuschende Reaktion des Publikums hinwies. Weiter IVANOV, V., (1974, 205); BOROZDIN, A., (1902, 16); ZENKOVSKIJ, V. V., (1948, 181-188); LUK'JANOVSKIJ, B., (1912, 25); MOČULSKIJ, K., (1934) (1976, 36); LEISTE, H. W., (1958, 31); NIGG, W., (1966, 287).

falsch, wie verzerrt sie alles sehen, wie sie Teile fürs Ganze halten und Zufälle für Regeln."¹

Auch später formulierte Gogol' seinen Glauben an die verändernde Kraft des Theaters und insbesondere des Lachens im komischen Theater. In der *Beichte des Autors* sowie in einem Brief an Žukovskij² erwähnt er ausdrücklich den *Revizor* als Wendepunkt in seinem Schaffen. Mit der Komödie beginnt eine Periode, in der er sein bisher gutmütiges Lachen zum Nutzen der Mitmenschen als reinigende Waffe gebraucht. Er erwähnt auch seinen Ärger darüber, daß ihn niemand verstand. Und schließlich kommt er in den *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* noch einmal auf das Theater zurück, nämlich im 14. Kapitel, betitelt *Über das Theater, über die einseitige Sicht auf das Theater und überhaupt über die Einseitigkeit*. Dort erläutert er recht genau, wie er sich den Effekt des Theaters vorstellt:

"Das Theater ist (...) kein nichtiges Ding, wenn man in Betracht zieht, daß in ihm gleichzeitig an die fünf-, sechstausend Menschen Platz finden und daß diese ganze Menschenmenge (...) plötzlich gleichzeitig gemeinsam erzittern, gemeinsam in Tränen ausbrechen und gemeinsam lachen kann. Das ist ein Lehrstuhl, von dem aus man viel Nützliches für die Welt verkünden kann."³

¹"Еду за границу, там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники. Писатель современный, писатель комический, писатель нравов должен подальше быть от своей родины. Пророку нет славы в отчизне. Что против меня уже решительно восстали теперь все сословия, я не смущаюсь этим, но как-то тягостно, грустно, когда видишь против себя несправедливо восстановленных своих же соотечественников, которых от души любишь, когда видишь, как ложно, в каком неверном виде ими все принимается, частное принимается за общее, случай за правило." Brief an M. P. Pogodin, 10/5 1836, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XI, S. 40.

² Brief vom 10/1 1848 *, in: *Perepiska Gogolja*, op. cit., Bd. I, S. 212.

³"Театр (...) не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа (...) может вдруг потрястись одним потрясеньем, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра." *Vybrannye mesta iz perepiska s druž'jami*, kap. XIV, "O teatre, ob odnostoronnem vzgljade na teatr i voobščee ob odnostoronnosti", Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 267 ff.

Hierin liegt auch der Grund dafür, daß Gogol' seiner Komödie mehr Bedeutung zumaß als den ungefähr gleichzeitig geschriebenen und von der Grundthematik ähnlichen *Petersburger Erzählungen*: Das Theater erreicht in viel höherem Maße die Massen und hat eine Gruppendynamik, die Gogol' sehr wohl erkannte.

6. Der *Revizor* und die *Petersburger Erzählungen*

Da nun dieselben Fragen den *Petersburger Erzählungen* und dem *Revizor* zu Grunde liegen, dürfte auch Gogol's Anliegen in beiden Fällen dasselbe gewesen sein. Daß er die Komödie so viel ernsternahm, lag wohl eben an der Massenwirkung, die er sich von dem Bühnenstück erhoffte (er hat seiner Erzählprosa im Nachhinein nie besonders viel Beachtung geschenkt, war immer unzufrieden mit dem Resultat und mit der Rezeption). Den "Autor" in *Beim Verlassen des Theaters* läßt Gogol' die Massenwirkung der Komödie kommentieren. Alle anderen Genres, so sagt er, unterliegen dem Urteil einiger wenigen, nur die Komödie richtet sich an alle Menschen.

Gogol' erhoffte sich, daß seine Komödie überall in Rußland gespielt werden würde (was ja übrigens auch eintraf) und somit ganz andere Kreise erreichen würde als die Erzählungen, die doch in erster Linie nur die großen Städte Petersburg und Moskau mit ihrem relativ kleinen lesenden Publikum erreichten. In den *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* aus dem Jahre 1847 beklagte er sich darüber, daß nur Literaten, Kritiker und Schriftsteller sich überhaupt zu seinen Werken äußerten, obwohl er doch auf Reaktionen von Menschen aller Schichten hoffte.¹ Sein Stück wurde tatsächlich viel gespielt und erreichte ein anderes Publikum als die gedruckten Texte. Die große Wirkung, die Gogol' sich wohl erhoffte, blieb jedoch aus.

Es wäre müßig zu versuchen, diesen oder jenen Helden aus den *Petersburger Erzählungen* mit der einen oder anderen Figur der

¹Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami, Kap. XVIII, "Četyre pis'ma k raznym licam po povodu "Mertvyx Duš"", Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 286 ff.

Komödie zu identifizieren. Die illusorische, groteske Welt, in der nichts so ist, wie es scheint, und die wir schon aus *Nevskij Prospekt* kennen, ist auch im *Revizor* der Hintergrund, auf dem sich das Geschehen abspielt. Figuren wie Chlestakov, die gesellschaftlich einflußreich und bedeutend erscheinen, sich jedoch in nichts auflösen, wenn man sie genauer beschaut, die nur Hüllen von Menschen sind, sind uns aus der *Nase* und aus den *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* geläufig. Das verkehrte Wertesystem, das Akakij Akakievič im *Mantel* dazu veranlaßt, sein Glück in Nichtigkeiten zu suchen, unterscheidet sich wenig von dem, das die Provinzstädter im *Revizor* dazu antreibt, sich aus Chlestakov ihr Bild eines Revisors zurechtzubiegen. Das Leben unter diesen illusorischen Umständen, in Selbstbetrug, Materialismus und Egoismus, muß ein böses Ende nehmen. Das ist die Botschaft an den Leser des *Portret* ebenso wie an den Zuschauer des *Revizor*.

IX: DER MANTEL

I. Einleitung

Der *Mantel* wird allgemein als eine späte Erzählung Gogol's eingestuft, da er erst entstand, als die Arbeit an den *Toten Seelen* in vollem Gange war. Gogol' schrieb an der Erzählung von 1839 an, und sie ist uns in mehreren fragmentarischen Fassungen überliefert, die wohl alle bis 1841, oder jedenfalls bevor das Werk endlich 1842 in der Gesamtausgabe der Gogol'schen Werke zum erstenmal erschien, entstanden sind.¹ Das zeitliche Zusammenfallen mit den *Toten Seelen* lenkt leicht von der Tatsache ab, daß zwischen dem Erscheinen der *Arabesken* und dem des *Mantels* lediglich sieben Jahre liegen. Mit dem *Revizor* (1836) und den beiden Fassungen von *Portret* (in den *Arabesken* 1835 und im *Sovremennik* 1842) als Brücke läßt sich eine recht eindeutige Kontinuität im Werke Gogol's feststellen, was angesichts der kurzen Zeitspanne, in der er schöpferisch tätig war, auch nicht verwunderlich ist. Da es in der vorliegenden Arbeit gerade um diese Kontinuität und den gemeinsamen Nenner der Werke geht, muß es von besonderem Gewicht sein, die Parallelen zwischen dem *Mantel* und den frühen *Petersburger Erzählungen* aufzuzeigen.

2. Der Erzähler

In keiner anderen Erzählung Gogol's tritt die Sonderrolle des Erzählers so deutlich zum Vorschein wie im *Mantel*, obwohl hier nicht mehr, wie es in den frühen Erzählungen (*Abende auf einem Vorwerk bei Dikan'ka* und *Mirgorod*) der Fall war, ein Erzähler ausdrücklich vorgestellt wird. *Der Mantel* dient ja geradezu als Musterbeispiel für den russischen *skaz*, also für das Erzählen in einem spezifischen, für den Autor nicht charakteristischen Erzählton. Kann man in der Erzählung *die Nase* auf ungeschickten, den Leser irritierenden Sprachgebrauch hinweisen, ohne jedoch eindeutig die soziale Herkunft des Erzählers festlegen zu können, so stellt man im *Mantel* schon auf der ersten Seite fest, daß der

¹GOGOL', N. V., Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, III, S. 675 ff. Kommentare zum *Mantel*.

Erzähler ein Kollege von Akakij Akakievič sein muß. Seine steife, etwas holperige Amtssprache, mit ihrer Häufung von Partizipialformen, vermischt mit lässiger Umgangssprache, dürfte für das Milieu der mittleren und niederen Schreiber im bürokratischen Apparat Nikolaus I. charakteristisch gewesen sein. Dieses Abweichen von der Sprachnorm geht leider in vielen Übersetzungen verloren, ja in manchen Fällen scheint der Übersetzer den Text absichtlich "geglättet" zu haben. Es ist natürlich auch eine fast unlösbare Aufgabe für einen Übersetzer, diesen Erzählstil wiederzugeben, denn die spezifische Sprachform der Petersburger Beamten der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts läßt sich nicht direkt übertragen. Wie sollte man sie wiedergeben? Als Beamtenjargon aus dem Berlin derselben Zeit? Abgesehen davon, daß auch dieser sicherlich nicht rekonstruierbar wäre, hätte er auch andere Konnotationen als die Sprache des *Mantel*-Erzählers. Auch wird ein nicht-russischer Leser die Abweichung von der Norm nicht in demselben Maße wahrnehmen, wie Gogol's russische Leser, und er wird sie jedenfalls nicht ohne weiteres als Beamtenjargon erkennen. Das Aufdecken dieses Phänomens ist u. a. das Verdienst des russischen Formalisten Boris Eichenbaum¹ und, konkreter auf die Herkunft des Jargons aus dem Beamtenmilieu bezogen, V. V. Vinogradovs.² Wie jedoch Harold McFarlin mit Recht betont, ist diese Entdeckung noch nicht ausreichend auf ihren Sinngehalt geprüft worden.³

Auffällig ist immerhin, daß der Stil holperig ist und der Lauf der Erzählung andauernd unterbrochen wird. Auch in den Übersetzungen ist zu erkennen, daß derjenige, der da seine Geschichte erzählt, nicht sonderlich geschickt vorgeht.

"In dem Departement...aber sagen wir lieber nicht, in welchem Departement."⁴ Dieser erste Satz, abrupt durch einen Punkt abgeschlossen, ist gleichsam symptomatisch für die Ausdrucksweise des Erzählers. Der prägnante Anfangssatz löst sich in nichts auf und wird erst nach einer langen Digression eine halbe Seite weiter

¹EICHENBAUM, B. , (1919, 151 ff.).

²VINOGRADOV, V. V. , (1936, Bd. II, 303-360).

³McFARLIN, H. A., (1979, 235-253).

⁴Ich zitiere aus: Nikolaj Gogol. Sämtliche Erzählungen. Winkler Verlag München 1961, übersetzt von Josef Hahn.

unten wieder aufgenommen. Abgesehen von der Irritation, die der Leser empfinden muß, wenn er so in die Erzählung hineinstopert, muß er sich auch über die fünf Nennungen des Wortes "Departement" auf der ersten Seite wundern. Es ist im Russischen ("departament") wie im Deutschen ein Fremdwort, das ohne weiteres durch russische Äquivalente ersetzt werden könnte¹ wie z. B. "otdel" oder "upravlenie". Im russischen Wort "otdel", wie im deutschen "Abteilung", ist der genaue Sinn des lateinstämmigen "Departement" enthalten, aber durch das Fremdwort wird er noch auffälliger hervorgehoben. In der Tat zeigt sich die Hauptfigur der Erzählung, Akakij Akakievič, als total isoliert und vom "Ganzen" der Brüderlichkeit abgetrennt.

Außerdem wird "Departement" mit Attributen vermenschlicht. Es wird gesagt, es gebe nichts "Empfindlicheres" (*serditee*, also eigentlich "Zornigeres, Jähzornigeres") "als sämtliche Arten von Departements, (...)": Der Erzähler verleiht dem Departement nicht nur menschliche Eigenschaften, sondern er nimmt auch auf die "Gefühle" des Departements Rücksicht, anders als er es später mit den Gefühlen Akakij's tut.

Der Erzähler schildert nun Akakij Akakievič. Durch die Beschreibung erhält Akakij jedoch keineswegs Züge, die ihn eindeutig als Hauptfigur etablieren. Deshalb haben Interpreten und Kritiker auch verschiedentlich dem Mantel selbst die Hauptfigurenrolle zuteilen wollen.² Zu Gogol's Lebzeiten muß es noch auffälliger gewesen sein als heute, daß eine Figur wie Akakij keine Heldenrolle ausfüllt. Die damaligen Erwartungen waren von traditionellen Romanen und Erzählungen geprägt, so daß man automatisch einen positiven Helden vermutete und suchte. (Man vergleiche hierzu die Reaktionen auf Lermontovs *Held unserer Zeit*, wo auch das Fehlen eines positiven Helden übel vermerkt wurde.) Auf jeden Fall aber suchte

¹Natürlich war die offizielle Benennung jener administrativen Instanz, wo Akakij Akakievič als Schreiber diente, im Russland Nikolaus I. "departament". Durch die fünffache Wiederholung des Wortes gewinnt man jedoch den Eindruck, es sei kein Zufall, daß Gogol' seine Figur gerade in einem "departament" und nicht in einer anderen administrativen Instanz dienen läßt.

²So beispielsweise BRAUN, M., (1973), und SCHAMSCHULA, W., (1990), der die Erzählung als Experiment wertet, ein geläufiges Symbol ins Zentrum des Textes zu rücken.

man die Aussage eines Textes in den Figuren und nicht in der Erzähltechnik. Diese Erwartungshaltung führte zu der naiven Ansicht, der Autor (den man noch mit der Figur des Erzählers und mit der historischen Person Gogol' gleichsetzte) schildere mitleidsvoll einen kleinen Helden.

Durch die ständige Wiederholung von Negationen in der Beschreibung des Äußeren von Akakij Akakievič (*ne-...ne-...ne-...*) sowie durch die Endungen auf "-vat", die im Russischen eine abfällige Beseutung haben, entsteht eine Anti-Beschreibung, die in der unvorstellbaren "hämorrhoidalen" Gesichtsfarbe gipfelt. Auf diese Figur scheint der Erzähler, anders als beim Departement, keine Rücksicht nehmen zu müssen. Lapidar wird die Beschreibung Akakij's mit der unlogischen Feststellung abgeschlossen, Schuld am Äußeren der Figur habe das Petersburger Klima. Der Erzähler liefert also eine durch ihre Länge scheinbar genaue Beschreibung, die in Wirklichkeit nichts Wesentliches aussagt. Aus der Beschreibung läßt sich jedoch das Menschenbild des Erzählers ableiten. Er zeigt, wenn er diejenigen moralisch verurteilt, die kein Mitleid mit Leuten wie Akakij haben, daß er eine gewisse Ahnung davon hat, was man Menschlichkeit nennt. Da er aber selbst gerade spöttelnd über Akakij geschrieben hat, gleicht er selbst denen, die er rügt, weil sie "die löbliche Gewohnheit haben, über die herzufallen, die nicht beißen können."

Das große Gewicht, welches dem Datum in der Szene über die Namensgebung Akakij's beigemessen wird, ist schon durch die Unsicherheit des Erzählers in Frage gestellt: "Wenn den Erzähler sein Gedächtnis nicht täuscht," wurde Akakij am 23. März geboren. Nun werden Namen zur Auswahl angeboten, die zwar, wie gezeigt worden ist,¹ Märtyrernamen sind, deren auffälligstes Merkmal jedoch (wie der Ausruf von Akakij's Mutter bestätigt) ihre völlige Ungeläufigkeit und Unbekanntheit ist. Sie besitzen infolge dessen auch keine Aussagekraft. Der Schluß, man hätte Akakij keinen anderen Namen geben können und alles sei mit Notwendigkeit geschehen, ist reine Ironie (im Russischen noch auffälliger durch eine ab-

¹Vgl. SEEMAN, K. D., (1967, 7-21) sowie SCHILLINGER, J., (1972, 36-41).

Vergleiche weiter zu Akakij's Namen WOODWARD, J. B., (1981/1982), wo Akakij vom griechischen Akakia, (Einfalt, Unschuld) abgeleitet wird.

surde Wortverbindung: *Slučilos' po neobchodimosti* - wobei *slučit'sja* die Konnotation "zufällig passieren" hat und mit "Notwendigkeit" nicht zusammenpaßt. Es entsteht eine Art Oxymoron: alles sei "notwendigermaßen zufällig so passiert"). In der Welt, in die Akakij hineingeboren wird, fehlt jeder Bezug zum Namen. Der Name, der, durch die Taufe bekräftigt, einen Gottesbezug haben sollte, ist zum zufälligen Zeichen geworden. Wie Lorenzo Amberg zeigt¹, wurde in der endgültigen Fassung auch der Priester aus der Namensgebungs-Szene entfernt und durch das unpersönliche "man" ersetzt (*rebenka okrestili*). Die Absurditäten im Weltbild des Erzählers ergeben sich allerdings nicht unmittelbar aus seinem Diskurs. Er ist wirklich überzeugt davon, daß es sich so verhält, wie er berichtet. Wenn man sich auf den Erzähler einläßt, so wird man in die Welt seiner Scheinlogik völlig integriert. Umgekehrt gelangt man durch die Entdeckung der Ungeschicklichkeit des Erzählers dazu, seine Sichtweise zu hinterfragen.

Akakij ist ein kleiner Beamter, dem alle im Departement mit Mißachtung begegnen. Er identifiziert sich ganz mit seiner Abschreibertätigkeit. Von seinen jüngeren Kollegen wird er oft geärgert und belästigt, er ignoriert jedoch alle Sticheleien, solange sie ihn nicht beim Schreiben stören. Dann aber beklagt er sich: "Laßt mich in Ruhe, warum beleidigt ihr mich?" Die Kränkung (*obida*) besteht darin, daß er in seiner Tätigkeit behindert wird, nicht etwa in den Angriffen auf seine Person. Akakij identifiziert sich tatsächlich selbst mit seiner Tätigkeit. Es zeigt sich aber auch, wie unreflektiert der Erzähler diese Identifikation annimmt. Das geschieht in der Paradestelle der Gogolinterpreten, der berühmt-berüchtigten "humanen Stelle" oder "ersten humanen Stelle".²

¹AMBERG, L., (1986, 95).

²Die humane Stelle als Appell an unser Mitleid, als ernst gemeinte Autorpassage, sehen so verschiedene Forscher wie: AMBERG, L., (1986, 95-100); STEFFENSEN, E., (1966, 194); BRÜCKNER, A., (1905, 237); BRAUN, M., (1973, 222); NIGG, W., (1966, 273); KEIL, R. -D., (1985, 66-71)(Welt der Slaven); SHEPARD, E. (1977, 288-301); BRODIANSKIJ, N., (1952-53, 36-57); SLONIMSKIJ, A., (1923, 18); ŠENROK, in: POKROVSKIJ, V. (1915, 63) (Hrsg.); KOTLJAREVSKIJ, N., (1911, 280); LUKJANOVSKIJ, B., (1912, 16, 35 f); OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, (1909, 70) und sehr viele andere. Die Ansicht, daß die "humane Passage" lediglich eine technische Rhythmisierung sei, wurde von EICHENBAUM, B., (1919, 183-189) vertreten. Die "humane Stelle" als "inhumane Stelle" sehen ZELINSKIJ, B., (1982, 54-62) und BUSCH, U., (1983, 189-203), S. 189-203.

Die Unterscheidung zwischen dem Schriftsteller Gogol' und dem Erzähler im Text ist m. E. für das Verständnis der "humanen" Stelle äußerst relevant. Die Fakten sind aus der Sicht und in der Sprache des Erzählers geschildert, den wir jedoch von Anfang an für inkompetent gehalten haben. Der Autor des *Mantel*, also Gogol' in der Situation des Verfassens des Textes, bezweckt mit der "humanen Stelle" möglicherweise eine andere Aussage, als der Erzähler.¹

Boris Eichenbaum definiert die "humane Stelle" als lyrische Digression², die sich vom Vorangegangenen abhebt. Er unterscheidet hier jedoch nicht zwischen dem Skaz-Erzähler und Gogol'. Die Lyrik ist jedoch die des Beamten-Erzählers und fällt in ihrer Fragwürdigkeit auf diesen zurück.

Mehr als in der deutschen Übersetzung macht sich im Russischen die Amtssprache in dieser ganzen emotionalen Passage geltend. "In ihr (*der Stimme Akakijs, A. L.*) erklang etwas zu Mitgefühl geneigt Machendes" (*V nem slysalos' sto-to takoe preklonajusčee na žalost*), heißt es z. B. wörtlich. Weiter "schien" alles "ringsum gleichsam in einem anderen Licht". Die Veränderung findet nicht in dem jungen Mann statt, der von Akakijs Ausruf so betroffen ist, sondern außerhalb und auch nur scheinbar. Eine Folge des Erlebnisses ist, daß sich der junge Mann von seiner Umgebung absetzt und von seinen Kollegen isoliert. Seine Kontakte zu den Kollegen waren nicht aus Brüderlichkeit entstanden. Er verkehrte mit ihnen, weil er sie für angenehme (*prilicnye*) Leute von Welt (*svetskie ljudi*) hielt. Nur aus kausaler, materialistischer Überlegung ergibt sich für den jungen Mann ein Grund, sich seinen Mitmenschen zuzuwenden. Im Laufe seines Lebens sieht dieser junge Mann nun oft das Bild Akakijs vor sich und erschrickt über die Schlechtigkeit der Menschen. Dabei bleibt es aber auch. Das ist die einzige Äußerung seines Mitgefühls, das im Gegensatz zum christlich fundierten Mitleid untätig, wirkungslos, passiv bleibt. Hinter der scheinbar

¹BUSCH, U., (1983, 189 f) unterscheidet für das Textverständnis zwischen der Figur des Erzählers im Text, dem Autor als Teilaspekt Gogol's, der sich anhand des Textes rekonstruieren läßt (also Gogol' im Augenblick des Verfassens des *Mantel*) und schließlich dem Schriftsteller Gogol' als geschichtliche Person.

²EICHENBAUM, B., (1919).

humanen Reaktion steckt ein pervertiertes Weltbild. Der junge Mann sieht in Akakij "den kleinen Beamten mit der Glatze": das also ist sein Bild vom "Bruder". In den Beschreibungen der Menschen, mit denen sich der junge Mann eingelassen hatte, taucht zweimal das Attribut "von Welt" als positives Prädikat der Mitmenschen auf: (*Svetskie ljudi und obrazovannaja svetskost'*). Diese gesellschaftsbezogene Wertung ist nicht mit der Autorintention Gogol's zu vereinbaren. Der Erzähler aber hebt den jungen Mann und dessen Seinsverständnis lobend hervor.

Der junge Mann ist durch sein wirkungsloses Mitleid und seine Abkehr von den Mitmenschen moralisch disqualifiziert. Er taucht jedoch im weiteren nicht mehr auf und spielt keine Rolle mehr. Eigentlich ist es der Erzähler, der in der "lyrischen" humanen Passage versucht, seine Menschlichkeit zu zeigen, ohne daß er einen richtigen Begriff von Menschlichkeit hat. Emotionales drückt er in Kanzleisprache aus, und Menschen beurteilt er nach gesellschaftlichen Normen. So verwechselt er wiederholt den christlichen Bruderbegriff mit dem gesellschaftlichen des Kollegen bzw. des "Bruders im Genuß". Er erklärt, daß Akakij diese Kollegen /Brüder meidet, im Gegensatz zu den anderen Beamten, um nicht in seiner Abschreibertätigkeit gestört zu werden¹: "Nicht ein einziges Mal im Leben hatte er dem Beachtung geschenkt, was sich jeden Tag auf der Straße tut und ereignet, worauf bekanntermaßen sein Bruder, jener junge Beamte, immer achtet (...)".² Kurz darauf benutzt er den Bruderbegriff abermals: "ein anderer geht, und das geschieht am häufigsten, einfach zu seinem Bruder in den vierten oder dritten Stock, (...)".³ Der Erzähler meint, daß sich der junge Mann aus Mitleid mit Akakij von seinen Kollegen im Departement zurückzieht, obwohl Akakij damit nicht geholfen ist. Der Erzähler kann also wirkungsloses Mitleid nicht von echtem unterscheiden. Schon vor der "humanen Stelle" übt er Kritik an den Vorgesetzten Akakijs, die ihm die Papiere zum Abschreiben bringen, ohne zu

¹Vgl. BUSCH, U., (1983, 193)3.

²Wegen des Bruderbegriffes (всегда посмотрит его же брат.) habe ich die Übersetzung des Übersetzerkollektivs des Slavischen Seminars der FU Berlin, Reclam, Stuttgart 1981 gewählt.

³(Meine Übersetzung, A.L.), Vgl. Poln. Sobr. Soč. III, S. 146. (к своему брату в четвертый или третий этаж.)

sagen: "Schreiben Sie es ab!" oder "Das ist eine ganz interessante, schöne Sache!" - als ob nichtssagende, erstarrte Floskeln seitens der Vorgesetzten für Akakij Hilfe bedeutet hätten. Vor allem aber wird das Mitgefühl des Erzählers dann geweckt, wenn es um den "armen" jungen Mann geht, und nicht wenn Akakij's Leid beschrieben wird. Der junge Mann ist bemitleidenswert, da er so unter der Erinnerung an Akakij leiden muß.¹

Die "Menschlichkeit", die der Erzähler uns zeigen möchte, unterstreicht er selbst durch ungeschicktes Pathos, aber das Hervorheben der eigenen Tugenden sieht Gogol' stets als Verstoß gegen die christliche Forderung nach Demut.²

Der Erzähler behält seine fragwürdige Auffassung von Mitleid und menschlicher Güte bei. Er bezeichnet einen Vorgesetzten als guten Menschen, der, auf Akakij's Fleiß aufmerksam geworden, ihn "belohnen" möchte, indem er Akakij eine etwas anspruchsvollere Aufgabe gibt, der dieser jedoch nicht gewachsen ist. Obwohl die "Belohnung" ein erneutes Beispiel für verfehlte, wirkungslose Mildtätigkeit ist, schildert der Erzähler das Verhalten des Vorgesetzten vorbehaltlos positiv. Auch in der sog. "zweiten humanen Passage", nach Akakij's Tod und kurz vor Beginn des phantastischen Epilogs, kommt des Erzählers "Hilflosigkeit gegenüber dem hilflos verstorbenen Akakij" zum Vorschein.³ Er sagt zwar, Akakij sei ein "Wesen, das niemand beschützt hatte, niemandem teuer gewesen war, niemanden interessiert hatte und das nicht einmal im Stande gewesen war, die Aufmerksamkeit eines Naturforschers zu erregen, der doch nicht versäumt, eine gewöhnliche Fliege auf eine Stecknadel zu spießen und sie unter dem Mikroskop zu betrachten." Aber er selbst gibt zu, sich nicht weiter um den Verbleib des Nachlasses von Akakij gekümmert zu haben. Nie hat er Akakij als "Wesen" oder gar als "Menschen" beschrieben. Er hat die Geschichte nur wegen des Mantels erzählt, "als wäre der Mantel tatsächlich der "lichte Gast", der "für einen Augenblick das arme Leben"

¹Diese Fehlplatzierung des Mitleids ist im Aufsatz von U. BUSCH, (1983), eingehend untersucht.

²BUSCH, U. (1983, 192 f).

³BUSCH, U. (1983), S. 196.

Akakijs belebt hat."¹ Der Erzähler gehört also selbst zu jenen, die sich um Akakij nicht gekümmert haben.

Immer wieder täuscht sich dieser Erzähler in seiner Beurteilung von Menschen, so z. B. auch in seiner Charakterisierung der "bedeutenden Persönlichkeit". Diese sei im Grunde ihres Herzens ein guter Mensch, freundlich und hilfsbereit, aber der Generalsrang habe ihr den Kopf verdreht. Sie habe sogar so etwas wie Reue empfunden, nachdem sie Akakij ausgeschimpft hatte, und eine Woche später einen Beamten zu ihm geschickt, um zu erfahren, was er eigentlich gewollt habe und ob man ihm nicht doch helfen könne. Da ist Akakij allerdings schon tot. Als sie das erfährt, fühlt die "bedeutende Persönlichkeit" sogar Gewissensbisse und ist den ganzen Tag über in schlechter Stimmung. Das ist das Höchstmaß ihrer Mitleidsfähigkeit.

Der Erzähler verwendet für die schlechte Stimmung der "bedeutenden Persönlichkeit" den christlichen Begriff *sostradanie*. Es gibt in der Erzählung noch weitere Beispiele für inadäquat angewandten Ausdrücke aus dem religiösen Bereich: Schon zu Beginn hatte der Erzähler den christlichen Ausdruck "Erlösung" (*Spasenie*) in einem unpassenden Zusammenhang gebraucht: Die Erlösung der Petersburger Beamten [von der Kälte] bestand darin, sich in ihre dünnen Mäntel hüllen und möglichst rasch ins Büro zu laufen.

Ein weiteres Beispiel für inadäquat verwendete Ausdrücke ist es, wenn der Erzähler schildert, wie das "Unglück" in Form des Winterfrostes "unverhofft" über Akakij hereinbricht. Der Winter ist ja in Wahrheit weder unverhofft, noch ein Unglück, denn er kommt eben alljährlich, und ein Unglück ist nur, wenn jemand keinen Mantel hat.

Diese unzulänglichen Reaktionen und Definitionen werden häufig vom Erzähler mit dem Wort *daze* ("sogar") eingeführt², das eine Steigerung erwarten läßt. Statt der erwarteten Steigerung folgt meistens ein Antiklimax. Das ist eine konsequente sprachliche Realisierung seines verkehrten Weltbildes.

¹BUSCH, U. (1983), S. 196.

²Vergl. hierzu die Studie von TŠHIŽEVSKIJ, D., in: BUSCH et al. (1966, 100-126).

Nils Åke Nilsson hat gezeigt, daß eine sentimentalistische Beamtenliteratur in Form von Zeitschriftennovellen in Russland seit dem Ende der 1820-er Jahre existierte.¹ Der Erzähler von Gogol's *Mantel* kann sich folglich auf eine schon etablierte Tradition berufen. Auf den ersten Blick erzählt auch er einfach eine sentimentalistische Beamtenanekdote. Er baut die mitleidserregenden Elemente mittels pathetischer Steigerungen auf und bietet gleichzeitig für die Mißgeschicke Akakij's verschiedene Lösungsansätze an, die jedoch allesamt "leichtfertige, halbherzige und phantastische Notlösungs-Versuche" sind.² Die Inkompetenz des Erzählers besteht vor allem darin, ein "durchweg verkehrtes, inhumanes, unbrüderliches Seinsverständnis" als "richtig, zuverlässig-orientierend, ja sogar human" auszugeben.³ Sein bizarrer Stil, der ihn immer wieder gerade den "falschen" Ausdruck wählen läßt (z. B. einen religiösen für eine profane Situation) entlarvt ihn als menschlich inkompetent. Er bietet Vergleiche an und nimmt Steigerungen vor, die stets durch verkehrte Logik ins Groteske geraten, und wenn er moralische Wertungen ausspricht, sind sie jedesmal auffällig unzulänglich und bleiben hinter dem zu Erwartenden weit zurück. Dem Leser wird über den Kopf des ahnungslosen Erzählers hinweg gezeigt, daß alles Erzählte verkehrt ist.

3. Die Personen

3.1 Akakij Akakievič

In der Erzählung gibt es drei Hauptfiguren: Akakij Akakievič, der Schneider Petrovič sowie die "bedeutende Persönlichkeit". Akakij Akakievič gilt den meisten Interpreten und Kritikern als ein Opfer: ein kleiner Beamter,⁴ gesellschaftlich minderbemittelt,⁵ Dulder und Armer im Geiste,⁶ für viele sogar eine Christusparabel⁷.

¹NILSSON, N. Å., (1956).

²BUSCH, U. (1983, 191).

³BUSCH, U. (1983,199).

⁴Vgl. z. B. ŠENROK, (1915, 63).

⁵Vgl. z. B. STEPANOV, N. L., (1954, 24).

⁶Vgl. z. B. AMBERG, (1986, 95-100).

⁷Vgl. z. B. NIGG, W., (1966, 277).

Einige wiederum sehen Akakij negativ und weisen auf seinen reduzierten Horizont hin¹ oder betrachten ihn als jemanden, der für seine Anfälligkeit gegen Triebe und Leidenschaften bestraft wird,² ja gar als einen Dämon.³

Kennzeichnend für alle diese Ansätze ist, daß die Erzählweise nicht weiter problematisiert wird. Die Aussagen im Text werden hingenommen, als stammten sie von einem durchweg vertrauenswürdigen Erzähler. Zu einer distanzierteren Interpretation Akakij's unter Berücksichtigung der inkompetenten Erzählweise haben bisher nur einige wenige Forscher beigetragen, darunter Thais S. Lindstrom,⁴ Bodo Zelinskij⁵ und Ulrich Busch.⁶

Das Bild von Akakij in der Erzählung beruht auf dem unzulänglichen Menschenbild des *Mantel*-Erzählers, aber wir können Akakij als Figur der Erzählung auch für sich betrachten.

Akakij gehört in seiner Stellung nicht zu den Untersten in der Gesellschaft. Er verdient als Titularrat nicht viel Geld, aber es gibt auf der Rangleiter etliche Stufen unter dem Titularrat, die bedeutend schlechter entlohnt werden.⁷ Akakij's hoffnungslose Lage ist somit keine Frage der Klassenzugehörigkeit, denn seine Kollegen leben ja wesentlich besser. Die Türhüter, die ihn mißachten, stehen in Rang weit unter ihm, und die Kollegen, die ihn verspotten, sind mit ihm gleichrangig.⁸

Die Situation, in der Akakij sich befindet, ist persönlich bedingt. Aus Briefen Gogol's aus der Zeit um 1840 geht auch deutlich hervor, daß er keineswegs an Sozialkritik interessiert war, sondern sich, wie er es in seiner "Beichte" ausdrückte, "mit der Seele des Menschen" befaßte.⁹

¹Vgl. z. B. ČERNYŠEVSKIJ, Poln. Sobr. Soc.(1939-53); KENT, L. J., (1969, 84).

²Vgl. z. B. STEFFENSEN, (1967, 176 ff).

³Vgl. z. B. CLYMAN, T. W., (1979, 601-607).

⁴LINDSTROM, T. S., (1974, 92 ff).

⁵ZELINSKIJ, B., (1982, 56 ff).

⁶BUSCH, U. (1983).

⁷Zur Stellung des Titularrats in der Petersburger Hierarchie, zu seinem Einkommen und Status, vergl. MCFARLIN, (1979).

⁸KEIL, R. D., (1985, 70)(Welt der Slaven).

⁹GOGOL', N. V., Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, VIII, S. 443.

Akakij "diente mit Eifer - nein, das wäre zu wenig gesagt: er diente mit Liebe." Das Wort für "Eifer" im Russischen kann eher mit "Eifersucht" übersetzt werden (*revnost'*) und steht so in einem gewissen Gegensatzverhältnis zu dem darauffolgenden Terminus "Liebe". Die "Liebe" Akakij's wird gleichsam diskreditiert, da Eifersucht, die immer aus einem Besitzanspruch heraus entsteht, nicht zum christlichen Liebesethos gehört. Dies ist eine recht subtile Andeutung, die erst in der Gesamtinterpretation der Erzählung an Gewicht gewinnt. Gogol' schreibt zum Thema Selbstlosigkeit in einem Brief an seinen Jugendfreund Danilevskij,¹ daß das wahre Glück nur darin bestehe, für andere zu leben, also in selbstloser Liebe. Die Abkehr von Egoismus und Materialismus ist, jedenfalls seit Ende der 30-er Jahre, eine Forderung, die in Gogol's Briefen häufig auftaucht. Gogol betont in verschiedenen Zusammenhängen, vor allem seinen Schwestern gegenüber, daß es Aufgabe des Menschen sei, wie Christus unter den Menschen zu leben und ihnen zu helfen. Der in seiner Welt der Buchstaben und Zeilen befangene Akakij muß also negativ gesehen werden.

Akakij's Verhaftetsein in der Buchstabenwelt wird ad absurdum geführt: Er merkt erst kurz vor dem Überfahrenwerden, daß er sich mitten auf der Straße und nicht in einer Zeile befindet. Noch deutlicher kommt die latente Kritik an ihm jedoch an jener Stelle zum Ausdruck, wo er sich beim Schlafengehen fragt: "Was wird Gott morgen zum Abschreiben schicken?" Diese Reduktion Gottes auf die banale Ebene des Abschreibens zeigt, wie weit sich Akakij vom Göttlichen entfernt hat. Er schreibt, um seine persönliche Lust zu befriedigen, nicht um der Amtspflicht nachzukommen (*napisavsis' v-slast'*), und betrachtet das Abschreiben fast schon als Gottesdienst.² Nachdem er den Grund (oder gar die "Sünde", *grech*) für sein Frieren in dem Zustand seines Mantels gefunden hat und vom Schneider überredet worden ist, sich einen neuen nähen zu lassen, verabsolutiert er den Traum vom neuen Mantel genau so, wie er vorher seine Schreibereexistenz verabsolutiert hat. Er gibt sich einer strengen Askese hin, um sein Ziel schneller zu erreichen. Die

¹Brief an A. S. DANILEVSKIJ, 13/4 1844 (neue Zeitrechn.) Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 289.

²Vgl. BUSCH, U. (1983, 193).

Forscher, die den Text auf Bezüge zu Heiligenlegenden untersucht haben, vergleichen die Askese mit der eines Heiligen.¹ Das Ziel von Akakij's Askese ist jedoch durch und durch nichtig, materiell und entbehrt jeglicher Heiligkeit.

Aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestoßen, aber auch freiwillig sich zurückziehend, um nicht beim Abschreiben gestört zu werden, findet Akakij nunmehr eine neue Begründung, warum er sich isoliert: Die Isolation ermöglicht ihm, den Mantel schneller zu erlangen. Das tote Ding bekommt für ihn menschliche Züge und wird zum Ersatz für die menschliche Wärme und Brüderlichkeit, die er eigentlich hätte suchen sollen. Akakij kommt - wie U. Busch zeigt² - ebenso wenig wie der Erzähler auf die Idee, sich in seiner Not an die Mitmenschen mit der Bitte um Hilfe zu wenden. Er ist ein durch und durch isoliertes Individuum. In diesem Kontext gewinnt die Wiederholung des Begriffes "departament" am Anfang der Erzählung an Bedeutung.

Die Gründe für seine Isolation, sofern sie in der Erzählung zum Tragen kommen, liegen jedoch bei ihm selbst, in seinem verkehrten Seinsverständnis.

Für Akakij, der seinen Traum vom Mantel verabsolutiert hat und in ihm seinen einzigen Lebensinhalt sieht, ist der Tag, an dem der Mantel fertig ist, der "feierlichste Tag in seinem Leben" (*den' samyj toržestvennejšij v žizni Akakija Akakievica*). Es ist dies ein Sonntag, ein weiterer Hinweis Gogol's darauf, daß Akakij sein egoistisch-materialistisches Lebensziel an die Stelle der Religion gesetzt hat.

Die latente Sehnsucht nach menschlicher Wärme, nach Liebe und Brüderlichkeit, die Akakij zuerst veranlaßt, im Mantel so etwas wie eine Lebensgefährtin zu sehen, treibt ihn jetzt auch in die Gesellschaft seiner Kollegen, in das abendliche Leben der Zerstreuungen. Akakij, der durch den neuen Mantel auch ein neues

¹SEEMAN, (1967) und SCHILLINGER, (1972).

²BUSCH, U. (1983, 194). Vgl. auch GÜNTHER, H., (1968, 174): die Teufelsattribute des Schneiders sind lediglich Schnörkel, eine Interpretation im Sinne einer Teufelsversuchung scheitert an der Marionettenhaftigkeit der Figuren.

Selbstwertgefühl hat, wird nun sogar erotisiert: Er läuft einer Dame nach und betrachtet verwundert ein erotisches Gemälde in einem Schaufenster. Diese Welt ist jedoch genau so sinnlos und leer wie vorher seine Welt der Buchstaben und Zeilen. Bildhaft kommt ihre Leere in den unbekanntenen Straßen und den riesigen, leeren Plätzen zum Ausdruck, über die Akakij gehen muß.

Wie trügerisch sein neues Selbstwertgefühl ist, erfährt er dann, als er seinen Mantel beim Verlassen der Abendgesellschaft am Boden findet. Bald darauf wird ihm der Mantel und damit sein Selbstwertgefühl geraubt.

Die kurze Episode, in der er einen Ausflug in eine ihm fremde Welt wagt, ist auf Grund ihrer Erzählform besonders interessant. Nicht nur Akakij ist in dieser Welt fremd und desorientiert. Auch der Erzähler, der bisher zwar inkompetent, aber doch bestens informiert gewesen ist (der Bescheid weiß, was Akakij vor dem Schlafengehen dachte, was im jungen Mann in der "humanen Passage" vorging, was Akakij beim Abschreiben empfand

u. s. w.), zeigt sich plötzlich unsicher. Er erinnert sich nicht mehr, wo der Kollege Akakijs, bei dem die Abendveranstaltung stattfindet, wohnt, und er bezweifelt die Richtigkeit seines Berichts über Akakijs Reaktion auf das erotische Gemälde sofort wieder: "Vielleicht dachte er das auch nicht - man kann doch einem Menschen nicht in die Seele kriechen und alles in Erfahrung bringen, was er sich denkt." Dadurch wird eine irrealen Stimmung erzeugt: Das Geschehen auf den unbekanntenen Straßen und den öden Plätzen spielt sich hauptsächlich in Akakijs Kopf ab. Der Erzähler sieht Akakij auch anders, seitdem er ein Statussymbol besitzt, nämlich als Menschen. Schon durch seine Sprache und seine Wertungen hat sich der Erzähler als einen der genußorientierten Kollegen Akakijs entlarvt, und wenn er jetzt in ihm einen "richtigen" Menschen entdeckt, ist er vorsichtiger mit seinen Beurteilungen. Ein menschlicherer Akakij paßt ihm nicht so recht in seine Erzählung. Als Akakij noch der "ewige kleine Beamte" war, konnte der Erzähler genüßlich die kleinsten Details der Wahrnehmung seines Helden schildern. Wenn er in ihm jedoch einen ebenbürtigen Menschen erkennen muß, fühlt er sich nicht mehr kompetent und wird in seinen Aussagen unsicher.

Fast gelingt es Akakij, sich mit Hilfe des neuen Mantels in die Gesellschaft seiner Kollegen zu integrieren. Mit neuem Mantel wird er plötzlich respektiert, ja sogar eingeladen. Seinen Gewohnheiten zum Trotz, begibt er sich auch auf die Abendgesellschaft. Es ist eine ihm völlig unbekannte Welt, in der er nicht weiß, wie er sich verhalten soll (*ne znal, kak emu byt'*). Die Integration ist auch nur scheinbar: wohl bewundern alle Kollegen anfänglich den neuen Mantel, aber nur diesen. Akakij wird wieder alleingelassen. Es gelingt ihm nicht, Kontakt zu seinen Kollegen aufzunehmen: Er setzt sich an die Spieltische und guckt zu, er gähnt, er steht die ganze Zeit eher neben dem Geschehen.

Seines Mantels beraubt, wendet sich Akakij mit seiner Bitte um Hilfe wieder nicht an seine Mitmenschen, seine "Brüder", sondern an offizielle gesellschaftliche Instanzen, an seine Kollegen.¹ Sein Seinsverständnis hat sich folglich nicht im geringsten durch das über ihn hereinbrechende Unheil gewandelt. Nach Auffassung des religiösen Gogol' schickt Gott das Unglück jedoch, um uns zur Einsicht zu bringen, uns zu belehren und zu bessern.² Allerdings ist die Welt, in der Akakij lebt, nicht empfänglich für einen Appell an die Brüderlichkeit: die halbherzigen Versuche, Akakij zu helfen, die von verschiedenen Personen unternommen werden, sind alle vollkommen wirkungslos. Die Sammlung, die die Kollegen für ihn unternehmen, ergibt eine nichtige Summe (*bezdelicu, bezdel'naja summa*). Ebenso erweist sich der "gute Rat" eines Kollegen, sich doch an die "bedeutende Persönlichkeit" zu wenden, als schlecht: er bewirkt Akakij's Tod.

3.2 Der Schneider

Eine andere Person in der Erzählung, die viele Interpreten beschäftigt hat, ist der Schneider Petrovič. Er gehört m. E. zu dem im Werke Gogol's rekurrierenden Typus eines unbrüderlichen Professionellen. Dieser Typus ist u. a. in den Figuren der Ärzte in

¹Vgl. BUSCH, U. (1983, 195).

² Vgl. hierzu z. B. Brief an M. I. GOGOL', März-April 1843, in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII,

S. 166-177, sowie verschiedene weitere Hinweise im Kapitel über die *Nase*.

der *Nase* und im *Mantel* zu finden. Der Arzt, der Akakij heiße Umschläge verschreibt, "damit der Kranke nicht ohne die wohltätige Hilfe der Medizin verbliebe" verabsolutiert seinen Beruf (den des Arztes, der ja gerade der Menschheit zum Wohle gereichen sollte) und sieht ihn völlig losgelöst von den Bedürfnissen der Mitmenschen. Der Schneider sieht in dem Auftrag, den Mantel zu nähen, nicht die Aufgabe, Akakij mit einem Schutz gegen die Kälte zu versehen; er sieht lediglich eine Möglichkeit, sich als Schneider zu profilieren, einen besonders schönen Mantel zu nähen, Geld daran zu verdienen... er sieht alles, nur nicht Akakij's Not, Armut und Bedürftigkeit, die ihm eigentlich Mitleid und brüderliche Hilfe abverlangen sollten.¹ Auf Grund der Weigerung des Schneiders, den alten Mantel auszubessern, bleibt Akakij vom ersten Frost an mehrere Monate lang der Kälte ausgeliefert.

In der Forschung ist wiederholt auf die Teufelsattribute Petrovič's hingewiesen worden.² Mir scheinen die Überlegungen U. Busch's die Situation besser zu erfassen: Er sieht im Dämonisch-Ungeheueren, "das der Erzähler am Teufels-Schneider so genüßlich zum Vorschein bringt, nur die äußere Hülle des Unmenschlich-Gewöhnlichen, um das es eigentlich geht".³ Denn der Schneider gewinnt kaum Eigenleben, er bleibt ein Produkt der manierten Erzählweise des Erzählers. Er wird nur konsequent in die Reihe der oberflächlichen, gottentfremdeten Figuren der Erzählung gestellt: Er ist ein Mitglied der Genießerwelt (ein *susčestvovatel'*, hätte der junge Gogol' gesagt) der sich an jedem kirchlichen Feiertag betrinkt, anstatt in die Kirche zu gehen. Ebenso wie allen anderen Figuren der Erzählung, geht ihm jegliches Verständnis für Brüderlichkeit ab. Damit ist er gleichzeitig Bruder unter pervertierten Brüdern: Er verabsolutiert seine eigene Tätigkeit genau so wie Akakij, die "bedeutende Persönlichkeit" oder der Arzt.

3.3 Die bedeutende Persönlichkeit

¹U. Busch (1983: 194) verweist hier auf den Heiligen Martin.

²Vgl. hierzu vor allem ČIŽEVSKIJ, (1966, 118) und CLYMAN, (1979), aber auch STEFFENSEN, (1967, 186) und SEEMAN, (1967, 16 ff).

³BUSCH, U. (1983, 194).

Die letzte wichtige Figur in der Erzählung ist die "bedeutende Persönlichkeit". Sie wird ähnlich eingeführt wie am Anfang das "departament": durch ständige Wiederholung entsteht ein *terminus technicus*. Schon in der Einleitung dieses Abschnittes der Erzählung wird fünfmal der Ausdruck "bedeutende Persönlichkeit" benutzt, und auch im weiteren kehrt diese Bezeichnung ständig wieder, jedesmal mit Sperrdruck besonders hervorgehoben. Das wirkt plakativ und sensationell. Der Erzähler ist von der sozialen Position beeindruckt, auch wenn er sich, nach der fünffachen Wiederholung des Ausdrucks "bedeutende Persönlichkeit", ein wenig absichert und vorgibt, über den Dingen zu stehen.

Er distanziert sich, indem er die Stellung der "bedeutenden Persönlichkeit" relativiert, aber kein anderer als der Erzähler ist es ja gewesen, der die Figur überhaupt als "bedeutende Persönlichkeit" eingeführt hat und der außerdem zu wissen scheint, wo die Grenze zwischen bedeutenden und unbedeutenden Persönlichkeiten verläuft. Er weiß aber nicht, welchen Rang oder welches Amt nun gerade *diese* bedeutende Persönlichkeit bekleidet. Daß sie erst kürzlich bedeutend geworden ist, scheint das Interesse des Erzählers an ihr zu schmälern.

Diese "bedeutende Persönlichkeit" hat in ihrem Amt eine Art Personenkult etabliert, so daß dort die Beamten die Arbeit unterbrechen, um vor ihrem Chef stramm zu stehen. Den Umgang mit Untergebenen hat die bedeutende Persönlichkeit auf die Frage reduziert, ob sie überhaupt wissen, mit wem sie reden und wer vor ihnen steht.

Diese Frage bleibt in der Erzählung offen, da die Beschreibung der "bedeutenden Persönlichkeit" keine wirklichen Fakten zu Tage bringt. Ist es Ironie, wenn einer gänzlich unbedeutenden Persönlichkeit wie Akakij ein langer Exkurs über seinen Namen zuteil wird, die "bedeutende Persönlichkeit" aber unbenannt bleibt? Einerseits zeigt sich in diesem Mißverhältnis die Inkompetenz des Erzählers, andererseits auch die totale Willkür der Namen und Benennungen in der grotesken Erzählwelt. Der Passus über die Namensgebung Akakij's führte zu nichts. Ebenso verhält es sich mit der "bedeutenden Persönlichkeit": Im Grunde genommen wird

nichts über diese Figur ausgesagt, das "Bedeutende" bleibt undefiniert und dubios, ja es gibt ebenso wenig Grund dafür, der Persönlichkeit dieses Attribut zu geben, wie dafür, Akakij auf seinen Namen zu taufen.

Die "bedeutende Persönlichkeit" wird als ein "im Grunde seines Herzens guter Mensch" vorgestellt, ja als jemand, der sogar ein wenig zu bedauern sei, da ihm der Generalsrang den Kopf verdreht habe, so daß er, wie Akakij auf der Abendveranstaltung, nicht mehr wisse, wie er sein solle (*ne znal, kak emu byt'*).¹ Vor nichts hat er so viel Angst wie vor Untergebenen und Menschen von niedrigem Range, die sich ihm gegenüber familiär verhalten. Er befürchtet, nicht für bedeutend genug gehalten zu werden. Daß diese Angst im Sinne des religiösen Gogol' eine Angst vor Brüderlichkeit ist, hat U. Busch gezeigt.² Die "bedeutende Persönlichkeit" distanziert sich von ihren Mitmenschen, um sich mit den Repräsentanten des Rangsystems zu verbrüdern. Wie illusorisch dieses System ist, wurde schon in der spektakulären Einführung der "bedeutenden Persönlichkeit" zwischen den Zeilen gezeigt.

Um ihre Identität, ihre Zugehörigkeit zu einer illusorischen Gruppe zu wahren, verursacht die "bedeutende Persönlichkeit" Akakij's Tod. Ihre Pflicht als Mensch wäre es gewesen, ihm zu helfen. Das vom Erzähler lobend hervorgehobene Mitleid, von dem sie nach einiger Zeit ergriffen wird, und ihre verspäteten und unwirksamen Versuche, irgend etwas für Akakij zu tun, fügen sich ein in die Reihe der anderen Beispiele von wirkungslosem Mitleid in der Erzählung.

4. Erzähler und Personen in ihrem Verhältnis zueinander

T. S. Lindstrom zeigt, daß Akakij vom Erzähler so beschrieben wird, als habe er ein festes centrum securitatis. Sie wertet diese Beschreibung satirisch.³ M. E. haben alle Figuren der Erzählung, den Erzähler einbegriffen, ein verkehrtes centrum securitatis, ob es nun die vergnügungssüchtigen Beamten sind, der Schneider Petrovič oder die "bedeutende Persönlichkeit" mit ihrem Rang- und Status-

¹Vgl. BUSCH, U. (1983, 195).

²BUSCH, U. (1983, 196).

³LINDSTROM, T. S., (1974).

weltbild. Alle orientieren sich an Irdischem, das hohl und nichtig ist und in der Erzählung groteske Züge annimmt.

T. S. Lindstrom hat weiter zu Recht darauf hingewiesen, daß zwischen Akakij und der "bedeutenden Persönlichkeit" Parallelen bestehen.¹ Schon die extremen sozialen Unterschiede der beiden Figuren beziehen sie auf einander, und die Ähnlichkeiten, die sich im Verlauf der Erzählung zeigen, betonen diese Bezüge zusätzlich: Der unbedeutende Akakij Akakievič und die "bedeutende Persönlichkeit" sind zwei Pole auf einer Bedeutungs-Skala. Der Erzähler hat jedoch durch ungeschicktes Erzählen die Kategorie "bedeutend" so ausgehöhlt, daß sie ohne Aussagekraft bleibt und die beiden Figuren nicht mehr von einander abgrenzt. Es zeigt sich, daß solche Kategorien nichts über das Wesen des Menschen aussagen. Um so offensichtlicher werden die Parallelen zwischen den beiden. Beide klammern sich an etwas Äußerliches, um daraus eine Identität aufzubauen, sei es ein Mantel, sei es ein Rang.

Zu den offensichtlichen Parallelen gehört auch das Beraubtwerden: Beiden wird der Mantel geraubt - und zwar sind beide im Augenblick des Raubes dabei, einen "erotischen Seitensprung" zu vollführen² - beide sind gleich hilflos und verängstigt. Auch in ihrer Unbeholfenheit unter Menschen (*ne znal, kak emu byt'*) werden die beiden auf einander bezogen und durch denselben Wortlaut der Formulierungen mit einander verglichen. Beiden wird vom Autor über den Kopf des Erzählers ein Vorwurf daraus gemacht, daß sie nicht wissen, wie sie sich Menschen gegenüber zu benehmen haben, denn beide sollten sich natürlich wie Brüder unter Brüdern verhalten. Čiževskij u. a. hat darauf hingewiesen, daß die Gleichheit aller Menschen vor Gott für Gogol' ein Axiom war.³ Durch die zwischen den Zeilen hergestellten Bezüge werden Akakij Akakievič und die "bedeutende Persönlichkeit" als pervertierte Brüder entlarvt.

U. Busch hat diese These folgendermaßen zusammengefaßt: "wir finden vielmehr ein durchweg verkehrtes, inhumanes

¹LINDSTROM, T. S. (1974, 95).

²BUSCH, U.(1983, 197).

³ČIŽEVSKIJ, D., (1966, 113).

unbrüderliches Seinsverständnis, das sich als richtiges, zuverlässig-orientierendes, ja sogar humanes ausgibt und dadurch im Sinne des Autors, der weitgehend mit dem religiösen Gogol' identisch ist, den Leser provoziert, seinerseits das wahre menschliche Seinsverständnis zu entdecken und zur Wirkung zu bringen."¹ Es wird nicht nur der hilflose Akakij vorgestellt, es wird eine ganze Welt von hilflosen Gestalten präsentiert. Alle sind hilflos im Kontakt zu anderen und hilflos in ihren Hilfsaktionen. Auch der Erzähler gehört zu den Hilflosen, obwohl er es natürlich selbst nicht begreift, sondern meint, er wisse Bescheid und gestalte die Erzählung nach seinem Willen. Nach jeder Episode, wo sich im Sinne des Erzählers etwas Bedauernswertes abspielt, erfindet er selbstgefällig eine Lösung, oder er kommentiert das Geschehen scheinbar human wertend. Schließlich bietet er den "phantastischen Schluß" auch gleichsam als letzte Lösung, als Wiedergutmachung an.

5. Der phantastische Schluß

Einige Forscher sehen im Epilog wirklich einen Triumph der Gerechtigkeit, eine gelungene und positiv zu bewertende Rache, die dem armen Akakij postum in der irrealen Welt ermöglicht wird.² Der Erzähler ist selbst der Meinung, nach dem Tode werde Akakij noch Gerechtigkeit zuteil. Andere wiederum sehen das Ende negativ: als Strafe für nichtige Leidenschaften und Triebe oder gar als Dämonisierung Akakijs.³ Einige Forscher schließlich beschäftigen sich mehr mit den technischen Aspekten der Erzählung und enthalten sich einer Wertung. Sie stellen lediglich fest, daß das phantastische Ende erstaunlicherweise realistischer geschildert ist als

¹BUSCH, U. (1983, 199).

²Vgl. z. B. STILMAN, L., (1952, 138-148); LINDSTROM, T. S., (1974); WOODWARD, J. B., (1982), (wo der Triumph des Gespenstes als Triumph von Akakijs Männlichkeit in einer Welt, die ihn im Leben verweiblicht hat, gewertet wird) und schließlich KENT, L. J., (1969), (der meint, gerade Akakijs unbedeutendes Leben führe, in Gogol's paradoxaler Logik, dazu, daß er nach dem Tode eine gewisse Bedeutung ausübe).

³Z. B. EVDOKIMOV, P., (1961), CLYMAN, T. W., (1979), und ČIŽEVSKIJ, (1966), (der ausführt, daß Akakij für seine nichtige Leidenschaft auf Grab und Himmelreich verzichtet, und eine Parallele zur "Schrecklichen Rache" zieht)

manche Szene im ersten Teil, oder sie sehen in ihm die Umkehrung der Welt, in der sich der erste Teil abspielte.¹

Der phantastische Schluß der Erzählung kann jedoch genauso wenig als Faktenbericht verstanden werden, wie alle anderen Aussagen des inkompetenten Erzählers. Die Wertungen, die in diesem Textabschnitt vorgenommen werden, müssen kritisch unter dem Aspekt des unmenschlichen Seinsverständnisses der Erzählerfigur betrachtet werden.²

Der Erzähler macht für das phantastische Ende die "bedeutende Persönlichkeit" verantwortlich. Die Beschreibung und vor allem die Bewertung der Ereignisse im "phantastischen Epilog" sind ganz und gar vom Erzähler geprägt. Die Rache, die der tote Akakij als Mantelräuber übt, wird als "Gratifikation für sein von niemandem bemerktes Leben" geschildert. Der Erzähler bietet diese Genugtuung, die dem kleinen Beamten in der Wirklichkeit nicht zuteil werden konnte, als gerechte und humane Auflösung an, die alle befriedigen sollte, und erwähnt die erfreuliche Veränderung, die sich in der "bedeutenden Persönlichkeit" vollzog, nachdem auch ihr der Mantel gestohlen worden war. Bei genauerem Hinsehen ist diese Veränderung jedoch kaum bemerkenswert. Sie ist nur quantitativer Art, denn die "bedeutende Persönlichkeit" schimpft nunmehr *weniger* oft und hört sich *manchmal* erst an, worum es sich handelt.

Die Veränderung der "bedeutenden Persönlichkeit" wird lediglich durch Angst vor Repressalien hervorgerufen, keineswegs aber durch eine Bewußtseinsänderung oder ein "Gefühl der Brüderlichkeit"³. Die "Wie du mir, so ich dir"-Lösung kann m. E.

¹EICHENBAUM, B., (1919), dessen These NABOKOV, V., (1961) und (1984) übernimmt, sowie BRAUN, M., (1973), der sich in seinem auf die Biographie Gogol's ausgerichteten Werk selten auf eine spezielle Interpretation festlegt. In diesem Falle schlägt er vor, die Erzählung in drei Etappen zu unterteilen, nämlich Akakij real; als Abschreiber, halbreal; als Mantelbesitzer und unreal; als Gespenst. Das phantastische Ende wäre demnach die Antwort auf die Frage, was wäre, wenn das Sterben nicht die letzte Etappe im Leben eines Menschen wäre. Vgl. weiter AMBERG (1986, 95-100) Die Rache Akakijs wird auch von ihm positiv gewertet.

²Wie es beispielsweise BRÜCKNER, A., (1909, 237) tut, der behauptet, im grotesken Schluß breche der Romantiker Gogol' hervor.

³BUSCH, U., (1983, 198). Vgl. auch BRAUN, (1973, 237): Die Besserung der "bedeutenden Persönlichkeit" sei keine wahre Wiedergeburt. Brauns Schluß,

unter keinen Umständen im Sinne des religiösen Gogol' sein.¹ Sie wird eben nur von dem "falschen Prediger"², dem Erzähler, als Scheinlösung angeboten. Darin besteht die Hauptfunktion des "phantastischen Epilogs": den Erzähler vollends als menschlich unzulänglich zu entlarven.

Dem Autor Gogol' - will er nicht überheblich als moralisch vollkommene Instanz in seine Erzählung eingreifen (und das widerspräche seiner Auffassung von christlicher Demut) - bleibt allein das Mittel der Groteske, um die geschilderten Sachverhalte in Frage zu stellen. Er geht dabei immer wieder weit über die Grenzen der Realität hinaus, gerade damit es offensichtlich wird, daß er Dinge schildert, die verkehrt sind.³

6. Die Sinnfrage

Wer an die Erzählung herangeht, ohne zu sehen, daß der Erzähler fundamental inkompetent ist und die Wirklichkeit mit seiner Erzählung verzerrt, der gelangt zu Ergebnissen, die bestenfalls widersprüchlich sind. Nur wenn wir sehen, was der Antrieb für Gogol' gewesen sein mag, diese Erzählung zu schreiben, können wir sie deuten.⁴

daß Gogol' garnichts habe predigen wollen, da die "Auflösung" auch nur das Vergelten von Bösem mit Bösem sei, ist jedoch m. E. unzulässig. Sie läßt den Unterschied zwischen dem *skaz*-Erzähler und dem Autor Gogol' außer Acht.

¹Vgl. die interessante Studie von Peter THIERGEN, (1988), in der die Erzählung, unter Hinweis auf den Aufsatz von U. Busch, mit den Prinzipien der Bergpredigt, die für den späten, religiösen Gogol' fundamental gewesen sein dürften, verglichen wird. Nicht nur ist die Rache am Ende der Erzählung unchristlich und selbstverständlich abzulehnen, sondern Akakij's Mantelverlust ist gleichsam schon vorprogrammiert, da er gegen das Gebot, keine Schätze auf Erden zu sammeln, verstößt.

²BUSCH, U., (1983, 192-193).

³Vgl. auch BUSCH, U., (1983), der auf die den Erzähler entlarvende Funktion des Endes der Erzählung hinweist.

⁴BUSCH, U. (1983, 198 f) schreibt dazu: "Wenn wir also die ganze Erzählung im Lichte des späteren, religiösen Gogol' lesen, wenn wir besonders auf den Schein von christlicher Humanität achten, den der Erzähler sich selbst und seinen Figuren gibt, wenn wir so der menschlichen Unzulänglichkeit und erzählerischen Inkompetenz des Erzählers auf den Grund gehen, dann entdecken wir diese Erzählung, meine ich, als ein einheitliches, unmißverständliches Kunstwerk: (...).

Eine Interpretation, die zu dem Ergebnis gelangt, Gogol' habe nur eine literarische Technik ausprobieren wollen, geht an seiner Kunstauffassung vorbei.¹ Gogol's Biographen haben anhand seiner Briefe schon häufig gezeigt, wie wichtig es ihm stets war, Nutzen zu bringen und Ruhm zu erlangen.² Noch bevor er den *Revizor* schrieb, schrieb er, sein Ziel sei ein höheres, als nur die Gefühle und die Phantasie der Leser zu reizen.³ Erst nach dem "Mißerfolg" mit der Aufführung des *Revizor* definierte er sich *expressis verbis* als "Moralschriftsteller" und schrieb (aus Anlaß seiner Italienreise), ein solcher müsse das Heimatland aus der Ferne betrachten, um die Ganzheit zu sehen. Ein Prophet sei in seinem Heimatland nie beliebt.⁴

Die rein soziale Interpretationsrichtung, deren Anfänge in die Entstehungszeit der Erzählung zurückgehen und die lange in der Sowjetunion allein herrschend war (aber durchaus auch von vielen westlichen Forschern vertreten wurde) übersieht die Komplexität der Erzählweise und sucht im Erzähler den sozial engagierten Schriftsteller Gogol'. Gogol' ist jedoch in den ausgehenden dreißiger und beginnenden vierziger Jahren ein Autor, der ausdrücklich darauf besteht, daß sein einziges Thema die Seele des Menschen ist. Sein Mangel an Interesse für Politik bekundet er bereits kurz nachdem er 1836 Russland verlassen hat. Er beschreibt in einem Brief an seinen Freund Pogodin seine Eindrücke von Paris, einer Stadt, die ihm hektisch vorkommt, wo "alles Politik ist". Er selbst, so betont er, habe die Politik immer vermieden.⁵ Gogol' betonte auch, nachdem der Plan für die *Toten Seelen* in seinem Bewußtsein Form angenommen hatte, seinen Freunden gegenüber immer wieder, daß er sich nicht von diesem seinen Hauptwerk durch

¹SCHAMSCHULA, W., (1990) meint z. B., es handle sich um das Experiment, ein allgemeines Symbol wie den Mantel (das er aus verschiedenen Aspekten betrachtet: Vanitassymbol, Schutzmantel einer Schutzmantel-Madonna oder Kaisermantel, um einige Beispiele zu nennen) ins Zentrum einer Erzählung zu rücken.

²Brief an KOSJANOVSKIJ, 1827, 3/10. in: N. V. Gogol', Sobranie Sočinenij v vos'mi tomach, Moskva 1984, Bd. 8, S. 22 ff.

³Brief an M. P. POGODIN, 1834, 14/2. in: Perepiska Gogolja v dvuch tomach, Moskva 1988, Bd. I, S. 353.

⁴Brief an M. P. POGODIN, 1836, 10/5, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XI, S. 40.

⁵Brief an M. P. Pogodin, 1836, 28/11 *, in: Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XI, S. 76.

irgend welche Artikel, Aufsätze oder gar Theaterstücke ablenken lassen wolle. Die Unterbrechung dieser großen Arbeit durch *den Mantel* ist deshalb nur dann verständlich, wenn mit dieser Erzählung ähnliche Ziele verfolgt werden wie mit den *Toten Seelen*.

So müssen wir, wenn wir den *Mantel* lesen, von Gogol's Weltauffassung zur damaligen Zeit ausgehen. Wir haben es mit einer Erzählung zu tun, in der es keine positiven, sondern nur hilflose Figuren gibt, Figuren ohne festen Halt im Leben, mit illusorischem Seinsverständnis, mit falschen *centra securitatis*, vorgestellt von einem Erzähler, der selber nicht anders ist als seine Figuren, der unbefangen daherredet und dabei meint, ethische Urteile abgeben zu können.

Die Fremdbestimmtheit der Figuren haben viele Forscher bemerkt, aber die Schlußfolgerungen, die sie aus ihrer Beobachtung ziehen sind unterschiedlich. So sieht Bodo Zelinskij die innere Leere der Figuren in einer im *Man* erstarrten Welt als Thema an,¹ Čizevskij weist darauf hin, daß Gogol von den Menschen verlangte, sie sollten Gott als Zentrum ihres Lebens haben und nicht an den Dingen hängen.²

H. Günther und A. Voronskij wiederum meinen, Akakij löse sich durch seine starke Liebe zum Mantel aus der Leere seines Automatendaseins und entdecke seine Traumnatur.³ Über die Leere der Figuren sind die meisten Forscher sich jedoch einig. In dieser Inhaltslosigkeit zeigt sich m. E. auch die verborgene Bedeutung des "departament" mit seiner Konnotation von "abteilen". Die Figuren der Erzählung sind von einander und vom Ganzen der Gotteswelt abgeteilt, losgelöst und isoliert.

Die Isolation und Leere der Figuren fällt jedoch nicht sofort auf: Viele Kritiker, die den Diskurs des Erzählers für bare Münze genommen haben, konnten in der Erzählung nur soziales Mitleid entdecken.

¹ZELINSKIJ, B., (1982, 61).

²ČIŽEVSKIJ, D., (1966, 114 ff).

³GÜNTHER, H., (1968, 176) und VORONSKIJ, A., (1934), (1982, 472).

Die Welt ist in dieser Erzählung nicht, was der Schein vorspiegelt, das wird durch die Groteskifizierung sichtbar. Vor allem sind die Menschen nicht, was sie zu sein vorgeben: Der Erzähler ist ein inhumaner, oberflächlicher Stümper, die "bedeutende Persönlichkeit" entlarvt sich als unbedeutende, leere Marionette, etc.¹ Die Figuren wissen selber nicht, "wie sie sein sollten", sie sind sich ihrer Identität unsicher. Sie "glauben an Kleinigkeiten, statt an die Seele zu glauben".² Akakij "verkleidet" sich, wenn er seinen neuen Mantel anzieht und für ihn gleichsam ein neues Leben anbricht. Er versucht, eine Identität überzuziehen. Nachdem der Mantel ihm wieder genommen worden ist, steht er, demaskiert, ebenso leer und nichtig da wie zuvor.³ Die "bedeutende Persönlichkeit" weiß nicht, "wie sie sein sollte", wenn sie sich nicht ganz sicher ist, daß ihr Rang (den sie als Identität sieht) respektiert wird. Auch der Schneider und der Arzt haben vergessen, wozu sie ihre Berufe ausüben, was sie für ihren Mitmenschen sein sollten. Es ist eine Welt der verkehrten Identitätsverständnisse, der "toten Seelen" oder Menschen ohne Gesicht (wie der General auf der Tabaksdose des Schneiders Petrovič - ein konsequentes kleines Detail). Gogol' verlangt von seinem Leser, die Absurdität der Erzählwelt zu erkennen.

Wie sich ein guter Christ dem Schein dieser Welt gegenüber verhalten sollte, entnehmen wir den *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*.

Im Kapitel XXVIII, "An einen, der eine wichtige Stellung bekleidet", heißt es:

¹ Was ein guter Schriftsteller ist, hat Gogol' übrigens in einem Brief an seinen Dichterkollegen und Freund N. M. JAZYKOV festgehalten (1845, 5/4, neue Zeitrechnung, in: *Perepiska N. V. Gogolja v dvuch tomach*, Moskva 1988, Bd. II, S. 413): Aufgabe des Dichters sei es, die Wahrheit zu schildern und zu vertiefen. Er solle seine Wut gegen die Feinde der Menschheit richten, nicht aber gegen die Menschen selber. Er solle nie ganz und gar verurteilen, sondern immer auch auf den guten Seiten achten. Vor allem solle er sich bemühen, das Ganze zu sehen und zu schildern und nicht nur einen Teil. Auf die Schilderung von Akakij als reduzierten Beamten angewandt, erfordert dies kaum weitere Auslegungen.

² Brief an ŠEVYREV, 1843, 7/4 *, Poln. Sobr. Soč. AN SSSR, XII, S. 159: "(...)но мы живем в том веке, когда более верят мелочам у примчают скорее наружное несоблюдение мелких приличий, чем глубину чувств и души человека."

³ Vgl. STILMAN, L., (1952, 141).

"Ich behaupte nicht, daß Sie ein vollendeter Christ geworden sind, aber Sie sind dem sehr nahe. Sie bewegt bereits kein Ehrgeiz mehr, Sie verführt kein Rang, keine Auszeichnung. Sie denken schon garnicht daran, sich vor Europa profilieren zu wollen und in die Geschichte einzugehen."¹

Gogol' verlangt von einem Menschen noch mehr: Der Leser selbst soll sich in dem grotesken Spiegel der Wirklichkeit wiedererkennen, den Gogol' ihm mittels seiner Werke vorhält (vgl. das Motto, das dem *Revizor* in der Ausgabe von 1842 beigelegt wurde: "Schimpft nicht auf den Spiegel, wenn die Fratze schief ist!" und die berühmte Stelle im selben Stück, wo der Stadthauptman ins Publikum spricht: "Worüber lacht ihr dort? ihr lacht über euch selber!")² Das ist der Sinn der Groteske und des Lachens bei Gogol': Der Mensch soll seine eigene Verblendung erkennen und durch sein Lachen über die absurde, groteske Welt die nötige Distanz gewinnen, um sich zu ändern.³ Aber erkennen, daß diese Welt, so wie sie die Figuren der Erzählung und auch wir erleben, absurd und grotesk ist, genügt noch nicht. In den *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* schreibt Gogol': "Man muß die Dinge auf ihre Bestimmung hin betrachten und sehen, wie sie eigentlich sein sollten, anstatt sie nach der Karikatur zu beurteilen, die von ihnen gezeichnet wurde."⁴ Und immer wieder warnt Gogol' vor dem Stolz, der den Menschen glauben macht, er könne über andere urteilen und richten.⁵ Gogol' erwartet von seinem Leser, er

¹Vgl. "Занимающему важное место" in: Выбранные места из переписки с друзьями, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 349 ff: "Не скажу вам, чтобы вы сделались вполне христианином, но вы близки к тому. Вас не шевелит уже честолюбие, вас не увлекают вперед уже ни чины, ни награды, вы уже вовсе не думаете о том, чтобы порисоваться перед Европой и сделать из себя историческое лицо." (S. 349.)

²"На зеркало неча пенять, коли рожа крива" und "Чему смеетесь? над собою смеетесь!"

³Vgl. die ausführlichere Behandlung des Lachens bei Gogol' im Kapitel über den *Revizor*.

⁴"О Театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности." in: Выбранные места из переписки с друзьями, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR, VIII, S. 266 ff: "Надобно смотреть на вещь в ее основании и на то, чем она должна быть, а не судить о ней по карикатуре, которую на нее сделана." (S. 268).

⁵Vgl. hierzu u. a. "An einen kurzsichtigen Bekannten" in: Ausgewählten Stellen... ("Близкорукому приятелю", Выбранные места из переписки с друзьями, Poln. Sobr. Soç. AN SSSR., VIII, S. 347 f.) "Du aber bist stolz, du

möge die Groteske als solche durchschauen und dabei einsehen, daß er genau so verblendet ist und ein ähnlich inhaltsloses Leben führt. Er soll aber auch darüber lachen - also auch über sich selbst lachen - und erkennen, wie die Welt eigentlich sein sollte. Gerade in diesem, dem wichtigsten Schritt liegt natürlich die größte Schwierigkeit.

Gogol' sah anscheinend seinen Glauben als Axiom und rechnete damit, daß jeder sein Weltbild teile, daß jeder bei genauem Hinschauen zu dem gleichen Ergebnis komme wie er. Ernste Zweifel hieran scheinen ihm erst durch die Reaktionen auf die *Ausgewählten Stellen...* gekommen zu sein. So schrieb er 1847 an S. P. Ševyrev:

"Ich dachte, wenn ich mich selbst nicht schonte und alle meine menschlichen Schwächen und Laster u. s. w. bloßlegte, wenn ich sie in mir selbst zu überwinden und mich von ihnen zu befreien suchte, so würde ich dem Geist des Nächsten eingeben, auch sich selbst nicht zu schonen. Ich bedachte dabei nicht, daß dies nur Erfolg haben könnte, wenn ich selbst den anderen Menschen gleiche, das heißt, der Mehrheit der Menschen ähnlich wäre."¹

Gogol's Weltbild war religiös und gründete sich auf die biblischen Gebote. Die Versuche, sein Weltbild so zu vermitteln, daß es dem

willst jetzt schon nichts mehr sehen, du bist von dir überzeugt, du denkst, du wüßtest schon alles, du denkst, alle Verhältnisse in Russland seien dir offenbar, du denkst, dich könne niemand mehr etwas lehren (...) Bete zu Gott, daß (...) sich ein Mensch finde, der dich schwer beleidigt und vor allen so entehrt, daß du vor Scham nicht weißt, wo du dich verstecken kannst, so daß dir mit einem Mal deine ganze Eigenliebe zerreißt." ("А ты горд; ты и теперь уже ничего не хочешь видеть; ты самоуверен: ты думаешь, что уже все знаешь; ты думаешь, что уже никто и поучить тебя не может; (...) Моли Бога о том, (...) чтобы нашелся такой человек, который сильно оскорбил тебя и опозорил так в виду всех, что от стыда не знал бы ты, куда сокрыться, и разорвал бы за одним разом все чувствительнейшие струны твоего самолюбья")

¹Brief an S. P. ŠEVYREV, 1847, 18/12 * in: *Perepiska N. V. Gogolja v dvuch tomach*, Moskva 1988, Bd. II, S. 364: "Я думал, что если не пощажу самого себя и выставлю на вид все человеческие свои слабости и пороки и процесс, каким образом я их побеждал в себе и избавлялся от них, то этим придам духу другому не пощадить также самого себя. Я совершенно упустил из виду то, что это имело бы успех только в таком случае, если бы я сам был похож на других людей, то есть на большинство других людей."

Publikum einleuchtete, schlugen jedoch immer wieder fehl. Im *Mantel* ging er offenbar noch davon aus (wie in den früheren *Petersburger Erzählungen*), daß ein Terminus wie "Brüderlichkeit", vom grotesken Erzähler verkehrt benutzt, beim Leser das Bild der wahren Brüderlichkeit hervorrufen würde.

X: ZUSAMMENFASSUNG: Die Identitätsproblematik bei Gogol'

Die Untersuchung von Gogol's Werken aus den mittleren Jahren zeigt, daß sich sein Seinsverständnis im Laufe seines Lebens nicht wesentlich veränderte. In seiner Methode gibt es jedoch eine Diskontinuität zwischen den Werken bis zum *Revizor* und den danach entstandenen. Diese Diskontinuität beruht auf der Intention des Autors, die bis zum *Revizor* eine hauptsächlich humoristische war, danach jedoch immer stärker didaktisch wurde.

Gogol's Seinsverständnis kommt in seinen Werken, vor allem den frühen, nur mittelbar zum Vorschein. Anhand von Briefen und publizistischen Schriften läßt es sich jedoch von den frühesten Jahren an und bis zu seinem Tod als kontinuierlich rekonstruieren. Dabei ist zu beachten, daß er sein literarisches Werk mit Hilfe von publizistischen Schriften zu erklären suchte, beispielsweise indem er Publizistik und Fiktion zusammen herausgab (*Arabesken*).

Seit frühen Jugendjahren auf der Suche nach einer Tätigkeit, mit der er der Menschheit Nutzen bringen konnte, entdeckte Gogol' durch den Erfolg der *Abende auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* sein komisches Talent und sah sich von nun an als komischer Schriftsteller. Insofern ist die Autorintention zunächst humoristisch. Die Komik hat jedoch hier schon eine didaktische Aufgabe. Gogol' geht noch davon aus, daß seine Grotesken dem Rezipienten auf dieselbe Weise komisch erscheinen werden wie ihm selbst. Erst nachdem die Reaktionen auf den *Revizor* ihm zeigen, daß selbst seine Freunde anders auf sein Werk reagieren, als er gedacht hat, kommen ihm Zweifel an der "Kraft des Lachens". Von nun an wird er immer expliziter didaktisch und verwendet die groteske Komik nur noch als sekundäres Stilmittel. Er versieht den *Revizor* mit mehreren Erklärungen und entwickelt den Plan für den komischen Roman *Tote Seelen* zu einem Projekt für ein dreiteiliges Poem, das Rußland von *allen* Seiten zeigen soll. Ursprünglich plante Gogol' einen komischen Roman, der "ganz Rußland von einer Seite" zeigen sollte.

Gogol` hält jedoch an den Werken der Petersburger Zeit fest. Er bringt *Portret* in einer Neufassung heraus, in der sich die kunsttheoretischen Ansätze kaum geändert haben. Er kehrt immer wieder zu seiner Komödie *Revizor* zurück, und er schreibt mitten in der Arbeit an den *Toten Seelen* die Erzählung *Der Mantel*, ein Werk, das technisch und inhaltlich ganz den Erzählungen der *Arabesken* und der *Nase* entspricht.

Die Nase ist, als freistehende, nicht in einer Textsammlung veröffentlichte Erzählung, ein Paradebeispiel für die verschachtelte Grotteske des Gogol'schen Werks. Wie später auch im *Mantel*, sind in ihr alle Ebenen verfremdet und grotesk. Die sich als inkompetent herausstellende Erzählerfigur verunsichert den Leser und beraubt ihn der Möglichkeit, die Absurdität der Ereignisse und die unzulänglichen, hilflosen Reaktionen der Figuren an einem festen Wertmaßstab zu messen. Diese Verunsicherung erfolgt mittels absurder Schlußfolgerungen und zweifelhafter Werturteile. Grundlegend für die Grotteske der Erzählung ist die verkehrte Auffassung von menschlicher Identität, die allen Figuren, auch der des Erzählers, eigen ist. Diese falsche Auffassung liegt dem ganzen Geschehen zu Grunde. Sie ermöglicht die Loslösung der Nase und deren Usurpation der sozialen Funktionen Kovalevs. Die hilflosen Reaktionen aller Beteiligten, die ja gerade nicht durch das objektiv Absurde einer personifizierten Nase in Erstaunen versetzt werden, sondern lediglich durch Verstöße gegen Standesregeln und soziale Muster, beruhen auch auf der verkehrten Auffassung von menschlicher Identität.

Charakteristisch für die Orientierungslosigkeit der Figuren in Fragen menschlicher Identität ist auch, daß der spukhafte Ablauf der Geschichte bei ihnen keinerlei Veränderungen hervorruft. Wenn die Relationen ihrer Scheinwelt wieder hergestellt sind, geht ihr Leben wie zuvor weiter.

Von den drei Erzählungen, die in den *Arabesken* erschienen, *Nevskij Prospekt*, *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* und *Portret*, haben die beiden ersten eine ähnliche Thematik wie die *Nase*. *Nevskij Prospekt* zeigt die Konsequenzen zweier Arten von verkehrten Menschenbildern, dem des scheinbaren Idealisten

Piskarev, der sich jedoch als kleinlicher Egoist entpuppt, und dem des selbstzufriedenen Materialisten Pirogov. Beide täuschen sich in ihren Mitmenschen und verhalten sich menschlich unzulänglich. Dadurch scheitern sie in ihren Kommunikationsversuchen. Sie sind haltlose, isolierte Individuen, die sich in der Realität nicht zurechtfinden. Piskarev flieht in die Traumwelt seiner Ideale, wo er jedoch keine Lebensbasis findet. In letzter Konsequenz seiner Identitätsauflösung nimmt er sich das Leben.

Pirogovs Erlebnisse verdeutlichen die Unzulänglichkeit der scheinbar realistischeren, pragmatischen Lebenshaltung. Er meint, die Welt zu kennen und beurteilt alles nach krass materialistischen Maßstäben. Dabei irrt er jedoch nicht weniger als Piskarev. Anders als dieser, geht er jedoch nicht an seinem Irrtum zugrunde. Vielmehr besitzt er so wenig Identität, daß er nicht in der Lage ist, für längere Zeit seinen Irrtum wahrzunehmen. In totaler Zentrifugalität läßt er sich durch materielle Zerstreungen von seiner Desillusionierung ablenken.

Popriščin, in *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, führt noch konsequenter als Piskarev die totale Identitätsauflösung eines Menschen vor, der sich auf die materialistische Scheinwelt von Rang und sozialem Status einläßt.

Die Groteske dieser Erzählung ist durch die inkompetente Erzählweise in der ersten Person bis aufs Äußerste zugespitzt. Dem Text fehlt dadurch ganz das Korrelat für eine objektive Beurteilung der Ereignisse.

Popriščin füllt seinen Platz in der Wirklichkeit immer weniger aus und flüchtet mehr und mehr in eine Traumwelt, wo sich Referenzsysteme wie Zeit, Raum und menschliche Kontakte auflösen. Er gibt seine eigene Identität auf, die latent in seinen Lebensumständen gegeben wäre (im Sinne Gogol's kann und muß jeder Mensch, so wie er ist und an seinem Platz im Leben, Nutzen bringen), und zieht sich das über, was er in seiner Verblendung für menschliche Identität hält. Diese übergezogene Identität erweist sich jedoch als unreal, und Popriščin löst sich gleichsam in nichts auf.

Portret liegt in zwei Fassungen vor, die sich hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß in der zweiten Fassung die dämonisch-phantas-

tische Komponente sehr reduziert ist. Was die kunsttheoretischen Standpunkte in der Erzählung betrifft, so gleichen sich die beiden Varianten. Durch diese Ähnlichkeit ist die Kontinuität in Gogol's Seinsverständnis von den dreißiger Jahren bis 1842 belegt.

Zu Recht hat man in *Portret* auch ein Kunstmanifest Gogol's gesehen. In der Erzählung wird beispielhaft vorgeführt, welches die Aufgaben des Künstlers sind und welchen Gefahren er ausgesetzt ist, wenn er sich nicht an die Verpflichtungen seiner Begabung hält. Dabei ist der Künstler jedoch nur exemplarisch für jeden Menschen eingesetzt, da er durch sein Schaffen sein verkehrtes, bzw. richtiges Seinsverständnis verewigt und dadurch seine Mitmenschen beeinflusst.

Nicht nur ein Kunstwerk verliert, wie das Porträt des alten Wucherers, seine Harmonie und Schönheit, wenn es nicht auf Gott bezogen ist, sondern egoistischen Anliegen dient. Das gilt für jede menschliche Handlung.

Wer sein Handeln nicht auf Gott richtet, stiftet Unheil in der Welt, und wer in den Dingen und den Mitmenschen nicht die göttliche Idee oder die wahre Identität sieht, macht sich schuldig.

Wer sich von der Welt der Illusionen hat blenden lassen, kann nur durch Selbstreinigung und -erziehung wieder zu seiner göttlichen Existenz zurückfinden. Tut er dies nicht, so muß er, wie Čertkov /Čartkov, an

seinem Identitätsverlust zugrunde gehen.

Diese drei Erzählungen sind in die *Arabesken* einbezogen und werden durch die darin veröffentlichten publizistischen Stellungnahmen kommentiert und ergänzt. Hierin zeigt sich, daß es für Gogol', der in der Form der komischen Groteske ein sowohl seiner Begabung, als auch seiner Abneigung gegen eine anmaßende Lehrerhaltung entsprechendes Genre gefunden hatte, durchaus wichtig war, einen Wertekontext für seine Erzählungen zu schaffen, der die ideale Leserhaltung von vornherein festlegte.

Mit seiner Komödie *Revizor* hoffte Gogol', größeren Einfluß auf seine Mitmenschen ausüben zu können als mit den Erzählungen. In der grotesken Welt der Komödie, die ganz und gar auf der falschen Identifikation der Figuren aufbaut, setzt Gogol' das Lachen aus-

drücklich als einzigen "Helden" ein. Auf der Definition des Lachens als positiver Held beruht Gogol's Theorie der didaktischen Wirkung komischer Grotesken. Nur durch das Lachen löst sich der Rezipient aus der Groteske, stellt sich außerhalb ihrer und schüttelt deren Fesseln ab. Da Gogol' seine Figuren so konzipiert hat, daß sie, trotz ihres totalen Mangels an positiven Zügen, realen Menschen ähneln und zu Identifikation oder Wiedererkennen einladen sollen, hofft er, der Rezipient werde mit den Fesseln der Groteske auch seine eigenen Verstrickungen in Untugenden und Nichtigkeiten abschütteln.

Damit war das Publikum schon deshalb überfordert, weil es größtenteils ein anderes Seinsverständnis als Gogol' hatte. Das begriff Gogol' jedoch erst viel später.

Der *Mantel* greift die Thematik der übrigen *Petersburger Erzählungen* und des *Revizors* in noch stärker verdichteter Form wieder auf.

Die Figur des inkompetenten Erzählers, die schon in der *Nase* eine Rolle spielte, ist hier stärker verselbständigt. Der *Mantel* -Erzähler ist durch seine Sprache eindeutig dem Schreibermilieu, der Welt der Kollegen Akakij Akakievič's zuzuordnen. Schon dadurch, daß auch der Erzähler keinen weiteren Horizont hat, als die übrigen Figuren, ist die Groteske gleichsam in sich geschlossen. Der Leser bekommt nie die Möglichkeit, die Ereignisse der Erzählung mit einer objektiveren, außertextuellen Realität zu vergleichen. In dieser hermetisch geschlossenen Welt der verkehrten Sicht von unten werden nun, konsequenter als in den früheren Erzählungen, die höchsten menschlichen Werte durch verkehrte Wertmaßstäbe ausgehöhlt und in Frage gestellt. Der Erzähler ist nicht mehr, wie in der *Nase*, selber durch das Geschehen desorientiert. Er maßt sich im *Mantel* an, Werturteile abgeben zu können. Er meint also, ein richtiges Verständnis von menschlicher Identität zu haben. Dadurch macht er sich in Gogol's Augen einer weiteren Versündigung schuldig: der intellektuellen und moralischen Hybris.

In den *Petersburger Erzählungen* und im *Revizor* macht Gogol' noch unbefangen von seiner komisch-grotesken Methode Gebrauch. In den *Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka* und teilweise auch

noch in *Mirgorod* ist der Humor eher harmlos und unreflektiert. Mit dem Gegenwartsbezug der in Petersburg spielenden Erzählungen gewinnt die Komik aber doch schon eine bewußte Zielsetzung: den Mitmenschen die Augen zu öffnen, sie zu ihrer wahren göttlichen Identität zurückzuführen.

Gogol' erscheint die Welt Petersburgs mit ihren materialistischen Triebkräften Stellung und Geld ausgehöhlt. Die Wertmaßstäbe dieser Welt kollidieren mit seinem religiös fundierten Seinsverständnis. Befremdet sucht er die für ihn illusorische Weltordnung durch komische Grottesken zu entlarven, um seine Mitmenschen auf die Absurdität ihres Strebens aufmerksam zu machen.

In den Jahren, wo Gogol' die *Petersburger Erzählungen* und den *Revizor* schreibt, ist er noch nicht durch die enttäuschende Rezeption seiner Werke verunsichert: er schreibt mit dem Anspruch, moralisch gute *komische* Literatur zu produzieren.

In den *Toten Seelen*, vor allem im zweiten Teil, forciert er die realistischen und didaktischen Komponenten dann aber immer mehr, um den Leser gleichsam zu zwingen, sich die intendierte Leserhaltung anzueignen. Dabei tut er sich jedoch auch selber Zwang an. Er definiert sein Sujet als "die menschliche Seele", ohne sich jedoch richtig sicher zu sein, was er unter der idealen menschlichen Identität verstehen soll. Voller Selbstzweifel müht er sich ab, durch Lektüre der Schriften der Kirchenväter und durch ein reines Leben ein besserer Mensch zu werden. Er bemüht sich zunehmend um Entwürfe für ein ethisch "richtiges" Leben, sieht aber immer deutlicher, daß seine Mitmenschen ein ganz anderes Seinsverständnis haben als er. Um diesen Unterschied zu überbrücken, muß er sein Verständnis menschlicher Identität in seinen Werken durch deutlich formulierte Hinweise auf seine Intention erläutern.

XI: ANHANG I

Резюме

Проблема личности у Гоголя

Исследование среднего периода творчества Гоголя наводит на мысль о постоянстве его миропонимания показанного в сочинениях, несмотря на то, что намерения автора в сочинениях, написанных до *Ревизора* и после были различными.

В художественных произведениях Гоголя его взгляды на жизнь завуалированы и читаются в подтексте произведений. А понять их помогают письма и публицистика разных лет. Тем более что Гоголь часто связывал свои художественные произведения высказанными в публицистике точками зрения, печатая, например, художественные рассказы вместе с публицистикой (*Арабески*).

Что касается намерений автора в сочинениях среднего периода, то в основном - это желание заставить читателей смеяться. Позже, особенно после разочарования Гоголя от приема *Ревизора*, его намерения стали нравственно-дидактическими, и причудливая комика начала играть скорее второстепенную роль.

Гоголь, который с самых ранних лет искал дело, которое смогло бы принести пользу, успехом *Вечеров на хуторе близ Диканьки* обнаружил свой комический талант. С тех пор он считался комическим автором. Таким образом можно сказать, сначала писатель вырашал свои мысли с помощью юмора. А в юморе всегда был аспект пользы. Гоголь в то время еще считал, что его причудливые миры читателям должны были бы казаться комическими из-за тех же причин, из-за которых они ему казались такими.

Только после того, как реакция публики на комедию *Ревизор* показала, что даже его друзья на это произведение реагировали иначе, чем он предполагал, он начал сомневаться в "силе смеха". С того момента, он становился более и более дидактическим. Он добавил несколько комментариев к *Ревизору* и изменил план для

комического романа *Мертвые Души*, который сначала должен был "показать всю Русь, хоть бы с одной стороны", а потом стал поэмой в трех частях, которая теперь должна была показать Россию со всех сторон.

В то же время он не отказался от произведений петербургских годов. Например, он издал новую версию *Портрета*, в которой авторская точка зрения на теорию искусства почти не изменилась. Он снова и снова возвращался к комедии *Ревизор* и, прервав работу над *Мертвыми Душами*, написал *Шинель* - произведение, которое по технике и сюжету очень похоже на повести *Арабесок* или на *Нос*.

Нос, как изолированная повесть, очень хороший пример сложного гротеска гоголевских произведений. Так, как и потом в *Шинели*, в ней все уровни повести являются причудливыми и отчужденными. Личность рассказчика, являющегося некомпетентным снова и снова разоружает читателя абсурдными выводами и сомнительными оценками, смущает его и лишает возможности правильно оценивать абсурдность действия или недостаточные и беспомощность реакции действующих в повести лиц.

Основанием для этого гротеска является неправильное определение всеми действующими лицами и рассказчиком понятия человеческой личности. Только это неправильное определение делает возможным действие: потерю носа, узурпацию носом общественных функций майора Ковалева, беспомощную реакцию всех действующих лиц, которые удивляются не объективную абсурду самостоятельного существования носа, а только нарушению общественных правил и законов сословий.

Именно это отсутствие ориентации действующих лиц в вопросах, касающихся человеческой личности, позволяет им жить как всегда. После того, как порядок их призрачного мира снова восстановился. А по мнению Гоголя, несчастье - знак бога, посланный для того, чтобы человек смирился и изменил свою жизнь.

Из трех повестей, заключавшихся в *Арабесках*: *Невский Проспект*, *Записки Сумасшедшего* и *Портрет*, две первые имеют сюжет схожий с *Носом*.

Невский Проспект показывает последствия двух разных типов ложных представлений о человеке: Представления Пискарева, человека, кажущегося идеалистом, а на самом деле мелкого эгоиста, и представления самодовольного материалиста Пирогова. Оба ошибаются в понимании окружающих их людей и ведут себя по отношению к этим людям не по братски.

Они являются колеблющимися, изолированными индивидами, которые не ориентируются в действительности.

Пискарев убегает от реальной жизни, которая его разочаровывает, в сны. Это приводит к распаду его личности, и он кончается с собою.

На примере Пирогова мы видим недостатки кажущегося более реалистического прагматического образа жизни. Ему кажется, что он знает мир, и все оценивает беззастенчивыми, материалистическими мерилami. В этом он, однако, не менее ошибается, чем Пискарев. В отличие от которого, Пирогов не становится жертвой этой ошибки. Так мала его личность, что он не в состоянии распознать свою ошибку. В суете жизни, он отвлекается от своего разочарования материалистическими развлечениями.

Поприщин, в *Записках сумасшедшего*, еще последовательнее демонстрирует тотальный распад личности человека, имеющего дело с материалистическим сновидением мира чинов и общественного положения.

Гротеск этой повести обострен активной позицией повествователя, который рассказывает от первого лица, и, соответственно, не может беспристрастно описывать происходящие события.

Поприщин все меньше и меньше занимает свое место в действительности, и все еще убегает в сноведения, где такие измерения как время, пространство и человеческие отношения растворяются. Он отказывается от своей личности, которой он мог бы быть (по мнению Гоголя, каждый человек, будучи таким, какой он есть, может и должен принести пользу на своем месте) и становится тем, что ему, ослепленному, кажется человеческой личностью. А эта узурпированная личность оказывается нереальной, и Поприщин как будто бы растворяется в ничто.

Портрет существует в двух версиях, которые отличаются друг от друга тем, что во второй версии демоническо-фантастические

моменты более сдержанны. С точки зрения теории искусства обе версии очень похожи. Этим примером можно укрепить мысль о неизменности миропонимания Гоголя с 30-х годов до 1842-ого года.

По праву видели в *Портрете* художественный манифест Гоголя. В повести на примерах главных героев показываются задачи художника, и опасности, которым он подвергается, если пренебрегает обязанностями своего дарования. А художник только пример любого человека, потому что он увековечивает свое правильное или неправильное миропонимание в творчестве, и таким образом влияет на окружающих ему людей.

Не только художественное произведение лишается своей гармонии и красоты (портрет старого ростовщика), если в нем нет божественного начала, и если оно служит только эгоистическим целям. Это касается всякого человеческого действия. Не только тот наносит ущерб, который делом служит не богу, а только своим мелким интересам, но и тот, который видит в вещах и людях не божественную идею или самобытность, а демонов.

Тот, кто ослеплен миром иллюзий может отыскивать божественное свое существо только посредством самоочищения и самообразования. В ином случае, ему грозит потеря личности, как это и случилось с Чертковым/ Чартковым.

Эти три повести входят в состав *Арабесок*. Они и дополнительно толкуются публицистикой в той же книге. Это свидетельствует о том, что Гоголь, нашедший в комическом гротеске жанр, не только соответствующий его дарованию, но и позволяющий не выступать в роли упрямого учителя, таким образом строил связи, которые сразу определяли идеальную позицию читателя.

Гоголь надеялся, что его комедия *Ревизор* окажет на людей больше влияние, чем написанные им повести, так как справедливо считал театр средством массового влияния.

В причудливом, похожем на *Петербургские Повести*, мире комедии, который основан на неправильной идентификации действующих лиц, Гоголь четко определяет смех как единственное положительное лицо в пьесе.

В этом заключается его теория дидактического эффекта комического гротеска. Только с помощью смехом читатель или наблюдатель может освободиться от гротеска, отойти в сторону и разорвать его оковы. Гоголь, придав лицам своих произведений такие черты, что они, вопреки тотальному отсутствию положительных качеств, похожи на настоящих людей, надеялся, что публика сможет идентифицироваться с этими лицами, и, разрывая оковы гротеска, избавиться от своих собственных недостатков и пороков, от своей собственной пошлости. Его ошибка заключалась в том, что большинство публики имело совершенно иную исходную точку зрения в вопросах миропонимания, чем Гоголь. А это он понял гораздо позже.

В *Шинели*, произведение которое прервало работу над *Мертвыми Душами* в то самое время, когда Гоголь отказался от всех второстепенных задач и пытался сформулировать лишь самое важное, вновь повторяется тема объединяющая цикл *Петербургских Повестей*, но в более зрелом и концентрированном виде. Образ некомпетентного рассказчика, уже появлявшийся в *Носе*, здесь окончательно сложился. Повествователя *Шинели* можно, судя по его языку, точно причислить к чиновничьему миру, к кругу сотрудников Акакия Акакиевича. Это усиливает гротеск и так-же отдаляет от действительности, как в рассказе от первого лица *Записок сумасшедшего*. В этом герметически закрытом мире неправильного зрения снизу вверх, наивысшие нравственные принципы человечества поставлены под сомнение и в результате ложных оценок действительности становятся пустыми, еще последовательнее, чем в более ранних повестях. Сам повествователь уже не введен в заблуждение, как в *Носе*, он претендует на правильность своего взгляда на мир, и думает, что верно понимает человеческую личность. Таким образом он, по мнению Гоголя, совершает еще проступок: проступок интеллектуальной и нравственной гордыни.

В *Петербургских Повестях* и *Ревизоре*, Гоголь еще активно пользуется своим комично-причудливым дарованием. То, что в *Вечерах на хуторе близ Диканьки* и, отчасти, в *Миргороде* скорее всего было безобидным и веселым, в *Петербургских Повестях*, в

которых гораздо больше связей с действительностью, слушало совершенно определенным целям, а именно: они должны было открыть глаза окружающих людей и обратить их к истинной божественной личности.

Чуждый Гоголю петербургский мир, с его материалистическими движущими силами, такими как деньги и чины, сталкивается с его провинциальным проникнутым религиозностью миром. Он старался разоблачить этот петербургский мир, кажущийся ему призрачным, с помощью комического гротеска, чтобы показать людям абсурд и пустоту их стремления.

Гоголь еще не разочаровался в приеме своих произведений: по его мнению он писал нравственно полезную комическую литературу. Позднее он усиливал реалистические и дидактические элементы в своих произведениях, чтобы как бы заставить читателя принять авторскую точку зрения. Тем способом он и изнасиловал самого себя.

Он определял сюжет своего творчества как "душа человека", достоверно не зная своей собственной личности. и еще меньше представлял себе идеальную личность человека.

Полон самокритики, он старался стать лучше ведя аскетическую жизнь, читая религиозные и душеполезные книги, увидев что остальные люди имели совершенно иное понятие мира, чем он сам, он пытался объяснить свой взгляд на жизнь, рисуя наброски нравственной жизни. Он наконец понял, что нужно было начинать не с предположений, а с объяснения различных точек зрения.

Проблема человеческой личности является красной нитью всего творчества Гоголя. В этой работе рассматриваются именно те произведения, в которых Гоголь ставит особенно остро вопрос о личности человека.

XII: LITERATUR

I. Benutzte

GOGOL'. N. V. (1952) Полное Собрание Сочинений в 14-ти томах, АН СССР, Moskva.

GOGOL'. N. V. (1953) Собрание Сочинений в 6-ти томах, Moskva

GOGOL'. N. V. (1980) Избранные Статьи, Moskva.

GOGOL'. N. V. (1984) Собрание Сочинений в 8-ми томах, Moskva.

GOGOL'. N. V. (1910) Размышления о Божественной литургии.
Sankt Petersburg.

GOGOL'. N. V. (1988) Переписка Гоголя в двух томах, (Hrsg. V. È. Vacuro, N. K. Gej, G. G. Elizavetina, S. A. Makašin, D. P. Nikolaev, K. I. Tjun'kin), Moskva.

GOGOL'. N. V. (1961) Sämtliche Erzählungen, Winkler Verlag, (Übers. Josef Hahn), München.

GOGOL'. N. V. (1982) Petersburger Skizzen und andere Aufsätze, Reclam, Leipzig.

GOGOL'. N. V. (1973) Der Mantel, Reclam, Stuttgart.

GOGOL'. N. V. (1954) Der Revisor, Komödie in 5 Aufzügen, Reclam, Stuttgart.

II. Sekundärliteratur

Werke, die in dem Kapitel über die Etappen der Gogol'-forschung nicht erwähnt wurden, sind mit einer kurzen Kennzeichnung versehen, die ihre Zuordnung zu einer Hauptrichtung der Forschung ermöglicht.

A. N. (1902) Ржевский протоиерей Матеей Константиновский и отношение к нему Н. В. Гоголя. in: Православно-Русское Слово, изд. общества распространения религиозно-нравственного просвещения в духе Православной церкви. Nr. 4, (Febr.) 270-274, 275-293, (Sankt Petersburg). (Auseinandersetzung mit der Rolle Konstantinovskijs in Gogol's Leben).

ADAMS, V. (1931) Gogol's Erstlingswerk "Hanz Küchelgarten" im Lichte seines Natur- und Welterlebens. in: Zeitschrift für Slavische Philologie.
Bd. VIII, 1931, 323-368. (Hans Küchelgarten).

AKSAKOV, S. T. (1960) История моего знакомства с Гоголем.
AN SSSR, Moskva. (Biographisches).

ALEKSANDROVSKIJ, G. V. (1902) Памяти Гоголя, Kiev.
(Biographisches).

ALEKSEEV, M. P. (1954) (Hrsg.) Гоголь. статьи и материалы.
Leningrad. (Traditionale sowjetische Sicht der 50-er Jahre).

ALEKSEEV, M. P. (1933) Драма Гоголя из англо-саксонской истории.
in: GIPPIUS, (1936) Н. В. Гоголь: Материалы и исследования, Bd. 2.
Moskva/Leningrad. (Alfred).

ALPATOV, M. V. (1983) Александр Андреевич Иванов, Leningrad.
(Der Maler Ivanov).

AL'TMAN, I. (1938) Ревизор in: Литературный Критик, Nr. 4,
S.67-88. (Revizor).

AMBERG, L. (1986) Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. V. Gogol'. Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang.

ANNENKOV, P. V. (1960) Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года,
in: Литературные воспоминания, Moskva. (Biographisches).

ANNENKOVA, E. I. (1983) Гоголь и Аксаковы (лекция) Leningrad. (Biographisches).

ANNENSKIJ, I. F. (1979) Книга отражений, 2 Bd. Moskva. (Theorie des Lachens, Biographisches).

ANNENSKIJ, I. F. (1911) Эстетика Мертвых Душ и ее наследие, in: Apollon, Nr. 8. (Zu Gogol's Weltbild).

ANTONOVA, N. N. (1961) Проблема художника и действительности в повести Гоголя "Портрет" in: Проблемы Реализма русской литературы XIX века. Сборник работ. Под ред. Б. Й. Бурсова и И. З. Сермана, Moskva/Leningrad. (Zur Erzählung Portret, Menschenbild, Realismus).

AŠEVSKIJ, S. (1902) Гоголь и Белинский, in: Образование, педагогический, литературный и научно-популярный журнал, Nr. 2-4 (febr.-apr.) Sankt Petersburg. (Belinskij).

VACHTIN, M. M. (1986) Литературно-Критические Статьи, Moskva.

VACHTIN, M. M. (1972) Раблэ и Гоголь: Искусство слова и народная смехобая культура, Kontekst.

BARVAŠOVA, L. (+GUMINSKIJ, V.) (1983) Гоголь и четыре урока "Миргорода" in: Литературная учеба, 2, 158-166.

VASINA, M. (1974) Петербургская Повесть, Leningrad, Detskaja Literatura. (Petersburger Erzählungen und Petersburger Jahre).

BELINSKIJ, V. G. (1949) О Гоголе: Статьи, рецензии, письма. Ред., вступительная статья и комментарии С. Машинского, Moskva. (Belinskij).

BELINSKIJ, V. G. (1982) Собранные Сочинение в 8-ми томах, Moskva.

BELINSKIJ, V. G. (1988) Взгляд на русскую литературу, Moskva.

- BELLJUSTIN, I. S. (1858) Описание сельского духовенства in: Русский заграничный сборник, част 1, тетрадь 4. Paris. 1-167. (Über die niederen Geistigen auf dem russischen Dorf zu Gogol's Zeiten).
- BELYJ, A. (1909) Гоголь, in: Vesy, Nr. 14, 69 ff. (Stil und Sprache).
- BELYJ, A. (1934) Мастерство Гоголя, Moskva/Leningrad. (Stil und Sprache).
- BEM. A. L. (1933) Достоевский - Гениальный читатель in: О Достоевском, Bd. II, Prag. (Dostoevskij).
- BEM. A. L. (1931) Il superamento di Gogol', in: Cultura, 157 ff.
- BEM. A. L. (1936) У истоков творчества Достоевского, Prag. (Dostoevskij).
- BENZ, E. (1971) Geist und Leben der Ostkirche, Forum Slavicum 30, München. (Über die orthodoxe Kirche).
- BERKOV, P. N. (1948) Проблема Народа в "Мертвых Душах" Н. В. Гоголя, in: Ученые Записки Ленинградского Государственного Университета, Серия Филологических Наук, Вып. 49, Leningrad. (Tote Seelen, Gogol' als patriotischer, gesellschaftskritischer Schriftsteller).
- BERNHEIMER, C. (1975) Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's "Overcoat" in: P M L A, Bd. 90, Nr. 1, 53-61. Menashe. (Der Mantel).
- BERTENSON, S. L. (1917) Библиографический указатель литературы о Гоголе за 1900-1909 гг. SPb 1910 + suppl. 1912, 1914, 1917. (Bibliographie).
- BEST, O. F. (1980) (Hrsg.) Das Grotoske in der Dichtung.

(Wege der Forschung 394) Darmstadt. (Groteskendefinition).

BIBICHIN, V. V. (Gal'ceva, P. A., Rodnjanskaja, I. B.) (1985) Literaturnaja Mysl' zapada pered "zagadkoj Gogolja", in: Kožinov, (1985) (Hrsg.) Gogol', istorija i sovremennost' (K 175-letiju so dnja roždenija) , Moskva. (Bibliographie).

BICILLI, (1948) Проблема человека у Гоголя in: Annuaire de l'Université de Sofia, faculté historico-philologique, Tome XLIV, 1947-48, Livre 4. Linguistique et Littérature. Sofia. 1-31.

BLOK, A. (1962) Дитя Гоголя (zum 100. Geb. des Dichters, 1909). (in: Sobr. Soč. v vos'mi tomach, Moskva/Leningrad. Bd. 5. S. 379 ff.) (Symbolistisch-essayhafter Ansatz).

BOBROV, E. A. (1910) Два Вопросы из творчества Н. В. Гоголя. Izvestija Otdela Russkogo Jazyka i Slovesnosti. Imp. Akad. Nauk. I. 63 ff.

BOCK, I. (1982) Analyse der Handlungsstruktur von Erzählwerken am Beispiel N. V. Gogol's "Nase" und "Mantel". Slavische Beiträge 156. München. (Strukturalismus).

BOČAROV, S. G. (1985) О художественных Мирах, Moskva 1985. (Загадка "Носа" и тайна лица, 124-161. Переход от Гоголя к Достоевскому 161-210.)(1. Die Nase.), (2. Dostoevskij).

BOČAROV, S. G. (1969) Пушкин и Гоголь ("Станционный смотритель" и "Шинель") in: Problemy tipologii russkogo realizma. (Hrsg. Stepanov, N. L., Focht, U. R.) Moskva. 210-240. (Der Mantel, Dostoevskij, Realismus).

BOČJANOVSKIJ, V. (1928) Один из вешних символов у Гоголя. in: Sbornik Otd. Russk. Jaz. i Slov. AN SSSR, Nr. 3, 1928. S. 103 ff. (Tote Seelen; Der Frack Čičikovs, ein Symbol).

BOGAJEVSKAJA, K. (+ČERNJAK, Ja.) (1950) Письмо Белинского к Гоголю in: Literaturnoe nasledstvo Vol. 56, 513 ff. (Belinskij).

BORGHESE, D. (1957) Gogol a Roma, Firenze. (Biographisches).

BOROZDIN, A. (1902) Развитие взглядов Н. В. Гоголя на творчество. Речь. Sankt Petersburg, 31 ff.

BOWMAN, H. E. (1952-53) The Nose in: Slavonic and East European Review, Bd. 31, 204-211. (Die Nase).

BRAND, E. J. Ph. (1979) Vij; de noot, die Gogol' schreef bij de titel van "Vij" op juistheid getoetst. Utrecht (Typoscript). (Vij, Märchentheorie von Propp).

BRANG, P. (1966) Von der seelenrettenden Kraft des Almosengebens und -nehmens in: Orbis Pictus. Festschrift für D. Čizevskij, München, 135-139. (Religion, Ostkirche).

BRAUN, M. (1973) N. W. Gogol', eine literarische Biographie, München.

BRJUSOV, V. (1909) Испепеленый, in: Vesy, Nr. 14, 98 ff. (Sprache, Hyperbole).

BRJUSOV, V. (1974) Burnt to Ashes (Испепеленый) in: MAGUIRE, (Hrsg.).

BRODIANSKAJA, N. (1952-53) Gogol and his characters in: Slavonic and East European Review, Vol. 31, 36-57.

BRODSKIJ, N. L. (1932) (Hrsg.) Гоголь в воспоминаниях современников, Moskva. (Biographisches).

BRÜCKNER, A. (1909) (1905) Geschichte der russischen Literatur, Leipzig. (Gogol' als Realist, Kritiker der Gesellschaft).

BUCHAREV, A. M. (1861) Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. Sankt Petersburg. (Religion).

BULGAKOV, N. (1989) Современник (Каждый день на этом месте). in: Комсомольская Правда, 1. April, 1.

BULGAKOV, S. V. (1900) (1965) Настольная Книга для священно церковно-служителей. in: Отдел Церковно-Календарный, Charkov. (Reprint Graz.) (Ostkirche, Religion).

BURSOV, (+SERMAN) (1961) (Hrsg.) Проблемы Реализма русской литературы XIX века. Moskva/Leningrad. (Realismusdebatte).

BURSOV, B. I. (1985) Родник русского реализма. in: KOZINOV, (1985) (Hrsg.) 79-84. (Realismusdebatte).

BUSCH, U. (1983) Gogol's "Mantel" - Eine verkehrte Erzählung. Schriftsteller, Autor, Erzähler in intra- und intertextueller Beziehung, in: SCHMID, W. und STEMPEL, W. D. (1983)(Hrsg.) Dialog der Texte. Hamburger Kolloquien zur Intertextualität. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband II, Wien, 189-205.

BYČKOV, V. V. (1977) Византийская Эстетика. Moskva. (Byzantinische Ästhetik).

BYKOV, O. E. (1961) (Hrsg.) Н. В. Гоголь к 150-летию со дня рождения. Министерство высшего и среднего спец. образование, УССР, Černovcy. (Antologie).

CASTEX, P.- G. (1962) Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris. (Zur französischen phantastischen Erzählung).

CHITROV, V. (1902) К пятидесятилетию со дня кончины Н. В. Гоголя in: Душеполезное чтение, Bd. 1. (Religion).

- СНОМЕНКО, N. V. (1982) Взгляды Гоголя на драматургию и Театр. Тезисы докладов и гоголевских чтений. Poltava. (Revizor).
- СНРАПЇЕНКО, М. В. (1952) "Мертвые Души" Гоголя. Moskva. (Tote Seelen).
- СНРАПЇЕНКО, М. В. (1952) Vorwort zu Gogol'nummer, in: Izvestija AN SSSR. otd. Lit. i Jaz. 1. 3-30.
- СНРАПЇЕНКО, М. В. (1977) Творчество Гоголя. Moskva. (Moskva 1959) (1956).
- СНРАПЇЕНКО, М. В. (1985) Метаморфозы критического субъективизма in: Novyj Mir. 11, 225-242.
- CLYMAN, T. W. (1979) The Hidden Demons in Gogol's "Overcoat" in: Russian Literature, Bd. 7, Nr. 6, Nov. Special Issue on N. V. Gogol'. 601-610. (Der Mantel, Religion).
- ЇЕРНЫЇЕВСКИИ, (1939-53) Очерки Гоголевского периода русской литературы: Полное собр. соч. в 16 Томах, Moskva, Bd. III.
- ЇИЇЕРИН, В. N.(1857) Собранные, Bd. 8. Kritika.
- ЇИЇЕВСКИИ, D. (1966) Gogol'studien: 1) Der unbekannte Gogol, 2) Gogol: Artist and Thinker. 3) Zur Komposition von Gogol's "Mantel", in: BUSCH, U. et al. Gogol' - Turgeney - Dostoevskij - Tolstoj, Forum Slavicum 12, Munchen.
- ЇИЇЕВСКИИ, D. (1974) Gogol's "Overcoat" in: MAGUIRE (1974) (Hrsg.).
- ЇУДАКОВ, А. Р. (1985) Вещь в мире Гоголя, in: KOЇINOV, (1985) (Hrsg.) 259-280. (Realismus).
- ЇУДАКОВА, М. О. (1985) Гоголь и Булгаков, in: KOЇINOV, (1985) (Hrsg.) 360-389. (Bulgakov).

DEBRECZENY, P. (1966) Nikolai Gogol and his Contemporary Critics, in: Transactions of the American Philosophical Society, New Series, Bd. 56, Teil 3, Philadelphia (Das Gogol´bild der dreißiger bis fünfziger Jahre des 19. Jh.).

DENISOV, V. (1930) Социологический анализ двух редакций "Пропавшей Грамоты" Гоголя in: Literatura i Marksizm, 2, 110 ff. (Dikan´ka, Technik).

DERŽAVIN, N. (1927) Фантастическое в "Страшной Мести" Гоголя in: Naukovi Zapiski Nauk. Doslidčvi katedry ist. Ukr. Kul´t. 329 ff. (Dikan´ka, Phantastik).

DILAKTORSKIJ, O. G. (1984) Фантастика в повести Гоголя "Нос" in: Russkaja Literatura 1. (Die Nase, Technik, Realismus).

DOBIN, Efim. (1976) Lepaževskoe ruž'e i činovnič'ja Šinel' in: Sjužet i dejstvitel'nost' Leningrad, 338-354. (Der Mantel, Entstehungsgeschichte).

DOBRONRAVOV, I. (1901) Н. В. Гоголь как христианин in: Strannik. Duchovnyj Žurnal, 7, 70-87.

DOBROVOLSKIJ, L. M. (1936) Библиографический Указатель сочинения Гоголя и Литертуры о нем на русском языке, за 1916-1934 гг. in: GIPPIUS, (1936) (Hrsg.). (Bibliographie).

DRIESSEN, F. C. (1965) Gogol' as a Shortstory Writer, a study of his Technique of Composition, Paris/den Haag/London.

DURYLIN, S. (1909) Примечание к письму о. Матфея, in: Vesy, Nr. 4, 66 ff. (Anmerkungen zu dem in der selben Nummer von *Vesy* veröffentlichten Brief des Geistlichen Matfeev).

EHRlich, V. (1969) Gogol', New Haven & London, Yale University Press.

EHRlich, V. (1956) Gogol and Kafka: Note on "Realism" and "Surrealism" in: For Roman Jacobson, Essays on the Occasion of his 60:th Birthday, 11/10 1956, Compiled by Morris Halle, Horace G. Lunt, Hugh McLean, Cornelis van Schooneveld, S. 100-108. (Die Nase).

EICHENBAUM, B. (1919) Как сделана "Шинель" Гоголя in: Poetika, 1. 151 ff. (Der Mantel, Technik).

EICHENBAUM, B. (1929) Гоголь и дело литературы, in: Moj Vremennik, Leningrad, 89 ff.

EICHENBAUM, B. (1974) How Gogol's Overcoat is Made in: MAGUIRE, (1974) (Hrsg.)

ELISTRATOVA, A. A. (1972) Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Moskva.

ELLIS, (1909) Человек, который смеется, in: Vesy, Nr. 4, 84 ff. (Gogol's Humor).

ENG, J. van der, (1958) Le Personage de Bašmačkin in: Dutch Contribution to the 4:th International Congress of Slavistics, S'Gravenhage. 87-101. (Der Mantel, Technik).

ERMAKOV, I. D. (1924) Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. Moskva/Petrograd.

ERMAKOV, I. (1923) The Nose in: MAGUIRE, (1974) (Hrsg.) (Die Nase).

ERMILOV, V. V. (1959) Геный Гоголя. Moskva.

ERMILOV, V. V. (1953) Н. В. Гоголь Moskva. (2. Ausg.).

EVDOKIMOV, P. (1961) Gogol et Dostoevskij, ou la descente aux enfers. Brügge. (Dostoevskij, Psychologie).

FANGER, D. (1979) The Creation of Nikolai Gogol, Harvard, Cambridge, Mass./ London.

FARINO, E. (1979) Структура Поездки Чичикова in: Russian Literature, Bd. 7, Nr. 6, Nov. Special Issue on N. V. Gogol. 611-624. (Tote Seelen, Zeitstruktur der Reise).

FASTING, S. (1972) V. G. Belinskij: Die Entwicklung seiner literaturtheorie, Bergen/Oslo/Tromsø. (Belinskij).

FEDOROV, V. V. (1985) Поэтический Мир Гоголя, in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.) (Weltbild).

FEDOSOV, I. A. (1989) (Hrsg.) Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи. Мемуары современников, Moskva.

FLORENSKIJ, P. A. (1914) Столп и утверждение истину. Moskva.

FLORENSKIJ, P. (1985) Статьи по искусству, Paris.

FREEBORN, R. H. (o. J.) Realism in Russia, to the Death of Dostoevskij, in: HEMMING, F. W. J. (o. J.) (Hrsg.) The Age of Realism, Pelican Guide to European Literature, 87-92. (Realismusdebatte, Religion).

FREITAG, G. (1956) Die Entwicklung der Satire in den Werken N. V. Gogol's, (Satire).

FRIDLENDER, G. M. (1961) Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х годов in: BURSOV, B. V. (1961) (Hrsg.). 132-162. (Realismusdebatte, traditioneller sowjetischer Ansatz).

FRIDLENDER, G. M., (1985) Гоголь и современност, in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.). 163-178. (Realismusdebatte, traditioneller sowjetischer Ansatz).

FRIEDMAN, Paul, (1951) The Nose: Some Psychological Reflections, in: American Imago, Nr. 8, Dezember. (Die Nase, Bezüge zu Psychosen bei Amputierten).

GALPERINA, I. (1990) Critical Relativism: Gogol's "Marriage", a Multifaceted Play, or Playing in a Play, in: Russian Literature, XXVIII-II 15/8, 155-174. (Die Heirat).

GANČIKOV, L. (1954) Dell'umiltà (commento a Il Mantello di N. V. Gogol') in: Ricerche Slavistiche 3. Roma , 242 ff. (Der Mantel, Religion).

GEORGIEVSKIJ, G. P. (1908) (1909) (Hrsg.) Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. Sankt Petersburg.

GERHARDT, D. (1941) Gogol und Dostoevskij in ihrem künstlerischen Verhältnis, Leipzig. (Dostoevskij).

GERIGK, H: -J. (1979) Nikolaj Gogol: "Die Toten Seelen", in: ZELINSKIJ, B. (1979) (Hrsg.) 86-110.

GERIGK, H. -J. (1976) Zwei Notizen zum Revisor in: Russian Literature, 4, 2 (14),167-174.

GESEMANN. (1931) Der Träumer und der Andere in: Dostoevskijstudien, gesammelt unter Hrsg. von D. Čizevskij, Reichenberg. (Dostoevskij).

GILJAROVSKIJ, V. A. (1902) В Гоголевщине in: Russkaja Mysl'. Nr. 2/23, Heft 1.

GILJEL'SON, M. I. (1961) Гоголь в Петербурге. Leningrad. (Biographisches).

GIPPIUS, V. V. (1924) Gogol', Leningrad. (In engl. Übersetzung vorhanden: Hrsg. und Übers. Robert A. Maguire, Ardis, Ann Arbor, Michigan 1981). (Literarische Biographie).

- GIPPIUS, V. V. (1931) Гоголь в письмах и воспоминаниях. Moskva. (Biographisches).
- GIPPIUS, V. V. (1936) (Hrsg.) Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. 2 Bd. Moskva/Leningrad . (Biographisches).
- GIPPIUS, V. V. (1938) Об историко-литературном значении Гоголя, in: Literaturnyj Kritik. 4,16-40. (Literaturgeschichtliche Einordnung).
- GIPPIUS, V. V. (1948) Вечера на хуторе близ Диканьки in: Trudy ottd. Novoj Russkoj Literatury, I, Moskva/Leningrad. (Dikan'ka).
- GIPPIUS, V. V. (1966) От Пушкина до Блока, Moskva/Leningrad. (Literaturgeschichtliche Einordnung).
- GIPPIUS, V. V. (1974) The Inspector General. Structure and Problems. in: MAGUIRE (1974) (Hrsg.) (Revizor).
- GOGOL', N. V. в русской критике. (1953) Moskva. (Antologie).
- GOLOVENČENKO, F. M. (1953) Реализм Гоголя, Moskva. (Realismusdebatte, traditionelle sowj. Arbeit).
- GORELOV, P. G. (1985) О повести "Старосветские помещики", in: KOŽINOV, V. V. (1985) (Hrsg.) 348-359.
- GORLIN, M. (1933) (1968) N. V. Gogol' und E. Th. A. Hoffmann. Berlin/Leipzig. Reprint Nendeln/Liecht. (Einfluß).
- GOROŽANSKIJ, J. I. (1883) Библиографический указатель литературы о Н. В. Гоголе 1829-1882. Moskva. (Bibliographie).
- GRIGOR'EV, A. A. (1847) Гоголь и его "Переписка с друзьями" in: Moskovskij Gorodskoj Listok. 56, 62-64. (Ausgewählte Stellen...).

GRIGOR'EV, A. A. (1936) Миражная жизнь, in: GIPPIUS, V. V. (1936) (Hrsg.), Bd. I. (Weltbild).

GRIGOR'EV, A. A. (1859) Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина, статья первая, in: Русское слово, Nr. 2, otd. II, S. 1-63 + Nr. 3, S. 1-39. Neu aufgelegt in: Литературная Критика (1822-1864) Moskva 1967.

GRIGOR'EV, A. A. (1982) Гоголь и его последняя книга, in: Русская Эстетика и Критика, Jg. XIX, Moskva. (Ausgewählte Stellen...).

GRUDININA, I. (1984) Два русских гения in: Neva, 4, 172-175.

GUKOVSKIJ, G. A. (1959) Реализм Гоголя. Moskva/Leningrad. (Traditionelle sowj. Arbeit).

GUMINSKIJ, V. M. (1985) "Тарас Бульба в "Миргороде" и "Арабесках" in: KOZINOV, V. V. (1985) (Hrsg.) 240-258. (Nationales, Patriotisches).

GÜNTHER, H. (1968) Das Grotleske bei Gogol'. Formen und Funktionen. Slavische Beiträge 34, München.

GUS, M. (1957) Гоголь и Николаевская Россия. Moskva. (Biographisches).

GUS, M. (1981) Живая Россия и "Мертвые Души" Moskva. (Tote Seelen).

GUSEV, V. I. (1985) Poryv k vysokomu. zametki na temu "Gogol' i romantizm", in: KOZINOV, V. V. (1985) (Hrsg.) 333-338. (Romantik).

GUSTAFSON, R. F. (1965) The Suffering Usurper: Gogol''s Diary of a Madman. in: SEEL, Nr 9, 268-281. (Psychologisch).

- GUTHKE, K. S. (1971) Die Mythologie der entgötterten Welt, Göttingen.
- HART, P. R. (1973) In Search of a Real Ideal. Gogol's Critical Prose. in: Canadian Slavic Studies, 7, 342-349. (Weltbild. Romantisches Ideal, Steffensen-Einfluß).
- HEIER, E. (1955) The Process of Dehumanisation in Gogol's Literary Portraits, in: Russian Literature, Bd. XVII, 263-277. (Menschenbild).
- HIPPISLEY, A. (1976) Gogol's "The Overcoat". A Further Interpretation, in: SEEJ, Bd. 20, 121-129. (Der Mantel, Religion).
- HUGHES, O. R. (1975) The Apparent and the Real in Gogol's Nevskij Prospekt, in: Calif. Slav. Studies, 8, 77-91. (Nevskij Prospekt).
- IVANOV, V. (1916) Борозды и Межи, Moskva.
- IVANOV, V. (1925) Gogol's Inspector General and the Comedies of Aristophanes in: MAGUIRE, (1974) (Hrsg.) (Revizor).
- IVANOV, V. (o. J.) Gogol und Aristophanes in: Das Alte Wahre. Essays. Berlin/Frankfurt am Main, 107-124. (Revizor).
- IVANOV-RAZUMNIK. (1916) Белинский и Гоголь in: Sočinenija V. Petersburg, 246 ff. (Belinskij).
- JILEK, H. (1938) Das Weltbild Gogols in: Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft, 162 ff.
- IOFANOV, D. (1951) Н. В. Гоголь. Детские и юношеские годы. Kiev. (Biographisches).
- JONGE, A. de, (1973) Gogol, in: FEKNEL, J. (1973) (Hrsg.) Nineteenth-century Russian Fiction. London. (Biographisches).

JURAN, S. (1961) Zapiski Sumašćedšego.: Some Insights into Gogol's World. in: SEEL, NR. 5, 331-333. (Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen, Weltbild).

KANINOVA, F. S. (1962) Некоторые особенности реализма Гоголя. Tomsk. (Realismusdebatte).

KANTOR, R. (1923) Письмо Н. В. Гоголя к В. Г. Белинскому in: Krasnyj Archiv. 309 ff. (Belinskij).

KARABANOV, P. A. (1961) О роле фантастики в композиции произведений Н. В. Гоголя in: ВУКОВ, О. Е. (1961) (Hrsg.). (Phantastik).

KARLINSKY, S. (1976) The Sexual Labyrinth of N. Gogol. Cambridge/Mass. & London/Engl. (Biographisch aus psychoanalytischer Sicht).

KASACK, W. (1957) Die Technik der Personendarstellung bei Nikolai Vasilevič Gogol'. Wiesbaden.

KASACK, W. (1979) Gogol und der Tod, in: Russian Literature, Bd. 7, Nr. 6, Nov. Special Issue on N. V. Gogol'. 625-664. (Der Tod als Motiv).

KAZNIČEV, A. (+KAZNIČEVA, N. A.) (1985) Автор двух поэм, in: KOZINOV, (1985) (Hrsg.) (Menschenbild, Weltbild).

KAZORIN, V. P. (1979) Произведения Н. В. Гоголя и литература о нем на русском языке (1967-1976) Библиографический Указатель, часть 1, 2. Vladivostok. (Bibliographie).

KEIL, R. -D. (1985) Doch noch Neues zu Gogol's "Mantel"? in: Welt der Slaven, Jg. 30, Nr. 1, 66-71. (Der Mantel).

KEIL, R. -D. (1985) Gogol', mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. RoRoRo, Hamburg.

- KEIL, R. -D. (1986) Gogol' im Spiegel seiner Bibelzitate
in: Festschrift H. Bräuer zum 65. Geburtstag 14/4 1986,
193-220.
- KEIL, R. -D. (1989) Auf dem Wege zu einem neuen Gogol'-Bild—
Anmerkungen zu einigen neueren Veröffentlichungen, in: Zeitschrift
für Slavische Philologie, Bd. II, Heft 1, 173-189. (Bibliographie).
- KENT, L. J. (1969) The subconscious in Gogol' and Dostoevskij and its
antecedents, Slavic Printings and Reprintings, Hrsg. C. H. van
Schooneveld,
Den Haag/Paris.
- KIRPIČNIKOV, A. I. (1900) (1902) Сочинения и произведения в
биографии Гоголя, in: Izvestija Imper. AN, otd. Russk. Jaz. i slov,
Sankt Petersburg 1900 (S. 591-623+1187-1236), 1902 (S.152-232).
- KOSCHMAL, W. (1984) Gogol's "Portret" als Legende von der
Teufelsikone in: Wiener Slavischer Almanach, Bd. 14, 1984.
S. 207-218. (Portret, Religion).
- KOTLJAREVSKIJ, (1915) Реальные и романтические элементы
"Вечера на хуторе близ Диканьки" in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.).
96-102. (Dikan'ka).
- KOTLJAREVSKIJ, N. (1911) Николай Василевич Гоголь, 1829-1842.
(3. Aufl.) Sankt Petersburg. (Biographisches).
- KOVALEVSKIJ, (1915) Общественно-политический идеал Гоголя
in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.) 441-444. (Gesellschaftskritiker).
- KOŽINOV, V. V. (1985) (Hrsg.) Гоголь, история и современность
(К 175-летию со дня рождения) Moskva.
- KOŽINOV, V. V. (1985) В месте предисловия in: KOŽINOV, V. V.
(1985) (Hrsg.) 3-14. (Biographisches).

KRAG, E. (1974) Nikolaj Vasiljevic Gogol, in: Russisk litteraturhistorie 1700-1970, Oslo. (Biographisches).

KRIVONOS, V. Š. (1981) Проблема читателя в творчестве Гоголя, Voronež.

KULIŠ. P. A. (1854) Опыт биографии Н. В. Гоголя. Sankt Petersburg.

KULIŠ. P. A. (1856) Записки о жизни Николая Василевича Гоголя, Составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем, (2 Bd.) Sankt Petersburg.

KUL'MAN, N. K. (1908) "Ганц Кюхельgarten" Гоголя и "Луиза" Фосса, in: Izvestija O. R. Jaz. i Slov, Bd. XIII, Heft 4, 252-263. (Hans Küchelgarten, Einfluß).

LANSKIJ, L. (+MASINSKIJ, S.) (1952) Гоголь в его неизданной переписке современников in: Literaturnoe Nasledstvo, Bd. 58., 533 ff+797 ff. (Bibliographie).

LAVRECKIJ, A. (1938) Гоголь в оценке Белинского и Чернышевского, in: Литературный Критик, 4, 89-113.

LAVRIN, J. (1952) Nicolaj Gogol', a centenary survey, London. (1951).

LEGER, Louis,(1913) Nicolas GOGOL, Paris, H. Didier.

LEISTE, H. W. (1958) Gogol' und Molière, Diss. Erlangen 1958, Nürnberg. (Einfluß von Molière).

LILIENFELD, F. von. (1971) Gogol als Verfasser der "Betrachtungen über die Göttliche Liturgie" in: Wegzeichen. Das östliche Christentum, Heft 25. Festschrift zum 60. Geburtstag von H. M. Biederman OSA, Würzburg, 377-404. (Religion).

LINDSTROM, T. S. (1974) Nikolay Gogol. New York.
(Biographie, Lit. Einfluß).

LOTMAN, Ju. M. (1968) Проблема Художественного Пространства в Прозе Гоголя in: Trudi po ruskoj i slavjanskoj filologii. Tartuskij Univ. Učen. Bd. XI, Tartu. (Technik).

LUK'JANOVSKIJ, B. (1912) К вопросу о "Переломе" в биографии Гоголя. Warszawa.

LUR'E, A. (1984) Гоголь, Башмачкин и другие in: Аврога, 4, 115-123. (Der Mantel).

MAGUIRE, R. A. (1974) (Hrsg.) Gogol from the 20:th Century, 11 Essays selected, edited, translated and introduced by Robert A. Maguire. Princeton N. J. (Bibliographie).

МАJKOV, V. N., (1985) Нечто о русской литературе в 1846 году (S. 177-200); Похождения Чичикова , или Мертвые Души. Поэма Н. Гоголя (S. 296-297); Выбранные места из переписки с друзьями Николая Гоголя (S. 297-300); Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя "Мертвые Души", (S. 300-324), in: SOROKIN, Ju. S. (1985) (Hrsg.).

MALIA, M. (1961) Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism, 1812-1855. Russian Research Studies, 39, Harvard University Press, Cambridge/Mass.

MANDEL'STAM, (1915) Язык Гоголя: Элементы, сравнения и гиперболы. in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.), 345-358.

MANDEL'STAM, (1902) О характере гоголевского стиля. Helsingfors.

MANN, Ju. V. (1966) Комедия Гоголя "Ревизор". Moskva. (Revizor, Menschenbild, Weltbild).

MANN, Ju. V. (1966) О Гротеске, Moskva.

MANN, Ju. V. (1975) Смелость изобретения, Moskva.

MANN, Ju. V. (1978) Поэтика Гоголя, Moskva.

MANN, Ju. V. (1984) Показать всю Русь... in: Literaturnoe Obozrenie, 4, 31-38.

MANN, Ju. V. (1984) В Поисках живой души, Moskva.

MANN, Ju. V. (1985) Заметки о поэтике Гоголя, in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 213-239.

MANN, Ju. V. (1988) (Hrsg.) Гоголь и мировая литература, Moskva.

MANNING, C. A. (1925) Nicholas Gogol in: Slavonic and East European Review, 4, 573-587.

MARKOVSKIJ, M. N. (1902) История Возникновения и создания "Мертвых Душ". Kiev. (Entstehungsgesch. Tote Seelen).

MAŠINSKIJ, S. I. (1940) Историческая повесть Гоголя, Moskva. (Patriotisches).

MAŠINSKIJ, S. I. (1951) Гоголь, к Столетию со дня смерти, Moskva. (Biographisches).

MAŠINSKIJ, S. I. (1951) Гоголь, Moskva. (Traditionelle sowj. Arbeit. Biographisches).

MAŠINSKIJ, S. I. (1951) Н. В. Гоголь в русской критике. Moskva/Leningrad.

MAŠINSKIJ, S. I. (1951) Творчество Н. В. Гоголя, Moskva.

MAŠINSKIJ, S. I. (1952) Гоголь в воспоминаниях современников, Moskva. (Biographisches).

MAŠINSKIJ, S. I. (1953) Гоголь и Революционные Демократы, Moskva. (Biographisches).

MAŠINSKIJ, S. I. (1959) Гоголь и "Дело о Вольнодумстве", Moskva. (Biographisches).

MAŠINSKIJ, S. I. (1966) "Мертвые Души" Гоголя, Moskva. (Tote Seelen).

MAŠINSKIJ, S. I. (1968) Чемолан Алеркаса, Moskva. (Biographisches).

MAŠINSKIJ, S. I. (1971) Художественный мир Гоголя, Moskva.

MAŠKOVCEV, N. G. (1955) Гоголь в кругу Художников, Moskva. (Biographisches).

MAUROIS, A. (1952) Le Manteau de Gogol in: Revue de Paris, Oktober 1952. (Der Mantel).

MATVEEV, P. A. (1893) Н. В. Гоголь и его переписки с друзьями in: Russkij Vestnik, Bd. 228, Okt. (Ausgewählte Stellen).

MCFARLIN, H. A. (1979) "The Overcoat" as a Civil Servant Episode in: Canadian American Slavic Studies, 13, Nr. 3, 235-253. (Der Mantel).

MCLEANS, H. (1958) Gogol's Retreat from Love: Toward an Interpretation of "Mirgorod" in: American Contribution to the 4:th International Congress of Slavists, Moscow, sept. 1958, Den Haag, 225-244. (Mirgorod, psychologisch-biographisch).

MEREŽKOVSKIJ, D. S. (1906) Гоголь и чорт. Исследование, Moskva. (Religion).

MEREŽKOVSKIJ, D. S. (1914) Gogol´. Sein Werk, sein Leben und seine Religion. München/Leipzig. (Religion).

MEREŽKOVSKIJ, D. S. (1914) Der Teufel in Gogol´s Werken
in: Gogol´. Sein Werk, sein Leben und seine Religion.
München/Leipzig. (Symbolistisch, Religion).

MEREŽKOVSKIJ, D. S. (1914) Gogol´und die Religion in: Gogol´. Sein Werk, sein Leben und seine Religion. München/Leipzig. (Religion).

MERIMÉE, P. (1851) Nicolas Gogol in: Revue des Deux Mondes,
15/11.

MICHAIL (Semenov, Ieromonach) (1902) К Юбилею Н. В. Гоголя.
Мысли Н. В. Гоголя о православном пастве, in: Vera i Razum, 4,
220-232.

MICHALOV, A. V. (1985) Гоголь в своей литературной эпохе,
in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 94-132.

MICHALKOV, S. V. (1985) Слово о Гоголе, in: KOŽINOV, (1985)
(Hrsg.), 75-78.

MOČUL´SKIJ, K. (1934) Духовный Путь Гоголя, Paris (+1976).

MOČUL´SKIJ, V. N. (1903) Авторская Исповедь Н. В. Гоголя, о. О.
(Die Beichte).

MORDOVČENKO, (1936) Гоголь и журналистика, 1835-36,
in: GIPPIUS, (1936) (Hrsg.).

MOROZOV, (1915) Гоголевский Стиль in: POKROVSKIJ, (1915)
(Hrsg.), 337-345. (Biographie).

MOYLE, N. K. (1979) Folktale Patterns in Gogol's "Vij" in: Russian Literature, Bd. 7, Nr. 6, Nov. Special Issue on N. V. Gogol'. 665-688. (Vij, Einfluß).

MYSKOVSKAJA, L. M. (1959) Художественная особенность сатиры Гоголя in: Мастерство русских классиков, Moskva. (Satire).

NAVOKOV, V. (1944) Nikolaj Gogol, New York (1961).

NAVOKOV, V. (1984) Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur. Gogol' - Turgenev - Dostoevskij - Tolstoj - Cechov - Gorki, Hrsg. Fredson Bowers, Übers. Klewer, K. A. Frankfurt a/Main.

NAG, M. (1967) Streiflys. Nordahl Grieg på Ny, Essays, Oslo. (Revizor).

NEMIROVIČ-DANČENKO, (1909) Тайны сценического обаяния Гоголя, urspr. in: Ежегодник Императорских Театров, Nr. 2, reproduziert in: Н. В. Гоголь в русской критике, Moskva 1953. (Revizor).

NESTERENKO, N. A. (1961) Сатирические мотивы сборника Н. В. Гоголя "Вечера на хуторе близ Диканьки" in: Наукови записки кировоги Пед. Инст. Bd. 9, Nr. 1. (Dikan'ka, Satire).

NIGG, W. (1966) Wallfahrt zur Dichtung, Zürich. (Menschenbild, Weltbild).

NIKOLAEV, D. P. (1954) Конфликт в комедии Гоголя "Ревизор" in: SOKOLOV, A. N. (1954) (Hrsg.) 139-167. (Revizor).

NIKOLAEV, D. P. (1984) Сатира Гоголя, Moskva.

NIKOLAEV, D. P. (1986) Сатира Гоголя и Салтыкова-Щедрина, Moskva.

NILSSON, N. Å. (1956) Zur Entstehungsgeschichte des Gogolschen Mantels in: Scando-Slavica, Bd. II, (København), 116-133.
(Der Mantel).

NILSSON, N. Å. (1957) Gogol et Pétersbourg, recherches sur les antécédents des contes pétersbourgeois, Études de Philologie Slave, Stockholm. m(Einfluß auf die Petersburger Erzählungen).

NOSOV, V. D. (1985) "Ключь" к Гоголя. Опыт художественного чтения. Уступительная статья Бориса Филипова, London.
(Religion. Seelenstadt, Himmelsleiter. Revizor).

OBOLENSKIJ, D. A. (1952) О первом издании посмертных сочинений Гоголя, Moskva.

OBOLENSKY, A. (1972) Food-notes on Gogol', Winnipeg.

ODOEVSKIJ, V. F. (o. J.) Две заметки о Гоголе in: Mir Iskusstva 1, 233 ff.

OSETROV, E. I. (1985) Гоголь и "Слово о полку Игореве", in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 326-332. (Einfluß, Igorlied).

OTEĀESTVENNYE ZAPISKI, (1855) Bd. XCVIII, Nr. 1, 30-31
(Über die 1. engl. Übers. v. "Toten Seelen").

OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, D. N. (1909) Гоголь в его произведениях, Moskva.

P. A. D. (1902) Значение одного из произведений Н. В. Гоголя, "Размышления о Божественной Литургии" in: Православно-Русское Слово, изд. общества распространения религиозно-нравственного просвещения в духе Православной церкви, Nr. 3, Febr., 174-178 Sankt Petersburg. (Kommentar zu den Betrachtungen).

- PALAMARČUK, P. G. (1985) Список уцелевших от сожжения рукописей Гоголя in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 484-491. (Bibliographie).
- PALIEVSKIJ, P. V. (1985) Место Гоголя в русской литературе, in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 85-93.
- PAPPACENA, E. (1930) Gogol (Opere-vita). Milano. (Literarische Biographie).
- PASSAGE, C. E. (1963) The Russian Hoffmannists, The Hague.
- PEACE, R. A. (1976) Gogol and Psychological Realism: *Shinel'* in: FREEBORN et al. (1976) (Hrsg.) Russian and Slavic Literature Selected Papers in the Humanities from the Banff 1974 International Conference, Cambridge/Mass. 63-91. (Der Mantel).
- PEACE, R. A. (1976) The Logic of Madness: Gogol's *Zapiski Sumasčedšego*, in: Oxf. Sl. Pap. Nr 9, 28-45. (Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen, Weltbild).
- PEACE, R. A. (1981) The Enigma of Gogol, Cambridge.
- PEREVERZEV, V. F. (1914) Evolution of Gogol's Art in: MAGUIRE, (1974) (Hrsg.). (Realismus).
- PEREVERZEV, V. F. (1914) Творчество Гоголя, Moskva. (Realismus).
- PETROV, N. I. (1902) Новые Материалы для изучения религиозно-нравственных воззрений Н. В. Гоголя in: Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademii, Juni. (Religion).
- PINTO, A. (1978) Das Mantelmotiv in Kellers "Kleider machen Leute" und Gogol's "Der Mantel", Europäische Hochschulschriften, Bern. (Der Mantel, Einfluß).

PISEMSKIJ, (1855) Сочинения Гоголя, найденные после его смерти: Похождения Чичикова или Мертвые Души, том II, in: Otečeskie Zapiski, Bd. CII, Nr. 5. (Bibliographie).

POKROVSKIJ, V. I. (1985) (Hrsg.) Николай Васильевич Гоголь - его жизнь и сочинение. Сборник историко-литературных статей, изд. 4. Moskva. (Antologie, Biographie).

PONOMAREV, A. (1902) Н. В. Гоголь в главнейших моментах его жизнь и художественно-поэтического творчества in: Pravoslavno-russkoe Slovo, 3, 376-394. (Realist, Kritiker).

POSPELOV, G. N. (1953) Творчество Гоголя, Moskva. (Traditionelle sowj. Arbeit. Realist, Kritiker der Gesellschaft).

PROFFER, C. R. (1967) The Simile and Gogol's "Dead Souls", Slavic Printings and Reprintings LXII. Mouton, Den Haag/Paris.

PUŠKIN, A. S. (1988) Мысли о литературе, Moskva.

RAHV, P. (1965) Gogol as a Modern Instance, in: RAHV, P. (1965) The Myth and the Powerhouse, New York.

RANCOUR-LAFERRIERE, D. (1982) Out from under Gogol's Overcoat. A psychoanalytic Study, Ann Arbor/Michigan. (Der Mantel).

REISSNER, E. (1970) N. W. Gogol' und die natürliche Schule, in: REISSNER, E., Deutschland und die russische Literatur: 1800-1848, Berlin. (Realismusdebatte).

RICHTER, S. (1964) Rom und Gogol', Gogol's Romerlebnis und sein Fragment "Rim", Diss. Hamburg. (Biographisches).

RJAZANOVA, L. A. (1985) Пришвин о Гоголе, in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 469-483. (Prisvin).

- ROSSBACHER, P. (1969) The Function of Insanity in Cechovs *The Black Monk* and Gogol's *Notes of a Madman*, in: SEEJ, NR. 13, 191-199.
- ROWE, W. W. (1976) Through Gogol's Looking-Glass, New York Univerity Press.
- ROZANOV, V. V. (1899) Религия и Культура. Сборник Статей, Sankt Petersburg. Reprint: Paris 1979.
- ROZANOV, V. V. (1902) Гоголь in: Mir Iskusstva 1902.
- ROZANOV, V. V. (1902) Н. Гоголь как верный сын Церкви, Moskva.
- ROZANOV, V. V. (1906) Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского, Sankt Petersburg. (Dostoevskij).
- ROZANOV, V. V. (1906) О Гоголя, Sankt Petersburg. Reprint: Letchworth 1970.
- RUSSKAJA ÈSTETIKA I KRITIKA 40-50-x GODOV XIX VEKA, Moskva 1982.
- SACHAROV, V. I. (1985) Суровый наследник (Гоголь и Лев Толстой), in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 339-347. (Tolstoj).
- SADOVSKOJ, B. (1909) О романтизме Гоголя, in: Vesy, Nr. 4, 91 ff. (Romantikdiskussion).
- SAINTE-BEUVE, A. "(1845) Nouvelles Russes par Nicolas Gogol in: Revue des Deux Mondes, 12, 883 ff. (Besprechung der französischen Ausgabe einiger Erzählungen Gogol's).
- SAKULIN, (1915) Отношение Гоголя к социальному направлению литературы 40-х годов, in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.), 436-441. (Gesellschaftskritiker).

- SCHAMSCHULA, W. (1990) Zwei Studien zu Gogol's "Mantel" in: Welt der Slaven, XXXV, Nr. 1, 116-146. (Der Mantel, Religion).
- SCHILLINGER, J. (1972) Gogol's "The Overcoat" as a Travesty of Hagiography in: SEEJ, 16, 36-41. (Der Mantel, Religion).
- SCHLOEZER, B. de. (1932) Gogol, Le Roman des grandes existences, XXXVII, Paris.
- SCHLÖEZER, B. de. (1972) Nicolas Gogol, l'homme et le poète, ou les frères ennemis. Paris.
- SCHMID, W. (1977) Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren, Utrecht Slavic Studies in Literature Theory, Nr. 1. Lisse. (Semantik).
- SCHOONEVELD, C. H. van. (1973) Gogol' and the Romantics in: Slavic Poetics, Essays in Honour of Kiril Taranovskij, Roman Jacobson, C. H. van Schooneveld and Dean S. Worth (Hrsg.) Den Haag, 356-367. (Einfluß).
- SCHREIER, H. (1977) Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. Diss. Freiburg. München.
- SCHULTZE, B. (1950) Russische Denker, ihre Stellung zu Christus, Kirche und Papsttum, Wien, 229-243. (Menschenbild, Weltbild).
- SEEMANN, K. D. (1967) Eine Heiligenlegende als Vorbild für Gogol's "Mantel". Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 33. (Der Mantel, Religion).
- SEIDEL-DREFFKE, B. (1991) Die Haupttendenzen der internationalen Gogol'forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (deutschsprachiges Gebiet, USA, Großbritannien, Sowjetunion). Diss. Typoskript. Rostock. (Forschungsübersicht).

SELEZNEV, Ju. I. (1982) Мысль чувствующая и живая. Литературно-критические Статьи, Moskva.

SETŠKAREV, V. (1953) N. V. Gogol', Leben und Schaffen, Berlin. (Biographie, Weltbild, Religion).

SHEPARD, E. C. (1974) Pavlovs "Demon" and Gogol's "Overcoat" in: Slavic and East European Review, 33, 299 ff. (Der Mantel, Einfluß).

SICHER, E. (1990) Dialogization and Laughter in the Dark, or How Gogol's Nose was Made: Parody and Literary Evolution in Bachtin's Theory of the Novel in: Russian Literature, XXVIII-II 15/8, 211-233. (Die Nase, Literaturtheorie).

SINJAVSKIJ, A. D. (TERZ, A.) (1979) Im Schatten Gogol's Frankfurt am Main/Wien. (В тени Гоголя, London 1975).

SIPOVSKIJ, (1915) Психологическая идея и характерные черты действующих лиц повести in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.), 215-218. (Technik).

SKATOV, N. N. (1985) Иван Александрович Хлестаков - и другие, in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 281-291. (Revizor).

SLONIMSKIJ, A. (1974) The Technique of the Comic in Gogol' in: MAGUIRE, (1974) (Hrsg.). (Humor).

SLONIMSKIJ, A. (1923) Техника комического у Гоголя, Sankt Petersburg. (Reprint: Brown University Slavic Reprint Series Nr. 2).

SMIRNOV, I. P. (1979) Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя (Вечера на хуторе близ Диканьки) in: Russian Literature, Bd. 7, Nr. 6, Nov. Special Issue on N. V. Gogol'. 585-600. (Dikan'ka, Technik).

SMIRNOVA, E. A. (1964) Гоголь и идея "естественного человека" в литературе XVIII в. Русская Литература XVIII века Эпоха классицизма. Moskva/Leningrad.

SMIRNOVA, E. A. (1971) Творчество Гоголя как явление русской демократической мысли первой половины XIX века in: Освободительное движение в России. Вып. 2 Saratov, 73-93.

SMIRNOVA, E. A. (1979) Национальное прошлое и современность в "Мертвых Душах" in: Izvestija AN SSSR. Ser. Lit. i jaz. Bd. 38, 85-95. (Tote Seelen).

SMIRNOVA, E. A. (1982) О многомысленности "Мертвых Душ" in: Kontekst, 164-191. (Tote Seelen).

SMIRNOVA, E. A. (1987) Поэма Гоголя "Мертвые Души" Leningrad. (Tote Seelen).

SMIRNOVA-ЏIKINA, E. S. (1934) Комментарии к поэме Гоголя "Мертвые Души". Moskva. (Tote Seelen).

SMIRNOVA-ЏIKINA, E. S.. (1939) Н. В. Гоголь. Moskva .

SMIRNOVA-ЏIKINA, E. S.. (1947) Н. В. Гоголь. Рекомендательный указатель литературы. Moskva. (Bibliographie).

SMIRNOVA-ЏIKINA, E. S.. (1954) Второй том "Мертвых Душ". Moskva. (Tote Seelen, 2. Band).

SOBEL, R. (1979) Gogol's "Vij" in: Russian Literature, Bd. 7, Nr. 6, Nov. Special Issue on N. V. Gogol'. 565-584. (Vij).

SOBEL, R. (1981) Gogol's Forgotten Book. Selected Passages and its Contemporary Readers. Washington D. C. (University Press of America). (Ausgewählte Stellen, Religion).

SOKOLOV, A. N. (1954) (Hrsg.) Nikolaj Vasilevič Gogol', Sbornik Statej, Moskva 1954. (Antologie).

SOROKIN, Ju. S. (1842) Мертвые Души in: St. Peterburgskie Vedomosti, NrNr. 163-165. (Tote Seelen).

SOROKIN, Ju. S. (1985) Литературная Критика. статьи рецензии, Leningrad.

SPYCHER, P. C. (1963) N. V. Gogol's The Nose : a Satirical Comic Fantasy Born of an Impotence Complex. in: SEEL, NR. 7, 361-374. (Die Nase, psychoanalytisch).

STEFFENSEN, E. (1967) Idé og Virkelighed i Gogol's kunst. En analyse af forfatterskæbets centrale problematik, Diss 1966. Gyldendal. (Biographie, psychologisch).

STENDER-PETERSEN, (1920) Der Ursprung des Gogolschen Teufels in: Göteborgs Högskolas Årsskrift Bd. 26, 72-87. (Einfluß).

STENDER-PETERSEN, (1921) Johan Heinrich Voss und der junge Gogol, in: Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 15, Oslo, 98-128.

STENDER-PETERSEN, (1922) Gogol und die deutsche Romantik in: Euphorion, Bd. 24, 628-653. Nachdruck Nendeln/Liecht. 1967.

STEPANOV, N. L. (1952) Национальное своеобразие поэмы Н. В. Гоголя "Мертвые Души" in: Izvestija AN SSSR, otd. lit. i jaz. 1, 31-48. (Patriotisch, Tote Seelen).

STEPANOV, N. L. (1954) Große Sowjetenzyklopädie, Berlin. Reihe Kunst und Literatur Nr. 6. (Biographie).

STEPANOV, N. L. (1959) Гоголь. Творческий Путь, Moskva.

STEPANOV, N. L. (1964) Искусство Гоголя. Драматургия. Moskva. (Revizor).

STILMAN, L. (1952) Gogols Overcoat. Thematic Pattern and Origins in: The Slavic and East European Review, Bd. XI, Nr. 4. Dez. 138-148. (Der Mantel).

STILMAN, L. (1966) Genealogi Gogol' (N. Gogol and Ostap Hohol), in: Orbis Scriptus. D. Cizevskij zum 70. Geburtstag, Hrsg. D. Gerhardt, München, 811-825. (Biographie).

STILMAN, L. (1974) Men, Women, Matchmakers: Notes on a Recurrent Motif in Gogol' in: MAGUIRE (1974) (Hrsg.).

STILMAN, L. (1974) The All-Seeing Eye in Gogol' in: MAGUIRE (1974) (Hrsg.).

STOLZE, H. (1974) Die französische Gogol'rezeption, Slavische Forschungen 16. Köln/Wien. (Bibliographie).

STORCH, W. (1973) Gogol', Velber bei Hannover. (Dramatiker des Welttheaters, DTV). (Revizor, Weltbild, Menschenbild).

STRACHOV, (1915) Характер повествования в "Мертвых Душах" in: POKROVSKIJ, m (1915) (Hrsg.), 302-305. (Tote Seelen, Humor).

STRACHOVSKIJ, L. I. (1953) The Historianism of Gogol in: The American Slavic and East European Review, Bd. XII, Nr. 3, 360-370.

STRONG, R. L. Jr. (1955) The Soviet Interpretation of Gogol' in: American Slavic and East European Review, 14, 528-539. (Bibliographie).

SØRENSEN, B. A. (1963) Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. København.

ŠAMBINAGO, S. (1911) Трилогия Романтизма Н. В. Гоголя. Moskva.

ŠČERBINA, V. P. (1985) Н. В. Гоголь, in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.) (Biographisches).

ŠENROK, V. I. (1895) Материалы для биографии Гоголя, Moskva. (4 Bd.) (Biographisches).

ŠENROK, V. I. (1915) Постепенный рост художественного творчества Гоголя, in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.), 58-64. (Weltbild, Menschenbild).

ŠENROK, V. I. (1915) Женские и мужские типа в "Вечерах", in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.), 133-139. (Dikan'ka).

ŠEVYREV, S. (1846) Moskvitjanin, Nr. 3, 187 ff.

ŠEVYREV, S. (1915) Галерея портретов в "Мертвых Душах", in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.). (Tote Seelen).

ŠKLOVSKIJ, V. (1938) О Хлестакове, Чичикове, о "Мертвых Душах" и о песне, in: Литературный Критик, 4, 54-66.

TERRAS, V. (1981) Nabokov and Gogol': The Metaphysics of Non-Being in: Poetica Slavica, Studies in Honour of Zbigniew Folejewskij. Ottawa, 191-196. (Weltbild).

TERZ, A. (Siehe SINJAVSKIJ, A. D.).

THIERGEN, P. (1988) Gogogols Mantel und die Bergpredigt in: Gattungen der Slavischen Literatur. Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte, Festschrift für Alfred Rammelmeyer, Hrsg. H. -B. Harder, H. Rothe, Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, Bd. 32, Köln/Wien, 393-412. (Der Mantel, Religion).

TICHONRAVOV, N. V. (o. J.) Пушкин и Гогол, in: Соч. III, S. 182 ff.

(Puskin).

TIMMER, C. B. (1967) Dead Souls Speaking in: Slavonic and East European Review, 45, 273-291. (Tote Seelen).

TOMASEVSKIJ, B. V. (1952) (+FRIEDLÄNDER, G. M.) Статья, in: Izvestija AN SSSR otd. Lit. i Jaz. 1, 49-60.

TRAHAN, E. (1982) (Hrsg.) Gogol's "Overcoat: An anthology of Critical Essays, Ann Arbor: Ardis. (Der Mantel).

TROST, K. (1974) Zur Interpretation von Gogol's Novelle "Der Mantel" in: Anzeiger für Slavische Philologie, 7, 7-27. (Der Mantel, Religion).

TROYAT, H. (1977) Gogol': The Biography of a Divided Soul, London.

TURBIN, V. (1978) Пушкин - Гоголь- Лермонтов, Moskva.

TURBIN, V. (1983) Герои Гоголя, Moskva.

TYNJANOV, Ju. N. (1921) Достоевский и Гоголь. Petrograd. (Dostoevskij).

TYNJANOV, Ju. N. (1929) Достоевский и Гоголь: Архаисты и Новаторы. Leningrad.

TYRNÉVA, R. (1901) Gogol' écrivain et moraliste. Aix.

ULIANOV, N. I. (1967) Arabesque or Apocalypse. On the Fundamental Idea of Gogol's Story The Nose, in: Canadian Slavic Studies, 1, 158-171. (Die Nase, Weltbild).

VENGEROV, S. A. (1913) Писатель-гражданин Гоголь. (Sobr. Soč. II) Sankt Petersburg.

VERESAEV, V. (1933) Гоголь в жизни, Moskva. (Biographisches).

VERESAEV, V. (1934) Как работал Гоголь, Moskva. (Biographisches).

VESELOVSKIJ, A. N. (1891) Мертвые Души. Глава из этюда о Гоголе
in: Vestnik Evropy, Mars, 69-74. (Tote Seelen).

VESELOVSKIJ, A. N. (1894) Этюды и характеристики, Moskva.

VESY, April 1909, Nr. 4: Jubiläumsnummer für Gogol': Неизданное письмо о Матее к Гоголю, S. 65; DURYLIN, S. Примечание к письму о Матее, S. 66; BELYJ, A. Гоголь, S. 69; Ellis, Человек, который смеется, S. 84; SADOVSKOJ, B. О романтизме Гоголя, S. 91; Vrgusov, V. Испепеленый, S. 98.

VINOGRADOV, V. (1921) Сюжет и композиция повести Гоголя "Нос", (Letchworth 1975). (Die Nase. Komposition).

VINOGRADOV, V. (1925) Гоголь и Натуральная школа, Leningrad,
in: VINOGRADOV, V. (1976) Избранные труды. Поэтика русской литературы, Moskva. (Realismusdebatte).

VINOGRADOV, V. (1926) Этюды о стиле Гоголя. Leningrad
(Chicago 1969).

VINOGRADOV, V. (1929) Эволюция русского Натурализма. Гоголь и Достоевский. Leningrad. (Realismusdebatte).

VINOGRADOV, V. (1976) Избранные Труды. Поэтика русской

VIROLAJNEN, M. N. (1980) "Миргород" Гоголя (Проблемы Стиля)
Avtoreferat Kand. Diss. Leningrad. (Mirgorod, Technik).

VIŠNEVSKAJA, I. L. (1971) Что еще скрыто в "Ревизоре". in: Театр 2,
92-104. (Revizor).

VIŠNEVSKAJA, I. L. (1976) Гоголь и его комедии, Moskva. (Revizor).

VIŠNEVSKIJ, K. D. (1958) Сатира типизация в Петербургских Повестях Н. В. Гоголя, in: Ученые Записки Пензенского Пед. Института, Nr. 5. (Petersburger Erzählungen).

VJAZEMSKIJ, P. A. (1836) "Ревизор", комическое сочинение Н. Гоголя, Sankt Petersburg. (Revizor).

VJAZEMSKIJ, P. A. (1847) Языков-Гоголь in: St. Peterburgskie Vedomosti, NrNr. 90-91.

VLADIMIROV, (1915) Творчество Гоголя в период создания "Мертвых Душ" и генетическая его связь с предшествующими произведениями in: ПОКРОВСКИИ, (1915) (Hrsg.), 54-57.

VOGEL, L. (1967) Gogol's Rome, in: Slavonic and East European Journal, Nr 11, 145-158. (Rim).

VOJTOLOVSKAJA, E. L. (1962) (+СТЕПАНОВ, А. N.) Н. В. Гоголь. Семинары, Leningrad. (Bibliographie).

VOJTOLOVSKAJA, E. L. (1971) Комедия Гоголя "Ревизор", Leningrad. (Revizor).

VOJTOLOVSKIJ, I. (1928) Н. В. Гоголь. Vorwort zu N. V. Gogol', Soč. Moskva/Leningrad. (Hrsg. Eichenbaum). (Biographisches).

VOLYNSKIJ, (1915) Религиозно-философский элемент в "Переписке" in: ПОКРОВСКИИ, (1915) (Hrsg.), 305-311. (Weltbild, Religion).

VORONSKIJ, A. (1934) Гоголь (Жизнь замечательных людей, вып. XVII-XVIII) Moskva. (Biographie).

VOROPAEV, V. A. (1981) Замкни речь пословицей. Народно-поэтическая стихия в "Мертвых Душах" Н. В. Гоголя.
in: Literaturnaja Učeba 4, 172-179. (Tote Seelen).

VOROPAEV, V. A. (1983) Книги для Гоголя in: Prometej 13, 128-148. (Bibliographie).

VOROPAEV, V. A. (1985) Три этюда о Гоголе: 1) О библиотеках Гоголя, 2) К истории публикации "Мертвых Душ", 3) Новое о судьбе Белового рукописца второго тома "Мертвых Душ", in: (KOŽINOV) (1985) (Hrsg.), 434-468. (Bibliographie, Biographisches).

VVEDENENSKIJ, A. I. (1902) Статья, in: Душепопесное чтение, Teil 4, April, Moskva. (Religion).

VYCHODCEV, P. S. (1984) Преемственность гуманизма, in: Russkaja 4, 3-17.

WEBER, J. P. (1958) Les Transpositions du Nez dans l'œuvre de Gogol in: Nouvelle Revue Française Nr. 79, 108-120. (Die Nase, symbolisch).

WILSON, Edmund, (1952) Gogol, The Demon in the Overgrown Garden in: The Nation, 6/12, New York, N. Y. 520-524.

WOODWARD, J. B. (1978) Gogol's Dead Souls, Princeton. (Tote Seelen).

WOODWARD, J. B. (1979) The Symbolic Logic of Gogol's "The Nose" in: Russian Literature, Bd. VII-VI, Nov., 537-564.

WOODWARD, J. B. (1982) The Symbolic Art of Gogol Essays on his Short Fiction. UCLA Slavica Ohio.

ZAMOTIN, (1915) Романтические Мотивы в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" и "Арабесках" in: POKROVSKIJ, (1915) (Hrsg.), 102-109. (Dikan'ka).

- ZELDIN, J. (1978) Nikolai Gogol's Quest for Beauty: An Exploration into his Work. Lawrence. (Weltbild).
- ZELINSKIJ, V. (1889-1900) Русская Критическая Литература о произведениях Гоголя, 3 Bd. 2. Aufl. Moskva. (Bibliographie).
- ZELINSKY, B. (1975) Die Russische Romantik, Slavische Forschungen 15, Köln.
- ZELINSKY, B. (1979) (Hrsg.) Der Russische Roman, Düsseldorf. (Tote Seelen).
- ZELINSKY, B. (1982) (Hrsg.) Die Russische Novelle, Düsseldorf.
- ZELINSKY, B. (1982) Der Mantel, in: ZELINSKY, (1982) (Hrsg.), 54-62. (Der Mantel).
- ZEN'KOVSKIJ, V. V. (1916) Н. В. Гоголь в его религиозных исканиях in: Christianskaja Mysl', NrNr. 1 (S. 26-57); 2 (S. 5-17); 3 (S. 5-19); 5 (S. 3-19); 7-8 (S. 3-19); 10 (S. 60-78); 12 (39-55). Kiev.
- ZEN'KOVSKIJ, V. V. (1932) Gogol als Denker, in: Zeitschrift für Slav. Phil. Bd. IX, 104-130.
- ZEN'KOVSKIJ, V. V. (1936) Die ästhetische Utopie Gogols in: Zeitschrift für Slav. Phil. Bd. XIII, 1-34.
- ZEN'KOVSKIJ, V. V. (1948) (1953) A History of Russian Philosophy, London, 181-188.
- ZEN'KOVSKIJ, V. V. (1959) N. V. Gogol', Paris. (Biografi).
- ZOLOTUSSKIJ, I. P. (1976) Час выбора, Moskva.
- ZOLOTUSSKIJ, I. P. (1979) Гоголь, (Жизнь замечательных людей, вып. 10) Moskva. (Biographie).

ZOLOTUSSKIJ, I. P. (1984) Горизонт без конца in: Novyj Mir, 4, 238-248. (Tote Seelen).

ZOLOTUSSKIJ, I. P. (1985) Еще о "Ревизоре", in: KOŽINOV, (1985) (Hrsg.), 292-307. (Revizor).

ZOLOTUSSKIJ, I. P. (1987) Поэзия Гоголя. Статьи о Гоголе. Moskva..

ZOLOTUSSKIJ, I. P. (1987) Поэзия прозы. Moskva. (Technik).

ZOLOTUSSKIJ, I. P. (1989) Оправдание Гоголя. К 180-летию со дня рождения in: Литературная Газета, 29/3, Nr. 13, 5.

ŽDANOV, V. A. (1941) Николай Василевич Гоголь. Moskva. (Biographie).

ŽDANOV, V. A. (1938) Героическая Эпопея "Тарас Бульба" in: Literaturnyj kritik, 4. (Taras Bul'ba).

ŽITECKIJ, I. P. (1909) Гоголь- Проповедник и писатель in: Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščeniija. Sankt Petersburg.

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

(1990-1992)

253. Ucen, Kim Karen: Die Chodentrilogie Jindřich Šimon Baars. Eine Untersuchung zur Literarisierung der Folklore am Beispiel des Chronikromans von Baar. 1990. X, 277 S., 6 Farbabbildungen.
254. Zybatow, Lew: Was die Partikeln bedeuten. Eine kontrastive Analyse Russisch-Deutsch. 1990. 192 S.
255. Mondry, Henrietta: The Evaluation of Ideological Trends in Recent Soviet Literary Scholarship. 1990. IV, 134 S.
256. Waszink, Paul M.: Life, Courage, Ice: A Semiological Essay on the Old Russian Biography of Aleksandr Nevskij. 1990. 166 S.
257. Gemba, Holger: Untersuchungen der Raumsprache im lyrischen Werk A. A. Bloks. 1990. XVI, 421 S.
258. Даниленко, Борис: Окозрительный устав в истории богослужения Русской церкви. 1990. 143 S.
259. Lehmann, Inge: Putni tovaruš. Ana Katarina Zrinska und der *Ozaljski krug*. 1990. VIII, 203 S.
260. Slavistische Linguistik 1989. Referate des XV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bayreuth 18. - 22.9.1989. Herausgegeben von Walter Breu. 1990. 313 S.
261. Woodward, James B.: Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev. 1990. VIII, 178 S.
262. Faulhaber, Dieter Roland: Christian Gottlieb Bröder in Rußland. Studien zur russischen grammatischen Terminologie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1990. VIII, 233 S.
263. Loske, Annette: Individuum und Kollektiv. Zum Problem des Helden in nachrevolutionären russischen Dramen von „Misterija-buff“ bis „Ljubov' Jarovaja“. 1990. VIII, 279 S.
264. Trunte, Hartmut: СЛОВѢНЬСКЪИ ЯЗЪКЪ. Ein praktisches Lehrbuch des Kirchenslavischen in 30 Lektionen. Zugleich eine Einführung in die slavisches Philologie. Band I: Altkirchenslavisch. 1990. 3., verb. Aufl. 1992. XX, 228 S. (=Studienhilfen. 1.)
265. Burkhardt, Doris: Modale Funktionen des Verbalaspekts im Russischen? 1990. 155 S.
266. Зализняк, А. А.: «Мерило Праведное» XIV века как акцентологический источник. 1990. X, 183 S.
267. Drews, Peter: Herder und die Slaven. Materialien zur Wirkungsgeschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 1990. 245 S.
268. Рахилина, Екатерина В.: Семантика или синтаксис? (К анализу частных вопросов в русском языке.) 1990. X, 206 S.

* * *

269. Golubzowa, Ludmilla: Adverb und Sprachstil. Untersuchungen zur stilistischen Differenziertheit in der russischen Literatursprache, insbesondere im lexikalischen Bereich. 1991. XVIII, 418 S.
270. Drama und Theater. Theorie — Methode — Geschichte. Herausgegeben von Herta Schmid und Hedwig Král. 1991. XIV, 651 S.
271. Dobringer, Elisabeth: Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. 1991. XVIII, 254 S.
272. Neureiter, Ferdinand: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 2., verb. u. erw. Auflage. 1991. 332 S.
273. Richter, Angela: Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen. 1991. 252 S.
274. Slavistische Linguistik 1990. Referate des XVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum/Löllinghausen 19.-21.9.1990. Herausgegeben von Klaus Hartenstein und Helmut Jachnow. 1991. 327 S.
275. Страхов, Александр: Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. 1991. VI, 244 S.
276. Brown, Russell E.: Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz. 1991. IV, 144 S.
277. Klosi, Ardian: Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadare. Eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs. 1991. 183 S.
278. Буланин, Дмитрий М.: Античные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв. 1991. 465 S.
279. Voggenreiter, Gudrun: Dialogizität am Beispiel des Werkes von Bolesław Leśmian. 1991. 277 S.
280. Schwenk, Hans-Jörg: Studien zur Semantik des Verbalaspekts im Russischen. 1991. VIII, 261 S.
281. Eckert, Rainer: Studien zur historischen Phraseologie der slawischen Sprachen (unter Berücksichtigung des Baltischen). 1991. VIII, 262 S.

* * *

282. Hansen-Kokoruš, Renate: Die Poetik der Prosawerke Bulat Okudžavas. 1992. II, 338 S.
283. Jacobs, Silke: Zur sprachwissenschaftstheoretischen Diskussion in der Sowjetunion: Gibt es eine marxistische Sprachwissenschaft? 1992. 209 S.
284. Lampert, Martina: Die Parenthetische Konstruktion als textuelle Strategie: Zur kognitiven und kommunikativen Basis einer Grammatischen Kategorie. 1992. X, 443 S., XI Bl.
285. Barschel, Bernd, M. Kozianka, K. Weber (Hrsg.): Indogermanisch, Slawisch, Baltisch. Materialien des vom 21.-22. September 1989 in Jena in Zusammenarbeit mit der Indogermanischen Gesellschaft durchgeführten Kolloquiums. 1992. 242 S.
286. Klöver, Silke: Farbe, Licht und Glanz als dichterische Ausdrucksmittel in der Lyrik Ivan Bunins. 1992. VIII, 256 S.