

Natascha Drubek-Meyer

Gogol's eloquentia corporis

Einverleibung, Identifikation
und die Grenzen der Figuration

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
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 374

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

Natascha Drubek-Meyer

Gogol's *eloquentia corporis*

Einverleibung, Identität
und die Grenzen der Figuration



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

PVA**98.****4992**

*Gedruckt mit Unterstützung
der Ludwig-Maximilians-Universität München*

Bayerische
Staatbibliothek
München

ISBN 3-87690-725-X

© Verlag Otto Sagner, München 1998
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

99 P 87690

Dieses Buch stellt eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die 1990 in München begonnen, in Berlin zu Ende geführt und im April 1995 an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Doktorarbeit eingereicht wurde. In den wesentlichen Teilen wurde die Überarbeitung im Jahr 1997 fertiggestellt.

Betreut und in jeder Beziehung unterstützt wurde die Arbeit von Prof. Aage A. Hansen-Löve, dem hier mein allererster und sehr herzlicher Dank gebührt. Seiner Großzügigkeit wie auch der kreativen Atmosphäre des Münchner Instituts verdankt sich die Idee zu dieser Arbeit und die Möglichkeit ihrer Durchführung. Für die wohlwollende Begutachtung des Manuskripts bin ich außerdem Frau Prof. Herta Schmid und Herrn Prof. Miloš Sedmidubský zu Dank verpflichtet.

Das stetige Gespräch mit Frau Prof. Johanna Renate Döring-Smirnov war ein entscheidendes Moment beim Konzipieren und Vollenden der Arbeit. Wichtige Hinweise, Ideen und Anregungen verdanke ich Frau Prof. Renate Lachmann, Herrn Dr. Sergej Gončarov, Herrn Prof. Igor' Smirnov, Herrn Prof. Edgar Hösch, Herrn HD Jurij Murašov und Herrn Prof. Tilman Berger. Auf vielfältige und ingeniose Weise haben meine Eltern, Semen Michajlovskij, Barbara Kiendl, Anton Serogl, Hubert Bauer, Ryszard Królicki, Iris Blochel, Grigorij Daševskij und meine beiden Töchter Nina Sophie und Marie Milena dazu beigetragen, daß die Doktorarbeit in dieser Form entstehen konnte. Ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank!

Ein nachdrückliches Wort des Dankes möchte ich an dieser Stelle meinem ersten Leser, Holt Meyer, aussprechen, dessen kritischer Blick und beständige Diskussionsbereitschaft mein Arbeiten begleitete, und der mir in allen Phasen mit weitsichtigem Rat und hilfreicher Tat zur Seite stand.

Schließlich möchte ich dem Institut für Slavische Philologie der Universität München für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses und Herrn Prof. Peter Rehder für die freundliche Aufnahme der Arbeit in die Reihe der Slavistischen Beiträge danken.

Berlin, im September 1998

Natascha Drubek-Meyer

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	11
1. Die Beredsamkeit des Körpers	21
2. Rhetorik und romantische Psychologie	21
2.1. Rhetorik	21
2.2. Romantische Psychologie	23
3. Die Poetik der Inkorporation	26
4. Nationale Einverleibung – Identifikation und Differenzierung	28
5. Ansatz zu einer neuen Periodisierung des Gesamtwerks	38
5.1. Zum Aufbau der Arbeit und ihren Schwerpunkten bezüglich Gogol's Werk	43
5.2. 1840-1841	47
II. Psychoanalyse und Literatur	53
1. Psychopoetik und Psychosemantik	53
2. Einverleibung, Oralität und das Literarische	59
2.1. Einverleibung und Identifizierung (S. Freud)	61
2.2. K. Abrahams „orale Phase“	62
III. <i>Ganc Kjučel'garten</i> – Spiegelung, Narzißmus und Tautologie	67
1. Flucht und Rückkehr zur Familie Bauch	67
2. Von Kjučel'beker zu Kjučel'garten – Die Vätergeneration	75
3. Die Ruinen des Idealich – Fragmentarisierung des ‚ganzen‘ Ganc	77
4. Die Zweidimensionalität des Spiegelbilds – Narziß(mus) und Echo	85
IV. <i>Večera na chutore bliz Dikan'ki</i> – Figuren der problematisierten Identität	95
1. Die Bedeutung der Ukraine	95
1.1. U-kraj/i-na. Das Moment der (ethnischen) Differenzierung in der romantischen Prosa	95
1.2. Zwischen Interludie und <i>vertep</i> – Gogol's Vorfahren	99
1.3. Das Nežiner Schultheater und der Tod der Väter	102
1.4. Einverleibung der väterlichen Komödie – „Soročinskaja jarmarka“ als Trauerarbeit	110
1.5. Die Korrespondenz mit der Mutter: Die „seelische und leibliche“ Speise aus Vasil'evka	118
2. Das verkehrte und verkleidete Geschlecht in „Majskaja noč“ und „Noč' pered roždestvom“	121
Exkurs zur Grotteske	130

3. Die verkaufte Seele, die entwendete Urkunde und die Ahnen	138
3.1. Die Einverleibung Kleinrußlands ins Reich und seine Eingliederung in die Große Ökonomie	146
3.2. Das Totem in der Erde – „Strašnaja mest“	152
3.3. Der <i>gramotej</i> in „Propavšaja gramota“ und A.D. Gogol'-Janovskijs <i>dvorjanskaja gramota</i>	157
4. Das Totemtier	161
4.1. Eigennamen in den <i>Večera</i>	161
4.2. Das Geflügeltabu und die hündische Herkunft in „Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška“	168
5. „arbut ne arbut“ - Der verwunschene Ort	174
6. Die Gattung der Idylle und die vermeintliche Identität	177
7. Die Entwertung des Goldschatzes	178
8. Die Frau als Medium oder das Spinnrad als Traummaschine	184
9. Erweiterung der Sicht und ‚Ikonoklasmus‘	187
10. Nicht-volkstümliche Quellen des Erzählstils der <i>Večera</i>	192
10.1. Der <i>skaz</i> und die polnische <i>gawęda</i>	192
10.2. Der Herausgeber Rudyj Pan'ko und seine Erzähler	194
10.3. Gogol's Briefe aus Nežin	197
V. Der kulinarische Diskurs in den <i>Večera</i> und <i>Mirgorod</i>	209
1. Von Krylovs zu Gogol's kulinarischem Diskurs	209
1.1. Krylovs „patriotische Position“ (<i>Pirog</i>)	209
1.2. Kulinarische Liebeswerbung: Gogol's Fragment „Strašnyj kaban“	211
2. Rezepturen des Kochens, des Erzählens und (Auf-)Schreibens	214
VI. ‚Zeitessen‘ im Chronotopos der idylle: „Starosvetskie pomeščiki“	221
1. Voraussetzungen: Zur russischen Idyllik in den 1820er Jahren	221
2. Die Tovstogub-Idylle	224
3. Kronos/Saturn – Chronos	227
VII. Der groteske Name und das Totem in <i>Mirgorod</i>	233
1. Der Name als <i>vyveska</i>	233
2. <i>ptič'e imja</i>	235
3. Weitere Bemerkungen zum Totemismus (Ol'ga Frejdenberg)	237
4. <i>Gogol' – hohol' – chochol</i>	242
3. „Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem“	251

VIII. „Vij“ psychopoetisch	255
1. Russische Hoffmanniana	255
1. 1. Das Phantom Igoša (V.F. Odoevskij)	255
1.2. Tag- und Nachtwelt in „Vij“	260
2. Mnemotechnik und Psychopoetik	263
2.1. Mnemotechnik und Psychoanalyse im literarischen Text	263
2.2. Der romantische Text als Übermittler der Gedächtniskunst und Rhetorik	265
2.3. Psychopoetik als „Aufschreibung“	267
2.4. Gogol's Verzicht auf die Figuration – die Umwertung der <i>ars bene dicendi</i>	268
2.5. Das Verbot hinzusehen als Bilderverbot	270
2.6. Das Trivium im ukrainischen Schulsystem und die Inszenierung des Gegensatzes von Rhetorik vs. Philosophie in „Vij“	273
2.7. Auseinandersetzung mit der Problematik der Darstellung des Extremen in der <i>école frénétique</i>	276
2.8. Unsichtbarkeit des Helden und des Autors	281
2.9. Das groteske <i>monstrum</i> als Index des Verdrängten und Undarstellbaren	282
2.10. Absage an die <i>aisthesis</i> und die Ästhetik	283
IX. Gogol' als romantischer Psychopath und Psychopoet	287
1. Nach der ‚toten Seele‘	287
2. Die somatische Semantik der Verfahren	288
3. Das Pathologische	290
3.1. <i>μανία</i> und Melancholie	290
3.2. Schreiben mit und über den Körper	291
3.3. Selbstdiagnosen des Melancholikers – das Lesen des Körpers	293
3.4. „ <i>Ničego, ničego, molčanie!</i> “	297
X. Ablösung des Kunsttextes durch den Lebenstext	299
1. Neue Arbeiten zu Gogol's Spätwerk	299
2. Einflüsse des Katholizismus und Protestantismus	307
3. Das Projekt ‚Rußland inkorporieren/schreiben‘	310
3.1. Das Parasitieren am fremden Text	310
3.2. <i>Voznja na kuchne</i> – Gogol' kocht für Rußland	314
4. Die Realisierung der <i>eloquentia corporis</i>	317
4.1. Symbolistisches <i>žiznetvorčestvo</i> avant la lettre	317
4.2. Verstümmelung des Namens als Verweigerung von Identität	318
4.3. Die Evolution der Pseudonymik. Gogel'/'Gonol' – ne Gogol'	321
5. Literarische <i>fictio</i> vs. <i>imitatio Christi</i>	325
6. Gogol' als Untertan	328
7. Jenseits des literarischen Schmuckes – Gogol's späte Performanzkunst	330
Bibliographie	341

Abbildungsverzeichnis

- S. 42 *Gogol' i Puškin, 1835* (Gorjunov, 1850er Jahre); aus: Efros 1954, 379.
- S. 82 Exemplar der Idylle *Ganc Kjuhel' garten* mit einer Widmung an Pogodin; aus: *Literaturnoe nasledstvo 52. Puškin – Lermontov – Gogol'*. Moskau 1952, 607.
- S. 98 Titelblatt der ersten Ausgabe der *Večera na chutore bliz Dikan'ki*; aus: *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*, Bd. 1, 1988.
- S. 116 Sokyrens'kyj vertep und D'ogtjarivs'kyj vertep; aus Markovs'kyj 1929.
- S. 117 Puppen des Slavutyn'skyj vertep; aus Markovs'kyj 1929.
- S. 122 Hl. Familie im Slavutyn'skyj vertep; aus Markovs'kyj 1929.
- S. 132 Eine Zeichnung aus Gogol's KVV; aus: Gogol', PSS, Bd. IX.
- S. 220 Titelblatt der ersten Ausgabe der *Mertvyje duši* (Zeichnungen von Gogol'); aus: *Literaturnoe nasledstvo 52. Puškin – Lermontov – Gogol'*. Moskau 1952, 795.
- S. 318 Das Durchstreichen des Namens: Gogol's Unterschrift in einem Brief an Puškin (7.10.1835); aus: Gogol', PSS, Bd. XI.
- S. 336 *Javlenie Christa narodu* (1833-57), A.A. Ivanov; aus: N.G. Maškovcev, *Iz istorii rus-skoj chudožestvennoj kul'tury. Issledovanija, očerki, stat'i*. Moskau 1982, Tafel 19.

Im Text werden folgende **Abkürzungen** von Gogol's Werken verwendet:

- GK – Ganc Kjuhel' garten
 IFŠ – Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška
 KVV – Kniga vsjakoj vsjačiny
 MD – Mertvyje duši
 MD2 – Mertvyje duši Bd. 2
 MN – Majs-kaja noč' ili Utoplennica
 N – Nos
 NP – Nevskij Portret
 NPR – Noč' pered roždestvom
 OT – Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem
 P – Portret
 PG – Propavšaja gramota
 Raz – Razmyšlenija o božestvennoj liturgii
 SJ – Soročinskaja Jarmarka
 SM – Strašnaja mest'
 SP – Starosvetskie pomeščiki
 Š – Šinel'
 TB – Taras Bul'ba
 V – Vij
Večera – *Večera na chutore bliz Dikan'ki*
 VM – Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami
 VNIK – Večer nakanune Ivana Kupala
 ZM – Zakoldovannoe mesto
 ZS – Zapiski sumasšedšego
 Ž – Ženščina

I. EINLEITUNG

1. Die Beredsamkeit des Körpers

„[...] писать с меня весьма трудно: у меня по дням бывают различные лица, да иногда и на одном дне несколько совершенно различных выражений.“¹ Nikolaj Gogol' war zeit- lebens ein Meister der Verstellung. Die Terminologie in Andrej Belyjs *Masterstvo Gogolja* (1934) und den Gogol'-Studien der Formalisten stellt deshalb zu Recht das Gestische und die Maske in Gogol's Werk in den Vordergrund². Boris Ėjchenbaum (1969, 122, 124) schreibt: „[воспроизводящий сказ] вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д.“ Auch Jurij Tynjanov (1969, 310) kommt zu dem Ergebnis: „Основной прием Гоголя в живописании людей – прием маски“. Die in der formalistischen Beschreibung der „Illusion des *skaz*“ (vgl. auch Ėjchenbaums gleichnamigen Aufsatz von 1918)³ metaphorisch verwendeten Begriffe der Gestik, Maske, Mimik, Artikulation und Deklamation gehören ausnahmslos dem Bereich des Theaters an. An dieser Stelle soll es jedoch nicht um den Dramatiker Gogol' gehen, sondern um die Übertragung genuin theatralischer Verfahren auf die Ebene der Wort- und Erzählkunst: um die Maskierung als Verstellung, um die Identifikation mit beliebigen Rollen⁴, um Inszenierung und Selbststilisierung, um performanzorientierte Körper-

¹ Zit. nach Veresaev 1990, 306. Diese Selbstdarstellung Gogol's findet sich in Pavel An-nenkovs Erinnerungen an seine gemeinsame Zeit mit Gogol' in Rom (1841); Gogol' saß zu dieser Zeit dem russischen Maler F.A. Moller für ein Porträt Modell.

² Zum Begriff der Maske (der ebenfalls von I. Gruzdev und A. Slonimskij verwendet wird) vgl. Kap. IV.10. Zur Herkunft der Theorie der Gestik bei A. Belyj und den russischen Forma-listen vgl. Hansen-Löve 1978, 166. Bei Belyj ist die Verwendung des Begriffs *žest* verbunden mit der „Lautmetapher“ (die *zvukovaja metafora* schreibt akustischen Phänomenen Bedeutun-gen zu); in beiden Fällen handelt es sich um eine Semantisierung eines nicht primär semantisch funktionalisierten Zeichensystems. Ėjchenbaum (1969, 122ff.) spricht 1918 – unter dem Ein-fluß von Sievers' „Ohrenphilologie“ – in seinem Aufsatz über Gogol's *skaz* von der „Lautgeste“ (*zvukovoj žest*) der Gogol'schen Eigennamen, die zu einer Klang-*zaum'* führe. Tynjanov (1969, 314) prägt 1921 den Begriff der „Wortmaske“ (*slovesnaja maska*), die er in Bezug zur Gestik der Figuren setzt.

³ Eine Definition des *skaz* liefert Vinogradov (1969, 190) in „Problema skaza v stilistike“ (1925): „Сказ – это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа – это художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения.“ Eine medial präziserte Erweiterung findet sich in Drubek-Meyer/Meyer 1997.

⁴ Das Anlegen einer vorgefertigten Maske und die psychologische Identifikation mit einer Figur – beiden Techniken kommt in Gogol's Narrativik ein Platz zu – gehören freilich (auch historisch) verschiedenen Theaterformationen an. – Zum *skaz*-Erzähler als Schauspieler vgl. Ėjchenbaum (1969, 124) über den reproduzierenden *skaz*: „за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры, и композиция определяет-

sprache und Motorik, um die Redekunst und um die organisierende Instanz des Spielleiters. Begriffe wie „Lautgeste“, „Wortmaske“, die Soma (Körper) und Sema (Zeichen) metaphorisch und metonymisch verbinden, werden hier wörtlich genommen und auf ihre Substanz geprüft. Denn in den erwähnten Schriften bleibt unklar, wie etwa die Gestik (bzw. dann überhaupt das Somatische) in eine textuelle Form überführt wird; vgl. Ejchenbaums unbestimmte (1969, 128) Beschreibung der „Reproduktion“ von Körpersprache, die auch in der „schriftlichen Form“ des *skaz* „merkbar“ (*zametno*) sei: „Кроме того его речь часто сопровождается [...] и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме.“ Worin genau sich die Reproduktion von Mündlichkeit und nonverbalem Gestenspiel bemerkbar macht, wird nicht spezifiziert⁵. Es wäre zu klären, ob sie an der Syntax, der Lexik, der Interpunktion, den figurativen und tropischen Verfahren oder den grotesken Stilkontrasten zu erkennen ist und wie sich Körpergebärden in Schriftliches transformieren.

Auf die Bedeutung des Theaters und des Theatralischen für die Prosa Gogol's wurde in der Forschung mehrmals hingewiesen⁶ – meist jedoch ohne Verweis auf die spezifischen Theaterformen, die Gogol's Werk geprägt haben⁷. Zuallererst müssen das volkstümliche Schauspiel und das des „niedereren Barock“⁸ genannt werden: die ukrainische Puppenbühne (*vertep*)⁹, die ostslavischen Pendanten zur *commedia dell'arte*¹⁰ auf der *balagan*-Bühne und die offiziellen barocken Spektakel (in der Art der *komedijnaja choromina* und der Feuerwerke Peter I.)¹¹.

ся не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-арткуляционных жестов.“

⁵ Außer der erwähnten lautlichen *zaum*'-Seite. Anstattdessen wird eine Sammlung der Berichte von Zeitzeugen zu Gogol's realen Rezitationskünsten angeführt (Ejchenbaum 1969, 126). Bereits Vinogradov (1925, 16) kritisiert diese Verknüpfung des „reproduzierenden *skaz*“ und der tatsächlichen Vortrags- und Diktierweise als unreflektiert: „Представляется, однако, неясным, что хотел сказать Б.М. Эйхенбаум подбором цитат современников о манере чтения Гоголя.“

⁶ Eine der grundlegenden Arbeiten zum Einfluß der ukrainischen Puppenbühne auf Gogol' stammt von Rozov (1911), vgl. neuerdings auch Malik 1990 und Shapiro 1993, 40ff.

⁷ Vgl. Lotman (I, 419): „Художественное зрение воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств.“

⁸ Zu diesem Begriff vgl. Barabaš 1993. – Hinzuzufügen wären jedoch auch Shakespeares Dramatik, mit der sich Gogol' beschäftigte, d.h. auch das elisabethanische Theater, des weiteren Molière, ‚klassische‘ russische Dramatiker wie Fonvizin oder Krylov, dann das russische Vaudeville und nicht zuletzt Puškins *Boris Godunov*.

⁹ Zum *vertep* vgl. Markovs'kyj 1929. Das mit dem katholischen Krippenspiel verwandte Puppentheater *vertep* ist in dieser Beziehung als eine ukrainische (bzw. weißrussische, dort heißt es *batlejka*) Besonderheit anzusehen, die in dieser Form im 18. Jahrhundert im nördlichen Rußland und v.a. auch Sibirien (ibid., 65-66) lediglich als westrussischer Import zu finden war. Das Puppentheater mit der Kasperl-Figur *Petruška* war laut Nekrylova (1988, 76) in Rußland erst ab den 1840er Jahren verbreitet.

¹⁰ *Commedia-dell'arte*-Spuren in der romantischen Prosa, die sich z.B. bei Hoffmann finden (der mit den *Fantasiestücken in Callots Manier* [1814] namentlich an Jacques Callot, von dem die bekanntesten Stiche von *commedia-dell'arte*-Figuren stammen, anknüpfte), wurden für den russischen Bereich bisher kaum untersucht. Vgl. jedoch Claytons (1996) Entdeckung der Callot-Vorbilder für die in Puškins „*Stacionnyj smotritel*“ erwähnten „deutschen“ Bildchen. Man kann vermuten, daß Claytons (ibid., 278) Aussage über den deutschen Romantiker („Hoffmann borrowed from the theatrical world of the Italian *commedia dell'arte* structural

Das Barocke ist zugleich auch jene Kultur im russischen 18. Jahrhundert, die am stärksten verbunden ist mit dem höfischen Repräsentationssystem, der „Verstellung“ (*simulatio* und *dissimulatio*)¹², wie sie in der Kritik des Höfischen zur Zeit der Aufklärung und des Sentimentalismus angeprangert wurden.

Wenn in Gogol's Texten von der „alten Zeit“ (*starina*) die Rede ist, so ist meist das 18. Jahrhundert gemeint¹³. Gogol's Vater schrieb ukrainische Komödien und war eine Art Impresario wie auch Majordomus am feudalen Landgut des hohen Würdenträgers Troščinskij, der vorübergehend seine ‚Residenz‘ (darunter ein Hofnarr) im ukrainischen Kibincy hatte. V. Peretc betont, daß Gogol's Familie bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts stark von der Bildung des Kiever Seminars geprägt war¹⁴. Die meisten von Gogol's Vorfahren hatten an der Kiever Akademie ihr Trivium absolviert (Shapiro 1993, 12-13). Gerade in der ukrainischen, auf der Akademiebildung fußenden Barockkultur übernimmt die Rhetorik die „zentrale Kommunikationsregulierung“¹⁵, die mit ihrem Regelinventar bestimmte Rede- und Verhaltenssituationen (z.B. im Schuldrama) vormoduliert, sie in verbalen, mimischen und gestischen Codes vorschreibt. Diese ‚theatralische‘ Rhetorik war im ukrainischen Kontext das maßgebliche poetische System, das Gogol's künstlerisches Denken wie auch seine Existenz als Dichter-Redner formte¹⁶.

elements that give his prose grotesque and metatextual dimensions“) in gleicher Weise für seinen russischen Adepten gilt. In Bezug auf Puškins *Povesti Belkina* spricht Clayton (1996, 287) auch von „absorption of comedy elements into fiction“.

¹¹ Vgl. dazu Baehr 1991. Zum *balagan* vgl. Nekrylova (1988), die auch auf die verschiedenen, mit dem Schauspiel verbundenen Jahrmarktsattraktionen des 18. und 19. Jahrhunderts eingeht: z.B. die alte russische Sitte der Zurschaustellung von dressierten Bären, die menschliches Verhalten ‚imitieren‘, indem sie sich im Spiegel betrachten oder in der Rolle der Schwiegermutter auftreten (zur *medevž'ja komedija* *ibid.*, 39ff.).

¹² *Dissimulatio* (Verstellung) und *simulatio* (Stellen oder Stellung) sind in der klassischen Rhetorik Formen der „privativen“ und „positiven“ Ironie. Während die erste die ‚Verheimlichung der eigenen Meinung‘ ist, bedeutet die zweite eine ‚Vortäuschung einer eigenen, mit einer Meinung der Gegenpartei übereinstimmenden Meinung‘ (Lausberg 1990, 446-447). Geitner (1992, 24-25) unterscheidet jedoch in bezug auf den höfischen Kode die Simulation sowohl von der Ironie als auch von der Fiktion (die sich im Gegensatz zur Simulation nicht als Wahrheit präsentiert). Die Dissimulation wird bei Grácian als „Verbergung der Absichten“ bezeichnet, aber auch als Affektkontrolle. Da der Begriff des ‚Stellens‘ heute nicht gebräuchlich ist, verwendet Geitner für *dissimulatio* und *simulatio* oft nur den Begriff der Verstellung; vgl. auch: „Ittig [„De simulatione et dissimulatione...“, 1709] verweist darauf, daß ‚verstellen‘ (dissimulare) von ‚stellen‘ (simulare) nicht zu trennen ist“. (*ibid.*, 25)

¹³ Eine exemplarische Stelle findet sich in „Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška“. – Daß Gogol' in vieler Hinsicht ein Mensch des 18. Jahrhunderts war, kann man u.a. auf seine provinzielle Herkunft aus der Ukraine zurückführen.

¹⁴ „[семья] мирно покоилась почти до середины столетия в объятиях старой семинарской образованности“ (Peretc 1902, 4). Die Kiever Akademie wurde 1812 in ein geistliches Seminar umgewandelt.

¹⁵ Zu diesem Begriff vgl. Lachmann 1994, 9.

¹⁶ Shapiro (1993, 14) weist darauf hin, daß Gogol's u.a. durch das Vorwort zum Lehrbuch *Pravila slovesnosti* von Ja. Tolmačev mit dem Titel „Opyt kratkoj ritoriki“ mit barocker Rhetorik vertraut war. In Troščinskij's Bibliothek standen ihm Werke von Marino und Gracián in Übersetzung zur Verfügung (*ibid.*, 17-18).

Ursula Geitner erörtert in ihrem Buch *Die Sprache der Verstellung* (1992) „die Rolle von Sprache und Kommunikation im rhetorischen und anthropologischen Szenarium“ (Geitner 1992, 4). Laut Geitner (1992, 3) operiert die „Aufklärung in kritischer Absicht“ mit folgenden „maßgeblichen, auf die Phänomene der Verstellung bezogenen Unterscheidungen wie etwa: Mensch/Schauspieler; Natürlichkeit/Künstlichkeit; Redlichkeit/Beredsamkeit; Innerlichkeit/Äußerlichkeit“¹⁷. Diese Kritik richtete sich v.a. „auf die Körper- und Gebärden- und Gestensprache, die seitens der Rhetorik in den *actio*- und *pronuntiatio*-Lehren behandelt wird. Im Austausch gegen eine rhetorisch disziplinierte, verstellte *eloquentia corporis* [...] führt man die *eloquentia cordis* ein“ (ibid., 4-5). Die Sprache des Körpers steht also gegen die des Herzens, die täuschende Gebärde einer das ‚Innere‘ verstellenden Rhetorik gegen den ‚natürlichen‘, ‚aufrichtig‘ intendierten Ausdruck des Gefühls¹⁸, Schein versus Sein. Geitner (1992, 4) zufolge wurde diese Beredsamkeit des Körpers in Westeuropa im Kontext einer neuen Anthropologie im 18. Jahrhundert als „Sprache der Verstellung“ gebrandmarkt. Durch die Ablösung der „rhetorisch disziplinierten, verstellten *eloquentia corporis*“ mit Hilfe von Ausdrucksmodellen, die utopisch-idealisiert eine „expressiv-körpersprachliche Unmittelbarkeit“¹⁹ projektieren, gerät die Rhetorik selbst in Verruf. Rhetorik bedeutet für die Aufklärung (die mit einem neu entdeckten Kommunikationsideal nach „natürlichen Zeichen“ sucht) ein schnödes Vorführen der Arbitrarität von der Unverbundenheit bis zur Unverbindlichkeit aller Zeichen²⁰.

¹⁷ In bezug auf Westeuropa gilt: „Sind Simulation und Dissimulation, Stellung und Verstellung in den Texten der Rhetorik- und Poetik-, der Politik- und Klugheitslehren des 17. und noch des frühen 18. Jahrhunderts moralisch und ästhetisch weitgehend unbelastete Termini, so ändert sich dies in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts einschneidend, mit anderen Worten: Die ‚Sattelzeit‘ von Verstellung und Verstellungskunst liegt in eben diesem Zeitraum.“ (Geitner 1992, 2) Vgl. auch Campes (1990) grundlegende Arbeit zum Übergang von Affekt zu Ausdruck im 17. und 18. Jahrhundert. Zu einer neuen Einschätzung der höfischen Kultur des 18. Jh.s am Beispiel der katharinischen Hofes vgl. Witte 1992 und 1995.

¹⁸ Vgl. Witte (1992, 46) über Fonvizins „Čistoserdečnoe priznanie“ (verfaßt 1792, erschienen 1830): „Es ist die Schrift des eigenen Herzens, die er als letzte Instanz angeht, um durch den künstlichen Schleier aus Unaufrichtigkeit und Verstellung zur Selbstrepräsentanz zu finden.“ In bezug auf das „autobiographische Projekt“ im 18. Jahrhundert schreibt Witte zu Derridas Rousseau-Lektüre: „Jacques Derrida terminiert mit Rousseau ein neues Paradigma im Denken der Präsenz (als Konstante einer jeden ‚onto-theologischen‘ Metaphysik des Seienden, der Wahrheit, der Substanz, des Jetzt, der Natur, des Eigentlichen): die ‚Selbstpräsenz‘ als Subjektivität, als ‚inneres‘ Wesen vs. die ‚äußeren‘ Zeichen als ‚Selbstpräsenz des Subjekts im Gewissen oder im Gefühl‘. [...] Die Wahrheit ist wesenhaft innen und widersteht eigentlich jeglichem, erst recht jedoch dem schriftlichen Ausdruck.“ (ibid. 36-37) Witte ortet das Ideal des sentimentalistischen Bekenntnisses in einer intim-mündlichen Kommunikation, die dem veränderten *elocutio*-Begriff in der Romantik, der die ironische Verfremdung mittels schriftlich-mittelbarer Textualität und nicht-spontaner, figurierter Sprache gegenübersteht.

¹⁹ Geitner 1992, 5 (z. B. Lavaters physiognomische Lektüre, die „restloses Verstehen“ ermöglichen soll).

²⁰ Vgl. Hansen-Löves Unterscheidung dieser Sprachkonzepte in der ‚onomatopoetischen‘ Avantgarde, die von einer Motiviertheit der Zeichen ausgeht und der ihr in diesem Punkt entgegengesetzten Post-Avantgarde: „Die Wiederholung desselben Wortes, Gegenstandes, derselben Situation fördert nicht sein Inneres oder sein Anderes zu Tage, sondern verweist auf die jeweilige Autonomie des Bezeichnungsmoments; dieses rekapituliert nicht die paradiesische Namensgebung Adams (wie die Onomatopoetik Chlebnikovs), sondern multipliziert das fraktale Wesen

In bezug auf Gogol' soll die *eloquentia corporis*²¹ im zweifachen Wortsinn verstanden werden. Zunächst im ursprünglichen, oben beschriebenen, als Verstellung mit Hilfe der Rhetorik, basierend auf den *actio*- und *pronunciatio*-Lehren (s.u.), und dann im wörtlichen: als Beredsamkeit des Körpers, sowohl als eigenständige Inszenierung körperlichen Verhaltens als auch in ihrer Auswirkung auf den Text²². Der Begriff der Körperrede kann durch eine Passage aus Heinrich Lausbergs *Handbuch der literarischen Rhetorik* vertieft werden, die in Berufung auf Quintilians *Institutiones oratoriae* den Begriff der Figur (*figura*) in der Rückbindung an die Bewegung oder Haltung des Körpers definiert:

Als *ornatus* stellen die Figuren eine Änderung gegenüber der schmucklosen Rede dar. Die schmucklose Rede wird der (ausdruckslosen) Ruhelage des Körpers (eines Menschen, etwa des Schauspielers, des Redners) oder etwa einer archaischen Statue verglichen, während die *figura* (das *schema*) die von der Ruhelage abweichende Körperhaltung des Menschen oder der Statue ist: die abweichende Körperhaltung ist eine Lebensäußerung und drückt Affekte aus: Quint. 2,13,9 *flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et affectum*. Dementsprechend sind auch die rhetorischen Figuren eine Lebensäußerung und drücken Affekte [...] aus, und zwar eben durch die Abweichung von der sprachlichen Ruhelage. (Lausberg 1990, 308)

Bei Quintilian findet sich jene Metaphorik des Redeschmucks als abweichende Körperhaltung mehrmals; so z.B. im II. Buch, wo die anmutigen „Verrenkungen“ des Myronischen Diskuswerfers Vorbild für die sprachliche Figurierung (im „Sinne oder im Klang“ wie H. Rahn übersetzt) sind: „nam recti quidem corporis vel minima gratia est. [...] quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolos Myronis? si quis tamen ut parum rectum improbet opus, nonne ab intellectu artis afuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas? quam quidem gratiam et delectationem adferunt figurae, quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt.“ (Quintilian I, 224, H.d.A.). Lausberg (1990, 308) bezeichnet die figurierte Rede (in Berufung auf das IX. Buch der *Institutiones oratoriae* von Quintilian: „*ergo figura sit arte aliqua novata forma dicendi*“) mit dem modernen Begriff der „Verfremdungerscheinung“. So läßt sich die *novitas* der im und durch den Körper geschaffe-

des All-Tags jeden Moment mit sich selbst, ohne dabei zu einem über ihn hinausweisenden Ziel zu gelangen.“ (Hansen-Löve 1995, 188)

²¹ Diesen Begriff zitiert Geitner (1992, 5) aus Daniel Jenischs *Geist und Charakter des achtzehnten Jahrhunderts, politisch, moralisch, ästhetisch und wissenschaftlich betrachtet* (1800). Er findet sich jedoch bereits in der antiken Rhetorik bei Quintilian, der Cicero zur „Rede des Körpers“ (*sermo corporis*; in *De oratore* 3, 222) zitiert (s.u.).

²² Der Begriff der Rhetorik bzw. das deutsche Äquivalent ‚Beredsamkeit‘ suggerieren (im 18. Jahrhundert noch zu Recht) die Vorstellung einer mündlichen Rede; die Rhetorik und die *eloquentia* bzw. *elocutio* sind im Zeitalter der Romantik jedoch bereits der ursprünglichen rhetorischen Funktionen (politische Rede, Gerichts- und Lobrede) weitgehend beraubt und transformieren sich im romantischen Text zu Grundlagen einer Poetik, die stark mit der schriftlichen Form von Texten korreliert (vgl. dazu Haverkamp 1991b und Lachmann 1994). Zur negativen Bewertung der Schrift als „Mittel der Verstellung“ vgl. Geitner 1992, 5.

nen Figur mit Konzepten der „poetischen Funktion“ (Jakobson) des Kunstwerks verbinden. Die Verfremdung wiederum wurde bei den oben zitierten Theoretikern der russischen Formalen Schule in Rückbezug auf Aristoteles mit dem Poetischen schlechthin gleichgesetzt²³. Der figurierte Text (bei Quintilian II, 255: die „mit Figuren gestaltete Rede“: *eschematismene* – im Gegensatz zur Rede, „die keine Figur besitzt“: *aschematistos*) wird im weiteren mit dem künstlerischen Text gleichgesetzt.

Gogol's Rhetorik des Körpers läßt sich einer Periodisierung unterwerfen: Sie betrifft in seiner kreativen Zeit (d.h. bis 1840) v.a. den *ornatus* im Bereich des Verbalen und Textuellen. Das körperliche Moment kann man formulieren als die figurierende Strukturierung des Sema durch das Soma. In diesem Punkt kann man von Bachtins „Materialismus“ des „Körper-Zeichens“, wie er im Vorwort von Renate Lachmann zu der deutschen Übersetzung von Bachtins Rabelais-Buch beschrieben ist, ausgehen:

Im Nach-außen-Gewendetsein des Zeichens als Laut, Geste, Stoff, sichtbar-tastbare Formation vollzieht sich die semiotische Inszenierung der Materie. Bachtin spricht vom ‚Körper-Zeichen‘ (telo-znak), dessen Findung allein schon bedeutsam sei, Bedeutung trage. Eine Abspaltung des Sinns vom Körper, eine Trennung von Materie und Zeichenwert ist daher Bachtins Konzeption nicht möglich, und es ist eben dieses Zusammenspiel von Materie und Zeichen – von *sōma* und *sēma* – , das Spiel der *somatischen Semiotik*, das Kultur konstituiert. (Lachmann 1992, 25)

Gogol's Grotteske, die eben mit solchen „Körper-Zeichen“ arbeitet, wäre der Überbegriff sowohl für die hyperbolischen, synekdochischen oder oxymoronischen Verfahren (die auch für die Figuration des Somas verantwortlich sind) als auch die Stilmischung bzw. die *skaz*-Verfahren im narrativen Bereich. Im Hinblick auf Gogol's Antimimetismus und „Apophatik“²⁴ kann man als Kehrseite der grotesken Verfahren die tautologischen sehen, die v.a. in den vorgrotesken Phasen zum Tragen kommen und Gogol's ‚Schweigen‘ ankündigen.

Der für die *eloquentia corporis* verantwortliche *ornatus* betrifft die Figuren und Tropen, die die wortkünstlerische Ebene des Textes beherrschen (z.B. die Mikrostrukturen des oben erwähnten „reproduzierenden *skaz*“), jedoch auch die psychologischen Strategien der (dis-)simulativen Identifikation, die den Text erzählkünstlerisch bestimmen (Erzählervielfalt, die Maske, *skaz* vs. andere Erzählpositionen). Der Identifikationsbegriff umfaßt die multiple Identifizierung mit verschiedenen Redehaltungen literarischer Art (Stilübernahmen oder -parodien)

²³ „Ausdrücklich führt Šklovskij seine Definition der poetischen Sprache als deformativ Verfremdung der praktischen Sprache auf die aristotelische Kategorie des *ξενικόν* zurück“ (Hansen-Löve 1978, 26).

²⁴ Vgl. Spieker 1994.

und außerliterarischer Provenienz (volkstümliche Erzählhaltungen, verschiedene Sprachebenen wie die Sprache der Kleinbürger oder die Kanzleisprache der Beamten)²⁵.

In den 1840er Jahren deverbalisiert Gogol's *eloquentia corporis* sich zunehmend bzw. sie hat nicht mehr die Möglichkeit des oben beschriebenen Weges vom Soma zum Sema. Wenn die Groteske in der ersten Hälfte der 1840er Jahre aus den Texten herausgedrängt wird (und mit ihr die extreme Aisthesis, die Figuration, das Groteske, das Dissimulative und das Fiktive), bedeutet dies jedoch nicht, daß sie sich annihiliert. Sie geht auf den Körper selbst über bzw. kehrt zur (abnormen) Physis zurück. Die Figuration, zuvor am Wort ausgeführt, wählt sich als Objekt den Körper, der forthin von unheilbaren Krankheiten geplagt scheint; er wird zum Schauplatz einer somatischen Figuration, durch die in der Selbstwahrnehmung des Kranken lebenswichtige Organe auf den Kopf gestellt werden – ähnlich wie zuvor in den Texten mithilfe eines optischen Tricks Landschaften.

In dieser Zeit entstehen die *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami*, ein Text, der solche rhetorischen *vitia* wie die *obscuritas* oder das „ungezügeltere Streben nach *ornatus*“ (Lausberg 1990, 515) ausmerzen will; man kann diesen Rückzug vom „kühneren Schmuck“ (*audacior ornatus*), der v.a. durch die groteske Figuration bewirkt wird, auch als Wandel von einer ludistischen hin zur Schul-Rhetorik beschreiben. VM präsentiert sich als ein ‚aufrichtiger‘ Text, den der Autor mit dem Anspruch schreibt, sich nicht verstellen zu wollen, auf jeden ornamentalen Zierat zu verzichten und alle Belange klar (im Sinne der *perspicuitas*) auszudrücken. Gleichzeitig wird der fiktionale Text durch eine dissimulative (verbergende) und simulative (vortäuschende) *factio* im Verhaltenstext des Autors abgelöst²⁶: Gogol's Verstümmelung seines Namens, seine Schrollen (*čudačestvo*) und Täuschungsmanöver im Sinne einer voraufklärerischen „Privatpolitik“²⁷, seine in den Memoiren mehrmals thematisierte Unaufrichtigkeit gegenüber Freunden bis hin zur Inszenierung der Büberhaltung und des eigenen Todes. Die Gründe für diese Verlagerung des Grotesken und Theatralischen vom Text auf den Körper sind komplex. Offensichtlich hatte Gogol' zu Beginn der 1840er Jahre die Entscheidung getroffen, den fiktional-künstlerischen Text zu meiden und so die Rückwendung der grotesken Figuration auf das Somatische hin eingeleitet. Bisher wurde die Frage nach dieser Wende in Gogol's Schaffen nicht befriedigend beantwortet.

Eine Möglichkeit, an diese Problematik heranzugehen, bietet der psychoanalytische Ansatz, mit dessen Hilfe Gogol's Biographie im Zusammenhang mit der Entwicklung seines Schaffens kurzgeschlossen wird. Dies soll jedoch nicht im Sinne einer psychologischen Monokausalität

²⁵ Vgl. hierzu Vinogradov 1936.

²⁶ Vgl. auch Chase' (1986, 6) Begriff des *defacement*, der hier überdies als ‚Entgesichtigung‘ wörtlich verstanden werden kann.

²⁷ Dieser Begriff, ebenso wie der der „Privatklugheit“, geht auf Thomasius' *Kurzen Entwurff der Politischen Klugheit* (1710) zurück (Geitner 1992, 11; vgl. hier auch zu den verwandten Begriffen des *politicus*, der *politesse* und des *decorum*; *ibid.*, 12, 23).

erfolgen: es geht vielmehr um eine Interdependenz von Psyche und Poetik, die in der hier angestrebten ‚Psychopoetik‘ (zum Begriff siehe Kap. II.1.) Gogol’s erfaßt werden soll.

Eine wichtige Rolle in dieser Psychopoetik spielen die Verfahren der Inkorporation im Sinne der Introjektion des Vaters, die mit der Verwertung seiner ukrainischen Komödien in den *Večera* beginnt und dem Hungertod als gleichzeitigem Abtöten der unerträglich gewordenen moralischen Gewissensinstanz (ein unbewußtes Töten des väterlichen Über-Ich, das mit seinen ethischen, religiösen und damit verbunden, poetologischen Auflagen das Ich bedrängt) endet²⁸. Im Vorgriff sei hier die Angst vor der Inkorporation durch die (Stief-)Mutter Rußland erwähnt, die in den frühen Texten in der Figur der Zarin und ihren volkstümlichen Repräsentantinnen (Hexen, Schwiegermütter und ältere Frauen mit maskulinen Zügen) personifiziert ist. Die Erwartungshaltung, die die russische Leserschaft²⁹ Gogol’ nach dem *Revizor* entgegenbrachte, empfand er als Gefährdung verschlungen zu werden. Belyj (1934, 114) formuliert diese Angst in einer Gogol’ in den Mund gelegten Frage: „Русь, чего хочешь ты от меня?“ Dies war auch einer der Gründe, warum er ab 1836 sein Heil in ausgedehnten Auslandsaufenthalten suchte.

Die Frage nach dem Ausstieg aus dem Fiktiven und der Absage an solche rhetorischen Tugenden des *ornatus* wie *acutum* (Witz), *nitidum* (Glanz) und *copiosum* (Fülle)³⁰ läßt sich freilich auch immanent literaturgeschichtlich beantworten: Gogol’, der mit *Mertvyje duši* die Grenzen der spätromantischen Poetik überschritten hatte, befand sich plötzlich in einem Niemandsland zwischen den Epochen, wobei gleichzeitig von ihm erwartet wurde, daß er die neue Richtung weisen würde³¹. Mit der grotesken Poetik seiner narrativen Texte war er nicht mehr zufrieden und versuchte sich an der Gattung des Predigerbriefs. Nachdem Gogol’ VM ebenfalls als den falschen Weg erkannt hatte, nimmt er die Arbeit am zweiten Teil der MD wieder auf (die Fragmente von MD2 sind die einzigen uns überlieferten fiktiven Texte, die nach 1842 geschrieben wurden), und man könnte argumentieren, daß hier ein realistischer Roman entstehen sollte. Gogol’ gelang dies jedoch nicht, da er keine andere Poetik in Vollkommenheit be-

²⁸ An dieser Stelle sollte auf die literarische Verfaßtheit der klassischen psychoanalytischen Texte selbst hingewiesen werden. Ihre Begrifflichkeit schwankt innerhalb der Psychoanalyse (und ihrer Rezeption in den Geisteswissenschaften) zwischen dem Wörtlichnehmen und Verstehen im übertragenen Sinne. Ich lege besonderen Wert darauf, den metaphorischen Charakter ihrer Verwendung der Nomenklatur („Kastration“, „Phallus“) und die überwiegend narrative Orientation der Psychoanalyse („Ödipuskomplex“) zu betonen.

²⁹ Kurios ist ein Detail aus Gogol’s Biographie: In den Texten der 1830er Jahre beschrieb er Dutzende dieser Matronen, die ihn in den 1840er Jahre realiter umgeben sollten. In dem Sinne kann man sagen, daß Gogol’ in seinem künstlerischen Werk vielfach seine eigene Biographie projektierte (vgl. z.B. die Irrenhausszene in ZS, die dem realen Ende des Autors ähnelt: nur daß man Popriščin mit kalten Wassergüssen, Gogol’ jedoch zusätzlich mit einem Bouillon-Bad kurierte).

³⁰ Lausberg 1990, 249f.

³¹ Die Erwartungshaltung (z.B. der Freunde Pogodin oder Aksakov bzw. der von Gogol’s Werk initiierten *natural’ naja škola*) war zu dieser Zeit sehr hoch, so daß Gogol’ sich fortwährend rechtfertigen muß, keine Resultate vorweisen zu können – sei es nun die Fortsetzung zu den MD oder nur eine kleine Erzählung für die Zeitschrift *Moskvitjanin*.

herrschte außer der der 1830er Jahre. Die Stilgroteske, das ausgeprägt und entblößt Theatralische, das Anlegen von Masken und Spielen von Rollen und das Imitieren von Stimmen sind zutiefst antirealistisch.

In der dualistischen Periodisierung der Literaturgeschichte³² sind die Romantik und das Barock in der Wellenbewegung der „sekundären Stilformationen“ die nächsten Nachbarn. In der russischen Kultur herrscht jedoch keine Klarheit, was genau als barock und was bereits als klassizistisch bezeichnet werden soll (das Beispiel Deržavin). Paulina Lewin weist darauf hin, daß die westliche und antike Bildung in erster Linie über die barocke Vermittlung (v.a. Polens) nach Rußland kam, und unterstreicht die Bedeutung des Barocks für die russische (bzw. ostslawische) neuzeitliche Kultur:

что русские в XVIII веке стали воспринимать античное наследие в его средиземноморском, латинском варианте, т.е. в таком варианте, какой лежал в основе западноевропейской культуры, и что наследие это воспринималось ими в его барочной трансформации. Можно спорить о том, когда барокко началось в русской литературе и когда кончилось, кто из русских писателей XVIII века был бароккистом, и кто классицистом, что в их творчестве следует воспринимать как черты барокко, а что не является этими чертами, нельзя однако отрицать, что значительное количество людей, связанных своим образованием с духовными училищами, было подготовлено к эстетическому восприятию литературы именно в духе барокко. (Lewin 1977, 182)³³

Hinzu kommt, daß nicht nur die abendländische Bildung v.a. über barocke Vermittlung nach Rußland kam, sondern auch die gesamte Transformation des russischen Reiches durch Peter den Großen unter dem Zeichen des barocken Absolutismus und der westlichen höfischen Kultur geschah.

In den letzten Jahren entstanden einige Arbeiten zu Gogol', die sich um einen Rückbezug seines Werks auf die barocke Tradition bemüht haben³⁴. Die sowjetische und post-sowjetische Gogol'-Forschung hat sich, mit Ausnahme der Arbeiten Sergej Gončarovs, die Gogol' in einen religiösen Kontext stellen, mit dem Thema ‚Gogol' und das Barock‘ schwergetan³⁵. In der exilrussischen Slavistik gab es jedoch immer wieder wichtige Beiträge zu diesem Thema (zuletzt von Vajskopf 1993). Einen Anstoß lieferte hier A. Terc (A. Sinjavskij), in dessen Studie „V teni Gogolja“ (1970-73) von Gogol' als „später Verbeugung vor Europa“ in Sachen russischen

³² Bei Lichačev, Tschizewskij (1968) und in entwickelter Form bei I.P. Smimov (1977).

³³ Am eindeutigsten ist es noch um die (hier nicht berücksichtigte) ukrainische Barockkultur bestellt, die noch in das 19. Jahrhundert hineinzuragen scheint. Vgl. neuerdings zum polnischen und russischen Barock Lachmann 1994.

³⁴ So knüpft zum Beispiel Gavriel Shapiro mit seinem Buch *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage* (1993) an D. Tschizewskij (1966) an.

³⁵ Die Ausblendung des Barocks aus dem Bewußtsein muß jedoch bereits in der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben. Vgl. noch Dal's abschätzige Definition des (freilich ursprünglich tatsächlich pejorativ gemeinten) Wortes *baroko*, die sich wie eine Sicht des russischen Eingeborenen auf die westliche (katholische?) Kunst ausnimmt: „все странное, необычайное, неправильное, насильственное в сочинении и исполнении картины, здания, и пр., но не смешное; чудимый, дикообразность.“ (Dal' I, 80)

Barocks die Rede ist (Terc 1992, 212ff.)³⁶. Eine solche Enthistorisierung des Barock-Begriffs bringt jedoch auch Probleme mit sich: Inwieweit ist es zulässig, in impressionistischer Art und Weise die „üppigen Leiber“ des italienischen Barock mit Gogol's überbordernd „expansivem“, „opernhaftem“ Stil (Terc 1992, II, 212) zu vergleichen? Dies hieße, eine historische Formation des 17. (in Rußland und der Ukraine auch 18.) Jahrhunderts als typologische zu verstehen³⁷. Terc kennzeichnet Gogol's Texte mit Epitheta wie: eine ans „Grobe“ grenzende „Sinnlichkeit“, die „barocke Neigung zum Erstaunlichen und Unerwarteten im Leben, zum Kolossalen und Mikroskopischen, zum frechen Vermischen des Hohen und Tiefen, des Komischen und Traurigen“³⁸. Wenn man Terc' im Prinzip treffende Beschreibung der Gogol'schen Poetik heranzieht, sollte man den Epochenbegriff des Barocken durch andere, in der historischen Periodisierung weniger vereinnahmte, ersetzen: die Groteske³⁹, die „Sprache der Verstellung“ und die Phantastik. W. Kayser (1960, 17) charakterisiert die Groteske als das „Monströse, entstanden eben aus der Vermengung der Bereiche, zugleich aber auch das Ungeordnete, das Proportionslose“. Das Phantastische entspräche (in der Todorovschen [1972] Definition) dem Tercschen „Erstaunlichen und Unerwarteten im Leben“. In bezug auf die literarischen Texte Gogol's soll hier der Begriff des Barocken kaum in Anwendung kommen; vielmehr wird eine Beziehung des ‚Lebenstextes‘ (zu diesem Begriff vgl. Kap. X) des Autors zum historischen Phänomen des Barocks aufgebaut, die dann auf einer weiteren Ebene eine typologische Bedeutung im Sinne der Anti-Mimesis, der Figuration, Verstellung etc. als Universalien der „sekundären Stiformationen“ des Manierismus bzw. Barocks und der Romantik hat. So gewann der bereits von antiken Rhetorikern verwendete Begriff der *eloquentia corporis* besondere Wichtigkeit in der höfischen Barockkultur.

Wenn Terc Begriffe wie „neskol'ko nelepyj stil“, „izjaščnaja tjaželovesnost“ oder (einen Deržavin-Titel paraphrasierend) „čudoviščnye vodopady veščej“, das Grotesk-Monströse also sowohl auf der stilistischen als auch der thematischen Ebene ortet (Terc 1992, II, 212), liegt es nahe, den Begriff der Groteske mit dem in Gogol's Werk omnipräsenten Monströsen zu verbinden⁴⁰. Bei Gogol' sind es v.a. die abnormen Körper, die in grotesker Metaphorik zu Tieren

³⁶ Ein Artikel aus dem Jahre 1993 in *Voprosy literatury* will diese These von Terc nicht gelten lassen, verschweigt jedoch nicht, daß die Subsumierung Gogol's unter das europäische Barock in erster Linie von Terc inspiriert ist (Barabaš 1993).

³⁷ Terc ist nicht der erste, der von einem ‚Renaissance-Puškin‘ und einem ‚Barock-Gogol‘ spricht. Dies findet sich jedoch nicht nur im essayistischen Stil eines Terc', sondern auch in anderen Studien. Bedauerlicherweise hat R.G. Hocke mit der Verwendung des Begriff des Manierismus in seinem einflußreichen Buch *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Kultur* (1957/59) einen Präzedenzfall geschaffen.

³⁸ „сочетание [...] чувственности, впадающей в грубость, [...] барочной склонности к удивительному и неожиданному в жизни, колоссальному и микроскопическому, к дерзким смешениям высокого с низким и смешного с минорным [...]“ (Terc 1992, 213)

³⁹ Vgl. Hans Günthers grundlegendes Werk *Das Groteske bei N.V. Gogol'* (1968).

⁴⁰ Das Monströse ist sowohl ein ‚Mahnzeichen‘ (*monstrum*), als auch das, was ‚gezeigt‘ (*monstrare*) wird. Diese beiden Etymologien verknüpfen das psychopoetische Problem der Repräsentation mit dem Unheimlichen bzw. Verdrängen (vgl. hierzu Kap. VIII). Zugleich ist

oder Dingen werden. Gogol's zoomorphe oder verdinglichte Figuren sind Realisierungen des manieristisch-grotesken *ornatus*: das *conchetto* (das Mannweib), die Inversionsfigur (die zwei Ivane in OT), die realisierte Synekdoche (die Nase als *lico*), die Dingmetapher (die Kästchenfrau Korobočka in MD) oder die hyperbolische Metapher (der gigantische Leichnam in „Strašnja mest“). Die Beredsamkeit des Körpers lenkt aus dem Soma das Sema, d.h. den *ornatus* in der Gestalt der Tropen und Figuren, und umgekehrt. Dies führt uns zu einem nicht ausschließlich das Sprachliche betreffenden Regelsystem, in dem auch der gestische und mimi-sche Vortrag als Teil des Opus eine Rolle spielt – die Rhetorik.

2. Rhetorik und romantische Psychologie

2.1. Rhetorik

Die klassische rhetorische Systematik besteht aus fünf *partes artis* („Bearbeitungsphasen“ der *res* und *verba*, die aus der *materia* ein *opus* machen; Lausberg 1990, 139-40): 1. der Stoff-findung (*inventio*) mit Hilfe von *Topoi*, 2. der Gliederung des Stoffes (*dispositio*), 3. die „Umsetzung der Gedanken in Sprache“ (*elocutio*), die sowohl *virtutes* als auch *vitia* kennt und sich in *latinitas* (Sprachrichtigkeit), *perspicuitas* (Verständlichkeit), *ornatus* (Schmuck) und *aptum* (Angemessenheit) aufteilt (ibid., 248ff.), 4. das „Auswendiglernen“ der Rede (*memoria*) (ibid., 525) und 5. die „Realisierung der Rede durch Sprechen und begleitende Gesten“ (*actio* bzw. *pronunciatio*) (ibid., 527).

Für die vorliegende Untersuchung ist v.a. die Beziehung zwischen der dritten und fünften Abteilung der Rhetorik von Bedeutung. In Kap. VIII wird außerdem die Frage nach der Interdependenz von *Memoria* und *ornatus* in bezug auf Gogol's groteske Texte gestellt. In beiden Fällen sollen Rückschlüsse auf die Gogol'sche Psychopoetik gezogen werden: zum einen geht es um die Frage nach sprachlicher Figuration bzw. Tropik und der (auch mit dem Körper bewirkten) Verstellung, zum anderen um die Rolle der Gedächtnispotenz des künstlerischen Textes in der Transformation der mit psychischen Gegebenheiten korrelierenden Evolution des Schaffens Gogol's.

„Die *pronunciatio* [...] bzw. *actio* [...] ist die Realisierung der Rede durch Sprechen und begleitende Gesten. Die Behandlung der *pronunciatio* umfaßt also zwei Teile: *vox* und *corpus*.“ (Lausberg 1990, 527) Vgl. auch die entsprechende Stelle bei Quintilian, der hier in Rückgriff auf Cicero den Begriff der „körperlichen Beredsamkeit“ verwendet:

Pronuntiatio a plerisque ‚actio‘ dicitur, sed prius nomen a voce, sequens a gestu videtur accipere, namque actionem Cicero alias ‚quasi sermonem‘, alias ‚eloquentiam quandem corporis‘ dicit. idem tamen duas eius partis facit, quae sunt eadem pronuntiationis,

hier auch der Bezug zur Verfremdung im Sinne des Vorführens des Gemachtseins des Textes gegeben.

vocem atque motum: quapropter utraque appellatione indifferenter uti licet. (Quintilian II, 608; H.d.A.).

Auf dieser Basis kann man die eingangs angesprochene formalistische Thematisierung von Gestik, Maske und Deklamation Gogol's in die Betrachtung seines Schaffens unter rhetorischem Gesichtspunkt einreihen. Das Interesse am mündlichen Vortrag und Gogol's Versuche der Simulation des Mündlichen im schriftlichen Text im Verfahren des *skaz* sind also mit dem rhetorischen Teilbereich der Quintilianschen *pronuntiatio* in Verbindung zu bringen. Der Begriff der *actio*⁴¹ legt außerdem nahe, die „Realisierung der Rede“ u. U. auch als gestische Handlung, als szenische Darstellung („praktische Kunst“ im Sinne der „Aufführungskunst“; Lausberg 1990, 42), als vornehmlich im Bereich des *corpus* stattfindend zu verstehen. Man kann sich die *actio* als über den verbalen Teil der Rhetorik hinausweisend vorstellen und mit ihr auch die der Rede entledigte Handlung, die jedoch die Spuren rhetorischer *elocutio* oder *persuasio* trägt, bezeichnen.

Mit wenigen Ausnahmen (die formalistischen Vorstöße wurden bereits benannt) widmen sich die literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Gogol' vorherrschend seiner Poetik, vernachlässigen hierbei jedoch meist sowohl den non-verbalen bzw. vom Theatralischen geprägten als auch den im eigentlichen Sinne rhetorischen Aspekt seines Werks, die „Einflußnahme auf das Publikum“ (Lausberg 1990, 42)⁴². Auf die Bedeutung der Gestik und Intonation für die Entwicklung des textuellen Verfahrens des *skaz* wurde bereits hingewiesen.

Der Grund, warum das rhetorische System der Untersuchung des Gogol'schen Opus zugrundegelegt wird, liegt zunächst in dem größeren Radius der rhetorischen Lehre begründet. Im Vergleich mit der ihr „eng verschwisterten“⁴³ Poetik behandelt die Rhetorik zusätzlich auch die „praktischen“ Bereiche der Gedächtniskunst und des Vortrags; wichtig ist auch ihr Einschluß der Affektenlehre, die den pragmatischen Bereich der Wirkungsästhetik enthält.

Lausberg grenzt die Rhetorik von der Poetik folgendermaßen ab: „während der Redner sein *officium* in der Einflußnahme auf das Publikum sieht, besteht das *officium* des Dichters in der konzentrierten (καθόλου) Nachbildung (μίμησις) der menschlichen und außermenschlichen Wirklichkeit“ (Lausberg 1990, 42). Hieraus ergeben sich nun zwei spezifische Ansatzpunkte, die die Anwendung des rhetorischen Regelsystems auf Gogol' rechtfertigen: erstens Gogol's eigene programmatische Vorstellung von seinem Schaffen als Dienst an der zu verbessernden Menschheit, der im Laufe seines Lebens verschiedene Formen (Hauslehrer, Staatsdiener, Historiker, Dichter, Prediger und Autor religiöser Schriften) annahm; die Ausrichtung am Leser, den

⁴¹ Vgl. auch Ciceros *De oratore* 3, 56, 513. Bei Lausberg (1990, 527) werden die Begriffe in Anschluß an Quintilian synonym verwendet.

⁴² Eine Ausnahme stellen die auf das Religiöse ausgerichteten Studien zum späten Gogol' dar, die jedoch meist das spezifisch rhetorische Moment nicht ausarbeiten (vgl. Kap. X).

⁴³ „Die Rhetorik ging der Poetik während der humanistischen *renascentia litterarum* zeitlich voraus und unterwarf sie bei ihrem Erscheinen unmittelbar ihrem gestaltenden Einfluß.“ (Plett 1994, 11)

man in erster Linie bewegen (*movere*) und belehren (*docere*) soll. Zweitens das antimimetische Moment in Gogol's Werk, das sich sowohl auf der rein stilistischen Ebene als auch als Reflex religiöser Vorstellungen (dann bereits gekoppelt mit einer „Antipoetik“)⁴⁴ orten läßt. Auch wenn die Skepsis gegenüber der naturgetreuen Abbildung nicht explizit formuliert wird, durchzieht sie doch den Kunst- und Lebenstext Gogol's wie ein roter Faden: die problematisierte Spiegelung in GK oder in den komischen Personennamen-Verdopplungen, die eine perfekte Mimesis zu parodieren scheint oder die Frage der Legitimität der allzu naturalistischen affektauslösenden Teufelsabbildung in NPR. Wie bereits angedeutet, ist Gogol's in alle Bereiche ausstrahlendes *dissimulatio*-Konzept ebenfalls an der Subversion jeglicher Mimesis ausgerichtet. Dies ist eines der wichtigsten romantischen Momente bei Gogol', das zugleich jedoch auf die im Manierismus und Barock erfolgte Ablehnung der Renaissance-Errungenschaften der Naturnachahmung, Wahrscheinlichkeit oder Zentralperspektive rekurriert.

Rhetorik wird nicht in erster Linie als die kunstvoll gestaltete mündliche Rede betreffendes Lehrgebäude verstanden, vielmehr als ein universales Modell 1) das bei der Operation mit Zeichen und ihrer Regulierung fungiert, wobei alle medialen Formen eingeschlossen sind, 2) Anleitungen für den performativen Aspekt bereithält, 3) genetisch durch seine Verknüpfung mit den drei Genera der Gerichts-, Partei- und Lobrede auf die Beeinflußung und Überzeugung festgelegt ist und 4) über die Tugend (*virtus*) des sie Ausübenden wacht.

2.2. Romantische Psychologie

Neben neueren Theorien zur Rhetorik der Romantik⁴⁵ werden jene kulturanthropologischen Arbeiten zum 19. Jahrhundert einbezogen, denen es gelingt, durch eine neue Lektüre der klassischen Psychoanalyse die spezifische Modernität romantischer Texte vorzuführen⁴⁶. Relevant sind hierfür folgende Bereiche, die auch im Mittelpunkt der Gogol'schen Poetik stehen:

- die an der Epochenschwelle 1800 aufbrechende Problematik der Schrift und der Figuraton, die wechselseitig voneinander abhängig sind,
- die ‚Entdeckung‘ des Unbewußten als der Reden anderer, die in die Seele ‚eingeschrieben‘ werden (Kittler 1977, 1991); im literarischen Text thematisiert werden gleichzeitig die Macht der Signifikanten und ihrer Urheber,
- die Homologie zwischen literarischen und psychischen Verfahren, deren Beschreibung sich in der die Nomenklatur der klassischen Rhetorik (insb. der Tropik) trifft⁴⁷,

⁴⁴ Diesen Begriff verwendet Plett (1994, 11-16) im Zusammenhang mit den Angriffen von Theologen, Philosophen und Moralisten gegen die Dichtkunst (vgl. Kap. X.1.).

⁴⁵ Hier ist v.a. die auf P. de Mans *Allegories of Reading* aufbauende Arbeit von C. Chase (1986) zu nennen.

⁴⁶ Z.B. die Arbeiten von M. Frank, F. Kittler und J. Hörisch.

⁴⁷ Zur Homologie der poetischen Sprache und den von Freud beschriebenen Primärvorgängen der Traumarbeit siehe Hansen-Löve 1992a, 241ff. NB auch die oben erwähnten Berührungspunkte von Jakobsons Zweiachsentheorie (samt der ihr zugeordneten Tropik) mit Lacans Gleichsetzung der Primärvorgänge mit Metapher und Metonymie. Vgl. Kittler (1977, 155):

- die spezifisch romantische Poetik, die unter Berücksichtigung der vorangehenden Punkte immer auch Psychopoetik ist⁴⁸, denn seit der Romantik: „[...] scheint die Literatur selber Psychologie und ihre psychologische Interpretation nurmehr leere Verdopplung“ (Kittler 1977, 139),

- die funktionalen Berührungspunkte zwischen einer im Entstehen begriffenen literarischen Psychologie und einer psychologisch verfahrenen Literatur (z.B. bei Hoffmann, Gogol', Poe), die beide das Verbot (die innerpsychische Zensurinstanz) bzw. die semiologische Schwierigkeit der Repräsentation durch in doppeltem Sinne rhetorische Techniken der Entstellung umgehen bzw. bewältigen⁴⁹.

Der Begriff der Repräsentation ist vielfältig: Er kann das mehr oder weniger mimetische Darstellen von referentiellen Außenobjekten wie auch einen Abruf einer innerpsychischen Notation (ihre zensurgerechte ‚Reproduktion‘) bedeuten. Wenn es beim *re-praesentare* auch um das Wieder-Vergegenwärtigen geht, sind wir bei den Fragen des Speicherns und Abrufens, der Mnemotechnik (Yates 1966), die sich – im funktionalen Verbund mit der Literatur – ebenfalls tropischer qua simuliert (primär) psychischer Verfahren bedient:

- die spezifisch romantische Mnemotechnik, die unter Berücksichtigung der vorangehenden Punkte auch immer mit der Psychopoetik verknüpft ist,
- die Geburt der Psychologie/Psychoanalyse aus der romantischen Literatur, die ihre „Vorformulierung“ (Freud) darstellt,
- die darauffolgenden Versuche der Diskursivierung einer doppelten Entdeckung in und durch literarische Texte der Romantik: der Entdeckung des Unbewußten als eines Residuums der ‚Aufklärung‘ des menschlichen Bewußtseins und seines Schriftcharakters⁵⁰; dies geschieht

„Das Unbewußte als Korrelat des Sprachgesetzes ist nach Lacans Formel ‚artikuliert wie eine Sprache‘, weil es den tropischen Prinzipien Metonymie und Metapher im Sinn Jakobsons gehorcht. Die Teile des zerstückelten Körpers, der am Anfang extrauterinen Lebens steht, werden nicht im Imaginären integriert, sondern zu Signifikanten des Subjekts in einem Sprachsystem, das sie miteinander kombiniert (Metonymie) und durcheinander ersetzt (Metapher)“. Zu den Primärvorgängen bei Lacan und Jakobson vgl. Kap. II.1.

⁴⁸ Vgl. das Kapitel „Romantizm ili kastracionnyj kompleks“ in Smimov 1994.

⁴⁹ Daher auch das theoretische Interesse der Romantiker für das Erhabene, das sich aus den praktischen Bemühungen, das Nichtrepräsentierte (sei es nun das ‚niedere‘ Verdrängte oder das ‚hohe‘ Sublime) mit Hilfe der Sprache zu indizieren (vgl. Spieker 1994). Die indexikalische Zeichenfunktion ist für das romantische Projekt daher so wichtig, da sie – unter Wahrung des Schutzschildes des Unbewußten – abruf, vergegenwärtigt, ohne direkt darzustellen. Geht man vom Begriff des Darstellens aus, ‚sagt‘, ‚bedeutet‘ die ikonische Zeichenfunktion immer entweder zuviel (Überflutung durch einen ungehinderten Bilderfluß) oder zu wenig (die psychische Notation ist nicht mehr abrufbar, der Text ist unverständlich). Die symbolische Funktion ist für die innerpsychische Entstellung ebenfalls nicht besonders geeignet, da sie auf Konvention beruht; auch wenn die Kodierung noch so hermetisch wäre, ist sie im Ursprung immer bewußt und intendiert, also auf einen vom Bewußtsein leicht entschlüsselbaren Kode bezogen.

⁵⁰ Die lacanianische Analyse untersucht die Tropik des Textes in Analogie zu der des Unbewußten. „Im Freudschen Schema existiert das Unbewußte als eine Anhäufung von Triebrepräsidenten, im Lacanschen Schema ist das Unbewußte das Ergebnis der Strukturierung des Begehrens durch die Sprache.“ (Hörisch/Tholen 1985, 35)

in an das Literarische grenzenden Textsorten (der [fiktive] Brief, der Essay), ohne daß jedoch das Niveau der poetischen Texte erreicht wird.

Die Interdependenz von Literaturwissenschaft und Psychoanalyse impliziert eine Homologie zwischen dem literarischen Text (oft mit der Metapher der Persönlichkeit bezeichnet ; vgl. Kap. IV.10.) und der Psyche (der literarische Text als ihr Simulacrum), die sich in den von beiden verwendeten tropischen Hauptverfahren manifestiert. Die Rhetorik, selbst ein sprachliches Regelsystem, das seit dem 18. Jahrhundert seine normative, soziale Funktion eingebüßt hat, wird zum imaginären Schauplatz jenes Zusammentreffens. Die Schilderung dieses Schauplatzes obliegt dem romantischen Text, der durch diesen meta-textuellen Aspekt zum Geburtsort verschiedener, später sich abspaltender Diskurse wird (Psychoanalyse und analytische Literaturwissenschaft sind nur Beispiele). Die Modernität des romantischen Textes besteht darin, daß er mannigfache Wissensbereiche, v.a. die künftigen Disziplinen der im 19. Jahrhundert entstehenden Geisteswissenschaften⁵¹, in sich sammelt und in künstlerischer Form ein letztes Mal bündelt⁵², bevor es zur Trennung in diskursive Bereiche kommt (vor der Abspaltung des wissenschaftlichen, d.h. psychiatrischen und psychoanalytischen Diskurses vom künstlerischen, d.h. von der poetischen Funktion dominierten). Diese Synopse, die durch die Relativierung des Systems der Gattungen, der Denk- und Rededisziplinen der Aufklärung nunmehr modernen Denkweisen den Weg bahnt, greift auf die ab der Aufklärung verpönte Rhetorik und Mnemotechnik zurück. Der meta-textuelle Charakter romantischer Texte wird durch eine zweite Meta-Bildung abgelöst: die Diskursivierung und Entfaltung der im romantischen Text enthaltenen Metapositionen. Die so entstandenen Diskurse geben durch ihre Herauslösung aus dem poetischen Text ihre meta-textuelle Funktion auf. Durch die Herauslösung des Einzeldiskurses aus dem Text bzw. Textkorpus entstehen jedoch solche wissenschaftlichen Diskurse, die ob ihrer historischen Verankerung in einer ästhetisch begriffenen Textualität nie ausschließlich den Status einer objektiven Natur-Wissenschaft haben werden (wie zum Beispiel: der literarisierte Diskurs der Psychoanalyse).

Die Bedeutung des proto-psychoanalytischen Denkens in der Romantik aufzuzeigen, heißt auf die Frage nach der Beziehung zwischen Unbewußtem und Bewußtem, zwischen Körper und kreativem Schaffen hinweisen, die im romantischen Text gestellt wird. Wenn die „Seele“ der Berührungspunkt von Soma und Sema ist (Kittler 1977, 140), dann ist die Figuration der Sprache ihre rhetorisch ausrichtende Schnittstelle.

⁵¹ Vgl. Foucaults (1988) *Die Ordnung der Dinge. Archäologie der Humanwissenschaften*.

⁵² Über die Diskursmischung in der Romantik siehe Holt Meyer 1995, 69ff.

3. Die Poetik der Inkorporation

Die Poetik der Inkorporation beginnt und endet im Körper. Doch was umfaßt „der Körper“ synekdochisch, und wofür steht er metaphorisch? *Corpus* bedeutet im Lateinischen nicht nur Körper/Leib/Fleisch, sondern auch so verschiedene Dinge wie das Individuum, den Bauch (eines Schiffes), die Hoden, die Schwellkörper (*corpora cavernosa*), das Molekül, ein körperhaft geordnetes Ganzes (Körperschaft, Innung und Armeekorps), das Schriftwerk oder den Leichnam (vgl. engl. *corpse*). *Corpusculum* nannte man in nachklassischer Zeit den Embryo im Mutterleib, und das *corpus venerabile* ist im Mittellateinischen die geweihte Hostie. In dieser scheinbar willkürlichen Liste ist alles, was an der Inkorporation teilnimmt, beschlossen, und darüber hinaus enthält sie noch Hinweise auf ihre spezifische Poetik.

Auf der einen Seite bezeichnet das Wort *corpus* Ganzheiten, die aus einzelnen Gliedern zusammengesetzt sind. Sein Maßstab (und zugleich seine einzige Bedeutung, die sich der Metapher und der Metonymie zu enthalten scheint) ist das physische Phänomen Mensch, der *anthropos* – ebenfalls eine Ganzheit, aus Gliedern, Kopf und Rumpf zusammengesetzt. Dieses Vorbild einer funktionalen Ganzheit/Einheit hat genaue Umrisse – zumindest in dem Sinne, daß der Mensch als anthropozentrischer Narziß mit Hilfe seines imaginären Bilds im Spiegel an die Welt herantritt⁵³.

Auf der anderen Seite kann *corpus* aber auch einen der Teile dieser Gesamtheit bedeuten, als Synekdoche des Körpers, oder aber in einer metaphorischen Substitution des Großen durch das Kleine (*corpusculum*).

Das erste und zweite Paradigma der Bedeutungen (Ganzes und Teil) verbindet sich durch den Begriff der Inkorporation, das In-den-Körper-Nehmen eines anderen Körpers oder eines seiner Teile. Aus all dem geht hervor, daß die Inkorporation ein Begriff von anthropologischer und psychologischer Wichtigkeit ist (vgl. Kilgour 1990). Der klassisch hetero-sexuelle Geschlechtsakt selbst entbehrt nicht eines tropischen Momentes. In ihm kehrt der Mann – mangels der Möglichkeit, ganz hineinzugelangen (Otto Rank), – mittels seines Geschlechts-Teils synekdochisch in den Körper der Frau/Mutter zurück. Hiermit wäre eine wichtige Konkretisierung der Inkorporation (zu einer solchen wird sie nur durch den Effekt eines rhetorischen Verfahrens) beschrieben.

Das im Körper des Anderen Enthalten-Sein⁵⁴, nach dem der Mensch (ungeachtet seines Geschlechts) laut Rank (1924) nie zu streben aufhört, ist eben jene ambivalente und unwiederholbare Situation des im Mutterleib-Enthaltenseins. Folgt man Ranks Lehre vom Trauma der

⁵³ Vgl. Lacans Aufsatz aus dem Jahr 1949: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je.“ (Lacan 1966, I).

⁵⁴ Dies ist mit anderen Wunschvorstellungen der Wiedervereinigung der getrennten Geschlechter (Adam und Eva vor dem Sündenfall, das hermaphroditische Kugelwesen aus dem Platonschen *Symposion* [Kilgour 1990, 11] oder die chymische Hochzeit) vergleichbar. Allerdings sollte man jene *unio mystica*, die in neoplatonischen Programmen der Rückkehr zum Goldenen Zeitalter angestrebt wird, von der aktiven Inkorporation unterscheiden.

Geburt, ist die oben beschriebene sexuelle Inkorporation/Penetration mit dem ersten Aufenthalt in einem anderen Körper (zumindest in der Psychologie des Wiederholungstribs) kausal verbunden. Streng genommen kann man die natürlich-symbiotische Situation des *corpusculum* im *corpus* nicht als Inkorporation bezeichnen – bedeutet dieser Begriff doch in Anwendung auf Menschen eher das phantasierte aktiv-aggressive Hineinnehmen eines ganzen Menschen. Hier zeigt sich noch einmal, wie unwirklich der Begriff der Inkorporation und der Status des Inkorporierten ist; daher spielt sowohl das rhetorische als auch das fiktive Moment eine wichtige Rolle. Die gewünschte oder gefürchtete Inkorporation als solche (sie definiert sich als das Ganz-im-Körper-des-Anderen-Enthalten-Sein oder das Verschlingen des Anderen) findet in der Realität nicht statt, sondern ist ein Phantasma, das jedoch im künstlerischen Text eine fiktive Realisierung erfährt.

Es gibt zwei grundsätzliche Möglichkeiten, dem Bedürfnis der Inkorporation nachzukommen: die abgeschwächt-reale und die phantasierte, die jeweils auch im fiktiven Text eine Rolle spielen.

1. die reale (Teil-)Inkorporation: sie betrifft das sexuelle Hineinnehmen/Eindringen eines Körperteils in eine Körperöffnung des inkorporierenden Körpers und die kannibalistische Inkorporation⁵⁵: das Aufessen/Verschlingen des Körpers des zu Inkorporierenden;

2. die phantasierte Inkorporation, die in ihren Formen des Eingehens, Hineingenommenwerdens in einen anderen Körper keine physischen und ethischen Tabus und Grenzen kennt und das Sexuelle oft mit dem Kannibalischem verbindet. Dazu gehört das Verschlingen ebenso wie das phantasierte Eindringen (des ganzen Körpers) in den anderen, und dies durch alle Körperöffnungen – wobei den genitalen, oralen und analen die wichtigste Rolle zukommt. Auch die phantasierte Inkorporation (die beim Melancholiker auch als Introjektion bezeichnet wird; vgl. Kap. II), die die Wiederaufnahme verlorener Liebesobjekte besorgt, wird oft von konkreten Einverleibungsvorstellungen begleitet⁵⁶.

Aus all dem geht hervor, daß der (phantasierte) Akt der Inkorporation kein sinnvoll-machbares, sondern ein „pathologisches“ Triebziel darstellt – auch wenn seine Ursache (der Aufenthalt im Mutterleib und die Geburt) gemeinhin als „natürlich“ und unvermeidbar betrachtet wird. Die Inkorporation hat somit nicht nur eine normbrechende, sondern eine geradezu aggressiv-sadistische und objektfeindliche bzw. zwanghafte Komponente (v.a. auf seiten der/des Inkorporierenden, die/der das Objekt in seinem Innern zerstören und ausstoßen will), und bedingt ein masochistisches Verhalten (auf seiten des inkorporierten Opfers). Sie fordert in jedem Falle ein Übertreten der Grenzen – der körperlichen, aber auch der sozialen, ethischen usw.

⁵⁵ Ansätze zu einer kulturologischen bzw. geopolitischen Theorie des Kannibalismus findet sich bei O. de Andrade (1972 u. 1990).

⁵⁶ Eine real-inkorporative Begleiterscheinung (des ersten Typus) ist der Heißhunger des introjizierenden Melancholikers, der sich jedoch gewöhnlich nicht auf das begehrte Objekt richtet (vgl. Kap. II.2.2.).

Im hetero-sexuellen Geschlechtsakt ist diese Beziehung jedoch umgekehrt: Die Inkorporierende wird zur Penetrierten und der Inkorporierte zum (sadistisch) Eindringenden. So jedenfalls sah Freud die Geschlechterrollen im Geschlechtsakt, der die Frau zu passivem Masochismus verurteilt. Daß aber – wie Karen Horney (1932) betont – der Mann nach dem Taliationsprinzip fortwährend die Rache der Frau (die in einer Inkorporation bestehen würde) fürchten muß und daher eben vor einer potentiellen inkorporierenden Aktivität (dem horrenden Genitale) zurückschreckt, führt zu einer potentiellen karnevalesken Verkehrung der Rollen. Die Untersuchung dieser Verkehrung, die sich in den Texten eines männlichen Autors mehr oder weniger verstellt artikuliert, betrifft den Forschungsbereich der *gender studies*⁵⁷. Die Angstphantasie von der einverleibenden Frau wäre die Kehrseite männlicher genital-sexueller Aktivität, die notwendigerweise auf eine passive Frau gerichtet ist (ähnlich fürchtet das Kind, von der Mutter verschlungen zu werden, da es selber ‚kannibalistische‘ Ansprüche auf die Mutterbrust gehegt hat). Man kann sagen, daß die männliche Penetration ebenso wie die (phantasierte) weibliche Inkorporation (auch alle ihre Varianten, wie das Essen etc.) von einer starken Ambivalenz gekennzeichnet sind.

Der Begriff der Inkorporation ist heuristisch gesehen also zweiseitig: Einerseits verspricht er das Primat der weiblichen Perspektive (die inkorporierende Frau) und wertet die passive Rolle der Frau um: Er macht sie zur aktiven Einverleiberin. Andererseits kann dieser Begriff ebenso stark männliche Angst und Animositäten gegen die Frau reflektieren. Die Aktivität der Frau steht gegen die Angst des Mannes (vor der Gebärerin-Verschlingerin). Während das erste Moment positiv scheint, hat das letztere einen Beigeschmack der konventionellen Misogynie. Doch stehen ja die *gender studies* zunächst nicht im Vordergrund, und wie wir später sehen werden, ist das Inkorporieren/Introjizieren/Rezipieren nur im genitalen Bereich ein Privileg der Frau.

4. Nationale Einverleibung – Identifikation und Differenzierung

Einverleibungen finden selbstverständlich nicht nur in der im vorausgehenden Abschnitt ausgeführten sexuellen oder imaginiert kannibalistischen Form statt, sondern haben auch eine alltägliche Erscheinungsform: die der Nahrungsaufnahme. In Gogol's Werk erfährt insbesondere der Eßakt (wie auch andere mit der Inkorporation verbundene körperliche Handlungen) eine komplexe Metaphorisierung. In den ‚ukrainischen‘ Texten⁵⁸ sind Gogol's häufige Beschrei-

⁵⁷ Man kann Horney's Verknüpfung von männlicher Kreativität und den auf die Frau bezogenen Ängsten/Wünschen (die v.a. die Inkorporation betreffen) zu bedenken geben: „May not this be one of the principal roots of the whole masculine impulse to creative work – the never-ending conflict between man's longing for the woman and his dread of her?“ (Horney 1932, 349)

⁵⁸ Mit ‚ukrainischen‘ Erzählungen sind die Erzählensammlungen der *Večera* und *Mirgorod* gemeint, die in der Ukraine spielen und ukrainische Folklore und Geschichte als Material verwenden.

bungen von Speisen und Eßszenen zudem auf regionale Besonderheiten des ukrainischen Landstrichs gestützt. Die Deskription der riesigen Früchte und der kulinarischen Wunder dient der Positionierung der südlichen Ukraine als einer schlaraffischen Idylle – aus der Gattung der Idylle sind auch die Essensbeschreibungen übernommen. Eine weitere Funktion ist die Charakterisierung der mit Essen in Verbindung gebrachten Figuren. So ist in den *Večera* oder in OT ein Fastenbrecher oder Verächter des Nationalessens sogleich als Antichrist oder Verräter gekennzeichnet. Die national und religiös begründete Axiologie der Eßmotive hat im sozialen Sinne also eine ausgrenzende oder integrative Wirkung.

Laut Gerhard Neumann (1993, 438) wird die Problematik der Identität bzw. der Dezentrierung des Subjekts im 19. Jahrhundert im Rahmen des „Fundamentaltheemas des Essens“ bearbeitet⁵⁹. „Die Frage nach der Funktion des Essens ist damit zugleich eine Frage nach der Problemgeschichte des ‚Subjekts‘ und seines sozialen Begriffes geworden.“⁶⁰ Neumann weist darauf hin, daß die Formung des modernen Körperbilds im 19. Jahrhundert⁶¹ v.a. von Friedrich Nietzsche wahrgenommen wurde. Nietzsche, der den Eßvorgang (so in der „Geburt der Tragödie“) als „einen identitätsstiftenden Akt“ ansah, betonte aber auch die hier offenbar werdende „Grenze zwischen Körper und Diskurs“ (ibid.), die von poststrukturalistischen und anderen Denkern aufgegriffen wurde⁶². In dem Sinne ist auch die „Entdeckung“ des Unbewußten zu sehen, das als ein Phantom an „Schnittflächen von Sprache und Körper“ (Kittler 1977, 140) zu fassen ist. Möglicherweise ist hier das Konzept der Geste (sie bewegt sich meist zwischen unbewußter und bewußter Handlung) zu orten – als zwischen Körper und Text vermittelnde ‚psycho-semantische Geste‘⁶³ bedeutungschaffender Art.

⁵⁹ Die andere Körperhandlung, die v.a. in romantischen Texten als identitätsbildend bzw. -zerstörend kodiert wird, ist die Sexualität.

⁶⁰ „Romantische Autoren von Novalis bis zu Baader haben als erste darauf hingewiesen und auch systematische Ansätze dafür zu liefern gesucht, wie sich das Fundamentaltheema des Essens in eine universelle Symphilosophie einordnen ließe, wie es zu den anderen Fundamentaltheemen der Sexualität und der Todeserfahrung in Beziehung zu setzen sei.“ (Neumann 1993, 438)

⁶¹ „Nun hat aber diese archäologische Untersuchung zwei große Diskontinuitäten in der *episteme* der abendländischen Kultur freigelegt, die, die das klassische Zeitalter in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Schwelle unserer modernen Epoche einleitet, und die, die am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Schwelle unserer modernen Epoche bezeichnet.“ (Foucault 1988, 25)

⁶² Ab Mitte der 80er Jahre sind im Rahmen des von den Geisteswissenschaften der letzten zehn Jahre gut gepflegten Themas ‚Körper‘ zahlreiche historische, philosophische, anthropologische, soziologische und literaturwissenschaftliche Studien zum Thema Essen entstanden (die Arbeiten von Camporesi, Neumann, Brown 1984, Rath 1984, Mennell 1985, Serres 1985, Hansen-Löve 1987a, Kleinspehn 1987, Bynum 1987, Ginsburg 1989, de Campos 1990, Hörisch 1992, Lotman-Pogosjan 1996 u.v.a.).

⁶³ Die Verwendung der Metapher der Geste durch J. Mukařovský im Prager Strukturalismus, die die „semantische Geste“ als intentionale Einheit des bedeutungsschaffenden Prinzips im Kunstwerk definierte (vgl. Schmid 1982), bedeutete eine zunehmende Metaphorisierung und Abstrahierung von der ursprünglichen Bindung von Sprach- an Körper-Kodes. Vgl. jedoch Jankovič (1991, 31) über die präverbale Spezifik der „gestischen Bedeutungshaftigkeit“: „[významovosti] výmluvné, ač vlastně ještě němé. (Bylo by lépe říci: ač vlastně ještě tělesné)“.

Sowohl die fiktiven als auch die realen Einverleibungsakte, d.h. Gogol's Essens- und Kochgepflogenheiten und die Beschreibung von Speisen, Eßsituationen bzw. Inkorporationen in den literarischen Texten bilden ein Zeichensystem, das durch die oben erläuterten Konstituenten (psycho-)poetologisch beschrieben werden kann. Es hat jedoch auch ideologische und soziologische Implikationen.

Das „kulinarische Handeln“⁶⁴ (einer Nation, einer Klasse, der Zugehörigen einer Konfession, einer *gender*-Gruppe, aber auch eines Einzelnen) hat zeichenhaften Charakter. Es sagt als differenzierendes Moment etwas über die jeweilige Gruppe aus, da jede dieser Gruppen einen anderen Typus der Kodierung (und Dekodierung) des Eßaktes hat. Innerhalb der einzelnen Paradigmata gibt es weitere die Sub-Kodierungen des Eßaktes. Als Kategorien einer differenzierenden Sichtweise des Essens bzw. der Inkorporation sind bei Gogol' folgende besonders hervorzuheben: Geschlecht bzw. *gender*⁶⁵ mit den Positionen männlich, weiblich, androgyn und merkmalllos. Die *Nation* bzw. *Ethnie* mit den Positionen russisch (groß- und kleinrussisch), *inoj čužoj* (fremdländisch/*nemeckij*: v.a. deutsch, französisch, orientalisches) und *svoj čužoj* (innerhalb des Reiches: Pole und die russifizierte Westeuropäer, mit Einschränkungen: Kleinrusse und Jude). Die *Konfession* mit den Positionen orthodox, römisch- oder uniert-katholisch, jüdisch, mohammedanisch und gottlos). Das *Lebensalter*⁶⁶ mit den Positionen Kind, Erwachsener, Greis⁶⁷.

⁶⁴ „Kulinarisches Handeln basiert auf einer kulturspezifischen Menge von soziokulturellen Werten und Normen.“ (Mattheier 1993, 246) Vgl. auch Neumann (1993, 311): „Die unterste Ebene dieses Modells repräsentiert dasjenige, was Mattheier das ‚kulinarische Handeln‘ genannt hat. Es bildet gewissermaßen die Objektsprache des Systems, also jene Sprachebene, auf die sich die nächsthöheren beziehen. In der zweiten Ebene, der ersten Metasprache gleichsam, erfolgt die Organisierung solchen Sprachhandelns durch sozial bedingte ‚Einstellungen‘ – durch ‚Mentalitäten‘, ‚Ideologien‘ oder ‚Mythen‘ wie Roland Barthes sagt – ; auf der dritten Ebene erfolgt nun im literarischen Kontext die spielerische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der beiden darunterliegenden Ebenen zueinander, deren experimentelle Ausreizung, ‚auf Biegen und Brechen‘, wie man sagen könnte.“

⁶⁵ Geschlecht meint das natürliche, physiologische Geschlecht, *gender* die sozial erworbene Rolle, die den Geschlechtern zugeschrieben wird.

⁶⁶ Die Differenzierung nach Geschlecht und Lebensalter gehört zu den ältesten Formen der Unterscheidung im menschlichen Sozium (die späteren nationalen und konfessionellen Ordnungsprinzipien wiederum leiten sich von der Stammes-, Totem- oder Familienzugehörigkeit ab). Der Eintritt in eine bestimmte Lebensperiode ebenso wie die rituell bestätigte Zugehörigkeit zu einem Geschlecht sind Phänomene der Initiation, die gemäß Richarda Becker (1991, 15) drei Typen kennt: „1) Pubertäts- oder Reiferiten; Initiation der Altersklassen. 2) Eintritt in den Geheimbund, der nur für ein Geschlecht zugänglich ist. 3) Die schamanistische Berufung.“ Der Schwellenritus spielt sowohl in Gogol's Texten („Vij“) als auch in seinem gesamten Kunst- und -Lebenstext eine wichtige Rolle. Auf die „Initiation der Altersklassen“ wird u.a. im Kap. VI (in bezug auf den Generationskonflikt) eingegangen, der ‚Geschlechtsbund‘ kommt v.a. im Kapitel IV und im Fall von TB zur Sprache. In Gogol's Vita läßt sich durchaus auch eine Vorstellung einer ‚schamanischen Berufung‘ finden: Der späte Gogol' sonderte sich als Prophet und Auserwählter von den anderen ab.

⁶⁷ Vgl. Belyjs (1934, 257) These, daß Gogol' von Volk, Geschlecht (hier aber im Sinne von *rod*) und Klasse entfremdet gewesen sei. „Если напомнить содержанием категории ‚все‘, ‚ничто‘, ‚что-то вроде чего-то‘, то в первой фазе ‚все‘ Гоголя окажется мелкопоместной Украиной (народностью, родом, прослойкой класса); ‚ничто‘ окажется

Man kann diese vier Kategorien zugleich als die Hauptthemen in einer universalen Betrachtung des Lebens und des Werks Gogol's ansehen. Es ist unschwer zu erkennen, daß alle Themen um die Identität kreisen.

In den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts beginnt sich persönliche und kollektive Identität verstärkt mit der Vorstellung des ‚Volks‘ zu verbinden⁶⁸. Etwas später (v.a. in der Zeit der ‚Reaktion‘ nach der Niederschlagung des Dekabristenaufstands) kommt das religiöse Moment hinzu, so daß 1833 Uvarovs Dreiheit *narodnost'*, *pravoslavie*, *samoderžavie* programmatisch verkündet werden kann⁶⁹.

In der Gogol'-Forschung⁷⁰ wurde die Problematik der Identität mehrfach aufgegriffen. Ein Beispiel ist Gogol's bewußte Schöpfung seines Eigennamens, die durch die Subtraktion der zweiten Hälfte des Familiennamens entsteht; sie stellt nicht die Annahme eines Pseudonyms dar, vielmehr ein stilisierendes Aufgreifen der gefälschten Herkunft von einer heroisch-kosakischen Linie in der Familiengeschichte der Gogol'-Janovskijs: Der glorreiche Kosakenhetman Ostap Hohol' steht nämlich in keiner direkten Beziehung zu den (Gogol'/= ukr. Hohol'-)Janovskijs, die Namensübereinstimmung allein jedoch stellt für den jungen Romantiker ein verlockendes Identifikationsangebot dar, das er nicht ausschlägt. Der Sprößling des ukrainischen Kleinadels macht sich zum Nachkommen des hohen Kosakenadels (zu Gogol's Ästhetisierung seiner Familiengeschichte bzw. seines Nachnamens vgl. Kap. VII.3.). Man könnte es auch negativ formulieren: Gogol' wollte sich (insb. nach dem polnischen Aufstand) seines

окружением этой ‚вселенной с горошинку‘; во второй фазе ‚все‘ расширено до ‚Российской империи‘: наоборот, народность, род, класс в ней – дыра, за что Гоголя свергали в дыру позднейшие украинофилы; в третьей же фазе ‚все‘ – ни Украина, ни Россия, а душа человека [...]“. Belyjs hyperbolischer Periodisierung des *vse*, das sich von der Ukraine über Rußland zur kosmischen Seele ausweitet, ist beizupflichten. Die Kategorien des weiter nicht spezifizierten *rod* (das Genus im Sinne der Genealogie?) und der Klasse, in denen sich Gogol's ‚Alles‘, ‚Nichts‘ und ‚irgendetwas in der Art von‘ abspielen, sind jedoch fragwürdig. Auch wenn es verständlich ist, daß Belyj 1934 von Klasse spricht, ist Gogol's etwaige Entfernung vom ukrainischen Kleinadel nicht relevant für die Fragestellung. Auch der rein soziologische Begriff der Entfremdung kann hier nicht übernommen werden, da er einen Endpunkt einer Entwicklung bezeichnet und nicht ihre Dynamik bzw. das Fluktuieren der Identifikationen.

⁶⁸ Vgl. Samyškina (1979, 63) über das Interesse an der Folklore: „Именно к 30-м годам интерес к такому материалу усиливается потому, что в нем находят непосредственное выражение внутренней жизни народа, как бы живой образ народного мышления. Фольклор становится одним из важнейших объектов постижения так называемого духа народа, в нем начинают видеть запечатленную норму национального характера и эстетический идеал, который выступает в роли главного критерия оценки современной действительности“.

⁶⁹ Sokolov (1910, 65) geht davon aus, daß Gogol's ideologisch-politische Position auch in den 1830er (und nicht erst den 1840er Jahren) im Hinblick auf das Volkstümliche konservativ war und sich in unmittelbarer Nähe der Uvarovschen *narodnost'* befand („Он ищет коренных устоев русского народа и в понимании этих устоев он недалек от так называемой официальной народности.“ Sokolov 1910, 94). Laut Sokolov (ibid., 89) beauftragte Uvarov Gogol' sogar, über Maksimovičs ukrainische Liedersammlungen eine Rezension zu schreiben.

⁷⁰ Dies gilt sowohl für die herkömmlichen, an der Biographie orientierten Gogol'-Studien wie auch für die formalistische Erzähltheorie, die sich dessen oft jedoch nicht bewußt ist (vgl. dazu Vinogradov 1925).

polnisch klingenden Namens (Janovskij) entledigen – vielleicht auch, um auf der nationalen und konfessionellen Linie zum konformen, mit sich ‚identischen‘ Glied eines angestrebten, sich in dieser Zeit neu etablierenden Paradigmas zu werden, das die Charakteristik russisch⁷¹, orthodox, männlich aufweist⁷².

Gogol' war in allen vier Bereichen, was seine Nationalität, seine Konfession, seine Generations- und seine *gender*-Zugehörigkeit⁷³ betrifft, auf der Suche nach Techniken der Repräsentation von Identität – oder der Darstellung der Unmöglichkeit derselben. I.P. Smirnov geht davon aus, daß die Kultur der Romantik von einer grundsätzlichen ‚Irreflexivität‘ gekennzeichnet ist, daß ‚kein Objekt mit sich selbst identisch ist, da es immer zwei einander widersprechende Merkmale in sich trägt.‘⁷⁴ Dies gilt in starkem Maße für N. Gogol'-Janovskij.

Im III. und IV. Kapitel wird gezeigt, wie im Rahmen einer existentiellen und literarischen Identitätssuche (Gogol's Gymnasialjahre und die erste Zeit in St. Petersburg) von dem jungen Autor verschiedene Rollen, Verkleidungen und ideologische Positionen ausprobiert werden und wie diese mit Identifikationen (das heißt zugleich: Introjektionen) verbundenen biographischen Prozesse im Frühwerk (GK und die *Večera*) ihren Niederschlag finden bzw. in diesem zu einer meta-poetischen Darstellung gelangen. Hier geht es zum einen um die Geschichte des kleinrussischen Provinzlers in der Hauptstadt und seine Initiation in die höchsten literarischen Kreise (Begegnung mit Žukovskij, Puškin), zum anderen um den Versuch Gogol's, aus der mit seiner Herkunft verbundenen Not (Provinzialismus, niedriger Dienstgrad, etwaige Mängel in der Beherrschung der Literatursprache, die im in einem Mangel an der in den 1820er Jahren

⁷¹ Der Begriff des ‚Russischen‘ schließt hier das Kleinrussische ein. Gogol' sah die Geschichte der Kosaken bzw. der Ukraine als Teil der (gesamt)russischen Geschichte an, zu deren Ruhm erstere auch reichen sollte.

⁷² Zur Kodierung der Identität innerhalb eines männlichen Kollektivs in „Taras Bul'ba“ vgl. Ivanickij (1989, 24): „Для Гоголя самоопределение чисто человеческого начала означает одновременно кристаллизацию имманентного мужского начала, реализующегося в форме надличностного, коллективного „я“.“ Das patriarchalische Ideal der Kosakengemeinschaft wird augenfällig in Bul'bas Tötung des Sohnes wegen seiner Schwäche für eine Polin (die mit einem doppelten Verbot belegt ist: sie ist ‚nur‘ eine Frau und zu allem Überfluß keine Russin); signifikanterweise ist der Text mit dem Namen des Vaters (Taras) überschrieben, dessen grausame Tat auch kaum einer Kritik unterworfen wird. Parallel zeigt sich das Bedürfnis nach einer solchen Identifikation indirekt in den (oft phantasmatischen) Vorstellungen eines Verlusts an Männlichkeit und der Übernahme der Macht durch die Frau, die in Gogol's Texten artikuliert werden. Vgl. auch Smirnov (1994, 67ff.) über den „кастрационный характер“ der Gogol'schen Figuren.

⁷³ Die Problematik von Gogol's Homoerotik bzw. -sexualität (vgl. Karlinsky 1976) kann hier nur angedeutet werden. Vgl. dazu Drubek-Meyer 1992 und neuerdings Seidel-Dreffke 1994. – Hinzu kommt noch die Zugehörigkeit zu einer Generation bzw. die Frage, ob im literarischen Kontext die Position des ‚Sohnes‘ oder des ‚Vaters‘ (oder ‚Großvaters‘, d.h. des ‚Vaters des Vaters‘) eingenommen wird.

⁷⁴ „Каждый предмет не тождествен себе, наделен парой взаимоотрицающих признаков.“ (Smirnov 1979, 585) Dies ist im übrigen eine Definition der Groteske; der so gesehene groteske Nachname Gogol'-Janovskij enthält im ersten Teil die kosakische Identität, im zweiten die des polnischen Geistlichen.

valorisierten Eleganz oder Erhabenheit des Stils resultieren)⁷⁵ eine Tugend (der neue Blickwinkel von der Peripherie, Originalität, Komik, Ausarbeiten neuer stilistischer Verfahren wie des *skaz*) zu machen. Diese Entwicklung läßt sich sowohl in der Biographie (von 1829 bis 1831) als auch in der rapiden Entwicklung der spezifisch Gogol'schen Poetik vom Mißerfolg der Idylle *Ganc Kjuhel' garten* bis zum Erfolg seiner *Večera* nachzuzeichnen, über die Puškin, verblüfft über ihre Komik und Originalität, schrieb: „Все это так необыкновенно в нашей литературе, что я доселе не образумился“ (*Puškin-kritik* 1934, 295). Die Stilheterogenität und das Einstreuen von umgangssprachlichen Ausdrücken⁷⁶, die in der Versidylle *Ganc Kjuhel' garten* noch als handwerkliche Unebenheit wahrgenommen wurden, transformierten sich in den Prosatexten der *Večera* zur spezifischen, auf Kontrasten beruhenden Stil- und Erzählstruktur Gogol's, die zu seinem Erkennungszeichen wurde: die Mischung verschiedener folkloristischer und literarischer Genres⁷⁷ und heterogener Sprachebenen (und damit auch Positionen möglicher Identitäten)⁷⁸, begünstigt durch die Einführung verschiedener fiktiver Erzähler, die Verwendung von *skaz*-Verfahren, das Einstreuen von lyrisch-rhythmisierten Passagen und die mit ukrainischen Makkaronismen gestalteten Repliken und inneren Reden⁷⁹, die Gogol' die Artikulation zweier antagonistischer oder auch komplementärer sprachlicher Identitäten (Literatursprache vs. Dialekt, Hauptstadt vs. Provinz) erlaubt⁸⁰.

⁷⁵ Manche Zeitgenossen bezeichneten Gogol's Stil als uneben (Puškin) oder gar „grob“. Vgl. N.I. Turgenev über *Ženit'ba*: „[...] грубость ее оскробляет самых неприхотливых людей.“ – eingeschlossen Nikolaj I., der mit der Großfürstin Ol'ga Nikolaevna die Aufführung gleich zu Anfang verließ (zit. nach Mil'čina/Ospovat 1992, 62).

⁷⁶ So zum Beispiel in Luizas Replik, in der das volkstümliche *édak* auf das nur einige Zeilen später folgende pathetische „в сердце нож стальной“ (Gogol' I, 64) stößt oder die auf das in hohem Stil geschilderte arkadische Griechenland bzw. Indien folgende Beschreibung der biedereren Idylle des Hauses Bauch, in dessen mit Wäsche verhängtem Garten Puten, Gockel und Ziegen herumspazieren. Allerdings ist das Nebeneinander von hohem und niedrigen Gegenstand (oder auch Stil) in der Žukovskijschen Idyllik keine Seltenheit. Besonders die spätere Idylle (z.B. Gnedičs „Rybaki“ oder Del'vigs romantische Idylle) neigt durch ihr Hereinnehmen volkstümlicher Themen und Redeweisen zu stilistischer Heterogenität (Vacuro 1978, 137).

⁷⁷ Vgl. hierzu Samyškina 1979, 73-78.

⁷⁸ Vinogradov (1936, 304-305) vergleicht Puškins Konzeption von *literaturnost'* (einer Synthese von Kirchenslavischem, Europäismen, Umgangssprache des Adels und dem „prostoparodnyj jazyk“) mit derjenigen Gogol's: „Гоголь же, в начале тридцатых годов, выдвигая принцип контраста как основу романтического творчества, пытался сочетать просторечные стили ‚среднего сословия‘ с книжным языком романтизма.“ In der Erforschung der Gogol'schen Stilistik gebühren Vinogradovs Studien der 20er und 30er Jahre (trotz Eichenbaums Initial-Studie zu Gogol's *skaz* aus dem Jahre 1918 und Tynjanovs Aufsatz zur Parodie [1921]) der erste Platz.

⁷⁹ In den *Večera* gibt es zusätzlich zu den im Glossar erklärten Ukrainismen ukrainische Mottos, ukrainische Dialogteile und die innere Rede der Figuren auf ukrainisch.

⁸⁰ Der von Luckij (1971, 285) bezeichnete Mangel an Untersuchungen zum Verhältnis des Ukrainischen zum Russischen in Gogol's Werk ist immer noch nicht behoben. Der Grund dafür ist darin zu suchen, daß sowohl die (post-)sowjetische Forschung (die das russische Element betont) als auch die ukrainische (Exil-)Forschung von patriotischen und politischen Tendenzen geleitet ist, die bisher keine objektiven linguistischen Arbeiten zu dem Thema entstehen ließen.

Das Frühwerk Gogol's zeichnet sich – im Gegensatz zu den darauffolgenden Zyklen *Mirgorod* und *Arabeski*, die bereits durch ein Anwachsen der Homogenität in der Stilistik (innerhalb der Zyklen) markiert sind – durch eine starke Heterogenität des verwendeten sprachlichen Materials aus⁸¹. Verschiedene Schreib- und Sprechweisen bzw. Gattungen werden als Selbstrepräsentanzen ausprobiert. Nach dem Gedicht „Italijska“, der Idylle GK und dem platonischen Dialog „Ženščina“ finden sich im Zyklus der *Večera* Gattungselemente der Folklore (Märchen, Legende, Apokryphe, Hagiographie, das ukrainische Volksliedgut, volkstümliche Parömien), der sich zwischen ‚hoher‘ und volkstümlicher bzw. didaktisch-funktionaler Literatur bewegenden Genres (die Änais-Travestie von Kotljarevs'kyj [das ‚erste ukrainische Volksbuch‘], das ukrainische Puppentheater [*vertep*], die Komödien von Gogol's Vater, das Schuldrama, die Anekdote und die Fabel), der v.a. deutschen, von Tieck und Hoffmann inspirierten Phantastik, des Historien- und Gesellschaftsromans und sentimentalistischer, sternianischer Erzählverfahren. Die Komposition dieser heterogenen Elemente obliegt dem Autor (der noch den fiktiven Herausgeber Rudyj Pan'ko dazwischenschaltet), dem es so erlaubt ist, verschiedene Identitätspositionen, die in der Stilistik, den Nationalsprachen (bzw. dem Dialekt, denn als solcher wurde damals das ‚Kleinrussische‘ noch weitgehend verstanden), aber auch in der Semantik der Gattungen kodiert sind, aufrechtzuerhalten. Eine wichtige Rolle spielt hier die monologische Erzählform des *skaz*, die eine der wichtigsten Innovationen des Gogol'schen Werks in der russischen Literatur darstellt und bereits in seinen frühesten Prosatexten als Simulation mündlicher Rede verschiedener Erzählersubjekte zu ihrem Recht gelangt. Die frühe Gogol'sche Poetik der Erzählervielfalt ist psychologisch mit der infantilen Illusion der Allmacht⁸², der proteischen Verwandlungsfähigkeit und Multivalenz verbunden (Gogol' als der ‚junge Alte‘ und der ukrainische Russe)⁸³. Gogol' behält sich so vor, die Föhlung mit dem Vaterland Ukraine (und der vom Großrussischen zurückgedrängten Muttersprache, lacanianisch gesagt: der Sprache seines infantilen Begehrens) aufrechtzuerhalten. Diese psychopoetische Konstellation wird in zwei Texten Gogol's auch auf thematischer Ebene in Szene gesetzt – in IFŠ und in dem Kapitel „Učitel“ aus der Fragment gebliebenen *povest'* „Strašnyj kaban“: Ein Junggeselle, dem noch alle Wege offenstehen, hat ein ungeklärtes Verhältnis zu einer ukrainischen Mutterfigur, mit der er in erster Linie in einem alimentären Bund steht („[...] сама даже пекла хлеба и особенного рода крендели на меду и на яйцах, которых один запах

⁸¹ Das Prinzip des romantischen Erzählzyklus mit kurzen Texten, die auch eine heterogene Binnenstruktur haben, gibt dieser Vielfalt Vorschub.

⁸² Fast (1991, 24) nennt diese Illusion ein „narzißtisches Erleben unbegrenzter Möglichkeiten“, das für die kindliche Phase vor der Geschlechterdifferenzierung (in Freuds Nomenklatur: in der präödiipalen Phase) charakteristisch ist. „Der Übergang aus der undifferenzierten Erfahrung unbegrenzter Möglichkeiten wird als realer Verlust oder als Beraubung erlebt (klinisch beobachtbar in der Sehnsucht nach etwas, das als verlorene Omnipotenz erlebt wird).“

⁸³ In Freuds Arbeit „Das Ich und das Es“ (1923) ist die Rede von einer solchen Mehrfachpersönlichkeit, die durch das Inkorporieren verschiedener Identifikationsobjekte entsteht. Die „multiple Persönlichkeit“ dadurch, daß die einzelnen Identifizierungen „alternierend das Bewußtsein an sich“ reißen (Freud III, 298).

производил непостижимое волнение в педагоге, страстно привязанном ко всему, что питает душевную и телесную природу человека.“ „Strašnyj kaban“, Gogol' I, 268, H.d.A.). Dem Thema der postalisch aus der Ukraine zugestellten physischen und seelischen Speise ist eine Analyse der Korrespondenz Gogol's mit seiner Mutter gewidmet (Kap. IV.1.5.).

Bereits zu Beginn des 19. Jahrhundert hatte das großrussische Publikum dem kleinrussischen Volkstum Interesse entgegengebracht, was 1830 zu einer Erneuerung der Ukrainophilie geführt hat, auf deren Welle Gogol' mit seinen *Večera* ja zunächst auch schwamm⁸⁴. Die Ukraine als „Rand-Land“ bot der russischen Literatur den Ausgangspunkt für die romantische Suche nach dem Fremden im Eigenen. Sie war der Gegenpart zum exotisch-fremden Süden (Kaukasus), der von der vorangehenden Romantiker-Generation (Puškin und v.a. Lermontov) thematisiert wurde, da sie nur mit Einschränkungen fremd zu nennen war: Der Ukraine wurde zwar im Laufe des 18. Jahrhunderts die Eigenstaatlichkeit aberkannt (es wurde zur russischen Provinz, Provinz im doppelten Sinne)⁸⁵, auf der anderen Seite verkörperte die Ukraine durch ihren Kosakenstaat eine romantisch-ruhmreiche ost-slavische Vergangenheit. Paul Bushkovitch weist nach, daß die russische Haltung gegenüber der Ukraine in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (d.h. nach ihrer Einverleibung) sehr wohlwollend war: „The most fundamental feature of Russian-Ukrainian relations in the years 1790-1850 was that the atmosphere in Russian culture on the subject was overwhelmingly philo-Ukrainian, among conservatives and liberals alike.“⁸⁶ Bushkovitch (1991, 352) erwähnt einen Vorfall, der die damalige ukrainophile Atmo-

⁸⁴ „The year 1830 marked a change of emphasis, in part sparked by the Polish revolt, but basically the result of the increased interest in *narodnost'* that begins about that time. Many more articles appear on Russian history and ethnography, and on other nationalities of the Empire (except Poland), but especially on the Ukraine.“ (Bushkovitch 1991, 343)

⁸⁵ Die eifrigsten Betreiber einer Eingliederung ins Russische Reich waren Peter I. und Katharina II., die Anfang und Ende des 18. Jahrhunderts die Weichen stellten bzw. die Eingliederung zu Ende führten. Unter Elizaveta Petrovna dagegen wurde das Hetmanat wieder eingeführt.

⁸⁶ Bushkovitch 1991, 340. Belegt wird dies anhand eines Überblicks über ukrainische Themen und Publikationen ukrainischer Dichtung (z.B. Hrebinka) in den zehn wichtigsten russischen Zeitschriften dieser Periode. Das Ergebnis dieser Studie widerspricht der bei den ukrainisch-nationalistischen Historikern des 20. Jahrhunderts verbreiteten Meinung über die Unterdrückung ukrainischer Belange in der russischen Öffentlichkeit (das Mißverständnis liegt in einem falsch aufgefaßten Begriff der Nation und in der Rückprojektion späterer Konstellationen). D. Hruševs'kyj zum Beispiel beschrieb die damalige großrussische Haltung mit der bloßen Abwesenheit von Feindseligkeit und einem begrenzten Interesse für Nicht-Großrussisches. Bushkovitch (ibid., 341) widerspricht hier: „He erred, like some contemporary scholars, in equating scepticism about the Ukrainian literary language as evidence of hostility to Ukrainian aspirations in general. The assumptions of post-1856 national ideas (nation equals language) have prevented understanding the issue.“ Man könnte hinzufügen, daß das ukrainische Volkstum in den 1830er Jahren im Rahmen des erhöhten Bedarfs an *narodnost'* dringend benötigt und vom imperialen slavophilen oder panslavischen Diskurs bewillkommnet wurde. Überdies war in der betreffenden Zeit der ukrainische Adel (und hier bestätigt Gogol' die Regel) sehr konservativ und bestrebt war, dem Zaren treu zu dienen („At the same time, the Ukrainian gentry, and other educated Ukrainians were quite conservative, more so than their

sphäre gut illustriert: F. Bulgarin denunzierte Kraevskijs liberale Zeitschrift, die *Otečestvennyje zapiski*, bei der ‚Dritten Abteilung‘ als ‚anti-ukrainisch‘. Eine der wenigen Ausnahmen unter den russischen Intellektuellen war übrigens V.G. Belinskij⁸⁷, der gegen Ševčenkos Verwendung des Ukrainischen als Literatursprache polemisierte⁸⁸ und in seiner hegelianischen Geschichtsvorstellung die Idee einer separaten ukrainischen Nation in der allrussischen Entwicklung als hinderlich empfand⁸⁹.

Wenn man Gogol's Werk im Kontext seiner Zeit (von P. Čadaevs „Philosophischen Briefen“ bis zu I. Gončarovs *Oblomov*) sieht, stellt man fest, daß die Befindlichkeit der russischen spätrömantischen und bereits von der Biedermeieridylle geprägten Kultur zwischen Ost und West, zwischen Tradition und Moderne die romantische Reflexion über die Unmöglichkeit der Identität bereits eingehend durchgearbeitet hat. Im Gegensatz zur Frühromantik, in der die Literatur das Leben formte, dringt jetzt das Leben in die Literatur ein und transformiert sie. An den Themen Nation, Religion, Generation und *gender* wird überdies sichtbar, daß im Falle Gogol's nicht nur der unbewußte Wunsch, sondern auch die Angst beginnt, den Entstehungsprozeß des künstlerischen Texts zu regieren. Die Literatur wird zu einem Psychogramm der national/kulturell/sozial bestimmten Ängste (vielleicht sogar nationaltypologischer Pathologien, wie es der Typus des *Oblomov* suggerieren will). Die russische Literatur fängt erst mit Gogol' an, nach dem Spezifikum der russischen modernen Existentialität zu fragen, ohne sich auf eine gesamteuropäische Idee oder aber Kunstströmung zurückziehen zu können (wie es noch bei

Russian counterparts.“ Bushkovitch 1991, 349). Ryleev und seine Mitstreiter waren hier eher die Ausnahme.

⁸⁷ Vgl. Bushkovitch (1991, 350). Des weiteren führt er aus dem Gegenlager O. Senkovskij an, der sich seit den späten 1820er Jahren v.a. durch eine Ablehnung jeglicher ‚Slavomanie‘ hervorhob und 1843 in einer Rezension von N. Markevičs ukrainischer Geschichte die ukrainische (= kosakische) Tradition als die einer sozialen Rebellion ansah. Die „dynastischen Nationalisten“ (ibid.) Bulgarin, Senkovskij (beide polnischer Herkunft) und N. Greč waren an einem Nationalismus im späteren Sinne nicht interessiert, sondern sahen das Russentum in der Loyalität zum Herrscher. Großes Interesse für die ukrainische Geschichte zeigten übrigens Ševyrev und Pogodin, die Bushkovitch (ibid., 351) als Vertreter des zweiten konservativen Lagers, der sogenannten „official nationality“, bezeichnet.

⁸⁸ Aber auch hier war Belinskij's negative Reaktion (erst in den 1840er Jahren) nicht direkt nationalistisch oder chauvinistisch, vielmehr kultur-imperialistisch. Er bezweifelte, daß Ševčenkos *Hajdamaky* eine Leserschaft hätten und sprach dem Ukrainischen dadurch die Polyvalenz, die eine Literatursprache erfordert, ab; das Ukrainische sollte nur als eine den ukrainischen Bauern verständliche Prosasprache (vgl. Kvitka-Osnov'janenkos Erzählungen) und im Rahmen der Folklore zur Verwendung kommen (ibid. 1991, 358). Bushkovitch (ibid., 358-359) hebt hervor, Belinskij hätte das ukrainische Thema bei Kvitka-Osnov'janenko wie auch Gogol' v.a. wegen der Schilderung des zivilisatorischen Fortschritts seit dem 18. Jh. geschätzt. „Gogol' also represented this sort of advance of consciousness, and one based on a particular national experience but not bound by it.“ Der historische Fortschritt geht für Belinskij vom Kleinrussen zum Russen bis zum ‚Menschen‘. Folglich sahen also weder der konservative Senkovskij noch der radikale Belinskij die zeitgenössische Ukraine als potentiell soziales und nationales Pulverfaß an, sondern störten sich eher an einem ukrainischen patriotischen Partikularismus.

⁸⁹ „Малороссия никогда не было государством, следственно, и истории в строгом значении этого слова, не имела.“ (zit. nach Bushkovitch 1991, 359)

Puškín der Fall war)⁹⁰. In diesem Sinne bedeutet die russische Prosa des Ukrainers Gogol's, der aus einem inkorporierten ‚Randland‘ des Imperiums stammte, eine spezifische Etappe in der russischen neuzeitlichen Selbstreflexion. Die (wenn auch historische) Erfahrung der politischen Einverleibung im Rahmen des Ausbaus des russischen Weltreichs wird in Gogol's Lebens- und Kunst-Texten auf vielfache Weise reflektiert. Das Thema Inkorporation (und seine literarische Motivik) ist also sowohl historisch-politisch als auch biographisch unterfüttert.

Von den sowjetischen Literaturhistorikern und -ideologen wird Gogol's Prosa als Aufbruch zum Realismus bezeichnet. Es ist ihnen in dem Punkt beizupflichten, daß die Epoche der spielerischen (probehandelnden) Identifikationen und Einreihungen (in europäische Traditionen) in den Hintergrund rückt und einem lebensrelevanten Nachdenken über solche Dinge wie das Russentum und die Orthodoxie (vgl. die Slavophilendiskussion), die Aufgabe der Literatur, später dann die Rolle der Frau in der Gesellschaft weichen muß. All diese Fragen sind bereits zentral für Gogol's Werk ab der zweiten Phase (1835-1840). Jedoch auch die frühen Texte beschäftigen sich mit Fragen der nationalen Bindung bzw. Ausgegrenztheit und der unsicheren Geschlechtsgehörigkeit⁹¹. In SM wird die national-kulturelle Einheitlichkeit der Familie hinterfragt, und der Versuch des ‚fremden‘ Vaters, das Inzestverbot⁹² zu brechen (d.h. die Einheit ‚Familie‘ mit ihren Exogamiegeboten zu mißachten)⁹³ stellt ebenfalls – wenn auch noch stark im Duktus eines Märchens – ein Niederreißen von Grenzen und dadurch Identitäten dar. Ein Schlüsseltext zur Problematik des Nationalen und des *gender* ist der von der Forschung zu Unrecht links liegen gelassene Text ‚Noč' pered roždestvom‘. Hier verbinden sich Fragen der Geschlechterhierarchie mit jenen des Überschreitens der Geschlechtergrenze und der ethnischen Demarkationslinien (die Einverleibung Kleinrußlands durch Katharina die Große).

⁹⁰ Lermontovs *Geroj našego vremeni* (1840) ist in diesem Sinne ein Schwellentext, da er noch einmal alle Register des gemeineuropäischen romantischen Helden zieht, um ihn dann endgültig zu begraben (vgl. Hansen-Löve 1992b).

⁹¹ Auf die Sexualisierung anderer Oppositionsklassen in den *Večera* hat bereits S. Gončarov (1996, 296) hingewiesen: „Оппозиция ‚Мужское-женское‘ выступает в *Вечерах* универсальным классификатором, сексуализующем мир.“ So verknüpfen die *Večera* z.B. Partner-suche, Hochzeit und die damit verbundenen sexuellen Aktivitäten mit bestimmten kalendarischen Perioden. – Uneindeutigkeiten der Nation, aber v.a. des *genders* werden in der Romantik (anders als z.B. im Symbolismus) semiotisch, aber nicht existentiell ausgespielt. Vgl. Meyer 1994 über die ikonische Abbildung des *gender shifts* in dem Wechsel vom männlichen zum weiblichen Reim in Puškíns ‚Domik v Kolomne‘.

⁹² S. Gončarov (1996, 300ff.) verbindet die Inzestthematik der frühen Texte Gogol's mit der gnostisch-neoplatonischen Tradition. Laut Gončarov steht diese Thematik mit der Vorstellung der nicht-geschlechtlichen Ureinheit von Mutter/Vater in Zusammenhang.

⁹³ S. Gončarov (ibid., 301) weist auf die defizitäre Familie in Gogol's Frühwerk hin (die Motive der Waisenschaft und der Stiefmutter). In SM gibt der unheimliche Vater seine Identität (des rechtgläubigen ukrainischen Kosakenpatriarchen) gleich mehrfach auf: Er wird zum orientalisches-muselmanischen ‚Zauberer‘ und zum (potentiellen) Liebhaber seiner Tochter (Verlust der Vaterfunktion).

Geht es der romantischen Literatur um eine Artikulierung des Zerfalls von Identitäten⁹⁴, versucht der Realismus mit zahlreichen (narrativen) Techniken von eben dieser Zentrifugalität der Bewegung von Subjekt/Wirklichkeit/Zeichen abzulenken⁹⁵ und neue Repräsentationen von Identität zu schaffen, von denen die wichtigsten wohl die narrativen Identifikationsstrategien im realistischen Roman sein werden. Gogol' befindet sich poetisch und existentiell zwischen diesen beiden „diskursiven Formationen“⁹⁶.

5. Ansatz zu einer neuen Periodisierung des Gesamtwerks

Es scheint, daß die Versuche, Gogol's Gesamtwerk zu erfassen, weder mit einem rein text-immanenten noch einem ausschließlich biographischen, psychologischen oder religionsphilosophischen Ansatz gelingen können. An dieser Stelle wird der Versuch unternommen, Gogol's ‚Kunst-‘ und ‚Lebenstext‘⁹⁷ (der 1830er resp. 1840er Jahre) im Kontext der russischen Romantik zu situieren und die Bedeutung des Frühwerks als Exposition für die spätere künstlerische Entwicklung anhand einer dreigliedrigen *P e r i o d i s i e r u n g* herauszustellen, der eine (vom Autor später selbst verschwiegene) ‚Nullphase‘ vorausgeht: O. Phase: 1827-29, I. Phase: 1829-1834, II. Phase: 1835-1840, III. Phase: 1841-1852; unter dem Gesichtspunkt der ‚Psycho-Logik‘ fällt es nicht schwer, Gogol's frühe und späte Periode zusammenzuspannen⁹⁸.

So umfangreich die Gogol'-Forschung auch ist – das *F r ü h w e r k* des Autors (1827-1831) war bisher noch nicht Objekt einer eigenständigen Monographie. Der aus zwei Büchern bestehende Erzählzyklus *Večera na chutore bliz Dikan'ki* (1829-31)⁹⁹ wurde meist nur als Vorstufe zu *Mirgorod* angesehen; Gogol's Erstlingswerk, die Versidylle *Ganc Kjachel' garten* (1827-29), die ungeachtet ihrer künstlerischen Mängel den Anfang des Gesamtwerks von Gogol' darstellt, wurde in die Gesamtdarstellungen meist gar nicht erst einbezogen¹⁰⁰. Der Verriß dieser ersten Buchpublikation und der beachtliche Erfolg, den Gogol' mit seinen ‚ukrainischen‘

⁹⁴ Vgl. die Vorliebe für die narrative Organisationsform des Erzählzyklus bei E.T.A. Hoffmann oder A. Puškin (*Povesti Belkina*, 1831), V. Odoevskij (*Pestrye skazki*, 1833) oder die Aufspaltung des Erzählers in Zyklen (neben Gogol's *Večera* wäre A. Pogorel'skijs Doppelerzähler in *Dvojniki ili moi večera v Malorossii* [1828] zu nennen).

⁹⁵ Der russische realistische Roman trägt jedoch der Unmöglichkeit des autonomen Subjekts mit Phänomenen wie der von Bachtin (1972) formulierten Polyphonie Rechnung.

⁹⁶ Foucault 1969, 51. Foucault sieht in seiner *Archäologie des Wissens* den Diskurs als historisches Apriori (1969, 200); eine „diskursive Formation“ wäre ein Ensemble von Aussagen, die dem gleichen Formationssystem angehören.

⁹⁷ Zu diesen Begriffen vgl. Kap. X.8.

⁹⁸ Bereits V. Nabokov hat dies in seiner Gogol'-Biographie aus dem Jahr 1944 versucht, deren erstes Kapitel er mit dem Titel „His Death and His Youth“ überschrieb und damit gemäß der Logik der verkehrten Welt eine inversive Folge von Jugend und Alter vorschlägt, die zu einer Verschmelzung beider Abschnitte führt.

⁹⁹ Bei Gogol's Werken wird, wenn nicht anders vermerkt, die Entstehungs- und nicht die Publikationszeit angegeben.

¹⁰⁰ Wenn man bedenkt, daß es sich hier keineswegs um einen kurzen Text (wie etwa das Gedicht „Italijs“) handelt, sondern um ein etwa vierzigseitiges Stück Literatur, das in Buchform publiziert wurde, ist diese Mißachtung verwunderlich.

Erzählungen erzielte, bilden ein dynamisches Oppositionspaar in der künftigen Rezeptionsmatrix der Gogol'schen Texte¹⁰¹. Die Kränkung durch N. Polevojs und F. Bulgarins negative Besprechungen von GK und Puškins überschwengliches Lob der *Večera* sind für die weitere Entwicklung des Autors von entscheidender Bedeutung, und dies keinesfalls nur in biographischer Hinsicht: Gogol' wird sich ein für allemal von der Versdichtung abwenden und das (Dis-)Simulative¹⁰² im Narrativen, das im weitesten Sinne grotesk Pseudonymische¹⁰³ (*skaz*, die Redemaske, Auffächerung der Erzählerinstanz, das Marionettenspielerprinzip¹⁰⁴), zum zentralen Verfahren seiner Texte machen. Das lyrische Subjekt, das in GK noch als pathosgefülltes und quasi authentisches Ich auftritt, wird zu einer der Masken in einer fiktiven Welt, die sich durch den Wechsel verschiedener Stilpositionen auszeichnet¹⁰⁵. In den *Večera* legt Gogol' einen zwei-, teils sogar dreifachen Schutzmantel von Herausgeber- und Erzählerinstanzen an, die verschiedene stilistische Positionen verkörpern, die dem Autor in der Vergangenheit oft selbst eigen waren (Selbstparodie) bzw. anderen Personen eignen (*skaz*). Fremde Redeweisen werden auch durch die Internalisierung anderer Personen (resp. ihrer Stilpositionen und des *rečevoe povedenie*; vgl. Kap. IV.10.) ermöglicht. Die fiktiven Redesubjekte rekurren neben literarischen Vorbildern v.a. auf transformiertes diskursi-

¹⁰¹ Vgl. v.a. Belinskijs Begeisterung vom Satiriker Gogol' und seine Abwendung vom Autor der VM.

¹⁰² Über die Anwendung des aus der Redekunst stammenden Begriffs der *dissimulatio* auf fiktive Texte (insb. das Mehr-Instanzen-Modell in den *Večera*) vgl. Kap. IV.10. Das für die *dissimulatio* charakteristische Verbergen der eigenen Meinung läßt sich durchaus mit Theorien der romantischen Bedeutungsambivalenz verbinden. In Gogol's Texten bis 1835 läßt das Dis-simulative keine eindeutige axiologische oder ideologische Position im Text zu.

¹⁰³ Während in der ersten Phase die polysemische Vielfalt (des Namens) sich in abweichenden Positionen ausdrückt, kommt es in der zweiten Phase zu einer „seriellen“, leeren Vervielfältigung des Gleichen (eine *adiectio* im Sinne einer progredierenden *geminatio*; zur „seriellen Form“ auf der Ebene der Handlung und der Figuren der Komödie *Ženit'ba* vgl. H. Schmid 1991, 558ff.). Wenn das Prinzip der Reduplikation eines vorgegebenen Elements v.a. der mittleren Phase angehört, so ist es auch diese Phase, die sich am genauesten mit der Hypostase ‚Gogol‘ deckt. Das gegebene Element ist die Lautverbindung *go*, das Resultat der Verdoppelung wäre *go-go*[l']. In den frühen, pseudonymisch signierten Texten kommt es zu einer metaphorischen Substitution nach dem Prinzip der Äquivalenz, beim späten Gogol' zu einer (in der mündlichen Alltagsrede, also außerhalb des Paratexts [Genette 1993, 13] stattfindenden) Ersetzung einzelner Buchstaben durch lautlich bzw. graphisch verwandte Grapheme – oder aber zur Löschung des Namens, das heißt, der Realisierung seiner Nullqualität (das doppelte *o* im Nachnamen) im Anonym (*Razmyšlenija o božestvennoj liturgii*). Vorweggenommen wird das Anonym durch das Kryptononym OOOO (vgl. Kap. X).

¹⁰⁴ „Die szenische Ebene weist die Figuren somit als Marionetten aus.“ (Schmid 1991, 564, über *Ženit'ba*)

¹⁰⁵ Es handelt sich hier jedoch nicht um ‚Stimmen‘ im Bachtinschen Sinne, ebenso wie die Gogol'sche Erzählervielfalt in *Večera* durch ihren Monologismus nicht als Vorstufe einer Polyphonie des realistischen Romans eingestuft werden kann. Das monologische Moment der Gogol'schen Redesituationen (wie des *skaz* überhaupt) könnte als transformiertes und dem Narrativen untergeordnetes lyrisches (wortkünstlerisches) Prinzip angesehen werden bzw. umgekehrt als eine Dominanz des Wortkünstlerischen in der Erzählkunst (vgl. die Thesen von Ejchenbaum 1969).

ves Material, das von Personen aus dem familiären Umkreis des Guts Vasil'evka¹⁰⁶ (bzw. in geringerem Maße: der schulischen Sphäre des Gymnasiums in Nežin) zur Verfügung gestellt wird. Im Verfahren des *skaz* offenbart sich die Kunst der Simulation mündlicher Rede als Imitation der Rede und Gestik der anderen, in den *Večera* in erster Linie als Schaffen einer Illusion vorgestellter ‚archaisch‘-idealer Redesituationen des volkstümlichen Erzählens (vgl. dazu Drubek-Meyer/Meyer 1997).

Bereits mit der Wahl des ersten Künstlernamens, Alov, unter dem GK veröffentlicht wurde, beginnt Gogol's Pseudonymik – hier noch im konventionellen Rahmen; sie entwickelt sich nach dem Mißerfolg des Erstlingswerks zu einer Sprache der Verstellung mit einer inneren und äußeren Schutzfunktion, die – bemüht man die somatische Metapher der narzißtischen ‚Wunde‘ – immer stärker zu einer dissimulativen *eloquentia corporis* ausgebildet wird. Rückt die Sprache der Verstellung in den Mittelpunkt, muß es in der vorliegenden Untersuchung primär um die Texte gehen, in denen der Autor sich hinter einem falschen Namen verbirgt¹⁰⁷. Die Manipulation des Namens – des eigenen, des der Vorfahren und des der fiktiven Figur – wird als grundlegendes Verfahren des Gogol'schen Kunst- und Lebenstextes verstanden: Während der junge Gogol' durch die Streichung eines Teils seines Nachnamens eine kompakte Identität (‚komischer Ukrainer‘; vgl. *chochol* als Paronomasie zu Gogol')¹⁰⁸ anstrebt, zeichnet sich in einer späteren Phase, die gewöhnlich mit dem Versiegen der Kreativität verbunden wird, ein anderer Prozeß ab: die Desintegration der Persönlichkeit Gogol's. Vergleicht man die Transformationen der Poetik und v.a. die Evolution erzähltechnischer Verfahren mit der psychischen Entwicklung in einer Persönlichkeit, findet man nicht notwendigerweise Parallelen zwischen Psychobiographie und Entwicklung der künstlerischen Sprache. Gogol's Lebenstext bewegt sich von Versuchen der Integration (durch Spiegelung und Introjektion) bis zu einer masochistischen Selbst-Fragmentarisierung (Abtötung des introjizierten Objekts), während der Stil und die Narratologie des Kunsttextes (nach den *Večera*) den umgekehrten Weg von einer Aufspaltung des Subjekts¹⁰⁹ und grotesken Poetik zu einer

¹⁰⁶ So gesehen erhält der Titel der Sammlung: „Abende auf einem Gutshof unweit von Dikan'ka“ einen Hinweis sowohl auf die geographische Lokalisierung als auch auf die ‚Nähe‘ (*bliz*) des Autors zu seinen Erzählern. Zu diesem Thema vgl. Kap. IV. 1. und 10.

¹⁰⁷ Der Vollständigkeit halber sei angeführt, daß hier auch die Texte, die anonym erschienen (*Razmyšlenija o božestvennoj liturgii*) oder nur begrenzt Spuren einer individuellen künstlerischen Autorschaft tragen (VM), von Belang sein müssen. Diese Texte werden jedoch nur am Rande in die Analyse einbezogen.

¹⁰⁸ Wie bereits angedeutet, entfernte Gogol' aus dem ursprünglichen Gogol'-Janovskij die polnische Hälfte. – Unter *chochol* findet man bei Dal' (IV, 563) neben „чуб, клок шерсти, волос, перьев на голове“ und auch „украинец, малорос“ (pejorativ), unter *chochlit'sja* „пыжиться, надуваться“. – Komisch wirkt (besonders im russischen Kontext, vgl. Kap. VII) der Name Gogol' durch die (wohl onomatopoetische) Verdopplung der ersten Silbe und dadurch, daß *gogol'* ein Tier bzw. in Ableitung davon, eine hochmütige Gestik und Körperhaltung bezeichnet.

¹⁰⁹ Hansen-Löve zählt diese *skaz*-Erzähltechnik zur ‚narrativen Verfremdung‘: „Die Tendenz des komplex motivierten narrativen *skaz II* eines Erzählers, sich im Verlauf der narrativen Entwicklung in den diskontinuierlichen, aperspektivischen paradigmatischen *skaz I* (*skaz*-Mon-

narrativischen Synthese verschiedener Redemasken bzw. einer homogenisierenden Glättung des Stils geht. Für die Entwicklung von Gogol's Wortkunst, die (im Gegensatz zu seiner Erzählkunst) zu seiner Psychobiographie parallel verläuft, spielt der *E i g e n n a m e*, der im Fall der „reflexiven“ Romantizität Gogol's eher als Fremd- oder Andernamen zu bezeichnen wäre, die entscheidende Rolle. Psychoanalytisch gesprochen kommt es zu einer Identifikation mit einer Vater-Imago, die sich nicht nur auf die (in Kap. IV.1. beschriebene) imaginierte Introjektion des leiblichen Vaters und seiner ukrainischen Komödien (nach dessen Tod) beschränkt; ebenso wichtig ist die Identifikation mit dem ukrainischen Oberst Ostap Hohol' und damit auch dem imaginierten kosakischen *T o t e m a h n e n* des väterlichen Stammbaums. Im Laufe des Lebens verwandelt sich der internalisierte ‚Vater‘ zu einem bösen Objekt und muß vernichtet werden. Hier beginnt die Verstümmelung des zuvor bewußt gewählten Namens, die eine Aggression gegen den verinnerlichten Vater (das Über-Ich) materialisiert. Das den Namen Gogol' umgebende semantische Feld erscheint in der dritten Phase auch im Lebenstext nicht mehr adäquat, da sowohl das Attribut ‚ukrainisch‘ als auch ‚komisch‘ zu Anfang der 40er Jahre für Gogol' unerwünscht ist. Da es in Angelegenheiten des „*N a m e n s d e s V a t e r s*“¹¹⁰ auch immer um das symbolische System der Sprache geht, scheint es logisch, daß mit der Zerstörung des Namens, mit der wiederholten Zerstückelung des Totems (nun aber im/am eigenen Körper) eine Zerstörung der Sprache einhergeht – genauer: der künstlerischen Sprache, die ihren Anfang in der Kannibalisierung des Textes des toten Vaters hatte. Diese ‚Zerstörung‘ kann jedoch verschiedene Objekte haben. Die identifikatorische, grotesk-fragmentarisierende bzw. serielle Poetik ist in den ersten beiden Phasen noch auf die Texte der Anderen gerichtet: auf den väterlichen Text, d.h. den des leiblichen oder des geistigen Vaters, V. Gogol'-Janovskijs und Puškins; ein kuriose Beweisstück der (auch im literarischen *byt* verbreiteten) Identifikation Gogol's mit Puškin findet sich in einer ikonographisch realisierten *geminatio*¹¹¹.

tage) zurückzuverwandeln oder sich multiperspektivisch während der Erzählung in verschiedene perspektivische *skaz*-Positionen zu verwandeln, die eine psychologische Einheit des Sprechers nicht mehr gewährleisten (*rassejannyj sub'ekt*).“ (Hansen-Löve 1978, 275) Der Begriff des „zerstreuten Subjekts“ stammt aus Lotmans *Roman A.S. Puškina ‚Evgenij Onegin‘* (1983).

¹¹⁰ Zum *nom-du-père* bei Lacan vgl.: „Wenn der Name-des-Vaters ganz besonders für die Auswirkungen des Signifikanten einzustehen vermag, so deswegen, weil ein Vater seine Funktion erst voll ausübt, wie in Freuds *Totem und Tabu* dargelegt wird, wenn er nicht mehr da ist. ‚Was ist ein Vater?‘ fragt Lacan, um darauf im Namen Freuds – des Vaters der Psychoanalyse – zu antworten: ‚Ein Toter‘. Wenn also der Name-des-Vaters gleichsam zum Inbegriff des Signifikanten werden kann, so deswegen, weil er auf eine radikale Abwesenheit hinweist. *Pater semper incertus est*.“ (Weber 1990, 217)

¹¹¹ Der am Volksbilderbogen (*lubok*) orientierte Maler Gorjunov malte Mitte der 1850er Jahre mehrere Puškin/Gogol'-Doppelporträts, die er mit dem Jahr 1835 datierte, einem Zeitpunkt, an dem die beiden Dichter „einander am nächsten standen“ (ibid., 384). Gogol' und Puškin, bei einem Spaziergang an der Neva, sind gleich gekleidet (Zylinder, taillierter Frack, Weste, schmale Hosen und spitze Schuhe); ihre Garderobe und ihre leicht zueinander gedrehte Körper- und Gesichtshaltung scheinen an einer unsichtbaren Achse gespiegelt. Es gibt jedoch (neben dem Gesicht selbst) auch kleine Unterschiede: Gogol' schaut den Betrachter direkt an, Puškin richtet die Augen zur Seite, Gogol' (v.a. sein Hut) geht etwas mehr in die Breite und nimmt eine affektierte, tänzerische Haltung ein, die von einer Geste begleitet wird, Puškin hin-



Gogol' i Puškin, 1835 (Gorjunov, 1850er Jahre)

gegen hält in der rechten Hand einen Spazierstock, die linke hat er in die Rocktasche gesteckt und macht eher einen nonchalanten und ungekünstelten Eindruck. Auf diesem Ölbild fallen zwei einander entgegengesetzte Darstellungsprinzipien auf: die um mimetische Ähnlichkeit bemühte Porträtkunst (jedoch in reduktionistischer Typisierung) und die volkstümliche Gleichsetzung der beiden Idole der russischen Dichtung, die zum Beinahe-Zwillingspaar verbunden werden. Gogol', gezeigt am ‚Höhepunkt der Schöpferkraft‘ (mit *espan'olka*, also zu Beginn der 1840er Jahre), und Puškin in seinem letzten Lebensjahr.

In der dritten Phase wendet sich das introjizierte, nun ‚böse‘ Objekt (der leibliche Vater in Form des Gewissens als ethisch-religiöser Instanz, der Vater ‚Puškin‘ in Form der Ideale antigitrotesker ‚Klassik‘ und stilistischer Schlichtheit)¹¹² im Über-Ich in der Form eines ‚nachträglichen Gehorsams‘ gegen den Gogol’schen Text, seine groteske Poetik¹¹³. Die Zerstörung der Zerstörung soll zu jener den Normen der Literatursprache und einer ‚klassischen‘ Poetik entsprechenden Prosasprache (der MD 2) führen. So triumphiert die Abstraktion der (wenn auch durch den Gogol’schen Stoffwechsel gegangenen) einverlebten Stile und Weltanschauungen über jenes kamal-groteske Schreiben, das Gogol’ spätestens ab 1841 nicht mehr bewerkstelligen kann. Diese Abstraktion ist ein Amalgam aus dem Stil Puškins und dem Diktismus solcher ukrainischen Philosophen oder Schriftsteller wie G. Skovoroda oder V. Hohol’-Janovs’kyj/Gogol’-Janovskij.

Diese kurze Übersicht über Gogol’s wechselnde Ideal-Vorstellung von sich selbst (die konstante Bewegung = Ver-Stellung seiner Identitätsposition) zeigt, inwieweit das biographische und textuelle Zeugnis des Frühwerks Gogol’s seine spätere Entwicklung bis zum Tod bestimmen. Aus all dem geht bereits hervor, daß das Objekt der Analyse nicht der wohlbekannte Gogol’ der mittleren Phase ist, der Autor der Petersburger Erzählungen, der Komödien und MD.

5.1. Zum Aufbau der Arbeit und ihren Schwerpunkten bezüglich Gogol’s Werk

Durch eine neue Periodisierung und Bewertung des Gesamtwerks wird jedoch zugleich der biographische und immanent künstlerische Rahmen des Gesamtphänomens Gogol’ verändert. Am Anfang und am Ende von Gogol’s Schreiben, das sich über ein knappes Vierteljahrhundert erstreckt, stehen zwei Löschvorgänge: Die Vernichtung aller greifbaren Exemplare einer durchgefallenen Versidylle und die Verbrennung des zweiten Teils des ‚Poems‘ MD, das Rußland in einem besseren Licht zeigen sollte, und die zugleich ein *auto da fé* war: Gogol’ starb zehn Tage später. Es wird in dieser Arbeit also der Versuch unternommen, das Zeichen bzw. den Text Gogol’ sowohl vom Anfang als auch vom Ende (vgl. Ingold 1981), die beide ähnlich katastrophal waren, zu lesen, um so zu einer veränderten Sicht auf die Mittelstücke zu gelangen.

In der Periodisierung des Gogol’schen Werks kann man von einer Entwicklung sprechen, die in etwa mit den chronologischen Entstehungszeiten der Texte Schritt hält. Die erste Phase

¹¹² „Wenn aber der Name-des-Vaters Signifikant jenes Ortes ist, von dem das Begehren sein Gesetz durch das Verbot empfängt, so vollzieht sich dieses Gesetz vermöge eines anderen Signifikanten, der das Begehren strukturiert. Dieser Signifikant heißt: der Phallus.“ (Weber 1990, 163).

¹¹³ Das Ukrainische des Vaters wurde russifiziert, die Puškinsche Schöpfung der russischen Literatursprache wurde mit Hilfe der ukrainischen Sprache de(kon)struiert. Hieraus entsteht die spezifische Gogol’sche Poetik. Vgl. Lachmanns (1994, 13) Konzept der „Dialogizität des Sekundärzeichens“ (sie bezeichnet die Rhetorik als „Sekundärgrammatik“, *ibid.*, 3): „Die Trope wendet sich gegen das habitualisierte vorfindliche Wort (das ‚andere‘, ‚fremde‘ Wort) und schließt es gleichzeitig ein“.

umfaßt die Jahre von 1829 bis zum Ende 1834. Ihr geht – in gewisser Weise als eine Art Nullpunkt, der als Exposition Momente aller folgenden Phasen enthält – die Versidylle *Ganc Kjachel' garten* voraus, die bereits im Jahr 1827 begonnen worden war. Die erste Phase enthält somit die drei in Buchform erschienenen Erzählensammlungen: *Večera na chutore bliz Dikan'ki*, *Arabeski* und *Mirgorod*, des weiteren die Fragmente der *povesti* „Strašnyj kaban“ (1830) und „Get'man“ (1830)¹¹⁴. Alle maßgeblichen kurzen Prosatexte Gogol's wurden in der ersten Phase begonnen und meist auch zu Ende geführt (die einzige Ausnahme bilden die Erzählung „Koljaska“ und das Fragment „Rim“). Die Erzählung „Nos“ (1832-35) trägt Züge sowohl der ersten als auch der zweiten Phase.

Die zweite Phase umfaßt die Komödie *Ženit'ba* (1833, 1835)¹¹⁵, „Koljaska“ (1935), die Komödie *Revizor* (1835), den ersten Teil der *Mertvye duši* (1835-1841, [1842]) und die Erzählung *Šinel'* (1839 - Anfang 1841).

Die dritte Phase (1841 bis 1852) wird eingeleitet durch eine Revision, Gogol's zweite Redaktion der Texte in der Werkausgabe (1842). Sie umspannt auch die in Rußland vorgenommenen letzten Korrekturen des ersten Teils der *Mertvye duši*, die vernichtete Fassung und die erhaltenen Fragmente des zweiten Teils, die unvollendete Erzählung „Rim“ (1839-42)¹¹⁶, „Razvjazka Revizora“ (1846), *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* (1846), *Razmyšlenija o božestvennoj liturgii* (1845-1852). Des weiteren publizistische Arbeiten und „Avtorskaja ispoved'" (1847).

Die Frage nach der in den jeweiligen Phasen dominanten Poetik wird im Laufe der Arbeit erörtert. Das Gleiche gilt für die Umbrüche, die nicht ausschließlich durch die künstlerisch-immanente Evolution erklärt werden können. In die Beschreibung der Entwicklung der Poetik Gogol's sind sowohl die literarische Evolution einzubeziehen (dies geschieht hier nur am Rande) als auch außerkünstlerische, d.h. psychologische und ideologische Veränderungen. Da die zweite Phase, der bisher das Hauptaugenmerk der Gogol'-forschung gegolten hat, in dieser Arbeit nur gestreift wird, scheint es sinnvoll, einen komprimierten Überblick über die Phasenbildung zu bieten.

Wie bereits angedeutet, kann man die Idylle GK, die an dieser Stelle erstmals in aller Ausführlichkeit in das Gesamtwerk eingegliedert wird, als eine Exposition des späteren Werks Gogol's betrachten. Das in GK dominante Motiv und Verfahren der Spiegelung und das Idyllische wird v.a. in der zweiten Phase, das Tautologische in der dritten Phase ausgeführt. Mit der ersten Phase unterhält GK v.a. durch die Motivik des inkorporierenden Mutterkörpers enge Bezie-

¹¹⁴ Es gibt keinen Grund – außer dem rein thematischen – , die ‚Petersburger Erzählungen‘ in den *Arabeski*, die in der ersten Hälfte der 1830er Jahre entstanden sind, in einer Periodisierung von den etwa gleichzeitig entstandenen und kurz nach den *Arabeski* veröffentlichten *Mirgorod*-Erzählungen zu trennen, wie dies u.a. Belyj (1934, 120) in seinen Statistiken tut.

¹¹⁵ Die anderen dramatischen Fragmente und Szenen, die hier nicht eigens erwähnt werden, gehören überwiegend der zweiten Phase an (außer dem unvollendeten frühen „Vladimir 3 stepeni“, in dem sich eine Figur in einen Orden verwandelt).

¹¹⁶ „Rim“ ist der vorletzte fiktive Text Gogol's.

hungen. Allerdings sind viele der bereits in GK vorkommenden Verfahren, wie das der Inversion, das sich in allen Schaffensperioden Gogol's finden läßt, schwer auf eine der Phasen festzulegen. Häufig kommt es zu einer komplexen Transformation der Ausgangsfigur, die sich im Wechsel der Sprachebenen bzw. dem gänzlichen Verlassen des Textes zeigt.

Die erste Phase, in der Gogol's romantische Poetik und Ästhetik dominiert, führt poetologisch die Herausbildung einer grotesken Phantastik vor, die (wie bei den westeuropäischen romantischen Vorbildern) mit der Transformation von folkloristischem Material beginnt und bei der Problematik der Repräsentation in „naturalistischem“ Frenetismus¹¹⁷ endet. Dies betrifft die Verfahren der Wortkunst (die Tropen und Figuren). Parallel hierzu wird in der ersten Phase eine spezifische Erzähltechnik entwickelt, die sowohl in der Gestaltung der einzelnen Erzähler (*skaz*) als auch im Antagonismus der Erzählpositionen die Maske zum Grundprinzip erhebt. Da das Prinzip der Maske, mit dem in der dargestellten Welt der Begriff der Figur korrespondiert, v.a. in der Erzählstruktur der *Večera* entblößt wird, gilt diesem Zyklus auch das Hauptaugenmerk. In dem Erzählzyklus *Večera* steht die Gesamtkomposition stärker im Vordergrund als in den späteren Erzählensammlungen (weder *Arabeski* noch *Mirgorod* sind Zyklen im strengen Sinne)¹¹⁸. Sowohl *Mirgorod* als auch die Petersburger Novellen in *Arabeski* stellen thematische Entfaltungen der *Večera* dar, sie arbeiten (ausgenommen TB) mit moderneren historischen und sozialen Voraussetzungen bzw. der Verlegung in eine urbane Szenerie¹¹⁹. Eine Sonderstellung nimmt der Schwellentext „Vij“ ein, der (zusammen mit dem ähnlich gelagerten „Portret“) die oben erwähnte Frage nach der (v.a. psychologischen) Funktion der Groteske, nach ihrem ideellen Wert und ihrer Kompatibilität mit einem religiösen Kunstverständnis stellt. In der ersten Phase dominieren rein ästhetische Fragestellungen, die um die Fragen der Figuration, Figur und Maske kreisen.

In der zweiten Phase wird die Diversifikation der Positionen auf ein kompositionell anders strukturiertes stilistisches Kontrastprinzip reduziert. Die ursprünglich mehrere Texte und Erzähler umfassende Makrokomposition engt sich auf eine intratextuelle Mikrokomposition ein, die nur noch einen Erzähler hat (*Šinel'*) bzw. wird durch die Romanform abgelöst (MD). Die Phantastik wird abgeschwächt und die groteske Thematik zu einer intratextuellen grotesken Poetik ausgebaut (Stilwechsel und *skaz* in *Šinel'*). Parallel zum grotesken Nebeneinander verschiedener Stile beginnt auch ihre Synthetisierung (in MD). Der Dominanz der narrativen Gattung tritt das Drama entgegen. Während theatralische und szenische Prinzipien in der ersten

¹¹⁷ Vgl. hierzu Vinogradov 1925.

¹¹⁸ Vgl. Vinogradovs (1926, 41) These vom Fortschreiten des Gogol'schen Stils von kompositionellen zu sprachlichen Verfahren.

¹¹⁹ Das Thema der *gramota* (aus MN und PG) wird in der Figur des Schreibers entfaltet (ZS, OT), das unheimlich-groteske Totem wird zum Tiermenschen (die sprechenden Hunde in ZS, der menschliche Gänserich in OT), weibliche Lüsterheit wird zu realer Prostitution (NP), die Figur des unheimlichen Vaters wird auf einer erhabenen Ebene weiterentwickelt (TB), der reiche ukrainische Speisezettel wird hyperbolisiert in einer irrealen Idylle der Völlerei (SP) u.s.w.

Phase Gogol's Prosa im Sinne einer spezifisch romantischen Gattungs- und Medienmischung strukturieren, präsentiert sich das Theater in der zweiten Phase in seiner ursprünglichen Form. Eines der wichtigsten künstlerischen Prinzipien der zweiten Phase ist die „serielle“ Vervielfältigung von Handlungsmotiven und Figuren (vgl. Schmid 1991) – eine spezifisch Gogol'sche Weiterentwicklung der romantischen Doppelgängerei. Durch die Vervielfältigung von einer Figur (das Paradigma der Gutsbesitzer) entstehen die Gogol'schen Typen. Die „serielle“ Poetik wird anhand der Figur der Tautologie durch das Motiv der Leerstellen entblößt (das gelöschte Gesicht des Generals auf der Tabakdose in *Šinel'*). Die zwei aus der ersten Phase überlappenden Texte „Nos“ und *Ženit'ba* führen die Genese der Leerstelle (durch Privation) und die mechanische Multiplikation als Tautogenese vor. Die künstliche Generation des Gleichen knüpft an die misogynen Ablehnung des weiblichen Körpers als gebärenden und inkorporierenden an. Leerstelle und mechanische Vervielfältigung mit nur geringer Variation sind sowohl in der Dramatik (in *Revizor*: Petr Ivanovič Dobčinskij und Petr Ivanovič Bobčinskij) als auch in der Prosa die Hauptprinzipien der zweiten Phase. Der bereits am Schluß der ersten Phase exponierte Gegensatz von Ästhetischem und Ethischen wird durch die Bemühung um eine ethisch transformierende Wirkung des Kunstwerks auf Zuschauer (*Revizor*) und Leser (MD) vorübergehend ‚aufgehoben‘.

Das Theatralische und Szenische, ebenso wie das Figurative und Fiktive, verläßt in der dritten Phase endgültig den künstlerischen Text und verlegt sich auf den ‚Lebenstext‘. Die soziale Utopie der ethischen Transformation (Rußlands) wird in der dritten Phase zur Idee der religiösen Transfiguration. Gogol' versucht diese Transfiguration zunehmend nicht mehr mit Texten, sondern (wie ein Schauspieler in der Arbeit an seiner Figur) mit der ‚vorbildhaften‘ Arbeit am eigenen Körper (Fasten und Martyrium) einzuleiten. Die in den 1840er Jahren verfaßten, überwiegend publizistischen bzw. moraltheologischen Texte verfügen kaum über eine poetische Funktion (die aus der Nullphase bereits bekannte Tautologik ist Grundlage für die stilistischen und performativen Verfahren und führt zu Redundanz, Nullreferenz und Monotonie)¹²⁰; diese Texte erhalten einen konzeptuellen Charakter, d.h. werden als Kommentar zum ‚Lebenstext‘, in dem nun die eigentliche Kunst stattfindet, bedeutsam. In diesem Sinne stellt Gogol' auch in seiner letzten Phase eine innovative Künstlerpersönlichkeit dar, in der die Figuration des Textes durch eine in Aussicht gestellte Trans-Figuration (nämlich des Körpers) ersetzt wird. Sowohl tautologische als auch groteske Rede-Figuration wird durch eine religiös fundierte Anti-Poetik (vgl. Kap. X) abgelöst, die in einer den *audacior ornatus* ablehnenden Meta-Figuration die Grenzen jeglicher Figuration aufweist.

Bereits aus dieser kurzen Übersicht wird klar, daß Gogol's Werk sich in zunehmendem Maße von poetisch-sprachlichen hin zu außerkünstlerischen (ethischen, moralischen, sozialen, reli-

¹²⁰ MD 2 sollte man hier ausnehmen, da die Fragmente kein endgültiges Werk darstellen.

giösen) Fragestellungen entwickelt. Das Ende dieser Entwicklung sind Texte, in denen nicht mehr die ästhetische, sondern andere Funktionen dominieren¹²¹.

Im weiteren soll der chronologische Rahmen abgesteckt werden, der darüber Auskunft geben kann, wann die ‚große‘ Wende, die hier (nach der GK-Katastrophe) als zweite in ihrer Art verstanden wird, stattgefunden hat.

5.2. 1840-1841

I. Annenkov schreibt in seinen *Literaturnye vospominanija* über den Eindruck, den Gogol' im Frühjahr 1841 auf ihn gemacht habe:

[...] некоторые черты, как мы увидим, уже показывали начало нового и последнего его развития, но они еще мелькали на поверхности его характера, не сообщая ему одной господствующей краске. 1841 год был последним годом его свежей, мощной, многосторонней молодости. Он стоял на рубеже нового, принадлежа двум различным мирам. По тайным стремлениям своей мысли он уже относился к строгому, исключительному миру, открывавшемуся впереди; по вкусам, некоторым частным воззрениям и привычкам художественной независимости – к прежнему направлению.¹²²

Aksakov (1956, 280) berichtet ebenfalls, daß Gogol's asketisch-demutsvolle Haltung ihren Anfang im Jahre 1841 genommen hätte, als sich auch der Ton seiner Briefe aus Rom veränderte¹²³; weiter erinnert er sich, daß Gogol' seit Mitte des Jahres 1843 seine Freunde und seine Mutter in seinen Briefen konsequent zu belehren begann.

Гоголь, погруженный беспрестанно в нравственные размышления, начинал думать, что он может и должен поучать других и что поучения его будут полезнее его юмористических сочинений. Во всех его письмах тогдашнего времени, к кому бы они ни были писаны, уже начинал звучать этот противный мне тон наставника. (Aksakov 1956, 282)

¹²¹ Zur Bedingung der Dominanz der ästhetischen Funktion im literarischen Werk vgl. Mukařovskýs (1966) Studien zur Ästhetik aus den 1930er Jahren.

¹²² Zit. nach Veresaev 1990, 290. Seine „Vospominanija o Gogle“ kamen 1857 in der *Biblioteka dlja čtenija* heraus. Annenkov hatte Gogol' 1832 kennengelernt (damals den Spitznamen Jules Janin bekommen) und 1841 im gleichen Haus in Rom gewohnt; Gogol' diktierte ihm in diesem Jahr auch die MD. Mann (1987, 166f) weist darauf hin, daß Annenkovs Erinnerungen sich stark von der idealisierenden Kuliš-Biographie aus dem Jahr 1856 unterscheiden und unterstreicht, daß Annenkov Gogol' 1840-41 in einer Umbruchphase sieht, in der jene Haltung entstand, die im Vorwort zu zweiten Ausgabe der MD und in VM zum Ausdruck kommt.

¹²³ „В этот год последовала сильная перемена в Гоголе не в отношении к наружности, а в отношении к его нраву и свойствам. Впрочем, и по наружности он стал худ, бледен и тихая покорность воле Божией слышна была в каждом его слове: гастрономического направления и прежней проказливости как будто не бывало.“ (Aksakov 1956, 205)

Ju. Mann (1987, 166f) geht von den Jahren 1840-41 als entscheidender Krise aus. V. Erlich (1969, 165) setzt die Jahre 1842-43 als Umbruchszeit an:

Even in Gogol's middle period his romantic belief in the intrinsically ennobling power of great art which [...] was undermined by an insidious fear lest the ever-resourceful fiend use man's yearning for beauty for his own purposes. In the early forties the fear escalates into a moral panic, becoming indeed an obsession. By 1842-43 Gogol is in the throes of a full-fledged ‚religious crisis‘. (Erlich 1969, 167)¹²⁴

Nur V. Zen'kovskij (1961, 137) setzt ein früheres Datum an: 1836, mit der Abreise Gogol's ins Ausland. Doch bezüglich des Wendepunkts ist v.a. das Zeugnis der Texte zu befragen. Wie in Kap. VIII gezeigt wird, ist bereits mit „Vij“ (Ende 1834) eine Periode der Poetik abgeschlossen, die durch die Dominanz ästhetischer Aspekte gekennzeichnet war. Die Fertigstellung der beiden Erzählensammlungen *Arabeski* und *Mirgorod* ist durch eine Entscheidung gegen das Sinnliche gekennzeichnet, was zugleich einen Abschied von dem romantischen Glauben an die Errettung durch das Schöne bedeutet (vgl. Langer 1991, 144). Ab 1835 sieht Gogol' das moralisch Erhebende in der Kunst als ihre wichtigste Aufgabe an und sucht nach einer entsprechenden Poetik. Es entstehen Werke, die man nicht mehr eindeutig zur Romantik zählen kann. Gogol' ist jedoch weder mit den Texten selbst noch mit ihrer Wirkung, die (zunächst moralisch) ganz Rußland erfassen soll, zufrieden¹²⁵. Hier erfolgt die Wende zur Religion; sie vollzieht sich graduell. Wichtig sind hier Gogol's Jahre in Rom, dem Zentrum des Katholizismus, seine Begegnungen mit zwei polnischen Jesuiten in den Jahren 1837-39, die offensichtlich versuchten, ihn zu bekehren¹²⁶.

Als entscheidend kann man die Krankheit in Wien (Sommer 1840) sehen, die Gogol' selbst im Brief XXIII der VM als psychisch bedingt und beinahe tödlich beschreibt¹²⁷. In einem Brief an Pogodin (17.10.1840) schreibt er, er hätte begonnen, in Wien Marienbader Heilwasser zu trinken, um sich „von den Resten der Moskauer Mittagessen zu befreien“ (Gogol' XI, 313); obwohl die Wasserkur zu Beginn zu wirken scheint und er fieberhaft an einem (später vernichteten) Drama mit ukrainischer Thematik („Vybrytyj us“) zu arbeiten beginnt, verfällt er kurz darauf in eine tiefe Depression (wieder aus dem Brief an Pogodin):

Все мне разом бросилось на грудь. Я испугался. Я сам не понимал своего положения. Я бросил занятия, думал, что это от недостатка движения при водах и сделал еще

¹²⁴ Vajskopf (1993) geht ebenfalls vom Jahr 1843 aus.

¹²⁵ „[...] he thought of himself as a rather imperfect and clumsy writer and saw the only justification of his literary endeavors in whatever psychological insight or moral illumination they were likely to yield.“ (Erlich 1969, 162-3)

¹²⁶ Vgl. Richter 1964, 24-37. Zum Kontakt mit den Resurrektionisten P. Semenko und I. Kajsevič ibid., 28.

¹²⁷ Vgl. auch die Erinnerung an die Wiener Krankheit im Brief vom 17.2.1842 (an Balabina: „состояние, которое мне напоминало ужасную болезнь мою в Вене.“ (Gogol' XII, 36)

хуже. Нервическое расстройство и раздражение возросло ужасно, тяжесть в груди и давление, никогда дотеле мною не испытанное, усилилось. По счастью, доктора нашли, что у меня еще нет чахотки, что это желудочное расстройство, остановившееся пищеварение и необыкновенное раздражение нерв. От этого мне не было легче, потому что лечение мое было довольно опасно, то, что могло бы помочь же л у д к у , действовало разрушительно на н е р в ы , а нервы обратно на желудок. К этому присоединилась б о л е з н е н н а я т о с к а , которой нет описания. Я был приведен в такое состояние, что не знал решительно, куда деть себя, к чему прислониться. (ibid., 313-4, H.d.A.)

Gogol' war vom 10.8.1840 (als er seinen Freunden und seiner Familie Briefe mit einem falschen Absendeort, nämlich ‚Venedig‘, schickt)¹²⁸ bis Anfang September krank. Dieser Krankheit folgt eine generelle Verschlechterung des Zustands und eine Reihe von psychosomatischen Beschwerden, die Gogol' nur mit Reisen heilen zu können denkt („Дорога, мое единственное лекарство [...] С какой бы радостью я бы сделался фельдъегерем, курьером даже на русскую перекладную [...]“, ibid., 315). Gogol' selbst spricht von einem „раздражение нервическое“ (ibid., 314). Im September ist Gogol', nach Rom zurückgekehrt, in erster Linie mit seiner Gesundheit (v.a. seinem Magen) beschäftigt.¹²⁹ Den ersten Teil der MD beendet er Ende 1840. In einem Brief an Aksakov (5.3.1841 aus Rom) bezeichnet er sich selbst als „Tonvase mit Sprüngen“, die man vorsichtig nach Rußland zurückbringen müsse:

Меня теперь нужно лелеять не для меня, нет! Они сделают не бесполезное дело. Они привезут с собой глиняную вазу. Конечно эта ваза теперь вся в трещинах, довольно стара и еле держится; но в этой вазе теперь заключено сокровище; стало быть, ее нужно беречь. (Gogol' XI, 331)¹³⁰

Gogol' betrachtet seinen Körper als bereits von Rissen durchzogen und bittet seine Freunde, ihn und das Kostbare, das sich in seinem Innem verbirgt, wohlbehalten nach Rußland zu brin-

¹²⁸ Gogol' schreibt an diesem einen Tag fünf Briefe, davon je einen langen Brief an seine Schwester Liza und an Ščepkin. Des weiteren schreibt er an O.S. Aksakova, je einen Brief an M. und E. Pogodin (wobei nur im Brief an M. Pogodin der Ort Venedig angegeben ist). Die Kommentatoren haben für Gogol's Fälschung des Absenderortes keine Erklärung: „По вопросу, почему Гоголь вместо Вены указал Венецию, трудно привести убедительные соображения.“ (Kommentar in Gogol' XI, 437). Sicher ist, daß Gogol' an eben diesem Tag bereits krank im Bett liegt.

¹²⁹ „Приехавши сюда, Гоголь уже, казалось более не был занят, как только своим желудком, поправлением своего здоровья. А между тем никто из нас не мог съест столько макарон, сколько он их опускал иной раз.“ (V.A. Papov in einem Brief an Aksakov; zit. in Veresaev 1990, 280)

¹³⁰ Das in den *Večera* häufige Motiv des Körpers als Gefäß erscheint hier in einer Allegorie: in der traditionell parabolischen Form der tönernen Vase, in der ein Schatz (*sokrovišče*) ruht – vgl. den Kessel in ZM mit dem darin vermuteten *klad*. – Vgl. D. Hodrová (1977, 280) über die Gewand- und Gefäßsymbolik (hier: in einer Erzählung des tschechischen Romantikers K.H. Mácha), die in der Bibel gewöhnlich die Vergängnis bezeichnet: „Ne náhodou je dalším symbolem a předobrazem pomíjivosti v Marince ‚hlíněné‘ nádoby, stvořené z živlu země, sypané se ve střepiny. Vedle roucha, které vetší a žere ho mol, stínu, který pomíjí, a polní trávy, která uvadá, je nádoba hrnčířská – roztržštěná a rozražená – nejčastějším biblickým podobenstvím pomíjivosti.“

gen. Gogol's Vorstellung, sein Körper sei ein einzigartiges Gefäß, in dem die geistige Speise für Rußland zubereitet würde, ist von Vorstellungen des alchemistischen Wandlungsgefäßes (bzw. des Kommunionkelchs) inspiriert: „Das Gefäß ist für den Alchemisten etwas durchaus Wunderbares: ein ‚vas mirabile‘. MARIA die Prophetin sagt, das ganze Geheimnis liege im Wissen um das hermetische Gefäß. ‚Unum est vas‘ (Eines ist das Gefäß) wird immer wieder betont. Es muß durchaus rund sein, damit es den sphärischen Kosmos nachahme, indem in ihm die Gestirneinflüsse zum Gelingen der Operation beitragen sollen“ (Jung VI, 19; zum Gefäß-Motiv vgl. auch Kap. IV.5.)¹³¹.

In der ersten Hälfte des Jahres 1841 veranstaltet Gogol' eine öffentliche Lesung des *Revizor*, in der er einen neuen, enttheatralisierten Vortragsstil präsentiert. Gogol' ist tief verletzt, daß sein Vortrag die Zuhörer nicht zufriedenstellt¹³².

Gogol' hatte MD im Dezember 1840 vorläufig beendet. Der Abschluß dieses Textes bedeutet zugleich den Ausstieg aus der Fiktion. Bis zu seinem Lebensende wird Gogol' keinen fiktiven Text mehr fertigstellen (wenn man von den angeblich druckfertigen, jedoch vom Autor verbrannten MD2 absieht). Man kann also zu dem Schluß kommen, daß die entscheidende Zeit für den zweiten Umbruch 1840-1841 war, und der Wiener Sommer eine ausschlaggebende Rolle gespielt hat. Im Februar/März 1842 überarbeitete Gogol' seine alten Texte, v.a. TB und „Portret“. In „Portret“ geht es in erster Linie um die Problematik der Repräsentation (in einem Bild), die ihn bereits 1834 beschäftigt hatte, und die jetzt noch einmal aufgerollt wird (vgl. Kap. VIII). Gogol' ist durch die Werkausgabe, die 1842 herauskommen soll, erstmals gezwungen, alle seine früheren Texte noch einmal durchzugehen – was er (mit verschiedener Intensität) tatsächlich auch getan hat.

Allen biographischen Daten läßt sich entnehmen, daß keine plötzliche mystische Vision über Gogol' hereinbrach, sondern daß es ab 1835 zu einer stufenweisen Abwendung vom Ästhetismus und einem Einbezug ethischer und ab 1837 (v.a. durch die römische Erfahrung, den Kon-

¹³¹ Jung spricht von einer Projektion von Psychischem in den alchemistischen Prozeß: „Infolge der Projektion besteht eine unbewußte Identität zwischen der Psyche des Alchemisten und der Arkan- oder Wandlungssubstanz, das heißt des im Stoffe gefangenen Geistes. Dementsprechend empfiehlt der ‚*Liber quartorum*‘, als Wandlungsgefäß das ‚occiput‘ (das heißt den hintern Teil der menschlichen Schädelkapsel) [...] zu benutzen, weil darin das Denken und der Intellekt enthalten seien.“ (Jung VI, 46) Diese Verbindung von Schädel (der Ort des Denkens, der zugleich den Tod allegorisiert) und Gefäß wird sich als für die Gogol'sche Gefäßmetaphorik wichtig erweisen.

¹³² Gogol' liest die Komödie auf einer von ihm selbst initiierten Benefizveranstaltung für einen verarmten ukrainischen Maler im Palazzo Poli (dem Palast der Gräfin Volkonskaja) vor russischen Zuhörern. Er liest so monoton („вяло, с большими расстановками, монотонно“), daß das Publikum den Saal verläßt; „Его самолюбие, столь всегда щекотливое, неизменно страдало, и он этого случая никогда потом не мог забыть“ (vgl. die Erinnerung des Künstlers F.I. Jordan, zit. nach Veresaev 1990, 306). Der Maler A. Ivanov, der bei der Lesung zugegen war, vermerkt zwar in seinem Bericht nichts Negatives, dennoch ist Iordans Zeugnis doch ein ernstzunehmendes Dokument. Er notiert sich einen Satz, den er im Publikum gehört hatte: „Этою пошлостью он кормил нас в Петербурге, теперь он перенес ее в Рим.“ (ibid.)

takt mit dem Katholizismus) religiöser Maßstäbe gekommen war. Letztendlich führten diese Verlagerungen in der Weltanschauung zu a-figurativen Texten, die nicht mehr von ästhetischen Maßstäben regiert wurden, sondern von ethischen und zuletzt religiösen.

Die Veränderung des Verhaltens Gogol's bildet diese Entwicklung ab. Zwar ist der Dämon des Sinnlich-Schönen und Ästhetisch-Literarischen aus den weitgehend purifizierten Texten der 1840er Jahre ausgetrieben, doch sitzt er nun im Autor selbst, der sich nur durch Selbstkasteiung und Entleibung von ihm befreien kann. Die Pathologie des Körperlichen nimmt proportional zur ‚Säuberung‘ der Texte (sowohl der früheren als auch der aktuellen) von Figurationen und Sinnlich-Ästhetischem zu. Umgekehrt beginnen die Figuren aus den früheren Texten, deren Homologie mit dem somatischen Bereich mehrfach hervorgehoben wurde, nun hegemonial den Körper zu beherrschen; die Zweideutigkeit des Begriffs der *Figur* wird bereits in „Vij“ vorgeführt, wo rhetorische Verfahren sich in monströse Geisterfiguren transformieren, deren Virtualität sie nicht daran hindert, den Helden der Erzählung zu Tode zu bringen. Gogol's dritte Phase bedeutet eine *Resomatisierung* des Figurativen. Körperliche Gebrechen werden als Folgen der sich selbständig gemacht habenden, strafenden und rächenden Figuration ausgelegt, die sich auf den Körper verlegt hat. Indem Verfahren wie Grotteske oder Inversion den Text als Aktionsfeld verlassen müssen, kehren sie an ihren ‚angestammten‘ Ort, den Körper, zurück und beherrschen das nicht-literarische „Gemeingefühl“ (vgl. dazu Kap. IX), wobei der solchermaßen post-literarisch figurierte Körper zwar grotesk, jedoch kein unabgeschlossener und daher unsterblicher Körper im Bachtinschen (1986) Sinne ist (vgl. hierzu den Exkurs zur Grotteske in Kap. IV). Die reale und phantasierte Wahrnehmung von physischen Deviationen ist nun im *circulus vitiosus* des Körperlichen des Hypochonders gefangen. Das Soma hat keinen Ausweg ins Sema mehr. Zeichen und Körper, zuvor in dialektischer Distanz zueinander, fallen jetzt zusammen: Der Körper selbst wird zum Zeichen. So ist Gogol's Hypothese zur inversiven Stellung des eigenen Magens eine Übertragung der vormals in der Literatur wirkenden Figuration (*transmutatio*) in den hypochondrischen Diskurs des Alltags. Die „werkimmanente“ künstlerische Persönlichkeit (*literaturnaja ličnost'*) wird völlig durch die „werktranszendente“ ersetzt¹³³. Dieser Austausch der Sphären setzt an einem Punkt an, der sowohl zur biographischen als auch zur künstlerischen Seite gehört: dem Namen. Der Name ist für Gogol' keine eindimensionale Repräsentation von Identität. Der Autornamen (bzw. das Pseudonym)¹³⁴ gehört zum einen dem Kunstwerk an, da er ein Teil des Paratexts ist, der auf das Titelblatt des Buches

¹³³ Zu diesen Begriffen der russischen Formalisten vgl. Hansen-Löve (1978, 416): „Der Autor präsentiert sich mit der Maske seines *literaturnyj oblik* außerhalb seines Werkes und der dort stattfindenden perspektivischen Realisierungen als Rollenträger jener Position, die er im Werk als imaginäre Bezugsperson, als Verkörperung einer Perspektive (Erzähler, Held, Chronist, lyrisches Ich etc.) repräsentiert, und verleiht so rückwirkend der imaginären, illusionären Verkörperung oder der sprachlichen Personifizierung den Charakter objektiver Existenz. Hier haben wir es mit einer zweifachen Transformation der *biografičeskaja ličnost'* zu tun: einer werkimmanenten und einer werktranszendenten, die den im Werk realisierten *obraz poëta* zurück in eine synthetische *biografičeskaja ličnost'* projiziert und diese dabei verfremdet“.

¹³⁴ Zum Pseudonymischen vgl. Lann 1930, 203ff.

1. Einleitung

Das Ziel dieses Buches ist es, einen Überblick über die verschiedenen Methoden der individuellen Analyse zu geben.

Die Methoden der individuellen Analyse sind in drei Hauptgruppen unterteilt:

1. Die Methoden der Beobachtung und der Experimente.

2. Die Methoden der psychologischen Tests.

3. Die Methoden der psychologischen Diagnostik.

Die Methoden der Beobachtung und der Experimente sind die ältesten und einfachsten Methoden der individuellen Analyse.

Die Methoden der psychologischen Tests sind die am weitesten verbreiteten Methoden der individuellen Analyse.

Die Methoden der psychologischen Diagnostik sind die am schwierigsten durchzuführenden Methoden der individuellen Analyse.

Die Methoden der Beobachtung und der Experimente sind in zwei Hauptgruppen unterteilt:

1. Die Methoden der natürlichen Beobachtung.

2. Die Methoden der experimentellen Beobachtung.

Die Methoden der natürlichen Beobachtung sind die am einfachsten durchzuführenden Methoden der individuellen Analyse.

Die Methoden der experimentellen Beobachtung sind die am schwierigsten durchzuführenden Methoden der individuellen Analyse.

Die Methoden der psychologischen Tests sind in drei Hauptgruppen unterteilt:

1. Die Methoden der Intelligenztests.

2. Die Methoden der Persönlichkeitstests.

3. Die Methoden der Projektivtests.

Die Methoden der Intelligenztests sind die am weitesten verbreiteten Methoden der psychologischen Tests.

Die Methoden der Persönlichkeitstests sind die am schwierigsten durchzuführenden Methoden der psychologischen Tests.

Die Methoden der Projektivtests sind die am schwierigsten durchzuführenden Methoden der psychologischen Tests.

II. PSYCHOANALYSE UND LITERATUR

In psychologisch oder psychoanalytisch argumentierenden literaturwissenschaftlichen Arbeiten stößt man meist auf ein ungeklärtes *Autor-Text-Modell*¹³⁵, das die Hintergründe der Generation von Texten, ihre (Un-)Abhängigkeit vom Autor und des Status' des Textes in bezug auf das Unbewußte nicht transparent macht; dies führt zu Vorstellungen vom Text als ‚Waschküche‘ der Psyche oder als Residuum der psychosomatischen Akte des Autors. Es ist daher wichtig, hier die Beziehung zwischen Autorpsyche und Text zu klären, die in der Psychopoetik nicht als monokausal angesehen wird, sondern auf der *Homologie* von psychischen Primärvorgängen und poetischer Sprache beruht (s.u.)¹³⁶.

Da in der „psychoanalytischen Kreativitätstheorie [...] immer wieder auf den oralen Charakter des Kunstschaffens hingewiesen“ (Hansen-Löve 1992, 254) wird, widmet sich Kap. II.2. der Beziehung zwischen realen oder phantasierten Inkorporationen und Identifikationen (Essen, Sexualität) und dem literarischen Schaffen. Dem Versuch der Klärung solcher Phänomene wie der Abhängigkeit fiktiver Texte von in der oralen Phase erstmals praktizierten Identifikationstechniken soll eine Ortung der Funktion des Oralen für das Werk Gogol's folgen. Abschließend werden die für die spätere Argumentation wichtigen psychoanalytischen Begriffe und Zusammenhänge erläutert.

1. Psychopoetik und Psychosemantik

Aber es gibt viel weniger Freiheit und Willkür im Seelenleben, als wir geneigt sind anzunehmen; vielleicht überhaupt keine. („Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*“ 1907; Freud III, 13)

Der hier verwendete Begriff der Psychopoetik geht auf den gleichnamigen, von Aage A. Hansen-Löve herausgegebenen Sammelband mit Konferenzbeiträgen aus dem Jahr 1991 zurück. Rainer Grübel, der als einziger unter den Beiträgern eine Begriffsdefinition anstrebt¹³⁷, beginnt seine Annäherung an den Begriff der Psychopoetik mit Vasilij Rozanovs Wort von den „Stilen der Seele“, das dieser in seinem Aufsatz über Gogol' aus dem Jahre 1902 prägt: „Есть

¹³⁵ Vgl. Lorenzers (1986, 22) Kommentar zu Freuds Bemerkungen über *Hamlet* in einem Brief an Fließ: „Während die späteren Literaturinterpreten, durchaus mit seiner Billigung, auch Autoren zu Analysanden machen und immer wieder auf eben diese Rolle festlegen werden, läßt Freud dies bei Shakespeare offen. Soll er als Leidender – als Patient, als Analysand – gelten, den eine ‚reale Begebenheit‘ traumatisch getroffen hat? Oder gleicht er dem mitfühlenden Analytiker, bei dem ‚das Unbewußte in ihm das Unbewußte im Helden verstand‘?“

¹³⁶ Hansen-Löve (1992, 243ff.). Zum Begriff der Homologie als „Funktionsäquivalenz“ von Zeichen und Realia (am Beispiel des Chlebnikovschen „Oralismus“) *ibid.*, 255.

¹³⁷ Die anderen Beiträge sehen die Psychopoetik wohl in erster Linie als Parallelkonstrukt zur Mythopoetik.

„Stilen der Seele“, das dieser in seinem Aufsatz über Gogol' aus dem Jahre 1902 prägt: „Есть стиль языка. Но есть еще стиль души человеческой и, соответственно этому, стиль целостного творчества, исходящего из этой души“ (zit. nach Grübel 1992, 118). Grübel umreißt mit der folgenden Frage zugleich das Anliegen der Psychopoetik: „Wie kommen nun psychische Dispositionen (mit Rozanov gesprochen: ‚Stile der Seele‘) im Kunstwerk zur Erscheinung, und wie erlangen sie einen bestimmten Ausdruck, eine bestimmte Wertigkeit? Diese Fragen sollen uns hier vor allem beschäftigen, weniger dagegen die Probleme der realen Beziehung zwischen Verfasser(-Biographie) und Werk oder zwischen Werk und Leser(-Soziologie).“ (ibid., 119) Grübel fordert für die Psychopoetik also eine Art text-immanenten Umgang mit der Literatur aus der Perspektive der Psychologie.

Grübel schreibt weiter: „Jedes Kunstwerk entwirft demnach ein besonderes Verhältnis zwischen Ich und Welt, das sich in den äußersten Fällen als ununterscheidbare Gleichheit oder aber als unvereinbare Fremdheit darstellen kann“. Als paradigmatisch werden von Grübel in seiner „Vorgeschichte einer Psychopoetik“ zwei entgegengesetzte Beziehungstypen zwischen „Seele und Material“ (ibid.) angeführt, der „symbolische“ und der „allegorische“¹³⁸. Da die Typologie „auf der unterschiedlichen Art der personellen Modellierung des psychischen Materials“ (ibid., 132) beruhe, sei eine Zuordnung der jeweiligen Psychopoetiken und Seelenstile möglich. Grübel postuliert nun, daß jeder Autor in bezug auf seine Beziehung zwischen Psyche und Sprachkunstwerk dieser binären Klassifikation unterliege¹³⁹. Unter die Dichter, die der „allegorischen“ Psychopoetik anhängen, zählt er Hoffmann und Gogol' (ibid., 133)¹⁴⁰. Die Analysen von Gogol's Texten werden jedoch zeigen, daß sie weder als Ganzheit noch im Einzelfall e i n e m Stil zu unterwerfen sind, ebensowenig wie es einen einheitlichen „Stil der Seele“ Gogol's gibt. Gogol's mystifikatorische Selbststilisierung, seine Verstellungspraktiken wie auch seine Verwen-

¹³⁸ Die zwei „Kunstpsychologien“ werden jeweils auf Goethe und Kleist zurückgeführt (ibid., 119ff.): „Es handelt sich in Kleists Marionetten-Aufsatz um eine Psychologie der Allegorie und zugleich um eine allegorische Psychologie. Symbolische Psychologie und Psychopoetik des Symbols gründen in Ähnlichkeit und stiften Identität, allegorische Psychologie und Psychopoetik beruhen auf der Andersartigkeit und stiften Kontiguität.“ (ibid., 134; W. Benjamins Allegorie-Konzept in seiner Dimension der Mehrdeutigkeit wird bei Grübel [1992, 132] erwähnt, jedoch verkürzt wiedergegeben). „Das allegorische Konzept einer Psychologie und Psychotechnik“ (ibid., 136) aus Kleists *Über das Marionettentheater* finde seine Fortsetzung bei Lacan, in Bachtins „Alteritätsästhetik“ („Die Kategorie der ‚внезаходимость‘ des Autors gegenüber der Personage in der Alteritätsästhetik des russischen Kulturphilosophen bezeichnet präzise den von Kleists Künstler geforderten Außenstandort des Marionettenspielers gegenüber der Gliederpuppe.“ Grübel 1992, 131) und v.a. Freud, der jedoch der „allegorischen Psychologie“ mit „Entwürfe(n) ihrer Dekonstruktion“ entgegentritt (die symbolische Richtung wird laut Grübel von V. Solov'ev, P. Florenskij, Wundt und C.G. Jung fortgeführt).

¹³⁹ Obwohl Grübel im zweiten Teil seines Aufsatzes, der Rozanov gewidmet ist, die Überwindung der binären Zuordnung durch diesen Autor ankündigt, weist er letztendlich bei Rozanov die Dominanz der Metonymie, die er zuvor mit der „allegorischen“ Psychopoetik verknüpft hat, nach (ibid., 164, 146).

¹⁴⁰ Zuweilen mag Grübels fehlende Trennung zwischen der Psychopoetik (der Dichtung) und dem wissenschaftlich psychopoetologischen Ansatz erstaunen, die jedoch ab der Diskursmischung, die in der romantischen Literatur beginnt (s.u.), angebracht erscheint.

derung zahlreicher Stilregister und -masken lassen lediglich auf eine sich fortwährend entziehende Stilposition schließen oder nötigen einen dazu, das (Dis-)Simulative selbst zum stilgebenden Moment zu erklären. Eine eindeutige Zuordnung der Gogol'schen Psychopoetik würde außerdem bedeuten, daß man eine bestimmte Pathologie Gogol's für alle seine künstlerischen Figurationen verantwortlich macht. Gerade eine solche Diagnostik mittels des Textes möchte ich aber vermeiden, da ich nicht von einem passiven Unterworfensein des Autors Gogol' ausgehe, sondern von seiner Reflexion der oben bezeichneten Psyche-Text-Homologie und seiner aktiven Gestaltung der Beziehung zwischen (realen und simulierten) psychischen Vorgängen und dem künstlerischen Text (ein Beispiel dafür wäre ZS, wo sich Gogol' an der Modellierung des Tagebuchstils eines „Wahnsinnigen“ versucht). Mein Blickwinkel auf das Psychopoetische ist hier also nicht der psychoanalytische, sondern der poetologische.

Doch zurück zu Grübels Argumentation zu Gogol'. „Gogol's Erzählung *Портрет* (1835, 1842) bietet das wohl prägnanteste frühe russische Gegenstück zu Kleists Entwurf einer allegorischen Kunstpsychologie.“ Hier werde „durch magischen künstlerischen Animismus die negative diabolische Lebenskraft des Porträtierten auf die bildnerische Darstellung seiner Augen übertragen“ (ibid., 133). Der Schaffensakt des Malers wäre dann also als magisch zu bezeichnen, ebenso wie die Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter eine geradezu physische zu sein scheint: „[...] эти глаза вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую.“ Die Seile und Schnüre der Marionetten sind hier durch die Lichtstrahlen ersetzt, die von den dargestellten Augen in das Auge des Betrachters laufen.“ (Grübel 1992, 133) Grübel zieht in seinem Vergleich der Strahlen mit den Schnüren zwei Einwirkungsvorgänge zusammen: die des Künstlers auf sein Kunstwerk und die des Kunstwerk auf den Rezipienten. Interessant ist hier jedoch gerade der Unterschied zwischen der Puppen-Allegorie, die den Betrachter zunächst nicht einbezieht (es sei denn in Hoffmanns „Der Sandmann“, wo die mechanische Puppe Olimpia den ihr verfallenen Nathanael beim Tanze ‚führt‘) und Gogol's doppeltes Modell von Generation und Wirkung, die die rhetorischen Momente des *movere* und der *persuasio* enthält.

Auch wenn ich Grübels „Allegorie der Psychologie“ im Falle romantischer Texte folgen kann, möchte ich den Begriff der „allegorischen Psychologie“ in Anwendung auf Gogol's Psychopoetik nicht übernehmen¹⁴¹. Da Grübel diesen Typus mit Kontiguitätsvorstellungen¹⁴² und

¹⁴¹ Grübel spricht jedoch im Anschluß an seine Erwähnung von Jakobsons „Semiotik der Psychoanalyse“ (ibid., 146-7) eine häufig zu beobachtende Inkongruenz zwischen der „Similarität der dargestellten Welt und der Darstellung (reine Symbolik)“ oder der „Kontiguität der Darstellung und der dargestellten Welt (reine Allegorik)“ an. Als Beispiel nennt er namentlich „die Überlagerung der Similarität durch Kontiguität“ in Gogol's Prosa (ibid., 147).

¹⁴² Es handelt sich nahezu immer um Fälle des räumlich-physischen Kontakts: Der Marionettenspieler manipuliert die Fäden der Gliederpuppe (sie tanzt ‚von seiner Hand‘), der Mechaniker baut den Automaten, der Magnetiseur mesmerisiert sein Medium mit magnetischen Wellen, der Künstler trägt mit dem Pinsel Farbe auf die Leinwand auf und der Dichter führt die Feder auf dem Papier.

dem „magischen künstlerischen Animismus“ (ibid., 133) verbindet, möchte ich die Typologie der Psychopoetik an eine Freudlektüre jakobsonianisch-lacanianischer Prägung anlehnen: Zwischen „Seele und Material“ kann eine metaphorische Beziehung bestehen, die in einer Ähnlichkeit oder magischen „Imitation“ (s.u.) zwischen Psyche und Stilfigur aufscheint, sie kann sich aber auch auf der metonymischen Ebene bewegen, wenn eine Kontiguität, eine magische Ansteckung, ein Überlappen der beiden Bereiche vorliegt. Eine solche Präzisierung der Psychopoetik auf der Ebene der semantischen Figur führt zu einer ‚Psychosemantik‘ (das Wort wird ebenfalls von Grübel verwendet), der sowohl die substituierende Similarität des Paradigmatischen (Metapher) als auch die prädikative Kontiguität des Syntagmatischen (Metonymie) zur Verfügung steht. Ausgehend von seinem bipolaren Verhältnis von (auch künstlerischer) Sprache ordnete Jakobson (1974, 134-135) in seiner Aphasie-Studie (1956) das metaphorische Prinzip der Wortkunst, das metonymische Prinzip der Erzählkunst zu. Er weitet den Gegensatz von Metaphorischem und Metonymischem sogar auf persönliche Vorlieben in der Redegestaltung aus (die mitunter durch psycholinguistische Störungen bedingt sein können), womit wir uns wieder den oben angesprochenen „Stilen der Seele“ annähern:

Aus der Art, wie ein Individuum diese zwei Arten von Verbindungen (Similarität und Kontiguität) sowohl in positioneller als auch in semantischer Hinsicht verwendet – d.h., wie er sie auswählt, kombiniert und einordnet –, kann man auf seinen persönlichen Stil und auf seine Vorliebe für bestimmte sprachliche Ausdrücke schließen. (Jakobson 1974, 134-135)¹⁴³

Jakobsons einflußreiche Kopplung der beiden Typen aphatischer Ausfälle (Similaritätsstörung und Kontiguitätsstörung) mit dem rhetorischen Bereich des *ornatus* erlaubt es ihm außerdem, die beiden wichtigsten Tropen mit dem Freudschen Symbolbegriff und v.a. den „Primärvorgängen“¹⁴⁴, der Verdichtung und Verschiebung, welche latente Traumgedanken in Traumbilder transformieren, zu verbinden.

¹⁴³ Jakobson fordert außerdem ein „systematisches vergleichendes Studium“, das das „Vorherrschen desselben Poles bei bestimmten Stilgattungen, persönlichen Verhaltensweisen und Bräuchen“ untersucht: „Eine sorgfältige Analyse und ein Vergleich dieser Erscheinungen mit dem Syndrom des jeweiligen Aphasietypus ist eine dringende Aufgabe für ein Forschungskollektiv, dem Psychiater, Psychologen, Linguisten, Literaturwissenschaftler und Semiotiker (als Vertreter der allgemeinen Wissenschaft von Zeichensystemen) angehören sollten.“ (Jakobson 1974, 136) Ähnliches ist in der sowjetischen Semiotik der 60er und 70er Jahre von der Moskauer-Tartuer Schule geleistet worden. Eine kritische Auseinandersetzung mit Jakobsons Übertragung linguistischer Bipolarität auf die Literatur und auf menschliche Verhaltensweisen ist aus dieser Fortführung jedoch nicht erwachsen.

¹⁴⁴ An narzißtischen Psychoneurosen erläutert Freud (III, 157-8) in „Das Unbewußte“ (1915) den schizophrenen Umgang mit Wortmaterial: „Bei der Schizophrenie werden die *Worte* demselben Prozeß unterworfen, der aus den latenten Traumgedanken die Traumbilder macht, den wir den *psychischen Primärvorgang* heißen haben. Sie werden verdichtet und übertragen einander ihre Besetzungen restlos durch Verschiebung; der Prozeß kann so weit gehen, daß ein einziges, durch mehrfache Beziehungen dazu geeignetes Wort die Vertretung einer ganzen Gedankenkette übernimmt.“ Vgl. Freuds Beispiel einer entstehenden „Organsprache“ (ibid., 157) einer Patientin, die sich beklagt, ihre Augen wären nicht richtig, da ihr der Geliebte die Augen

So ist es auch bei der Untersuchung von Traumstrukturen eine entscheidende Frage, ob die Symbole und die zeitliche Reihenfolge auf Kontiguität (Freuds metonymische ‚Verdrängung‘ und synekdocheische ‚Verdichtung‘) oder auf Similarität (Freuds ‚Identifizierung‘ und ‚Symbolismus‘) beruhen. Die Prinzipien, die den magischen Riten zugrunde liegen, sind von Frazer in zwei Typen eingeteilt worden: Zauberhandlungen bzw. Zaubersprüche, die auf dem Gesetz der Similarität, und solche, die auf Kontiguitätsassoziation basieren. Der erste dieser beiden Zweige der sympathetischen Magie wurde ‚homöopathisch‘ oder ‚imitativ‘, der zweite ‚ansteckend‘ genannt. (Jakobson 1974, 137-138)¹⁴⁵

Jakobsons Bezug auf ethnologische Untersuchungen zu den Formen der Magie ist hier deshalb von Interesse, da das Thematisieren magischer Beziehungen in Gogol's Texten häufig ist. In Kap. IV wird das Magische innerhalb der dargestellten Welt bei Gogol' untersucht: der gesamte Totemismus-Komplex, in dem eine geheimnisvolle Beziehung der Kontiguität von der aus Ahnen bestehender Erde zu ihren Nachfahren thematisiert wird¹⁴⁶, später dann das Hinüberwandern der als „Tropen“ bezeichneten Wunden auf den Gesichtern der *bursaki* aus der dargestellten Welt in den Stil der die Beschreibung der nächtlichen Visionen des Helden, die magische Ansteckung der Schrift durch den Körper im Sinne der Freudschen „Organsprache“ (Figuration auf der Textebene) und umgekehrt (der Schreiberfiguren in der fiktiven Welt). Die in Fabula und Stil eines Tagebuchs verzeichnete Macht der Buchstaben auf den Abschreiber, die den größtenwahnsinnigen Leser einer Zeitung zum König von Spanien macht (ZS), thematisiert wiederum explizit die magische Kontiguität zwischen Schrift und Körper, die von Gogol' am einprägsamsten in den Schreiberschicksalen vorgeführt wird. Doch bereits in den *Večera* lenken Schriftstücke auf märchenhafte Weise die Geschicke der Helden (die verlorene Urkunde, der Teufelspakt, die Heiratsanordnung).

verdreht hätte. Diese Realisierung eines Idioms in der Selbstwahrnehmung einer körperlichen Deviation weist auf die direkte Bindung zwischen Sprache und Körperzeichen hin. „Die schizophrene Rede hat hier einen hypochondrischen Zug, sie ist *Organsprache* geworden.“

¹⁴⁵ Zu der Modifikation der Jakobsonschen Freudanwendung durch Lacan in „Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse“ (in Lacan 1966) vgl. R. Bradford 1994, 133ff. Während Jakobson die Freudsche Verdichtung der Synekdoche (wohl nach dem Muster „quidam synecdochem vocant et cum id in contextu sermonis, quod tacetur, accipimus“ Quintilian II, 226) zuordnet, setzt Lacan sie mit der Metapher (*superimposition* der Signifikanten) gleich. Das Metaphorische war bei Jakobson im universal Symbolischen, wie Freud es im Traum beschreibt, aufgehoben. Da das Symbolische jedoch nicht auf der gleichen Ebene liegt wie die Primärvorgänge, wird dem lacanianischen Zugang hier der Vorzug gegeben – v.a. wenn man die Synekdoche als Form der Metonymie interpretiert (Lausberg 1990, 295). Auch wenn die Verdichtung (d.h. die Konvergenz mehrerer latenter Traumgedanken in einem manifesten Traumbild) synekdochische Aspekte hat (z.B. in der „Numerus-Beziehung“: Singular für Plural), überwiegt in ihr das Paradigmatische über das Syntagmatische.

¹⁴⁶ Das totemistische Denken, das v.a. Homologievorstellungen verpflichtet ist, bedient sich jedoch auch der Similaritätsbeziehung zwischen Totemvorfahre und -nachfahre (siehe Kap. VII.3.) und repräsentiert darin das Allgemein-Tropische vor seiner Scheidung in Metapher und Metonymie.

Die Psychopoetik behandelt den Text also nicht als Symptom und kann daher nicht dazu dienen, mehr über den Autor zu erfahren¹⁴⁷, sondern erschließt die Texte selbst in bezug auf die von ihnen aufgezeigten Möglichkeiten künstlerischer Artikulation psychischer Vorgänge und die in ihnen enthaltene Reflexion über die Homologie von Primärvorgängen im Traum und poetischer Bearbeitung des Sprachmaterials. Auch wenn ein hermeneutisch-biographisches Mitdenken der Autorbiographie nicht zu vermeiden ist, ist die „Enträtselung der unbewußten Textbedeutung“ nicht ihr Ziel; ebensowenig geht es um die „Anerkennung einer *eigenständigen Sinnebene* unterhalb der bedeutungsgenerierenden Sinnebene sprachlicher Symbolik“ (Lorenzer 1986, 28), da ein solcher „unter“ der Sprache angesetzte Sinn eher einer umgekehrten Metaphysik ähnelt als psychischen Gegebenheiten. Der Gegenstand der psychopoetologischen Erkenntnisse soll die Literatur selbst sein. Hier offenbart sich der Gegensatz zum Hermeneuten, der in der Psychoanalyse zwischen Untersuchungsgegenstand (laut Lorenzer: „Erzählung“, d.h. der Text des Patienten oder Künstlers) und Erkenntnisgegenstand unterscheidet (laut Lorenzer 1986, 14-15: Physisches und Soziales), d.h. den Text als Mittel zum (Erkenntnis)zweck des „tiefer“ Gelegenen benutzt¹⁴⁸. In der Analyse unabdingbare „Entzifferungsvorgänge“ dienen nicht der Aufdeckung von etwaigen Tiefenstrukturen¹⁴⁹, sondern der Erforschung von Transformationsverfahren des Unbewußten, wie sie sich in literarischen Texten manifestieren¹⁵⁰. Wenn die Bahnungen von psychischen Prozessen und Literatur sich also (v.a. seit der Romantik) als parallel erweisen¹⁵¹, kann man – v.a. unter der Berücksichtigung der oben beschriebenen Übereinstimmung von psychischen Primärvorgängen und

¹⁴⁷ Ein negatives Beispiel: „Gogol's works tell us more about their author than do the works of almost any other author I can think of.“ (Kent 1969, 86)

¹⁴⁸ Man kann Lorenzer dagegen in einem zustimmen: „Angewandte Psychoanalyse‘ muß mit der Einführung der Methode beginnen – mit der Veränderung der Methode –, um Theorie dann aus der Eigenlogik des neuen Erkenntnisfeldes heraus jeweils neu zu entwickeln, mit dem Ziel, die andersartigen Praxisfelder modo psychoanalytico auf den Begriff zu bringen.“ (Lorenzer 1986, 17) In dieser Beziehung ist im slavistischen Bereich bisher nur I.P. Smirnovs *Psychodiachronologia* (1994) richtungsweisend.

¹⁴⁹ Vgl. Samuel Weber (1990) zum Fehlen des „Originals“ und zur Konstitution des Unbewußten durch die Entstellung. Bereits die Begriffe der Verschiebung oder Umkehrung weisen darauf hin, daß das „ursprünglich Intendierte“ nicht in der ‚Tiefe‘ zu finden ist, sondern auf der Oberfläche liegt.

¹⁵⁰ Vgl. U. Haselsteins (1991, 13) Formulierungen zur von Freud reklamierten „Bundesgenossenschaft“ von Dichter und Psychoanalytiker: „Der Vergleich zwischen Träumen und Symptomen einerseits und dem Kunstwerk andererseits formuliert ein Kontinuum psychischer Produktivität, deren Regeln zu erforschen die Psychoanalyse sich anheischig macht.“ Oder: „Daß Traum, Symptom und Kunstwerk denselben Gesetzen gehorchen, in der Narration ineinander konvertierbar sind, diese systematische Konsequenz der psychoanalytischen Theorie des Unbewußten findet sich – als Narration – bereits in Jensens Text und braucht von der Psychoanalyse nur noch wiederholt zu werden.“ (ibid., 17)

¹⁵¹ Vgl. dazu F. Kittlers (1977, 139) These, daß „die Literatur selber Psychologie und ihre psychologische Interpretation nurmehr leere Verdopplung“ ist. Den Begriff der Arbeit des Unbewußten im Text („travail inconscient dans le texte“) verwendet Bellemin-Noel (1988, 23).

literarischen Tropen – von einer Homologie von psychischer (und zugleich psychoanalytischer)¹⁵² und poetischer Arbeit ausgehen.

2. Einverleibung, Oralität und das Literarische

Durch die beherrschende Rolle, die die orale Phase in der Konditionierung und Fixierung des Menschen auf Wunschziele und Befriedigungen entlang bestimmter „Gedächtnisspuren“¹⁵³ einerseits und im Prozeß der Ich-Bildung¹⁵⁴ andererseits einnimmt, ließe sich ohne weiteres eine Beschäftigung mit der Inkorporation/Introjektion in der Literatur erklären. Damit wäre der Prozeß der Identifikation durch Introjektion ein wichtiger Punkt in der vorsprachlichen Entwicklung des Kleinkindes auf dem Weg in die Sozialisierung, jedoch nicht mehr als ein Punkt unter anderen. Die Antwort auf die Frage nach der Bedeutung dieser Thematik muß einen Vergleich der psychoanalytischen und literaturtheoretischen Belange abwarten.

Naheliegend wäre hier, den Gegensatz der identifikativ-imaginären und der differenzierend-symbolischen Etappe anzusprechen – schließlich scheint der Einbruch der Sprache (des Symbolischen) auf den ersten Blick für die Literatur wichtiger zu sein als das Imaginäre¹⁵⁵. Die orale (auto-erotische) Phase, die beim Kleinkind eng mit der narzißtisch-imaginären Phase (das Bild des Ähnlichen) verbunden ist, bildet den Vorlauf zu der symbolischen Ordnung und der Bemächtigung der Außenwelt mit Hilfe der Sprache, wobei auch das Symbolische immer von den Täuschungen und Irrtümern des Imaginären geprägt bleibt¹⁵⁶.

¹⁵² Das Unbewußte wird ja erst in der *talking cure* oder anderen Formen des Aufschreibens manifest; d.h. zugleich, daß jeder Text (als Selbstanalyse) zu einer mehr oder minder starken Metaposition gegenüber den nicht-manifesten Formen und Produkten des Unbewußten avanciert. „Formellement, dans la mesure où tout passe par la verbalisation et si on met de côté l'élaboration esthétique qui sublime et qui universalise, l'apport du patient ressemble fort à ce que nous entendons aujourd'hui par texte et qui se résume assez bien comme ‚fiction travaillée par du théorique‘.“ (Bellemin-Noel 1988, 19)

¹⁵³ Die orale Phase ist die erste und daher wichtigste Entstehungszeit der „Gedächtnisspuren“ (Freud II, 539; „Traumdeutung“), die die Befriedigungserlebnisse hinterlassen. „Ein wesentlicher Bestandteil dieses Erlebnisses ist das Erscheinen einer gewissen Wahrnehmung (der Nahrung zum Beispiel), deren Erinnerungsbild von jetzt an mit der Gedächtnisspur der Bedürfniserregung assoziiert bleibt. Sobald dieses Bedürfnis ein nächstes Mal auftritt, wird sich, dank der hergestellten Verknüpfung, eine psychische Regung ergeben, welche das Erinnerungsbild jener Wahrnehmung wieder besetzen und die Wahrnehmung selbst wieder hervorrufen, also eigentlich die Situation der ersten Befriedigung wieder herstellen will. Eine solche Regung ist das, was wir einen Wunsch heißen“ (ibid.).

¹⁵⁴ Dies gilt v.a. für die spätere, oral-kannibalistische Phase, in der die ersten Identifikationen durch Introjektionen entstehen. Wie Freud in „Trieb und Tribschicksale“ und „Trauer und Melancholie“ (1982, III, 203) gezeigt hat, entsteht das Ich durch identitätsstiftende Introjektionen (des verlorenen/fernen Objektes).

¹⁵⁵ Hier wird eine kombinierte Nomenklatur aus Freudschen und Lacanschen psychoanalytischen Termini verwendet – basierend auf S. Webers (1979) Kommentar zu Lacans Schriften. Weber betont Lacans Verdienste um eine bis dahin vernachlässigte Freud-Auslegung.

¹⁵⁶ Man könnte hinzusetzen, daß Imaginäres und Symbolisches in der Artikulation immer konkurrieren werden.

Im folgenden wird versucht, die wichtigsten psychologischen Funktionen der Literatur zu umreißen. Wie schon angedeutet wurde, weisen die Inkorporation/Identifikation und die Schaffens- und Rezeptionsprozesse literarischer Werke strukturelle Ähnlichkeiten auf, die nahelegen, daß 1) die Literatur, insbesondere in ihren fiktiven und narrativen Momenten, durch die oben genannten psychischen Prozesse bedingt ist¹⁵⁷, und 2) die literarischen Verfahren, die Wort wie die Erzählkunst, als Fortsetzung der psychischen Prozesse an einem anderen Ort gesehen werden können¹⁵⁸, und daher 3) die Literatur, nun schon in der Sprache der symbolischen Ordnung, sowohl für den Leser wie für den Produzenten jene Funktionen bereithält, welche in der frühen Kindheit die Identifikationsprozesse im Bereich des Imaginären innehatten, und 4) kreatives Schaffen daher nicht nur identitäts- oder, besser gesagt, illusionsstiftende Resultate hat, sondern auch das „Drama“¹⁵⁹ der mißglückten Repräsentation (des Ichs als *Objekt* im Spiegel) als resistierende Signifikation eines unbekanntes Signifikates immer wieder in Szene setzen (wiederholen) muß.

Die Konditionierung oraler Lust in der frühesten erotischen Phase beim Kleinkind unterhält jedoch mit dem Literarischen noch weit konkretere Bindungen. Bekanntlich ist der orale Bereich Ort zweier sich (eher ausschließender) Tätigkeiten: des Essens und des Sprechens. Die Zunge, russ. *jazyk* (im Russischen hat dieses Wort auch heute noch die Bedeutung „Sprache“), die Zähne, der Gaumen und die Lippen sind Werkzeuge der lustvollen Bearbeitung von Nahrung ebenso wie sie der Generation von sprachlichen Lauten dienen¹⁶⁰. Dieses topische Zusammenfallen von Essen und Sprechen hat weitreichende Folgen. Die (wenn auch nicht simultane) räumliche Kontiguität von Wort und Speise, die beide im Mund geformt oder zerstückelt werden, spielt im Umgang mit Gogol's realen und literarischen Eßakten und Introjektionen eine wichtige Rolle. Bezeichnenderweise beginnt Gogol's literarische Karriere mit Texten, die einen Qualitätssprung des *skaz* (Simulation mündlicher Sprache) darstellen; hinzu kommt der Einbezug von Stoffen der mündlichen Erzähltradition, der mit dem Sammeln oraler Folklore einhergeht. Gerade in den *Večera* läßt sich die orale Tätigkeit der Erzähler auch auf ihre kulinarische Ansprüche ausweiten. Hier gilt also nicht jene Vereinfachung des Gegensatzes Essen vs. Sprechen, die man in Lotman/Pogosjan (1996, 13-14) als ethische Deutung des Sprichworts „речь не в том, что в рот, а что изо рта“, die den Worten Lügnerisches unterstellt, findet: „Две функции языка – еда и речь – оказываются [...] контрастной парой.“ Hinzu kommt die ökonomische Verwertbarkeit der Erzählkunst – Geschichten werden gegen Nahrungsmittel ge-

¹⁵⁷ „Die Autonomie des Subjekts der *langue* ist ein Resultat des imaginär-fiktiven Vorgangs der narzißtischen Projektion, die sie erst nachträglich und rückwirkend konstituiert.“ (Weber 1990, 59)

¹⁵⁸ Zum „Kontinuum psychischer Produktivität“ vgl. Haselstein 1991, 13.

¹⁵⁹ Weber (1990, 215) spricht vom „imaginären Drama der narzißtischen Liebe“.

¹⁶⁰ Das Orale ist bei Gogol' zwar mit dem (Bachtinschen) „Volkkörper“ im Sinne des Corpus der volkstümlichen Erzähltradition verbunden, allerdings nicht durchweg positiv. Eine Privilegierung des Non-Skripturalen wie dies in der Stimmethaphorik M. Bachtins geschieht, entfällt. Vielmehr wird das volkstümliche Kollektiv als potentiell repressiv markiert.

tauscht. Die Konzentration auf das volkstümliche Erzählen richtet die Aufmerksamkeit auch auf den rhetorischen Aspekt dieser Texte, die man als meta-oral und dadurch das Medium der Stimme als Instrument des kunstvollen Vortrags (*pronuntiatio*) reflektierend bezeichnen kann.

Der Mund als erogene Zone ist immer auch sexuell konnotiert – wobei sich hier in den Texten Gogol's tatsächlich meist eine komplementäre Verteilung findet: Die kulinarisch interessierten Figuren (Foma Grigor'evič) sind asexuell, die ‚liebeshungrigen‘ dagegen enthalten sich der Speise (der unglücklich verliebte Vakula in NPR wehrt die verzauberten fliegenden Teigtaaschen, die in seinen Mund drängen, ab); eine Ausnahme stellt der in jeder Hinsicht begehrlische Choma in „Vij“ dar.

Gerade aufgrund der gefährlichen ‚oralen‘ Affizierung des Eßaktes durch erotische Lust zum einen und durch die „schöne“, aber möglicherweise lügenhafte, d.h. sündige Rede zum anderen wird das Essen in der späteren Psychosomatik Gogol's zu einem Dilemma.

2.1. Einverleibung und Identifizierung (S. Freud)

Der Beginn der systematischen Beschäftigung der Psychoanalyse mit der Einverleibung ist in Freuds *Totem und Tabu* (1912-13) zu finden¹⁶¹. Freud entwirft in diesem Buch das grundsätzliche Schema der Beziehungen zwischen Einverleibung bzw. Introjektion¹⁶² und Identifizierung – am Beispiel des ermordeten Vaters.

Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. [...] Daß sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalen Wilden selbstverständlich. Der gewalttätige Urvater war gewiß das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Bruderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehens die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an. (Freud 1991, 196, H.d.A.)

Der nächste Schritt erfolgt in „Trauer und Melancholie“ (1915), als Freud postuliert, daß sich das Subjekt im oralen Modus mit dem verlorenen Objekt identifiziert¹⁶³. Dies ist möglich aufgrund der Fähigkeit der Regression in infantile Zustände, die die Wiedergewinnung des Objekts als deren Aufessen halluzinieren. Der Vorgang sieht folgendermaßen aus: Die Libido wird von dem verlorenen bzw. enttäuschenden Objekt nicht abgezogen, und auch wird die

¹⁶¹ Zur Bedeutung dieses Werks, das trotz seiner aus ethnologischer Sicht unhaltbaren Thesen von der „Urhorde“ eine wichtige Etappe in der Entwicklung der Freudschen Neurosenlehre darstellt, vgl. Erdheim in Freud 1991.

¹⁶² Dieser Begriff wurde von S. Ferenczi bereits 1909 in *Introjektion und Übertragung* als Gegenbegriff zur Projektion verwendet.

¹⁶³ Vgl. das Stichwort „Identifizierung“ bei Laplanche/Pontalis 1975, 211.

...freie Libido nicht auf ein anderes Objekt verschoben, sondern ins Ich zurückgezogen. Dort fand sie aber nicht eine beliebige Verwendung, sondern diente dazu, eine *Identifizierung* des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen. (Freud III, 203)

Freud führt aus, unter welchen Bedingungen diese Identifizierung stattfindet, d.h. welche Phantasien regressiver Provenienz sie begleiten:

Wir haben an anderer Stelle ausgeführt, daß die Identifizierung die Vorstufe der Objektwahl ist und die erste, in ihrem Ausdruck ambivalente Art, wie das Ich ein Objekt auszeichnet. Es möchte sich dieses Objekt einverleiben, und zwar der oralen oder kannibalischen Phase der Libidoentwicklung entsprechend, auf dem Wege des Fressens. Auf diesen Zusammenhang führt Abraham wohl mit Recht die Ablehnung der Nahrungsaufnahme zurück, welche sich bei schwerer Ausbildung des melancholischen Zustandes kundgibt. (ibid.)

Diese Identifizierung und Verschmelzung mit dem Anderen (oft auch als dessen „Aufrichtung im Ich“ bezeichnet) erfolgt also als (phantasierte) Introjektion. Dies läßt sich auch als „narzißtische Identifizierung mit dem Objekt“ (ibid.) bezeichnen, der folgende Vorgänge vorausgehen: Enttäuschung durch das geliebte Objekt – phantasierte Einverleibung des Objekts (=Identifizierung mit dem Objekt) – Aufrechterhalten der „Liebesbeziehung trotz des Konflikts mit der geliebten Person“ (ibid.), nun aber ‚innerhalb‘ des Subjekts. Ein normaler Nebeneffekt einer (nur potentiell pathologischen) Introjektion-Identifizierung ist die Ichbildung¹⁶⁴.

Karl Abraham war einer der ersten, der sich genauer mit den Implikationen der kindlichen Phantasien von oraler Einverleibung (und auf sie regredierende Zustände des Erwachsenen) auseinandersetzte. Er entwickelte in Anlehnung an Freuds Ausführungen zu der analen Phase ein Stufensystem der infantilen Libidoentwicklung, das er allerdings erst Anfang der 20er Jahre publizierte¹⁶⁵.

2.2. K. Abrahams „orale Phase“

Die orale Phase liefert in Abrahams „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen“ (1924) den Schaukasten für das Durchspielen einiger psychoanalytischer Modelle. Es sei erlaubt, längere Passagen aus dieser Studie zu zitieren, da sie für unser Thema von größtem Belang ist und in Mißachtung von Abrahams Typologie der prägenitalen Phasen der Begriff der „oralen Phase“ oft unscharf verwendet wird.

¹⁶⁴ Laplanche und Pontalis (1975, 222) weisen darauf hin, daß die Modalitäten der Identifizierung nie systematisiert wurden, und daß die vollständigste Darstellung in Freuds „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ (1921) zu finden ist.

¹⁶⁵ Vgl. auch die Arbeiten der Abrahamschülerin Melanie Klein, in erster Linie *Die Psychoanalyse des Kindes* (1932), die für die Problematik der Inkorporation ebenfalls von Wichtigkeit sind.

Die orale Phase gliedert sich laut Abraham in zwei Subphasen: die oral-saugende¹⁶⁶ und die oral-sadistische oder -kannibalistische¹⁶⁷ (Abraham 1969, 141). Die erste Subphase ist die eines intensiven Autoerotismus, zugleich aber des symbiotischen Noch-nicht-für-sich-Seins, in dem die wichtigste Lustquelle des Säuglings das Saugen an der Mutterbrust ist¹⁶⁸. Laut Abraham (1969, 141) stellt das Trinken der Muttermilch in der ersten oralen Phase noch keine Einverleibung dar, da die Trennung von Subjekt und Objekt (Kind und Mutter) noch nicht vollzogen ist. Die (feindlichen) Objekte aus der Außenwelt haben hier noch wenig Aktualität, die libidinöse Objektbesetzung hat noch nicht stattgefunden, ebensowenig die damit einhergehende Ambivalenz, die durch das notwendige Inkorporieren fremder Objekte, derer sich das (dadurch entstehende) Ich bemächtigen muß, bedingt ist. Dies geschieht zunächst auf dem auto-erotischen Wege der narzißtischen Identifikation mit dem Einverleibten. In der nächstfolgenden, oral-sadistischen Phase folgt die Vernichtung des Objektes durch seine nun aggressiv verstandene Einverleibung und Verdauung¹⁶⁹. Die Objekte der kindlichen Libido werden dem Ich introjiert, und so zu ihrem Bestandteil¹⁷⁰. Bleibt das Kind nun dieser Stufe der Libido und ihren Organisationsformen verhaftet, spricht man von einem oral-kannibalistischen Typus. Er ist verantwortlich für

...die besondere Fixierung der Libido auf der oralen Entwicklungsstufe. Personen mit der angenommenen konstitutionellen Verstärkung der Munderotik sind äußerst anspruchsvoll in

¹⁶⁶ „Nach der Geburt, nach der Abtrennung der Nabelschnur, die eine unmittelbare Verbindung zum Organismus der Mutter darstellte, beginnt die mittelbare Phase der Ernährung, die durch den Mund geschieht. Da sich das menschliche Neugeborene nicht allein ernähren kann, ist es auf eine nährnde Person angewiesen. Die mütterliche Brust, die Brust der Amme oder die Schnullerflasche sind die ersten Gegenstände, die dem Kleinkind Nahrung spenden. An ihnen entwickelt sich der Mund-Lippen-Bereich durch den häufigen und regelmäßigen Gebrauch zu einer der lustbesetzten, erogenen Zonen. Die Saugreaktion dient der Milderung der dort immer wieder entstehenden oralen Lustspannung, die auf innere Reize wie auf äußere Stimulationen, also auf Hunger wie auf die Begegnung mit einem appetiterregenden Objekt zurückgehen kann.“ (Rath 1993, 157)

¹⁶⁷ Dieser Begriff ist wohl als ein Reflex auf Freuds *Totem und Tabu* zu werten.

¹⁶⁸ Rath (1993, 157) sieht die oral-saugende Phase noch nicht als auto-erotische an (siehe Zitat oben). Diese träte erst dann ein, wenn der Säugling statt der Brust oder der Flasche ein eigenes Körperteil zum Saugen verwende.

¹⁶⁹ „Die Libido droht dem Objekt Vernichtung durch Auffressen.“ (Abraham 1969, 141)

¹⁷⁰ Vgl. Freud in „Das Ich und das Es“ (1923; Freud III, 297): „Vielleicht erleichtert oder ermöglicht das Ich durch diese Introjektion, die eine Art von Regression zum Mechanismus der oralen Phase ist, das Aufgeben des Objekts. Vielleicht ist diese Identifizierung überhaupt die Bedingung, unter der das Es seine Objekte aufgibt. Jedenfalls ist der Vorgang zumal in frühen Entwicklungsphasen ein sehr häufiger und kann die Auffassung ermöglichen, daß der Charakter des Ichs ein Niederschlag der aufgegebenen Objektbesetzungen ist, die Geschichte dieser Objektwahlen enthält.“ Aus den Introjektionen rekrutiert sich auch das Ichideal als Gewissen: „I. Der Patient hat sich das ursprüngliche Liebesobjekt, an welchem er sein *Ichideal* gebildet hatte, introjiert. Es übernahm damit die Rolle des *Gewissens* in ihm, freilich eines pathologisch gestalteten. In vielen Einzelercheinungen läßt sich nun erweisen, daß die *krankhafte Selbstkritik gleichsam von der introjierten Person ausgeübt wird*.“ (Abraham 1969, 149). Vgl. Freuds *Totem und Tabu*, wo das Schuldgefühl durch das Essen des Vater-Totems entsteht (Freud 1991, 208ff.).

bezug auf die Befriedigung der bevorzugten erogenen Zone und reagieren auf jede Versagung in der bevorzugten in dieser Hinsicht mit großer Unlust. (Abraham 1969, 146)

Der oral-kannibalistische Typus findet sich laut Abraham insbesondere beim Manisch-Depressiven:

Der Melancholiker – so mußten wir schließen – regrediert zur tieferen der beiden Stufen, bleibt aber auf ihr nicht stehen; seine Libido strebt einer noch primitiveren, der kanibalischen Stufe zu, auf welcher die Einverleibung des Objektes zum Ziel des Triebes wird. Das aufgegebene, verlorene Liebesobjekt wird vom Unbewußten mit dem wichtigsten körperlichen Ausstoßungsprodukt – Kot – gleichgesetzt und durch den als Introjektion bezeichneten Vorgang dem Ich wieder einverleibt. Der Melancholiker vermag aber durch dieses Maß von Regression dem Ambivalenzkonflikt nicht zu entrinnen, ja der letztere steigert sich sogar und läßt im Kranken die Sehnsucht nach einer noch älteren Entwicklungsstufe mit dem Sexualziel des Saugens aufkommen. (ibid., 166)

Zum bevorzugten Objekt der Introjektion wird naturgemäß zuerst die Mutter¹⁷¹, die durch die Versagung ihrer Brust (Abraham spricht von „Urkastration“) ein traumatisches Erlebnis bewirkt. Abraham argumentiert hier gegen Freud:

Freud hat in einleuchtendem Vergleich die Manie als ein Fest dargestellt, welches vom Ich gefeiert wird. Er hat dieses Fest mit der Totem-Mahlzeit der Primitiven, d.h. also mit dem ‚Urverbrechen‘ der Menschheit in Verbindung gebracht, das in der Tötung und Verspeisung des Urvaters besteht. Ich muß nun darauf hinweisen, daß die kriminellen Phantasien in der Manie vorwiegend der Mutter gelten. In frappanter Weise kam das bei einem Patienten zum Ausdruck, der sich in der manischen Erregung mit dem Kaiser Nero wahnhaft identifizierte. Er gab später als Begründung an, daß Nero seine eigene Mutter getötet, übrigens auch den Plan gefaßt habe, die Stadt Rom – als Symbol der Mutter – zu verbrennen. (ibid., 1969, 159-160)¹⁷²

Das einverleibte Objekt jedoch lebt quasi im Subjekt fort. Es wird entweder im Ich aufgerichtet, um weiter „geliebt“ werden zu können oder getötet und „ausgeschieden“. Erst wenn sich das Ich vom „Schatten des Objekts“ befreit (fühlt), kann der „Triumph über das einstmals

¹⁷¹ „Die ambivalente Gefühlseinstellung der von mir analysierten männlichen Patienten wandte sich nämlich mit ihren feindselig-kannibalischen Regungen vorwiegend gegen die *Mutter*, während doch in anderen neurotischen Zuständen vorzugsweise der Vater das Objekt feindlicher Tendenzen ist.“ (Abraham 1969, 149)

¹⁷² Abrahams Beschreibung der Reaktion nach dem oral-sadistischen Muster dürfen wir für beide Elternteile, mit denen sich sowohl Junge als auch Mädchen abwechselnd mehrmals identifizieren, annehmen.

geliebte, dann aufgegeben und introjizierte Liebesobjekt“ gefeiert werden (ibid., 157). Die Lust auf exzessiven Eßgenuß erklärt sich durch die sich anschließende manische Reaktion:

Wird das Ich nun nicht mehr vom einverlebten Objekt aufgezehrt, so wendet sich die Libido mit einer auffälligen Gier der Objektwelt zu. Vorbildlich für die mannigfachen Erscheinungen dieser Umstimmung ist das *gesteigerte orale Begehren*, das ein Patient bei sich selbst mit ‚Freßsucht‘ bezeichnete. Es beschränkte sich nicht auf die Nahrungsaufnahme; ‚verschlungen‘ wird alles, was dem Patienten in den Weg kommt. Die erotische Begehrlichkeit des Manischen ist bekannt. (ibid., 157-158)

Bei der Freßgier kommt es auch zum (momentanen) Abschütteln der ödipalen „Urverstimmung“ (ibid., 164), deren Begleiterscheinung ja immer noch das Introjizieren der enttäuschenden Objekte (eine Praxis aus einer früheren Phase) sein kann. Auf das „gesteigerte orale Begehren“ muß logischerweise ein analer Akt folgen:

Wir dürfen zusammenfassend sagen, daß sich bei unsren Patienten an eine unerträgliche Enttäuschung durch das Liebesobjekt die Tendenz anschließt, es wie Körperinhalt auszustößen und zu vernichten. Dann folgt die Introjektion, das *Wiederfressen* des Objektes, als spezifische Form der narzißtischen Identifizierung in der Melancholie. (ibid., 151)

Abraham stützt sich auf die Metapher des Metabolismus, dem das begehrte Objekt unterworfen wird; diese Bildlichkeit des Einverleibens und Ausscheidens, die nach einem ökonomischen Prinzip zyklisch abzulaufen scheint, wird in der Analyse eines Gogol'-Textes eine wichtige Rolle spielen:

Aber mit gleicher Gier nimmt er neue Eindrücke auf, denen er sich in der Melancholie verschlossen hatte. Fühlte sich der Patient in der depressiven Phase von der Objektwelt wie ein Enterbter ausgeschlossen, so verkündet der Manische gleichsam, er könne alle Objekte in sich aufnehmen. Dem *lustvollen Aufnehmen* neuer Eindrücke entspricht bezeichnenderweise aber auch ein ebenso rasches und *lustbetontes Wiederausstoßen* des kaum Aufgenommenen. Wer die Assoziationen eines Manischen beobachtet, erkennt die stürmisch verlaufende Aufnahme neuer Eindrücke und ihre Wiederausstoßung im *ideenflüchtigen Rededrang*. War in der Melancholie das introjizierte Objekt eine einverlebte Speise, die endlich wieder ausgestoßen wurde, so sind nunmehr alle Objekte dazu bestimmt, in eiligem Tempo durch den „*psychosexuellen Stoffwechsel*“ des Kranken hindurchzugehen. Die Identifizierung der ausgesprochenen Gedanken mit Kot ist in den Assoziationen der Patienten unschwer festzustellen. (ibid., 157-158)

Abschließend noch einige Worte zum Begriff der Regression. Spricht man nun davon, daß ein erwachsener Mensch in eine der prägenitalen Phasen (oral, anal oder phallisch) regrediert,

heißt dies, daß er mangels der „reifen“ Objektliebe zu einer der vielfach angelegten Libido-Fixierungen aus seiner frühen Kindheit zurückkehrt, von denen er sich eine Befriedigung erhofft, die ihm die komplexe genitale Objektbesetzung nicht bringen kann. An die Stelle der „transitiven“ Ausrichtung der Libido auf ein „Objekt“ treten Um- und Rückbiegungen der Libido. Die offensichtlichste ist wohl die des Narzißmus, der die (sodann auto-erotische) Libido auf das eigene, im Bild als Objekt „vorgespiegelte“ Ich lenkt. Das Spiegelbild ist eine der ersten Objektwahlen und bildet in seiner (relativen) Vollkommenheit die Matrix für das Ideal-Ich.

Die Regression ist ein Sich-Zurückziehen von enttäuschenden oder beängstigenden Libido-Objekten genitaler Art, ein Abziehen des Sexualtriebes vom Objekt, das in einer narzißtischen Wendung hin zum Ich sogar bis zu der Libidobesetzung des Todestriebes führen kann¹⁷³. Regression bedeutet kein bewußtes Erinnern an die ersten Befriedigungen, sie ist eher jenes Entlanggleiten an den Erinnerungsspuren, also jenes „Agieren“-Wiederholen, das sowohl alle Wünsche als auch den Umgang mit dem Trauma bestimmt.

¹⁷³ Rank sieht entsprechend seiner Geburtstraumalehre die Regression des Neurotikers im Fehlschlag der Kompensation der lustvollen Mutterleibs-„Ursituation“ durch sexuelle Befriedigung: „der Mensch scheitert bei der biologischen wie kulturellen Überwindung des Geburtstraumas, welche wir Anpassung nennen, am Durchgangspunkt der Sexualbefriedigung [...], welche sich der Ursituation am meisten annähert, ohne sie sich vollinhaltlich im infantilen Sinne wieder herzustellen.“ (Rank 1924, 30)

III. *GANC KJUHEL'GARTEN* – SPIEGELUNG, NARZIBMUS UND TAUTOLOGIE

1. Flucht und Rückkehr zur Familie Bauch – Die Korrektur der sentimentalistischen Familienidylle

Im Juni 1829 brachte Gogol' im Eigenverlag seine Versidylle *Ganc Kjuhel' garten* heraus. Sieht man von der anonymen Publikation des Gedichts „Italija“ in der Märznummer des *Syn otečestva* ab, tritt der junge Autor – unter dem Pseudonym V. Alov – hier zum ersten Mal an die Öffentlichkeit¹⁷⁴. Jedoch mit wenig Erfolg – GK wird von der Kritik verrissen¹⁷⁵. Gekränkt durch die negative Reaktion auf sein Werk, bricht Gogol' mit seinem Diener auf, um die Exemplare in den Buchhandlungen aufzukaufen und in einem Hotelzimmer zu verbrennen. Bald darauf, Ende Juli 1829, schiffte er sich Hals über Kopf nach Lübeck ein.

Die literarischen Qualitäten dieser an Autoren und Gattungen der Spätaufklärung (v.a. J.H. Voss' „Luise“) bzw. des Klassizismus, des Sentimentalismus und der Präromantik orientierten Verserzählung werden von der Forschung als minimal bewertet. Gogol' selbst hat seine Autorschaft, die erst nach seinem Tode von Kuliš durch das Zeugnis des Jugendfreunds des Autors, N.Ja. Prokopovič, publik gemacht wurde, verheimlicht. Indem Gogol' selbst die Idylle GK aus seinem Werk ausschloß, wurde ihr ein Platz im ‚Unbewußten‘ des Werks zugewiesen; die meisten Gogol'-Forscher wiederholten diese ‚Verdrängung‘¹⁷⁶. Die meisten Untersuchungen beschränken sich auf Einflußforschung und stellen keinen Bezug zum späteren Werk her (eine Ausnahme bildet G. Langer 1992). Vajskopf, der in seinem Buch *Sjužet Gogolja* die Gogol'schen Texte v.a. auf ihre Bezüge auf (religions)philosophische und hermetische Kodes hin untersucht, ohne auf den literarischen Stellenwert der Gogol'schen Texte Rücksicht zu nehmen, widmet dem Werk nur eine Seite¹⁷⁷, auf der er jedoch zu Recht auf die Berührung zwischen

¹⁷⁴ Alekseev (1973, 174) geht (wie vor ihm schon 1896 I.N. Ždanov und dann

V. Gippius) davon aus, daß dieses Gedicht das fehlende V. „Bild“ der Versidylle darstellt (zu den fehlenden „Bildern“ s.u.), da es eine imaginäre Reise des Helden durch Griechenland (III), Indien (IV) mit der italienischen (*V) komplettiert. Geht man von einer solchen Textologie aus, kann man GK (einschließlich „Italija“) tatsächlich als Gogol's Erstling bezeichnen.

¹⁷⁵ Kurz und zugleich vernichtend schrieben über GK N. Polevoj im *Moskovskij telegraf* 1829, č. 27, Nr. 12 (Juni) und F. Bulgarin in der *Severnaja pčela* 1829, Nr. 87; nur der dritte Kritiker, O. Somov, sieht in seiner später publizierten Übersicht über die russische Literatur der ersten Hälfte des Jahres (in *Severnye cvety na 1830 g.*) von einem gänzlichen Verriß ab. Vgl. Zelinskij 1910, den Kommentar zu GK in Gogol' I, 496 und die Übersicht bei Debreczeny 1966, 5.

¹⁷⁶ Vgl. jedoch die älteren Aufsätze von Kul'man, Šarovol'skij, Čudakov (zu Anfang des Jahrhunderts), des weiteren Stender-Petersens Aufsatz aus den 20ern und die darauffolgende Polemik des Tartuer Gogol'forschers Adams, die 1931 in der *Zeitschrift für Slavische Philologie* veröffentlicht wurde. Die sowjetische Forschung ließ GK auch meist links liegen (vgl. jedoch die intertextuelle Studie von Alekseev 1973); eine neuere Arbeit zu Gogol's Erstlingswerk liefert Langer 1991, jedoch ohne bezug auf Alekseev und die wichtige Studie von Vacuro (s.u.).

¹⁷⁷ Vajskopf schreibt es sich zugute, seine Studie des Gogol'schen Sujets mit den *Večera* (und nicht *Arabeski* oder *Mirgorod*) zu beginnen („[...] целостное освоение гоголевского

dem hausbackenen Ende der Idylle GK und MD2 hinweist: „Антитезу ‚земное‘, бытовое существование – метафизический идеал финал *ГК* решает все же с точки зрения банально-положительной ‚земной‘ красоты, предсказывая тем самым грядущий домостроительный пафос *МД 2*.“ Wie Erlich (1969, 18) bemerkt, führen auch die äußeren Begleitumstände der Texte (die spektakuläre Text-Verbrennung) den Anfang (GK: „the first auto-da-fé of his strangely self-destructive career“) und das Ende des Gogol'schen Kunsttextes (MD2) zusammen.

Ungeachtet der Vernachlässigung durch die Forschung muß man die Idylle GK und diese erste Verbrennung nicht nur als Dokument der Biographie Gogol's, sondern als wichtiges, da erstes Element der Gesamtstruktur seines Werkes auffassen; gerade die qualitative Unausgewogenheit der Gesamtanlage von GK kann Auskunft über Gogol's frühen Einsatz von Tropen und Figuren im Zuge einer psychopoetischen Arbeit mit dem Text geben. Einige der thematischen Komplexe und der Verfahren, die in späteren Werken ins Zentrum der Poetik rückten, sind bereits in diesem sowohl eklektischen als auch epigonalen Frühwerk zu finden, in dem sich Gogol' an der (in der russischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts kaum heimisch gewordenen Idyllengattung) versucht. Später werden wir sehen, inwieweit Gogol's Verse den ersten Bezug zum Idyllischen im weiteren Sinne darstellen, das für sein gesamtes Werk von Bedeutung ist.

Die Idylle¹⁷⁸ ist neben der Ekloge und der Pastorelle eine der Gattungen der antiken bukolischen Dichtung, die das Land- und v.a. Schäferleben (Vergils *Arcadia*) in idealisierender Form darstellt. Erotische Themen herrschen vor (Schäferdichtung). Die antiken Dichter der Idylle (wie auch der oft nicht von ihr unterschiedenen Ekloge)¹⁷⁹ statten ihre Texte mit Landschaftsbeschreibungen aus und lassen Hirten in einen Sängerwettstreit treten (Böschenstein-Schäfer 1967, 8), aus dem nicht notwendigerweise ein Gewinner ermittelt werden muß. Wiederaufgenommen wurde die Idylle in der Renaissance und gelangte in Klassizismus, Rokoko und Präromantismus zu einer neuen Blütezeit.

сюжета должно, мне думается, начинаться именно с *Вечеров* – не только в виду их фольклорной окраски, но и потому, что это ранний и основополагающий цикл произведений.“ (Vajskopf 1993, 7) Gerade das Motiv der Reise nach Griechenland (dem Schoß antiken Wissens) müßte dazu führen, daß man eine Analyse über Gogol's Sujettransformationen mit GK beginnt. Das Motiv der Reise taucht dann u.a. in MD wieder auf. Vajskopf (1993, 32) weist kurz auf die Bedeutung des hermetisch grundierten Bildungs- bzw. Initiationsromans für GK hin: „[...] смутные реликты теософского сюжета о путешествии как поисках мудрости и своего внутреннего Я (тема ‚самопознания‘ и достижения цели в *ГК*), раскрывающегося в субстанциальном двойнике героя или его утраченной возлюбленной.“

¹⁷⁸ Langer (1992, 262) weist darauf hin, daß Gogol' die fälschliche, aber weit verbreitete Rückführung von Idylle auf *eidōs* („Bild“) übernimmt („[...] die seinerzeit übliche Bildchen-Deutung des Wortes Idylle, die auch schon in ‚Hans Küchelgarten‘ realisiert wird, wie der Untertitel des Werkes, ‚Idillija v kartinach‘, verdeutlicht.“). Laut Garber (1974, 5) bedeutet *eidyllion* ein „kleines selbständiges Gedicht“ und bezieht sich „in der Antike nicht auf einen fest umrissenen Stoffkreis“. Vgl. hierzu und zu einer Definition der Idylle das Standardwerk von R. Böschenstein-Schäfer 1967, 2-4.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu Böschenstein-Schäfer 1967, 5.

Wie Langer (1992, 261) zu recht bemerkt, erfolgt die „Konkretisierung der Gattung“ in GK „nicht mit unmittelbarem Bezug auf antike Modelle (Theokrit, Vergil), sondern im Stil der zeitgenössischen bürgerlichen Idylle“. Neben „Luise“ waren dies die in Rußland stark rezipierten Idyllen (1756/1772) des Schweizers Salomon Geßner. Geßners Idyllen feiern eine Natur, die den Menschen *sua sponte* mit dem Notwendigen versorgt. Während bei den späteren Idyllikern wie Voss oder Goethe der idyllische Raum im Innern des Hauses angesiedelt ist, ist bei „Geßner noch der gesamte natürliche Raum als Wohnraum denkbar, natürliche kreisförmige Teilräume wie Grotte, Eichenhain und Laube geben dem Volk der Hirten Wohnstätten des Friedens, der Harmonie und der Schönheit.“ (Kesselmann 1976, 50) Idyllische Figuren gehören meist einer patriarchalischen Familie an, in der die „Menschen [...] als entweder sehr jung oder alt dargestellt“¹⁸⁰ werden. Das Infantile als das stets Präsensische (Erinnerung als „synchrone Bestätigung der Gegenwart“, *ibid.*, 44) der idyllischen Personagen trägt regressive Züge; der (wenn auch meist nur temporären) Melancholie gebührt als extremer Form der „Einsamkeitsästhetik“ ein Ort in der Idylle¹⁸¹. Schiller kritisierte in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795/6) die sentimentalische Trauer um den Verlust des Naturzustands“ und forderte vom Dichter der Idylle, „uns nicht rückwärts in unsere Kindheit“, nach Arkadien zurückzuführen, sondern aus dem „Schlaf unsrer Geisteskräfte“ nach „Elysium“ (zit. nach Kesselmann 1976, 180). Heidemarie Kesselmann (*ibid.*, 175ff.) beschreibt, wie zuvor bereits in der Philosophie des deutschen Idealismus die Ablehnung des „Rousseauschen Naturpostulats“ zu einem Übergang der „Naturidee als Leitbild geschichtlicher Progression in die Geschichte“ geführt hat. Bald wurde die Sorgenfreiheit des idyllischen „mit kindischem Spiel vertändeltes Lebens“ (Kant)¹⁸² verurteilt und Hegel fordert in seinen „Vorlesungen über Ästhetik“, der Mensch dürfe nicht in „idyllischer Geistesarmuth“ dahinleben, sondern müsse „arbeiten“.

Gogol's Idylle besteht aus achtzehn nummerierten „Bildern“ (*kartiny*), wobei jedoch drei „Bilder“ (V, XIV, XV) fehlen, worauf das Vorwort des „Herausgebers“ hinweist; hinzu kommen die Nachtvisionen, eine *Duma* und ein Epilog. GK entstand im Zeitraum 1827-29¹⁸³.

¹⁸⁰ Kesselmann 1976, 56. „Aufgrund der Eliminierung der Todeserfahrung befinden sich alle Menschen – gleich welcher Altersstufe – in einer kindlichen Bewußtseinsphase, in der Vergangenheit und Zukunft mit dem praesentischen Leben identisch sind.“

¹⁸¹ Kesselmann 1976, 73, 143. Zum Übergang des *locus amoenus* zum *locus terribilis*, v.a. in der Liebesklage, vgl. Garber 1974, 226ff.

¹⁸² „Über den muthmaßlichen Anfang der Menschheitsgeschichte“ (1786), zit. nach Kesselmann 1976, 175.

¹⁸³ Gogol' selbst datierte GK mit dem Jahr 1827. Bereits sein Schulfreund N. Prokopovič schenkte dieser Datierung keinen Glauben, mit dem Argument, daß Gogol' die Existenz eines solchen Werkes in Nežin nicht vor seinen Mitschülern verheimlicht hätte. Tichonravov und Šenrok jedoch hielten am Jahr 1827 fest, Šarovol'skij plädierte für eine Verlegung in die Zeit 1828-1829 (den gleichen Zeitraum nennt Fridlender 1954, 133-134). Stender-Petersen (1921) führte eine Aufteilung von GK in „idyllische“ und „romantische Teile“ durch: Die „Bilder“ I, VI, VII und das Ende von XVIII seien 1827 in der „idyllischen Phase“ entstanden, die restlichen „Bilder“ im Sommer 1828, als Gogol' intensiv die deutschen Romantiker gelesen habe. Diese Aufteilung folgt weltanschaulichen Kriterien und ist kaum haltbar, da gerade die ironische

GK ist möglicherweise Gogol's am explizitesten intertextuell ausgerichtetes Werk¹⁸⁴. Neben den Bezügen zu deutschen Idyllikern¹⁸⁵ spielen v.a. Byron, Žukovskij, Puškin, Tieck und Kjuhel'beker eine wichtige Rolle¹⁸⁶. Beginnen wir mit der (auch für Gogol's spätere Werke) spezifisch psychopoetischen ‚Korrektur‘ der deutschen Vorlage – der 1795 erschienenen, spätaufklärerischen Idylle ‚Luise‘ von J.H. Voss¹⁸⁷. Die weibliche Hauptfigur in Gogol's Werk trägt den gleichen Namen und ähnelt auch sonst der Voßschen Heldin, Gogol's Idylle ist jedoch nach dem männlichen Helden benannt, dessen Vorname einer Nebenfigur (dem Hausknecht Hans) aus dem Voßschen Text entlehnt ist; der Nachname Kjuhel'garten stammt möglicherweise aus einer Replik des Bräutigams, in der das Pfarrhaus gelobt, der Küchengarten jedoch als schlecht bestellt getadelt wird: „Das Pfarrhaus, schreibt er, ist hübsch, mit bequemen Gemächern;/ Aber das Obst nur gemein und der Küchengarten voll Unkraut.“ (Voss 1802. 92)¹⁸⁸ In Voss' ‚Luise‘ ist gutes Essen ein zentraler Bestandteil des arkadischen Daseins; dementsprechend nehmen Beschreibungen von Speisen überdurchschnittlich viel Platz ein¹⁸⁹. Auch in Gogol's GK finden wir zwei Passagen detaillierter Essensbeschreibungen, beide in ‚Bild‘

Beschreibung des Hauses der bürgerlichen Familie Bauch und von Bertas Geburtstagsfest in ‚Bild‘ VI den am ehesten gogolesken Teil von GK darstellt (an mehreren Stellen kippt das Pathos ins Grotteske um); hier beginnt auch Gogol's aktive Auseinandersetzung mit dem Sentimentalismus, die in IFŠ (NB das stemianische Fehlen des letzten Kapitels) und SP fortgesetzt wird (zum sentimentalistischen Stil bei Gogol' vgl. Vinogradov 1936, 305). Da Gogol' seine Texte meist einigen Überarbeitungen unterwarf, ist in jedem Fall das Datum 1827 als Beginn der Arbeit anzusetzen; hierfür sprechen sowohl die erwähnten politischen Ereignisse in Griechenland (vgl. Fridlender 1954, 130ff.) und der Niederschlag von Gogol's Gymnasiallektüre des *Syn otečestva* im Jahr 1827 (Kjuhel'beker und Moore) in GK; vgl. Iofanovs (1951, 180ff.) Kapitel über GK und Alekseev (1973), der ebenfalls vom Jahr 1827 ausgeht. Iofanovs Buch, das sich v.a. auf das Gogoliana-Archiv stützt, ist trotz starker Ideologisierung eine wichtige Quelle für Gogol's Jugendjahre. Zu den Datierungsvorschlägen in der älteren Forschung mit der entsprechenden Bibliographie vgl. Adams 1931, 127-129.

¹⁸⁴ „Количество литературных произведений, в разных жанрах, русских и иностранных, с которыми идиллия находится в несомненной и непосредственной генетической связи, довольно велико.“ (Alekseev 1973, 173)

¹⁸⁵ Gogol' setzt der antiken Mythologie der in Rußland verbreiteten Geßnerianischen Idylle National-Volkstümliches entgegen und verbindet die idyllische Thematik mit folkloristischen Elementen des romantischen, v.a. byronesken, Poems.

¹⁸⁶ V.a. Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) ist von Bedeutung. Adams (1931, 353) sieht die Haupteinflüsse bei Voss und Puškin, in zweiter Reihe bei Tieck, Žukovskij (das Gedicht ‚Teon i Ėschin‘ 1814), Schiller und Bestužev-Marlinskij.

¹⁸⁷ Laut Desnickij (1936, 53) befand sich ‚Luise‘ in Terjaevs Übersetzung aus dem Jahre 1820 in der Bibliothek des Nežiner Gymnasiums (Iofanov [1951, 185] bestätigt, daß das Buch vor dem Januar 1828 in die Bibliothek gelangt war). Stender-Petersen (1921, 100) weist darauf hin, daß das Vorwort des Herausgebers von GK an Terjaevs Bescheidenheitsgeste im Vorwort zur Übersetzung erinnert.

¹⁸⁸ Eine solche punktuelle Intertextualität ist vorstellbar, wenn man mit Stender-Petersen (1922, 629) davon ausgeht, daß Gogol' ‚Vossens ‚Luise‘ buchstäblich auswendig gekannt hat‘. Zu einer anderen Deutung des Nachnamens s.u.

¹⁸⁹ Vgl. auch Böschstein-Schäfer (1967, 73): „Antike Topoi suchte Voss mit gegenwärtigem Leben zu füllen: der Gegensatz von städtischer und ländlicher Kost steigert sich im ‚Abendschmaus‘ zu einer Lust an der häufenden Aufzählung von Speisen, die, in der ‚Luise‘ wiederholt, zu einem Signum der bürgerlichen Idylle wird.“

VI, in dem der Geburtstag der Berta Bauch beschrieben wird¹⁹⁰. Adolf Stender-Petersen (1921, 110) weist in seiner vergleichenden Studie nach, daß Gogol's „Bischof“ („сладкий бишеф“ Gogol' I, 73) und Капаunen („капун горячий“ *ibid.*, 74) von Voss übernommen sind. Die Essensthematik ist hier ausschließlich mit der zukünftigen Schwiegermutter verknüpft, der zu Ehren das Fest veranstaltet wird, und die die Gesellschaft sowohl bei Voss als auch Gogol' zu Tisch ruft.

Ähnlich wie „Luise“ beginnt GK mit einem idyllischen Bild eines alten Pastors im Kreise seiner aufgeklärt empfindsamen Familie¹⁹¹. Gogol's Pastor schläft nach einer durchwachten Nacht morgens im Garten ein und nimmt seine Enkelin im Halbschlaf bald als verführerische Schönheit bald als Erzengel wahr¹⁹². Das ehrwürdig väterliche Gefühl des Vosschen Pfarrers wandelt sich in Gogol's Text in eine merkwürdig leidenschaftliche, in einem erotischem Diskurs formulierte Neigung des Greises zu seiner Enkelin¹⁹³: „Dein wunderbares Bild in der Ferne./ versetzt mich in seltsame Erregung“ und „Warum nur, junger Gast./ Ziehst du so flammend mich zu dir?“¹⁹⁴ Zugleich wird die Bedeutung dieser Gefühlsaufwallung mit dem Argument entkräftet, der Pastor sei schon erkaltet, dem Tode nahe, die in dem Satz „Ich habe mich selbst schon lange in mir selbst begraben“ („Себя погреб в себе давно я,“ Gogol' I, 62) kulminiert¹⁹⁵. Diese sich über zwanzig Zeilen erstreckende Beschreibung des Gefühls der Reue über

¹⁹⁰ „Als echter kleinrusse liebte Gogol bekanntlich sein ganzes leben hindurch die freuden des tisches, und wir können daher nicht ohne grund schon von vornhereinannehmen, dass der reichhaltige speisezettel Vossens von seinem schüler gewissenhaft studiert und auch – kopiert worden ist, wie er ja auch später in seinen novellen eingehende kenntnis der erzeugnisse kulinarischer kunst verriet.“ (Stender-Petersen 1921, 109) und „Gogol gefiel augenscheinlich die deutsche sitte jener zeit, dem tischgeschirr formen aller erdenklichen art zu geben, bald die eines korbes oder eies, bald die eines kohlkopfes oder käuenden rindes.“ (*ibid.*) Bei Gogol' ist es freilich weder ein Kohlkopf noch eine Kuh, sondern sein eigenes Wappentier, die Ente, die hier in Porzellanform zur Aufbewahrung von Butter dient: „Редис и масло в фарфоровой у т к е “ (Gogol' I, 73, H.d.A.)

¹⁹¹ Die Herausbildung des romantischen „Kernfamiliencodes“, der die innigen Beziehungen der Familienmitglieder in Texten der Aufklärung bestimmt, beschreibt F. Kittler in seinen Aufsätzen zur „absoluten Familie“ (zusammengefaßt in dem Band *Dichter— Mutter – Kind* 1991).

¹⁹² „И на седого старика/ Твой образ дивный сдалека/ Волненье странное наводит?! Ты посмотри: уже я хил./ Давно к живущему остыл./ Себя погреб в себе давно я./ Со дня я на день жду покоя./ О нем и мыслить уж привык,/ О нем и мелет мой язык./ Чего ж ты, гостья молодая./ К себе так пламенно влечешь?“ (Gogol' I, 62)

¹⁹³ Cox (1980, 219) weist darauf hin, daß das Thema des Eltern-Kinder-Inzests in den *Večera* zum Motor des Sujets wird: „Rural life is represented by a closed family structure with strong, at times even indecently strong parent-child bonds. The dramatic conflict of many of these stories involves the young person's revolt against that family structure, against the tyrannical or even incestuous parent.“ In GK ist dieser Konflikt noch nicht voll entwickelt: das erotische Begehren geht nicht vom Vater, sondern vom Großvater aus, mit dem sich dann wiederum Ganc identifiziert (s.u.).

¹⁹⁴ „Зачем же тайная тоска/ Всю душу мне насквозь проходит“ (Gogol' I, 62)

¹⁹⁵ In *Kjuhel'bekers Ižorskij* fragt Kikimora den Helden: „Давно ли сравнил себя ты с хладным трупом“ (Kjuhel'beker 1961, II, 306). Zum Bezug von GK auf Kjuhel'beker s.u. – Die Verbindung von Tod und Eros begegnet uns noch einmal im X. „Bild“ in Luizas erstem Alptraum, der – offensichtlich inspiriert von Tat'janas Traum in „Evgenij Onegin“ – mit Deflorations- mit Todesängsten verschmilzt. Als Luiza am Fenster einschläft, und es zu regnen beginnt, träumt sie, sie ginge durch sumpfiges Gebiet, fürchtet jeden Schritt, und plötzlich blutet es

zurückliegende (weiter nicht benannte) Sünden und der Resignation des Greises korreliert in Voss' Text mit dem knappen Sinnspruch „Wir sind Staub“ (Voss 1802, 12) des – ansonsten lebenslustigen – Pfarrers. Ein wichtiger Unterschied zwischen „Luise“ und GK liegt in der Rolle des Pastors in der Liebesgeschichte des jungen Paares. In GK finden wir die romantische Bearbeitung der Elternliebe und Familienidylle, die nunmehr als Quelle des Unheimlichen, des Angsteinflößenden qualifiziert werden. Der ödipale Antagonismus zwischen Eltern bzw. Älteren und Jungen, den Gary Cox in den *Večera* feststellt¹⁹⁶, liegt in GK bereits vor. Auch wenn der alte Pastor dem jungen Paar scheinbar wohlgesinnt ist, kommt es in markanter Abweichung von der Vosschen Vorlage nicht dazu, daß er die Trauung vollzieht; der Pastor stirbt vor Ganc' Rückkehr – eigentlich ein Verstoß gegen die Gattungsregeln der (zudem meist patriarchal ausgerichteten) Idylle, in der die Familienharmonie im Zentrum steht. In Voss' Text bildet gerade die vorzeitige (!) Trauung des jungen Paares am Vorabend der geplanten Hochzeit durch den Vater der Braut den Höhepunkt der Idylle, die Eltern und Kinder harmonisch vereint. Die Polemik gegen den selbstzufriedenen Rationalismus, den säkularen Sensualismus¹⁹⁷ und die beschauliche Idyllik der Aufklärung, die später eine wichtige Rolle in den Erzählungen „Vij“ und SP spielen wird¹⁹⁸, läßt sich also aus Gogol's romantisch korrigierender Behandlung der das Bürgertum verherrlichenden „Luise“ bereits ablesen¹⁹⁹.

Als Ganc von seinen Reisen nach Ljunensdorf zurückkehrt, wird er von „alten Gedanken“ überwältigt und beim Anblick der heimischen Auen „weint er, schwach wie ein Kind“ („И как ребенок слабый, плачет.“ Gogol' I, 95). Dies leitet seine Regression in den heimischen Be-

aus einer Wunde; als Ganc über sie zu weinen beginnt, ergießen sich trübe Ströme aus seinen Augen.

¹⁹⁶ „The dynamism of youthful rebellion is an attack on the static nature of village life, but it is also an attack on the incestuous bond, which is viewed as the core of rural equilibrium.“ Cox (1980, 219). Cox (ibid., 222) sieht den ödipalen Konflikt in Gogol's *Večera* zugleich als Versuch, aus dem dörflichen Sozium auszubrechen („The patterns of family conflict here reproduce in microcosm the tension between urban and rural value systems.“ ibid., 219) Genau dies tut Ganc: er verläßt das als sexuell oppressiv empfundene Milieu der Familie seiner zukünftigen Braut, deren Name, Bauch, dieses als mütterlich-dominant ausweist (zur Klaustrophobie in bezug auf den Mutterkörper in den *Večera* vgl. Drubek-Meyer 1992).

¹⁹⁷ Vgl. hierzu Kesselmann 1976, 53.

¹⁹⁸ Details der Erzählung „Vij“ weisen auf Spuren der Idyllengattung hin: der Gegensatz zwischen Dorf und Stadt, der Zusammenstoß des Goldenen Zeitalters mit der Moderne und die antik-lateinischen Namen zweier Helden, die in erster Linie durch das „republikanische“ System der Bursa bedingt sind, aber auch einen Bezug zu Vergil herstellen. Das alte Ehepaar in SP ist auf das idyllische Leben von Philemon und Baucis (aus Ovids *Metamorphosen*) zurückzuführen. Auch hier wird es um einen Abschluß der in den *Večera* ausgearbeiteten ödipalen Problematik gehen: das Unschädlichmachen der aggressiven Eltern, die in SP der Fähigkeit, Kinder zu zeugen, und dadurch ihrer Macht, beraubt sind.

¹⁹⁹ Andere Motive, die in späteren Texten wieder aufgegriffen werden, sind die *kolokol'nja* in der dritten Zeile (vgl. IFŠ) und die Beschreibung des mit Moos bewachsenen, uralten Pastorenhauses mit schiefen Fenstern, die das allegorische Bild der verfallenen und zugewachsenen Kirche in „Vij“ vorwegnimmt. An beiden Stellen wird das Wort *vetchij* bzw. *vetčat'* verwendet, das das „Altem“, d.h. den Machtverlust, der Kirche als Institution – und damit das Erstarken des modernen Zeitalters – indiziert.

reich (den „Mutterbauch“) ein. Ganc, der sein „Idealich“²⁰⁰ in der Fremde aufgegeben hat (s.u.), findet zu Hause eine verwandte Seele vor: Luiza Bauch („Мещанский, ‚бидермайеровский‘ вариант мистического сюжета заключался в том, что герой обретал счастье в собственном доме, снискав родственную душу в скромном и преданном ему существе, которого он раньше не замечал.“ Vajskopf 1993, 23) Der Nachname der Braut zeigt jedoch, wie weit GK bereits von der klassizistischen, sentimentalischen oder präromantischen Idylle entfernt ist – auf der Ebene des sprechenden Namens nimmt er die groteske Biedermeieridylle, wie wir sie in SP vorfinden werden, vorweg²⁰¹. Ganc legt in der Idylle also den Weg vom Küchelgarten in den Bauch zurück (vgl. Schillers Beschreibung des Idyllischen als eines „physischen Zustands“)²⁰². Hier mag auch der Vorname des Helden eine Rolle spielen, der mit der komischen Figur des Puppentheaters, die ebenfalls einen kulinarischen Namen trägt, Hanswurst bzw. Hans Wurst (russ. *Ganswurst*) assoziiert ist²⁰³. Auch die Hochzeit mit Luiza, das glückliche Ende der Idylle, ist durch die Logik der Inkorporation, die sich in den Namen der Figuren kundtut, bestimmt: Alles, was im Küchelgarten heranwächst (d.h. Ganc), ist für den Bauch bestimmt²⁰⁴. Sieht man wie Vajskopf (1993, 32) Ganc' Reise als „metaphysische Initiation vor der Eheschließung“ an, wäre hier tatsächlich ein hermetischer Hintergrund gegeben, den Vajskopf in anderen Texten nachzuweisen versucht; diese hermetische Linie nimmt jedoch in Gogol's Text eine Wendung, die dazu führt, daß das zentrale Stück der Initiation (der Aufenthalt in der Dunkelheit = dem ‚Bauch‘) zum Ziel der Reise selbst wird.

Bei den deutschsprachigen Idyllikern des 18. Jahrhunderts wird die Natur als freundliche Behausung verstanden oder man neigt dazu, „den vorgefundenen Wohnraum mit Hecken und

²⁰⁰ Der Begriff des „Idealich“, der von Freud nahezu synonym mit „Ichideal“ verwendet wird, bezeichnet in jüngeren Arbeiten „ein Ideal narzißtischer Allmacht“, das nach dem „Vorbild des infantilen Narzißmus geprägt ist“ (Laplanche/Pontalis 1977, 217). „[...] für Lacan ist das Idealich eine vor allem narzißtische Bildung, die ihren Ursprung auf der Spiegelstufe hat und der Ebene des Imaginären zugehört.“ (ibid., 218) Dadurch ist das Idealich durch die „Prävalenz der Beziehung zum Bild des A h n l i c h e n“ (ibid., 228, H.d.A.) bestimmt. Das Ichideal wird hier als nicht notwendigerweise narzißtische Substruktur des Über-Ichs verstanden (vgl. hierzu Freuds „Massenpsychologie und Ichanalyse“, 1921).

²⁰¹ Hier zeigt sich, wie durchgehend das Groteske bei Gogol' zu finden ist – nur daß es sich in der Nullphase, obwohl im Text angelegt, nicht entfalten kann oder aber in der dritten Phase aus dem Text (ins Physische) verbannt wird.

²⁰² In „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (dazu Langer 1992, 267). Langer verfehlt die Aktualisierung der onomastischen Beziehung zwischen dem Helden und der Familie Bauch: „Er endet als Küchelgarten im Küchengarten der Bauchs.“ (Langer 1992, 275). Eine ähnliche Entwicklung wie Ganc nimmt übrigens Peer Gynt im gleichnamigen Versdrama von Ibsen (1867); Gynt sucht nach seiner Odyssee bei Solvejg, die ihm Mutter und Geliebte zugleich ist, Zuflucht.

²⁰³ Die komische Figur des Hanswurst, die von Gottsched aus dem Theater verbannt worden war, führt Tieck in seiner Komödie „Der gestiefelte Kater“ (1797) wieder ein. Als Vorarbeit zu diesem Stück hatte Tieck 1795 an einem Schwank mit dem Titel „Hanswurst als Emigrant“ gearbeitet. Ein intertextueller Bezug des Griechenland-‚Emigranten‘ Ganc auf Tiecks Stücke ist nicht auszuschließen.

²⁰⁴ Poggioli (1975, 16) hebt das Archetypische (d.h. die uterale Funktion) der Frau in der Schäferdichtung hervor: „This implies that the pastoral is a private, masculine world, where woman is not a person but a sexual archetype, the eternal Eve.“

Ranken und ähnlichem abzusichern, sich in einen sehr kleinen, überschaubaren Kreis einzugrenzen“ (Kesselmann 1976, 30). Bei Geßner dienen Höhlen und sich rankende Pflanzen dem traulichen Unterschlupf: „Mein Höle ist bequem“ so wird das behagliche Wohnen in der Natur in der Idylle ‚Milon‘ gekennzeichnet, ‚und ihre Wände sind mit weichen Fellen behangen, und vor dem Eingang hab‘ ich Kürbisse gepflanzt, sie kriechen hoch empor und werden zum dämmernden Dach.‘, (ibid., 50) In Gogol's GK ist die Beschreibung des pflanzenumrankten Hauses der Familie Bauch, aus der Luiza stammt, ambivalent. Der Wein, der das Haus umfängt, wird als Gitter (*rešetka*, Gogol' I, 72) wahrgenommen, der Hopfen („змеёйкой вьётся хмель“, ibid.) windet sich schlangengleich (Vergils ‚latet anguis in herba‘); das Motiv der Hopfenranken als Agenten eines übermächtigen Soziums, das den einzelnen wie mit Fangarmen festhält²⁰⁵, begegnet uns später im „panskij sad“ in „Vij“ („Хмель покрывал, как будто сетью, вершину всего этого пестрого собрания деревьев и кустарников и составлял над ними крышу, напялившуюся на плетень и спадавшую с него вьющимися змеями вместе с дикими полевыми колокольчиками.“ Gogol' II, 214)²⁰⁶; das Haus Bauch macht insgesamt den beengenden Eindruck eines „üppigen, beängstigenden grünen Locus amoenus“ (Langer 1992, 268)²⁰⁷. Das groteske Moment, das in der vor-romantischen Idyllik (trotz der von ihr verwendeten klassischen grotesk-arabesken Motive und Ornamentik wie Höhle/Grotte, Pflanzenranke, Mischwesen²⁰⁸) gänzlich ausgeblendet wird, kommt in Gogol's GK, wenn auch noch zögerlich, zu seinem Recht.

Auf Berta Bauchs Geburtstagsfest lädt man den zukünftigen Schwiegersohn Ganc dorthin ein; er läßt lange auf sich warten, doch als er endlich eintrifft, scheinen ihn der Wein und der reich gedeckte Tisch („И каша с рисом и вином душистым, / И сахарный горох, каплун горячий, / зажаренный с изюмом в масле“ Gogol' I, 74) aus seiner Melancholie reißen zu können, und er läßt sich von der Familie mit dem sprechenden Namen Bauch wieder

²⁰⁵ Wie bereits Langer (1992, 267) bemerkt hat, spielt in beiden Texten der *chmel'*, in GK als Pflanze, in SM im übertragenen Sinne (als Rausch) eine Rolle: Die konventionalisierte Metonymie des Hopfens für Alkoholrausch. Bei Familie Bauch ist es der Wein, der Ganc seine *toska* vergessen machen soll, in „Vij“ wird Choma reichlich mit Branntwein versorgt, um die Nächte in der Kirche durchzustehen. Auch die Symbolik der *zmeja* als sündiger Verführung ist in beiden Fällen gegeben. Luizas Mutter geht (und gemahnt hierin an die Kupplerin in *Ženit'ba*) davon aus, daß Ganc von seiner Melancholie geheilt würde, sobald er heiratete („вот женится и отпадет тоска“), und ihr Spruch „И что ж жена, как не веселье мужа“ (Gogol' I, 74) duldet keinen Widerspruch. In diesem Sinne ist auch ihre Korrektur des Diskurses ihrer Tochter zu verstehen, die Ganc als krank (*holen*) bezeichnet: „Что за болезнь, – сказала мать, / Живая БERTA: не болезнь, тоска/ Незванная к нему сама пристала;“ (Gogol' I, 74)

²⁰⁶ Ivanickij (1989, 23) sieht die feindliche Pflanzenwelt in PG als Index der teuflischen Welt, die in Gogol's Werken als weiblich-erdhafte kodiert ist („Одушевленные растения также получают статус принадлежности к ‚бесовскому миру‘.“)

²⁰⁷ Vgl. auch die ambivalente Aussage „И этот чувств счастливый гнет!“ (Gogol' I, 98) im letzten „Bild“, als Ganc und Luiza sich wiederfinden.

²⁰⁸ In Geßners „Palemon“ verwandelt sich ein Greis nach seinem Tode in eine Zypresse.

vereinnahmen²⁰⁹. Im achten „Bild“ jedoch quält Ganc wieder der Zweifel an der Monotonie seiner bürgerlichen Zukunft (vorgezeichnet in der Eintönigkeit der dörflichen Aisthesis: „Der Zaun, das Haus, das Gärtchen sind in ihr die gleichen“), er strebt nach Höherem, liest Plato, Schiller, Petrarca, Tieck und Aristophanes (Gogol' I, 84). V. Desnickij (1936, 55) weist darauf hin, daß es sich hier um das Leseprogramm der Kjuhel'bekerschen *Mnemozina* handelt, wie ja auch das gesamte ‚indische‘ „Bild“ IV, das sich exotischer Namen und Begriffe aus Thomas Moores „The Light of the Haram“ bedient, eine Lese Frucht des *Syn otečestva* des Jahres 1827 ist²¹⁰.

2. Von Kjuhel'beker zu Kjuhel'garten – Die Vätergeneration

Die Ersetzung des ‚n‘ (des Voßschen ‚Küchengartens‘) im Namen des Helden und im Titel der Idylle durch ein ‚l‘ indiziert einen Bezug auf Vil'gel'm Karlovič Kjuhel'beker, der sich seit dem Dekabristenaufstand in Haft befand und dessen Stil in etwa die hohe Stilebene in GK entspricht. Kjuhel'beker stammte aus einer sächsischen Familie. Seine Mutter wird als eine „истовая лютеранка, ревнительница евангельских заповедей“ beschrieben, die in ihrer Erziehung auf eine protestantische Moral des jungen Vil'gel'm großen Wert legte²¹¹ – in Gogol's GK ist Vil'gel'ms Vater ein Pastor. Kjuhel'bekers Vater hatte in Leipzig zusammen mit Goethe studiert. Hinzu kommt, daß der junge Gogol' in seiner Gymnasialzeit für alles Deutsche schwärmte, das sich zunächst im Erwerb einer teuren Schillerausgabe in der Originalsprache, später in seiner ersten Auslandsreise und der Vorliebe für die mittelalterliche Architektur deutscher Städte niederschlägt. Gogol' war wohl mit Kjuhel'bekers Reisenotizen vertraut; vgl. Desnickij (1936, 55): „Отрывок из путешествия по Германии' Кюхельбекера (он тянется по всем четырем книжкам ‚Мнемозины‘), во многом определил и содержание и тон гоголевской ‚идиллии‘. Отсюда, полагаем мы, идет у Гоголя-юноши любовно-мечтательное отношение к Германии, ‚романтической‘ Германии Кюхельбекера.“ Mit großer Wahrscheinlichkeit rezipierte Gogol' auch Teile aus dem Mysterienspiel *Ižorskij*²¹². *Ižorskij*, ein russischer Faust²¹³ mit oneginschen und byronesken Zügen, ist ein heimgekehrter

²⁰⁹ Zum Schluß drehen sich alle in ausgelassenem Tanz – eine Szene, die das melancholische Ende von SM vorwegnimmt, in dem der Erzähler in den tanzenden Greisinnen leblose Automaten zu sehen vermeint (vgl. Kap. IV.1.).

²¹⁰ Zu Gogol's ‚Exzerpten‘ aus „Svet Garema“ in *Syn otečestva* (1827, č. 112, Nr. 5) und den geographischen bzw. botanischen Anmerkungen (z.B. zu Kandagara, *mangustan*) vgl. Alekseev 1973, 178-180. Moore, ein Freund Byrons, war v.a. als Autor von „Lalla Rookh“ (1817) in Rußland überaus populär.

²¹¹ E. Puščritudova in: *Russkie Pisateli 1800-1917*, 1994, III, 253.

²¹² Fragmente wurden 1827 im *Syn otečestva* Nr. 1 (also im gleichen Halbjahr wie Moores Übersetzung, deren Rezeption Gogol's Alekseev 1973 nachgewiesen hat) und 1829 in *Pod snežnik* veröffentlicht.

²¹³ Der Bezug auf Goethe erfolgt in GK im Epilog, wo der Erzähler zugleich betont, sein eigenes Deutschland zu besingen: „И с неразгаданным волнением, / Свою Германию пою.“

Weltenwanderer, der u.a. in Griechenland war, das andere (wie z.B. Ganc) nur aus Büchern kennen („О Боже мой, вы были там/ Где за свободу гибли Леониды/ Где пел божественный Гомер – / В Афинах, Спарте были сами/ [...] Все это только знаю я из книг,–“ Kjuhel'beker 1961, II, 293). Da in *Ižorskij* auch das türkische Thema vorkommt („Туранский див, Арслан, мне шлет его в подарок.“ *ibid.*, 282), kann die Erwähnung der Verteidigung der Thermopylen gegen die Perser als politische Allegorie des griechischen Freiheitskampfes gelesen werden. Vom 2. Aufzug des *Ižorskij*, in dem u.a. Leichen, Irrlichter, *rusalki* und Sylphiden auftreten, scheint Luizas Traumsequenz in „Bild“ XII inspiriert zu sein (s.u.).

Gogol's stilistisch-axiologisches Verhältnis zu Kjuhel'beker in GK ist jedoch nicht einheitlich zu bestimmen, was auch durch die verschiedenen Bearbeitungszeiten des Textes zu erklären ist²¹⁴. Nach der Lektüre des *Evgenij Onegin* im Frühjahr 1828 mag auf die Gestalt Kjuhel'bekers (als des ‚deutschen Romantikers‘) der Schatten einer gewissen Distanzierung bzw. Ironisierung fallen sein. Schenkt man Pletnev Glauben, soll Vil'gel'm Kjuhel'beker das Vorbild für Lenskij in *Evgenij Onegin* gewesen sein²¹⁵. Desnickij (1936, 53-54), der GK sowohl mit Kjuhel'bekers „Olimpijskie igry“ (1825) als auch mit Puškins *Evgenij Onegin* vergleicht, spricht von der Nähe des jungen Gogol' zur russischen Romantik ‚deutscher‘ Prägung: „Мечтательному романтику в молодости, будущему социальному реставратору Гоголю, романтизм Кюхельбекера был более близок, чем Пушкину. Почему странное заглавие гоголевской идиллии не могло быть навеяно неясным устремлением к некоторому отождествлению Гоголем своего героя – и себя – с одним из редакторов ‚Мнемозины‘?“ (Desnickij 1936, 53-55) Desnickij erklärt den Titel der Idylle mit der Identifikation des Helden (bzw. des Autors) mit Kjuhel'beker²¹⁶. Gegen seine Argumentation ließe sich einwenden, daß

Страна высоких помышлений! Воздушных призраков страна!/ О, как тобой душа полна!/ Тебя обняв, как некий Гений./ Великий Гетте бережет“ (Gogol' I, 99).

²¹⁴ „Grade die Einheitlichkeit der psychologischen Betrachtung vermissen wir am meisten.“ (Stender-Petersen 1921, 123)

²¹⁵ Desnickij (1936, 53) geht im Anschluß an Pletnev davon aus, daß der „мечтательный немецкий облик романтизма“ des „пламенный романтик“ Kjuhel'beker in der Gestalt des Lenskij im *Versroman* Puškins parodiert wurde.

²¹⁶ Vgl. auch Langer (1992, 275): „Ebenso verweist der Name auch paronomastisch auf den Dichter Wilhelm Küchelbecker, dessen dichterische Ziele den Träumen des Hans durchaus entsprachen.“ Bereits Tynjanov kam in seinem Vorwort zur Kjuhel'beker-Ausgabe aus dem Jahr 1939 zu dem Schluß, daß in GK sich „Kjuhel'bekers Persönlichkeit widerspiegeln“ (Kjuhel'beker 1939, I, LXXX). Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß Gogol' Parallelen seiner eigenen Gymnasiumszeit und Jugend zu der des Sonderlings „Kjuhlja“ (vgl. Tynjanovs gleichnamigen Roman aus dem Jahr 1925) zog: Beide zeichneten sich durch einen eigentümlichen Charakter aus, litten unter körperlichen Schwächen (Kjuhel'bekers Taubheit), galten als schwärmerische Idealisten und wirkten nach dem Abschluß als (Haus-)Lehrer (vgl. Pul'chritudova in: *Russkie Pisateli 1800-1917*, 1994, III, 254). Überdies stand Kjuhel'beker, wie auch Gogol', etwas abseits der Petersburger und Moskauer Salons: Wenn in den 1810er und 1820er Jahren die nicht-russische Herkunft Kjuhel'bekers noch keine große Rolle spielen konnte, mußte doch Haft und Verbannung des Dichters zu seiner Entfernung vom hauptstädtischen literarischen Alltag maßgeblich beitragen; für die nächste Generation, der Gogol' angehört, spielt das ethnische und später nationale Moment schon eine größere Rolle: ebenso wie Gogol' seine kleinrussisch-provinzielle Herkunft ambivalent empfindet, verbindet er Kjuhel'beker bereits stark mit der deutschen, einer ‚fremden‘ Kultur (davon legen der Titel und

in GK Kjuhel'beker-Lenskij-Ganc²¹⁷ der Parodie nicht entgeht bzw. Kjuhel'beker selbst eine komplexere Gestalt ist als der „papieren“-zweidimensionale Lenskij²¹⁸.

In GK trägt ausgerechnet Ganc' künftiger Schwiegervater den Namen Vil'gel'm. Wenn man die Fabula von GK als eine Darstellung der stilistischen und ästhetischen ‚Verwandtschaft‘ Gogol's zu den Romantikern der 20er Jahre versteht, gehört der junge Ganc zur zweiten Generation, die sich einen Vil'gel'm Kjuhel'beker (in GK: Vil'gel'm Bauch; sowohl Bauch als auch -beker [Bäcker] sind mit dem Essen verbundene Lexeme)²¹⁹ zum Vater (in GK: Schwiegervater) wählt; daß in GK Berta (und nicht die junge Luiza)²²⁰, Geburtstag feiert, entspricht in der Logik der Generationen den *imeniny* Tat'janas. Ganc' Flucht vor der Familie des Vil'gel'm Bauch läßt sich als Versuch lesen, sich aus dieser Tradition zu befreien²²¹, d.h. einer doppelt ödipalen Bindung zu entgehen: psychologisch gedeutet wäre dies die erotische Mutterfixierung, meta-textuell die Faszination durch die Puškinplejade.

3. Die Ruinen des Idealisch – Fragmentarisierung des ‚ganzen‘ Ganc

Nun kann man sich fragen, warum die erste psychologisch detailliert geschilderte fiktive Figur in Gogol's Gesamtwerk ein alter Pastor ist. Abgesehen von der Voßschen Vorlage und der Vorliebe der idyllischen Gattung für bejahrte Figuren spielt der psychologische Hintergrund die entscheidende Rolle. In der Schilderung des Pastors wird eine psychische Position zum Ausdruck gebracht, die der Autor selbst einnimmt²²². Die Identifikation mit einem Greis, dem eine

der Handlungsort der Idylle Zeugnis ab). Beide Dichter realisierten in verschiedenen Phasen der Romantik durch ihre Biographie die romantische Universalie des Fremden im Eigenen. Vgl. hierzu Döring-Smirnov/ Smirnov 1980.

²¹⁷Über Ganc und den „gettingenskij“ Lenskij vgl. Adams 1931, 348. Der Vorname von Ganc' Schwiegervater in spe, Vil'gel'm, verweist außer auf Kjuhel'beker (s.o.) auf literarische Figuren der deutschen Literatur: Goethes Bildungsroman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (der Held flieht aus der ihn beengenden Familie und reist um die Welt), Schillers „Wilhelm Tell“, Tiecks „William Lovell“ (zum Bezug auf letzteren Text vgl. Stender-Petersen 1921, 126).

²¹⁸Zum „literarischen“, d.h. ‚papierenen‘ Charakter“ Lenskijs vgl. Meyer 1995, 372. Zu Nabokovs Kritik an Tynjanovs Gleichsetzung Kjuhel'bekers mit Lenskij vgl. *ibid.*, 378.

²¹⁹Vgl. Langer 1992, 277, die auf den „kulinarischen Aspekt des Namens“ einer späteren sinnlich-niedrigen Figur, Pirogov, hinweist.

²²⁰In Abweichung von Voss, wo Luise, nicht ihre Mutter, Geburtstag feiert, worauf schon Stender-Petersen (1921, 109) hinwies.

²²¹Zum Ödipalen in der Romantik vgl. Smirnov 1991. – Auf der anderen Seite erinnert Langer daran, daß Gogol' in seiner Wahl der Idyllengattung eine bescheidene Schülerposition zur Puškinschen Generation einnimmt: „Der Rückgriff auf die Gattung Idylle ist im Sinne der europäischen Literaturtradition vielmehr als Bescheidenheitsgeste zu verstehen, ein Aspekt, der von der zeitgenössischen Kritik kaum gewürdigt wurde. Die Idylle galt traditionell als ‚genus humile‘, ja als niedrigste Gattung und somit auch als Übungsfeld für junge Dichter.“ (Langer 1992, 261) Zur Idylle als *genus humile* bei H. Vida, J.C. Scaliger, M. Opitz u.a. vgl. Böschstein-Schäfer 1967, 42.

²²²Gogol's erster Kunsttext nimmt im übrigen seinen späteren Verhaltenstext vorweg: die Beschreibung des Morgens des alten Pastors schildert eine typische physische Befindlichkeit, die für den älteren Gogol' charakteristisch war: sich ständig dem Tode nahezufühlen und tagsüber im Sessel zu schlafen.

erotische Befriedigung nicht mehr zugänglich ist, ist v.a. durch den Wunsch, sich von eben diesem Bereich fernhalten zu können, bestimmt (vgl. die Briefe an die Mutter oder Danilevskij, in denen er eine Verbindung mit einer Frau für sich apodiktisch ausschließt). Der Rückzug von der Sexualität²²³ wird in Gogol's Texten durch eine Bewegung auf der Achse des Lebensalters ermöglicht; diese Regression bedeutet, entweder Kind oder Greis zu werden²²⁴. Gogol' verwendet in seinen späteren Werken besondere Sorgfalt auf die Darstellung von Figuren, die sich von ihrem Lebensalter her bereits jenseits des Heiratsalters befinden (und wenn sie doch heiraten wollen, wird diese Absicht verspottet).

Paradoxerweise findet sich die einzige Stelle, an der sich ein erotisches Begehren auf Luiza bezieht, im ersten „Bild“, und es geht vom greisen Pastor aus. L u i z a (d.h. die L j u nensdorfer Idylle) zu begehren, bedeutet in der Logik dieses Texts greise Resignation.

Der Übergang von Kindheit zum Erwachsenenalter wird im zweiten „Bild“ der Idylle thematisiert. Die zunächst von „vernichtenden irdischen Leidenschaften“ („Земных губительных страстей“ Gogol' I, 66) ungetrübte Freundschaft der Kinder Ganc und Luiza wird durch erste Liebesregungen und Ganc' Entwicklung eines Spleens getrübt („Душа, в волненьи темных дум, / О чем-то, скорбная, тоскует;“ Gogol, 67). Die „Anmut der Reden“ der kleinen Luiza („Блистала прелестью речей“, Gogol' I, 66) wird durch „erste Reden der Liebe“ („речи первые любви“, Gogol' I, 67) abgelöst. Das zweite „Bild“ liefert eine detaillierte Beschreibung der Launen des jungen Ganc, der sich fortan den Reden seiner Jugendfreundin entzieht, um den „stummen Buchstaben“ der Bücher nachzujagen.

Сидит за книгою преданный,
И, перевертывая лист,
Он ловит буквы в ней немые
– Глаголят в них века седые,
И слово дивное гремит.– (Gogol' I, 68)²²⁵

Oxymoronisch „sprechen“ aus ihnen Jahrhunderte, so „grau“ (*sedoj*) wie der alte Pastor. Vom Erzähler erfahren wir, daß Ganc in der Vergangenheit lebt: „Назад далеко он живет.“ Gogol' I, 68) – durch die Verwendung des Wortes *sedoj* kommt es wiederum zu einer Annähe-

²²³ Vgl. H. McLeans (1989) Aufsatz „Gogol's Retreat from Love“ aus dem Jahr 1958.

²²⁴ Langer weist darauf hin, wie sich Ganc' Alter der Situation anpaßt: „Der greisenhafte Heimkehrer aus dem Totenreich der Antike, der sich alsbald im Hochzeitsreigen wieder verjüngt und von der Balladengestalt zur Idyllenfigur wandelt [...]“ (Langer 1992, 277). Über Gogol' als Greis und Kind vgl. Ingold 1981, 322.

²²⁵ Mit Kittler könnte man sagen, daß er dem ihn mit seinen Reden umgarnenden „Muttermund“ der Luiza Bauch entfliehen will, indem er sich der symbolischen Ordnung zuwendet, die Kennzeichen einer erhabenen („stummen“) Schrift trägt. – Ganc ist ein Vorläufer von Akakij Akakevič, der nur mit der graphischen, zwei-dimensionalen Welt der Buchstaben kommuniziert (vgl. dazu Vajskopf 1978, 38, der Akakij auch als *mertvorozhdennyj* bezeichnet; dieses Attribut weist auf die Opposition des [Mutter]Bauchs und der Buchstabenschrift hin).

rung dieser beiden Figuren²²⁶. Ganc entwickelt ein sekundär narzißtisches „Idealich“, das die Funktion hat, die „Selbstzufriedenheit des primären infantilen Narzißmus wiederherzustellen“ (Freud 1977, 336). Dies geschieht mit Hilfe einer Identifikation mit einer Vorbildgestalt, in diesem Fall des Pastors.

*Молодой Мемфобург Мемфобург
люб. Мемфобург.*



Exemplar der Idylle *Ganc Kjuchel' garten* mit einer Widmung an Pogodin

Die durch die Lektüre angeregten Tagträume erfüllen Ganc bald mit einem Gefühl des *ennui*:

Они прекрасны, те мгновенья,
Когда прозрачною толпою
Далеко милые виденья
Уносят юношу с собой.
Но если мир души разрушен,
Забьт счастливый уголок,
К нему он станет равнодушен. (Gogol' I, 68-69)

²²⁶ Die Identifikation mit dem Pastor durchläuft im Text einige Phasen: Als Ganc zurückkehrt, wird er explizit als Greis bezeichnet: „Идет согнувшись как старик;/ В нем Ганца нет и половины“ (Gogol' I, 93).

Er will den „ugol tesnyj“ verlassen, um nicht „tot für die Welt“ zu sein („Себя обречь бесславью в жертву?/ При жизни быть для мира мертву?“ *ibid.*, 78). Inspiriert von Winckelmanns antiker Welt, der er seine rationale und enge deutsche Heimat gegenüberstellt („О, как чудесно вы свой мир/ Мечтою, греки, населили!/ Как вы его обворожили!/ И наш – и беден он, и сир/ И расквадрачен весь на мили.“ Gogol' I, 70) bricht Ganc in das südliche Griechenland auf²²⁷. Die „traurigen Altertümer Athens“ („Печальны древности Афин“, Gogol' I, 88) jedoch enttäuschen den jungen Schwärmer, der die Überreste der antiken Skulptur nach allegorischer Betrachtungsweise als Fragmente „der facies hippocratica der Geschichte“ (Benjamin 1991, I, I, 343) liest: „Zerschlagen das anmutige Denkmal/ Zerbrochen der kraftlose Granit./ Nur die Bruchstücke sind ganzgeblieben.“ („Изящный памятник разбит./ Изломлен немощный гранит./ Одни обломки уцелели.“ Gogol' I, 88). Gogol's Bezug auf die barocke Denktradition der Allegorie, wie sie W. Benjamin verstanden hat, ist hier unverkennbar. Die Rückbesinnung und Neubelebung der im Klassizismus zur Konventionalität erstarrten Allegorie ist ein wichtiges Moment der romantischen Literatur²²⁸. Die Gattungen der empfindsamen Bukolik (dazu gehört auch die klassizistische Idylle) sind für GK zwar Orientierungspunkte, doch ist Gogol's Beziehung zum Stil wie auch den anthropologischen Maximen des Sentimentalismus distanziert, um nicht zu sagen ironisch²²⁹. Solchermaßen ist GK, wie auch der Einsatz bukolischer Elemente in den *Večera* und *Mirgorod* (v.a. in SP), als ein stufenweiser Rückzug von der vorangehenden Stilperiode zu sehen. Die an das Barock angelehnte melancholisch-allegorische Haltung überwiegt bereits in GK stellenweise die traditionell-rousseauistischen Elemente der sentimentalistischen Idylle und konstituiert zugleich die eigentlich romantische Schicht des Textes, die sich byronesk und elegisch präsentiert („The Kuechelgarten poem ist about a mildly Byronic German student and contains such queer images, inspired from reading too many German moon-and-graveyard stories“, Nabokov 1961, 8)²³⁰. Der für die melanco-

²²⁷ In „Bild“ XII ist jedoch die Rede von Ganc' Konfrontation mit dem „giftigen Glanz“ der städtischen *sueta*, ohne daß nähere Angaben zum Ort gemacht werden. In der pastoralen Opposition Stadt – Land ist GK ein Vorgriff auf „Vij“, wenn man davon ausgeht, daß in der späteren Erzählung „Vij“ eben jene Begegnung des Seminaristen mit der Stadt (Kiev) seine seelische Krise auslöst, wäre eine Deutung des Wortes Vij als *ville* („Stadt“) möglich (mündliche Mitteilung von I.P. Smimov). Die Gegenüberstellung eines ländlichen Arkadiens und dem verderblichen Einfluß der Stadt ist typisch für die Gattung der Idylle, die wohl aus diesem Grund in der russischen Kultur, die (ob des Fehlens der für die deutsche Kultur des 18. Jahrhunderts typischen Vorstellung einer idealen Natürlichkeit) die Opposition Hauptstadt – Provinz betont, ansonsten eine andere Rolle spielt. „Vij“ ist in der zweiten Hälfte des Jahres 1834 entstanden, etwa zeitgleich mit „Portret“ und „Nevskij prospekt“ – den beiden ersten in der Großstadt handelnden Texte Gogol's, die zugleich stark unter dem Einfluß der frenetischen Schule stehen, die die Schilderung von Großstadtelend in die Literatur einführt (vgl. Busch 1980, 36ff.).

²²⁸ Vgl. de Man 1979. Vgl. auch die Rückbesinnung auf die barocke Allegorie im Fall des tschechischen Romantikers K.H. Mácha (Drubek-Meyer 1997).

²²⁹ Langer (1992, 264) spricht von einer „Desavouierung“ der Komponenten in GK: des „Flämischen“ (Niedrigen), des Naiven, des Erhabenen und Sentimentalischen. Vgl. die entgegengesetzte Position bei Stender-Petersen (1921, 120ff.), der in GK noch kein „satirisch-verneinendes“ Moment finden kann.

²³⁰ Vgl. Stender-Petersen (1921), der in GK ältere sentimentalistische und jüngere romantische Textteile unterscheidet (vgl. die Polemik bei Adams 1931, 349-354) und neben dem

lisch-allegorische Haltung typische Leseakt wird explizit hervorgehoben: „Везде читает смутный взор/ И разрушение и позор“. (Gogol' I, 89)²³¹ Im Oxymoron der „heilgebliebenen Bruchstücke“ (nur was zerbrochen ist, kann heil bleiben) kündigt sich die „allegorische Zerbröckelung und Zertrümmerung“ der Welt, wie sie v.a. in MD aktualisiert wird, durch den melancholischen Blick bereits an (Benjamin 1991, I, 1, 363); für den Melancholiker hat sie die Funktion der Mortifikation und Konservierung: „Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück [...]“ (Benjamin 1991, I, 1, 359). Auch die melancholische Beschaffenheit dieses Blicks wird gegen Ende der Beschreibung der Ruinen explizit thematisiert – es ist die Rede von „unausdrückbarer Traurigkeit“ und dem „Aufbegehren der Seele“: „Невыразимая печаль/ Мгновенно путника объемлет./ Души он тяжкий ропот внемлет“ Gogol' I, 89).

Oben wurde bereits Langers Deutung der Zeilen „Идет согнувшись как старик/ В нем Ганца нет и половины“ (Gogol' I, 93) referiert. Da Langer jedoch die russische Schreibung der deutschen Namen durchweg nicht berücksichtigt (sie spricht von Hans statt Ganc)²³², entgeht ihr die Semantisierung des Namens des Helden, die in der Zeile „Er ist nur noch der halbe Ganc“ entblößt wird. Der vormals ganze Ganc kehrt von seiner Reise nach Griechenland ‚gebrochen‘, als halber Ganc zurück. Das Thema des Bruchs (die zerbrochenen Ideale, der ‚halbe‘ Körper, der dem antiken Torso assimiliert ist)²³³ ist also immer auch mit dem Namen, genauer, dem Namen des (Groß)Vaters verbunden. Die griechischen Ruinen werden als *ostanki* bezeichnet, ein Wort, das im nächsten „Bild“ (XVI) zweimal für die sterblichen Überreste des

Einfluß Schillers (dessen Werke Gogol' 1827 las) insbesondere den Tiecks betont: „Seinem Einflusse, der Lektüre des ‚Almasur‘ vielleicht, verdankte Gogol jene Melancholie und Naturschwärmerei, die der ursprünglich Vossisch gedachten Idylle ein so überraschendes Gepräge geben“. (Stender-Petersen 1922, 630)

²³¹ Die Grundhaltung im melancholisch-allegorisierenden Schaffensprozeß, so stellt Benjamin fest, ist die Selbstreflexion. Sie macht die Melancholie zu einer der wichtigsten Meta-Pathologien des 19. Jahrhunderts (vgl. Starobinski 1987) und den romantischen Dichter-Melancholiker Gogol' zu einem der ersten russischen Psychologen. Vgl. Novalis' Diktum vom Poeten als eines „transzendentalen Arztes“ (zit. nach Marquard 1987, 170). – Jamison (1993, 267ff.) führt eine lange Liste romantischer Autoren an, von denen man annimmt, daß sie manisch-depressiv (bzw. zyklotym) waren, darunter Batjuškov, Baudelaire, Lord Byron, Coleridge, Fet, Gogol', Hölderlin, Hugo, Keats, Lermontov, Kleist, Poe, P.B. & M. Shelley (einige der genannten wurden interniert, viele von ihnen versuchten einen Selbstmord). So pauschal und ungenau solche Statistiken auch sein mögen, sagen sie doch etwas über die Häufigkeit eben dieser Psychose aus.

²³² Auch wenn die russische Schreibweise Ganc den frikativen Laut ‚h‘ am Wortanfang indizieren soll, bleibt zumindest die graphische Erscheinung des ‚g‘.

²³³ Hier ist ein Bezug auf das in *Ižorskij* erwähnte zweigeschlechtliche Kugelwesen aus Platons *Symposion* gegeben. Vgl. die Replik Kikimoras in Kjuhel'bekers Text: „Она – моя то половина, / С которою соединен и слит, / Божественный гермафродит/ [...] Но там – не знаю, как – да согрешил:/ тогда создатель/ Меня во гневе на два распилил“. (Kjuhel'beker 1961, II, 307). Ganc war vor seiner Reise, als er noch mit Luiza vereint war, noch nicht in zwei Hälften geteilt, noch ‚ganz‘. Die Trennung von Luiza und seiner Ljunensdorfer Idylle jedoch hat ihm seine Ganzheit genommen. Es ist jedoch parallel eine weitere Deutung möglich, die Ganc' sprechenden Namen dahingehend deutet, daß er als narzißtisch in sich versenktes Ich, das bereits ohne weiblichen Widerpart komplett, ‚ganz‘ ist; die zweite Deutung wird durch seine Unzufriedenheit mit der Idylle und seiner Zukunft mit Luiza nahegelegt.

alten Pastors gebraucht wird („Все жители останки провожали“ und „Тут бранные покоятся останки/ Пастора [...]“ Gogol' I, 90, 91), so daß die antike Ruine mit dem toten menschlichen Körper äquivalent gesetzt wird. Benjamin weist auf die genetische Verbindung des Grotesken mit verschütteten Ruinen und Katakomben hin (Benjamin 1991, I, 1, 348). Es ist eben jene barock-allegorische Sicht der Welt und des Körpers, die sich im späteren Werk Gogol's in eine Modellierung grotesker Körper verwandelt²³⁴. Bezüglich des Komplexes Melancholie/Allegorie, der zugleich Thema als auch Verfahren ist, läßt sich zusammenfassend sagen, daß er in GK durch die wechselnde Identifikation des Urhebersubjekts mit als Melancholikern ausgewiesenen Figuren bestimmt ist, die entweder ihren Körper (der Pastor) oder das begehrte Objekt (für Ganc ist dies die Architektur der Antike) allegorisch, d.h. aus einer *vanitas*-Position²³⁵, lesen. Als der Pastor stirbt, verbinden sich in einem Wortmotiv diese beiden Figuren (Jugend und Alter) und ihre Semantik in einem allegorisch-melancholischen Leseakt des nunmehr übergeordneten lyrischen Ich, das eine Mortifikation des eigenen Körpers durch diesen Text in Aussicht stellt. Hinter dem das gesamte 18. Jahrhunderts durchziehenden Ruinenkult, der im Sentimentalismus und in abgewandelter Form dann im Schauerroman kulminiert, steht die literarische und v.a. kunsthistorische Tradition, dem Fragment, der beschädigten Statue, dem Torso einen hohen Wert zuzuschreiben. Hier sei Cynthia Chases Diktum über unvollständige antike Skulpturen angeführt: „[...] as if their effacement empowered the viewer's 'inner eye' to recognize its own work of recreation.“ Chase zeigt in ihrer Analyse von Wordsworths *Books* und „The Prelude“, wie der Autor Leiche und Marmorstatue gleichsetzt²³⁶: „in making such a comparison, the poet invokes a classic strategy for relating loss to value, or effacement to intensity; within a certain long-lasting literary and historical tradition, the sculpture of classical antiquity is treasured precisely in the condition of defacement or fragmentation in which many such works were found.“ (Chase 1986, 24) Die Beschädigung und den Mangel als höheren Wert, als Hinwendung zum Erhabenen („[...] останки [...] / Священные [...]“ (Gogol' I, 90) zu sehen, ist somit ein bevorzugtes masochistisches Denkspiel des Melancholikers – sei es nun christlicher oder säkularer Art.

Wenden wir uns noch einmal der Zeile „Одни обломки уцелели“ (Gogol' I, 88) zu. Der „Herausgeber“ verwendet in seinem Geleitwort zu der Idylle das gleiche Verb („heilbleiben“): „многие из картин сей идиллии, к сожалению, не уцелели“. (Gogol' I, 60, H.d.A.)²³⁷

²³⁴ Gogol's Bezug auf barocke Traditionen (S. Polockij, aber auch die jesuitische Schulliteratur) ist nur vereinzelt behandelt worden. Vgl. jedoch die Arbeiten Peretc' („Gogol' i matorusskaja literaturnaja tradicija“ 1902).

²³⁵ Zu den barocken Topoi der *vanitas* und des *memento mori* in den späteren Werken Gogol's vgl. Shapiro 1993, 155ff.

²³⁶ Zwei der Frauenschönheiten in den frühen Texten Gogol's erstarren entweder zum Standbild (Alkinoe in „Ženščina“) oder sind tot (die Leiche der *pannočka* in „Vij“).

²³⁷ In der Kapitelzählung fehlt „Bild“ V (auch wenn „Bild“ IV durch eine gepunktete Leerzeile in zwei Teile zerfällt, kann der zweite nicht als eigenständiges Kapitel angesehen werden). Auf das Fehlen weist bereits Alekseev (1973, 174) hin („Картина V' отсутствует, хотя это не оговорено“), ohne jedoch anzuführen, daß zwei weitere „Bilder“ fehlen (s.o.)

Die entschuldigende Rechtfertigung der Fragmentarizität des Textes, an der Oberfläche als unbeholfener Versuch der *captatio benevolentiae* zu sehen, setzt das (absichtsvoll) bruchstückhafte Textkorpus mit den Ruinen der antiken Bauwerke gleich²³⁸, so daß sich für GK folgendes Paradigma ergibt: ein als fragmentarisch ausgewiesener Text – Bruchstücke der antiken Architektur – der tote Körper als Fragment (u.a. auch der Romantik selbst)²³⁹. Wichtig ist v.a. festzuhalten, daß das – im Rahmen des romantischen Codes – fragmentarische Textkorpus dem kranken oder als tot vorgestellten Körper der Figuren gleichgesetzt wird und in der Analyse der Darstellung dieser Körper mit der realen psycho-physischen Dynamik der Melancholie, deren Quelle außerhalb des Textes anzusiedeln ist, zu rechnen ist. Das Korpus des Urhebersubjekts wäre in diesem Fall der Text, das Korpus des realen Autors ein konkreter Körper, der aus einer solchen Analyse melancholischer Kreativität und physischer Auto-Allegorisierung nicht ausgeschlossen werden kann. Der reale Körper ist hier nicht so sehr das Bezeichnete, als der *stylus*, der den Textkörper mitgestaltet – Körpertechniken sind mit Schreibweisen zu vergleichen. Man kann den geheimniskrämerischen ersten Satz in diesem ersten Buch Gogol's in diesen Zusammenhängen zwischen Biographie/Körper und Kunstwerk/Text lesen: „Предлагаемое сочинение бы не увидело света, если бы обстоятельства, важные для одного только Автора, не побудили его к тому“. (Gogol' I, 60)

Ganc' Konfrontation mit dem realen Griechenland, in dem der „kreischende Muselmane“ auch noch die „letzten Reste“²⁴⁰ der Antike zerstört („И мусульманин по стенам/ По сим обломкам, камням, рвам/ Коня свирепо напирает,/ останки с воплем разоряет.“ Gogol' I, 89), erinnert ihn an die nüchternen Gespräche, die in „Bild“ VI in der Familie Bauch über die Politik, namentlich den griechischen Freiheitskampf in Missolonghi²⁴¹, geführt werden: „Про

²³⁸ Die Fragmentarizität des Werks bildet ikonisch einen Torso ab. Das Fehlen der drei „Bilder“ verfügte ansonsten über keine *motivirovka*, denn durch die Lücken entsteht keine ästhetische Spannung, die wie in *Evgenij Onegin* den Leser anregen würde, sich die fehlende Stücke hinzuzudenken. D.h., es handelt sich um *lacunae*, weiße Flecken, deren Funktion in der Gesamtstruktur (außer der Abbildung des Torso-Charakters) keine semantische, sondern eine meta-poetische ist (vgl. hierzu Kap. X. zur *lacuna*).

²³⁹ Die Szene am Grab des Pastors erinnert an die Grabszene in *Evgenij Onegin* (vgl. den Kommentar von Kleman und Beleckij in Gogol' I, 495), so daß mit dem Pastor noch einmal der romantische Held (Lenskij) und seine Gesinnungsgenossen Ganc und der Gymnasiast Gogol' sterben.

²⁴⁰ Diese Stelle bezieht sich auf die Erhebung der Griechen gegen die Türken, die im Jahre 1821 begann und sich bis 1826-7 hinzog, als v.a. Athen zum Zentrum der Kämpfe wurde und das Parthenon zerstört wurde (vgl. Iofanov 1951, 192-193). Die Zerstörung der Bauwerke ist also doppelt: durch die Zeit und die politischen Ereignisse.

²⁴¹ Zum politischen Hintergrund vgl. Fridlender (1954, 130-131), der Ganc' Abreise gänzlich politisch motiviert und den Besuch Athens historisch-chronologisch bestimmt („– это картина Афин, захваченных турками после временного подавления ими освободительного движения. 25 августа 1826 г. турецкими войсками удалось снова овладеть Афинами. 5 июня 1827 г. пал Акрополь. Именно в это время Ганц оказался в Афинах.“ (ibid., 131, H.d.A.). Fridlender weist darauf hin, daß in der dargestellten Welt nach dem „Bild“ XIII zwei Jahre vergehen, d.h. daß das „Bild“ XVI bereits im Juni 1829 handelt, der Zeit, in der GK herauskam). Langer (1992, 266) verbindet die Nennung des aus dem geographischen Gebiet Arkadien stammenden Freiheitskämpfers Kolokotronis mit dem kosakischen „Freiheitskampf“. Die sechs Zeilen lange und willkürlich scheinende Aufzählung politischer

злой неурожае, про греков и про турок./ Про Мисолунги, про дела войны./ Про славного вождя Колокотрони“. (Gogol' I, 74) Die Reste der antiken Denkmäler werden ihm zur sinnlichen Erscheinungsform der Geschichte, die nur noch „Vergängnis“ ist. Ingold schreibt: „Jede Form von Totalität gab Gogol verloren, das Ganze der Welt und das Ganze seines Wissens über diese Welt war für ihn nur ein ruinöses Riesengebirge, eine unübersehbare Ansammlung von in sich disparaten Versatzstücken aus einem nicht mehr rekonstruierbaren Sinn-und-Form-Zusammenhang, den er aber – bald durch die Lupe, bald durchs Fernglas – mit permanent erigierten Blick ganz neu ins Werk zu setzen hoffte.“ (Ingold 1981, 317)²⁴² Die Ruine, in der „die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen“ hat (Benjamin 1991, I, 1, 353) stellt für Ganc, der sich in Richtung Idyllenfigur zurückbewegt, nur noch das Zeugnis seines abklingenden Fernwehs und einer Melancholie, die sich als Spleen herausstellt, dar. Er beschließt, den antiken Traum und die Ruine als Metapher des Phantasmas der melancholischen Zerstörung seines Körpers zu vergessen („Руины путник покидает./ Клянется их забыть душой“, Gogol' I, 89-90) und in seinen *tesnyj ugol* zurückzukehren. Ganc' Rückkehr ist somit der regressive Versuch, die ursprüngliche „Allmacht des infantilen Narzißmus“ (Laplanche/ Pontalis 1975, 218) der kindlichen Idylle wiederherzustellen; dies ist unmöglich, und der Verblendung durch die kurzlebige „heroische Identifikation“ (s.u.) mit den griechischen Freiheitskämpfern folgt die Einsetzung des sich rational gebärdenden Über-Ichs, das sadistische Züge²⁴³ trägt:

Тот, небом избранный, постиг
Ц е л ь в ы с ш у ю с у щ е с т в о в а н и я ; [. . .]
Но мысль, и крепка и бодра,
Его одна объемлет, м у ч и т
Желаньем блага и добра; его трудам великим у ч и т . (Gogol' I, 95,
H.d.A.)

Ereignisse der 20er Jahre wäre jedoch ein eigenes Thema; man müßte zum einen die Bedeutung des griechischen Freiheitskampfes (einschließlich Byrons Rolle) für Gogol' klären, zum zweiten seine Kontakte mit griechischen Emigranten in Nežin in Betracht ziehen (vgl. Iofanov 1951, 194 über seine Schulfreundschaft mit dem Emigrantenkind K. Bazili, der wie viele andere Griechen über Odessa nach Nežin geflohen war). Langer weist darauf hin, daß GK die Stelle in den späteren ZS vorwegnimmt, wo in einem ähnlichen Montageverfahren Fetzen aus der zeitgenössischen Weltgeschichte in den Text eingehen (der spanische König und der algerische Bey). Im Gegensatz zu Fridlender und Langer würde ich jedoch nicht von einer primär politischen Auslegung der in den Text einbrechenden Eigennamen, die eher eine arabeske bzw. ornamentale Funktion haben, sprechen. „Wie Eichenbaum (in seiner *Šinel'*-Analyse) wertet auch Belyj die Überfülle von Orts- und Personennamen bei Gogol' als grotesk-verfremdenden *zaum'*-Effekt, als ‚offenkundige Tendenz zur *zaum'*.“ (Hansen-Löve 1978, 160)

²⁴² Ingold stellt in Berufung auf einen Vortrag von M. Frank eine Verbindung zwischen analytischer Zersplitterung und Geschichte her, indem er sagt, daß: „[...] der Zustand der zersplitterten Welt auch bei Schlegel explizit als ‚ein realer Effekt des analytischen Geistes der Neuzeit und besonders der Aufklärung‘ gedeutet wurde“. (Ingold 1981, 317)

²⁴³ In GK ist das Über-Ich, das gewöhnlich die Verinnerlichung der Vater-Instanz darstellt, von der autoritären Berta Bauch bestimmt, deren Ratschlag, die Melancholie mit der Ehe zu heilen, Ganc zum Schluß auch folgt. Die männlichen Figuren in GK sind entweder blaß gezeichnet (Vil'gel'm Bauch) oder verfügen kaum über maskuline Qualitäten (Pastor).

Dies bedeutet jedoch nicht, daß damit die Gefahr der Melancholie (*toska*) gebannt wäre, eher im Gegenteil; auf der Hochzeit gedenkt Ganc trauernd seiner Träume:

Но что ж опять его туманит?
 Как непонятен человек! [...]
 Грустит в забвении усердном. [...]
 И с невыразною тоской
 Слезу невольную уронит. (Gogol' I, 99, H.d.A.)

4. Die Zweidimensionalität des Spiegelbilds – Narziß(mus) und Echo

Предмет и тот же, один. (Gogol' I, 96)

Das Thema der durch Spiegelung geschaffenen Identität (im doppelten Sinne des Wortes) wird durch die Vorführung eines Verfahrens formuliert. In der ersten Strophe von GK wird das idyllische Bild des Dorfs auf den Kopf gestellt:

Пленительно оборотилось все
 Вниз головой в серебряной воде:
 Забор, и дом, и садик, в ней такие ж,
 Все движется в серебряной воде [...] (Gogol' I, 61)

Kopfüber schwimmt das Dorf in der silbernen Spiegelung des Wassers; laut Langer „gewinnt der optische Trick ominösen Charakter, indem er jenes auch für das spätere Werk so typische Phänomen der ‚perevernutost‘ mira‘ schafft“²⁴⁴. So gesehen fände sich hier ein erstes Beispiel für Gogol's Inversionsverfahren, die in SJ durch die Spiegelfläche des Flusses Psěl²⁴⁵ oder in OT eine inversive Welt schaffen (die spiegelverkehrten Körper der beiden Ivane: „Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича похожа на редьку хвостом вверх“. Gogol' II, 226). Ebenso wie in OT wird auch in GK dieses Verfahren entblößt: In GK durch den identischen Parallelismus der Halbverse, in OT durch die Beschreibung der Technik der Camera obscura, die ein verkehrt projizierten Bildes der Außenwelt schafft: „солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет и, ударяясь в противостоящую стену, рисовал на ней пестрый ландшафт

²⁴⁴ Langer (1992, 265) liest diese Stelle als Thematisierung der „Doppelexistenz des Schauplatzes“ als Hinweis „auf die ‚richtige‘, hausbackene Idyllenwelt und auf ein antipodisches, ‚verlockendes Zauberreich‘.“ Das letztere findet sich in Luizas zweiter Traumserie wieder, deren Kernstück im Meer badende Nymphen darstellen. Der „Vergilsche Zauberspiegel“ ist hier jedoch nicht nur Topos, sondern auch Verfahren.

²⁴⁵ „Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну.“ (Gogol' I, 113-114) Zu optischen Tricks bei Gogol' vgl. Rowe 1976.

из очертяных крыш, дерев и развешенного на дворе платья, все только в обращенном виде“ (Gogol' II, 231-2). Das „Ich-Thema“ des Blickes („thèmes du regard“ bei Todorov 1970, 127) ist in GK jedoch noch nicht in seiner späteren grotesken Form entwickelt. Hier kommt es zu keiner Verkehrung, sondern einer Äquivalenzbildung, die nicht die Abweichung, sondern die Identität betont. Ein etwaiger grotesker Karnevalismus der verkehrten Welt wird überdies durch das apollinische Agens der Spiegelung, die Wasserfläche, abgeschwächt²⁴⁶; sowohl in der Meeres- wie auch in der Flußspiegelung (GK, SJ) überwiegt das aus der Landschaftsmalerei entlehnte Doppelungsverfahren²⁴⁷, dem jedoch das verfremdende Moment (v.a. in SJ) weitgehend fehlt.

Im Ausblick auf die Anthroponymik in *Mirgorod* stellt man fest, daß auch das Spiel mit dem Eigennamen in GK noch frühromantisch erhaben und durch platonische Ideen inspiriert ist, in OT dagegen als Agens der grotesk-totemistischen Welt (vgl. Kap. VII) funktionalisiert wird. In GK ist die Semantik des deutschen Vornamens unverbindlich und steht daher an der Peripherie, in OT schürzt der Spitzname den Knoten der gerichtlichen (Ver)Handlung. Die Beschimpfung droht in einer vorgestellten grotesken Metamorphose aus einem Menschen einen Vogel zu machen, ihm den ‚Rang‘ des Menschen abzuerkennen. Der Weg von GK bis zu OT ist also der von der idealisiert hermeproditischen Ganz-heit zur ehrenabschneidenden Gans-heit²⁴⁸. Und vom (potentiell) mit einer sublimen Semantik versehenen Namen (à la Lucinde) zum Schimpf-Namen.

Doch zurück zu GK. Im tautologischen Reim *vode / vode* wird Spiegelung ikonisch abgebildet; einen solchen Reim an dieser exponierten Stelle zu setzen, in der sechsten und achten Zeile der Versidylle, deutet auf eine Bemühung um den selbstbezüglichen Modus der Darstellung von Gleichheit hin²⁴⁹. Die Zeile dazwischen (in der Funktion der Spiegelachse) hat semantisch die

²⁴⁶ Andere karnevaleske Momente (der Name Bauch, die Beschreibung des Festes) in GK scheinen mit der Dominanz der pathetisch-sentimentalistischen Stilebene ebenso unvereinbar und brechen den Text sozusagen in Richtung der *Večera* auf.

²⁴⁷ Lotman (I, 419) über Gogol': „[...] он неоднократно отсылает читателя к чисто живописным средствам изобразительности.“ – Das Spiegelbild von Landschaften im Wasser findet sich häufig im Rokoko (z.B. bei Poussin); oder z.B. das in der *Ermitaž* hängende Gemälde des Großen Sees in *Carskoe selo* (1777) des russischen Landschaftsmalers S. Ščedrin (1745-1804), auf dem die Kirche im russischen Stil ihr Spiegelbild auf die Oberfläche des Sees wirft.

²⁴⁸ Die Assoziation der Gans mit einer jungen Frau liegt in IFŠ im Traum Špon'kas vor.

²⁴⁹ N. Polevoj zitiert in seiner ungewöhnlich hämischen Kritik von GK eine andere Stelle aus dem ersten „Bild“, in der ebenfalls identische Reime auftreten („И осталная жизнь моя – Заплата малая моя“) als Beispiel dafür, daß das Werk besser nicht das Licht der Welt hätte erblicken sollen (zit. im Kommentar zu GK in Gogol' I, 496). Alekseev (1973, 181) sieht in der benachbarten Wiederholung von Adjektiven ebenfalls eine „stilistische“ Unvollkommenheit; in „Bild“ IV beginnen Zeile 4 und 9 mit „поскошно“, Zeile 15 und 19 setzen als vorletztes Wort „серебряных“ (Gogol' I, 70-71). Die redundant wirkende Wiederholung des Lexems *serebrjanyj*, die auch als Realisierung einer semantischen Facette des Wortes („Silber“ > ‚Spiegel‘) gesehen werden kann, könnte mit Belyjs Farben-Statistik in Gogol' Werk korreliert werden (Belyj bezieht GK nicht in seine Statistik ein). Das Silberne steht in den *Večera*, TB und „Vij“ (Belyjs I. Gruppe) nur noch an siebter Stelle, mit fallender Tendenz. Dies bestätigt die These von der Bedeutung des ‚Silber‘-als-Spiegel-Motivs in GK (Belyj 1933, 121). Adams (1931, 360) weist darauf hin, daß die in GK am häufigsten verwendeten Farben Gold und Silber

gleiche Botschaft: die der Gleichheit („Der Zaun, das Haus, das Gärtchen sind in ihr die gleichen“). Zugleich haben diese Zeilen einen Echoeffekt: „в серебряной воде [...] в серебряной воде“. Das Echo ist der visuellen Spiegelung auf der auditiven Ebene analog, so daß sich hier das Thema der tautologischen Identität sowohl auf der akustischen als auch graphisch-visuellen Version wiederfindet²⁵⁰. Das Zusammentreffen von Autoreferentialität, leerer Wiederholung und den übrigen *vanitas*-Motiven (s.u.) in GK bestätigt noch einmal, daß hier noch nicht die Poetik der Groteske, sondern die Verfahren der Tautologik²⁵¹ herrschen.

Die häufige Verknüpfung des Motivs der Spiegelung und des Wassers²⁵² ist bereits im Mythos des Narziß gegeben. Das dem Narziß gestellte Orakel besagt, daß er in dem Moment sterben werde, wenn er sein Ebenbild sieht. Narziß wird ob seiner Schönheit von vielen Männern und Frauen begehrt, doch er bleibt gleichgültig. Als er das Liebeswerben der Nymphe Echo verschmäht, beschließt sie, sich an ihm zu rächen. Mit Hilfe der Göttin Nemesis gelingt es ihr, ihm sein Antlitz in der Wasseroberfläche zu zeigen; er wird von solch starker Liebe zu sich selbst ergriffen, daß er daran zugrundegeht. Wie ist dieser mytho- und psychologische Hintergrund im Hinblick auf das Sujet von GK zu sehen? Die Nymphe Echo wird von ihrer unglücklichen Liebe dermaßen verzehrt, daß nur noch die Stimme von ihr übrigbleibt: aus der Nymphe Echo wird das Echo. Ähnlich wird Luiza nach zwei Jahren Wartens auf Ganc beschrieben: „Чело печалию накрыла/ Румянец свежий иссушила/ Губила век свой молодой“ (Gogol' I, 96) Der Anfang der Idylle scheint diese Entwicklung des Paares in dem Echo „в серебряной воде [...] в серебряной воде“ vorzugeben; ebenso verweisen die ins Wasser lockenden Nymphen in Luizas Traum auf den besagten Mythos. Ganc' ist nur implizit (nämlich in der Entwicklung der bukolischen Gattung) als selbstverliebter Narziß zu sehen²⁵³, sein Desinteresse an Luiza knüpft jedoch direkt an den ersten Teil des Mythos an. Ganc verläßt Luiza und Ljunensdorf um eines imaginären Griechenlands willen, dessen Freiheitskämpfer

sind. Gold dagegen ist in der ersten Gruppe übrigens weiterhin die zweithäufigst verwendete Farbe und spielt auch in den späteren Werken, außer MD, eine wichtige Rolle.

²⁵⁰ Kesselmann (1976, 36-37) weist eigens auf „additive Reihungen“ und Tautologien bei Geßner hin (in „Die Nacht“ trifft man auch auf die Nymphe Echo), deutet sie jedoch wenig überzeugend als „Wissen von den Entgrenzungsmöglichkeiten des Raums“.

²⁵¹ Bereits I. Mandel'stam (1902, 12) wies auf die Bedeutung der Tautologie in Gogol's Texten hin („Гоголю принадлежит сознательное, преднамеренное употребление тавтологии“). Die Beispiele, die er anführt („в поступках своих поступал“, „толково толковать“), sind jedoch meist unter der *Figura etymologica* oder des *Pleonasmus* einzuordnen, die ebenfalls zur leeren Semantik tendieren.

²⁵² Vajskopf (1978, 22) weist auf die ständige Assoziation des Wassers mit dem Spiegel bei Gogol' hin. In „Strašnaja mest“ wird die Wasseroberfläche des Dnepr als Spiegelweg („голубая зеркальная дорога“, Gogol' I, 268) beschrieben.

²⁵³ Dies ist die Entwicklung vom epikureischen Hedonismus des Hirten in einen Narzißmus der Seelen- und Gefühlswelt: „As the pastoral poet replaces the labors and troubles of love with an exclusive concern for the self, he changes into a new Narcissus, contemplating with passionate interest not his body but his soul“. (Poggioli 1975, 22) Laut Poggioli transformiert die Romantik das egozentrisch-Solitäre der Pastorale in Melancholie (ibid., 23): „It was by bringing back both melancholy and remorse that the romantics finally destroyed this extreme version of the pastoral of selfhood“.

(Kolokotronis, Byron) für ihn Objekte einer „heroischen Identifikation“²⁵⁴ darstellen. Freud (III, 100) beschreibt in „Triebe und Tribschicksale“ (1915) den Übergang von der narzißtischen Selbst- zur Objektliebe als einer Verlagerung des Strebens auf ein inkorporiertes Objekt: „Die Liebe [...] ist ursprünglich narzißtisch, übergeht dann auf die Objekte, die dem erweiterten Ich einverleibt worden sind, und drückt das motorische Streben des Ichs nach diesen Objekten als Lustquellen aus.“ Die Griechenlandsehnsucht stellt eine solche Identifikation im Sinne eines sekundären Narzißmus dar. In Griechenland angekommen, sieht Ganc sich den Ruinen als den „Trümmern“ (*oblomki, ostanki*) seines Ich-Bilds gegenüber, die als ‚entwertete‘ Objekte erkannt und introjiziert werden; angesichts der in der Großstadt ‚zerbrochenen‘ Ideale wendet sich Ganc in Gedanken wieder heimatlichen Objekten zu. In Ljunensdorf sind inzwischen die Überreste (*ostanki*) seines geistigen Vaters²⁵⁵, des alten Pastors, zu Grabe getragen worden („Bild“ XVI); Ganc selbst muß nicht wie Narziß sterben, sondern sein Tod wird – und dies folgt den Gattungsvorgaben der Idylle von der Harmonie mit der Natur – durch den Tod eines Greises (als dem ohnehin dem Tode Nahen) kompensiert. Ganc introjiziert den greisen Pastor gewissermaßen gleichzeitig mit den antiken Ruinen (angezeigt wird dies durch die Wiederholung des Wortes *ostanki*)²⁵⁶ und beerbt diese einverlebte Gestalt in dem erotischen Begehren bezüglich Luiza, das im „Bild“ I von diesem wortreich artikuliert wird. Setzt man die Kausalchronologie außer Kraft²⁵⁷, bedeutet die Verschmelzung von Ganc und dem Pastor in „Bild“ XIII, daß Ganc selbst in „Bild“ I (als Doppelgänger des Pastors) von Luiza „in seltsame Erregung“ versetzt wird. Entsprechend trauert Luiza am Grab ihres Großvaters nicht nur um ihn, sondern auch ihren geliebten Ganc²⁵⁸.

Freud beschreibt in „Das Ich und das Es“ (1923) die Mechanismen der Introjektion des gleichgeschlechtlichen Elternteils auch als eine Überwindung der auf das andersgeschlechtliche Teil gerichteten Libido: „Bei der Zertrümmerung des Ödipuskomplexes muß die Objektbesetzung der Mutter aufgegeben werden. An ihre Stelle kann zweierlei treten, entweder eine Identifizierung mit der Mutter oder eine Verstärkung der Vateridentifizierung“. (Freud III, 299-300) Die unterschwellig negative Beschreibung der Berta Bauch indiziert eine solche klaustrophobische Distanzierung vom Mutterleib, dessen potentielle Aggression nach dem Talionsprinzip eine

²⁵⁴ Zur „Identifizierung mit außerordentlichen und angesehenen Persönlichkeiten“ als Teil der Idealichbildung bei D. Lagache vgl. Laplanche/Pontalis 1977, 217.

²⁵⁵ Zur Identifikation mit dem toten Vater vgl. auch Freud 1963.

²⁵⁶ Vgl. Mertens (1992, 97): „Bei der Introjektion sind Selbst und Objekt noch nicht klar voneinander differenziert, die Wahrnehmung des Objekts ist stärker affekt- und triebabhängig, d.h. sehr stark von der Projektion eigener Selbstbilder bestimmt, und dementsprechend ist die Introjektion eher diffus und global [...]“.

²⁵⁷ Zur Inversivität der Kausallogik bei Gogol' vgl. Vajskopf (1978, 24) und Kap. VIII.

²⁵⁸ Der Bezug zur Grabelegie ist ebenfalls in der pastoralen Tradition vorgegeben (vgl. Poggioli 1975, 20ff.); man denke an Poussins Bild des von Hirten umgebenen Grabsteins, in dessen Aufschrift der Tod selbst verkündet: „Et in Arcadia ego“, das Panofsky antipastoral, d.h. christlich-barock übersetzte als: „Sogar in Arkadien bin ich“ (vgl. Poggioli 1975, 21). Vgl. Poggioli (1975, 20): „The pastoral of friendship finds its highest expression in the funeral elegy [...]“.

Projektion eigener Inkorporationswünsche darstellt²⁵⁹. Nach der präödiptalen Inkorporation der Mutter-Imago herrscht bei der Identifikation mit einer Vater-Imago also folgerichtig das Thema des Gleichen.

Das Motiv der Spiegelfäche aus den Zeilen 6-8 wird in den *Nočnye videnija* aufgegriffen.²⁶⁰ In diesen „Nachtvisionen“ gibt es insgesamt vier 14-zeilige trochäische Strophen, die sich mit fünf jambischen Sextetten abwechseln. Die vorletzte, 15-zeilige Strophe, ist ebenfalls jambisch und wird (wie überwiegend auch die anderen jambischen Strophen) von der Erzählerperspektive getragen. Die trochäischen 14-Zeiler enden dreimal mit dem Refrain „Светит месяц над водой“, der letzte mit der Zeile „Тени разом в бездну... Уф“ (Gogol' I, 85-87), in der die Schattenbilder in eine Schlucht stürzen, und die das Ende der nächtlichen Visionen markiert²⁶¹. Luizas byronesk-kjuhel'bekersche Traumgesichte, die Ganc' Griechenlandenttäuschung („Bild“ XIII) wie ein schlechtes Omen vorausgehen, sind angefüllt mit Visionen von schilfernden oder durchsichtigen Flächen, die v.a. im zweiten 14-Zeiler zu finden sind: die gläserne Meeresoberfläche („Сверкает море, как стекл“) ²⁶², das Feenschloß aus Luft („Слитый с воздуха дворец“), der silberne Teppich des Himmels („На серебряном ковре“), dazwischen das Korallengitter („За решеткою коральной“) und die Perlmutterwand („Перламутную стену/ Рушит он слезой хрустальной“, Gogol' I, 85-87)²⁶³. Während die zweite trochäische

²⁵⁹ Laut Abraham (1969, I, 122) folgt auf der Stufe des infantilen Sadismus der „oral-kannibalistischen“ die zurück- oder festhaltende Phase: „Auch im *Sadismus* als Partialtrieb der kindlichen Libido tritt uns der Gegensatz zweier Lusttendenzen entgegen. Die eine strebt nach *Vernichtung*, die andere nach *Beherrschung des Objektes* (oder der Objektwelt).“ Die „Beherrschung des Objekts“, die in Gogol's *Večera* v.a. in NPR und IFŠ in ihrer Ausübung durch die Mutter eine wichtige Rolle spielen wird, liegt in der „Entwicklungsgeschichte der Libido“ des Subjekts hier bereits in der Vergangenheit. Die Spuren der mütterlichen „Beherrschung“ (bzw. der Projektion von eigenen Herrscherwünschen) finden sich jedoch im Namen Bauch und den oben beschriebenen Details des Zauns, der sich rankenden Pflanzen und dem kulinarischen Emploi.

²⁶⁰ Zur theoretischen Aufarbeitung dieses Motivs im Ästhetismus der frühen Symbolisten (Bal'monts „Я в зеркале поверхности красив“) vgl. Hansen-Löve (1989, 131). Die narzißtische Huldigung der Spiegel-Schönheit (*zerkal'nost'*) ist mit dem Todeswunsch verbunden. Der Spiegel als prototypische Fläche wird bei den Symbolisten zum „Symbol der Selbstauflösung durch Reduplikation eines ‚leeren Sich‘“.

²⁶¹ Die 14-Zeiler sind freie Abwandlungen der Onegin-Strophe. Die nächtlichen Visionen orientieren sich an den „Nachtwachen des Bonaventura“ (1805) und den Vigilien in Hoffmanns „Goldnem Topf“ (1814/15), in dem auch das Spiegelmotiv vorkommt.

²⁶² In den vorangehenden Beschreibungen des Meers (z.B. in „Bild“ VII: „[тихий шум]...вздернет море рябью“, Gogol' I, 75) erscheint es nicht als glatte Spiegelfläche, sondern gekräuselt, in Bewegung. Auch in Zeile 8 ist von Bewegung die Rede: „Все движется в серебряной воде“.

²⁶³ Das Silberne assoziiert, wie oben bereits angemerkt, die glänzende Flächigkeit (des Spiegels); zur *ploskost'* und dem Fehlen von Relieftigkeit im Frühwerk vgl. Belyj 1933, 123. GK bedient sich einer abgewandelten Spiegel- und Kristallmetaphorik, die sich in Tiecks „Runenberg“ (1802) findet, wo der Held Christian der „Lockung eines Schimmers, der aus einer Kristallgrotte auf dem Gipfel des verwitterten Runenbergs bricht“, folgt. „Im Reflexe-Spiel ihrer tränenden Demantsäulen ‚bildet sich der Schein/ Der die Seelen zieht./ Dem das Herz erglüheth.“ (Frank 1989, 26) In der Naturphilosophie herrscht die Vorstellung, daß Kristall sich durch eine Vereisung bzw. Petrifikation von Wasser (dem Element der Schöpfung) bildet. – In der Verwendung der goldenen Farbe in GK kündigt sich der in den *Večera* durch monetäre

Strophe das kosmische Ereignis der symbolischen Vereinigung von Luft (bzw. Wind) und Wasser beschreibt, hat die dritte trochäische Strophe offen erotischen Charakter:

Вот из моря молодые
 Девы чудные плывут;
 Голубые, огневые
 Волны белые гребут.
 Призадумавшись, колышет
 Грудь лилейную вода,
 И красавица чуть дышет...
 И роскошная нога
 Стелет брызги в два ряда
 Улыбается, хохочет,
 Страстно манит и зовет,
 Будто хочет и не хочет,
 И задумчиво поет
 Про себя, младу сирену
 Про коварную измену,
 А на тверди голубой,
 Светит месяц над водой. (Gogol' I, 86-87, H.d.A.)

Diese Stelle wäre mit Gogol's erstem erschienenen Aufsatz „Ženščina“ (1829-30)²⁶⁴ in Beziehung zu setzen, der sowohl motivisch als auch lexematisch das gleiche Material verwendet. Das Baden im konkreten *more* oder im abstrakten Äthermeer (in GK sind es Sirenen, in Ž trägt die Frau den Namen einer antiken Nymphe: Alkinoe)²⁶⁵: „светлый эфир, в котором купаются небожители“ und „благовонное море“ (Gogol' VIII, 147, H.d.A.) und damit verbunden in Ž das mythische Motiv der aus Meereschaum geborenen Aphrodite („возроди-

Motive transformierte Zauber an (vgl. Kap. IV.3.). „Nun ist der Wertzauber kein beiläufiger Effekt der natürlichen Beschaffenheit widerspiegelnder Materien. Konstituiert doch die im Mineral wirkende Synthesis von Schwerkraft und Licht *ein Unsichtbar-Sichtbares*“ (Frank 1989, 32). Der Spiegel der Ware ist ihr Geldwert, d.h. die Eintauschbarkeit der Ware: „So wie nämlich der Wert einer Ware sich nicht an ihr selbst zeigt, sondern an einer anderen (ihr als ‚Wertspiegel‘ vorgehaltenen) Ware (dem Gelde) zutage treten kann“ (ibid., 42). Der Tausch von Elementen zwischen zwei scheinbar unterschiedenen (sich aber spiegelsymmetrisch verhaltenden) Bereichen ist damit auch ein Aspekt des Narzißmus. „Die Unsichtbarkeit des signifié verführt zu seiner Identifikation mit dem Signifikanten. Die Münze teilt ja mit dem Wortzeichen die Eigenschaft, Repräsentant eines Anderen (des Arbeitswertes bzw. der Semiosis), nicht jedoch dieses Andere selbst zu sein.“ (ibid., 42-43) Zwar ist die Münze „Repräsentant eines Anderen“, dieses ist aber unsichtbar – daher bleibt das Auge am eigenen Bild, das sich im Metall spiegelt, hängen.

²⁶⁴ Entstanden ist dieser 1831 erschienene platonische Dialog über die Frau spätestens 1830, möglicherweise geht er sogar auf das Jahr 1829 oder ein früheres Datum zurück, da die Verklärung des vollkommen-androgynen Wesens im Sinne Platons („воплотить в мужчине женщину“, Gogol' VIII, 146), die durch die Vermittlung der deutschen Romantik in Rußland zu dieser Zeit populär geworden war, weder ironisiert noch mit grotesker Metamorphotik ausgestattet ist. Vgl. hierzu Langer 1991 und Kap. IV.2.

²⁶⁵ Hier findet sich eine Ungenauigkeit in bezug auf die Typologie der mythischen Figuren: Sirenen sind gewöhnlich Mädchen mit Vogelleibern und leben keineswegs im Wasser, sondern auf einer Insel. Das Bild der den auf einem Schiff fahrenden Odysseus mit Gesang lockenden Sirene wird mit den slavischen *rusalki* verschmolzen, die ihre Opfer entweder zu Tode kitzeln oder ins Wasser locken (Efimenko 1910, 72).

лась из пены девственных волн!“ Gogol' VIII, 147). Der entblößte Frauenkörper erscheint in Ž in einer bereits sublimeren Form²⁶⁶: das nackte Bein, das in GK sinnensfreudig die Meereswogen pflügt, wird im platonischen Dialog *ex negativo* charakterisiert – es berührt die „verachtete Erde“ nicht, und ist daher von der niedrigen Genußsucht des Irdisch-Sexuellen befreit (vgl. hierzu Kap. IV): „но г а в ослепительном б л е с к е [...] казалось не трогала презренной земли;“ (Gogol' VIII, 146, H.d.A.); ähnlich wird mit der Brust verfahren, die nicht mehr von Meereswogen (dem mit der Fruchtbarkeit assoziierten Element des Wassers) bewegt wird, sondern es ist nun eine von vergeistigten Seufzern (dem erhabenen Pneuma) in Motion gebrachte Brust „высокая, божественная грудь колебалась ветревожденными вздохами“ (Gogol' VIII, 146-147, H.d.A.)²⁶⁷; statt der Lilienbrust in GK wird ebenfalls ein höheres Objekt besungen, die lilienweiße Stirn („л и л е й н о е чело“)²⁶⁸.

²⁶⁶ Während es in GK der Leichnam, die schimmernden Flächen des Feenschlosses und des mondbeschiedenen Meeres sind, die an Tiecks „Runenberg“ anknüpfen, ähnelt die marmorhafte Alkinoe der Bergkönigin selbst. Sie hat sich an das kristallen Anorganische, das für die Schwimmerin nur glitzernde Requisite war, angeglichen und ist zur Statue geworden: „Мраморная рука, сквозь которую светились голубые жилы, полные небесной амврозии“ (Gogol' VIII, 146). Als sich in „Runenberg“ die Bergkönigin entkleidet, strahlt sie einen Schein aus, „dessen ‚überirdischer‘ Mineralglanz die Kälte, aber auch die Dichte des ‚Marmors‘ mit der Transparenz und Beweglichkeit ‚fließender Wogen‘ vereinigt: Eidolon einer vollkommenen Durchdringung von Schwerkraft und Licht, wie die Ästhetik sie von Schiller bis Sartre als imaginäres Ideal der *conditio humana* bestimmt hat.“ (Frank 1989, 27) Die Bergkönigin schenkt dem Helden eine Tafel mit hieroglyphischen Zeichen, die von Frank als ein von „Mineral-Geäder durchwirktes Steinherz“ interpretiert wird (vgl. das Bild der blauen Adern Alkinoes, in denen Nektar fließt). „Die Lineamente dieser *écriture* dringen bei Tieck auch in Christians Herz, machen es ‚kalt und grausam.‘“ (ibid.) Die Gefahr, daß Luizas Herz (ebenso wie jenes der betrogenen Nymphe, die durch die sie umflutende Motivik bereits auf dem Weg zur ‚steinernen‘ Skulptur ist) von einem ‚kalten Stein‘ hart und böse gemacht wird, ist auch in GK gegeben: „Когда, рукою беспощадной / Судьба надвинет / На сердце бедное, – тогда / Скажите, кто рассудку верен? / Чья против зол душа тверда?“ (Gogol' I, 88)

²⁶⁷ Überdies werden Alkinoes Brüste als durchsichtige Wolken („два прозрачные облака персей“) bezeichnet, also der Fleischlichkeit enthoben. Das ätherische Moment findet sich ebenfalls in GK, jedoch in der weniger erotischen Strophe über das Feenschloß: „Весь затканый облаками, / Чудный дух летит в огне“. (Gogol' I, 86)

²⁶⁸ Diese Motivik kehrt im ersten Text der *Večera*, in SJ, wieder, in dem von der silbernen Brust, der Lilienstirn und dem Marmorhals des Flusses Psël die Rede ist: „[...] река-красавица блистательно обнажила грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев. Своенравная, как она в те упоительные часы, когда верное зеркало так завидно заключает в себе ее полное гордости и ослепительного блеска чело, лилейные плечи и мраморную шею, осененную темною, упавшею с русой головы волною“ (Gogol' I, 113, H.d.A.); diese Anthropomorphisierung bereitet den Auftritt der schönen Paraska auf der Brücke vor. Das zuvor in GK einer Nymphe konkret personifizierte Element des Wassers wird in SJ mit der gleichen metaphorischen Motivik beschrieben, setzt sich insgesamt jedoch zu einer Allegorie zusammen. Die gedankliche Personifikation des Flusses in einer eigenwilligen Schönheit, die sich alljährlich ihren Weg durch die Landschaft bahnt („выбирая себе новый путь и окружая себя новыми, разнообразными ландшафтами“, ibid.) knüpft an den in den *Večera* spezifische Totemismus an, der eine Verbindung zwischen den Elementen, den Pflanzen, den Tieren und den Menschen herstellt. In diesem Kontext ist auch die Metapher der in den Fluß fallenden Locken der Bäume (vgl. SM) und die erotisch beschriebene Verbindung von Himmel und Erde oder von Wasser und Erde zu sehen: der Fluß wählt sich jedes Jahr eine neue Landschaft, die sich in ihr spiegeln kann.

Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, die Psychopoetik mit der realen Biographie des Autors, die hier v.a. als heuristische Hilfe der Anschauung dient, chronologisch im Sinne einer Entwicklungsgeschichte gleichzuschalten²⁶⁹. So liegen im Frühwerk Gogol's bereits viele psychopoetische Verfahren vor, die in den jeweiligen Texten verschieden stark in den Vordergrund rücken, ohne daß sie einer bestimmten Stufenfolge gehorchen würden. Wenn das psychopoetische ‚Thema‘ von GK das Scheitern der sekundären narzißtischen Identifikation ist (d.h. resultierend aus der Überwindung des Ödipuskomplexes), heißt dies nicht, daß die präödipalen Phantasien fehlen würden. Ein Beispiel hierfür ist das in den Hintergrund gedrängte (‚verdrängte‘) ‚Thema‘ der Furcht vor der vergeltenden Mutter, die sich für an ihr (aus)geübte Phantasien der Einverleibung rächt, das in GK motivisch kaum und noch weniger auf der Handlungsebene ausgebaut ist. Es scheint kurz in einem Indexzeichen auf der Signifikantenebene (durch den Namen Bauch) auf, parallel zum Namen Ganc, der das Ganze als Resultat einer narzißtischen Identifikation (Bildung des Idealichs) indiziert. Die eigentliche Bearbeitung des Themas von ‚Mutter Bauch‘ erfolgt erst in den Verfahrenskonfigurationen der *Večera*, wo dann parallel dazu das psychopoetische Thema der Über-Ich-Schaffung entscheidend die Binnenstruktur der Texte (v.a. SJ) bestimmt, und das allgemeinere Inkorporationsmodell (Masken, Rollenspiel, Differenzierung; Variabilität der Identität) die Rahmenstruktur des gesamten Zyklus reguliert.

* * *

Zu Gogol's ästhetischer Position in GK läßt sich zusammenfassend sagen: Das Fragment, der (antike) Torso, die Bruchstücke (*oblomki*) bilden das Zwischenglied zwischen Fläche²⁷⁰ und plastisch begriffener Ganzheit (über den vom Schwärmertum geheilten Ganc heißt es: „Он тверд среди сих живых обломков“. Gogol' I, 95). Die „lebendigen Bruchstücke“ umgeben den nunmehr „festen“, ‚ganzen‘ Ganc, den jetzt nur noch der Wunsch nach der guten Tat vorantreibt („Но мысль, и крепка и бодря/ Его одна объемлет, мучит/ Желаньем блага и добра“ Gogol' I, 95). Trotz dieser Hinwendung zu einem rechtschaffen-protestantischen Bürgerideal fehlt die in den folgenden Werken erfolgende Abwertung des verderblichen Genusses ästhetischer Schönheit hier noch weitgehend. Die ethisch wertende Position in GK weist mit ihrer Verurteilung der Zweidimensionalität, des ‚toten‘ Spiegel-Bildes (das statt *živopis'* eher **mertvopis'* ist) jedoch durchaus auf den ‚Ikonoklasmus‘ der II. Phase voraus. Während die frühe Ablehnung der Spiegel- als Trugbilder durch den deutsch gefärbten und saturierten Mora-

²⁶⁹ Die traumatischen Ereignisse, die die Eltern betreffen, liegen mit 1828/29 (der Entstehungszeit von GK) weit genug zurück, um nicht einen unmittelbaren Einfluß auszuüben.

²⁷⁰ Auch die „Fetzen (*kuski*, eigtl. Stücke) zerrissenen Papiers“ gehören in dieses Paradigma, das zwischen der gesunden, organischen Welt der „frischen Blumen“ und dem semiotischen Bereich, genauer: der flächigen Sphäre der Schrift (den Büchern, der *zapiska*), steht: „Петрарка, Тик, Аристофан / Да позабытый Винкельман / Куски изодранной бумаги / на полке свежие цветы / Перо, которым, полн отваги / Передавал свои мечты / А на столе мелькнуло что-то. / Записка!.. с трепетом взяла“ (Gogol' I, 84).

lismus von GK etwas Banales an sich hat, ist Gogol's spätere Ablehnung einer direkten Spiegelung (also der mimetischen Abbildung) ein bereits komplexes religiös motiviertes Credo der Suche nach neuen Wegen der ‚richtigen‘ Repräsentation und damit der ‚richtigen‘ Identifikation – nämlich mit Christus.

Man könnte noch andere Motive in GK finden, die in späteren Werken psychopoetisch bearbeitet und entfaltet werden²⁷¹; dies ist jedoch nicht der Zweck dieser Lektüre von GK, die über eine reine Motivologie hinausgehen und zeigen sollte, wie die Melancholie ihre Verfahren des Fragmentierens und Introjizierens vom realen auf den Zeichenkörper überträgt. Die Figuration und die Tropik sind von unbewußten ‚Körperverfahren‘ geprägt. Der Prozeß der Übertragung dieser Verfahren von dem Bereich der Physis auf den Text ist die Sublimationsleistung, die vom Autor bereits bewußt wahrgenommen wird. Dazu kommt, daß Gogol' – wie die meisten melancholischen Hypochonder – ein Leser ‚seiner selbst‘ war²⁷², seines Körpers, den er zuweilen als tot, „in sich begraben“, als Ruine wahrnahm²⁷³ (siehe Kap. IX). Davon zeugt seine frühe Sorge um physische Dysfunktionen. Wenn nun Gogol' also sich selbst, seinen defizienten Körper, aus einer gebührlchen Distanz, d.h. allegorisch betrachtet, ist dies die erste Voraussetzung für wesentliche Teile jenes durch die Romantik geprägten Diskurses, der später den Namen „Psychoanalyse“ bekommen wird. Als Beobachter seiner eigenen seelischen Vorgänge, seiner krankhaften Zustände, die ihn zyklisch heimsuchten, wurde Gogol' in Rußland zum wichtigsten psychopoetisch arbeitenden Romantiker. Die frühen künstlerischen Texte Gogol' sind sowohl von den ‚Verfahren‘ der unbewußten Körperrhetorik (Verschlingen, Ausstoßen, Verdoppeln, Wiederholen, Umkehren etc.) als auch bewußter Selbstbeobachtung gekennzeichnet. Die letztere wird in dieser Phase jedoch weder diskursiviert noch im Sinne einer reflektierten „Verstellungskunst“ der *eloquentia corporis* instrumentalisiert.

²⁷¹ Z.B. die sich aufrichtende Leiche (Gogol' I, 87), die in „Vij“ wieder auftaucht.

²⁷² Die „Selbstbeobachtung“ ist eine Funktion des Über-Ichs, das durch eine „Verinnerlichung der elterlichen Forderungen und Verbote“ entsteht (Laplanche/Pontalis 1975, 544).

²⁷³ Vgl. Gogol's spätere Vorstellung vom Lebendigbegrabensein (siehe Kap. IX).

В Е Ч Е Р А
НА Х У Т О Р Ъ
Б Л И З Ъ Д И К А Н Ъ К И.

П О В Ъ С Т И,

ИЗДАНЫЯ

Пасичникомъ Рудымъ Панькомъ.

П Е Р В А Я К Н И Ж К А

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ВЪ ТИПОГРАФ. ДЕПАР. НАРОД. ПРОСВѢЩЕНІЯ.

1831.

Titelblatt der ersten Ausgabe der *Večera na chutore bliz Dikan'ki*

IV. VECERA NA CHUTORE BLIZ DIKAN'KI: FIGUREN DER PROBLEMATISIERTEN IDENTITÄT

Identität entsteht durch Spiegelung – im buchstäblichen Sinne als Gleichheit des Gespiegelten mit dem Spiegelbild; im übertragenen Sinne: als Ich-Identität, die auf den Prozeß einer Spiegelung zurückgeht. Diese Ich-Identität (das Bild des Subjekts im Spiegel) ist jedoch nur eine Figur, die sich einer optischen oder poetischen Technik verdankt. Literarische Texte der Romantik weisen daher ihre Phantome als Figuren (das griechische Wort für *figura* lautet *schema*) aus und die Figuren als Phantome, bloße Schemen. Die Beziehung zwischen dem Schaffen von Identität (in beiden Bedeutungen) und der Konstitution der Figur basiert auf fiktiver illusions-schaffender Narration und deviativer Figuration, d.h. dem Prinzip der Differenz. Die Identität stellt sich auch als Produkt des *fingere* und *figurare* dar.

1. Die Bedeutung der Ukraine

1.1. U-kraj/i-na. Das Moment der (ethnischen) Differenzierung in der romantischen Prosa

Mr. Nicolas de Gogol, Ukrainien, etabli à Moscou, auteur de quelques comédies russes. (*Almanach de Carlsbad*, 1846)²⁷⁴

Der Ukrainer Gogol' hat sich nur am ethnographischen Zweig der ukrainischen ‚Wiedergeburt‘ beteiligt, jedoch selbst nichts zur ukrainischen Literatur beigetragen. Als Gogol' zu schreiben begann, galt das Kleinrussische als Dialekt; der kleinrussische Adel betrachtete das Ukrainische überwiegend als *domašnij jazyk*. Die neueren ukrainischen Werke (wie die *Eneida* von Kotljarevs'kyj aus dem Jahr 1798) waren auf einige wenige ‚niedrige‘ und volkstümliche Gattungen (Parodien/Travestien, Komödien, Volksliedbearbeitungen) beschränkt. Überdies blieb die ukrainische Nationalliteratur (trotz des Eingangs volkssprachlicher Elemente) lange Zeit zuerst dem Barock, dann dem Klassizismus und Sentimentalismus verbunden und war Ende der 20er Jahre, als Gogol' seine ersten Werke verfaßte, noch nicht von der europäischen Romantik berührt²⁷⁵; die „Ukrainischen Schulen“ in der russischen und polnischen Literatur, deren Vertreter im russischen Zweig neben Gogol' v.a. Somov und Pogorel'skij waren, mach-

²⁷⁴ Der Auszug aus dem Kurpatientenverzeichnis ist zit. nach Malanjuk 1962, 203.

²⁷⁵ Ab dem 18. Jh. wählten die meisten bedeutenden Autoren ukrainischer Herkunft das Russische: der Dichter, Komödienschreiber und Nachbar der Gogol'-Janovskijs Vasilij Kapnist (1758-1823), der Autor von Pícaro-Romanen Vasilij Narežnyj (1780-1825), sowie weitere nachfolgende Generationen, die russisch schrieben, obwohl sie aus der Ukraine stammten: Orest Somov (1793-1833), Nestor Kukol'nik (1809-1868). Vgl. Tschizewskij 1966, 90.

ten die Ukraine als Thema populär, haben jedoch die Entwicklung der ukrainischen Romantik selbst, die erst in Taras Ševčenko (1814-61) in den 40er Jahren ihren Hauptvertreter fand, eher aufgehoben; noch Ševčenkos „Kobzar“ (1840) stieß beim großrussischen Publikum, das das Ukrainische nicht für eine eigenständige, geschweige denn literaturfähige Sprache hielt, auf Spott und Unverständnis. Deshalb ist es nur verständlich, daß Gogol' 1829 keinen Grund sah, sich nicht der bereits gut entwickelten russischen Literatursprache zu bedienen, in der ja auch seine Vorbilder schrieben²⁷⁶.

Für Gogol' ist das russische Volk eine Gesamtheit: die orthodoxe Gemeinschaft aller Russen, also Klein-, Weiß- und Großrussen. Dies ist bereits in Gogol's religiöser Weltanschauung angelegt: In seiner Vorstellung des orthodoxen Rußland als eines Reichs des Geistes, in dem Kirche und weltliche Herrschaft nach dem *symphonia*-Prinzip herrschen, hatte ein nationalistischer Partikularismus der ethnischen Untergruppen keinen Platz²⁷⁷. Die ruhmreiche Vergangenheit der Kosaken bemüht er sich als einen weiteren Stein in der allrussischen Krone darzustellen (mit diesem Anspruch ist „Taras Bul'ba“ geschrieben); dies gilt v.a. für die späteren Jahre, als Gogol' verstärkt russisch-nationale Positionen einnahm. Gogol's ‚ukrainische‘ Erzählungen sind also nicht unter den Begriff der nationalen Wiedergeburt einzuordnen, denn Nationales wird als Differenzierendes im Ganzen verstanden und daher abgelehnt. An der Oberfläche bedeutet das National-Folkloristische vielmehr eine Antwort auf Nikolajs I. Ruf nach *narodnost'*, dem der ‚reaktionäre‘ Gogol' willig nachzukommen scheint²⁷⁸. „В Гоголю ж жила ‚малоросійська ідилія‘, міт Росії-царства, понаднаціональної імперії необмежених обрїів и необмежених можливостей [...]“ (Malanjuk 1962, 199). Die ethnographisch inspirierte Linie in Gogol's Werk, die eine Gesamtheit oder zumindest Komplementarität²⁷⁹ der

²⁷⁶ Auch sein Ehrgeiz, von einem größeren Publikum gelesen zu werden, ist zu nennen. Vgl. Bojko (1971, 85): „Als Gogol' seine literarische Tätigkeit begann, waren die Perspektiven der ukrainischen literarischen Wiedergeburt noch nicht sicher“ oder: „Only memories and these, for Gogol', in contrast to Ševčenko, bore no guarantee of Ukrainian independence in the present or the future. It never occurred to Gogol' that these memories could stimulate a new growth – modern Ukrainian literature. On the contrary, one might say that Gogol's past was Ukrainian but that his present was Russian. However difficult the break with the past was, it had to be made eventually so that he could live in the present.“ (Luckij 1971, 294)

²⁷⁷ „Иногда Гоголь старался если не скрывать национальные особенности свои, то показывать, что он русский в более широком смысле. Уже из приведенного выше письма видно, что он не хочет быть ‚хохликом‘ более чем русским.“ (Mandel'stam 1902, 203)

²⁷⁸ Über die Ukraine als „Teil des Ganzen“ (der „obščerossijskaja stichija“) vgl. Ju. Mann (1994, 19). Neuere historische Studien zur Beziehung Ukraine-Rußland kommen zu dem Schluß, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die in der russischen Kultur und Politik aktiven Ukrainer maßgeblich zur Stärkung der slavischen Identität Rußlands beigetragen haben: „[...] how Ukrainian culture contributed to strengthen the notion of the Russian Empire's Slavic identity.“ (Bushkovitch 1991, 340) Vgl. auch D. Saunders *The Ukrainian Impact on Russian Culture 1750-1850* (1985). – Allerdings zeigt eine genaue Analyse von NPR oder PG (s.u.), daß die Auflösung der Zaporoger Seč' zumindest ambivalent gewertet wird.

²⁷⁹ Vgl. seine Aussagen zu seinen zwei Seelen in seinem Brief an Smirnova (24.12.1844; Gogol' XII, 411ff.) Vgl. das Ende des Briefs an seinen ukrainischen Landsmann Zaleski (1837): „Дуже, дуже близький земляк, а по серцю ще ближчий, чим но землі. Микола Гоголь.“ (Gogol' XI, 88), in dem Gogol' die gemeinsame ukrainische Herkunft unter die

ostslavischen Welt voraussetzt, stellt einen wichtigen Teil des sich in den 1830er Jahren transformierenden imperialen Diskurses, der dem nationalen entgegenstrebte, dar²⁸⁰.

D.N. Ovsjaniko-Kulikovskij (1989, 337), ein liberaler Erbe dieses imperialen Diskurses, definiert in seinem Aufsatz „Gogol' – obščeruss na malorusskoj osnove. K voprosu o nacional'nom-obščerusskom značenii ego“ aus dem Jahr 1909 Nationalität nicht als eine Frage der Herkunft, sondern der Muttersprache. Entsprechend schreibt er: „Прилагая к Гоголю это понятие о национальности, мы решительно отвергаем обычное представление о Гоголе – как малороссе в собственном смысле. При малорусском происхождении он был по национальности не малоросс, а общерус.“ Als Argument für Gogol's „Gemeinrussentum“ führt er an, daß sein Briefwechsel (mit einer Ausnahme) sich von Anfang an nicht auf ukrainisch, sondern auf russisch gestaltete und geht davon aus, daß im Hause Gogol'-Janovskijs nicht das Ukrainische, sondern das Russische die Umgangssprache war (ibid.).

Es gibt zu denken, daß der russische Roman (ja, die moderne russische Prosa überhaupt) entscheidend von einem ‚Nicht-Muttersprachler‘ geformt wurde. Die Romantik scheint sowohl ideologisch wie poetologisch paradoxe Konstruktionen strukturell zu bevorzugen: Von der nicht nur nominellen Gattungshybride eines „Romans in Versen“ bis zum größten russischen romantischen Prosaiker, der „die russische Sprache nicht beherrschte“ („For Gogol's is the most incorrect Russian ever written by any professional writer“, Tschizewskij 1966, 89)²⁸¹.

Die strukturelle Notwendigkeit der Differenz sucht sich in der Spätromantik überwiegend in nationalen/ethnischen/geographischen Kategorien zu verwirklichen. Gogol' wollte und konnte

„Herzensnähe“ stellt.

²⁸⁰ Malanjuk schreibt, daß die Sprache der Texte Gogol's nur deshalb als „russisch“ gelten konnte, weil die damalige russische Literatursprache im Vergleich mit der deutschen und französischen „relativ arm“, zugleich aber sehr flexibel gewesen sei; aus diesem Grund sei Gogol's für Moskauer und Petersburger Verhältnisse „exotische“ Sprache als „Bereicherung“ empfunden worden (diese These wäre anhand von Vinogradov 1936 zu überprüfen). Zugleich hätte es sich dabei um eine für den Herrscher politisch nützliche Entwicklung gehandelt, die zu einer „sprachlichen Unifizierung des Imperiums“ („мовна уніфікація імперії“) geführt habe (Malanjuk 1962, 194-194).

²⁸¹ Eine Auflistung stilistischer und grammatischer ‚Fehler‘ findet sich bereits bei I. Mandel'stam (1902, 66-79), der jedoch das Ukrainische nicht zum Vergleich heranzieht. Bojko (1971, 65) geht davon aus, „[...] daß Gogol' in den Kinder- und Jugendjahren die russische Sprache nur unzureichend beherrschte.“ Als Beweis für diese Hypothese führt er an, in den russischen Briefen an seine Mutter fänden sich Fehler. Des weiteren stellt er die These auf, daß in der akademischen Ausgabe aus der Stalinzeit Gogol's Fehler redigiert worden seien, was – sollte es diese Fehler in den Originalhandschriften (soweit vorhanden) wirklich geben – ein nicht nur textologisches Problem darstellt (hinzu kommt, daß bereits Gogol's Freund und Herausgeber Prokopovič Korrekturen vornahm). Bojko (1971, 75) schreibt weiter: „Der Grund ist darin zu suchen, daß Gogol' beim Schreiben oft ukrainisch dachte und gleich ins Russische übersetzte. Diese Deutung äußerte Mandel'stam schon im Jahre 1902 (208): ‚Wer mit der ukrainischen Sprache vertraut ist und gleichzeitig russisches Sprachgefühl besitzt, der empfindet diese in Gedanken durchgeführten Übersetzungen [...]‘.“ Diese Vermutungen über ein unbeußtes ‚ukrainisches Denken‘ und russisches Niederschreiben haben nur dann einen Sinn, wenn sie anhand einer konkreten linguistischen Analyse der Morphologie und Syntax der Gogol'schen Texte nachgewiesen werden. Um I. Mandel'stams Ansatz fortzusetzen, wären sowohl die Korrespondenz als auch die künstlerischen Texte aus allen Perioden vergleichend heranzuziehen.

als romantischer Künstler nicht das Eigene in der ‚eigenen‘ Sprache (wenn man das Ukrainische so bezeichnen will) schreiben²⁸². In der Gestaltung der Sprache und der Wahl der durchgängig ukrainischen Thematik in den *Večera* und *Mirgorod* macht Gogol' sich ein in seiner Biographie angelegtes Paradoxon zunutze, das zum einen als romantische Universalie (zum Eigenen als Fremden vgl. Döring-Smirnov/Smirnov 1980 und Smirnov 1979) gilt, zum anderen Gogol's Werk wie das keines anderen russischen Dichters seiner Zeit in solch einer Konsequenz bedingte²⁸³. Diese Kondition hört jedoch auf, ein bloßes biographisches Moment zu sein, sobald sie die Poetik so stark bestimmt, daß sich die Biographie quasi in der Poetik der Texte selbst auflöst.

In all diesen Fragestellungen geht es um Identität im doppelten Sinne: die subjektive Identität eines Individuums, die *gender*, Nation, Konfession, Alter (Zugehörigkeit zu einer Generation) ebenso wie die Auseinandersetzung mit Fragen der Mimesis und der Repräsentation von Identitätsbeziehungen. Eingesetzt werden Verfahren der Rhetorik und Narrativik im verbalen Bereich, der Ikonographie in der visuellen Sphäre, der Maskierung, der Verkleidung im gestisch-theatralischen Bereich, der Inkorporationsphantasien im psychischen Bereich und, direkt damit verbunden: unbewußte, ‚vegetative‘ Körperereignisse im physischen Bereich. Im Begriff der Psychopoetik sind die letzteren Identitätsbeziehungen an die ersten gekoppelt. Unbewußte Körper-, ‚Sprache‘ stellt im Bunde mit verbaler Artikulation in Aussicht, vorgestellte, gewünschte Identitäten im ersten Wortsinn zu bewirken.

Der kleinrussische Provinzler geht in das ‚fremde‘ Petersburg (*čuzoe*), das zugleich das Zentrum des Russischen Reiches (*svoe*) ist; aus dem Differenzbetrag zum vergangenen Eigenen (seiner ukrainischen Kindheit, von der er sich in Petersburg geographisch, sprachlich und emotional-psychologisch distanziert) schlägt er in der russischen Hauptstadtkultur Kapital, in dem er es als Fremdes in den Grenzen des ‚Eigenen‘ (des Russischen Reiches) darbietet. Die ethnische Differenz (der Ukrainer als der Andere vom ‚Rand‘ – wenn man *Ukraina/Ukrajna* von *kraj* herleitet) ist nur eine der vielen, die bei Gogol' eine Rolle spielen. Die Entdeckung der Fremde am/im eigenen Russischen (v.a. in der ‚unheimlichen‘ Folklore), die Erfahrung der Grenze, des Randes sind Invarianten der russischen Romantik. Die Differenzspannung wird durch die spezifische Konstellation der Herkunft und der psychologischen Disposition Gogol's geschaffen: Gogol's Anspruch auf einen imperialen Diskurs zum einen, sein Minderwertigkeitsgefühl gegenüber den Hauptstädtern zum anderen, zum dritten die Angst oder auch der Wunsch, in dieser

²⁸² Vgl. Ovsjaniko-Kulikovskij (1989, 343): „По всему видно, что у него совсем не было внутреннего побуждения творить на этом языке.“ In diesem Sinn muß man der These Luckijs (1971, 286), Gogol's *Večera* wären eine Verlängerung der ukrainischen Literature widersprechen („Without the Ukainian folksongs and *vertep* and without Hulak-Artemovs'kyj and Kotlarevs'kyj the *Evenings* would have been inconceivable. In one sense they are simply an extension of Ukrainian literature.“)

²⁸³ Neben dem ‚Abessinier‘ Puškin, der jedoch im Gegensatz zu Gogol' in der Hauptstadt und in einem der besten Gymnasien Rußlands erzogen wurde, zur Oberschicht gehörte etc.

Inszenierung von den prosopopeischen Gestalten namens ‚Europa‘ oder aber ‚Rossija‘ – in den *Večera* ineingesetzt in der Zarin Katharina II. – einverleibt zu werden.

Diese Argumentation läßt sich auch auf der linguistischen Ebene durchführen, wie Vinogradov in seinem Aufsatz „Jazyk Gogolja“ (1936) gezeigt hat. „В языке Гоголя диалектически совмещались революционные и архаистические, реставрационные тенденции. История изменений гоголевского стиля осложняется еще двуязычием Гоголя, смешением в его литературной системе разных элементов русского языка с формами языка украинского.“ (Vinogradov 1936, 286) Gogol' war einer der ersten Autoren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der das Heranführen der russischen Prosasprache an ihre Grenzen (*kraj*) versucht hat. Durch grammatisch inkorrekte Formen, Stilmischung, Hyperbolik auf allen Ebenen, Asemantizität, Annäherung an nicht-künstlerische Gattungen (wie z.B. die Homiletik) und zuletzt die Vernichtung des eigenen Textes. Gogol' bezeichnet in seinen Texten jenen ‚Rand‘, jene Grenze auch auf einer meta-poetischen Ebene.

1.2. Zwischen Interludie und *vertep* – Gogol's Vorfahren

Die national-patriotische ukrainische Literaturgeschichte betrachtet N. Gogol' für die ukrainische Literatur als verloren²⁸⁴. Gogol' hat tatsächlich nicht direkt an der Festigung der ukrainischen Literatursprache mitgewirkt.

Nun besteht die ukrainische Kultur nicht allein aus der Nationalsprache, und man könnte einwenden, daß Gogol' im gesamten Russischen Reich durch seine ‚ukrainischen‘ Texte nicht nur Interesse und Sympathien für sein Volk gewonnen hat, sondern daß Elemente sowohl der Folklore als auch der Kultur der Ukraine auf allen Ebenen sein Werk bestimmten – und so in die russische Prosa inkorporiert wurden²⁸⁵. Bachtin (1975, 485) unterstreicht v.a. die Bedeutung der „Lachwelt“ (*smechovoj mir*) und des ukrainischen Jahrmarkts für Gogol's frühes Werk: „украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в „Вечерах на хуторе близ Диканьки“ [...] Тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов.“ Es sind aber keinesfalls nur die ‚ukrainischen‘ Texte Gogol's, die vom spezifischen Humor der Volkskomödie, der Maskerade und verkehrten Welt, vom Prinzip des Puppentheaters und den Dialogen des Schuldramas, die auf Rede und überspitzt polemischer Gegenrede basieren, gekennzeichnet sind. Sowohl diese karnevaleske „Lachwelt“ wie auch die Kontrast-Verfahren der Groteske, des Witzes, der Dissimulatio und des Concettos sind in den übrigen Prosatexten und den Komödien ebenso präsent (z.B. die szenische Gestaltung der

²⁸⁴ Vgl. Tschizewskij 1966, 90.

²⁸⁵ Vgl. auch Ovsjaniko-Kulikovskij (1989, 342): „В особенности значителен вклад малороссов, который, начавшись в XVIII веке, идет, все увеличиваясь. Поистине поразительна та легкость и быстрота, с которой уже в XVIII веке, а еще более в XIX малороссы переходили от своей национальной формы к общерусской.“

Ženit'ba, die mit einem typischen Abgang des Helden über den Balkon endet – ein Element, das sich auf die Struktur der volkstümlichen Bühne, u.a. des *balagan*²⁸⁶, zurückführen läßt).

Anna Nekrylova (1988, 6) unterstreicht in Berufung auf Lotman den (schau-) spielerischen Charakter der Kultur des 18. Jahrhunderts: „XVIII век не без основания называют ‚играющим веком‘. Действительно, игровая стихия захватила многие стороны общественной жизни и быта, сама культура носила отчасти игровой характер.“ Dies galt umso mehr für die Ukraine, die von Katharina II. als „танцующий и пляшущий народ“ bezeichnet wurde²⁸⁷. Die Kultur sowohl der rechts- als auch der linksufrigen Ukraine hat eine andere Geschichte als das nördliche Rußland. Hier spielen zwei Faktoren eine wichtige Rolle: der ‚westliche‘ und der ‚östliche‘ Einfluß – dem entsprechen übrigens auch die beiden im Doppelnamen gegebenen Identitäten Janovskij / Gogol'. Auf der einen Seite war die Ukraine durch ihre Zugehörigkeit zum polnisch-litauischen Reich, die Auseinandersetzung mit dem Katholizismus, aber auch von der weltlichen west- und mitteleuropäischen Kultur geprägt – in einer weit natürlicheren Form als das nördliche Rußland, wo die Neuzeit auf Befehl von oben quasi schlagartig eingeführt wurde. Auf der anderen Seite gibt es die Geschichte der Kosaken (die nicht mit der der Ukraine gleichzusetzen ist); die Kosaken waren ein kämpferisches und unabhängiges Grenzvolk, das ständig (meist in Söldnerdiensten) mit den Tataren und Türken befaßt war, und sich durch eine in dieser Zeit im ostslavischen Bereich einzigartige soziale Organisation (die Zaporoger Seč'), die in einigen Punkten einem republikanischen Modell ähnelt, auszeichnet. Die Ukrainer Bauern blieben länger als die großrussischen von der Leibeigenschaft verschont und der Kosakenadel (*staršyna*) wurde erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zum unmündigen Vasall des Zaren (vgl. Kohut 1988, 161ff.). Diese Zeit der endgültigen Inkorporierung in das russische Reich beschreibt Gogol' in einigen Erzählungen der *Večera*: die Regierungszeit Katherinas II.

Gogol's Vorfahren hatten regen Anteil am barocken Zweig der Kultur des 18. Jahrhunderts. Diese literarische Familientradition des Autors blieb bisher weitgehend unbeachtet²⁸⁸. Einer von Gogol's Vorfahren, V.M. Tanskij, war Mitte des 18. Jahrhunderts ein populärer Stückeschreiber (Barabaš 1993, 147); einem zeitgenössischen Zeugnis zufolge sah man in ihm einen einheimischen Molière bzw. verglich ihn mit dem Komödiendichter Plautus: „природный

²⁸⁶ Zu der räumlichen Struktur des *balagan*, einem provisorischen Holzbudentheater, das meist mehrere Geschosse hat (vgl. die Nähe zum ‚Balkon‘) vgl. Nekrylova 1988, 159. In Großrußland waren Balagane seit dem 18. Jahrhundert verbreitet und ähnelten dem ukrainischen *vertep*, der auch meistens mehrgeschossig war (s. u.). Sowohl für den *balagan* wie auch den *vertep* spielt der Einfluß der *commedia dell'arte* bzw. allgemein die Technik der westeuropäischen Wanderschauspieler, die im 18. Jahrhundert verstärkt nach Rußland kamen (ibid., 10), eine Rolle. Zum *vertep* vgl. Markovs'kyj 1929.

²⁸⁷ Vinogradov 1936, 293.

²⁸⁸ Auch bei Shapiro 1993 findet sich wenig zu diesem Thema; es fehlt auch eine vergleichende Analyse einer Komödie des Vaters und der Texte des Sohnes Gogol'.

стихотворец, во вкусе площадном, во вкусе Плавтовом“²⁸⁹. Shapiro weist darauf hin, daß die meisten von Gogol's Vorfahren (D.I. und A.D. Gogol'-Janovskij, S.E. und E.S. Lizogub, V.M. Tanskij, D.P. Troščinskij) Schüler der Kiever Akademie waren. Gogol's Vater hatte an der Poltaver Akademie, die nach dem Vorbild der Kiever Institution strukturiert war (Shapiro 1993, 13), studiert und schrieb volkstümliche Komödien in ukrainischer Sprache („That Gogol *père* absorbed much from the Baroque literary tradition is attested to by his comedies, which stemmed in large part from comic interludes in Ukrainian school drama and *vertep*.“ *ibid.*). Man kann also sagen, daß Gogol' aus einer Familie stammt, die niedrige bis mittlere Gebrauchsliteratur schrieb und stark mit der Barocktradition verbunden war. Ohne Zweifel schöpft z.B. Gogol's „Vij“ thematisch aus dieser Kiever Seminar- bzw. Akademietradition.

Dieser familiäre Hintergrund, und in erster Linie die Stücke bzw. die Impresario-Tätigkeit des Vaters beeinflussen Gogol's späteren Werdegang entscheidend. Aber auch der allgemeine ukrainische Kontext Gogol's ist von Wichtigkeit. Die entscheidende Differenz zum großrussischen Bereich mögen der westliche, v.a. polnische Einfluß auf die Ukraine gewesen sein, die Elemente des Schuldramas und überhaupt des Theaters, das in Rußland bis ins 19. Jahrhundert ja eine eher untergeordnete Rolle spielte²⁹⁰. In der Ukraine waren die im westlichen Mittelalter verbreiteten Interludien und Intermedien wie auch burleske Jahrmarktstücke²⁹¹ Teile einer lebendigen volkstümlich-vagantischen Schauspielkultur; die klein- und weißrussische (bzw. polnische) Besonderheit des *vertep*, ein ursprünglich aus biblischen Mysterienspielen bzw. dem Krippenspiel hervorgehendes, später auch weltlich-vulgäres Puppentheater, wurde bereits erwähnt²⁹². Ju. Barabaš (1994, 147) bezeichnet die Tradition der „škol'naja literatura“, die aus der Parodie und Travestie biblischer Texte hervorgeht, als „nizovoe barokko“. Vergleicht man diese ostslavische Entwicklung mit den Mysterienspielen des lateinischen Mittelalters in West- und Mitteleuropa, so kann man sagen, daß die Vermischung von sakralen (lateinischen, entspr. kirchenslavischen) und profanen (d.h. volkssprachlichen) Textteilen im ostslavischen Bereich spät auftritt. Bemerkenswert ist hier, daß gerade das (im 18. Jahrhundert noch von einer Standardisierung weit entfernte) Ukrainische als das für komische Gattungen geeignete Idiom gewählt wird. In diesem Zusammenhang ist auch Kotljarevs'kyjs Änais-Travestie zu sehen, die eine Weiterentwicklung bzw. Parallelerscheinung der parodistischen, burleskisierenden und trave-

²⁸⁹ In den Erinnerungen von A. Lobysevič, zit. bei Barabaš 1993, 146. Des weiteren nennt Shapiro (1993, 13) Georgij Konisskij, einen Dichter, Dramatiker und Predigtschreiber, der ebenfalls mit Gogol' verwandt gewesen sein soll. Beide ordnet er dem Barock zu, geht aber bedauerlicherweise nicht weiter auf diese Autoren ein. Von Tanskij ist nichts überliefert.

²⁹⁰ Vgl. die Errichtung des ersten öffentlichen Theaters durch Peter I. auf dem Roten Platz in Moskau (1702), das unter Einbezug von Illuminationen und Feuerwerken (*ognennye dejstvija*) vor allem Propagandazwecken (der Überzeugung von den eingeführten Neuerungen) diente (Nekrylova 1988, 6). Wie Nekrylova (*ibid.*, 6-7) anmerkt, gab diese *komedijnaja choromina*, die v.a. auf Allegorischem und Parodistischem aufbaute, im zweiten Viertel des 18. Jh.s den Anstoß für die Entwicklung verschiedener Theaterformen (u.a. des Schuldramas, das in der Ukraine bereits seit dem 17. Jahrhundert in den Lehrstätten kultiviert wurde).

²⁹¹ Barabaš 1993, 143.

²⁹² Zum Obszönen im *vertep* vgl. Frejdenberg 1988 (s.u.).

stierenden Schuldramentradition darstellt (vgl. Lübke 1971). Die Parodie bzw. Travestie des antiken (also importierten, westlichen!) Stoffes gilt als der Beginn der ukrainischen Nationalliteratur.

Alle diese Momente des Theaters (v.a. der *vertep* und die barocke ukrainische Komödientradition) spielen in den *Večera* eine wichtige Rolle. Am offensichtlichsten sind die Verfahren des Puppenspiels in den jeweils ersten Texten der beiden Bücher: In SJ, wo die *dramatis personae* aus dem *vertep* übernommen sind und am Ende die Marionettenhaftigkeit der Figuren (bei der Schilderung des Tanzes der Greisinnen) entblößt wird, des weiteren in NPR, das ja am Abend vor Weihnachten handelt und in dem ebenfalls *vertep*-Typen auftreten.

1.3. Das Nežiner Schultheater und der Tod der Väter

Gogol's Frühwerk ist von der Manipulation der Identitäten im Sinne eines Einnehmens beliebiger Stilpositionen und, um einen Begriff aus dem Bereich des Theaters zu wählen, dem Anlegen von Masken bestimmt. Diese Argumentation läßt sich durch die Biographie des Autors in den Jahren 1824 bis 1829 belegen, die jedoch nur insoweit einbezogen werden soll, insofern sie für die sich parallel herausbildende psychopoetische Narrativik Gogol's eine Rolle spielt. Ein Psychogramm des Gymnasiasten kann zeigen, welche nichtverbalen Zeichensysteme den späteren literarischen Versuchen²⁹³ vorausgehen: Die Schauspielerei und das Zeichnen (u.a. das Malen von Bühnendekorationen).

Für Gogol' war die Trennung von seinem Elternhaus und die ersten Jahre im Elitegymnasium des Fürsten Bezborodko in Nežin schwierig, wie aus seinen Briefen nach Hause hervorgeht²⁹⁴. Gogol' war, wie die Biographen berichten, ein kränkliches, verschlossenes und trotziges Kind²⁹⁵. Als er im Frühjahr des Jahres 1821 in Nežin ankam, wurde er sogleich als komische, ja, lächerliche Figur wahrgenommen: Ob seiner schwächlichen Konstitution hatte man ihn zu Hause in mehrere Kleiderschichten eingepackt, um die Ohren gewickelt trug er ein Tuch der Mutter. Entsprechend waren auch die Spitznamen, die man ihm, dem Schweigsamen und Unansehnlichen, zudachte: „geheimnisvoller Zwerg“ („таинственный карла“), „häßlicher

²⁹³ Von Gogol's ersten literarischen Versuchen (ab ca. 1825, erschienen zum Teil in der Schülerzeitschrift *Meteor literary*) sind uns nur die Titel überliefert: die Tragödie in 5-füßigen Jamben „Razbojniki“, die Ballade „Dve rybki“ (über den Tod des Bruders), die Erzählung „Brat'ja Tverdislaviči“, die Satire „Nečto o Nežine, ili durakam zakon ne pisan“ (dies erinnert an den Titel einer der väterlichen Komödien über den *prostak*), das Poem „Rossija pod igom Tatar“. Erhalten sind jedoch das Gedicht „Novosel'e“ bzw. „Nepogoda“ aus dem Jahr 1826), seine Briefe und die „Kniga vsjakoј vsjačiny“, die wohl ca. 1826 begonnen und noch in der ersten Zeit in Petersburg weitergeführt wurde.

²⁹⁴ Anfangs wohnte er bei einem Deutschlehrer namens Zel'dner, der, nachdem er feststellte, wie bitter sich sein Zögling bei seinen Eltern beschwerte, seine Briefe einer strengen Zensur unterwarf (Zolotusskij 1979, 54).

²⁹⁵ Zolotusskij 1979, 56. Als Folge einer Gelbsucht hatte er eine chronische Ohrenentzündung, die sich durch die Erkrankung an Scharlach noch verschlechterte.

Vogel“ („лигалица“, wörtlich ‚Kiebitz‘ oder auch ‚kleine Frau‘) und „toter Gedanke“ („мертвая мысль“)²⁹⁶. Dazu kam, daß auch seine Noten zu wünschen übrig ließen²⁹⁷.

Eine Wende trat im Frühjahr 1824 ein, als im Gymnasium ein Schülertheater genehmigt wurde. In der Tragödie *Ēdip v Afinach* (1804) von V.A. Ozerov spielte Gogol', angetan mit einer schwarzen Perücke, den häßlichen und bösen Kreon; er hatte auch die griechische Landschaft des Bühnenbilds gestaltet. Tags darauf spielte er in einer ukrainischen Komödie, die ihm sein Vater geschickt hatte, mit großem Erfolg den lustigen Alten; hatte die Rolle des Kreons bereits wenig Sprechtext, so kam der lustige Alte ganz ohne ihn aus. Doch als Gogol' keuchend und niesend über die Bühne humpelte, waren die Zuschauer begeistert. Der Darsteller des *djad'ko* verließ sich ganz auf mimische und gestische Komik. Gogol' war seitdem im Schultheater auf das Darstellen des komischen Alten spezialisiert und spielte in Fonvizins *Nedorosl'* die Prostakova, eine unausstehliche Alte, die nur ihren Sohn abgöttisch liebt. An diesem Punkt, so muß man annehmen, war es dem inzwischen fünfzehnjährigen Gogol' gelungen, das Lachen, das bisher als Auslachen gegen seine Person gewandt war, auf die Masken abzuwenden, die er selber gestalten konnte. Die Erfahrung, mit dem bisher nur Verdruß bereitenden Körper ein solches Resultat erzielen zu können, bestimmt nicht nur Gogol's spätere enge Beziehung zum Theater²⁹⁸, sondern war in der damaligen Situation v.a. durch ihren psychologischen Effekt von Bedeutung. Gogol' schuf für sich eine neue Beziehung zwischen Körper und Psyche, löste das 1:1-Verhältnis auf, das bisher zwischen seinem Selbst und seiner physischen Gestalt geherrscht hatte²⁹⁹. Er konnte sich nun frei fühlen, zwischen verschiedenen Masken, Rollen und Identitäten wählen, und er begann damit zu spielen³⁰⁰ (Zolotusskij weist darauf hin, daß seine Schulkameraden sein Imitatoren-Talent fürchteten)³⁰¹. Das Instrument des Maskenspiels war neben

²⁹⁶ Zolotusskij 1979, 56. „He was a weakling, a trembling mouse of a boy, with dirty hands and greasy locks, and a pus trickling out of his ear. He gorged himself with sticky sweets. His schoolmates avoided touching the books he had been using.“ (Nabokov 1961, 8)

²⁹⁷ Sein einziger Trost zu dieser Zeit war der Briefwechsel mit seinen Eltern und kleine Entschädigungen in Form von Süßigkeiten und Birnenkvas, den er bei den Nežiner Marktfrauen kaufte (Zolotusskij 1979, 5).

²⁹⁸ Gogol' sprach bei den *Revizor*-Proben den Schauspielern, die seine Figuren verkörperten, die Dialoge selbst vor und gestaltete dadurch den Schauspielstil mit.

²⁹⁹ In der früheren Zeit hatte es ähnliche Versuche, aus der Beengung der körperlichen Identität auszubrechen, gegeben. Mehrere Mitschüler berichten, daß Gogol', als er eine Prügelstrafe bekam, sich sehr gekonnt wahnsinnig stellte – wohl um der Züchtigung zu entkommen. T.G. Paščenko erinnert sich an ein Vortäuschen von Wahnsinn, das Gogol' zwei Monate im Krankenhaus eingebracht hatte (Brodskij 1952, 43-44).

³⁰⁰ Diese Fähigkeit zeigte sich auch noch viel später im Umgang mit seinen Bekannten; vgl. Aksakovs Beschreibung des Gogol' der frühen vierziger Jahre: „[...] с разными людьми Гоголь казался разным человеком.“ (Aksakov 1956) Allerdings ist das Befreiende und die „fröhliche Relativierung“ des Maskenspiels, das auch Bachtin (1986, 46) in seiner Karnevalstheorie betont („Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами.“), beim späten Gogol' auf die (zwanghafte) „Negation des stumpfen Zusammenfallens mit sich selbst“ reduziert.

³⁰¹ „На место задумчивого ‚карлы‘ явился пересмешник и комик, острого глаза которого побаивались. Он всегда мог ‚изобразить‘ [...]“ (Zolotusskij 1979, 65)

dem Theater zweifellos die Literatur (v.a. die Prosa, in der ihn das fiktive Moment anzog), die ihn fortan auch immer stärker zu interessieren begann. Die zweite Hälfte der 1820er Jahre ist die Zeit intensiver Identifikationen mit verschiedenen Personen, literarischen Stilpositionen und Redehaltungen in außerliterarischen Diskursen, die Gogol' imitierte.

Zolotusskij bringt Gogol's verstärkte Hinwendung zur Literatur mit dem Tod seines Vaters im März 1825 in Verbindung. Die Werke, die er in den Sommerferien dieses Jahres nach Vasil'evka mitbringt, waren als „Geschenk für den Vater“ (Zolotusskij 1979, 64) gedacht: „Я папичке хотел было прислать несколько своих сочинений. Также своего рисования картинок. Но... ему не угодно было их видеть“ (Gogol' X, 55). 1825 werden neue Energien freigesetzt. Das Theaterspielen hatte ihm bereits 1824 geholfen, seine pubertäre Apathie zu durchbrechen, der Tod des Vaters, dem er mit der „Härte eines wahrhaften Christen“ (so formulierte er es in einem Brief an die Mutter vom 23.4.1825, s.u.) begegnet, hatte augenscheinlich eine befreiende Wirkung (vgl. auch Zolotusskij 1979, 63). Gemäß dem klassischen psychoanalytischen Modell des Ödipusdramas figuriert der Vater als Rivale, der die Zweisamkeit mit dem Liebesobjekt (der Mutter) stört; darauf folgt die Kastrationsphantasie, die (nach der Entdeckung der ‚Nullität‘ der weiblichen Geschlechtsorgane) aus der Furcht entsteht, der Vater könnte den Sohn für seine sexuellen Ansprüche an die Mutter bestrafen. In dieser Konstellation kommt es dann zur entscheidenden Wende, wenn der Sohn den Vater aus der Rolle des Rivalen in die des Verbündeten uminterpretiert. Zum einen setzt sich der Sohn an die Stelle des Vaters und realisiert den alten Wunsch, sich der Mutter zu bemächtigen, zum anderen führt die Identifikation mit dem Vater zur Ablehnung der inzestuösen Regung. Die Introjektion der Vater-Imago in das Ich führt zur Bildung des Über-Ich, das u.a. für die (teils unbewußten) Schuldregungen des Gewissens verantwortlich ist. „Das Über-ich wird den Charakter des Vaters bewahren, und je stärker der Ödipuskomplex war, je beschleunigter (unter dem Einfluß von Autorität, Religionslehre, Unterricht, Lektüre) seine Verdrängung erfolgte, desto strenger wird später das Über-Ich als Gewissen, vielleicht als unbewußtes Schuldgefühl über das Ich herrschen.“ (Freud III, 302) Möglicherweise liegt in der Kopplung der ödipalen Identifikation mit dem Vater und der Verdrängung der Trauer über seinen Tod, die mit der Introjektion der Vater-Imago einhergeht, das Fundament des im späteren Leben Gogol's so mächtig wirkenden Über-Ichs samt seinen verschiedenen Erscheinungsformen des Gewissens oder der göttlichen Instanz³⁰².

Als Gogol's Vater in der zweiten Märzhälfte des Jahres 1825 stirbt, nimmt der sechzehnjährige Nikolaj (jetzt das Familienoberhaupt) die Stelle des Vaters ein, d.h. die ödipale Wunschkonstellation erfüllt sich potentiell: Er tritt an die Seite der Mutter (als ihr ‚Mann‘) und sorgt als ‚Vater‘ für seine Schwestern – ein Gedanke, der ihm offensichtlich von der Mutter

³⁰² Freud leitete das religiöse Gefühl aus der Bewältigung des Ödipuskomplexes her. Zum Gewissen vgl. auch Abraham (1969, 149): „I. Der Patient hat sich das ursprüngliche Liebesobjekt, an welchem er sein *Ichideal* gebildet hatte, introjiziert. Es übernahm damit die Rolle des *Gewissens* in ihm, freilich eines pathologisch gestalteten. In vielen Einzelercheinungen läßt sich nun erweisen, daß die *krankhafte Selbstkritik gleichsam von der introjizierten Person ausgeht* wird.“

selbst in einem Brief im Juni nahegelegt worden war („[...] что, может быть, я скоро должен занять место отца малолетним моим сестрам“, Gogol' X, 59)³⁰³. Die Briefe an seine Mutter sind nach dem Tode des Vaters voller Zärtlichkeit³⁰⁴; er schickt ihr zwischen dem 23.4. und dem 10.6. 1824, also innerhalb von acht Wochen, fünf umfangreiche Briefe)³⁰⁵, wohingegen die Schnelligkeit, mit der er die Nachricht vom Tod des Vaters verarbeitet, eher gefühllos scheint. Aus Nežin schreibt er am 23.4.1825 an seine Mutter in nahezu heiterem Ton, der zeigt, daß er die Tragik des Todes des Vaters für seine Mutter nicht wahrnimmt:

Не беспокойтесь, дражайшая маминька! Я сей удар перенес с твердостью истинного христианина. Правда я сперва был поражен ужасно сим известием однако ж не дал никому заметить, что я был опечален. Оставшись же наедине, я предался всей силе безумного отчаяния. Хотел даже посягнуть на жизнь свою. Но Бог удержал меня от сего – и к вечеру приметил я в себе только печаль, но уже не порывную, которая наконец превратилась в легкую, едва приметную меланхолию [...] (Gogol' X, 53)

Bemerkenswert ist hier die Reflexion über das öffentliche Zeigen (den Ausdruck) von Gefühlen, das Theatralische des Ausbruchs, das zum einen mit rhetorischem Schwulst („wahnwitzige Verzweiflung“), zum anderen psychologisch sehr differenziert beschrieben wird. Gogol' lehnt die gelebte Trauer der über Wochen hinweg schweigende Mutter ab: „Впрочем я не знаю, можно ли так печалиться, как вы. Правда я не отвергаю ее, вы должны печалиться, но не так, в какой печали находитесь ныне.“ (Gogol' X, 56) Vgl. auch den Brief von M.I. Gogol'-Janovskaja an Aksakov vom 3.4.1856, in dem sie sich an das Frühjahr 1825 erinnert:

³⁰³ Tatsächlich wird er sich später um die Unterbringung seiner Schwestern in einem Moskauer Pensionat bemühen.

³⁰⁴ Die Mutter wird zum universalen Liebesobjekt: „Разве я не имею еще чувствительной, нежной, добродетельной матери, которая может мне заменить и отца и друга и всего что есть милее, что есть драгоценнее? Так я имею Вас и еще не оставлен судьбою.“ (23.4.1824, Gogol' X, 53) In der ersten Zeit nimmt er die Situation an, doch schlägt diese Wunscherfüllung zugleich in Angst bzw. ambivalente Gefühle gegenüber der Mutter um (vgl. Kap. II.2.2.). Da er die Stelle des Vaters einnimmt, wird er für immer mit ihr verbunden bleiben und muß sich vor seinem Gewissen (dem ‚Vater‘) dafür verantworten.

³⁰⁵ Die hohe Brieffrequenz nach dem Tod des Vaters fällt umso mehr auf, wenn man bedenkt, daß in den ersten drei Monaten des Jahres 1824 nur drei kurze Briefe aus Nežin nach Vasil'evka geschickt wurden, wobei im Brief vom März neben den kurzen, die Krankheit des Vaters betreffenden Zeilen, die Bitte um Geld für den Schneider einen wichtigen Platz einnimmt. Im Jahr 1824 waren es insgesamt nur fünf Briefe an die Eltern. Das Bedürfnis, die trauernde Mutter mit Briefen zu trösten, ist zwar natürlich, zugleich ist anzumerken, daß Gogol' nicht zum Begräbnis seines Vaters fuhr und auch nicht früher nach Vasil'evka aufbrach, was zwar schwierig, aber durchaus möglich gewesen wäre (so erwähnt er z.B. die Absicht seines Freundes Danilevskij, vor den Prüfungen nach Hause zu fahren; Gogol' I, 60). Auch wenn nach dem Sommeraufenthalt in Vasil'evka im Jahr des Todes des Vaters die Zahl der Briefe an die Mutter etwas abnimmt, entwickelt sich doch eine regelmäßige Korrespondenz (1826: 12 Briefe, 1827: 14 Briefe, 1828: 7 Briefe [Gogol' verbrachte die zweite Hälfte des Jahres in Vasil'evka], 1829: 10 Briefe, 1830: 9 Briefe, 1831: 12 Briefe). In den Jahren 1826, 1829, 1830 stellt Marija Ivanovna seine einzige Briefpartnerin dar. 1827 und 1828 kommen lediglich einige wenige Briefe an seinen Schulkameraden Vysockij und die Kosjarovskijs hinzu.

Лишась своего мужа, я носила траур из самого грубого, шерстяного изделия платье, что очень огорчало моего сына: ему казалось, что оно было очень жестко и беспокоило меня, хотя я уверяла его, что совершенно не чувствовала этой жесткости. [...] увидя, что в передней чистили мое одеяние, сказал послать ему ножницы, чтоб и з р е з а т ь его, прибавя, „тогда маминька наденет и будет носить покойное платье.“ (Zit. in Veresaev 1990, 59, H.d.A.)³⁰⁶

Die fanatische, mit Mönchsmethoden des härenen Gewandes ausgeführte Trauer um den verstorbenen Ehemann war für den Sohn offensichtlich ein Grund zur Eifersucht. Gogol's eigene Trauerarbeit findet, sowohl im Falle des Todes des Brudes (1819)³⁰⁷ als auch später nach dem Tode Puškins (1837) v.a. in verbaler, und bevorzugt: schriftlicher Form statt.

Gogol' nahm den Verlust des geliebten Objekts zum Anlaß, es im Prozeß der Trauerarbeit zu introjizieren, die Identität des Vaters in sich aufzunehmen. In einem Brief vom 24.3.1827 bezeichnet er den Vater als einen Engel und hohes Wesen, das ihn am Leben hält und „sich selbst empfinden“ läßt; den Vorgang der Introjektion beschreibt er mit einer an das Pfingstfeuer gemahnenden Metapher: „[...] не знаю как назвать этого небесного ангела, это чистое высокое существо, которое одушевляет меня в моем трудном пути, живет, дает дар чувствовать самого себя и часто в минуты горя небесным пламенем в х о д и т в меня [...]“ (24.3.1827 an die Mutter; Gogol' X, 90, H.d.A.)³⁰⁸. Im oben bereits erwähnten Trostbrief vom 23.4.1825 aus Nežin an die Mutter³⁰⁹ schreibt er, daß er sich vor Schmerz zuerst beinahe

³⁰⁶ Diese Erinnerung von Gogol's Mutter ist außerdem von Interesse, da sie ein Motiv aus der Erzählung IFŠ enthält: Špon'ka träumt von seiner zukünftigen Frau, sie wäre ein Wollstoff („какая-то шерстяная материя“), von dem ihm der Kaufmann ein Stück für seinen Gehrock abschneidet („режет жену“, Gogol' I, 307). Diese Briefstelle bestätigt die bereits von mir geäußerten Vermutungen über die Äquivalenz von *mat'* - *materija* in IFŠ (vgl. Drubek-Meyer 1992). – Zur engen Verbindung von Mutter und Sohn, die sich sowohl biographisch als auch ‚intertextuell‘ gestaltet (Übernahme von Redeweisen, Ausdrücken etc.; vgl. die erstaunliche Übereinstimmung zwischen dem Brieftext der Mutter und der Erzählung des Sohnes) vgl. 1.5.

³⁰⁷ Den Tod seines Brudes Ivan verarbeitete er ca. ein halbes Jahrzehnt später in der Ballade „Dve rybki“.

³⁰⁸ Vgl. hierzu Ivanickijs Thesen zum Totemismus bei Gogol', dessen Bedeutung für Gogol's Weltanschauung in Kap. IV. 4. erläutert wird: „[...] субъекты и предикаты этой метонимической связи сосуществуют во времени, души предков живут в здравствующем человеке и наоборот: ‚как будто залез в прадедовскую душу – или прадедовская душа шалит в тебе‘.“ (Ivanickij 1989, 18, H.d.A.) Ivanickij führt ein Zitat aus ZM an, in dem der Erzähler davon ausgeht, daß entweder er in die Seele eines Ahnen hineinkriechen könne oder eine solche Seele in ihm ihre Scherze treibe, so daß es möglich ist, daß „Subjekte und Prädikate der metonymischen Kette in der Zeit koexistieren“. Vgl. auch Beckers (1991, 17) Zusammenfassung von der Beziehung der Initiation und dem Totemismus bei Frazer: „In dem Akt der Todessimulation und der Wiedergeburt sieht er eine mystische Verbindung des Initianden mit dem Totemtier: Der Novize stirbt als Mensch und wird als Tier wiedergeboren; die Seele des Tiers ist in ihm und seine in derjenigen des Tieres.“

³⁰⁹ Zolotusskij 1979, 62. M.I. Gogol'-Janovskaja nahm wochenlang kein Essen zu sich, und man fürchtete, sie würde sich zu Tode hungern („После смерти отца мать была убита горем, ничего не хотела есть и довела себя до того, что ее насильно заливали бульоном и не могли раскрыть рта – стиснуты зубы – и ей чем-то разжимали зубы и вливали бульон.“ O.V. Gogol'-Golovnja zit. in Veresaev 1990, 56; ähnliche Gewalt-Szenen sollten sich übrigens kurz vor dem Tod ihres Sohnes wiederholen, den man versuchte mit einem Suppenbad zwangs- zuernähren). Gogol's Briefe aus dem April und Mai artikulieren seine Sorge, die Mutter könnte

hätte das Leben nehmen wollen, daß er dann aber „nur noch eine leichte, kaum merkbare Melancholie“ empfunden hätte („к вечеру заметил я в себе только печаль, но уже не порывную, которая наконец превратилась в легкую, едва приметную меланхолию“, 23.4.1825, Gogol' X, 53); Gogol' spricht in diesem Zusammenhang von „umen'sit' gorest“ (dies könnte heißen: durch den Vorgang des Introjizierens des Vaters den „Schmerz reduzieren“). Neben der Genauigkeit der Deskription seiner psychischen Zustände erstaunt hier die Differenz von natürlicher Trauer und pathologischer Melancholie (vor und nach der Introjektion des Betrauten), die mit der späteren Definition Freuds übereinstimmt. Die rasche Überwindung der Todesnachricht stellt sich zugleich als Verdrängung der dem Vater entgegengebrachten Gefühlsambivalenz heraus³¹⁰; dies läßt sich auch daran ablesen, daß die unbewußte Beschäftigung mit dem Vater (und mit dem Tod) besonders in den frühen Texten Gogol's eine wichtige Rolle spielt.

Gogol' verwendet 1837, als er in Paris von Puškins Duelltod erfährt, die gleiche Rhetorik wie 12 Jahre zuvor nach dem Tod seines Vaters – und zwar ebenfalls in schriftlich abgefaßter, überdachter und ausgefeilter Form. Seine Reaktion ist die einer übertrieben pathetischen Trauer, die er in einem Brief nach Petersburg (an Pletnev) und in einem zweiten nach Moskau (an Pogodin) zum Ausdruck bringt:

Все мое наслаждение моей жизни, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего я не предпринимал без его совета. Ни строка не писалась без того, чтобы я не воображал его пред собою. [...] Тайный трепет невкушаемого на земле удовольствия обнимал мою душу... Боже! [...] Несколько раз принимался я за перо – и перо падало из рук моих. Невыразимая тоска!... Напишите мне хоть строчку, что делаете вы, или скажите об этом два слова Прокоповичу. Он будет писать ко мне. Пришлите мне деньги, которые должен внести мне Смирдин к первым числам апреля.“ (28.3.1837 an Pletnev; Gogol' XI, 88, H.d.A.)

Моя утрата всех больше. Ты скорбишь как русской, как писатель, я... я и сотовой доли не могу выразить своей скорби. Моя жизнь, мое высшее наслаждение умерло с ним. Мои светлые минуты моей жизни были минуты, в которые я творил. Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина. [...] Ничего не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Все, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему. И теперешний труд мой есть его создание. Он взял с меня клятву, чтобы я писал, и ни одна строка его не писалась без того, чтобы он не являлся в то время очам моим. [...]

ebenfalls sterben. Er bittet sie inständig, ihr Schweigen zu brechen, (26.5.1825): „Ежели же не получу ответа на это письмо, то сие молчание будет самый ужасный для меня признак.“ 3.6.1825: „жажду каждой вашей строчки“, Gogol' I, 56, 57) und appelliert an ihre Muttergefühle (26.5.1825: „Пожалейте своего несчастного сына [...] у вас есть еще большая обязанность, есть дети, которых ваша малейшая горесть приводит в отчаяние.“ *ibid.*, 56)

³¹⁰ „Das Verhältnis des Knaben zum Vater ist ein, wie wir sagen, ambivalentes. Außer dem Haß, der den Vater als Rivalen beseitigen möchte, ist regelmäßig ein Maß an Zärtlichkeit für ihn vorhanden.“ (Freud 1963, 92)

Небо чудное. Пью его воздух и забываю весь мир. (30.3.1837 an Pogodin; Gogol' XI, 91-92, H.d.A.)

Die in Superlativen ausgedrückte Trauer („vocal, grandiloquent mourning“, Erlich 1969, 159) über den Verlust des Mentors wird durch Gogol's Behauptung gesteigert, er hätte nie etwas ohne den Rat Puškins geschrieben und schulde Puškin in bezug auf seine eigenen Werke alles – auch der Roman MD (dessen Fabula tatsächlich von Puškin stammte) sei eigentlich Puškins Werk. Nach Puškins Tod kann Gogol' an dem Text (d.h. ‚Puškins Werk‘) nicht weiterschreiben, „die Feder fällt ihm aus der Hand“. Diese Metapher der schöpferischen Impotenz hängt ebenfalls mit dem Tod des ‚Vaters‘, der den Phallus ins Grab mitnimmt, zusammen. In diesem Kontext fällt die wiederholte Verwendung des erotisch gefärbten Begriffs des Genusses (*naslaždenie*) auf, der zusammen mit Puškin gestorben sei.

Wie die Biographen betonen, entsprach die hier geschilderte enge Beziehung der beiden Autoren nicht der Realität. Gogol' verfolgt mit dieser hyperbolischen Rhetorik, die er in beiden Briefen in wortwörtlichen Wiederholungen anwendet, das Ziel, als Schüler und wichtigster Nachfolger Puškins anerkannt zu werden. Im Brief an Pogodin findet sich außerdem eine phantastische Mystifikation der Initiation Gogol's durch Puškin, wie sie ansonsten erst in sowjetischer Zeit kultiviert wurde³¹¹: Puškin nimmt seinem Jünger Gogol' den Schwur ab, daß dieser nur mit seinem Bild vor Augen schaffen werde. Diese Stilisierung Puškins zu einem aktiven Lehrmeister Gogol's, der er in Realität nicht gewesen war, zeugt von Gogol's Neigung, Puškin die Funktion der zensurierenden Über-Ich-Instanz zuzuschreiben. Gogol' geht sogar so weit, Puškin als den eigentlichen Autor der Gogol'schen Werke zu bezeichnen: „daß keine einzige s e i n e r Zeilen ohne sein Bild vor meinen Augen geschrieben werde“ (vgl. auch die unpersonliche Konstruktion *pisalas'*). Wenn also Gogol' Texte nach Puškins Tod verfaßt, stammen diese eigentlich von Puškin, der sich des Körpers Gogol's bedient, um aus dem Grab weiterzuschaffen. Gogol' will Puškin fortsetzen, wie er das Leben seines Vater ein Jahrzehnt zuvor fortzusetzen bestrebt war: von der Gärtnerei (vgl. Gogol' X, 12) über die Pflege ukrainischer Literatur und Volkstum bis zur Funktion des *pater familias*.

Die Anfänge beider Briefe sind offensichtlich auf eine breitere Leserschaft ausgerichtet und dienen in einem nahezu hagiographischen Stil, der in abgewandelter Form den Topos der Pflingtsbotschaft verwendet, der Selbstlegitimierung als Nachfolger³¹². Vajskopf (1993, 50)

³¹¹ „Гоголь в Пушкине нашел [...] литературного руководителя, пронизательного критика и, вместе с тем, образец ‚выискательного художника‘, литературного деятеля, проникнутого сознанием своей исторической ответственности.“ (Gippius' Vorwort zum ersten Band der akademischen Ausgabe; Gogol' I, 25)

³¹² Schlichter ist der Brief vom 30.3.1837 an seinen Freund Prokopovič; die Trauer über den Tod beschränkt sich auf die Sätze „Великого не стало. Вся жизнь моя теперь отравлена.“ (Gogol' XI, 93). Der geringere Aufwand scheint Prokopovičs bescheidenerer gesellschaftlicher Stellung, die eine Verbreitung des Briefes in maßgeblichen Kreisen eher unwahrscheinlich macht, zu entsprechen. Im heiteren Brief an die Mutter (der am gleichen Tag wie der an Pletnev abgeschickt wurde), der von der Ostermesse des Papstes berichtet, wird der Tod Puškins mit keinem Wort erwähnt.

geht davon aus, daß Gogol' (meist mit Geschick und Erfolg) Lehrer und Mäzenen suchte, die ihm den verstorbenen Vater ersetzen könnten; dies sei zuerst sein Schulfreund Vysockij gewesen³¹³. Wenn jedoch gerade kein Vorbild greifbar war, hätte er sich ein solches ausgedacht („Когда авторитетного друга нет, Гоголь его просто выдумывает“, Vajskopf 1993, 51). Dies gilt auch für die Schwur-Szene mit Puškin.

Valerij Brjusov weist auf die extremen Stimmungsunterschiede in den Briefen Gogol's an Pletnev und Pogodin hin, in denen er die Passagen der Trauer über den Tod mit einem finanziellen Auftrag abschließt (der abrupte Bruch vom erhabenen zum geschäftsmäßigen Ton veranlaßt den ersten Herausgeber der Briefe, die praktischen Anweisungen wegzulassen)³¹⁴. Der Wechsel von hohem Stil zur Alltagssprache hat seine Parallelen in den Stilwechseln der künstlerischen Texte und ist ein Verfahren der großangelegten, satz-übergreifenden Kompositionsgroteske. Gogol' geht hier ebenso abrupt von der tiefsten Trauer zum Genuß des „wunderbaren Himmels“ Italiens über, wie nach dem Tod des Vaters am Morgen noch Selbstmord, abends jedoch Indifferenz angesagt ist, die es möglich macht, die Mutter um zehn Rubel für ein Buch mit dem Titel *Kurs rossijskoj slovesnosti* zu bitten.

Nach einem ähnlichen Muster der Introjektion und Identifikation wie Gogol's manische Belebung nach dem Tod des Vaters, die sich mit der Melancholie (*toska, melancholija, chandra*) abwechselt, scheint auch die Verarbeitung des Todes von Puškin abzulaufen. Gogol' sieht sich selbst zum einen als den genialen Autor mit einem in Zukunft großen Namen (zum Brief an Žukovskij vom 12.11.1836 vgl. Pkt. 4.), zum anderen annihiliert er seine eigenen literarischen Meriten³¹⁵, leugnet seine Urheberschaft zugunsten einer kollektiven Autorschaft³¹⁶ – jedoch mit keinem geringeren als Puškin.

Diese Trauerarbeit scheint eingeübt zu sein: Gogol' hält sich an bereits begangene Wege des „Trennungsritus“, der zugleich der einer phantasierten, selbsttätigen Initiation ist.³¹⁷

³¹³ Vajskopf (1993, 55) sieht hier den Einfluß des freimaurerischen Themas der Suche nach dem Führer (*vožatyj*). Vajskopf (ibid., 52) geht außerdem auf den Sommer 1831 ein, als Gogol' Žukovskij und Puškin kennengelernt hat und den ersten zum Dämon, den zweiten zum Erlöser stilisiert.

³¹⁴ „Самая приподнятость тона этих жалоб заставляет видеть в них скорее минутную экзальтацию, чем выражение стойкого чувства. К тому же, этот тон отчаянья не выдержан до конца даже в самых письмах.“ (Brjusov 1975, 149, H.d.A.)

³¹⁵ „Diese kritisierende Tätigkeit des Ichideals sehen wir in der Melancholie zu grausamer Härte gesteigert. In der Manie hingegen finden wir nichts von solch unerbittlicher Kritik am Ich. Im Gegenteil nehmen Selbstgefälligkeit und Kraftgefühl den Platz ein, an welchem wir vorher Minderwertigkeitsgefühle und Kleinheitswahn fanden.“ Der Manische schüttelt die Herrschaft des Ichideals, das sich dann im Ich auflöst (Abraham 1969, 157).

³¹⁶ Vgl. Döring-Smimovs (1994, 80) Thesen zu Gogol's und Čaadaevs Epistolarwerken, in denen die Entwertung des Eigenen und das Postulat der Unterwerfung im Zentrum stehen: „Erst aus dem Wissen um die allumfassende Ohnmacht kann das Pathos der Allmacht seine Signifikanz gewinnen.“ (ibid., 85)

³¹⁷ Zu den *rites de séparation* (van Gennep) im Totenbrauchtum, die die Ablösungsphase kennzeichnen, vgl. Becker 1991, 20.

1.4. Einverleibung der väterlichen Komödie – „Soročinskaja jarmarka“ als Trauerarbeit

Walter Benjamin spricht davon, daß der Schauspieler sich mit jeder Rolle einen Menschen einverleibt. „Zitierend zerlegt der Zitierende, der Wiederholende, der mimisch-mimetisch Agierende, Menschenfresser und Schauspieler, seine Stimme, seinen Text in Vielstimmigkeit.“ (vgl. Menke 1991, 95) Tatsächlich probiert Gogol' in seinen Theaterauftritten nicht nur beliebige Masken an, sondern es geht um einen tiefgehenden Prozeß. Das Einverleiben der zuerst (v.a. als Vater-Imagines) entworfenen, dann teils im Sujet, teils auf der Signifikantenebene fragmentarisierten Figuren (vgl. GK) ähnelt einer einverleibenden Destruktion von Objekten durch den Melancholiker.

Im Gegensatz zu GK findet in der ersten Erzählung der *Večera*, „Soročinskaja jarmarka“, das Einverleibungs- als Identifikationsverfahren des Objekts auf einer Meta-Ebene statt: Es wird nicht die Vater-Imago innerhalb der fiktiven Welt von einer Sohn-Figur introjiziert, sondern der ukrainische Dramentext des Vaters wird zum Objekt der Einverleibung des schreibenden Sohnes, der sich mit seinen *Večera*, die ihn berühmt machen werden, in die „ukrainische Schule“ der russischen Literatur einreicht. Es handelt sich hier um ein (Herbei-)Zitieren der väterlichen Instanz. „Zitieren vollzieht sich wie/als melancholische Lektüre, als ein Akt der Einverleibung. Denn der Zitierende, wie ihn Benjamin in dessen Paradigma Karl Kraus charakterisierte, ist ‚Menschenfresser‘: Er reißt heraus, indem er einverleibt. Die zitierende Einverleibung ist der menschenfresserische Akt des ‚Verspeisens des Gegners‘ (II, 355) – und ist ein mimisch/mimetischer Akt (vgl. II, 347/8).“ (Menke 1991, 83)

Wenn man SJ mit allegorisch anthropomorphisierendem Blick betrachtet, kann man sagen, daß das textuelle „Fleisch“ von dem strukturierenden Skelett der ukrainischen Motti und dem Inventar der *vertep*-Puppentypen zusammengehalten wird. Die Metapher des Skeletts findet ihre Berechtigung darin, daß die ukrainischen Verse in Gogol's Psycho-Poetik den toten Vater als Verfasser ukrainischer Komödien repräsentieren. Zugleich ist SJ, einer der frühesten Texte des Zyklus³¹⁸, die in den *Večera* am offensichtlichsten an der Gattung des *vertep* orientierte Erzählung³¹⁹.

Gewöhnlich gibt es im *vertep*, einem Holzkasten mit mechanisch durch Drähte bewegten Puppen, drei Geschoße mit drei Bühnen (*nyžnij poverch*, *verchnij poverch* und *dach*)³²⁰, auf

³¹⁸ I. Ajzenštok (1962, 256) kommt in seiner Chronologie der Entstehung der *Večera* zu dem Schluß, daß SJ und MN zwischen April und Juni 1829 entstanden sind.

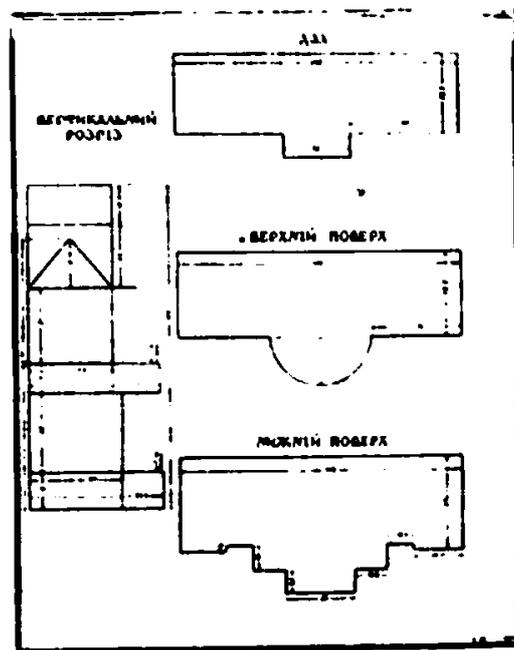
³¹⁹ Daneben ist auch die Weihnachtserzählung NPR stark mit dem *vertep* verbunden (vgl. Kap. IV.2.); Samyškina (1979, 75) weist darauf hin, daß in den *Večera* der Großvater ein typischer Zaporozec aus dem *vertep* sei.

³²⁰ Vgl. auch das Schema des D'ogtjarivs'kyj *vertep* bei Markovs'kyj 1929, Tabl. III. Mal. 3. Markovs'kyj (ibid., 4) hält den dreiteiligen *vertep* für älter als den zweiteiligen. – Eine der neueren Studien zur *vertep*-Motivik bei Gogol', die ihre Argumentation auf der Zweiteiligkeit der Bühne basiert, wird somit zweifelhaft: Malik (1990) verbindet die Zweigeschoßigkeit des

denen drei verschiedene Gruppen von *dramatis personae* agieren. Auf der obersten Bühne wird die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies dargestellt³²¹, das mittlere Geschoß stellt die Hölle (*pečera*) dar, in der Christus geboren wurde³²², im untersten Stockwerk befindet sich der Palast des Herodes; hier spielt sich auch der zweite Teil der Vorführung ab, die weltlichen Szenen des *vertep*-Dramas, die sich im Laufe der Zeit von der darüber stattfindenden Mysterienhandlung entfernt hatten.



Sokyrens'kyj vertep



D'ogtjarivs'kyj vertep

Ein typischer Satz von *vertep*-Puppen, hier des Sokyrens'kyj vertep (Markovs'kyj 1929, 197):

- I. Adam und Eva, Maria (mit dem Christkind auf dem Arm), Josef, der Küster, der König Herodes (mit einem Thron, der ein selbständig manipulierbares Teil darstellt), zwei Hirten, zwei Soldaten, die heiligen drei Könige, Rachel (mit einem Kind auf dem Arm);

vertep mit einem angenommenen Gogol'schen Binarismus des Sakralen und des Profanen, den er auch (durchaus inventiv) auf das Gesamtwerk und seine stilistische Vielfalt bezieht.

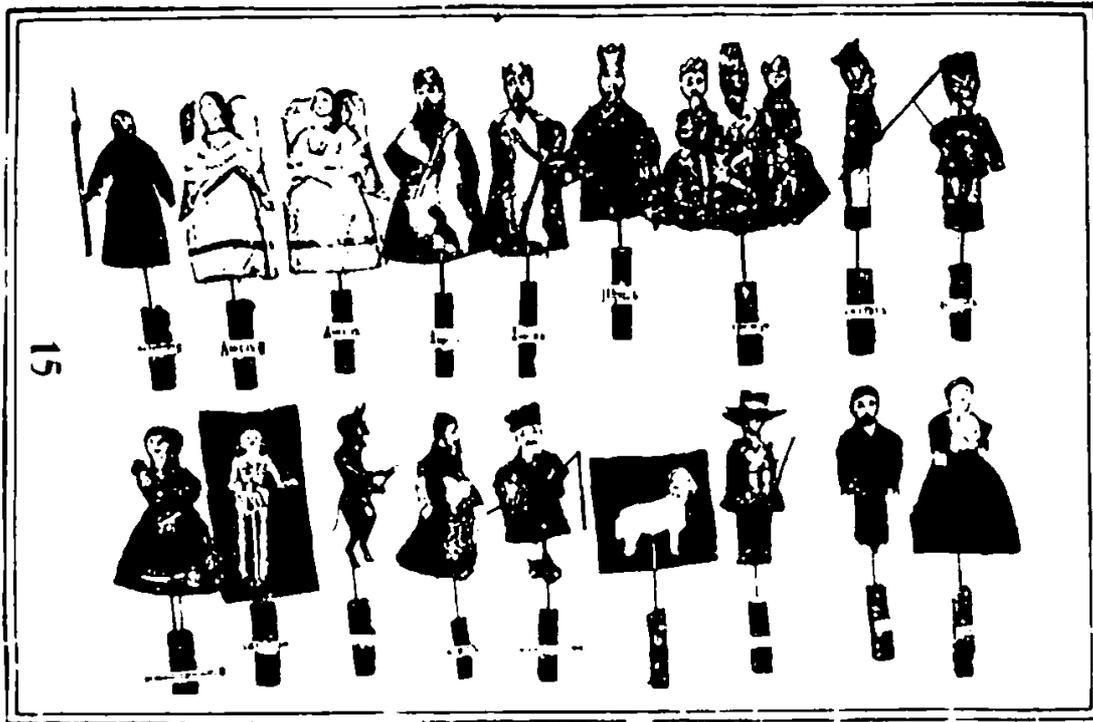
³²¹ Markovs'kyj (1929, 4) spricht von einem Mysterienspiel: „Третій поверх у скриньки [...] являє собою, очевидно, рай містеріяльної сцени, що тут відбувається сцена вигнання Адама і Еви з раю.“

³²² Das Wort *vertep* hat sowohl im Russischen als auch Ukrainischen außerdem noch die Bedeutung ‚Höhle‘, so daß eine Übertragung der Benennung der mittleren Bühne auf das Ganze denkbar ist.

II. zwei Teufel, der Tod (mit einer Sense), das alte Weib, der Soldat, die junge Schöne, der Husar, der Zigeuner und die Zigeunerin, der Pole, der Pferdehirt, der Bursche;

III. der Zaporoger Kosake, zwei Schlangen, der Jude und die Jüdin, ein Priester der Unierten Kirche, das Schwein, die Ziege.

In SJ finden sich wieder: das alte Weib (Chivrja), die junge Schöne (Paraska), der Zigeuner (hier auch eine Art ‚Pferdehirt‘), ein unfrommer Popensohn (entspricht dem Uniaten-Priester) und das Schwein, das als Teufel maskiert wird.



Puppen des Slavutyn'skyj vertep (aus Markovs'kyj 1929)

Das Puppenhafte wird in SJ mehrmals entblößt – die Figuren haben keine Gesichter, sondern ‚Masken‘ (Solopij sagt zu Čerevik: „Вот рушник, оботри свою маску...“, Gogol' I, 130). Eine ähnlich verfremdende Stelle findet sich im Tanz der Greisinnen, wo vom „Mechaniker, der seinen leblosen Automaten Bewegungen vollführen läßt, die menschlichen ähneln“, die Rede ist („механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому“, Gogol' I, 136). Auch hier wird das metaphorisch einsetzbare mechanische Prinzip des drähtebewegenden Puppenspielers (des Autors) aus dem Bereich des *vertep* genommen.

Die dreizehn Motti in SJ kann man in drei Gruppen teilen: Die erste umfaßt Texte aus der ukrainischen Folklore (Legende, Volkslied, Sprichwort, Hochzeitslied), die zweite ‚anonyme‘ Texte (Auszüge aus einer kleinrussischen Komödie) und die dritte Texte zweier bekannter ukrainischer Komödienautoren (Kotljarevs'kyjs *Eneida* und Artemovs'kyj-Hulaks „Pan ta sobaka“). Die beiden ersten Quellen sind direkt mit Gogol's Vater verbunden, der sich ethnogra-

phisch betätigte und aus dessen Komödien die zitierten Texte stammen (vgl. Gogol' X, 419)³²³. Die Gattungsbezeichnungen bzw. Titel der dreizehn Paratexte³²⁴ lauten:

- I. Iz starinnoj legendy
- II. Iz malorossijskoj komedii
- III. *Eneida*
- IV. *Eneida*
- V. Malorossijskaja pesnja
- VI. Iz malorossijskoj komedii
- VII. Iz malorossijskoj komedii
- VIII. *Eneida*
- IX. Iz prostonarodnoj pesni
- X. Iz malorossijskoj komedii
- XI. Poslovica
- XII. *Pan ta sobaka*
- XIII. Svadebnaja pesnja

Es handelt sich hier um kürzere ukrainische Parömien und Fragmente aus größeren Texten, die – meist aus dem Zusammenhang gerissen – als Motto oder Epigraph dem eigenen Text vorangestellt werden. Vgl. z.B. folgendes, durch seine Isolation eher verrätselt wirkende Motto zu Kapitel VI „Aus einer ukrainischen Komödie“: „От біда, Роман іде, от тепер, як раз насадить мені бєбєхив, та й вам, пане Хомо, не без лиха буде.“ (Gogol' I, 122)³²⁵ Der 26 Seiten lange Text ist in 13 kurze Kapitel, die im Schnitt nicht mehr als zwei Seiten umfassen zerlegt; eine solche (an barocke Facetiae erinnernde) Aneinanderreihung kürzester Szenen und Episoden bildet in den *Večera* eine Ausnahme. SJ hebt sich in einem weiteren Punkt ab: So stellen die

³²³ Gogol's Vater, V.A. Gogol', schrieb für das Haus theater Troščinskijs zwei ukrainische Komödien (von denen die erste jedoch nur in Nacherzählung erhalten ist): „Sobaka-vivcja“ und „Prostak abo chytrošči žinky, perechytreni moskalem“ (von Kuliš in der Zeitschrift *Osnova* 1862, Nr. 2, razd. 6, veröffentlicht).

³²⁴ Genette (1993, 11) definiert als zum Paratext gehörend: „Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen [...]“.

³²⁵ Etwa: „Oh Schreck, jetzt kommt Roman und wird mir die Eingeweide (*bebechiv* heißt jedoch auch ‚Federbett‘) zusammenstauchen, und da wird es Ihnen, Herr Choma, auch nicht gut ergehen.“ In dem darauffolgenden Kapitel geht es jedoch nicht um eine Rauferei, sondern um das Stelldichein von Chivrja mit dem Popensohn.

Ukrainismen (ihre Zahl wurde von Gogol' im Laufe der Bearbeitung des Textes reduziert) im Text keinen Fremdkörper dar. Sie werden seltener kursiv gedruckt als in den übrigen Texten der *Večera*, wo einzelne ukrainische Wörter, Phraseologismen oder Repliken die Funktion einer durch Makkaronismen erzielten Textzerstückelung haben. Das Ukrainische wird – ebenso wie die Komödien des Vaters und der anderen ukrainischen Autoren in den Motti von SJ – , zerlegt und in kleinen Stücken in den russischen literarischen Text inkorporiert³²⁶. Das Verfahren der Zerstreuung des ukrainischen Textmaterials, das in SJ v.a. die Paratexte beherrscht, strukturiert die anderen Texte auf einer Makroebene³²⁷.

SJ beginnt den Zyklus der *Večera* programmatisch mit dem Zerstückeln fremder Werke, das in den folgenden Texten motivisch als (kannibalisches) Einverleiben weiterentwickelt wird. Da sowohl der Wunsch einzuverleiben (Eßlust), als auch die Angst vor der Einverleibung (Klaustrophobie) festzustellen sind, und die aktive und passive Haltung ihren funktionalen Widerpart in den beiden, im Elternpaar vertretenen, Geschlechterpositionen findet, liegt folgende psychopoetologische Deutung nahe: Das Ich identifiziert sich durch die Inkorporation mit dem Vater, die Mutter wiederum droht im Gegenzug, das Ich zu inkorporieren. Verstärkt wird die Angst vor der strafenden Einverleibung durch die Mutter/Frau durch das Schuldgefühl, den toten Vater inkorporiert zu haben und an seine Stelle getreten zu sein³²⁸. So läßt sich der psychische Hintergrund der Arbeit an den *Večera* Ende der 1820er Jahre rekonstruieren, als der junge Autor sich in einem langwierigen Prozeß, der erst Mitte der 30er Jahre abgeschlossen wird, von Familie und Ukraine löst. Einen vorläufigen Endpunkt bildet im Werk das harmlose Paar der asexuellen *starosvetskie pomeščiki*, deren programmatische Kinderlosigkeit die konfliktgeladene Konstellation Eltern-Kind bewußt ausblendet. Auch wenn die Phantasmata der Inkorporation in den späteren Werken in transformierter Form wieder auftauchen, sind es in erster Linie die *Večera*, die den Komplex Trauer/Melancholie (Melancholie) – Einverleibung – Suche nach dem Ideal-Ich in solch einer Konsequenz abhandeln.

SJ steht in einer besonderen Beziehung zu dem literarischen Schaffen von Gogol's Vater³²⁹. Gogol's Zitate aus den Stücken seines Vaters werden im Gegensatz zu den Auszügen aus Kotljarevs'kyj und Artemovs'kyj-Hulak³³⁰ nicht namentlich ausgewiesen. Der Name des Va-

³²⁶ Aus der *Prostak*-Komödie des Vaters ist das Dreieck Ehemann-Ehefrau-Geistlicher (bei V.A. Gogol' heißt er Choma Grigor'evič, also fast genauso wie ein Erzähler aus den *Večera*) wie auch die Verbindung des kulinarischen Diskurses mit der Liebeswerbung übernommen (Iofanov 1951, 53ff.; Ajzenštok 1962, 254, 256).

³²⁷ So beruht Ajzenštoks (1962, 253) Eindruck, SJ zitiere stärker die ukrainische Literatur als die anderen Erzählungen des Zyklus, auf einer oberflächlichen Betrachtungsweise.

³²⁸ Vgl. hierzu die frühen künstlerischen Texte Gogol's, in denen ein jüngerer Mann eine Bindung zu einer älteren Frau hat („Strašnyj kaban“, Chivvrja und der *popovič* in SJ, IFŠ). Diese Konstellation verfügt über eine innere Logik, wenn generationsmäßig von dem Aufrücken des Sohnes an die Vaterstelle ausgegangen wird.

³²⁹ Vgl. auch Iofanov 1951, 65: „В.А. Гоголь оказал значительное влияние на раннее творчество сына. Особенно отчетливо видно это в ‚Сорочинской ярмарке‘ Н.В. Гоголя.“

³³⁰ Aus dem Stück „Солопій та Хивря або горох при дорозі“ dieses Autors stammen übrigens die Vornamen des Ehepaars Čerevik (Ajzenštok 1962, 254).

ters (Gogol'-Janovskij), und das heißt zur Hälfte der eigene, wird bewußt ausgelassen. Es kommt zu einer Wiederholung des Todes des Vaters, der im eigenen Text verzehrt und totgeschwiegen wird. Gogol', der die *Večera* nicht unter seinem Namen veröffentlichte, hätte durchaus den Namen Gogol'-Janovskij (dessen Komödien jedoch außerhalb des Poltavaer Gebiets kaum weiter bekannt gewesen sein konnten), unter die Epigraphe setzen können, ohne daß er sein Pseudonym preisgegeben hätte. Den Namen des Vaters (und damit den eigenen) in den Text ‚hineinzuschmuggeln‘, wäre beim späteren Gogol' durchaus denkbar (vgl. den *Gogol'* in der zweiten Fassung von TB); hier scheint der Autor jedoch bewußt auf diese verfremdende Entblößung der eigenen Identität zu verzichten. Möglicherweise liegen hierfür noch andere Gründe vor, die mit dem in Pkt. 4. zu erläuternden totemistischen Denken zu erklären sind. Im Vorgriff kann man über die Bedeutung des tabuisierten Namens des Totenvaters sagen, daß der Name des mit Hilfe der Erzählung SJ introjizierten Vaters (=das Totem des Textes) auch deshalb nicht genannt wird, weil der Sohn sich bereits so sehr mit dem Vater identifiziert hat, daß eine Nennung unnötig ist; das Schuldbewußtsein, das die Introjektion nach dem Tod begleitet, hat zu einer Verdrängung des Namens des Vaters geführt. Die Phantasie der physischen Introjektion des toten Vaters (der vom Kind oft als ermordet phantasiert wird) wird in Freuds *Totem und Tabu* als kannibalischer Leichen-Schmaus dargelegt: „Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende.“ (Freud 1991, 196)³³¹

Die antagonistische Beziehung von Sohn und Vater, wie sie Freud in seiner *Totem und Tabu*-Parabel beschreibt, fehlt in SJ, wo die Feindschaft zwischen Stiefmutter und Schwiegersohn ausgetragen wird. Sie folgt jedoch in MN, einem Text, der eine ähnliche Fabula hat wie Freuds Geschichte von der Rebellion der Söhne gegen den Vater. Auffällig ist jedoch, daß gerade in SJ das Motiv des Essens bzw. des Inkorporierens, das in dem anderen am *vertep* orientierten Text, NPR³³², im Zentrum der Handlung steht, sich hier noch an der Peripherie befindet (die kulinarischen Verlockungen der Chivrja). In NPR ist es, wie wir später sehen werden, in erster Linie die Frau, die inkorporiert³³³. Folglich haben wir es hier mit der Logik einer Projektion zu tun (eigene, verbotene und verdrängte Wünsche werden dem anderen zugeschrieben). In einer Binnenanekdote in MN ist die Rede von einer mißgünstigen Frau, die einem Gast das Essen nicht gönnt und für ihren bösen Wunsch durch das schlechte Gewissen (das allnächtlich wiederkehrende Gespenst des an einer *galuška* erstickten Gastes) bestraft wird. Auch in dieser Geschichte sind Essen und Schuldbewußtsein eng miteinander verbunden. Vgl. dazu Freud:

³³¹ Vgl. auch Róheim über die Nekrophagie (1922): „Sie legen uns die Auffassung nahe, daß die Trauer in ihrer archaischen Form im Verzehren des Getöteten ihren Ausdruck findet.“ (Zit. nach Abraham 1969, 136)

³³² So ist es auch ganz folgerichtig, daß dieser Text (neben SJ) am stärksten die *Prostak*-Komödie des Vaters zitiert. Sowohl das Motiv des versteckten Hausfreundes als auch des Teufels als Liebhaber (bei V.A. Gogol' handelt es sich um einen mit Ruß beschmierten Diakon; vgl. hierzu Jofanov 1951, 53) findet sich in NPR wieder.

³³³ Vgl. Drubek-Meyer 1992.

Wenn wir nicht irren, so wirft das Verständnis des Tabu auch ein Licht auf die Natur und Entstehung des *Gewissens*. Man kann ohne Dehnung der Begriffe von einem Tabugewissen und von einem Tabuschuldbewußtsein sprechen. Das Tabugewissen ist wahrscheinlich die älteste Form, in welcher uns das Phänomen des Gewissens entgegentritt.

Denn was ist ‚Gewissen‘? Nach dem Zeugnis der Sprache gehört es zu dem, was man am gewissesten weiß; in manchen Sprachen scheidet sich seine Bezeichnung kaum von der des Bewußtseins.

Gewissen ist die innere Wahrnehmung von der Verwerfung bestimmter in uns bestehender Wunschregungen; (Freud 1991, 118)

In der Beschreibung des *vertep* spielen Eva und Maria (und im Sokyrens'kyj *vertep* deren jüdische Verdopplung, Rachel) die Hauptrollen in den beiden ‚oberen‘ Handlungen. Ol'ga Frejdenberg erklärt die Teilung von hohen und niedrigen Themata durch die Parallele des Theater des Dionysos, wo oben die Götter agieren und unten die Heroen³³⁴.

Frejdenberg (1988, 28) sieht das Obszöne des Puppentheaters in seiner *gender*-Spezifik begründet. Das Puppentheater hatte (bevor der Kasperl, Petruška etc. einzogen) als einzige Theaterform eine Frau als zentrale Bühnenfigur („Он – единственный театр, протагонистом которого является божество не мужское, а женское“). Darauf deutet auch der Begriff Marionette hin, dessen Etymologie Frejdenberg (1988, 27) auf Marion, frz. das Diminutiv von Maria, aber auch die heidnischen Hypostasen Mara und Morana („Эпизод из жизни Марии семантически прикреплен к этому же имени“) zurückführt. Das Wort ‚Marionette‘ bestätigt wiederum die Herkunft aller Puppentheater aus dem mit dem Namen Maria verbundenen Mysterienspiel, das sowohl mit der göttlichen Geburt (Krippenspiel) als auch den im Mittelalter beliebten österlichen Quacksalber-Spiele über die drei Marien, die, um Christi Leib zu salben, auf den Marktplatz gehen, um *unguenta* zu kaufen, zu tun hat. Die vor- oder nicht-christliche Frauenpuppe, die mit der Gottesmutter Maria jedoch eng verbunden wird, ist die der sowohl phallischen als auch chthonischen Fruchtbarkeit, die zu den beiden Höhlenszenen in den Krippen- und Marienspielen paßt: Christus wurde in einer Höhle (*vertep*) geboren und nach seiner Kreuzigung in einer Höhle begraben.

³³⁴ Frejdenberg (1988, 26): „Загадочное устройство кукольного театра обретает смысл в театре Диониса (где нижний этаж – для героев, верхний – для богов.“ Frejdenbergs Aufsatz, der aus dem Jahr 1926 stammt (also vor dem Erscheinen von Markovs'kyjs Buch geschrieben wurde), geht tendenziell von einem zweistöckigen *vertep* mit *čerdak* (der Himmel mit Sternen) aus und erwähnt die Paradiesesaustreibung als dritte Handlung nicht; deshalb spricht Frejdenberg v.a. von Maria, nicht von Eva, obwohl diese Figur ihre Thesen besser unterstreichen würde. Sie stützt sich auf Veselovskijs und Morozovs Arbeiten zum russischen Drama und Theater, auf Markevič (1860), des weiteren auf die einschlägigen Arbeiten von G.P. Galagan („Malorusskij *vertep*“. In: *Kievskaja starina* 1882, Nr. 10) und V.N. Peretc (*Kukol'nyj teatr na Rusi*. Spb. 1895), die mir leider nicht zugänglich waren.



III. Familie im Slavutyn'skyj vertep (aus Markovs'kyj 1929)

Frejdenberg beantwortet jedoch nicht die Frage, wie Maria (bzw. Eva) in die unterste Etage kommt³³⁵. Man könnte nun die Vermutung anstellen, daß die Dominanz der weiblichen Puppe im Laufe der Zeit in eine rein negative Wertung transformiert wurde: Das weibliche Merkmal der Fruchtbarkeit wurde jetzt als Teuflisches (Hexe, Drachen, vgl. bei Gogol' das Überwiegen der geschlechtlich präjudizierten ‚unreinen Macht‘ [*nečistaja sila*]) verstanden oder verflüchtigte sich in der ‚Obszönität‘ der Handlung. Der Palast des Herodes wird mit der chthonischen Macht der Verderberin assoziiert. Die Verführerin und erste Mutter Eva steigt als *dea ex machina* von dem obersten Geschoß (dem Paradies)³³⁶ in das niedrigste Geschoß herab; dort herrscht fortan zusammen mit den beiden „Schlangen“ (vgl. die Puppen im Sokyrens'kyj vertep) „Evas Geschlecht“ („Бьюсь об заклад, если это сделано не хитрейшими руками из всего Евина рода!“³³⁷), das zu leiblichen Lüsten anleitet und die Geburts-Höhle (die Grotte) oder den Ofen zur obszönen *vertep*-Szene ihres grotesken Bauchs macht.

³³⁵ Frejdenberg (1988, 27) sieht in der Semantik der Architektur des Puppentheaters den Platz der weiblichen Protagonisten im oberen Stockwerk: „Именно там, где мы встречаем местопребывание богов: в верхнем этаже театра и вертепа, на телеге, в заднем покое храмов, – именно там гинекониты в гомеровском доме [...]. Телега – местопребывание женского божества.“

³³⁶ Frejdenberg (1988, 16, 34) verweist hier auch auf die Verwandtschaft des *vertep* zum russischen *raek* („Paradieslein“), einer Jahrmarktsbelustigung, die dem späteren Panorama oder Kosmorama ähnelt. Sie besteht aus einem Holzkasten mit Gucklöchern, durch die der Betrachter durch ein Vergrößerungsglas sich bewegende Bilder sieht; der *raešnik* läßt die Bilder (zu Anfang handelte es sich um Illustrationen der Sündenfallszene, *rajskoe dejstvo*), mit Hilfe einer und Eva Anlaß für eine obszöne Travestie des Sündenfalls bietet.

³³⁷ So spricht in SJ der *popovič*, mit einer Hand nach *tovčeni* und *vareniki* greifend, mit der anderen Chivrja umfassend (Gogol' I, 123). Hier wird eine Stelle aus der *Prostak*-Komödie von Gogol's Vater zitiert, in der ein Mann eine Frau um Essen bittet: „Кумо, пошукай там у печі: чи нема соломахи або пампушок, або галушок, або шуликів, або товчеників“ (vgl. Iofanov 1951, 64). Der Bezug der ukrainischen Culinaria zur Liebeswerbung wird in Kap. V

Die Verfahren der Einverleibung umfassen nicht nur die Texte des Vaters, sondern dehnen sich auf den gesamten Komplex ‚Ukraine‘ aus, die jenes geographisch und zeitlich entfernte Objekt darstellt, das für Gogol‘ spätestens 1829 als verloren gelten muß: dies ist sowohl der ‚Vater‘ (repräsentiert durch den realen Vater, dessen Tod vier Jahre zurückliegt; inkorporiert werden Bruchstücke aus seinen Komödien) als auch die ‚Mutter‘ bzw. die Muttersprache (repräsentativ für diesen Komplex sind die Briefe der Mutter mit ethnographischem Material und auch die eigenen Aufzeichnungen in der „Kniga vsjakoј vsjačiny ili područnaja éncyklopedija“ 1826-32; beider bedient sich Gogol‘ beim Verfassen der *Večera*)³³⁸.

1.5. Die Korrespondenz mit der Mutter: Die „seelische und leibliche“ Speise aus Vasil’evka³³⁹

Im April 1829 befindet sich Gogol‘ seit vier Monaten in St. Petersburg und bemüht sich um eine Beamtenstelle. In der Märznummer des *Syn otečestva* konnte er sein Gedicht „Italija“ veröffentlichen. Nachdem er sich im Januar bei der Mutter schriftlich beklagt hat, wie schlecht es ihm in der Hauptstadt gehe, schreibt er am 29.4.1829 den ersten längeren Brief. Der Brief beginnt mit dem Satz, „В сей день я только получил ваше письмо с деньгами.“ (Gogol‘ X, 138) und endet mit der Formel „С истинным почтением и вечной признательностью ваш истинно любящий вас сын Н. Гоголь“. Weiter erklärt Gogol‘, daß er die Geldsendung aus Vasil’evka ob der Verzögerungen durch die Post spät bekommen habe und schreibt, es sei nicht weiter schlimm, eine Woche ohne Mittagessen auszukommen, schildert seine bescheidenen Eßgewohnheiten und appelliert mit dem Thema Kindsernährung an das mütterliche Pflichtgefühl. Weiter schreibt er, er werde versuchen, zu Geld zu kommen, und verwendet in diesem Kontext den Begriff „Erfindung“ („приняться за ум, за в ы м ы с е л , как бы добыть этих проклятых, подлых денег.“ Gogol‘ X, 138, H.d.A.), der möglicherweise auch auf seine literarischen Versuche (bzw. die Vorbereitung der Herausgabe von GK) verweisen soll, über die er die Mutter jedoch im unklaren läßt („[...] я с нетерпением желаю вздернуть таинственный покров, то в следующем письме извещу вас о удачах или неудачах“, *ibid.*, 139).

Im Brief vom 22.5.1829 bittet er um weitere ethnographische Angaben (diesmal zu Kartenspielen und Tänzen; Gogol‘ X, 144). Im Brief vom 24.7.1829 geht es wieder um Geld (die

eingehender behandelt – vorab kann jedoch vermerkt werden, daß der Text, in dem eine Verführung eines Mädchens durch den gastronomischen Diskurs eines Mannes (den Koch Onis’ko) vorkommt, von Gogol‘ nicht zu Ende geführt wurde. In Gogol’s Texten wird der Mann durch die Frau verführt, nie umgekehrt.

³³⁸ Gippius schreibt in seiner biographischen Notiz zur Gesamtausgabe: „материалы, присланные матерью, были широко использованы Гоголем в повестях, составивших ‚Вечера на хуторе близ Диканьки‘.“ (Gogol‘ I, 24)

³³⁹ Vgl. die Beziehung des Lehrers zu seiner Gönnerin in „Strašnyj kaban“: „[...] что питает душевную и телесную природу человека.“ (Gogol‘ I, 268)

Mutter soll sein Erbteil verkaufen, um damit seine bevorstehende Reise nach Deutschland zu finanzieren). Die ihm angebotene Stelle als Schreiber hat er wegen niedriger Bezahlung abgelehnt. Danach folgt die pathetische Schilderung seiner Liebe zu einer göttlichen Dame, deren Erhabenheit ihn daran hindert, ihren Namen zu nennen³⁴⁰. Die Biographen Gogol's sind sich einig, daß das Zusammentreffen mit einer solchen Dame mehr oder weniger fingiert ist und von Gogol' erdacht wurde, um seine überstürzte Abreise nach dem Mißerfolg von GK, den er der Mutter verschweigt, zu rechtfertigen (vgl. den Kommentar in Gogol' X, 421). Anschließend an seine im Brief vom 22.5.29 formulierte Hoffnung, sie würden irgendwann wieder zusammenleben³⁴¹ (was implizit die Liebe zu einer anderen Frau ausschließt), versucht er der Mutter plausibel zu machen, daß seine Auslandsreise trotz der beträchtlichen Schulden, die er deshalb machen muß, absolut notwendig ist, um „vor sich selbst wegzulaufen“ („бежать от самого себя“, Gogol' X, 148) und von seiner Verliebtheit zu genesen. Indem er Lübeck zum Ziel seiner Reise macht, kehrt er – wohl unbewußt – an den ‚Ort des Verbrechens‘ zurück (seine Idylle GK spielt in Wismar, das etwa 50 km östlich von Lübeck liegt), unterliegt also dem Zwang der Wiederholung, „sie noch einmal zu sehen“³⁴²: Sie – weniger die unerreichbare Dame als die deutsche Idylle – mit der in GK errichteten fiktiven Welt abzugleichen.

Die Qualen, die er durch die Unerreichbarkeit des erdachten Objekts seines Begehrens erleidet, beschreibt, sind ein verschlüsselter Ausdruck seiner frischen Enttäuschung von der Reaktion der Kritiker auf sein Erstlingswerk. Der Brief an die Mutter ist auf den 24. Juli datiert, eine negative Kritik seiner Idylle war vier Tage vorher, am 20. Juli 1829, in der *Severnaja pčela* herausgekommen.

Zwischen Marija Ivanovna Gogol'-Janovskaja und ihrem Sohn besteht in der ersten Petersburger Zeit sowohl ein ökonomisches als auch, und diesem Umstand wurde bisher nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt, professionelles Band. Gogol's Mutter nämlich ist es, die ihren Sohn bis in die 1830er Jahre mit Geld, aber auch mit ethnographischen Informationen über die Ukraine versorgt. Ihr Sohn betont immer wieder seine Abhängigkeit von diesen Sendungen kleinrussischer Trachten, von Beschreibungen der Bräuche, Aufzeichnungen von Anekdoten. Zwischen der offensichtlich fleißig sammelnden Ethnographin Marija Ivanovna (die außerdem gemäß dem Rat ihres Sohnes „Korrespondenten“ in den *poverj* einsetzt und die ganze Familie samt Gesinde in dieses Dokumentations-Projekt ‚Kleinrußland‘ einbezieht) und ihrem Sohn entwickelt sich so eine spezifische Beziehung professioneller Abhängigkeit des jungen Autors

³⁴⁰ „Это было божество, им созданное, часть его же самого! Но, ради Бога, не спрашивайте ее имени. Она слишком высока, высока.“ (Gogol' X, 148) Dieser erhabene Diskurs wird von Gogol' in seinem platonischen Dialog „Ženščina“, der 1830 entstanden ist, aufgegriffen.

³⁴¹ „Может быть, мы будем жить когда-нибудь вместе, что всегда было моим пламеннейшим желанием, и тогда я постараюсь всеми силами выполнить священную обязанность к матери и к другу своему, так как прежде не имел сил выполнить ее.“ (Gogol' X, 144-145)

³⁴² „Взглянуть на нее еще раз – вот бывало одно единственное желание [...]“ (Gogol' X, 148)

von der Informationszufuhr aus dem Gut Vasil'evka³⁴³. „[...] советую вам иметь корреспондентов в разных местах нашего повета. Александра Федоровна, которой сметливости и тонким замечаниям я всегда удивлялся, может в этом случае оказать нам очень большую помощь.“ (30.4.1829, Gogol' X, 141) Hier fällt auf, daß Gogol' in bezug auf das Projekt Kleinrußland in erster Person Plural („nam“) spricht, seine Mutter als verantwortliche Instanz miteinbezieht (vgl. auch seine Schmeicheleien, die sie offensichtlich seinen Plänen geneigt stimmen sollen, im gleichen Brief: „Вы имеете тонкий, наблюдательный ум, вы много знаете обычаи и нравы малороссиян наших [...]“ *ibid.*). Der erwähnten Aleksandra Fedorovna verspricht er in dem Brief (ebenfalls als Belohnung für ihre Dienste?), „britische Nadeln“ zu kaufen. Gogol' beendet diesen Brief mit der dringenden Aufforderung, ihm in Zukunft regelmäßig, d.h. zweimal pro Monat zu berichten.

In dem gleichen Brief bittet Gogol' seine Mutter auch um die Stücke des Vaters, da er sie auf einer Petersburger Bühne unterbringen will, um so einen kleinen Zuverdienst zu bekommen: „Здесь так занимает всех все малороссийское, что я постараюсь попробовать, нельзя ли одну из них поставить на здешний театр. За это, по крайней мере, достался бы мне хотя небольшой сбор“ (*ibid.*, 142). Das väterliche Erbe und die nicht versiegende mütterliche Versorgung mit ukrainischem Stoff sind vom ersten Brief an mit ökonomischen und konkret finanziellen Gesichtspunkten verbunden. Diese Verbindung hat u.a. Šenrok dazu verleitet, Gogol's Interesse für das Ukrainische als rein pekuniäres (und ‚oberflächlich‘-äußerliches) anzusehen (vgl. Sokolov 1910, 71). Sicherlich wollte Gogol', der zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als ein Gedicht veröffentlicht hatte, der Familie gegenüber seinen ethnographischen Interessen einen nützlichen Anstrich geben, doch waren weder Gogol's ethnographische noch seine pekuniär-ökonomischen Erwägungen, die sich in der Person seiner Mutter trafen, oberflächlich. Sie gehören vielmehr zu jenem unbewußten Bereich, der die komplexe ökonomische Beziehung zwischen Begehren und Schreiben gestaltet, für die in erster Linie die identifikatorische Rückversicherung mit allem Ukrainischen (Differenten!) in Gogol's Frühwerk verantwortlich ist.

Der Sohn fordert eindringlich³⁴⁴, manchmal (wenn sie nicht schnell genug arbeitet) auch barsch bis unverschämt, und zusätzlich zu den Geldsendungen versorgt die Mutter ihn so gut sie kann mit den gewünschten Informationen (diese Briefe sind, soweit ich feststellen konnte, nicht erhalten). Sie n ä h r t ihn also in doppelter Weise, und Gogol' vertieft diese Abhängigkeit aktiv in jeder weiteren Bitte um ukrainisches Material. Solange er auf die Sendungen aus Vasil'evka angewiesen ist, hängt er am ‚nährenden Busen‘ der Mutter, der Familie und der ‚Ukraine‘³⁴⁵. Gogol's Kontakt zu seiner Heimat läuft über die Mutter. Die Beschäftigung mit

³⁴³ Gogol's Abhängigkeit von fremden Stoffen, Anekdoten ist bekannt (vgl. Kap. IV.10.).

³⁴⁴ „В следующем письме я ожидаю от вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов с поименованиями...[...] Вторая статья: название точное и верное платья носимого до времен гетманских.“ (30.4.1829, Gogol' X, 141)

³⁴⁵ Gogol's Texte, in denen es keineswegs um die authentische Wiedergabe des Folklore-

der Ukraine ist also eine Beschäftigung mit dem toten Vater und mit der lebendigen Mutter. In einem solchen Licht ist es dann nicht verwunderlich, welche dominante Rolle das Thema Mutter in Gogol's *Večera* spielt. Die Ukraine wird in Leben und Werk Gogol's zur mutterhaften Nahrungsquelle und zugleich zu einem ökonomischen Regulativ derselben. Dies erklärt, wie sich das infantil-erotische Begehren nach der Mutter und die väterliche Über-Ich-Instanz auf nationale Ideen überträgt.

Diese enge Mutterbeziehung, die sich auch als erotische Ökonomie darstellt, wird aufgelöst, als Gogol' sein Interesse an der Ukraine (Ende 1834)³⁴⁶ verliert und ins Ausland reist (1836). Ein Schritt, den er bereits 1829 versucht hat zu vollziehen und der damals eng mit der Mutter (in einem Brief versucht er sie irrezuführen) verbunden war. Die Lösung aus der Mutter=Ukraine-Ökonomie wird 1843 noch einmal thematisiert, als Gogol' sich bei Aksakov beschwert, seine Mutter würde Geld von ihm fordern; darüber hinaus bezeichnet er sie in einem Brief als schlechte Wirtschaftlerin: „маменька, при всех своих прекрасных качествах, довольно плохая хозяйка“ (18.3.1843 an Aksakov; Gogol' XII, 153). Das Ablehnen Rußlands (die Auslandsreisen), der Wunsch, es aus der Ferne zu betrachten sind Umlenkungen erotischen Begehrens. Das einst begehrte Objekt (zuerst Mutter-Ukraine, später auch ‚Rossija‘) ist aufgegeben und gilt dem Emigranten als verloren.

Die skandalöse Schilderung der Unsitten Rußlands im 1. Teil der MD gleicht der bereits beschriebenen Zerstückelung des begehrten, verlorenen³⁴⁷ und introjizierten Objektes, das mit Abscheu ausgeschieden wird³⁴⁸, um dann (im 2. Teil) wieder liebevoll (jedoch bereits tot) zusammengesetzt zu werden.

2. Das verkehrte und verkleidete Geschlecht in „Majskaja noč“ und „Noč' pered roždestvom“

M. Bachtin bezeichnet in seinem Aufsatz Gogol's Werk pauschal als karnevalesk. Dieser Ansatz wird v.a. von Ju. Mann (1988) ausgebaut bzw. kritisiert, der die Ambivalenz von Gogol's Texten gegenüber karnevalesken Grundmotiven wie dem „gebärenden Tod“ oder der „dionysischen“ Auflösung des Individuums im Kollektiv³⁴⁹ hervorhebt.

materials und seine Konservierung in ethnographischer Absicht geht (dies war eines der Mißverständnisse der Zeitgenossen), streben seine künstlerische Transformation an. Die Welt der *Večera* ist keineswegs eine Abbildung des kleinrussischen Lebens, sondern eher vergleichbar mit einer Bühne, auf der Konstellation und Handlungen von Figuren in traditionellen Masken (z.B. des *vertep*) realisiert werden.

³⁴⁶ Eine Ausnahme bildet der vergebliche Versuch im Sommer 1840, mit einem Stück über die Kosaken in die ‚Ukraine‘ zurückzukehren. Als dem Mentor Žukovskij, der während des Vorlesens einnickt, der Text nicht zusagt, vernichtet Gogol' seinen letzten ‚ukrainischen‘ Text.

³⁴⁷ Hier liegt der psychologische Grund dafür, daß Gogol' die MD nur in Rom schreiben kann.

³⁴⁸ Abraham (1969, 152) spricht von der „Befreiung vom Objekt im Unbewußten als ein[em] Entleerungsvorgang“.

³⁴⁹ Mann (1988, 8) führt Bachtins Konzept vom Volkskörper auf Nietzsches „Die Geburt

Гоголем зафиксирован центральный момент карнавального превращения – изменение внешности с помощью маски, вывороченного тулупа или просто обмазывания сажей. Переодевание – ‚есть обновление и своего социального образа‘, оно передает ту топографическую динамику, которую Бахтин называет перемещением ‚верха в низ‘ (возможным, по крайней мере, в трех планах: в космическом – земля вместо неба; социальном – низшие сословия и классы вместо высших; наконец, индивидуально-биологическим – органы низших человеческих функций вместо головы как органа сознания и мышления.“ (Mann 1988, 6-7)

Mann vernachlässigt (wie bisher die meisten Studien zu diesem Thema) jedoch ein karnevalisches Moment, das in Gogol's *Večera* eine prominente, wenn nicht die wichtigste Rolle, spielt: das *gender*³⁵⁰. Die zentralen Maskeradeszenen in „Majskaja noč“ führen zu einer Verwechslung von weiblichen mit männlichen Figuren (die Burschen küssen das Dorfoberhaupt, seine Schwägerin wird für ein männliches Wesen gehalten)³⁵¹ bzw. einer Ausstattung weiblicher Figuren mit männlichen Merkmalen (Hofdamen mit „Schwänzen“ in „Noč' pered roždestvom“³⁵², die maskuline Tante in IFŠ und Hexen mit Schwänzen in „Vij“³⁵³) oder mit gewöhnlich von Männern eingenommenen sozialen Positionen (die Frau auf dem Thron in PG und NPR). Auch

der Tragödie“ zurück. Das Kollektiv (als *tolpa*) ist in Gogol's Texten meist negativ markiert. Das gemeinsame Tanzvergnügen der Hexen und Teufel in PG und andere Massenszenen bestätigen die Verbindung von Kollektivem und Dämonischen, das das Individuum zu verschlingen droht. „У ‚бесовского племени‘ есть то общее с нерасчлененным единым коллективом, что оно обладает своей всеподчиняющей, надличной, завораживающей силой.“ (Mann 1988, 17)

³⁵⁰ Es wird zwar die Verschmelzung der Gegensätze thematisiert, jedoch stärker der sozialen und weniger der *gender*-mäßigen: „В карнавальном начале срастание людей в единое существо, ‚физический контакт тел‘ – знак нерасчленимой общности народного начала. Народ ощущает свое конкретное чувственное материально-телесное единство и общность.“ (Mann 1988, 12; das Zitat stammt von Bachtin) Das Zusammenwachsen der Menschen in ein Wesen, das Mann hier beschreibt, gilt v.a. für den Gogol'schen Hermaphroditen, der eine Travestie des platonischen Kugelwesens darstellt (vgl. Langer 1991, 146). Langer geht im Zusammenhang mit dem Ende von ZM auf Gogol's Parodie des platonischen Kugelwesens ein: „Die Doppeldeutigkeit des seltsamen ‚Mischgemüses‘ aus Gurke und Arbuskel ist ebenso wie im oben zitierten Falle der Trachten- und Damenmode unschwer als banale Metaphorik für die Geschlechtsmerkmale von Männlichem und Weiblichem zu erkennen. Es bedarf nur der Abstraktion von der edlen, idealistischen Diktion des Philosophen Platon in ‚Ženščina‘ einerseits und von der derben Redeweise und der bäuerlichen Vorstellungswelt des provinziellen Dikan'ker Erzählers andererseits, um zu erkennen, daß hier von ein und demselben Phänomen die Rede ist. Was der fiktive (nicht der echte!) Platon aber als androgyne Vollkommenheit, als schöne Synthese und Ziel der Kunst preist, ‚voplotit' v mužčine ženščinu‘, wird hier zur diabolischen Mischung [...]“ (Langer 1991, 164)

³⁵¹ Vgl. auch die bei Markevič (1860, 59-60) angeführte *vertep*-Szene mit einem potentiellen *gender shift* des Kosaken in seinem Umgang mit dem Teufel. Der Teufel bespringt den Kosaken von hinten, dieser greift ihn am Schwanz und reitet selbst auf ihm (vgl. auch „Vij“); oder: der Kosake betrachtet den Teufel von hinten und will ihn zum Tanzen bringen, woraufhin dieser die Flucht ergreift (vgl. auch Rozov 1911, 109).

³⁵² „множества вошедших дам в атласных платьях с длинными хвостами“ (Gogol' I, 236; H.d.A.).

³⁵³ Oder, wenn man Rancour-Laferrieres (1989) These vom Gänsehals als Penis folgt, die phallische Gänsefrau.

die Perspektive auf die Maskierten spielt eine wichtige Rolle: V.a. im zweiten Buch sind es immer die weiblichen Figuren, die die Verkleidung der Männer bewirken, um durch diese Veränderung ihre soziale (bei Gogol' als sexuell verstandene) Position zu stärken. Der Einfaltspinsel (*prostak*³⁵⁴) als Opfer der listigen Frau verwandelt sich nach ihrem Wunsch entweder in ein Tier (NPR: ein Schwein) oder ein Ding (NPR: in Kohle bzw. Unrat³⁵⁵; ZM: in ein Faß).

Die letzte ‚Maske‘, die in den *Večera* vorkommt, sind die Melonenschalen im Gesicht des Großvaters, die ihm seine eigene Tochter mit dem Spülwasser über den Kopf schüttet; motiviert wird diese Tat durch die Dunkelheit³⁵⁶, in der sie ihren Vater zuerst für eine *kuchva*, dann eine *bočka* (beides bedeutet soviel wie Faß) hält, d.h. ihn auf ein Ding reduziert. Das Verlachen des karnevalesk „geschmückten“ Familienoberhaupts wird zwar als „etwas sündhaft“ empfunden, aber von allen doch sehr genossen. „Ей Богу, думали, что бочка лезет. Признаюсь, хоть оно и грешно немного, а право, смешно показалось, когда седая голова деда вся была окунута в помой и обвешана корками с арбузов и дыней.“ (Gogol' I, 315, H.d.A.) Die zusätzliche Erwähnung des verbrühten Weihnachtsferkels, mit dem sich der Großvater selbst vergleicht, schafft einen leicht travestierenden Bezug auf NPR, diesmal ist aber nicht vom männlichen Schwein (*kaban*), sondern vom weiblichen (*svin'ja*) die Rede („как будто свиню перед Рождеством!“ Gogol' I, 315, H.d.A.) – d.h. es wird in dieser letzten grotesk-metamorphotischen Szene³⁵⁷ das gesamte Paradigma der deteriorisierenden Verwandlungen metonymisch und metaphorisch vorgeführt: das verkehrte Geschlecht, das Tier, das Ding (als Gefäß des Unrats). Hinzu kommt die Definition des ukrainischen Lexems *kuchva*, das vom Herausgeber im Glossar als „род кадки; похожая на опрокинутую дном кверху бочку“ (Gogol' I, 198), d.h. als „umgekehrtes Faß“ bezeichnet wird und dadurch die karnevaleske *pe-revernutost'* dieser Welt noch einmal unterstreicht.

In der ostslavischen Folklore ist die Hauptperiode der karnevalesken Verkleidung nicht (wie in katholischen Kulturen) die *maslenica*³⁵⁸ gegen Ende des Winters, sondern die Zeit der *svjatki* (vom Weihnachtstag bis Epiphanie). Während der Zeit der *svjatki* wird auch das Puppenspiel eingesetzt, das oft von den *bursaki* (vgl. die Erwähnung in „Vij“) in Sternsingerart betrieben wird³⁵⁹. Der *vertep* selbst ist durch sein mittleres Geschoß, auf dem sich die Geburt Christi ab-

³⁵⁴ Vgl. die Komödie „Prostak abo chytrošči žinky, perechytreni moskalem“ von Gogol's Vater.

³⁵⁵ „[Солоха] наконец выбрала самый большой мешок с углем; уголь высыпала в кадку, и дюжий голова влез с усами, с головою и с капелюхами в мешок.“ (Gogol' I, 217)

³⁵⁶ Während in MN die Dunkelheit noch dem *gender shift* Vorschub gab, ist die schlechte Sicht im zweiten Buch der Auslöser einer weiteren Herabminderung und Verdinglichung des männlichen Körpers; in NPR wird er in Worten zum Eber, zu Kohle und zu Unrat („всякая дрянь“) degradiert, in ZM zu einem Faß – dem Behältnis für (diesmal reales) Spülwasser. Folglich ist die Deteriorisierung des männlichen Körpers durch die Aktionen der Frau im Zyklus anwachsend.

³⁵⁷ Zur Metamorphotik in der Groteske, dem Übergang von Tier- in Menschleiber, vgl. Kayser 1960, 15 und den Exkurs zur Groteske.

³⁵⁸ Dies ist die Butterwoche, d.h. die Zeit vor dem vorösterlichen Fasten; zeitlich entspricht sie dem Fasching (d.h. dem westlichen Karneval, der Zeit des Dem-Fleisch- Lebewohlsagens).

³⁵⁹ „Славят Христа, ходят с вертепами, и со звездой, гадают“ (Dal' IV, 161)

spielt, direkt mit der Weihnachtszeit verbunden (über den *vertep* als Teil des „звичай колядувати“ in der Ukraine des 17. Jahrhunderts vgl. Markovs'kyj 1929, 5). In dem von mir bereits andernorts beschriebenen ursprünglich heidnischen Brauch der *koljada* oder des *koljadovanie*, der während der *svjatki* stattfindet, stehen Gaben in Form von Naturalien im Mittelpunkt. Zugleich ist die Zeit der *svjatki* mit Partnersuche und erhöhter sexueller Aktivität verbunden (vgl. Drubek-Meyer 1992, 66).

In Gogol's KVV finden sich zwei Einträge zum Thema Karneval. Gogol' fertigte ein Exzerpt aus dem 1698 in Leipzig erschienenen Buch von Oderborn (Gogol' IX, 519) über russische Volksbräuche an. Unter der Überschrift „Nečto o russkoj starinnoj maslenice“ findet man eine kurze Beschreibung des Faschingstreibens vor dem Großen Fasten und Angaben über die Verkürzung des Karnevals durch Papst Innozenz XI., eine Maßnahme, die auch der russische Patriarch traf. Besonders wird hervorgehoben, daß während der Butterwoche unmäßig gepraßt, getrunken und gespielt wird, und daß in diesen Tagen viele Tote zu beklagen sind: „Масленица начинается за 8 дней до великого поста; в продолжение ее обжорство, пьянство, игра и убийство только и слышны“ (Gogol' IX, 519)

Von Verkleidung ist hier übrigens nicht die Rede, es sei denn, sie wäre unter *igra* subsumiert; die Sitte, sich zu verkleiden, könnte aber auch jünger bzw. regional bedingt (z.B. nur in der Ukraine) sein. Abschließend notiert sich Gogol': „Русский проигрывает все, даже жену, детей и наконец сам становится рабом или с отчаяния убивает своего счастливого соперника.“ (ibid.) Dieser Satz ist interessant sowohl durch den Spieleinsatz von Personen (die dadurch Dingen gleichgesetzt werden) als auch die plötzliche (karnevaleske) Wendung gegen den „glücklichen“ Gewinner des Spiels, der – im russisch unmäßigen Milieu – für die Beteiligung am Spiel mit seinem Leben bezahlen muß.

Beide Momente finden sich als Motive in den *Večera*. Solocha, die im Dorf dem Reigen sündiger Liebes-Spiele vorsteht, verdinglicht ihre Liebhaber, indem sie sie einen nach dem anderen in einen Sack steckt. Einmal in den Sack gesteckt, geraten sie in den Kreislauf des *koljadovanie*-Spiels, in dem sie durch ihre unfreiwillige Verkleidung zu Geschenken und Leckerbissen (*koljadki*) für andere Frauen werden und riskieren, in der dunklen Nacht (der Teufel hat – im Pakt mit der Hexe – den Mond gestohlen) ‚verspeist‘ zu werden³⁶⁰. Es ist ein Spiel der Frauen, angeführt von der Hexe Solocha, in dem den Männern lediglich die Position der Begehrenden zukommt³⁶¹. Ebenfalls im Sack gefangen ist der Teufel, der den Helden zu dem Objekt seines Begehrens, den Stiefeln der Zarin, befördern muß. Da es Oksana selbst ist, die Vakula aufträgt, für sie die Stiefel der Zarin zu holen und Vakula Oksanas narzißtische Selbstbeschlossenheit

³⁶⁰ Unbegaun (1972, 296) führt *Koljada* auch als ukrainischen Nachnamen an.

³⁶¹ Vgl. im Gegensatz dazu die im 17. Jh. spielende Erzählung SM, in der Danilo seiner Frau droht, sie zur Strafe in einen Sack einzunähen und mitten im Dnepr zu ertränken („Я бы тебя зашил тогда в мешок и утонул бы на самой середине Днепра!“ Gogol' I, 264). Diese Stelle wirft nicht nur ein negatives Licht auf alle vorher vorkommenden *mešok*-Stellen, sondern indiziert einen zurückliegenden Punkt in der Entwicklung des Verhältnisses der *gender*, an dem die Männer noch die Macht innehatten (und die Frauen noch selbst in den Sack steckten).

erkennt, verschiebt sich (zumindest vorübergehend) sein Begehren von ihr auf einen Fetisch, die Stiefel selbst. Während in PG die Handlung sich um die Restitution des abhandengekommenen Eigenen (*šapka*) dreht (Smirnov 1979, 591ff.), wird in NPR ein fremdes Kleidungsstück begehrt. Das Begehren eines Teils einer fremden oder unerreichbar teuren Garderobe wird zu einem der wichtigsten Motive des Gogol'schen Werks: Es beginnt beim heftigen Wunsch des neidischen Ivan Ivanovič, ein Gewehr (ein unverzichtbarer Teil des Kosakenhabitus) zu besitzen; in *Šinel'* wird ein idealer Mantel begehrt, in MD ist es ein Frack.

An dieser Stelle kann man argumentieren, daß das auf Garderobeteile gerichtete Begehren nicht allein den üblichen Fetischcharakter hat (vgl. hierzu Drubek-Meyer 1992), sondern das Begehren der Maske, der Verkleidung, der veränderten oder verdeckten Identität selbst gilt³⁶². Daher ist der Stoff von Čičikovs Frack auch so spezifisch, ja teuflisch, beschaffen: er changiert zwischen zwei Farben, paßt sich wie ein Chamäleon den Erfordernissen an. In einer Studie zum Stoff dieses Fracks findet sich die Beobachtung, daß das Wechseln der Farben in den syntaktischen Inversionen abgebildet wird:

Любопытно, между прочим, обратить внимание на то, как у Гоголя чередуется определенные цвета: то ,наваринского дыму с пламенем', то ,наваринского пламени с дымом'... мастерской прием, передающий очень тонкий оттенок – переливчатости цвета сукна. (Восжановский 1928, 106)

Besondere Aufmerksamkeit widmet Gogol' in seiner KVV den Trachten der Kleinrussen. Er läßt sich Beschreibungen traditioneller Kleidung von seiner Mutter und einem Onkel (dem Priester Savva) oder auch die Kleidungsstücke selbst schicken (darunter einen *kuntuš* [,Oberrock'], den er in einem Brief erwähnt). Er liest Olearius' Reisebericht (in dem übrigens eines der ältesten Zeugnisse über den *vertep* zu finden ist) und schreibt lange Passagen aus einer ethnographischen Quelle ab, in denen russische Kleider des 17. Jahrhunderts beschrieben werden. Zu diesem Exzerpt fertigt Gogol' eine Zeichnung mit vier Figuren an, einer männlichen und drei weiblichen. Während der Kaftan des Bojaren nur bis zu den Knien reicht und eine schmalere Form hat, haben die knöchellangen Mäntel der drei Frauen stets die Form eines Sacks³⁶³, was besonders beim äußersten rechten Bild eines „Mädchens aus dem Volke“ auffällt, das von hinten (und mit zwei Zöpfen) dargestellt wird. Bei der zweiten Figur von links, einer Bojarin, verschwinden die Schuhe unter der *opaška* (,Umhang'), der Kopf ist sehr klein im Verhältnis zu dem großen Volumen des Gewandes. Vgl. auch das Sprichwort: „Бабы рубашки те же мешки: рукава-те завяжи, да что хо'шь положи!“ (Dal' II, 372)

³⁶² Zur Verkleidung als „realisierter Travestie“, die zum „sujetstiftenden Moment“ werden kann, vgl. Meyer 1994, 137.

³⁶³ Vgl. auch Gogol's geschlechtsspezifische Abwandlung des bei Dal' (II, 372) angeführten Sprichworts in MD: „Мужик, что мешок: что положишь, то и несет“ zu einem „что баба, тот мешок, что положат, то несет.“ (Gogol' VI, 192)



Eine Zeichnung aus Gogol's KVV

Oft sind Gogol's Personenbeschreibungen auf synekdochische Deskriptionen der Kleidung mit Lexemen aus dem Bereich der Speisen oder des Gemüses gewählt: Foma Grigor'evičs Kittel hat die Farbe einer Kartoffelspeise, vom Äußeren des *panič* erfahren wir nur, daß er einen erbsgrünen Kaftan trägt. Der kulinarische Vergleich erhält in NPR einen konkreten Sinn, wenn man davon ausgeht, daß der Frauenkörper als Sack begriffen wird, in den die *koljadki* (von Erbsen über Würste bis zum *kisel'*) hineinwandern. Dies ist eine der wichtigsten Vorstellungen des inkorporierenden und geschlechtsbestimmten Körpers innerhalb einer grotesken Poetik.

An das Motiv des Sacks schließt das häufig vorkommende Gefäß-Motiv an. Es hat nicht nur die Funktion, ausschließlich den weiblichen Körper zu metaphorisieren, sondern wird auch meist mit dem Teuflischen assoziiert, das als *nečistaja sila* im Russischen grammatisch weiblich markiert ist. Zu den häufigsten Gefäßen gehören *goršok* (Tontopf), *hočka / kaduška* (Fäßchen), *kotel* (Kessel). Viele der russischen Begriffe kommen parallel auch in der ukrainischen Variante vor: Zu *kaduška* – ukr. *kuchva* und *diža*, zu *goršok* – ukr. *kuchol'*³⁶⁴. In SJ sind die Töpfe Teil der Aufzählung der bunten Vielfalt des Soročincer Jahrmakts: „Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами.“ (Gogol' I, 115)³⁶⁵. Allein in PG kommt das Motiv des Tontopfs dreimal vor: In der Rahmenerzählung ist von einem kratzenden Geräusch einer Ratte an einem Topf die Rede, in der Jahrmaktszene von einem Trinkgelage, während dessen gewöhnlich Töpfe zerschlagen werden („прискучило бить горшки“, Gogol' I, 183) und im Traum der Großmutter, die träumt, der Ofen jage die Töpfe aus dem Haus („ей снилось, что печь ездилa по хате, выгоняя вон лопатою горшки, лоханки“, Gogol' I, 190). In diesem Kontext wäre das Märchen

³⁶⁴ Bzw. nur in der ukrainischen Version: *miska* (Schüssel) und *makitra* (Mohnmörser). Vgl. das Glossar.

³⁶⁵ Die hier (neben Tierfutter, Lebensmittel, Tieren und Menschen) aufgezählten Dinge (Säcke, Töpfe, Mützen) haben die Funktion einer motivischen Exposition für die *Večera*: Der Sack spielt in der Fabula von VNIK und NPR eine entscheidende Rolle, die Mütze ist das gesuchte Objekt in PG, zu den Töpfen siehe im Haupttext.

„Goršečnik“ (Afanas'ev Nr. 372) anzuführen, in dem sich der Teufel bei einem Töpfer verdingt, in einer Nacht unzählig viele Töpfe brennt und sie zusammen mit seinem Herrn mit hohem Gewinn auf dem Jahrmarkt verkauft. Obwohl die Töpfe schön anzusehen sind (sie sind bunt bemalt), zerfallen sie bei ihrer ersten Verwendung, da die Teufel die Töpfe vor dem Brennen in Stücke geschlagen haben³⁶⁶. Fortan will niemand mehr bei dem Töpfer etwas kaufen, und er ergibt sich dem Trunk. Das gnostische Motiv des Tongefäße zertrümmernden Teufels ist in Apokryphen der Schöpfungsgeschichte bzw. der Kabbala zu finden³⁶⁷.

SJ ist mit diesem Märchen durch ein weiteres Detail verbunden: Der Teufel verbietet dem Töpfer, ihm bei der nächtlichen Arbeit zuzusehen; der neugierige Töpfer schaut dennoch durch ein Astloch in die Scheune hinein, woraufhin ihm der Teufel einen Klumpen Ton ins Auge wirft („схватил к о м глины да как пустит – и попал ему прямо в глаз!“ Afanas'ev III, 84, H.d.A.); man vergleiche die Schlußzene des ersten Kapitels: als Chivrja Gric'ko beschimpft (u.a. verwendet sie die Verwünschung, seinem Vater möge ein Topf auf den Kopf fallen: „Чтоб твоего отца горшком в голову стукнуло!“), wirft er ihr Dreck ins Gesicht („схватил он к о м о к грязи и швырнул вслед за нею.“ Gogol' I, 114, H.d.A.).

In SJ wirft Gric'ko (wie der Teufel im Märchen „Goršečnik“) Schmutz auf Chivrja³⁶⁸. Durch diese Handlung rückt die Figur des ansonsten makellos scheinenden Gric'ko in die Nähe der teuflischen *nečistaja sila*, mit der in Gogol's *Večera* keineswegs nur die (im Inventar der *vertep*-Puppen) negativ definierten Figuren paktieren, sondern potentiell jede Figur. Gewöhnlich sind es die männlichen Helden, die der *nečistaja sila* den Garaus machen oder sie in die Schranken weisen³⁶⁹: Gric'ko, Levko, der Großvater in PG, der Schmied Vakula. Eine Ausnahme bildet Petrus' in VNIK, der sich von Anfang an dem Teufel verschrieben hat³⁷⁰. Auch wenn die Helden der Erzählungen meist gegen das Unreine kämpfen, sind sie doch bereit, mit dem Teufel oder der Hexe kurzzeitig in Verbindung zu treten bzw. einen Tausch zu tätigen. Gegen die Hölle ist nichts auszurichten, deshalb muß man sich zu ihren Abgesandten diplomatisch verhalten und ihr ‚Spiel‘ spielen: In MN nimmt Levko am Reigen *u vorona* teil, in PG sind es die Karten, die dem Helden zu seinem Eigentum verhelfen. In NPR läßt sich Vakula (der Sohn einer Hexe) vom teuflischen *znachar' Pacjuk* beraten und fliegt dann auf dem Rücken des Teufels nach St. Petersburg. Betrachtet man den *koldun* in SM als eine Verkörperung des Teufels, geht der Held Danilo (wenn auch unwissentlich) ein verwandtschaftliches Verhältnis mit ihm ein. Von den männlichen Figuren am engsten verbunden mit der *nečistaja sila* ist der Großvater in ZM, der

³⁶⁶ „[чертенята] перебили все горшки, покидали черепье в печь и давай обжигать.“ (Afanas'ev III, 84)

³⁶⁷ Hierzu mehr in Kap. IV.7. Zum in einem irdenen Topf fliegenden Zauberer in NPR s.u.

³⁶⁸ Zu diesem Motiv bei E.Th.A. Hoffmann vgl. Pkt. 5.

³⁶⁹ Zum Kosaken, der das kleinrussische Volk gegen den Teufel, die Polen und die Juden (die *vertep*-Stücke sind überwiegend antisemitisch) schützt, vgl. Rozov 1911, 109.

³⁷⁰ Sonst überwiegt die weibliche *nečist'*; sie findet sich in (SJ), VNIK, PG, NPR (dort ist die Hexe Solocha mächtiger als der Teufel), in Abwandlung auch in IFŠ (die Tante und die Gänsefrau Maša). Hier läßt sich ein Eindringen der *nečistaja sila* aus dem Märchenhaften in den *byt* erkennen.

das Unreine bereits nicht mehr als Anderes erkennt. Das Fremde (der teuflische Ort) ist bereits zum Eigenen (zum lukrativen *baštan*) geworden.

Die weiblichen Figuren sind in den *Večera* auch ohne ihr Zutun immer in Verdacht, mit dem Unreinen im Bunde zu stehen – dies ist ihr auffallendstes Geschlechtsmerkmal. Die Verweiblichung des Mannes (z.B. in ZM) bedeutet zugleich sein Unterliegen der teuflischen Macht. Doch kommen wir noch einmal zurück zur letzten Szene in ZM, dem Ausgießen des Spülwassers über den Großvater. Wie in Kap. IV.3. gezeigt wird, kommt die Unfähigkeit, auf dem *gladkoe mesto* einen Tanz hinzulegen, einer Kastration gleich³⁷¹. Die zweifache Gleichsetzung des dicken Großvaters mit (ob ihrer rundlich-bauchigen Form) als weiblich verstandenen Gefäßen (*kuchva* und *bočka*), deren grammatisches Geschlecht ebenfalls weiblich ist, und der Vergleich mit einer Sau bestätigen seine Verwandlung in eine *baba*. Ein wichtiger Bestandteil des im nächsten Abschnitt beschriebenen nächtlichen *guljanie* in Kapitel IV von MN ist die Löschung der Geschlechtsdifferenz; so halten die *parubki* das Dorfoberhaupt für Ganna und küssen den Mann in der Dunkelheit. Merkmalhaft ist hier, daß in erster Linie die Männer dem *gender shift* unterliegen.

Eine ungewöhnliche, da nicht durch den Kirchenkalender oder das Volksbrauchtum bedingte Szene der Verkleidung findet sich in MN, wo die jungen Dorfburschen gegen die hierarchische soziale Struktur (mit dem lüsternen *golova* an der Spitze) wie eine „Urhorde“³⁷² aufbegehren. Um dem Dorfoberhaupt eins auszuwischen, entschließen sie sich spontan, sich zu verkleiden. Das dritte Kapitel endet mit dem Ausruf „Попереодевайтесь, кто во что ни попало!“ und das vierte Kapitel heißt „Парубки гуляют“. Ohne daß dieser Umstand motiviert wird³⁷³, nimmt auch die Schwägerin des Dorfoberhaupt, die mit ihm zusammenlebt, an der Verkleidung teil und wird von diesem zunächst in einer Kammer eingeschlossen, um dann als Repräsentantin der *nečistaja sila* verbrannt zu werden; hier wird das phantastisch-wunderbare Moment³⁷⁴ im Text dadurch abgeschwächt, daß der *golova* eine Motivation hat, seine inzwischen lästig gewordene Verwandte, die ihm den Umgang mit jungen Mädchen übelnimmt, loszuwerden. Die Aufklärung des Wesens in der karnevalesk umgestülpten Felljacke (*vyvernutyj tulup*) erfolgt erst, als es sich bekreuzigt – der Beweis dafür, daß es sich nicht um den Teufel handeln kann. Mit Hilfe von Freuds *Totem und Tabu* läßt sich ein Bezug dieses anti-hierarchischen³⁷⁵ Karnevals zum

³⁷¹ Mann (1988, 15-16) sieht den Tanz als Ausdruck der Freiheit, die auf dem verwunschenen Ort beschnitten wird: „Влияние ‚заколдованного места‘ в том, что человек оказывается парализован в очень важном своем индивидуально-общественном действе.“ Zur Kastration in romantischen Texten vgl. Smirnov 1994.

³⁷² „So eine Folge von Triumph und Trauer, Festfreude und Trauer, haben wir auch bei den Brüdern der Urhorde, die den Vater erschlugen, erraten und finden ihn in der Zeremonie der Totemmahlzeit wiederholt.“ (Freud IX, 279).

³⁷³ Dieser Text enthält auffällig viele Ungereimtheiten sowohl sujettechnischer als auch ethnografischer Art (z.B. Karneval im Mai).

³⁷⁴ Zu den Untergattungen des Phantastischen vgl. Todorov 1972.

³⁷⁵ Vgl. Mann (1988, 9): „Тут сыновнее непочтение помножено на непочтение к власти (отец Левки – Голова) [...]“ Vgl. auch Smirnov 1979, 590: „в ‚МН‘ травестия происходит в пределах ‚своего‘, человеческого, круга. Издеваясь над головой

Totemismus und zur Aggression gegen den (zukünftigen) Totem-Vater herstellen: „Bei gewissen feierlichen Gelegenheiten, religiösen Zeremonien legt man die Haut bestimmter Tiere an. Wo der Totemismus noch besteht, sind dies die Totemtiere.“ (Freud 1991, 152)

Das Motiv des in ein Tierfell gekleideten Menschen findet sich in einem russischen Märchen mit dem Titel „Klad“, das auf ukrainische Wurzeln zurückgeht;³⁷⁶ in diesem Märchen zieht sich der geldgierige Pope eine frisch abgezogene Bockshaut über, um den Finder eines Goldschatzes als gehörnte Teufelsgestalt zu erschrecken und den Fund selbst an sich zu reißen. Als er jedoch nach Hause kommt und seine Frau heißt, die Ziegenhaut, die an einigen Stellen von ihr zusammengenäht wurde, damit sie nicht herunterfällt, aufzutrennen („режь нитки да снимай с меня козлиную шкуру“), ist das Tierkostüm angewachsen: „Кругом к телу приросла козлиная шкура.“ (Afanas'ev II, 245) Der verkleidete Pope bleibt bis an sein Lebensende ein Ziegenbock bzw. ein Teufel.

Im ersten Buch der *Večera* kommt es zweimal zu Teufelstravestien: In SJ erscheint ein Schweinskopf im Fenster, der zunächst als Teufel aufgefaßt wird, was dann jedoch als Trick des Zigeuners enttarnt wird. In VNIK ist es umgekehrt: der Teufel Basavrjuk hat sich mit einem Schafskopf maskiert (oder aber in das Schaf ist ein Dämon hineingefahren). In diesem Fall bleibt der Glaube an das Übernatürliche erhalten³⁷⁷.

In der Analyse von GK wurde das Thema der übermächtigen, als inkorporierend phantasiierten Frau bereits im Ansatz beschrieben. Die stärkste Ausprägung der (meist alleinstehenden und älteren) Frau als Herrscherin findet sich in NPR, wo sie in der Einschaltung der historischen Person von Katharina II. kulminiert. Auf alle mit sozialer und erotischer Macht ausgestatteten Frauen in den *Večera* fällt das schlechte Licht der Usurpation (vgl. Drubek-Meyer 1992), so auch auf Katharina II., von der es heißt, sie wäre an der Beseitigung ihres Ehemannes, des Zaren, beteiligt gewesen. Über das Bild der Zarin Katharina legt sich das der Hexe Solocha. Die Witwe imitiert die Zarin sogar darin, daß sie im Kosakendorf Liebhaber wie Favoriten unterhält

(каламбурное превращение социального термина ‚голова‘ в анатомический с пейоративным оттенком), парубки временно самоотчуждаются (мажут лица сажей, рядятся в вывернутые наизнанку тулупы).“

³⁷⁶ Vgl. den Kommentar von Barag und Novikov in der akademischen Ausgabe, die die Entstehung des Motivs des „бесчестный рогатый non“ in das 18. Jh. verlegen (Afanas'ev II, 430). Das Motiv der abgezogenen Tierhaut kommt auch in einem polnischen *vertep*-Stück „Communia duchowna ss. Borysa y Hleba“ (17. Jh.) vor, wo das Pferd eines dümmlichen Kosaken, während er schläft, durch eine gestohlene Pferdehaut ausgetauscht wird (Rozov 1911, 103). Diese „Communia duchowna“ ist außerdem ein wichtiger Intertext für PG, da es hier um das Überbringen eines Schreibens und den Verlust eines Pferds geht.

³⁷⁷ Es handelt sich bei VNIK streng genommen nicht um einen phantastischen, sondern einen „wunderbaren“ Text (vgl. Todorov 1972, 30); im ganzen Zyklus stehen der tragische Text VNIK und der komische Text NPR dem „Wunderbaren“ des Märchens am nächsten. In beiden wird der Teufel jedoch entweder entmachtet (VNIK) oder ist (in NPR) eine komische Figur, die dem Helden dient (das Märchen vom Schuster und dem Teufel); Smirnov (1979, 592) merkt an, daß der Teufel hier kein eigenes Merkmal mehr hat und eine (aus der sich modernisierenden Welt) „verschwindende Figur“ ist: „Черт в ‚НПР‘ к тому же – это исчезающий, отсутствующий персонаж (он прячется в мешок).“

(dies führt das Thema des – wenn auch nicht aktuellen – politischen Subtexts, vgl. Kap. IV.3., ein).

Eine besondere Problematik entsteht in den *Večera* durch den Konflikt zwischen monarchistischer bzw. zarentreuer Haltung (vgl. die Dienste des Dorfoberhaupts in MN bei der Zarin, von denen er stolz erzählt) und Ablehnung der Besetzung des Throns durch eine deutsche Frau. In NPR findet eine Bestätigung der weiblichen Übernahme der Macht und des Niedergangs des männlich-heroischen Kollektivs statt, mit der auch die karikaturistische Schilderung der dicken, ohnmächtigen Kosaken korrespondiert.

Das *gender*-Thema scheint bei Gogol' auf den ersten Blick ein karnevalistisches zu sein, sobald man aber entsprechende Passagen der Analyse unterwirft, stellt man fest, daß sich in ihnen weniger das Gefühl der Befreiung als Angstvorstellungen artikulieren (vgl. Drubek-Meyer 1992). Es geht um Befürchtungen des Verlustes der männlichen Identität, und schließlich auch um die Verunsicherung bezüglich ihrer Merkmale³⁷⁸. Dies würde bedeuten, daß man den von Bachtin stark valorisierten Begriff des Karnevals (zumindest in bezug auf romantische Texte) neu einzuschätzen hätte.

Exkurs zur Grotteske

Der in Kap. I.1. erwähnte Einfluß der Komödiendichtung und der ukrainischen Parallelen zur *commedia dell'arte*³⁷⁹ auf Gogol's Prosa führt zu einem Verfahren, das in den *Večera* von größter Wichtigkeit ist: zur Grotteske. An dieser Stelle scheint es sinnvoll, auf die Herkunft des Begriffs einzugehen. Wie bereits erwähnt kommt ‚grotesk‘ aus dem italienischen *grotta*: ‚malerische [Felsen]höhle (oft künstlich angelegt oder ausgestaltet)‘, das wiederum auf das vulgär-lateinische ‚crupta, Korridor, Kreuzgang; unterirdisches Gewölbe; Grotte, Gruft‘, das für *klass.-lat. crypta* (< griech. *krypte*) steht³⁸⁰, zurückgeht. Die *crypta* ist im klassischen Latein ein ‚bedeckter Gang, Gewölbe; Grotte‘ und leitet sich aus *kryptein*, ‚verbergen, verstecken‘ ab; daher auch das Wort ‚kryptisch‘ ‚unklar, schwer zu deuten‘. Die antike Grotte ist der konkrete Geburtsort und Grundlage der grotesken Motivik, deren Mischwesen selbst ‚unklar, schwer zu deuten‘ sind (Harpham 1982, 3). Die Grottenwände dienen als Fläche, die ausgeschmückt zu einem materiellen Bestandteil der Grotteske wird.

³⁷⁸ Ivanickij (1991, 47) sieht den in Gogol's Texten als bedrohlich bewerteten Zerfall des prämodernen Kollektivs zugleich als Untergang einer homogenen Männergesellschaft. Entgegen Karlinskys (1976) naivem Versuch, aus Gogol's Texten eine Homosexualität des Autors zu konstruieren, müßte man (und das nicht nur aufgrund der Faktenlage) eher von einer Homophobie sprechen, d.h. der Angst vor der Homosexualität, die einen Verlust der männlichen Identität (d.h. mit dem Identitätsverlust überhaupt) bedeuten würde.

³⁷⁹ Über das ‚Weiterleben‘ der Grotteske in der *commedia dell'arte*, d.h. sowohl ihrem Bewegungsstil als auch ihren grotesken Masken vgl. Kayser 1960, 29.

³⁸⁰ Duden ‚*Etymologie*‘: *Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Bd. 7. Mannheim u.a. 1989, 257.

Die genetischen Konstanten der Grotteske vor ihrer Abstraktion zu einer ästhetischen Kategorie sind also: Das Unterirdische, Höhlenhafte und das Dunkle (bei Fischart: das „Grubengrotteschische“), das Kryptische (1. als das Geheime; 2. als Begräbnisort), als Ort toter Körper (von hier geht auch ein Strang zur Marionette und den Automaten). In der ihr zugeordneten Ikonographie basiert die Grotteske auf der Darstellung zusammengesetzter Körper von Mischwesen (Tier-Mensch-Pflanze). Hier ergibt sich auch der direkte Bezug zum Thema des Totemismus, dem primitiven Glauben an die Tiervorfahren des Menschen, der in Gogol's mal mystifikatorischem mal ironischen Umgang mit seinem Nachnamen eine Rolle spielt.

In der Kunstgeschichte wird die Grotteske neben den Säulen, Voluten, Kartuschen und Arabesken als Ornamenttyp behandelt. Dieser Typus der sog. „Bezierde“ verfügt sowohl über eine dominante Motivik (die Mischwesen) als auch über ein spezifisches „ornamentales Kompositionsschema“ (Irmischer 1984, 17). Letzteres spielt in der Übertragung des Begriffs der Grotteske auf andere Kunstgattungen, wie die Literatur, eine wichtige Rolle. Daher zunächst eine Definition des Ornaments: „Gegenstände lassen sich als ornamental bestimmen, wenn ihre Primärfunktion in einem größeren Kontext als schmückend zu bezeichnen ist; mögliche narrative Funktionen solcher Gegenstände sind dann nur sekundär.“ (ibid., 5) Das Verfahren der Verschmelzung von Tier, Mensch und Pflanze wurde freilich nicht von jeher in reiner Schmuckabsicht verwendet. Mythos und Religion bedurften für die Darstellung des Übernatürlichen (Fabelwesen) oder auch Undar- und Vorstellbaren (Gott) der anti-mimetischen Grotteske. Hier ergibt sich ein Bezug der Grotteske zur negativen Theologie³⁸¹, in der das Transzendente als nicht-Abbildbares verstanden wird³⁸². Neben einer mystischen Gottesschau können bestimmte rhetorische Verfahren das Göttliche ex negativo darstellen: Hyperoche oder Oxymoron; sie bezeichnen ein Nichts, das für Gott steht, d.h. schaffen eine Asemantizität (gegenseitige Aufhebung der Seme)³⁸³. Der erste Versuch, Gogol's rhetorische Figuren und Alogismen mit der Apophatik in Verbindung zu bringen, stammt von Tschizewskij (1966)³⁸⁴. Beispiele für die

³⁸¹ Ihre wichtigsten Gewährstexte enthält das Ende des 5. Jh.s entstandene spätantike *Corpus areopagiticum* (vgl. auch Maguire 1990).

³⁸² „Die Grotteske bildet das Nichtabbildbare ab: das schrankenlose Spiel der Einbildungskraft.“ (Kotzinger 1994, 222) Vgl. auch Winkler (1986, 41) über den „Ästhetiker unter den Kirchenvätern“, „Pseudo-Dionysius, durch den die mittelalterliche Vorliebe für die Schönheit des Häßlichen und Abstoßenden legitimiert werden konnte.“ Zur reformatorischen Doppelkopfmédaille (Papst und Teufel, Kardinal und Narr in Umkehrung aufeinander sitzend) vgl. Winkler (1986, 8): „Eine wichtige Rolle spielt das Vergnügen am Mißgebildeten, welches das Häßliche wertfrei als das Kuriose erscheinen läßt und die Vorliebe für das Doppeldeutige, Künstliche und Widernatürliche, das zwangsläufig zu dem phantastischen Aspekt des Häßlichen führt.“

³⁸³ Zur Beziehung von Apophatik und Rhetorik bei Gogol' vgl. Maguire (1990, 47): „Rhetorically, there are many different types of negation in Gogol's works, but most tend to be apophatic in function and intent.“

³⁸⁴ Weitere Arbeiten zu Gogol's Apophatik stammen von Maguire (1990) und Spieker (1994), der weniger die (a)semantische Seite der Gogol'schen Texte untersucht als die Rolle der Sinneswahrnehmung (aisthesis) bzw. der Ausschaltung derselben (Anästhesie) in der Gottesschau: „In *Arabeski*, for example, Gogol generally depicts the apperception of the work of art as a process of sensual immobilization and an(a)esthesia. The *Wahrnehmung* of the metaphysical essence appears as the result of a properly speaking an-anaesthetic, i.e., non-sensory dispositi-

(auch in der negativen Theologie der Kirchenväter häufig verwendete) Hyperoche, die dem Übergriff der Hyperbole untergeordnet wird³⁸⁵, aus einem Text Gogol's wären: ein Schnurrbart, den man weder mit Feder noch mit Bürste beschreiben kann; Buchstaben, die noch nie jemand im russischen Alphabet gesehen hat³⁸⁶.

Die Tautologie³⁸⁷ kann (vernachlässigt man die mediale Spezifik der Herkunft der Groteske) als Kehrseite der Groteske betrachtet werden. Laut I.P. Smirnov (1987) modellieren groteske Texte eine Realität, deren Subjekt mit einem paradoxem Objekt zusammenstößt³⁸⁸. Die rhetorische Figur, die der Gattung Groteske (auf der semantischen Ebene) entspricht, ist also das Paradoxon. Die wie ein semantisches Cluster aufgebaute Groteske ist ob ihres phantastischen und paradoxalen Charakters, der eine Unentscheidbarkeitssituation hervorbringt, eher durch Arefe-rentialität denn Asemantizität gekennzeichnet (das Oxymoron würde eben jene Asemantizität ansteuern, die durch die gegenseitige Aufhebung der semantischen Merkmale entsteht).

Man kann in Anschluß an S. Kotzinger die Groteske non-thematisch als Übergangsphänomen zwischen Bild und Ornament und die Arabeske als Übergang zwischen Schrift und Ornament definieren. Trotz der von Kotzinger vorgenommenen instruktiven Differenzierung der Groteske von der Arabeske soll dieser Unterschied hier keine Rolle spielen, da diese beiden Ornamenttypen in der Romantik gleichgesetzt wurden (Kotzinger 1984, 220). Die Arabeske ist (abgesehen vom Titel der Gogol'schen Erzählensammlung) für uns nur insoweit von Interesse,

disposition, a blindness which acts as the corollary of higher vision." (ibid., 116).

³⁸⁵ „Hyperoche, even more than hyperbole, was normally used to describe the lofty and the sacred.“ (Tschizewskij 1966, 93)

³⁸⁶ Die Hyperoche umfaßt zwei Arten von Inadäquatheit: 1) die des beschreibenden Mediums; 2) die des Beschriebenen, des Denotats zu seiner Umwelt (Groteske).

³⁸⁷ Man vgl. hierzu Spieker (1994, 117): „Consequently, the transcendent Nothing's most natural rhetorical counterpart would be an 'empty' (tautological) discourse with a tendency towards silence.“ Wenn die Groteske etwas Non-Existentes darstellt, führt die Tautologie, aber z.T. auch das Oxymoron, das (göttliche) Nichts vor. Die groteske Darstellung kann daher stark mit der antigöttlichen Transzendenz, dem Teuflischen verbunden sein. Gogol's Ablehnung des Grotesken in den 1840er Jahren läßt sich auch so erklären.

³⁸⁸ In grotesken Texten wird geleugnet, daß es sich bei x um ein Objekt handelt; entsprechend erhält dieses Objekt Subjekteigenschaften. „Подобного рода объект конструируется, к примеру, за счет того, что текст придает самостоятельность неотчуждаемой собственности, которой владеет субъект (скажем, частям его тела), или за счет того, что текст рассказывает о персонаже-двойнике [...] В ряд гротескного входят мотивы восстания машин, оживающих статуй и автоматов, путешествия в царство мертвых, чудовищ, наделенных разумом. Гротескным является также мир ложных, неисправных, призрачных и разрушенных объектов, ассоциируемый, как правило, с дьявольскими происками.“ (Smirnov 1987, 28-9) Geht man von Smirnovs „transhistorischen semantischen Subsystemen der Literatur“ aus, ist sowohl das Komische als auch die Groteske neben Heroik, Satire, Idylle und Tragik eine Gattung.

als sie über mögliche apophatische bzw. ikonoklastische Facetten des Ornaments im allgemeinen, also auch der Groteske, Aufschluß geben kann.

Nach diesem Einstieg über die Wortgeschichte, die kunsttheoretische Genese der Groteske, ihre rhetorischen Entsprechungen und ihre theologischen Implikationen soll ein knapper Forschungsbericht zur literarischen Groteske folgen, der uns zum eigentlichen Thema, dem grotesken Körper in Gogol's Werk hinführen soll. Die zweifellos wichtigsten Gewährsleute der Begriffsbildung des Grotesken in der Literatur sind in unserem Jahrhundert M. Bachtin und W. Kayser. Ein jeder von ihnen hat unabhängig vom anderen eine Theorie des Grotesken entwickelt, die sich auch auf je verschiedenes Material unterschiedlicher Epochen stützt. Kayser betont die historisch-ikonographische Genese des Grotesken aus dem wiederentdeckten und imitierten ornamentalen *grotta*-Schmuck und sieht diejenigen Kunstformen, die bevorzugt aus dem Unbewußten schöpfen und sich dieser Traumgebilde (*sogni dei pittori*) bzw. der Erfahrungen des Wahnsinns bedienen, als Weiterentwicklung der antiken grotesken Tradition.

Bachtin hingegen läßt diese kunsttheoretische Wortgeschichte des Grotesken beiseite und konzentriert sich auf eine typologische Definition des Grotesken³⁸⁹. Seine Anwendung bezieht sich zunächst auf die Folklore und auf ihren urbanen Erben, den Karneval, in dem der sog. „groteske Körper“ die tragende Rolle spielt³⁹⁰.

Während Kayser die Bedeutung der sog. „sekundären Stilformationen“³⁹¹ für die Herausbildung der Tradition der Groteske betont³⁹², d.h. Manierismus/Barock, Romantik usw., spricht Bachtin von einem „grotesken Realismus“ und zitiert neben Rabelais, der für ihn ein Renaissance-Autor ist, v.a. Dostoevskij als Zeugen neuzeitlicher literarischer Groteske.

Bachtin hatte ob der späten Publikation seiner Ende der 30er Jahre entstandenen Dissertation über Rabelais im Jahre 1965, in der die zentralen Thesen zur Groteske zu finden sind, die Möglichkeit, auf Kaysers Buch (1957) zu reagieren. Renate Lachmann (1992, 11) faßt seine Kritik daran wie folgt zusammen: „Er wies die Kaysersche Position als Eingrenzung auf die romantische Groteske-Variante des Schauervollen und Schrecklichen zurück, die er auch als Ausgrenzung des befreienden Lachaspekts und Verkennung seiner universalen Dimension kritisierte.“ Bedeutet dies, daß der Lachaspekt der Groteske eher in der Renaissance und im Realismus (i.e. „primären Stilformationen“) vorkommt, im Barock und der Romantik (i.e. „sekundäre Stilformationen“) dagegen das Schreckliche, Phantastisch-Unheimliche (*gothic*), im romantischen

³⁸⁹ Obwohl die Antike für Bachtins Theorie des grotesken Realismus eine wichtige Rolle spielt, erwähnt er die spätantike *grotta*-Tradition nicht („Exploring the symbolism of the earth, he does not touch upon that of the grotto.“ Kuryluk 1987, 2).

³⁹⁰ Ewa Kuryluk (1987, 2) weist darauf hin, daß Bachtins „kollektivem Chaos“ bei Kayser das dunkle Gewirr der individuellen Psyche gegenübersteht. Unschwer lassen sich Bachtins Vorstellungen hier mit denen des kollektiven Unbewußten eines C.G. Jung verbinden, während Kaysers psychoanalytisch gefärbter Ansatz eher von S. Freud angeregt scheint.

³⁹¹ Zur Problematik der von Lichačev und Tschizewskij in Anschluß an Wölfflin herausgearbeitete Periodisierung der Literatur vgl. Meyer 1995, 34ff.

³⁹² Vgl. auch Kotzinger (1994, 220): „Arabeske wie Groteske ist also ursprünglich der Index der asianischen, antiklassizistischen Tradition eingepreßt.“

Märchen durch das Wunderbare ergänzt, dominiert? Die zwei Pole der Betrachtung der Grotteske wären dann:

GROTESKE

Autor:	Bachtin (1940/1965)	Kayser (1957)
Ansatz:	typologisch-anthropologisch	ikonographisch-historisch
Gattung ³⁹³ :	Komik (Lachen)	Nähe zur Tragik (das Schreckliche, Grauensvolle, Unheimliche)
Wirkung:	„befreiend“, anarchisch-karnevalisierend	Angst
historische Höhepunkte der Grotteske:	Renaissance, Realismus	Romantik
Außerlitera- rische Bezugs- punkte/ Quel- len:	Karneval, Folklore	Malerei, <i>commedia dell'arte</i>

Beide Theoretiker der Grotteske äußern sich zu Gogol'. Kayser führt, in Berufung auf Stender-Petersen, Gogol' als den wichtigsten Repräsentanten des „Grottesken im ‚Realismus‘ des Auslands“ an³⁹⁴. Ansonsten kann er für das „nachromantische 19. Jahrhundert“ (ibid., 108) nämlich nur Edward Lear und Lewis Carroll, nennen. Zum einen war Kayser wohl nicht genug russistisch bewandert, und wußte nicht, daß in der russischen Literatur die Romantik erst im 19. Jahrhundert beginnt, zum zweiten dienen ihm die Beispiele aus Gogol's Werk als Argument, daß diesem Realismus beileibe nicht das Phantastische fehle, und man sich fragen kann, ob man „hier überhaupt einen Begriff ‚Realismus‘ verwenden“ darf (ibid., 136)³⁹⁵.

³⁹³ Im Sinne von Smirnov 1987.

³⁹⁴ Kayser 1957, 131. Dieses Kapitel findet sich nur in der vollständigen, 1957 erschienenen, Fassung seines Buches. Fraglich wäre, wie die Meister der komischen Grotteske (Swift, Sterne, Jean Paul, Gottfried Keller oder eben Gogol') einzuordnen wären. Gehören sie der Romantik an oder stellen sie ihre Randfiguren dar? Die komisch-grotteske Prosa bei diesen der Romantik zumindest nahestehenden Autoren hat in jedem Fall eine minimal „befreiende“ Wirkung und ist möglicherweise mehr mit den Begriffen des Humors und der Ironie als mit der reinen Komik zu fassen.

³⁹⁵ „Und welcher Art ist der neue Realismus? Fehlt ihm wirklich alles ‚Phantastische‘? Darf man hier überhaupt einen Begriff ‚Realismus‘ verwenden, der in sich eine wissenschaftlich deutbare Welt meint und als literar-historischer Terminus die Tendenz zu getreuer Wiedergabe unterschiebt?“ (Kayser 1957, 136)

Bachtin hat als Teil seiner Dissertation über Rabelais eine Studie über Gogol' geschrieben, die jedoch in der Endfassung ausgespart blieb³⁹⁶. In diesem kurzen Text über den die Normen der „offiziellen Kultur“ brechenden Gogol', wird dieser als „wichtigstes Phänomen der Lachkultur der Neuzeit“ (Bachtin 1972, 248) bezeichnet und in dieser seiner Eigenschaft mehrmals mit Rabelais verglichen. Der Begriff des Grotesken wird als solcher nicht definiert und offensichtlich vom Rabelais-Buch abgeleitet. Die Gogol'sche frühe Groteske *der Večera* wird mit dem „чистый народно-праздничный смех“ verbunden (ibid.)³⁹⁷. In *Mirgorod* sieht Bachtin einen durch die ukrainische Kultur der fahrenden Schüler bedingten „grotesken Realismus“³⁹⁸. Nicht erwähnt wird hier jedoch die spezifisch ukrainische Volkstheater-Tradition des *vertep*. Dabei nennt Bachtin in seinen Passagen über die Stilgroteske³⁹⁹ als Quelle für nicht-normierte Sprache „речи балаганного зазывалы“ (ibid., 251), also des (russischen) Schaubuden- und Marktschreiers. Auch das weiter nicht ausgeführte „groteske Körper-Konzept“ finde sich bei Gogol' (ibid., 253)⁴⁰⁰. An anderer Stelle beschreibt Bachtin Gogol's Stil mit „как-то новые извороты“ und „Рождаются расщепление, перепрыгивание смысла из одной крайности в другую, стремление удержать баланс и одновременные срывы“, auf der motivisch-thematischen Ebene wird „entfesselter Tanz“ und Tierisches im Menschen genannt („разнузданная пляска, животные черты, проглядывающие в человеке и т.п.“ ibid., 257). Hier wiederum, wo archi-groteske Verfahren und Motive vorkommen, wird die Groteske nicht explizit erwähnt. Die Bachtinschen eher schemenhaften Thesen zum Karnevalismus Gogol's und seiner abgeleiteten Zugehörigkeit zum „grotesken Realismus“ blieben in der Slavistik weitgehend unwidersprochen⁴⁰¹.

Man kann die beiden komplementären Ansätze von Bachtin und Kayser verbinden. Sowohl Kaysers psychologischer Ansatz als auch die folkloristischen Quellen der Groteske sollen zu

³⁹⁶ Sie wurde erst 1972 eigenständig publiziert.

³⁹⁷ Über Gogol's *Večera* schreibt Bachtin, daß in ihnen eine „Atmosphäre der Ausgelassenheit und Fröhlichkeit“ herrsche (ibid., 249): „Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков)“, und daß das Gogol'sche Lachen „ambivalent und elementar-materialistisch“ sei (ibid.).

³⁹⁸ Über die Nähe des *bursackij smeč* zum *risus paschalis* (Bachtin 1972, 251).

³⁹⁹ Bachtins Argumentation wird präziser, sobald er über den Einfluß der Lachkultur und ihrer nichtstandardisierten Sprechweisen auf den Stil Gogol's spricht (offensichtlich unter dem Eindruck von Vinogradovs „Jazyk Gogolja“, 1936).

⁴⁰⁰ „Не чужд Гоголь и гротескной концепции тела.“ (ibid., 253) Bachtin kommt zu dem Schluß: „Гоголю было свойственно карнавальное мироощущение. Правда, в большинстве случаев романтически окрашенное.“ (ibid., 252) In Verlegenheit kommt Bachtin jedoch bei seiner Auslegung des von Gogol' selbst als „vysokij smeč“ bezeichneten Lachens, das ja im Gegensatz zu seinem eigenen Konzept des grotesk-körperlichen *niz* steht.

⁴⁰¹ Hans Günthers Studie zum Grotesken bei Gogol' konnte Bachtin nicht mehr einbeziehen, so daß eine slavistische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Positionen zur Groteske in der romantischen Literatur, d.h. Kayser und Bachtin (wie auch Ju. Manns Buch aus dem Jahr 1966 *O groteske*) weitgehend fehlt. Mann, der erst in der Hälfte seines Buches auf Kayser zu sprechen kommt, um seine Einengung der Groteske des 19. Jh.s auf die Romantik zu kritisieren (offensichtlich stand ihm nur die Kurzfassung des Kayserschen Buches zur Verfügung), versteht Gogol' freilich als realistischen Autor.

ihrem Recht kommen. Hierher würde ebenfalls die erwähnte Inspiration durch weitere gattungsmäßige und mediale Formen gehören: das Puppentheater (*vertep*) und der *lubok*⁴⁰². Auf die groteske Ikonographie, die die groteske literarische Motivik prägt, sei im Zusammenhang mit den zahlreichen Tierfiguren und -namen bei Gogol' hingewiesen.

Angesichts der zahlreichen Erweiterungen des Begriffs des Grotesken⁴⁰³ soll hier die Bindung des Grotesken an Ikonographie bzw. Motivik des abnormen Körpers aufrechterhalten werden, die durch den Ursprung der Groteske als Darstellung von Mischwesen vorgegeben ist. Die einzige Übertragung des Begriffs der Groteske ist die auf die Literatur, wobei auch hier der Einfluß des Körperlichen auf die Schrift die ausschlaggebende Rolle spielt.

Hinzunehmen kann man eine wahrnehmungs-ästhetische Definition der Groteske als „Nicht-Ding“. Geoffrey Galt Harpham (1982) sieht die Groteske als das sprachlich nicht Faßbare an. Das Adjektiv „grotesk“ hat keine substantielle Bedeutung: „As an adjective, it has no descriptive value; its sole function is to represent a condition of overcrowding or contradiction in the place where the modifier should be“ (ibid., 3), und als Substantiv bezeichnet es das nicht-Klassifizierbare: „As a noun it implies that an object either occupies multiple categories or that it falls between categories“. (ibid.)

Bei grotesken Mischwesen, wie sie in der bildenden Kunst und der Ornamentik auftreten, fragt sich der Betrachter vergeblich, zu welcher Kategorie sie gehören können. So entsteht die neue Kategorie der „Nicht-Dinge“ („non-things“, ibid.)⁴⁰⁴. Harpham vergleicht die Entstehung der Nicht-Dinge mit dem von E. Leach beschriebenen Wahrnehmungsprozeß bei Kleinkindern, die nur das sehen, was sie unterscheiden, benennen und einordnen können, alles andere verschwindet zwar nicht aus dem Blickfeld, wird aber zum Nicht- und Un-Ding. Hierher gehört naturgemäß das Tabuierte (Unbewußte, Verdrängte, Gefürchtete), d.i. beim Erwachsenen in erster Linie das Sexuelle. Auf das Brechen von Tabus reagiert laut Harpham der moderne Erwachsene meist mit Angst, Schrecken, Erstaunen, Lachen⁴⁰⁵ oder Ekel – dies sind auch die grundsätzlichen Reaktionen auf die Groteske. Die grotesken Stellen⁴⁰⁶ in Gogol's Texten quit-

⁴⁰² Im russischen Volksbilderbogen gibt es zahlreiche Darstellungen von grotesken Mischwesen (zum Bezug Gogol's zum *lubok* vgl. meinen unveröffentlichten Vortrag auf dem VIII. Slavistentag in Bamberg 1997).

⁴⁰³ Vgl. z.B. auch die (ansonsten anregende) Monographie von E. Kuryluk, die auch die Kindheit, Weiblichkeit, Häretisches, Apokryphes und die Apokalypse als groteske „Antiwelten“ bezeichnet: „The grotesque encompasses all these anti-worlds and envelops a relatively stable subculture that can be defined, formally and iconographically, in relation to official or dominant European culture as it existed between the end of the Renaissance and the end of the nineteenth century.“ (Kuryluk 1987, 3)

⁴⁰⁴ Ein Bezug von Harphams Definition der Groteske zur negativen Theologie ist möglich: „it accommodates the things left over when the categories of language are exhausted; it is a defense against silence when other words have failed.“

⁴⁰⁵ Vgl. Onimus 1966, 292: „La réflexion sur le grotesque débouche ainsi sur l'immense problème du rire; mais il s'agit d'un rire très particulier, d'un rire terrorisant et que la moindre réflexion fige vite enangoisse.“

⁴⁰⁶ Sowohl im Falle der Stil- als auch der Kompositionsgroteske, wie auch bei grotesker Motivik.

tiert der Leser meist mit Lachen und sieht in Gogol' einen komischen Autor. Begegnen wir jedoch zusammen mit den Figuren in Gogol's Texten den zahlreichen Ungeheuern, „ambivalenten“⁴⁰⁷ Frauen (die Hexe-*pannočka* in „Vij“, maskuline Frauen in den *Večera*⁴⁰⁸) und Männern (der mehreren Konfessionen dienende Zauberer in SM), teilen wir ihre Angst- und-Schreckens-Emotionen.

Was ist die Intention des Erzeugers von Grotischem? Die Grotische führt die bestehende Taxonomie und damit auch die klassifikatorische Sprache in eine Sackgasse⁴⁰⁹. Diese dahinterstehende Intention kann entweder aggressiv-rebellisch sein oder hermetisch-allegorisch⁴¹⁰, sie kann psychisch bedingt sein oder Züge des religiösen Fanatismus bzw. der Alt-Gläubigkeit tragen. Auf Gogol's Grotisierungen treffen potentiell all diese Erklärungen zu: In seinen Satiren scheint er gegen das bürokratische System der zaristischen Gesellschaftsordnung mit ihren Zwängen und Rängen („Klassen“) zu rebellieren, gleichzeitig ‚zersetzt‘ er mit seinen Ukrainismen und den syntaktischen, grammatisch-morphologischen und graphematischen Verstößen die großrussische Literatursprache, deren Reich der Signifikanten seine Hauptstadt im nördlichen, monoton-gesichtslosen St. Petersburg hat.

Das Grotische als das nicht-Klassifizierbare, Vermischte oder Versteckte ist in Gogol's Leben und Werk überall präsent. Sei es in dem dissimulativen Verhalten, den großrussischen Maskeraden des Ukrainers Gogol'⁴¹¹, sei es in seinen grotischen Texten, die ihrerseits alle Linien der abendländischen Grotische und den ihr verwandten szenischen Formen (die bes. in der Ukraine eine Heimstatt gefunden hatten) in sich aufnehmen und mit dem reichen Schatz grotischen Brauchtums der ost-slavisches Folklore verschmelzen (hierfür scheint „Vij“ das augenfälligste Beispiel).

Rückgriffe auf die Folklore gehen mit der Orientierung an der romantischen Grotische eines Hoffmann Hand in Hand. Von Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier* war bereits die Rede. Kayser (1960, 29) schreibt über Callot's grotische Vogelmasken:

⁴⁰⁷ Dies ist laut Susan Stewart neben der Anomalie und der Mehrdeutigkeit die dritte mögliche Eigenschaft der „Nicht-Dinge“ (Harpham 1982, 4): „The ambivalent is that which belongs to more than one domain at a time.“ Zur nationalen Ambivalenz, d.h. der simultanen Selbst-Zuordnung Gogol's zum Russischen und zum Ukrainischen war bereits die Rede. Man kann hier durchaus von der grotischen Beschaffenheit der nationalen Identität Gogol's sprechen.

⁴⁰⁸ Das Mannweib Vasilisa und die phallische Frau mit Gänsehals aus dem Alptraum Špon'kas (Rancour-Laferriere 1989, 263: "the grotesque idea of a woman with a penis.")

⁴⁰⁹ Onimus (1966, 291) nennt drei Intentionen: Die 1. wäre die genannte abwehrend-apotropäische, die 2. die rein dekorative, oft jedoch anarchisch ausartende (z.B. im Grotenschmuck) und die 3. die der Demaskierung. Die von mir hervorgehobene (subversive) Aggression gegen geschlossene Sprach- und Gesellschaftssysteme läßt sich unter keine dieser Intentionen einordnen, es sei denn den Zusatz des Anarchischen unter 2.

⁴¹⁰ Allegorische Deutungen der Gogol'schen Grotischen bieten Gončarov und Vajskopf an.

⁴¹¹ „And it is also why the grotesque, and those who indulge in it, frequently encounter a backlash that takes the form of genealogical abuse, with accusations of illegitimacy, bastardy, or hybridization, terms that indicate structural confusion, reproductive irregularity, or typological incoherence.“ (Harpham 1982, 5)

Wie man leicht erkennt, dienen die Masken dazu, den Menschenleibern etwas Tierisches aufzusetzen: überlange, schnabelähnliche Nasen entstehen, denen ein vorgespitztes Kinn entspricht, der Kopf erscheint nach hinten in die Länge gezogen, und meist setzt sich das Vogelartige in fledermausartigen Auswüchsen und dem Schwung der langen Hahnenfedern fort. Auch der Bewegungsstil läßt sich aus den Zeichnungen CALLOTS nachempfinden: das völlige Erstarren hier, das im nächsten Augenblick umschlagen kann in die bis in die Fingerspitzen reichende Exzentrik der Bewegung dort.

Wer würde hier nicht an die Gogol'schen Figuren (von den Tier-Metaphern bis zur sich selbständig machenden Nase) denken? Hinzu kommt der Gogol'sche Totemismus, in dem zoo-anthropomorphe Wesen als Ahnen eine wichtige Rolle spielen. Ebenfalls wichtig ist das ausgeprägt mimische und gestische Element der *commedia dell'arte*, dessen Bedeutung wir bereits für Gogol's Schaffen herausgestellt haben. Folglich kann man der folgenden Feststellung Claytons (1996, 287) zwar zustimmen: „it is curious that the *commedia dell'arte* found no apparent direct reflection in the work of Puškin or any other Russian romantics“, man muß jedoch hinzufügen, daß es an indirekten Bezügen namentlich in Gogol's früher Prosa nicht mangelt. Dies läßt sich nicht nur durch die ukrainische Spezifik (*vertep*) und den Einfluß des Hoffmannschen Callot erklären sondern durch die Tradition der Groteske, die Gogol's Figuren mit den grotesk-zoomorphen Masken der *commedia dell'arte* gemeinsam hatte.

3. Die verkaufte Seele, die entwendete Urkunde und die Ahnen – der folkloristische Intertext⁴¹² und äsopische Subtext

Гогаль, - я, м. 1. Вадаплауна птушка падсямейства качыных. 2. Фасон Мужчынскай шапки.

(aus einem weißruss. Wörterbuch)

In der letzten und zugleich kürzesten Erzählung des ersten Buchs, „Propavšaja gramota“ (1829-1831)⁴¹³, erhält der Großvater des Erzählers Foma Grigor'evič den Auftrag, der Zarin eine Hetmannsurkunde zu überbringen; er näht das Schriftstück in seine Mütze ein, um es nicht zu verlieren. Auf dem Weg tauscht er während eines Trinkgelages seine Mütze mit der eines Zaporoger Kosaken. Dieser hat dem Teufel seine Seele verkauft („душа моя давно продана нечистому“, Gogol' I, 183) und er bittet abends den Großvater, mit ihm zu wachen, da gerade in dieser Nacht seine Frist ablaufe. Der Großvater schläft jedoch ein, und der Kosake nimmt die

⁴¹² Zum Begriff des Intertexts bei Kristeva und Riffaterre vgl. Genette 1993. Genette (ibid., 10) definiert ihn als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“.

⁴¹³ Gogol' arbeitete an diesem Text offensichtlich bereits 1829; vgl. seinen Brief vom 22.5.1829, in dem er seine Mutter darum bittet, ihm Angaben über die spezifisch ukrainischen Kartenspiele *panchvil'*, *pašok*, *sem' listov* zu machen (Gogol' X, 144); in PG verwendet er dann jedoch den allgemein bekannten *duren'*.

Mütze samt Urkunde in die Hölle mit⁴¹⁴. Der Großvater macht sich, dem Rat eines Schankwirts folgend, auf den Weg in den naheliegenden verhexten Wald, um dort in einem Kartenspiel mit Teufeln in Tiergestalt⁴¹⁵ die Urkunde zurückzugewinnen. Statt, wie üblicherweise im Märchen⁴¹⁶, vom Teufel die Seelenurkunde zurückzufordern, reitet der Großvater nominell um einer Mütze willen in die Hölle (er imitiert damit den Weg des Kosaken in die Hölle); durch das banale Objekt der *šapka* wird das hohe Ziel der Seelenrettung persifliert (vgl. den Kommentar in Gogol' I, 534: „Торжественно-религиозный характер легенды снят Гоголем и заменен шутливо-комическим. Уже то обстоятельство, что дед идет в пекло не за душой, а за шапкой, придает рассказу иной, не-религиозный характер“.)⁴¹⁷. So entsteht das Paradigma des verlorenen und wiederzuerlangenden Objekts, das aus den Elementen *duša*, *šapka*, *gramota* besteht. Die letzten beiden Elemente sind durch Kontiguität verbunden (der Text ist im Stoff der Mütze eingenäht), überdies steht das Schriftstück mit der Seele in einer Analogiebeziehung (beide sind der wertvolle Inhalt einer stofflichen Umhüllung: des Kleidungsstücks bzw. des Körpers⁴¹⁸). Durch diese Gleichsetzung wird die schriftliche Beschaffenheit der Seele (die ja gewöhnlich mit Hilfe der fürwahr physischen Blutschrift an den Teufel verkauft wird) aktualisiert. Das mit Blut beschriebene Schriftstück der Übereignung (im Märchen: *zapis'*)⁴¹⁹ bezeichnet die Seele also auch metonymisch.

Auch wenn der Wortlaut der Urkunde unbekannt bleibt, kann man davon ausgehen, daß PG einen äsopischen politischen Subtext enthält. Hier sind zunächst zwei Fragen zu klären: In welchem Zeitraum spielt PG und welche Zarin ist gemeint?

⁴¹⁴ *Vertep*-Vorstellungen schlossen oft damit, daß der Sünder vom Teufel in die Hölle mitgenommen wird („путешествие в преисподнюю“, Samyškina 1979, 76). Hier zeigt sich die Verwandtschaft des volkstümlichen Puppentheaters mit dem Barockdrama, das die Höllenfahrt als aufwendigen szenischen Bühneneffekt auskostet.

⁴¹⁵ Der Held spricht schon, bevor er in die Hölle kommt, von der Hundeschnauze des Teufels: „[...] допустить чорта понюхать собачьей мордой своей христианской души.“ In der Hölle selbst: „Свиные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла“ (Gogol' I, 184, 188). Zur Hölle (die als unterirdisches Reich mit der dämonisch-magischen Erde gleichgesetzt wird) als Aufenthaltsort der Totentiere s.u.

⁴¹⁶ Vgl. die Legende über das „Bett des Gevatters oder den Räuber Madej“, die in V. Olins literarischer Bearbeitung den Titel „Кумовая постель“ (1829) trägt (Kommentar Gogol' I, 534); Gippius (1924, 29) geht davon aus, daß dieses Motiv Gogol' auch in seiner mündlichen Überlieferung bekannt war.

⁴¹⁷ Eine barocke Travestie der Katabasis sieht Frenzel (1992, 725) in Alexander Popes komischem Versepos „The Rape of the Lock“ (1714), in dem der Held einer Frauenlocke nachjagt. – Die in einer Mütze verborgene Urkunde erhält vor dem Hintergrund der anderen Travestien in den *Večera*, in denen in Stoff gehüllte Objekte zum Anlaß komischer Entfaltungen der Handlung im Sinne der Verwechslung werden, einen komischen Anstrich.

⁴¹⁸ Daß Menschen – wie Puppen – in Gogol's Werken aus Kleiderstoff gemacht sind, wird im buchstäblichen Sinne in Špon'kas Traum von der Frau aus Stoff oder im übertragenen Sinne in *Šinel'* („подруга жизни“) deutlich.

⁴¹⁹ Vgl. den Kommentar in Gogol' I, 534. Über die in die Antike zurückgehende Vorstellung der Verbindung von Blut und Seele im Begriff der θυμός („Blutrauchseele“) vgl. Rüsche 1930, 27ff.

Folgende Überlegungen legen nahe, daß es sich bei der Zarin in PG um Katharina II. handelt und daß sich die Geschichte in den ersten zwei Jahrzehnten ihrer Regierung abspielt: Wenn Foma Grigor'evič die Generation des Autors selbst repräsentiert (vgl. Kap. IV.3.)⁴²⁰, kann man davon ausgehen, daß die Abenteuer seines Großvaters, die er in PG und ZM zum Besten gibt, parallel zur Lebenszeit des realen Großvaters Gogol's, Afanasij Dem'janovič Gogol'-Janovskijs⁴²¹, stattfinden, der im übrigen mit dem Großvater von Foma Grigor'evič einiges gemeinsam hat: er ist ein hervorragender Erzähler, und man kann ihn ebenfalls als *gramotej* (Gogol' I, 182) bezeichnen⁴²². A.D. Gogol'-Janovskij. (*1738) war ein junger Mann, als 1762 Katharina (*1729) die Regierung antrat. Sie begann sogleich mit der Abschaffung der überkommenen Privilegstrukturen in den Randprovinzen, die „der aufgeklärten Kaiserin als Hindernisse auf dem Weg zur Modernisierung Rußlands erschienen“ (Kappeler 1994, 93). 1764 wurde das Hetmanat abgeschafft, an seine Stelle trat ein „gemischt russisch-ukrainisches Kleinrussisches Kollegium unter dem Vorsitz des russischen Staatsmannes Petr Rumjancev“ (ibid., 94; vgl. auch Kohut 1988). Trotz der Versuche, die ukrainische Elite mit Adelstitelversprechungen zu einer Integration in das russische Imperium zu bewegen, befürworteten die ukrainischen Vertreter in einer 1767 einberufenen Kommission die Restauration des Hetmanats. Nach dem Fall des Krimchanats (1774) im Türkenkrieg hatten die Dnepr-Kosaken jedoch

⁴²⁰ Sein reales Alter, das in den Vorworten durch Beschreibungen eher fortgeschritten scheint, ist relativ, ebenso wie auch das Alter von Rudyj Pan'ko von diesem als hoch angegeben wird; wir wissen jedoch, daß sich hinter dem Herausgeber der 22-jährige Gogol verbirgt. Als einmal Foma Grigor'evičs Alter angegeben wird, wird die Aussagekraft dieser Angabe jedoch sogleich mit einer paradoxen Einschränkung zunichte gemacht: „Всього мне было лет одиннадцать; так нет же, не одиннадцать: я помню как теперь, когда раз побежал было на четвереньках, стал лаять по-собачьи, батько закричал на меня, покачав головою: 'Эй, Фома, Фома, тебя женить пора, а ты дуреешь, как молодой лошак!' Дед был еще тогда жив и на ноги [...]“ (Gogol' I, 309). Zuerst erinnert er sich, daß er damals elf Jahre war, dann, wie er als Kleinkind auf alle Vieren herumkroch und zuletzt an den (ironischen?) Seufzer des Vaters, man müsse ihn doch bald verheiraten. Sein geschätztes Alter schwankt also zwischen 2 und 22 Jahren.

⁴²¹ Bzw. Hohol'-Janovs'kyjs. Es wäre gerechtfertigt, bei den Vorfahren Gogol's die ukrainische Schreibung anzuwenden, da N.V. Gogol' der erste war, den man, eben wegen seiner literarischen Karriere, nicht mehr ausschließlich als Ukrainer bezeichnen kann (ob und wann Gogol' das ‚g‘ in seinem Namen als frikativem oder gutturalen Laut ausgesprochen hat, ist unklar). Malanjuk (1962, 208) weist jedoch darauf hin, daß erst Belinskij Gogol' als einen Russen bezeichnete: „В. Белінський вперше був пркилав до Гоголя прикметник ‚руський‘. До того часу нікому з сучасників це не приходило в голову: Гоголь був для них ‚малоросіянин‘.“ Die Problematik, ob nun Gogol' ein Ukrainer oder ein Russe sei, die Malanjuk in seinem tendenziösen Aufsatz von 1935 aufrollt, ist jedoch eine Rückprojektion eines Nationbegriffs, der sich gerade erst herausbildete.

⁴²² In PG ergibt sich ein weiterer Bezugspunkt: Es ist der Regimentsschreiber („полковой писарь“, Gogol' I, 182), der den Großvater mit dem Kurierdienst betraut. Auffälligerweise kann sich Foma Grigor'evič seines Namens nicht entsinnen: „Тогдашний полковой писарь, ... вот нелегкая его возьми, и прозвища не вспомню... *Вискряк не Вискряк, Мотузочка не Мотузочка, Голопуцек не Голопуцек...* знаю только, что чудно начинается мудреное прозвище“ (Gogol' I, 182). Regimentsschreiber war ab 1781 jedoch Afanasij Dem'janovič Gogol'-Janovskij („... [...] грамоте читать и писать по-русски, по-латыни, польски, немецки и гречески умеет.“ Впоследствии он был назначен полковым писарем [...] „aus einer Familienchronik der Gogol'-Janovskijs; zit. nach Veresaev 1990, 28).

„endgültig ihre militärische Funktion eingebüßt: Rußland brauchte auf sie keine Rücksicht mehr zu nehmen“. (ibid., 94) Zwischen 1775 und 1781 wurde die russische Verwaltung auf die linksufrige Ukraine (und damit auch auf das spätere Gouvernement Poltava) übertragen, 1783 wurde das Kosakenheer abgeschafft und in die Regimenter der russischen Armee eingegliedert. Die Zaporoger Seč', deren Autonomie 1734 vom Russischen Reich garantiert worden war, verlor nicht nur ihre militärische Bedeutung, sondern war der Zarin als Hort von Aufwiegern inzwischen ein Dorn im Auge; der Aufstand des russischen Don-Kosaken Pugačev (1775 hingerichtet), bewegte sie dazu, die Seč' 1775 endgültig aufzulösen. 1775 ist A.D. Gogol'-Janovskij 37 Jahre alt; 1776 heiratet er in den Kosakenadel ein; am 7. 8.1781, also im Alter von 43 Jahren, wird er zum *bunčukovyj tovarišč*⁴²³ und kurz darauf zum Regimentsschreiber und Sekund-Major ernannt⁴²⁴; 1781 ist auch das Jahr der Einführung der Gouvernements-Verfassung im Hetmanat. In den 1780er Jahren läßt er sich seine (fingierte) Herkunft vom Oberst Ostap Hohol' bestätigen⁴²⁵. Das erwachsene Leben von Gogol's Großvater läuft also zur Regierungszeit Katharinas parallel: Er erlebt den Niedergang des Kosakenstaats bzw. der administrativen Eingliederung und Kolonialisierung Kleinrußlands. Offensichtlich gehört der Aufsteiger A.D. Gogol'-Janovskij durch seine Tätigkeit in den Militärkanzleien und seine Bemühungen um den Eintrag ins Adelsregister zur rußlandfreundlichen imperialen Elite⁴²⁶. Die

⁴²³ Diese Bezeichnung entspricht etwa der des Fähnrichs oder des Trägers der Standarte (*bunčuk* – bei den Kosaken oft ein Halbmond auf einer Holzstange mit einem Pferdeschweif). Der *bunčukovyj tovarišč* gehörte jedoch in der späteren Zeit nicht zum Regiment. „Although they held no specific office, fellows of the standard were obliged to perform military and, in peacetime, administrative duties when requested by the hetman.“ (*Encyclopedia of Ukraine* I, 877); der in PG beschriebene Kurierdienst konnte offensichtlich zu seinen Obliegenheiten gehören. Dieser Titel ist im Jahre 1764 abgeschafft worden (ibid.); möglicherweise existierte dieser Titel 1781 noch pro-forma. Ostap Hohol' übriges fungierte für den Hetman Dorošenko als Gesandter beim Osmanischen Reich.

⁴²⁴ Er schied 1788 aus dem Dienst aus und starb Anfang des 19. Jh.s.

⁴²⁵ Vgl. das in Veresaev (1990, 28) angeführte Dokument „Dvorjanskaja gramota A.D. Gogolja“ vom 15.10.1772 und Stilmans (1966) Korrektur der Fehlschlüsse Veresaevs (hier auch die genaueren Auskünfte zu A.M. Lazarevskijs Publikationen zu Gogol's Stammbaum). Vgl. zu Gogol's Genealogie neuerdings auch Mann 1994, 12ff., der zu Stilmans Darstellung von 1966 (die jedoch nicht zitiert wird) nichts Neues hinzufügt. Der Adelstitel gewährte die Privilegien der Dienst- und Abgabefreiheit, das Recht auf Grundbesitz mit Bauern, regionale Selbstverwaltung und rechtlichen Schutz vor den zaristischen Behörden (Kappeler 1994, 97). Daher ließen sich ab Mitte der 1760er Jahre tausende von Kleinrussen als (meist polnische) Adelige ausweisen; oft mit gefälschten Dokumenten (vgl. A.Ja. Efimenko „Malorusskoe dvorjanstvo i ego sud'ba.“ 1891; zit. in Veresaev 190, 28). Noch 1731 gab es offiziell keinen Adel in Kleinrußland, nur den von Rußland nicht anerkannten „de-facto-Adel“ der „edlen Heeresgenossen“, zu denen übrigens die Verwandtschaft Gogol's mütterlicherseits, die Lizogubs (als Nachkommen des Hetman Skoropads'kyj) gehörte; im Zuge der Integration der ukrainischen Elite unter Katharina II. waren es v.a. die oberen Kosakenschichten (*staršyna*) und diejenigen, die eine Abstammung von der Szlachta nachweisen konnten, die als adlig anerkannt wurden (Kappeler 1994, 96).

⁴²⁶ Die „seit den 1760er Jahren gewährten Privilegien und die allmähliche Europäisierung der russischen Oberschicht machten den Aufstieg in den Adelsstand sehr attraktiv. Damit wiederholte sich im Russischen Reich, was der ukrainischen Aristokratie zwei Jahrhunderte früher in Polen-Litauen widerfahren war: der soziale Aufstieg in die herrschende Oberschicht, begleitet von einer kulturellen Assimilation.“ (Kappeler 1994, 97). Zu namhaften Ukrainern, die in

Generation der Großväter pflegt Verkehr sowohl mit der Hölle als auch dem Zarenhof. Diese Beziehungen konstituieren sich über ein Schriftstück (*gramota*); und mit seiner *dvorjanskaja gramota* ist Gogol's realer Großvater zu Beginn der 1770er befaßt.

Man kann nun diesen historischen und biographischen Hintergrund in die Deutung der unklaren Teile der Erzählung einbeziehen; geht man davon aus, daß die Urkunde des Hetmans (*vel' možnyj get'man*) an die Zarin auf die Eingliederung des Hetmanats in das Russische Reich anspielt, beteiligt sich der Held an einem Seelenverkauf (unter Berücksichtigung der oben erläuterten Äquivalenz *Seele = Urkunde*). Diese historisch-politische Situation wird in der Kartenspielszene dubliert, die nahelegt, daß der Spieleinsatz des Großvaters seine kosakische bzw. ukrainische ‚Seele‘ ist; entsprechend wird auch das ständische, ethnische und religiöse Moment betont⁴²⁷: es handelt sich um eine *kozackaja šapka*, und der Großvater schwört, sich der schlimmsten Schmach zu unterwerfen, nämlich Katholik zu werden⁴²⁸, wenn er es nicht schaffen sollte, die Hexenbrut zu überlisten. Der Zaporoger Kosake wird auf der einen Seite als Gevatter des Teufels eingeführt⁴²⁹, auf der anderen Seite ähnelt seine Beschreibung der des Großvaters selbst: Er ist ein stattlicher Mann, trinkfest (*guljaka*) und ein hervorragender Geschichtenerzähler, wobei der Großvater gerade hinter dieser Eigenschaft des Kosaken, noch

russischen Diensten zu hohen Ämtern aufstiegen, gehörten Bezborodko (der Stifter des Gymnasiums in Nežin), der mit den Gogol's verwandte D. Troščinskij (zuletzt Justizminister) oder der Besitzer des Nachbarguts (Dikan'ka!) der Gogol'-Janovskijs, der persönliche Vertraute Aleksandr I., V. Kočubej. Nur wenige protestierten gegen eine Einverleibung ins Russische Reich, darunter ein anderer Nachbar der Gogol'-Janovskijs, V. Kapnist, der sich in Berlin in Geheimverhandlungen um ein preußisches Protektorat der Ukraine bemühte. Der Dichter Kapnist (bekannt v.a. durch seine satirische Komödie *Jabeda*, 1798) reagierte auf die katharinische Ukrainepolitik 1783 mit der „Oda na rabstvo“. – Laut Vinogradov (1936, 294) wird in der stilistischen und erzähltechnischen Gestaltung der *Večera* der Gegensatz zwischen der „demokratischen, ukrainisch-volkstümlichen Sprache“ des Rudyj Pan'ko und Foma Grigor'evič (die als Imker und Diakon nicht gerade zur ukrainischen Elite gehören) zu der „städischen, russifizierten (*obruselyj*)“ Sprache des sozial besser gestellten *panič* herausgearbeitet.

⁴²⁷ Kappeler weist darauf hin, daß die „populistische ukrainische Historiographie“ der kleinrussischen Oberschicht zum Vorwurf gemacht hat, seit Katharinas Zeiten die „Interessen der Nation und des Volkes“ verraten zu haben. „Solche Vorwürfe sind indessen dem 18. Jahrhundert kaum angemessen, als soziale, ständische Loyalitäten viel wichtiger waren als ethnische oder gar nationale.“ (Kappeler 1994, 101-102). Das ethnisch-nationale Moment zeichnet sich in Gogol's Texten, in denen meist die Rede von den *vol'nye kozaki* und nicht einem ukrainischen Volk ist, noch nicht so stark ab.

⁴²⁸ Dies ist möglicherweise ein Hinweis auf die Situation der geteilten Ukraine im 18. Jahrhundert; der westliche Teil ist an Polen angelehnt und in Gefahr, zum lateinischen Glauben konvertiert zu werden. Bei der zweiten polnischen Teilung (1793) fiel die zuvor zum polnisch-litauischen Reich gehörende rechtsufrige Ukraine Rußland zu.

⁴²⁹ Der Großvater trifft seinen Doppelgänger auf einem Jahrmarkt (vgl. den Bezug auf das karnevaleske *veseloe mesto*, das zugleich ein *prokljatoe mesto* ist) in dem Moment, als er an den (bei Gogol' als Teufelskraut verstandenen) Tabak denkt. Er trägt rote *šarovary*, die seine Nähe zum Teufel indizieren: „Красные как жар шаровары“ (Gogol' I, 183). Gogol' bringt in den *Večera* verschiedene Querverweise und Motividopplungen an: Die Farbe rot z.B. ist durch die erste Erzählung im Zyklus, SJ, über ein rotes Teufelshemd (*svitka*) als dämonisch kodiert; eine *svitka* ist das einzige, was vom Zaporoger Kosaken übrigbleibt, als er zur Hölle fährt (ibid.).

bevor dieser sich zu seinem Pakt bekennt, Teufelswerk vermutet: „Нашего запорожца раздобар взял страшный. Дед и еще другой, приплювшийся к ним гуляка, подумали уже, не б е с ли засел в него. Откуда что набиралось. Истории и приказки такие диковинные [...]“, Gogol' I, 183, H.d.A.)⁴³⁰. Dem Großvater wird zum Verhängnis, daß er seine Aufgabe vergißt („позабыл про путь свой“, Gogol' I, 183), sich mit dem Kosaken einläßt und mit ihm zusammen weiterreitet („Вот сговорились новые приятели, чтоб не ралучаться и держать путь вместе.“, Gogol' I, 183), wobei bereits vorgegeben ist, daß die beiden sich nicht mehr auf dem Weg zur Zarin, sondern in die Hölle befinden. Aus all dem kann man folgern, daß der Kosake ein Doppelgänger des Großvaters ist; deshalb ist er am Morgen auch so plötzlich verschwunden, und die fremde Mütze, die der Großvater ja noch auf dem Kopf haben müßte, wird nicht mehr erwähnt⁴³¹. Daraus folgt, daß der Held selbst (als Repräsentant dieser Kosakengeneration) einen Pakt mit dem Teufel abgeschlossen haben könnte. Dieser Logik folgt, daß er nach der Rückkehr blutige Hände und ein blutiges Gesicht hat („Экая чертовщина! что за пропасть, какие с человеком чудеса деются! Глядь на руки – все в крови; 191) und seine Kinder scherzhaft Ferkel nennt („чмокнул жену и двух своих, как сам он называл, поросенков, из которых один был родной отец хоть бы и нашего брата“, Gogol' I, 182; das Schwein ist das neutestamentarische Symbol eines inkarnierten Dämons aus Lukas VIII, 32-36). Die Hexe, gegen die der Großvater im Kartenspiel⁴³² antreten muß, entspricht gemäß ihrem Platz an der Spitze der Hierarchie der Teufelsbrut dem der Zarin im russischen Reich. Die roten Stiefel der Zarin bekräftigen ihre Verbindung zum Unreinen, zur *nečist'* (vgl. die Funktion der roten Farbe in SJ⁴³³, die durch die blutigen Hände des Höllenheimkeh-

⁴³⁰ Die „wilden Geschichten“ des Kosaken dienen als apotropäisches Mittel gegen den Teufel, der sein Eigentum in dieser Nacht holen soll. Als es dunkel wird, geht auch dem Kosaken das Gam aus, und sein Erzählen wird immer fragmentarischer („становилась несвязнее и молодецкая молвь.“ Gogol' I, 183). Das Erzählen bzw. das Rezitieren und Aufsagen von Gebeten und Zauberformeln, das in „Vij“ wiederkehrt, dient der Abschreckung des Teufels. Sobald jedoch die Rede verstummt, erhält der Satan Macht über den Menschen.

⁴³¹ Ein weiteres Argument dafür, daß der Zaporoger Kosake den ‚Schatten‘, die dunkle Seite des Helden selbst repräsentiert, wäre das Moment des Tauschs der Mütze. Wie Smirnov (1979) vermerkt, finden in den *Večera* Tauschhandlungen nur zwischen dem „eigenen“ und dem „fremden“ Bereich statt. Der plötzlich auftauchende und wieder verschwindende Kosake gehört dem Bereich des Übernatürlichen an.

⁴³² Die Hexen spielen mit fettigen Karten (*zamaslennye*), über die es heißt, daß solche sonst nur Popenfrauen beim Kartenlegen (und Wahrsagen über den künftigen Bräutigam) verwenden würden. Die fettigen Karten (Gogol' I, 188) stehen mit dem unreinen Essen (Schweinefleisch und Wurst) während der Fastenzeit in Verbindung und sind für den Helden ein eindeutiges Anzeichen, daß es sich hier um wahre Hexen und Teufel handelt.

⁴³³ Auffällig ist der hermelinartige Pelzbesatz auf der Jacke der bösen alten Chivrja in SJ: „в нарядной шерстяной зеленой кофте, по которой, будто по горностаевому меху, нашиты были хвостики, красного только цвета.“ (ibid., 113; H.d.A.) Hier vereint sich kaiserlicher Omat (der Hermelin; die rote Farbe indiziert die Purpurborene) mit dem Teuflischen (das Rot der Schwänzchen), aber auch dem Närrischen (rot auf grün). Chivrja nimmt durch ihren Habitus eine Stelle ein, die ansonsten den komischen männlichen Figuren gebührt (dem Narren, Kasperl, Petruška, aber auch dem Narrenkönig und König der Narren); Gogol's Wahl des Narrenkleids für Chivrja reflektiert jedoch eine ältere Tradition des Puppentheaters, wie sie bei Frejdenberg (1988, 27) beschrieben ist („в быту преобладает

gers aufgerufen wird). Ihr Essen während des Empfangs des Kosaken greift die Tischszene in der Hölle auf: „Ну, это еще не совсем худо,‘ подумал дед, завидевши на столе свинину, колбасы, крошенный с капустой лук и много всяких сластей: видно, дьявольская сволочь не держит постов.“ Die Hexen und Teufel halten sich nicht an die Fastenregeln und laden den Großvater an einen reich gedeckten Tisch⁴³⁴. „Дед таки, не мешает вам знать, не упускал при случае перехватить того-сего на зубы. Едал, покойник, аппетитно; и потому, не пускаясь в рассказы, придвинул к себе миску с нарезанным салом и окорок ветчины; взял вилку, мало чем поменьше тех вил, которыми мужик берет сено, захватил ею самый увесистый кусок, подставил корку хлеба и – глядь, и отправил в ч у ж о й р о т . Вот-вот, возле самых ушей, и слышно даже, как чья-то морда жует и щелкает зубами на весь стол.“ (Gogol' I, 188, H.d.A.) Der Großvater kann sich nicht satt essen, da jedes Mal, wenn er sich einen Bissen in den Mund stecken will, das aufgespießte Stück in einem „fremden Mund“ landet; dadurch füttert der Kosake die Hexenbrut (im Subtext: die *moskali* bzw. den westeuropäischen Adel im Russischen Reich). Das Essen ist so pervertiert wie in den Gemächern der Zarin, die durch ihre Leere das genaue Gegenstück zur mit Teufeln und Hexen bevölkerten Hölle darstellen.

Das Essen der Zarin ist mit zwei anderen *galuški*-Szenen der *Večera* zu vergleichen. In MN erzählt der Branntweinbrenner die Geschichte von seiner Schwiegermutter, deren unausgesprochener Wunsch, ein ungebetener Gast, der der Familie in großer Geschwindigkeit die *galuški* wegibt, solle an ihnen ersticken, wahr wird. Daraufhin sitzt das Gespenst des unheimlichen Essers jede Nacht auf dem Schornstein – mit einer *galuška* zwischen den Zähnen („Сядет верхом на трубу, проклятый, и галушку держит в зубах.“ Gogol' I, 167). Das Dorfoberhaupt bemerkt hierzu, daß er etwas Ähnliches über die selige Zarin habe erzählen hören („Чудно, сват!“ Я слышал что-то похожее за покойницу царицу [...])“ Gogol' I, 168), womit möglicherweise auf Katharinas Beteiligung an der Ermordung Peters III. angespielt wird. Die dritte wichtige Erwähnung von *galuški* in den *Večera* findet sich in NPR, wo der Schmied Vakula den diabolischen Puzatyj Pacjuk aufsucht, den es aus dem Zaporož'e nach Dikan'ka verschlagen hat: Pacjuk hat eine solche Leibesfülle, daß er wie ein Branntweinfäß („виннокуренная кадь“, Gogol' I, 122) aussieht und kaum durch die Tür paßt. Im Türken(!)sitz schlürft er *galuški*, die auf einem Fäßchen (*kaduška*)⁴³⁵ in Mundhöhe stehen, wobei er vor lauter Faulheit

кук-ла женская“; mit *byt* ist das unterste Geschoß des *verteps* und seine weltliche Handlung gemeint).

⁴³⁴ In der Hölle wird nach volkstümlichen Vorstellungen bisweilen ein opulentes Mahl (als Gegenstück zum Schlaraffenland) gereicht, das mehr oder weniger direkt mit dem Rösten der Sünder verbunden ist (in NPR brät der Teufel arme Sünder wie Würste auf dem Spieß). Hier wird auf das Prassen, eine der Todsünden, bezuggenommen. Vgl. auch das allegorische Höllenmahl „Songe d'enfer“ von Raouls de Houdenc.

⁴³⁵ Das groteske Körperbild des Pacjuk entsteht durch die Verdopplung seiner Körperform durch die Form des Fäßchens und des Wortes *kad'* in der Diminutivform *kaduška*, das insgesamt dreimal vorkommt. Die Gleichsetzung von beleibtem Männerkörper und Faß wiederholt sich noch einmal in ZM. Zum aufgerissenen Schlund als karnevaleskem Bild vgl. Mann (1988,

seine Hände nicht zu Hilfe nimmt: „Кузнец не без робости отворил дверь и увидел Пащюка, сидевшего на полу по-турецки перед небольшою кадучкою, на которой стояла миска с галушками. Эта миска стояла, как нарочно, наравне с его ртом. Не подвинувшись ни одним пальцем, он наклонил слегка голову к миске и хлебал жижу, схватывая по временам зубами галушки“ (Gogol' I, 222-223)⁴³⁶. Vakula möchte von Pacjuk erfahren, wie er den Teufel finden könne und wartet auf die Antwort Pacjuks „wie auf eine *galuška*“ („полуотверстый рот готовился проглотить, как галушку, первое слово“ *ibid.*, 224). Doch da verschwinden plötzlich die *galuški* und an ihrer Statt steht vor Pacjuk eine Schüssel mit Sahne und eine mit *vareniki*, die von selbst in die Sahne eintauchen und selbsttätig in seinen Mund hineinfliegen: „[...] Пащюк разинул рот; поглядел на вареники и еще сильнее разинул рот. В это время вареник выплеснул из миски, шлепнулся в сметану, перевернулся на другую сторону, подскочил вверх и как раз попал ему в рот. [...] На себя только принимал он труд жевать и проглатывать. ‚Вишь, какое диво!‘ подумал кузнец, разинув от удивления рот, и тот же час заметил, что вареник лезет и к нему в рот и уже вымазал губы сметаною“ (Gogol' I, 224). Vakula sieht diesem Schauspiel mit vor lauter Erstaunen aufgesperrem Mund zu, woraufhin ihm ebenfalls ein *varenik* in den Mund hineinkriechen will. Da Vakula ein guter Christ ist, stößt er die „скоромные“ Teigtaschen fort; am „Abend vor Weihnachten“ ist schließlich Fastenzeit („*голодная кутья*“, Gogol' I, 224). Bei sich denkt er: „какие чудеса бывают на свете и до каких мудростей доводит человека нечистая сила“ (Gogol' I, 224, H.d.A.). Die belebten Teigtaschen gehören zu dem gleichen Paradigma wie die vergoldeten *galuški* der Zarin in PG. In beiden Fällen handelt es sich um dämonische bzw. pervertierte Teigwaren und -taschen. Dergestalt wird die Verbindung der ukrainischen Nationalspeisen sowohl zum ehemaligen, jetzt seiner kriegerischen Funktion beraubten, Kosaken als auch der Zarin in den *Večera* als diabolisch qualifiziert.

Ein weiterer Hinweis darauf, daß die Zarin mit der Hölle verbunden ist, findet sich in PG in der Beschreibung der Beine der Teufel als „deutsch“ (bzw. „ausländisch“: „на немецких ножках“) und dem Sprichwort „когда чорт да москаль украдут что-нидбуть – то поминай как и звали“ (Gogol' I, 188, 185), das den Moskauer (bzw. Großrussen) darin mit dem Teufel gleichsetzt, daß sie beide Diebe sind⁴³⁷. Katharina die Große, selbst deutscher Herkunft, nahm

21): „В карнавале и связанных с ним формах искусства отмечается мотив разинутого рта – этакой всегдашней готовности к безудержному поглощению пищи.“

⁴³⁶ Vgl. die Übereinstimmung mit der von Freud in *Totem und Tabu* beschriebenen Taburegel, das Essen nicht mit den Fingern zu berühren: „ihr konstantestes Stück ist das Verbot, Nahrung selbst zu berühren, und die sich daraus ergebende Notwendigkeit, von anderen gefüttert zu werden.“ (Freud 1991, 102-103); in Gogol's Text wird das Tabugesetz durch eine märchenhaft-phantastische Belebung der Speise erfüllt.

⁴³⁷ Aus der Perspektive der Ukrainer (insb. der nicht ins Adelsregister aufgenommenen Kosaken und Bauern), waren die Großrussen „Diebe“ insofern, als daß sie die Kolonialisierung der Südukraine (z.B. mit deutschen Bauern) vorantrieben und bei den bis 1783 freien Gutsbauern nach russischem Vorbild die Leibeigenschaft einführten. Im 18. Jahrhundert kam es in der Ukraine zu einem ökonomischen Niedergang, der durch den protektionistischen Merkantilismus der petrinischen Zeit, der v.a. die Ostseehäfen bevorzugte, und durch das Verbot, mit dem

den ukrainischen Kosaken ihre Autonomie und verkörperte für die sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts (allerdings nur schleppend) entwickelnde ukrainische Nationalbewegung das großrussische Machtstreben.

Der allegorisch-äsoische Subtext wäre also: Das Russische Zarenreich über der Erde mit einer deutschen Prinzessin an der Spitze ist ein analoger Widerpart des unterirdischen Hexenreichs, in dem Teufel auf ihren „deutschen Beinen“ herumtanzen⁴³⁸.

3.1. Die Einverleibung Kleinrußlands ins Reich und seine Eingliederung in die Große Ökonomie

Das Moment des Verkaufs der Seele (bzw. des Eintauschens der *gramota*) wird in der Schlußszene der Erzählung noch einmal aktualisiert. Als die Zarin das Schriftstück ausgehändigt bekommt, schüttet sie dem Großvater als Belohnung in jene Mütze, in der vor kurzem noch die Seele-Urkunde (die *zapis'* über den Seelenverkauf) war, Geldscheine⁴³⁹. Hier findet sich also indirekt Gogol's späteres Thema des Kaufens von Seelen, das durch Petros Teufelspakt in VNIK vorbereitet wird. Die Zarin ißt goldene *galuški*, d.h. sie verleibt sich mittels dieser kleinrussischen Nationalspeise die Ukraine ein⁴⁴⁰; folglich ist das somatisch-kulinarische Bild der (vor dem Besucher, also öffentlich!) essenden Zarin eine Metapher für die administrative und teilweise militärische Einverleibung der Randprovinz. Die Metapher wird durch die Goldfarbe

Westen Handel zu treiben, ausgelöst wurde (Kappeler 1994, 99).

⁴³⁸ Der Tanz der Greisinnen und der Hexensabbath in PG wirkten sich negativ auf alle folgenden Tanzszenen in Gogol's Werk aus (eine Ausnahme bildet nur TB, vgl. hierzu Mann 1988, 14-15). Vgl. auch Ingold (1981, 321): „Nicht zufällig hat Wjasemskij *Die Toten Seelen* mit Holbeins Totentanz und den Autor mit dem Toten Christus verglichen! Und ausgerechnet in dieser Leichenluft geht das Poem wie ein Hefeteig auf, schwillt an und bringt reichen Ertrag an mancherlei Materialien und Fressalien, an Füllstoff und feisten Leibern, an Bau- und Redeteilen.“

⁴³⁹ *Sinica* (eigtl. ‚Blaumeise‘) ist ein Ausdruck für blaue Fünfrubelscheine; hier ist der Bezug zu einem möglichen Totemtier, auffälligerweise wieder einem Vogel, gegeben. Die Wanderungen des Totemahnen enden damit, daß er in der Erde verschwindet (hier liegt die Verbindung zur Hölle, die als Reich der Totems bezeichnet werden kann) und sein Emblem (*Churinga*) hinterläßt (MNM II, 522; Freud 1991, 167); im Fall der *sinica* wäre es in Gogol's frühkapitalistischem Totemismus ein blauer Geldschein. Über totemistisch ornithomorphe Figuren bei Gogol' vgl. Ivanickij 1989, 17.

⁴⁴⁰ Hier sei erwähnt, daß Katharina II. von goldenem Tafelgeschirr zu speisen pflegte, und das auch, wenn sie einheimische Kost genoß (aus den Erinnerungen ihres Pagen Brusilov: „На стол ставились четыре золотые чаши а иногда перед государынею ставили горшок русских щей, обернутых салфеткою и покрытых золотой крышкой, и она сама разливала. Государыня кушала на золотом приборе, прочие на серебре“, zit. nach Lotman/Pogosjan 1996, 23). – Eine Folie für die kulinarische Einverleibung der Kolonien findet sich übrigens in Petronius' Roman *Satyricon* in Trimalchios Gastmahl, als dieser davon spricht, wie er an der Tafel beim Essen der Speisen von seinen Gütern fühlt, wie seine (ihm unbekannt) Ländereien in sein Eigentum übergehen; er äußert den Wunsch, Sizilien aufzukaufen, da er so Afrika besuchen könnte, ohne sein Land verlassen zu müssen (zur aus Frankreich nach Rußland gegen Ende des 18. Jhs. importierten Mode, Gastmähler im antiken Stil zu veranstalten vgl. auch Lotman/Pogosjan 1996, 24-30).

erweitert. Die Zarin ist als Motor der Ökonomie der Nationen im Russischen Reich ausgewiesen: In der verfremdenden Sicht des kleinrussischen Besuchers hat sie die *galuški* (die auf dem Petersburger Zarentisch metonymisch die Ukraine repräsentieren) ‚vergoldet‘, d.h. zu Geld gemacht, sie in den neuzeitlichen Geld- und Warenkreislauf integriert.

Verweilen wir noch bei dem Motiv des Wert-Papiers, das hier mehrfach determiniert ist. Es kommt in mehreren Formen vor: Als Urkunde mit einem unbekanntem Signifikat und als *assignacija*, d.h. einem Schein, der ebenfalls keine ‚Bedeutung‘ hat, der jedoch mit dem in der Staatskasse (der Zarin) hinterlegten Gold gedeckt ist, d.h. eine abstrakte Repräsentanz von einem Wert ist⁴⁴¹. Implizit ist hier das Motiv der teuflischen *zapis'* (Seelenverkaufsurkunde) enthalten: ein Stück Papier bürgt dem Teufel dafür, daß die Seele des Unterschriebenen sein Eigentum ist; dieser Wechsel ist jedoch erst einzulösen, wenn die Seele sich vom Körper ablöst, also nach dem Tode. Gewöhnlich macht es die *zapis'* dem mit dem Teufel Verbündeten möglich, sich alle irdischen Wünsche zu erfüllen; d.h. der Unterschriebene muß für die materiellen Vorteile mit seiner Seele bürgen. Die Seele ist (ebenso wie das Gold in der Kasse der [Staats-]Bank) die Deckung für den Depositenschein. Aus dieser Substitutions-beziehung (Papier für Gold) entsteht die komplexe Trope: Seele – (Blut-)Schrift – Papier(-Geld)⁴⁴², die die spätere Gogol'sche Thematik der dämonischen Kreativität (Schrift > Schreiben)⁴⁴³ und des Seelenkaufs bereits in kondensierter Form enthält.

Das Motiv des abhanden gekommenen Briefs einer hochgestellten Person an eine andere könnte man analog zur Problemstellung und Personenkonstellation von der etwa fünfzehn Jahre später entstandenen Erzählung „The Purloined Letter“ (1845) des im gleichen Jahr wie Gogol' geborenen E.A. Poe lesen: Ebenso wie bei Gogol' ist der Inhalt des Schreibens unbekannt, und der Überbringer wird für seine schwierige (Wieder)Beschaffung reich belohnt. Lacan (1966) hat in seiner Poe-Lektüre „Le séminaire sur ‚La Lettre Volée‘“ (1956/1966) auf die besondere Funktion des Kamins hingewiesen, der, weiblich-sexuell konnotiert, der Ort ist, an dem der entwendete Brief paradoxerweise offen versteckt ist. Eine ähnliche Funktion erfüllt Gogol's weiblich verstandene Hölle⁴⁴⁴, die in direkter Verbindung mit dem heimischen Ofen steht (NB

⁴⁴¹ Katharina II. war es übrigens, die Papiergeld in Rußland einführte.

⁴⁴² Der Verlust des Papiers bedeutet gewöhnlich den Verlust des Anspruchs auf die Dekkung.

⁴⁴³ Der Komplex *zapis'* - *pisat'* schließt auch die Malerei (*živopis'*) in P ein. – Während die Schreiberfiguren in den Petersburger Erzählungen meist deklassierte und unterdrückte Wesen ohne Macht sind, hat in OT der „dunkle“ Schreiberling, der von Agaf'ja Fedoseevna zum Aufsetzen der Klageschrift herangeholt wird, eindeutig dämonische Züge. Vgl. dazu Kap. V.

⁴⁴⁴ In der fiktiven Welt des Gogol'schen Frühwerks ist die Hölle eine verkehrte Welt oder aber ein Spiegelbild der über der Erde ebenso invertierten Geschlechterhierarchie. In der Hölle herrscht ein Matriarchat, an dessen Spitze die ranghöchste Hexe (analog zu des Teufels Großmutter) steht: „одна из ведьм, которую дед почел за старшую над всеми потому, что личина у ней была чуть ли не красивее всех.“ (Gogol' I, 188). - Vgl. hierzu auch Goethes Unterwelt als Reich der Mütter in *Faust II*. Der Ofen agiert im Traum der Frau des Helden als anthropomorphes Wesen: „печь ездилa по хате, выгоняя вон лопатою горшки, лоханки“ (Gogol' I, 190-191; NB: das grammatikalische Geschlecht von *peč'* ist weiblich). Der Kamin, die Hölle, der Ofen sind ‚dunkle‘ Orte des Jenseitigen, Anderen, die die Geschlechterdifferenz

die Paronymie von *peklo* und *peč'*)⁴⁴⁵; der Großvater fragt den Zaporoger Kosaken, als sie abends über das Feld reiten, ob er nicht bald nach Hause, „auf den Ofen“ wolle („Уж думаешь, как бы домой, да на печь!“ Gogol' I, 183, H.d.A.), und nimmt mit dieser Bemerkung das baldige Verschwinden seines Freundes in die Hölle (*peklo*) verbal voraus.

Die Hölle (der Ofen), ebenso wie der Kamin in Poes Text, ist eng mit pekuniären, d.h. analen Belangen verbunden: Ähnlich wie sich Dupin durch seine detektivische Anstrengung, die unweit vom Kaminsims den versteckten Brief ortet, fünfzigtausend Francs verdient, erspielt sich der Großvater in der Hölle bei der *igra v duren'* seine Belohnung: Die Zarin füllt seine Mütze mit blauen Fünfrubelscheinen, die für den Großvater das endgültige Produkt seines Abenteuers darstellen. Der Held erinnert sich an die Szene der Übergabe der Urkunde und der Aushändigung der Belohnung so: „[...] сидит сама, в золотой короне, в серой новехонькой свитке, в красных сапогах и золотые галушки ест. Как велела ему насыпать целую шапку синицами, как... всего и вспомнить нельзя.“ (Gogol' I, 192, H.d.A.) Die Zarin empfängt den Helden während des Essens einer Speise, von der der Großvater berichtet, daß sie – ebenso wie die Krone auf ihrem Kopf – aus Gold gewesen sei⁴⁴⁶. Die Erzählung des Großvaters, der die in Butter geschwenkten *galuški* im Rückblick als vergoldete Speise erinnert, geht auf ein Motiv aus Ovids *Metamorphosen* zurück⁴⁴⁷, das zugleich die Genese einer metonymischen Kontaminationsphantasie erzählt; alles, was die Zarin berührt, wird per Ansteckung zu Gold bzw. in einem zweiten Schritt zu seiner Äquivalenz: Geld⁴⁴⁸. Frank (1989, 30) stellt eine Beziehung dieser Trope zum Geldgeschäft her: „In diesem ‚Quidproquo‘, welches den Träger des Werts mit dem Wert selbst verwechselt, erkennen wir die Figur der Metonymie wieder. Verwechslung und Tausch – Operationen, über deren Gelingen Hermes/Mercurius (der

bloßlegen.

⁴⁴⁵ Für den Herdkult ist die Ahnenmutter oder auch Baba-Jaga zuständig (Becker 1990, 120).

⁴⁴⁶ Es gibt eine Variante der Baba-Jaga, die als „Zolotaja baba“ bezeichnet wird (Becker 1990, 114).

⁴⁴⁷ Dionysos stellt dem König Midas einen Wunsch frei. Midas wünscht sich, daß alles, was er berühre, sich in Gold verwandeln möge; als aber auch das Essen in Midas Mund zu hartem Gold wird, bittet er um Rücknahme des Zaubers.

⁴⁴⁸ Zum Einfluß von Mineralien auf das Organische in der romantischen Motivik vgl. Frank (1987, 15): „In all diesen Texten ist es die Berührung des Minerals, die das Herz (gelegentlich auch das Auge) erstarren (bzw. in einem figürlichen Sinne erblinden) läßt und umgekehrt das Unterreich besetzt. Den Handel stiftet mithin eine Inversions-Bewegung, die man – in der Sprache der klassischen Rhetorik – als einen Grenzfall der Metonymie bezeichnen kann. Sie vertauscht Ausdrücke, zwischen deren Bedeutungen keine interne Ähnlichkeit, sondern eine reale Beziehung vermittelt.“ – Einen ähnlichen Fall des Zu-Gold-Machens findet man in IFŠ, wo vom Mannsweib Vasilisa Kašporovna, das durch ihren Charakter an die Figur der Zarin erinnert, erzählt wird, unter ihren Händen würde sogar der sonst immer betrunkene Müller zu „purem Gold“ („Пьяницу мельника, который совершенно был ни к чему годен, она, собственною своею мужественною рукою дергая каждый день за чуб, без всякого постороннего средства умела сделать золотом, а не человеком.“ Gogol' I, 293). Vasilisa wird außerdem als ökonomische und tüchtige Gutsfrau beschrieben, die sogar die Zahlen der Melonen auf ihrem Feld auswendig weiß („знала наперечет число дынь и арбузов на бабтане.“ Gogol' I, 294); zum Motiv der abgezählten Früchte vgl. das nächste Kapitel.

Schutzpatron der Diebe, Wucherer und Alchemisten) wacht – ist ihre bevorzugte Domäne“.⁴⁴⁹ So gesehen verhält sich das Prinzip der Metonymie, das auch die Gleichsetzung von Urkunde (Träger des Werts) und Seele (Wert) bewirkt, zur ökonomischen Motivik des Textes ikonisch.

Während die *galuški* per analogiam (der gelbe Glanz), also metaphorisch, durch Goldklumpen substituiert werden, besteht zwischen Gold und Geldschein die real-prädikative Beziehung der Metonymie, die nachträglich bestätigt, daß die Zarin tatsächlich Gold ißt und wie ein Goldesel Geld ausscheidet⁴⁵⁰. Durch die direkte syntaktische Folge der beiden mit Essen und mit Zahlungsmitteln (*sinica*) verbundenen Handlungen entsteht eine kausale Beziehung: Goldene bzw. golden glänzende Speisen verwandeln sich in einem hinzuzudenkenden Verdauungsakt zu dunkelblauem Papier – zumindest wenn es der Körper der Zarin ist, dessen Stoffwechsel sie passieren. Die Belohnung in Form von *assignacii* erinnert daran, daß ein Stück Papier (die Urkunde) gegen ein anderes (Geldscheine)⁴⁵¹ getauscht wird⁴⁵². Die Zarin, die ihre Identität über die goldene Krone definiert, die sie sogar beim Essen nicht ablegt, ist das Agens, das Teigtauschen zu Gold macht. In diesem Sinne ist sie eine Alchemistin, deren politisches Handeln als verderbenbringendes Reagenz verstanden wird: Sie verwandelt (ukrainisches!) Essen in Gold, das heißt, sie beraubt es seiner ureigensten Funktion, um es zum Träger eines symbolischen Tauscherts zu machen, der nur zur Zirkulation bestimmt ist, aber keinen Gebrauchs-, d.h.

⁴⁴⁹ Der Tausch (*obmen*), der in romantischen Texten zwischen Elementen der übernatürlichen und der alltäglichen Welt stattfindet (vgl. Smimov 1979), hat immer etwas Teuflisches an sich. Es wäre vonnöten, die xenophobischen Äußerungen in Gogol's Texten in diesem Kontext des *obmen* zu sehen, der den *moskal'* (ebenso wie den Teufel) als Dieb abstempelt und den Juden als Wucherer (die antisemitischen Passagen sind Teil einer Ökonomiekritik).

⁴⁵⁰ Vgl. Frank (1987, 15-16) über die „ins Gebiet der Metonymie hinüberspielende“ Metapher des „Kalten Herzens“: „Erzählt wird nicht die Geschichte der semantischen Neubestimmung eines tradierten Ausdrucks und durch sie hindurch einer Neufestlegung seines Verweisungsbezuges, sondern das Ereignis eines realen Tauschs (*Metálepsis*), in dessen Verlauf Subjekts- und Prädikatsbegriff ihre Rollen aneinander abtreten, ohne an ihrem Platz in einer figurativen oder Neubestimmten Bedeutung zu fungieren.“

⁴⁵¹ „Unübersehbar scheint mir die Homologie dieser Vertauschung, die das Ideelle (vornehmlich das Herz) als ein Sinnliches und in einem Sinnlichen (als Stein oder als Schriftzug auf einem Stein) anschaut oder vielmehr: anbetet, mit dem, was Marx – weder als erster noch einziger Theoretiker, aber am einschlägigsten – als den Fetischismus des Geldes charakterisiert hat.“ (Frank 1989, 33-34) Streng genommen ist das Verhältnis zum Geld (v.a. zum Geldschein), auch wenn es libidinöser Art ist, immer ein totemistisches. Zum Unterschied von Fetisch und Totem vgl. Freud: „Der Totem unterscheidet sich vom Fetisch darin, daß er nie ein Einzelding ist wie dieser, sondern immer eine Gattung, in der Regel eine Tier- oder Pflanzenart [...]“ (Freud 1991, 154). Die Möglichkeit, ‚selbstwertige‘ Edelmetallmünzen oder Gold als universal gültigen und für jederman fühlbaren Fetisch zu verehren, steht dem abstrakteren Währungs- und Banksystem gegenüber, das in der Form eines Totemismus der Nationalwährung Banknoten als Toteme zirkulieren läßt. Das Totem (ebenso wie ein Geldschein einer bestimmten Währung) gilt nur bei den Mitgliedern des Clans (die Währung im betreffenden Land).

⁴⁵² Auf das dem Kartenspiel zugrundeliegende doppelte Verfahren des Tauschs hat Smimov (1979, 591) bereits hingewiesen: „обменом является и сама игра как таковая, и ее реализация, в ходе которой карты обеих сторон обнаруживают способность к превращениям, и ее цель, коль скоро, по контракту, либо черти получают еще одну человеческую душу, либо дед вернет себе шапку.“ Das Prinzip des Ein- und Vertauschens wird also sowohl in der Hölle und an ihren Vorposten (der Schänke) als auch im Zarenschloß realisiert.

Nährwert mehr hat (kein Leben spendet)⁴⁵³. Die Zarin ist, obgleich bar jeder grotesken Metamorphotik, als Goldesserin eine nichtmenschliche Instanz, die einer (Fleisch)Bank und Wechselkasse ähnelt, die Naturalien in wertvolle Mineralien und diese wiederum in Geldscheine verwandelt, die in einer archaischen präkapitalistischen und prämonetären Welt, aus der der Großvater eigentlich stammt, wertlos sind⁴⁵⁴.

Doch im Gegensatz zu Hauffs Kunstmärchen „Das Kalte Herz“ (1827), in dem Peter Munk sein Herz gegen einen „Marmelstein“ und wieder zurück tauscht, wird der zu Gold gemachten Speise nicht ihre einmalige organische Form wiedergegeben; vielmehr sind es die organischen Körper, die sich beim Kontakt mit dem Mineral und dem Geldschein werden verändern müssen und zu grotesken Gestalten werden, die den Charakter neuzeitlicher Toteme erhalten (bzw. ihrer Embleme wie bei den *sinicy*)⁴⁵⁵; Gogol's Figuren, die am Anfang einer neuen Ära der Fabriken, des Kapitals und der Tauschökonomie stehen, werden verdinglicht und dadurch zu künstlich produzierten Tauschobjekten, Waren und Produkten: zu einem Wollstoff (IFŠ), einer Kaffeekanne (IFŠ), einem ‚künstlich‘ im Kaukasus produzierten Major („Nos“) oder bereits als Titularrat geborenen Kopisten (*Šinel'*) etc.⁴⁵⁶

Auffällig ist hier, daß sich in den *Večera* diese groteske Metamorphose erst abzuzeichnen beginnt. Ansonsten regiert hier noch das archaisch-totemistische Denken, d.h. die stetige und reversible Verwandlung von Mensch in Tier (der Mann als Eber in NPR, die Kinder als Ferkel in PG, die Frau als Gans, das hündische Gebaren⁴⁵⁷ und das Wohnen im Hühnerstall in ZM etc.). Vgl. Freuds (1991, 152-153) von S. Reinach übernommene Zwölfpunktesystematik zum Totemismus:

1. Gewisse Tiere dürfen weder getötet noch gegessen werden, aber die Menschen ziehen Individuen dieser Tiergattungen auf und schenken ihnen Pflege. [...]
7. Stämme und Einzelpersonen legen sich Tiemamen bei, eben die der Totentiere. [...]

⁴⁵³ Interessant ist in diesem Zusammenhang die zu dieser Zeit an Wichtigkeit erlangende Frage des Ersatzes bestimmter Lebensmittel durch andere, meist minderwertige; Rath verbindet diesen Tausch mit psychischen Ökonomien: „Hat sich die Nahrungsphysiologie des 19. Jahrhunderts besonders die Frage gestellt, wie bestimmte Nahrungsmittel vollgültig durch andere ersetzt werden können, so befaßt sich die Psychoanalyse mit der Frage des Ersatzes für die ursprünglichen Befriedigungserlebnisse aufgrund des spezifischen Triebchicksals eines Subjekts.“ (Rath 1993, 172)

⁴⁵⁴ Merkmalhaft ist hier auch die Tatsache, daß der Großvater die Informationen des Schankwirts und die Hilfe der Zigeuner mit Goldmünzen, also nicht Papier- sondern Metallgeld („полез в карман за пятью злотыми“, Gogol' I, 185) bezahlt.

⁴⁵⁵ Hier liegt ein Unterschied zwischen der deutschen Frühromantik und der Gogol'schen grotesken Spätromantik.

⁴⁵⁶ Zur Verbindung von dämonischen Totemismus und Grotoske vgl. Kayser (1960, 139): „Das Dunkle ist gesichtet, das Unheimliche entdeckt, das Unfaßbare zur Rede gestellt: Und so ergibt sich eine letzte Deutung: *die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören.*“

⁴⁵⁷ „я помню как теперь, когда раз побежал было на четверенках, стал лаять по-собачьи“ (Gogol' I, 309)

8. Viele Stämme gebrauchen Tierbilder als Wappen und verzieren mit ihnen ihre Waffen;
[...]
12. Die Mitglieder des Totemstammes glauben oft daran, daß sie mit dem Totemtier durch das Band gemeinsamer Abstammung verknüpft sind.

Der Welt der *Večera* steht der endgültige Abstieg des Totems in die Erde (s.u.) noch bevor. Er findet in „Vij“ statt, der Erzählung, die die ‚ukrainischen‘ Texte und damit das Thema der magisch-dämonischen Totem-Erde abschließt. Wertet man Belyjs Farb-Statistik aus, kann man die Zunahme der braunen Farbe in den frühen Texten, wo sie nur 0,9 % der Farben stellt, zu MD (8,4%) feststellen (Belyj 1933, 121). Eine der wenigen wichtigen Stellen, in denen in den *Večera* die braune Farbe vorkommt, ist die Beschreibung des *koričnevyyj kapot* des Tantschens in IFŠ; braun ist die Erde – d.h., das zunehmend als weiblich-dämonisch kodierte Element⁴⁵⁸. Auch Ivanickij sieht die dämonische Erde als weiblich markiert an, verweist aber gleichzeitig darauf, daß das Weibliche hier nicht als individuelle Kategorie zu verstehen ist⁴⁵⁹. Dieser Ansatz läßt sich mit den in den vorhergehenden Kapiteln entwickelten Thesen zur Phantasie der inkorporierenden, also per se immer metamorphotischen Frau verbinden; erst ihr Tod oder ihre Entmachtung läßt auf eine Neuentwicklung (bzw. Auferstehung statt [Wieder]Geburt) hoffen⁴⁶⁰. Die Selbstbestimmung des menschlichen Kollektivs ist nur in einem anti-dämonischen Sozium möglich, das im Ideal monolithisch männlich ist wie der Kosakenbund in TB: „Сечь – главный герой повести, единое коллективное ‚я‘.“ (ibid., 24) Die heroischen Figuren in TB stellen den ‚menschlichen‘ Gegenpol zu den ‚vertierten‘ Antihelden in OT, SP und „Vij“ dar⁴⁶¹. Der geistige, von der dämonisch-‚weiblichen‘ *nečist’* gesäuberte „Ethnotopos“, wird in

⁴⁵⁸ Parallel dazu nimmt die Verwendung der roten Farbe ab (von 26,6% auf 10,3 % in MD; Belyj 1933, 121) – das märchenhafte jenseitige Dämonische (das Rot des Teufels) rückt immer mehr in den Hintergrund und weicht dem Braun des dämonisierten Diesseits, dem Alltag der stickigen Stube, in die sich der Fliegengott zurückgezogen hat (NB das Gespräch über die Fliegenplage in IFŠ, wo der Fliegengott bzw. seine Fliegen gegen den mütterlichen Pantoffel [*hašmak*] antreten müssen – in beiden Fällen handelt es sich um diabolische Wesen).

⁴⁵⁹ „Однородный метаморфный мир пронизан доминантой женского начала, притом что само понятие пола применительно к человеку еще не кристаллизовалось.“ (Ivanickij 1989, 19) Möglicherweise läßt sich der Gogol’sche Totemismus auch mit der Schellingschen Naturphilosophie und seinem Identitätssystem in Verbindung bringen. Die Vermittlung kann hier über E.Th.A. Hoffmann und Tieck, die unter dem Einfluß der romantischen Philosophie Schellings standen, vonstatten gegangen sein (Vajskopf 1993 geht mehrmals auf Tieck ein, Hoffmann jedoch fehlt in seinem Index). Auch G.H. Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808), in denen von der „Weltseele“ und dem Gegensatz von mütterlicher Erde und zeugendem Prinzip die Rede ist, spielen für Hoffmann eine wichtige Rolle. Von anorganischen Stoffen bis hin zum Menschen strebt alles nach der nächsthöheren Stufe; in „kosmischen Momenten“ kommt es zu einer Art Evolutionssprung, wenn aus lebloser Materie Pflanze, aus Pflanze Tier, aus Tier Mensch wird (vgl. Ochsner 1936, 51).

⁴⁶⁰ „Поэтому условием самооформления собственно человеческого начала является смерть (исчезновение) начала inferнально-женского.“ (Ivanickij 1989, 23)

⁴⁶¹ Ivan Nikiforovič Dovgočhun soll einen Schwanz haben, während Ivan Ivanovič Pererepenko gefährdet ist, für einen Ganter gehalten zu werden; die altväterlichen Gutsbesitzer halten an Kindes Statt eine Katze und kennen keine Gefühle, nur Instinkt und Gewohnheit; Choma wird von der *pannočka* wie ein Pferd geritten, Tiberij Gorobec’ trägt einen Vogelna-

der idealisierten historischen Vergangenheit des ukrainischen Volkes verortet: „Будучи отграничена от ‚нечистого‘ мира, земля – сфера пребывания человеческого коллектива – наделается соответствующим ‚духовным‘ значением и получает национальную маркировку как место племени‘, ‚нации‘ (‚Русь‘, ‚русская земля‘ в ТБ“. (Ivanickij 1989, 25)

3.2. Das Totem in der Erde – „Strašnaja mest’“

Die totemistische Vorstellung, daß der Totem-Urahn in seinen Nachkommen lebt (vgl. Fo-ma Grigor'evičs Satz über das Weiterleben der *pradedovskaja duša*; s.u.), findet sich in der konsequentesten Form in SM. Hier geht es um einen Ahnenfluch, der die Nachkommen dazu zwingt, die Sünden ihres Vorvaters zu wiederholen und dann dafür zu büßen. Es kommt zu einer Ineinssetzung der Ahnen und der Helden der Erzählung. Die Geschichte des Vorfahren des *koldun* (Petro) wird von einem blinden Banduristen erzählt⁴⁶²: Petro und Ivan haben sich Bruderschaft geschworen; Ivan teilt alles mit Petro, der ihn und sein Kind aus Neid und Habgier in eine Felsschlucht stößt. Ivan bittet Gott, die Nachkommen Petros glücklos und den letzten zu einem Verbrecher ohnegleichen zu machen; die Missetaten des letzten Nachkommen (*koldun*) wiederum sollen so schrecklich sein, daß alle Vorfahren bis hin zu Petro keine Ruhe im Grab finden könnten; der Judas Petro selbst⁴⁶³, soll, als Untoter in der Erde begraben, „Erde essen“ und sich „unter der Erde krümmen“ („А иуда Петро чтобы не в силах был подняться и оттого терпел бы муку еще горшукую; и ел бы, как бешеный землю, и корчился бы под землею!“ Gogol' I, 281)⁴⁶⁴. Hier wird präzise der Vorgang der Dämonisierung der Erde beschrieben, die durch den vergrabenen toten Sünder verursacht wird. Die Kontamination des Erdreichs mit dem Bösen geschieht durch die Inkorporation, der auch ein Akt des Ausstoßens folgen muß: die gesamte Erde (potentiell in der Bedeutung ‚Welt‘) geht durch den Stoffwechsel des Totems. Deshalb bebt die Erde. Die „Gebildeten“ („грамотные люди“) erklären dies mit einem Vulkan am Meeresufer. Die alten Männer in Ungarn und Gali-

men.

⁴⁶² Vorbilder für den Banduraspieler findet Vajskopf (1993, 43) bei Scott, Maturin, in Somovs „Gajdamak“ und in den „Rybaki“ von Gnedič.

⁴⁶³ Hier spielen die Namen der Apostel Petrus (der Christus dreimal verleumdet hat und daher eine gewisse Ähnlichkeit zum Verräter Judas haben kann) und Johannes (Ivan), der „Lieblingjünger Jesu“, eine Rolle. Die beiden Jünger, beide ursprünglich Fischer, gehören zu den engsten Vertrauten von Christus und werden in den Evangelien häufig als unzertrennlich beschrieben. Johannes lebte länger als alle anderen Apostel und war v.a. ein Verkünder der Botschaft der Nächstenliebe. Simon Petrus verteidigt Christus im Garten von Gethsemane mit dem Schwert und wagt es, Christus bezüglich seines Todes zu widersprechen; Christus weist ihn daraufhin zurecht: „отойди от меня, сатана; Ты мне соблазн; потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое.“ (Matth. XVI, 22, 23). Auch der Gogol'sche Petro ist ein weltlicher Kämpfer mit satanischen Eigenschaften. Vajskopf (1993, 39) weist darauf hin, daß die ukrainische Folklore Petrus und Judas (dessen Vater Simon hieß) zuweilen in Verbindung bringt. Möglicherweise kann man darin eine anti-katholische (bzw. gegen die Union gerichtete) Reaktion auf das Primat des Petrus in der katholischen Kirche sehen.

⁴⁶⁴ Vajskopf (1993, 37) sieht diese Stelle des Essens von Erde als Zitat aus Skovorodas „Narkiss“.

zien aber sagen: „что то хочет подняться выросший в земле великий, великий мертвец и трясет землю“. (Gogol' I, 281)

Der letzte Nachkomme ist der *koldun*, der alle Voraussetzungen erfüllt, um seinen Totenvater zu übertreffen: Er hat sich noch viel weiter von den Regeln der Treue zum Kosakenkollektiv entfernt, sich dem ukrainischen Sitten entfremdet und hat sich eine orientalische Lebensweise zugelegt; er hat seine Frau zu Tode gequält; sein schlimmster Verstoß gegen die Regeln sowohl der Sippe als auch der Kosakengesellschaft ist jedoch, daß er das Exogamiegebot nicht achtet: Er begehrt seine Tochter Katerina zur Frau⁴⁶⁵.

In SM stellt Katerina die Blutsbande (also tendenziell auch den Inzest) über den frei gewählten Ehebund mit Danilo⁴⁶⁶. Doch auch Danilo denkt in den Kategorien des *rod*, als er zu seiner Frau sagt, er hätte sie nie geheiratet, hätte er vorher gewußt, wer ihr Vater ist; zugleich fordert er von ihr, alle Bindungen an ihren Vater aufzugeben. Das Aufeinanderprallen von (auf Sexualität und Geburt begründeter) Blutsverwandschaft der Sippe und der „freien Seelengemeinschaft“⁴⁶⁷ der Kosaken in einem männlichen Sozium war bereits die tragische Ursache des Ahnenfluchs: Petro ermordet aus Neid Ivan. In dieser Geschichte liegt ein Mißverhältnis zweier Weltanschauungen vor⁴⁶⁸: Ivan dient seinem König treu und wird dafür reich belohnt. Er tritt die Hälfte seiner Belohnung an seinen Bruder, den er für seinen *rodnoj brat* hält, ab. Petro jedoch erkennt diese Übereinkunft der Bruderschaft nicht wirklich an und ermordet seinen ‚Bruder‘ (*nazvanyj brat*), der für ihn in erster Linie ein Rivale ist.

⁴⁶⁵ Ein Vorbild für den Zauberer kann laut Vajskopf (1993, 39) der bayerische Illuminatenführer Adam Weishaupt (†1830) gewesen sein, dem Inzest, Kindermord und Teufelsbündnerei vorgeworfen wurde. Vgl. auch die Verbreitung dieses Themas in der Prosa der frühen dreißiger Jahre: „Инцест, играющий столь видную роль в злодеяниях колдуна из СМ, попросту считался необходимым ‚техническим‘ условием магии (к тому же в начале 30-х годов тема кровосмешения вообще широко проникла в русскую ‚неистовую‘ поэзию.)“ (ibid., 39)

⁴⁶⁶ „Die Kindesliebe in all ihren Erscheinungsformen, die Bindung an das Leibliche ist es, die in dieser Erzählung die freie Seelengemeinschaft, den freien, kämpferischen Kosaken Danilo zerstört.“ (Langer 1991, 168). Während Petro den Kosakenbruderschwur nicht anerkennt, setzt sich sein Nachkomme über die Exogamierregel hinweg; dies bedeutet zugleich, daß alle familiären Bindungen (ohne inzestuöse Beimengung) negativ gewertet werden.

⁴⁶⁷ Langer 1991, 169 (hier in Anwendung auf die *Seč'* in TB). Vgl. auch Bahrij-Pikulyk (1980, 30), die eine These aus Grabowicz' *The History and Myth of the Cossack Ukraine in Polish and Russian Literature* (Diss. Harvard 1975) paraphrasiert: „According to Grabowicz, the Gogolian myth of Ukraine basically consists of the dichotomy between man and woman, each of which represent two incompatible modes of social existence found in Ukraine. The man presents the nomadic life-style of the Cossack, and the woman intrudes in the other's life-style, or if either of the two modes of social existence intrudes into the other's sphere, ruin and destruction ensue.“

⁴⁶⁸ Vajskopf (1993, 38) reduziert diesen komplexen sozial-historischen Antagonismus auf die „bogumilische Dichotomie“, die auf ukrainische Apokryphen und freimaurerisches Gedankengut zurückgehe. Sein Vergleich mit der Kain-und-Abel-Sage vernachlässigt ebenfalls die Tatsache, daß Petro und Ivan (im Gegensatz zu den Söhnen Abrahams) keine Blutsbrüder sind, daß ihr Bund auf einer Konvention aufbaut.

Interessant ist hier das Bild des Totenvaters Petro, der in der Erde vergraben liegt und beständig wächst⁴⁶⁹, sich selber frißt und dadurch immer größere Schmerzen leidet, da er sich aus der Erde nicht erheben kann: „А иуда Петро чтобы не мог подняться из земли, чтобы рвался грызть и себе, но грыз бы самого себя, а кости его росли бы, чем дальше, больше, чтобы чрез то еще сильнее становилась его боль.“ (Gogol' I, 281-282) Dies führt zu Erdbeben. Das beständige Zunehmen an Größe des Totems unter der Erdoberfläche verseucht die Erde; SM ist die Geschichte des Sündenfalls in der anschaulichen Form des Durchdringens der Erde durch die *nečist'*. Diese Verunreinigung der Erde geht in der fiktiven Historie der Ukraine allen übrigen Erzählungen voraus (außer möglicherweise VNIK, wo ja auch ein Petro auftritt) – d.h., überall ist die Erde wie nach einer Katastrophe verseucht. Laut Ivanickij (1989, 17) sind die Elemente der empirischen Welt metonymische Indexe der Totem-Erde, die in einem anthropomorphen Wesen inkarniert ist, so zum Beispiel der Baumstumpf in ZM. Der Totemvater regiert die Welt aus dem Grabe⁴⁷⁰. Dieser Totemcharakter wird in SM in einer nahezu kosmologischen personifizierenden Allegorie entblößt. Als Danilo und Katerina auf einem Boot auf dem Dnepr fahren, kommen sie am Haus des Zauberers vorbei, neben dem ein Friedhof ist, wo „seine unreinen Ahnen faulen“ („тут гниют его нечистые деда.“ Gogol' I, 247). Als sie näher kommen, erhebt sich ein Toter aus dem Grab; er hat lange Nägel und trägt einen langen Bart, der ihm bis zum Gürtel reicht („борода до пояса“), klagt, er bekäme keine Luft und verschwindet wieder in der Erde („и мертвец вдруг ушел под землю“, Gogol' I, 248); dies geschieht ein zweites und drittes Mal, wobei die Nägel und der Bart immer länger werden (er reicht bis zu den Knien, dann zu den Fersen), und der Tote mit seinen Nägeln den Mond erreichen will („будто хотел достать месяца.“ Gogol' I, 248). Diese Leichen sind offensichtlich Petros verdammte Vorfahren (*dedy*). Etwa zwei Seiten im Text vor dieser Beschreibung des unheimlichen Friedhofs findet sich eine Naturbeschreibung des steilen Dnepr-Ufers: Die Wälder sind keine Wälder, sondern die Haare des Waldschrats bzw. des Waldgroßvaters oder -ahnen (*lesnoj ded*), die Wiesen sind keine Wiesen, sondern der grüne Gürtel des Himmels. Der Hügel, auf dem die Bäume stehen, ist der Kopf des Totems, das in die Erde herabgestiegen (s.o.), mit ihr eingeworden ist. „Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою и над волосами высокое небо. Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший по середине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц.“ (Gogol' I, 246, H.d.A.) Jakobson bezeichnet diese Konstruktion in *Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj. Chlebnikov* (1921) als einen umgekehrten Parallelismus (*obraščennyj parallelizm*)⁴⁷¹. Die zweite Textstelle stellt also eine realisierende Ent-

⁴⁶⁹ Dieses Motiv geht auf den monströs aufgedunsenen Leib des Sünders neben Christus am Kreuz in einer apokryphen Leidengeschichte zurück (Vajskopf 1993, 39).

⁴⁷⁰ Der sündige Vater wird im Gegensatz zum ‚guten‘ Vater als Toter nicht überhöht.

⁴⁷¹ „обращенный паралелизм (sic) отрицает реальный ряд во имя ряда метафорического.“ (Jakobson 1972, 45)

faltung der Allegorie im umgekehrten Parallelismus dar. Die zuvor metaphorische Benennung (Wald – Haare) wird dergestalt realisiert, daß die poetische Benennung gezeugnet wird zugunsten einer (wenn auch phantastischen) totemistischen Vorstellung von der Erde als eines Totemahnen.

Jakobson weist darauf hin, daß der umgekehrte Parallelismus oft in der erotischen Dichtung verwendet wird (ibid.) Eine ähnliche Allegorisierung einer Flußlandschaft wie in SM findet sich in SJ (vgl. Kap. III): Die Büsche am Fluß werden mit grünen Locken beschrieben, die ins Wasser hängen (wie in SM der Bart in den Dnepr). Ebenfalls vorhanden ist das Spiegelmotiv (die Spiegelung der Landschaft im Psël, der sich spiegelnde und in zwei Hälften der Welt existierende Mond in SM). In SM fehlt jedoch der erotische Charakter – schließlich wird auch nicht der weibliche Fluß-Körper beschrieben, sondern der (in diesem Falle) männliche Erd-Körper. Die sinnliche Wahrnehmung der Landschaft ist in SM im Gegensatz zu SJ also in erster Linie Anlaß zu einer unheimlichen Vision, der angenehme Anblick des Steilufers („любоглядно с середины Днепра на высокие горы“) verwandelt sich kurz darauf in ein Schreckensbild.

Auch in bezug auf den Kannibalismus in der Vater-Sohn-Beziehung ist SM aufschlußreich. Ivan wünscht Petro als Strafe, daß die Ahnen von überallher an der Leiche des herabgeworfenen *koldun* nagen sollten ⁴⁷²: „и все мертвецы, его деды и прадеды, где бы ни жили при жизни, чтобы все потянулись от разных сторон земли грызть его за те муки, что он наносил им, и вечно бы его грызли и повеселился я, глядя на его муки!“ (Gogol' I, 281) Diese sadistische Strafe wird bezeichnenderweise mit Hilfe einer kannibalistischen Phantasie in Szene gesetzt. Ermakov setzt – Freuds *Totem und Tabu* eingedenk – den Ahnenfluch mit der Kastrationsangst in Verbindung: „Идею кары, возмездия, отмщения, ‚страшную месть‘ он воплотил в этой повести, где мертвецы грызут мертвеца (кастрационный комплекс)“. (Ermakov 1922, 32)⁴⁷³ So gesehen kann man diese Szene als eine Realisierung der Metapher

⁴⁷² Diese oral-sadistische Phantasie einer Höllenstrafe läßt sich auch auf Volkstümliches zurückführen: Eine ukrainische Apokryphe berichtet über Teufel, die an den Ketten des gefesselten Satanails nagen, um ihn zu befreien (Bulašev 1909). Vajskopf (1993, 36-37) findet eine intertextuelle Beziehung zu Schillers „Die Räuber“ und Tiecks „Pietro Apone“; bei Schiller findet sich das Motiv des alten Vaters, der an seiner Hand nagt, bei Tieck das Knochennagen. Als russischer Intertext ist Bulgarins historische Erzählung „Ėsterka“ (1828) relevant, in der ein Verurteilter sich vor Hunger im Verließ eines Schlosses in den Karpathen selbst auffrißt. Vajskopf sieht in dem „самопогрызание‘ нечисти“ eine manichäische Selbstzerstörung der Materie.

⁴⁷³ Hinzuzusetzen wäre, daß das biographische Faktum des einige Jahre zurückliegenden Todes des Vaters, der inzwischen als *mertvec* unter der Erde liegt, eine Rolle spielt. Die unbewußte Introjektion des Vaters ist es, die zu dem Bild des an einer anderen Leiche nagenden Leichnams führt: Das böse und tote Objekt im Körperinnern verwandelt den Lebendigen langsam in einen Toten. Der verstorbene, jedoch introjizierte (Vor-)Vater taucht in den beiden ‚ukrainischen‘ Sammlungen als Untoter oder Geist (ähnlich Hamlets Erscheinung) auf: als nagender Leichnam eines Ahnen (dessen Vertreter der Vater ist) in SM, als Vij, der aus dem Erdreich hervorkommt, um in einer verfallenen Kirche (!) seinen Sohn für sein Begehren der

der Gewissens-Bisse (*gryzt' < ugryzenija sovesti*) sehen. Die Gewissensbisse gehen in der letzten Passage auf die Angst zurück, daß der Vater sich für die Qualen, die man ihm angetan hat, rächen könnte; wie oben dargelegt, entwickelt die (infantile) Phantasie die Aggressionen (aber auch die Liebe) gegen die Eltern als kannibalische Inkorporation. Nach dem Talionsprinzip muß das kannibalisch begehrende Subjekt einen kannibalischen Gegenangriff erwarten. Dies ist die „schreckliche Rache“ („Strašnaja mest“).

Es scheint sinnvoll, bei Gogol' zwei Typen des Totemdenkens zu unterscheiden: die archaisch-ländliche, ‚ukrainische‘ und die neuzeitlich-urbane, ‚Petersburger‘ Variante⁴⁷⁴. Diesen zwei Spielarten des Totemismus entsprechen auch zwei Arten der Groteske: Dem dämonisch ‚Grubengrotteschischen‘ (so die Fischartsche Wortprägung; vgl. Kayser 1960, 17), das mit zooanthropomorphen Wesen bzw. mutierter Flora operierte und der modern-mechanistischen Groteske, die (auch wieder im Rückgriff auf volkstümliche Vorbilder wie das Marionettentheater) eine Kreuzung zwischen Ding und Mensch, Maschine und Organismus schafft. Während die magische Substitution von Mensch zu Totemtier eine mythische ist (sie kann entweder metonymisch oder metaphorisch erfolgen), ist der zweite Typus die eigentliche Groteske der stufenweisen Metamorphose von Tier-Mensch-Ding. Auch hier stellt „Vij“ wieder den Übergang vom ersten zum zweiten Typ dar: „Vij“ kennt sowohl den erdhaften Gnom und den Vampir, versieht diese übernatürlichen Wesen jedoch mit neuen Attributen (dem eisernen Gesicht und der Roboterhaftigkeit der Untoten)⁴⁷⁵. Vgl. Ivanickij (1989, 18) über den in „Vij“ angestellten Versuch, die „metonymische Verbindung“, die zwischen ihm und der Ahnenwelt herrschen, zu zerstören: „Такое движение человека либо рода в сторону возврата к связи с первородной земляной магией мы определяем как инактуализацию человеческого начала... [...] Разрыв этих метонимических связей, обуславливающий в итоге и распад родового целого (условно – движение вперед, совпадающий с историческим движением), мы обозначаем как актуализацию человеческого начала.“ Der historiosophische Ansatz in „Vij“ ist also doppelgesichtig (daher auch der Name des Helden: Thomas): Der

Mutter zu bestrafen (so die Deutung von Rancour-Laferriere 1978).

⁴⁷⁴ Ivanickij (1989, 21ff.) trifft diese Unterscheidung nicht, sondern dehnt das Merkmal des Metamorphotischen auf alle Texte aus. MD ist gewiß ein Rückfall in einen pseudo-archaischen Zoomorphismus der Gutsbesitzer, in den Petersburger Erzählungen bzw. den Komödien ist es jedoch nicht die mit Tierleibern arbeitende, sondern eher die verdinglichende Groteske, die vorherrscht (in ZS z.B. sind die schreibenden Hunde, zumindest innerhalb der Logik der Welt Popriščins, keiner Transformationen unterworfen).

⁴⁷⁵ In diesem Sinn ist M. Virolajns Diktum nur auf die *Mirgorod*-Texte, v.a. „Vij“ anwendbar: „Истоки движения у Гоголя связаны с землей и смертью; магический круг реаний рушится от контакта с земляной силой.“ (Virolajnen 1979, 132) Ivanickij (1989, 21) sagt über die Mischwesen in OT: „Распад пары близнецов означает с точки зрения языка конец всеобщей синонимии; предопределен конец метонимических отношений между реалиями.“ Auch wenn Ivanickij die Gattungsfrage nicht berührt, kann man den Wechsel vom Phantastisch-Märchenhaften zum Phantastisch-Grotesken, die sich im „Vij“ vollzieht, parallel zu seiner Argumentation sehen.

Vij revidiert mit seinem unheimlichen Emporkommen aus dem Erdreich seinen (nur scheinbar endgültigen) Abstieg in die Unterwelt/Vergangenheit, der Bedingung ist für eine selbstbestimmte Existenz des modernen Menschen⁴⁷⁶. Er entpuppt sich als ein mit industriellen Attributen verbesserter Wiedergänger.

Totem-Ahnen der neuen Zeit sind der Gnom Vij mit dem eisernen Gesicht⁴⁷⁷ und Bašmačkin, dessen totemistisches Emblem ein Mantel oder genauer: sein Verschwinden, wird. Der künstlich hergestellte Mantel ersetzt den natürlichen Frauenleib. Auch wenn die russische Romantik das (auch) wissenschaftliche „Unterreich“ des Bergwerks⁴⁷⁸ nicht kennt, sind gerade in Gogol's Texten sowohl die Eisenindustrie als auch die (Textil)-Fabrik als die Wahrzeichen der antiidyllischen, urbanen Welt (Vij < ville) in zentralen Motiven chiffriert enthalten (Gewehr, eisernes Gesicht, Mantel)⁴⁷⁹.

3.3. Der *gramotej* in „Propavšaja gramota“ und A.D. Gogol'-Janovskijs *dvorjanskaja gramota*

Doch zurück zur ‚entwendeten Urkunde‘. Wie kann man den logischen Widerspruch erklären, daß der Sieg über die Teufelsbrut dazu führt, daß die ihrerseits diabolische Zarin das Schriftstück ausgehändigt bekommt? Man kann sagen, daß die Urkunde, ähnlich dem entwendeten Brief in Poes gleichnamiger Erzählung, in jedem Fall ihre Adressatin erreicht hätte, ob sie nun in der Hölle in den Händen der Hexe geblieben wäre oder, wie in der Erzählung ausgeführt, der Zarin überbracht wurde. Gerade die Treue und Loyalität zum Hetman und der Zarin bewegen den Großvater dazu, in die Hölle herabzusteigen (was bereits eine Vorbedingung des Paktierens mit dem Teufels darstellt; schließlich riskierte der Großvater seine Seele beim Zurückerobern der Urkunde). Der Verkauf der Seele besteht also nicht mehr darin, ein Schriftstück des Teufels selbst zu unterschreiben, sondern sich in das neue System des russischen Imperiums als Untertan und unwissender Bote⁴⁸⁰ eines Dokuments dessen Zirkulation zu ermögli-

⁴⁷⁶ Als das nicht gelingt, wird Choma auf seine Funktion eines „metonymischen Indexes“ seines Ahnen reduziert und hat keine eigene Lebensperspektive (vgl. die ähnliche Ahnenfluch-Konstruktion in SM, auf die Ivanickij [1989, 18] hinweist).

⁴⁷⁷ Bereits Ivanov (1973, 154) hat den Vij als Totemahnen bezeichnet. Seine Deutung des eisernen Gesichts schließt an Abaevs (1958) These, dieses Motiv ginge auf den ossetinischen Märchenriesen *waejug* (Ivanov 1971, 133-134) zurück, an. Ivanovs Erklärung des eisernen Gesichtes mit den „железные ворота“ der Toten, die *waejug* öffnet, scheint jedoch zu einseitig und nur bedingt relevant für Gogol's Text. Abaev versuchte, das ukrainische *vija* („Wimper“ bzw. „Lid“) auf den iranischen Gott Vayu zurückzuführen; zur Gegenargumentation siehe die Bibliographie bei Ivanov (1971, 133). Vajskopf (1993, 50) führt das eiseme Gesicht auf die katharische Vorstellung der Hölle als eines eisernen Hauses und Lucifers als Eisengesichtigen zurück.

⁴⁷⁸ Vgl. Tiecks „Runenberg“ (1802) oder Hoffmanns „Bergwerke zu Falun“ (1819) bzw. G.H. Schuberts Interesse an dem von Eisen(!)vitriol durchdrungenen Bergmann (Frank 1987, 13).

⁴⁷⁹ Industriell hergestellten Gütern stehen als Tauschobjekte meist Naturalien, das Schwein (OT), Gemüse und Früchte (ZM) und Geflügel (NB die Totembeziehung) gegenüber.

⁴⁸⁰ Vgl. das Märchenmotiv des Boten, der ein Schriftstück überbringt, in dem geschrieben

chen. Dies bedeutet zugleich, den Verzicht auf die Autonomie zu besiegeln, d.h. seine ‚kosakische Seele‘ zu verkaufen. Und dies geschieht in dem allzu bereitwillig ausgeführten Botendienst, der in Gogol's Text als Höllenfahrt kodiert ist. Erst durch die Mutprobe als Prüfung seiner Untertanentreue wird der Großvater zum treuen Diener der Zarin, in deren Sold er nun steht. Das Abenteuer in der Hölle, über das der Großvater später tunlichst schweigt⁴⁸¹, ist eine Allegorie der nationalen Unterwerfung. Man kann also die Szene mit der Zarin kaum als „märchenhafte Einlage“ ansehen⁴⁸², sondern muß dem (wenn auch spielerisch und mehrdeutig eingesetzten) politischen Subtext Rechnung tragen.

In den *Večera* werden zweimal Texte transportiert, deren Inhalt dem Boten unbekannt ist; einmal beherrscht der Überbringer das Alphabet nicht (MN), in der direkt darauffolgenden Erzählung PG ist der Held umgekehrterweise überaus lesekundig (er wird sogar als *gramotej* bezeichnet), doch näht er die Urkunde sogleich nach Erhalt in seine Mütze ein, wo sie durch das Gewebe der Mütze, also eines zweiten Deck-Textes, verborgen wird. Während wir in MN den Wortlaut des Schriftstücks erfahren (der Kommissar befiehlt, daß der Überbringer mit seiner Liebsten verheiratet werden soll), bleibt er dem Leser in PG verborgen. In PG erfahren wir nur, daß die Nachricht, die überbracht wurde, die Zarin erfreut hat. Davon legt ihre Belohnung Zeugnis ab. Auch hier ist die Differenz zwischen dem historischen und sozio-ökonomischen Kontext von PG und MN spürbar: Während in der wohl im 18. Jahrhundert spielenden Erzählung MN die Erfüllung des Hochzeitswunsches der Lohn ist, ist in PG die Belohnung schnödes Geld; nicht mehr der hohe Sinn der Heldentat (der dem Großvater auch nicht bekannt ist) steht im Vordergrund, sondern ihr in *sinicy* meßbarer Tauschwert.

Zu Beginn der Erzählung wird also hervorgehoben, daß der Großvater über alle Maßen schrift- und lesekundig ist: „Покойный дед, надобно вам сказать, был не из простых в свое время козаков. Знал и твердо-он-то и с л о в о т и т л у поставить. [...]. Ну, сами знаете, что в тогдашние времена если собрать со всего Батурина грамотеев, то нечего и шапки подставлять, – в одну горсть можно было всех уложить. Стало быть, и дивиться нечего, когда всякой встречный кланялся ему мало не в пояс.“ (Gogol' I, 182. Hd.A.) *Slovo-titlo* ist eine bestimmte Art des *titlo* – eines Abkürzungszeichens in kirchenslavischen Texten, das v.a. für sakrale Worte benützt wird. Hier fällt auf, daß es weit und breit nur eine Handvoll *gramotei* gibt, die dem Großvater das Wasser reichen könnten⁴⁸³. Gleichzeitig wird betont, es handele sich bei ihm nicht um einen einfachen Kosaken. In dieser langen Vorre-

steht, daß der Überbringer getötet werden solle.

⁴⁸¹ Das einzige Erinnerungs-Zeichen an die Höllenfahrt ist der wahnsinnige Tanz, den seine Frau an jedem Jahrestag dieses Ereignisses gegen ihren Willen und unbewußt (im Schlaf) ausführen muß (der Tanz wider Willen und die springenden Dinge wurden von V. Hnatjuk aus der kleinrussischen Folklore belegt; vgl. den Kommentar in Gogol' I, 535).

⁴⁸² „Именно в сказочной манере обрисована здесь царица.“ (Samyškina 1979, 76).

⁴⁸³ Vergleicht man die Geschichte von Foma Grigor'evičs Großvater mit der von Choma Brut, kann man feststellen, daß der Held von PG die Hexe besiegt, weil er sakrale Zeichen (er schlägt ein Kreuz über sein Blatt) benützen kann - im Gegensatz zu Choma, der mit dem heiligen Text nicht umzugehen weiß.

de, die für die Handlung weiter keine Bedeutung hat (schließlich liest der Großvater das [versiegelte?] Schreiben an die Zarin nicht), wird sowohl seine hohe soziale Stellung als auch seine Fähigkeit, ein *slovo-titlo* an die richtige Stelle zu setzen, hervorgehoben. Wenn man die zweite Bedeutung des *titlo* als ‚Titel‘⁴⁸⁴ hinzunimmt, könnte diese Passage im Hinblick auf die oben erwähnte Familiengeschichte der Gogol'-Janovskijs gelesen werden: Der Großvater ist eine respektable Persönlichkeit und weiß wohl einen ‚Titel‘ am rechten Ort zu plazieren – zum Beispiel seinen eigenen in der *dvorjanskaja gramota*⁴⁸⁵. Seine abenteuerliche Reise mit der *gramota*, die glücklich in der russischen Hauptstadt ankommt, ist ein treuer Dienst für den Zarenhof, der mit materieller Besserstellung belohnt wird (die Geldscheine bzw. der Adelstitel)⁴⁸⁶.

Die *šapka* hat in PG drei Funktionen: In der Beschreibung der Vorzüge des Helden fungiert sie als im übertragenem Sinne negiertes, da allzu großes Behältnis für die wenigen schriftkundigen Kosaken (*gramotei*) im Umkreis, auf der Reise durch die Hölle als Aufbewahrungsort der Urkunde (*gramota*), und im Zarenpalast als nunmehr adäquates Behältnis für die Geldscheine. Durch die Paradigmatisierung von *gramotej*, *gramota* und *sinica* sind wir an jenem Punkt angelangt, der durch eine weitere Vertiefung in das Thema des Totem-Ahnen⁴⁸⁷, des Namens und des Titels (Rangs) ausgeführt werden muß (vgl. Kap. IV.4.).

In PG wird die in der späteren Vorstellungswelt Gogol's geläufige Äquivalenz von Schreiben und Teufelspakt vorweggenommen⁴⁸⁸: Sowohl der künstlerische Text als auch der Handel mit ideellen Gütern (die ukrainische Autonomie und das Adelsprädikat) manifestieren sich auf einem Stück Papier. Das faustische Motiv des Schreibens mit Blut, das in PG nur in einer entfernten Abwandlung vorkommt (der Großvater kommt blutüberströmt aus der Hölle zurück: „Глядь на руки – все в крови“, Gogol' I, 190), kündigt die Gefahr an, die vom mit dem Körper verbundenen Schreiben oder Erzählen ausgeht. Durch die mannigfaltige Körpermetaphorik, die zusehends groteske Ausmaße annimmt (eine Erzählung als Kissel, ein Wort als *galuška*, ein

⁴⁸⁴ „титло или титул, почетное звание, величанье, именованье по сану, достоинству.“ (Dal' IV, 406) Den Rang des *tituljarnyj sovetnik* hatte im übrigen Akakij Akakievič, der als solcher geboren wurde.

⁴⁸⁵ Die Mütze mit der Urkunde, die der Großvater in dem Spiel zurückgewinnt, fliegt ihm plötzlich ins Gesicht, als wäre sie nie fort gewesen: „[...] откуда не возьмись шапка, бух деду прямехонько в лицо.“ (Gogol' I, 190) Ähnlich plötzlich kommt A.D. Gogol'-Janovskij zu seinem Adelstitel.

⁴⁸⁶ Vgl. den Mythos in der Familie der Gogol'-Janovskijs über die Schenkung eines Guts durch den polnischen König an den ersten Gogol' (1674). – Das Motiv der Bezahlung kommt in PG mehrmals vor: Um die verlorengegangene Mütze wiederzubekommen, muß der Großvater zweimal Geld investieren: Der Wirt fordert etwas für seine Information und die Teufel lassen ihn erst in die Hölle, als er ihnen sein restliches Geld gibt.

⁴⁸⁷ Das tierische Moment kommt dann zum Zug, wenn man sich unter der *kozackaja šapka* eine Pelzmütze vorzustellen hat. Da aber jede Mütze ein Futter hat, verbinden sich in dieser Kopfbedeckung der künstlich hergestellte Stoff/Text (NB die Gewebemetaphorik) mit dem naturhaften Fell (des Totemtiers). Die eingenähte Urkunde kommt also zwischen Kultur und Natur zu liegen. NB den Fellkragen am Bašmačkinschen Mantel, zu dem der undurchsichtige Schneider Petrovič den Helden überredet.

⁴⁸⁸ Möglicherweise kommt hier auch das Erzählen hinzu: Der Held läßt sich v.a. deshalb mit dem Kosaken ein, weil dieser atemberaubende Geschichten zu erzählen weiß (s.o.)

Schriftstück als Piroggenboden), fällt bereits hier ein Schatten auf das lustvolle Fabulieren der Erzähler, deren *dikovinnye priskazki* eine solch extreme Aisthesis bieten, daß den Zuhörerinnen „die Seele in die Ferse rutscht“ („и душа в пятках“ Gogol' I, 181).

Die kurzen Schlußtexte der beiden Bücher haben nicht nur den gleichen Erzähler und den gleichen Helden; sie scheinen auch motivisch an einer Mittelachse gespiegelt. Beide Male steuern die Helden (in beiden Fällen ist es der Großvater von Foma Grigor'evič) einer materiellen Bereicherung entgegen: in PG, das die kleinrussische Welt in einer historisch früheren Phase darstellt, erhält der Großvater eine Belohnung, in der nahezu modernen Welt von ZM jedoch erweist sich der gehobene Schatz als wertlos⁴⁸⁹. PG und ZM treffen sich im Thema des Totems, das in beiden Texten stark vertreten ist. In ZM läuft Foma Grigorevič auf allen vieren herum und bellt wie ein Hund; PG und ZM setzen den Geldschein, der einen Namen eines dämonischen Totemtiers trägt und den leeren Kessel, den Tierstimmen⁴⁹⁰ (als Echos der Rede des Helden pochen sie auf ihre Verwandtschaft mit ihm) bewachen, gleich: Es handelt sich um Nullpunkte einer neuen Welt, mit denen später Čičikov seine Null-Geschäfte zu machen gedenkt.

In mehreren neueren Arbeiten wurde versucht, das Nichts in Gogol's Texten substantiell (z.B. theologisch als das Dämonische) zu erklären (Vajskopf 1993), meist um damit eine philosophische oder theologische Fundierung der Gogol'schen absurden Poetik zu begründen. In seiner Studie zu den Oberiuten vermeidet Hansen-Löve (1995, 170-180) eine solche Substantialisierung des „absurdistische[n] Nichts“, das er „eher als (Grenz-)Wert denn als ein autonomes Wesen (des Nicht-Seins), als Grenzverschiebung und ewiges ‚Dazwischen‘“ betrachtet. Die Überschrift über das Kapitel, in dem Sinn-*lacunae* in der absurden Poetik definiert werden, lautet „Das Nichts als Differenz – Tautologik des absurden Denkens“ (ibid, 176). Hansen-Löve führt hier Deleuzes Passage über die „paradoxe Instanz“ an: „Was auf der einen Seite Überschuß ist, was ist das anderes als ein äußerst beweglicher *leerer* Platz. Und was auf der anderen Seite fehlt, ist das nicht ein sehr bewegliches Objekt, *Besetzer ohne Platz*, stets überzählig und immer verschoben.“ (Deleuze 1993, 62-63) Die „flottierende Leerstelle“ (Hansen-Löve 1995,

⁴⁸⁹ Eine Datierung der fiktiven Welt ist nicht in allen Fällen möglich: Am weitesten liegt die Geschichte vom Zauberer (SM) zurück (laut Stilman 1966, 821, spielt sie in den 1620er Jahren), danach kommt die Handlung von VNIK (Foma Grigor'evič erzählt eine Geschichte, die seinem Großvater von dessen Großvater erzählt wurde, also in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts [zu Lebzeiten von Ostap Hohol' also] stattgefunden haben muß: „Лет – куды! более чем за сто, говорил покойник дед мой“, Gogol' I, 139), danach folgen in etwa MN, NPR (zur Regierungszeit Katharinas II., jedoch vor 1782, weil in der Erzählung Fonvizin noch am Hof ist), SJ (spielt im Jahre 1800), PG, ZM und IFŠ.

⁴⁹⁰ Die Häufung von Tierstimmen und -bezeichnungen in ZM entspricht der Versammlung der Tierungeheuer in PG (dieser Text nimmt zu ZM eine analoge Position ein, da er den ersten Teil der *Večera* abschließt), die in Ivanickijs (1989) Thesen zum Bereich der als totemistisch verstandenen *nečist'* gehören.

178), die in Gogol's erstem Werk mit dem Verfahren einer leeren Wiederholungsstruktur beginnt, wird in den *Večera* also auch auf der motivischen Ebene eingesetzt.

4. Das Totemtier

Das Thema des Totems wird sowohl im Rahmen der *Večera* als auch von *Mirgorod* abgehandelt. In beiden Zyklen ist der Totemismus ein Denksystem, das in VII.2. erläutert wird, sowohl mit dem Tier als auch dem Eigennamen verbunden. In den *Večera* stehen zwei Gruppen mit Tieren im Zentrum: das Schwein (bzw. Schaf) als Repräsentant der *nečistaja sila* und Vögel. Jede Erwähnung eines Vogels in Gogol's *Večera* ist entweder mit dem Totemismus oder dem Namen verbunden; dadurch erhält die naturgemäß bestehende Verbindung dieser beiden Bereiche eine Bestätigung und spezifische Realisierung in Gogol's Texten. Oft geht es um eßbare Vögel, also Geflügel, dessen Verzehr meist mit einem Tabu belegt oder aus anderen Gründen nicht zu empfehlen ist. Der zentrale Text für dieses Thema ist IFŠ, dessen totemistisch-anthroponymische Struktur in OT (*Mirgorod*) fortgesetzt wird.

In *Mirgorod* verbinden sich dann alle drei Elemente, *nečistaja sila*, Totem und Name, in OT, wenn eine der beiden Hauptfiguren als Ganter bezeichnet wird; sie fühlt sich dadurch des Namens und Adelstitels beraubt. Diese Rückführung auf das ‚falsche‘ Totem wird von Ivan Niki-forovyč getätigt, der nicht nur ständig das Wort *čort* auf den Lippen hat, sondern auch fortwährend diabolischen Tabak raucht. In „Vij“ wird (komplexer als in SM) die Dämonisierung der Erde durch den Namen des Totemvaters, der den verkürzten Namen des realen Vaters Gogol's (V[asil]ij) trägt⁴⁹¹ bestätigt.

4.1. Eigennamen in den *Večera*

Lesjuv (1984, 117) weist in seinem Artikel über die poetische Anthroponymie in den ‚ukrainischen‘ Erzählungen Gogol's darauf hin, daß die literaturwissenschaftliche Onomastik sich wenig mit den Eigennamen der Figuren in den Texten Gogol's befaßt habe⁴⁹². Dies gilt jedoch nur für die neuere Forschung. Bereits I. Mandel'stam (1902) und die Formalisten haben auf die Bedeutung der Eigennamen in Gogol's Werk hingewiesen. Ejchenbaum führt im Rahmen seiner Argumentation, daß viele Texte Gogol's „kein Sujet“ (Ejchenbaum 1969, 124) ha-

⁴⁹¹ Diese These vertritt Rancour-Laferriere (1978). Gestützt würde sie durch den realen (Vij lautlich ähnlichen) Namen Vil, den Irklievs'kyj (1987, 15) als Ableitung des ukrainischen Vornamens Vasyl' anführt.

⁴⁹² Vgl. auch das Fehlen von Gogol's Figurennamen in dem 1988 erschienenen Buch *Onomastika v chudožestvennoj literature* von M.V. Gorbanevskij. Der Autor untersucht Puškin, Dostoevskij, L.Tolstoj, A.Ostrovskij, Gor'kij, Šolochov, Paustovskij, erwähnt Gogol' jedoch nur im Vorwort – mit dem Hinweis, daß er zur Chiffrierung sprechender Namen „dialektale Wörter“, d.h. ukrainische Lexeme, verwendet hätte („Н.В. Гоголь, А.Н. Островский [...] прибежали к особой ‚зашифровке‘ ассоциаций, используя диалектные, областные слова.“ Gorbanevskij 1988, 5)

ben, und die lautliche Gestaltung über dem eigentlichen Bedeutungsschaffen steht, die rein klangliche Funktion der Figuren- und Ortsnamen an. „Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием. Поэтому он любит названия, фамилии, имена и проч. – тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры.“ (Ejchenbaum 1969, 128) Die Familiennamen sind also v.a. ein Ort des „Artikulationsspiels“ und der „Lautgestik“ und Ausgangspunkt der Entwicklung des Sujets: Smirnova berichtet, wie Gogol' in einem Stations-Postbuch auf den Namen Betriščev stieß und dem Klangeindruck zufolge eine ganze Biographie dieser Figur aus dem Namen entwickelte (zit. nach *ibid.*). Diesen Umgang Gogol's mit Eigennamen greift Tynjanov in seinem Aufsatz „Dostoevskij i Gogol' (K teorii parodii)“ (1921) auf und spricht von der „Wortmaske“, die die Figuren durch die ihnen beigegebenen Namen erhalten („slovesnaja maska“, Tynjanov 1969, 310). Tynjanov (*ibid.*, 312) spricht auch von einer aus einem Ding entwickelten Namensmaske, der „Dingmaske“ („veščnaja maska“, z.B. das eine Gutsbesitzerin charakterisierende Kästchen, *korobočka*, wird zu ihrem Eigennamen). Hier müßte man entsprechend auch von einer „Tiermaske“ sprechen, die in den ‚ukrainischen‘ Erzählungen so häufig ist. Die Formalisten haben v.a. die in den Petersburger Erzählungen und MD vorkommenden Eigennamen in Betracht gezogen, sich jedoch nicht mit den ukrainischen Eigennamen beschäftigt.

Lesjuv stellt die These auf, daß in den *Večera* und *Mirgorod* ein in der russischen Literatur in v.a. etymologischer Hinsicht „einmaliges anthroponymisches System“ vorliege (*ibid.*, 118). Am häufigsten (insg. 75) liegen Nach- oder Beinamen vor, viele davon substantivische Namen ohne anthroponymisches Suffix; in 65% der Fälle handelt es sich um Übernahmen von ukrainischen Appellativa im Nominativ⁴⁹³.

Als Beispiele nennt Lesjuv (1984, 118-119) m e t a p h o r i s c h verwendete Nachnamen, z.B. aus Golopucek (ukr. *holopuc'ok* – ‚ungefedertes Vogeljunges‘ oder ‚Knirps‘), von Körperteilen abgeleitete Namen (Kirdjug von ukr. *kendjuc' – ‚Magen‘*, Pupopuz von ukr. *pup – Nabel* und *puz – ‚Bauch, Wanst‘*, Tovstogub von ukr. *tovstyj – ‚dick‘* und *guba – ‚Lippe‘*) und von K l e i d u n g s s t ü c k e n (bzw. Teilen der Toilette) abgeleitete Namen (Špon'ka von ukr. *špon'ka – Manschettenknopf*, Puchivočka von ukr. *puchovka – Puderquaste*, Čerevik von ukr. *čerevyk – ‚Pantoffel‘*; Lesjuv führt hier als russ. Äquivalent *bašmačok* an). Die letzten beiden Gruppen funktionieren m e t o n y m i s c h (bzw. synekdochisch).

Als vierte Gruppe nennt Lesjuv die Tiernamen (Gorobec' von ukr. *gorobec' – ‚Sperling‘*, Gusak von ukr. *guska – ‚Gans‘*, Zozulja von ukr. *zozulja – ‚Kuckuck‘*, Derkač(-Drišpanovskij) von ukr. *derkač – ‚Wachtelkönig‘*, Pacjuk von ukr. *pacjuk – ‚Ferkel‘* oder ‚große Ratte‘ und Kuročka – ‚Hühnchen‘).

⁴⁹³ Bei diesen Namen (wie z.B. Čub, Čerevik oder auch Gogol') wird – im Gegensatz zu großrussischen Familiennamen – die weibliche Trägerin des Namens nicht durch eine weibliche Endung indiziert.

Die fünfte Gruppe speist sich aus Pflanzennamen (Bul'ba von ukr. *bul'ba* – ‚Kartoffel‘, Kovelek von *kovyl'* – ‚Reihergras‘, Cybulja von ukr. *cybulja* – ‚Zwiebel‘). Hier gehören auch die Feldfrüchte dazu. Also auch der bei Lesjuv etymologisch von ukr. *repat'sja* ‚aufspringen‘ hergeleitete Pererepenko, der zugleich auf *repa* – russ. ‚Rübe‘ oder aber ukr. ‚Kröte‘ verweisen könnte⁴⁹⁴.

Die nächste, wenig umfangreiche Abteilung umfaßt die von Lebensmitteln abgeleiteten Namen (Korž von *korž* ‚Plätzchen‘, Chlib von ukr. *chlib* – ‚Brot‘)⁴⁹⁵.

Diese Namen sind typisch ukrainisch im Vergleich zur großrussischen Anthroponymik, die Patronyme bevorzugt und kaum suffixlose Anthroponyme kennt (vgl. Unbegaun 1972, 19). Gogol's Figurennamen wie Ganter, Stiefel, Spange oder Nabelwanst haben beim russischen Leser zunächst eine komische bzw. karnevalisierende⁴⁹⁶ Wirkung. Im Gegensatz zu der geläufigem, z.B. bei I. Mandel'stam (1902, 252ff.) geäußerten Auffassung, die ukrainischen Namen wie Dovgočhun oder Golopupenko wären von Gogol' ausgedachte Namen, muß man davon ausgehen, daß diese sprechenden Namen authentisch sind – jedoch nur in einem geographisch und funktional begrenzten Bereich: und zwar als ursprünglich scherzhaft gemeinte Bei- oder Decknamen (!) der Zaporoger Kosaken, die aber oft zum eigentlichen Familiennamen wurden. „А вже час запоріжців-козаків був витвором неймовірно чудесного народно-козацького вотвору, як „додатня“ прикмета особі, або, в козаці, особливо, прикриття даної особи. Майже, кожного козака наділялося особливою прикметою, переважно отриунали такі назви малоздібні та чванливі.“ (Irkliivs'kyj 1987, 15). Reale Kosaken(bei-)namen sind z.B. Kiška (‚Darm‘), Kryvonos (‚Krummnase‘), Zaderchvosta (‚Hochdenschwanz‘) (ibid.).

Sobald die ukrainische Anthroponymik ausfällt, setzt ein grotesk-verdinglichendes oder metonymisches Prinzip ein. Menschen mit Tieren, Pflanzen, Gemüse oder Dingen bzw. Teilen ihres Körpers (NP) gleichzusetzen⁴⁹⁷. Man könnte sagen, daß sich die ethnographisch korrekte

⁴⁹⁴ Vgl. die invertierten Rettich-Köpfe der beiden Ivane in OT (Gogol' II, 226). Eine weitere Gleichsetzung von Rübe und Mensch (genauer: gedünsteter Rübe und Menschenseele) findet sich in MD: „„Право, у вас душа человеческая все равно что пареная репа. Уж хоть по три рубли дайте!““ (Gogol' VI, 105) Sobakevič wird zu diesem Vergleich offensichtlich durch die kurz zuvor aufgetischte Nachspeise („in Honig gekochter Rettich“) angeregt: „„Вот еще варенье“, сказала хозяйка, возвращаясь с блюдечком, „редька, варенная в меду!““ (Gogol' VI, 100). Der Name Pererepenko ist bei Irkliivs'kyj (1987, 562) als ukrainischer Nachname mit der Semantik „unbeständig“ aufgeführt.

⁴⁹⁵ Lesjuv nennt drei weitere substantivische Anthroponym-Gruppen, die uns aber an dieser Stelle nicht weiter interessieren.

⁴⁹⁶ Vgl. Lachmann (1995, 32) zur von Bachtin beschriebenen Vielsprachigkeit in Rabelais' Texten, die dort freilich das Lateinische und die Vulgärsprache betrifft. „Die Vielsprachigkeit entdogmatisiert und setzt ‚unerlaubte‘ Bedeutungen frei. Die von der offiziellen Sinnbindung befreiten Wörter sind auf dem fröhlichen Weg zu Schimpfwörtern und komischen Spitznamen. Hier setzt Bachtin im Rahmen seiner Rabelais-Analyse mit Einzelinterpretationen ein und kommt zu der Feststellung, daß alle Eigen- und Gattungsnamen auf den zugleich lobenden und beschimpfenden Spitznamen hintendieren, und daß dieser *Doppelfunktion* alle Phänomene und Gegenstände unterworfen werden können.“ Etwas Ähnliches könnte auch für das Verhältnis der russischen Literatursprache und des gesprochenen Ukrainischen gelten.

⁴⁹⁷ Diese Entwicklung beginnt in IFS (mit der Bezeichnung einer alten Frau als Kaffeekan-

Anthroponymik der ‚ukrainischen‘ Texte in den Petersburger Erzählungen und MD, die in der großrussischen Provinz spielen und auf die ukrainisch-grotesken Namen verzichten, im Stilverfahren der Groteske bzw. des *skaz* auflöst⁴⁹⁸.

Da der Eigenname in der natürlichen Sprache die einzige Wortkategorie ist, die keiner semantischen Funktionalisierung unterliegt, behält Gogol' es sich vor, die unmotivierten Zeichensembles im Text, die für die Eigennamen vorgesehen sind, verschieden zu funktionalisieren: mal handelt es sich um Klangflecken (*zvukovye pjatna*), mal um realisierte Tropen⁴⁹⁹, mal um sprechende Namen.

Im Gegensatz zu den (bei den Komödienschreibern des 18. und dann wieder der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten) sprechenden Namen, die auf primitive Weise den Charakter der Figur bezeichnen⁵⁰⁰, kann man die ukrainischen Namen der Figuren bei Gogol' meist nicht als sprechende bezeichnen. Unbegauns Urteil gilt auch für den frühen Gogol': „Gogol' was careful not to emphasize the relation between the surname's meaning and the literary character's qualities. In this he differs from the eighteenth-century writers. His surnames usually include an allusion and not a full statement [...]“⁵⁰¹ Zweifellos bemühte sich Gogol', der mit dieser Komödientradition gut vertraut war, bei sprechenden Namen eine ambivalente Semantik einzuführen: Chlestakov läßt sich sowohl auf ukr. *chlest* - ‚Frechling‘ als auch auf russ. *chlest-kij* - ‚heftig‘ oder *chlestat'* - ‚spritzen‘ bzw. ‚saußen‘ zurückführen. Oft ist nicht die Semantik des Wurzelmorphems ausschlaggebend, sondern das grammatische Geschlecht der Endung (die im grammatikalischen Sinne ‚weibliche‘ Figur Špon'ka und ihr Urheber, der ebenfalls mit einer femininen Endung ausgestattete Kuročka), die Wortbetonung (in TB: Ostáp ist der wahre Sohn

ne); in den anderen Texten der *Večera* gehen die grotesken Verfahren und Motive meist auf folkloristisches Material zurück. In gewisser Weise wird in den späteren Texten die Genese und Etymologie von (v.a. ukrainischen, da grotesken) Namen vorgeführt. „Nos“ wäre demnach die Schöpfungsgeschichte des Namen *Nos (ukr.) (bzw. russ. *Nosov; vgl. auch Nozdrev in MD, von *nozdrja* - ‚Nasenloch‘). Selbstverständlich tragen diese Figuren dann keinen auffallend sprechenden oder der Handlung verbundenen Namen mehr, sondern sind meist nur noch Indikatoren sozialer Herkunft (der Name Kovalev von *kovat'* - ‚schmieden‘ z.B. verweist auf eine Herkunft aus dem Volk). Dies ändert sich jedoch wieder in MD (Korobočka, Sobakevič – vgl. hier den Unterschied zu der ukrainischen Anthroponymik, in der das Suffix -evič fehlen kann). Die Komödien erfordern eine eigene Behandlung (s.o.).

⁴⁹⁸ Hin und wieder treten jedoch auch noch groteske Namen auf: A.A. Bašmačkin (dessen Etymologie auch mitgeliefert wird), Jaičnica (Ž), Korobočka, Sobakevič (MD) oder der kulinarische Name Špekin (*Revizor*).

⁴⁹⁹ Vgl. Tynjanov (1969, 312) zu „Nos“: „...Нос', где метафора реализовалась в маску (здесь эффект сломанной маски)“

⁵⁰⁰ „The trivial device of suggesting the literary character's moral qualities through his surname is essentially an eighteenth-century practice in Russian literature, but it is also found in the works of a few nineteenth-century writers who were endowed with a rather questionable sense of humour.“ – vgl. die bei Unbegaun (1972, 246-247) angeführten Beispiele aus Kapnists *Jabeda*: Dobrov, Prjamikov oder Fonvizins *Nedorosl'*: Prostakov, Skotinin. Im 19. Jh. ist es v.a. Saltykov-Ščedrin, in dessen Stücken Namen wie Krovopijcev und Slabomyslov überaus häufig sind.

⁵⁰¹ Unbegaun 1972, 246-247.

seines Vaters Tarás, Ándrij dagegen ein eher verweichlichtes Muttersöhnchen) oder eine phonetische Qualität, die durch ein Verdopplungsverfahren verstärkt wird (die am Muster Go-go-l' ausgeführte Geminatio in Či-či-kov⁵⁰²) oder aber der reimende Doppelname Tjapkin-Ljapkin bzw. die „pamyje imena“ P.I. Dobčinskij und P.I. Bobčinskij, Onkel Mitjaj und Onkel Minjaj, die die Struktur der Paarnamen verkehrende Inversion von Tauf- und Vatersnamen (Kifa Mokievič und Mokij Kifovič)⁵⁰³, die im Namen Pererepenko entwickelte Figur des Krebsgangs (*per-e-rep[enko]*), die im Russischen passend zur Verkehrtheit (*perevernutost'*) der Helden in OT, den Namen *pereverten'* trägt. In Kap. III wurde bereits auf die ornamentale Funktion einer Namenshäufung hingewiesen: Belyj und die Formalisten sehen in ihr einen „groteskverfremdenden *zaum'*-Effekt“ (vgl. dazu Hansen-Löve 1978, 160).

Trotz der großen Bedeutung des lautmetaphorischen Moments ist auch die semantische Struktur der Eigennamen komplex und meist ambivalent. Gogol' begnügt sich nicht mit einer einfachen Motivierung des Nachnamens, daher liegt meist eine Überdeterminierung vor: Vasiliša Kašporovnas Cupčevs'kas Vatersname in IFŠ kommt von Kasper (pers. ‚Schatzmeister‘, dies spielt auf die Sparsamkeit der Tante an), enthält aber auch die kavalleristische Semantik *špory* (‚Sporen‘)⁵⁰⁴, die die Tante metonymisch charakterisiert. Zugleich erinnert ihr Name durch die zahlreichen Zischlaute an den Spitznamen einer real existierenden Figur, der Nachbarin der Gogol'-Janovskijs, genannt Čcjučjuška (< *tetuška*, s.u.). An anderer Stelle wurde bereits festgestellt, daß Gogol' in den ‚ukrainischen‘ Texten bei der realen Anthroponymik seiner Familie und der Toponymie des Mirgoroder Gouvernements Anleihen machte. Der Nachname der Gutsbesitzer Tovstogub ist sowohl durch Gogol's Verwandte mütterlicherseits (die Lizogubs) als auch die Semantik bedingt.

Auch intratextuelle Motivierungen der Wahl eines Namens sind möglich: Wiederholungen der Vornamen in verschiedenen Texten⁵⁰⁵ haben eine vernetzende Funktion, die insgesamt eine starke gegenseitige Semantisierung von Namen in textuell und textgenetisch von einer entfernten Stellen bewirkt. Die Enkel des Helden in ZM, die die Namen Foma und Ostap tragen, tauchen in TB wieder als Bruderpaar auf (der Name Foma wird geändert, Ostap bleibt), diesmal heißen sie Andrij und Ostap⁵⁰⁶. Choma (Brut) ist eine volkstümliche Variante von Foma⁵⁰⁷; zugleich läßt sich an dieser Deklassierung der Figur eine axiologische Verschiebung bezüglich des volkstümlichen Helden von den *Večera* zu *Mirgorod* beobachten. Die Vornamen der

⁵⁰² Beide Male handelt es sich um eine Onomatopoesis eines Vogelrufs.

⁵⁰³ Zu den „pamyje imena“ und der Inversion vgl. Tynjanov 1969, 312.

⁵⁰⁴ Für diesen Hinweis danke ich J.R. Döring-Smirnov.

⁵⁰⁵ Die Ausnahme ist die Wiederholung des Nachnamens einer Nebenfigur aus SM, des *esaul Gorobec'*; dieser Nachname wird in der Figur des Tiberij Gorobec' in „Vij“ aufgegriffen.

⁵⁰⁶ „Образ брата [...] в русской литературе ассоциировался именно с польской темой (ср. у Загоскина в ‚Юрии Милославском‘) – с темой ‚братского‘, но изменившего народа; после польского восстания 1830-1831 годов эта привязка стала уже повсеместной.“ (Vajskopf 1993, 46)

⁵⁰⁷ Den Namen Foma Grigor'evič hat Gogol' übrigens von der Figur eines Diakons im *prostak*-Stück seines Vaters übernommen.

Haupthandlungsträger aus den *Večera* (Gric'ko, Paraska, Solopij, Chivrja, [zu Petro s.u.], Pidorka, Levko, Ganna, Vakula, Oksana, Solocha, Danilo, Katerina, Gric'ko, Vasilisa, Maša) werden innerhalb des Zyklus (und überwiegend auch in *Mirgorod* an wichtigen Positionen) nicht wiederholt. Eine Ausnahme bildet der Name Ivan, den sowohl im ersten als im zweiten Buch eine zentrale Figur, die einen passiven Opfercharakter hat, trägt (Pidorkas ermordeter Bruder Ivas' in VNIK und Ivan Fedorovič in IFŠ). In SM heißt Katerinas und Danilos gemeinsamer Sohn Ivan. In IFŠ stellt der Name Ivan eine inverse Vater-Sohn-Verbindung zwischen Ivan Fedorovič Špon'ka und seinem Erzähler Stepan Ivanovič Kuročka her (des weiteren nimmt ein Ivan Ivanovič am Essen bei G.G. Storčenko teil). In *Mirgorod* ist Ivan der Vatersname der altväterlichen Gutsbesitzer, eines Ivans in OT und der Vorname der beiden Rivalen in OT (hier wird das Motiv der Inversion aus IFŠ auf einer anderen Ebene aufgegriffen). Auch der Name Petro nimmt eine außergewöhnliche Stellung ein: Er stellt streng genommen die zweite Ausnahme einer intrazyklischen Wiederholung dar, indem er nach VNIK ebenfalls ein zweites Mal, jedoch nicht in einer Haupthandlung, auftaucht, sondern in der Binnenerzählung des Banduristen in SM, wo er wiederum eng mit Namen Ivan verbunden ist; in dieser Erzählung ermordet der neiderfüllte Petro (eine diabolische Figur wie bereits in VNIK) seinen besten Freund Ivan (und sein Kind), mit dem er sich ewige Brudertreue geschworen hat. Der (namenlose) Zauberer und seine Tochter Katerina aus der Hauptfabula stammen von diesem unheilvollen Petro ab; Katerina selbst wiederum hat ein Kind, das den Namen Ivan (nennen wir ihn Ivan II) trägt. Der *koldun* tötet Danilo, und als Katerina den inzestuösen Forderungen ihres Vaters nicht nachkommt, ermordet dieser seinen Enkel Ivan II (wiederholt dadurch den Mord seines Ahnen an Ivan I und dessen unschuldigem Kind) und sie selbst. Hier greift der zum ewigen Leben verurteilte Ivan I dann als rächender Karpathenritter ein und tötet den Zauberer, womit der Ahnenfluch, der durch die Morde an Ivan I und Ivan II eingerahmt ist, zu einem Ende kommt. Der Name von Katerinas Kind spielt hier eine entscheidende Rolle. Petros Strafe besteht darin, daß sein letzter Nachkomme zum furchtbaren Verbrecher wird; streng genommen ist der letzte in Petros Geschlecht der kleine Ivan in der Wiege. Da nun dieses Kind den Namen des antagonistischen Urvaters Ivan trägt, scheint es nur logisch, daß es die ihm von dem Rächer zugedachte Funktion nicht übernehmen kann und der *koldun* zum Verbrecher wird. Das Ende des Geschlechts Petros ist also durch den Taufnamen des letzten Sprosses gegeben, eine Konstellation, die die Macht des Namens bestätigt.

Diejenigen Vor- und Vatersnamen, die in den *Večera* eher eine Randposition einnehmen (darunter auch der Erzähler), werden in *Mirgorod* aufgegriffen und avancieren zu den Namen der zentralen Helden⁵⁰⁸: Pan'ko (Herausgeber) und der Popensohn Afanasij Ivanovič (Nebenfigur in SJ) > Afanasij Ivanovič (SP), Ostap (Nebenfigur in ZM) > Ostap Bul'ba, Ivan

⁵⁰⁸ Die Wiederholung ausgewählter Vornamen liegt keineswegs an Gogol's fehlender Auswahlmöglichkeit; in der KVV hatte er eine Liste von 76 Taufnamen erstellt, von denen er nur ein Drittel ausschöpft (Gogol' IX, 573).

Ivanovič (Nebenfigur in IFŠ) > Ivan Ivanovič in OT, Foma Grigor'evič (Erzähler) > Choma Brut.

Ein Spezialfall liegt bei dem Vornamen der Heldin von SM vor, die den gleichen Namen trägt wie die Zarin Katharina II., die in den früheren Texten zwar erkennbar auftritt, deren Namen aber nicht genannt wird. Katerina, die Tochter eines Ungläubigen, eines Zauberers, der nach fremden Sitten lebt und ukrainisches Essen ablehnt, ist eine ambivalente Figur; zum einen liebt Katerina ihren Mann, den rechtschaffenen Kosaken Danilo, zum anderen kann sie – unter dem Einfluß der Blutsbande – nicht umhin, ihren Vater gegen den Willen ihres Mannes aus dem Kerker freizulassen. Von der ambivalenten Figur der Zarin war bereits die Rede.

Lesjuv (1984) kommt in seinem Artikel über Gogol's Anthroponymik zu dem Schluß, daß die Eigennamen in den frühen Texten Gogol' sowohl die nationale (genauer wäre: ethnische) als auch die soziale Zugehörigkeit der Figur signalisieren. Seine Analyse der Namen in den ‚ukrainischen‘ Texten ergibt, daß die seltenste Form die der dreiteiligen Namensnennung ist: Sie kommt in den *Večera* nur im Vorwort zum zweiten Buch (bei der Nennung der Namen der Gäste) und in gehäufte Form in der Erzählung „Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška“ vor, dort in großer Umständlichkeit ja auch im Titel. Sowohl im Vorwort als auch in der Erzählung wiederholt sich der vollständige Name des Erzählers, Stepan Ivanovič Kuročka (Lesjuv 1984, 126)⁵⁰⁹.

Lesjuv (ibid., 127) weist darauf hin, daß in den ‚ukrainischen‘ Texten in dieser dreiteiligen Form der Vor- und Vatersname in der literatursprachlich russischen Form (nicht Gryc'ko, Oksana oder Ničepir, sondern Grigorij, Aksinija und Nikifor)⁵¹⁰, der Nachname jedoch typisch ukrainisch sei (eine Ausnahme bildet nur der Grammatiklehrer Nikifor Timofeevič Deepričastie, der einen russischen, jedoch ebenfalls komisch-grotesken Nachnamen trägt). Über die Funktion der seltenen vollständigen Nennung sagt Lesjuv nichts, nur im Falle der Gerichtsszene in OT spricht er von der hier zum Einsatz kommenden Kanzleisprache. Das gehäufte Vorkommen der offiziellen Titulierung der Figuren mit vollem Namen in IFŠ markiert die besondere Position, die diese Erzählung im Zyklus einnimmt. Der Einführung der Themen des Militärs, der Schule und der Stadt entspricht jene bürokratisch-hyperkorrekte anthroponymische Struktur, die sich maßgeblich von der der Bauern- und v.a. auch Kosakennamen in den früheren Erzählungen unterscheidet und auf *Mirgorod* und die Petersburger Erzählungen vorausweist. Die Kosaken werden in den *Večera* meist nicht beim Vatersnamen genannt, sondern mit Vor- und Nach- oder Spitznamen (Kas'jan Sverbiguz, Danilo Burul'baš) – in Abweichung von zeitgenössischen in Rußland spielenden Texten (vgl. Lesjuv 1984, 125), die die zweistellige Kombination von Vor- und Nachname meist nur für Nicht-Russen anwenden.

⁵⁰⁹ In *Mirgorod* werden die altväterlichen Gutsbesitzer mit dem vollständigen Namen angeführt, in OT die beiden Ivane: Ivan Nikiforovič Dovgočchun und Ivan Ivanovič Pererepenko (Lesjuv 1984, 126-127).

⁵¹⁰ Ihren Verwalter dagegen nennt Pul'cherija Ivanovna Ničipor (Gogol' II, 20).

Interessanterweise betrifft die im Russischen habituelle Nennung des Vor- und Vatersnamens auch die altväterlichen Gutsbesitzer. Laut Lesjuv behält Gogol' diese Form dem Adel vor („Почти исключительно так называет дворян Н. Гоголь.“ *ibid.*, 125). Scheinbar gilt dies nur für den russifizierten, registrierten *staršyna*-Adel, zu dem nicht unbedingt alle Kosaken gehören (diese Unterscheidung betrifft die Kosaken nur insofern, wenn die Handlung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielt, also zum Beispiel in NPR).

Špon'kas Tante Vasilisa Kašporovna Cupčevs'ka stellt onomastisch eine große Ausnahme dar; sie hat als einzige eine erkennbare und korrekte weibliche Endung (im Gegensatz zu dem volkstümlichen ‚-icha‘ in *Tovstogubicha*), und dies in der ukrainischen Orthographie. Ihr Name ist von *cupkati* – ‚stampfen‘ oder *cupkyj* – ‚kräftig‘ abgeleitet; Lesjuv weist darauf hin, daß die Verbindung des adeligen Suffix -skij (bzw. ska) mit diesem Stamm eine komische Wirkung hat. Nichtsdestotrotz ist dieser Name ein Attribut der weiblichen Macht, denn sie ist in den *Večera* die einzige weibliche Figur mit einem dreistelligen Namen.

4. 2. Das Geflügeltabu und die hündische Herkunft in „Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška“

Au moyen de l'éducation des dindons, les fermiers acquittent plus facilement le prix de leur baux; les jeunes filles amassent souvent un dot suffisante [...] (Brillat-Savarin 1982, 86)

Aus kulinarischer Perspektive⁵¹¹ konzentriert sich diese Erzählung auf Geflügel: Zunächst bewirtet Storčenko seinen Nachbarn Ivan Fedorovič, der auf der Reise auf einer Station übernachtet, mit einem Huhn („„Это к у р и ц а , милостивый государь,‘ продолжал толстый Григорий Григорьевич, разрезывая ее ножом в деревянном ящике. „Надобно вам сказать, что повариха моя Явдоха иногда любит к у л и к н у т ь и оттого часто пересушивает.“ Gogol' I, 291; H.d.A.) In dieser Passage findet sich neben der direkten Benennung der (weiblichen) Henne im Wort *kuliknut'* (‚einen hinter die Binde kippen‘) ein verdeckter Verweis auf einen anderen Vogel, den Schlammläufer (*kulik*). Die Köchin, die gerne beim Kochen trinkt, läßt das Hühnchen zu lange im Rohr, so daß es austrocknet. Hier ist die erste Analogie zu den nicht mehr ganz frischen Schwestern Storčenkos gegeben, deren jüngere bereits 25 Jahre (also, nach damaligem Ermessen, eine ‚trockene‘ alte Jungfer ist). Špon'ka soll später mit

⁵¹¹ Die Rahmengeschichte dreht sich um die auf beschriebenem Papier gebackenen Pirogen. In der Vorgeschichte ist des weiteren noch die Rede von einem in Papier eingewickelten Pfannkuchen (*blin*), den Špon'ka als Bestechung von einem anderen Schüler erhalten hatte und der ihm vom Lateinlehrer weggenommen wurde. Špon'ka hat auf seine Reise als Wegzehrung Wurst und *hubliki* mitgenommen, kommt aber sogleich in den Genuß eines (ausgetrockneten) Huhns, das in diesem Text dem Paradigma des ‚falschen Essens‘ angehört.

dieser Schwester (die ihm im Traum als Gans erscheint) verheiratet werden, damit seine Tante auf diesem Wege an die strittige Wiese kommt, die zwischen den beiden Gütern liegt.

Špon'ka ist bei den Storčenkos zu Tisch geladen. Als er den Bürzel der Pute nimmt, tadelt ihn die Hausfrau mit dem Hinweis, es handele sich doch um ein weibliches Tier – daher sollte er lieber ein Rückenstück nehmen („Вы напрасно взяли куприк, Иван Федорович! Это индейка!“ *sказала старушка* [...] „Возьмите спинку!““ Gogol' I, 299). Sie schließt das Körperteil der Pute aus, das sich am nächsten zur genitalen Sphäre befindet, erinnert Špon'ka also an ein Tabu, das sie als bekannt und selbstverständlich voraussetzt (das Tabu wäre etwa: Vermeide die Berührung einer Pute, d.h. zugleich, einer Frau, die dieses Tier als Totemtier hat). Vgl. Freuds dritten Punkt in der Systematik des Totemismus: „Das Speiseverbot bezieht sich gelegentlich nur auf einen bestimmten Körperteil des Tieres.“⁵¹² Daraufhin weist Storčenko sie zurecht, der Gast wisse schon selbst, was er zu nehmen habe, bietet Špon'ka seinerseits einen Flügel mit einem „Nabel“ („с пупком“) und eine Keule an; er befiehlt dem Diener, den Gast auf Knien zu bitten, doch bitte eine Keule zu nehmen, demonstriert also zweifach sein despotisches Verhalten auf dem Gut (Rüge der Hausfrau und Erniedrigung des Dieners), wo er Herr im Haus ist. Ein weiterer Tischgenosse, ein gewisser Ivan Ivanovič, ist mit der Qualität der aufgetischten Pute nicht zufrieden: „Такие ли должны быть индейки! Если бы вы увидели у меня индеек! Я вас уверяю, что жиру в одной больше, чем в десятке таких, как эти. Верите ли, государь мой, что даже противно смотреть, когда ходят они у меня по двору, так жирны.“ (Gogol' I, 299-300, H.d.A.) Als am Ende des Kapitels das Thema des fetten Geflügels noch einmal aufgegriffen wird, vermeint der Erzähler im Gesicht von Ivan Ivanovič lesen zu können, wie fett die Vögel sind, die auf seinem Hof herumlaufen⁵¹³. Plötzlich handelt es sich jedoch nicht mehr um Puten, sondern um Gänse: „[...] делал такие мины, глядя на которые, кажется, можно было прочесть, как нужно делать грушевый квас, как велики те дыни, о которых он говорил, и как жирны те гуся, которые бегают у него по двору.“ (Gogol' I, 301, H.d.A.) Diese Substitution zeigt, daß die Elemente des Geflügelparadigma untereinander vollkommen äquivalent sind. Des weiteren scheint der Gedanke an die

⁵¹² Freud 1991, 152. Vgl. Becker über die Funktion von totemistischen Tabus, die helfen sollen, Schwellensituationen zu bewältigen: „Die Gefahr, der die Pubertät unterliegt, wird nach Frazer durch das totemistische System neutralisiert; diese Gefahr beeinflusst auch das Verhältnis der Geschlechter. Im primitiven Denken ist daher die sexuelle Beziehung mit vielen Tabus belegt; die eigentliche Natur der dem Tabu zugrundeliegenden Gefahr bleibt nach Frazers Ansicht jedoch unklar.“ Das Tabusystem ist aus einer rein ethnologischen Sicht nicht gänzlich aufzuklären, da offensichtlich nicht genügend Daten zu den Hintergründen der Verbote bekannt sind. Der einzige Weg, die ‚Irrationalität‘ und Unbestimmtheit des Phänomens des Tabus zu erklären, ist der einer psychoanalytischen Konjektur, die die ödipale Problematik der Identitätsbildung in Abhängigkeit und Abgrenzung von den Eltern bzw. Ahnen ins Spiel bringt (s.o. Freud zum „Tabugewissen“).

⁵¹³ Die Assoziation des Gourmand Ivan Ivanovič mit einem Truthahn geht möglicherweise auf den französischen gastronomischen Club *La Société Mercredis* zurück, dessen Vorsitzender den Titel *Maitre Dindon* („Meister Truthahn“) trug (Lotman/Pogosjan 1996, 35) und der beim berühmten Ritual des Gänseverspeisens der russischen Dichtergruppierung Arzamas Pate gestanden hatte.

fetten Gänse so stark mit Ivan Ivanovičs Mimik verbunden, daß eine indexikalische Beziehung zwischen Gans und Mensch hergestellt wird. Es ist kein Zufall, daß der Name der hier unvermittelt eingeführten Figur, deren Anwesenheit bei Tische nicht weiter erklärt wird, in einer späteren Erählung, OT, aufgegriffen wird. Ivan Ivanovič Pererepenko wird in einer *Mirgorod*-Erzählung von seinem Freund als Ganter beschimpft. Besehen wir uns näher das Motiv der Gans bei Gogol'.

Man kann die Tischszene in IFŠ mit dem Namen des Kosaken Sverbyguz in NPR verbinden; so ist der Name eines der Liebhaber Solochas, der als „Juckbürzel“ (von *sverbet'* – ‚jucken‘ und *guz* – ‚Steiß‘) übersetzt wird und „übermäßiges sexuelles Verlangen“ (Krziwon 1994, 144) des Namensträgers indiziert. Krziwon weist darauf hin, daß *guz* phonetisch nahe an *gus'* stehe⁵¹⁴, wie auch J. Hahns (!) Übersetzung des Namens als „Kitzeldiegans“ nahelegt (zit. nach Krziwon 1994, 145). Das Thema Gans ist also durch einen onomastischen Rückbezug auf NPR sexualisiert, später wird in Gogol's zentralem Gänse-Text OT die Zugehörigkeit der Gans zur obszönen Sphäre explizit formuliert: „ибо известно, что всякий человек не пойдет в хлев, тем паче в гусиный, для приличного дела.“ (Gogol' II, 249)

Der Traum von der Gans im Wattebausch, den sich Špon'ka aus dem Ohr zieht, hat eine Vorgeschichte und ist mit ekelhaften Speisen verbunden. Storčenko erzählt Špon'ka bei ihrer ersten Begegnung, ihm wäre in einer großrussischen *korčma* einmal ein Kakerlak ins Ohr gekrochen; mit Abscheu fügt er hinzu, es gäbe bei den Russen (*kacapy*) so viele Kakerlaken, daß man sie sogar als Suppeneinlage äße („в одной русской корчме залез мне в левое ухо таракан. Проклятые кацаны, как я после узнал, едят даже щи с тараканами.“ Gogol' I, 297)⁵¹⁵. Im Traum holt Špon'ka eine Ehefrau aus seinem Ohr („вынул из уха х л о пчатую бумагу – и там сидит жена.“ Gogol' I, 307, H.d.A.) bzw. springt auf einem Bein („То вдруг он прыгал на одной ноге“, Gogol' I, 307), damit das Fremdobjekt aus dem Ohr fällt. In Rückbezug auf die von Storčenko erzählte Geschichte mit dem *tarakan* im Ohr, führt dies zu einer Äquivalenz des Kakerlaken (des Ekelhaften und Aufdringlichen), der falschen Speise und der Braut. *Chochol* bedeutet auf ukrainisch ‚Ohrwurm‘⁵¹⁶; das Verb *chochlit'sja* heißt ‚sich auf-

⁵¹⁴ „Rückt z.B. lediglich die phonetische Seite des Namens ‚Sverbyguz‘ in den Blickwinkel der Aufmerksamkeit des Rezipienten, mit ‚gus‘ statt ‚guz‘, dann kommt es zu einer intensiven Komik des Namens selbst, der dann Kitzeldiegans heißt.“ (Krziwon 1994, 144-145) Krziwon läßt jedoch die Palatalität des ‚s‘ in *gus'* (гусь) auch in der Schreibung außer Acht.

⁵¹⁵ Der Kakerlak selbst wird mit den *kacapy* und dem ‚Großrussischen‘ verbunden. Špon'ka nimmt den Brief der Tante zum Anlaß, den Dienst zu quittieren, um mit seinem Regiment nicht nach Rußland versetzt zu werden. „он готовился выступить вместе с полком из Могилевской губернии в Великороссию, как получил письмо такого содержания [...]“ (Gogol' I, 287)

⁵¹⁶ Im *Slovar' ukrainskoj movy* (Red. V. Grinčenko), Kiev 1909, IV findet man unter *chochol* oder *chocholz*: „насек. клещак большой, ухонертка, Forficula auricularia“ mit dem Vermerk, daß es sich hier um dialektale Formen aus dem ungarischen Grenzgebiet und Galizien handelt; als weitere Formen werden *chocholik* und *chocholanja* angeführt. – Auf russisch ist *chochol* eine abschätzige Bezeichnung für einen Kleirussen, etwa das Pendant zum oben erwähnten *kacap* („Russe“).

plustern' und ist mit Gefieder verbunden; eine *chochlatsuška* (nur in der weiblichen Form angeführt) ist ein Vogel mit Schopf, eine *chochlucha* ein ungekämmtes Mädchen, eine *chochluška* wiederum ist ein „нырок, малая-гарapa“ (,Taucherente'; Dal' IV, 563). Die für Špon'ka natürliche Assoziation von dem Kakerlaken (*tarakan*) in Storčenkos Ohr mit dem Ohrwurm (ukr. *chochol*) erklärt in der Traumarbeit zunächst die Substitution des Wortes *tarakan* durch *chochol* – bestätigt wird dieser Vorgang durch die Watte im Ohr: *chlopčataja bumaga*, die sowohl phonetisch (Metathese von ‚-chol' zu ‚chlo-') als auch von der Beschaffenheit und der Form nach mit dem *chochol* (,Haarbüschel') korrespondiert; die darauffolgende Assoziation dieses Insekts mit der weiblichen Aggressorin, die ihm ins Ohr kriecht, sich in seinem Leben breitmacht, sich wie eine Gans oder die (gerade zum Essen gereichte als weiblich ausgewiesene) Pute ‚aufplustert', ist für die Verdichtung von Maša mit *chochol* und *chochlotaška* verantwortlich.

Doch auch damit ist die Auflistung der Elemente des Vogelparadigmas nicht vollständig. Aus der Rahmenerzählung, in der von den auf beschriebenem Papier gebackenen Piroggen berichtet wird⁵¹⁷, erfahren wir den Namen des Erzählers dieses Textes: Stepan Ivanovič Kuročka (zu dt. ‚Hühnchen')⁵¹⁸. Sein Haus findet man, indem man sich an einer Stange mit einer Wachtel obendrauf („шест с перепелом“, Gogol' I, 284, H.d.A.) orientiert. Er selbst wird als „Windmühle“ charakterisiert, da er seine Arme hin und herschwingt; es scheint also, als wollte er wegfliegen⁵¹⁹. Er hat Wangen, weich wie Kissen, und als er sich schlafen legt, scheint es, als ob ein Feder(!)bett auf ein anderes zu liegen käme („и казалось, огромная перина легла на другую.“ Gogol' I, 292, H.d.A.)⁵²⁰.

Doch zurück zur totemistischen Exogamie. Špon'kas Gut trägt den doppelt sprechenden Namen Vytreben'ki. Auf ukrainisch heißt dieses Wort soviel wie ‚Launen, Grillen', doch kann man es auch im Russischen im Sinne von *vytrebovat'* – ‚anfordern, verlangen' semantisieren. Eine solche Semantik wäre zum ersten dadurch gegeben, daß die Tante ihren Neffen nach Hause, auf sein Gut beordert, ihn ‚anfordert'; zum zweiten dadurch, daß sie Špon'ka zum Nachbarn schickt, um die Eigentumsverhältnisse eines strittigen Grundstücks klarzustellen⁵²¹, d.h. das

⁵¹⁷ In SM ist die Rede von in den Hochzeitsbrotboden eingebackenem Geld: „Музыканты принялись за исподку его, спеченную вместе с деньгами“ (Gogol' I, 245; offensichtlich soll diese abergläubische Sitte dem Hochzeitspaar ein gutes Auskommen sichern). Daß in IFŠ stattdessen beschriebenes Papier in die Piroggen eingebacken wird, läßt wiederum auf eine Verbindung des Ökonomischen oder der Literatur und des Teuflischen schließen.

⁵¹⁸ Das magische Symbol der Fruchtbarkeit der Neuvermählten war im ostslavischen Bereich das Huhn (Markevič 1860, 316), was durchaus in den Gesamtzusammenhang von IFŠ paßt, wo es ja v.a. um die Verheiratung des Helden geht.

⁵¹⁹ Etwas irreführend ist die Beschreibung einer seiner Figuren, Storčenko („подступая к нему и размахивая руками“, Gogol' I, 290), die mit der Beschreibung von Kuročka selbst durch den Rahmen-Erzähler (Rudyj Pan'ko) fast übereinstimmt („всегда размахивает руками“, Gogol' I, 284). Beide werden als ledig (*chološtjak*) bezeichnet.

⁵²⁰ Kuročka scheint mit Federn gefüllt zu sein und trägt einen Vogelnamen; in OT taucht das Federmotiv im Namen Puchivočka (von *puch* – ‚Flaum'; vgl. Lesjuv 1984, 119) noch einmal auf.

⁵²¹ Wie Smimov betont, gerät Špon'ka immer wieder in Situationen, in denen ihm sein Eigentum streitig gemacht wird (es beginnt damit, daß der Lehrer ihm seinen *blin* wegnimmt); das

Nachbargut selbst, das eigentlich Špon'ka gehören müßte, vom unrechtmäßigen Besitzer zurückzuverlangen (die Prädikation wäre: **vytrebovat' Chortyšče*). Auch der Name des Nachbardorfs, Chortyšče, hat eine Semantik; *chort* (von dt. ‚hurtig‘) ist die Bezeichnung für einen Jagdhund, wodurch das totemistische Thema, diesmal auf der kaninischen Ebene, eingeführt wird. Der imposante Storčenko, dessen Wohnhaus Špon'ka durch seine Größe und das heraldische Qualität hat⁵²². In der Erzählung werden Hunde auffallend oft erwähnt – jedoch meist im Zusammenhang mit Vytreiben'ki.⁵²³ Storčenko ist zwar erst seit einem halben Jahr in Chortyšče, fühlt sich jedoch als legitimer Herr des Guts. Anders steht es um das zwar prosperierende, doch wenig hermachende Anwesen (*chutorek*), das von der Tante bewirtschaftet wird, keinen ehrwürdigen Totem-Stammesnamen, sondern einen verdächtig funktionalen Namen trägt (auch zu **vytrebovanoe* – ‚das Eingeforderte‘) und in Gefahr ist, Randgrundstücke an den Nachbarn Storčenko zu verlieren.

Doch zurück zum Hund und dem Hundennamen des Nachbarguts. Die Hofhunde, die in Vytreiben'ki herumlaufen und die gefetteten Räder der Kutschen ablecken, sind die deklassierte Variante des rassigen Totemtiers des Nachbarguts, des *chort*. Einer der in Vytreiben'ki herumlungenden Hunde wird explizit mit einem Menschen verglichen: „другой лаял издали и бегал взад и вперед, помахивая хвостом и как бы приговаривая: „Посмотрите, люди крещеные, какой я прекрасный молодой человек!““ (Gogol' I, 292), was wieder auf das Totemtier verweist⁵²⁴. Als Vasilisa Kašporovna sich die Heirat ihres Neffen ausmalt, stellt sie sich

Merkmal der eigenen, alltäglichen Welt ist also mit einem negativem Vorzeichen versehen (Smirnov 1979, 594). – Möglicherweise hat die strittige Wiese auch einen autobiographischen Hintergrund. Gogol' beruhigt seine Mutter in einem Brief (8.6.1833), sie soll sich keine Sorgen darüber machen, daß der benachbarte Großgrundbesitzer Kočubej das Gogol'-Janovskijsche Land vermessen läßt („Велика важность, что Кочубей мерял нашу землю. Пусть он хоть всю ее поместит у себя на плане! Мы можем поместить его Диканьку у себя на плане. Это все вздор, когда он не имеет на нее никаких актов.“ Gogol' X, 270). Auch wenn der Brief erst vom Juni 1833 stammt, also eineinhalb Jahre nach Fertigstellung der Erzählung, sind frühere Übergriffe des mächtigen Nachbarn nicht auszuschließen. Gogol's mehrdeutige Bemerkung, man könnte sich im Gegenzug zur Expansion des Nachbarn Kočubej dessen Dikan'ka aneignen, spielt natürlich auf die *Večera na chutore bliz Dikan'ki* an. In der Realität geht es ebenfalls um Schriftstücke (*akty*) – in IFŠ handelt es sich um eine *darstvennaja zapis'*.

⁵²² Die Kommentatoren der Akademie-Ausgabe sehen Storčenko als Präfiguration des Sobakevič (Gogol' I, 549), also des Gutsbesitzers in MD, der nicht nur einen Tiernamen hat, sondern einen Namen, der von *sobaka* („Hund“) abgeleitet ist und dadurch den Rückbezug zum Gut Chortyšče und den zahlreichen Hunden in IFŠ schafft.

⁵²³ Das Totemtier des Hundes scheint es in lebendiger Form auf dem gepflegten Storčenko-Hof nicht zu geben (es ist nur von einer Katze und Fliegen die Rede); in Vytreiben'ki gibt es jedoch umso mehr Hunde, die den Gutsbesitzer Špon'ka anbellern und in die Wade beißen. Es sind dies keine Rassehunde (wie der *chort*), sondern Köter „aller Sorten“, also Bastarde ohne Stammbaum („собаки всех сортов: бурые, черные, серые, пегие.“ Gogol' I, 292), die mit einem Schwein und sechzehn Ferkeln auf dem Hof umherlaufen.

⁵²⁴ Zelenin (1927, 117) führt unter den im russischen Bereich tabuisierten Tieren u.a. den Hund an. Das Hündische ist in den *Večera* ein häufiges Epitheton des Teufels, der in PG eine „Hundeschnauze“ hat (vgl. „допустить чорта понюхать собачьей мордой своей“, Gogol' I, 184); eine Beziehung zum antiken Höllenhund Kerberos ist möglich, spielt aber wohl eine kleinere Rolle als die totemistische Vorstellung. Wenn der Großvater in der direkt auf IFŠ folgenden Erzählung ZM seine eigenen Kinder auch „собачьи дети“ (Gogol' I, 315) nennt, und

vor, daß bald kleine Enkel auf die Welt kommen werden; in einem Tagtraum hält sie einen bettelnden Hund für einen Enkel und reicht ihm das beste Stück Kuchen. Auch an dieser Stelle wird durch die Gleichsetzung von Kind und Hund die Herkunft des Menschen vom Tier nahegelegt⁵²⁵.

Neben dem Hund als Totemtier in IFŠ werden verschiedene Vogelarten (*kuročka*, *kulik*, *perepel*⁵²⁶, *kuropatka*, *vorona*, *indejka*, *gus'*, *golub'*⁵²⁷) erwähnt. Wie hängt nun der Komplex Hund-Name mit dem Vogel- bzw. Geflügel-Paradigma, das mit dem des Ungeziefers und der Speise verbunden wurde, zusammen?

Die bevorstehende Heirat mit Maša löst bei Špon'ka verschiedene Ängste aus, denen eine totemistische Logik zugrundeliegt. Špon'ka hat einen Alptraum über die tierische Herkunft seiner Verlobten: „Ему странно; он не знает как подойти к ней, чтоб говорить с нею, замечает, что у нее гусиное лицо. Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену, тоже с гусиным лицом.“ (Gogol' I, 307) Seine *belok u r aja* Frau Maša (paronymisch mit *kura* – ‚Huhn‘ verbunden) und ihre Doppelgängerinnen haben alle ein Gänsegesicht, was den Träumer (der ohnehin nicht weiß, was man mit einer Frau anstellen soll)⁵²⁸ dazu veranlaßt, aus dem Zimmer mit dem Doppelbett in den Garten zu fliehen, d.h. dem Vollzug der Ehe zu entgehen. Transponiert man den autobiographischen Komplex des Namens und des Totems (Geflügelparadigma) auf die männlichen Figuren in den Texten, kann Špon'ka aus Gründen des Exogamiegebots keine Frau heiraten, die vom selben Totemtier abstammt wie er⁵²⁹. Liest man IFŠ zusammen mit OT, wird die schwierige Beziehung des Helden zu seinem *rod* und seinem (Schimpf-)Namen (*gusak*) offensichtlich. Die Tante erinnert sich an ihren Neffen, als er noch so klein war, daß er nicht einmal den Namen des damaligen Nachbarn und Liebhabers seiner Mutter, Stepan Kuz'mič, aussprechen konnte: „что не мог выговорить даже его

Foma Grigor'evič sich daran erinnert, wie er als kleines Kind auf allen Vieren herum lief und bellte („стал лаять по собачьи“, Gogol' I, 309), sind dies ambivalente Hinweise auf die ‚Herkunft‘.

⁵²⁵ Man könnte diese Totemtiere als niedrige Variante der erhabenen homerisch-epischen Epitheta ansehen, die sich in TB finden (Löwe vs. Hund und Adler vs. Geflügel).

⁵²⁶ Gott ließ in einem Wunder Wachteln vom Himmel fallen, um das hungernde Volk der Israeliten in der Wüste zu nähren; deshalb steht die Wachtel für Fettleibigkeit („перепелка [жир, тучность]“, *Biblejskaja enciklopedija* 1891, 559)

⁵²⁷ „Соус с голубями начиненными“ (Gogol' I, 302). Hier sind jedoch keine echten Tauen, sondern Krautwickel oder Rouladen gemeint.

⁵²⁸ Er ist mit Frauen ebenso unerfahren wie beim Aussuchen der richtigen Stücke am Putenbraten (s.o.). Beide Male wird er von einer älteren Frau (seiner Tante oder der *staruška* bei den Storčenkos) auf den richtigen Weg geführt, initiiert.

⁵²⁹ Hier wird das schwierige Verhältnis der männlichen Helden zu den tabuisierten Dingen und Tieren (in der Form von Speisen) deutlich. „The fact, that a *wife* looks like a goose to Špon'ka would seem inexplicable, however, if it were not known that the insecure male ego sometimes concocts the grotesque idea of a woman with a penis. The basis for this idea, according to psychoanalysis, is anxiety at the thought that there exist creatures - women - who actually do not have a penis. This idea is so unacceptable to the narcissistic, infantile male that he will produce compensatory images of women who *do* have penises.“ (Rancour-Laferriere 1989, 363) „[...] his evident reluctance to hop suggests that he cannot perform the obligatory sexual act. In other words, he fears he is castrated.“ (ibid., 365)

и м е н и “ (Gogol' I, 308, H.d.A.). Die Tante deutet an, daß Stepan Kuz'mič der leibliche Vater Špon'kas sei und ihm deshalb Chortyšče vermacht habe: „Он, надобно тебе объявить, еще тебя не было на свете, как начал ездить к твоей матушке; правда, в такое время, когда отца твоего не было дома. [...] Как бы то ни было, Степан Кузьмич сделал тебе дарственную запись на то самое и м е н и е , об котором я тебе говорила.“ *ibid.*, H.d.A.). Das Nicht-Aussprechen-Können des Namen des Vaters gleicht seiner Tabuisierung. Des weiteren könnte die volksetymologische Rückführung von *imenie* („Gut“) auf *imja* („Name“) eine Rolle spielen.

Niemand weiß, wo Špon'kas verstorbene Mutter diese Schenkungsurkunde versteckt hat. Storčenko sitzt also unrechtmäßig auf dem Gut Chortyšče⁵³⁰, das eigentlich Špon'ka, der au-Bereheliche Sohn, hätte erben sollen. Folglich sind in IFŠ zwei indirekt verbundene Schriftstücke abhanden gekommen: In der fiktiven Welt die Urkunde (*zapis'*) und in der Rahmenhandlung das Ende des aufgeschriebenen Textes der Erzählung („Tantchens neue Idee“), das darüber Auskunft geben könnte, wie der Streitfall um das Eigentum gelöst wurde (die Wiederherstellung des korrumpierten Textes würde quasi auch zu einem Auffinden der verlorengegangenen Urkunde führen)⁵³¹.

5. „арбуз не арбуз“ - Der verwunschene Ort

A.I. Ivanickij (1991, 44-45) postuliert in seinem Artikel über die Funktion der Trope für das Sujet bei Gogol', daß erst in der Erzählung „Vij“ die „magisch-archaische“ Welt zusammenbricht und nur noch in denjenigen Sphären als *nečist'* („Schmutz“) aufscheint, die traditionell außerhalb von Kultur und Vernunft angesiedelt werden. Seinen Ausführungen über die *nečist'* liegt folgendes Paradigma zugrunde: das Unreine – das Weibliche (als hypertrophe Sexualität und Fruchtbarkeit)⁵³² – das Irreale – die Lachwelt (Bachtins *smechovoj mir*); fügte man das Unbewußte hinzu, könnte man das Paradigma auch mit dem Begriff des „Anderen“ bezeichnen. Ivanickij (1991, 45) ordnet dieser Reihe außerdem den konkreten Begriff der Erde (*zemlja*) zu: „Земля хранит энергию погибшей нечисти, которую она вобрала в себя, и потому в своем производительном процессе рождает новые модификации однородного и метаморфного мира.“ Die Vorstellung der verunreinigten Erde an einem „verzauberten Ort“ findet sich jedoch in der Erzählung „Zakoldovannoe mesto“, die bereits einige Jahre vor „Vij“ entstanden war: In dieser letzten Erzählung der *Večera* hebt Foma Grigor'evičs Großvater am

⁵³⁰ Hier zeichnet sich das Hochstaplermotiv, das in *Revizor* ausgebaut wird, bereits ab.

⁵³¹ Špon'kas Mutter wird als so wunderlich bezeichnet, daß sie nicht einmal „der Teufel“ verstehe: „Сам чорт, господи прости меня за это гадкое слово, не мог бы понять ее. Куда она дела эту запись – один Бог знает.“ (Gogol' I, 308) Gerade durch die Negation der Verbindung zum Teufel auf der Textoberfläche wird der Mutter eine solche unterstellt. Ähnlich wie in PG ist die Urkunde von einem Mann ausgestellt und an eine Frau adressiert.

⁵³² „Гипертрофией производительной силы земли, вобравшей в себя силу бывшей магии. обусловлена гипертрофия женского начала.“ (Ivanickij 1991, 44)

„verseuchten“ Ort statt des erhofften Goldschatzes einen Kessel voller Dreck und Kot, also *nečist'*.

PG ist intertextuell mit Hoffmanns „Der goldne Topf“ aus den *Fantasiestücken in Callot's Manier* (1814/15) verbunden. In diesem „Märchen aus der neuen Zeit“ ist das Märchenmotiv des Goldschatzes in einem Topf (s.u.) bereits transformiert: Der Salamander und Geisterkönig, der zugleich eine bürgerliche Existenz als Archivarius Lindhorst in Dresden führt, zeigt dem Studenten Anselmus „einen Topf vom schönsten Metall, das ich besitze, den poliere ich mit Strahlen, die ich dem Diamant entnommen“ (Hoffmann 1991, 88); seine Tochter Serpentina, eine grüne Schlange, soll ihn als Mitgift bekommen („[...] und ich bringe dir den goldnen Topf, der uns beide beglückt, immerdar.“ *ibid.*, 84). Serpentina verspricht Anselmus: „Die schöne Lilie wird emporblühen aus dem goldnen Topf, und wir werden vereint glücklich und selig in Atlantis wohnen!“ (*ibid.*, 89) Da der Salamander bekanntlich am Endpunkt des alchemistischen Prozesses erscheint, ist der reiche, mit alten Handschriften befaßte Lindhorst zugleich eine neuzeitliche Variante eines Elementargeists. In Hoffmanns Erzählung läßt sich eine späte, d.h. romantische, Transformation des hermetischen Diskurses ablesen⁵³³. Gogol's Texte, gerade die hier behandelte Erzählung ZM, arbeiten mit dieser in der deutschen Romantik bereits durchgeführten Ästhetisierung des Okkultismus, entfernten sich aber noch weiter von der eigentlichen Symbolik der hermetischen Schriften, die bei Gogol' mit ostslavischer Folklore fermentiert und mit anderen Funktionen versehen werden.

Sowohl Hoffmanns und noch mehr Gogol's Töpfe und Kessel etc. sind Travestien des alchemistischen Wandlungsgefäßes. Jung schreibt über das alchemistische Verständnis des hermetischen Gefäßes (*vas Hermetis*), in dem durch das Kochen der Stein der Weisen entsteht: „Obschon instrumentell, hat es doch eigentümliche Beziehungen sowohl zur ‚prima materia‘ wie zum Lapis, ist also nicht bloß Apparat. Das Gefäß ist für den Alchemisten etwas durchaus Wunderbares: ein ‚vas mirabile‘. [...] Es ist eine Art von ‚matrix‘ respektive ‚uterus‘, aus welchem der ‚filius philosophorum‘, der wundersame Stein, geboren wird.“ (Jung VI, 19)

Die Verbindung von fruchtbarer Erde und kostbarem Metall garantiert eine (v.a. ästhetisch effektive) Paradieswelt, in der man für seinen Lebensunterhalt keine Hand anzulegen braucht. Der goldene Topf steht hier nicht für den Mammon⁵³⁴, sondern für das Goldene Zeitalter, das

⁵³³ Der in einem Kristallglas eingeschlossene Anselmus zum Beispiel ähnelt dem Mercurius im hermetischen Gefäß (Jung VI, 15). Zum Motiv des goldenen Topfes ist zu sagen, daß das Gold für den Alchemisten eine der Erscheinungsformen der *materia prima* sein kann; Paracelsus wiederum setzte den Urstoff mit der *dea mater*, die mit der Erde assoziiert wird, gleich (*ibid.*, 33, 95).

⁵³⁴ „Der Student Anselmus fand wirklich den blanken Speziestaler in der bezeichneten Tasche, aber er freute sich gar nicht darüber.“ (Hoffmann 1991, 68) Anselmus erhält die Taler für seine Abschreibdienste (eigentlich das „Nachmalen gewisser in besonderen Zeichen geschriebener Werke“, *ibid.*, 80) beim Archivarius; am ungeschickten und weltfremden Anselmus sind wohl Gogol's spätere Schreiberfiguren (v.a. der in die Tochter seines Vorgesetzten verliebten Popriščin) orientiert.

jedoch auch von einer gewissen finanziellen Abgesichertheit gestützt wird. In Hoffmanns Erzählung ist von einem zweiten Gefäß die Rede, in dem Lindhorsts Feindin, das alte Apfelweib, in der Äquinoktialnacht einen Hexenspiegel herstellt: „Sie grub ein Loch in die Erde, schüttete Kohle hinein und stellte den Dreifuß darüber, auf den sie den Kessel setzte.“ (ibid., 71)⁵³⁵ Das Apfelweib, das sich ab und an in einen bronzenen (!) Türklopfer in der Gestalt einer grotesken Gorgo verwandelt, begehrt den goldenen Topf jedoch selbst; als Kupplerin will sie den poetischen Bund zwischen Serpentina und Anselmus verhindern und den Studenten mit der Tochter des Konrektors verheiraten. Durch ihre Herkunft („ihr Papa ist nichts als ein lumpichter Flederwisch und ihre Mama eine schnöde Runkelrübe“, ibid., 98) ist sie niedrigen materiellen Interessen und mit der Erde verbunden („Da richteten sich die schwarzen Haare der Alten wie Borsten empor, ihre glutroten Augen erglänzten von höllischem Feuer, und die spitzigen Zähne des weiten Rachens zusammenbeißen, zischt sie: ‚Frisch – frisch raus – zisch aus, zisch aus‘, und lachte und meckerte höhrend und spottend und drückte den goldnen Topf fest an sich und warf daraus Fäuste vollglänzender Erde auf den Archivarius, aber sowie die Erde den Schlafrock berührte, wurden Blumen daraus, die herabfielen.“ ibid., 110)⁵³⁶. Sie tritt mehrmals in der Gestalt einer Kaffekanne auf (ibid., 54), die sie zugleich als metonymische Vertretung des bürgerlichen Biedermeiertischs ausweist, der im Gegensatz zum Lindhorstschen Atlantis (dem Goldenen Zeitalter) steht. Sowohl das Bild der Alten als Kreuzung aus Rübe (vgl. die mutierten Früchte in ZM und der Vergleich der beiden Köpfe der Ivane mit einem Rettich [*red'ka*] in OT) und einer Feder (in OT trägt eine Person den Namen Puchivočka – ‚Federquaste‘) wie das Motiv der Kaffekanne („старушка, низенькая, совершенный кофейник в чепчике“, Gogol' I, 298; in IFŠ) finden sich in Gogol's Texten wieder.

Der vergrabene Schatz – eine realisierte Metapher des Goldenen Zeitalters – ist durch die Erde, in der er ruhte, verdorben⁵³⁷ und zu Eisen geworden⁵³⁸. Die Verseuchung der Erde an

⁵³⁵ Vorher ist – wie in ZM – von einem Spaten die Rede (Hoffmann 1991, 70), den die Hexe mit sich führt. Sie schmilzt im Erdkessel Metalle und mischt sie mit Blumen und Tieren, woraus dann der Zauberspiegel entsteht.

⁵³⁶ Das Apfelweib (auch ihre Ware, der Apfel, verkündet die Fruchtbarkeit ihres Elements) kämpft als [und mit] Erde gegen das Feuer des Salamanders, das sie so zu löschen vermag (vgl. Hoffmann 1991, 111).

⁵³⁷ Vgl. auch das Apfelweib aus Bronze in Hoffmanns Erzählung, das ebenfalls einen Abstieg (vom Niveau des Goldenen Topfes) darstellt. – Hier wird zudem das biblische Gleichnis von den im Weinberg vergrabenen Talenten travestiert.

⁵³⁸ Diese Argumentation wäre hinfällig, fände der Held nicht ausgerechnet einen Kessel, in dem im Märchen Goldmünzen meist aufbewahrt werden; vgl. das Märchen „Klad“ in der Afanas'evschen Sammlung (Nr. 258): „копал-копал и выкопал котелок, глянул – а он полнехонько червонцами насыпан, как жар блестят!“ (Afanas'ev II, 244, H.d.A.). Der Kessel läßt sich aufgrund des Verbs „звукнуло“ (Gogol' I, 314) und seines Gewichts als metallener bestimmen. In diesem Sinne verkörpert er – zusammen mit dem ebenfalls aus der Erde kommenden Vij mit dem eisernem Gesicht – das Eisene Zeitalter, das das Goldene abgelöst hat. Vacuro (1978, 138) nennt das Eisene Zeitalter als Motiv der Romantik: „Понятие ‚конец золотого века‘ приобретает обобщенный смысл наступления ‚железного века‘ – характернейший мотив русской романтической литературы [...]“. In Puškins Gedicht „Kto na snegach.....“ (1829) wird der Idyllendichter Del'vig als Entdecker des Goldenen Zeitalters im

diesem Ort läßt sich daraus erkennen, daß dort nur absonderliche, mutierte Früchte reifen, die dem Idealvorbild ihrer Art nicht genügen⁵³⁹. Ebenso wie Gogol's Texte wollen sie sich nicht in die gewählte Gattung (sei es nun die Idylle oder das Märchen) einpassen lassen.

6. Die Gattung der Idylle und die vermeintliche Identität

Dem Motiv der undefinierbaren Früchte wird umso mehr Bedeutung beigemessen, da es den letzten Satz der *Večera* bildet, der sowohl rückblickend die gattungs- und stilmäßige Heterogenität der *Večera* umreißt als auch ein vorausblickendes Programm formuliert.

Die tautologische Identität, ausgedrückt im Verfahren des identischen Parallelismus, der durch eine Spiegelung zu Beginn von der Idylle GK erzeugt wird (s.o.), wird hier zunächst persifliert (durch die phantastischen Tierstimmen, die die Worte des Großvaters nachäffen und durch die mechanisch-verfremdete Imitation eine tautologische Identität ansetzen⁵⁴⁰), um dann endgültig negiert zu werden: „арбуз – не арбуз, тыква – не тыква, огурец – не огурец [...]“ (Gogol' I, 316). Sowohl durch den Ort des Geschehens als auch durch die unbestimmte Zeit⁵⁴¹ und das landwirtschaftliche Motiv (Georgica) knüpft ZM an die Idylle an, stellt aber eine Verkehrung des Idyllischen dar (das Gold des gleichnamigen Zeitalter ist verdorben, wie auch der Boden, auf dem die Objekte der epischen Deskription wachsen könnten). Erinnerung wir uns daran, daß der Begriff Idylle mit dem griechischen *eidyllion* („Bildchen“, „Abbild“) verbunden wurde⁵⁴². Die (semantische) Leere der Tautologie, die zuvor eine Übereinstimmung zwischen dem idealen Spiegelbild und dem Gespiegelten (auch: Wirklichkeit und Zeichen) begleitete, lenkt in der dreimal sich wiederholenden Konstruktion *x ne x* die Aufmerksamkeit auf die Differenz zwischen den beiden. Die *x-ist-nicht-x*-Konstruktion bildet diese Problematik ikonisch

Eisernen apostrophiert: „Кто на снегах возрастил Феокрытовы розы? В веке железном, скажи, кто золотой угадал?“ Del'vig wiederum hatte in dem Gedicht „Romans“ (1823) die katharinische Ära, der auch in Gogol's historischer Axiologie eine hohe Einschätzung zukommt, als „goldene Tage“ apostrophiert. So ist z.B. in Baratynskijs „Poslednij poet“ (1834) die Rede von einem „eisernen Weg“ des Zeitalters. Vgl. zur *aetas aurea* auch Lettenbauer 1954.

⁵³⁹ Hierher gehören auch die monströsen Rettiche in IFŠ. – Vinogradov (1936, 308) sieht eine Unzufriedenheit Gogol's mit den zur Verfügung stehenden Gattungen erst in den nächsten beiden Zyklen: „Недовольство романтическими жанрами и стилями Гоголя вполне определяется в 1834-35 гг.“

⁵⁴⁰ Als der Großvater das begehrte Objekt, den Kessel, endlich findet, ruft er aus: „А, голубчик, вот где ты!“ (Gogol' I, 314). Dieser Satz hallt wie in einem Echo dreimal zurück, in Vogel, Schafs- und Bärenstimme, so daß sich der Ausruf auf den Großvater selbst zu beziehen scheint, der sich so selbst als Täubchen tituliert (das Motiv des Narzißmus klingt so indirekt an). Das Thema der Spiegelung (aus GK) wird durch das Echoprinzip in den akustischen Bereich übersetzt, wobei der zweite Satz, den der Großvater ausruft, sich auf der Metaebene befindet: „Да тут страшно слово сказать!“, worauf der Bär zurückbrummt: „Слово сказать!“ (Gogol' I, 314).

⁵⁴¹ Zu den schwankenden Lebensaltern der Figuren vgl. IV.10.

⁵⁴² Geht man davon aus, daß Gogol' die Idylle von *eidyllion* ableitete (vgl. Kap. III), liegt in dem Untertitel „Idillija v kartinach“ wiederum eine Tautologie vor (etwa: Ein Bild in Bildern), die spätere identischen Parallelismen auf der semantischen Ebene vorwegnimmt.

ab; zwei nach außen hin semantisch identische Wörter bezeichnen in diesem Verneinungssatz etwas jeweils Verschiedenes: die konkrete Melone und die ideal-abstrakte Vorstellung von „Melone“. Verschiedene Kodierungssysteme stoßen hier aufeinander, die „Ordnung der Dinge“⁵⁴³ ist außer Kraft gesetzt.

Auch die Transformation des Idyllischen ist dadurch betroffen. Gogol' gibt nach GK das Genre der Idylle nicht ganz auf, sondern entwickelt einige seiner konstitutiven Momente sowohl in den Verfahren (z.B. die stilistische Heterogenität⁵⁴⁴ in den *Večera*) als auch motivisch (SP) weiter. Laut Vacuro (1978, 137) fand sich in der Versidylle Del'vigs „Ostavnoj soldat“ (die diese Gattung in der Romantik zum Abschluß brachte und die im gleichen Jahr erschien wie GK) zwar immer noch ein „народный сюжет“, das sie mit vorhergehenden Idyllen verband, jedoch herrscht hier bereits eine „Darstellung des ‚naiven Bewußtseins‘ durch den *skaz* vor“: „изображение ‚наивного сознания‘ через сказ, хотя самое это сознание уже предстает как расчлененное и дифференцированное.“ Einen ähnlichen Weg beschreitet auch Gogol', jetzt jedoch in seinen Prosatexten.

Wenn man den Kessel im Zuge der Inhalt-Form-Metaphorik des Gefäßes als Gattung versteht, würde dies bedeuten, daß die hier ironisch zitierte Gattung der Idylle als „Abschilderung des güldenen Welt-Alters“⁵⁴⁵, eben als jener Kessel, einst golden oder mit Gold gefüllt, nun aber voll Abfall und Kot, metaphorisiert wird. Der Niedergang dieser Gattung wird als Diskrepanz zwischen Gefäß und Inhalt verstanden. Oder: In der neuen Ökonomie gibt es keine Gold-Deckung eines abstrakten Wertes mehr.

7. Die Entwertung des Goldschatzes

Zu Anfang der Erzählung ZM (Foma Grigor'evič ist noch jung, d.h. die Sache liegt weit zurück, was auf die Nähe zum Goldenen Zeitalter verweist)⁵⁴⁶ wird geschildert, wie im Melonen- und Kürbisfeld (*baštan*⁵⁴⁷) des Großvaters Gemüse und Obst so gut gedeiht, daß die vorbe-

⁵⁴³ „Die fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchie ihrer Praktiken beherrschen, fixieren gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird.“ (Foucault 1987, 22)

⁵⁴⁴ Vinogradov (1936, 308) spricht beim frühen Gogol' vom „принцип резких переходов от возвышенного к простому, прием неожиданных срывов.“

⁵⁴⁵ So Gottsched in „Von Idyllen und Schäfergedichten“ (*Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 1739), zit. nach Geßner 1988, 16. Zu Gogol's Arbeit mit den Gattungen vgl. Langers (1992, 269) Aussage über GK: „Die idyllenspezifischen Oppositionen werden dabei aktiviert und axiologisch umgekehrt. Was im Rahmen der Idylle als ideal galt, wird für Hans zum Negativum.“

⁵⁴⁶ „Diese Dichtungs-Art bekommt daher einen besondern Urtheil, wenn man die Scenen in ein entferntes Weltalter setzt; sie erhalten dadurch einen höhern Grad der Wahrscheinlichkeit [...]“ (Geßner 1988, 15-16).

⁵⁴⁷ Bei Dal' (1978, I, 40) findet man unter *baštan* den Verweis auf: „Бакча [...] огород в поле, в степи, не при доме.“ Gogol' (I, 197) selbst erläutert das Wort in seinem Glossar als „место, засеянное арбузами и дынями“.

ziehenden *čumaki* Halt machen und davon kosten. Da die Händler weitgereiste Leute sind, sieht dies der Großvater gern: Sie können nämlich Geschichten erzählen, und die sind dem Großvater ebenso teuer „wie einem Hungrigen *galuški*“ (werden also der ukrainischen Nationalspeise gleichgestellt)⁵⁴⁸: „Народ, знаєте, бывалый: пойдєт розказувать – тєлько уши развешивай! А дєду єто все равнє что голоднєму галушки.“ (Gogol' I, 310) Speisen und Geschichten nehmen an einem Tauschverkehr teil.

Als der Großvater nach seinem seltsamen Erlebnis in der Steppe mit den *čumaki*, die sich auf einmal in Luft aufgelöst haben, nach Hause kommt, hat er keinen Hunger und weigert sich – und hier wirkt sich wieder die enge Bindung vom Essen an das Erzählen aus – seinem Sohn Ostap zu antworten. Folglich ist das epische, das erzählende Moment direkt an das Essen gebunden: Zum einen metonymisch, durch die Nähe der Referenzbereiche (beides geschieht mit dem Mund)⁵⁴⁹, zum anderen durch die Spezifik des idyllischen Genres, in dem Erzählen und Essen sowohl in einer Rahmenhandlung als auch in der programmatischen Ausrichtung des Erzählens selbst als soziale Handlungen eng verknüpft sind. Das Erzählen versteht sich als die Kunde von einer besseren, vergangenen Zeit, in der das Schlaraffenland noch Realität war. Viele der Essensbeschreibungen in Gogol's Texten, die nicht direkt psychopoetisch als Einverleibungen motiviert sind, lassen sich durch die Tradition der in der Präromantik wichtigen idyllischen Gattung erklären, die (wiederum in Rückgriff auf antike Dichter wie Theokrit und Vergil) durch eine detaillierte Beschreibung von Culinaria charakterisiert ist.

Während die Familie sich zum Abendessen versammelt, ist der Großvater auf der Suche nach dem Schatz. Die Durchdringung der beiden Bereiche Abendessen und Schatzsuche, die simultan ablaufen, zeigt sich bereits darin, daß der, wie man annehmen darf, zur Abendbrotzeit hungrige Großvater ausgerechnet einen Kessel (*kotel*) findet. Der Topf voller *galuški* füllt sich in ZM im Handumdrehen mit Spülicht (dem Äquivalent des Abfalls, den der Großvater in dem Kessel vorfinden wird), und Foma Grigor'evičs Mutter schüttet in der Dunkelheit den Inhalt des Topfs (der ein Äquivalent des Kessels ist) ihrem Vater, den sie für ein rollendes Faß (*kuchva*) hält⁵⁵⁰, über den Kopf. Das Abendessen travestiert die Schatzsuche in der Erde; par-

⁵⁴⁸ Die metaphorische Gleichsetzung von Erzählungen mit Speisen wird in IFŠ realisiert: die Frau des Erzählers bäckt auf beschriebenem Papier Piroggen („посмотрел как-то на сподку пирожка, смотрю: писаные слова.“ Gogol' I, 283), die entsprechend auf ihrer Unterseite Tintenspuren in Form von Schriftzeichen tragen. Den Ausgang der Erzählung kann man also nur durch einen Besuch beim Erzähler (sein Name ist Kuročka!) erfahren – oder sich durch einen Akt der Inkorporation der Piroggen aneignen.

⁵⁴⁹ Vgl. auch die Vorrede in der Erzählung PG, die das Pendant zu ZM darstellt: „[...] прошу вас, господа, не сбивайте с толку, а то такой кисель выйдет, что совестно будет и в рот взять.“ (Gogol' I, 182). Hier wird eine durch Zwischenfragen in ihrem Lauf gestörte Erzählung mit einem schlechten Kiesel verglichen, den man nicht in den Mund nehmen will, d.h. auch: nicht ‚konsumieren‘ und dann wiedererzählen will.

⁵⁵⁰ „[...] видит, идет прямо к ней навстречу кухва. [...] Ей Богу, думали, что бочка лезет.“ (Gogol' I, 315) In beiden Fällen kommt es durch die Verwendung der Verben *idti* und *lezt'* zu einer grotesken Ambivalenz zwischen Belebtheit und Dinglichkeit.

allel zur Suche nach dem Goldenen Zeitalter findet ein Verwertungs- bzw. Verdauungsprozeß statt, der bei der Schilderung des Bergens des Abfalls verantwortlich für die Assoziation mit Exkrementen ist. Der Großvater schämt sich, den Inhalt des Kessels zu nennen und wäscht sich, nachdem er den Kessel weggeworfen hat, die Hände: „сор, дряг...стыдно сказать, что такое. Плюнул дед, кинул котел и руки после того вымыл.“ (Gogol' I, 315)⁵⁵¹. Die lächerliche Verunstaltung des Kopfs des Großvaters durch Speisereste (genannt werden Melonenschalen, die wiederum auf die Früchte vom *baštan* zurückgehen) nimmt die nur wenige Augenblicke später erfolgende Enttäuschung durch den Kesselinhalt voraus⁵⁵². Diese Szene, die mit volkstümlich skatologischen Bildern arbeitet⁵⁵³, macht die Suche nach dem Goldenen Zeitalter, die sich hier in der Fabula der Schatzsuche und dem Betreiben des keineswegs arkadischen *baštan* realisiert, lächerlich. Und wieder sind es – wie bereits in GK – die Attribute und Metaphern der niederen Physis, die am Ende der mißglückten Suche stehen: Topf, Faß und Kessel⁵⁵⁴. Während es sich in GK um einen phantasierten Akt der Einverleibung durch die Schwiegermutter Berta Bauch handelt, wird hier der umgekehrte Akt des Ausstoßens beschrieben, der diesmal von der Tochter des Helden ausgeht.

Der Tontopf und die Mohnschale, farbenfrohe und groteske Details des Jahrmarkts, tragen im ersten Buch die Fähigkeit zur Metamorphose in sich („местами только какая-то расписанная ярко миска или макитра хвастливо выказывалась из высоко нагроможденного на возу плетня“, Gogol' I, 112)⁵⁵⁵; im zweiten Buch, in NPR findet sich jedoch die Aufschlüsselung ihres wahren Wesens: Sie sind das Behältnis des Teuflischen („вихрем пронесся мимо их, сидя в горшке, колдун“, Gogol' I, 232).

Der Dreck im Kessel ist zweifellos das Produkt einer Metamorphose⁵⁵⁶. Aus etwas Wertvollem wird unbrauchbarer Abfall⁵⁵⁷. Eine ähnliche Entwicklung finden wir in NPR vor, wo

⁵⁵¹ Vgl. die ukrainische Apokryphe vom neidischen Teufel, der auf die von Gott geschaffenen Tonmenschchen spuckte; Gott kehrte die Menschen daraufhin von innen nach außen, was der Grund für die Häßlichkeit der Menschheit ist, die *smrad* in sich trägt (Bulašev 1909, 112).

⁵⁵² In der volkstümlichen Logik des Aberglaubens könnte die Spülwasserszene nicht nur böses Omen, sondern auch der Grund für die Verwandlung des Golds in Unrat sein. Vgl. ähnliche Konstruktionen in GK, PG, wo die Träume der zu Hause gebliebenen Frau die Geschicke des Helden negativ beeinflussen (Luizas Alptraum, die im Schlaf spinnende und tanzende Großmutter).

⁵⁵³ Zur mittelalterlichen Skatologie vgl. Bachtin 1986, 162ff.

⁵⁵⁴ Folglich ist der Topf auch stets mit weiblichen Figuren verbunden, die ihn auf verschiedenste Weise als Waffe verwenden (vgl. Katerinas Drohung in „Strašnyj kaban“: „Ей-богу, Онисько, если ты другой раз это сделаешь, то я прямехонько пуцу тебе в голову вот этот горшок.“ (Gogol' III, 272)

⁵⁵⁵ Später werden die bemalten Töpfe personifizierend als *ščegoli* und *koketki* (Gogol' I, 112) bezeichnet.

⁵⁵⁶ Vgl. Smirnov (1979, 589) über VNIK, wo sich Gold zu Scherben verwandelt.

⁵⁵⁷ Freud weist auf die ambivalente Wertung der Exkremente hin, die dadurch entsteht, daß das Kleinkind zunächst seine fäkalen Produkte als wertvolle Teile seines eigenen Körpers bzw. als Geschenke an geliebte Personen (daher die Beziehung zum Geld, die S. Ferenczi hergestellt hat) ansieht. Die Einführung der maßregelnden Analhygienie durch die Eltern setzt dieser positiven Besetzung eine negative entgegen und trägt so zur Tabuisierung der Faeces bei, die zum

ebenfalls bei Nacht Beute heimgeschafft wird, die sich dann bei näherem Besehen als unbrauchbar herausstellt: statt eines Ebers findet die Frau ihren eigenen Mann vor, den sie mitnichten als *koljadka*-Gabe verwenden kann. Beide Male ist ein Schwein im Spiel (in ZK schimpft der Großvater auf seine Tochter, sie hätte ihn wie eine „Sau vor Weihnachten“ versengt)⁵⁵⁸, und beide Male spielt die Situationskomik⁵⁵⁹ und die Verkleidung/Verhüllung eine Rolle und weist auf die Nähe zur karnevalesken Umkehrung der Werte hin⁵⁶⁰, die mit dem *gender*-Thema verbunden ist.

Die Abwertung des realen Fundes aus NPR wird darüber hinaus in ZM präzisiert; ist er in NPR dem erwünschten Objekt (Eber) in der Sackumhüllung isomorph, erscheint er in ZM bereits in einer anderen Gestalt: als Abfall, Exkrement, als Ende einer Stoffwechselkette – auch des Textzyklus, der damit an sein Ende kommt⁵⁶¹ und kurz vor Schluß das Thema der weiblichen Dominanz quasi beiläufig aufgreift.

Das Ausgießen von Spülwasser über dem Kopf des Vaters durch die Tochter ist fraglos eine karnevalistische Verkehrung der Hierarchien, in der der Patriarch der Lächerlichkeit preisgege-

Inbegriff des Wertvollsten (sublimiert im ‚Gold‘ oder ‚Geld‘) und zugleich des völlig Wertlosen werden. Vgl. dazu Freuds „Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik“ (1917). – Über die Analerotik des *koljadovanie* vgl. Ермаков 1922, 41, Н.д.А.: „Явно анальный характер имеет сцена из ‚Ночи перед Рождеством‘, когда Солоха с о б р а л а в мешки своих возлюбленных (все из одного мешка выходят - детская теория о кишечном рождении‘), и унижение полового до степени кишечного.“

⁵⁵⁸ „Вишь, чертова баба!“ сказал дед, утирая голову полою, „как опарила.“ Durch den Zusatz „vor Weihnachten“ als Selbstzitat knüpft diese Replik direkt an die misogynen Haltung, die in NPR ausgedrückt ist (vgl. Drubek-Meyer 1992), an.

⁵⁵⁹ In Smirnovs (1987, 29) Gattungssystem wird das Komische definiert als völlige Negation (Objekt und Subjekt sind nicht Objekt und Subjekt): „Смешное предполагает отрицание свойств и объекта, и субъекта. Эта негация составляет конечный пункт, к которому приходит в своем развитии комический текст.“ Die handelnden Personen werden in komischen Texten als Nicht-Subjekte behandelt (der Ehemann als Eber), die Objekte als Subjekte (der schnaubende Baumstumpf in ZM).

⁵⁶⁰ Rancour-Laferriere (1982, 70-71) setzt die Verfahren der Verkehrung in Gogol's Werk mit einer Analfixierung in Verbindung. In bezug auf *Šinel'* werden Tabak und Geld als Attribute des Teufels gedeutet und in die Nähe des Anal-Fäkalischen gestellt (Rancour-Laferriere 1982, 86). Auch in ZK spielen sie eine Rolle: der *baštan* ist im doppelten Sinne eine Goldgrube, da er seinem Besitzer, der in ihm sogar einen echten Goldschatz vermutet, viel einbringt (s.u.); der Großvater nimmt eine Prise Tabak, bevor er den Schatz ausgräbt (allerdings niest ihm ein unsichtbares Wesen den Tabak von der Hand und er kommt zu dem Schluß: „Нет, не любит, видно, черт табаку!“ Gogol' I, 314)

⁵⁶¹ Merlin (1992, 41-42) schreibt über die „Dekonstruktion des Buches“ durch körperliche Metaphorik in einem Brief Puškins an Vjazemskij aus dem Jahr 1825 (ohne allerdings In- und Exkorporation zu unterscheiden): „Базовая метафора этого дискурса – метафорический концепт – метафора тела: Книга представлена как письмо, а письмо – как телесная активность (автора): еда, возлияния, испражнения. Но твой затейливый навоз/ Приятно мне щекотит нос [...] И дух мой снова призывает/ Ко испражнению прежних дней.“ In diesen Versen hat die Metapher Text-Exkrement einen durchaus positiven Charakter: der Text des anderen ist Mist (Düngemittel) und wirkt im eigenen Verdauungs- und Ausstoßungsakt (=Textproduktion) als Abfuhrmittel. Eine solch positive Wertung des Analen kann man jedoch in Gogol's Texten nicht finden; wenn es zu einer Gleichsetzung von Textschaffen und Stoffwechsel/Ausscheidung kommt, ist das Produkt kein wertvolles, sondern wird rasch verleugnet und verleumdet.

ben, und die Macht der Frau über den Mann bestätigt wird⁵⁶². Symbolisch kommt dies durch die unnatürliche Fruchtbarkeit der „verwunschenen“ Erde des *baštan* zum Ausdruck (vgl. Ivanickij 1991, 44ff.). Der *baštan* ist zwar ein „verzauberter“, also potentiell arkadisch-schlaraffischer Ort, doch wird er in seinem Status als idyllischer Obstgarten dadurch disqualifiziert, daß seine Früchte nicht die Bedürfnisse des Landmanns selbst befriedigen, sondern als Ware (Tauschobjekte) an einer Ökonomie teilnehmen, die als Teil der modernen Welt negativ gewertet wird. Der *baštan* liegt direkt an der Straße, die das Dorf mit der (in der Idylle: verderbnisbringenden) Stadt verbindet⁵⁶³; die Melonen und Kürbisse sind genau abgezählt und die Gastfreundschaft des Großvaters ist nicht ohne Berechnung: Für die Honigmelonen, mit denen er seine Gäste bewirtet, erwartet er im Gegenzug Unterhaltung in Form von Tanz und Geschichtenerzählen. Zwischen Zählen und Er-Zählen besteht ein ungeahnter Zusammenhang⁵⁶⁴. Die Anekdoten, nach denen der Großvater „hungert“, sind also auch bereits ein Glied in der ökonomischen Kette geworden⁵⁶⁵, die Dorf und Stadt, Einheimische und Durchreisende verbindet⁵⁶⁶. Das Motiv des Tauschhandels wird auch explizit genannt – jedoch nur im Bereich

⁵⁶² Diese Episode in ZM, wohlgerichtet dem letzten Text der *Večera*, ist eine Umkehrung des Motivs im ersten Text des Zyklus (SJ), in dem der Held seine Schwiegermutter mit Schmutz bewarf.

⁵⁶³ Mann (1988, 18-19) hat darauf hingewiesen, daß sich in Gogol's frühen Texten das „veseloe mesto“ (der Bachtinsche Marktplatz) oft in ein „zakoldovannoe mesto“ verwandelt (auch in SJ, wo der Markt an dem teuflischen Ort einer zerhackten Teufelsbluse stattfindet). In VNIK findet sich ebenfalls der ‚schlechte‘ Ort an der Straße, an dem der Ausschank („шинок на Опoшнянской дороге“, Gogol' I, 151) steht, und den die *chutorjane* verlassen. Vgl. hierzu Smirnov 1979, 589.

⁵⁶⁴ Foucault (1987, 26) schreibt, daß ab 1800 Warentausch und Geldverkehr Gegenstände ökonomischer Analyse wurden; es findet sich auch eine parallele Entwicklung in der Literatur (dazu auch Frank 1989, 38). In Gogol's Texten, insbesondere im späteren Motiv des Kaufs toter Seelen, die keinen realen, nur einen nominellen Wert haben, wird eine eigene ökonomische Logik entwickelt. Die Themen Geschäft, Tausch, Ware und Warenfetischismus, Geld u.a. spielen in Gogol's Werk eine erstaunlich große Rolle, die bisher noch nicht zum Objekt einer Untersuchung geworden ist (bereits in seiner KVV legte er einen *Kommerčeskij slovar'* an, in dem Fachausdrücke wie *ažio*, *blank*, *kabala*, *kass-buch*, *kopej-buch*, *memorial*, *rekambio*, *šrot* erklärt werden; Gogol' IX, 514-516). Zu einer Vereinheitlichung der Zahlungsmittel in Russischen Reich kam es übrigens erst 1814.

⁵⁶⁵ In OT wird das Motiv des Abzählens auf die nach der Bewirtung übriggebliebenen Melonenkerne, also den Rest bzw. Abfall, übertragen. Ivanickij (1989, 25) sieht diese Prozedur als Vergeistigung des Physiologischen an: „Физиологический акт (поедание дыни) вводится в мемориальный план как духовный факт: Перерепенко кладет семена в конверт и помечает, когда и с кем она съедена.“ Inwieweit die Aufbewahrung von Melonenkernen als „Vergeistigung“ des Physiologischen angesehen werden kann, ist fraglich. Im Fall des pedantischen Pererepenko wäre es angebrachter, von einem ökonomischen Denken mit stark rechnerischem Interesse zu sprechen. Dies wird schließlich auch in den Verhandlungen um das Schwein bzw. das Gewehr als Tauschobjekte deutlich. Die Bedeutung der Kerne ist zweifach: Zum einen gehören sie zu jenen Objekten, die – ähnlich wie der Spülicht und Kesselinhalt in ZM – als Rest nach dem Essen übrigbleiben, also eine Art Exkrement darstellen, zum anderen enthalten sie als Samen neues Leben, das aber von Pererepenko in steriles Papier gehüllt wird, und dadurch seiner potentiellen Fruchtbarkeit beraubt wird. Zu den einkuvertierten Melonenkernen vgl. auch Kap. V. I.

⁵⁶⁶ In der Beschreibung des nach Geschichten hungernden Großvaters kann man Parallelen zu Gogol's eigenen Bitten um Anekdoten und ethnographisches Material bei seiner Mutter se-

der Viktualien. Gegen die Früchte tauschen die Nachbarn Hühner, Puten und Eier. Gegen Ende der Geschichte bezieht der Großvater sogar seine Enkelkinder mit seiner scherzhaften Drohung, sie gegen Hühner einzutauschen, in diese Ökonomie ein: „За обедом опять старичина разговорился, стал пугать меньшого брата, что он обменяет его на кур вместо арбуза“ (Gogol' I, 313). Daß die Kinder an Melonen statt gegen Hühner eingetauscht werden, ist auch dadurch motiviert, daß die Bewacher des *baštans* (der Großvater und die Enkel) in einem Hühnerstall wohnen. Die Gleichsetzung von Menschen mit Zuchttieren, die primär zum Verzehr vorgesehen sind, wird bereits in NPR (eine Frau trägt in einen *koljadki*-Sack statt eines Ebers ihren Mann nach Hause) und IFŠ (die zukünftige Frau des Helden hat im Traum ein Gänsegesicht), thematisiert. Insbesondere das Geflügel geht mit dem Menschen ein Äquivalenzverhältnis ein und trägt (potentiell) weibliche Züge⁵⁶⁷.

Der *baštan* ist offensichtlich ein teuflischer Ort, an dem die „*nečistaja sila*“ (Gogol' I, 318) herrscht⁵⁶⁸. Das Hühnerhaus (*kuren'*), das auf dem *baštan* steht, und in das der Großvater und seine Enkel umgezogen sind, um so direkt an der Straße Handel treiben zu können, kann auch als Verweis auf die Behausung des weiblichen Teufels (Baba-Jaga)⁵⁶⁹, das Hexenhaus auf Hühnerbeinen (*izba na kurinych nožkach*) gelesen werden. „Die Hütte stellt somit einen Übergang dar, eine Grenzsituation zwischen dem Diesseits und dem Jenseits“ und spielt in Initiationsriten eine Rolle (Becker 1990, 73). Zum Hühnerhaus der Hexe erhält man nur Zutritt, wenn man die magische Formel kennt („Избушка, избушка! Стань к лесу задом, а ко мне передом!“)⁵⁷⁰ – ähnlich ergeht es dem Großvater mit dem imaginären Ort, in den er nur durch den Fluch und das Aufstoßen des Stockes gelangen kann.

Die *nečistaja sila* wird also trotz der expliziten Rede von *satana* und *čerti* weiblich verstanden. Und wirklich: In ZK werden die Männer aus dem Wohnhaus verjagt oder müssen in der

hen. In den Briefen betonte er übrigens ihren merkantilen Wert (im Brief an seine Mutter vom 30.4.1829, Gogol' 10, 141). Vgl. Kap. IV.1.5.

⁵⁶⁷ Vgl. Gogol's Brief an Pogodin von Anfang November 1843, in dem er dessen Charakter als „weibisch, huhngleich“ bezeichnet und diese beiden Attribute gleichsetzt: „[характер], который называл я внутренно бабьим, куриным“. (Gogol' XII, 227) Siehe auch Kap. VII.

⁵⁶⁸ Darauf deuten neben den expliziten Teufelsbeschwörungen und -beschimpfungen auch die Tierstimmen hin, die den Großvater nachäffen, darunter das Blöken eines Schafs. In VNIK hat der Teufel Basavrjuk einen Hammelkopf, in PG erscheinen die Teufel in zoomorpher Gestalt.

⁵⁶⁹ Der Teufel weiblichen Geschlechts ist die Hexe, die die negative Variante der *mat' syraja zemlja* repräsentieren kann. In ZM verbindet sich das Teuflische, das (aufgrund des Verständnisses des ‚Unreinen‘ als Analen; vgl. Anm. oben) durch das Motiv des mit Unrat gefüllten Gefäßes bedingt ist; dieses Gefäß, sei es nun ein Tontopf (*goršok*) oder, metaphorisiert, der weibliche Körper selbst (bzw. die Genitalien), wird meist der Frau zugeordnet und als mit unreiner Erde angefüllt phantasiert (eine Ausnahme bildet der karnevalisierte Großvater in ZM; vgl. Kap. IV.2.). In MD dann erhält eine weibliche Figur den sprechenden Namen *Koroščka* („kleine Schachtel“), der mit der diabolischen Tabakdose aus *Šinel'* zusammenhängt.

⁵⁷⁰ Zit. nach Becker 1990, 73. In den meisten Märchen liegt die Hütte hinter einem Wald, in einem Märchen ist von einem *gumno*, in Afanas'evs Märchen Nr. 96 ist von *čistó pole* die Rede. In Gogol's ZM kommt sowohl ein *gumno* (als Orientierungspunkt) als auch eine Analogie des *čistoe pole*, das „gladkoe mesto“ vor. – Becker weist außerdem auf den Tiercharakter der Hütte hin (ibid., 73-75).

Fremde Handel treiben (der Vater ist zur erzählten Zeit gerade auf der Krim, um dort Tabak zu verkaufen⁵⁷¹); die Frauen herrschen über Haus und Hof, und das über dem Familienoberhaupt ausgeschüttete Spülicht indiziert, daß sie vor dem Familienältesten keinen Respekt mehr haben⁵⁷².

So bekräftigt ZK indirekt das in der vorhergehenden Erzählung IFŠ beschriebene moderne Matriarchat (verkörpert in der Figur der Vasilisa Kašporovna⁵⁷³), dessen Macht sich in der Schaffung und Überwachung effizienter ökonomischer Systeme (Vasilisas Wirtschaftlichkeit) ausdrückt, die mit der altväterlich-idyllischen Bewirtschaftung des Landes brechen⁵⁷⁴. Zum *zakoldovannoe mesto* wird der *baštan* durch die materielle Gier des Helden, dessen einziger Wunsch es ist, den Goldschatz zu finden. Der verwunschene Ort als *gladkoe mesto* (Gogol' I, 311), auf dem der Kosake seinen Tanz nicht zu Ende führen kann, ist also zugleich der Ort der Entmachtung des Mannes, seiner „Kastration“⁵⁷⁵. Das *gladkoe mesto* nimmt wörtlich die Beschreibung der blanken Stelle in der Erzählung „Nos“ vorweg.

8. Die Frau als Medium oder das Spinnrad als Traummaschine

Im Traum der Frau des Helden in PG, der zeitgleich mit seinem Höllenabenteuer stattfindet, fährt ein Ofen im Zimmer herum und jagt mit einer Schaufel Töpfe und Bottiche aus dem Haus: „[...] рассказала, как ей снилось, что печь ездилa по хате, выгоняя вон лопатую горшки, лоханки, и чорт знает что еще такое. ‚Ну‘, говорит дед: ‚тебе во сне, мне наяву‘.“ (Gogol' I, 190-191, H.d.A.)

Mit der Replik des Großvaters, die die Traumwelt seiner Wachwelt parallel setzt, wird ein psychologisches und zugleich psychopoetisches System bezeichnet, das der wort- und erzähl-künstlerischen Struktur von PG zugrundeliegt. Es handelt sich um die in Freuds *Traumdeutung*

⁵⁷¹ Der Tabak gehört in Gogol's Werk zur Sphäre des Teufels (NB die Tabaksdose mit dem gesichtslosen General in *Šinel'*).

⁵⁷² Hier fällt der Gegensatz zu der unmittelbar vorhergehenden Erzählung SM auf, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielt und der Mann (sei es nun Danilo oder der *koldun*) uneingeschränkt das Sagen in der Familie haben.

⁵⁷³ Vasilisa prekrasnaja ist der Name einer tapferen Märchenheldin, der die Baba-Jaga zu Hilfe kommt.

⁵⁷⁴ Vgl. das Sprichwort „Не столько муж мешком, сколько жена горшком. (сберегает)“ (Dal' II; 371), das die Sparsamkeit durch den *goršok* der Frau metaphorisiert. – Die Ablösung des idyllischen Arkadiens, in dem die Früchte auch ohne harte Arbeit gedeihen, erfolgt in Gogol's Werk in zwei Richtungen: Wird der phantastisch-märchenhafte Modus gewählt, verwandelt es sich in einen unnatürlich hyper-fruchtbaren Märchenacker (ZM), in der realistischen Variante wird aus ihm unfruchtbares, modernes Ödland (SP).

⁵⁷⁵ Hier wieder der äsopische Subtext: Katharina II. gewährt materielle Privilegien im Tausch gegen die Aufgabe der Kosakendemokratie. „Als materialisiertes Idealprinzip wird das Geld zur hermetischen Grundkraft, zum ‚allgemeinen Kuppler‘, zum ‚wahren Bindungs-mittel‘, ja zur universellen ‚galvanischen‘ Kraft der Gesellschaft. Es vertauscht Imaginäres und Existierendes, Einbildung und Wirklichkeit, Sein und Schein.“ (Frank 1989, 32; die Zitate stammen aus Marxens „Zur Kritik der politischen Ökonomie“)

beschriebenen Prinzipien der Traumarbeit und das Verständnis des Traums als Text bzw. Gewebe.

Geht man davon aus, daß die Höllenfahrt in PG ein reales Ereignis darstellt, dann ist der in der Erzählzeit gleichzeitig stattfindende Traum der Großmutter vom lebendigen Ofen die chiffrierte Repräsentation desselben; ein ähnlicher Fall lag in GK vor, wo die wirkliche Reise des Mannes im Traum der Frau in entstellter Form verdoppelt wird⁵⁷⁶. Im Traum der Großmutter wird die Hölle (entsprechend der konventionellen Metaphorik) zu einem Ofen⁵⁷⁷, die teuflischen Schüsseln in der Hölle gehören zum gleichen Paradigma wie das Eßgeschirr, das aus der Stube herausgejagt wird – ebenso wie übrigens die formähnliche, da konkave, Mütze, die dem Großvater aus der Tiefe der Hölle ins Gesicht fliegt. Die Frau des Großvaters ist durch den Traum (über den wir nur aus ihrer eigenen Erzählung erfahren) als Medium ausgewiesen, das in einem unbewußt-schlafwandlerischen Zustand die Abenteuer zu einem Text mit einer eigenen Szenerie verarbeitet, der Höllentreiben aus dem Jenseits in die nun mit unheimlichen Eigenschaften ausgestatteten eigenen vier Wände (das Fremde im Eigenen)⁵⁷⁸ verlegt.

Die besondere Position des Mediums, das eine extreme Ausprägung einer ‚Autor‘-Instanz ohne Identität darstellt, erklärt sich zweifach: Das Medium inkorporiert (und transformiert) fremdes Material („Stoff“), ähnlich wie der Herausgeber Rudyj Pan'ko, der als Funktion seiner Erzählerfiguren auftritt, ihre ‚Fäden zusammenwebt‘. Das Medium ist in dieser romantischen Erzählung, die mit der Schilderung der um Schauer märchen bittenden Mädchen beginnt⁵⁷⁹, als

⁵⁷⁶ In beiden Fällen handelt es sich um einen Alptraum, der den gefährlichen bzw. negativen Erlebnissen des Ehemannes bzw. Geliebten entspricht. Lotman irrt, wenn er schreibt, die Handlung im alltäglichen Raum würde unterbrochen, sobald sie in der phantastischen Welt fortgesetzt würde. „Эти два пространства взаимно исключают друг друга: когда действие перемещается в одно из них, оно останавливается в другом.“ Lotman (I, 421) In PG liegt gerade eine Homologie zwischen dämonischer und häuslicher Sphäre und kein Dualismus dieser Bereiche vor.

⁵⁷⁷ Der Ofen ist nicht nur metonymisches Zeichen der Hexe, sondern auch metaphorische Ersetzung: die Hexe ist der Prototyp der aggressiv inkorporierenden Frau, die ihr Opfer in ihren Körper, der als *peklo-peč'-pečora* (Hölle - Ofen - Höhle) fungiert, aufnimmt; vgl. auch die erste Bedeutung des *vertep*-Theaters – ‚Höhle‘ – , im *vertep* steht die Geburt Christi im Zentrum; (zum Backofen als Mutterschoß im Märchen „Hänsel und Gretel“ vgl. Laiblin 1936, 112). Die Verwendung des (im Glossar vermerkten) ukrainischen Worts *peklo* (Gogol' I, 108) für Hölle (statt des großrussischen *ad*) ermöglicht eine volksetymologische Beziehung zu *peč'* („backen“), die paronymisch das Motiv des Backens und der Speisen akzentuiert, das in der Beschreibung der Eßszene in der Hölle eine Rolle spielt. Wenn der Großvater einen Bissen in den Mund stecken will, gelangt dieser immer wieder in einen fremden Mund. NB auch die Homographie von *peklo* - ‚Hölle‘ und *peklo* - ‚Brotchieber‘ (zum Hereinschieben der Laibe in den Ofen). Zur Verbindung von Mutter und Hölle im Bild von des Teufels Großmutter vgl. Rank 1924, 127. Der Ofen spielt auch im alchemistischen Akt der *decoctio* eine wichtige Rolle.

⁵⁷⁸ Hier tritt wieder das Phantasma des bedrohlichen Mutterleibs in Aktion, das sich mit den real und synekdochisch verschachtelten Vorstellungen von Haus, Ofen, Gefäß und der metaphorischen Gegenbildung dazu, der Hölle, mühelos verbindet. Das Fremde im eigenen Haus ist zweifellos die Frau, deren leerer, nach Anfüllung strebender, Leib das Haus selbst auf unheimliche Weise verdoppelt und seine Funktion einnehmen kann (vgl. dazu Drubek-Meyer 1994). Hier zeigt sich noch einmal deutlich die negative Besetzung des *dom* bei Gogol', der bisher noch nicht Rechnung getragen wurde (zu Vajskopfs These vgl. IV.1.)

⁵⁷⁹ „Ведь я знаю, каждая дрожит под одеялом, как будто бьет ее лихорадка, и рада бы

spezifisch weiblich kodiert. Die *Večera* bauen gattungsmäßig auf der Tradition der *večernicy* auf⁵⁸⁰, die im Vorwort zum ersten Buch beschrieben werden: „[...] у нас соберется в одну хату толпа девушек [...] с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет глаз в сторону; но только нагрянут в хату парубки с скрипачом – подымется крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие шутки, что и рассказать нельзя. Но лучше всего, когда собьются все в тесную кучку и пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню. Боже ты мой! Чего только не расскажут! Откуда старины не выкопают! Каких страхов не нанесут! Но нигде, может быть, не было рассказываемо столько диковин, как на вечерах у пасичника Рудого Панька.“ (Gogol' I, 104, H.d.A.) Die *večernicy* werden in dieser Passage so beschrieben, als entstünden sie aus der weiblichen Tätigkeit am Spinnrad, die jedoch nur ‚vorgetäuscht‘ sei. Die eigentlichen Erzähler sind jedoch (zumindest in Gogol's *Večera*) die Männer.

Vom Höllentreiben erzählt der Großvater, sonst nicht um eine Anekdote verlegen, ungerne. Er hat sogar „vergessen, daran zu denken“ („Об возне с чертями дед и думать позабыл“), und wenn ihn jemand daran erinnert, tut er so, als ob die ganze Sache ihn nicht betreffen würde („как будто не до него и дело шло“), und es kostet viel Mühe, ihn zu überreden, die Geschichte noch einmal zu erzählen („великого стоило труда пересказать все, как было“)⁵⁸¹. Die Frau (ein wichtiges Speichermedium in der oralen Tradition) ist verantwortlich für das Merken der Geschichte: jedes Jahr vollführt sie ihren Tanz aufs Neue („[...] бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что танцуется, бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься в присядку.“ Gogol' I, 190, 191)

Bei dieser Funktionsverteilung liegt es nahe, von festen Erzählersubjekten abzusehen⁵⁸². Der erste Teil der *Večera* endet daher mit einer Betonung des volkstümlichen subjektlosen (bzw. von anderen Subjekten beeinflussten), aber keineswegs kollektiven Erzählens, das durch die außer sich geratene Frau, den besinnungslosen Tanz und das Spinnrad repräsentiert wird.

Würde die die Phantastik untergrabende Endszene mit der Zarin fehlen, könnte die ganze Geschichte des Großvaters im Rückblick auch als Traum der Frau aufgefaßt werden. Die Par-

с головою влезть в тулуп свой. Царапни горшком крыса, сама как-нибудь задень ногою кочергу – и Боже упаси! и душа в пятках. А на другой день ничего не бывало, навязывается сызнова: расскажи ей страшную сказку, да и только.“ (Gogol' I, 181) Zur weiblichen Leserin von romantischer Romanliteratur vgl. Kittler 1987.

⁵⁸⁰ Zu den geselligen Abenden, die auch als *dosvetki* und *posidelki* bezeichnet werden, vgl. Sumcov 1910.

⁵⁸¹ Ihr regelmäßiger Veitstanz hat jedoch auch einen fremden Urheber: Er wird darauf zurückgeführt, daß der Großvater es versäumt habe, das verzauberte Haus sogleich weihen zu lassen.

⁵⁸² Vgl. auch Rudyj Pan'kos Bemerkung, den Lesern würde es nichts ausmachen, wenn es ihn gar nicht gäbe (s.u.)

allelität von *vo sne* und *najavu*⁵⁸³ kann dann anders gedeutet werden, v.a., wenn man der Frau auch hier die aktive Rolle in der Handlung zugesteht, die sie in den meisten Texten der *Večera* spielt. Die entsprechende Passage im Text lautet: „И в самом деле, баба сидит, заснувши перед гребнем, держит в руках веретено и, сонная, подпрыгивает на лавке.“ (Gogol' I, 190, 191, H.d.A.)⁵⁸⁴ Während des Traums hüpfet die Frau im Schlaf auf der Bank umher und hält dabei das Spinnrad (= die Maschine der Traumtextgenerierung) in der Hand (die Rede ist von der Spindel [*vereteno*] und dem Kamm [*greben'*]), spinnst bzw. webt also den Text der Höllengeschichte ihres Mannes. Hier spielt auch der Mythos der Schicksalsparze eine Rolle, der die Frau am Spinnrad in der Schlußszene von PG in die Position der eigentlichen Urheberin des Textes setzt. Hier findet sich ein verbaler Bezug zur Jahrmartsszene: der Zaporoger Kosake tanzt „wie eine Spindel in einer weiblichen Hand“. Daß die Helden der *Večera* meist nach der ‚Pfeife‘ der Frauen (bzw. der *nečist'*) tanzen, wurde bereits dargelegt. Hier findet jedoch eine Umkehrung statt: Die Frau ist zwar gezwungen, die Unvorsichtigkeit ihres Mannes durch den zwanghaften Tanz zu büßen, ‚spinnst‘ dabei jedoch zugleich ihr eigenes ‚Garn‘.

Es ist ein verhängnisvolles Garn, das die Zarin und die Ehefrau für den Großvater spinnen – doch setzt sich diese misogynen Linie in PG nur andeutungsweise durch, indem das politische ebenso wie das *gender*-Thema einen fein gesponnenen Subtext bilden.

9. Erweiterung der Sicht und ‚Ikonoklasmus‘

Insbesondere zwei Erzählungen des zweiten Buchs der *Večera* enthalten Motive, die in „Vij“ aufgegriffen werden: SM und ZM. Foma Grigor'evičs Großvater aus ZM ähnelt Choma aus „Vij“ nicht nur durch den Namen seines Enkels (russ. Foma = ukr. Choma)⁵⁸⁵, sondern auch durch seinen Pícaro-Charakter; die Gespenster, die den Großvater erschrecken, als er nach dem Schatz gräbt, ähneln denen, auf die Choma in der verwahrlosten Kirche trifft. Ebenso wie Choma ist der Großvater das Opfer übernatürlicher Raumtransformationen⁵⁸⁶, die in beiden Fällen von dem Auftritt einer unheilvollen Gruppe ‚auswärtiger‘ Männer („Vij“: die Kosaken, die den Helden zum *sotnik* bringen und seine Flucht verhindern, ZM: die vorbeikommenden *čumaki*) begleitet werden. In „Vij“ verlaufen sich die drei Seminaristen in der nächtlichen Steppe, in der die übliche Topographie phantastisch transformiert ist, in ZM handelt es sich um einen durch Zauberei geschaffenen Punkt, von dem aus man sowohl den Schuppen des

⁵⁸³ Das Parallelsetzen von Alltagswelt und phantastischer Sphäre kehrt in „Vij“ in einer psychologisch elaborierten Form wieder: dort verarbeitet der Held die tagsüber gehörten Schauer-märchen in seinen Wahrträumen in der nächtlichen Kirche.

⁵⁸⁴ Vajskopf (1993, 15-16) interpretiert diese Szene im Anschluß an Ju. Mann im Kontext eines dualistischen Fatalismus, der davon ausgeht, daß alle Figuren von einer höheren (entweder guten oder bösen) Macht gelenkt seien: „Личность героя – только часть или отпечаток некоего внеположного целого.“

⁵⁸⁵ Wir erfahren seinen Namen nicht, aber oft wurde der Enkel nach dem Großvater getauft.

⁵⁸⁶ Vgl. hierzu Belyj (1933, 126, 128: „Ландшафт Гоголя движется, меняя свои очертания“ - „Таков ландшафт Гоголя: он – видоизменен;“) und Lotman 1968.

Schreibers als auch den Taubenschlag des Popen sehen kann, ein Umstand, der im alltäglichen Raum unmöglich ist: „[...] место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно. ‚Нет, это не то место. То, стало быть, подалее; нужно, видно, повернуть к гумну!‘ Поворотил назад, стал идти другою дорогою – гумно видно, а голубятни нет!“ (Gogol' I, 312-313) Der reale und der irteale Raum unterscheiden sich v.a. durch das (Un)vermögen des in ihm plazierten Helden, von einem fixen Punkt zwei Dinge sehen zu können. Es handelt sich also um visuelle Fähigkeiten, die dem Helden zuteil werden, bevor er den richtigen Punkt finden und den „Schatz“ heben kann⁵⁸⁷. Auch dieses Motiv nimmt die magische Blickszene in „Vij“ vorweg, knüpft aber auch an SM an, wo am Schluß der Erzählung eine übernatürliche Weitsicht eintritt, und der Zauberer stirbt, nachdem der rächende Ritter (ein Untoter, wie auch der Vij) die Augen öffnet und ihn auslacht („Тут чудится колдуну, что все в нем замерло, что недвижимый всадник шевелится и разом открыл свои очи.“ Gogol' I, 278). Als der Zauberer tot ist, stehen auch seine Augen weit offen („Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов от Киева, и от земли Галичской, и от Карпата, как две капли воды схожих лицом на него“ *ibid.*). Für diese Stelle gilt der gleiche folkloristische Hintergrund wie für die Schlußszene in „Vij“, die Vjač.Vs. Ivanov dargelegt hat. Die Größe der Leiche in der Erde entspricht den Ausmaßen eines Riesen in einer keltischen Sage, dem vier Leute auf dem Schlachtfeld die Lider hoben, damit sein Blick die Feinde töte (Ivanov 1971, 135). In einem Märchen aus dem Vjatsker Gebiet bedeuten die geschlossenen Augen des Ungeheuers Idol Idolyč Leben, die offenen jedoch den Tod⁵⁸⁸; diese Opposition wird in SM reproduziert. In SM wird das auf folkloristisches Material gestützte Paradoxon des sehenden Toten eingeführt, in „Vij“ wird die Etymologie des Namens Vij (ukr. *vija*, *vij*, ‚Wimper‘) in der Blickszene entfaltet.

Vajskopf (1993, 41) hat scharfsinnig darauf hingewiesen, daß die übernatürliche Weitsicht in SM eine Spiegelung sein muß, da Galizien linkerhand liegt – dies bedeutet jedoch bei einem gen Süden gewandten Betrachtern, daß dieses Bild spiegelverkehrt ist.

⁵⁸⁷ Vgl. auch Somovs im *Nevskij Al'manach na 1830 god* erschienene Erzählung „Skazki o kladach“: „Там останавливается на холме, откуда в день шестого августа, за час до солнечного заката, человеческая тень ложится на полверсты по равнине, идет к тому месту, где тень оканчивается, начинает рыть землю [...]“ (*Russkie al'manachi* 1989, 253). Ähnlichkeiten in den Motiven und ihrer übergeordneten Funktion findet man auch in E.A. Poes Erzählung „The Gold Bug“ (1843), wo es um das überaus komplexe Positionieren eines Schatzes geht. Die dazu benötigten Orientierungshilfen sind die Entzifferung eines Kryptogramms und ein goldener Scarabaeus, der durch das linke Auge (hier wird das Todorovsche „Blickthema“ in einer realisierten Form präsentiert) eines auf einem Baum befestigten Totenkopfs fallengelassen werden muß.

⁵⁸⁸ „(3) открывание глаз – смерть (или сон); (4) закрывание глаз – жизнь.“ (Ivanov 1973, 168)

Als der Großvater in ZM bei sich denkt, daß es sich „genau um die gleiche Stelle“ handelt, täuscht er sich. In der chiasmischen Konstruktion „голубятня торчит; но гумна не видно / гумно видно, а голубятни нет“ wird bereits der umgekehrte Parallelismus am Ende der Erzählung vorbereitet. Spätestens als der Großvater voller Wut seinen Stock auf den Boden in seinem *baštan* stößt, und die irrealen Perspektive auf Schuppen und Taubenschlag sich wieder einstellt, wissen wir, daß der *baštan* selbst der verwunschene Ort ist⁵⁸⁹. Lotman kommt in seinem Aufsatz über den künstlerischen Raum bei Gogol' zu dem Schluß, der phantastische und alltägliche Raum seien in den *Večera* streng getrennt, zwischen ihnen verlaufe eine Grenze; gerade über ZM sagt Lotman (I, 420): „Нетрудно заметить, что бытовые и фантастические сцены здесь, даже в пределах одной повести, никогда не локализуются в одном и том же месте.“ Dieser Folgerung kann man in bezug auf ZM widersprechen. Denn auch wenn der *baštan* und das *zakoldovannoe mesto* nicht das Gleiche sind, so sind sie doch physikalisch derselbe Ort; sie gleichen sich nicht in der von ihnen jeweils vorgegebenen Raumwahrnehmung, die der Großvater einnimmt. Der *baštan* enthält (als totemisierte Erde) sowohl die phantastische als auch die alltäglich-gewöhnliche Welt, die eben nicht durch eine Grenze oder einen topologischen Dualismus voneinander getrennt sind. Die dämonisierte Erde ist nicht mit sich selbst identisch.

Das Thema der Identität wird also auf mehreren Ebenen durchgespielt: In den Tropen, auf der Handlungsebene und in der Perspektivik der Figuren.

Die Negation jeglicher Möglichkeit einer unproblematischen Identität (in Hinblick auf *gender*, Generation, Konfession und Nation) in den *Večera* bringt das zentrale Thema des Frühwerks Gogol's zu einem vorläufigen Ende. Erst später in der Schaffensgeschichte der MD wird die Nichtübereinstimmung zwischen Idealbild und Realisierung im Bereich der Philosophie abgehandelt: Wie weit kann sich der Mensch durch Transformationen seinem Idealbild nähern?

Wie Stephen Baehr sagt, wird in der Orthodoxie die Kirche als Himmel auf Erden angesehen. In der sakralen Sphäre ist die Verwandlung zum Göttlichen auch schon auf der Erde möglich:

Depictions of the church as heaven on earth reflect a characteristic of Byzantine theological thought that John Meyendorff has called ‚realized eschatology‘ – the assumption that the transfiguration and deification of man are accessible now, not just in the future. (Baehr 1991, 16)

Möglich wird diese Transfiguration durch die Imitation des Göttlichen. Das Thema der Abbildung, der Mimesis, der Ähnlichkeit, des *podobie* spielen in der orthodoxen Theologie, die

⁵⁸⁹ So wird er an dieser Stelle auch erstmals vom Erzähler bezeichnet; der Großvater selbst nennt es „проклятое место“ (Gogol' I, 313).

hier platonischen Urbild-Abbild-Mustern folgt, eine maßgebliche Rolle; dies drückt sich am augenfälligsten in der Ikonenmalerei, aber auch im aus Byzanz übernommenen Symphonia-Prinzip (der weltliche Herrscher als „lebende Ikone“ Gottes)⁵⁹⁰ aus.

Diese Ikonodulie hat ihre Wirkung auch auf die weltliche Ästhetik der Romantik. Folglich stützen sich in der Einschätzung des ästhetisch erfahrbaren Kunstwerks als Abbildung des Göttlichen Romantik und orthodoxe Ikonodulie. Gogol' jedoch hat sich in den *Večera* bereits ziemlich weit von dieser Ausprägung der romantischen Ästhetik entfernt, da er gerade mit dem grotesken *bezobrazie*, dem Monströsen, arbeitet. Dies zu zeigen, wird u.a. die Aufgabe des Kapitels über „Vij“ sein, wo diese Entwicklung kulminiert. Angelegt in dieser Problematik ist bereits die Frage nach der Möglichkeit, Gott abzubilden. Gogol's Antwort der Periode der *Večera* findet sich am Schluß von NPR, wo Vakulas abstoßendes Fresko des Teufels in der Hölle, das sich neben der Kirchtür befindet, Angst und Schrecken verbreitet; merkmalshaft ist, daß er den Chor nicht mit figürlichen Heiligendarstellungen ausmalt, sondern nur mit Ornamenten (in den teuflischen Farben!) schmückt („выкрасил даром весь крылос зеленою краскою с красными цветами“, Gogol' I, 243)⁵⁹¹. Der gottesfürchtige Maler und Teufelsbezwinger Vakula kann Gott nur in einer negativen Form verherrlichen – und schließlich kann er nur das malen, was er als Schmied (und Sohn einer Hexe) selbst kennt: das Feuer und den Rauch in der höllischen Esse. Der Einsatz des Ornaments läßt sich im Kontext der Episode am Zarenhof erklären, als Vakula ein Bild eines offensichtlich westeuropäischen (katholischen) Malers bewundert. Es ist die Madonna mit Kind:

[...] он невольно подошел к висевшей на стене картине. Это была пречистая дева с младенцем на руках. ‚Что за картина! что за чудная живопись!‘ рассуждал он, ‚вот кажется, говорит! кажется, живая! а дитя святое! и ручки прижало! и усмехается, бедное! а краски! (Gogol' I, 235, H.d.A.)

Diese Madonna ist so lebendig, daß sie aus dem Bild herabsteigt und am Ende der Erzählung vor Vakulas Haus steht: Oksana mit ihrem Kind. Einige Zeilen später wiederholen sich diese ikonographischen Details aus der Beschreibung Vakulas teilweise wortwörtlich noch einmal, jetzt jedoch in einer inversiven und grotesken Form, die durch das Betrachten des Höllen-Bildes motiviert wird:

а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: ‚Он бачь, яка кака намалевана!‘ – и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери. (Gogol' I, 243, H.d.A.)

⁵⁹⁰ Baehr (1991, 191) zitiert hier Fedotov, weist aber nicht auf den platonischen Ursprung dieser Lehre hin.

⁵⁹¹ Bei der Kombination rot-grün handelt es sich um die gleichen teuflisch-karnevalesken Farben, die Chivrvja in SJ trägt (vgl. oben). Das rote Pflanzenornament auf grünem Grund scheint auch nicht unbedingt mit den Farben des kirchlichen Himmels übereinzustimmen.

Aber auch diese höllische Darstellung ist in der Syntax der Schilderung der Erlebnisse des Schmieds am Zarenhof vorgeformt. Nachdem er die Madonna betrachtet hat, fällt sein Blick auf eine Klinke aus Messing, die ihm noch grandioser vorkommt als das Kunstwerk („Сколь, однакож, ни удивительны сии малевания, но эта медная ручка,“ продолжал он, „еще большего достойна удивления. Эк какая чистая выделка! это все, я думаю, немецкие кузнецы, за самые дорогие цены делали [...]“ Gogol' I, 235, H.d.A.)⁵⁹². Dieser burleske Sprung vom Madonnenbild eines großen Meisters zur Türklinke wird bereits durch seine Bewunderung für das schmiedeeiserne Treppengeländer, das ja in den Bereich seines Metiers fällt, vorbereitet. Offensichtlich interessiert Vakula weniger die mimetische Darstellung des Himmlischen und Schönen als das handwerklich Ausgefeilte und das Ornamentale (das geschwungene Geländer, die Form der Klinke und des Schlosses und die arabesken Blumen in der Kirche)⁵⁹³.

Die Gogol'sche Ästhetik der Groteske und des Häßlichen steht also in direkter Beziehung zu einer primitiven, folkloristischen Apophatik, die dem Prinzip der Ähnlichkeit, der Ikone und des Ikons des Göttlichen widerspricht; möglicherweise ist hierfür tatsächlich eine heterodoxe Ästhetik verantwortlich (Vajskopf [1993] sucht Gogol's häretische Tendenzen herauszustellen, jedoch meist nur im Bereich der Weltanschauung). In erster Linie liegt die Apophatik in der Gogol'schen Ästhetik begründet, die Mimesis, platonisches Abbilden wohl unbewußt zugunsten von Verfremdung, Figuration und Dissimulatio ablehnt. Ein *podobie* des Göttlichen anzufertigen ist dem Künstler nicht gegeben; je ‚realistischer‘ und ‚lebendiger‘ er abbildet, desto teuflischer ist das Machwerk (vgl. P). Wie wir später sehen werden, wird Gogol's groteske Poetik, die er selbst nach einiger Reflexion als diabolisch sehen mußte, dämonisiert.

In den letzten eher düsteren Sätzen von NPR, dieses ansonsten durchweg komischen Textes, wird das Thema der Repräsentation des Monströsen und die mit Angst verbundene Aisthesis solcher Kunstwerke in nuce vorgeführt. Die mittelbare Konfrontation mit dem Verdrängten (dem Teufel, der *kaka*, der infantilen Sexualität) geschieht also in der grotesken Kunst, die immer auch die Aufgabe hat, mehr oder weniger entstellt an das Jüngste Gericht und die individuelle Hölle jedes einzelnen Sünders zu erinnern. Dieser Verknüpfung von grotesker Tropik und Figuration, Mnemotechnik und Psychoanalyse wird das Kapitel VIII.2. nachgehen.

⁵⁹² Durch die Polysemie des Wortes *ručka* ist der Übergang von den Händen des Jesuskinds (*ručki*) zur Klinke (*ručka*) an der Tür möglich; beiden gemein ist die hohe Wertschätzung des Schmieds, der jedoch die Messing-*ručka* mehr schätzt als die gemalte Hand des Gottessohns. Schließlich besteht seine Mission darin, goldene Zarenstiefel (vgl. die optische Nähe der Metalle Gold - Messing) zu holen und nicht, malen zu lernen, was sich auch darin zeigt, daß er (in sein Dorf zurückgekehrt) keine Anstalten macht, den großen Meister zu imitieren. Er braucht es auch nicht zu tun, da seine Frau den lebendigen *obraz* der Madonna darstellt.

⁵⁹³ Zum „dekorativen Ornamentalen“ bei Gogol' vgl. Belyj 1933, 231. Belyj vergleicht Gogol's Flächigkeit der *Večera* mit u.a. ukrainischer Ornamentik (ibid., 131).

In der Entwicklung von Gogol's Werk zeichnet sich eine Abnahme von grotesker Motivik und die Zunahme der Stilgroteske ab. Während es in *Šinel'* eine Stilheterogenität bzw. -groteske gibt – Eichenbaum spricht von einem Zusammenprall der Stile⁵⁹⁴ – fehlt diese in den einzelnen Erzählungen der *Večera*⁵⁹⁵. Die *Večera* sind jedoch insgesamt nach dem Prinzip der Heterogenität angelegt: Nicht nur, daß komische Erzählungen sich mit lyrisch bzw. tragisch gestimmten abwechseln, sondern auch die Erzählertypen sind nach dem Kontrastprinzip angeordnet: Einmal sind es *skaziteli*, dann wieder Barden (vgl. hierzu Drubek-Meyer/Meyer 1997). Folglich liegt keine Stilgroteske (wie in *Šinel'*) vor, sondern vorwiegend thematisch Groteskes. Die klassischen Motive der Groteske (die Höhle bzw. Hohlformen, Monstrosität des Körpers, Verkleidung etc.), die man in den *Večera* findet, treten in den späteren Texten mehr oder weniger in den Hintergrund und bringen das Stilprinzip der Groteske auf den Plan. Dieser Progression von Thema bzw. Motiv zu Verfahren ähnelt der Umstand, daß in den *Večera* (und zum Teil auch in *Mirgorod*) eine auffällige Präsenz des Zoomorphen und Vegetabilen zu finden ist, die sich dann auf einer anderen Ebene im Titel *Arabeski* niederschlägt.

10. Nicht-volkstümliche Quellen des Erzählstils der *Večera*

10.1. Der *skaz* und die polnische *gawęda*

Skaz läßt sich als die Simulation der Performanz des monologischen mündlichen Erzählens (Intonation, Gestik, Mimik, Syntax, Lexikon) in einem geschriebenen Text definieren⁵⁹⁶. Oft wird Gogol's Schöpfung des *skaz* als eine Anlehnung an volkstümliche Erzählweisen angesehen (Samyškina 1979). Hingewiesen sei hier auf eine andere, bisher unbeachtete Quelle des Gogol'schen *skaz*, die in der geographisch-kulturellen Nähe der Ukraine zur polnischen Literatur begründet liegt. Es geht um die ins 17. Jahrhundert zurückgehende Gattung der *gawęda* (Erzählung im Plauderton), die in bezug auf Gogol's frühen und eher ‚harmlosen‘ *skaz* der *Večera* befruchtend gewirkt haben mag.

Fryderyk Listwan unternimmt eine Gegenüberstellung zweier in der russischen und polnischen Romantik der 1820er Jahre entstandenen bzw. wiederbelebten Genres des *skaz* und der *gawęda*. Typisch sowohl für den *skaz* als auch die *gawęda* sei, daß sie in der Dämmerstunde, oft vor dem Kamin, stattfinden (Listwan 1991, 491). Des weiteren, daß sie Regionalismen und Barbarismen verwenden, im Polnischen sind dies v.a. Latinismen (ibid.,

⁵⁹⁴ Vgl. auch: „wo der komische *skaz* plötzlich von einer sentimental-melodramatischen Abschweifung unterbrochen wird, die durch charakteristische Verfahren des empfindsamen Stils bestimmt ist.“ (Eichenbaum 1969, 149)

⁵⁹⁵ Sie ist nur ansatzweise durch die Ukrainismen vorhanden. Den Eindruck der Heterogenität erweckt in den *Večera* außerdem der Wechsel der Erzähler und ihrer Stile; dies geschieht jedoch im Zyklusganzen und nicht im Textinnern.

⁵⁹⁶ Vgl. Drubek-Meyer/Meyer 1997, 111. Gogol's *skaz* ist ein viel erforschtes Thema, das an dieser Stelle weitgehend ausgespart bleiben muß. Vgl. den Forschungsbericht in ibid., 108ff.

494). Als Besonderheit der *gawęda* (sie ist im *skaz* fakultativ), wird das fortgeschrittene Alter des Erzählers genannt ("Podeszły wiek gawędziarza odgrywa dużą rolę, co jest poniekąd koniecznością, bowiem opowiadacz „musi“ pamiętać dawne czasy, by podtrzymać ciągłość tradycji, by pouczyć młodych." *ibid.*, 496), sowie sein Hang zu moralisieren, was man über den *skaz*-Erzähler nicht sagen könne (*ibid.*).

Listwan führt als Beispiele für seine Unterscheidung von *skaz* und *gawęda* keine Beispiele aus Gogol's Erzählungen an (er erwähnt lediglich einmal den Erzähler Foma Grigor'ewič), sondern nennt neben den polnischen Autoren Leskov, Dal', aber auch Babel' und Zoščenko. In gewisser Weise tut er gut daran, Gogol' in seine Unterscheidung nicht einzubeziehen, da dessen Werke seine Klassifizierung durchkreuzen würden. Denn in Gogol's „ukrainischen“ Erzählungen gibt es einige Elemente der *gawęda*, die sich mit dem des *skaz* verbinden.

Da wäre zunächst einmal das fortgeschrittene Alter des *skaz*-Erzählers der Vorworte, Rudyj Pan'ko, das von diesem im Detail thematisiert wird. Seine Zugehörigkeit zu einer früheren, besseren Zeit und einem idyllisch-exotischen Ort (Dikan'ka läßt sich von *dikij* [„wild“] ableiten) dürfte ein Einfluß der *gawęda* sein⁵⁹⁷. Auch scheinen der Diakon und Kuročka eher gesetzte Herren zu sein; überdies erzählt der Diakon in „Propavšaja gramota“ eine Erzählung seines Großvaters nach, was seine Verbindung mit der Tradition, die für die *gawęda* so wichtig ist, betont und indirekt auch seine „Altersweisheit“ potenziert.

Zum zweiten ist eine auffällige Übereinstimmung mit der *gawęda* in der Verwendung der Barbarismen und Makkaronismen festzustellen (in den *Večera* finden sich sowohl einzelne Ukrainismen als auch ganze ukrainische Sätze). Daß es sich bei den ukrainischen Wörtern um für den großrussischen Leser zumeist unbekannte Fremdwörter handelt, belegt die Existenz der ukrainischen Glossare, die den beiden Teilen vorangestellt sind. Aufgeführt werden fremdartige Realien, Kleidung (*polutabenek*, *kuntuš*), *militaria* und Ränge der Kosaken-*staršyna* (*esaul*, *polkovyj pisar'*, *vel'možnyj get'man*). Diese Ukrainismen haben zum Teil jedoch auch eine archaisierende Wirkung – dieser Zug nähert die *Večera* ebenfalls an die *gawęda* an⁵⁹⁸.

Zum dritten wäre da Foma Grigor'ewičs Anekdote über den Lateinschüler im ersten Vorwort, die auf den *panič* gemünzt ist („он рассказал ему, как один школьник, учившийся у какого-то дьяка грамоте, приехал к отцу и стал таким латынщиком, что позабыл даже наш язык православный. Все слова сворачивает на ус. Лопата у него лопатус; баба – бабус.“ Gogol' I, 105) Diese Anekdote, die zur Ironisierung der „ausgesuchten“ Sprache des *panič* geschaltet wird, könnte ein Bezug auf die Genretradition der makkaronistischen *gawęda*, die meist in adligen Kreisen erzählt wird (Listwan 1991, 490), sein. Das Lateinische ist auch deshalb mit dem als *panič* bezeichneten Erzähler verbunden, da der Begriff selbst aus dem Polnischen stammt und den „adeligen jungen Herrn“ bezeichnet (Gogol' selbst bezeichnet sich als *nežinskij panič*; siehe 10.3.).

⁵⁹⁷ Laut Listwan (1991, 496) spielt im *skaz* eher die Verherrlichung der Jugend des Erzählers eine Rolle.

⁵⁹⁸ Zu Archaismen in der *gawęda* vgl. Listwan 1991, 496.

Es ist möglich, daß Gogol's *Večera* schon von ihrer Anlage her von dieser polnischen Gattung beeinflußt wurden – ein Thema, dem sich jedoch eine ukrainistisch-polonistische Komparativistik zu widmen hätte. Fest steht, daß die ukrainische Kultur ein Verbindungsglied zur polnischen Literatur darstellt, das anderen großrussischen *skaz*-Autoren nicht zugänglich ist.

10.2. Der Herausgeber Rudyj Pan'ko und seine Erzähler

„Glava iz istoričeskogo romana“[...]

1830

OOOO

The selection of a void and its multiplication for concealing his identity is very significant on Gogol's part.

V. Nabokov (1961, 27)

Der Begriff des Bukolischen (gr. *bukoliazēin* - ‚wettsingen [der Hirten]‘)⁵⁹⁹ umfaßt zwei für die Rahmenstruktur der *Večera* wichtige Momente: Die Konkurrenz der ländlichen ‚Sänger‘ (hier: Erzähler) und die ländliche Umgebung, in der dieser friedliche Wettstreit stattfindet⁶⁰⁰. Als solches sind die *Večera* zu lesen: Als Wettstreit verschiedener Positionen, stilistischer, geographischer und psychologischer Art⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ Zum Wettgesang der Hirten in den Idyllen Theokrits vgl. Garber 1974, 7.

⁶⁰⁰ Vgl. Garber 1974, 3. Der Wechselgesang in der Bukolik kann entweder ein Wettbewerb oder ein „Disput zwischen Freien und Mädchen“ sein, der bei Gogol' nur in der Binnenstruktur der Erzählungen stattfindet (vgl. den Dialog von Ganna und Levko in MN).

⁶⁰¹ Hierin kann man sie als romantische Fortentwicklung des Schelmenromans sehen, der eine „Neben- und Gegeneinander verschiedener Stilschichten“, bedingt durch die „Wandlung der Zentralfigur“ und damit der Erzählperspektive, aufweist (Striedter 1961, 24-25). Der erste russische Pícaroroman (und einer der ersten Romane in Rußland überhaupt), Čulkovs *Peresmešnik* (1766-68), hat als Ordnungsprinzip im übrigen ebenfalls „Abende“ („*Večera*“), in denen abwechselnd von einem Wandermönch Schwänke und einem jungen Mann Ritterabenteuer zum Besten gegeben werden. *Večer* als Bezeichnung einer Erzähleinheit findet sich auch bei Antonij Pogorel'skij (das Pseudonym von Aleksej Perovskij). In Pogorel'skijs romantischem, teilweise phantastischem Erzählzyklus *Dvojniki ili moi večera v Malorossii* (1828) steht dem (autobiographisch angelegten) Erzähler Antonij sein „deutscher“ Doppelgänger als Erzählinstanz gegenüber. Die Erzählungen sollen die Abende auf dem Gut Pogorel'cy verkürzen; zum autobiographischen Moment im Schelmenroman (v.a. seit Espinels *Vida del escudero marcos de Obregón*, 1618, dem Bindeglied zwischen der *novela pícaresca* und *Gil Blas*) vgl. Striedter 1961, 18-20. Sowohl der Schelmenroman eines Čulkov oder auch Narčžnyj als auch die romantischen Erzählzyklen sind stilistisch und erzählperspektivisch heterogene Prosawerke. Die romantischen Autoren zerlegen jedoch die in sich schwankende Zentralperspektive des Ich-Erzählers in mehrere Erzähler, wobei das autobiographische Element des Rahmenerzählers/Herausgebers nur noch schwach markiert ist (durch ein irreführendes Pseudonym wie z.B. Belkin oder Rudyj Pan'ko); der frühromantische *Dvojniki* nimmt eine Zwischenposition ein, da sein Pseudonym und die namentliche Angabe des eigenen Gutes keine nennenswerte Differenz zwischen dem Erzähler und dem Autor aufbauen.

Gogol' veranstaltet durch die Vielzahl der Erzähler und Herausgeberinstanzen, die mit der (autoreferentiellen) Struktur der Pseudonymwahl in Verbindung steht, ein komplexes Rollenspiel, in dem alte und neue Identitäten, Bilder seiner selbst als Autoreninstanz (*obrazy avtora*) gegeneinander ausgespielt werden⁶⁰². Man darf sich nicht von dem an der Oberfläche positiven Bild der ukrainischen Patriarchen Pan'ko und Foma Grigor'evič täuschen lassen, ein Fehler, dem die sowjetische Forschung verfällt, wenn sie Foma Grigor'evič als „wahrhaft volkstümlichen Erzähler“ lobt und den *panič* als „Romantiker“ (im Sinne eines pejorativen Terminus in der kanonischen sowjetischen Literaturgeschichtsschreibung)⁶⁰³ verteufelt. Man könnte sagen, daß eine volksverbundene, um nicht zu sagen, „völkische“, Interpretation dem Imker Pan'ko auf den (Honig-)Leim geht, insbesondere, wenn die „folkloristische“ Ebene in den Erzählungen als „tiefer, wahrhaft volkstümlich“ bezeichnet („более глубокий, исконно народный“; Samyškina 1979, 71) wird und Pan'kos Positionen, die im Kontext der russisch-Uvarovschen (ab 1833), aber auch sowjetischen *narodnost'* eine besondere Valorisierung erlangen werden, als die des Autors Gogol' ansieht.

A. Samyškina geht in ihrem Aufsatz „К проблеме гоголевского фольклоризма“ (1979) dem Folkloristischen in Gogol's früher Prosa nach. In ihrer Untersuchung der stilistischen Erzählerpositionen der *Večera* stellt sie den *panič* in Gegensatz zu allen anderen Erzählern des Zyklus: v.a. Foma Grigor'evič, den sie als „wahrhaft volkstümlichen Erzähler“ bezeichnet, gehört ihre Sympathie, die sie vermeint, mit dem Autor Gogol' zu teilen:

Фома Григорьевич еще раз утверждает себя как истинно народный рассказчик и, напротив, с этой же стороны окончательно развенчивается „панич из Полтавы“. [...] Возвеличение одного и развенчание другого соответствует основной полемической задаче автора – противопоставлению двух миров и соответствующих им типов сознания, каждый из которых воссоздается в цикле и соотносится либо с литературной, либо с народно-поэтической традицией. (Samyškina 1979, 67, H.d.A.)

Während Foma Grigor'evič eine positive Erzählerfigur sei, würde der städtische *panič*, der sich von Dorfkollektiv und -sprache entfernt hätte, durch die Erzählkonstruktion selbst disqualifiziert, seine Fremdheit „entlarvt“⁶⁰⁴. Samyškina kommt zu dem Schluß, daß Foma Grigor'evič die „volkstümlich-poetische“ und der *panič* die literarische Tradition verkörpere. Daher betrachte der *panič* die Dikan'ka-Welt aus der Entfernung, nicht von innen, wie der epische Erzähler: „Если „панич“ оказывается в положении стороннего наблюдателя по отношению к миру Диканьки, о котором он повествует, то в историях дьячка ***ской

⁶⁰² Vgl. Ingold über Gogol's Antizipation von Evreinovs „monodramatischem Theater“: „das ganze Theater, ausser dem Autor, sollte abgeschafft werden, und jener Darsteller hätte nun die Aufgabe, „alle Nebenrollen der Reihe nach öffentlich vor versammeltem Publikum zu spielen“; die Hauptrolle bliebe dem Lachen vorenthalten, welches zudem als einziger Held des idealen Dramas in Erscheinung träte.“ (Ingold 1981, 307)

⁶⁰³ Samyškina 1979, 70. Das, was in der sowjetischen Forschung als *romantizm* bezeichnet wird, meint oft die Praromantik (Žukovskij etc.).

⁶⁰⁴ Samyškina verwendet hier ausgerechnet einen Begriff aus dem sowjetischen politischen Jargon.

церкви этот же мир освещен и з н у т р и .“ (ibid., 77, H.d.A.) Entsprechend erhält aus der Sicht des Städters die ukrainische Dorfwelt den Charakter eines Puppentheaters (*kukol'nost'*) oder einer Jahrmarktsbühne (*balagan*); auch wenn man dieser Aussage der Autorin zustimmen kann, ist ihre Folgerung daraus in Frage zu stellen:

Народно-поэтическая основа повествования, являющаяся для ‚панича‘ лишь экзотикой и потому сводящаяся в конце концов к кукольности и балагану, для Гоголя имеет самый глубокий смысл. Ложный романтизм рассказчика неожиданно оборачивается в этом финале истинным, высоким романтизмом, несерьезная (кукольная) идиллия – другой, серьезной и трагической стороной. (ibid., 72, H.d.A.)

Laut Samyškina, die die Aktualisierung des Künstlichen der Puppenbühne und des Exotischen des ukrainischen Kolorits als verwerfliche Außenpositionen ansieht, habe Gogol' hiermit nichts gemein; denn für Gogol' habe die archaisch-epische Erzählhaltung der Dorferzähler den „allertiefsten Sinn“. Deshalb Sorge er dafür, daß die „falsche Romantik“ der „marionettenhaften, leichtsinnigen Idylle“ in die „wahre Romantik“ umschlägt, die sich von ihrer „ernsthaften und tragischen Seite“ zeigt. In der Darstellung von Samyškina verliert der *panič* das Recht auf erzählerische Autonomie, das Foma Grigor'evič jedoch ohne weiteres zugestanden wird: „Но если в повестях ‚панича‘ символическое осмысление украинского быта не связано с рассказчиком, чуждым национальной традиции, и принадлежит автору, то в ‚былях‘ Фомы Григорьевича выразителем авторской позиции становится сам рассказчик.“ (ibid., 77) Der Dorferzähler ‚spreche‘ also direkt, ohne eine verfälschende Redaktion durch andere Instanzen, zum Leser, die Erzählungen des *panič* jedoch, dem die „Volkstradition fremd“ sei, müssen durch den Autor Gogol' zurechtgerückt, ‚zensiert‘ werden⁶⁰⁵. Foma Grigor'evič als „Bewahrer des historischen Gedächtnisses des Volkes“⁶⁰⁶ sei Träger der akkumulierten Volksweisheit:

В его повествовании совмещаются черты далекого прошлого Украины („лет – куды! более чем за сто“) с ее настоящим. Для Фомы Григорьевича прошлое столь же реально, как и современность, поскольку он кровно связан с миром своих прадедов и дедов, наследует их ‚живую душу‘, весь целостный строй народных оценок и представлений, запечатленных в фольклоре в их первоизданном, детски простодушном и чистом виде. (ibid., 77)

Samyškina's narratologische Argumentation und die Beurteilung der *Večera* wurden hier deshalb so detailliert wiedergegeben, da sie eine gängige Meinung über das Folkloristische als dominantem Strukturprinzip der *Večera* reflektiert⁶⁰⁷. Um der ideologischen Einschätzung der Erzählstruktur der *Večera* durch Samyškina etwas entgegenzusetzen, werden im folgenden zunächst Gogol's Briefe aus der zweiten Hälfte der 20er Jahre zu Rate gezogen, einer Zeit, in

⁶⁰⁵ Bei Samyškina wird der Herausgeber und ‚Redakteur‘ Rudyj Pan'ko gar nicht erwähnt.

⁶⁰⁶ „chranitel' istoričeskoj pamjati naroda“ (Samyškina 1979, 77).

⁶⁰⁷ Vgl. auch Nabokovs (1961, 31-32) Verurteilung der *Večera*.

der sich Gogol' zwar noch in der Ukraine aufhielt, aber bereits getrennt von der heimatlichen Vasil'evka in Nežin am Gymnasium des Fürsten Bezborodko war, und sich mit seiner Familie (die Ferien ausgenommen) überwiegend in schriftlichem Kontakt befand.

10.3. Gogol's Briefe aus Nežin

Das erste, was zu dieser siebenjährigen Korrespondenz, die sich vom Juni 1821 bis zum Mai 1828 erstreckt und aus siebzig Briefen besteht, zu sagen ist, wäre, daß Gogol' mit einer geringfügigen Ausnahme (s.u.) die russische Literatursprache verwendet.

Besonderes Interesse für die Frage der frühen Gogol'schen Axiologie der Volkssprache, der (teils parodistischen) Beziehung zu den volkstümlichen Sprechern und der Herausbildung von für den späteren pointierten *skaz* wichtigen Redehaltungen (*rečevoe povedenie*)⁶⁰⁸ stellt die Kosjarovskij-Korrespondenz dar. Im Jahr 1827 richtet Gogol' mehrere Briefe an die Kosjarovskijs: seine zwei Onkel Petr Petrovič und Pavel Petrovič und die Tante (*tetin'ka*) Varvara Petrovna⁶⁰⁹. Im scherzhaften Ton läßt er seiner Tante die besten Wünsche bestellen: „Варваре Петровне свидетельствую мой глубокий поклон и желание побольше спать и веселиться, и извините перед нею неучтивого племянника“ (13.11.1827, Gogol' X, 116). In einem anderen Brief an die Tante, der gegen Ende ins Ukrainische übergeht⁶¹⁰, bezieht er sich auf das heimatliche Gut Vasil'evka und seine Nachbarn, die Timčenkos, speziell Ksenija Fedorovna Timčenko, die von Gogol' in seiner Korrespondenz mit dem Spitznamen Čsjučsjuška tituliert wird; der Brief endet mit einer spöttischen *skaz*-Passage: die Nachbarin Čsjučsjuška sagt, daß man den Hund Pupura mehr liebe als sie und den Hund Kajajajuška („мене, каже, ніхто уже юбить, каже, Пупую юбять ючше, чим мене и Каяяюшку, э...отакэ э“ (Gogol' X, 108); sich selbst bezeichnet Gogol' in diesen ukrainischen Zeilen als „панич (!) нежинський“ (Gogol' X, 108). Der Brief an die Tante und die Onkel ähnelt dem fiktiven Brief des Špon'ka an seine Tante Vasilisa Kašporovna Cupčevs'ka⁶¹¹. Der ironisch-

⁶⁰⁸ Zu diesem Begriff in Tynjanovs Vorwort zu *Mnimaja poëzija* (1931) vgl. Hansen-Löve (1978, 387): „[Tynjanov] definiert einerseits als ‚Gerichtetheit auf einen Stil‘, andererseits als ‚Gerichtetheit gegen‘ (*napravlennost' protiv*), die aus der Inkongruenz der Mittel der Parodie und der Elemente des parodierten Werkes resultiert: Dabei verwandelt die Parodie die poetische Redeführung (*rečevedenie*) in ein Redeverhalten (*rečevoe povedenie*) des Dichters, indem sie eine Position unterstreicht und sie in eine Pose verwandelt.“

⁶⁰⁹ Die Kommentatoren berichten, daß Gogol' den Kosjarovskijs besonders nahe stand; zu seinem anderen Onkel, dem Dichter I.P. Kosjarovskij, der in Petersburg lebte, bestand keine nähere persönliche Beziehung (Gogol' X, 411). Varvara Petrovna läßt er ab 1826 oftmals grüßen und beteuert mehrmals seine Zuneigung zu ihr.

⁶¹⁰ Dies ist eine Seltenheit in Gogol's Korrespondenz; der einzige vollständige ukrainische Brief Gogol' stammt aus dem Jahr 1837 und ist an den ukrainischstämmigen polnischen Dichter Józef Bohdan Zaleski/Bogdan Zales'kyj (1802-1886) gerichtet (Gogol' XI, 88).

⁶¹¹ „Милостивая государыня, тетушка Василиса Кашпоровна!“ (IFŠ) - „Драгоценнейшая тетинька Варвара Петровна!“ (Gogol' X, 107), „пребываю племянником“ (IFŠ) - „всегда вам приверженный слуга и племянник.“ (Gogol' X, 115). Andere Stellen aus der fiktiven Korrespondenz der Tante mit ihrem Neffen sind den Briefen Gogol's an die Mutter nachempfunden: „Чудная в огороде у нас выросла репа: больше похожа на картофель, чем на репу.“ (IFŠ) - „Теперь везде стараются распространять засевание

spielerische Diskurs, der den jungen Gogol' mit der Familie der Kosjarovskijs verband, bezog sich auf später in OT verwertete ukrainische Genreszenen („Помните ли, как мы бракованные арбузы отправляли на тот стол? Кушаете ли до сих пор дыни?“)⁶¹², provinzielle Nachbarn (die Timčenkos und die Naderžinskie; „а ниженький Елисей и Матрена Алекс.<еевна> не причаливали?“ 13.9.1827; *ibid.*, 109) oder einen Gnadenbrotempfänger im Hause seiner Mutter, Petr Borisovič, dessen Schuhwerk Gegenstand der Belustigung war („Вы не знаете дальших приключений с онучею Петра Борисовича?“ *ibid.*, 107). Es handelt sich hier v.a. um provinziellen Kleinadel, Geistliche und Leibeigene, deren russische Umgangssprache sich stark von der des hauptstädtischen Adels unterschied oder die Sprecher des ukrainischen „prostonarodnyj jazyk“ waren und damit im Kontrast zur russischen Literatursprache das volkstümliche, provinzielle und dialektale Element verkörperten.

Украинский язык, с точки зрения русского буржуазно-дворянского самосознания, был лишь провинциальным ответвлением русской „природы“. Поэтому и для украинских дворян это был язык домашнего обихода. И только в этой функции он мог попасть в литературу как выражение и отражение народных украинских типов (преимущественно с комической окраской). (Vinogradov 1936, 289)

Vinogradov unterstreicht die Funktion des Ukrainischen in der Charakterisierung meist komischer kleinrussischer Typen.

Der junge Herr Gogol'-Janovskij, der Nežiner Gymnasiast, erhebt sich humorvoll-herablassend⁶¹³ über die *nižnen'kie* und *nižnesen'kie Naderžinskie*, die er vereint mit D.P. Troščinskij's Narren, den Hunden Pupura und Dorogoj, verschiedenen *prižival'sčiki* auf dem Gut Vasil'evka und Čsjučsjuška grüßen läßt („Роману Ивановичу, Пупуре, Бондаревскому, Прохвацкому, Дорогому, Чцюццюшке, Петру Борисовичу и проч, мое нелицермерное уважение.“ Gogol' X, 115). Zweifellos ähneln diese Gestalten den einfältigen Erzählern der *Večera* oder aber den Figuren aus *IFŠ* und *Mirgorod*, und die Rede von der „unscheinheiligen Hochachtung“, die Gogol' diesen Leuten und ihren Haustieren und -narren entgegenbringt, ist ironisch. Von einer Wertschätzung einer „tiefen und wahrhaft volkstümlichen Ebene“⁶¹⁴, die diesen Sprechern eignet, und die Gogol' in der ukrainischen Passage parodiert, kann also keine Rede sein. Vielmehr werden die einfältigen und schrulligen Nachbarn zum Objekt der grotesken Metaphorik⁶¹⁵ und ihr Sprachgestus wird später in den literarischen Texten als zu

картофеля, польза которого так очевидна, что я бы советовал попробовать вам в небольшом количестве“ (2.4.1830, Gogol' X, 172 - *IFŠ* wurde 1831 beendet).

⁶¹² 13.9.1827 (Gogol' X, 107). Vgl. auch den an Pavel Kosjarovskij adressierten Brief vom 3.10.1827, wo von einer „коллекция дынь“ und einem „окорок ветчины“ die Rede ist (*ibid.*, 114). Am 2.9.1828 unterschreibt er einen Brief an den Onkel mit „сахарный племянничек“ (*ibid.*, 130).

⁶¹³ Über den Humor beim frühen Gogol' vgl. Drubek-Meyer 1992.

⁶¹⁴ „более глубокий, исконно народный [план]“ (Samyškina 1979, 71).

⁶¹⁵ Vgl. auch das absurde Gespräch am Mittagstisch der Gutsbesitzer Storčenko in der Erzählung *IFŠ*, in dem keine Kommunikation der Redepartner stattfindet. Die alte Frau Storčenko (die die *starina* verkörpert) wird in diesem Text beschrieben wie vorher die reale Person der Naderžinskaja (hinzugefügt wird die groteske Metapher der Kaffekanne in einer

parodisierende Vorlage eines *rečevoe povedenie* verwendet⁶¹⁶. In einem anderen Brief befürchtet er, von einer *priživalka* namens Elizaveta Petrovna Griboedova⁶¹⁷ aufgefressen zu werden und verrät ihr deshalb ein Geheimnis („вы, я думаю, готовы съесть меня [...] а теперь скажу вам тайну: *Карп Дементьевич Прохвацкий* признался мне, что влюблен у вас⁶¹⁸ по уши и вам кланяется.“ Gogol' X, 106), dann wieder ist die Rede von den „niedrigen“ Naderžinskijs, die nicht wie Menschen zu Besuch kommen, sondern wie Schiffe „anlegen/vor Anker gehen“ (Gogol' X, 115). Diese grotesken Verfahren (In-Szene-Setzen der Inkorporationsangst, Verdinglichungen des menschlichen Körpers) erscheinen in den Briefen des Jahres 1827 als Teil eines spezifisch kleinrussischen Humors, der sich aus dem Kontrast des Provinziellen, Dialektalen bzw. Altväterlichen (*starosvetskoe*) und dem *svetskij jazyk* ergibt. Da Gogol' diesen Ton vorzugsweise in seinen Briefen an die Onkel Kosjarovskij anschlägt, muß man annehmen, daß eine solche (das Ukrainische leicht belächelnde) Gesprächskultur im gebildeteren Dunstkreis des Troščinskij-Gutes Kibincy gepflegt wurde, zu dem die Gogol'-Janovskijs und die Kosjarovskijs gehörten. Keinesfalls hat die Stilposition Gogol's (auch nicht in dieser frühen Phase, d.h. etwa zwei Jahre vor den *Večera*) etwas authentisch Folkoristisches, immer ist eine spöttische Meta-Position, die sowohl durch die soziale als auch bildungsmäßige, d.h. sprachliche, Überlegenheit bedingt ist, merkbar. Daher ist das Ukrainische in dem oben erwähnten Brief auch die Sprache der Persiflage, des Spottes, eine Funktion, die ihm auch in den Texten der *Večera* zukommt, wo Ukrainismen oder ukrainische Sätze in der inneren Rede zur ironischen Charakterisierung verwendet werden⁶¹⁹ (zu der Differenzierung der Funktion der ukrainischen Motti siehe unten).

Offensichtlich lieferten diese Anekdoten und Erlebnisse aus den Jahren 1826 und 1827 Stoff für die späteren Texte Gogol's: die Tante Vasilisa Kašporovna in IFŠ (*Čcjučjuška > tetuška*), die Hundeliebe in ZS, das Melonenessen in OT, der erbärmliche Pantoffel-Mann in Š. Zugleich waren es eben jene Verwandten und Nachbarn, die den in Petersburg auf ethnografische Informationen, Sprichwörter und volkstümliche Anekdoten wartenden Gogol' mit ukrainischem Material versorgten.

Haube): „старушка, н и з е н ь к а я , совершенный кофейник в чепчике“ (Gogol' I, 301, H.d.A.) Vgl. den Brief an Pavel Kosjarovskij vom 3.10.1827: „Не было ли Елисея с н и ж н е с е н ь к о ю его супружницею, Матроною Алексиевною? Сделайте милость, напишите, какой у нее теперь чепчик? верно, модный. А зятек то их как поживает?“ (ibid., 114, H.d.A.)

⁶¹⁶ „текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций.“ (Ejchenbaum 1969, 128)

⁶¹⁷ Durch den Namen Elizaveta Petrovna wird, wie später in NPR, eine Zarin (1741-1761) und mit ihr die weibliche Macht (samt Inkorporationsphantasien) assoziiert. Der Nachname der Dame (Gribo-edova) legt – neben dem Verweis auf den Dramatiker – ebenfalls den Gedanken an das Essen nahe.

⁶¹⁸ Mit dem „u vas“ (statt „v vas“) in dem ansonsten korrekten russischen Satz parodiert Gogol' das Ukrainische (Elizaveta Petrovna's, wie man annehmen muß).

⁶¹⁹ Zum Beispiel in IFŠ, wo die unausgesprochenen Gedanken der Vasilisa Kašporovna über ihren Neffen ukrainisch formuliert sind.

Indem der Autor sein Werk unter dem Pseudonym des *pasičnik* Rudyj Pan'ko publiziert, setzt er, wie in der Realität auf der Bühne des Schultheaters oder in GK in der Identifikation des jungen Ganc mit dem alten Pastor, die Maske des Greises auf („И волосы, кажется, у меня теперь более седые, чем рыжие.“ Gogol' I, 104). Wie bereits in Kap. IV.2. gezeigt wurde, kommt die karnevalistische Maskerade als Element der fiktiven Welt in den *Večera* zweimal vor: im Kapitel „Parubki guljajut“ in MN und dem Maskentreiben am Weihnachtsabend (*svjatki*) in NPR⁶²⁰; zugleich werden Motive aus dem volkstümlichen Brauchtum in der narrativen Gesamtstruktur eingesetzt: die Erzähler auf den *večernicy*, deren erlesene oder auffällige Kleidung eigens hervorgehoben wird⁶²¹, sind so indirekt als Masken des Autors ausgewiesen. Die Verkleidung wird in der Einleitung zum zweiten Teil der *Večera* noch ausgebaut und thematisiert. Rudyj Pan'ko nimmt den möglichen Einwand, er verstelle sich nur und sei in Wirklichkeit gar nicht alt, vorweg und betont, der beste Beweis dafür, daß er wirklich ein alter Mann sei, wäre, daß er keine Zähne im Mund hätte und nichts mehr beißen könne, was allerdings im Licht unserer Ausführungen auch bedeuten könnte, daß er noch ein Säugling ist („Вы, любезные читатели, верно, думаете, что я прикидываюсь только стариком. Куда тут прикидываться, когда во рту зубов нет!“ Gogol' I, 195). Die Polyvalenz der Zahnlosigkeit wird durch den Satz „на старости лет тешится ребяческими игрушками!“ (ibid.), der hohes Alter und Kindheit verschränkt, verstärkt⁶²². Hinzu kommt, daß sich weder

⁶²⁰ Zur Verkleidung während der weihnachtlichen *svjatki* vgl. Kap. IV.2. und Drubek-Meyer 1992.

⁶²¹ Foma Grigor'evič trägt ein Gewand aus feinem Tuch, das die Farbe von kaltem Kartoffelkissel hat („Он никогда не носил пестрядевого халата, какой встретите вы на многих деревенских дьячках; но заходите к нему и в будни, он вас всегда примет в балахоне из тонкого сукна, цвету застуженного картофельного киселя, за которое он платил в Полтаве чуть не по шести рублей за аршин.“ Gogol' I, 104-105) und der *panič* trägt einen „erbsgrünen Kaftan“ („гороховый кафтан“).

⁶²² In Shakespeares Komödie „As you like it“ hält in einer Tisch(!)szene Jacques einen langen Monolog, der in einer allegorischen Form die Lebensalter als Rollen beschreibt: „All the world's a stage / And all the men and women merely players :/ They have their exits and their entrances :/ And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages . At first the infant / Mewling and puking in the nurse's arms. And then the whining school-boy, with his satchel / And shining morning face, creeping like snail / Unwillingly to school. And then the lover, / Shining like furnace, with a woeful ballad / Made to his mistress' eyebrow. Then as a soldier / Full of strange oaths and bearded like the pard / Jealous in honour, sudden and quick in quarrel / Seeking the bubble reputation / Even in the cannon's mouth. And then the justice / In fair round belly with good capon lined, / With eyes severe and beard of formal cut, / Full of wise saws and modern instances; / And so he plays his part. The sixth age shifts / Into the lean and slipper'd pantaloone / With spectacles on nose and pouch on side, / His youthful hose, well saved, a world too wide / For his shrunk shank; and his big maly voice, / Turning again toward childish treble, pipes / And whistles in his sound. Last scene of all, / That end this strange eventful history / Is second childishness and mere oblivion / Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every thing.“ (Shakespeare 1951, 599-600, H.d.A.) In der barock-manieristischen Vorstellung ist die Welt eine Bühne, die Menschen Schauspieler und die Lebensalter gespielte Rollen (statt historisch und ontologisch verstandenen Zeitabschnitte). Darüber hinaus baut diese Tischrede eine Motivik aus, die man der 1. Phase Gogol's zugrundelegen könnte: Das Kleinkind und der Schuljunge (IFŠ), der wie ein „Ofen glühende“ Liebhaber, die „seltsamen Eidesschwüre des Soldaten“ (SM bzw. TB), „Streit“

Rudyj Pan'ko noch seine Frau erinnern können, wie alt er ist. Am Ende des Vorworts zum zweiten Teil klagt der Herausgeber noch darüber, daß es seinen Lesern ohnehin gleichgültig sei, ob es ihn überhaupt gäbe („ведь вам все равно, хоть бы и не было совсем меня на свете.“ Gogol' I, 197); dies kann entweder darauf hindeuten, daß Rudyj Pan'ko so alt ist, daß er bald sterben wird oder eine erdachte, fiktive Figur, ein Maskenträger, den der Leser nicht allzu ernst nehmen sollte.

Rudyj Pan'ko, ebenso wie seine Erzähler, v.a. Foma Grigor'evič, betonen sowohl ihr Ukrainertum im Sinne eines positiven Provinzialismus (der Unterschied zwischen Mirgorod und dem *velikij svet* wird bereits auf der ersten Seite angesprochen) als auch ihre Volkstümlichkeit und Rechtgläubigkeit; der Begriff des *pravoslavie* kommt mehrmals vor z.B. als „наш язык православный“ (Gogol', I, 105), der der gelehrten Sprache der *latynščiki*, d.h. der Seminarschüler oder der Redeweise der Städter und ihrem hohen, empfindsamen Stil (z.B. des Poltaver *panič* im „гороховый кафтан“, *ibid.*)⁶²³ gegenübergestellt wird. Wie jedoch läßt sich erklären, daß Pan'ko, der offensichtlich auf Foma Grigor'evičs Seite steht, zwei umfangreiche Erzählungen des *panič* in sein Buch aufnimmt? In der Forschung wurde mehrmals darauf hingewiesen, daß gerade in den vom *panič* erzählten SJ und MN sich der Autor Gogol' als ironisches Korrektiv des pathetisch-erhabenen Stils einbringe⁶²⁴. Dies würde jedoch zugleich bedeuten, daß Foma Grigor'evič als volkstümlicher Erzähler von Pan'ko protegiert wird⁶²⁵, der *panič* jedoch von einer anderen Instanz, die die Anwesenheit seines Stils und seines Gestus im ersten Erzählzyklus für unentbehrlich hält und daher zwei seiner Erzählungen in den Zyklus hineinnimmt.

wegen „Ehre“ und „Reputation“ (Foma Grigor'evič und der *panič*, OT), der „runde Bauch“ (die patriarchalen Figuren in beiden ‚ukrainischen‘ Zyklen) – gefüllt mit einem „Kapaun“ (d.h. einem „kastrierten Masthahn“, GK), die weiten Hosen (die hyperbolischen *šarovary* in OT), die Brille (Foma Grigor'evič), die zweite Kindheit, das Vergessen des eigenen Alters und die Zahnlosigkeit (Rudyj Pan'ko). Gogol's Interesse für Shakespeare ist u.a. durch einen Brief an Žukovskij (12.11.1836), dem er schreibt, er würde jetzt seinen Shakespeare noch einmal lesen (Gogol' IX, 73) und seine Bitte an Danilevskij, er möge ihm die zweibändige Shakespeare-Ausgabe schicken (23.4.1838, *ibid.*, 133), belegt. Am 30.5.1839 schreibt er an M.P. Balabina: „Вы, которые так восхищались Шекспиром, этим глубоким, ясным, отражающим в себе, как в верном зеркале, весь огромный мир и все, что составляет человека [...]“ (*ibid.*, 229)

⁶²³ Die Gouvernmenthauptstadt Poltava ist als Ort des Sieges Peter des Großen über den Schwedenkönig Karl und den mit ihm paktierenden Kosakenhetman Mazepa in der ukrainischen Geschichte negativ markiert. Daß Poltava ein Symbol der Niederlage des Freiheitskampfes der Ukraine ist, war u.a. das Verdienst des (im März) 1829 erschienenen gleichnamigen Verspoems Puškins, das Gogol' zweifellos rezipiert hatte (zum Einfluß dieses Werks auf Gogol's Stil vgl. Mandel'stam 1902, 31).

⁶²⁴ „В силу двойственной природы сказа все, о чем сообщает рассказчик, обретает новое, неожиданное значение, а сам он оказывается объектом авторской характеристики и оценки.“ (Samuškina 1979, 70)

⁶²⁵ Vinogradov (1936, 294) nennt diesen Typus „деревенский краснбай“. Der Eigenname Foma (Thomas - „der Zwilling“) könnte darauf hindeuten, daß er Pan'kos narrativer Doppelgänger ist.

Es scheint sinnvoll, die v.a. in der sowjetischen Forschung bisher einseitig negative und eindimensionale Deutung des *panič* zu korrigieren, indem man über den Vergleich der Erzählersubjekte hinausgeht (der *panič* als Gegenfigur zu den ‚authentischen‘ Erzählern) und sich fragt, welche Funktion diese Figur in der Gesamtstruktur der *Večera* hat, und welche Bezugspunkte sein *vyčurnyj jazyk* außerhalb der *Večera* haben könnte⁶²⁶.

Der *panič* ist zwar Ukrainer, lebt jedoch in einer Stadt, d.h. er gehört keiner Dorfgemeinschaft mehr an. Er hat Zugang zur großen Welt (davon zeugt, daß er den dörflichen Erzählern [s]ein Buch mit ihren darin aufgeschriebenen *skazki* mitbringt). Durch seine geographische und soziale Position ist er im Gegensatz zu dem fest im Dorfleben verwurzelten (und auch dies wird ironisch geschildert, was oft übersehen wird)⁶²⁷ Foma Grigor'evič ein Außenseiter geworden, dem die epische Erzählhaltung des *byl'*-Erzählers (vgl. zu diesem Begriff Samyškina 1979, 73ff.) nicht mehr zugänglich ist. Fraglos sind dies alles Charakteristiken, die er mit dem konkreten Autor gemeinsam hat⁶²⁸; nicht ohne Bedeutung ist hier die Tatsache, daß Gogol' selbst sich in einem Brief vom 13.9.1827 scherzhaft als „панич нежинський“ bezeichnete⁶²⁹. Das Epitheton „aus Nežin“ läßt sich mit der Lateinschüler-Anekdote, die im Vorwort zum ersten Teil der *Večera* von Foma Grigor'evič zum besten gegeben wird, in Verbindung bringen („стал таким латынщиком, что позабыл даже наш язык православный“, Gogol' I, 105). Geht man davon aus, daß Gogol' selbst den in Vasil'evka Verbliebenen als Lateinschüler und *panič* aus Nežin vorkommen mußte, zeugt der Einbezug dieser *priskazka* von einer Distanzierung zu seinem damaligen Auftreten als Gymnasiast⁶³⁰. Die Koppelung der Bezeichnung *panič* an den *latynščik* wird dadurch bestätigt, daß der ehemalige Latein-Auditor Ivan Fedorovič Špon'ka (die einzige autobiographisch motivierte Figur in den Erzählungen der *Večera*)⁶³¹ vom Gesinde seiner Tante mit den Worten „Та се же паныч наш!“ (Gogol' I, 295) empfangen wird.

⁶²⁶ Vinogradov (1936, 294): „Гороховый панич [...] изображается городским ‚ари-стократом‘, сторонником литературно-книжной ‚печатной‘ романтической культуры слова, с ее вычурным, ‚хитрым‘ языком“.

⁶²⁷ Vgl. Coxs erhellende Analyse des Gegensatzes Stadt - Land in den *Večera*. „Country life is elaborately extolled by the homespun narrators, and implicitly ridiculed as the reader becomes aware of their stupidity.“ (Cox 1980, 219) Cox geht in seinem Artikel jedoch nicht auf die Gattung der Idylle ein, aus der diese Opposition übernommen ist.

⁶²⁸ Die Tatsache, daß der *panič* aus Poltava stammt, verstärkt die Vermutung, daß diese Figur autobiographische Züge trägt. Gogol' bereitete sich 1820 in Poltava bei einem Hauslehrer namens Soročinskij auf das Gymnasium vor (NB: der *panič* ist der Erzähler des Textes „Soročinskaja jarmarka“) und bezeichnet sich in einem Brief an die Mutter (3.6.1830) als „природный жилец Полтавы“ (Gogol' X, 181). Der junge Gogol' – in Analogie zu dem *panič* – lebte 1821-28 zwar noch in der Ukraine, hatte da aber das heimatliche Vasil'evka hinter sich gelassen und im Gymnasium bereits eine höhere Bildung genossen. – Ebenso wie Gogol' stammte übrigens V. Narežnyj (1780-1825) aus dem Gebiet Poltava.

⁶²⁹ An seine Tante V.P. Kosjarovskaja (Gogol' I, 108).

⁶³⁰ Da die Anekdote jedoch keineswegs originell ist und eindeutig didaktischen Charakter hat, könnte dies umgekehrt ein ungünstiges Licht auf Foma Grigor'evič werfen.

⁶³¹ Autobiographisch ist die Schüchternheit Špon'kas und die Berührungsangst, die er heiratsfähigen Frauen gegenüber hat; des weiteren verweist die Charakteristik Špon'kas, er hätte immer ein Federmesser zu Hand auf eine Episode mit einem gestohlenen Messer, die Gogol' in

Ebenso wie Gogol' ist der „*panič* im grünen Kaftan“ gebildet, verwendet Wörter, die sogar Moskauer oft nicht verstehen (Gogol' I, 195) und sein beim Erzählen erhobener Zeigefinger („Бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать – вычурно да хитро, как в печатных книжках!“ *ibid.*, 105) deutet auf eine didaktische Haltung hin⁶³². Samyškina (1979, 67) interpretiert diese Szene als Realisierung der Redewendung „sich etwas aus den Fingern saugen“ und verbindet dies mit dem Thema der Verkleidung – der *panič* gebe sich für jemanden anderen aus: „Пасичник дает понять, что „панич“ рядится в чужую одежду, его истории лишены жизни и плоти, они как бы „высосаны из пальца“.“ (*ibid.*, 67). Sowohl die didaktische Ausrichtung (Gogol' selbst unterrichtete 1831 am Patriotičeskij institut und in einigen Adelshäusern) als auch der Topos, dem Erzähler ermangele es an Stoff, an (wahren) Geschichten, deuten wieder in Gogol's Richtung. Samyškina (1979, 66) deutet das Epitheton des *panič*, *gorochovyj* (eigtl. „erbsfarben“), als Anklang an den Ausdruck *šut gorochovyj* („Hanswurst“). Ist nicht genau das Gogol's Part im Gymnasium gewesen, wo er durch sein komödiantisches Talent in der Rolle von Fonvizins Prostakova (*Nedorosl'*) seine Hanswurstiaden aufgeführt hatte? Für Puškin war das Moment des Lachens (vgl. auch die Anekdote über die Erheiterung der Drucker) das hervorstechendste Merkmal der Gogol'schen *Večera*⁶³³. All dies spricht dafür, daß sich in der Figur des *panič* ein früheres Bild des Autors Gogol' niederschlägt.

Allerdings ist auch der *panič* nur eine abgelegte Maske, ein konkretisierter *obraz avtora*⁶³⁴, eine Teilfunktion der literarischen Persönlichkeit, worüber das Vorwort zu VNIK in der Fassung der *Večera* Auskunft gibt: der *panič* bringt ein Buch mit, in dem eine *hyl'* von Foma Grigor'evič enthalten ist, allerdings, und dies stimmt ihn ungehalten, in ‚redigierter‘ Form. Daraufhin bittet Pan'ko Foma Grigor'evič, die Geschichte noch einmal zu erzählen: VNIK war ja bereits in der Märznummer der *Otečestvennye zapiski* für das Jahr 1830 publiziert worden, und zwar mit korrigierenden Eingriffen des Redakteurs Svin'in, über die sich Gogol' zwar in dem zusätzlichen Vorwort in der *Večera*-Fassung beschwert hatte (vgl. die Entrüstung Foma Grigor'evičs über die Niederschrift seiner Worte), die aber laut Vinogradov eher geringfügig

einem Brief vom 7.1.1822 an seine Eltern schildert.

⁶³² Vgl. die Anweisung eines russischen Rhetors und Absolventen der Kiever Akademie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, I. Chmamyj, man solle trotz gut entwickelter *elocutio* keine unverständlichen und wenig bekannten Wörter benutzen (Lewin 1977, 186). Das Erzählen auf dem Vorwerk bei Dikan'ka geschieht nach den Regeln der Redekunst.

⁶³³ Und auch der Person Gogol's. Vgl. die Schilderung Gogol's durch M.N. Longinov, eines Zeitgenossen aus dem Kreise Puškins zu Beginn der dreißiger Jahre: „Не могу скрыть, что... одно чувство приличия, может быть, удержало нас от порыва свойственной нашему возрасту смешливости, которую должна была возбудить в нас наружность Гоголя.“ (zit. nach Zolotusskij 1979, 113)

⁶³⁴ Vinogradov (1929, 172) verwendet diesen Begriff u.a. in *Évoljucija russkogo naturalizma* (1929), wo er von der dynamischen Entstehung des „Bilds des Autors“ in der Auseinandersetzung mit der „literarischen Wirklichkeit“ spricht (hier in bezug auf J. Janins Erzähler).

waren⁶³⁵. Vinogradov (1936, 294, H.d.A.) widerspricht der gewöhnlich vertretenen Meinung über diesen Eingriff, in dem er Gogol's eigene stilistischen Schwankungen betont:

Не подлежит никакому сомнению, что укрепившееся в гоголевской литературе мнение о правке гоголевского стиля П.П. Свиныным преувеличивает значительность редакторских изменений и мешает оценить языковые колебания самого Гоголя. Речь Фомы Григорьевича, названного в ‚Отечественных Записках‘ (1830, февраль, с. 238-264, и март, с. 421-442) дьячком Покровской церкви, была сначала ‚о литературена‘ самим Гоголем: она первоначально менее отступала от традиционных норм условного литературного повествования.

Für die von Foma Grigor'evič kritisierte Niederschrift seiner Erzählung ist eine weitere ungenannte Instanz verantwortlich, deren Stil nahe an dem des *panič* ist, der ja auch – als Kurier fungierend – das gedruckte Buch nach Dikan'ka bringt. Kompliziert wird die Sache jedoch dadurch, daß unklar ist, worauf genau sich das negative Urteil der gedruckten Fassung von VNIK bezieht: auf die Korrekturen Svin'ins oder auch auf den ursprünglichen, nicht redigierten Text, der keinesfalls intendiert, die Rede eines ukrainischen Erzählers authentisch abzubilden, wie sich das Pan'ko und Foma Grigor'evič wünschen würden; hier liegt eine Interferenz der Herausgeber- und Erzählerfigur mit dieser ‚redigierenden‘ und anordnenden Instanz vor, die man mit Wolf Schmid als den „abstrakten Autor“⁶³⁶ bezeichnen kann. Mit Hilfe der vorgeschobenen Erzählerinstanz des naiven Pan'ko räsoniert der Autor über das eigene schriftstellerische Ethos: „писаки они, не писаки, а вот то самое, что барышники на наших ярмарках. Нахватают, попросят, накрадут всякой всячины, да и выпускают книжечки, не толще букваря, каждый месяц или неделю.“ (Gogol' I, 137, H.d.A.). Hierauf weist die Verwendung des Begriffs *vsjakaja vsjačina* hin, der Gogol's eigene Benennung seines Miscellanea-Albums aus der zweiten Hälfte der 20er Jahre wiederholt⁶³⁷, in dem er Sprichwörter, Ethnologisches und Anekdotisches und Exzerpte gesammelt hat. Zum zweiten sind die beschriebenen Tätigkeiten der „Schreiberlinge“ (*pisaki*) eben jene, die auch Gogol's Arbeitsweise kennzeichnen: „Aufschnappen“, „Ausfragen“/„Erbitten“ (von Geschichten) und „Sich-Zusammen-stehlen“.

⁶³⁵ Samyškina (1979, 79) schreibt, daß Gogol' in der Endfassung die „knižnaja uslovnost“ herausgenommen hätte („Другие изменения – отказ от романтически живописных характеристик“, Samyškina 1979, 79). Vgl. auch: „Во вступлении к ‚Вечеру накануне Ивана Купала‘ и то, и другое – и стиль редакторских правок, и свой собственный прежний романтический стиль – Гоголь иронически высмеивает. Эта самооценка приобретает в окончательной редакции обобщенный полемический смысл. Она становится способом художественного опровержения такого рода литературных стилизаций фольклора, в которых народно-поэтическая традиция подчиняется литературной.“ (ibid., 79)

⁶³⁶ „Zugleich ist der abstrakte Autor das hypostasierte ‚Spiegelbild‘ des konkreten Autors, der psycho-physischen Dichterpersönlichkeit, in seinem Werk. Wenn Wayne C. Booth den ‚implied author‘ einführt und die russische Erzähltheorie mit dem – wohl auf Vinogradov zurückgehenden – Begriff des ‚Autorbildes‘ (‚obraz avtora‘) operiert, so ist in beiden Termini diejenige Distanz gemeint, die ich abstrakten Autor nenne.“ (Schmid 1986, 24)

⁶³⁷ Wohl in Anlehnung an die von Katharina II. herausgegebene gleichnamige Zeitschrift.

Man muß sich vor Augen halten, daß Gogol's Schriftstellerlaufbahn nicht erst mit den *Večera* beginnt; die *Večera* sind die zweite Etappe der Entwicklung seiner Stilistik, die sich autoreflexiv mit der Vergangenheit als Alov und auch seiner biographischen und künstlerischen Situation als (provinzieller) Ukrainer in Petersburg auseinandersetzt, und beginnt, sie (auch stilistisch) zu objektivieren. Die früheren Texte werden in einen anderen Kontext versetzt und dadurch fragmentarisiert, ironisiert (so greifen z.B. MN und SM die Flächenmotivik aus GK auf). Die *Večera* sind deshalb sowohl als eine stilistische als auch psychologische Aufarbeitung von GK und auch der idyllischen Gattung in narrativer Form zu sehen. Ohne Frage ähnelt der empfindsame, an Karamzin⁶³⁸, der Prärömantik und Žukovskijs Idyllenübersetzungen (vgl. Kap. VI.2.)⁶³⁹ orientierte Stil des *panič*, der in den lyrischen Passagen von SJ und MN zu finden ist, dem des etwas unbeholfen verseschmiedenden ‚russifizierten‘ Ukrainers Alov⁶⁴⁰. Die Naturbeschreibungen aus der Idylle GK speisen stilistisch jene, die in den *Večera* zu finden sind – mit dem Unterschied, daß die letzteren in rhythmischer Prosa verfaßt sind und durch die Nachbarschaft der *skaz*-Texte eine ironische Färbung erhalten.

Wenn im zweiten Buch der *panič* als Erzähler ausscheidet, fragt sich, welche Instanz ‚hinter‘ den lyrischen Passagen in SM steht? Die lyrische Naturbeschreibung, für die im ersten Buch der *panič* verantwortlich war, und die in SM nicht von den Dorferzählern bzw. Pan'ko stammen kann, muß also im zweiten Buch auf eine in der fiktiven Rahmenerzählung nicht auftretende, ungenannte Instanz zurückzuführen sein; oben war die Rede vom abstrakten Autor (die Stellen rhythmisierter Prosa in dieser Erzählung werden in der Forschung ohne weiteren Kommentar meist dem ‚Autor‘ Gogol‘ zugeschrieben). Nun kann aber (zumindest in den *Večera*) eine solch abstrakte Instanz, die sich auf einer anderen Ebene befindet, den übergeordneten ‚Erzähler‘ nicht ersetzen; während Schmid (trotz des anthropomorphen Begriffs ‚Autor‘ und der Berufung auf Vinogradov) von einer entpersonalisierten, nicht notwendigerweise subjekthaften strukturierenden Instanz bzw. einem Prinzip, spricht, betont Vinogradov einen personalisierten Typus, der mit dem Begriff der (vom konkreten wie abstrakten Autor abzulösenden) Präsentation (in einem Bild) operiert; Vinogradov (1929, 153-4) spricht auch vom sich verändernden künstlerischen Antlitz und „Gesichtern der künstlerischen Individuation“ („лики художественной индивидуации“); von hier ist es auch nicht weit zum Begriff der Maske, der eng mit dem des *skaz* verbunden ist⁶⁴¹. Folglich ist die formalistische Begrifflichkeit (bzw. die

⁶³⁸ Gippius (Vorwort zu der Akademicausgabe: Gogol' I, 26) kommt zu dem Urteil, daß Gogol's *Večera* Karamzins lyrische Prosa fortsetzen bzw. übertreffen: „Гоголь в ‚Вечерах‘ был первым после Карамзина большим поэтом среди прозаиков; [...] вся позднейшая русская поэзия в прозе‘ вырастает из прозы ‚Вечеров на хуторе‘.“

⁶³⁹ „In mild, pious, mellifluous Zhukovsky he found a mental temperament which faintly parodied his own [...]“ (Nabokov 1961, 2).

⁶⁴⁰ Vgl. auch Vinogradov (1936, 294): „Таким образом, демократическому украинско-простонародному языку старого поколения хуторян – Рудого Панька и ‚незнатного дьяка‘ Фомы Григорьевича противопоставляется городской, ‚обруселый‘ и зараженный романтизмом язык ‚горохового панича‘.“

⁶⁴¹ Die formalistische Begrifflichkeit hat ob ihres Mißtrauens gegenüber jedem platten Biographismus eine Vielzahl verschiedener Termini hervorgebracht, die die

Vinogradovsche) auf Gogol's Werk besser anwendbar als andere, die von einer weniger erzähler- als erzählorientierten Narrativik, die nicht *ad personam* gestaltet ist, ausgehen. Auch der „abstrakte Autor“ trägt eine bzw. alle Masken, sonst wäre er im Text nicht zu orten. In Gogol's Erzählmodell spielt, wohl mehr als bei allen anderen Prosaikern, das dramatische Prinzip der Rollen und Masken (daher der Bezug zum *vertep*) und später Typen, eine Rolle.

Im Falle von SM wäre es angebracht, von einer synthetischen, *skaz*-freien Erzählerinstanz zu sprechen, die verschiedene lyrische und epische bzw. gemäßigt folkloristische Erzählweisen (diesmal in einer relativ homogenen Struktur) in sich verbindet. Dies bekräftigt einerseits die Vorstellung vom *panič* als abgelegter bzw. transformierter Identität eines Alov; andererseits bedeutet dies, daß das lyrische Moment (die rhythmisierte Prosa) in SM eine andere Funktion hat, daß es nicht mehr der Ironisierung (z.B. durch abrupten Stilwechsel) unterworfen wird. Anzumerken wäre hier noch, daß Gogol' in seinen späteren Werken, in denen durchaus ironisierte sentimentalistische Passagen ihren Platz haben, zu solch einer homogen lyrisierten Erzählweise kaum zurückkehren wird.

Wie verhält es sich mit der Zuordnung der einzelnen Texte der *Večera* zu den Erzählern? Die beiden Vorworte stammen von Rudyj Pan'ko (das erste enthält eine Binnenanekdote von Foma Grigor'evič). SJ wird vom *panič* erzählt, VNIK von Foma Grigor'evič (mit einer Einleitung von Pan'ko), MN wieder vom *panič*, PG von Foma Grigor'evič. Ungenannt sind sowohl die Erzähler von NPR als auch SM (der Text enthält eine Binnenerzählung eines Banduristen, die sich stilistisch kaum vom übrigen Text unterscheidet), IFŠ wird von S.I. Kuročka erzählt und ZM wieder von Foma Grigor'evič, der als Urheber dreier Erzählungen den größten Teil des Zyklus zu bestreiten scheint. Betrachtet man das Verhältnis seines Konkurrenten jedoch

Erscheinungsformen der „literarischen Persönlichkeit“ (vgl. Červenkas [1969] Begriff der *osobnost* und Schmid's [1986] Instanz des „abstrakten Autors“) bezeichnen sollten. Eichenbaum verwendet diesen Begriff in seiner Tolstoj-Monographie (1928), in der er auf die Bedeutung des literarischen Alltags für die „kommunikative *byt*-Position des Autors (*literaturnaja ličnost'*)“ (Hansen-Löve 1978, 415) hinweist. Er spricht auch vom *pisatel'skoe lico* („Schriftstellerperson“) oder dem *avtorskoe lico*, das vom *individual'noe lico* („Individualperson“), bei Schmid: „konkreter Autor“, zu unterscheiden ist (ibid., 416). Tynjanov zeichnet sich durch eine größere Genauigkeit der Begrifflichkeit aus, indem er in seiner Arbeit über die literarische Parodie (1921) von der *avtorskaja ličnost'* („Autorpersönlichkeit“ statt „-person“) spricht (vgl. ibid., 415). Vgl. auch I. Gruzdevs „Lico i maska“ (1922), wobei die stilistische Maske „im FI als Deformation des *lico*“ verstanden wird (Hansen-Löve 1976, 416); ein anderer Begriff aus der formalistischen Literatursoziologie wäre *literaturnyj oblik*. Hansen-Löve (ibid., 417) unterscheidet zwischen drei Autorenkonzeptionen in den drei formalistischen Phasen: Autor I wäre die biographische Persönlichkeit, Autor II die literarische Persönlichkeit, das Bild des Dichters (bzw. Autors) und die Maske, Autor III ist die durch den literarischen Alltag geschaffene Persönlichkeit. Nahe am Autor II liegt historisch der Begriff der *persona* (übrigens der Titel einer von Tynjanovs eigenen Erzählungen): „Der politisch-rhetorische Personbegriff beschreibt die *persona* demzufolge nicht als reale Substanz, wie dies der spätere Charakterbegriff impliziert, sondern vielmehr als Kategorie der Selbst- wie Fremdbeobachtung“ (Geitner 1992, 27). Insbesondere der Autor III ist für den Gogol' der dritten Phase relevant, dessen literarische Persönlichkeit in den Verhaltensmustern des Alltagsmenschen, der kaum noch künstlerische Texte produzierte, aufging. Vgl. hierzu Kap. X.

quantitativ nach Textseiten, geht der *panič* als Sieger hervor, denn er stellt mehr als das Doppelte an Textmasse im Vergleich zu Foma Grigor'evič⁶⁴².

Das Fehlen einer ausgewiesenen Erzählerfigur in NPR und SM könnte man durch eine gattungsmäßige und stilistische Gegenüberstellung mit anderen Erzählungen lösen. SJ und NPR haben den *vertep*-Charakter und das Komödienhafte gemeinsam. SM lehnt sich an das tragische VNIK, aber auch die lyrischen Passagen aus MN an. Folglich kann man daraus schließen, daß das entpersonalisierte Erzählen in SM ein transformiertes „Bild“ (*obraz*) des Erzählers ist, das aus einer Orientierung an der Literatursprache und nicht-komischen, epischen Erzählformeln der Folklore synthetisiert wird. Es ist im Grunde die veränderte Stilposition des *panič*, von der man in SM auszugehen hat.

Als letztes Argument für die Nähe des *panič* zu Alov (bzw. zum jungen Gogol') wäre anzuführen, daß der *panič* (mit Ausnahme Pan'kos einmaliger Nennung seines Namens, Makar Nazarevič) bereits durch seinen unbestimmten Spitznamen („junger Herr“) und das weitgehende Fehlen persönlicher Merkmale (im Gegensatz zu dem detailliert geschilderten Foma Grigor'evič) eine Platzhalterfunktion hat. Des weiteren fällt die klangliche Ähnlichkeit von *panič* und *Pan'ko* auf. Übersetzt man *Pan'ko* als Herrchen (und nicht als Apanas⁶⁴³), ist auch der Name des Herausgebers kein Eigenname, sondern eine mit verschiedenen, konkreten Eigennamen besetzbare strukturelle Stelle. Das scheinbar konkretisierende Adjektiv *rudyj* (ukr. ‚roströt‘) jedoch läßt sich als ukrainisch-volkstümliche Variante des vorhergehenden Pseudonyms Gogol's, lesen: Alov (von russ. *alyj* - ‚scharlachrot, hochrot‘)⁶⁴⁴. *Pan'ko* und der *panič* sind in der monologischen *skaz*-Struktur Hypostasen des *obraz avtora*, seine (abgelegten) Identitäten, die nur eine vorübergehende Aktualität in der Entwicklung von Gogol's Poetik haben. Die Maske des leutseligen Ukrainers *Pan'ko* ist die nächste, die nach der des *panič* verworfen wird – und damit auch ihre Stilpositionen (*panič*: hoher Stil, lyrische, bisweilen pathetische Naturbeschreibung, *Pan'ko*: niedriger Stil, *skaz*). Genauso wie der *panič* zu Beginn der Einleitung zum zweiten Buch aus dem Erzählerkreis ausgeschlossen wird (wörtlich heißt es, daß es ihn „schon lang nicht mehr gibt“ – „А того горохового панича, что рассказывал таким вычурным языком [...] уже давно нет.“ Gogol' I, 195) muß sich der Imker, übrigens ohne als eigenständiger Erzähler zu Wort gekommen zu sein⁶⁴⁵, am Ende der Einleitung verabschieden und seine Existenz als nicht gesichert angeben: „Прощайте! Долго, а

⁶⁴² Vinogradov (1936, 295) weist auf die Einengung der Rolle von Foma Grigor'evič hin und spricht von einer allgemeinen „Urbanisierung“ des Stils des zweiten Buches, die trotz der Elimination des *panič* fortschreitet.

⁶⁴³ Zolotusskij (1979, 117) löst Pan'ko als im Ukrainischen übliche Bezeichnung für den „Enkel des Opanas“ (d.i. Afanasij, so lautete auch tatsächlich der Name von Gogol's Großvater) auf, das Adjektiv *Rudyj* führt er darauf zurück, daß Gogol' in seiner Jugend rötliche Haare gehabt hätte.

⁶⁴⁴ Pan'ko weist darauf hin, daß er ohnehin kaum mehr rote, sondern graue Haare hätte, der Spitzname also eigentlich nicht mehr gerechtfertigt sei.

⁶⁴⁵ Pan'ko selbst hat in seinem Buch keine seiner eigenen Erzählungen hineingenommen (Gogol' I, 107) mit der Begründung, seine *skazka* sei so lang, daß sie drei Bücher einnehmen würde.

может быть, совсем, не увидимся. Да что? ведь вам все равно, хоть бы и не было совсем меня на свете.“ (ibid., 197) Wie sich in den folgenden Büchern *Arabeski* und *Mirgorod* zeigen wird, wird der Autor in der Tat gänzlich auf eine einführende Rahmenhandlung, und damit auch auf die vorgeschobenen fiktiven Erzähler und Herausgeber verzichten; dies heißt zugleich, auf alternative narrativisch artikulierte Positionen möglicher Identität (existentieller und poetischer Art). Zugleich vermeidet Gogol' nach den *Večera* dann auch konsequent die Maskierung durch das Pseudonym, das bisher, sei es nun in einem sprechenden Namen (Alov, Rudyj Pan'ko) oder einem Kryptogramm (OOOO)⁶⁴⁶, die Platzhalter für eine ungewisse Identität sein konnten⁶⁴⁷.

Wie in der Einleitung bereits angemerkt, sind die *Večera* ein glänzendes Beispiel der Dissimulation der Autorposition. Die *dissimulatio* besteht nach Lausberg (1990, 446) im „Ausweichen vor jeder eigenen Behauptung und im Stellen eigener, unwissend scheinender, aber für den als Aufschneider beurteilten Gesprächspartner verfänglicher Fragen“. Appliziert man dieses auf eine rhetorische Dialogrede zugeschnittene Modell auf einen narrativen Text mit verschiedenen Erzähler- und Herausgeberinstanzen wie die *Večera*, erscheint das naive Bewußtsein des Pan'ko (einer Maske des Autors) als solch ein dissimulatives Verbergen eigener Standpunkte. Die Dissimulation entsteht erzähltechnisch durch das Verschieben eines fiktiven Herausgebers bzw. Erzählers und durch die bedeutungshafte Gesamtkomposition der sich im Widerstreit befindenden Redner-Erzähler. Pan'kos Vorzeigeerzähler Foma Grigor'evič wäre der Aufschneider; durch die indirekte Negation oder Ironisierung seiner offen zu Tage gebrachten Meinungen kommt es zu jener „Bloßstellung des Gesprächspartners“, die der ‚eigenen‘ Position (soweit eine solche in einem romantischen Werk überhaupt vorhanden ist) „zur Evidenz verhelfen“ soll (ibid., 446-447). Daß einige Zeitgenossen oder die sowjetische Kritik den *narodnyj rasskazčik* ohne die im Werk angelegte Ironie wahrnahmen, zeigt eine mangelnde Fähigkeit, ironische und dissimulative Strategien nachzuvollziehen.

⁶⁴⁶ Gogol' selbst erklärt diese Unterschrift in einem Brief vom 21.8.1831 als vier Nullen, die unter einem noch unvollkommenen Werk stehen: „Она подписана четырьмя нулями: оооо.“ (Gogol' X, 206).

⁶⁴⁷ Nach der Veröffentlichung der *Večera*, die dem jungen Autor sowohl in bezug auf die eigene Poetik als auch in der sozialen Sphäre eine stabilere Identität brachte, hatte Gogol' weniger Grund, sich hinter Pseudonymen zu verstecken.

V. DER KULINARISCHE DISKURS IN DEN *VEČERA* UND *MIRGOROD*

1. Von Krylovs zu Gogol's kulinarischem Diskurs

1.1. Krylovs „patriotische Position“ (*Pirog*)

Kulinarische Motive finden sich in der russischen Literatur des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts⁶⁴⁸ gehäuft im satirischen Drama, in erster Linie in Ivan Krylovs Stücken⁶⁴⁹. Die in seiner Tragikomödie *Podščipa* (1800) bezogene „patriotische Position“ in kulinarischen Angelegenheiten⁶⁵⁰, die die ausländische Küche verteufelt, hat in der russischen Literatur Maßstäbe gesetzt (von Sobakevičs Ekel vor Meerestieren⁶⁵¹ bis zu Čechovs „Ustricy“). Pochlebkina (1993, 57) schreibt über Krylovs Stück: „...вся русская еда, как народная, так и барская, – вкусная, добротная, из лучших сортов рыбы и мяса, птицы, а вся иностранная – невкусная, состоящая из всего склизкого, протертого, жеваного, подозрительного, несъедобного. [...] Этот прием с тех пор надолго стал одним из приемов трактовки патриотической позиции.“ Das Stück *Podščipa* war Gogol' ohne Zweifel vertraut, hatte doch sein Vater in einer Theateraufführung in Kibincy auf die Empfehlung von Kapnist hin eine Rolle darin übernommen⁶⁵².

In Krylovs Einakter *Pirog* (1801) steht eine Pirogge, die als Geschenk an die Familie der Braut gedacht ist, im Zentrum der Handlung; durch eine Intrige des Dieners Van'ka, der um seinen Rücken fürchtet, da er mit der Dienerin Daša die Pirogge von innen ausgehöhlt und verspeist hat, kommt es dazu, daß der zukünftige Bräutigam am Picknick nicht teilnehmen kann und (auf Van'kas Rücken!) einen Brief an die Familie der Braut schreibt, in dem er – seine Abwesenheit entschuldigend – auf poetische Weise die Qualität dieser (inzwischen hohlen) Pirogge mit den Eigenschaften der Schwiegereltern vergleicht.

Wie Pochlebkina (1993, 61ff.) im Detail nachweist, handelt es sich hier um eine französische Variante des russischen *pirog* (dessen Besonderheit darin besteht, daß man von

⁶⁴⁸ Sonia Ketchian (1996, 363) weist darauf hin, daß in der Lyrik dieser Zeit Motive des Essens relativ selten sind (im Gegensatz zu der auf die Anakreontik zurückgehende Hypertrophie der Trinkmetaphorik): „Food figures less prominently, particularly in the shorter genres of verse.“

⁶⁴⁹ Des weiteren: Zagoskins Komödien, v.a. die „Bogatonov“-Stücke, Griboedovs *Gore ot uma* und bereits im 18. Jh. Fonvizins *Nedorosl'* (1782-3) (Pochlebkina 1993).

⁶⁵⁰ Vgl. auch Lotman/Pogosjan (1996, 16) zu den real existierenden Richtungen russischer Kochkunst: „В России XVIII века в кулинарном искусстве складывается два основных направления: национальное и иностранное.“

⁶⁵¹ Gogol' (VI, 99): „[...] но я тебе прямо в глаза скажу, что гадостей не стану есть. Мне лягушку хоть сахаром облени, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму: я знаю, на что устрица похожа.“

⁶⁵² Mann 1994, 44. Aus diesem Stück, in dem *car' Vakula* auftritt, übernimmt Gogol' offensichtlich auch den Namen des Haupthelden von NPR.

ihm nicht kosten kann, ohne ihn ganz zu zerstören; der Hefeteig dient der Füllung als schützendes Behältnis). Die französischen Köche, die in Rußland in den Jahren 1790-1810 viele der einheimischen Rezepte verfeinerten und der hohen Küche anpaßten, übernahmen zwar das Prinzip des Teigs als Umhüllung (bezeichnet als Serviette oder Korb) für die *farce*, die dann oft aus ganzen Pilzen und Geflügelteilen bestand, verwendeten aber Blätter- oder Strudelteig, der nicht über jene Festigkeit verfügte wie der ursprüngliche Hefeteig. In Krylovs Komödie machen sich ein Diener und eine Dienerin daran, mit einem Taschenmesser ein Loch in den Boden der gallizisierten Pirogge zu schneiden und eine Delikatesse nach der anderen aus ihrem Inneren zu holen, ohne daß ihre äußere Form darunter leiden würde. Zum Schluß bleibt nur das ausgehöhlte „Futteral“, das so sauber ausgeleert ist, daß „man einen Garten darin pflanzen könnte“ („да в пирогe-то хоть сад сажь“, Krylov 1984, II, 228). Pochlebkina hebt in Krylovs Stück das satirische Moment hervor: Kritisiert werden die französischen Sitten (gemeint ist damit auch die westliche Aufklärung), die das russische Volk verderben, ihm Gelegenheit zu Betrug geben⁶⁵³. Pochlebkina (1993, 64) zeigt, daß die als nichtteilbares Ganzes gefertigte „russisch-nationale unteilbare Hefepirogge“ („русский национальный нерасторжимый дрожжевой пирог“) „im Hinblick auf den russischen Charakter“ konstruiert sei. Die Pirogge wird so zum metonymischen Symbol einer hermetisch verschlossenen, straff organisierten und anti-modernen Kultur, in der Außen und Innen untrennbar sind und die Entfernung eines Teils der Zerstörung des Ganzen gleichkommt. Krylovs kulinarisch und politisch konservativer Standpunkt richtet sich gegen die ‚aufgeklärte‘ Transparenz der französischen Pirogge mit ihrem versatilen und in jeder Hinsicht einsehbaren Inhalt, der die klassische faschierte Füllung des russischen *pirog* ersetzt hatte.

Auch diese Komödie hat mit ihren unterschwellig xenophobischen und antiaufklärerischen Tönen möglicherweise ihren Einfluß auf Gogol's Werk gehabt⁶⁵⁴. Eine intertextuelle Beziehung kann man von *Pirog* zum Ende von ZM finden, als dem genasführten Helden vom schmackhaften Abendessen und vom im verzauberten Melonenfeld erbeuteten Schatz nur Topf und Kessel übrigbleiben – die *galuški* sind aufgegessen, statt des Golds findet sich nur Dreck im Kessel. Es ist die Vorstellung der intakten Hülle, die etwas anderes (Minderwertiges) enthält als sie vorgibt, die Gogol' von Krylovs Komödie übernimmt. Und in Transformation: die eigene Übernahme der Gattungsgefäße, die mit anderem Inhalt gefüllt werden.

⁶⁵³ „Поломай в чем-то коренном народные, национальные устои, как в пироге, и русского человека можно будет так же легко выпотрошить, избавив от совести, от страха и опасений наказания, как и облеченный в декоративную оболочку, не связанную тесно с внутренней сущностью, пирог.“ (Pochlebkina 1993, 84).

⁶⁵⁴ Vgl. auch die Erzählung „Vij“, in der eben jener Zerfall des russischen prämodernen Bewußtseins vorgeführt wird.

1.2. Kulinarische Liebeswerbung: Gogol's Fragment „Strašnyj kaban“

Ein intertextueller Bezug zwischen Krylov und Gogol' läßt sich in der kulinarischen Liebesmetaphorik feststellen, die in dem Stück *Podščipa* zu finden ist. Fürst Sljunjaj (von *sljunjat'* – ‚sabbern‘) wirbt mit dem vornehmen Sprachfehler der *incroyables* (statt ‚r‘ und ‚l‘ spricht er ‚j‘ und läßt die Zischlaute aus)⁶⁵⁵ um Podščipa, indem er ihr versichert, er liebe sie mehr als Lutschbonbons („Я так юбью тебя... ну, пусце еденцу.“ zit. nach Pochlebkina 1993, 57). Während bei Krylov in diesem Liebesdiskurs die Manier des debilen Adligen Sljunaj karikiert wird, werden bei Gogol' Übernahmen aus dem kulinarischen in den werbenden bzw. erotischen Diskurs keineswegs verspottet.

Im zweiten Kapitel des Fragments „Strašnyj kaban“ (publiziert 1831 in der *Literaturnaja gazeta*) wird die Verwendung des kulinarischen Diskurses durch den Beruf eines Protagonisten motiviert. Es ist der Koch (*kuchmistr*) Onis'ko, der von seinem Freund, dem Lehrer, auf Brautwerbung zur schönen Katerina geschickt wird. Onis'ko, selbst in Katerina verliebt, verfällt in seiner Werbung immer wieder in eine der Umworbene unverständliche kulinarische Metaphorik, in der er sie mit *vareniki* in Sahne und ihren Vater mit einer Fastenspeise vergleicht. Wenig später beschreibt er sein Unvermögen, die Brautwerbung für jemanden anderen vorzubringen, mit dem Zustand nach dem Genuß eines Fruchtlikörs („у меня, как будто после запеканки, слова глотаются прежде, нежели успевают выскочить изо рта.“ Gogol' III, 273). Es scheint, daß Onis'ko ein spontanes Redetalent ist, sein ihm von Ivan Osipovič aufgetragenes Redeziel jedoch beim Anblick des hübschen Mädchens nicht erreichen kann. Es gelingt ihm zwar, Katerina mit seinen Reden zu überzeugen – jedoch von seiner eigenen Person. Auch wenn der verliebte Koch Essig in den Rahmbrei schüttelt und seine Mütze statt eines Huhns brät, ist er bei Katerina erfolgreich. Die Verbindung von Essen, mündlicher Liebeswerbung und Erotik auch im Sinne der durch den Magen gehenden Liebe, die in GK v.a. von Luizas Mutter, Berta Bauch, und in SJ von der alten Chivrja⁶⁵⁶ ausgeht, ist hier ganz auf den männlichen Helden zugeschnitten und wird in komischer Form präsentiert⁶⁵⁷. Da der Text fragmentarisch geblieben ist, kann man jedoch

⁶⁵⁵ Zu Sljunjajs Verwendung der geckenhaften Redeweise („ščegol'skoe narečie“) der *incroyables*, wie in Frankreich in der Zeit des *Directorial* (1796) und des *Consulat* (1799-1804) Modenarren genannt wurden, vgl. Lotmans Glosse „Rečevaja maska Sljunjaja“ (1979) in Lotman III, 394-5.

⁶⁵⁶ Vgl. Mandel'stam (1902, 218) über Chivrja, die dem Popensohn Mehlspeisen anbietet (die Bezeichnungen setzt sie in ‚zärtliche‘ Diminutivformen: *galušečki*, *pampušečki*): „она как будто в названиях блюд хочет вложить свою душу, эта заботливая Хивря.“ Ihr Geliebter fordert von ihr jedoch etwas „Süßeres als all die *galuški* und *pampuški*“.

⁶⁵⁷ Vgl. Ermakov (1922, 57): „[...] сам приготавливает вареники, галушки и другие блюда. [...] Он с удовольствием, даже с наслаждением описывает способы приготовления пищи: вареников, галушек, пампушек, наливков, пирогов, макарон. Он любит такие гастрономические шутки: напр., своеобразное сравнение любви к Катерине с едой („Страшный кабан“): „Стал ли бы я убирать постную кашу, когда перед самым носом вареники в сметане.“ Тот же разговор Яичницы с Жевакиным:

davon ausgehen, daß Gogol' die Figur des männlichen Kochs und eloquenten Verführers nicht weiter auszuführen gedachte. Richtungsweisend für die späteren Gogol'schen Herren ist eher der Lehrer Ivan Osipovič, nach dem das erste Kapitel („Učitel'“) des „Strašnyj kaban“ benannt ist. Für den Lehrer existiert Liebe nicht: „ergo, любви не существует“ (Gogol' III, 270) – eine Maxime, die er von den antiken Philosophen gelernt haben will, auch wenn er im Seminar die Philosophenklasse nicht besucht hat („[...] не дошел еще до философии“; Gogol' III, 266). Gutem Essen ist jedoch auch Ivan Osipovič nicht abgeneigt: Wenn er ißt, „siedelt er gänzlich in den Teller über“ („весь переселялся он, казалось, в свою тарелку“, Gogol' III, 266). Die Metapher des „Übersiedelns“ in den Teller verweist auf die Gefahr der Entgrenzung durch Völlerei. Die Pedanterie jedoch, mit der er den Teller zum Schluß mit einem auf eine Gabel aufgespießten Stück Brot blank wischt, neutralisiert das groteske Moment des Bilds vom Leben im Teller. In diesem Text sind Parallelen zum nur etwas später entstandenen IFŠ und die Vorarbeiten zu „Vij“ zu erkennen. Ivan Osipovič hat nicht nur den gleichen Vornamen wie Špon'ka sondern ist – ähnlich wie Špon'ka – verweiblicht (er wickelt Garn auf und spinnt) und ebenfalls der Schützling einer älteren, resoluten und in der Küche überaus tüchtigen Dame in einem kaffeebraunen *kapot* (Gogol' III, 267)⁶⁵⁸. Die Figur des ledigen Mannes, der von der Umwelt primär als potentieller Bräutigam wahrgenommen wird, verkörpert die Vorstellung der unbegrenzten Möglichkeiten und zugleich die Bedrohung derselben durch eine Heirat, die alle existentiellen Bereiche, in denen Multivalenz denkbar ist, zu betreffen scheint⁶⁵⁹.

Hervorzuheben ist, daß Ivan Osipovič in „Strašnyj kaban“ direkt mit der Unterweisung im Handwerk des Schreibens befaßt ist: „[...] два старшие внука и домашние мальчики, с которыми проходил он *Аз – ангел, архангел, Буки – Бог, божество, Богородица*, боялись красноречивых лоз грозного педагога.“ (Gogol' III, 267) Zugleich fürchten seine Schüler die „rhetorischen Reben [bzw. Ruten]“⁶⁶⁰ des Pädagogen, d.h. seine rhetorischen Fähigkeiten, die er in der Erzählung jedoch nicht unter Beweis stellt, sondern auf seinen Freund, den Koch, übergehen. Man könnte nun vermuten, daß Ivan Osipovič eher mit dem Schreiben (dem Alphabet), und sein enger Freund⁶⁶¹ Onis'ko mit dem

„Кажется из одного горшка хотим щи хлебать.“ „Старосветские помещики“ – любовь, построенная на еде.“ Ermakov sieht Gogol's Interesse am Kochen (ebenso wie an modischer Kleidung und Handarbeiten) als weibliche Eigenschaft an.

⁶⁵⁸ Mit der Erzählung „Vij“ ist dieses Kapitel durch die Thematisierung des Seminars und seiner Klassen (*filosofija* und *bogoslovie*) und seine Anklänge an Narežnyjs Schelmenroman *Bursak* (1824) verbunden; der wichtigste Unterschied jedoch ist, daß sowohl Špon'ka als auch Vij als Schüler dargestellt werden, Ivan Osipovič jedoch ist Lehrer.

⁶⁵⁹ Die unverheirateten männlichen Figuren verfügen in Gogol's Frühwerk über eine erstaunliche Wandelbarkeit, was ihr Alter bzw. die Versetzung in andere Lebensalter angeht. Der Pastor aus GK fühlt sich plötzlich wieder jung, Špon'ka wird, obwohl er beinahe vierzig ist, von seiner Tante für ein „junges Kind“ („ще молода дьтина“) gehalten etc.

⁶⁶⁰ Wenn die Rede davon ist, daß der Lehrer die Philosophenklasse nicht mehr besucht hat, bedeutet dies, daß er seine Ausbildung mit der Rhetorikklasse beendet hat (vgl. Kap. VIII).

⁶⁶¹ „в Мандрыках воскресли Орест и Пилад нового мира.“ (Gogol' III, 268)

Sprechen assoziiert ist. Der akkurate Ivan kennt zahllose Rezepte (wie man Arzneien und Eichenrindenfarbe braut, wie man Stiefelwachs macht, Tinte (!) anrührt und Safran-Vodka zubereitet⁶⁶²), sein Doppelgänger in Liebessachen, der trinkfreudige Küchenmeister Onis'ko, scheint ohne Rezept kochen zu können bzw. verstößt ob seines Verliebtseins gegen Grundsätze der Kochkunst. Die Polarisierung der Pedanterie der künftigen Schreiberfigur und der *licentia* des oralen Lüstlings ist hier jedoch noch unter dem Dach der Rhetorik (dem Schatz an erlernten Rezepturen zum einen, die orale Performanz zum anderen) vereinigt!⁶⁶³ Inwiefern die Wege dieser beiden medialen Formen des Rhetorischen in den *Večera* auseinandergeführt werden, wird weiter unten zu diskutieren sein. Vorweg kann postuliert werden, daß das Gespann Lehrer-Koch in dem zerstrittenen Freundespaar der zwei Ivane (OT) weiterentwickelt wird; zumal Onis'ko, inzwischen bereits Ivan Osipovičs Rivale, im letzten Satz der fragmentarischen *povešt'* als Hausgans bezeichnet wird („И, завернув голову, как доморощенный гусь“; Gogol' III, 276). In OT wird Ivan Nikiforovic seinen rhetorisch versierten Freund als Ganter bezeichnen.

Die Gans verbindet in sich sowohl Essen als auch Schreiben: Ihr Fleisch ist eine beliebte Speise⁶⁶⁴, und ihre Federn dienten zu Gogol's Zeiten als Schreibutensil⁶⁶⁵. Die Gänsefeder taucht zusammen mit dem Papier am Beginn der Einleitung zum ersten Buch der *Večera* auf: „еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу“⁶⁶⁶.

Zugleich geht das Motiv der Gans bei Gogol' immer Hand in Hand mit dem Thema sexueller Macht. Ähnlich wie Ivan Fedorovič in IFŠ steht auch Ivan Osipovič unter dem Einfluß einer älteren Frauensperson: In IFŠ träumt der Held, als Vasilisa Kašporovna ihn verheiraten will, seine Zukünftige hätte ein Gänsegesicht, in „Strašnyj kaban“ ist die Rede davon, daß die dem Lehrer sehr zugetane Anna Ivanovna eine eifrige Gänsezüchterin sei (ibid., 268). Indirekt kommt es in IFŠ zu einer Sexualisierung der Feder: Von der Tabuisierung des weiblichen Bürzels (auch als Quelle der Federn und damit des Schreibens!) war bereits die Rede. Die Gans in der Literatur ist bekanntlich in der russischen

⁶⁶² Gogol' III, 266. Auffällig sind hier die Parallelen zwischen dem Lehrer und seiner Wirtin, die ebenfalls über mannigfache Geheimnisse (*sposoby, sekrety*), ja sogar „Künste und Wissen“ (*iskusstvo, znanie*; ibid., 268) der Hauswirtschaft verfügt. In der Beschreibung ihres üppigen Obst- und Gemüsegartens ist auch die Rede von der „Mixtur“ (*mikstura*) der ländlichen Küche, die das nahezu alchimistische Geheimwissen des Lehrers spiegelt bzw. es in die Nähe der (weiblichen) Hexenküche stellt.

⁶⁶³ Entsprechend enthält die fragmentarische *povešt'* auch zwei Kapitel: Das erste besteht ausschließlich aus Erzählertext, das zweite (mit dem Titel „Uspech posol'stva“) zu großen Teilen aus einem Dialog zwischen Onis'ko und Katerina.

⁶⁶⁴ „Обязательный элемент обеда – кушанья из домашней и дикой птицы. Из дичи это были гуси, рябчики, тетерева, утки, но также журавли, цапли и лебеди.“ (Lotman/Pogosjan 1996, 15)

⁶⁶⁵ Die Gans ist eine auf dem russischen Landgut nicht wegzudenkende Realie – schon deshalb, weil Rußland ein wichtiger Lieferant für Federkiele war. So soll dem Leser der *Večera* ein kleiner Gänsehirt dem Suchenden den Weg zum Gut des Rudyj Pan'ko weisen.

⁶⁶⁶ Gogol', I, 7. Es handelt sich hier um ein abgewandeltes Zitat aus dem Buch Kohelet 12, 12: „Im übrigen, mein Sohn, laß dich warnen! Es nimmt kein Ende mit dem vielen Bücherschreiben, und viel Studieren ermüdet den Leib.“

Kulturtradition v.a. mit dem Arzamaskreis verbunden, für dessen Gänsemahl wiederum französische (und später auch russische) Parodien ausschweifender oder exzentrischer antiker Gastmähler Vorbild gewesen sind⁶⁶⁷.

Wie sich im Motiv der Gans das Obszön-Sexuelle, der Komplex Identität-Name-Herkunft und das Schreiben (der Gänsekiel) auf unheilvolle Weise verbinden, wird im Kap. VII anhand des Textes OT noch einmal zur Sprache kommen.

Es ist nicht ganz klar, warum die unvollendete *povest'* den Titel „Strašnyj kaban“ („Der schreckliche Eber“) trägt. Das Motiv des Ebers taucht jedoch in MD noch einmal auf, diesmal als ikonographisches, denn beim geizigen Pljuškin gibt es kein Essen, sondern nur ein kulinarisches Stilleben: „[...] огромная почерневшая картина, писанная масляными красками, изображавшая цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую головою вниз утку.“ (Gogol' VI, 115) Hier findet sich neben dem Eber auch die Melone aus den früheren Texten wieder und die Ente⁶⁶⁸, deren Bedeutung wir ebenfalls in Kap. VII.4. erläutern werden.

2. Rezepturen des Kochens, des Erzählens und (Auf-)Schreibens

Jede Kultur, und sogar jede Region, hat ihren kulinarischen Kode. Bereits das Phänomen des den *Večera* beigefügten Glossars mit der Erklärung ukrainischer Speisenbezeichnungen zeugt von der Existenz einer spezifischen ukrainischen kulinarischen Tradition, die dem großrussischen Leser nicht unbedingt bekannt sein mußte.

Spricht man allgemein von ‚Essen‘ in der Literatur, so muß man zunächst unterscheiden zwischen der reinen Deskription der Speisen und der Funktion dieser Passagen oder Details für das Sujet. Die Beschäftigung mit den verschiedenen Möglichkeiten und Gegenständen der Deskription käme sowohl einer Bestandsaufnahme der russischen Culinaria und Eßsitten der entsprechenden Zeit als auch der stilistischen Bewältigung dieser deskriptiven Aufgabe gleich. Die Frage nach der sujetbildenden Funktion der Essensdeskriptionen und Speisenmetaphorik dürfte sich in jedem Werk, und überdies in jeder Periode der Literatur, anders gestalten.

In den *Večera* zum Beispiel strukturieren Speise-Epitheta den Kontrast der Erzählerfiguren, indem sie die Farbe ihrer Kleidung angeben. In diesem Fall hat der kulinarische Diskurs eine narrative Funktion: Die in IV.10. beschriebenen antagonistischen Erzähler *panič* und Foma Grigor'evič sind also nicht nur durch die

⁶⁶⁷ Tonangebend beim Erdenken solcher Spektakel war der französische Gastronomiekritiker und Herausgeber des *Almanach des gourmands* (1803-1812), A.B.L. Grimod de la Reynière (1758-1838), den in Rußland Fürst G.A. Potemkin, Graf V. Zubov oder der reiche Gourmand N.A. Durasov imitierten.

⁶⁶⁸ Vgl. auch die Gedanken Onis'kos, die wie „Wildenten“ („дикие утки“ Gogol' III, 171) in alle Richtungen fliegen.

Stilebenen ihrer Erzählungen gekennzeichnet, sondern auch ihre Beschreibung stellt sie (im Vorgriff auf die zwei Ivane in OT) als komplementäre Figuren dar, deren Beschreibung eine Gemeinsamkeit hat: Sie erfolgt mit Hilfe von kulinarischen bzw. alimentären Begriffen. Foma Grigor'evič trägt einen Kittel, der die Farbe von „kaltem Kartoffelkissel“ hat („он вас всегда примет в тонком суконном балахоне, цвету застуженного картофельного киселя“, Gogol' I, 104-105), der *panič* trägt einen „erbsgrünen Kaftan“ („гороховый кафтан“).

Gogol' vergleicht in einem Brief an Aksakov (1847) den künstlerischen Text (gemeint ist MD 2) mit einem raffinierten Gericht (s.u., in Kap. IX.1.). Kochen und Schreiben, v.a. im *skaz* (als Literarisierung des Mündlichen, also Oralen) gehen bereits in den *Večera* eine komplexe Verbindung ein; Kartoffeln und Erbsen bilden die Ingredienzen eines bunten Gemisches verschiedener Gemüse und Früchte, das die *Večera* darstellen und für das verschiedene Köche verantwortlich sind. Die bukolisch-kulinarische Passage am Ende des Vorworts zum ersten Buch, in der Rudyj Pan'ko seine Leser auf sein Gut einlädt und unerhörte Delikatessen verspricht (Melonen, Honig, Kuchen und *putrja* mit Milch) kommt also einer Einladung zu einem (wenn auch nur imaginiert) oralen Genuß mittels eines Buches gleich.

Gogol' schafft innerhalb seiner Texte einen eigenen kulinarischen Kode, in dem ausgewählte Früchte, Speisen und Zubereitungsarten in einem axiologischen System angeordnet werden. Zunächst gibt es die ‚guten‘ (meist ukrainischen, also ‚eigenen‘) Früchte und Speisen in den *Večera*, die ihre Esser metonymisch als Repräsentanten der ukrainischen *starina* und des orthodoxen Glaubens ausweisen: die wichtigsten sind hier wohl Melonen, Salzgurken und *galuški*; hier sind auch die drei wichtigsten Zubereitungsarten vertreten: roh, mariniert bzw. eingelegt und gekocht⁶⁶⁹. Dem gegenüber stehen die ‚schlechten‘ (ausländischen)⁶⁷⁰ Speisen in MD. Dies sind in erster Linie die verabscheuten Meerestiere, die weiblich-sexuell konnotiert sind. Dazwischen stehen die ambivalenten Geflügelgerichte⁶⁷¹, die namentlich in IFŠ *gender*-mäßig uneindeutig und totemistisch belastet sind⁶⁷². Des weiteren gibt es groteske und hyperbolische Speisen, die entweder mit Menschenleibern metaphorisch gleichgesetzt werden oder astronomische Ausmaße annehmen. Der Vergleich vom menschlichen Körper mit Gemüse findet sich wiederum in OT, wo die Ivane mit Rettichen und in „Koljaska“, wo Arme mit Kartoffeln verglichen

⁶⁶⁹ Vgl. Lévi-Strauss' (1980) *Das Rohe und das Gekochte*.

⁶⁷⁰ ‚Ausländisch‘ kann sich in den *Večera* auch auf das Essen der Großrussen beziehen, die Kakerlaken in ihrer Suppe dulden (IFŠ).

⁶⁷¹ Sowohl in „Strašnyj kaban“ als auch in IFŠ taucht neben den Gänsen (und wahlweise Enten oder Puten) auch das Huhn (*kura*) auf – mal offen, dann wieder anagrammatisch verborgen (so im Epitheton *belok u r aja* der zu freunden blonden Mädchen; Gogol' III, 271: „белокурая красавица“).

⁶⁷² Fleischgerichte (also das Essen von Tieren) ist jedoch nicht prinzipiell ambivalent oder negativ markiert: In SM verurteilt Danilo die vegetarischen Eßgewohnheiten des *koldun*, der vom aufgetischten Schwein nicht essen will.

werden⁶⁷³. Die Verbindung von Kartoffel und Rettich (und dadurch auch der *Mirgorod*-Erzählung OT und dem metamorphotischen Thema der *Večera*) kündigt sich im Brief des Tantchens an Ivan Fedorovič Špon'ka an, in dem sie ihm mitteilt, in ihrem Garten wüchsen Rettiche, die wie Kartoffeln aussähen). Wenn die *Večera* mit dem berühmten Satz über die problematisierte Gattungszugehörigkeit der beschriebenen Melonen und Kürbisse und Gurken enden, deutet dies auf die Nichtübereinstimmung der Erzählermasken mit den real dahinterstehenden Subjektpositionen hin (am Beispiel der Kartoffel: Foma Georgievič ist nicht Foma Georgievič, und der Erbse: der *panič* ist nicht der *panič*).

In den beiden Vorworten kommt es jeweils zu einer *bukoliazain*-Szene der Erzähler-Antagonisten: Als Foma Grigor'evič wegen der auf seinen Widersacher gemünzten Lateinschüleranekdote mit dem *panič* in einen Streit zu geraten droht, hilft nur ein heißer *kniš*, der reimend das gefährliche Zeichen des *šiš*, das Foma Grigor'evič dem auswärtigen Besserwisser vor die Nase halten will, abwendet („Рука Фомы Григорьевича, вместо того чтоб показать шиш, протянулась к книшу [...]“, Gogol' I, 107). Der Streit der rivalisierenden Erzähler wird durch eine Mahlzeit – verbal begleitet von dem einvernehmlichen Lob der Köchin – abgewendet. Das Essen wird also zur ‚Ersatzhandlung‘; statt ein obszönes gestisches Zeichen zu machen, greift die Hand des Erzählers zu einem Backerzeugnis: Die einverleibende Tätigkeit bietet – vermittelt durch die im Text hergestellte Äquivalenz (Reim: *šiš/kniš*) – eine Alternative zur semiotischen Geste. Das Wort *kniš* ist jedoch der Wurzel *kniž-* (‚Buch-‘) homophon – ein weiterer Hinweis darauf, wie eng verwoben Orales und Skripturales in den *Večera* präsentiert werden. Analog dazu kommt es trotz aller Skepsis zur Inkorporation der ‚fremden‘ Texte des *panič* in die vorliegende Erzählensammlung. Die Verinnerlichung des Gegners drückt auch den Wunsch aus, an seiner Macht (seinem *knižnyj jazyk*) teilzuhaben. Und daß der *panič* eine angesehene und auch sozial potente Persönlichkeit ist, betont Rudyj Pan'ko selbst, das entscheidende Morphem nennend: „Ну, тот уже был такой панич, что хоть сейчас нарядить в заседатели или подкомории. [...] пойдет рассказывать – вычурно да хитро, как в печатных книжках!“ (Gogol' I, 105; H.d.A.)⁶⁷⁴

Auch in der dem zweiten Teil der *Večera* vorangestellten Einleitung taucht der „gorochovyj panič“ auf, und es kommt wieder zu einem Streit, diesmal über ein Rezept. Als der *panič* aus Poltava behauptet, man müsse Äpfel zum Einlegen mit *Balsamita vulgaris* (*kanuper*) bestreuen, legt Rudyj Pan'ko ihm nahe, er solle nicht auf diesem Rezept bestehen, sonst würde er sich vollends lächerlich machen. Ohne ein Wort zu sagen, verläßt der Auswärtige den Weiler und kommt nie mehr zu Besuch. Vergleicht man die beiden Streitfälle des *panič* mit Foma Grigor'evič, kommt man zu dem Schluß, daß der

⁶⁷³ „Один чрезвычайно толстый помещик с короткими руками, несколько похожими на два выросшие картофеля.“ (Gogol' III, 184)

⁶⁷⁴ Der Paronymie *kniž-/kniš* gesellt sich hier noch die von *peč'* (‚backen‘) und *pečatnyj* (‚gedruckt‘) hinzu.

unverständliche „vyčumyj jazyk“, (Gogol' I, 196) dem eklektischen *kanuper* äquivalent gesetzt wird. Und damit auch: Rezepte der Essenszubereitung mit dem (rhetorischen!) Wissen, wie man eine gute *skazka* erzählt⁶⁷⁵ – beides sind orale Tätigkeiten. Erinnern wir uns an den *kuchmistr* aus „Strašnyj kaban“, dessen Gerichte zuviel Essig enthalten und dessen kühne kulinarische Metaphern seiner Liebsten unverständlich, zu ‚figuriert‘ sind.

Zwischen Gogol's ‚ukrainischen‘ Texten bestehen zahlreiche, bisher kaum aufgedeckte Querverbindungen. Sie befinden sich auf der Ebene der Namen, aber auch der Motive, zumal der alimentären. Der *kanuper* kehrt z.B. in *Mirgorod* wieder, als Ivan Nikiforovič seinem Freund seinen Tabak anbietet, den der Jude in Soročincy macht: der Tabak schmeckt wie *kanuper* (Gogol' II, 233) und wird hier (jedoch explizit nur von Ivan Nikiforovič, dem Liebhaber von Tabak und Flüchen mit dem Wort *čort*) als vorzüglich bezeichnet. Der Gegensatz des dicken, etwas provinziellen Ivan' Nikiforovič zum hageren, gelehrten und rhetorisch gewandten Ivan Ivanič wiederholt den Gegensatz von Foma Grigor'evič und dem *panič*: „Иван Иванович, как упомянуто выше, необыкновенно живописно говорил, когда нужно было убеждать кого. Как он говорил! Боже, как он говорил!“ Gogol' II, 233-234)⁶⁷⁶. Von den komplementären rhetorischen Fähigkeiten der beiden Helden in „Strašnyj kaban“ (der eine hantiert mit Tinte und Papierfiguren, der andere mit Küchengerät) war bereits die Rede.

Papier als ein medialer Gegenpart zur mündlichen Rede der oralen Volkstradition wurde jedoch nicht nur zum Beschriften sondern auch (bisweilen bereits in beschriebenem Zustand, und dies ist im 19. Jahrhundert keine Seltenheit⁶⁷⁷) zum Backen oder für Papilloten (hier wieder der französische Einfluß!) verwendet. In dem abrupten Ende von IFŠ, für das der Erzähler die reale Konsumation des mit volkstümlichen Geschichten beschriebenen Papiers verantwortlich macht, werden die auf dem Papier verschriftlichte Stimme und die materielle Speise im Magen des Erzählers gemeinsam verdaut – und dieser Kurzschluß des Oralen, Skripturalen und Kulinarischen führt zum Aussetzen des literarischen Textes. Die Vermengung von oralen und literarischen Lüsten zeigt zwei Gefahren auf: Erstens die Tücken der literarischen Transformation des mündlichen, ‚lebendigen‘ Wortes in Schrift –

⁶⁷⁵ Hier ist neben dem oben erwähnten Bukolik-Bezug auf Vergil weitere Referenz auf die *Georgica* desselben Autors zu erwägen: Die *Georgica* handeln nicht nur vom Ackerbau und Viehzucht, sondern auch von der Bienenzucht; sie haben in ihrem Lob der Fruchtbarkeit Italiens eine quasi nationale Thematik, die ebenfalls in Gogol's Panegyrik auf die Ukraine zu finden ist. Hier sei angemerkt, daß die deutsche Übertragung von Vergils *Georgica* (1789) von demselben Voss stammte, dessen „Luise“ Gogol' in seinem GK imitierte.

⁶⁷⁶ In OT werden übrigens die Namen beider (als Selbstverweis auf die *Večera*) erwähnt, nun aber nicht mehr als Erzähler, sondern als handelnde Figuren, die zum Ball des Stadthauptmanns eingeladen sind: „Позвольте, перечту всех, которые там были: Тарас Тарасович, [...], Макар Назарьевич, Фома Григорьевич [...] не могу далее! не в силах рука устает писать!“ Gerade an dieser Stelle erwähnt sich der Erzähler bzw. der ‚Schreiber‘ der Erzählung selbst („die Hand ist müde vom Schreiben!“).

⁶⁷⁷ Überliefert ist die Verwendung von beschriebenem Papier in der Küche im Falle von A. Perovskij (Pogorel'skij), dessen unpublizierte Schriften der eigenen Lust an einem Gericht, zu dessen Zubereitung Papier benötigt wurde, anheimgefallen sind.

wobei gleichzeitig diese Valorisierung ursprünglicher Mündlichkeit stark ironisiert wird (vgl. Kap. IV.10.). Zweitens das Buchstabenessen im übertragenen Sinne der Intertextualität. Paradoxe Weise ist das Verfahren der Warnung selbst intertextuell motiviert: durch das Zitieren des von Sterne so gern verwendeten Textabbruchs⁶⁷⁸. Smirnov (1979, 599) ergänzt diese intertextuelle Beziehung durch ein meta-poetisches Gedicht von A. Kantemir, in dem in das von Motten bedrohte Papier Fisch, Kaviar und Speck eingewickelt wird⁶⁷⁹. Der Topos der Verwendung von beschriebenen Papier zum Einwickeln von Speisen läßt sich in der Weltliteratur noch weiter zurückverfolgen: Nabokov nennt in seinem Kommentar zu *Evgenij Onegin* auch Horaz' Episteln und Scarrons *Roman comique* (1651-57)⁶⁸⁰.

Im Vorwort klagt der Imker über den Mangel an Lebensmitteln (Dingen der Referenzwelt), die man in das in Überzahl vorhandene Papier (d.i. Literatur) hüllen könnte. Dies würde auf einer allegorischen Ebene heißen, daß eigentlich alles schon beschrieben sei. Das Vorwort führt jedoch eine Menge von einwickelnswerten Objekten an. Es sind dies v.a. die Segnungen des Gutes bei Dikan'ka (Honigmelonen, Kuchen etc.) und die Resultate der Bienenzucht des Rudyj Pan'ko (die Honigwabe) – also ukrainische Speisen. Diese sind zum einen neue Objekte der Deskription (dem Vorwort folgt im übrigen das Glossar ukrainischer Termini, das ebenfalls einige Lebensmittel enthält, die in den darauffolgenden Texten einen literarischen Kontext erhalten, in den Text ‚eingewickelt‘ werden). Zum anderen wird die Möglichkeit einer intertextuellen Paarung der ukrainischen, hier kulinarisch, also oral-volkstümlich markierten Kultur mit der bereits bestehenden Weltliteratur anvisiert: das Ukrainische, das für mündliche Tätigkeiten bestimmt ist (Speisen, volkstümliches Erzählen), wird in die in Überfluß vorhandene großrussische ‚Papier-Literatur‘ eingewickelt. Dies ist eine genaue Beschreibung der literarischen und auch medial übersetzenden Tätigkeit Gogol's: das Aufschreiben des Mündlichen (seine offensichtlichste Form ist der *skaz*).

In OT (*Mirgorod*) hat beschriftetes Papier bereits eine andere Funktion: es ist zwar noch immer mit dem alimentären Bereich verbunden, wird jedoch noch stärker mit der niedrigen Sphäre und dem Mißbrauch assoziiert. Die erste Stelle, in der in OT Papier vorkommt, ist ebenfalls eine Einwickelszene. Ivan Ivanovič Pererepenko packt nach einem Melonenessen mit einem Besucher die Kerne in Papier ein⁶⁸¹. Die Reste des gemeinsamen Essens werden als materielle Spuren eines lustvollen oralen Aktes zum Anlaß eines (wenn auch minimal

⁶⁷⁸ Zu Gogol's sternianischem Stil vgl. Vinogradov 1926, 40ff.

⁶⁷⁹ „Когда уж иссаленным время ваше пройдет/ Под пылью, молям на корм кинуты, забыты/ Гнусно лежать станете, в один сверток свиты/ Иль с Бовою, иль с Ершом; и наконец дойдет/ (Буде пророчества дух служит мне хоть мало)/ Вам рок оберветь собой иль икру, иль сало.“ („Pis'mo k sticham moim“)

⁶⁸⁰ Der Kommentar betrifft eine Variante zur 11. Strophe des zweiten Kapitels. Bei Horaz werden Gewürze (!) in beschriebenes Papier eingewickelt oder die analphabetischen Würmer fressen das Papier (Nabokov 1975, 314-315). Vgl. zu der Variante bei Puškin das Kapitel „Romantische Löschemarkierung – *memoria* vs. *oblivio*“ in Meyer 1994, III.3.3.2.2.

⁶⁸¹ Zum Kern als Rest und Exkrement vgl. die einschlägige Anmerkung in Kap. IV.7.

kreativen) Schreibaktes: „[...] соберет семена в особую бумажку, и начнет кушать. Потом велит Гапке принести чернильницу, и сам, собственной рукою, сделает надпись над бумажкою с семенами: сия дыня съедена такого-то числа.“ (Gogol' II, 224) Das absurde Ritual der Dokumentation, wer wann wieviel Melonen gespeist hat, weist darauf hin, daß es in Pererepenkos Ökonomie unmöglich ist, die unverdaulichen Teile der „geliebten Speise“ („любимое кушанье“) einfach wegzuwerfen – schließlich würden sie in dem Moment ihren Zeichencharakter verlieren, wenn sie die weiblich-sexuelle Erde berühren und auskeimen. OT führt uns bezüglich etwaiger (homo-)sexueller Neigungen Pererepenkos mehrmals in die Irre. So ist er zwar nominell kinderlos, seine Magd Gapka hat jedoch eine ständig anwachsende Zahl von Kindern, deren Vater nicht genannt wird; Pererepenko pflegt ihnen Gebäck, ein Stückchen Melone oder Birnen zu schenken. Die Beziehung zwischen dem Herrn und dem weiblichen Gesinde ist genauso ungeklärt wie in SP, wo die Mägde von selbst (oder vom vielen Essen oder aber den Samen der verspeisten Früchte?) schwanger zu werden scheinen.

Gapka ist, wie meist die Frauen in Gogol's Texten, eine Buchschänderin; sie hat keinen Respekt vor bedrucktem Papier und hat aus einem (seitdem namenlosen) Buch die Titelseite herausgerissen, um ein Kind damit spielen zu lassen: „[...] читает книжку, печатанную у Любия, Гария и Попова (названия Иван Иванович не помнит потому, что девка уже очень давно оторвала верхнюю часть заглавного листка, забавляя дитя).“ (Gogol' II, 239)

Der dritte feindliche Angriff gegen ein Schriftstück steht im Zentrum der Handlung und geht von einem anderen Bewohner des Pererepenko-Hauses aus: Ivan Ivanovičs braune Sau, die er vor kurzem seinem Freund noch als Tauschobjekt für ein Gewehr angeboten hatte, stiehlt im Gericht das Dokument, auf dem die Klage seines Feindes Ivan Nikiforovič aufgeschrieben ist. Dieses phantastische Ereignis hat jedoch seine Hintergründe: Im Gerichtsraum stehen meist Naturalien aller Art herum, die die Bittsteller mitbringen, um die Beamten günstig zu stimmen; deshalb läuft das Geflügel, das vor dem Gericht Körner pickt, ab und zu in den Saal hinein und profitiert von den Gaben; manchmal verirrt sich auch ein frei herumlaufendes Schwein in das Mirgoroder Gericht.

Когда [...] канцелярские укладывали в мешок нанесенных просителями кур, яиц, краях хлеба, пирогов, книшей и прочего дрязгу, в это время бурая свинья вбежала в комнату и схватила, к удивлению присутствовавших, не пирог или хлебную корку, но прошение Иван Никифоровича, которое лежало на конце стола, перевесившись листами вниз. (Gogol' II, 255)

Die braune Sau, die Ivan Nikiforovičs Klageschrift entwendet, gehört Ivan Ivanovič. Prompt wird daraufhin von den offiziellen Stellen behauptet, Pererepenko sei für die Tat seines Haustiers verantwortlich. Der Diebstahl der Schrift durch ein Tier reiht sich somit in ein Paradigma des Mißbrauchs oder der Entwendung eines Schriftstückes ein, der im

Vorwort zu den *Večera* vom Imker angedeutet und in PG und in IFŠ (mehrfach: sowohl in der Rahmenhandlung als auch in der Erbschaftsgeschichte) realisiert wird. Der Umgang mit Papier in OT korrespondiert direkt mit dem Verschwinden der *gramota*: beide werden vom Teufel geholt (in OT wird das Schwein als „nečistoe životnoe“ [Gogol' II, 258] bezeichnet). Hiermit wird durch eine komische Situation die endgültige Dämonisierung des Schreibens und der Schrift bestätigt⁶⁸².



Titelblatt der ersten Ausgabe der *Mertvyje duši* - Ausschnitt (Zeichnungen von Gogol')

⁶⁸² Vgl. auch die Charakterisierung des obskuren Schreibers („prikaznaja černil'nica“), den Agaf'ja Fedoseevna ausfindig macht, und der die Klageschrift ein zweites Mal aufsetzt. Nicht nur die Vermittlung durch die böartigen Agaf'ja, auch die dunklen Attribute des Schreibers lassen auf Diabolisches schließen: er schmiert seine Stiefel mit (teuflischem) Teer, trägt drei Federn hinter dem Ohr (hier klingt wieder das Thema der Transformation zum Totemtier Vogel an), hat statt eines Tintenfassens eine Glasphiole am Knopf hängen und ist überaus schreibgewandt. Er erinnert hierin an den Lehrer in dem Fragment „Strašnyj kaban“, der ebenfalls mit allerlei Mixturen (Tinte, Stiefelwachs, *herba rabarbarum*) umzugehen weiß, teuflisch-grüne Augen hat („глаза его имели цвет яркой зелени“, Gogol' III, 266) und kleine Figuren und Gockelhähne aus Papier (ibid., 267) für die Kinder ausschneidet (NB hier wieder die unheilvolle Verbindung von Papier und Geflügel!).

VI. ‚ZEITESSEN‘ IM CHRONOTOPOS DER IDYLLE: ‚STAROSVETSKIE POMEŠČIKI‘

Die Rezepte des *panič* stehen für eine Richtung in der Literatur, gegen die sich Gogol' abzugrenzen suchte. Samyškina (1979, 62) weist zwar darauf hin, daß die *Večera* Vorläufer und Parallelen hatten (sie nennt Pogorel'skij, Somov, Polevoj, Pogodin und Dal'), gibt jedoch keine Auskunft über Gogol's Verhältnis zu diesen mit folkloristischem, oft ukrainischem Material arbeitenden Autoren. Samyškina (1979, 70) zeigt, daß der hohe Stil in SJ und MN, hinter dem als Erzähler der *panič* steht, I. Kulžinskijs Buch *Malorossijskaja derevnja* (1827) parodiert⁶⁸³; dies kann jedoch keinesfalls der einzige oder wichtigste intertextuelle Bezugspunkt sein. Des weiteren ist sie der Auffassung, daß Gogol's Ironisierung des Stil des *panič* sich gegen die „falsche Romantik“ richte (Samyškina 1979, 72). Nicht einbezogen wird von ihr die in Rußland nur schwach ausgeprägte (Vacuro 1978, 118) und wohl deshalb von der Forschung vernachlässigte idyllische Literatur (v.a. die Übersetzungen aus dem Deutschen), die für das Gogol'sche Frühwerk von Bedeutung ist.

1. Voraussetzungen: Zur russischen Idyllik in den 1820er Jahren

Als Gogol's GK 1829 erscheint, war die russische Diskussion um die Idylle als Genre des rousseauistischen Sentimentalismus bereits zu Ende. Die Opposition zwischen dem Geßnerianer V.I. Panaev und V. Žukovskij (Befürworter der „realistischen“, d.h. demythologisiert nationalen und volkstümlichen Idylle im Sinne von J.H. Voss und J.P. Hebel) hatte sich bereits zu Ende der 1810er Jahre herausgebildet und wurde durch die Diskussion um N. Gnedičs Homerübersetzungen verstärkt (Vacuro 1978, 123). 1816 hatte Žukovskij Hebels „Das Haber-

⁶⁸³ Der spöttische Ton, in dem Gogol' in einem Brief an G.I. Vysockij vom 19.3.1827 Kulžinskij, der am Nežiner Gymnasium lehrte, schildert, gibt über die Meinung des Schülers Gogol' zu den literarischen Versuchen einer sentimentalistischen Ethnographie seines Lehrers Aufschluß: „Теперь у нас происходят забавные истории и анекдоты с Иваном Григорьевичем Кулжинским. Он теперь напечатал свое сочинение под названием *Малороссийская деревня*. Этот литературный урод причина всех его бедствий: когда он только проходит через класс, тотчас ему читают отрывки из Малороссийской деревни, и почтенный князь бесится, что есть духу; когда он бывает в театре, то кто-нибудь из наших объявляет громогласно о предствлении новой пьесы; ее заглавие: *Малороссийская деревня или Закон дуракам не писан, комедия-водевиль*.“ (Gogol' X, 88) In scheinbarem Widerspruch dazu steht, daß Gogol' in der Gymnasialzeit ein (nichtüberliefertes) satirisches Stück geschrieben haben soll, das einen ähnlichen Titel trägt: „*Nečto o Nežine ili Zakon durakam ne pisan*“ (Zolotusskij 1979, 59). Ein gewisser Grad der Identifikation mit Kulžinskij, der zugleich selbstherabsetzend (zu dieser Funktion des Gogol'schen frühen Humors vgl. Drubek-Meyer 1992) wirkt, ist also als Hintergrund für die Figur des *panič* anzusetzen. Diese Vermutung wird noch bestätigt durch Sokolovs (1910, 67) Hinweis, daß Gogol' aus Kulžinskijs Werk (ibid.) Exzerpte für seine KVV anfertigte. Ein anderes negatives Vorbild für den *panič* wäre sein Mitschüler Nestor Kukul'nik, der Anfang der 30er Jahre in Petersburg ein populärer Verfasser von Komödien wurde; im Gymnasium trug Kukul'nik den Spitznamen „*Vozvyšennyj*“ (Gogol' I, 88, 99, 228), der offensichtlich von Gogol' stammte, der so Pathos und Pose seines Mitschülers ironisierte (vgl. den Kommentar *ibid.*, 446).

mus“ übersetzt (russ. „Ovsjanyj kisel“ 1818)⁶⁸⁴, und 1820 antwortete der Panaev-Anhänger O. Somov mit dem Gedicht „Soloženoe testo“ (ibid., 127) darauf, wobei er gerade Žukovskijs hohen Stil der „homerisch“-epischen Beschreibungen parodierte⁶⁸⁵. Es fällt auf, daß kulinarische Bezeichnungen als Titel auftauchen, ein Phänomen, das in der Literatur des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts eher selten ist. Der hypertrophe Kulinarismus in Gogol's Frühwerk läßt sich also auch mit dem Einfluß der Überreste dieses bereits verbrauchten Genres der Idylle erklären. Offensichtlich war es die Žukovskijsche gemäßigt volkstümliche Position der Idyllenübersetzung, der Gogol' am nächsten stand⁶⁸⁶. Um weitere Aspekte des Einflusses dieses Genres auf Gogol' herauszuarbeiten, muß man GK, aber auch die sich zwischen Georgik und Bukolik bewegenden *Večera* und *Mirgorod*, im Kontext dieser Gattung sehen. Gogol's Idylle GK kommt in dem Jahr heraus, als Del'vig mit „Ostavnoj soldat“ die Evolution dieses Genres zu einem Ende bringt (ibid., 136)⁶⁸⁷. Wenn man die Entwicklung dieser Gattung auf russischem Boden betrachtet, kann man sehen, daß die erste originale russische „nationale Idylle“ verhältnismäßig spät (Gnedičs „Rybaki“; 1821/22) entstand (ibid., 128). Dieses späte Datum weist darauf hin, daß das Genre der Idylle v.a. ein Austragungsort poetologischer (und zum Teil auch ideologischer) Teilfragen wurde: Es ging um das Versmaß (von Übersetzungen) und das Einbeziehen nationaler und volkstümlicher Objekte (v.a. in den Deskriptionen).

Gogol's Interesse für dieses Genre (weniger für seine formalen als seine thematischen Vorgaben) war also nicht zeitgemäß. Auch wenn Gogol' nach seinem „lyrischen Epos“ GK (Stender-Petersen 1922, 629) nicht mehr den im Hexameter versifizierten Žukovskij-Übersetzungen der deutsch-sprachigen Idylliker (deren Werke oft in Prosa verfaßt waren) nachempfand, blieb das Idyllische für sein gesamtes Werk von prägender Bedeutung. Die Besonderheit des Bezugs Gogol's zur Prärömantik mag darin liegen, daß es weniger die Prosatraditionen des russischen Sentimentalismus waren, die einen Angriffspunkt für Gogol's Erzählungen boten⁶⁸⁸, sondern die lyrischen Verserzählungen der Übersetzungsliteratur⁶⁸⁹, deren idyllisches

⁶⁸⁴ Zu Žukovskijs in Rußland überaus populären Übersetzungen des alemannischen Dichters vgl. Tschizewskij 1960.

⁶⁸⁵ „Пародируется принцип детальных, ‚эпических‘ описаний.“ (Vacuro 1978, 127)

⁶⁸⁶ Auch Gnedičs Bemühungen um die „nationale Idylle“ hatten offensichtlich ihren Einfluß. Vgl. Vacuro (1978, 129): „Источник современной национальной идиллии Гнедич усматривал в народных обрядах и поверьях, в домашнем быте и нравах русских простолюдинов.“ Die Terjaevsche Übersetzung von Voss' *Luiſe* erschien übrigens 1820 mit dem Untertitel „sel'skoe stichotvorenije“ (im Original: „ländliches Gedicht“).

⁶⁸⁷ Wenn man in Betracht zieht, daß z.B. die Del'vigsche Idylle „Kupal'nicy“ aus dem Jahr 1824 stammt, wird verständlich, warum Gogol' seinen Beitrag zu dieser Gattung so früh wie möglich (1827) datieren wollte. – Eben Del'vig war es, der nach der Publikation von VNIK in den *Otečestvennye zapiski* (Februar-März 1830) Gogol's Talent als Prosaiker wahrnahm und im Dezember 1830 in seinen *Severnye cvety* ein Kapitel aus seinem historischen Roman abdruckte; daß Gogol' der Autor der Idylle GK war, erfuhr er, wie die meisten Gönner Gogol's, nicht, da Gogol' auch keine Anstalten machte, seine ‚Schande‘ unter die Leute zu bringen.

⁶⁸⁸ Im Gegensatz z.B. zu Puškins *Povesti Belkina*, die Karamzins empfindsame Texte parodieren.

⁶⁸⁹ Bzw. Geßners in lyrisierter Prosa verfaßte Idyllen, deren pantheistisches Pathos in Gogol's *Večera* in den vom *panič* erzählten Texten (v.a. MN) imitiert wird. NB die Na-

Grundinventar und hoher Stil bei Gogol' in romantische Prosatexte transformiert wurden⁶⁹⁰: der Gegensatz von Stadt und Land⁶⁹¹, heroisch-glücklicher Vergangenheit und schlechter Gegenwart⁶⁹², die Verherrlichung des Goldenen Zeitalters in der Ekloge⁶⁹³ – zunächst als idealisiertes Arkadien (Geßner), später als maßvolle Bukolik (Voss u.a.) und die dazugehörigen Beschreibungen von Speisen⁶⁹⁴; dies weist darauf hin, daß das auf dem Kontrast zwischen ländlichem Glück und städtischer Zivilisation aufbauende *Emploi* der Idylle in Gogol's Texten zum zentralen Thema aufstieg. Die Funktion der epischen Deskription von volkstümlichen Bräuchen und Speisen verändert sich im Kontext der romantischen Erzählungen maßgeblich: Stand in der sentimentalistischen Idylle die Poetisierung des Landlebens (Vacuro 1978, 127) im Vordergrund⁶⁹⁵, haben in romantischen Erzähltexten die inzwischen stärker ethnographisch orientierten Beschreibungen teil an der Entdeckung der slavischen Folklore und transportieren nationale Werte. Die Ukraine figuriert im ukrainophilen russischen Kontext der 1820/30er sowohl als Schatzkammer des Volksguts⁶⁹⁶ als auch als Sinnbild des kopiösen Südens (vergleichbar mit der Italiensehnsucht in der deutschen Kultur)⁶⁹⁷. Das Interesse der Romantiker für die Folklore muß also auch im Zusammenhang mit dem für die rousseauistische Empfindsamkeit maßgeblichen Gegensatz Stadt – Land gesehen werden. Laut O. Boele (1995, 137) überlagert die „Achse Ukraine – Petersburg“ den „semantischen Gegensatz ‚Hirte–Fischer‘“ innerhalb der Idyllengattung, wobei der Süden als idyllisch und der Norden als elegisch verstanden wird (ibid., 135). In GK finden sich sowohl das südliche Griechenland wie auch die Nordsee (das Ljunensdorf der Bauchs und Kjuhel'gartens wird in der Nähe von Wismar ver-

mensübereinstimmung der Petersburger Zeitschrift, in der 1772-73 die russischen Übersetzungen von Geßner erschienen waren, mit Gogol's erster Erzählung: *Večera*.

⁶⁹⁰ Die Voßsche bürgerliche Idylle, die den „Innenraum“ anstelle der Landschaft als „poetischen Gegenstand“ entdeckt (Böschstein-Schäfer 1967, 74; „Es wäre zu prüfen, in welcher Beziehung er zur Raumbeschreibung des realistischen Romans steht.“), wird später eine wichtige Quelle für Gogol's zum Realismus tendierenden Prosatexte (MD) darstellen.

⁶⁹¹ „Oft reiße ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden, dann entreiße die Schönheit der Natur mein Gemüth all dem Ekel und allen den widrigen Eindrücken, die mich aus der Stadt verfolgt haben“ (Geßner 1988, 15 in dem Vorwort zu seinen *Idyllen*).

⁶⁹² „Diese Dichtungs-Art bekömmt daher einen besondern Urtheil, wenn man die Scenen in ein entferntes Weltalter setzt; sie erhalten dardurch einen höhern Grad der Wahrscheinlichkeit, weil sie für unsre Zeiten nicht passen, wo der Landmann mit saurer Arbeit unterthänig seinem Fürsten und den Städten den Überfluß liefern muß, und Unterdrückung und Armuth ihn ungesittet und schlaue und niederträchtig gemacht haben.“ (Geßner 1988, 15-16)

⁶⁹³ „[die Ekloge] schildert uns ein goldnes Weltalter, das gewiß einmal da gewesen ist [...]“ (Geßner 1988, 15)

⁶⁹⁴ Vgl. den Anfang der Erzählung von Foma Grigor'evič's Großvater, der seinem Großvater im Jenseits schmackhafte Speisen wünscht: „царство ему небесное! чтоб на том свете елись одни только буханцы пшеничные да маковники в меду!“ (Gogol' I, 138).

⁶⁹⁵ Eine der sentimentalischen Prosaidyllen, die Gogol' parodierte, war die erwähnte *Malorosijskaja derevnja* (1827).

⁶⁹⁶ Vgl. Bushkovitch 1991.

⁶⁹⁷ Indem Gogol' mit den *Večera* an Kulžinskijs Idealisierung des südlichen Kleinrußlands als Arkadien anknüpfte, schuf er sich gleichzeitig ein *eidyllion* seiner idyllisch verklärten Heimat, die jedoch bereits den äußeren Einflüssen der modernen Welt unterworfen ist.

ortet) als Orte der Handlung⁶⁹⁸. Der „südeuropäische“ Akzent des idyllischen *locus amoenus* (Garber 1974, 87) wird von Gogol' v.a. in den *Večera* entwickelt, die die Ukraine als angenehmen Gegen-Ort zum *locus terribilis* der öden nördlichen Landschaft um St. Petersburg und zur Hauptstadt selbst schildern. In Gogol's „Peterburgskie zapiski 1836 goda“ wird außerdem die Wärme der alten Hauptstadt Kiev („здесь слишком тепло, мало холоду“) gegen die Nähe Petersburgs zum „Nordpol“ ausgespielt. Die Ferne der „Mutter“ (Kiev) von ihrem „Söhnchen“ wird gerade auch durch die landschaftliche Beschaffenheit des nördlichen *locus terribilis* betont: „Что за виды, что за природа! Воздух продернут туманом; на бледной, серозеленой земле обгорелые пни, сосны, ельник, кочки...“ (Gogol' VIII, 177).

Was die Übernahme von Verfahren der Bearbeitung kulinarischer Thematik aus klassizistischen (aufklärerischen) und sentimentalistischen Texten angeht, läßt sich zusammenfassen, daß sie nahezu alle mit einer nationalen Fragestellung verbunden sind. Bereits Krylovs Verspotten der französischen Küche war als Reaktion auf den Zustrom von Revolutionsemigranten (und ihres Einflusses auf adelige Eßgewohnheiten ab 1793) nach Rußland zu sehen (Pochlebkina 1993, 59). Auch Gogol's Beschreibung der ukrainischen Speisen in den *Večera* kann man in diesem Kontext als Bemühung verstehen, Volkstümliches in seiner ganzen Breite zu präsentieren, um den Reichtum der (klein)russischen Kultur vorzuführen. Das Kulinarische⁶⁹⁹, ebenso wie andere Aspekte des Volkstümlichen repräsentieren nationale Werte. In SM und Texten der 2. Phase kommt es auch zu einer gegenüberstellenden Differenzierung zwischen einheimischen, meist sogar spezifisch ukrainischen und ausländischen Speisen, die direkt an die xenophobische „patriotische Position“ Krylovs anknüpft.

2. Die Tovstogub-Idylle

Gogol's Versuch, die kulinarische Seite der Idylle einer Transformation in einem Prosatext zu unterwerfen, findet sich in „Starosvetskie pomeščiki“ im Zyklus *Mirgorod*. Das Leben des alten Gutsbesitzerpaars Tovstogub (zu dt. etwa ‚Dicklipp‘) ist in jeder Hinsicht vom Essen und der Speisenzubereitung bestimmt: Die Zeit ist ausschließlich durch Mahlzeiten in Abschnitte geordnet (z.B. die Zeit zwischen dem ersten und dem zweiten Frühstück). Insgesamt werden in SP an die neun Mahlzeiten eingenommen. Essen ist die einzig wichtige Handlung auf diesem Gut. Der Raum wird durch Nahrungswege strukturiert (die Wege aus dem Speicher in die Küche: „двор [...] с протоптанной дорожкой от амбара до кухни и от кухни до барских покоев“, Gogol' II, 14). Bereits von außen kann der Besucher an verschiedenen Zeichen erkennen, was es mit dem Haus der Tovstogubs auf sich hat: Emblematisch hängen am Zaun

⁶⁹⁸ Dieser Gegensatz ist jedoch in Boeles Beispielttext, den „Rybaki“, einer an der Neva spielenden Fischeridylle von Gnedič (der wie Gogol' ukrainischer Herkunft ist), lediglich angedeutet. Durch die Erwähnung des „milyj kraj rodnoj“ und der *kobza* werde die ukrainische Herkunft die Figuren suggeriert (Boele 1995, 136).

⁶⁹⁹ Vgl. den Eintrag „Malorossijskie bljuda i kušan'ja“ in der KVV (Gogol' IX, 517).

getrocknete Früchte, auf dem Hof steht ein Wagen mit Melonen⁷⁰⁰. Die Speisekammer wird als Körper, der seine Eingeweide zeigt und seinen Mund (die Tür) weit aufsperrt, beschrieben⁷⁰¹. Neben den Mahlzeiten ist die zweitwichtigste Beschäftigung der Tovstogubs das Sprechen über das Essen. Mehrmals am Tag fragt Afanasij Ivanovič seine Frau, was er wohl noch essen könnte. Afanasij Ivanovič kritisiert das Essen zwar oft, ißt aber dann doch mit Appetit. Pul'cherija Ivanovna bietet ihm verschiedene Leckerbissen an, um durch ihre Worte zusätzlich seinen Appetit zu wecken⁷⁰². Dieser Diskurs läuft nach folgendem Muster ab:

„А что, Пульхерия Ивановна, может быть, пора закусить чего-нибудь?“

„Чего же бы теперь, Афанасий Иванович, закусить? разве коржиков с салом, или пирожков с маком, или, может быть, рыжиков соленых?“

„Пожалуй, хоть и рыжиков или пирожков,“ отвечал Афанасий Иванович, и на столе вдруг являлась скатерть с пирожками и рыжиками. (Gogol' II, 21-22, H.d.A.)

Afanasij Ivanovič wiederholt mechanisch die kulinarischen Vorschläge seiner Frau (hier in invertierter Form); danach wird die gleiche Bezeichnung noch einmal vom Erzähler, nun wieder in der ursprünglichen Ordnung wiederholt, so daß die wunderbare Vermehrung der Speisen auch auf der Signifikantenebene fortgeführt wird. Die Wiederholung der Repliken ist homolog zu der Übereinstimmung der Vatersnamen der beiden (Ivanovič und Ivanovna). Vgl. auch die folgende Szene, in der das bereits vorbereitete Essen nur darauf wartet, vom Hausherrn mit einer rhetorischen Frage abgerufen zu werden:

„Чего бы такого поесть мне, Пульхерия Ивановна?“

„Чего же бы такого?“ говорила Пульхерия Ивановна, „разве я пойду скажу, чтобы вам принесли вареников с ягодами, которые приказала я нарочно для вас оставить?“

„И то добре,“ отвечал Афанасий Иванович.

„Или, может быть, вы съели бы киселику?“

„И то хороше,“ отвечал Афанасий Иванович. После чего все это немедленно было приносимо и, как водится, съедается. (Gogol' II, 23, H.d.A.)

Auch die Gäste werden mit kulinarischen Gesprächen unterhalten. Pul'cherija Ivanovna zeichnet sich dadurch aus, daß sie (wie bereits das Tantchen in IFŠ) die Menschen nach ihrer Fähigkeit, mit Speisen umzugehen, beurteilt:

„Вот это грибки с чебрецом! это с гвоздиками и волошскими орехами! Солить их выучила меня туркенья, в то время, когда еще турки были у нас в плену. Такая была

⁷⁰⁰ „частокол, обвешанный связками сушеных груш и яблок и проветривающимися коврами; воз с дынями, стоящий возле амбара“. (Gogol' II, 14)

⁷⁰¹ „In this section of the tale the belly symbol combines with a mouth image, since the action of the storeroom's door seems to suggest the operation of two devouring jaws.“ (Poggioli 1963, 60)

⁷⁰² Vgl. auch eine Stelle in MD: „Свидетели уже при одном наименованьe рыбного ряда почувствовался аппетит“ (Gogol', VI, 148).

добрая туркенья, и незаметно совсем, чтобы турецкую веру исповедывала. Так совсем и ходит почти, как у нас; только свинины не ела: говорит, у них как-то там в законе запрещено.“ (ibid., 22)

Gut ist die Türkin, weil sie Pilze einzusalzen versteht und der Unterschied zu den Christen zeigt sich nur in dem Verbot, Schweinefleisch zu essen. Das Essen ist für die Tovstogubs der einzige Maßstab allen Beurteilens.

Diese kulinarische Axiologie weist in Gogol's Werk eine Entwicklung auf: Die religiös motivierte negative bzw. ambivalente Beurteilung von Essen findet sich im Höllenmahl in PG, das nicht in den hungrigen Mund gelangen kann; in NPR ist vom Fastenbrechen die Rede, in SM lehnt der *koldun* ukrainisches Essen ab und schließt sich dadurch für immer aus der orthodoxen Gesellschaft der Kosaken aus; in IFŠ kommt es zu einer Geringschätzung der aufgetischten Pute durch Ivan Ivanovič (hier ist jedoch bereits keine religiöse Motivation mehr vorhanden, sondern die Beschimpfung des Bratens ist durch den verklärenden Blick auf das Goldene Zeitalter der *starina* bedingt); der Höhepunkt aller verachtungswürdigen Speisen ist fremdländisches Meeresgetier, vor dem Sobakevič sich ekelt und ihm einen guten russischen Hammelbraten vorzieht. Hier ist das religiöse Andere bereits vom nationalen Anderen zur Seite geschoben.

Was im Hause Tovstogub gänzlich fehlt, ist die Geschlechtlichkeit: Die Zuneigung der beiden Eheleute ist frei von jeder Leidenschaft und war wohl auch in früheren Zeiten nicht auf Sexualität ausgerichtet – darauf deutet ihre Kinderlosigkeit hin („Они никогда не имели детей, и оттого вся привязанность их сосредоточивалась на них же самих.“ Gogol' II, 15). Sogar die immerzu schwangeren Mägde auf dem Tovstogub-Gut scheinen keine sexuellen Beziehungen einzugehen (als Argument wird angeführt, daß es keine unverheirateten Männer auf dem Gut gäbe)⁷⁰³. Sie werden gewissermaßen von selbst schwanger, was der Angelegenheit einen unheimlichen Charakter verleiht. Das Schwangersein (von etwaigen Niederkünften ist nicht die Rede) wird als Körperfülle verstanden, die auch davon herrühren könnte, daß die Mädchen sich nach Belieben in der Speisekammer mästen („забираясь в кладовую, так ужасно там объедались, что целый день стонали и жаловались на животы свои.“ Gogol' II, 19-20). Ähnlich wie in NPR wird hier Essen und Sexualität (als Geschwängertwerden) nicht differenziert⁷⁰⁴: Beides ist, von außen betrachtet, wie auch in der Gogol'schen Psychologik, ein Sich-den-Bauch-Füllen und trägt im Kontext des Gesamtwerks Gogol's den Charakter der Sündhaftigkeit, der hier jedoch nur implizit ist.

Wie Poggioli (1963, 57) bemerkt hat, handelt dieser Text von einer „ökonomischen Utopie“, verhandelt also nicht die georgische, sondern die bukolische Seite des Landlebens. Der Erzähler

⁷⁰³ „[...] не проходило несколько месяцев, чтобы у которой-нибудь из ее девушек стан не делался гораздо полнее обыкновенного“. (Gogol' II, 18)

⁷⁰⁴ Vgl. auch Ермаков (1922, 55): „Отношения между Афанасием Ивановичем и его женой все построены на еде, на ротовых и анальных удовольствиях, т.-е. на том, что характерно для детской, прегенитальной стадии развития (у них нет детей). Такое прегенитальное отношение к женщине отмечаем мы у самого Гоголя [...]“.

sagt: „[...] и незаметно переходишь всеми чувствами в низменную буколическую жизнь.“ (Gogol' II, 14)⁷⁰⁵. Auf dem Gut der Tovstogubs gedeiht alles, ohne daß Hand angelegt werden muß; obwohl der Verwalter und das Gesinde die Alten bestehlen, ist immer alles im Überfluß vorhanden, denn das „gesegnete Land“ produziert unermeßliche Mengen:

Но сколько ни обкрадывали приказчик и войт, как ни ужасно жрали все в дворе, начиная от ключницы до свиней, которые истребляли страшное множество слив и яблок и часто собственными мордами толкали дерево, чтобы стряхнуть с него целый дождь фруктов, сколько ни клевали их воробьи и вороны, сколько вся дворня ни носила гостинцев своим кумовьям в другие деревни и даже таскала из амбаров старые полотна и пряжу, что все обращалось ко всемирному источнику, то есть к шинку, сколько ни крали гости, флегматические кучера и лакеи, – но благословенная земля производила всего в таком множестве, Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне так мало было нужно, что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными в их хозяйстве. (Gogol' II, 16)

Diese Vorstellung der nie versiegenden, natürlichen Nahrungsquelle ist eine abgewandelte Form der Vorstellung vom Goldenen Zeitalter. Vgl. G.Ph. Harsdöffers Definition der Bukolik im *Poetischen Trichter*, Teil II (Nürnberg 1648, 100): „Belangend den Inhalt/ ist solcher bereits etlicher massen vermeldet/ und betrifft ins gemein die Lieblichkeit des Feidlebens/ ohn desselben Beschweriß/ die Ruhe des Gemüts/ verantwortliche Liebshändel/ und sollen die Heydnische Götzenbilder/ welche die Italiäner einzuführen pflegen/ hiervon ausgeschlossen werden.“

3. Kronos/Saturn – Chronos

Neben dem Mythos von Philemon und Baucis aus Ovids „Metamorphosen“ ist im Falle von SP (vgl. Poggioli 1963) ob der markierten Kinderlosigkeit und des Goldenen Zeitalters noch eine andere Gruppe von Mythen zu beachten.

Der griechische Schöpfungsmythos, der das Ende des Goldenen Zeitalters einleitet, beginnt mit einer Kastration des Vaters. Diesem folgt der Generationskampf, der u.a. als Verschlingen der eigenen Kinder realisiert wird. Das Kinderfressen kann auch als Allegorie des Wunsches, im Goldenen Zeitalter zu verbleiben, in dem es keine Geschichte gibt, gesehen werden.

Die Rivalität zwischen Vater und Sohn kann naturgemäß aus zwei Perspektiven gesehen werden: Entweder ist der Vater der Aggressor, der den Sohn als Nachkommen, der seinen Platz einnehmen wird, beseitigen will (Saturns Perspektive) oder der Sohn rebelliert gegen die Herrschaft des Vaters und will nach seiner Vernichtung an seine Stelle treten (die ödipale Perspektive)⁷⁰⁶. In beiden Fällen ist die Machtposition des Vaters mit dem unbegrenzten und

⁷⁰⁵ Pul'cherijas lateinischer Name (von *pulcher* – ‚hübsch‘) signalisiert den Bezug auf die römische Tradition der Bukolik (Vergil).

⁷⁰⁶ Versteht man das Begehren der ersten Menschen, wie Gott zu sein, als Erkenntnisdrang, liegt eine gnostizistische Deutung nahe. Der Mensch, Gottes Schöpfung und zugleich böser Demiurg, will durch das (Er)kennen (Gnosis) der Urgründe der Welt das Schöpferpotential an

ausschließlichen Anrecht auf die Frauen in der Familie verknüpft. Der Mythos von der Tötung des Urvaters durch die Brüderhorde wurde von Freud in *Totem und Tabu* beschrieben und hat seine literarische Bearbeitung bereits durch Sophokles erfahren. Freud räumte dieser Rivalität um die Mutter, dem Ödipuskomplex, in seinem psychoanalytischen System eine zentrale Stelle ein.

In Hesiods *Theogonia* (8.-7. Jh. v. Chr.), die auf vorgriechische Mythen zurückgreift und den Schöpfungsbericht als Kampf der Titanen, Giganten und olympischen Götter darstellt, ist die Feindschaft der Generationen vorgebildet. Der Titan Kronos kastriert seinen Vater Uranos, der seine monströsen und ihm verhaßten Kinder nicht aus dem Schoß der Mutter Gaia herauslassen will⁷⁰⁷; er tut dies auf die Bitte Gaias hin, der die Vielzahl der vom überaus fruchtbaren Uranos gezeugten Kinder, die sie in ihrem Körper trägt, zur Last werden. Selbst Weltherrscher geworden, verschlingt Kronos seine eigenen Kinder, damit sie ihn nicht stürzen; sein Sohn Zeus kann durch eine List seiner Mutter Rheia⁷⁰⁸ gerettet werden und besiegt dann seinen Vater in der Titanomachia, um die Macht selbst an sich zu reißen⁷⁰⁹. Dieser früheste Schöpfungsbericht der Griechen (formuliert als Mord an der rivalisierenden Nachkommenschaft) betont stärker als die spätere Ödipus-Geschichte die ‚Schuld‘ des Vaters⁷¹⁰, der seinen Kindern das Leben schwer macht.

Der Mythos des seine Kinder verschlingenden Kronos'/Saturns⁷¹¹ ist bei Gogol' zunächst in SM zu finden, wo der Zauberer seine Tochter und seinen Enkel ermordet oder in TB, wo der gestrenge Bul'ba seinen Sohn tötet. Auch in den *fabulae* der *Večera* finden sich eher saturnische als ödipale Konstellationen: Die Aggression geht von den Eltern, nicht den Kindern aus. Die meisten frühen Texte, die eine Aggression der Älteren gegen die Jüngeren thematisieren, stellen nicht die Vaterfigur, sondern weibliche Figuren (vergleichbar mit dem Märchenmotiv der bösen Stiefmutter) in den Vordergrund. In Gogol's Erstlingswerk GK wie auch in NPR wird das Motiv der inkorporierenden Frau aufgegriffen: die künftige Schwiegermutter des Helden trägt den sprechenden Namen Bauch, eine Kosakenfrau in NPR

sich reißen und selbst seinen Kosmos schaffen (siehe dazu z.B. auch die ukrainischen Welterschöpfungs-Apokryphen), sich des ‚Vaters‘ entledigen.

⁷⁰⁷ Aus den Blutstropfen, die dabei zu Boden fallen, werden die chthonischen Giganten, die Erinnyen, aber auch Aphrodite geboren.

⁷⁰⁸ Rheia (Frau und Schwester von Kronos) reicht Kronos statt dem Kind einen in Windeln gewickelten Stein.

⁷⁰⁹ Diese Schlacht dauerte zehn Jahre und endete mit dem Herabwerfen der Titanen in den Tartaros, wo sie von den hundertarmigen Riesen bewacht wurden. Zeus hatte sich in diesem Kampf seine Geschwister (darunter Demeter), die von Kronos verschlungen worden waren, durch einen Zaubertrank (der Kronos die Verschlungenen austrüpsen ließ) zu Hilfe geholt. (vgl. Hesiods *Theogonia*)

⁷¹⁰ Zur Problematik der Anwendbarkeit ethischer Kategorien in vorreligiösen Stammesgesellschaften vgl. Frejdenberg 1978, 110ff.

⁷¹¹ Der griechische Kronos wurde im 3. Jh. v. Chr. mit einem der ältesten römischen Götter, Saturnus, identifiziert. Saturnus wurde seit dieser Gleichsetzung nicht nur als Gott der Zeit (zur volksetymologischen Paranomasie Kronos > Chronos, vgl. MNM II, 18), sondern auch als Herrscher des Goldenen Zeitalters verstanden.

transportiert ihren Mann in einem Sack nach Hause. Die Macht geht vom chthonisch verstandenen Frauenkörper aus: Will der mythische Uranos verhindern, daß Gaia seine Kinder gebärt, ist es bei Gogol' die Frau selbst, die ihren Körper als Gefängnis begreift und verwendet. Das Eingeschlossene im Mutterleib und die damit verbundene klaustrophobisch negative Besetzung der dominanten Mutterfigur ist kennzeichnend für die in NPR und IFŠ vorherrschende psychologische Thematik (vgl. Drubek-Meyer 1992). Diese Auffassung der urmütterlichen Übermacht ist jedoch bereits in einer archaischen Schicht der Hesiodschen Theogonie angelegt⁷¹².

Insbesondere für SP stellt der Mythos des Kronos/Saturn, der „Gott des Landbaus“ und „der Herrscher des Goldenen Zeitalters“ ist⁷¹³, eine bisher kaum beachtete Folie dar. In der Idylle der *starosvetskie pomeščiki* finden wir die Parodie jener *aetas aurea* vor, die unter Kronos-Saturn herrscht. Das kinderlose Ehepaar auf dem mythisch kopiösen Landgut kann man als Personifikation des Saturn und zugleich des Kronos, d.h. der ‚Zeit‘ deuten, die ihre Kinder verschlungen hat⁷¹⁴. So läßt sich die dominante Essensthematik als Beschäftigung mit

⁷¹² Uranos (‚Himmel‘) ist sowohl Sohn als auch Gatte der Urmutter Gaia (‚Erde‘), die in den späteren stärker narrativen Bearbeitungen des Mythos im Vergleich zu den aktiv handelnden Personen in den Hintergrund tritt, jedoch ursprünglich das Primat hat („первичность [...] мифологии земли“; MNM II, 549). Gaia geht verschiedene Verbindungen ein und überdauert ihre Ehemänner, die von ihren Söhnen liquidiert werden. Sie ist solchermaßen von der Ablösung der Generationen nicht betroffen. Gaia ist es auch, die Kronos warnt, daß er einst von seinem Sohn entmachtet würde; diese Prophezeiung ist die eigentliche Anstiftung zum Verschlingen der Kinder. Die ursprüngliche Macht Gaias ist in der klassischen griechischen Mythologie auf die Weisheit des Orakels und das sybillinische Moment reduziert. „Гая не принимает активного участия в жизни олимпийских богов, но часто дает им мудрые советы. [...] С течением времени стихийно порождающие функции Г. отошли на второй план. Она оказалась хранительницей древней мудрости [...]“ (MNM 1982, I, 300). Von matriarchalen Überresten in der Theogonia zeugt die Thematisierung der Schwierigkeit, den mütterlich-chthonischen Körper zu verlassen. Als Thematisierung des von Rank (1924) erforschten „Geburtstraumas“ wäre Zeus' gefährliche Geburt in Hesiodos' *Theogonia* zu sehen, die im Zentrum des Epos steht. Im verwandten Ödipus-Mythos wird die Matrilokalität (die Kinder werden bei der Mutter aufgezogen und kennen ihren Vater nicht) implizit negativ gewertet. Rank weist darauf hin, daß in der asiatischen Kultur „die große Urmutter göttliche Verehrung genoß (Astarte-Kybele), während sie vom Griechentum durch Reaktivierung der Angstbesetzung verdrängt und durch den männlichen Götterhimmel ersetzt wurde, dem auf Erden der männliche Staat entsprach.“ (Rank 1924, 143) Die Spuren matriarchaler Vorstellungen, die griechische Mythen enthalten, sind meist negativ markiert oder werden gänzlich ausgemerzt. Solchermaßen gibt das System der klassischen griechischen Mythologie, an dem sich die Neuzeit orientierte, ein Vorbild der Verdrängung sowohl onto- als auch phylogenetisch matriarchaler Vergangenheit ab. Misogyne Reaktionen auf hegemoniale Ansprüche der Frau als Mutter, wie man sie in den meisten frühen Texten Gogol's findet, tragen die Spuren dieser „Angstbesetzung“ und Verdrängung.

⁷¹³ Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 212. Über Kronos' Schicksal nach dem Sieg seines Sohnes Zeus gibt es neben der Hesiodschen Tartaros-Version eine zweite Überlieferung, die ihn als mit Zeus versöhnten Bewohner der Inseln der Seligen sieht. Auf diese orphische Version geht die Vorstellung vom Herrscher des Goldenen Zeitalters zurück (MNM II, 18).

⁷¹⁴ „Auf der einen Seite ist er der Vater der Götter und Menschen, auf der anderen der Kinderfresser, der rohes Fleisch Fressende (ὠμηστήρ), der Alles-Verschlinger, der ‚sämtliche Götter in sich hineintrinkt‘ und von den Barbaren Menschenopfer verlangt.“ (Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 212-213).

dem Goldenen Zeitalter und dem Kronos erklären: Die in jeder Hinsicht restaurative Vorliebe der *starosvetskie pomeščiki* für das Kulinarische hat ihre Wurzeln sowohl in der schlaraffischen Idylle⁷¹⁵, einer vergangenen, goldenen Zeit, als auch in mythischen Vorstellungen vom ‚Zeitessen‘, das im Kronos-Saturnmythos als Verschlingen der eigenen Kinder dargestellt wird. Das Thema der kannibalischen Eltern ist nicht nur im griechischen Mythos präsent; in der gesamten indoeuropäischen Folklore gibt es Märchen mit dieser Thematik, das bekannteste ist wohl „Van den Machandelboom“ (Bolte/Polívka 1913, 417ff.⁷¹⁶), das auch verschiedene slavische Fassungen aufweist. Poggioli (1963, 61) erwähnt, daß die Pastorelle ein Tafeln *en plein air* bevorzugt. Diese Sitte kommt bei Gogol' nicht mehr vor. Das Essen findet meist in geschlossenen Räumlichkeiten statt, die in SP durch ihre Enge und Hitze charakterisiert sind. Das Haus, der Zaun, alle räumlichen Begrenzungen sind ob der kannibalistischen Idyllik in Gogol's „Texten negativ konnotiert“⁷¹⁷. Das Essen in solchen Räumlichkeiten erinnert an Gaias übervollen Bauch, dessen Inhalt, d.i. Kronos/Chronos – die Zeit, unter Verschuß gehalten wird.

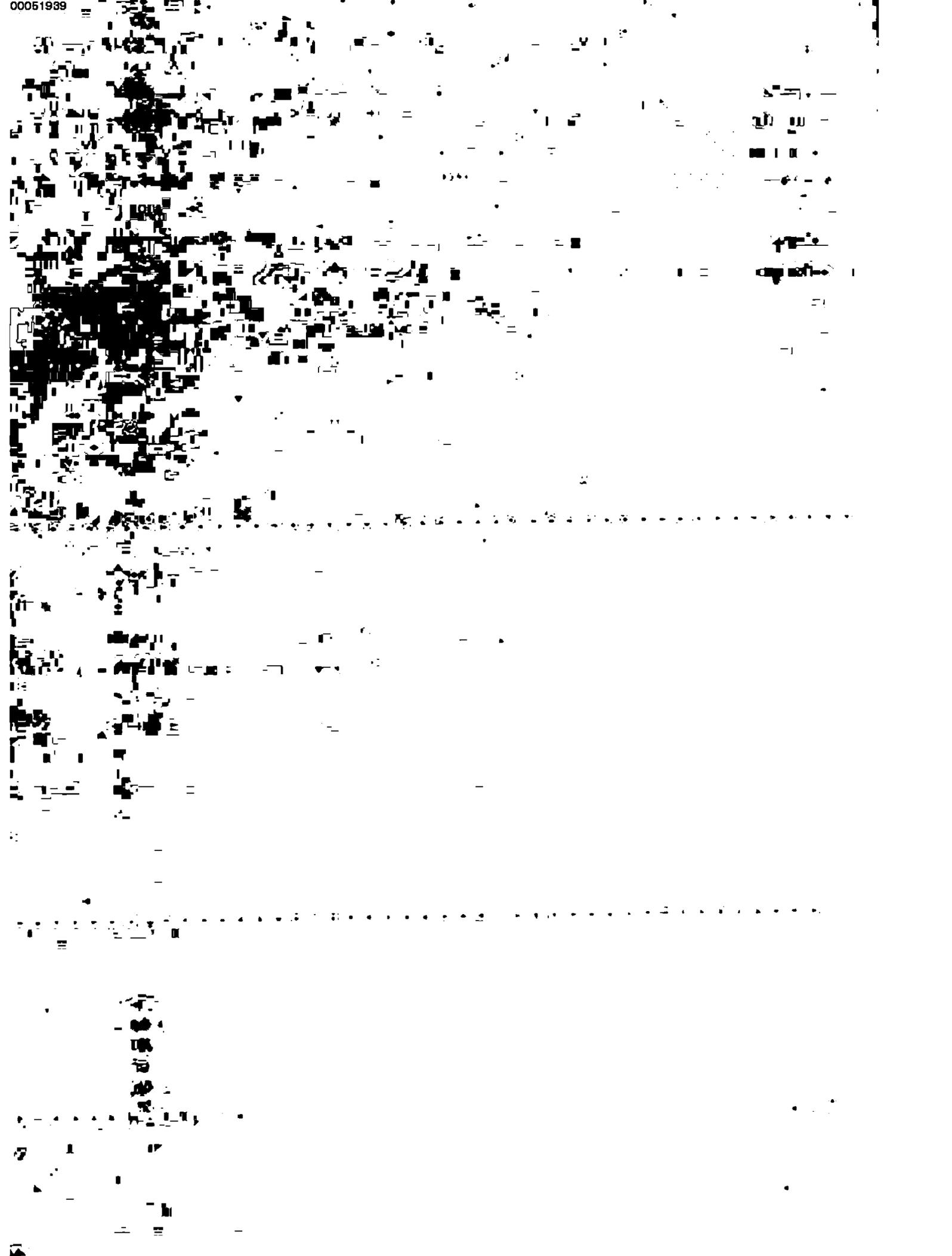
Im idyllischen Goldenen Zeitalter existiert der Eltern-Kind-Konflikt nicht (weil die Kinder, d.i. die nachrückende, historische Zeit, beständig beiseitegeschafft werden oder aber, weil der kannibalische Vater durch Entmannung bereits bestraft und daher nicht mehr zeugungsfähig ist). Im Gogol'schen Text freilich ist diese Idylle ironisch markiert, da der Erzähler in SP selbst die Position des potentiellen Kindes einnimmt, das fürchten muß, ein Opfer der repressiven Idylle zu werden, von den Einzäunungen des Gutshofs (*častokol, pleten'*; Gogol' II, 13) eingeschlossen zu werden. Gogol' entwickelt hier die bereits bei Geßner angelegte „metaphorische Beschreibung des Problems der Gattung Idylle“, die „mit der Darstellung der friedlichen Behausung zugleich ein Modell der inaktiven Regression und tautologischen Selbstgenügsamkeit“ ist, weiter (Kesselmann 1976, 31). Kesselmann (*ibid.*) stellt in bezug auf Geßners Idylle „Lycas oder die Erfindung der Gärten“ fest: „Die Einkreisung bedeutet nicht nur eine zusätzliche Versicherung der harmonischen Ruhe des Wohnraums, sondern in der Radikalität, wie sie Lycas vorantreibt, zugleich eine unüberwindliche Einmauerung des Men-

⁷¹⁵ Vgl. Poggiolis Unterscheidung des derben Schlaraffenlands vom (v.a. im Sentimentalismus vorherrschenden) Arkadien (1963, 59): „Thus, unlike Arcadia, the land of Cockaigne is the utopia of the *pícaro*, a projection of hunger's dreams, the wish-fulfillment of the starving man's obsession with food.“ Gogol' ist offensichtlich an der niederen, theokritischen Ausrichtung der Bukolik orientiert („[...] и незаметно переходишь всеми чувствами в низменную буколическую жизнь.“ Gogol' II, 14)

⁷¹⁶ Z.B. in der spanischen Variante: „hungermde Mutter schlachtet ihren Sohn“: „Zahle für die Milch, die du saugtest und gehe in den Körper zurück, der dich geboren; gib deine Glieder zurück, die du aus mir entnahmst. Ich breche das Gesetz der Natur und mache den Leib zum Grabe des Leibes“ („Si muero ha de morir que le es forçado/ que dudo? mas que hago? pero baste/ la fuerça por escusa, o desastro/ hijo, paga la leche que mamaste./ bueluete al cuerpo que te ha engendrado/ buelue los miembros que de mi lleuaste./ Que rompiendo las leyes de natura/ hare del cuerpo al cuerpo sepultura.“ In: *Emblemata: Handbuch der Sinnbildkunst d. XVI. u. XVII. Jh.* 1978, 969. Hor. III, Nr. 31).

⁷¹⁷ Ingolds (1981, 310) biographisch gemeintes Wort „Gewohnt hat Gogol nie“ läßt sich auch an der Evidenz der Texte verifizieren.

schen“. Renate Böschstein-Schäfer (1967, 9) weist auf die „Kreisform als die Grundfigur der Idylle“ hin, die ihr zufolge in dem in der Theokritischen Idylle „Daphnis“ vorkommenden Motiv des „von Schmuckgirlanden umlaufenen“ Gefäßes (ibid.) unterstrichen wird. Die Kopplung von konkreter Motivik (Gefäß) und Gattung(sreflexion), die wir in den *Večera* gefunden haben (Kap. IV. 6.), hat antike Vorbilder, die in *Mirgorod* weiterentwickelt werden; das Gefäß-Mutterleibs-Motiv wird semantisch durch den einkreisenden Charakter zyklischer Zeit, die sich gleich der sprichwörtlichen Schlange selbst in den Schwanz beißt, erweitert.



VII. Der groteske Name und das Totem in MIRGOROD

1. Der Name als *vyveska*

Am 6. Februar 1832 schrieb Gogol' an seine Mutter, sie möge in Zukunft den zweiten Teil seines Namens aus der Adresse herauslassen, da man ihn in Petersburg unter diesem Namen nicht kenne:

[...] впредь я прошу вас адресовать мне просто Гоголю, потому что кончик моей фамилии я не знаю, где делся. Может быть, кто-нибудь поднял его на большой дороге и носит, как свою собственность. Как бы то ни было, я нигде не известен здесь под именем Яновского, и почталоны всегда почти затрудняются, отыскивая меня под эту вывескою. (Gogol' X, 219, H.d.A.)

Gogol' schreibt hier in scherzhaftem Ton (der übrigens in den Briefen an seine Mutter selten ist), er hätte das Ende seines Nachnamens -Janovskij irgendwo verlegt oder verloren. Auffällig ist hier zunächst, daß Gogol' den abgelegten adeligen Teil seines Namens (s.u.) als *končik* ('Endchen', 'Spitze', 'Zipfel') bezeichnet. Diesen Teil des Namens behandelt er als abtrennbares Teil seiner Person, das er wie ein Ding auf der Hauptstraße verloren hat, und er sich möglicherweise jemand anders angeeignet hat und nun als „sein Eigentum“ trägt. In dieser Briefpassage ist sowohl das Motiv des verlorenen Rangs als auch eines abhandengekommenen (Körper-)Teils enthalten, das in der Erzählung „Nos“ (1833-35) zum Zug kommen wird. Sogar die *vyveska*, auf der der „verlorengegangene Familienname“ des Barbiers fehlt, taucht in diesem Text wieder auf: „фамилия его утрачена, и даже на вывеске его – где изображен господин с намыленной щекою и надписью: „и кровь отворяют“ – не выставлено ничего более“ (Gogol' III, 49, H.d.A.). Ebenso wie Ivan Jakovlevič seinen Nachnamen verloren hat, wird Kovalev seine Nase abhanden kommen. In dieser Erzählung wird die Äquivalenz von Nase – Name – Potenz bzw. Kreativität, die auf Gogol's Vogelnamen⁷¹⁸ basiert (Schnabel > Schreibutensil – Vogel > Feder > Schreiben – Phallus > Schreiben), aufgebaut. Die Verbindung von Name und Nase wird zum motivverknüpfenden Verfahren, das den Barbier und den Major in der Handlung kurzzeitig miteinander verbindet: Die Nase befindet sich an besagtem Morgen in Ivan Jakovlevičs Besitz; auch wenn dieser Bärte schert, ist er kein Ehrabschneider und will das Zeichen der Identität eines Anderen nicht an sich reißen und an die eigene onomastische Leerstelle setzen (vgl. Gogol's Mutmaßung über die eine Namenshälfte in dem Brief an die Mutter); er versucht daher, die Nase loszuwerden, bleibt aber eine geheimnisvolle Figur⁷¹⁹ und der mögliche Schlüssel zur nicht erfolgten Auflösung des

⁷¹⁸ Zu „мое птичье имя“ (Gogol' am 12.11.1836 an Žukovskij) s.u.

⁷¹⁹ Hier spielt sein Beruf des Baders, der auch Blut läßt, eine Rolle. Vgl. auch Vajskopfs (1993, 231) Kapitel „Liturgija cirjul'nika“, in dem das Brotschneiden am Anfang des Textes mit

phantastischen Verlusts des Körperteils, das sich in einem Laib Brot findet. Die Moral der Geschichte wäre, daß man einem Barbier ohne einen (guten) Namen sein Gesicht (*lico*) nicht anvertrauen soll⁷²⁰.

Das Motiv der Leerstelle (verbunden mit Figuren der Nullreferenz; z.B. dem Oxymoron) ist – wie bereits im Kapitel über ZM angeführt – ein Thema der zweiten Phase. Der Text N, der 1833 oder wie wir aus dem obigen Brief erkennen, eigentlich bereits im Februar 1832 begonnen wurde⁷²¹, hat also eine Brückenfunktion zwischen der ersten und zweiten Phase (die zwei späteren Umarbeitungen des Textes erfolgten Anfang 1835 und für die Werkausgabe ca. 1841-42)⁷²². Interessant ist die Veränderung des Namens des Barbiers in den verschiedenen Stadien der Bearbeitung: In der ersten Skizze (1832-33) heißt er Ivan Ivanovič und in der ersten vollständigen Fassung (1833-34) Ivan Fedorovič (Gogol' III, 380, 381), d.h. er trägt in diesem frühen Stadium die Namen zweier bereits als Gogol'scher Figuren eingeführter Helden⁷²³. Erst in der zweiten Fassung (die der dritten, die später im *Sovremennik* gedruckt wurde, noch vorausging), erhält der Barbier seinen endgültigen Namen: Ivan Jakovlevič⁷²⁴. Es ist schwierig, den genauen Zeitpunkt der Entscheidung gegen den bereits verwendeten und daher semantisierten Vatersnamen Fedorovič zu bestimmen⁷²⁵. Wichtig ist jedoch festzuhalten, daß Gogol' wohl gegen Ende des Jahres 1834, also in jener Umbruchsphase, die in Kap. VIII beschrieben wird, eine bewährte, d.h. mit der Semantik der ‚ukrainischen‘ Texten der *Večera* und *Mirgorod* versehene Namenskombination vermeidet. Unverändert bleibt in allen Fassun-

der Gabenzurüstung in der Eucharistie verglichen wird.

⁷²⁰ Ebenso wie man einem Schneider mit einer Schnupftabakdose, auf der ein Porträt, in dem ein leeres (gestohlenen) Gesicht (*lico*) prangt, nicht trauen sollte (Š).

⁷²¹ N.L. Stepanov datiert die ersten Skizzen des Textes mit dem Ende des Jahres 1832 (Kommentar in Gogol' III, 650). Der Text des Aushängeschildes, den Gogol' in N verwendet, stammt laut Stepanov aus der Zeitschrift *Molva za 1831 g.*, in der die zu dieser Zeit grassierende „nosologische“ Thematik ebenfalls gepflegt wurde (siehe hierzu Vinogradov 1976, ursprünglich erschienen in *Évoljucija ruskogo naturalizma*). Vgl. z.B. die „französische Anekdote“ über die übergroße Nase mit dem Titel „Die Nase“, die sich in einem Fragment Gogol's („Fonar' umiral“, 1831-32) findet. „Die Nase“ wurde in dem literarischen Beiblatt zur Zeitung *Russkij invalid* (9.9. 1831, Nr. 72) abgedruckt; der Name der Zeitschrift wird von Gogol' in der Fabula des durch die Rhizotomie invalidisierten (=entwerteten) Majors Kovalev verschlüsselt indiziert und zugleich realisiert.

⁷²² Gogol' motivierte die phantastische Handlung lediglich in der ersten Redaktion durch einen Traum, in der zweiten Bearbeitung, die 1836 im *Sovremennik* herauskam, fehlte sie.

⁷²³ Sowohl der nachnamenlose Ivan Ivanovič als auch Ivan Fedorovič Špon'ka stammen aus IFŠ und sind diejenigen Figuren im Text, die an Gänse (also unreine Tiere) denken oder von ihnen träumen. In OT wird Ivan Ivanovič als Ganter bezeichnet.

⁷²⁴ Der Vatersname Jakovlevič ist – im Anschluß an die Namen Ivan und Petro in SM – durch den biblischen Kontext aufzuschlüsseln: Der Apostel Jakobus ist der Bruder von Johannes (er vertritt diesen: daher statt Ivanovič > Jakovlevič).

⁷²⁵ Stepanov bezeichnet diese zweite Fassung, die jedoch nur den Anfang der Erzählung betrifft, als „промежуточная редакция“ (Kommentar in Gogol' III, 652). Sie ist 1834 (wohl in der zweiten Jahreshälfte) nach der ersten Fassung entstanden, die laut Stepanov nicht später als am 27.8.1834 fertiggestellt wurde, da an diesem Tag in der *Severnaja pčela* eine Rezension auf Puškins „Groboščik“ erschien, die die Motivierung durch einen Traum scharf verurteilte. Gogol' änderte auf diese Rezension hin Anfang 1835 den Schluß von N dahingehend, daß er die Traum-motivirovka wegließ.

gen jedoch der Taufname des Helden: Ivan. Sein Mangel an Markiertheit (Ivan ist einer der häufigsten russischen Namen) scheint in N mit dem Phänomen des fehlenden Nachnamens korrespondieren (zum biographischen Hintergrund und der Funktion dieses Vornamens in Gogol's Werk vgl. Kap. IV und VII.4.).

Der Name (wie auch Kovalevs im Kaukasus erworbener Rang des Kollegienassessors) ist in N etwas Beliebigen, Erwerb- oder Tauschbares; ein Objekt, das bei Unvorsichtigkeit des Trägers in den Besitz eines anderen übergehen kann. Der Name ist ein „Aushängeschild“ (*vyveska*), er kann aber auch als „Deckmantel“ (*pod vyveskoj*) fungieren (in der Briefstelle ist die Stelle ambivalent; sie kann „unter diesem Aushängeschild“ oder, im übertragenen Sinne, „unter diesem Deckmantel“ bedeuten). Der Name ist nicht mehr in einem Wappen chiffriert, sondern als marktschreierische Aufschrift auf einem Schild Teil einer Welt der ‚Werbung‘, des Geldes und des Handels. Er muß funktional, auffällig und merkbar sein – „einfach Gogol“ („*prosto Gogol*“). Durch die Nähe zum merkantilen Bereich wird der Name eine Ware; er hat teil am Verkaufsprozeß und kann auch selbst gekauft werden (zu den Stammbaum-Machinationen des Großvaters siehe Kap. IV.4.).

Auch findet sich hier eine Form der pseudonymischen Denkweise, die Gogol' 1832 als Aneignung seines (abgelegten) Namens durch eine andere Person zum Ausdruck bringt; in diesem Denkspiel verleiht er jemandem anderen seinen adeligen Nachnamen.

2. *ptič'e imja*

In einem Brief aus Paris an Žukovskij, in dem Gogol' seinen Aufenthalt in Vevey beschreibt, findet sich eine Passage, in der Gogol' explizit seinen Namen als einen „Vogelnamen“ bezeichnet:

завладел местами ваших проглуок, мерил расстояние по назначенным вами верстами, колотя палкою бегавших по стенам ящериц, н а ц а р а п а л даже свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье, не посмел подписать его под двумя славными именами творца и переводчика ‚Шиль<онского> Узник<a>‘; впрочем, даже не было и места. Под ними расписался какой-то Бурнашев, – внизу последней колонны, которая в тени; когда нибудь русской путешественник разберет мое птичье имя. Если не сядет на него англичанин. (12.11.1836, Gogol' XI, 73, H.d.A.)

Diese Stelle ist nicht nur als Zeugnis von Gogol's Auseinandersetzung mit der Semantik seines Namens⁷²⁶ interessant. Das Einritzen des Namens verstärkt die Vorstellung von einem Vogelschnabel, der hier als Schreibwerkzeug dient. Gogol' lehnt es ab, seinen „Vogelnamen“ unter die Namen Byron und Žukovskij, unter denen sich bereits ein unbedeutender russischer Dichter namens Bumašev verewigt hat, einzuritzen. Er wählt die letzte Säule, setzt sich also

⁷²⁶ Zum „*gordyj Gogol*“ am Schluß der zweiten Fassung von TB s.u. (Gogol' II, 172). Vgl. hierzu Kap. IV.4.

bewußt von der Byronschen Romantik ab. Diese Einritzszene wird mit ironischer Bescheidenheit motiviert – schließlich sei unter den großen Namen einfach kein Platz mehr gewesen, und Gogol' wählt, wieder ganz schüchtern-devot („не посмел“) – oder aufgrund der Hitze? – die letzte, schattige Säule. Auch der sentimentale Gedanke, sein Name würde vielleicht einmal von einem russischen Reisenden entziffert werden, wird durch den Zusatz „wenn sich kein Engländer draufsetzt“, sogleich ins Burleske und Komische gewendet; der einzige englische Reisende, von dem hier weit und breit die Rede ist, ist jedoch Byron. Gogol' versucht sich also in sicherer Distanz zur Frühromantik zu postieren. Auch in den Zeilen über seine Arbeit an den MD, die kurz danach folgen, drücken seinen Willen zu einem Einschnitt aus: „Это будет моя первая порядочная вещь, вещь которая вынесет мое имя.“ (Gogol' XI, 74, H.d.A.)

Knapp eine Seite später greift er das Thema des Sich-Einschreibens in die Geschichte der Literatur auf und verbindet es wieder auf positive Weise mit dem Namen, mit einer gleichzeitigen Negation der eigenen körperlich-irdischen Existenz: „Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом. Знаю, что мое имя после меня будет счастливее меня“ (Gogol' XI, 75, H.d.A.).

Gogol' ist überzeugt, daß mit MD eine neue Zeit für ihn anbricht, die seinen Namen über alle anderen Namen *e r h e b e n* wird (im Gegensatz zu dem Platz *u n t e r* Byron und Žukovskij, der ihm, dem „Gefangenen“ [*uznik*] der hierarchischen Inskriptionstopologie der [byronschen] Chillonschen Festung, zugestanden wurde). Zugleich ist es nicht er selbst, der die Feder führt, sondern ein Unsichtbarer (eine Verschmelzung von Gott und Zar?)⁷²⁷ mit einem Zepter, dem Insignium höchster weltlicher Macht. Das Gekränktsein durch die Reaktion des russischen Publikums auf die Komödie „Revizor“ führt dazu, daß die Bedeutung seines Namen sich erst nach seinem Tod (und der Transfiguration Rußlands) ungehindert entfalten könne. Der Name, der hier seine Existenz vom Werk ableitet, befindet sich auf derselben Ebene wie der *obraz avtora* oder, um einen anderen Begriff von Vinogradov (1929, 154) zu benutzen, es ist einer der vielen *liki chudožestvennoj individuacii*; er existiert unabhängig vom realen Autor Gogol'.

⁷²⁷ Vgl. auch Chase' (1986) Erwägungen zu Rousseaus Vorstellung, daß Unsichtbarkeit (zusammen mit Interesselosigkeit) die Bedingung für das Entstehen fiktionaler Texte sei (hierzu mehr in Kap. VIII.2.).

3. Weitere Bemerkungen zum Totemismus (Ol'ga Frejdenberg)

Гоголь, я, м. Птица из породы уток-нырков (зоол.).
(SSRLJ, III, 198)

Во многих мотивах творения вселенной (или земли) решающая роль отводится гагаре, нырку, утке, ворону [...] (Toporov in MNM I, 446)

Wenn von Mythos und Magie in den frühen Erzählungen Gogol's die Rede ist, kann man hier eine Präzisierung des Mythischen einführen, das die totemistische Weltauffassung als eine ihrer wichtigsten Formen kennt (vgl. Frejdenberg 1978, 52)⁷²⁸. Laut Frejdenberg (ibid., 66) liegt das Denken in totemistischen Kategorien einem sozialen System zugrunde, das keine Blutsverwandschaft kennt bzw. sie nicht als kollektivbildendes Verwandtschaftsprinzip anerkennt. Der Clan definiert sich hier über die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Totem. In der Kosakengesellschaft der Seč', die nicht auf blutsverwandtschaftlichen, sondern symbolisch-konventionellen Bindungen beruht, scheinen Überreste eines solchen Denkens gewirkt zu haben – ebenfalls denkbar ist Gogol's Projektion seines ‚persönlichen‘ Totemismus⁷²⁹ auf die idealisierte Geschichte der Kosaken, die in einem Sozium leben, in dem die als primitiv verstandene Blutsbande eine untergeordnete Bedeutung hat (vgl. Taras' Tötung des eigenen Sohnes, des Verräters des Clans).

Der Totemismus stellt das Phänomen des Tauschs und des Vertrags in den Mittelpunkt. Zwischen den Teilnehmern der kultischen Handlungen, die in dem Zerteilen und Essen des Totems bestehen, entsteht eine Zusammengehörigkeit:

В эпоху, не знающую кровного родства, участие в коллективном разрывании тотема понималось в виде родственной связи, в виде общей принадлежности к одному тотему. На этом впоследствии вырастает идея причастия. Люди-тотемы из другого клана рассматривались как ‚враг‘ в хтоническом значении: межа отделяла одно поселение от другого, и эта межа была ‚горизонтом‘, ‚дверьми‘, ‚воротами‘, границей неба-преисподней; за межой – преисподняя. Отсюда – большое значение межевых камней, стен, заборов, значение настолько большое, что впоследствии оно делается сакральным. (Frejdenberg 1978, 65)

Beim Totemmahl wird der ehemalige Gegner zum Freund, zum *kunak*⁷³⁰ („Образ разрываемого, разделяемого и съдаемого тотема дает сотни метафор в области слова,

⁷²⁸ Vgl. auch Ivanickij 1989, 26.

⁷²⁹ Schließlich ist die Abkunft seiner Familie von Ostap Hohol' nicht auf eine leibliche Abstammung, sondern auf eine ‚künstlich‘-arbiträre Übereinkunft zurückzuführen, die durch das Tragen eines gemeinsamen Namens bestätigt wird.

⁷³⁰ Daher die Verbindung von *hostis* („Feind“) und *hospes* „Gast“ (vgl. auch *hospodin*) im Lateinischen. Der dritte Bezugspunkt, das Opfertier (*hostia*), schafft außerdem die Verbindung zur christlichen Kommunion, die dem Totemmahl (Christus als das zerteilte und auf alle

действия и вещи. Сюда относятся и те будущие культурные явления, которые известны под именем торговли и гостеприимства, по б р а т и м с т в а и куначества.“ (Frejdenberg 1978, 65, H.d.A.) Frejdenberg (ibid., 67) schreibt über den ursprünglich symbolischen Tausch von Münzen mit Totemzeichen bei den Römern (vgl. das Symbolon der Griechen). Das Tauschobjekt als Teil des Totems (ein Produkt des „делаж тотема“), aus dem sich später das Geld entwickelte, wurde auf ein (die ‚Deckung‘ sicherndes)⁷³¹ Totemtier zurückgeführt⁷³². Daher auch der Bezug der Heraldik (des Wappentiers oder der Pflanze) zum Totemismus. V.a. Teile des Tierkörpers (Tierohren, Fellstücke) wurden als Zahlungsmittel benützt, daher im Russischen auch die spätere Bezeichnung Rubel – von *rubit' na časti* (ibid., 67). Wichtig ist noch einmal zu betonen, daß der archaische Tausch von Dingen keine ökonomische Funktion hatte.

Gogol's persönlicher Totemismus⁷³³ entspricht nicht notwendigerweise dem, was Ethnologen unter diesem Begriff definiert haben, sondern verfügt über eine eigene Logik, die sich jedoch auf die wichtigsten Momente des Totemismus stützt: Abstammung von einem Tier; spezifische Behandlung dieses Tiers bzw. seines Namens (Tabu), Vernachlässigung der Blutsverwandtschaft; Überbetonung ‚künstlich‘ etablierter Beziehungen, die über die Identifikation mit einem heroischen Wesen hergestellt werden und durch Symbolon-Tausch etabliert werden; der Isomorphismus von Dingen, Tieren und Menschen⁷³⁴ und die daraus folgende Belebung der Dinge und Vertierung und Verdinglichung des Menschen (Groteske)⁷³⁵. Frejdenberg schreibt hierzu:

aufgeteilte Totem) ähnlich ist.

⁷³¹ In dem Vertrag galt das Totem als Pfand (Frejdenberg 1978, 69).

⁷³² Vgl. dazu das lateinische Wort für Geld (*pecunia*), das sich von *pecus* ‚Vieh‘ herleitet (Frejdenberg 1978, 68).

⁷³³ Über das Überleben totemistischer Denkweisen in einer modernen Welt vgl. Bateson (1979, 140): „For many people, their thinking about the social system of which they are parts is shaped (literally in-formed) by an analogy between that system of which they *are* the parts and the larger ecological and biological system in which the animals and plants and the people are all parts. The analogy is partly exact and partly fanciful and partly made real – validated – by actions that the fantasy dictates. The fantasy then becomes morphogenetic; that is, it becomes a determinant of the shape of the society. [...] This analogy between the social system and the natural world is the religion that anthropologists call *totemism*.“ Eine solche Verwandtschaft von ‚primitivem‘ Denken und den Denkweisen zivilisierter Neurotiker ist ja bereits der Grundgedanke von Freuds *Totem und Tabu*, das den Untertitel „Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“ trägt.

⁷³⁴ „Чем человек примитивнее, тем больше он творит вокруг себя вещей, семантически дублирующих друг друга и воссоздающих его представление о природе.“ (Frejdenberg 1978, 71) Frejdenberg erklärt so das Bemalen der Körpers mit Tierblut und die Schmückung mit Federn (als Teilen des Totems). Ivanickij (1989, 20) spricht in bezug auf *Ženit'ba* über eine zentrifugale Bewegung der belebten Teile, aus denen sich der ideale Bräutigam als eine Art „Hypermensch“ zusammensetzt; dieses neue anthropomorphe Totem synthetisiert in sich eine homogene Welt mit isomorphen Komponenten. Solche Hypermenschen sind die Gutsbesitzer in MD (alles um Sobakevič herum ist wie Sobakevič). – Vgl. auch die epischen Tier- oder Pflanzenvergleiche in TB (die Kosaken werden mit Löwen, Adlern, und Eichen verglichen), die durch Gnedičs Übersetzung der *Ilias* inspiriert sind.

⁷³⁵ „Вещь говорит, живет, движется, переживает все те фазы, что и тотем; она, как тотем, разбивается на части (например, горшок в свадебной обрядности), разрывается

Тотемистическая образность говорит человеку о тождестве его жизни с жизнью окружающего, о тождестве его самого с видимой природой. Принимая себя за внешний мир, первобытный человек все то, что этот внешний мир делает. Он повторяет его жизнь. И вот эти повторения – прямой результат редуцирующего мышления. Оно повторяет все, что попадает в его орбиту, потому что для него объект (мир) и субъект (человек) неразличимы. В нем творец и творимое отождествлены. Все видимое вокруг конкретно воспроизводится и вновь создается в слове, вещи, действии. (Frejdenberg 1978, 73)

Das Tauschen von Symbola kommt sowohl im Kunst- wie auch im Lebenstext als wichtiges sozial-kommunikatives Moment zwischen Männern vor⁷³⁶. Kurz vor seinem Tod schreibt Gogol' an den Priester Konstantin Matveevskij, daß er mit ihm seinen Mantel, der ihn besser wärmen hätte können, hätte tauschen sollen („Мне стало только жаль, что я не поменялся с вами шубой. Ваша бы лучше меня грела.“ 6.2.1852; Gogol' XIV, 271) Dies erinnert an den symbolischen Tausch der Mützen in PG, die die beiden Kosaken so eng aneinanderbindet, daß der eine dem anderen in die Hölle folgt. In OT versucht einer der Helden, mit seinem Nachbarn einen Tausch zu arrangieren (er bietet ein Schwein gegen ein Gewehr); auch hier ist der Tausch rein symbolisch, da Ivan Ivanovič das Gewehr nicht braucht. Gogol' sieht den rituellen Tausch und den Pakt (bei Frejdenberg: *kunačestvo*) als positives Moment der *starina* an, in der der Tausch noch keine ökonomische Funktion und das Tauschobjekt (aus dem sich später das Geld entwickeln wird) noch keinen abstrakten Wert besitzt.

In ZM, dem letzten Text der *Večera*, findet der unheilvolle Übergang von archaischem Tauschritual in der Form von Gastfreundlichkeit (Melonen gegen Erzählungen) zu Tauschhandel statt. Der Held orientiert sich stärker am rein ökonomischen Moment seines Tauschhandels, was auch der Grund ist, warum er seinen Kosakentanz nicht mehr zustande bringt; damit ist auch seine kosakisch-männliche Ehre dahin⁷³⁷. Bestätigt wird dies durch seine Geldgier, in der er sich selbst suggeriert, auf seinem *baštan* läge ein Goldschatz vergraben – und sich dadurch ein zweites Mal lächerlich macht.

на куски (напримпер, завеса в момент смерти Христа; одежда брачащейся), переламывается, отождествляясь с расчленяемым тотемом-зверем.“ (Frejdenberg 1978, 65) Belyj (1933, 124) weist darauf hin, daß in den späteren Werken Gogol's Farbbeschreibung statt mit Hilfe von Spektralfarben metonymisch durch die Nennung von Gegenständen funktioniert. Dadurch werden Dinge (z.B. Kleidungsstücke) belebt („фрак *негуй*, т.е. он был черный, но весь *коричнево-желтых и серых яблоках*“) und Körperteile verdinglicht („глазки *табачного света*“).

⁷³⁶ Das Männerbündlerische und Militärische, das auf einer Negation der Sexualität, des *rod* und einer Verherrlichung hehrer Bruderschaft (*pobratimstvo* < *bratstvo*) beruht, wird einige Jahrzehnte später im „Obščee delo“ N. Fedorovs und seiner Nachfolger (auch kommunistischer Couleur) kulminieren

⁷³⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß sein Sohn Kaufmann und sein Enkel, Foma Grigor'evič, Diakon ist. Diese Entfernung vom kosakischen Dasein, dem Übergang von kriegerischer zu merkantiler Tätigkeit und zuletzt dem Dienst in der Kirche entspricht jenem sozialen Abstieg, den auch Gogol's (zur Hälfte fiktive, doch spielt dies hier keine Rolle) Familiengeschichte aufweist: Ostap war Oberst, sein Enkel Jan Priester.

In SM wird eine Zeit, in der das System des *kunačestvo* noch funktioniert, geschildert: Der Kosake Danilo lädt seinen Schwiegervater zum gemeinsamen Mahl und gibt ihm so die Möglichkeit zur Versöhnung (beim Totemmahl wird der Feind zum Freund). Danilo faßt die Weigerung des *koldun*, am gemeinsamen Essen von *galuški* und Schweinebraten teilzunehmen, als Beweis dafür auf, daß dieser kein echter Kosak ist, nicht zum Clan gehört⁷³⁸. Trotz dessen Blutverwandtschaft mit seiner Frau und seinem Sohn ist er sofort bereit, den Abtrünnigen auszuschließen, ja, ihn zu töten. Wenn man die Vorgeschichte von Petro und Ivan mit einbezieht, wird klar, daß Petro, ebenso wie sein Nachkomme, der Zauberer, sich nur an die Blutsbande, aber nicht an den (im Grunde totemistischen) Kodex der Kosakenbruderschaft hält. Zum Auslöser der Tragödie wird in diesem Text eine Frau (aus dem verfluchten Geschlecht Petros), die naturgemäß dem ‚Ruf des Bluts‘ folgt; sie ist nicht bereit, den auf symbolischer Konvention beruhenden Ehebund über die Vaterbeziehung zu stellen⁷³⁹.

* * *

Die Übereinstimmung zwischen dem Menschen und seinen Dingen zum einen und seinem Totem zum anderen ist vor allem ein Motiv der zweiten Phase, da es mit der Serialität verbunden ist. Im Wiedererstehen des Totems in seinem Nachfahren kommt es zur Reduplikation.

Die Ähnlichkeit mit Früchten oder Tieren wird in der fiktiven Welt selten motiviert, und wenn, dann nur metonymisch, z.B. durch einen Eßakt (so erhält Maša in IFŠ nach dem Genuß einer Geflügelspeise in Špon'kas Traum ein Gänsegesicht); die Etablierung der Ähnlichkeitsbeziehung über Inkorporation entspricht dem totemistischen Modell: „Eine interessante Parallele zur Ersetzung der Objektwahl durch Identifizierung enthält der Glaube der Primitiven, daß die Eigenschaften des als Nahrung einverleibten Tieres dem, der es ißt, als Charakter verbleiben werden, und die darauf gegründeten Verbote.“ (*Totem und Tabu*; Freud 1991, 297)⁷⁴⁰

Auch die zoomorphe oder pflanzenähnliche Gestalt der Figuren ist auf ein totemistisches Ähnlichkeitsdenken zurückzuführen. „Metonymische Prädikate des anthropomorphen Totems“ sind laut Ivanickij (1989, 17) zum Beispiel der oritomorphe Fuß Ževakins in *Ženit'ba*, der

⁷³⁸ Konkret wird das Außenseitertum des Schwiegervaters als Abfall von der orthodoxen Religion kodiert, wobei nicht klar ist, ob seine Häresie katholischer, judaisierender oder mohammedanischer Art ist. Wichtig ist seine Differenz, seine Nichtübereinstimmung mit dem, was der Kosake Danilo als das Orthodoxe versteht.

⁷³⁹ Bezeichnend ist Katerinas Mißtrauen gegenüber den Getreuen ihres Mannes; sie schenkt ihnen kein Vertrauen, da sie an den Männerbund nicht glaubt. Den Beteuerungen ihres Vaters glaubt sie jedoch und löst damit eine Katastrophe aus. Dieser Text dekreditiert die angeborenen, jedoch als verderblich gewerteten, Gefühle der Blutsbande.

⁷⁴⁰ Vgl. auch Frejdenberg (1978, 51): „Миф ясно передает образ умерщвления и съедания. Старое умерщвляется молодым, молодое – старым; то и другое съедается. Этот миф типологически передает первобытное мировосприятие; не-тотема убивают и съедают, и он становится опять тотемом, и этого тотема убивают и съедают не-тотемы, и он становится опять не-тотемом. Несменяемая смена, и несменяемость постоянно сменяется – вот механика первобытной мысли.“

zwiebelartige Chlopov in „Revizor“, der Kentaur in OT (Dovgočhuns Schwanz) und zweigeschlechtliche Wesen (Pljuškin in MD). Aus den *Večera* nennt er Fetische und beseelte Pflanzen in VNIK und Pflanzen, die im Dienst dämonischer Kräfte stehen („растения как стражи волшебных сил в ‚Пропавшей грамоте‘.“ *ibid.*)⁷⁴¹, auf die bereits in Kap. III hingewiesen wurde. Hinzufügen kann man den fingierten Teufel in Schweinsgestalt, den Schafskopf des Teufels in VNIK, die Katzenstiefmutter in MN, die zahlreichen Hunde- und Ferkelkinder, die Eber-Männer in NPR und ZM, das Erd-Totem in SM, den Ganter in OT und das Ding-Totem Korobočka in MD. Die groteske Totemisierung durch Pflanzen oder Früchte ist zahllos. Es sei auch ein Beispiel aus MD genannt, wo Gesichter in grotesker Manier als Gurken oder Kürbisse beschrieben werden: „женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками“ (Gogol' VI, 94).

Während Frejdenberg die sozialen Strukturen des totemistischen Kollektivs betont, geht Freud auf das Phänomen der Tabuisierung und die ödipale Struktur im Totemismus ein. Freuds Gedanken eignen sich daher für die Fragestellung des Namens-des-Vaters. Ivanov sieht im Vij einen totemistischen Ahnen des Helden, und weist im Anschluß an Ennakov darauf hin, daß der Vij die Stelle des strafenden Vaters bzw. des Über-Ichs einnehme⁷⁴². In Freuds ethnologischer Parabel *Totem und Tabu* wird das Totem mit dem Urvater gleichgesetzt. Das Totem eines Stammes (bzw. eines Clans) ist ein mächtiger Vorfahr⁷⁴³, der das Geschlecht begründete, oft ein Tier, dem bei den Nachfahren bzw. Clanangehörigen eine besondere Verehrung entgegengebracht wurde und das später mit einem Tabu belegt wurde. Das Tabu kann sich darauf beziehen, daß das Totemtier als Speise nicht berührt oder nicht gegessen werden darf⁷⁴⁴ oder daß sein Name nicht genannt werden darf: der ursprüngliche Totem-Name wird verinnerlicht („aufgegessen“), vergessen und verdrängt. Dies bedeutet in Gogol's Werken, daß der überlieferte Name, den die Nachfahren des Totems tragen und mit dem sie sich bezeichnen, nur indirekt auf die ursprüngliche Bedeutung (das Totem) verweist; erst die Resemantisierung des Namens, d.h. die Rückbesinnung auf seine ursprüngliche Bedeutung

⁷⁴¹ Zum Unterschied von Fetisch und Totem vgl. Kap. IV.

⁷⁴² „[...] что соответствовало бы психоаналитическому толкованию Вия как образа ‚беспощадного отца‘.“ (Ivanov 1973, 154) Rancour-Laferriere (1978, 213) arbeitete diese Deutung in seinem Aufsatz über den Vij aus.

⁷⁴³ Vgl. auch den Bezug zur Tötung des Königs: „Nach Frazers [...] Erörterungen waren die ersten Könige Fremde, die nach kurzer Herrschaft zum Opfertod bei feierlichen Festen als Repräsentanten der Gottheit bestimmt waren.“ (Freud 1991, 101) In anderen totemistischen Mythen ist von einem Tier oder einem Dämon die Rede, die in eine Frau eindringen (*ibid.*, 167).

⁷⁴⁴ „*Tabu* ist selbst ein ambivalentes Wort, und nachträglich meinen wir, man hätte aus dem festgestellten Sinne dieses Wortes allein erraten können, was sich als Ergebnis weitläufiger Untersuchung herausgestellt hat, daß das Tabuverbot als das Resultat einer Gefühlsambivalenz zu verstehen ist.“ (Freud 1991, 118) Vgl. zu den Tabuvorschriften *ibid.*, 152, 156, zum Namen 158 und 164.

oder der Verweis auf die Ersetzung, aktualisiert den Bezug zum Totemtier. Wie kommt es zu dieser Ersetzung?

Gogol's Totemtier ist der *gogol*, die ‚Schellente‘. Da der Name *Gogol'* im literarischen Text bis Anfang der 1840er Jahre tabu ist (s.u.), kommt es – in Jakobsons Begrifflichkeit – zu einer Verschiebung auf der Achse der Selektion: *Gogol'* wird z.B. durch *gus'* ersetzt – einen anderen Wasservogel, dessen Bezeichnung im Russischen ebenfalls mit einem ‚g‘ beginnt und einem weichen Zeichen endet⁷⁴⁵. Der *gogol'* ist nach biblischen Maßstäben (s.u.) ein unreines, also tabuisiertes (nicht eßbares) Tier. Auch wenn die Gans (als Haustier) zu den eßbaren Vögeln gehört, steht sie in OT für das „Unanständige“: „ибо известно, что всякий человек не пойдет в хлев, тем паче в гусиный, для приличного дела.“ (Gogol' II, 249)⁷⁴⁶ In OT rücken *gus'* (als Substitution von *Gogol'*), die Feder (metonymisch für das Schreiben) und die *nečist'*, die in den *Večera* nur fakultativ verbunden waren, immer näher aneinander.

4. *Gogol' – hohol' – chochol*

Гоголем плыть, нестись и т. п. – важно, величаво, горделиво.⁷⁴⁷

Die Familiengeschichte des Autors liefert entweder onomastisch (Afanasij in den *Večera* und SP, der Nachname der altväterlichen Gutsbesitzer, Andrij/Ostap in TB) oder motivisch (die Umstände der Liebesheirat seines Vaters und Großvaters) Material für die meisten ‚ukrainischen‘ Texte Gogol's. Der Grad der Verschlüsselung der aus der Ahnenbiographie stammenden Anekdoten und der Namen der Vorfahren ist verschieden. Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, daß für das Verständnis des Frühwerks Gogol's die Kenntnis der biographischen Vernetzungen unabdingbar sei, dennoch kann man davon sprechen, daß sowohl Familiengeschichte (als erweiterte Biographie) als auch die Komödien des Vaters und die ethnographischen Notizen der Mutter wichtige Ecksteine für die Textgebäude der *Večera* und *Mirgorod* liefern. Zum Teil findet sich sichtbar transformiertes Material oder aber die Daten dienen als unsichtbare Teile des Fundaments.

Da wäre zunächst das Motiv des für die glückliche Verbindung der Liebenden notwendigen Schriftstücks: In MN wird die Hochzeit des jungen Paares Ganna und Levko, der sich Levkos Vater, das mächtige Dorfoberhaupt, widersetzt, durch eine aus der Zauberwelt in die Wirklichkeit eingedrungene *zapisočka* ermöglicht. In der Familiengeschichte der Gogol'-Janovskijs

⁷⁴⁵ Sowohl die Gans als auch die Schellente gehören zoologisch gesehen der Ordnung der Entenvögel und auf der darunterliegenden Ebene der Familie der Gänse- und Entenvögel an.

⁷⁴⁶ Vgl. auch die Beschreibung des französischen Lehrers in MD, der Birkhennen, Sperlingseier und Enten zu essen pflegt – Geflügelspeisen, die für Russen nicht akzeptabel, tabu sind: „приносил всегда к обеду тетерек или у т о к , а иногда одно воробьиные яйца, из которых заказывал себе яичницу, потому что больше в целом доме никто ее не ел.“ (Gogol' VI, 118)

⁷⁴⁷ SSRLJ , III, 199; diese Wendung ist bereits im akademischen Wörterbuch von 1790 belegt.

spielt bei der Auswahl und dem Werben um die Braut sowohl der visionäre Traum als auch das Schreiben und überhaupt die *gramota* (sowohl als ‚Schriftkundigkeit‘ [=Bildung] als auch als ‚Schriftstück‘) eine Rolle. Über Gogol’s Großvater, Afanasij Dem’janovič Gogol’, wird berichtet, er sei ein *gramotej* gewesen, der auf der Kiever Akademie alte und neue Sprachen gelehrt habe („грамоте читать и писать по-русски, по-латыни, польски, немецки и гречески умеет“⁷⁴⁸); hinzu kommt seine Manipulation der eigenen *dvorjanskaja gramota*, die ihn den besseren Familien (und damit auch der seiner Braut) gleichstellte. Im Hause des reichen Kosaken Lizogub war er als Lehrer der Tochter Tat’jana Sem’enovna angestellt worden und hatte sich in seine Schülerin, die sozial höher stand als er, verliebt. Šenrok berichtet über die Verlobung von Gogol’s Großvater (Afanasij Dem’janovič), in der ein dissimuliertes Schriftstück vorkommt: „Он [...] объяснился ей в любви, скрыв записку в скорлупке грецкого ореха.“ (zit. nach Veresaev 1990, 27). Die beiden heirateten heimlich, gegen den Willen der Eltern der Braut.

Die Verbindung zwischen den Liebenden fußt in der *starina* der Texte Gogol’s auf einer geheimen, oft mystischen oder telepathischen Übereinstimmung, die jedoch bei den Figuren der Gegenwart nur noch in ihrer negativen, oppressiven Variante vorkommt, in der die Braut das Unbewußte des Mannes beherrscht: In PG nimmt die Frau am Spinnrad Einfluß auf die Abenteuer ihres Mannes, Maša zwingt ihren Bräutigam Špon’ka in seinem Traum, auf einem Bein zu hüpfen, Agaf’ja Fedoseevna in OT stachelt den einlenkenden Ivan Nikiforovič zum Beharren auf seiner Klage an. Wenn man die Generation des Autors mit der der *Večera*-Erzähler (also auch Foma Grigor’evič) gleichsetzt⁷⁴⁹, entspricht die Generation des fiktiven *ded* der des realen Großvaters Gogol’s: Afanasij Dem’janovič (*1738). Auf diese Übereinstimmung deutet überdies die Schilderung des fiktiven Großvaters in PG als eines *gramotej* hin. Weitere verschlüsselte biographische Hinweise wären: Afanasij entführte (nach dem Liebesbekenntnis in der Walnußschale) die Tochter des adeligen Kosaken Lizogub. Das alte Ehepaar in SP wiederum trägt den Namen Tovstogub, wobei das Morphem ‚-gub‘ (‚-lippe‘) erhalten bleibt, und die Semantik des Morphems ‚liz‘ (zu *lizat’* – ‚[sch]lecken‘) mit der

⁷⁴⁸ Im Familienarchiv der Gogol’-Janovskijs findet sich ein Dokument, in dem diese Fähigkeiten bestätigt werden (zit. nach Veresaev 1990, 28); Afanasij wurde deshalb zum Regimentsschreiber ernannt.

⁷⁴⁹ Hier darf der Eindruck des fortgeschrittenen Alters des *d’jačok ***skoj cerkvi* nicht irreführen. Altersangaben sind in den *Večera*, wie schon in GK, nicht realistisch-mimetischer Art, sondern haben Funktionen in der narrativen Wertperspektive und dem psychopoetischen Aufbau. Die Position des Enkels und des Großvaters wird mehrmals kurzgeschlossen; Foma Grigor’evič hat das Gefühl, als wäre er „in die Seele eines Ahnen gekrochen oder als ob der Ahne in einem selbst seine Scherze treibe“ („как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе [...]“ (Gogol’ I, 181). Der Herausgeber der *Večera*, der sich selbst als alten Mann beschreibt, heißt Pan’ko (von Panas oder Panasko = Afanasij; vgl. „Imena, daemye pri kreščenii“, Gogol’ IX, 513), d.h. er ist ein Nachkomme eines Afanasij, ebenso wie der sich hinter diesem Pseudonym verbergende Gogol’ einen Afanasij zum Großvater hat.

Naschhaftigkeit der Tovstogubs (auf der motivischen Ebene) korrespondiert⁷⁵⁰. Der altväterliche Gutsbesitzer heißt überdies – wie Gogol's Großvater – Afanasij⁷⁵¹.

Die Namen der Verwandten werden in den literarischen Texten also transformiert eingesetzt. Hier findet sich das Prinzip der Bearbeitung von etwas bereits Vorliegendem, ‚Dokumentarischem‘; in der ersten Phase geht v.a. die engere Familie durch den literarischen Stoffwechsel. Das Parasitieren an anderen Familiengeschichten wird v.a. in der dritten Phase zum Projekt Gogol's, der eine russische Familienchronik (u.a. basierend auf dem Material, das er von Aksakov und anderen bestellt) plant (vgl. dazu Kap. X.1.1.).

* * *

Die erklärte Arbitrarität des Nachnamens Janovskij (Blutsbande) steht zu der Motiviertheit der ersten Namenshälfte (dem Totem und Wappen *Gogol'/Gogol'*), mit der sich der Autor zumindest in der ersten Hälfte der 1830er Jahre voll und ganz identifiziert, im Widerspruch.

Gogol's ursprüngliche Doppelnamigkeit und der Name Janovskij an sich signalisierten nicht nur polnische, sondern auch adelige Herkunft: „Double-barrelled surnames are a characteristic feature of Polish onomastics.“⁷⁵² Nehmen wir als Beispiel die bei Unbegaun angeführten Namen Bonč-Osmolovskij und Gogol'-Janovskij: Der erste Teil des Namens bezeichnet meist das Wappen (Bonč, Gogol'), die Zugehörigkeit zu einer Sippe, der zweite Name stellt den individuellen Teil (z.B. lokaler Herkunft auf -skij) dar. „The existence of this system, which enjoyed high social prestige, counts for the creation of numerous double-barrelled surnames [...]“ (ibid., 409). Gogol' ging umgekehrt vor und gab sich so mit dem Ablegen der zweiten Namenshälfte auch einen gewissen demokratischen Anstrich.⁷⁵³

⁷⁵⁰ Poggioli (1963, 57) nennt den Namen Tovstogub „vulgär“ bzw. „bizarrr“ („The names of the two old-fashioned landowners are, however, so vulgar and coarse as to suggest not merely the plain and the ordinary, but rather the bizarre and the grotesque“), bemerkt jedoch die familiengeschichtliche Anspielung nicht. Hier gilt, wie so oft, daß kein Name grotesker ist als ein realer; denn Lizogub („Lecklipp“) übertrifft (das übrigens real existente) Tovstogub („Dicklipp“; das ‚l‘ aus *tolstij* ist sogar abschwächend durch ein ukrainisches ‚v‘ ersetzt) noch um einiges.

⁷⁵¹ Der Vatersname ist jedoch nicht wie bei der fiktiven Figur Ivanovič, sondern Dem'janovič (NB die klangliche Nähe). Es gab jedoch einen Ivan in der Gogol'-Janovskijschen Genealogie: den bereits genannten Großvater von Afanasij Dem'janovič, Jan (Ivan) Gogol'/Hohol', der 1695 Polen verließ, um in Lubny im Dorf Kononovka Priester zu werden. (Veresaev 1990, 26-29) Wie Gogol's jüngste Schwester berichtet, hatten Afanasij und Tat'jana Gogol' Janovskij lange keine Kinder (Veresaev 1990, 30) – die Kinderlosigkeit der *starosvetskie pomeščiki* wird mehrmals thematisiert.

⁷⁵² Vgl. Unbegaun (1972, 403) über die Namen auf -skij, und über Doppelnamen (ibid., 408ff.). „As regards the Ukrainians and White Russians, the landowning gentry was in itself a Polish importation. Consequently their surnames followed the Polish patterns so closely that it is sometimes difficult to decide whether a double-barrelled surname is of Polish, Ukrainian, or White Russian origin [...]“ (Unbegaun 1972, 409-410) Vgl. auch Karnovič 1991, 10ff.

⁷⁵³ Mit ‚Gogol‘ unterschreibt er das erste Mal einen Brief am 17.8.1825 an seinen Freund Danilevskij (also mit 16 Jahren), danach ist eine solche Unterschrift für den 17.1.1827 belegt (Brief an Vysockij). Dies zeugt von einer bevorzugten Verwendung des Namens Gogol' in einer ungezwungen-scherzhaften Atmosphäre des engsten Freundeskreises. Am 26.2.1827 (also knapp ein Jahr nach dem Tod des Vaters) folgt der erste Brief an die Mutter, der in ihrer

Auf der allsowjetischen Gogol'-Ausstellung im Jahre 1952 wurde eine Porträtzeichnung Gogol's mit folgender Aufschrift ausgestellt: „Это я, Николай Васильев сын Гоголь-Яновский, – четырнадцатого класса.“ (Ėfros 1954, 365). Ėfros datiert in seiner Übersicht über wenig bekannte Porträts Gogol's diese Zeichnung aufgrund der langen Haare und des Zwickelbärtchens auf den Beginn der 1840er Jahre. In der Ausstellung wurde die Zeichnung als Selbstporträt bezeichnet, was Ėfros anzweifelt („Гоголю не давалась передача сходства.“ *ibid.*). Es ist nicht klar, ob zumindest die Aufschrift von Gogol' selbst stammt, und wäre dies der Fall, dann handelte es sich laut Ėfros um einen selbstironischen Scherz: „Двойной фамилией Гоголь называет себя теперь только в кругу друзей, забавы ради. [...] Назвать себя чиновником 14 класса Гоголь также мог только иронически. В 1840-х годах он уже давно оставил службу, получив при выходе в отставку чин 8 класса.“ (*ibid.*, 366) Beamter des 14. Rangs (*kolležskij registrator*, der niedrigste Offiziersrang) war Gogol' bereits durch seinen Abschluß des Gymnasiums („Окончив курс науки в Гимназии высших наук князя Безбородко, получил я аттестат с правом на чин 14-го класса, который при сем имею честь представить. [...] Студент 14-го класса Николай Гоголь-Яновский.“ Gogol' X, 382) Die Zeichnung konnte eigentlich nur in dem Kontext einer Zusammenkunft seiner Nežiner Mitschüler (die ihn als Kollegienregistrator in Erinnerung hatten und Gogol's Doppelnamen kannten) entstanden sein⁷⁵⁴. Man kann sie als Zeugnis der höchst ironischen Beziehung Gogol's sowohl zu seinem Adelsrang, als auch seinem ursprünglichen Doppelnamen bzw. der polnischen Hälfte, auffassen.

Gogol's negative Haltung bezüglich Polens findet sich v.a. in den Texten SM⁷⁵⁵ und TB. Aber sie läßt sich auch in seiner Biographie verfolgen. In der politisch bewegten Situation Anfang der 1830er, scheint Gogol' gegen Polen Stellung zu beziehen, und zwar in einer Art, die als offiziös zu bezeichnen ist – eine für Gogol' typische Affirmation des herrschenden Machtdiskurses. Er tilgt das polnisch klingende Janovskij nach dem Ausbruch des polnischen Aufstands im November 1830! Während er in Briefen an seine Mutter und Schwester vom 1. September 1830 mit N. Gogol'-Janov und N. G.-Janovskij und den Brief vom 29.9.1830 mit N. Gogol'-Ja. zeichnet⁷⁵⁶, unterschreibt er in seinem Brief an die Mutter vom 19. Dezember

Korrespondenz das Janovskij in der Unterschrift wegläßt.

⁷⁵⁴ Engeren Kontakt hatte Gogol' zu Beginn der 1840er Jahre nur noch mit seinem Schulfreunden A.S. Danilevskij und N.A. Prokopovič, der auch sein Herausgeber war.

⁷⁵⁵ Insofern sich SM datieren läßt, kann man davon ausgehen, daß Gogol' im Sommer bzw. Herbst 1831 daran arbeitete (vgl. den Kommentar in Gogol' I, 544), also etwa gleichzeitig mit folgenden historischen Ereignissen: Im Mai 1831 wurde das polnische Heer vernichtend geschlagen, Anfang September (nach dem gregorianischen Kalender) bricht der Aufstand zusammen und Warschau kapituliert. Im November wird die Universität in Warschau geschlossen.

⁷⁵⁶ Zwar lassen bereits einige Briefe aus den Jahren 1829/1830 das Janovskij weg, die volle Schreibung N. Gogol'-Janovskij (oder ihre Abkürzung, z.B. N.G.Ja.) überwiegt jedoch eindeutig. In den allerfrühesten Briefen des Autors an seine Eltern und seine Großmutter (aus Poltava und Nežin, 1821) verwendet er in der Hälfte der Fälle nur den Namen Janovskij. Die Unterschrift Nikolaj Janovskij figuriert das letzte Mal am 7.1.1822.

1830 (also ca. drei Wochen nach dem Aufstand) plötzlich nur noch mit N. Gogol' und verwendet daraufhin das Janovskij nicht mehr (Gogol' X, 183, 185, 189)⁷⁵⁷.

Gogol's eigener Name, der außerhalb des ukrainischen Kontexts eine grotesk-komische Wirkung hat, gehört in das System von Namen, die eine etymologische Entfaltung des Namens oder die genetische Rückführung auf den Totem-Vogel *Gogol'* nahelegen. Welche Bedeutung hatte der Name Gogol' für den Autor?

Gogol' war in den Jahren 1833 und 1834 ganz auf die *ukrainskaja starina* konzentriert⁷⁵⁸. Bereits 1830-31 hatte er an einem Roman aus der ukrainischen Geschichte gearbeitet („Get'man“). Im Oktober 1832 lernte er in Moskau Kireevskij und O.M. Bodjanskij kennen, freundet sich mit seinem Landsmann, dem Botaniker, Ethnografen und Herausgeber ukrainischer Volkslieder, M.A. Maksimovič an, mit dem er in den folgenden Jahren häufig korrespondiert (1834 waren es insgesamt 16 Briefe); er sammelte verstärkt ukrainisches Liedgut, und im November schreibt er Maksimovič und seiner Mutter über seinen Plan, eine „Istorija Ukrainy“ zu verfassen⁷⁵⁹. Als Maksimovič in Kiev Professor für russische Sprache wird, bemüht sich Gogol' im Dezember 1833 um die Stelle eines Geschichtsprofessors in Kiev und bittet Puškin um Protektion. Von dem Gedanken beherrscht, eine ukrainische Geschichte zu schreiben, las er die anonyme *Istorija rusov*⁷⁶⁰ und 1834 G. Le Vasseur de Beauplans Beschreibung der Ukraine. Anfang 1834 erscheinen in verschiedenen Zeitschriften Ankündigungen einer Geschichte der „kleinrussischen Kosaken“.

Im Februar 1834 liest er die „Zaporožskaja starina“ des russischen Ethnographen und Slavisten Sreznevskij, und beginnt mit der Arbeit an TB. Im April erscheinen zwei Artikel, die sich mit der Ukraine beschäftigen („Vzgljad na sostavlenie Malorossii“ und „O malorossijskich pesnjach“; später auch in den *Arabeski* gedruckt). Gogol' hegte seit dem Gymnasium ein bis in die 40er Jahre hinein andauerndes starkes Interesse an klein-, und ab 1836 großrussischer Folklore, hatte Kontakt zu den namhaften slavistischen Ethno- und Mythographen seiner Zeit⁷⁶¹: Man bedenke seine 1834 mit der Hoffnung auf die Professur in Kiev verbundenen

⁷⁵⁷ Eine Ausnahme stellt jedoch seine amtliche Korrespondenz dar; im Februar 1831 unterschreibt er ein Gesuch mit dem vollen Doppelnamen (Gogol' X, 383). In einem weiteren Gesuch aus dem Jahr 1835 nennt er sich nur noch Gogol'.

⁷⁵⁸ „Never had Gogol' been so strongly drawn to the Ukraine as he then was.[...] [A]t that time, in particular, Gogol' was in love not so much with the contemporary, but with the ancient Cossack Ukraine.“ (Luckij 1971, 290)

⁷⁵⁹ „Теперь я принялся за историю нашей единственной, бедной Украины. Ничто не успокаивает, как история. Мои мысли начинают литься тише и стройнее.“ (9.11.1833 an Maksimovič; Gogol' X, 284)

⁷⁶⁰ Gogol' zog dieses romantische Geschichtsepos, das in Beschreibungen kosakischer Grausamkeiten bei der frenetischen Schule Anleihen nahm, historisch exakteren Werken vor. Vgl. hierzu Bahrij-Pikulyk 1980 (34-35): „Gogol' [...] chose instead the more rhetorical and sensational ones. He also took from this work the idea that the religious conflict was the sole cause of the Cossack wars, and some quasi-facts or anecdotes for plot-motifs.“

⁷⁶¹ Das Buch *Malorossijskaja derevnja* des in Kap. IV.10. bereits in einem anderen Kontext erwähnten Lehrers Gogol's, Kulžinskij, gehört neben Certelevs und Maksimovičs Sammlungen

Herausgeberpläne mit M. Maksimovič, seine Korrespondenz mit Sreznevskij über die Geschichte der Zaporoger Kosaken und seine Kontakte zu den Tschechen Kollár und dem gerade über die Ukraine arbeitenden Šafařík, dessen *Slovanské starožitnosti* er bewunderte (Sokolov 1910, 96-97)⁷⁶².

Im Juli 1834 wird Gogol', nachdem man ihm in Kiev den Lehrstuhl nicht angeboten hatte, *ad'junkt-professor* für allgemeine Geschichte an der Petersburger Universität und hält Vorträge über die Völkerwanderung und das Mittelalter. Keines der Geschichtswerke wurde von Gogol' fertiggestellt, und die Universität mußte er Ende 1835 nach Beschwerden über seine Lehrtätigkeit verlassen⁷⁶³. Damit war sein Interesse an der Geschichte, auch an der ukrainischen, an einem Ende angelangt⁷⁶⁴.

Wenn Gogol' seiner Mutter im Februar 1849 schreibt, er lege auf seine adelige Herkunft keinen großen Wert, ist diese Behauptung nur begrenzt richtig, und gilt sicher nicht für den Gogol' der ersten Hälfte der 1830er Jahre. In jedem Fall hat Gogol' sich bei seinen geschichtlichen Forschungen mit seinem eigenen Stammbaum und dem 17. Jahrhundert (der Zeit des Ostap Hohol') auseinandergesetzt.⁷⁶⁵

Gogol' gibt seinen Figuren bevorzugt die Vornamen seiner Ahnen väterlicherseits, jedoch nur die der ungeraden Generation (1. Ostap bzw. Andrej, 3. Jan, 5. Afanasij). Nikolaj Gogol' selbst steht in der siebten Position am Ende einer Reihe, die mit dem ruhmreichen Mogilever Oberst Ostap Gogol'/Hohol' († 1679) begann, der zuerst an der Seite des Hetmans Dorošenko und dann unter Jan Sobieski gegen die Türken kämpfte und angeblich vom polnischen König

ukrainischer Volkslieder zu den ersten, quasi-ethnographischen Arbeiten im ostslavischen Bereich; das Interesse für die Folklore begann mit einer Beschreibung Kleinrußlands und der Sammlung ukrainischer Lieder bereits Ende der 1810er Jahre (Sokolov 1910, 61-62). Im Vergleich dazu entwickelte sich die berühmte ethnographische Schule (Afanas'ev, Buslaev, Miller, Veselovskij), die sich mit Großrußland beschäftigte, trotz der Herausgabe vom Igor'-Lied (1800) und der Sammlung von Kirša Danilov (1804) erst in den 1840ern (Tereščenko, Dal' bzw. den 50er und 60er Jahren *ibid.*, 66). In den 1820er und 30er Jahren jedoch hatte sich bereits eine ukrainische ethnographische Schule herausgebildet (die Slavisten Sreznevskij [*Zaporožskaja starina* 1833-38] und Bodjanskij), zu der auch Gogol' gehörte, der sich laut Sokolov (*ibid.*, 84) stärker als seine Kollegen um die Authentizität der gesammelten Texte sorgte. Gogol' wendet sich nach dem anfänglichen Interesse für die im *byt* erhaltenen Bräuche der Slaven nach dem Abschluß der *Večera* der Geschichte und dem Liedgut der Ukraine und später Großrußlands zu (*ibid.*, 80).

⁷⁶² „Воспитавшись на этнографической литературе 20-х годов, Гоголь выступает на литературное поприще, а в дальнейшем – в 30ые годы – идет рука об руку с только что названной группой этнографов-ученых, поддерживая со всеми оживленные дружеские отношения.“ (Sokolov 1910, 63)

⁷⁶³ Diese biographischen Informationen stammen aus „Daty žizni N.V. Gogolja“, in: Gogol' X, 20-28.

⁷⁶⁴ Vgl. Speranskij (1912) und Sokolov (1910, 84ff.), der Gogol's Interesse für Kleinrußland mit dessen Abreise in Ausland beendet sieht; ab 1836 beginnt sich Gogol' intensiver für die großrussische Geschichte und Ethnografie zu interessieren.

⁷⁶⁵ Luckij (1971, 293) spricht von: „a deeper and darker layer of Gogol's search for identity. In depicting the Cossacks and their way of life he recalls the origins of his own family.“

Jan Kazimierz 1674 den Adelstitel und ein Gut bekommen hatte⁷⁶⁶. Nikolaj Gogol'-Janovskij, der allonymisch den Nachnamen des Kosaken Ostap Hogol' wählt, indem er sich nur noch als Gogol' bezeichnet, vollendet damit die von seinem Großvater begonnene Machination. Er ist zugleich letzter Stammhalter dieser Familie und letzter Träger des Namens (vgl. Veresaev 1990, 29). Aufgrund seiner Kinderlosigkeit erlischt das Geschlecht der Gogol'-Janovskijs in der männlichen Linie.

In Wirklichkeit ging das Geschlecht der Gogol'-Janovskijs nicht auf den genannten Mogilever Oberst Hohol' zurück (dem Gogol's Großvater aus mangelnder Kenntnis einen falschen Vornamen, Andrej⁷⁶⁷, gab und den Gogol' in seinem Brief aus dem Jahr 1849 fälschlich als Jan bezeichnet). Der erste gesicherte Vorfahre Gogol's ist ein Priester in Lubny namens Jan (daher auch das spätere Janovskij), dessen Sohn (Dem'jan) ebenfalls im geistlichen Stand war. Erst sein Enkel, Afanasij Dem'janovič, ist als adelig belegt. Der *sekund-major* Afanasij war also ein Popensohn, der durch seine Heirat Zugang zu höheren Kreisen bekam und sich seinen Adelstitel durch eine Fälschung seines Stammbaums sicherte, indem er sich als Urenkel des Oberst Gogol' ausgab, dessen Vornamen er jedoch nicht kannte oder wissentlich vertuschte⁷⁶⁸. Er brachte jedoch ein polnisches Dokument bei⁷⁶⁹, wobei unklar ist, warum darin statt Jan III. Sobieski König Jan Kazimierz als Schenker der Länderei angeführt ist und wie es in Afanasij Dem'janovičs Hände kam. Ersteres erklärt Stilman (1966) mit einem Schreibfehler, die zweite Angelegenheit gehört bereits dem Bereich der literarischen Phantastik einer *propavšaja gramota* an⁷⁷⁰.

Der mehr oder weniger nahtlose Übergang von hohem Kosakenadel zum Popen Jan stellt den ersten belegten Vorfahren und seinen Namen (russ. Ivan) in ein ungünstiges Licht. Zu der Funktion dieses Eigennamens in Gogol's Werk vgl. Kap. IV.4.⁷⁷¹ Wenn man davon ausgeht,

⁷⁶⁶ Veresaev 1990, 26. Dies ist, wie von Veresaev festgehalten wird, unmöglich, da Jan Kazimierz 1667 abgedankt hatte, und 1674 bereits tot war.

⁷⁶⁷ Andrej war laut Mann (1994, 15) der Name des ursprünglichen Besitzers des Adelsguts Ol'chovec.

⁷⁶⁸ Veresaev 1990, 29 und Stilman 1966. Gogol's Großvater gelang es, im ersten Buch registriert zu werden, d.h. er war ein *dejstvitel'nyj dvorjanin* (im Gegensatz zum wenig prestigehaften Dienstadel des zweiten und dritten Buchs, auf den er ob seines Staatsdienstes ohnehin ein Anrecht gehabt hätte). In der „Gnadenurkunde“ Katharinas II. aus dem Jahr 1785, in der dieses Rangsystem festgelegt war, gab es außerdem noch das *stolbovoe dvorjanstvo* (das sechste Buch), für die Adeligen, deren Titel mindestens 100 Jahre alt waren. Stilman (1966, 815) vermutet, daß Gogol's Großvater mit seinem gut ein Jahrhundert alten polnischen Dokument sogar in diese allerhöchste Kategorie zielte. 1855, also bereits nach dem Tod Gogol's stieg seine Familie übrigens vom ersten in das dritte Buch ab, da A.D. Gogol'-Janovskijs Beweise nicht mehr zu gelten schienen (vgl. Stilman 1966, 817).

⁷⁶⁹ Dort ist von seinem Sohn Prokop Batacko Hohol' die Rede (zit. nach Stilman 1966, 813).

⁷⁷⁰ Vgl. die verschwundene Schenkungsurkunde in IFŠ und folgenden Satz in Gogol's Brief aus dem Jahre 1849 an seine Mutter, von dem noch die Rede sein wird: „Теперь нужно узнать, не пропали ли эти грамоты или не затаскали их куда-нибудь в суде, что теперь и не вспомнят.“ (Gogol' XIV, 106) Die Vorstellung, jemand hätte die Urkunde im Gericht entwendet, ist ein Selbstzitat (in OT entführt ein Schwein ein Schriftstück).

⁷⁷¹ Unklar bleibt, ob der Name Gogol', der mit Janovskij kombiniert wurde, tatsächlich erst

daß Gogol' mit diesen Hintergründen vertraut war, dann ist sein Ablegen des ‚richtigen‘ Namens (Janovskij) zugunsten des ‚falschen‘ Namens (Gogol') eine bewußte Bestärkung seiner ererbten Pseudonymität und eine Verleugnung der (in Petersburg und Moskau wohl nur ihm bekannten) Fabriziertheit seines Adelstitels – verbunden jedoch mit dem nach außen getragenen und für jedermann sichtbaren Verzicht auf den klangvollen Doppelnamen (über das *przydomek*-System der Wappennamen im polnischen Adel, die mit dem ursprünglichen Familiennamen kombiniert wurde, vgl. Karnovič 1991, 11).

Im Februar 1849 antwortet Gogol' seiner Mutter auf ihre Fragen bezüglich des Stammbaums, die sie anlässlich einer Einstufung der Familie in das sechste Buch des Adelregisters zuvor an ihren Sohn gerichtet hatte. Sein Brief an die Mutter, in dem von einem nicht-existenten „achten Buch“ die Rede ist⁷⁷², schreibt er, die Registration wäre endgültig erst zur Zeit seines Vaters vollendet worden; dies wirkt verwirrend, v.a. wenn man die genealogischen und historischen Kenntnisse Gogol's bedenkt (vgl. Gogol's Lektüreliste zur ukrainischen Geschichte bei Stilman 1966). Offensichtlich antwortete Gogol' der Mutter auf ihre wiederholten Fragen „насчет герольдии“ nur widerwillig, da er sie trotz seines Wissens um die windige Beschaffenheit des Adelsprädikats mit solchen Informationen nicht beunruhigen wollte; sein eigenes Interesse an den glorreichen ukrainischen Vorfahren war schon seit langer Zeit merklich abgekühlt. Darauf deuten auch folgende Sätze hin, die, entgegengesetzt zu seinem früheren Interesse an Genealogischem, eine bescheidene Einstellung an den Tag legen sollen: „Впрочем, насчет всего этого не советую вам особенно тревожиться. Все это сущий вздор. Был бы кусок хлеба [...]“⁷⁷³.

Gogol's „Taras Bul'ba“ setzt sich implizit mit dieser Fälschung des Stammbaums auseinander⁷⁷⁴, vermeidet jedoch einen direkten Bezug auf die Zeit, als Ostap Hohol' wirkte (die 1670er Jahre). Stilman (1966, 821) rekonstruiert, daß TB, das Fragment „Get'man“ und die nicht erhaltene Tragödie „Vybrytyj us“ mit der Zeit des Stepan Ostrjanycja, dem Führer der Kosakenrebellion 1637-38, verbunden sind. Das Thema des Verrats aus Liebe (vgl. auch Puškins Mazepafigur in „Poltava“) findet sich sowohl in TB als auch im „Get'man“. In dem letzteren Text ist Ostrjanycja bereit, sich mit jedem beliebigen zu verbünden, um ein Stück Land zu bekommen, auf dem er mit seiner Geliebten leben könnte. „Gogol's hero seems to be obsessed by the idea of obtaining a land grant from the Polish King, or even from the Sultan; and this concern with the land grant is strangely reminiscent of ‚ancestor‘ Ostap's dealings with Jan III Sobieski.“ (Stilman 1966, 822)

von Gogol's Großvater angenommen wurde. Stilman gibt darüber keine Auskunft: „The hyphen in Gogol-Janovskij links together two unrelated families“. (Stilman 1966, 813)

⁷⁷² Gogol' XIV, 106. Stilman (1966, 817) erklärt diesen Lapsus mit einer Verwechslung des sechsteiligen Adelsbuches mit der Rangliste, deren achten Platz Gogol' einnahm.

⁷⁷³ Stilman (1966, 816) führt dies auf Gogol's späte religiöse Lebenseinstellung zurück.

⁷⁷⁴ „What he expressed in Taras Bulba was his highly personal and complex myth of Ukraine, the sources of which may be traced to a variety of historical, genealogical, psychological and sexual tensions.“ (Bahryj-Pikulyk 1980, 30)

Gogol' mußte sich der nationalen und teils auch religiösen Willkürlichkeit der Bündnisse der Kosakenführer bewußt gewesen sein; trotzdem war es in den 1830ern, einer Zeit der verstärkten Pflege nationaler Identität und Differenziertheit in Rußland, schwierig für ihn, das Hin und Her eines tapferen Hetmans, der einmal auf der Seite der Türken oder Polen⁷⁷⁵, dann gegen sie kämpfte, zu akzeptieren. Seinem Unternehmen der Idealisierung kosakischer Vergangenheit wurde durch seine historischen Forschungen, aus denen klar hervorgehen mußte, daß die Kosaken in erster Linie frei einsetzbare Grenztruppen und Söldner waren, offensichtlich das Wasser abgegraben⁷⁷⁶. Letztendlich war auch sein fingierter Vorfahre von diesem Makel und dieser Ambivalenz der Kosakengeschichte betroffen.

Am Schluß der zweiten Fassung von TB findet ein Bruch des Namens-Tabus statt. Das Wort *Gogol'* erhält Einlaß in einen künstlerischen Text:

блестит речное зеркало, оглашенное звонким чаньем лебедей, и гордый гоголь быстро несется по нем, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на побережьях. Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах, всполашивая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана. (Gogol' II, 172, H.d.A.)

In der *Mirgorod*-Fassung fehlt diese Beschreibung der Vögel auf dem Dnestr. An der neuen Fassung arbeitete Gogol' von 1839-1842, d.h. in der Zeit, die wir als Umbruch in Gogol's Selbstrepräsentanz ansehen⁷⁷⁷. Das veränderte Ende dieses Textes, der für die totemistischen Identifikationen der ersten Phase so wichtig war, mit der spielerischen Nennung des Totemtiers wirkt sowohl selbst-ironisch als auch resignativ. Die magische Macht des Totems *Gogol'* ist erloschen. Dies wird verstärkt durch die Nennung der Schellente als einen unter mehreren Wasservögeln (Schwäne und Schlammläufer)⁷⁷⁸ – im Gegensatz zu den früheren Texten, in denen in einer Passage nur jeweils ein Element aus dem Paradigma vorkommt. Die Kosaken, die selbst wie Enten auf dem Dnestr „schwimmen“, scheuchen die Vögel, die sonst in keiner metonymisch-totemistischen Verbindung zu ihnen zu stehen scheinen, auf, und denken an ihren Ataman, der bald sterben wird. Diese Szene, die den realistischen Naturbeschreibungen eines

⁷⁷⁵ Der historische Ostap Hohol' zeichnete sich durch ein gutes Verhältnis mit den Polen aus; dem polnischen König verdankte er seinen Adelstitel und sein Gut (vgl. Stilman 1966, 814).

⁷⁷⁶ Hiermit mag auch zusammenhängen, daß er die 1834 angekündigte mehrbändige Geschichte der Ukraine nie richtig in Angriff genommen hatte.

⁷⁷⁷ Ein weiteres Beispiel für die Verwendung des Wortes *gogol'* findet sich in der Erzählung „Portret“: Der Satz „Прошелся по тротуару гоголем, наводя на всех лорнет.“ (Gogol' III, 97) taucht erst in der Überarbeitung des Textes von Anfang 1842 auf.

⁷⁷⁸ Der Schwan wird in der Bibel zu den „unreinen“ Lebewesen gezählt (*Biblejskaja enciklopedija* 1891, 242). Moses unterscheidet unreine Vögel (die Fleisch, Fisch und Kadaver essen) von reinen Vögeln (Körnerfressern); nur die letzteren sind zum Verzehr bestimmt: „чистых можно было есть, а нечисты воспрещались для употребления в пищу.“ (ibid., 585) Demnach wäre der *Gogol'* (als Tauchente) ebenfalls unrein, also ein tabuisiertes Tier.

Turgenev (seine *Zapiski ochotnika* erschienen 1852, also ca. zehn Jahre später) ähnelt, spielt sich jedoch auf der Spiegelfläche des Wassers ab, enthält also eines der ältesten Gogol'schen Motive romantischer Provenienz, die bereits in GK die Nähe des Todes⁷⁷⁹ signalisieren. Das onomatopoetische Prinzip, daß der Etymologie des Wortes *gogol'* zugrundeliegt, wird hier entblößt: erstens durch das Schreien (*jačan'e*) der Schwäne, zweitens durch die Alliteration *gordyj gogol*, die den Laut des *gogotanie* klangmalerisch imitiert.

Noch ein letztes Wort zum Namen der fiktiven Figur Bul'ba, der auf ein groteskes Pflanzen-Totem in der Erde verweist: *bul'ba* bezeichnet auf ukrainisch die Kartoffelknolle. Eine andere Gleichsetzung des menschlichen Körpers mit dieser Feldfrucht findet sich in der Erzählung „Koljaska“ (1835)⁷⁸⁰, in IFŠ ist die Rede von einer durch hypertrophe Fruchtbarkeit hervorgebrachten Riesenkartoffel. Die Kartoffel als Ahne ist eine erst im anthroponymischen Kontext erkennbare Realisierung der Abwanderung des Totems in die Erde, die – und dies steht im Gegensatz zum Pathos der Epopöe TB – nicht einer gewissen Komik entbehrt.

5. „Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem“ – der Ganter geht vor Gericht

Гогот – Крик гусей [...] (SSRLJ III, 199)

Die Gänse-*fabula* in OT sei hier kurz rekapituliert: Ivan Ivanovič wird von seinem Nachbarn Ivan Nikiforovič als *gusak* („Ganter“) bezeichnet. Daraufhin kündigt Ivan Ivanovič Ivan Nikiforovič die Freundschaft. Ivan Nikiforovič wiederum baut seinem Nachbarn direkt einen Gänsestall vor die Tür, so daß dieser fortwährend an die ihm zugefügte Schmach erinnert wird. Ivan Ivanovič zersägt den Stall und reicht beim Mirgoroder Gericht eine Klage ein. Bald folgt eine Klageschrift des geschädigten Nachbarn, die jedoch von Ivan Ivanovičs brauner Sau (*buraja svin'ja*) gestohlen wird. Auf dem Ball des Stadthauptmanns scheitert der letzte Versöhnungsversuch, als Ivan Nikiforovič Ivan Ivanovič wieder einen Ganter nennt.

Die Nennung des Namens entspricht dem Brechen eines Tabus, das im Text am Ende noch einmal wiederholt wird. Ivan Nikiforovič rechtfertigt sein Schimpfwort damit, daß sein Nachbar

⁷⁷⁹ Rückblickend kann man die verkehrte Welt im Spiegel auch als jenseitige, tote Welt verstehen. Der Schwan gehört zu der Unterfamilie der Gänseartigen.

⁷⁸⁰ Die Kartoffel ist (ähnlich wie die Rübe) dadurch, daß sie ihre Früchte in der Erde trägt, per se unheimlich (vgl. auch die Runkelrüben-Herkunft der Amme in Hoffmanns „Der goldne Topf“). „Altgläubige essen sogar hie und da keine Kartoffeln, die sie ‚Teufelseier‘ nennen und deren Genuß sie noch Anfang des 19. Jahrhunderts überall verboten.“ (Zelenin 1927, 117) Gewöhnlich werden die Kartoffeln (auch bei anderen Autoren) als Speise der Deutschen beschrieben. Gogol' selbst empfiehlt seiner Mutter überschwänglich, Kartoffeln anzupflanzen (2.4.1839): „Вы хотите знать пользу его? она многочисленна: во-первых, картофель в миллион раз родится более всякого хлеба, во-вторых, на картофель никогда не бывает неурожая: он не боится ни засухи, ни граду, ничего.“ (Gogol' X, 172)

tatsächlich wie ein *gusak* aussähe, und daß deshalb in diesem Spitznamen nichts Böses liegen würde.

Ivanickij interpretiert die Beschimpfung Ivan Ivanovičs v.a. in bezug auf das totemistische System; der Schimpfname birgt die Gefahr der metamorphotischen Rückverwandlung des Menschen in eine Gans:

Причина ссоры – намек через ругательство на орнитоморфную ипостась человека и, следовательно, на возможность обратимой метаморфозы. Именно поэтому Иван Иванович в своем ‚позове‘ в поветовый суд последовательно указывает, что: а) он дворянин; б) гусак есть птица; в) дворянин птицей быть не может, таким образом, отводится возможность метаморфозы. (Ivanickij 1989, 21, H.d.A.)

Ivan Ivanovič sieht seine Gefährdung v.a. in der sozialen Deklassierung. Er argumentiert: Ein Ganter ist ein Vogel, und ein Vogel kann kein Adelliger sein! In der anthroponymischen Wirklichkeit des Gogol'schen Stammbaums kann man parallel lesen: Ebenso wenig wie der Ganter kann eine Schellente im Adelsregister eingetragen sein. Folglich gilt Anfang des 19. Jahrhunderts das Totemdenken nicht mehr; ein Wappentier ist nicht mehr der Garant für hohe Herkunft. Indirekt wird das Totemtier des Autors (eine Wildente), das noch eine gewisse Würde hat, zur Hausgans deklassiert. OT kann man also auch als Auseinandersetzung mit dem eigenen Vogel-Totemnamen und der Genealogie (Eintrag ins Adelsregister) bezeichnen.

Als Pererepenko für den Diebstahl des Dokuments verantwortlich gemacht wird, wird er indirekt mit dem Tier, das das Papier entwendet hat, gleichgesetzt, wodurch sich die erste Beleidigung, die darin bestand, daß man ihn mit einem Ganter verglich, wiederholt. Sie hat sich jetzt noch verschlimmert, da der zweite Vergleich ihn noch weiter deklassiert. Auch hier findet sich wieder die auffällige Verbindung der Tiere Schwein (bzw. Sau) und Vogel (vgl. Kap. IV.4.), die wiederum die Beziehung des Teuflischen (die Sau ist braun wie Erde) zum Totem etabliert.

Lesjuv unterstreicht, daß Gogol' die poetische Anthroponymie als soziale Charakterisierung bewußt funktionalisiert⁷⁸¹. Besonders stark wird der Name als Metonymie der sozialen Position des Menschen in der Komödie *Ženit'ba* eingesetzt. In *Ženit'ba* (1835-36)⁷⁸² scheint der Familienname der Figur Jaičnica („Rührei“) v.a. ein situationskomisch bedingtes *mal entendu* hervorbringen zu wollen:

Иван Павлович. [...] Мне очень интересно сойтись с человеком бывалым. Позвольте узнать: с кем имею честь говорить?

⁷⁸¹ „Н. Гоголь подошел к этому сознательно, в нескольких местах художественных текстов имеются непосредственные указания на это“ (Lesjuv 1984, 123)

⁷⁸² Zur eigenen Datierung Gogol's (1833) und den Vorarbeiten zu der Komödie (*Ženichi*) im Jahr 1834, vgl. Slonimskijs Kommentar in Gogol' V, 448ff. Die Komödie wurde 1842 in St. Petersburg aufgeführt.

Ж е в а к и н . Жевакин-с, лейтенант в отставке. Позвольте с своей стороны тоже спросить: с кем-с имею счастье изъясняться?

И в а н П а в л о в и ч . В должности экзекутора, Иван Павлович Яичница.

Ж е в а к и н (не досылав). Да, я тоже перекусил. Дороги-то, знаю, впереди будет довольно, а время холодновато: селедочку съел с хлебцом.

И в а н П а в л о в и ч . Нет, кажется, вы не так поняли: это фамилия моя – Яичница.

Ж е в а к и н (кланяясь). Ах, извините. Я немножко туговат на ухо. Я, право, думал, что вы изволили сказать, что вы покушали яичницу.

И в а н П а в л о в и ч . Да, что делать. Я хотел было уже просить генерала, чтобы позволил называться мне Яичницын, да свои отговорили: говорят, будет похоже на собачий сын.

Ж е в а к и н . А это, однакож, бывает. У нас вся третья эскадра, все офицеры и матросы, – все были с престранными фамилиями: Помойкин, Ярьшкин, Перепреев лейтенант; а один мичман, и даже хороший мичман, был по фамилии просто Дырка. (Gogol' V, 28-29)

Das Mißverständnis wird zusätzlich durch den Namen der anderen Figur, *Ževakin* (von *ževati* – ‚kauen‘) motiviert: *Ževakin*, der Kauer, denkt, wenn er das Wort Rührei hört, zuerst ans Essen. Die aus der unbeabsichtigten Semantisierung des Namens *Jaičnica* entstehende Verwechslung von Speise und Person (bzw. ihrem Namen) beruht jedoch nicht nur auf einer simplen Situationskomik. Der Umstand, daß ein Name nicht in seiner Eigenschaft als Eigenname, sondern als Appellativum verwendet wird, wird in der weiteren Entwicklung auf einer metapoetischen Ebene weitergeführt. *Ževakin* führt andere kuriose Nachnamen an, der letzte ist *Dyrka* (‚kleines Loch‘), der den Namen als Variable, als Leerstelle enttarnt (vgl. Gogol's Unterschrift OOOO aus dem Jahr 1830, die ebenfalls vier ‚Löcher‘ [*dyrki*] abbildet). Zu der letzten Replik gibt es eine Variante: „все были с такими фамилиями, что бывало покойник командир Алексей Иванович говорил – ну говорит, у м<оей> третьей эскадры ч о р т на к р е с т и н а х что ли был.“ (Gogol' V, 29, H.d.A.) Auch hier wird die Verbindung des Namens (des Totems) zum Teuflischen bestätigt.

Jaičnica erzählt *Ževakin*, daß er bei seinem Vorgesetzten um Erlaubnis gebeten habe, an seinen Namen ein namensbildendes Suffix *-cyn* hängen zu dürfen. Die restlichen Mitglieder der Familie *Jaičnica* waren jedoch gegen eine Namensänderung, da sich der neue Name auf *sobačij syn* (‚Hundesohn‘) reimen würde; die bereits in IFŠ ausgebaute Thematik des hündischen Namens wird hier samt der dämonisierten Totemvorstellung anzitiert⁷⁸³. Vorbereitet wird diese Stelle durch eine Replik der Kupplerin *Fekla*, die der Braut auf deren Einwand gegen den Namen *Jaičnica* entgegnet, es gäbe in Rußland eben solche sodomitischen Namen: „И, мать моя, да на Руси есть такие содомные прозвища, что только плюнешь да

⁷⁸³ Hunde kommen mehrfach vor: ein Schoßhund (*sobačonka*, Gogol' V, 17) als Zeichen eines geordneten Haushalts von Eheleuten, der Hund als Kraftausdruck, der die Fähigkeit eine höfischen Kellners unterstreichen soll, bei der bevorstehenden Hochzeit die Gäste ordentlich zu „füttern“ („так, собака, накормит, что просто не встанешь.“ *ibid.*); *Podkolesin* sieht sein zukünftiges Kind als Welpе, *ščenok* (*ibid.*, 18) und beschimpft die Kupplerin als Hundetochter („собачья дочь“ *ibid.*, 22). – Vgl. die Realisierung des menschlichen Hundes in ZS.

перекрестишься, коли услышишь.“ (Gogol' V, 23, H.d.A.) Auch der scheinbar harmlose kulinarische Name *Jaičnica*⁷⁸⁴ erhält durch das Zurückschrecken der Braut und das vom Träger selbst thematisierte Reimwort eine negative Besetzung. Potentiell ist jeder Name des Teufels.

Der Name als Aushängeschild in N, das Problem des Namens als falsches Totem in OT (das hier nur flüchtig abgehandelt werden konnte) und die Komödie *Ženit'ba* gehören zu den wichtigsten meta-onomastischen und dadurch auch meta-totemistischen Texten. OT weist deshalb auch am weitesten in die zweite Phase, in der die Leerstellen ins Unendliche vermehrt werden, hinein. N spricht von der Mobilität und dem von der Ökonomie des Begehrens abhängigen Warenwert des Namens, OT diabolisiert den Namen (das Totem, den Titel, den Rang) innerhalb der Alltagswelt und *Ženit'ba* realisiert die Resultate beider Konzepte, indem es die Annihilierung des Namens in einem Namens-Loch (*Dyrka > dyrka*), das die Leerstelle im *lico* des Majors redupliziert, vollstreckt.

⁷⁸⁴ Übrigens ist auch *Jaičnica* (,Rührei') synekdochisch mit dem Geflügel verbunden.

VIII. „VIJ“ PSYCHOPOETISCH

1. Russische Hoffmanniana

S. Ignatov (1914, 252) weist in seinem Artikel über A. Pogorel'skijs „Pagubnye posledstvija neobuzdannogo voobraženija“ und E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ darauf hin, daß in Rußland von Hoffmanns Werken insbesondere diese Erzählung stark rezipiert wurde („Der Sandmann вообще почему то очень привился в России [...]“). Zugleich bemerkt er, daß Pogorel'skij Hoffmann nur „äußerlich“ zu „imitieren“ vermochte („[...] подражал только внешней стороне рассказа, совершенно оставляя в стороне то глубокое содержание, которое всегда придавал Гофман своим произведениям“, *ibid.*, 271). Ignatov entschuldigt Pogorel'skijs Mißerfolg durch den Umstand, daß in Rußland zu dieser Zeit – im Gegensatz zu Deutschland – die Psychologie noch nicht entwickelt gewesen sei („В России не были так живы вопросы психологии и психопатологии, как в Германии во времена Гоффмана“, *ibid.*, 252). Trotz Ignatovs insgesamt richtigem Urteil zu Pogorel'skij ist in den russischen phantastischen Texten dieser Zeit sehr wohl der Versuch spürbar, mit den westlichen Autoren gleichzuziehen und das Romantisch-Phantastische mit seinen wichtigsten Konstituenten auszustatten: dem Verfahren der Groteske, der Transformation von folkloristischem Material und der Logik der Psyche, die von jener der Ratio abweicht. An zahlreichen Texten läßt sich die Suche nach psychopoetischen Techniken ablesen⁷⁸⁵. Zunächst soll anhand eines kurz vor Gogol's „Vij“ entstandenen Textes gezeigt werden, wie sich im Rahmen intertextueller Beziehungen zu Hoffmann die russische Psychopoetik entwickelt⁷⁸⁶.

1. 1. Das Phantom Igoša (V.F. Odoevskij)

V.F. Odoevskijs Buch *Pestrye skazki* erschien im Februar 1833. Der Herausgeber der Zeitschrift *Moskovskij telegraf*, N. Polevoj, selbst ein Verfasser phantastischer Prosa, bewertete das Buch ohne jedwedem Wohlwollen. Er warf dem Autor aristokratischen Hochmut, Distanziertheit und Unaufrichtigkeit vor, und urteilte, die „Märchen“ seien moralistische und „fruchtlose Allegorien“. Bezeichnend ist, daß Polevoj den Geist Hoffmanns in den Erzählungen abstreitet. Wie kann man diese Einstellung mit denjenigen zeitgenössischen Stimmen in Ein-

⁷⁸⁵ Vgl. hierzu (unter Einbezug von Polevojs „Blaženstvo bezumija“ 1833) Drubek-Meyer 1993. In diesem Aufsatz wird u.a. dargelegt, daß es in der Evolution der russischen psychoanalytisch-phantastischen Prosa etwa ein Jahrzehnt dauerte, bis ein Text wie Gogol's „Vij“, der auch den Höhepunkt dieser Entwicklung darstellt, entstehen konnte. Betrachtet man die Phantastik als eine Gattung (Todorov 1972), geht es im folgenden auch um eine (Re)Konstruktion des Entstehens und der Etablierung dieses Genres.

⁷⁸⁶ Vgl. Stender-Petersens (1922, 641) Urteil: „Gogol hat Hoffmanns Dichtungsart vielleicht tiefer erfaßt als andere russische Dichter [...]“

klang bringen, die Odoevskij einen „zweiten Hoffmann“ oder zumindest einen „Hoffmannstropfen“ nannten⁷⁸⁷?

Abgesehen von der bekannten und beim Herausgeber des *Moskovskij telegraf* deutlich zu spürenden Neigung zur Polemik und Konkurrenz im Rahmen des russischen „Hoffmannismus“, haben Polevoj und Odoevskij Hoffmann in der Tat unterschiedlich aufgefaßt und weiterentwickelt. Während der erstere versucht, „in die geheime Sprache der Natur einzudringen“ (zit. nach Sakulin 1913, I, č. 2, 32) und im Leser den Glauben an das Wunderbare zu wecken, betont der letztere seine Gemeinsamkeit mit Hoffmann in Sachen Ironie, wobei es sich um eine „kalte“ und „rationalistische“ Ironie handelt (in den *Pestrye skazki* ist wenig Phantastisches im Sinne von Todorov⁷⁸⁸; das Unwahrscheinliche im Text wird immer sofort als Täuschung oder falscher Zauber entlarvt)⁷⁸⁹.

Im Zusammenhang mit der Hoffmannschen Phantastik und der Erzählung „Der Sandmann“ interessiert uns Odoevskijs „Igoša“, der Text in der Sammlung, auf den sich die Kritik Polevojs am allerwenigsten bezieht⁷⁹⁰. Diese kurze Erzählung über den Hausgeist (*domovoj*) Igoša unterscheidet sich darin von den anderen „bunten Märchen“, daß sie keine „philosophische Novelle“⁷⁹¹, d.h. weder „allegorisch“ (im Sinne Polevojs) noch moralistisch ist. Eher handelt es sich bei der Erzählung um eine psychologische Skizze kindlicher Einbildungskraft.

Die Erscheinung eines Wesens ohne Arme und Beine in der Imagination des Jungen entsteht als direkte Folge einer Redewendung der Amme („Безрукий, безногий дверь отворил, дитятко!“. Вот безрукий, безногий и запал мне на мысль.“ Odoevskij 1833, 92), sowie einer Erzählung des Vaters (der Vater wiederholt eine von den Kutschern erzählte Geschichte von einem Kind, das ohne Arme und Beine geboren wurde und am Tag seiner Geburt starb, und zwar ohne vorher getauft worden zu sein; „Только с той поры все у нас стало не по прежнему [...] впрочем Игоша, барин, мальй добрый [...] но если ложки за столом не положишь, или поп лишнего благословенья при отпуске в церкви не даст, то Игоша и пойдет кутить [...]“ *ibid.*, 93)⁷⁹².

⁷⁸⁷ Laut Ju. Arnol'di gab Puškin ihm diesen spöttischen Spitznamen (vgl. Ingham 1973, 177).

⁷⁸⁸ „Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.“ (Todorov 1975, 29; vgl. auch 50-51)

⁷⁸⁹ „Most of his nonrealistic stories can be explained on natural grounds or are overtly didactic.“ (Ingham 1973, 193)

⁷⁹⁰ Es gibt noch ein weiteres „Märchen“ in der Sammlung, das Parallelen zu „Der Sandmann“ aufweist: „Skazka o tom, kak opasno devuškam chodit' tolpoju po Nevskommu prospektu“, die das Motiv der Puppe und des Automaten aufgreift und v.a. durch ihren Didaktismus, den Polevoj kritisiert, auffällt. Die Automaten-Puppe wird bei Odoevskij bereits als in der romantisch-phantastischen Literatur fest verankerte Figur eingeführt. In diesem Text werden jedoch keine psychologischen Studien betrieben, sondern es handelt sich um eine einfache Übernahme des Hoffmannschen Motivs.

⁷⁹¹ So bezeichnete sie I.I. Davydov (zit. nach Sakulin 1913, I, č. 2, 37).

⁷⁹² Wie auch bei Hoffmann kommt es zu einer Verschmelzung des Ammenspruchs und der eher rationalen Position eines Elternteils (in „Der Sandmann“ der Mutter, hier des Vaters).

In der Phantasie des Jungen wird die „ohne Arme, ohne Beine“-Redewendung der Amme mit der Erzählung über das verkrüppelte Neugeborene verknüpft⁷⁹³, und bringt die groteske Figur des Hausgeistes Igoša hervor, die dem Knaben ähnelt, wenn dieser ‚unartig‘ ist. Igoša ist die Verkörperung des Ungehorsams, d.h. jener nicht realisierten destruktiven Bestrebungen (Igoša reißt die Tischdecke herunter, zerbricht das Spielzeug), die der brave Junge ‚verdrängt‘, denn ihm droht andernfalls die Strafe des Vaters. Dies wird durch die letzte Replik Igošas bestätigt: „Ах ты неблагодарный“, закричал он тоненьким голоском, „я ли тебе не служу“ прибавил он тоненьким голоском, „я тебе и игрушки ломаю, а нянюш-кины чайники бью, и в угол не пускаю и веревки развязываю [...]; да к тому служу тебе и батюшке из чести, обещанных харчевых не получаю, а ты еще на меня жалуешься.“ (ibid., 103) Igoša ist gewissermaßen eine Verkörperung oder Hypostase des Unbewußten des Jungen oder aber der Träger jener Energie, die Freud „Libido“ nennt. Wenn aber Igoša eine Verkörperung der Libido ist, dann wird deutlich, warum er sagt, daß er dem Jungen „dient“⁷⁹⁴ (wenn Igoša im topischen System Freuds dem „Es“ gleichzusetzen ist, so ist der Junge auf der Ebene des „Ich“ und der Vater auf der Ebene des „Über-Ich“ anzusiedeln, dem Igoša ebenfalls dient, aber auf eine andere Art und Weise).

Igoša kommt mit dem Jungen ins Gespräch und fordert von ihm verschiedene Gegenstände (Handschuhe, Stiefel), die jener sich, in der Befürchtung, daß Igoša seine Streiche fortsetzen werde und daß diese wieder als die seinigen aufgefaßt würden, beim Vater ausbittet. Trotz aller Großzügigkeit (der Junge beschafft alles, was Igoša verlangt), zerschlägt Igoša weiterhin das Geschirr und zerbricht das Spielzeug. Indem der Junge Igoša mit den von ihm verlangten Gegenständen beschenkt (in der Sprache der Psychoanalyse: er auf die Wünsche des „Es“ eingeht), gibt er ihm implizit auch die Erlaubnis, seine Streiche fortzusetzen. Der Junge fehlt – und zusammen mit ihm der Leser –, wenn er die psychologischen Gesetze nicht miteinbezieht und davon ausgeht, daß Igoša die Geschenke als Entschädigung für das Unterlassen der Streiche entgegennimmt. In Wahrheit ist alles umgekehrt: Der Junge läßt seine unbewußten Triebe (personifiziert in Igoša) gewähren, und die Gaben an den Hausgeist fallen am Ende ebenfalls ihm zu. Nur weiß der Junge nichts davon, und die eigenartige Ökonomie von Destruktion und Geschenk wird nicht dechiffriert, was durch die unbestimmten Antworten Igošas auf die Fragen des Jungen nach dem Grund für das Zerschlagen des Geschirrs („А вот зачем [...]“; ibid., 96) angedeutet wird.

Das groteske Bild eines Hausgeistes ohne Arme und Beine scheint nicht direkt aus der folkloristischen Tradition genommen zu sein⁷⁹⁵. Man kann die Arm- und Beinlosigkeit der

Offensichtlich bewirkt gerade die Dopplung der Information den festen Glauben des Jungen an sein Phantom, dessen Realität von zwei Seiten insinuiert und bestätigt wird.

⁷⁹³ „Das Unbewußte entsteht bei der Einführung in die Sprache, deren Effekte alles übertreffen, was die Sprecher von ihr wissen können.“ (Kittler 1977, 151)

⁷⁹⁴ Den Namen Igoša (eine Koseform von Igor‘) kann man auch mit dem Wort *igo* („Joch“) etymologisieren; Igoša ist das Joch des Knaben, was auch aus ihrem Verhältnis klar wird.

⁷⁹⁵ Zum Teil geht das Bild des Igoša auf einen Aberglauben an die „založnye pokojniki“,

Gestalt jedoch vermittelt der Psychologie, die diesem „Märchen“ zugrundeliegt, erklären⁷⁹⁶. Um die Verbindung zwischen dem Märchen Odoevskijs und der Psychoanalyse zu verdeutlichen, wiederhole ich die wichtigsten Momente des sogenannten Kastrationskomplexes, denn eben dieses zentrale Theorem Freuds wird von romantischen Texten vorweggenommen⁷⁹⁷, auch von denjenigen, die hier untersucht werden.

Nach Freud weigert sich der Junge beim Anblick des nackten Körpers seiner Mutter an das Fehlen des männlichen Geschlechtsorgans der (als allmächtig, d.h. „phallisch“ phantasierten) Mutter zu glauben und sieht das, was ihm Angst einflößt, nicht. Der mütterliche ‚Mangel‘ kann in der Einbildung durch verschiedene Objekte (meist phallischen Charakters) ersetzt werden, die „Fetische“ genannt werden. Die Geschenke an Igoša (Handschuhe und Stiefel) sind nach einer psychoanalytischen Auslegung mit Fetischen gleichzusetzen⁷⁹⁸, denn sie sind Ersatzgegenstände für die fehlenden Körperteile Igošas.

Der Wahrnehmungs- und Gefühlskomplex (der Zusammenstoß mit der „Leerstelle“, die Enttäuschung des Mutterideals) wird von Angstgefühlen begleitet, da der Junge davon ausgeht, daß ein solcher Schaden (Kastration) vom Vater verursacht wird und als Strafe für die schlechte Kontrolle über seine Triebe einzustufen ist (auch im Odoevskijschen Märchen wird den disziplinierenden Strafen des Vaters besondere Aufmerksamkeit gewidmet: Der Junge muß ruhig in der Ecke stehen, wird an einen Stuhl gebunden und in einem leeren Zimmer

frühzeitig Verstorbene, zurück, die nach ihrem Tod die Lebenden aufsuchen (vgl. Zelenin 1917). Odoevskij (1982, 44) folgt in seinem „Märchen“ der Überzeugung, das Phantastische müsse mehr als andere Gattungen national gefärbt sein („фантастический род [...] может быть, больше, нежели все другие роды, должен изменяться по национальному характеру, долженствующий соединять в себе народные поверья с девственной мечтой младенчества [...]). – Eine ‚nationale‘ Prägung psychologischer Universalien fand sich bereits in den *Večera*.) In der ersten Übersetzung von „Der Sandmann“ wurde der Titel als „Domovoj-pesočnik“ wiedergegeben. Diese Übersetzung verleiht dem Hoffmannschen Text volkstümliche Wurzeln, die im Original nur schwach ausgeprägt sind. Offensichtlich ist die Phantastik in der russischen Literatur zu Beginn der 1830er Jahre eng mit der Folklore verbunden.

⁷⁹⁶ Der oben angedeuteten orthodoxen freudianischen Interpretation kann man Lacans Theorie zur infantilen Vorstellung vom zerstückelten Körper (vor der Identifikation mit dem Spiegelbild in der „Spiegelphase“) entgegenstellen: „le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité [...].“ Lacan hebt hervor, daß der beschädigte oder zerstückelte Körper oft in Alpträumen vorkommt, die die Angst vor dem Zerfall des Idealichs indizieren: „Ce corps morcelé [...] se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l'individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjointes et de ces organes figurés en exoscopie, qui s'aillent et s'arment pour les persécutions intestines, qu'à jamais a fixées par la peinture le visionnaire Jérôme Bosch, dans leur montée au siècle quinzisième au zénith imaginaire de l'homme moderne.“ (Lacan 1966, 67)

⁷⁹⁷ Vgl. Smirnov (1991, 20): „[...] культура конца XVIII – первых десятилетий XX вв., условно называемая романтической, была создана личностями, фиксированными на кастрационном страхе, пережившими по тем или иным причинам его вторичную актуализацию.“

⁷⁹⁸ Igoša fordert Kleidungsstücke für die Körperteile, die ihm fehlen: Handschuhe (*valežki*) und Stiefel.

eingesperrt). Soweit zu den Grundzügen der klassischen Freudschen Vorstellung vom „Kastrationskomplex“. Für die Analyse literarischer Texte ist maßgebend, auf welche Weise dieses Theorem aus philosophischer, kulturologisch-anthropologischer und philologischer Sichtweise Bedeutung erlangt. Hier erscheint der Kastrationskomplex inzwischen als eine Art psychoanalytische Metapher für die Differenz (hier v.a. zwischen den Geschlechtern)⁷⁹⁹. Solchermaßen wird Freuds primäre Biologisierung und Sexualisierung des Mangels (sie findet in den konkret-räumlichen Lokalisationen des Fehlens oder der Androhung eines Verlusts in Begriffen wie „Penisneid“ oder „Kastrationsangst“ statt) relativiert. Kittler sieht die „Kastration“ als „Symbolisierung des Mangels“ und spricht von einem Zirkulieren des sprachlichen Symbols des Phallus im ödipalen Dreieck. „So beseitigt die strukturelle Lesung des Ödipuskomplexes seine biologischen und empiristischen Momente. Sie nimmt nicht wie Freud eine unvermittelte pädagogische Drohung an, sondern leitet die Kastration, d.i. die Symbolisierung des Mangels aus den Aporien der Zweierbeziehung Mutter-Kind ab.“ (Kittler 1977, 155-156)

Der Junge hört/sieht das, was fremd, unverständlich, schrecklich ist – die entblößte Differenz. Der Existenz bzw. dem Fehlen des Phallus wird also die Funktion des „Signifikanten der Signifikation“ (Weber 1990, 173) überhaupt zugewiesen. Da der Junge die Mutter als ‚beschädigt‘ wahrnimmt, hat er zwei Möglichkeiten, mit dem Gesehenen umzugehen: Entweder findet er einen Ersatz in der Form eines Fetisches (d.h. eines Substituts des mütterlichen Phallus, das später zum Objekt erotischer Anziehungskraft werden kann) oder weigert sich, das Gesehene als existent anzuerkennen. S. Weber (1990, 74) nennt diese zweite Variante „*desire not-to-know*“⁸⁰⁰; diesen Wunsch, nicht zu wissen, führt er auf die Ablehnung der sexuellen Differenz zurück⁸⁰¹. Abstrahiert man von der sexuellen Motivik in Freuds Psychoanalyse, so kann man sagen, daß die Geschichte des Traumas, das durch die Konfrontation mit den Genitalien des anderen Geschlechtes entsteht, eine Metapher der ersten Begegnung mit dem Phänomen der Differenz überhaupt darstellt (Weber 1990, 84).

⁷⁹⁹ „Wenn die Kastrationsangst ein ‚tieferes Geheimnis‘ und eine ‚andere Bedeutung‘ als das reale Organ hat, fungiert der Phallos als ein Signifikant, der in Saussures Terminologie nicht Bedeutung, sondern Wert in einem System aus lauter ‚Ersatzbeziehungen‘ hat. Dieses System nennt Freud Kastrationskomplex.“ (Kittler 1977, 146) Die Differenzierung bezieht sich aber nicht nur auf die Geschlechter, sondern auf alle anderen existentiell wichtigen Oppositionen, mit deren Hilfe Identität aufgebaut wird.

⁸⁰⁰ Halluzinationen oder optische Täuschungen, die etwas Nicht-Existentes vortäuschen, entspringen der Verdrängung der Realität. Vgl. die Verdrängung ‚unangenehmer‘, traumatischer Wörter in Freuds Analyse des „Rattenmanns“ („Bemerkungen über einen Fall von Zwangneurose“, Freud VII), der in seinen Träumen das tabuisierte und verdrängte Wort „Ratte“ durch die harmlose „Rate“ ersetzt (vgl. auch das jiddische *rat* „Taler“, ursprgl. gekürzt aus „Reichstaler“). Hier handelt es sich um ein wortkünstlerisches Verfahren, die Synkope eines Konsonanten.

⁸⁰¹ „Thus, the nonknowledge with which psychoanalysis, from its very inception, is not merely confronted but rather enveloped, is associated with a certain resistance to sexual difference. And this resistance, in turn, takes the form not so much of simple ignorance, out of a *desire not-to-know*.“ (Weber 1990, 73) Das „*desire not-to-know*“ bezieht sich auch immer auf die Resultate der Psychoanalyse und die Psychoanalyse selbst.

Nun ist auch klar, warum der Kastrationskomplex mit dem Sehen – bzw. mit der Bearbeitung des Wahrgenommenen oder auch mit ‚Visionen‘ eng verbunden ist: Halluzinationen verleihen der Wirklichkeit das, was ihr fehlt; daraus gehen die Phantome hervor.

Kehren wir zu den zwei möglichen Reaktionen auf die Begegnung mit dem anderen Geschlecht zurück: Die erste Reaktion finden wir beim Jungen aus Odoevskijs Erzählung „Igoša“, die zweite bei Choma Brut in Gogol’s „Vij“.

1.2. Tag- und Nachtwelt in „Vij“⁸⁰²

In „Vij“ kann man zwei Chronotopoi von einander unterscheiden, die jedoch v.a. von der Tageszeit, weniger vom Raum bedingt sind. So verändert sich der Raum v.a. durch den Einbruch der Nacht: „А где же дорога? ... темная“ (Gogol’ II, 183). Der Tagwelt (Kiev, der Hof des *sotnik*, also eines Kosakenoberleutants) steht die Nachtwelt (der Hof, auf dem Choma der Hexe/*pannočka* begegnet, die Kirche) gegenüber. Der Übergang von einem Chronotopos in den anderen ist schwierig und erinnert an den Abstieg in die Hölle oder einen Initiationsritus. Die lange Wanderung der *bursaki* in der Steppe, die Reise in der riesengroßen Kibitka⁸⁰³ unterstreicht die Grenze zwischen der Tag- und der Nachtwelt. Choma versucht einige Male vom Hof zu entwischen, aber jedes mal wird er entweder von Kosaken oder von feindlichen Pflanzen zurückgehalten, die als ‚Helfer‘ des *sotnik* auftreten: Der Hopfen ähnelt einem „Netz“ (Gogol’ II, 214), in dem Choma gefangengehalten wird, und das Dornengesträuch verwehrt ihm den Ausgang aus jenem „verhexten“ Ort, wo nächtliche Qualen auf ihn warten. Wenn der Hof des *sotnik* als ein phantastischer Ort einzustufen ist, so kann man die vergeblichen Fluchtversuche in die Sprache der Psychoanalyse übersetzen: als Versuch, vor der eigenen

⁸⁰² „Vij“ ist in der ersten Version (1835) – im Gegensatz zur für die Gesamtausgabe 1842 überarbeiteten Version, die in der akademisch-kritischen Ausgabe verwendet wurde – mit der phantastischen Tradition (Hoffmann und Odoevskij) besonders eng verbunden.

⁸⁰³ NB die Beschreibung der Kibitka, in der Choma zum Hof des *sotnik* aufbricht. „Он сошел вниз и увидел кибитку, которую было принял за хлебный овин на колесах. В самом деле она была так же глубока, как печь, в которой обжигают кирпичи.“ (Gogol’ II, 190; *ovin* – „Korndarre“; vgl. auch Dal’ II, 641). Die Beschreibung rekurriert auf Initiationsriten, die einen vorübergehenden Tod darstellen (sie werden nachts durchgeführt, wie der Großteil der Reisen Chomas, und meist in geschlossenen Räumlichkeiten). Der Vergleich des Wagens mit einem Ofen oder einer Korndarre verstärkt die Vorstellung, daß Choma in einen unbekanntem Bereich aufbricht, und daß er in Gefahr ist (vgl. das Sprichwort „Непрочная хоромина овин“); die Kibitka nimmt den Sarg der *pannočka* vorweg, der einmal „enges Haus“ („тесный дом“ *ibid.*, 200) genannt wird, vermittelt, ähnlich wie das Boot Charons, zwischen Leben und Tod und bringt Choma in die jenseitige Welt, d.h. den Hof des *sotnik*, der in der Nacht Verwandlungen unterzogen wird). Die Kibitka ist außerdem ein groteskes Bild sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinne: Sie wird mit einem Keller verglichen (die Passagiere steigen wie in eine „Vertiefung“ [*ibid.*, 190] in sie ein), gemahnt also an eine Grotte, und wird gleichzeitig mithilfe der Verfahren der Groteske beschrieben (ihre ungeheuren Maßstäbe, eine Korndarre auf Rädern). Vgl. hierzu auch Frejdenbergs (1988) Theorie zu den mit dem *vertep* verwandten mobilen Gotteshäusern, die zugleich Grabstätten der Götter und Aufbewahrungsorte für heilige Speisen sind. Diese Theorie wäre auf alle Kutschen in Gogol’s Texten zu beziehen.

Vergangenheit⁸⁰⁴ zu fliehen. Die Nachtwelt ähnelt durch ihre phantastischen Merkmale einem Alptraum, fällt also mit der Sphäre des Unbewußten zusammen. Dadurch bedingt ist die besondere Ausprägung der Phantastik, der unheimliche Charakter des Textes – worüber Freud in seinem Text über „Der Sandmann“ schreibt. Das Unheimliche ist bekanntlich nach Freud das längst Bekannte, aber Verdrängte, das an die Oberfläche gelangt⁸⁰⁵. Die Erlebnisse sind deshalb unheimlich, weil sich etwas Böses, Ungeahntes in der Vergangenheit Chomas verbirgt, das sein tragisches Schicksal bestimmt (den Waisenstand, die Verbindung mit der *pannočka*); der ‚Name‘ und die Personifikation dieses Rätsels ist das Phantom Vij.

Wenn der Held tagsüber vergißt, was in der Nacht passiert ist, wiederholt er so seine ursprüngliche Verdrängung. Die nächtlichen Gespenstervisionen, die außerhalb der heimatlichen Stadt stattfinden, haben umgekehrt die Funktion der Anamnese. Choma kehrt in seinen Reisen zu den beiden Höfen in die Vergangenheit zurück⁸⁰⁶. Seine Träume inszenieren wiederholt mal die ferne, mal die unmittelbare Vergangenheit. Ivanov (1973, 168) zeigt anhand von Folklorematerial, daß das Öffnen der Augen die Bedeutung des Todes haben kann.⁸⁰⁷ Leben bedeutet, die Augen zu schließen, nicht zu sehen – dies entspricht dem psychoanalytischen Konzept der Verdrängung. Der Blick Chomas auf das Phantom Vij, d.h. auf seine verdrängte Vergangenheit, ist ein anamnetisches⁸⁰⁸ Sehen, das den Tod bringt. Deshalb sind der Vij ebenso wie die Baba-Jaga⁸⁰⁹, die Medusa⁸¹⁰ oder der Sandmann Verkörperungen des Todes.

⁸⁰⁴ So kann man die Bitte Chomas auslegen, sich seiner, „des armen Waisenkind“ zu erbarmen. Ein Kosake sagt: „Ведь он сирота. Пусть он себе идет, куда хочет.“ (Gogol' II, 192) So wird eine Verbindung zwischen dem Waisenstand (die Abwesenheit der Eltern, die für das Fehlen der Tradition und der Vergangenheit steht) und der Freiheit bzw. der freien Wahl des Weges hergestellt. Mit der Behauptung, er habe keine Eltern (Verdrängung der Vergangenheit), versucht Choma die bevorstehende Rückkehr in die Vergangenheit abzuwenden, das heißt: die Reise in den Machtbereich des *sotnik*/des Vij-„Vaters“. Es gelingt ihm nicht, sich zu retten, da sich ein neugieriger Kosake mit ihm über das Internat unterhalten möchte. Diese ganze Szene in der Schankwirtschaft weist darauf hin, daß nicht nur die Vergangenheit Choma auf dem Hof des *sotnik* erwartet, sondern auch das Wissen, dem er bisher zu entgehen versuchte. Der Kosake zwingt Choma durch seinen Wissensdurst (seine Metonymie ist das Internat: „Не трогайте, я с ним хочу поговорить о бурсе. Я сам пойду в бурсу [...]“ – Gogol' II, 193) zu seiner schrecklichen Anamnese.

⁸⁰⁵ Auch Todorov (1970, 47) ordnet das Unheimliche („l'étrange“) der Vergangenheit zu.

⁸⁰⁶ Den Aufenthalt Chomas in der Kibitka und ihre Beschreibung, in der Mutterleibssymbolik verwendet wird, kann man als Rückkehr in den Mutterkörper (d.h. in die Vergangenheit) auslegen.

⁸⁰⁷ Propp verglich in seinem Buch *Istoričeskie korni volšebnoj skazki* den Vij mit einem Schamanen („Черти, могущие видеть живых, это как бы шаманы среди них, такие же как живые шаманы, видящие мертвых, которых обыкновенные смертные не видят. Такого они и зовут. Это – Вий.“ – Zit. nach Ivanov 1973, 156).

⁸⁰⁸ Die Schönheit der *pannočka* verursacht dem Betrachter Schmerzen („[...] душа его начинала как-то болезненно ныть, [...]“, Gogol' II, 199) und führt so zum Erkennen bzw. Erinnern.

⁸⁰⁹ Die Besetzung der Funktion des Geisterkönigs durch eine männliche Figur ist nicht nur durch die psychologische, sondern auch die narrative Konstellation bedingt. Wenn statt des Vij die Baba-Jaga erschienen wäre, würde man sie als eine Verdoppelung der *pannočka* verstehen. Folglich erfordert sowohl die psychologische Struktur der Erzählung als auch das Sujet in der Position des Tötenden/Strafenden eine männliche Figur. Dies erklärt auch, warum Gogol' bei der germanischen Mythologie eine Anleihe nahm und eine Figur schuf, die in der

Sie alle sind das erdrückende Vergangene oder das Trauma, vor dem man nicht fliehen kann. Den Tod zu töten, hieße zu vergessen. Ivanov führt ein ketisches Märchen an, in dem die Baba-Jaga auf eine ähnliche Weise eingeschlafert wird, wie die Kinder durch den Sandmann: „Мелкие крошки он в карман клал: он ими глаза бабы-яги засыпал [...] Благодаря этому ему удается убить бабу-ягу.“ (Ivanov 1973, 176). Die Verknüpfung von (Nicht-)Sehen und Tod wird dergestalt auch durch die Folklore bestätigt.

Der Held, der aus dem Alltag (der bewußten Sphäre) in das Phantastische (das Unbewußte) gerät, verändert sich schlagartig: Der lustige, sorglose *bursak*, der gern gut ißt und trinkt, verwandelt sich in einen „Neurotiker“ (Rancour-Laferriere 1978, 225), der nachts von schrecklichen Gespenstern verfolgt wird⁸¹¹, die offensichtlich auf Ereignisse in seinem Leben untertags zurückgehen (vgl. Freuds „Tagesreste“, die als Traummaterial dienen); es sei hier ein Beispiel von Parallelen zwischen Tages- und Nachtmotiven angeführt⁸¹²: Vor dem Abendessen spielt das Gesinde das (auch in der KVV beschriebene) Spiel *kragli*, in dem Stöcke (*palki*) verwendet werden, und der Sieger auf dem Rücken des Besiegten reiten darf („За час до ужина вся почти дворня собиралась играть в кашу, или в крагли, род кеглей, где вместо шаров употребляются длинные палки, и выигравши имел право проезжаться на другом верхом.“ Gogol' II, 209) In der Nacht reitet die Hexe auf Chomas Rücken, dann wirft er sie ab, reitet selbst auf ihr und verprügelt sie mit einem Holzscheid (*poleno* gehört dem gleichen Paradigma an wie das phonetisch nahe *palka*; Gogol' II, 186-7). In der „Präsentation der Erzählung“⁸¹³ kommt der Traum jedoch vor der Schilderung des Spiels aus dem ukrainischen *byr*; eine solche Verkehrung der Chronologie widerspricht jedoch nicht der ‚Psychologik‘. Im nächsten Kapitel wird genauer auf die Beziehung zwischen Wahrnehmung, Verdrängung und Traumarbeit eingegangen.

slavischen Folklore fehlt.

⁸¹⁰ Der Tod selbst wird gewöhnlich als weiblich kodiert (der Ofen der Hexe im Märchen ist eine Metapher des Mutterleibs, die Schlangenhaare Medusas sind Metonymien der weiblichen Genitalien).

⁸¹¹ Deshalb will Choma nachts die Kirche mit Kerzen so hell erleuchten, als wäre Tag („осветить всю церковь, так, чтобы видно было, как днем.“ Gogol' II, 206).

⁸¹² Vgl. zu diesen Parallelen Drubek-Meyer 1993, 69ff.

⁸¹³ Dieser narratologische Begriff findet sich bei Schmid 1986.

2. Mnemotechnik und Psychopoetik

Создайте мне для этого (для описания ужасов) какойнибудь новый, другой, прерывающийся язык, в звуках, в бессвязи которого был бы след вашего собственного страха. (Ševyrev über „Vij“)⁸¹⁴

2.1. Mnemotechnik und Psychoanalyse im literarischen Text

Anselm Haverkamp stellt in der Einleitung zu dem 1991 erschienenen Band *Gedächtniskunst* fest, man sage der Psychoanalyse nach: „[...] daß sie auf Umwegen und Abwegen eine Umbesetzung des in der rhetorischen Tradition versiegten Wissens mit sich bringe; daß sie sich, mit anderen Worten, des Gedächtnisses der Rhetorik angenommen hätte.“ (Haverkamp 1991, 9) Der literarische Text bedient sich ähnlicher Verfahren wie das Unbewußte⁸¹⁵, vollbringt also eine Leistung, die der Traumarbeit homolog ist und auf ein maskierendes Verbergen von traumatischen Erlebnissen abzielt. Er richtet sein Rohmaterial ein nach den Prinzipien der Substitution (metonymisch und metaphorisch), der Chiffrierung und Verfremdung⁸¹⁶. Zweifellos ähneln die textuellen Merk- und Speicherverfahren strukturell den rhetorischen *memoria*-Techniken, doch haben sie eine andere Funktion. Im literarischen Text haben die Signifikanten aus psychoanalytischer Sicht die Aufgabe, traumatische Erlebnisse oder Wünsche zu repräsentieren⁸¹⁷; sie müssen so beschaffen sein, daß sie, wie Lachmann (1991b, 115) es formuliert, Erinnerungen „verbergen“, als auch „virulent“ bleiben lassen. Verborgene müssen sie vor der innerpsychischen Zensur, virulent bleiben sie ob der Notwendigkeit ihrer Wiederholung. Sie haben Indexcharakter und halten durch diese Repräsentationstechniken des eigentlich Undarstellbaren dasselbe abrufbar – mit dem Gewinn, daß die Erinnerungsspur ohne Verletzung der Zensur, d.h. mit einem Vermeiden der „neurotischen Unlust“ (Freud 1982, III, 7), wirken kann. Freud weist darauf hin, daß „Bewußtwerden und Hinterlassung einer

⁸¹⁴ *Moskovskij nabljudatel'*, 1835, Nr. 1, 410. Abdruck auch in Zelinskij 1910, 61-72, hier 71.

⁸¹⁵ Zur Analogie von unbewußter Traumarbeit und tropischen Verfahren vgl. Lacan: „D'une manière générale, ce que Freud appelle la condensation, c'est ce qu'on appelle en rhétorique la métaphore, ce qu'il appelle le déplacement, c'est la métonymie. La structuration, l'existence lexicale de l'ensemble de l'appareil signifiant, sont déterminantes pour les phénomènes présents dans la névrose car le signifiant est l'instrument avec lequel s'exprime le signifié disparu.“ (Lacan 1955-56, 251)

⁸¹⁶ Lachmann (1991b, 115) faßt dies so zusammen: „Die Psychotechnik der Verdrängung läßt sich als Lösungsversuch bestimmen, der als nach rhetorisch qualifizierbaren Regeln funktionierende Transpositionsarbeit vollzogen wird. Aufgrund eines Repräsentationsverbots, d.h. einer Zensur, werden vorhandene inakzeptable Zeichen in andere, akzeptable übersetzt. Die sekundäre Repräsentation bedient sich dabei bestimmter Bilder, unter denen die Primärzeichen (Erinnerungen) sowohl verborgen sind als auch virulent bleiben.“

⁸¹⁷ Zum Begriff der Repräsentation vgl. Baudry (1971, 82): „Wenn das Werk also ‚Darstellung‘, Darstellung von Phantasien ist, so sind diese andererseits Darstellung von Vorstellungen, verdrängten Vorstellungen.“

Gedächtnisspur für dasselbe System miteinander unverträglich sind“ (Freud III, 24). So gesehen gehören diese Art von Mnemotechnik in kreativen Prozessen (im Sinne einer unbewußten Auswendigkeit) und das Bewußtsein entgegengesetzten Bereichen an. Freuds Metapher folgend kann man die Mnemotechnik als Einritzen in die Wachsschicht des *Wunderblocks* bezeichnen, ein Bild, das sich bereits in Ciceros *De oratore* findet⁸¹⁸.

Eine solche Psycho-Mnemo-Technik verfolgt den „Zweck des Behaltens bis zur Perfektion des totalen Abschirmens“ Haverkamp (1991, 47). Man könnte sich in diesem Prozeß das Poetische auch als ein Nebenprodukt vorstellen; das Ästhetische und das Tropische wären dann Funktionen psychischer Notwendigkeiten wie Lustgewinn oder Verdrängung mit der Möglichkeit der Abrufbarkeit. Die Literatur wäre somit auch ein Produzent von annehmbaren Deckerinnerungen für traumatische Wunden („Der Bild-Schirm wird ‚memory screen‘ in doppelter Richtung, hinter dem sich das verletzte Subjekt entschiedener noch als das ‚verhauste‘ Subjekt Hegels ‚einigelt‘ und *Inwendigkeit* zum Gedächtnis der Poesie macht.“ Haverkamp 1991, 47). Aus dieser funktionalistischen Sichtweise läßt sich für die psychopoetische Diskussion folgende These ableiten: Das Poetische, das Schöne, das Spektakuläre, Auffällige, Neue und Phantastische (das Gemarkte, das mnemotechnisch, d.h. tropisch/figurativ Bearbeitete)⁸¹⁹ geht zurück auf das verwandelte Traumatische oder aber Gewünschte, das durch tropische Verfahren verändert wurde – durch die Substitution des Verbotenen. Jean-Philippe Antoine (1991, 65) weist darauf hin, daß im Witz unterdrückte Affekte zum Tragen kommen, da der Witz meist „latente Feindseligkeit“ ausdrückt. Auch die Mnemotechnik setzt im Merkprozeß durch das Einwirken auf die Emotionen Verstöße gegen das *Decorum* ein: die Darstellung oder Evokation von Aggression, Offensiv-Obszönem, Sexuellem⁸²⁰. Berücksichtigt man Freuds Ausführungen zur Funktion des Witzes in der Ökonomie der Psyche, läßt sich auch hier jene von Lachmann (1991, 115) reklamierte „Homologie zwischen Psychologik und Mnemologik“ finden.

⁸¹⁸ Die Wachstafeln wären in dieser Vorstellung jene Orte in der Psyche, auf denen die „Aufschreibung“ stattfindet: „The *loci* are like the wax tablets which remain when what is written on them has been effaced and are ready to be written on again.“ (Yates 1966, 7) Zu den *loci* siehe unten.

⁸¹⁹ In neueren Darstellungen der klassischen Rhetorik (z.B. bei Lausberg) besteht keine direkte Verbindung zwischen den Bereichen der *elocutio* und der *memoria* („Auswendiglernen“). Festgehalten wird lediglich, daß die *artificiosa memoria*, d.h. die mnemotechnischen Verfahren (dargestellt z.B. im Traktat *Ad Herennium*), auf dem „Phantasic-Intensivierungsprozeß“ (Lausberg 1990, 526) der *imagines* aufbaut, die entweder *res* oder *verba* betreffen. Über die Funktion der letzteren in bezug auf die *memoria* wird jedoch nichts ausgesagt.

⁸²⁰ Vgl. die Empfehlung folgender Merkbilder im Traktat *Ad Herennium*: „if we assign to them exceptional beauty or singular ugliness; [...] or if we somehow disfigure them, as by introducing one stained with blood or soiled with mud or smeared with red paint, so that its form is more striking, or by assigning certain comic effects to our images, for that, too, will ensure our remembering them more readily.“ (zit. nach Yates 1966, 10) Über die „mnemonische Obszönität“ siehe Antoine (1991, 68) und Lausberg 1990, 526.

2.2. Der romantische Text als Übermittler der Gedächtniskunst und Rhetorik

Die Interdependenz von Psycho- und Mnemotechnik gilt für Texte aller literarischen Epochen; romantische Werke jedoch heben sich dadurch hervor, daß sie diese Gegebenheiten im Text implizit indizieren. Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß der romantische Text in der ihm eigenen Selbstreferentialität an die sogenannten „sekundären“⁸²¹ Stilformationen wie Barock und Manierismus anknüpft und dadurch den „notorische[n] ‚Schiffbruch der Rhetorik‘ im 19. Jahrhundert“ (Haverkamp 1991, 30) mildert⁸²².

Wenn man davon ausgeht, daß die Psychoanalyse sich „[...] des Gedächtnisses der Rhetorik angenommen“ hatte (Haverkamp 1991, 9), liegt es nahe, die romantische Literatur als Quelle verschütteten Wissens um eine so verstandene Rhetorik anzusetzen. Auf den Rückbezug der Psychoanalyse auf literarische Texte, insb. der Romantik, wurde mehrfach hingewiesen. Ästhetisch und philosophisch gesehen befindet sich das 19. Jahrhundert in einem Spannungsfeld zwischen romantischer Selbstreferentialität, und einer nach außen gerichteten, „kognitiven“ Referentialität. Letztere gilt v.a. für die kritische Philosophie (die der Romantik vorausgeht) und den Realismus (der der Romantik nachfolgt); beide meiden den Selbstverweis der Signifikanten zugunsten von Mimesis und Erkenntnis der außertextuellen Wirklichkeit⁸²³. Gemäß Haverkamps Typologie kann man dem ersten Typus die aktiv mit und im Unbewußten arbeitende *memoria* (Kant verurteilte sie als mechanisch), dem zweiten die bewußte *anamnesis* zuordnen: „Die Reflexivität des *reflexiven Mechanismus* der Rhetorik, die ihre Beherrschung des Lernens von Lernen begründet, resultiert im selbstreferentiellen Modus ihrer Darstellung. Diese ‚technische‘ Beherrschung der *memoria* ist der Fiktion philosophischer Erinnerung, *anamnesis*, entgegengesetzt. Sie verdrängt die sie fundierende Struktur des Gedächtnisses nicht, sondern ‚reflektiert‘ sie im Modus ihrer Darstellung, ihrer Lehre, quasi ‚szenisch‘ mit.“ (Haverkamp 1991, 36)

Cynthia Chase sieht in Anschluß an die Arbeiten von de Man die Reflexion der rhetorischen Figuration als wichtigstes Kennzeichen der Romantik an; gleichzeitig weist sie auf die Bedeutung des „Gedächtnisses“ für das Schaffen in Hegels *Philosophie des Geistes* hin: „What Hegel and Baudelaire would be saying is that memorization and forgetting, rather than

⁸²¹ Zur Begrifflichkeit der paradigmatischen Periodisierung der Epochen in primäre und sekundäre vgl. Tschizewskij 1968.

⁸²² C. Chase demonstriert anhand von Wordsworths *The Prelude*, wie ein romantischer Text durch Homonymiestrukturen die Beschaffenheit von Figuriertheit als Verfahren und Thema reflektiert; die „Unentscheidbarkeit“ zwischen buchstäblicher und übertragener Bedeutung steht im Zentrum dieser Analyse. Chase geht darauf ein, daß insbesondere die romantische Literatur jegliche Referentialität des Kunstwerks in Zweifel zieht („*Disfiguration* names the impossibility, coincident with the status of language as rhetoric or figure, of fixing a figure’s referential status“; Chase 1986, 6), indem sie die Grenze zwischen wörtlicher und figurierter Bedeutung verwischt („the erosion of the distinction between the literal and the figurative“ *ibid.*)

⁸²³ Die realistische Lesart der Gogol’schen Texte, die sie auf eine satirische Referentialität reduziert, nimmt dies nicht wahr. Dies mag auch der Grund dafür sein, daß in der Forschung der Text „Vij“ eine vergleichsweise lückenhafte Behandlung erfahren hat.

understanding or recollection, are the mode in which thinking and composing occur. The mechanical memory thematized in the passages of *The Philosophy of Mind* juxtaposing *Denken* und *Gedächtnis* (memorization power) is exemplified and named again in Baudelaire's essay ‚morale du joujou,‘ which reinscribes one double word from Rousseau's *Neuvième Promenade: Morale's* ‚diligence,‘ for *Rêveries* ‚oublie.‘ The latter word is both an effacement and an inscription of the theme of memory and forgetting.“ (Chase 1986, 10) Beginnend mit der *Traumdeutung* (1900) greift die Freudsche Psychoanalyse diese Diskussion um Memoria als Teil der Rhetorik auf.

In der russischen Romantik nimmt Gogol's Werk durch die mnemo- und psychotechnisch anspruchsvolle Konstruktion einen exponierten Platz ein. Die in „Vij“ aufgeworfenen Fragen der Wechselbeziehung von Darstellung und Psychopoetik müssen im Kontext der spezifisch ukrainischen rhetorischen Tradition verhandelt werden.

Die Rhetorik wird in „Vij“ explizit erwähnt: als Schulklasse des Seminars, dessen Zögling der Held Choma Brut ist (und damit implizit als dominante Disziplin ihrer Vorgängereinrichtung, der Kiever Akademie). Zum zweiten durch die metatextuelle Metapher der rhetorischen Trope auf dem Gesicht der Schüler der Rhetorikklasse („украшение в виде риторического тропа“ Gogol' II, 177): Die Trope steht hier für die Spur einer Verletzung. Des weiteren wird sie durch die Komposition (Makroebene) und die tropischen und figurativen Verfahren (Mikroebene) metatextuell als wichtigster Bestandteil der Poetik des Textes indiziert. Zum dritten werden diese Verfahren im Gesamtaufbau des Textes mit den Memoria-Techniken der Repräsentation von Erinnerung verbunden; psychologisch gesehen handelt es sich bei den Umsetzungen der zu verdrängenden Erinnerungen und ‚Tagesreste‘ in nächtliche Visionen⁸²⁴ um literarisch-mnemotechnische Bearbeitungen.

Im Hinblick auf die Entstellung bzw. Figuration, die zur Ablenkung der Zensurinstanz dient, ist die übergeordnet pragmatische Funktion des rhetorischen *persuadere* auch im psychologischen Parallelmodell gewahrt. Des weiteren geht es um die Verbindung zweier Bereiche der Rhetorik: der *elocutio* (v.a. die Tropik in der Abteilung des Ornatus) und der *memoria* im Sinne der Gedächtniskunst, wie sie Frances Yates⁸²⁵ beschrieben hat.

⁸²⁴ Zur Relevanz der psychologisch aufgefaßten Tag-Nacht-Struktur auf der metatextuellen Ebene vgl. VIII.1. W. Preisendanz (1992, 126) sieht die Phantastik als „Wiederkehr des Verdrängten – sei es im Prozeß der Bewußtseinsgeschichte für überwunden Geltenden, sei es des im subjektiven Bewußtsein durch die repressive Instanz des Über-Ich verdrängten, Unterdrückten [...]“.

⁸²⁵ Yates stellt als die wichtigsten drei Quellen der *ars memorativa* den anonymen Traktat *Ad Herennium*, Ciceros *De oratore* und Quintilians *De institutio oratoria* dar. Die Mnemotechnik beruht auf einem Memorieren räumlichen Einheiten (*loci*), die mit den zu memorierenden Bildern und Szenen (*imagines*) belegt werden. „This art seeks to memorise through a technique of impressing ‚places‘ and ‚images‘ on memory“ (Yates 1966, XI).

2.3. Psychopoetik als „Aufschreibung“

The art of memory is like an inner writing. (Yates 1966, 6)

Die Bearbeitung von zu speichernden *memorabilia* läßt sich in folgenden Schritten nachzeichnen: Das zu Merkende wird in einem Akt der Semiose durch Signifikanten oder visuelle Konfigurationen repräsentiert. Können die Signifikanten (oder Bilder) die innerpsychische Zensur nicht passieren, kommt es zu ihrer Substitution. Diese erfolgt, wenn es sich um Wortmaterial handelt, nach tropischen Prinzipien (bei Freud der „Primärvorgang“ der „Verdichtung“ und „Verschiebung“). Die direkte Repräsentation wird durch eine indirekte ersetzt (sie ist chiffriert und hat Verweischarakter). Freud nennt dies im VI. Kapitel seiner *Traumdeutung* die Ersetzung des „Traumgedankens“ durch den „Trauminhalt“. Die Verfahren der indirekten Repräsentation psychischer Inhalte verhalten sich homolog zur sekundären Modellierung des künstlerischen Textes.

Bereits Freud bezog neben der Bildlichkeit das eigentlich Schriftliche der Erinnerung mit ein (dies zeigt bereits seine Metapher vom Einschreiben des Erlebten in dem Wunderblock des Unbewußten)⁸²⁶. Nach Lacan muß man das Unbewußte nicht nur als das flüchtige visuelle Rohmaterial der Erinnerung (als das Ikonische des „inneren Auges“), sondern auch als das manifeste Eingeschriebene⁸²⁷ verstehen.

⁸²⁶ Haverkamp (1991, 10) sieht Foucaults „temäre Markierung“ der Zeichen (Beziehung der Zeichen untereinander), die seit der Klassik nur noch in der Literatur eine Rolle gespielt habe, ansonsten noch in der Psychoanalyse aufgehoben und betont deren Schriftcharakter: „Die Bilder aber, von deren Imagination die Gedächtniskunst auf so wundersame Weise gezehrt haben soll, waren auf den Effekt halluzinatorischer Erscheinungen herabgesunken; sie kehrten in allenfalls traumhafter Klarheit im Schlaf wieder. Der Traum wurde ihr überzeugendstes Paradigma und Freud zum Wiederentdecker der darin überdauernden Schrift.“ Vgl. auch Bellemin-Noel 1988, 26-27: „L'inconscient, qui n'est pas un grenier rempli de bric-à-brac mais une torsion, ne fait à peu près rien avec les mots-noms, il a besoin de *verbes-forces*. I ne consiste pas en *choses vues*, il est constitué d'*actions énoncées*. Et le travail du transfert se fait *en racontant, par en montrant*.“

⁸²⁷ Vgl. auch den Beitrag von Antoine im *Gedächtniskunst*-Sammelband: „Folglich ist zu Beginn der zweiten Stufe – der Umwandlung des Erinnerung in ein Bild – der Gegenstand der Erinnerung bereits immer sprachlich, entweder ein Wort oder eine Wortgruppe, ein Satz oder eine noch längere Einheit.“ (Antoine 1991, 54-55). – Der eher semiotischen „Oberflächen“-Metaphorik des Aufschreibens steht in Begriffen des Er-Innens bzw. Ver-Innerlichens eine irreführende Vorstellung der „Tiefe“ entgegen, wie sie auch in Ausdrücken wie „Tiefenpsychologie“ oder „Tiefenstruktur“ aufscheint. Die Mnemotechnik (und die an sie anknüpfenden Nomenklaturen, d.h. größtenteils die Freudsche, die im Gegensatz zu der Jungschen ein semiotisches Repräsentationssystem impliziert) wäre in diesem Sinne auf eine psychologische Topik gestützt, die von Flächen bzw. Schichten ausgeht, wobei die einzige ‚Tiefe‘, von der hier gesprochen werden kann, diejenige der Spuren der Einritzung selbst ist. Hier liegt auch der Unterschied zwischen dem Versuch Freuds, das Unbewußte seiner Patienten lesbar zu machen, und Jungs Impetus, die Zeichenhaftigkeit (und „Flächigkeit“) des Systems des Un-, Vorbewußten und des Bewußtseins zugunsten einer semiotisch primitiven, da rein symbolischen und undifferenziert typologischen Archetypenlehre zu negieren. Jungs Bilder in der Tiefe des individuellen *Unterbewußtseins* (als Abbilder universeller Archetypen) sind neoplatonisch, zeichentheoretisch fällt er also hinter Freud zurück. Vgl. Hansen-Löve 1987b, 20: „[...] die Mythopsychologie vom Typ Jungs [...] versucht, im Individualtext des

Für die Verknüpfung von Psycho- und Mnemopoetik ergeben sich wechselbezügliche Oppositionen: *memoria* (Gedächtnis) – „Verpuffen“ im Bewußtwerden⁸²⁸ (Vergessen), Aufschreiben – Aussprechen, literarischer d.h. figurierter Text – Verzicht auf den literarischen Text, Fiktion – Austreten aus der Fiktionalität, Ästhetik – Ethik, Ikonodulie – Ikonoklasmus (Bilderverbot), extreme Aisthesis und groteske Ästhetik (*acumen*) – Anaisthesis⁸²⁹. Da Sarbiewski für eine Rhetoriktradition steht, an der sich auch Gogol' orientierte (s.u.), sei hier seine Definition der *acutezza* angeführt, die zeigt, wie der Begriff der Groteske den des *acumens* (als Einheit in der Zwietracht, als Verbindung von Heterogenem) in sich aufnimmt: „*Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concors discordia vel discors concordia.*“⁸³⁰

2.4. Gogol's Verzicht auf die Figuration – die Umwertung der *ars bene dicendi*

Nam sequentes suam sensualitatem maculant conscientiam et perdunt Dei gratiam. (Thomas a Kempis 1982, 6)

Im Falle Gogol's betreffen die ersten Glieder der Oppositionspaare in erster Linie die literarisch überaus kreative Phase in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, die zweiten die Spätphase, als Gogol' die Literatur, seine eigene Ästhetik der Figuration wie auch seine frühen

Einzel Lebens die Spuren des Mythischen und Archaischen zu entdecken, auf synthetische Weise das Selbst ganz und heil zu machen, indem es seinen mythischen Urzustand integriert.“ Statt der Vorstellung von Übersetzungen, Umschreibungen oder Verschreibungen auf der horizontalen Fläche des psychischen „Wunderblocks“ (Freud), auf dem es nur Zeichen von Zeichen (Eindrücke der Sinnesafferenzen) und über anderen Zeichen gibt, sind in Jungs Lehre Zeichen in erster Linie dazu da, um auf direktesten Weg auf ihr transzendentes Signifikat zu verweisen („Mutter“, „Uroboros“ etc.). Vgl. jedoch Hansen-Löve (1987b, 17), der Jungs Archetypus mit „leeren Strukturen“ oder „Kristallgittern“ vergleicht: „So ist auch der Archetypus (oder wie auch immer sonst eine Ausgangsstruktur bezeichnet wird) eine potentielle *generative* und gestaltbildende Ordnung, in die sich – jeweils zeit- und bewußtseinsbedingt – unterschiedliche imaginative Elemente ansiedeln, die dem kulturellen Kode (d.h. dem semantischen und ikonographischen Kode (d.h. dem semantischen und ikonographischen Wörterbuch) ihrer Zeit angehören.“ Diese Deutung des Archetypus als eine Art strukturelle Leerstelle, als *topos* (ähnlich den *loci* der Mnemotechnik) für „unterschiedliche“ Elemente „verbessert“ Jungs Lehre, indem sie ihr den Substantialismus nimmt. Vgl. Jung über den „Archetypus in der Traumsymbolik“, der auf ein-eindeutiges Signifikat („Motiv“) zurückgeht: „Im Gegenteil ist der Archetypus eine Tendenz, Vorstellungen zu erzeugen, die sehr variable sind, ohne ihr Grundmuster zu verlieren. Es gibt, zum Beispiel, viele Darstellungen des Motivs der feindlichen Brüder, aber es gibt nur *ein* Motiv. Es läßt sich lediglich als eine Tendenz zu dieser Art Vorstellungsbildung beschreiben. Als solche stellt sie eine Erbanlage der menschlichen Psyche dar und läßt sich praktisch überall und zu allen Zeiten antreffen. Dieses Motiv ist gemeint, wenn ich von Archetypus rede.“ (Jung XVIII, 1. Halbband, 248)

⁸²⁸ Freud III, 24.

⁸²⁹ Zu dieser Begrifflichkeit vgl. Spieker 1994. Über die Verwendung grotesker Figuren in der Mnemotechnik vgl. Yates 1966, 16-17: „These human figures are active and dramatic, strikingly beautiful or grotesque. They remind one more of figures in some Gothic cathedral than of classical art proper. They appear to be completely amoral, their function being solely to give an emotional impetus to memory by their personal idiosyncrasy or their strangeness.“

⁸³⁰ Zit. aus seinen „*Praecepta poetica*“ nach Lewin 1977, 193. Zur Verbindung von Groteske und *conchetto* vgl. Hocke 1987, 97.

Lobpreisungen der ästhetischen Schönheit aufgibt; er tut dies zugunsten von non-fiktiven, weitgehend nichtliterarischen Schriften, in denen er das religiöse (*Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami, Razmyšlenija o božestvennoj liturgii*) über das ästhetische Moment stellt. Dazwischen liegen die Werke der mittleren Phase, d.h. der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre (v.a. *Revizor* und *Mertvyje duši*), die das satirische bzw. allgemeiner, das ethische Moment in den Vordergrund stellen. In der Werkausgabe, die Gogol' Anfang der 1840er vorbereitet, kommt es zu einer Umarbeitung bzw. einer Negation der eigenen Texte aus der Frühzeit. Die ‚Säuberung‘ von Spuren der Groteske und extremer Sinnlichkeit im Text entspräche jenem oben erwähnten ‚Bilderverbot‘, das sich der späte Gogol' auferlegt. In den Texten wird es manifest durch das zunehmende Vermeiden des Grotesken, des Auffälligen, des Extremen und Merkbaren. Das Sich-Lossagen von den früheren Werken⁸³¹, das sich später zu einer Vernichtung von aktuellen Manuskripten steigert, kommt einem Vergessen bzw. einer Negation gleich (vgl. die von Lachmann beschriebenen vergessensfördernden Verbrennungsrituale des Mnemopathen Šereševskij).

Dieser Versuch einer periodisierenden Sicht zeigt auch, daß Gogol's Spätphase – im Gegensatz zur gängigen Behauptung, Gogol' sei an einem bestimmten Punkt ‚bekehrt‘ worden – lediglich die letzte Spielform des konstanten Wunsches nach einer Metamorphose darstellt, die eine positiv verstandene Identität bzw. eine Verklärung des Körpers⁸³² ermöglicht. Diese Verwandlung wird dementsprechend in den späteren Texten als Auferstehung von den Toten begriffen. Ist es zu Anfang das Schöne, das zur Erlösung führt, wird dies durch das Moralische und zuletzt das Religiöse ersetzt. „Mertvyje duši“ stellt durch die extreme Schilderung der in der Häßlichkeit verkörperten Amoral des russischen Durchschnittsmenschen eine Synthese aus den beiden ersten Phasen dar.

In letzter Zeit gab es einige Versuche, Gogol's Spätphase in sein Gesamtwerk einzugliedern (vgl. v.a. Gončarov 1991). Betrachtet man Gogol's Werk unter dem Aspekt des Rückzugs sowohl von der Aisthesis als auch der grotesken Ästhetik und dem Ornatus, wäre eine neue Periodisierung vonnöten, deren Umriss hier nur angedeutet werden können. Man könnte sie in der Verschiebung des Begriffes *ars bene dicendi* (s.u.) innerhalb der Rhetorik sehen: Die frühere Konzentration auf den Ornatus weicht einem Bedürfnis nach dem *aptum* und dem

⁸³¹ Z.B. im „Zaveščanie“, das den VM vorangestellt ist bzw. in einem Brief Gogol's an Aksakov (16.5.1844): „О себе скажу вам вообще, что моя природа совсем не мистическая. Недоразумения произошли оттого, что я слишком рано вздумал было говорить о том, что слишком ясно было мне и чего я не в силах был выразить глупыми и темными речами, в чем сильно раскаяюсь, даже и за печатные места.“ (Gogol' XII, 302, H.d.A.) Zu Gogol's Selbstverleumdung auf Reisen in den Jahren 1841-42 vgl. Kap. X.

⁸³² Vgl. Maguire (1990, 51, 52) „[...] art represents transfigured reality, and is therefore great and true. By this standard, Gogol' came to regard his own art a failure.“ und „He came finally, in the 1840's, to attribute the waywardness of his language to his own inadequacies. It was not so much that he could not find the right words, but that these words remained intransfigured.“

ethischen Moment des *bene*⁸³³, d.h. es findet eine Entfernung von der ludistischen *rhétorique noire* hin zu einer trockenen Reglerhetorik statt (zu diesen Begriffen vgl. Lachmann 1994, 2). Gewöhnlich wird die Gogol'sche ‚religiöse Krise‘ in die erste Hälfte der vierziger Jahre gelegt; in der folgenden Analyse soll jedoch gezeigt werden, inwieweit Gogol's Umorientierung von ästhetisch bedingter Figuration zu religiös bestimmten Texten in der meta-poetischen und -ästhetischen Fragestellung der zu Ende des Jahres 1834 fertiggestellten Texte ihren Anfang nimmt⁸³⁴. Eine tragende Rolle spielt hier die Wende innerhalb des Gogol'schen Antimimetismus von der grotesken ‚Verzerrung‘ oder aber rhetorischen Ausschmückung der Welt im Text zu einer Absage an jegliche Darstellung der Welt, die in den Verzicht auf den fiktiven Text mündet.

2.5. Das Verbot hinzusehen als Bilderverbot

Als Schlüsseltext für die in 2.3. angeführten Oppositionspaare dargestellte Problematik der Kreativität ist die Erzählung „Vij“ (1834)⁸³⁵ anzusetzen. Sie führt den Widerstreit zwischen den Polen der psycho- und mnemotechnisch gefaßten Opposition vor Augen.

Wenn R. Lachmann im Anschluß an Ciceros Betonung des Gesichtssinns (Yates 1966, 2) das „Motiv der Mnemotechnik“ als die „Abwendung des Vergessens durch Bildfindung“ (Lachmann 1991a, 17) bezeichnet, bekräftigt dies, daß der Komplex *memoria*/Gedächtnis mit dem Visuellen verbunden ist. Das zu Merkende erhält im mnemotechnischen „Gedächtnistheater“⁸³⁶ ein „Bild“ an einem privilegierten Ort, das dazu verleiten soll, mit dem ‚inneren Auge‘ hinzusehen und durch dieses spektakuläre Zeichen (den Signifikanten) an das zu Erinnernde (das Signifikat) gemahnt zu werden.

Wenn man das im Ausgang der Fabula des „Vij“ (Choma stirbt am Blick – dem eigenen und dem des Vij) ausgesprochene Hinschverbot als Bilderverbot sieht, kann man diese Erzählung auch als den Beginn einer Wendung gegen die Aisthesis (Sinneswahrnehmung) sowohl des

⁸³³ Vgl. Erlich (1969, 163): „Even at the peak of his so-called aestheticism, he valued art as a source of spiritual uplift, or divine revelation rather than of an autonomous sensory gratification. This didactic strain, this urge to measure one's art by nonaesthetic criteria, was to become increasingly acute over the years, culminating after 1841 in a grim imperative that each work of art be justified by its tangible moral benefits, and worse still, consecrated by the purity of the writer's motives.“

⁸³⁴ Allerdings läßt sich das christliche Moment bereits in „Vij“ finden, ähnlich wie dies Kayser (1960, 55) für Hoffmanns „Abenteuer in der Sylvesternacht“ annimmt, an das Gogol' direkt anschließt: Die schöne Julia auf den „Warnungstafeln“ der Maler verwandelt sich ähnlich schrecklich wie die *pannočka* in eine „tölpische, spinnenbeinichte Figur mit herausstehenden Froschaugen“ („Ausdrücke wie die ‚Warnungstafeln von BRUEGEL, von CALLOT‘ oder das Vorwort zu den Phantasiestücken verraten, daß HOFFMANN die Bilder jener Maler in einem besonderen Sinne, nämlich bei aller Faszination durch das Groteske denn doch als geradezu christliche Belehrung betrachtet oder betrachtet wissen will.“)

⁸³⁵ Vgl. Gippius' Datierung: „что касается ‚Вия‘, он написан, очевидно, по окончании ‚Тараса Бульбы‘; и может быть, уже после сдачи в цензуру ‚Агабесок‘, т.е. в ноябре – декабре.“ (Gogol' II, 684)

⁸³⁶ Zu diesem Begriff vgl. Yates, *The Art of Memory* (1966).

Schönen als auch des Häßlich-Grotesken interpretieren⁸³⁷. Als Choma die tote *pannočka* sieht, heißt es im Text: „Такая страшная, сверкающая красота!“ (Gogol' II, 206) Choma versucht vergeblich, die Augen von dieser „schrecklichen Schönheit“ abzuwenden; das Drama des Hinschauens (wider besseres Wissen) beginnt, hinzu kommen die Momente der Angst und der Erinnerung, die eine zwanghafte Handlung provozieren, die als wiederholte Wiederholungshandlung ausgewiesen ist: „Он отворотился и хотел отойти; но по странному любопытству, по странному поперечивающему себе чувству, не оставляющему человека особенно во время страха, он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз.“ (Gogol' II, 206) Gogol' aktualisiert in diesen Stellen die Interdependenz von Angst, zwanghaftem Hinsehen bzw. zwanghafter Wiederholung des Hinsehens und Wiedererkennen des Schönen („Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице ее.“ Gogol' II, 199⁸³⁸). In der Bearbeitung der Konfrontation des Helden mit dem Schönen/Schrecklichen werden also psycho- und mnemotechnische Abläufe rekonstruiert, eingesetzt und reflektiert⁸³⁹.

Ab 1834 beginnt Gogol's verstärkte Reflexion von Repräsentationsmöglichkeiten von extremer Aisthesis, und letztendlich, der Zweifel an der Richtigkeit ihrer Notation. „Vij“, wie auch die darauffolgenden Texte der dreißiger Jahre suchen nach den Verfahren der ‚richtigen‘ Verfahren der Repräsentation. Als Beweis dafür mag die en passant erfolgende und metaphorische Erwähnung der Tropen (s.u.) dienen und die Polysemie des Begriffes *ritor* (als Schulklassenbezeichnung oder als Redner, s.u.), in die die poetologische Position des Autors eingeschrieben ist. Auf der allegorischen Ebene endet das Abenteuer der Philosophie (Choma) – im Gegensatz zu dem der Theologie (Chaljava) und der Rhetorik (Tiberij) – tödlich. Der Autor will weder den Redner (hinter dem sich seine eigene literarische Existenz verbirgt)⁸⁴⁰

⁸³⁷ Parallel dazu ist Belyjs Farb-Statistik anzuführen; Belyj (1933, 123) stellt fest, daß es im Frühwerk drei optisch grelle Bilder pro Seite gibt, in MD jedoch nur alle zwei Seiten ein auffälliges Bild: „произведение первой фазы втрое цветистей первого тома ‚МД‘.“

⁸³⁸ „Vij“ thematisiert also zwanghafte Mnemotechnik anhand des klassischen *memoria*-Verfahrens der „schönsten Jungfern“ (Antoine 1991, 67), das in der romantisch-grotesken Logik eines Gogol' oder Hoffmann mit den „Warnungstafeln“ christlicher Ikonographie verbunden ist. Das zwanghafte Schauen als Sublimation des Sexuellen findet sich bereits in einem Brief Gogol's an seine Mutter (vom 14.7.1829), in dem von der Schönheit einer Unbekannten die Rede ist; Gogol' schreibt, wie stark sein Wunsch „nach einem Blick“ sei: „[...] я жаждал, кипел упиться одним только взглядом, только одного взгляда алкал я... Взглянуть на нее еще раз – вот бывало одно единственное желание, возрастающее сильнее <и> сильнее с невыразимой едкостью тоски.“ (Gogol' X, 148) Der Begriff *vzgljad* oszilliert an dieser Stelle: zunächst ist der eigene Blick gemeint, in der zweiten Bedeutung könnte es jedoch auch der Blick der Unbekannten sein. In dem gleichen Brief bezeichnet Gogol' die Unbekannte als allzu „hoch“ bzw. erhaben („Она слишком высока, высока.“ *ibid.*), als daß man ihren Namen nennen könnte. In dieser frühen Phase stehen die Sinneswahrnehmung und das Erhabene noch in keinem Gegensatz.

⁸³⁹ Über die Wiederkehr des Verdrängten (das erste Zusammentreffen mit der *pannočka*, die Schauergeschichten der Dorfbewohner etc.) während der Nächte in der Kirche, die auch als Alpträume interpretiert werden können, vgl. Drubek-Meyer 1993, 67-70.

⁸⁴⁰ Magazanik weist darauf hin, daß der Name Tiberij durch den Volkstribun Tiberius Gracchus motiviert sei, und der Begriff des Volkstribuns in erster Linie die Bedeutung

noch den Theologen aufgeben; er bestätigt dadurch die Möglichkeit, weiterhin figurierte, tropische Texte zu schreiben, die die Hoffnung auf die Transformation der Wirklichkeit durch den künstlerischen Text in sich tragen. Durch die beiden im Text (in Übereinstimmung mit der traditionell folkloristischen Struktur der drei Helden) offen gelassenen Sujetlinien arbeitet „Vij“ mit unterschiedlichen Bedeutungspotentialen, die eine Selbstthematisierung des Textes und des Urhebersubjekts nahelegen (als Redner, als Philosoph und als Theologe). Gogol' läßt denjenigen Helden den fiktiven Monstren seines Textes anheimfallen, dessen Funktion auf der allegorischen Ebene des Textes er für sich bzw. für Rußland am ehesten für verzichtbar hält (der Philosoph strebt nach einer Erkenntnis außerhalb des Glaubens)⁸⁴¹. In Choma, dem Statthalter der „Philosophie“ (des westlich orientierten, materialistisch-rationalistischen Denkens), wird eine ungeliebte Disziplin abgewählt, die anderen beiden Wege jedoch bleiben offen⁸⁴².

„Redner“ evoziere: „Слово ‚трибун‘ в русском языке получило переносное значение ‚страстный оратор‘.“ (Magazanik 1963, 120) Weiter verbindet er die Nachnamen des fiktiven und des historischen Tiberij/Tiberius: „Фамилия (или прозвище гоголевского Тиберию – Горобец. По-русски – Воробей. Но ведь и у исторического Тиберию Гракха ‚птичья‘ фамилия! К тому же фамилия ‚Гракх‘ осмысляется как произведенная от названия птицы не только на почве латыни, но и на почве украинских лексических ассоциаций (по-укр. грак – грач) [...]“ (ibid. 121). Tiberij Gorobec' ist außer Choma Brut die einzige Figur in „Vij“, die einen Nachnamen hat, der nicht nur durch seine klangliche Nähe zum Namen des Autors auffällt (Gorobec' – Gogol'), sondern auch durch seine Zugehörigkeit zur selben Klasse im Tierreich, den Vögeln (*gorobec'* heißt auf ukrainisch ‚Sperling‘). Zur besonderen Position Tiberijs vgl. Vasil'ev (1992, 56): „Характерно, что из этого ‚конзорциума‘ выделен ритор Горобец. Несмотря на его выдающиеся личные качества, благодаря которым он снискал покровительство страших, Горобец не равен им по своему семинарскому статусу“.

⁸⁴¹ Laut Haverkamp löste in der Geschichte die Philosophie als Erkenntnis-wissenschaft die Mnemotechnik (samt ihren rhetorischen Verfahren) ab: „Die Konkurrenz der Rhetorik zur Philosophie findet sich kaum gründlicher exemplifiziert als in der Auffassung der *memoria* – in Gegenrichtung zu dem im Verhältnis von Wahrheit und Methode zum hermeneutischen Programm erhobenen Vorrang von Wahrheit *vor* Methode. Wie die Begriffsgeschichte von Methode zeigt, beginnt sie ihre neuere philosophische Karriere just in dem Moment, in dem die ältere Disziplin der Mnemotechnik absorbiert, nicht ‚überflüssig‘, sondern aufgesogen wird, verteilt über die leeren Räume einer neuen Logik.“ (Haverkamp 1991, 28) Was Gogol's Text anbetrifft, kann man sagen, daß der (wenn auch pyrrhische) Sieg der Rhetorik über die Philosophie auch eine Leseanleitung mitgibt, die ein hermeneutisches Herangehen an den Text verbietet. Nicht die Wahrheit ist zu suchen, sondern die Methode ihrer Repräsentation, u.a. die Anordnung der konkreten und abstrakten Dinge der Welt in der Psyche.

⁸⁴² Vajskopf erwähnt die Bedeutung der mystischen Figur der *Sofija* oder *Premudrost'* für Gogol's Werk. In der russischen Kultur des 18. Jhs. erfuhr die „Göttliche Weisheit“ durch freimaurerisches Gedankengut und die Platonrezeption zum Teil eine Säkularisierung; vgl. Vajskopf (1993, 16) über das Märchen von Amor und Psyche (*Sofija* wurde mit der Seele gleichgesetzt): „То была вообще главенствующая литературная тема второй половины XVIII века, перетерпевшая, однако, характерное расщепление: на место горней мудрости рационалисты-просветители ставили рассудок или разум (Екатерина II в сказке о царевиче Хлоре, Фонвизин и др.) как путь к социально-этической добродетели.“ Vajskopf (ibid., 24) verweist auch auf die Verbindung der sophiologischen Topik mit der der Wissenschaft bei den *radiščevcy* (Vostokov, Born, Dmitriev). Zur Entwicklung der *Sofija* in die *Filosofija* vgl. auch Vajskopf (ibid., 16): „Софиологическая и просветительская позиции на деле нередко смыкались [...]“ Schenkt man Vajskopfs Ausführungen zum Einfluß der Geheimlehren auf Gogol' Glauben, kann man den Philosophen Choma als Opfer der

2.6. Das Trivium im ukrainischen Schulsystem und die Inszenierung des Gegensatzes von Rhetorik vs. Philosophie in „Vij“

Die Opposition Rhetorik vs. Philosophie hat eine alte Tradition, die auf der platonischen Ablehnung der Redekunst als einer „philosophisch nicht ernstzunehmenden“ *techné* beruht; im Gegenzug „teilen die Rhetoriker (in der Nachfolge des Isokrates) der Philosophie eine nur propädeutische Rolle in der Bildung des vollkommenen Rhetors zu“ (Lausberg 1990, 44). „Der Zwiespalt zwischen literarischer *virtus* und ethischem *vitium* ist ein Sonderfall des allgemeineren Zwiespalt zwischen der (platonisch-stoischen) Philosophie und den *artes liberales*.“ (Lausberg 1990, 39) Schließlich ist die Definition der Rhetorik als *ars bene dicendi* auch durch die ethische *virtus* des *artifex* mitbestimmt (ibid., 40)⁸⁴³.

Die Episoden aus dem Seminarleben zu Beginn von „Vij“ setzen diesen Konflikt der Disziplinen in Szene: Geschildert wird, welche Stellung die Schüler der jeweiligen Klassen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik – d.h. hier: Philosophie, plus die Theologie) als Repräsentanten der jeweiligen Disziplin im hierarchischen Gefüge des Seminars haben. Die Grammatik hat die schwächste Position (zerrissene Kleider, wertloser Inhalt der Hosentaschen), danach folgt die etwas „solidere“ Rhetorik, deren Repräsentanten jedoch von Schlägen entstellte, mit „Tropen geschmückte“⁸⁴⁴ Gesichter haben. Der Senat des Seminars besteht aus Vertretern der Philosophie (die *gorelka* trinken und Tabak rauchen dürfen) und der Theologie. Ab und an kommt es zu Raufereien, in denen entweder die Klassen gegeneinander oder die Seminaristen (Externe) gegen die *bursaki* (die ärmeren Internatsschüler) kämpfen. Da die Theologen die ältesten und kräftigsten sind, tragen sie immer den Sieg davon. Diese Schilderung des Seminarlebens bei Gogol' entspricht der in der Akademie statthabenden „Kiever Scholastik“, die auf das jesuitische Schulsystem zurückgeht („An die Spitze aller Wissenszweige stellte man die Theologie, deren Interessen allen anderen Disziplinen, die in den Schulen gelehrt wurden, dienen sollte.“ Voznjak 1975, 309) Die Beschreibung der Kämpfe der Disziplinen hat einen weiteren Hintergrund, der in der ebenfalls jesuistischen Praxis der dramatischen Inszenierung einer religiösen Polemik zu suchen ist: „Unter den Zöglingen wurden private und öffentliche Dispute zu theologischen Themen veranstaltet, wobei ein

„gefallenen Weisheit“ der Neuzeit betrachten: „Стремясь вырваться из душевного и интеллектуального плена ‚стихий‘, масонские мистики вступали в непримиримую борьбу с этим разумом, причисляя к нему, особенно после Французской революции, просветительские теории, ‚вольномудство‘, а еще до того – положительную науку, исполненную ‚суетной гордыни‘.“ (ibid., 18)

⁸⁴³ „mit *bene* sind deshalb nicht nur die eigentlich technischen *virtutes* der Rede, sondern auch die *mores oratoris* (Quint. 2, 15, 34) gemeint. Diese technisch-moralische Doppeldeutung des *bene* ist nur aus der Verteidigung der Rhetorik gegen die Philosophie zu verstehen.“ (Lausberg 1990, 40)

⁸⁴⁴ Der Autor entblößt bereits auf der ersten Seite seines Textes dessen Verfahren: „на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь [...]“ (Gogol' II, 177).

Zögling die betreffende theologische These vom römisch-katholischen Standpunkt zu verteidigen, ein anderer seine Argumente vom orthodoxen Standpunkt widerlegen sollte. Oft wechselten sie auch die Rollen, und der vorherige Angreifer übernahm anschließend die Verteidigerrolle.“ (Voznjak 1975, 310) Bis ins 18. Jahrhundert existierte ohne große Veränderungen diese spezifisch ukrainische kulturelle Tradition humanistischer Bildung; die ukrainischen Bruderschaftsschulen, die 1701 gegründete Kiever Akademie und das 1817 entstandene Kiever Seminar bilden den real-geschichtlichen Hintergrund, vor dem man „Vij“ zu lesen hat⁸⁴⁵.

Ėjchenbaum (Gogol' II, 747) weist in seinem Kommentar zu „Vij“ auf die Widersprüche hin, die sich durch die Nennung der vier Klassen (*grammatiki, ritory, filosofy, bogoslovy*) und der Verwendung des Begriffes *seminarij* ergeben: das Kiever Seminar, das erst 1817 gegründet wurde, unterschied sich von der früheren Akademie eben durch den Wegfall der Grammatik-Klasse. Dafür, daß es sich bei der geschilderten Schule um die Kiever Akademie handelt, sprechen laut Ėjchenbaum Details der in eine unbestimmte Vergangenheit verlegte Handlung: „[...] общий колорит повести позволяет предположить, что Гоголь думал время повести приурочить если не к XVII, то к XVIII ст., отодвинуть его в более или менее неопределенное прошлое. Весьма вероятно, что Гоголь, говоря о ‚бурсе‘ и ‚семинарии‘, исходил из некоторого недифференцированного представления о духовном учебном заведении.“ Gegen letztere Vermutung, Gogol' hätte keine differenzierte Vorstellung von den Kiever Lehranstalten gehabt, spricht zunächst Ėjchenbaums eigene Feststellung, daß er in TB den Begriff *akademija* verwendet. Gogol', der sich 1834 verstärkt mit der kleinrussischen Geschichte befaßt und auf eine Geschichtsprofessur an der neugegründeten Kiever Universität gehofft hatte, hätte sich kaum eine solche Ungenauigkeit geleistet. Man sollte jedoch die erzählte Welt nicht als eine realistische Abbildung einer datierbaren Wirklichkeit sehen. Das antimimetische und allegorische Moment in „Vij“ läßt jedoch vermuten, daß es zu einer Projektion der aufgeklärten Neuzeit mit ihrem Sittenverfall auf die alte (patriarchalische, heroische, in Glaubensdingen gefestigte) Welt kommt. Choma befindet sich in einer Welt, die sich im Umbruch befindet: Zum einen gelten in ihr noch die Gesetze des Märchens (nach Todorov das „Wunderbare“), zum anderen bereits die Vorahnung der Moderne, die insbesondere im romantischen Text an Boden gewinnt (das „Unheimliche“ der Psychologik).

⁸⁴⁵ Hier gibt es mannigfache Bezüge, z.B. der Einfluß des Lateinischen, der sich in den Namen der Helden Tiberij und Brut niederschlägt. Gogol' war schon deshalb mit der jesuitischen Tradition vertraut, da viele seiner Lehrer am Nežiner Gymnasium Zöglinge der Kiever Akademie waren (vgl. Shapiro 1993). Als Quelle kann man auch P. Lewins (1977) Überblick über Rhetorikkurse, die Mitte des 18. Jahrhunderts in Rußland an geistlichen Akademien gelehrt wurden, verwenden, da ihre Programme sich nicht stark von dem der Kiever Akademie unterschieden. Lewin zeigt, daß das Niveau der unterrichteten Rhetorik relativ hoch war, und daß die *acumen*-Theorie Sarbiewskis und E. Tesausos „Il Cannochiale Aristotelico“ bekannt waren. „Отсюда следует вывод, что концептизм, т.е. наука об акумене, был закрепленным элементом самой доступной тогда в России эстетической литературной доктрины.“ (Lewin 1977, 192). Zu russischen Barockrhetorikern vgl. neuerdings auch Lachmann 1994.

Dieses Oszillieren zwischen konkurrierenden Wahrscheinlichkeitsmodellen und den ihnen zugeordneten Epochen bedingt die Phantastik des Textes.

Im Epilog zu „Vij“ wird mehr über die beiden übriggebliebenen Freunde Chaljava und Tiberij mitgeteilt, die sich in einer Schänke über den Tod ihres Kameraden unterhalten⁸⁴⁶; das Gespräch kommentiert im Stil der *école-frénétique* Schauerliches auf ironisch-scherzhaft Weise durch andere Figuren oder den Erzähler⁸⁴⁷. Tiberij ist inzwischen in die nächste Klasse aufgestiegen, also selbst „Philosoph“ geworden. Der Hinweis auf den durch das Klassensystem des Seminars bedingten Aufstieg des Tiberij vom *ritor* zum *filosof* läßt sich auf der allegorischen Ebene als notwendige Ablösung der Literatur durch die Philosophie, des Ästhetischen durch das Ethische und zuletzt das Religiöse lesen. (Vgl. hierzu Kierkegaards ca. ein Jahrzehnt später formulierte Thesen). Der *bogoslov* Chaljava ist inzwischen Glöckner des höchsten Kirchturms in Kiev geworden, hat sich charakterlich jedoch gar nicht verändert: Er stiehlt immer noch. Die Kirche, die er kraft seines Berufs repräsentiert, stagniert; sie erfüllt nicht die erforderliche konstruktive und schützende Funktion. Dieses Defizit wird mehrfach durch architektonische Metaphorik zum Ausdruck gebracht: die verwaarlöste Kirche der Totenwache, die schlampig gebaute Kirchturmstiege, auf der Chaljava sich fortwährend die Nase verstümmelt („он почти всегда являлся с разбитым носом.“ Gogol' II, 218) In Chaljavas Gesicht zeichnen sich konkret die Spuren der Misere der institutionalisierten Kirche ab⁸⁴⁸, die

⁸⁴⁶ Die Kaltblütigkeit, mit der hier über den Tod des Philosophen gescherzt wird, bekräftigt die Annahme, daß die drei Helden in erster Linie allegorische Figuren sind, die – ähnlich wie im jesuitischen Schuldrama – als Ideen oder Prinzipien gegeneinander ins Feld ziehen.

⁸⁴⁷ Vgl. Busch 1980, 28: „tonal dissonance involving especially the intermixing and/or juxtaposition of terror and humour, including irony attendant upon the tragic fates of their characters.“ Speziell über „Vij“ sagt er: „the humorous ending, coupled with other narrator passages, shows that he adopted an ironic, distanced attitude toward his hero“ (ibid., 35) und weist darauf hin, daß ein distanziertes Rasonieren wie bei Janin in der russischen Tradition (in der der Erzähler gewöhnlich mit dem tragischen Helden sympathisiert) eher isoliert dasteht. Busch versucht die Distanz zwischen Erzähler und Choma durch dessen „unziemliches Benehmen“ zu erklären („As gluttonous, hard-drinking, dishonest and philandering, he can be seen to have earned his fate.“ ibid.), eine These, die im Licht der obigen Ausführungen fehlt. Auch Vasil'evs (1992, 57) Versuch, den Epilog als eine Vereinigung des „komischen und tragischen Programms“ der Erzählung zu bezeichnen, rechnet nicht mit den gattungsmäßigen Gepflogenheiten der frenetischen Schule, mit der sich Gogol' in „Vij“ auseinandersetzt.

⁸⁴⁸ Dies kann man möglicherweise als eine Bekanntschaft Gogol's mit der Einführung westeuropäischer Schultraditionen auf ukrainischem Boden interpretieren. Alle orthodoxen Lehranstalten, die nach dem Ostroger Seminar (1580) auf ukrainischem Boden gegründet wurden, mußten mit den (v.a. polnischen) Jesuitenschulen konkurrieren. Der Einfluß jesuitischer Gymnasien war nach der Lubliner Union für den gesamten ostslavischen Bereich (über die Vermittlung der ukrainischen Gebiete) überaus wichtig; sie vermittelten in ihrem *trivium* nicht nur eine humanistisch-philologische, sondern auch eine westeuropäische weltliche Bildung. Traditionell war das Ziel der jesuitischen Ausbildung die Redekunst, gegen die wiederum der orthodoxe Klerus polemisierte (vgl. die tendenziöse Darstellung bei Voznjak 1975). So läßt sich auch der Vorname des Haupthelden auslegen. Der Name des gescheiterten *filosof* Choma (=Thomas) verweist zum ersten auf den ungläubigen Thomas aus dem Neuen Testament, der als Glaubensbeweise die Wunden Christi physisch wahrnehmen muß. Zum zweiten ist der Held ein Namensvetter des (von der jesuitischen Scholastik ob seiner dialektisch

ihn von seinen äußeren Merkmalen her in die Rhetorik-Klasse zurückversetzen: Gerade die *ritory* sind es, die ein (von Schlägen der älteren Schülern der Philosophie und Theologie) gezeichnetes Gesicht in Form einer „rhetorischen Trope“ zur Schau tragen. Es gibt einige Hinweise darauf, daß Rhetorik und Theologie eng zusammen gehören: erstens durch die Verschonung von Chaljava und Tiberij (und ihre Zusammenführung am Schluß), zweitens durch den Umstand, daß erst die Wunden der *ritory* (Schläge auf Augen und Mund) und des *bogoslov* Chaljava (eine zerschlagene Nase) zusammen ein – rhetorisch entstelltes – merkwürdiges und groteskes Gesicht ergeben. Dieses Zusammenführen von Rhetorik und Theologie mag auch richtungsweisend sein in bezug auf Gogol's 1834 aktuelles Selbstverständnis als Prediger des Schönen und Schrecklichen.

2.7. Auseinandersetzung mit der Problematik der Darstellung des Extremen in der *école frénétique*

Sven Spieker unterscheidet in seiner Untersuchung des Erhabenen⁸⁴⁹ bei Gogol' ein „ästhetisches“ (sinnlich erfahrbares) und „anästhetisches“ Sublimes. Ohne explizit auf die Erzählung „Vij“ Bezugzunehmen, charakterisiert er das „anästhetisch“ Sublime als den Bereich des Stummen, Unsichtbaren – und einer der gängigsten Repräsentation desselben – des Chthonischen („The anaesthetic sublime, on the other hand, represents the total absence of speech, invisibility, and the darkness of the earth.“ Spieker 1994, 124) Zweifellos sind die phantastischen nächtlichen Ungeheuer und auch der Vij selbst als ästhetische, d.h. wahrnehmbare, Personifikationen des Unsagbaren (Verbotenen), nicht Repräsentierbaren und Unschaubaren (bzw. nicht-Anschaulichen) konzipiert. Die meta-ästhetische Pointe der Erzählung liegt darin, daß man nicht hinschauen darf, also sich mit dem „anästhetisch Erhabenen“ begnügen soll⁸⁵⁰. Sie propa-

schätzten) Thomas von Aquin. Durch Chomas Tod werden in „Vij“ beide Thomas-Figuren verurteilt: die Forderung nach sinnlich faßbarer Evidenz und der verstandesmäßig-philosophische Zugang zum Glauben.

⁸⁴⁹ Spätestens seit Pseudo-Longinus' *Peri hypsous* wird die Diskussion um die Darstellung des Erhabenen mit rhetorischen Fragen (insb. der Tropik in der Elocutio) verbunden. Trotz des offensichtlichen Belangs für dieses Thema wird an dieser Stelle die Diskussion um das Erhabene bei Gogol' mit dem Verweis auf Spieker 1994 und den Beitrag von S. Kotzinger in diesem Sammelband zugunsten der psycho- und mnemotechnischen Fragestellung vernachlässigt. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß gerade der Philosoph des Sensualismus, E. Burke, die Bedeutung der Sprache in der Repräsentation des Sublimen hervorhob (vgl. den fünften Teil seines Werks „On the Sublime and Beautiful“ 1757, in dem ein Kapitel den Titel „Examples that Words May Affect without Raising Images“ trägt).

⁸⁵⁰ Vgl. Gogol's Brief an Aksakov über die ideale christliche Liebe (die als nicht-sinnlich definiert wird) vom 18.8.1842: „Только любовь, рожденная землей и привязанная к образам человека, только чувственная любовь, привязанная к образам человека, к лицу, к видимому, стоящему перед нами человеку, та любовь только не зрит Христа.“ (Gogol' XII, 95) In dieser Passage, die lexikalisch auf der Opposition zwischen *videt'* und dem kirchenslavischen *zret'* aufbaut, wird das Ästhetische (das sich auf den konkret „sichtbaren“ Menschen, sein „Bild“ konzentriert) explizit als negativ beurteilt. Eine ähnlich archaisierende Dublette des Wortes *glaz* finden wir in dem für den späten Gogol' typischen Ausdruck des *duchovnoe oko* (zur mit dieser Metapher arbeitenden Trope der blinden Chlobuevschen Fenster im 2. Teil der „Mertvyje duši“ vgl. Gončarov 1991, 23). Vgl. auch den Satz von Thomas a

giert entweder einen referenzlosen Text (der durch die Verwendung rhetorischer Verfahren wie Tautologie und Oxymoron, die Asemantizität anstreben, gewährleistet wird) oder aber die Absage an den Text als Ort der Notation der Aisthesis überhaupt. Die Beschreibung der Gespenster, d.h. das Aufzeichnen von Chomas sich verstärkenden nächtlichem Alptraum ist also unter dem Aspekt des ikonoklastischen Anspruchs Gogol's ein Fehlschlag: Deshalb opfert Gogol' am Ende der Fabula das fiktive Subjekt, über das die verbotene Aisthesis läuft.

Warum nun wird die Aisthesis abgelehnt und Chomas Schaulust bestraft?

In seinem hegelianisch inspirierten Artikel „Skul'ptura, živopis' i muzyka“ (1834) stellt Gogol' die beiden visuellen Künste Bildhauerei und Malerei unter die auditive, die Musik⁸⁵¹. Die Entwicklung von der heidnischen, rein sinnlichen Statue über die bereits mit Geist begabte Malerei des Mittelalters⁸⁵² wird durch die Kunst der Neuzeit, die Musik, gekrönt⁸⁵³; sie ist in diesem Artikel explizit mit dem Schweigen verknüpft („bezmolvie“, Gogol' VIII, 12), das von den groben Genüssen („grubye naslaždenija“, *ibid.*, VIII, 13) des 19. Jahrhunderts ablenken soll. Der Rückzug vom Sinnhaften und der Sinneswahrnehmung, der Aisthesis, präfiguriert also ein Verstummen, das auch die Stimme des Autors betreffen muß.

Kempis (1982, 6): „Stude ergo cor tuum ab amore visibile astrahere et ad invisibilia te transferre.“

⁸⁵¹ Auch wenn der Kommentator G. Fridlender als Entstehungszeit für diesen Artikel die Zeit zwischen Februar und September 1834 ansetzt (Gogol' VIII, 751), ist Gogol's eigene Datierung (1831) nicht gänzlich zu vernachlässigen. Die relativ wohlwollende Behandlung der Sinnhaftigkeit der Skulptur erinnert in ihrem pathetisch-exklamatorischen Stil an den frühen Artikel „Ženščina“ (entstanden 1830), in dem ideale Schönheit in einem weiblichen, an eine Marmorstatue gemahnenden Körper versinnbildlicht wird („Мраморная рука, сквозь которую светились голубые жилы [...]“ *ibid.*, VIII, 146; im Vergleich dazu der Artikel aus *Arabeski*: „Белая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой [...]“ *ibid.*, VIII, 10). Entsprechend schreibt Gogol' an Pogodin (22.1.1835), daß die *Arabeski* viel „Kindisches“ und „Altes“ enthalten (*ibid.*, VIII, 748). Augenscheinlich ist dieser in sich widersprüchliche Artikel in mehreren Phasen bearbeitet worden. Fridlender weist darauf hin, daß frühe Datierungen durch den Autor oft den Zeitpunkt der Entstehung des ersten Plans zum Text angeben (*ibid.*, VIII, 746). Vgl. auch die die Skulptur betreffende Metapher des Blicks der Schönen in den Spiegel, der die Spiegelszene der Oksana in „Noč' pered roždestvom“ (entstanden 1830-31) aufnimmt.

⁸⁵² Die Malerei wird explizit mit dem Blick verbunden („как вдохновенен и долог ясный взор ее“, Gogol' VIII, 11) und nimmt im übrigen dieselbe polyvalente Mittelstellung in der Musentriade ein wie die Philosophie in den durch die drei Figuren verkörperten Klassen in „Vij“. Langer (1991, 157) nennt das „Ukrainische“ in Gogol's Frühwerk das „lokale Äquivalent zu Malerei und Mittelalter“. Mit „Vij“ wiederum wird in Gogol's Werk das ukrainische Kapitel abgeschlossen; das würde bei einer Analogsetzung der Entwicklung Gogol's mit den drei genannten Phasen bedeuten, daß mit „Vij“ die Ästhetik visueller und visuell motivierter (also u.a. auch figurierter) Sinnlichkeit zu einem Ende kommt. Eine Ausnahme bildet das Fragment „Rim“ (1838-39), der mit einer plastischen Schilderung der sinnlich-antiken Schönheit der Annunciata beginnt. Gogol' selbst bezeichnet diesen Text, der 1842 (offensichtlich nur auf das inständige Drängen von Pogodin hin) im *Moskvitjanin* veröffentlicht wurde, als „otryvok“ (Gogol' VIII, 707). Offensichtlich distanzierte sich Gogol' bereits während der Entstehung des Textes von „Rim“ bzw. erkannte die Unvereinbarkeit seiner ethisch-religiösen, d.h. anti-ästhetischen Maximen mit dem begonnenen Projekt.

⁸⁵³ Langer (1991, 150) weist auf die Hochschätzung der Musik in Wackenroders „Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1796) hin, die Gogol' in einer russischen Übersetzung von 1826 zur Verfügung standen.

Der eigentliche Bruch mit der Ästhetik des Monströsen ist jedoch an dem Punkt anzusetzen, als Gogol' sich Ende 1834 von der *école frénétique* abwandte (Busch 1980, 29)⁸⁵⁴. Die Frenetische Schule bekämpfte durch das Aufgreifen morbider und skandalöser Themen (Hinrichtung, Krankheit, Folter, Leichenschändung und Prostitution) die herrschende Richtung des sternianschen Sentimentalismus; sie setzte in ihrer Verbindung grotesker Verfahren mit dem Thema des Verbrechens die englischen *gothics* fort, fügte jedoch urbane und moderne Momente hinzu.

Das Fragment „Krovavyj bandurist“ (1832)⁸⁵⁵ und die Erzählung „Strašnaja mest“ (die wohl zu Ende des Jahres 1831 entstand) stellen Gogol's erste Beiträge zum Frenetismus dar⁸⁵⁶. Als sein Höhepunkt sind in Gogol's Werk „Taras Bul'ba“ (Februar-März 1834) und v.a. die drei zu Ende des Jahres 1834 entstandenen Erzählungen „Nevskij prospekt“⁸⁵⁷, „Portret“ und „Vij“⁸⁵⁸ anzusehen. Insbesondere die letzten beiden Texte resümieren meta-poetisch Gogol's Beschäftigung mit der frenetischen Poetik. In „Portret“ geht es um zwei Maler, die auf den Irrweg geraten sind. Der eine porträtiert einen teuflischen Wucherer kurz vor dessen Tod so wirklichkeitsgetreu, daß er dem Diabolischen dadurch ein Fortleben in der Welt sichert, der andere verliert seine Kreativität, als er unter dem ihn verfolgenden Blick jenes Teufelsporträts zum Modemaler wird, der nur noch schablonenhafte Porträts der Adelligen malen kann⁸⁵⁹ – beide

⁸⁵⁴ Zum „frenetischen Zyklus“ (russ. „neistovaja škola“) und der Rezeption der französischen Frenetiker (Hugo, Janin, Sue, Balzac, Dumas) in Rußland war Vinogradovs Studie „Romantičeskij naturalizm. Žjul' Žanen i Gogol“ (in seinem Buch *Évoljucija rusckogo naturalizma*, 1929) auf die sich auch Buschs Aufsatz von 1980 stützt, richtungsweisend.

⁸⁵⁵ Die in der Ukraine situierte Erzählung „Krovavyj bandurist“ sollte in der *Biblioteka dlja čtenija* erscheinen, wurde aber wegen der Nähe zum französischen Frenetismus vom Zensor Nikitenko abgelehnt (Busch 1980, 29). Möglicherweise gab es hier auch eine polnische Bindeglied zum Frenetismus: *Zamek kaniowski* (1826/27) von Seweryn Goszczyński, das zur späteren sog. „ukrainischen Schule“ gerechnet wird.

⁸⁵⁶ Des weiteren nennt Busch (1980) die erste Version von „Taras Bul'ba“ aus den Jahren 1833-34 (die 1842er Version ist gesäubert!), weist aber in Anschluß auf Vinogradov darauf hin, daß es in „Taras Bul'ba“ kaum anatomische Beschreibungen des Horrors gibt, wie sie z.B. bei Janin zu finden sind (ibid., 32).

⁸⁵⁷ Busch (1980, 36) weist auf die Abhängigkeit von Jules Janins „L'âne mort et la femme guillotinée“ hin.

⁸⁵⁸ Busch (1980, 33) weist dies in bezug auf die Deskription des Inneren der Kirche nach: „[...] it points to a highly literary, Gotho-freneticist reworking of folk material.“ Ebenfalls typisch für die Frenetische Schule ist das Ende der Erzählung: „the humorous ending, coupled with other narrator passages, shows that he adopted an ironic, distanced attitude toward his hero“. Busch versucht die Distanz zwischen Erzähler und Choma durch dessen „unziemliches Benehmen“ zu erklären („As gluttonous, hard-drinking, dishonest and philandering, he can be seen to have earned his fate.“ ibid., 35).

⁸⁵⁹ Zum intertextuellen Bezug zur Legende über den Ikonenmaler Alimpij aus dem Kiever Paterikon vgl. W. Koschmal 1984. In diesem Artikel wird „Portret“ in bezug auf maßgebliche Normen der Ikonenmalerei („Selbstabbildung“ des *nerukotvornyj obraz* als Inkarnation des Abgebildeten) untersucht (Koschmal 1984, 214). Die Augen des Wucherers auf dem Bild blicken lebendig und tot zugleich („так живо и вместе мертвою“ und sind darin paradox – ebenso wie die weit geöffneten, jedoch blinden Augen der *pannočka* („...открыла мертвые глаза свои. Но не видя ничего...“, Gogol' II, 208). Die Eigenschaft des Dargestellten, auf dem Bild lebendig (*živoj*) anzusehen wird zum einen als Fluch und Teufelswerk verstanden, zum andern als falsche Repräsentationstechnik verurteilt (hier bestätigt sich Gogol's Antirealismus und -mimetismus). Da die weltliche Malerei ja das „(Auf)Schreiben des Lebendigen“ (*živo-pis'*) ist, ist sie immer in Gefahr, Gott als den einzigen Schöpfer von Leben zu lästern.

beide brechen mit der Kunst, der erstere wird (vorübergehend) Mönch, der zweite ein irrer Millionär, der die Bilder anderer Künstler aufkauft, um sie zu zerstören; „Portret“ enthält einige Passagen, die sich explizit mit künstlerischer Repräsentation befassen⁸⁶⁰. In „Vij“ dagegen schlägt sich Gogol's Krise der Darstellung nicht explizit kunsttheoretisch nieder, sondern wird durch den Ausgang der Handlung indiziert: Durch den Tod des neugierigen und nach Sensationen hungernden Helden wird der Schaulust (als geschärfter Aisthesis) eine Absage erteilt. Während die Künstlernovelle „Portret“ bereits ganz und gar in der Großstadt situiert ist, verbinden sich in dem weit originelleren „Vij“ volkstümlicher Hexen- und Dämonenglaube mit urbaner Neuzeitlichkeit⁸⁶¹ auf einem räumlich und zeitlichen imaginären Territorium des Umlands der ehemaligen Hauptstadt Kiev⁸⁶². Auch wenn „Portret“ in der ersten Fassung, die 1835 in *Arabeski* veröffentlicht wurde, stark von frenetischen Verfahren gekennzeichnet ist (Busch 1980, 39), geht es in diesem Text, ähnlich wie in „Vij“ um die Formulierung eines Darstellungsverdikts. Neben Čertkovs expliziter Auseinandersetzung mit frenetischem Gedankengut wirft die Handlung von „Portret“ selbst die Frage auf, ob die Malerei ihr Objekt in der *golaja natura* repräsentieren darf⁸⁶³. Vinogradov sah zu Recht in „Portret“ den Bruch Gogol's mit der frenetischen Schule, und zwar an dem Punkt, wo sie die naturalistische

ebenso wie die weit geöffneten, jedoch blinden Augen der *pannočka* („...открыла мертвые глаза свои. Но не видя ничего...“, Gogol' II, 208). Die Eigenschaft des Dargestellten, auf dem Bild lebendig (*živoj*) anzusehen wird zum einen als Fluch und Teufelswerk verstanden, zum andern als falsche Repräsentationstechnik verurteilt (hier bestätigt sich Gogol's Antirealismus und -mimetismus). Da die weltliche Malerei ja das „(Auf)Schreiben des Lebendigen“ (*živo-pis'*) ist, ist sie immer in Gefahr, Gott als den einzigen Schöpfer von Leben zu lästern.

⁸⁶⁰ V.a. in der späteren Fassung: „[...] девятнадцатый век кое в чем значительно их [Raffael, Tizian etc.; N.D.-M.] опередил, что подражание природе как-то сделалось теперь ярче, живее, ближе;“ – „[...] Какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы.“ (Gogol' III, 86, 112)

⁸⁶¹ Vgl. Vinogradovs (1929, 101-102) – allerdings etwas vereinfachte – Charakterisierung des Übergangs vom „Primitivismus“ der „Dorfidyllen“ zum „Alltag der Hauptstadt“ in Gogol's Werken: „Гоголь преодолевая свой юный сентиментализм и ‚деревенские‘, захолустные мотивы Вальтер-Скоттовского типа, ищет материал для романтических тем в коллизиях сложного, лихорадочно-пестрого столичного быта. Многоплановость художественного изображения Петербурга являла резкий контраст сентиментальным примитивизмом сельских идиллий, и переход от одной тематики к другой представлял естественный художественный процесс диалектикей смены отживающих форм новыми.“ Vinogradov hatte sich – wie auch die anderen Formalisten – kaum mit den frühen ‚ukrainischen‘ Texten Gogol's auseinandergesetzt, was sowohl das vorschnelle negative Urteil als auch die Vernachlässigung vom Text „Vij“, der im Kontext der späteren Erzählungen zu sehen ist, erklärt.

⁸⁶² Zwischen der Schilderung Kievs als des deklassierten Zentrums der ostslavischen Welt und der verfallenen Kirche besteht eine Analogie, die auf der allegorischen Ebene die politische und religiöse Aussage von „Vij“ ausmacht.

⁸⁶³ In der *Arabeski*-Fassung ist die Rede vom verbrecherischen Pinsel des Malers: „[...] ростовщик, которого я, окаянный, дерзнул изобразить преступною своею кистью.“ (Gogol' III, 443) In der 1842-er Fassung beschreibt der spätere Mönch seine Arbeit an dem Porträt des Wucherers als eine gegen seine Intuition erzwungene „Naturtreue“: „[...] я с отвращением писал его, я не чувствовал в то время никакой любви к своей работе. Насильно хотел покорить себя и бездушно, загнувши все, быть верным природе.“ (Gogol' III, 136)

Repräsentation der schrecklichen Realität fordert (Vinogradov 1925, 219)⁸⁶⁴. Busch (1980, 40) schreibt, daß Gogol' die frenetische Schule ob ihrer Forderung nach klinischer Genauigkeit ablehnte: „From Chertkov's reaction one can infer that extreme fidelity to nature in art results from treading beyond the limits reserved for mortals and leads to the horrific and unaesthetic.“ Buschs richtige Beobachtung erfordert jedoch eine Erläuterung in unserem Sinne: Da die Aisthesis in erster Linie vom „Unästhetischen“, Extremen, Häßlichen zehrt, bedeutet jene Absage Gogol's an die frenetische Schule, deren naturalistisch-physiologische Phantastik er bis 1834 mitträgt und die in der Schilderung der Ungeheuer in „Vij“ ein letztes Mal kulminiert⁸⁶⁵, jene ikonoklastische Wendung in seiner Poetik, die hier beschrieben wird.

Gestützt auf Vinogradovs Analyse von Gogol's „Portret“ als frenetischen Text soll anhand von „Vij“ eine Bestandaufnahme der Gogol'schen Poetik und seiner (noch) grotesken Ästhetik, aber bereits in Richtung der außerästhetischen Sphäre strebenden Intentionen zu Ende des Jahres 1834 versucht werden. Die Bestimmung der dilemmatischen Position, in die sich Gogol' durch den Widerspruch zwischen der ihm ureigenen Poetik der Figuration und seinem ebenfalls poetisch definierten religiösen Anspruch versetzt sah, kann als Aufgeben der grotesken Figuration zugunsten einer non-figurierten, an(ti)ästhetisch erhabenen Poetik der Apophatik⁸⁶⁶, verstanden werden.

⁸⁶⁴ Busch (1980, 42) setzt den Bruch mit der frenetischen Schule erst mit dem *Revizor* (1835-6) an. Gogol's Rückzug von der Beschreibung des Monströsen läßt sich an der Tilgung eines großen Teils der nächtlichen Episoden aus der endgültigen Fassung ablesen (vgl. die minutiöse Beschreibung der Ungeheuer in der früheren Fassung; Gogol' II, 574ff.). Über den *Revizor* als entscheidenden Punkt, an dem auch die Leserrezeption und Gogol's eigene Deutung auseinandergehen, vgl. Gončarov (1991, 12): „Это расхождение имеет четкую границу – появление на свет комедии ‚Ревизор‘. Она обозначила ощутимый сдвиг поэтической системы Гоголя, сдвиг, связанный с формированием писательской моральной философии.“ Eine explizite Distanzierung von den „Franzosen“ findet sich in Gogol's 1835 begonnenem Artikel „O dviženii žurnal'noj literatury v 1834 i 1835 godu“ (erschieden in der ersten Nummer des *Sovremennik*, 1836): „Французскую литературу одни приняли с детским энтузиазмом, утверждали, что модные писатели проникнули тайны сердца человеческого, дотоле сокровенное для Сервантеса, для Шекспира [...]“ (Gogol' VIII, 172).

⁸⁶⁵ Ševyrev bestärkte Gogol' in dieser Wende offensichtlich durch seine Kritik an der detaillierten Beschreibung des Monströsen und Häßlichen: „Ужасное не может быть подробно: призрак тогда страшен когда в нем есть какая-то неопределенность; если же вы в призраке умеете разглядеть слизистую пирамиду с какими-то челюстями, вместо ног, и с языком вверху [...] тут же не будет ничего страшного – и ужасное переходит просто в уродливое.“ (Zit. in Zelinskij 1910, 71) Die Kritik richtet sich sowohl gegen das Scheitern der Szene in der dritten Nacht, durch das „Unbestimmte“ (vgl. Todorov) eine phantastische Wirkung hervorzubringen, als auch gegen die gesteigerte Aisthesis des Ekels. Sowohl Ševyrevs als auch Belinskijs Kritik an der Phantastik in „Vij“ nimmt jedoch das Untergraben des Wahrscheinlichkeitsmodells und der Kausallogik durch die Doppelstruktur (Tag-Nacht) nicht in Betracht und beachtet nur die Schreckensszenen *à la frénétique*.

⁸⁶⁶ Wie sie von Gončarov 1991 beschrieben wurde.

2.8. Unsichtbarkeit des Helden und des Autors

Choma stirbt nicht durch das Erblicken des Schrecklichen, sondern durch den Blickwechsel, d.h. seinen Blick, der ein Gesehenwerden auslöst. „Khoma is betrayed by his own glance, so that ‚not to look‘ here means ‚to be invisible‘: you must not look at something horrible; the temptation is great, but you must not yield to it; if you look, then you yourself will be seen, and there is no salvation for you.“ (Stilman 1974, 37) Die *pannočka* wird als blind beschrieben⁸⁶⁷, d.h. Choma ist für sie (und alle Gespenster außer dem Vij) unsichtbar. Diese Unsichtbarkeit, die in krassem Mißverhältnis steht zu seinen eigenen starken visuellen Eindrücken, schützt ihn vor den Angriffen der Untoten und Vampire.

Cynthia Chase bringt das Motiv des Wunsches nach Unsichtbarkeit bei W. Wordsworth (*The Prelude*) und J.J. Rousseau (*Les Rêveries du promeneur solitaire*) mit dem Ring des Gyges in Verbindung, der dem Helden die Möglichkeit sexueller Freizügigkeit gibt. Zugleich ist diese Tarnkappe Vorbedingung für das Verfassen von fiktionalen Texten („[...] Rousseau’s imagination of invisibility is a conception of the condition of his own writing as fiction.“ Chase 1986, 35), die bei Rousseau – ebenso wie eine gute Tat – unmotiviert und ohne dahinterstehende Intention sein sollen⁸⁶⁸.

Was bedeutet nun Chomas (wenn auch unfreiwillige) Preisgabe der eigenen Unsichtbarkeit durch sein „Hinsehen“? Die Aufdeckung und Bestrafung sexueller Freiheiten (so lautet Rancour-Laferrieres These von 1978) oder die Bestrafung der Figur (und der in ihr verkörperten epistemologischen ‚Neugier‘ des als sensualistisch ausgewiesenen modernen Menschen⁸⁶⁹) durch das Herauswerfen aus der Fiktion bzw. der Funktion der erlebenden/wahnehmenden Instanz? Das Auslöschen von Chomas Personentext wird dergestalt zu einer ‚Rache‘ des romantischen Textes am aufgeklärten Helden. In Goyas *Capricho* Nr. 43 „El sueño de la razon produce monstruos“ (1797/98) ist nicht der „Schlaf der Vernunft“ verhängnisvoll, sondern vielmehr ihr „Traum“ (ihr Anderes, Unbewußtes); sowohl im Spanischen wie auch im Russischen verfügen *sueño/son* über eine Polysemie (sie können beide sowohl ‚Schlaf‘ als auch ‚Traum‘ bedeuten)⁸⁷⁰. Der Traum gebiert Gespenster, die sich gegen

⁸⁶⁷ „...открыла мертвые глаза свои. Но не видя ничего...“ (Gogol’ II, 208).

⁸⁶⁸ Hinter dieser Forderung steht das Kantsche Postulat der Abwesenheit des Interesses/eines Motivs als Bedingung für das Entstehen eines Kunstwerks in „Kritik der Urteilskraft“ (Chase 1986, 35).

⁸⁶⁹ Chomas Nachtwachen haben sowohl libidinös als auch ökonomisch (neu-)gierige Aspekte: Er kann dem Anblick sowohl des Schönen als auch Häßlichen ebensowenig widerstehen wie dem angebotenen Sold für seinen nächtlichen Dienst.

⁸⁷⁰ Vgl. Preisendanz (1992, 124) zu Goyas Kommentar zu seinen *Caprichos*: „Dann, wenn es tagt, entweichen sie, jedes nach seiner Seite: Hexen, Kobolde, Visionen, phantastische Bilder. Nur gut, daß sich dieses Volk nur nachts und im Dunkel zeigt. Niemand konnte herausfinden, wo es sich tagsüber einschließt und verbirgt“. Wo von phantastischer Kunst die Rede ist, kommt dieses Bild fast unweigerlich zur Sprache, dessen Inschrift sich jedoch nicht eindeutig ins Deutsche übersetzen läßt. Denn *sueño* kann Schlaf oder Traum bedeuten, und diese Doppeldeutigkeit hat Gewicht.“ Preisendanz plädiert für die Lesart ‚Traum‘, d.h. „razon“

das Ich richten; diese Gespenster sind für die letzte Wendung in der Fabula von „Vij“ verantwortlich. Auf der Handlungsebene und in der Erzählerstruktur des Textes bedeutet dies: das Ende von Chomas Geschichte; die Beschreibung und Erklärung von Chomas Tod eignet bereits anderen Personen, die das Ende Chomas – so darf man annehmen – verharmlosend verfälschen und so zu einem Teil *ihrer* Geschichte machen. Die nur durch Choma aufzuklärende Auflösung der im Laufe des Textes aufgeworfenen Rätsel (der Status der nächtlichen Ereignisse und ihre Verbindung zu den Analogien im Alltag, die phantastische Identität der *pannočka* mit der Hexe etc.) erfahren wir nicht aus diesem – gemäß der Todorovschen Terminologie – im Grunde phantastischen Text, der nur auf der Oberfläche märchenhaft-wunderbar in einem scherzhaften Gespräch endet (Tiberijs Behauptung, alle Hexen hätten Schwänze). Das Ende von „Vij“ läßt diese Fragen offen.

Wie oben bereits angedeutet, ist es der Autor selbst, der (gemeinsam mit Choma) aus der Geschichte aussteigt, als sie droht, ihren Status der Unmotiviertheit zu verlieren, zu einer Aussage über ihn selbst zu werden. Ein ähnliches Verfahren einer *Anti-motivacija*, dort jedoch von einer sternianischen *motivirovka* geleitet, findet man im abrupten Ende der Erzählung „Ivan Federovoč Špon'ka i ego tetuška“, wo ebenfalls der Verdacht naheliegt, daß der Autor um die Glaubwürdigkeit des *fiktiven* Status der Träume seiner Figur fürchtet. Der reale Autor kappt den Faden der Geschichte, bevor es zur Auflösung der Knotens kommt. Und dies an der Stelle, wo eigene Psyche und Psychopoetik im Sinne einer ausschließlichen *motivacija* des Textes durch das Unbewußte des Autors drohen, sich zu nahe kommen. Sobald Choma erkannt ist, ist er als Urheberinstanz nicht mehr unsichtbar, und seine Fabula (und Aisthesis) wird vom Autor bewußt völlig ausgelöscht. Nachdem Choma „vor Schreck den Geist aufgegeben hat“ („*тыт же вылетел дух из него от страха*“, Gogol' II, 217), scheint ihn der Priester, der nach dem Hahnenschrei die Kirche betritt, gar nicht zu bemerken, gerade so, als hätte er sich in Luft aufgelöst. Der Teil des Autors, der an den *filosof* gebunden ist, wird abgestoßen, die Rhetorik und Theologie jedoch bleiben als Identifikationspositionen bestehen.

2.9. Das groteske *monstrum* als Index des Verdrängten und Undarstellbaren

Spieker (1994, 128-129) stellt das ästhetisch Sublime (mit den Merkmalen: hoch, sichtbar, leicht, geordnet) dem anästhetischen Sublimen (Merkmale: enorme Tiefe, Unsichtbarkeit, Schwere, Dunkelheit und Bindung an die Erde) gegenüber. Wenn die Gespenster in der Kirche auf den Bereich des „anästhetisch Erhabenen“ verweisen, dann haben sie im Text nicht nur die Funktion der Verkörperung des Häßlichen, Unästhetischen, sondern sie sind eine (noch im

im Sinne einer „subjektiven Potenz“, die eine „Wiederkehr von Verdrängtem, rational Ausgegrenztem“ erlaubt. Die Deutung von „razon“ als einer „objektiven Instanz“ (also ‚Schlaf der Vernunft‘) im Sinne der ‚Aufklärung‘ legt die Zeichnung als „Warnung vor dem Rückfall in geschichtlich Überwundenes, vor einer bewußtseinsgeschichtlichen Regression“ aus (ibid.). Den Bezug von Gogol's Phantastik zu den Caprichos hat bereits Šambinago in seiner *Trilogija romantizma* am Anfang des Jahrhunderts hergestellt.

Rahmen der Aisthesis liegende) Repräsentation des Anästhetischen (und des dem Bewußtsein nicht Zugänglichen).

Spieker spricht im Zusammenhang mit dem „anästhetisch Erhabenen“ auch vom Dionysischen und dem Chaos der Schöpfung („represents the chaos of creation“ Spieker 1994, 128). Über das Dionysische ist die Verbindung zum Unbewußten, und damit zur Sexualität geschaffen, deren Repräsentationen in den phantastischen Passagen als Gespenster zu finden sind. Aber nicht nur im Sinne einer einfachen symbolischen Signifikation, sondern vielmehr als Repräsentation der Unmöglichkeit von Repräsentation der nächtlichen Erlebnisse (v.a. von der Textoberfläche ist das Sexuelle zwar größtenteils getilgt, die Verquickung von Vergessen, Erinnerung und Angst in bezug auf die mit einem sexuellen Akt verbundene *pannočka*-Episode wird jedoch immer wieder thematisiert). Obzwar die einzelnen Ungeheuer scheinbar anschaulich geschildert werden, kann sich der Leser – allein ob der phantastischen Umstände – kein stabiles „Bild“ von den nächtlichen Ereignissen in der Kirche machen. Der Vij und die Monstren sind das undarstellbare Es⁸⁷¹ das beinahe Verschwindende (dies bilden ikonisch die Kürze und die ephemere Qualität der Laute des Namens ab), das beinahe Getilgte (die Beschreibungen des Vij wurden vom Autor stark gekürzt; vgl. die Varianten).

Die Psychoanalyse nennt das Nicht-Darstellbare das Verdrängte. Es ist aber nie nur das Verdrängte selbst, dem durch die Verfahren der Verschiebung und Verdichtung doch eine gewisse Darstellung zukommt, das in der Kunst repräsentiert wird wird (im Sinne einer umgehenden Erinnerungs-„Abfuhr“); insbesondere das romantische Kunstwerk signifiziert die Verdrängung selbst, d.h. reflektiert ihre Verfahren mit, was an sich als manieristisches Verfahren anzusehen wäre. Man könnte auch sagen, daß (neben der romantischen Ironie) die Darstellung von Nicht-Darstellbarkeit und die ihr zur Verfügung stehenden Mechanismen der Entstellung und Maskierung die romantische Ausprägung einer (typologisch definierten) manieristischen Verfremdung sind.

2.10. Absage an die *aisthesis* und die Ästhetik

Die Thematisierung des Darstellungsverbots in „Vij“ kann man neben der rein psychologischen Sichtweise auch historio-soziologisch erklären. „Vij“ erzählt anhand des Schicksals einer an der „Epochenschwelle“ stehenden Pícarofigur vom Einzug der Moderne; „Modern“ bedeutet auch im Rußland des 18. und frühen 19. Jahrhunderts einen Bruch, der sich als

⁸⁷¹ „The sublime, from the point of view of *Wirkungsästhetik*, does not ‚represent‘ anything except for the impossibility of representation (of the Absolute, the Godhead, etc.) itself.“ (Spieker 1994, 123) Vgl. auch Kayser (1960, 137) in seiner Definition der Groteske über das „Es“ und das „Versagen der physischen Weltorientierung“: „Wer aber bewirkt die Entfremdung der Welt, wer kündigt sich in der bedrohlichen Hintergründigkeit an? [...] Was einbricht, bleibt unfaßbar, undeutbar, impersonal. Wir können eine neue Wendung gebrauchen: *das Groteske ist die Gestaltung des ‚Es‘*, jenes ‚spukhaften‘ Es, das AMMANN als die dritte Bedeutung des Impersonale (neben der psychologischen – es freut mich – und der kosmischen – es regnet, es blitzt) bestimmt hat.“

innerpsychischer Gegensatz abzuzeichnen beginnt, und in der Vorstellung zweier getrennter Sphären kulminiert (das Es und das Ich, das Unbewußte und das Bewußte). Die aus diesem Gegensatz resultierenden Spannungen schlagen sich in den ebenfalls zu dieser Zeit ‚entdeckten‘ seelischen Krankheiten nieder, die Freud später unter dem Begriff der Neurose beschreiben wird. Die Neurose beruht zum größten Teil auf dem Auseinanderklaffen von Es und Über-Ich, von Ist und Soll. Die Kunst, insb. die Literatur, war in Rußland v.a. ab der Romantik gefordert, Mechanismen der Bewältigung eines verpönten, verdrängten Istzustands, einer mißlichen Ungeordnetheit der russischen Welt der Realien, Sitten, die im Vergleich mit Westeuropa mangelhafte Zivilisation annehmbar darzustellen, die eigene, neue Identität so vorteilhaft wie möglich zu definieren⁸⁷². Zweifellos ist dies das Problem Gogol's bei der Niederschrift des zweiten Teils der *Toten Seelen*. Die Realität – zu einem bedeutenden Teil davon wird in wachsendem Maße der eigene schwache, defizitäre, kranke Körper – wird als unvollkommen und daher unaufschreibbar erkannt; diese Erkenntnis wirkt traumatisierend (Döring-Smirnov 1994, 79). Ebenso wird die literarische Vergangenheit zum Trauma.

Offensichtlich lehnte Gogol' die zwiespältige Empfindung der ästhetisch bedingten Lust-Unlust ab, die die naturalistische Schilderung des Schrecklichen begleitet (s.u.). Alternativ zu der positiv formulierten Spiekerschen These, daß es Gogol' darum ging, in der Tradition der Apophatik das Nichts darzustellen (Spieker 1994, 123), wäre eine Erklärung ex negativo möglich: Gogol' neigte ab 1835⁸⁷³ in wachsendem Maße dazu, die extreme Aisthesis ob ihrer psychischen Funktion für die Mnemotechnik auszuschalten⁸⁷⁴. Der rhetorische Begriff des ‚Schmuckes‘ (*ornatus*) wird im Text als euphemistischer Ausdruck für Wundmale und Entstellungen auf dem Gesicht gebraucht: „украшение в виде риторического трона“ (Gogol' II, 177). So werden die Einritzungen der Mnemotechnik als im Kursus der Rhetorik beigebrachte Wunden erkannt. Die rhetorisch versierte Beschreibung von Abgründen und

⁸⁷² Vgl. J.R. Döring-Smirnov (1994, 81) zum Verfahren der Negation in den Epistolarwerken Čaadaevs und Gogol's: „Die *Selbst-Negierung* erfahren Čaadaev und Gogol' gleichermaßen im axiologischen Kontext der gegenwärtigen *Nichtigkeit Rußlands*. Beide Autoren identifizieren sich mit diesem Chronotopos.“

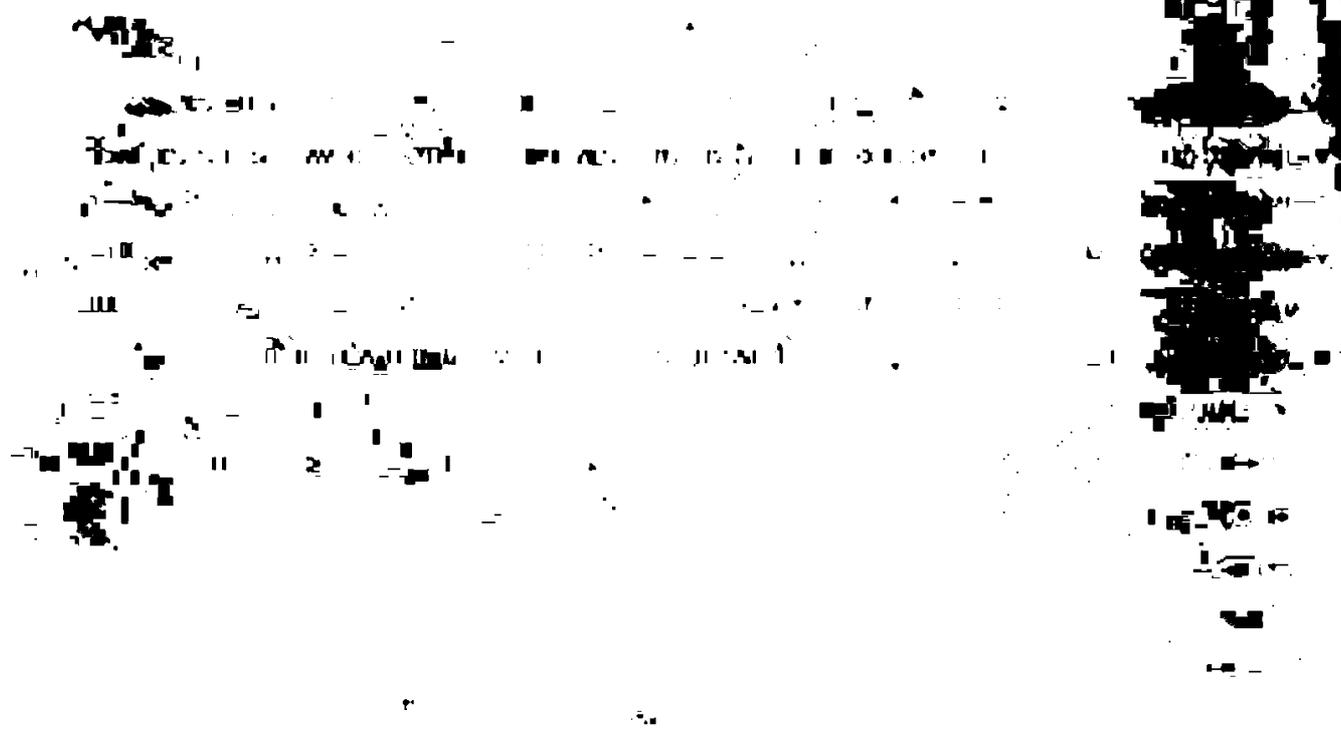
⁸⁷³ Daß „Vij“ als der Wendepunkt in dieser Entwicklung anzusehen ist, ist daraus ersichtlich, daß Gogol' bereits zu Beginn des Jahres 1835 die Phantastik hinter sich ließ und stilistisch andere Wege ging: Gogol' schrieb Werke wie „Koljaska“ oder *Revizor*, die bereits eine realistische Poetik vorwegnehmen bzw. begann mit der Arbeit an „Mertvyje duši“. „Vij“ ist somit als die letzte bedeutsame Erzählung Gogol's zu sehen (ausgenommen *Šinel'*).

⁸⁷⁴ Gogol' schickte seiner Werkausgabe im Jahre 1842 folgende Zeilen voraus, die in diesem Licht weder reine *captatio benevolentiae* noch eine Kaprice zu sein scheinen: „...я пересмотрел их вновь: много незрелого, много необдуманного, много детски-несовершенного! [...] Всю первую часть следовало бы исключить вовсе. Это первоначальные ученические опыты, недостойные строгого внимания читателя; но при них чувствовались первые сладкие минуты молодого вдохновения, и мне стало жалко исключить их, как жалко исторгнуть из памяти первые игры невозвратной юности. Снисходительный читатель может пропустить весь первый том и начать чтение со второго.“ (Gogol' I, 318, H.d.A.) Der Autor schlägt dem Leser vor, das Frühwerk zu ignorieren, ist zugleich aber nicht fähig, es aus seinem Gesamtwerk auszuschließen. Um welche Art von Phantomband handelt es hier also? Ein Denkmal dem Abgeschriebenen, Vergangenen, das aber trotzdem im Gedächtnis eingeschrieben bleibt?

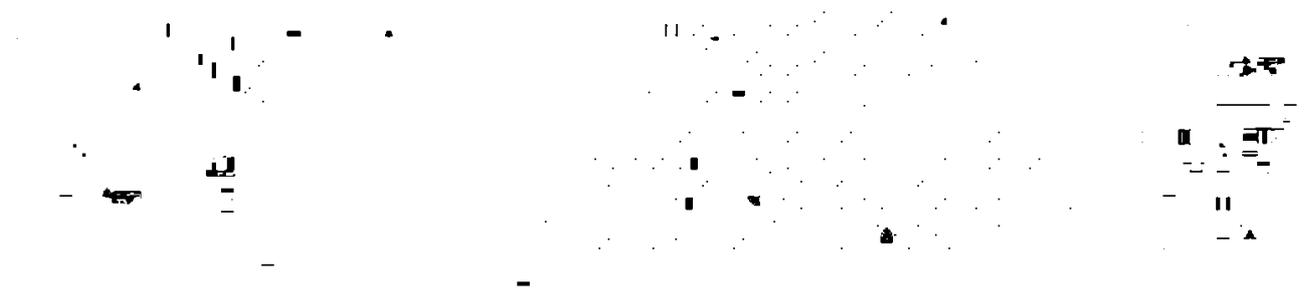
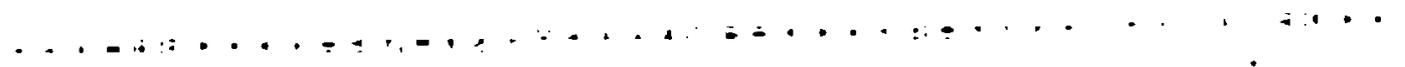
Monstrositäten⁸⁷⁵ als Niederschlag extremer, traumatischer Erfahrung (in den Texten erscheint sie meist, auch wenn es sich um Träume handelt, als Sinneswahrnehmung) wurde immer mehr zum peinigenden Erinnerungssystem⁸⁷⁶, das die fiktive Welt seiner künstlerischen Prosatexte zum beengenden, da persönlichen, Gedächtnisraum machte. Hier ist auch der Grund zu suchen, warum Gogol' später den fiktiven Raum ganz verläßt, und mit seinen *Vybrannye mesta*, die nicht mehr nach künstlerisch-ästhetischen Regeln gebaut sind, eine Tür hinter sich zuschlägt.

⁸⁷⁵ Das Gemälde mit einer Teufelsdarstellung in „Noč' pered roždestvom“, die Hexen in „Propavšaja gramota“, die sich in der gleichen Erzählung plötzlich in der flachen Steppe auftuenden Schluchten (vgl. auch „Zakoldovannoe mesto“), die unheimliche Landschaft in „Strašnaja mest“, die Augen in „Portret“, die Ungeheuer in „Vij“ u. v. a.

⁸⁷⁶ Über den Zwang zur Amnesie des „melancholisch-narzißtischen Typus“ (hier im Symbolismus) vgl. Hansen-Löve (1992, 211): „Wiederholungszwang und Erinnerungszwang weisen demnach in dieselbe letale Richtung.“



11



IX. GOGOL' ALS ROMANTISCHER PSYCHOPATH UND PSYCHOPOET

1. Nach der ‚toten Seele‘

Wenn man die Vorstellung vom autonomen Subjekt im allgemeinen und vom Subjekt als Autor eines Textes im Besonderen als historisches Spezifikum der Moderne ansieht, heißt dies, daß erst der Text sein Subjekt (den Autor) konstituiert⁸⁷⁷. Die romantische Literatur weiß um diese Fabriziertheit des Subjekts und setzt dieses Wissen spielerisch ein. Gogol's Texte nehmen in diesem Zusammenhang eine besondere Position ein: Die Unterworfenheit des Subjekts (unterworfen ist es v.a. Texten) wird als lebensbedrohend aufgefaßt. Gogol' schreibt als eines seiner letzten künstlerischen Werke die *Toten Seelen* – ein ‚Poem‘, das eine Ansammlung von typischen (d.h. toten) Identitäten enthält. Gogol' schafft hier ein prärealistisches Wachsfigurenkabinett, das die Gesellschaft bereits als individualisiert darstellt, als mortifiziert, nationalisiert (in zweifachem Sinne), vom 19. Jahrhundert erzogen und in seine Ökonomie eingliedert (bedeutsam ist hier eben das Paradigmatische, Serienhafte der Figuren, das in den früheren Texten Gogol's noch fehlt). Und Gogol' selbst ist maßgeblich beteiligt an der Herausbildung des imperialistischen Diskurses, der all dem eine nationale Reichweite verleiht.

Gogol' schien (beschäftigt mit Antworten auf die Kritik an seinem Werk) die Qualität seiner Darstellung des Todes der russischen Seele nur halb zu begreifen. Intuitiv erkannte er jedoch den Prozeß der Moderne, ihren Drang zum *prosveščenie* und zur Verweltlichung und versuchte, das Rad der Geschichte zurück- oder weiterzudrehen, zum Reich Gottes. Er wendet sich (wie später noch viele russische Denker nach ihm) ab vom Subjekt als Figur und Maske und schreibt den zweiten Teil des ‚Poems‘, mit dem er seine eigene frühere Identität durchstreicht und sich in gewisser Weise als Autor künstlerischer Texte verleugnet. Der zweite Teil von MD läßt sich daher schwerlich als mißlungen bezeichnen, er war vielmehr von vornherein unschreibbar⁸⁷⁸. Gogol' kommt zu dem Schluß, daß jeder Text, der ihn (und das Publikum) ästhetisch befriedigt, ihn selbst weiter in seiner subjektiven Identität, seiner alten Maske, bestätigt, ihn mortifiziert und immer weiter vom kollektiven ewigen Leben entfernt⁸⁷⁹. Gogol' hört auf, künstlerische Texte zu

⁸⁷⁷ Am wirksamsten formuliert von der französischen Freudkritik. Vgl. Baudry (1971, 77) im Anschluß an Derridas *Die Schrift und die Differenz*: „Hier meldet sich ein weitverbreitetes ideologisches Schema zu Wort: man verlangt psychologisierend von einem Subjekt Auskunft über sein Werk und macht sich die Unangemessenheit der Frage zunutze [...]“

⁸⁷⁸ „Он нарисовал в своей книге ‚Мертвые души‘, сам нарисовал рисунок обложки: там были жареные куры, что-то для закуски, но там не было бреда Гоголя. Не было ощущения человека, который живет в бесконечно большой стране, едет по бесконечным дорогам; ищет невозможного, ищет воскресения тех, которые никогда не жили. ‚Мертвые души‘ не дописаны потому, что их нельзя было воскресить.“ (Šklovskij 1981, 324)

⁸⁷⁹ Döring-Smirnov (1994, 85-86) spricht im Fall von Čaadaev und Gogol' von einem „Verzicht auf Unterscheidung, auf öffentliche Bekundung von Individualität“, der der Verzicht auf eine „monologische Repräsentation ihres philosophischen Systems, ihres künstlerischen

schreiben, schreibt katechetische, didaktische Texte, in denen er auf seine frühere Poetik und damit seine künstlerische Persönlichkeit verzichtet (sogar in den Briefen fehlt oft das Persönliche – es wird reduziert auf ein Mindestmaß der Klagen über körperliche Gebrechen des sich annihilierenden Autors Gogol'). Ohne Zweifel ein konzeptueller Akt, der auf einer anderen Ebene verhandelt werden muß, als die vom Künstler Gogol' verfaßten Texte aus den dreißiger Jahren.

Doch zuvor ein kurzer Überblick über die wichtigsten Verfahren der psychosomatischen Rhetorik in den künstlerischen Texten Gogol's.

2. Die somatische Semantik der Verfahren

In bezug auf die Rhetorik des Körpers scheint es sinnvoll, den semiotischen Aspekt der Freudschen Triebtheorie einzubeziehen: „[...] der Übergang vom Somatischen zum Psychischen gehört im Falle des Triebes nicht ins Gebiet der Wahrnehmungen; der Trieb ist nicht einfach der zurückgeworfene und registrierte innere Aufschrei eines Organs; [...] Er folgt dem Konzept der Repräsentation (das Verb lautet: ‚repräsentieren‘), das einen Vorgang von ‚semiotischem‘ Charakter impliziert. Hier kündigt sich die ‚zweite Topik‘ an, wo Freud dem *Es* einen Gutteil dieser repräsentativen Funktion zuschreiben wird.“ (Starobinski 1987, 25) In bezug auf die Traumarbeit (und analog auch für die Verfahren der Poetik) bedeutet dies: „[...] der somatische Reiz ist der Ausgangspunkt für eine doppelte Übersetzung: er gibt zunächst Anlaß zu einer Entfaltung der *latenten Gedanken*, in denen der Trieb rückhaltlos zum Ausdruck kommt; dann geht er – durch Verzerrungen und die Verwendung von Bilderrätseln, deren Rhetorik von Freud minutiös dargelegt worden ist – in den *manifesten* Traum über.“ (ibid., 23). Starobinski verfolgt Freuds „Leibreiztheorie“ auf die „Coenaesthesia“ in einer frühen psychiatrischen Schrift (1794) von J. Chr. Reil (Starobinski 1987, 15-16) zurück.

Starobinski führt verschiedene Irregularitäten der „Coenaesthesia“⁸⁸⁰ an. Zuallererst zu nennen wäre die aus der irregulären Coenaesthesia geborene Hyperbolik, die in Gogol's Werk eines der wichtigsten Verfahren ist⁸⁸¹. Sie geht auf einen Riesigkeitswahn (nicht zu

Werks“ folgt. Gogol's bewährte Erzähltechnik der 1830er Jahre, der *skaz*, hat streng monologischen Charakter.

⁸⁸⁰ Der (laut Starobinski auch in der Romantik verbreitete) Begriff stammt aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert und wurde geprägt von Reil, der ihn folgendermaßen definiert: „Das *Gemeingefühl* (Coenaesthesia), durch welches der Seele der Zustand ihres Körpers vorgestellt wird, und zwar vermittelt der Nerven, die allgemein durch den Körper verbreitet sind.“ (zit. nach Starobinski 1987, 15). In Reils Psychiatrie heißt es, daß namentlich Melancholiker und Hypochonder unter einer „Störung der Körpervorstellung“ (ibid., 16) leiden. Der Bezug auf ältere Beobachtungen des „Gemeingefühls“ des Melancholikers ist vorhanden: die „Zwangsvorstellung, ein irdener Topf zu sein“ (bei Rufus v. Ephesus, 2. Jh. n. Chr.) oder das „Melancholiesymptom“ des Spasmus im Mittelfinger (in einem Werk aus dem 16. Jh. von Alexander von Tralles wird von einer Frau berichtet, die behauptet, sie trüge die ganze Welt auf ihrem Finger; zit. nach Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 104, 109)

⁸⁸¹ Belyj 1934. Oder Brjusov (1975, 157-158): „[...] *какая величественная гипербола его последние дни!*“ Vgl. auch Tschizewskij 1966, 83: „Die Zahlen sind bei Gogol' immer

verwechseln mit dem Größenwahn) zurück: „Eine unter Unsterblichkeitswahn leidende Dämonopathin bildet sich ein, daß ihr Kopf so ungeheure Ausmaße angenommen habe, daß er über die Mauern der Heilanstalt hinweg bis zum Dorf reiche, wo er wie ein Rammbock die Mauern der Kirche zum Einsturz bringe.“ (Cotard, zit. nach Starobinski 1987, 67).⁸⁸² Vgl. Gogol's Brief an Balabina vom 17.2.1842, in dem er sich über seine hyperbolischen psychischen Zustände, die ihn an die Krankheit in Wien erinnern, beklagt: „Но страшнее всего мне показалось то состояние, которое напомнило мне ужасную болезнь мою в Вене, а особливо когда я почувствовал то подступившее к сердцу волнение, которое всякий образ, пролетающий в мыслях, обращало в исполина, всякое незначительно-приятное чувство превращало в такую страшную радость, и всякое сумрачное чувство претворяло в печаль, тяжкую, мучительную печаль, и потом следовали обмороки, наконец совершенно сомнамбулическое состояние.“ (Gogol' XII, 36, H.d.A.) Jedes Bild in seinen Gedanken erhält „riesenhafte“ Ausmaße, das kleinste angenehme Gefühl wächst sich sogleich zu einer „schrecklichen Freude“ aus, jede leichte Trübung der Stimmung wird zu einer „schweren, qualvollen Trauer“, der „Ohnmachten“ und ein „somnambulischer Zustand“ folgen.

Als nächstes nennt Starobinski den „Verneinungswahn“ (Cotard 1882), der mit Tschizewskijs (1966) Beschreibung der Gogol'schen Hyperoche korrespondiert: „die verneinende Grundhaltung erstreckt sich nicht nur auf den Namen der Patienten, auf ihre Eltern, ihr Alter, ihre inneren Organe; sie greift um sich, berührt die eigene Existenz und die Außenwelt in ihrer Gesamtheit [...]“ (Starobinski 1987, 63)

Es wäre nun denkbar, alle Tropen und Figuren mit somatischen Wahnvorstellungen verbinden: Die Synekdoche mit dem Partialobjekt und dem Fetisch, das Oxymoron in seiner Ausprägung des Phantasmas des ‚lebendig Begrabenen‘⁸⁸³ und das Paradoxon der toten Seele. Vgl. dazu Starobinski: „manche Patienten meinen, daß sie nicht sterben würden, weil ihr Körper nicht nach den üblichen Bedingungen funktioniere, daß sie – wenn sie hätten sterben können – schon lange tot wären; sie befinden sich in einem Zustand, der weder dem Leben noch dem Tode entspricht; sie sind lebendig Tote.“ (Starobinski 1987, 65) Dem Narzißmus (Spiegelung) entspräche die Geminatio und die serielle Vervielfältigung. Tautologische Figuren indizieren die

hyperbolisch: im Petersburger sausen ‚tausende von Schlitten dahin‘, auf einem Platz in Warschau versammelt sich ‚eine Million Menschen‘, ‚eine Million Plakate‘ hängt in Paris [...]“ und Erlich über TB: „Hyperbole, clearly Gogol's favorite figure of speech, dominates not only the exuberantly inflated rhetoric of the novel, but also its narrative structure.“ (Erlich 1969, 52)

⁸⁸² „Für unsere analytische Auffassung ist der Größenwahn die unmittelbare Folge der Ichvergrößerung durch die Einbeziehung der libidinösen Objektbesetzungen, ein sekundärer Narzißmus als Wiederkehr des ursprünglichen frühinfantilen.“ (Freud 1977, 333)

⁸⁸³ „Gogol war vor seinem physischen Ableben jahrelang damit beschäftigt, detaillierte Instruktionen für die Behandlung und Bestattung seines Leichnams auszuarbeiten, um zu verhindern, dass man ihn – (weil mich schon während meiner Krankheit Augenblicke der Erstarrung überkamen, in denen Herz und der Puls aussetzten) – lebendig ‚der Erde übergebe‘.“ (Ingold 1981, 301-302)

schlechte Unendlichkeit des aus (Ver)Spiegelungen ‚fabrizierten‘ Ich, die Trope des Oxymorons evoziert zumeist das Thema des lebendigen Todes, das aus der Vorstellung schöpft, daß nur Totes ewig leben kann, d.h. erinnerungsfähig ist (das „Sprechen der stummen Buchstaben“, „die heilgebliebenen Bruchstücke“ der Antike, die nur ob ihrer Fragmentierung auf uns gekommen sind, und die „toten Seelen“). Der Inversion entspricht der verkehrte Magen.

3. Das Pathologische

3.1. μανία und Melancholie

Sie sind gefräßig und nicht Herren ihres Gedächtnisses, das, wenn sie sich auf etwas besinnen wollen, zunächst versagt, um ihnen das Gewünschte zur Unzeit zu liefern. Alle diese Schwächen, zu denen das Problem XI, 38 noch das Stottern hinzufügt (das man in einem Zurückbleiben der Sprache hinter dem Denken begründet sah), beruhen auf jener übermäßigen Irritabilität ihrer körperlichen Anlage, so daß weder der Liebesgenuß ihnen eine dauerhafte Befriedigung gewährt, noch das viele Essen sie von ihrer angeborenen Magerkeit befreit. In beiden Fällen nämlich suchen sie die Lust nicht um der Lust willen, sondern nur aus Notwehr gegen einen organischen Fehler, denn wie ihr Liebesdrang einer übersteigerten Spannung entspringt, so ihr Eßbedürfnis einer Schwäche des Stoffwechsels [...]⁸⁸⁴

In der antiken Melancholicvorstellung des 4. Jahrhunderts vor Christus wird die (bis dahin nur medizinisch aufgefaßte) Melancholie in der aristotelischen Naturphilosophie mit dem platonischen Begriff der „Mania“ („[schöpferischer] Wahn“) verbunden, und wandelt sich so zur „Krankheit der Heroen“ (Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 55-56). Laut Klibansky/Panofsky/Saxl bereitet das „launenhafte Erinnerungsvermögen“ die „Konzeption des Melancholikers als Genie“ vor (ibid., 84): „Wenn der Melancholiker eher als andere Menschen dazu neigt, nachträglich oder zur Unzeit von Erinnerungen überfallen zu werden, die er zunächst durch Willensanstrengung vergeblich heraufzurufen versucht hat, so beruht das darauf, daß die gewaltsame Anspannung des Erinnerungsvermögens in ihm Vorstellungen und Bilder (φαντάσματα) hat entstehen lassen, die seinen Geist heftiger bewegen und fesseln, als es bei anderen der Fall ist.“ (Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 84). In dieser Beschreibung der übertriebenen Erregbarkeit des Melancholikers, dessen „vis imaginativa“ als überdurchschnittlich eingestuft wird, sind für unsere Problematik zwei Momente wichtig: Die

⁸⁸⁴ Die Autoren Klibansky/Panofsky/Saxl (1992, 83) paraphrasieren hier die „Monographie der schwarzen Galle“, des Aristoteles zugeschriebenen *Problem XXX, 1*.

Dysfunktion des Gedächtnisses, deren Schilderung an den Verdrängungsprozeß denken läßt, und die Heimsuchung des Melancholikers durch Phantasmata, die in der späteren Literatur mit dem „Halluzinationszwang“ (ibid.) in Verbindung gebracht wird. Klibansky/Panofsky/Saxl (1992, 86) weisen darauf hin, daß die halluzinativen „Wahrträume“ des Melancholikers „um es modern auszudrücken, aus einer ungehemmten Aktivität des ‚Unbewußten‘“ hervorgehen⁸⁸⁵. Übereinstimmungen mit der modernen Vorstellung der Melancholie/Depression findet man in der im *Problem XXX, I* stellenweise enthaltenen Bewertung der Melancholie als Pathologie.

Doch kommen wir zu jener antiken Auffassung der Melancholie zurück, die den Versuch, die Komplexe der Melancholie, Inkorporation und Gedächtnis(kunst) (und dadurch auch die Psychopoetik) zu verbinden, weiterbringen kann.

In der Verschmelzung von aristotelischem mit platonischem Gedankengut im *Problem XXX, I* wird der „mythische Begriff des Wahnsinns (μᾶνῖα)“ durch den „natur-wissenschaftlichen Begriff der Melancholie ersetzt, was um so leichter geschehen konnte, als ‚melancholisch‘ und ‚verrückt‘ in rein pathologischem Sinne seit langem Synonyme waren und als die auch dem krankhaften Melancholiker eignende Gabe der Wahrträume und Prophezeiungen der Platonischen Gleichsetzung von Mantik und Manik entsprach.“ (Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 90) Auch wenn die Autoren auf diese Beziehung nicht eingehen, nähert das mantische Moment in der Melancholie/Mania sie zweifellos an die Tätigkeit des Dechiffrierens und Deutens des Psychoanalytikers an; es geht jedoch hier zunächst nur um die Selbstanalyse, die ja auch am Beginn der modernen Psychoanalyse stand.

3. 2. Schreiben mit und über den Körper

Cynthia Chase (1986, 6) legt ihren Untersuchungen romantischer Autoren den Begriff der *disfiguration* (oder auch: *defacement*)⁸⁸⁶ zugrunde, da er sowohl einen rhetorischen als auch physischen Prozeß einschließt: „The salient term, then, is disfiguration, which, in naming both a rhetorical and physical process or effect and leaving uncertain the relationship between them, exemplifies the interpretive predicament it would describe.“

Disfiguration ist Entstellung. Sie läuft beim späten Gogol' jedoch zur Dis-Figuration, der Ent-Figurierung der Texte, parallel.

Schreiben mit dem Körper bedeutet, den Körper, der gewöhnlich als außerkünstlerisch und asemiotisch verstanden wird, in den gestalterischen, modellierenden Akt einzubeziehen, ‚Lebenskunst‘ (s.u.) zu veranstalten. Ohne Zweifel ist hier wieder das Theatralische am Werk, das nicht nur in Gogol's Schaffen, sondern auch in seiner Biographie eine entscheidende Rolle spielt. Schreiben mit dem Körper kann aber auch anders verstanden werden, nämlich als eine

⁸⁸⁵ Eine weitere Parallele zur Moderne sehen die Autoren im Imperativ „Sei anders!“ (statt „Sei gut!“), der einen „Subjektivismus“ aufweist, „der typisch hellenistisch ist, was vielleicht seinen eigentümlich modernen Anstrich erklärt.“ (Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 92)

⁸⁸⁶ Vgl. hier die obigen Erläuterung zum ‚Antlitz‘ (*lico*). *Defacement* ist auch mit der Dissimulation in Verbindung zu bringen.

Art ‚Ansteckung‘ des Textes durch den Körper (und den an/in ihm waltenden psychischen Akten), welcher als Werkzeug der Phantasmen und Wünsche die Figurierung des Textes speist⁸⁸⁷; als Homologie zwischen psychosomatischen und poetischen Verfahren. Diese ist keinesfalls nur im Falle der zwanghaften Verbindung von Text und krankem Körper vorzufinden.

Betrachten wir den Gemeinplatz vom wahnsinnigen romantischen Künstler. Die Verbindung von Kreativität und psychischer Abnormalität ist nicht auf das romantische Zeitalter beschränkt, doch beschreiben viele Diskurse des 19. Jahrhunderts (romantische, aber auch postromantische) den Künstler sowohl als pathologischen Abweichter als auch als extreme Verkörperung des modernen Zeitalters. Es ist müßig, all die Dichter, Maler und Komponisten aufzuzählen, die (spätestens von der Nachwelt) in diese Kategorie eingereiht wurden. Nennen wir jedoch der Anschaulichkeit halber einen spektakulären Fall romantischen Wahnsinns, der zeitlich parallel zu dem Gogol's stattgefunden hat und erstaunliche Analogien mit ihm aufweist. Robert Schumann, nur ein Jahr nach Gogol' geboren, litt offenbar unter der selben Krankheit wie dieser – dem periodischen Wechsel von Euphorie und melancholischer Niedergeschlagenheit⁸⁸⁸. Mit 43 Jahren, d.i. Gogol's Todesalter, versuchte Schumann sich im Rhein zu ertränken; der Mißerfolg dieser Aktion brachte ihm noch zwei Jahre in einem Asyl für Geistesranke ein – die Ursache seines Todes dort war (so nimmt Jamison [1993] an) die nämliche wie bei dem russischen Dichter: Er hungerte sich in einem schweren Anfall von Depression zu Tode.

Es soll hier nicht behauptet werden, jeder romantische Künstler müsse manisch-depressiv sein; es geht vielmehr darum, aufzuzeigen, welche Bedeutung solche Biographien für die innere Logik, die ‚Lebenskunst‘ der Romantik und unser heutiges Bild davon haben.

Die Melancholie wiederum ist, wenn nicht das häufigste, dann doch das beliebteste Krankheitsbild des Spätromantikers, der zuerst ‚himmelhoch jauchzend‘ im kreativen Rausch schwelgt⁸⁸⁹, um dann das ‚zu Tode betrübt‘ mit seinem Ableben zu realisieren. Wenn Starobinski seine Analyse der Depressionen Baudelaires in die „Geschichte des Körpergefühls“ einreicht, können wir dies mit gleichem Recht mit Gogol's Krankengeschichte (geschrieben von ihm und seinen Biographen) tun.

⁸⁸⁷ So mag auch der Benjaminsche Begriff des allegorischen Ausdrucks verstanden werden: der expressive Körper wird dann zum Ausdruck (zum Signifikanten) selbst.

⁸⁸⁸ Gogol's psychische Krankheit würde man heute als manische Depression bezeichnen. Zu einer Übersicht und Bewertung der Diagnosen von Gogol's Krankheit von Anfang des Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre vgl. die nicht veröffentlichte Dissertation von D.A. Young (1977). Young nimmt in seiner wertvollen Arbeit, in der er Dutzende von Diagnosen von Psychiatern, Analytikern und Philologen zusammengetragen hat, v.a. eine kompetente Einschätzung von Ermakov (1922) vor; er weist nach, daß die meisten Arbeiten nach Ermakov keine substantiell neuen Thesen formulieren.

⁸⁸⁹ „Я почувствовал, что нервы мои пробуждаются, что я выхожу из того летаргического умственного бездействия, в котором находился в последние годы и чему причиною было нервическое усыпление [...]“ (nach der Krankheit in Wien am 17.10.1840 aus Rom an Pogodin; Gogol' XI, 313-4).

3.3. Selbstdiagnosen des Melancholikers – das Lesen des Körpers

In der Spätromantik dominiert also das Krankheitsbild des innerlich zerrissenen Melancholikers (keineswegs des Schizophrenen, wie man aufgrund der Häufigkeit der Doppelgängerthematik vermuten könnte). Das *ennui* des Dandy, das als unverbindliche Pose in einer früheren Phase der Romantik noch eine gewisse Beliebigkeit an sich hat, muß der zwanghaften *chandra*⁸⁹⁰ (dieses russische Wort ist eine der wenigen adäquaten Entsprechungen der *Melancholie*) weichen.

Verbunden hiermit ist das erhöhte Interesse für die eigenen Befindlichkeiten, das Hypochondertum⁸⁹¹, das wiederum auch direkt verbunden ist mit Versuchen einer Selbstdiagnose, der Suche nach einem geeigneten Diskurs über das am eigenem Körper und der eigenen Seele Beobachtete. Dies findet freilich v.a. außerhalb der künstlerischen Texte statt, in Briefen, Tagebuchaufzeichnungen.

Starobinski stellt beim Hypochonder eine stark narzißtische Neigung fest, die man als pathologische Selbstwahrnehmung im Sinne einer Autoästhesis bezeichnen könnte:

Mit dem bewußten Lauschen auf den Körper erhält das *ästhetische* Element der Kōnästhesie den Rang einer Triebbefriedigung, die eine Verschmelzung mit den primären physiologischen Afferenzen eingeht: dies ist eine Variante der ‚Wendung gegen die eigene Person‘. Ohne großes Risiko läßt sich daraus die folgende nur scheinbar banale Konsequenz ziehen: das gegenwärtige gesteigerte Interesse an den unterschiedlichen Modalitäten des Körpergefühls ist ein Symptom der ausgeprägt narzißtischen Komponente, die unsere moderne abendländische Zivilisation charakterisiert. (Starobinski 1987, 28)⁸⁹²

Vergleichen wir dies mit folgendem Brief Gogol's vom 29.10.1845 aus Rom an Aksakov, in dem er sich mit Hilfe des Berliner Arztes Schönlein selbst die Diagnose stellt, daß seine Krankheit v.a. eine der Nerven, genauer der Magennerven sei:

О себе, относительно моего здоровья, скажу вам, что холодное лечение мне помогло и заставило меня, наконец, увериться лучше всех докторов в том, что главное дело моей болезни были нервы, которые, будучи приведены в совершенное расстройство, обманули самих докторов и привели было меня в самое опасное положение, заставившее не в шутку опасаться за самую жизнь мою. Но Бог спас. После

⁸⁹⁰ In manchen Fällen auch: *toska*.

⁸⁹¹ „Из описываемых им болезненных припадков нельзя было заключить, что он страдает какою-либо важною болезнью: они появлялись у него внезапно и так же внезапно исчезали.“ (Tarasenkov 1902, 5) Tarasenkov (1902, 6) sieht in Gogol' keinen echten Hypochonder, da er es ablehnte, Medikamente (die er als Gift ansah) einzunehmen und sich behandeln zu lassen (was jedoch dem Faktum seiner häufigen Kurreisen und dem Zeugnis der Biographen widerspricht).

⁸⁹² Wichtig ist hier wiederum die Bindung dieser Autoästhesis an eine bestimmte historische Episteme.

Греффенберга⁸⁹³ я съездил в Берлин нарочно с тем, чтобы повидаться с Шенлейном, с которым прежде не удалось посоветоваться и который особенно танлантлив в определении болезней. Шенлейн утвердил меня еще более в сем мнении, подивился докторам, пославшим меня в Карлсбад и Гастейн. По его мнению, сильнее всего поражены были у меня нервы в желудочной области, (в так называемой системе *nervoso fascoloso*), одобрил поездку в Рим, предписал вытирание мокрой простыней всего тела по утрам, всякий вечер пилюлю, две какие-то гомеопатические капли поутру, а с началом лета и даже весной – ехать непременно на море, преимущественно северное, и пробыть там, купаясь и двигаясь на морском воздухе, сколько возможно более времени, – ни в каком случае не менее трех месяцев. (Gogol' XII, 531)

Die romantische Melancholie ist ihren Opfern also bis zu einem bestimmten Grade bewußt, sie unterliegt ob ihrer Zyklizität der Reflexion, deren Objektivität jedoch durch die „Störung der Körpervorstellung“ (Starobinski 1987, 16) beeinträchtigt wird. Bekanntlich hatte Gogol' von seinem eigenen Körper eine klassisch groteske Vorstellung: Er behauptete, sein Magen wäre verkehrt herum plaziert⁸⁹⁴. Vgl. N. Jazykovs Brief aus Hanau an seinen Bruder (September 1841):

Гоголь рассказывал мне о странностях своей (вероятно, мнимой) болезни: в нем-де находятся зародыши всех возможных болезней; также и об особенном устройстве головы своей и неестественности положения желудка. Его будто ощупывали в Париже знаменитые врачи и нашли, что желудок его вверх ногами.“ (zit. nach Veresaev 1990, 309)

Eben jene veränderte Körperwahrnehmung, die in den meisten Fällen mit einem Angstgefühl verbunden ist, birgt eine Menge von thematischem Material und Verfahren für Gogol's Texte: Die negative Bewertung ‚böser‘ Speisen, die verlustiggegangene Nase, die Hyperbolik oder die durch eine Camera obscura verkehrte Welt. Wichtig sind hier sicherlich v.a. die aus dem veränderten Körpergefühl gewonnenen oder ihm homologen Repräsentationsverfahren, die denen der rhetorischen Figuren ähneln. Starobinski diskutiert (unter Berufung auf den Psychiater Blondel) die Möglichkeit der sprachlichen Reaktion auf eine veränderte Körperästhesis und weist darauf hin, daß der Diskurs des ‚Normalen‘ hier endet:

Blondel schließt daraus, daß es sich beim normalen Bewußtsein um ein Bewußtsein handelt, in dem die unmittelbare könästhetische Gegebenheit durch das unpersönliche System des sozialisierten Diskurses beherrscht und verdrängt wird. Während das rationale Individuum

⁸⁹³ Kurort in Schlesien.

⁸⁹⁴ „Смотря на него изумленными и недоверчивыми глазами, потому что он казался здоровым, я спросил его: ‚Да чем же Вы больны?‘ Он отвечал неопределенно и сказал, что причина болезни его находится в кишках.“ (Aksakov 1956, 152) und „Er hatte sogar eine eigene Ansicht von seinem Organismus und behauptete in vollem Ernst, er sei ganz anders gebaut als die übrigen Menschen, er habe, wenn ich nicht irre, einen verdrehten Magen.“ (Annenkov 1933, 597) Vgl. auch Tarasenkov (1902, 6): „Не имея, кажется, даже самых поверхностных сведений об устройстве тела [...]“

glaubt, sein *Ich* zu behaupten, trägt es in Wahrheit zum Triumph der kollektiven Normen bei. Das kranke Bewußtsein, das unfähig ist, die Sprache so zu gebrauchen, wie es von der kollektiven Instanz gefordert wird, bleibt im Individuellen des Körpergefühls, im Nonverbalen und Präverbalen befangen, dem auch das Spiel mit den kühnen Metaphern nicht zum Ausdruck verhelfen kann. Blondel versäumt nicht, auf den *poetischen* Charakter dieser Bemühungen hinzuweisen; er gibt damit zu verstehen, daß die Poesie sich im Widerspruch zu den sozialen Normen befindet, daß sich in der Nähe des ‚rein Psychologischen‘ angesiedelt ist, daß sie etwas mit dem ‚kranken Bewußtsein‘ gemein hat [...] (Starobinski 1987, 20)

Die kreative, poetische Handhabung des Wortes scheint also ein Weg zu sein, mit Deviationen der Psyche umzugehen. In jedem Fall ist in Gogol's hyperbolischen Metaphern, Grotesken und Metonymien der Körper als ursprüngliche Quelle des Schreibens eingetragen.

Sobald die Suche nach der verbalen Figuration des „Individuellen des Körpergefühls“ (d.h. des Abnormalen) aufgegeben wird (und dies wird gewöhnlich als das Versiegen der Kreativität bezeichnet), triumphiert das „unpersönliche System des sozialisierten Diskurses“ (s.o.), im Falle Gogol's eben jene Verkündigung „kollektiver Normen“, die uns aus seinen didaktischen Werken bekannt sind. Das Pathologische jedoch nimmt daraufhin unbehindert seinen Weg der Zerstörung. Folglich ist die Kreativität Gogol's direkt an sein psychisches Überleben gekoppelt, hat also tatsächlich therapeutische Funktion⁸⁹⁵. Solange die somatischen Afferenzen in einem externen Zeichensystem ihren Ausdruck finden können, verflüchtigen sich der ‚Wahnsinn‘, die ‚Krankheit‘ in den Schriftzeichen (wie es Gogol' mehrmals selbst formuliert hat). Die (poetische) Aufschreibung des Körpers gewährleistet also sein Fortleben.

N.V. Berg schreibt über Gogol's schöpferische Qualen, als dieser im Sommer 1851 auf der Dača von Ševyrev den zweiten Teil der *Mertvye duši* schrieb: „Анахорет продолжал писать второй том ‚Мертвых душ‘, вытягивая из себя клещами фразу за фразой.“ – das Bild des Herausziehens der Worte wie mit einer Zange mag von Gogol' selbst zu stammen. Jedes einzelne Wort muß unter Schmerzen dem Inneren entrissen werden und läßt sich (unabhängig von seiner Semantik) indexikalisch als Zeichensprache der Physis lesen. Aussagekräftig sind Gogol's zum Ende des Lebens hin immer stärker in den Vordergrund rückende Körperpraktiken. Smirnovas Bruder Arnol'di erzählt über den Sommer 1851, als Gogol' auf einer Dača im Podmoskov'e war: „Он уморительно плясал в воде и делал в ней разные гимнастические упражнения, находя это здоровым“ (zit. nach Veresaev 1990, 509). Die Smirnova erwähnt in ihrem Bericht über Gogol's Tagesablauf das regelmäßige Beten der Čet'i-

⁸⁹⁵ Vgl. hierzu Baudry, der Freuds Dictum zitiert, der Glückliche phantasiere nie und daraus folgert: „So steht denn zu befürchten, daß die künstlerische Tätigkeit, sofern sie an die Produktion von Phantasien gebunden ist, wie es der Fall zu sein scheint, Sache von Individuen ist, die offenbar besondere Schwierigkeiten haben, sich Befriedigungen zu verschaffen.“ (Baudry 1971, 74) Ermakov (1992, 60-65) geht davon aus, daß Gogol's kreative Zeit mit der geistig ‚gesunden‘ Phase verbunden ist. „Leben‘ – das ist Gogols permanente Krankheit zum Tod, ‚Kunst‘ – seine permanente Therapie“ (Ingold 1981, 313-314).

Minei und seine diätetische Ernährung⁸⁹⁶. Hinzu kommt, daß Gogol' jeden Tag ein Heiligenleben las, sein Leben auf eine Hagiographie hin stilisierte⁸⁹⁷. („Каждый день читал житие святого на этот день. Перед обедом пил всегда, всегда воду, которая придавала деятельность желудку. Ел с перцем.“ zit. nach Veresaev 1990, 510) Besondere Aufmerksamkeit widmete er seiner Verdauung, beklagte sich über die Trägheit der dafür zuständigen Organe⁸⁹⁸: „По вечерам Гоголь бродил перед домом после купанья, пил воду с красным вином и с сахаром... Он уж тогда был нездоров, жаловался на расстройство нервов, на медленность пульса, на недеятельность желудка[...]“ (ibid.).

Doch als Kuren in allen erdenklichen Bädern Europas ebenso unwirksam sind wie sein Körper träge (der Magen verdaut schlecht, der Darm weigert sich, sich zu entleeren)⁸⁹⁹, wird die Aussicht auf den Tod für Gogol' zum omnipräsenten Thema seiner Gedanken, Gespräche und Briefe. Was die „Wendung gegen die eigene Person“ (Starobinski 1987, 28) angeht, drückt sie sich im Falle Gogol's tatsächlich zunächst als Zuwendung, als erhöhtes Interesse an Anomalitäten des Körpers aus, später kommt es zu einer realen Wendung gegen den eigenen Körper, in der der Todestrieb, immer noch gespeist von einem narzißtischen Impuls, ganz und gar die Oberhand gewinnt. Ein letztes Beispiel aus Gogol's Leben, das zeigt, wie er den Tod zum Objekt des Begehrens machte: A.O. Smirnova schreibt, daß Gogol' der Gedanke an den Tod immer vertraut war. Auf die Frage „А думали ли вы о смерти?“ habe er geantwortet: „О, это любимая мысль, на которой я каждый день выезжаю.“ (ibid., 510) Zugleich fürchtet er so sehr, lebendig begraben zu werden, daß er sich weigert, in horizontaler Lage auf einem Bett zu schlafen. Offensichtlich verfiel er von Zeit zu Zeit in Zustände der Starre bzw. Ohnmacht, die dem Tod zu ähneln schienen. Gogol's Aussage, der Gedanke an den Tod sei sein „Lieblingsgedanke“ (*ljubimaja mysl'*) enthält diese lustvolle Besetzung des Todes, die Freud in „Jenseits des Lustprinzips“ beschrieben hat⁹⁰⁰. Freud (III, 32) erklärt in dieser Studie, auf welche Weise Angstträume Wunscherfüllungen sein können: „Angst bezeichnet einen gewissen Zustand wie Erwartung der Gefahr und Vorbereitung auf dieselbe, mag sie auch eine

⁸⁹⁶ Daß Melancholie „durch schlechte Diät erworben“ sein kann, ist eine Vorstellung, die auf Rufus v. Ephesus zurückgeht (Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 105).

⁸⁹⁷ Zum Hagiographischen in Š vgl. Schillinger 1972.

⁸⁹⁸ „Признаки болезни, на которые он чаще жаловался в последние годы, состояли в охлаждении оконечностей, в болезненном чувстве живота и в неправильном отделении кишек; иногда при этом он ощущал слабость сил и находился в мрачном расположении духа.“ (Tarasenkov 1902, 5) Die Verbindung von Verdauungsschwierigkeiten und der Schwermut ist klassisch: Bereits Archigenes von Apamea nannte die „Störung der normalen Exkretionen“ einen Grund für die Melancholie (Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, 100).

⁸⁹⁹ Laut Bachtin (1986, 177) ist der Tod auch in den Eingeweiden: „Так, в образе ‚tripes‘ стянуты в один неразрывный гротескный узел – жизнь, смерть, рождение, испражнения, еда; это – центр телесной топографии, где верх и низ переходят друг в друга.“ Zur Eingeweidemetaphorik vgl. auch Drubek-Meyer 1994.

⁹⁰⁰ Während der frühe Freud Ich- und Sexualtriebe unterschied, hob er später diese Opposition auf und näherte Todes- und Lebenstribe aneinander an. „Denn nach unserer Annahme rühren die Ichtriebe von der Belebung der unbelebten Materie her und wollen die Unbelebtheit wieder herstellen.“ (Freud III, 46)

unbekannte sein;" (Freud III, 10). Eben dies geschieht im Spiel, das Gefahrensituationen simulierend vorwegnimmt. Gogol's letztes Spiel ist das Sich-tot-Stellen⁹⁰¹.

Gogol' versucht, dem Tod zuvorzukommen, ihn selbst herbeizuführen und so alles (den gesamten Körperinhalt, das Innere, das Gehortete, das Wertvolle) behalten zu können⁹⁰², ins Grab mitzunehmen.

Inwieweit dies als eine psychophysische Realität oder nur eine physiologische Metapher angesehen werden muß, ist schwer zu sagen, denn die Grenze zwischen Psyche und Physis ist schwer auszumachen. Wenn von einem Schreiben mit dem Körper gesprochen werden kann, dann geschieht es in diesem Fall: Mit dem Versiegen der verbalen Textzeichen greift der Autor auf den eigenen Körper als Zeichen zurück, um ihn zu figurieren. Im Licht der oben beschriebenen Durchdringung von Körper- und Zeichenprozessen scheint ein solcher Übergang weder besonders aufwendig noch ungewöhnlich.

3.4. „Ničego, ničego, molčanie.“

Zwischen dem herkömmlichen ‚Kunsttext‘ und dem neuen ‚Lebenstext‘ stehen die oben genannten Figuren des Überschusses und des Defizits (Tautologie und Oxymoron bzw. Negation); sie sind noch innerhalb des verbalen ‚Kunsttexts‘ situiert, bereiten jedoch ihre außerkünstlerischen bzw. außersprachlichen Äquivalente vor: das Predigen und das Schweigen. Das plötzliche Aussetzen der Rede wie auch des Schreibens angesichts des Erhabenen markiert also die Wende von der zweiten zur dritten Phase. Hierfür gibt es verschiedene Beispiele, u.a. die berühmte ‚stumme Szene‘ am Ende des *Revizor*. Oder folgenden apophatischen Abbruch des Sprechens über religiöse Gefühle in Gogol's Brief an Balabina vom 17.2.1842:

Приходило ли вам когда-нибудь желание, непреодолимое сильное желание читать евангелие? Я не разумею то желание, которое похоже на долг и которое всякий положил себе иметь, нет, сердечный порыв... но оставляю неоконченную мою речь. Есть чувства, о которых не следует говорить, и произносить о них что-нибудь уже значит профанировать их. (Gogol' XII, 36)

Ähnlich wie in Tjutčevs Gedicht „Silentium“ bedeutet die Rede über bestimmte Dinge ihre ‚Profanation‘. Zugleich wird das Reden über Erhabenes hier als stilistisches Problem entblößt: Gogol' setzt nach der pathetischen Wendung der ‚Herzensaufwallung‘, das Klischee wohl bemerkend, drei Punkte und fügt hinzu: „doch ich lasse meine Rede unvollendet.“ Dieser Brief

⁹⁰¹ „Demnach wäre das Spiel eine Tätigkeit, die dazu bestimmt ist, eine nicht befriedigende Realität durch imaginäre Darstellung zu korrigieren. Es wäre die irreal reproduktion und Umgestaltung einer Wirklichkeit, die sich der Triebbefriedigung widersetzt.“ (Baudry 1971, 72)

⁹⁰² Gogol' hungert sich als Asket zu Tode und behält so bis zum letzten Augenblick die Kontrolle. Er verfällt der Wahnvorstellung, er müsse fasten (damit beginnt er noch in der Fastnachtszeit!) und versenkt sich in ihren hehren Charakter, der ihn seine Körperlichkeit vergessen läßt. Zugleich leistet er dem körperlichen, ja in gewisser Weise erotischen Bedürfnis, nichts mehr ‚herauszugeben‘, Vorschub.

aus dem Jahr 1842 führt das Erstarken von sowohl religiösen als auch repräsentationstechnischen Prinzipien der dritten Phase vor; allerdings wäre er auch mit der Erzählung ZS (1834) in Beziehung zu setzen, in der sich Popriščin immer wieder das Schweigegebot auferlegt, wenn in den *Zapiski* die Rede auf seine Liebe zu Sofi (Sophie) kommt:

„Если бы и дочка... эх канальство!.. Ничего, ничего, молчание!“,
 „Там будет что-нибудь и о той, которая... ничего, молчание!“,
 „Я вспомнил о той... эх канальство!.. ничего, ничего, молчание!“
 „Ай, ай!.. ничего. Молчание!“ (Gogol' III, 196, 199, 201, 202)

Das letzte Beispiel ist die Reaktion auf den Hundebrief, in dem Sofis Name fällt. Popriščin selbst schreibt den Namen Sofi nie nieder, und das Lesen des Namens der geliebten Person verursacht ihm Schmerzen (indiziert von expressiven Interjektionen wie *эх* oder *ай*). Auffällig ist die stete Verbindung von dem Befehl *molčanie!* („Schweigen“) und dem *ničego* („nichts“), die in allen vier Fällen vorliegt, und mit der Nichtigkeit des Schreibers selbst zusammenhängt, der von dem Abteilungsvorsteher als Null (*nul'*) bezeichnet wird („ведь ты ноль, более ничего.“ Gogol' III, 197-198); Popriščin muß sein Begehren durch Schweigen annullieren, ‚nichts sagen‘, da er selbst ‚nichts‘ ist (weder General noch Kammerjunker, sondern nur Titularrat). Ebenso wie im Brief aus dem Jahr 1842 findet sich an allen vier Stellen der Abbruch des anhebenden (hier: erotischen) Diskurses über das Sublime⁹⁰³, der mit Hilfe eines typographischen Mittels (Punkte) vollstreckt wird.

⁹⁰³ Sofi selbst ist die Personifikation des Sublimen: Sie flüchtet aus der Kutsche wie ein Vögelchen („[...] она выпорхнула из кареты как птичка“, Gogol' III, 194), und ihr Kleid ist von unbeschreibbarer Luftigkeit („разбросанное ее платье, больше похожее на воздух“ *ibid.*, 199).

X. Ablösung des Kunsttextes durch den Lebenstext

1. Neue Arbeiten zu Gogol's Spätwerk

In den letzten Jahren sind einige neue Studien zu Gogol's Texten aus den 1840er und 1850er Jahren erschienen⁹⁰⁴. Sie versuchen die bisher wenig beachteten, da nicht eigentlich literarischen Werke dieser Zeit wie die *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* (1847) oder die *Razmyšlenija o božestvennoj liturgii* (1845-1852) in einen Bezug zum Gesamtwerk zu setzen. Zugleich bewerten sie Gogol's letzten Lebensabschnitt, in dem er sich vorwiegend sozialen, moralischen und religiösen Ideen widmete, neu und gehen den philosophischen und religiösen Einflüssen nach, denen Gogol' unterlag und die ihn dazu bewogen haben könnten, von seiner früheren Poetik Abstand zu nehmen.

Ein zentrales Thema ist hier die Frage der Transformation der grotesken Poetik der 1830er Jahre, die von dem Einfluß nicht-literarischen Schrifttums abhängig gemacht wird. Insgesamt führt diese Beschäftigung mit Quellen, die Gogol's religiöse Anschauungen in seinem Spätwerk geprägt haben, eine Umwertung auch der Texte der ersten beiden Phasen mit sich, die nun als Vorboten eines von Beginn an allegorischen und zugleich neo-platonischen Schreibens gelten. Vajskopf (1993) zum Beispiel ist bestrebt, die Motive in Gogol's Werken („sjužet Gogolja“) auf theosophische, heterodoxe, d.h. gnostische (manichäische, bogumilische) oder freimaurerische Traditionen zurückzuführen. In Vajskopfs Buch, das eine beeindruckende Sammlung von Intertexten und bisher unbeachteten religiösen Quellen zu Gogol's Werk darstellt⁹⁰⁵, wird die Frage nach der Transformation dieser Motive bei Gogol' und ihre künstlerische Evolution in seinem Werk nur am Rande gestellt, da die Beschreibung der Poetik Gogol's nicht das Hauptziel des Autors ist.

Ein anderer Ansatz findet sich bei J.R. Döring-Smirnov (1994), die Gogol's VM nicht primär als Sammelbecken philosophischer und religiöser Ideen sieht, sondern die Spezifik der Briefgattung und die rhetorische Intention des Gogol'schen Epistolarwerks herausarbeitet. In ihrer Analyse vertritt VM eine neue, da dem Dialog zugewandte, Etappe in Gogol's (bisher monologischer) Entwicklung. VM sei in erster Linie ein didaktisch-rhetorisches bzw. publizistisches Werk, das sich in diesem an der Grenze zum Künstlerischen stehenden Bereich neu zu definieren sucht. So trägt Döring-Smirnov dem pragmatischen Umfeld, dem durch die Umstände der Publikation besondere Bedeutung zukommt, Rechnung. Ebenfalls berücksichtigt wird die Tradition der russischen Selbstbeschreibung als „Selbst-Negierung“, die seit Čadaevs

⁹⁰⁴ Maguire 1990, Gončarov 1991 und 1992, Vajskopf 1993, Döring-Smirnov 1994, Spieker 1994. Vgl. auch den von Sven Spieker herausgegebenen Sammelband zur negativen Philosophie Gogol's. Mit dem späten Gogol' haben sich in den vorhergehenden Jahrzehnten Tschizewskij (1966), Schreier (1977) und Amberg (1986) befaßt.

⁹⁰⁵ Insbesondere wertvoll sind die Parallelen von Texten Gogol's mit Bibelstellen oder Romanen des 18. Jh.s (Michail Cherskov).

Thesen zur geschichtlichen „Nichtigkeit Rußlands“⁹⁰⁶ den russischen philosophischen Gedanken beherrscht und erst durch die Slavophilen revidiert wird. Gogol's VM spielt in dieser Umorientierung und dem Versuch, Rußland eine prophetisch-führende Funktion unter den Völkern zuzuschreiben, eine entscheidende Rolle.

Einer der ersten russischen Forscher, der sich noch in sowjetischer Zeit intensiv mit dem späten Gogol' auseinandergesetzt hat, ist Sergej Gončarov. Gončarov unternimmt in seinem Buch über Gogol' und die *učitel'naja kul'tura* (1992)⁹⁰⁷ eine Deutung des Gogol'schen Werkes im Hinblick auf orthodox-religiöse und mystisch-hermetische Traditionen (Pseudo-Dionysios Areopagites, Jakob Böhme, Grigorij Skovoroda). Als Objekt dieser Auslegung werden keineswegs nur das Briefkorpus, das Gogol' selbst als rituell zu behandelnden Text verstehen wollte gewählt, sondern Texte aus allen Phasen: die Petersburger Erzählungen, MD und „Avtorskaja ispoved“⁹⁰⁸. Gončarov sieht einen solchen Ansatz, der auch in den Arbeiten von Vajskopf aus den 80er Jahren vorliegt, durch die allegoretische Haltung des Autors selbst, die dieser im Laufe der 1840er Jahre einnahm, legitimiert.

Гоголь начала 1840-х гг. принцип духовного толкования Писания проецирует на свое творчество. Началом этого рефлексивного подхода можно считать комедию ‚Ревизор‘, завершением – ‚Размышление о божественной литургии‘, совмещающим детальное описание литургического действия с его последовательным символическим толкованием. (Gončarov 1992, 16)

Der intertextuelle Ansatz Gončarovs, der die Beziehungen zwischen didaktischer Philosophie und Theologie und der Poetik Gogol's ausarbeitet, ist überzeugend. Seine Hypothese der Universalität einer konventionellen Symbolik bzw. Allegorik⁹⁰⁸ in Gogol's Gesamtwerk (die in einer stärker evolutionären Form Vajskopf parallel zu Gončarov entwickelt hat), wirft jedoch einige Probleme auf. Gončarov projiziert späte Leseanweisungen Gogol's, die sich in erster Linie auf seine Briefe beziehen (die Gončarov zu recht als vom Autor in den Rang sakraler Texte erhoben bezeichnet)⁹⁰⁹, auf Gogol's Gesamtwerk. Bereits bei Texten wie *Revizor* und MD stellt sich trotz Gogol's eigenem Kommentar zu diesen Werken die Frage, inwieweit eine Allegorese den Texten gerecht werden kann, v.a. seiner eschatologischen „Razvjazka

⁹⁰⁶ „Die *Selbst-Negierung* erfahren Čaadaev und Gogol' gleichermaßen im axiologischen Kontext der gegenwärtigen *Nichtigkeit Rußlands*. Beide Autoren identifizieren sich mit diesem Chronotopos.“ (Döring-Smirnov 1994, 80) Zu Puškins Essay „O ničtožestve ruskoj literatury“ (1834) vgl. Meyer 1995, 42. Belyj (1934, 257) sagt über Gogol's Spätphase, in der der Rußland als eine „Bruchstelle“ (bzw. eine „Grube“, ein „Loch“) bzw. ein „Nichts“ wahrnimmt: „Россия же – провал, *ничто*“, который страшит Гоголя, которого он не знает“.

⁹⁰⁷ Dieser Begriff umfaßt bei Gončarov die Patristik, die altrussische didaktische Literatur, aber auch den barocken religiösen Denker Skovoroda (Gončarov 1992, 6).

⁹⁰⁸ Unter konventioneller Allegorik ist eine solche zu verstehen, die auf bestehende semantische Codes (z.B. der Bibel) zurückgreift und die eindeutige Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat nicht problematisiert.

⁹⁰⁹ „Неслучайно советы о том, как читать свои произведения и письма, буквально совпадает с советами, как читать подлинно сакральные тексты – апостольские послания Павла и др.“ (Gončarov 1992, 16)

Revizora“ (1846)⁹¹⁰. Von den fiktionalen Texten mag lediglich der zweite Teil der MD (also ein Text, den Gogol' selbst für mißlungen hielt) von einer religiös inspirierten Symbolik oder Allegorik gekennzeichnet, d.h. auch *sub specie aeternitatis* zu lesen sein⁹¹¹. In diesem Licht scheint es unzulässig, die Allegorese auf das ganze Werk auszuweiten. Gončarovs Ausführungen sollten also nur für MD2 geltend gemacht werden (bzw. für den Großteil der außerkünstlerischen Texte, die mit einer didaktisch-religiösen Intention verfaßt wurden und zu Gogol's künstlerischen und existentiellen Scheitern führten⁹¹²). Ebenso wenig kann man Gončarovs Auffassung, die von einer Verinnerlichung von Gogol's spätem Standpunkts herrührt, teilen, daß ein Gutteil der Texte Gogol's strukturell zu einer solchen Lesart anregen würde: „сам текст в значительной степени его формирует, а потому ‚выдерживает‘ подобное понимание.“ (ibid., 18)

Der Intertextualität zwischen Gogol' und dem ukrainischen Philosophen Grigorij Skovoroda (1722-94) widmet Gončarov ein Kapitel seines Buches und einen aufschlußreichen Aufsatz (1992). Eine sowohl typologische als auch intertextuelle Beziehung zwischen den beiden ukrainischen Autoren ist zu erwägen, jedoch scheint es nicht legitim, Gogol's Weltanschauung mit Skovorodas religiös-philosophischer und didaktischer Lehre zu verschmelzen, bzw. dieselbe in seinen frühen Texten suchen. Auch wenn Gončarov darauf hinweist, daß Skovoroda

⁹¹⁰ Gončarov (1992, 18) geht davon aus, daß ein Teil der Leserschaft Gogol's Texten diese allegoretische Haltung („восприятие иносказательного смысла“) entgegenbrachte und führt einige Beispiele für die ‚richtige‘ Rezeption der Texte an, u.a. den Fall des vor Mönchen aufgeführten „Polunočnoj Revizor“ (ibid., 17). Vgl. jedoch Aksakovs entrüsteten Brief an Gogol' über die „Razvjazka Revizora“: „Неужели вы не видите, что аллегория внутреннего города не льнет к ним, как горох к стене; что название Хлестакова светскою совестью не имеет смысла, ибо принятие Хлестакова за ревизора есть случайность?“ (Aksakov, 338) Vgl. auch Aksakovs hämische Beschreibung der Begeisterung konservativer und mystischer Kreise für den ‚neuen‘ Gogol': „Дело в том, что хвалители и ругатели Гоголя переменились местами: все мистики, все ханжи, все примиряющиеся с подлюю жизнью своею возгласами о христианском смирении, весь скотный двор Глинки, а особенно женская свита К.В. Новосильцевой утопают в слезах и восхищении. Я думал, что вся Россия даст ему публичную оплеуху [...] но теперь вижу, что хвалителей будет очень много, и Гоголь может утвердиться в своем сумасшествии.“ (ibid., 342)

⁹¹¹ Ein überzeugendes Beispiel einer konventionellen Symbolik ist die von Gončarov (1992, 23) angeführte Stelle über die Chlobuevsche Straße mit den blinden Fenstern, die mit dem Fehlen des „geistigen Auges“ („duchovnoe oko“) korrespondieren.

⁹¹² Für Gončarov sind es jedoch v.a. die künstlerischen Texte, die einer Allegorese bedürften (wobei er sich offensichtlich besonders auf die Werke der 2. Phase stützt), die Sakralisierung der Briefe dagegen sieht er als sekundäre Erscheinung: „[...] этот принцип понимания духовного, внутреннего смысла он проецирует не только на тексты художественные, но и вообще на свое ‚слово‘ (в том числе и эпистолярное: ‚Но зато дайте мне все слово во все продолжение первой недели великого поста [...] читать мое письмо, перечитывая всякий день по одному разу и входя в точный смысл его, который не может быть доступен с первого разу‘ – XII, с. 218.“ (Gončarov 1992, 12-13)

v.a. in den 30er-40er Jahren eine bekannte Größe war⁹¹³, ist ungewiß, ob Gogol' den ukrainischen Philosophen in den frühen 30er Jahren bereits rezipiert hat.

Im Zusammenhang mit Skovorodas Einfluß auf den Autor charakterisiert Gončarov den (v.a. späten) Gogol' als Erben einer Poetik, die er sowohl als mittelalterlich als auch barock bezeichnet⁹¹⁴.

Сложная система удвоений и многоступенчатых отражений имеет в конечном счете своим „первообразом“ религиозно-мистический метатекст и характеризует рефлексивную природу сознания Гоголя как сознания религиозно-символического, близкого в формах своего проявления к средневеково-барочному сознанию. (Gončarov 1992, 14)

Das neo-platonische Konzept der Ähnlichkeitsbeziehungen von Urbild und Abbild⁹¹⁵, das Gončarov für Gogol's Texte reklamiert, läßt sich nicht ohne weiteres mit einem „mittelalterlich-barockem Bewußtsein“ verbinden. Wenn von Similaritätsrelationen die Rede ist, kann man vergleichsweise die Megaperiodisierung Foucaults aus *Les mots et les choses* heranziehen, in der die europäische Renaissance als die „Episteme der Ähnlichkeit“ bezeichnet wird, auf die im 17. Jahrhundert die „Klassik“ folgte, in der sich der Repräsentativ-Charakter der Worte ausgebildet habe⁹¹⁶. Während in Rußland Ähnlichkeitsbeziehungen (platonisches Ur-/Abbildmodell) tatsächlich insbesondere in der vorneuzeitlichen bzw. religiösen Kunst (Ikonenmalerei, Architektur)⁹¹⁷ eine Rolle spielen, trägt das russische bzw. ukrainische Barock

⁹¹³ Vgl. die aussagekräftige Liste, die Gončarov (1992, 29-30) zusammengestellt hat: Artikel über Skovoroda finden sich in den *Otečestvennye zapiski* 1823, in der *Zaporožskaja starina* 1833, in *Teleskop* 1835 etc.

⁹¹⁴ Vgl. auch LeBlancs (1986, 255) fehlerhaftes Bild einer „mittelalterlichen Ukraine“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts: „In the schizophrenic world of early nineteenth-century Russia, where medieval Little Russia existed alongside modern St. Petersburg“. Kleinrußland hatte zu dieser Zeit zwar seine Blütezeit (das sogenannte Kosakenbarock im 17. Jh., das noch ins 18. ausstrahlte) hinter sich, und erfuhr durch die Eingliederung ins Russische Reich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine gewisse Provinzialisierung, ist jedoch keinesfalls als rückständig zu bezeichnen.

⁹¹⁵ Gončarov (1992, 36) spricht über Skovorodas „движение к прообразу“.

⁹¹⁶ „Nun hat aber diese archäologische Untersuchung zwei große Diskontinuitäten in der *episteme* der abendländischen Kultur freigelegt, die, die das klassische Zeitalter in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Schwelle unserer modernen Epoche einleitet, und die, die am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Schwelle unserer modernen Epoche bezeichnet.“ (Foucault 1988, 25)

⁹¹⁷ In diesem Fall ist der Referent ein bereits vorliegender musterhafter Bildtext (ein bestimmter Ikonentypus) oder etwa ein Grundriß (die Kopie der Konstantinopler Hagia Sophia in Kiev); dies wäre eine anderer Hintergrund der (metatextuellen) Funktion der Äquivalenzen. Wiederholungen und Gleichsetzungen in Gogol's Texten (vgl. „[...] принцип повтора и эквивалентности на самых различных уровнях (от речевого до предметного, ситуативного и сюжетного), отчетливо проявляющий себя в прозе Гоголя, переводит исходный референт в ранг „текста““ [Gončarov 1992, 33].)

(17.-18. Jh.) bereits ausgeprägte Züge der Repräsentativität und ‚Verstellung‘ (*dissimulatio/simulatio*) im Sinne der Rhetorizität⁹¹⁸; man kann hier möglicherweise sogar mit mehr Recht als für den großrussischen Bereich von einem ostslavischem Manierismus sprechen, der durch die Simultaneität mehrerer Stilformationen im 18. und frühen 19. Jahrhundert auch Gogol' miteinschließt. Gončarov (1992, 15) weist an einer anderen Stelle selbst auf die Differenz zwischen mittelalterlicher Bibelexegese und barocker Allegorizität (im Benjaminschen Sinne), hin: „Культура барокко [...] предельно усложнила конвенциональную символику средневековой герменевтики [...]“.

Die ‚Episteme der Ähnlichkeit‘ kann man in der Peirceschen Zeichentypentriade mit dem ikonischen Zeichen verbinden, die darauffolgende Episteme (dazu gehören sowohl Klassik als auch Barock) mit der symbolischen: dem Auseinandergehen von Worten und Dingen. Wenn Gončarov im Fall von Skovorodas Lehre von einem ‚Iseosemantismus‘ der ‚drei Welten‘ (Bibel, Welt und Mensch als isomorphe Texte)⁹¹⁹ spricht, käme der Zeichentyp des Icon in Anwendung und entsprechend die von ihm erwähnte mittelalterliche, jedoch nicht barocke Kultur. In diesem Sinne mag Skovoroda, dem es auch an barockem *acumen* fehlt, nur bedingt als neuzeitlich-barocker Autor verstanden werden, ist er doch durch sein platonisches Ähnlichkeitsdenken noch im Mittelalter verwurzelt. Gogol's groteske Poetik ist in dieser Beziehung jedoch anti-platonisch; obwohl einige Forscher (Maguire 1990) wiederholt vom Neo-Platonismus Gogol's gesprochen haben, ist kein positiver Widerhall des neo-platonischen, durch die Zeitschriftenkultur in der Zeit der Romantik popularisierten Idealismus in Gogol's künstlerischen Texten zu finden⁹²⁰. Vielmehr findet sich eine explizit burleskisierende Behandlung platonischer *Topoi*⁹²¹: Dem bei Platon positiv besetzten Hermaphroditen wird in den *Večera* ein ganzes Register von grotesk-lächerlichen Mischwesen in Flora, Fauna und Menschenwelt gegenübergestellt; die ‚schöne Seele‘ des romantischen Platon wird zur ‚toten Seele‘, einer Karteileiche. Wenn das Konzept von Ähnlichkeit und Mimesis auf ein platonisches Ur-/Abbildmodell zurückgeführt werden kann, wird eben dieses in der Nullphase durch die Figur der Tautologie parodiert und in der ersten Phase sogar vehement bekämpft bzw. als teuflischer Irrweg dargestellt: Das gemalte Abbild vom ‚Urbild‘ der Wuchereraugen in ‚Portret‘

⁹¹⁸ Sieht man von der Baukunst ab, ist die Frage einer russischen Renaissance im westeuropäischen Sinne umstritten. In jedem Fall kann man im russischen Kontext den 2. südslavischen Einfluß in Betracht zu ziehen, der über südslavische Vermittlung zumindest teilweise weltlich-antikes Erbe nach Rußland brachte (Uspenskij 1989).

⁹¹⁹ „[...] рассматривая три ‚мира‘ (Библию, мир и человека) как три изоморфных ‚текстов‘, обладающей единой архисемантикой.“ (Gončarov 1992, 32) Beim Begriff des Iseosemantismus wird die Unterscheidung der ikonischen von einer anderen Ähnlichkeit ausgeblendet.

⁹²⁰ Um sich den Unterschied zwischen einem Autor, der kritiklos platonisches Gedankengut anwendet und der ironisch-romantischen Bearbeitung desselben vor Augen zu führen, genügt es, Polevojs Erzählung ‚Blaženstvo bezumija‘ (1833) mit Gogol's Texten der ersten Phase zu vergleichen. – Platonisches findet sich bei Gogol' am ehesten noch in seiner späten ‚Antipoetik‘ (s.u.), die mit Platons Verurteilung des Dichters im *Staut* in Verbindung gebracht werden kann.

⁹²¹ Vgl. die wichtige Untersuchung von Langer 1991.

bringt dem Künstler Verderben. In der zweiten Phase wird die Frage der Darstellung anders angegangen: Freilich werden auch in Gogol's Texten Mimesis und (meist überzeichnete) Ähnlichkeit angewandt, jedoch wird die Fähigkeit des Künstlers, zu reproduzieren ad absurdum geführt. Es kommt zur tautologischen und daher unheimlichen Redundanz des Ur-Bildes, das durch die Wiederholung (in *Ženit'ba* ist es die physische Reproduktion) des Vorbilds lächerlich wird. Man sollte jedoch zwischen künstlerischen und publizistischen Texten unterscheiden (wie z.B. zwischen SJ und dem durchaus ernstgemeinten platonischen Dialog „*Ženščina*“; siehe dazu unten). Nehmen wir ein anderes Beispiel, das v.a. in der Gnosis eine reiche Entfaltung erfahren hat: den Gegensatz von Welt/Körper und Seele. Hans Jonas (1964, 105) schreibt dazu: „Die Seele, Teil vom ersten Leben, vom Licht, fiel in die Welt bzw. in den Körper. Es ist eines der Elementarbilder der Gnosis (man vergleiche den Gegensatz, wie in der Bibel Gott dem Menschen das Leben ‚einhaucht‘);“ Hier kann man sich nun fragen, welche Vorstellung erstens in Gogol's künstlerischen Werken, zweitens in den Werken der dritten Phase dominiert: Sowohl die durch den Künstlergott belebte Marionette oder der Automat (SJ) bzw. die zum Leben erweckte Wiedergängerin in „*Vij*“ (in den 30er Jahren) als auch Gogol's Hoffnung auf die Auferstehung Rußlands in den 40er Jahren (die Transformation der toten Seele in eine lebendige) basieren auf der Logik der Erweckung: Totes soll lebendig werden. Der späte Gogol' geht hier sowohl über „Elementarbilder der Gnosis“ als auch die orthodoxe Lehre hinaus, wenn er nicht den Leib als verderbliches „Grab“ (*shma*) der lebendigen Seele sieht⁹²², sondern von vornherein vom Oxymoron der toten Seele (*mertvaja duša*) ausgeht.

Wenn es im Falle von Gogol's Texten um tatsächliche Parallelen mit Geheimlehren gehen soll, genügt keine bloße Konjektur einer Vertrautheit mit hermetischen Systemen mehr (Gogol' gehörte bekanntlich keiner Loge an, und von einem erhöhten Interesse für gnostische Lehren als solche kann ebenfalls nicht die Rede sein)⁹²³. Sowohl Vajskopf als auch Gončarov gehen also von einem unbewußten Symbolschaffen Gogol's aus. Im Anschluß an die Analyse des Gogol'schen Selbstkommentars zu *Revizor* und *VM* spricht Gončarov (1992, 13) von einem „символическое' восприятие“ und „[...] символизм Гоголя питается эмблематико-аллегорической поэтикой барокко и мистической антропологией [...]“ (ibid., 23). Dem ist entgegenzusetzen, daß Gogol's groteskes „Sprach-Denken“ und späteres rhetorisches „Diskurs-Denken“ (zu den Begriffen siehe unten) keinesfalls ein ‚symbolistisches‘ ist, und sich nicht mit dem Modell von eindeutigen Korrespondenzen in einem stabilen Kode oder gar neo-platonischen Isomorphismen vereinbaren läßt.

Das bloße Vorhandensein von gnostischer Symbolik kann also nicht als Argument angeführt werden, da ohne eine nachweisbare Intention, daß hermetische Kodes bewußt verwendet wurden (ob parodistisch oder ernsthaft), die Hypothese eines ideologischen Einflusses gegenstandslos ist. Insofern heterodoxe, v.a. dualistische Vorstellungen in die russisch-

⁹²² Zur Gleichung von „Leib = Grab“ (σῶμα – σήμα)“ in der Orphik vgl. Jonas 1964, 144.

⁹²³ Erlich (1975, 168) betont, daß Gogol' kein Mystiker war („Gogol's religiosity was socioutilitarian rather than mystical“), und sich selbst auch nicht als solchen ansah.

orthodoxe Kirche Eingang gefunden haben⁹²⁴, mögen sie freilich auch in Gogol's Vorstellungswelt weitergelebt haben.

Dem Orten bisher unbeachteter ideologischer Bereiche (wie Gnostik oder Geheimlehren) muß die Arbeit am Text selbst folgen, die zeigt, wie außerkünstlerische symbolische Systeme eingesetzt, modifiziert werden, in welchem sprachkünstlerischen Kontext sie zu liegen kommen. Schließlich ist Gogol', entgegen dem Titel von Tschizewskijs Studie „Gogol' as Artist and Thinker“ (1966), in ungleich größerem Maße Dichter als Denker – oder wie Nabokov sagt: „not a thinker, a stylist“ (zit. nach Erlich 1969, 162); und überdies ein romantischer Autor, in dessen Werk (der ersten beiden Phasen) jeder ideologische Glaubenssatz einer Relativierung und Ironisierung unterworfen wird⁹²⁵.

Intention, auto-metatextuelle Aussage und eigene Ausdeutung sind von der Beschaffenheit der Texte selbst zu unterscheiden, da die ästhetische Valenz der Texte durch die überwiegend naiven Kommentare Gogol's nicht zu erfassen ist. Dies gilt mit Einschränkungen auch für die späten Werke VM oder „Avtorskaja ispoved““, die nach den rhetorischen Kategorien der Wirkung und Überzeugung (*persuasio*) aufgebaut sind und weder auf der wortkünstlerischen noch auf der motivologischen bzw. Kode-Ebene, sondern auf der Ebene der diskursiven Strategie zu verhandeln wären. Bei einer Analyse des Großteils der Texte muß man also zu dem Schluß kommen, daß Gogol's Poetik mit einem religiös symbolistischen Korrespondenzdenken nur schwer zu vereinbaren ist. So wichtig die Arbeiten Vajskopfs und Gončarovs in dem Bereich der Erforschung philosophischer, mystischer und religiöser Prätexte und Traditionen sind, erfordern ihre Ergebnisse eine Reintegration in die textbezogene Analyse. Eine ‚nackte‘ Allegorese (Gončarov [1992, 9] spricht von „Hermeneutik“), die auf der Suche nach „symbolischen Schlüsseln“ (ibid.) ist, wird der Komplexität, Polyvalenz und Meta-Bedingtheit der Gogol'schen Texte nicht gerecht.

Hier stellt sich die Frage nach dem Stellenwert von Gogol's theoretischen Arbeiten bzw. seiner Erbauungsliteratur. Die Artikel in den *Arabeski* haben kaum noetischen Wert. Die theoretischen Texte wirken oft blaß, oder aber ungewollt komisch; sie bewegen sich – im Gegensatz zu den fiktionalen Texten – nur durch ihre Gattung (z.B. der *stat'i* in den *Arabeski*) auf einer Meta-Ebene.⁹²⁶ Während die fiktionalen Texte durch ihre poetische Funktion auch

⁹²⁴ Vgl. hierzu Vajskopf 1993, 23-24; hier auch zu Behauptungen einer Affinität der orthodoxen Kirche zu den Freimauern durch diese selbst im 18. Jh.

⁹²⁵ Ähnlich wäre der Umgang mit der Freimaurersymbolik im Werk Puškins als ‚dekonstruktiver‘ zu bezeichnen (vgl. hierzu Meyer 1995, 52ff).

⁹²⁶ Dies mag damit zusammenhängen, daß die (Diskurs-)Philosophie in Rußland – im Gegensatz z.B. zum deutschsprachigen Bereich – erst im Entstehen ist. Es gibt keine theoretischen oder quasi-theoretischen Texte der russischen Romantiker, die mit denen Schlegels o.ä. zu vergleichen wären, ebensowenig einen russischen Jean Paul, der zumindest eine Vor-Vorschule der Ästhetik hätte schreiben können. Oftmals geht man sogar davon aus, daß die russische neuzeitliche Philosophie erst mit den „Briefen“ Čadaevs beginnt, d.h. sehr spät und in einem spezifischen Genre, dem Gogol' in VM nachzueifern scheint.

eine metasprachliche erhalten, fehlt den a-fiktionalen Texten das „Zeichensystem höherer Ordnung“, das sie noetisch oder aber poetisch wertvoll machen würde⁹²⁷.

Trennt man die Poetik der späten Gogol'schen Texte von ihrem pragmatischen Umfeld, an dessen Schaffung der Autor mit seinen Leseanweisungen, die oft rezeptionstheoretischen („Avtorskaja isповed“) Charakter haben, maßgeblich beteiligt war, wird klar, daß diese Texte an sich als rhetorisch formulierte Aufrufe (Privilegierung der appellativen/konativen Sprachfunktion) oder aber als Gebetsvorlagen (für performative Sprechakte) zu verstehen sind; der Gestus des Kommentierens und Eingreifens in die Rezeption der Texte jedoch ist nicht eigentlich metatextuell, sondern transtextuell, da er sich gegen den Text selbst (als abgestoßenen Teil der eigenen Person, als sichtbaren *chvostik* des Vergangenen⁹²⁸) richtet; der Autor versucht, sich als bewußt handelndes Individuum seiner eigenen Machwerke als Zeugnisse des Unbewußten (die ihm aus verschiedenen Gründen inadäquat erscheinen⁹²⁹) zu bemächtigen. Die erste Variante ist im Rahmen des „program of self-improvement“ (Erich 1969, 168) ihre Beschimpfung bzw. das Widerrufen (vgl. das Vorwort zur Werkausgabe, 1842: „[...] я пересмотрел их вновь: много незрелого, много необдуманного, много детски-несовершенного! [...] Всю первую часть следовало бы исключить вовсе.“ (Gogol' I, 318)⁹³⁰; die zweite ist das Auslegen und Erklären (*tolkovanie*) der Texte; die dritte und letzte ist das materielle Vernichten durch Verbrennen.

Wenn wir in bezug auf den späten Gogol' den Begriff der „Antipoetik“ (Plett) noch einmal aufgreifen, wäre zu klären, in welcher anti-poetischen Tradition der Autor steht. Es spielt keineswegs nur die theologische Polemik („Die Dichter verkünden nicht den einen und wahrer Gott, sondern falsche heidnische Götzen;“ Plett 1994, 15) eine Rolle, sondern auch die anderer von Plett angeführten Argumente: das ontologische (die Dichter „entwerfen ein Scheinbild vor Realität“), das epistemologische („sie sind notorische Lügner“), das ethische („Sie untergraben die öffentliche Moral“) und das pragmatische („Sie sind zu nichts nütze und daher überflüssig“

⁹²⁷ Lachmann (1994, 12) weist auf Jakobsons in „Linguistics and Poetics“ durchgeführte Annäherung der metalinguistischen und poetischen Sprachfunktionen hin, „insofern die poetische wie die metasprachliche Funktion die Primärzeichen in ein Zeichensystem höherer Ordnung überführt, in welchem diese zu Objekten werden.“

⁹²⁸ Dieser Begriff wird im Brief an Ševyrev vom 14.12.1844 in Zusammenhang mit dem in Pogodins *Moskvitjanin* veröffentlichten Porträts gebraucht, das noch den ‚alten‘ Gogol' darstellte: „[...] не от портрета, я сказал, замедление моих сочинений, не от тех душевных внутренних моих событий, к совершению которых во мне послужили странным образом видимые ничтожные дела и вещи, последним хвостиком которых был портрет [...]“ (Gogol' XII, 392, H.d.A.).

⁹²⁹ Hier könnte man sogar argumentieren, daß der jeweils genannte Grund für die Ablehnung der eigenen Erzeugnisse irrelevant ist: In der frühen Phase ist es die negative Kritik oder das Gefühl, eine kindische Phase (s.o.) überwunden zu haben, beim späteren Gogol' ist es der religiös motivierte Vorwurf, den früheren Texten ermangele es an Pietät. Konstant bleibt jedoch die Ablehnung des eigenen publizierten Textes, von dem sich der Autor, v.a. wenn es sich um einen Publikumserfolg gehandelt hatte, jedoch trotz allem nicht trennen kann.

⁹³⁰ Gogol' versucht mehrmals seine Autorschaft (der ‚weltlichen‘ Werke) ungeschehen zu machen, sein Wort – ähnlich dem Beschuldigten im Ketzerprozeß – zurückzunehmen. Eine abgeschwächte Form davon stellt die Bearbeitung der Texte für die Werkausgabe dar.

ibid., 15-16). Diese Auseinandersetzungen um Nutzen und Schaden der Dichtung (ein Beispiel dafür ist das Verbot der Theater durch die Puritaner in England 1642)⁹³¹ fand in der abendländischen Kultur v.a. „im Zeitraum des 14.-17. Jahrhunderts“ (ibid., 15) statt und hängt mit der Renaissance-Rezeption von Aristoteles und Platon zusammen. Plett weist darauf hin, daß mangels einer Dichtungslehre von Platon in der Renaissance aus den überlieferten Platonschen Werken mit Hilfe von verschiedenen Konzepten („die Idee des Schönen, die schöpferische Imagination, der *furor poeticus*, die neuplatonische Bildtheorie, die Vorstellung des vom Dichter als Seher [*vates*] und Demiurg“ ibid., 11) eine neoplatonistische Poetik zusammengesetzt wurde. Dem gegenüber steht freilich Platons *Politeia*, die den Dichter aus ihrem Idealstaat verbannt sehen wollte. „Damit ist der gleiche Philosoph auch Urheber einer antipoetischen Tradition“ (ibid.), die den Gegnern der Schönen Literatur Argumente liefern sollte. Inwieweit nun der späte Gogol' in diese historische Tradition der Antipoetik einzuordnen, die in Rußland noch andere Hintergründe hat, ist, wäre jedoch das Thema einer anderen Arbeit.

2. Einflüsse des Katholizismus und Protestantismus

Vajskopf zieht aus seiner Untersuchung der Werke Gogol's den Schluß, daß dieser als heterodoxer, ja gnostischer Denker⁹³² anzusehen sei. Er führt verschiedene Traditionen an, darunter freimaurerische Initiationsrituale, ein manichäisch-dualistisches Weltbild u.a. an, die er implizit sowohl in den Texten der 30er Jahre als auch explizit in Gogol's Beschäftigung mit der Religion findet. Bedenkt man jedoch Gogol's konservative, ja, reaktionäre Haltung (in weltlichen wie kirchlichen Dingen) und seinen Wunsch, die offizielle Kirche zu unterstützen, ist eine intendierte Häresie unwahrscheinlich und widerspricht der Gogol'schen Psychologie.

Wichtiger scheint mir die Beeinflußung durch die westkirchliche Morallehre, die ja in der Orthodoxie weitgehend fehlt. Sowohl der Katholizismus als auch der pietistische Protestantismus spielten in Gogol's religiöser Vorstellungswelt eine wichtige Rolle (Tschizewskij 1966). In einer Beschreibung seiner ersten religiösen Erfahrung (die Schilderung der Hölle durch die Mutter) betont Gogol' das Erwachen eines ästhetischen Sinns, der aber keineswegs durch den gewöhnlich als sinnenberauschend beschriebenen Schmuck und Ritus der Ostkirche (Weihrauch, Gesang, Ikonostase und prächtiges Priestergewand) ausgelöst

⁹³¹ In Rußland wurden zu derselben Zeit die rudimentären theatralischen Formen, die als Mysterienspiele von der Kirche zugelassen waren (z.B. das *Peščnoe dejstvo*, an dem v.a. auch die Gaukler [*skomorochi*] beteiligt waren), verboten (Karlinsky 1985, 7). Die weltliche Theaterkultur, die sich dann ab den 1670er Jahren entwickeln zu begann, blühte in Rußland erst in der 2. Hälfte des 18. Jh.s auf. Karlinsky (ibid., 3) über die Kiever Rus' und die Moskauer Zeit: „the Russian Orthodox Church regarded all forms of theatrical expression as sinful“.

⁹³² Vgl. auch „на протяжении 30-х годов XIX века у православной церкви не было в русской литературе более упорного врага, чем этот писатель, сходящийся в своей сатире с антиклерикальной позицией русского духовного христианства.“ (Vajskopf 1993, 7)

wird⁹³³, sondern durch eine Erzählung. Das Ästhetische ist eng an das Moralisch-Ethische (die Aussicht auf Belohnung oder Strafe) gebunden, ja wird durch dieses erst ermöglicht. Die Stelle aus dem Brief an die Mutter vom 2.10.1833 sei hier angeführt:

Я помню: я ничего сильно не чувствовал, я глядел на все, как вещи, созданные для того, чтобы угодать мне. Никого особенно не любил, выключая только вас, и то только потому, что сама натура вдохнула это чувство. На все глядел бесстрастными глазами; я ходил в церковь потому, что мне приказывали или носили меня; но стоя в ней, я ничего не видел, кроме риз, попа и противного рвения дьячков. Я крестился потому что видел, что все крестятся. Но один раз – я живо, как теперь, помню этот случай. Я просил вас рассказать мне о страшном суде, и вы мне ребенку так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех благах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разительно, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне всю чувствительность. Это заронило и произвело впоследствии во мне самые высокие мысли. (Gogol' X, 282, H.d.A.)

Hervorzuheben ist in der Beschreibung der Messe der verfremdende Blick und das Fehlen jeglichen mystischen Gefühls („Meßgewänder, der Pope und das ekelhafte Brüllen der Diakone“), der Zwang zum Kirchgang und das rituelle Moment, das in der Imitation der anderen, die sich bekreuzigen, besteht. Das Mechanische, Theatralische der Messe⁹³⁴ in einer ukrainischen Provinzkirche wird in einer der obigen Passage vorausgehenden, jedoch selten zitierten Stelle beschrieben, in der Gogol' der Mutter Ratschläge zur religiösen Erziehung seiner kleinen Schwester gibt:

И это немного тоже делает добра, если она будет беспрестанно ходить в церковь. Там для дитяти тоже все непонятно: ни язык, ни обряды. Она привыкает на это глядеть, как на комедию. Но вместо этого говорите, что Бог все видит, в с е з н а е т , что она ни делает. (Gogol' X, 281, H.d.A.)

Gogol' nimmt in diesen Ratschlägen an die Mutter von all dem Abstand, was die Ostkirche ausmacht: die gefühlsmäßige, intuitive und anti-intellektuelle Teilnahme am Gottesdienst (hier als „Komödie“ bezeichnet), das Fehlen des Kausalbezugs von Moral und ewigem Leben. Dem gegenübergestellt wird Gott als allwissende und strafende Instanz. In dieser Hinsicht ist seine religiöse Haltung sowohl von der katholischen als auch protestantischen Lehre beeinflusst, und das stärker als bei vielen seiner russischen Zeitgenossen, die sich für religiöse Themen interessiert haben.

⁹³³ Vgl. die auf die Nestorchronik zurückgehende Überlieferung zur Taufe der Rus' (988), die die Entscheidung Vladimirs für das orthodoxe Christentum (gegen die anderen ‚zur Auswahl stehenden‘ Religionen) aufgrund des Berichts seiner Gesandten erklärt, die von der atemberaubenden Schönheit der oströmischen Liturgie berichteten.

⁹³⁴ In VM wird er diesen Vorwurf der katholischen Messe machen (Richter 1964, 35).

Florovskij führt diesen katholischen Einfluß auf Gogol's Kontakt mit polnischen Jesuiten bei der Fürstin Zinaida Volkonskaja in den Jahren 1837-39 in Rom zurück⁹³⁵ (vgl. Richter 1964, 28ff.). Zugleich kann Gogol's Konzept von persönlicher moralischer Verantwortlichkeit, die sich augenscheinlich nicht erst durch die römische Erfahrung herausbildete, durch seine Erziehung in der Ukraine erklärt werden. Möglicherweise geht auch die Höllendarstellung auf die katholisch beeinflussten ukrainischen Traditionen zurück. Wie bereits in Kap. VIII. dargelegt wurde, mußte die orthodoxe Kirche in Südwestrußland bzw. der damaligen polnischen Provinz mit jesuitischem, aber auch protestantischem Gedankengut konkurrieren und übernahm dabei auch moraltheologische Aspekte. Vgl. Erlich 1969, 197: „The insistence on personal morality and service, the conservative notion that everyone is where God willed him to be, finally, the hailing of thrift, efficiency, and resourcefulness as Christian virtues, all these salient emphases are writ large within the pietistic brand of German Protestantism.“ Gogol's Forderung nach der Einführung eines individuellen christlichen Verhaltenscodes⁹³⁶ in Rußland, der u.a. helfen würde, gegen die allseits herrschende Korruption vorzugehen, ist nicht im Geiste der Orthodoxie, die im Gegensatz zur Westkirche das ethisch-moralische Moment vernachlässigt.

Katholische Elemente sind fraglos in Gogol's religiösen Vorstellungen enthalten und stellen ein Element innerhalb seines Glaubens dar, das zum einen negiert wird (Gogol' erklärt seiner Mutter in einem Brief im Jahre 1837 aus Rom, es gäbe keinen Unterschied zwischen Katholizismus und Orthodoxie), zum anderen als Ideal nach außen projiziert wird (Rom). Dies bedeutete jedoch nicht, daß Gogol' eine Konversion plante, und wenn, dann nur in den Jahren 1837-39 (Richter 1964, 34). Und doch wurde er auch in den 1840ern immer wieder des ‚Katholisierens‘ verdächtigt⁹³⁷; z.B. von Ševyryev (in einem Brief vom 31.12.1846) oder den Aksakovs. Ende 1846 wird Aksakovs Tochter Vera gegenüber M.G. Kartaševskaja den Verdacht äußern, daß Gogol's Predigerhaltung und die rituelle Gebetspraxis von einem katholischen Einfluß herkommen.

Говорят даже, будто он целые дни проводит с монахами, но мы этому решительно не верим; он, напротив, сохранил все формы православия, принявши дух религии католической, – потому все это желание проповедовать, обращать, налагать какие-то внешние формы и для молитвы и для благотворительности – все это в духе католическом, а не в нашем.“ (Aksakov 1956, 332, H.d.A.)⁹³⁸

⁹³⁵ Vgl. Erlich 1969, 195-197. Erlich erwähnt außerdem Gogol's Lektüre von Mickiewicz, Lamennais' *Paroles d'un Croyant*, Thomas à Kempis, Bossuets *Oeuvres Philosophiques*, Thomas v. Aquins *Summa Theologiae*, den Moralisten Silvio Pellico und den Pietisten Justus Möser.

⁹³⁶ „Christian code of individual conduct“ (Erlich 1969, 194).

⁹³⁷ Gogol's Empfindlichkeit bezüglich solcher Beschuldigungen schlägt sich auch in seiner Vernichtung der Kapitel der MD2 nieder, in denen sich Vater Matvej Konstantinovskij als zu katholisch geschildert empfand.

⁹³⁸ Vgl. auch die frühere Äußerung: „Гоголь был болен, или потерял здравый смысл, живя так долго один в землях чужих. Может быть, даже и влияние, ему самому незаметное, католицизма, хотя не нарушая форм православия, дает этот

3. Das Projekt ‚Rußland inkorporieren/schreiben‘

3.1. Das Parasitieren am fremden Text

Im Brief vom 24.12.1844 aus Frankfurt tadelt Gogol' A.O. Smirnova, sie hätte Samarin dazu veranlaßt, ihm einen belanglosen Brief zu schreiben und legt dar, welcher Art die Briefe sein müßten, die man ihm zu schreiben hätte: „В письмах должен быть почти дневник мыслей, чувств и ощущений, живое понятие о всех людях, с которыми ему случилось встретиться, м н е н и я о них свои и мнения других о них, и наконец случаи и стычки с ними. Словом, чтобы я слышал самую жизнь.“ (Gogol' XII, 412, H.d.A.) Gogol' gibt an dieser Stelle klar zu verstehen, daß er von seinen Brieffpartnern nicht nur dokumentarisches Material, sondern sogar bereits bearbeitete Diskursblöcke in dialogischer Form erwartet. Gogol's Idee nimmt den psychologischen Realismus vorweg, ebenso wie das Phänomen, das Bachtin in bezug auf Dostoevskijs Romane als Polyphonie bezeichnet hat: die Vielzahl der „Meinungen“ (Stimmen). Gogol' selbst gelang die Realisierung dieses utopischen Projekts, Rußland zu ‚hören‘⁹³⁹ und es vielstimmig aufzuschreiben, nicht.⁹⁴⁰ Zu recht nennt Erlich sein Streben in MD2 nach einer Verbindung von Sittenroman und „morality play“ einen literarischen Todeswunsch („literary death wish; Erlich 1969, 182).

Folgt man Gogols Metaphorik, ging es ihm darum, Rußland sinnlich wahrzunehmen (*slyšat'* heißt sowohl ‚hören‘ als auch ‚riechen‘) – jedoch ausschließlich in vermittelter Form; er motivierte dies durch seine Abwesenheit. Seine Weigerung, selbst seine Sinne dem russischen Leben auszusetzen, drückt den Wunsch aus, sich der extremen *aisthesis* zu entziehen⁹⁴¹. Hier handelt es sich um eine doppelte Verweigerung des ‚Eigenen‘ zugunsten des ‚Fremden‘: Gogol' zieht es vor, in der Fremde zu leben und bedarf fremder Texte, die jedoch aus dem Bereich des ‚Eigenen‘ (Rußland) als diskrete Text-Objekte kommen müssen. Diese

странный характер его религиозному направлению, которое, наконец, овладело им до такой степени, что художник исчезает.“ (Aksakov 1956, 331, H.d.A.) S. Aksakov Brief schreibt an seinen Sohn Ivan (14.1.1847): „на некоторых предметах помешался [...] Я вижу в Гоголе добычу сатанинской гордости, а не христианское смирение.“ Weiter schreibt er über Gogol's Brief an Venevitinov, in dem „Engelslippen“ stark nach Katholizismus „röchen“, ebenso wie die katholische Sichtweise auf die Schönheit der Frau (ibid., 341).

⁹³⁹ Die aus dem auditiven Bereich gewählte Metaphorik ist nicht zufällig: Gogol', der in seinem Aufsatz „Skul'ptura, živopis' i muzyka“ die Musik als höchste der Künste betrachtet, wollte Rußland nicht sehen, sondern hören.

⁹⁴⁰ Vgl. jedoch Vinogradov 1925, 26: „[...] вторая часть ‚Мертвых душ‘ – превращается в реальный психологический роман.“ Erlich (1969, 180) sieht dies in MD2 ebenfalls verwirklicht: „[...] it is precisely in Gogol's last and largely unsuccessful fictional endeavor that one finds for the first time a reaching toward such realistic qualities, techniques, and criteria as extended psychological analysis, which includes an inquiry into character development and motive, an analytical rather than lyrical or brilliantly impresionistic descriptive style, a balanced and reliably accurate portrayal of social realities.“

⁹⁴¹ Samt seinem extremen Klima – Gogol' thematisiert immer wieder die übermäßige Hitze (im Sommer in der Ukraine), Kälte (in Petersburg) etc.

eigentümliche Logik ist durch den uns bereits bekannten kannibalisierenden Einverleibungswunsch bedingt: Die Entfernung von Rußland erst macht eine neue Ökonomie möglich, die mit den Begriffen der intrapsychischen Topik beschrieben werden kann; nach dem Exogamiegebot ist es erst das ferne, fremdgewordene Rußland, das als ‚Mutter‘ (bzw. das Ideal-Ich) begehrt und als ‚Vater‘ (Ich-Ideal bzw. Über-Ich) gefürchtet werden kann. Im Gegensatz zur zweiten Phase, als der Satiriker Gogol' die russische Realität inkorporierte und auf sadistische Weise in dem Innern seiner Texte zerlegte, schwimmt in bezug auf Rußland als mütterlicher Instanz das Gerichtetseins des Einverleibungsphantasmas, da aktive und passive Beteiligung an der Inkorporation eins sind: Zum einen erzwingt Gogol' von seinen Korrespondenten und Korrespondentinnen textuelles Material, das er selbst als „gutes Objekt“⁹⁴² in sein gigantisches Projekt (als Synekdoche oder gar authentischen Teil Rußlands)⁹⁴³ einzuverleiben gedenkt⁹⁴⁴ zum anderen läßt er sich in einer Opferhaltung von Rußland (wie Akakij Akakievič von der *šinel'*) kannibalisieren. Da einverleibende Mutterfiguren in Gogol's Texten von Anfang an männliche Herrscherzüge (die Tante-Zarin mit besporteten *botforty* und beschwänzten Hofdamen) tragen, ist an diesem heiklen Punkt des Aufeinandertreffens der Geschlechter (und dem, was sie repräsentieren) der Ausschluß der ‚Mutter‘ und der Übergang zu einer neuen Vater-Imago Rußland gegeben. Ebenso wie Gogol' um positive Objekte der Identifikation (Familienchronik, ethnografische Daten etc.) bittet, verlangt er negative, „böse“ Objekte, die ebenfalls mit dem aktiv-passiven Einverleibungsphantasma verbunden werden: Er wirft sich dem tobenden Publikum zum Fraß vor, er stellt sich an den Pranger, setzt sich der beißenden Kritik seiner Leserschaft aus, die er mit masochistischer Genugtuung entgegennimmt⁹⁴⁵. Die Kritiker seiner Werke erneuern die Über-Ich-Instanz, werden zu strafenden Übervätern und den wahren Zensoren⁹⁴⁶. Fanden diese

⁹⁴² Zum „guten und „bösen“ Objekt vgl. Laplanche/Pontalis 1972, 344-346. Diese Begrifflichkeit wurde von der Abrahamschülerin Melanie Klein entwickelt.

⁹⁴³ Je unpersönlicher, zufälliger der Text (vgl. das Aksakov und Annenkov aufgetragene Notieren von Gesprächsfetzen), desto authentischer und objektiver erscheint er Gogol'.

⁹⁴⁴ Vgl. Erlich 1969, 181: „cannibalizing the research potential of already hard-pressed correspondents“. Die *Zapisnye knižki* aus den Jahren 1841-42, die als Material für die MD dienten, stellen ein großrussisches Analogon zu der KVV aus den 20er Jahren dar. Sie enthalten Exzerpte geographischer Werke (Lelechin, Gmellin, Pallas), Listen russischer Bezeichnungen für Tiere und Speisen, Beschreibungen des Alltags der Bauern, Handwerker und *hurlaki*, Sprichwörter und „razgovory mužikov“ (Sokolov 1910, 101-102). Wenn man bedenkt, daß Gogol' die meiste Zeit im Ausland verbrachte, muß man sich fragen, wer seine Informanten waren und warum er sich gerade außerhalb der Grenzen Rußlands weiterhin stark für die russische Folklore interessierte (er benutzte u.a. Jazykov, der aus Simbirsk stammte, als Informationsquelle *ibid.* 103).

⁹⁴⁵ Vgl. Erlich 1969, 169 „Gogol's deliberate, quite self-conscious attempts at Christian humility on occasion verged nearly on masochistic self-abasement. One of the obsessive leitmotifs in his correspondence during the early forties is a craving for ‚reproaches‘ -- for harsh, unsparing criticism, if not abuse.“ Ingold (1981, 312-313) schreibt, „dass Gogol seine Rezensenten weder gefürchtet noch verachtet, sondern, umgekehrt, verehrt und zu möglichst hartem Urteil, ja sogar zu dessen Vollstreckung aufgerufen hat.“

⁹⁴⁶ Gogol' verlangt selbstquälerisch nach (sadistisch in seinem Innern wirkenden) abschätzigen Worten (die eingeforderten Gesprächsfetzen).

Mechanismen zuerst in der Beziehung zur Literaturkritik im engeren Sinne, dann im Verhandeln mit der realen Zensur (MD) statt⁹⁴⁷, verlagern sie sich ab VM auf ganz Rußland, das zum Kommentar der Texte aufgefordert wird. Deshalb lag Gogol' so viel daran, den „Revizor“ als Allegorie des Gewissens zu deuten. Die Instanz der drohenden Stimme, des Schuldbewußtseins und Gewissens personalisiert sich zuletzt im Priester Matvej Konstantinovskij.

Die gegenseitige Kannibalisierung ist die Form der Verschmelzung mit Rußland, von der Gogol' selbst immer gesprochen hat. Als drittes Moment sind noch die Gogol'schen Befehle bezüglich der rituellen Verinnerlichung seiner Briefe, die den Adressaten durch wiederholtes Lesen in Fleisch und Blut übergehen sollen, zu nennen. Gogol' fordert, sein Wort solle in Rußland aus- oder besser: inwendig gelehrt werden. Rußland soll Gogol's Texte in sich aufnehmen wie den Leib Christi. Hierin mag auch Gogol's Interesse an der Eucharistie begründet sein.

Gogol's Bitten, ihm Bruchstücke aus verschiedenen Diskursbereichen zu schicken, sollten nicht in erster Linie sein Fernsein von Rußland kompensieren (gewöhnlich wird argumentiert, daß er fürchtete, durch seinen Auslandsaufenthalt keinen Zufluß von russischen Realia zu erhalten und die Fühlung mit der russischen Sprache zu verlieren)⁹⁴⁸. Es zeigt sich darin vielmehr eine Notwendigkeit, mit fremden Texten zu arbeiten. Da es sich in diesem Fall jedoch nicht um eine Auseinandersetzung mit literarischen Texten handelt, kann man eigentlich nicht von einer Intertextualität sprechen, die ja im übrigen in Gogol's Poetik – im Vergleich zu anderen romantischen Autoren – eine verhältnismäßig geringe Rolle spielt. Es scheint vielmehr um eine dekonstruktive Be- und Umarbeitung vorliegenden Materials zu gehen: einer ‚geschenkten‘ Fabula oder eines notierten Dialogs; in dieser neuen Ökonomie gilt nicht mehr das Prinzip des Tausches – jetzt, da Gogol' sich als Prophet sieht, erwartet er uneigennützig Gaben).

Gogol' hat bereits in seinen früheren Werken in erster Linie mit nicht-literarischen, peripheren und ästhetisch nicht bearbeiteten Texten anderer gearbeitet, die ihm zur Verfügung gestellt werden oder die er erbeten hat⁹⁴⁹: Die Ausrichtung auf nicht-literarische Texte ist für Gogol' ab den *Večera* charakteristisch. Anekdoten aus der Familiengeschichte, die Komödien

⁹⁴⁷ Die erotische Beziehung des romantischen Autors zum wirklichen Zensor wäre ein eigenes Kapitel, das (im Hinblick auf die Thesen von Smirnov [1994] zur von „Kastrationsangst befallenen Persönlichkeit“) noch einer Erforschung bedarf. Man bedenke Gogol's Zurückziehen der MD aus dem Petersburger Zensurverfahren und die Einreichung des Manuskripts in Moskau.

⁹⁴⁸ Vgl. z.B. Erlich 1969, 180.

⁹⁴⁹ Sokolov kommt zu dem Schluß, daß Gogol's Sammeltätigkeit und sein ethnographisches Wissen, das er in den ‚ukrainischen‘ Texten verwendete, sich sowohl auf bereits vorliegende Werke als auch auf Feldstudien (vornehmlich seiner Helfer in Vasil'evka) stützte. Auch wenn er volkstümliche und altrussische Texte v.a. unter ästhetischen Gesichtspunkten beurteilte (die Chroniken zum Beispiel langweilten ihn, die ukrainischen Volkslieder dagegen sah er als weit geeignetere historische Quellen an; vgl. seinen Aufsatz über kleinrussische Lieder), kann man sagen, daß er sogar ein wissenschaftliches Interesse an den slavischen Altertümern hatte (Sokolov 1910, 90ff).

des Vaters, die Anekdoten und Volkslieder der ukrainischen Korrespondenten, die Anekdote zu *Šinel'*, Puškins ‚Idee‘ zu MD, die Auskünfte Jazykovs über Simbirsker Bräuche, die Bestellung der Aksakov-Familienchronik und die zahllosen Bitten, ihm schriftlich über das Leben in Rußland, u.a. den literarischen Betrieb zu berichten. Nachdem Gogol' zu Anfang v.a. folkloristisches Material (publiziertes bzw. schriftlich und mündlich mitgeteiltes) verwendete, spielen später Werke zweitrangiger (oft in Übersetzung abgedruckter) Autoren und die Rubrik *Smes'* in den Zeitschriften⁹⁵⁰ eine Rolle. In der Zeit der Arbeit an MD 2 werden neben der persönlichen Korrespondenz Werke der natürlichen Schule und Statistiken über Rußland miteinbezogen. Narežnyjs Romane z.B. bieten ihm im erster Linie ethnographisches Material, eine Auseinandersetzung mit dem Werk selbst erfolgt kaum (Sokolov 1910). Vinogradov (1925, 26) sieht das letztere als eine Wende zum Objektivismus, was aber an betrachts des Gesamtbedeutung dieses Paradigmas des Text-Einverleibens fragwürdig erscheint. Hinter der Exploitation von statistischen Verzeichnissen für den Roman steht die gleiche Aneignungsstrategie wie bei der Verwendung der Tabellen, Lexika und Ethnographica aus der KVV in den *Večera*. Wenn kein Prätext vorzuliegen scheint, wird eine künstliche Vorlage fingiert (im Fall des folkloristischen Elements von „Vij“). Vinogradov (1925, 42) bezeichnete Gogol' deshalb zu Recht als „Lumpensammler“ (*trjapičnik*) – ohne jedoch auf die oben erläuterte Verwendung nicht-künstlerischer Texte einzugehen.

Bei dieser Text-Inkorporation des späten Gogol' spielt das Parasitieren an fremden Textkörpern eine Rolle. Gogol' verleibt sich das fremde Wortmaterial ein, um es zu seinem eigenen zu machen und es danach, transformiert, als mit dem eigenen Namen signierten Text wieder auszuscheiden⁹⁵¹. Dieses Konsumieren und Prozessieren fremder Texte beim reifen Gogol' hängt mit dem (dort in erster Linie religiös motivierten) „Pathos der Identifizierung von ‚Eigenem‘ und ‚Fremden‘“ zusammen, das J.R. Döring-Smirnov bezüglich des Epistolarwerks von Čaadaev und Gogol' festgestellt hat. Es geht hier um einen „Verzicht auf Unterscheidung, auf öffentliche Bekundung von Individualität“, den diese beiden Autoren „ihren Adressatinnen“ vorschreiben, sich ihm jedoch auch selbst unterziehen, „indem sie auf eine monologische Repräsentation ihres philosophischen Systems, ihres künstlerischen Werks verzichten.“ (Döring-Smirnov 1994, 85-86)

Sie können ihre Intention jeweils nur dann realisieren (konkretisieren), wenn sie das Differenten aufheben. Darum schreiben sie die Fremde an, um diese sich anzueignen. Čaadaev und Gogol' wollen durch die Adressierung dieser Fremden nicht nur ihr defizitär erkanntes Eigenes füllen, sondern sie reflektieren in der Leere dieser Fremden ihren eigenen Mangel,

⁹⁵⁰ Vgl. Vinogradovs (1976) Übersicht über Gogol's Rezeption der Nasen-Thematik in russischen Zeitschriften.

⁹⁵¹ Vgl. Abrahams (1969, 152) Rede vom Stoffwechsel, den das zu inkorporierende Objekt durchläuft: „Man darf mit Recht sagen, daß im Laufe einer Melancholie das Liebesobjekt gleichsam den psychosexuellen Stoffwechsel des Kranken passiere.“

projizieren also ihr Eigenes auf die Fremde, fordern sie auf, sich bis zur Selbstaufgabe mit dem ihnen Fremden zu identifizieren. (Döring-Smirnov 1994, 85)

Zu der anfangs erwähnten Episode des Samarin-Briefs ist noch hinzuzufügen: Gogol' kündigt an, er und Samarin könnten sich erst nach Jahresfrist „nützlich“ sein („И после этого письма мы придем уже оба в состояние быть *полезным друг другу*.“ Gogol' XII, 413). Wie Samarin sich Gogol' nützlich machen konnte, wurde oben dargelegt, nun ist aber noch festzustellen, wie Gogol' einem Samarin nützlich zu sein gedachte.

3.2. *Voznja na kuchne* – Gogol' kocht für Rußland

Kurz nach dem Skandal nach der Veröffentlichung von VM versucht sich Gogol' bei seinen Freunden für sein Werk, hinter dem er offensichtlich selbst nicht mehr voll und ganz steht, zu rechtfertigen. Gogol' erzählt in seinem Brief vom 6.3.1847 aus Neapel an Aksakov folgende Geschichte:

Повар вызвался угостить хорошим и даже необыкновенным обедом тех людей, которые сами не бывали на кухне, хотя и ели довольно вкусные обеды. Повар сам вызвался; ему никто не заказывал обеда. Он сказал только вперед, что обед его иначе будет сготовлен и потому потребуются больше времени. Что следовало делать тем, которым обещано угощение? Следовало молчать и ожидать терпеливо. Нет, давай кричать: „Подавай обед!“ Повар говорит: „Это физически невозможно, потому что обед мой совсем не так готовится, как другие обеды, для этого нужно поднимать такую возню на кухне, о которой вы и подумать не можете“. Ему в ответ: „Врешь, брат!“ Повар видит, что нечего делать, решил, наконец, привести гостей самих на кухню, постаравшись, сколько можно было, расставить кастрюли и весь кухонный снряд в таком виде, чтобы из него хотя какое-нибудь могли вывести заключение об обеде. Гости увидели множество таких странных и необыкновенных кастрюль и, наконец, таких орудий, о которых и подумать бы нельзя было, чтобы они требовались для приготовления обеда, что у них закружилась голова. (Gogol' XIII, 241-242; H.d.A.)

Gogol' vergleicht, wie bereits indirekt in früheren Werken, in dieser Parabel jedoch das erste Mal explizit, das Schreiben mit dem Kochen, mit dem Zubereiten eines Festessens. Allegorisch schildert er seine eigene Situation der Arbeit an der Fortsetzung der MD, die sich nun schon viele Jahre hinzieht (bisher war es bereits zu zwei Verbrennungen der ersten Fassung der MD2 gekommen), und für das er „mehr Zeit“ brauche⁹⁵², da es ganz „anders“ zubereitet werde. Wenn man das Buch VM als Allegorie der Küche versteht, entsprechen die Töpfe – in denen dereinst die exquisite Speise (von deren Beschaffenheit hier jedoch nicht die Rede ist) entstehen soll –, den einzelnen Briefen, die nur Behälter, äußere Formen sind. In den *Večera* wurden die Töpfe,

⁹⁵² Gogol' scheint sich hier auf einen Ratschlag eines seiner ersten Kritiker, O. Somov, zu berufen, der dem jungen V. Alov (= Gogol') empfahl, er solle mit der Publikation nicht eilen: „Если он станет прилежнее обдумывать свои произведения и не станет спешить изданием их в свет [...]“ (zit. nach Gogol' I, 496).

Kessel und Krüge sowohl als Transportmittel des Teufels⁹⁵³ und als metonymische Dinge der weiblichen Domäne als auch als Metapher für eine Gattungsvorgabe verstanden. Die letztere Auslegung des Gefäßes als Gattung ist für die „seltsamen und ungewöhnlichen Töpfe“, die dem Publikum/den Gästen vorgeführt werden, von Bedeutung. Gogol' reflektiert hier den monströsen Charakter seines Epistolarwerks, das weder Autobiographie, noch Bekenntnis, noch Predigt, noch reine Publizistik, noch ein Kunstwerk darstellt. „Das seltsamste Buch, das in Rußland je gedruckt wurde“ ist in diesem Sinne auch ein gattungsmäßiges Experiment, das poetische und praktische Textsorten in sich vereint. Wenn die Töpfe den Gattungen entsprechen, steht das „Kochgerät“ für die Verfahren, die ebenso unerhört sind wie die Gattung; es handelt sich hier um Instrumente, die „gewöhnlich für die Zubereitung eines Essens nicht verwendet werden“. Es sind dies jene an sich als un-poetisch verstandenen Verfahren, die Gogol' in seinen späten Texten bevorzugte und die in den folgenden Kapiteln beschrieben werden.

Gogol' ruft sein Publikum dazu auf „geduldig zu warten“. Und Gogol' selbst bereitet sich in seiner literarischen Küche darauf vor, ein apokalyptisches Mahl (MD2 und *3) zuzubereiten, das seine bisherige Produktion überbieten und widerlegen wird. Er sucht nach einer neuen transzendenten und zugleich physischen Sprache/Speise, mit deren Hilfe er mit Rußland in eine *communio* treten kann:

Das apokalyptische Reden / Hören vermittelt zwischen den archaischen Formen des inkorporierenden Kommunizierens (als *communio* Zustand totaler Inkorporierung, gipfelnd im Eß-Akt des verbalen Kannibalismus) und jenen des bloß kommunizierenden Sprechens, wo ausschließlich konventionelle, arbiträre Zeichen und vorgegebene Pragmateme vorherrschen. (Hansen-Löve 1991, 333-334)

Da sich die von Gogol' angestrebte *communio* nicht auf jene archaische Form berufen kann, und er die Kommunikation mit arbiträren Zeichen aufgegeben hat, entwirft Gogol' ein post-zeichenhaftes Handeln, das sich in dieser Parabel auf die Vorstellung von Prozeßqualität und Affektation („у них закруилась голова“) stützt. Die Geschichte vom in der Küche versammelten Publikum, das die vom kochenden Gogol' bedeutungshaft angeordneten Töpfe und Kochgeräte besichtigt und dem dabei schwindlig wird, ist ein Versuch, ein kreatives Tun wie das Kochen, das keine Zeichen im herkömmlichen Sinne produziert, weist einen neuen Weg. Wenn man davon ausgeht, daß das Wesen der *performance* darin besteht, keine dauerhaften Spuren zu hinterlassen (Meyer 1998), ist der Prozeß des Kochens und Aufessens des Gekochten eine der Möglichkeiten, nicht-darstellend und nicht-poetisch zu handeln⁹⁵⁴. Zu

⁹⁵³ Das Diabolische der Töpfe wird auch in der Parabel durch die Anklänge an ein alchimisches Laboratorium in der Beschreibung der *voznja na kuchne* aktualisiert.

⁹⁵⁴ Sinn und Zweck jeder Speise ist schließlich, so bald wie möglich verzehrt zu werden; das einzige, was nach diesem Einverleibungsprozeß übrigbleibt, ist das Exkrement, dem in der westlich-neuzeitlichen Kultur jedoch ebenfalls kein Zeichenstatus zugestanden wird.

dieser Ablösung der Literatur durch Performanz werde ich weiter unten noch einmal zurückkehren.

4. Die Realisierung der *eloquentia corporis*

4. 1. Symbolistisches *žiznetvorčestvo* avant la lettre

Entscheidende theoretische Grundlagen für die Theorie der Zeichenhaftigkeit der gewöhnlich als außerkünstlerisch verstandenen Bereiche liefert Hansen-Löve in seiner Beschreibung der symbolistischen Lebenskunst. Für die Symbolisten gilt, „daß der ‚Lebenstext‘ (*tekst žizni*) selbst diktiert und mitgeschaffen wird durch den ‚Kunsttext‘, ja diesen – mit den Mitteln des Individualmythos, der personalen Gestik und des spezifischen Habitus des symbolistischen ‚Künstlermenschen‘ – auf komplizierte Weise fortsetzt und über die individuelle Sphäre in den kulturellen universellen Raum ausweitet.“ (Hansen-Löve 1989, 10) Für die Symbolisten gilt weiterhin, „daß die poetischen (Primär-)Texte auf der Ebene der Paradigmatik gewissermaßen das ‚Unbewußte‘ der theoretischen Diskurse bilden, die ihrerseits dieselben poetischen Texte, die sie in der Regel ausgiebig z i t i e r e n und kommentieren, zum Bestandteil eines kulturellen ‚Über-Ich‘ machen, indem sie ihren dia- und synchronen intertextuellen Zusammenhang vorführen.“ (ibid., 11) Während im frühsymbolistischen „Pariästhetismus“ die „Strukturen des Lebenstextes das thematische Material und die Verfahren (*priemy*) der Kunstwerke“ (ibid., 62) liefern, ist es im Falle Gogol's eben nicht der Kode s o z i a l e n Verhaltens (*povedenčeskij tekst*), der den „Kunst-text“ speist (wie es etwa Dreiecksbeziehungen oder Intrigen der Symbolisten tun); vielmehr muß man von einer Homologie des physisch-biologischen „Lebenstexts“, und den (v.a. wortkünstlerischen) Verfahren des „Kunsttexts“ ausgehen. Im späten Hypochondertum Gogol's⁹⁵⁵ wird er jedoch zum bevorzugten Objekt der Beschreibung und gelangt so auf die Diskursebene (die Rede über den kranken/anomalen Körper). Die zunehmende Diskursivierung der Empfindung von körperlichen Zuständen psychischer (*pripadki* von Euphorie und Melancholie, „расстройство нервической системы“) und physischer (Verdauungsschwierigkeiten) Art ist gepaart mit einem imaginären, ja, phantasmatischen Körperbild (der verkehrte Magen, der absonderlich funktionierende Kopf). Die Diskursivierung der vermeintlichen physischen Anomalitäten und Verrichtungen, mit der Gogol' seine Umgebung traktiert, steht mit der Unfähigkeit, künstlerisch zu arbeiten in enger Verbindung. Wenn Gogol' sich nicht über seine Gebrechen beklagen muß, kommt seine Arbeit voran. In der späten Phase, als Gogol's *čudačestvo* zunimmt (ab 1840-41), gibt es eine Interdependenz des erwähnten (a)sozialen Verhaltens des Autors (die Weigerung, am Gespräch teilzunehmen, seine Schweigsamkeit, seine monotone Vortragsweise in Rom)⁹⁵⁶ und seinem Austritt aus der Dichtkunst, genauer gesagt, seine Absage an fiktive (figurierte, [dis]simulative,

⁹⁵⁵ Gogol's vermehrtes Klagen über seine Krankheiten begann bereits 1836-1837.

⁹⁵⁶ Vgl. die Parallele im „diabolischen Symbolismus“ (Hansen-Löve 1989, 190): „Die Thematisierung des Nicht-Sprechen-Könnens (oder -Wollens), gipfelnd im Verlernen der Sprache, im ‚Verstummen‘ und im ‚Schweigen‘;“ Vgl. auch Lausberg (1990, 447): „Die *dissimulatio* kann zur Charaktereigenschaft, ja zur sozialen Athmosphäre werden [...]“.

d.h. ‚lügenhafte‘) Texte⁹⁵⁷, die sich in den ‚aufrichtigen‘⁹⁵⁸ VM (dem Gegenpol zur Simulation) niederschlägt oder zum Verschwinden (einer totalen Dissimulation) des Autors in einem katechetischen Diskurs führt: *Razmyšlenija o božestvennoj liturgii* (1845-1852). Als Anfang der 1840er Jahre Gogol's fiktionale Texte und mit ihm die textuelle Dissimulatio zu einem Ende kommen, zieht sich das pseudonymische Prinzip der Maskerade auf sein Ureigenstes zurück, auf den Namen. Es setzt eine Verstümmelung desjenigen Eigennamens ein, der für die vergangenen fiktionalen Texte verantwortlich zeichnete. Die (Dis-)Simulation des konkreten Autors in der Wirklichkeit beginnt.

Das Durchstreichen des Namens: Gogol's Unterschrift in einem Brief an Puškin (7.10.1835)

4.2. Verstümmelung des Namens als Verweigerung von Identität

[...] гр. Строганов уведомляет меня, что известный писатель Гогель [sic] находится теперь в Москве в самом крайнем положении, что он основал всю надежду свою на сочинении своем под названием ‚Мертвые души‘, но оно московской цензурой не одобрено и теперь находится в рассмотрении здешней цензуры, и как между тем Гогель не имеет даже дневного пропитания [...] то граф Строганов просит об исходатайствовании от монарших щедрот какого-либо ему пособия⁹⁵⁹.

Wenn der berühmte Komödienschreiber Gogol' Anfang der 40er Jahre in Rußland auf seinen Reisen zudringliche Fragen, die seine Person und sein Werk betrafen, vermeiden wollte,

⁹⁵⁷ In dieser Phase schwimmt für Gogol' die Grenze zwischen dem Simulativen und dem Fiktiven. Das in der Rhetorik als solches formulierte ethische *vitium* der *simulatio* (vgl. Lausberg 1990, 446) bezieht sich jetzt auch auf jeden fiktiven Text, der in dem von ethischen Vorstellungen durchdrungenen Denken Gogol's eine ‚Vortäuschung‘ und Verstellung ist.

⁹⁵⁸ Ein Beispiel für Gogol's Bemühungen, seinen Worten ihre figurative Bedeutung zu nehmen, stellt folgende Klärung von einem Mißverständnis dar – in einem Brief vom 10.2.1844 an Aksakov schreibt Gogol', er würde ein „средство против душевных тревог, которое мне помогает сильно“ (Gogol' XII, 254) nach Moskau schicken; Gogol' wies daraufhin Aksakovs Annahme, es handele sich um den 2. Teil der MD, zurück, da die Rede von einer realen Arznei war.

⁹⁵⁹ A.Ch. Benckendorff Anfang des Jahres 1842 in einem *doklad* an den Zaren (zit. nach Veresaev 1990, 317).

legte er sich eine Art Incognito zu: Er gab seinen Reisegeossen einen falschen Namen an, der geringfügig von seinem wirklichen abwich. Dieses Verfahren war zwar als Maskierung wenig effektiv, sagt aber einiges über den in diesem Zeitraum stattfindenden Umbruch in der Identität Gogol's aus.

Aksakov berichtet folgende Episode, in der Gogol', der sich in Rußland befand, um MD zu veröffentlichen, auf der Reise von Petersburg nach Moskau im Oktober des Jahres 1841 seinen Reisegeossen P.I. Pejker zum Narren hielt, indem er behauptete, er hieße Gogel' und sei ein armes Waisenkind⁹⁶⁰. Gogol' kehrte hier also das aus *Revizor* bekannte Hochstaplerverfahren⁹⁶¹ um und gab sich als ‚weniger‘ aus, als er wirklich war. Aksakov bezeichnet diese Mystifikationen als Streiche (*prokazlivosti*), die in dieser Lebensperiode offensichtlich häufiger vorkamen („подобные мистификации Гоголь делал со всеми“, Aksakov 1956, 206)⁹⁶².

Um incognito wie die Nase reisen zu können, praktiziert Gogol' die *dissimulatio* seines Namens und simuliert gleichzeitig – jedoch seltsam ungeschickt – eine falsche Identität⁹⁶³.

Ähnlich verfährt Gogol' bei seiner Abreise aus Rußland im Juni 1842, als er unter dem Namen Gonol' auftritt: „Гоголь и тут, для предупреждения разных объяснений и

⁹⁶⁰ „Он уверил его, что он не Гогль, а Гогель, прикинулся смиренным простачком круглым сиротой и рассказал о себе преплачевную историю. Притом на все вопросы отвечал: ‚Нет, не знаю.‘“ (Aksakov 1956, 206). Sucht man in Gogol's Verstümmelung des eigenen Namens eine wortspielerische Absicht, könnte man den Reim Gogel'- Vogel anführen (insb., wenn man beachtet, daß der Mitreisende selbst einen deutschen Namen trägt); das Reimwort verwies dann auf die Etymologie des Namens (*gogol'* – ‚Schellente‘). Anzumerken ist hier, daß der Name Pejker Gogol' nicht unbekannt war: er hatte seinen damaligen Vorgesetzten, den wirklichen Staatsrat I.U. Pejker (also wohl den Vater seines Reisegeossen) im Februar 1830 um Entlassung aus dem Dienst ersucht (vgl. die Abteilung „Delovye bumagi“ in Gogol' X, 382).

⁹⁶¹ Das Verfahren des incognito reisenden Revisors wandte er 1834 an, als er seine Vorhut auf den Stationen melden ließ, es käme ein *ad''junkt-professor*, ein Wort, das meist seine Wirkung hatte.

⁹⁶² Wenn man diese Fälle jedoch direkt psychologisch deuten will, weisen sie eher auf eine krankhafte Schüchternheit bzw. Misanthropie hin; Gogol' stellte sich oft schlafend oder saß mit unbeteiligter Miene da: „этот прием употреблялся им в некоторых случаях нарочно для прикрытия своего невольного смущения.“ (Šenrok, zit. nach Veresaev 1990, 757) Zu Anfang des Jahres 1842 meidet er aus unerfindlichen Gründen seinen Bekannten Knjažević, indem er Hals über Kopf das Haus verläßt oder sich im Sessel schlafend stellt; als man ihn zur Rede stellt, gibt er kindische Antworten wie: er hätte plötzlich Lust gehabt zu schlafen. Oder sein Verhalten bei der *Revizor*-Aufführung, als er in der Loge der Čertkova mehr liegt als sitzt, damit man ihn nicht sieht; als er vor das Publikum treten soll, flieht er aus dem Theater (Aksakov 1956, 210-212).

⁹⁶³ Geitner (1992, 24-25) kommentiert den Begriff der *dissimulatio* in Macchiavellis *Principe*, einer der wichtigsten Anleitungen zur Verstellung, folgendermaßen: „Stellung und Verstellung sind die deutschen Vokabeln für *simulatio* /*dissimulatio* [...] ‚Stellung‘ oder ‚Stellen‘ bedeutet, daß etwas gezeigt wird, das ‚in Wahrheit‘ gar nicht vorhanden ist; etwas bloß Erfundenes tritt an die Stelle der Wahrheit und gibt sich, das unterscheidet die Stellung sowohl von der Fiktion wie auch von der Ironie, doch als solche aus. Des Fürsten ‚geschicktes stellen‘ läuft darauf hinaus, daß er ethische und religiöse ‚Qualitäten‘ zeigt, Tugenden, die er nicht besitzt, von deren scheinhafter Stellung er sich jedoch politischen Erfolg verspricht [...] ...so daß der Fürst nicht als wahrhaft und habituell Tugendhafter, wohl aber als talentierter Darsteller gesehen werden kann.“

любопытства, назвал себя *Гонолем* и даже записался так, предполагая, что не будут справляться с его паспортом.“ (Aksakov 1956, 222) Dieses phonologische bzw. graphische Ersetzungsverfahren, das auch aus der Traumarbeit bekannt ist, hatte jenen kuriosen, von Aksakov erwähnten Nebeneffekt, der darin bestand, daß Gogol' an der Grenze seinen Paß nicht vorzeigen wollte. Gleichgültig ob dies die Ursache oder die Folge seiner Fehlschreibungen war, – in jedem Fall schien Gogol' es abzulehnen, mit der im Paß verzeichneten Identität völlig und für jedermann einsehbar zu übereinstimmen. In seinen Erinnerungen schildert Pogodin diese Marotte Gogol's, die v.a. in den frühen 40er Jahren auftritt:

Гоголь ни за что на свете не хотел никому показывать своего паспорта, и его надо было клещами вытаскивать из его кармана. Он уверял меня даже, что когда ездит один, то никогда не показывает паспорта никому по всей Европе под разными предложениями. Так и при нас, не дает да и только: начнет спорить, браниться и, смотря в глаза полицейскому чиновнику, примется по-русски ругать на чем свет стоит его императора австрийского, его министерство, всех гон фалоньеров и подест, но таким тоном, таким голосом, что полицейский думает слышать извинения и повторяет тихо: Сигноре пассапорти! Так он поступал, когда паспорт у него в кармане и стоило только вынуть его, а это случалось очень редко; теперь представьте себе, что паспорта у него нет, что он засунул его куда-нибудь в чемодан, в книгу, в карман. [...] найдя его там, где нельзя и предполагать никакой бумаги, начнет ругать самый паспорт, зачем он туда засунулся, и кричать полицейскому: на тебе паспорт, ешь его, и проч., да и назад взять не хочет. Преуморительные были сцены. Кто помнит, как читал Гоголь свои комедии, тот может себе вообразить их, и никто более. (zit. nach Aksakov 1956, 723-4, H.d.A.)

Der Paß ist gewissermaßen der einzige Ort, an dem Identität hundertprozentig, in der Form des korrekten Namens, festgelegt wird. In Pogodins Wiedergabe der Szene an der Grenze wird der Paß von Gogol' als etwas Inkorporierbares verstanden; er fordert den Polizisten auf, ihn „zu essen“. Zugleich wird der Paß als etwas Lebendiges behandelt, das sich vor seinem Eigentümer versteckt. Dieser Umgang mit dem Reisepaß als volatiler Identität, die sich frei ihren Aufenthalts- und Funktionsort sucht und auch auf einen anderen übergehen kann, sobald er sie inkorporiert, erinnert an die identifikatorischen Strategien in den frühen Texten des Autors. Wenn die Identität – dafür kann die Materialität des Passes stehen – von einem anderen eingesehen wird, ist sie als solche wertlos geworden. Gogol' will den Paß, den der Beamte eingesehen hat, nicht mehr annehmen, da eine enttarnte Identität, ein ausgesprochener Name seiner Vorstellung von dissimulativer Identität nicht entsprechen. Gogol' lehnt es ab, die bekannte, mit sich selbst identische Person zu sein, die mit dem schriftlich Niedergelegten übereinstimmt. Der Wunsch, den (einst bewußt gewählten) Namen aus den Paratexten zu löschen, entspringt derselben Logik: Gogol' will nicht als Autor verantwortlich zeichnen für seine Texte und will ebensowenig das Signifikat seines Namens sein⁹⁶⁴.

⁹⁶⁴ Vgl. hier eine frühere Episode, die N. Kukol'nik berichtet: „Кстати замечу, что в гимназии Гоголь, как между товарищами, так и официальным спискам, – Гоглем не назывался, а просто Яновским. Однажды, уже в Петербурге, один из товарищей при

Der Streit über die Publikation des Porträts Gogol's in Pogodins Zeitschrift wurde in Kap. IX bereits erwähnt. Man kann die Interpretation dieser Episode durch Maškovcev (1937) um eine Auslegung erweitern. Maškovcev schreibt, daß Gogol' sich durch die nicht-autorisierte Publikation einer Abbildung seines Gesichts (*lico*) seines ‚Eigentums‘ beraubt sah. „Неосмотрительным образом похищено‘ было у него право собственности его лица, которым он предполагал распорядиться сам и по своему.“ (Maškovcev 1937, 421) Diesmal handelt es sich um die Preisgabe der Identität in einer ikonographischen Form des *lico*, das Gogol' wie eine Maske des lächelnden Humoristen oder des reuevollen Mahners aufzusetzen sich vorbehielt. Ein mimetisch-realistisches Potrträt sah er nicht als etwas an, das ihn universell repräsentieren konnte. Gogol's zu Eingang zitierte Selbstbeschreibung „у меня по дням бывают различные лица“ artikuliert den Wunsch nach proteischer Verwandlungsfähigkeit, der Freiheit der Verstellung und die Ablehnung einer festgesetzten Identitätsposition.

4.3. Die Evolution der Pseudonymik. Gogel'/Gonol' – ne Gogol'

Hansen-Löve (1995, 190) sieht in einer starken „Pseudonymik“ eine „Dissemination des Diskurs-Autors in differierende ‚Stimmen‘ seines Textes.“ Der Autor beginnt sich in seinen verschiedenen Namen und Masken zu verlieren, ein Prozeß der zu Beginn der 40er Jahre beginnt und scheinbar die Gewohnheit des jungen Romantikers, sich hinter Pseudonymen und Herausgeberinstanzen zu verbergen, wiederaufnimmt. Doch unterscheiden sich Funktion und linguistische Bildung der frühen von der späten Pseudonymik maßgeblich: Während die frühen Pseudonyme (Alov, Rudyj Pan'ko) überwiegend nicht „autologische“⁹⁶⁵, sondern sprechende Namen sind und mit dem ersetzten Namen phonologisch keine Ähnlichkeit haben, sind die falschen Namen Gonol' und Gogel', gebildet durch den ‚kleinen Unterschied‘ eines veränderten Lauts bzw. Buchstabens, durch das Fehlen einer direkten Semantik bzw. durch etymologische Polyvalenz (s.u.) gekennzeichnet. Psychologisch sind die ersteren dazu angetan, dem Autor in diesem pseudonomastischen Probehandeln imaginäre Identitäten, Formen von Selbstpräsenz zu vermitteln, die letzteren dienen dazu, diese Identitätsstrukturen durch die Zerstörung seiner Schreibung des Namens bzw. seiner phonologischen und morphologischen Struktur aufzubrechen und zu zerstreuen⁹⁶⁶. Gogol' bzw. ‚Gogol'‘ verliert sich im Oszillieren der möglichen Differenzen und Abweichungen von der Identität.

мне спросил Гоголя: ‚С чего ты это переменял фамилию?‘ – ‚И не думал.‘ – ‚Да ведь ты Яновский.‘ – ‚И Гоголь тож.‘ – ‚Да что значит гоголь?‘ – ‚Селезень,‘ отвечал Гоголь сухо и свернул разговор на другую матерю.“ (zit. nach Veresaev 1990, 60) Gogol' reagiert auf seine eigene Manipulation des Nachnamens und den Verweis auf seinen ‚richtigen‘ (in den Gymnasiumslisten verzeichneten) Namen, unter dem er bei seinen Schulkamerden firmierte, ebenso gereizt wie auf das Einsehen des Passes. Allerdings ist der Grad der dissimulativen Anstrengung Anfang der 1840er, also ca. zehn Jahre später, um vieles höher.

⁹⁶⁵ „Das ‚autologische‘ Wort wäre ein solches, das – wie der Name oder (ex negativo) das Oxymoron – im Selbstverweis eine jegliche Referenz aufgibt, bzw. umgekehrt die totale Referenz – ohne Kode – praktiziert.“ (Hansen-Löve 1995, 190)

⁹⁶⁶ Vgl. hierzu die Namensgebung für illegitime Kinder Hochadeliger, die in Rußland oft

Eine Mittelposition zwischen diesen Polen nehmen zwei anagrammatische Pseudonymbildungen ein, die Gogol' Ende 1830, also noch vor der erfolgreichen Publikation der *Večera*, wählt. Zunächst einmal die Signatur OOOO, die sowohl semantisch-symbolisch (vier Nullen stehen für ‚nichts‘) als auch anagrammatisch-autologisch (vier *o* aus Nikolaj Gogol'-Janovskij) gelesen werden kann⁹⁶⁷. So signierte Gogol' das in den *Severnye cvety na 1831 g.* erschienene Fragment „Glava iz istoričeskogo romana“ aus der unvollendeten *povest'* „Get'man“⁹⁶⁸. (Die erste Publikation unter dem Namen N. Gogol' war der Aufsatz „Ženščina“ in der vierten Nummer der *Literaturnaja gazeta* im Jahr 1831, also kein fiktiver Text). Eine zweite Variante der Abwendung von sprechenden oder offen pseudonymischen Namen stellt die Unterschrift P. Glečik unter dem Fragment „Učitel“ (1830, aus der ebenfalls unvollendeten *povest'* „Strašnyj kaban“) dar, das in der ersten Nummer der *Literaturnaja gazeta* des Jahres 1831 veröffentlicht wurde (vgl. den Kommentar in Gogol' III, 710). Im Wort *glečik* findet sich die alliterierende Rekurrenz der beiden Konsonanten aus Gogol' (*g + l*), gleichzeitig verweist

den abgewandelten Namen des leiblichen Vaters erhielten: Licyn statt Golicyn, Pnin statt Repnin, Beckij statt Trubeckoj. Unbegaun (1972, 234) schreibt, daß in den meisten Fällen eine solche Verstümmelung die Funktion hatte auf den ‚wahren‘ Namen, d.h. die hohe Herkunft hinzuweisen: „As this curious treatment was applied to well-known names, far from concealing the special origin of its bearer, such a name underlined his distinguished lineage.“ Das Führen eines solchermaßen (meist durch Subtraktion) veränderten Namens dokumentierte also in erster Linie die rechtliche Deprivation (Anspruch auf das Erbe etc.), signalisierte aber gleichzeitig einen gesellschaftlichen Anspruch. Zur eher seltenen Pseudonymik durch Lautsubstitution vgl. *ibid.*, 237.

⁹⁶⁷ Entscheidet man sich für die Lesart des OOOO als Null (Nichts, Fehlen, Mangel), kann man diese Signatur als „Zeichen des buchstäblichen Mangels“ lesen: „In besonderer Beziehung zu jener durch die Übertragung erschlossenen Dimension des Mangels steht der Phallus. Davon habe ich bereits gesprochen, ich bezeichne den Phallus als ‚Ursprungsbuchstaben‘ oder ‚Buchstaben des Buchstabens‘. Damit wollte ich auch zum Ausdruck bringen, daß der Phallus wesentlich Zeichen eines buchstäblichen Mangels ist, ein *Eigennamen für die Null*, die im Mittelpunkt der Wandlungen des Subjektes steht. Es liegt bekanntlich an der Doppelnatur des Phallus, der Körperteil ist, Objekt *und* unmittelbares Differenzierungsmerkmal, daß gerade er als universelles Zeichen des buchstäblichen Mangels figuriert.“ (Leclair 1975, 157-158) Wenn der Phallus ein „Eigennamen für die Null“ ist, kann man umgekehrt auch daraus schließen, daß die Null der Eigennamen für den Phallus ist. In Gogol's KVV findet sich an dritter Stelle nach dem Lexikon und der *virša* der Zaporoger an Potemkin, eine Abschrift eines Dokuments aus dem Jahre 1720 über die sexuellen Übertretungen einer Frau namens Vac'ka Kulikivna, das von dem Verfasser mit vier Kreuzen unterzeichnet wird:

„Во место неумения божественного писания крестами святыми подписался.

(+) (+) (+) (+)“ (Gogol' IX, 504)

Folglich kann man die Vierzahl der Nullen in der Unterschrift unter „Get'man“ mit der Vierzahl der Kreuze des Analphabeten in Verbindung setzen. Anbetrachts der obigen Erläuterungen steht O ebenso wie + für einen Mangel – in beiden Fällen hängt er mit dem Schreiben, d.h. mit dem Signifikanten zusammen. Die Bedeutung der vier Nullen als Unterschrift verweist also nicht nur darauf, daß Gogol's Schriftstellerkarriere Ende 1830 noch gleich Null war, sondern bezeichnet eine „Urszene der Signifikation“, die hier mit der Dissimulation des Namens verbunden ist.

⁹⁶⁸ Vgl. den Kommentar in Gogol' III, 712. Ein anderes Fragment aus dem gleichen Text mit dem Titel „Krovavyj bandurist“ (1832, das für die *Biblioteka dlja čtenija* 1834, II vorgesehen war, von der Zensur jedoch nicht zugelassen wurde), trägt bereits die Unterschrift „Gogol“ (*ibid.*).

die Semantik des Namens (auf ukrainisch heißt *glečik* ‚kleiner Topf‘⁹⁶⁹) auf den mit verschiedenen Töpfen/Gattungen hantierenden Autor/Koch.

Ebenfalls kulinarisch ist die Namensvariante Gogel'. Gogel' assoziiert den Namen des Autors mit die Petersburger Variante des *Gogol'-mogol'*: *gogel'-mogel'*⁹⁷⁰ (Mischung aus Ei und Zucker). Es wird noch eine andere Speisenbezeichnung assoziiert: *gugel'* („жидовское хлебное, продолговатые пшеничные булочки, хлебцы, с витушкой по верху.“ Dal' I, 405; vgl. dt. ‚Guglhupf‘). Wenn Gogol' als Gogel' unterschreibt, heißt dies nicht nur: Gogol' mogelt und wird zum Gogel' um mit der Bezeichnung der bewußten Speise⁹⁷¹ einzuwerden. Diese Korruption des Namens weist in die Richtung des in Gogol's Werk meist negativ konnotierten ‚Ausländischen‘ oder Anderen, sei es nun das Polnische (*kogel-mogel*), das Deutsche („Kuddelmuddel“) oder das Jiddische (*k/gugel'*). Diese verschiedenen ins Russische entlehnten Wörter bezeichnen entweder eine Speise oder haben die Bedeutung ‚Gemisch, Wirrwarr‘ oder sie bedeuten beides im Falle des *gogel'-mogel'*, dem Gemisch aus Zucker und Eiern.

Gogel' präsentiert das sich selbst dissimulierende Verfahren des kleinen Unterschieds⁹⁷²: Dem Gesprächspartner ist nicht ganz klar, ob er sich verhöhrt hat; er hört Identität, wo sein seltsamer Mitreisender auf Differenz pocht. Erinnern wir uns an Smirnovs (1979, 585) romantische „Irreflexivität“: „Каждый предмет не тождествен себе, наделен парой взаимоотрицающих признаков.“ Smirnov demonstriert diese Nichtübereinstimmung an den verschiedenen logischen Transformationen in den *Večera*. Gilt das Axiom der

⁹⁶⁹ *Glek* / *glečik* bezeichnet laut Dal' (I, 355) in einem nördlichen Dialekt „подкожное сало, жир“, in einem südwestlichen einen Krug, *glek* ist auch eine Abwandlung von *glev*, was „sliz“, also ‚Schleim‘, bedeutet. Bei Fasmer (I, 411-412) findet man unter *glèk* zwei Einträge: 1. „слизь, гной“ (von *glej*, das mit *glin* bzw. dem griech. γλία, vgl. russ. *klej* ‚Klebstoff‘, und γλοιός ‚густое, нечистое масло, грязная, липкая жидкость“ verwandt ist) und 2. „глиняной горшок“ (ukr. *glek*). *Glek* existiert als ukrainischer Nachname. Vgl. hierzu auch das Kap. IV.

⁹⁷⁰ Fasmer I, 425. Fasmer führt diese onomatopoetische Bezeichnung der Speise u.a. auf das polnische *kogel-mogel* (homolog mit der deutschen Wortdopplung ‚Kuddelmuddel‘ mit der Bedeutung ‚Wirrwarr‘, die sich laut *Duden, Etymologie'* 1989, 391, ab der Mitte des 19. Jh.s aus Berlin im deutschen Sprachraum verbreitete) zurück; im SSRLJ (III, 199) und im TSRJ (I, 583) ist als Quelle das deutsche Wort ‚Gogol-Mogel‘ angegeben. Obwohl der erste Beleg für *Gogol'-mogol'* in einer Enzyklopädie aus dem Jahr 1873 stammt, war das Wort offensichtlich schon zu Puškins Zeiten in Gebrauch, wie man aus Puščins „Zapiski o Puškine“ entnehmen kann: „Мы, то-есть я, Малиновский и Пушкин, затеяли выпить гоголь-могелю.“ (SSRLJ III, 199)

⁹⁷¹ Der ‚Guglhupf‘ wiederum wird im (*Duden, Etymologie'* 1989, 259) als eines in der Form einer Kapuze (lat. *cuculla*) aufgegangenen Hefeteigs erklärt. Das jiddische Wort Kugel mag denselben Ursprung haben.

⁹⁷² Zu den „Kleinigkeiten“ bei Gogol' vgl. Tschizewskij (1966, 85; er führt hier u.a. die Historie eines verlorengangenen neunten Knopfes des Stadthauptmanns in OT an; siehe Gogol' II, 256).

⁹⁷³ Die mündliche Beteuerung, man sei Gogel' und nicht Gogol' ist ebenso effizient wie die ironisch gemeinte mißgelungene Interpretation des Songs „You call it potato and I call it potato“ durch die Komiker Peter Cooke und Dudley Moore, die die Differenz zwischen britischem und amerikanischen Englisch phonetisch nicht realisiert.

Nichtübereinstimmung des Objekts bzw. Subjekts mit sich selbst auch für den späten Gogol'? Im Fall von Gogel' findet sich die Differenz in der lautlichen Tautologie. Die Lautform von Gogol' unterscheidet sich phonetisch nicht von der des Wortes Gogel'. Die Differenz scheint erst in der Niederschrift auf⁹⁷³. Hansen-Löve (1995, 190) sagt über absurdistische Definitionen („Die Kunst ist ein Schrank“), daß sie „insoferne (t)autologisch“ sind, „als sie das Prinzip der Differenz (also Nicht-Identität) nicht so sehr zwischen den Gegenständen und Begriffen ortet, als vielmehr in diese selbst hineinverlagert.“ Auf die Bedeutung der Tautologik in VM kommen wir weiter unten zu sprechen.

Die Version Gonol' greift durch die nicht nur sicht-, sondern auch hörbare Substitution des mittleren Konsonanten stärker in die Lautung des Namens ein. Hier bieten sich folgende autologische Assoziationen an, die sich zwischen dem pekuniären bzw. ökonomischen Thema, angstbesetzten Bereichen ([Geschlechts]Krankheit)⁹⁷⁴, dem Komplex Totem-Name-Herkunft und der Reise bzw. Flucht bewegen: *gondola* („венцианская шлюбка“)⁹⁷⁵, *gonohobel'* bzw. *gonobol'* („*Vaccinium uliginosum*“)⁹⁷⁶, *gonorarij* („плата за литературный труд“), *gonoreja* („болезненное течение из половых частей“), *gonostar'* („зверок горностаи“)⁹⁷⁷, *gonošit'* („копить, беречь“) und *gonoša* („скопидом, скупец“)⁹⁷⁸, *gon* („в один гон 50 верст проехали“) und *gonjat'* („понуждать к уходу, к бегу, лету“)⁹⁷⁹.

In beiden Fällen (Gogel'/ Gonol') schlägt sich eine Manipulation der Identität in der Veränderung des Nachnamens nieder. Die erste geschah ein gutes Jahrzehnt zuvor (vgl. Kap. V.1.). Bemühte Gogol' sich jedoch 1829 den ‚anderen‘, nicht-russischen Namensteil auszumerzen (das Streichen des polnischen Familiennamens Janovskij), restauriert er, nachdem er sich nach längeren Auslandsaufenthalten 1841/2 das erste Mal wieder über ein halbes Jahr in Rußland aufhielt, dessen ‚ausländische‘ Qualität. Gleichzeitig spielt er dergestalt mit der Möglichkeit, sich von seiner nun als künstlich empfundenen ‚Gogol‘-Identität (mit der sein Ruhm als Humorist der ukrainischen Schule und Komödienschreiber verbunden ist) loszusagen. Als solcher will sich der Autor der MD nicht mehr sehen; er imaginiert seine neue

⁹⁷⁴ Zu Gogol's Argwohn bezüglich Krankheiten vgl. Panov in Veresaev 1990, 281.

⁹⁷⁵ „С утра до вечера мы катались по водяным улицам в гондоле [...]“ berichtet V.A. Panov über seinen Aufenthalt mit Gogol' in Venedig im September 1840 (Veresaev 1990, 280).

⁹⁷⁶ Vgl. die lautliche Ähnlichkeit der letzten beiden Silben – *hobel'* mit der ersten Namenskorruption – *gogel'*. *Gonobol'* wiederum assoziiert *bol'* ‚Schmerz‘ bzw. *bol'noj* ‚krank‘ und lehnt sich an *gonoreja* an.

⁹⁷⁷ Die Rückführung des Namens auf ein Tier knüpft an jene archaisch-totemistische Denkweise an, die bereits besprochen wurde. Vgl. hierzu auch die Assoziation mit dem deutschen ‚Vogel‘ und *gonohobel'*, den Ausdruck aus der Fauna, der ebenfalls zum Totemthema gezählt werden kann. Vgl. auch Ivanickij (1989, 23) zum Erdhaft-Dämonischen der Pflanzenwelt.

⁹⁷⁸ NB: Gogol's Kinderkosenam, mit dem ihn seine Mutter bezeichnete, war *Nikoša* also: *gonoša* aus *Nikoša Gonol'*.

⁹⁷⁹ Die Erläuterungen der aufgeführten Wörter, die mit *gon-* beginnen, stammen aus Dal' 1978, I, 375. Hinzufügen könnte man noch das über das Polnische aus dem Lateinischen übernommene Wort *gonor* („Чванливое высокомерие, заносчивость“; *Tolkovyj slovar russkogo jazyka* 1935, 595).

Identität in eben jener Zeit (1841), als er mit A.A. Ivanov die Integration seines Porträts (auf dem er sowohl seine Reue zum Ausdruck bringen kann als auch als neuer Prophet Rußlands dargestellt wird) in ein religiöses Gemälde plant (Maškovcev 1936, 409ff.). Das Differenzmerkmal des Ukrainischen soll, ebenso wie die alte Identität als Autor von komischen und grotesken Texten, abfallen. Daß das mystifizierende Verfahren selbst jedoch einen komischen Effekt zeitigt, zeigt die Schwierigkeit, der alten Poetik zu entkommen⁹⁸⁰.

Die Verstümmelung des Namens ist eine Vorform der masochistischen Körperpraktiken, die wiederum ein gutes Jahrzehnt später zu Gogol's Tod führen. Die „narzißtische Identifizierung“ mit dem Vater bzw. den väterlichen (fingierten) Ahnen und ihrem Namen bedeutet, daß sich „an diesem Ersatzobjekt der Haß“ bestätigt, indem Gogol' es „beschimpft, erniedrigt, leiden macht und an diesem Leiden eine sadistische Befriedigung gewinnt.“ (Freud III, 205)

Die Falsifikation des Namens durch Substitution eines Vokals oder Konsonanten ist ein mystifizierendes Ver-Sprechen bzw. -Schreiben. Die fehlerhaften *n* und *e* sind jene „nomadisierende[n] Differenzstellen“ (Hansen-Löve 1995, 171), die an „die Stelle des ‚Selben‘, der ‚Identität‘ und ‚Repräsentation‘“ (ibid.) treten.

5. Literarische *fictio* vs. *imitatio Christi*

Veritas est in Scripturis sanctis quaerenda, non in eloquentia. (Thomas a Kempis 1982, 19)

Auch wenn Gogol' sich seit Beginn der vierziger Jahre als reuigen Sünder sah, folgte sein Verhalten ebenso wie seine Schriften in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre keinem einsehbaren Katechismus. Die für eine Glaubwürdigkeit erforderliche ethisch-religiöse Umkehr (Reue, Buße, Danksagung)⁹⁸¹ fehlte: In VM mischte sich selbstgewisse Predigt und Didaktismus mit einer Selbstanklage. Fraglos ist das Buch, das das *docere* der Rhetorik in den Vordergrund stellt, als Redekunstwerk mißglückt – wofür die verwirrte Reaktion der Leser der beste Beweis ist. Als Redekunstwerke sind die religiösen Ekstasen und die Gemeinplätze sittlicher Art ebenso durchschnittlich wie Gogol's frühere Artikel, die sich zunächst als platonischer Dialog (*Ž*), dann als „Arabeske“ und zuletzt als Predigt gerieren (zu den fragwürdigen rhetorischen Eigenschaften der VM vgl. Pkt. 6). Gogol' orientierte sich an den Schriften des Rhetorikers Gregor von Nazianz (oder aber der bodenständigen Beredsamkeit

⁹⁸⁰ Averincev (1993, 15) sieht das Aufeinanderprallen der komischen Poetik mit der gegen das ‚Lachen‘ gerichteten Orthodoxie als den Hauptgrund für Gogol's Scheitern: „A peculiarly Russian dilemma, for instance, is the conflict between the genius of a major comic artist and the conscience of the Orthodox believer – a conflict which literally drove Nikolai Gogol to his death (and which can in no way be simply ascribed to the personal characteristics of Father Matvei Konstantinovskii in his role as the writer's *directeur de conscience*).“

⁹⁸¹ Vgl. Gončarov 1992.

Skovorodas), hatte er aber noch nicht den Mut bzw. die Demut, ein Werk im Sinne der *učitel' naja kul'tura* zu verfassen, in dem seine Autorenstimme völlig ausgeblendet worden wäre (wie später in Raz). Überdies scheitert VM am Hereinströmen einer Vielzahl (außer)literarischer Gattungen. Zum einen gebärdet sich das Buch quasi-dokumentarisch (verwendet werden reale, datierte Briefe an reale Personen;), zum zweiten didaktisch (im praktischen wie auch religiösen Sinne; hier wird der Einfluß von religiösen Gattungen wie *žitie*, *poslanie* etc. spürbar), zum dritten erhebt es unwillkürlich doch, die Kunst verlassend, Anspruch auf eine innovative Position an der Grenze zwischen Kunst und Leben.

Wie läßt sich das rhetorische Anliegen der VM beschreiben? In seinem religiös-philosophisch-sozial-utopischem Projekt (das den Rahmen für MD1 ‚Inferno‘, MD2 ‚Purgatorio‘ und MD*3 ‚Paradiso‘ bilden sollte)⁹⁸² strebte Gogol' in der *ars bene dicendi* v.a. das ethische *bene* an, vernachlässigte die *ars* jedoch so gründlich, daß er sein Publikum weder von seiner ethischen Integrität und religiösen Inspiration noch von seinem Text als Kunstwerk überzeugen konnte. Gogol' selbst nennt den Grund für das Versagen seiner Fähigkeit der *persuasio*: „[...] я имел неосторожность заговорить вперед кое о чем из того, что должно было мне доказать в лице выведенных героев повествовательного сочинения.“ (Gogol' VIII, 434) Gogol' gibt nach dem Scheitern der VM in seiner „Avtorskaja ispoved“ (Mai-Juli 1847), ebenso wie in der Koch-Parabel (März 1847), zu erkennen, daß ihm klar geworden ist, daß er nur in fiktionalen Texten als Prophet dienen und mit seinem Publikum kommunizieren kann (wobei der Wunsch nach dieser Kommunikation zum Ende seines Lebens hin ins Zentrum rückt und immer neurotischer wird). Wieder Fiktion zu schaffen erweist sich als unmöglich, da Gogol' – wie ich in den vorangehenden Kapiteln versucht habe zu zeigen – an die Grenzen der Figuration gelangt ist; die Fähigkeit oder auch Bereitschaft, die Beredsamkeit des Körpers in eine verbale umzuschreiben, ist ihm abhandengekommen. Die entscheidende Wendung (im Sinne einer künstlerisch-existentialen Trope) gelingt ihm nicht, es sei denn die Realisierung der paranomastischen Figur, die den „Leib“ ins „Grab“ (σῶμα – στήμα) bringt⁹⁸³.

Gogol' erkennt nach dem Erscheinen der VM, daß die von ihm so empfundene Notwendigkeit, sich nicht der *factio* (*vymysel*) im Sinne der *Dissimulatio* im Text zu bedienen und das ethische *bene* im *ars bene dicendi* groß zu schreiben, ein Fehler war, ohne diese Entwicklung rückgängig machen zu können. Er nimmt die (nach der Verbrennung des Manuskripts 1845 ausgesetzte) Arbeit an MD2 wieder auf und versucht in den letzten vier Jahren seines Lebens mit einer anderen Poetik eine Romanwelt zu schaffen, die seinen eigenen (inzwischen veränderten) Anforderungen an eine fiktive Welt genügen soll. Der Versuch, in MD2 wieder eine fiktive Welt (wenn auch nicht wie im früheren ‚amoralischen‘ Stil, sondern in Übereinstimmung mit den neuen ethischen Idealen) entstehen zu lassen, wieder zum Demiurgen

⁹⁸² Zur Parallele zu Dantes *Divina commedia* vgl. Erlich 1969, 172.

⁹⁸³ Hier kann man noch die entsprechenden Volksmystifikationen anführen, Gogol' hätte sich – lebendig begraben – noch einmal im Grab g e w e n d e t .

von Marionettenfiguren zu werden, mißglückt ; Gogol' verbrennt MD2 und beschließt zu sterben – was paradox scheint, da er vorher ständig von der Angst geplagt gewesen war, aus gesundheitlichen Gründen sein großes Werk nicht beenden zu können („Avtorskaja ispoved'", 1847). Hier stellt sich nun die Frage, ob es der Körper ist, der ihn sein Ziel nicht erreichen läßt (so der Tenor seiner Briefe die ganzen 1840er Jahre hindurch) oder ob eine an ihr Ende gekommene Kombinatorik der Psyche (bzw. der Psychopoetik) dem Körper Einhalt gebietet?

Man kann Gogol's Scheitern auf verschiedene Weisen erklären: physiologisch bzw. psychologisch, ideologisch, poetologisch oder mit dem Argument, daß seine romantische Poetik der phantastischen Groteske in den 1840er Jahren, als sich der Realismus durchzusetzen begann, nicht mehr tragbar war. Eine Kombination aus all diesen Ansätzen kommt der Wahrheit am nächsten. Wenn man den religiös-ideologischen Hintergrund mit der Poetik verbindet, kann man sagen, daß Gogol' aus Gründen des religiösen Ethos scheiterte; die *idée fixe* der Erlösung und der moralischen Erneuerung Rußlands hatte inzwischen in der Persönlichkeitsstruktur eine solch übermächtige Position eingenommen, daß für ästhetische Belange kein Platz mehr war. Gogol' wollte sich in erster Linie das ewige Leben, um das er beständig bangte, erschreiben, dazu gehörte auch, sich selbst als vorteilhafte Person, als dem Volke dienenden Gottesmenschen, als Christen, darzustellen – darin nahm er die weit späteren Positionen eines L. Tolstoj vorweg. Das Publikum war entweder bestürzt, lachte oder, was das Schlimmste war, verließ den Saal (vgl. die Stelle in ZM, „Vij“ und die öffentliche Lesung in Rom). Und Gogol' war wieder dort, wo er am Anfang gewesen war. Als weder das fiktionale noch das predigend-belehrende Schreiben mehr möglich war, blieb Gogol' nur noch eine Möglichkeit, die Evidenz seiner Würdigkeit vor Gott – durch eine Art *Imitatio Christi*⁹⁸⁴ beizubringen (die Tat sollte nach Thomas a Kempis' Satz „Vere alta verba non faciunt sanctum et iustum, sed virtuosa vita efficit Deo carum“ überwiegen⁹⁸⁵); er erhoffte sie sich durch seinen Leidenstod zu erkaufen und hoffte mit seinem so zum Zeichen gemachten Körper durch seinen Opfertod den Beweis erbringen zu können⁹⁸⁶.

Auch wenn diese Beschreibung von Gogol's Ende zynisch klingen mag, kann sie die einzige plausible Erklärung sein für die Maßnahmen Gogol's im Februar und März 1852, die in der Karnevalszeit ihren Höhepunkt erreichten.

⁹⁸⁴ Zu Thomas a Kempis' Einfluß auf Gogol' vgl. Tschizewskij 1966, 73. In einem Brief aus Nizza vom 2.2.1844 bittet er Ševyrev, Thomas a Kempis' (1380-1471) *De imitatione Christi* (*Podražanie Christu*) für seine Freunde zu besorgen und seine *nadpisočki*, die er in dem Brief beigelegt hatte, in die Exemplare hineinzukleben (Aksakov 1956, 294). – Baehr (1991, 191) weist darauf hin, daß der byzantinische Kaiser als *christomimetes* (also als „Imitator Christi“) dargestellt wurde. Diese Tradition, das weltliche Oberhaupt als Bild Gottes (*obraz*) auf Erden zu sehen, war in Rußland v.a. ab dem 17. Jh. (seit dem Zaren Aleksej) verbreitet (vgl. auch die Ikonologie des Christus Pantokrator). Entsprechend wendet sich Gogol' (teils über Vermittler) vertrauensvoll an den Zaren als seinen Verbündeten, um Hilfe für sich oder Notleidende zu erbitten (vgl. den Bittbrief bezüglich Ivanovs). Eigene Ansprüche auf die Ordnung weltlicher Belange finden sich ebenfalls in Gogol's VM.

⁹⁸⁵ Thomas a Kempis 1982, 4.

⁹⁸⁶ Über den Einfluß der barocken *ars moriendi* auf Gogol' vgl. Shapiro 1993, 167ff.

6. Gogol' als Untertan

Пусть славянофилы подумают о падении Гоголя. Они найдут в нем, может, больше логики, чем слабости. От православного смиренномудрия, от самоотречения, переносящего свою индивидуальность на индивидуальность государя, до обожаения самодержца один только шаг (Герцен)⁹⁸⁷

Gogol' strebte danach, als treuer Untertan an einem imaginären absolutistischen Hof, der (zumindestens nach außen hin) absolute Werte verkörpert, zu dienen; auch die satirischen Texte der zweiten Phase konnten ihm durchaus noch die Vorstellung vermitteln, sich innerhalb des bestehenden hierarchischen, gottgegebenen Systems zu bewegen; seine Satire blieb meist im für die Zensur akzeptablen Rahmen. In den 40er Jahren tut er alles, um in den Bereich des *aptum*⁹⁸⁸ zu kommen; diese sichere Position innerhalb eines wenig zeitgemäßen (rhetorisch regulierten) Systems von Restriktionen und Normen gab es nur in Gogol's Vorstellung von einem all-russischen Imperium (und nicht der sozialen Realität des Nikolaj-Regimes der 1840er Jahre). Dies genau bedeutet nämlich Gogol's Begriff der *starina*: einen idealen Staat mit einem von Gott eingesetzten Monarchen⁹⁸⁹, in dem das Paradies schon eingetreten⁹⁹⁰ und jeder an seinem Platz ist – wobei der Schein das Sein beherrscht, die Existenz eines Normensystems maßgeblicher ist als die soziale Praxis, und Fragen der Repräsentation im Vordergrund stehen. Der Signifikant herrscht uneingeschränkt über die Signifikate. An die Stelle der *trompe l'oeuil*-Verfahren der Potemkinschen Dörfer, die einen Glauben an das Interesse des gütigen *batjuška car'*⁹⁹¹ am Wohlergehen des Volkes voraussetzt (hier reagiert die eine Verstellung auf die andere), sind zu Gogol's Zeiten jedoch kaum camouflierte Aggressionen des militärisch durchgreifenden Zaren gegen seine Untertanen getreten: Typisch ist Gogol's untertänige Bitte um finanzielle Unterstützung – bei eben dem Benckendorff, der u.a. in Puškins Leben eine solch negative Rolle gespielt hatte. Man darf davon ausgehen, daß das Einnehmen der

⁹⁸⁷ Zit. nach dem Kommentar zu Gogol' VIII, 777.

⁹⁸⁸ „Das *aptum* [...] ist das Aufeinanderpassen aller Bestandteile, die die Rede zusammensetzen oder mit ihr irgendwie in Beziehung stehen.“ (Lausberg 1990, 144) Über das *prepon* (sein griech. Äquivalent) schreibt Lausberg (ibid., 507): „Besonders wichtig ist Übertragung auf die Sozialethik: das Individuum ist ein Teil der Gesellschaft. Es hat gegenüber der Gesellschaft die Tugend des *πρέπον* einzuhalten.“ Lausberg (ibid., 508) zitiert Cicero zum Verhältnis von innerem und äußerem *prepon*: „*πρέπον* appellant hoc Graeci, nos dicimus sane *decorum* [...]; huius ignoratione non modo in vita, sed aepissime et in poematis et in oratione peccatur“.

⁹⁸⁹ Dieser ist meist ein Imperium, kann aber auch in der kosakischen ‚Demokratie‘ mit dem Hetman an der Spitze verkörpert sein. Vgl. Danilos Lob der alten Zeiten in SM.

⁹⁹⁰ Baehr 1991, Iff.

⁹⁹¹ Vgl. Baehr über die Bemühung der Zarrinnen im 18. Jh., sich durch verschiedene Volksspektakel in ein positives Licht zu stellen.

Bittstellerposition für Gogol' nichts Ehrenrühriges an sich hatte⁹⁹², was ja auch dem Verhaltenskode an einem barocken Hof entspricht, jedoch nicht einem Vertreter der an aufklärerischen Idealen orientierten Dichteralite.

Gogol' verfügte nicht über jene *eloquentia cordis* (die in Rußland v.a. das Zeitalter der Empfindsamkeit relativ spät eingeführt hatte) und verließ sich in entscheidenden Momenten auf die *eloquentia corporis*, die, wie ich versucht habe zu zeigen, alle Gogol'schen Strategien von Repräsentation durchdringt. In der Einleitung wurde bereits auf die neue Losung der *eloquentia cordis* hingewiesen, in der der Sentimentalismus geschwelgt und die der Realismus, wenn auch abgewandelt, auf sein Banner geschrieben hatte. Gogol's Poetik war jedoch weder mit dem natürlichen Ausdruck der wahren Gefühle (Vorstellungen von der Mimik als Spiegel der Seele etc.) noch der realistischen ‚Widerspiegelung‘ der Wirklichkeit in der Literatur kompatibel.

Erst einige Jahrzehnte später relativierten die Symbolisten wieder jene *naivité* der natürlichen ‚Beredsamkeit des Herzens‘, an die gerade der Realismus, und mit ihm das Bürgertum, so gerne glauben wollte. Sie lehnten ‚dekadent‘ die (von nachromantischen Popularisierungen verfälschend als ‚romantisch‘ bezeichnete) Vorstellung der Natürlichkeit des Verhaltens und des naiven Glaubens an die Ehrlichkeit der Gefühlsbekundung ab, deren Ausdruckscharakter inzwischen sakrosankt geworden war. Das machiavellistische Ränkespiel und die verschiedenen Posen der Dekadenten führten zu einer Eruption von lustvollen Inszenierungen des Scheins und der Unehrllichkeit (vgl. Hansen-Löve 1989); im Gegensatz zur Gogol'schen ‚Kunst der Verstellung‘, fand sich die ostentative *dissimulatio* und *simulatio* der Symbolisten nicht nur im ‚diabolischen Diskurs‘⁹⁹³ und in der pragmatischen Sphäre als Motor des ‚Lebenstexts‘, sondern wurde auch bewußt reflektiert und zum Programm erhoben. Der Unterschied liegt hier v.a. darin, daß Gogol's Erziehung und Weltanschauung im Grunde vor-aufklärerisch, geprägt von der barocken Vorstellungen (des Höfischen, des *theatrum mundi*, der Rhetorik) waren, und die Symbolisten am Ende der modernen Epoche, in der eben jene Aufklärung eine solch maßgebliche Rolle gespielt hatte, standen. Die Symbolisten verhielten sich dem aufklärerischen und v.a. empfindsamen Natürlichkeits-Gedanken gegenüber provokativ und stilisierten sich als Zyniker, Egoisten, Diabolisten, perverse ‚kleine Dämonen‘⁹⁹⁴. Während Gogol' den Imperativ der *eloquentia cordis* und der Aufrichtigkeit (*iskrennost'*) aus einer barocken Position (der Adelsetikette) heraus ablehnt, bemühen die

⁹⁹² Vgl. auch die Gerüchte, Gogol' hätte kurz nach seiner Ankunft in Petersburg für die III. Abteilung (den Geheimdienst) gearbeitet.

⁹⁹³ ‚Ausgangsfigur für die gesamte diabolische Rhetorik der Anti- und Akommunikation ist die Metapher des *Silentium*, formuliert in den immer zitierten Worten Tjutčevs „мысль изреченная есть ложь. [...] Лишь жить в себе самом умей“ – also einer Formel, die den Kommunikations- und Sprachzweifel der romantischen Poetik zusammenfaßt und damit auf jene Konzeption vorausweist, die Leben und Welt des Künstlermenschen (sein *žiznevoročestvo*) zum eigentlichen Leben erklärt, der mit dem Kunsttext zusammenfällt, während der künstlerische Ausdruck, isoliert betrachtet, eine sekundär-abgeleitete, verbale, vermittelte und daher seins- und erlebnisschwache, defekte Mitteilung darstellt.“ (Hansen-Löve 1989, 187)

⁹⁹⁴ Zu Brjusov, Bal'mont, Z. Gippius, Sologub etc. vgl. Hansen-Löve 1989, 345ff.

Symbolisten sich um seine Überwindung – ohne allerdings aus dem System auszubrechen, wie es dann erst in der Avantgarde in der Epatage der Bourgeoisie und dann auch in der sozial und anthropologisch neuen tabula-rasa-Situation der Jahre nach der Revolution möglich war.

7. Jenseits des literarischen Schmuckes – Gogol's späte Performanzkunst

Der späte Gogol' bat seine Korrespondenten, seine Briefe wie heilige Texte zu behandeln. Diese absurden Forderungen des Autors an seine Leser-Gemeinde (bzw. seine Schüler und Schülerinnen im Geiste, als deren *duchovnyj otec* er sich sah), scheinbar belanglose Briefpassagen wiederholt zu lesen, erfordern eine psychologische Erklärung (insbesondere, wenn man bedenkt, daß Gogol's Haltung in dieser Einschätzung der eigenen Texte für viele Zeitgenossen an Blasphemie grenzte)⁹⁹⁵. Um den eigenen überzogenen Heilsansprüchen an seine Texte gerecht zu werden, blieb Gogol' in seiner letzten Phase nur noch eine Möglichkeit: durch einen in einem Kommentar- oder Leseanweisungstext konstruierten ideologischen ‚Überbau‘ einen ‚höheren‘ religiös-symbolischen, soteriologischen Gehalt in seine mehr oder weniger monofunktional didaktischen oder einfach banal-alltäglichen Texte⁹⁹⁶ zu projizieren. Das rituelle Lesen seiner Briefe ist z.B. auf den Kirchenkalender abgestimmt: „Чтение своих писем Гоголь рассматривает как душеполезное дело, приурочивая их к церковному календарю.“ (Gončarov 1992, 16)

Der Umgang mit den Briefen ist nach dem Herz-Jesu-Gebet modelliert⁹⁹⁷. Die Vorliebe Gogol's für rituelle Repetitionsstrukturen findet sich auch in seiner Hervorhebung der „ewigen Wiederholung“ in der Liturgie. So lautet der erste Satz seiner „Einführung“ in die Raz: „Божественная литургия есть вечное повторение великого подвига любви, для нас совершившегося“. (Gogol' 1990, 17) Doch kann dieses Gebetsmühlenritual tatsächlich als Aufforderung Gogol's, den Sinn (Gončarov spricht von „внутренний смысл“) der Texte zu verstehen, aufgefaßt werden?

Man kann vielmehr davon ausgehen, daß es hier um das Außer-Kraft-Setzen der Sinnkonstruktion geht. Durch die rituelle Repetition kommt es zur Bildung „tautologischer

⁹⁹⁵ Vgl. S. Aksakovs Brief an seinen Sohn Ivan vom 14.1.1847: „Неужели не поразило тебя выражение: *прекрасный небесный отец наш* и рядом: *прекрасный друг мой* (говоря о Жуковском)?“ (Aksakov 1956, 341)

⁹⁹⁶ Gončarov (1992, 16) spricht von Projektion: „Гоголь начала 1840-х гг. принцип духовного толкования Писания проецирует на свое творчество.“

⁹⁹⁷ Vgl. die Bedeutung des Gebets und der Fürbitten der anderen, den Gogol' große Bedeutung zumaß: „Молитва превращалась в род заговора от болезни. Гоголь буквально лечился' религией (что, впрочем, не приводило к игнорированию медицинских средств). Он глубоко и наивно верил в магическую силу молитвы, причем эта сила представлялась ему зависящей, во-первых, от религиозной и моральной чистоты молящегося, а во-вторых – от настойчивого повторения молитвы. Недостаточно молиться самому, – нужно, чтобы молились и другие, люди близкие и искренно верующие, и, наконец, необходимо повторять эти молитвы почаще.“ (Ovsjaniko-Kulikovskij 1989, 227; als Beispiel führt er Gogol's Brief an A.P. Tolstoj vom 29.3.1845 an)

Serien“, die den Eindruck einer „leere[n] Rede‘ (mit gelöschtem Sinn)“ (Hansen-Löve 1995, 189) machen⁹⁹⁸. Eine solche Lese- bzw. Rezitationspraxis führt eher zur Sinnentleerung denn zu einem „Verstehen“. I. Mandel'stam weist in seiner Analyse darauf hin, daß Gogol' durch Wortwiederholungen auf engem Raum gegen stilistische Regeln verstößt. Hinzu kommt seine Vorliebe für Tautologien und Synonymanhäufungen, die Mandel'stam (1902, 146-148) sowohl im Früh- als auch im Spätwerk Gogol's feststellt; ein Beispiel aus den *Večera*: „застывшую и окаменевшую“; in VM steigert sich die Synonymizität erheblich: „что теперь для России потребно и нужно“ („was Rußland jetzt braucht und benötigt“) oder „грешать не прямо, а косвенно“ („nicht direkt, sondern indirekt sündigen“). Letzteres Synonympaar wird zudem einige Zeilen später durch ein „он производит ужасы не прямо, а косвенно“ („er bringt Schrecken nicht direkt, sondern indirekt hervor“) noch einmal pleonastisch wiederholt. Das Moment der leeren Repetition findet also auf drei Ebenen statt: der lexikalischen (Synonymie), der syntaktischen und der pragmatischen (Wiederholung in der Performanz des Lesens). Am Rande sei angemerkt, daß bei dieser primitiven Äquivalenzbildung⁹⁹⁹ auf der semantischen Ebene (Synonymie, Tautologie) bzw. auf anderen Sprachebenen (tautologischer Reim, wortwörtliche Wiederholung, die durch die Wiederholung in der Performanz vervielfacht wird) der Effekt der Jakobsonschen poetischen Funktion ausbleibt. Die Kunst des Spätwerks Gogol's ist offensichtlich mit der streng linguistischen Definition des Sprachkunstwerks nicht mehr zu fassen.

Hier sind wir an dem Endpunkt einer Entwicklung angelangt, die mit einem Experiment mit der „seriellen“ (Schmid 1991) „Autologik“ tautologischer Verfahren beginnt (GK), einer Meisterschaft in oxymoronischer und komisch-tautologischer Figuration fortfährt und in einem stufenweisen Rückzug von der textimmanenten poetischen Figuration zu Ende geführt wird (vgl. Kapitel VII)¹⁰⁰⁰. Dort, wo zuvor durch variierte Wiederholung Bedeutung und Sinn entstand, scheint durch automatisierte Diskursschablonen und leere Semantik dem Bedeutungsschaffen ein Ende gesetzt. Rhetorisch betrachtet ist dafür das Aussetzen der *virtutes* des *ornatus* verantwortlich. Was bleibt, ist die *oratio aschematicos*, da die in diesen Texten dominanten Figuren wie die *figura per adiectionem* der Tautologie immer in Gefahr sind, als *vitium* gegen die *latinitas* („idiomatische Korrektheit“) wie auch die *elocutio* (Verstoß gegen die *brevitas*) aufgefaßt zu werden und daher ihren ohnehin zweifelhaften Status innerhalb des *ornatus*¹⁰⁰¹ zu verlieren („besteht die *adiectio* in der ungeschickten Wiederholung des gleichen

⁹⁹⁸ Spieker (1994) geht davon aus, daß das transzendente Nichts rhetorisch durch den leeren Diskurs (Tautologien, Oxymora) ausgedrückt wird.

⁹⁹⁹ Wie man sie übrigens gerade auch in der Volksdichtung findet.

¹⁰⁰⁰ „Где поэтическое дело отступает совершенно на второй план, а выдвигается мораль, там тавтология особенно ярко проявляется во всей своей силе.“ (Mandel'stam 1902, 100)

¹⁰⁰¹ Quintilian (II, 170) schwankt, ob die Tautologie nun eine Figur ist oder nicht, Lausberg (1995, 268; 414) führt die Tautologie nur als *vitium* an, da bei Identität des Gedankens eine „völlige Identität auch der sprachlichen Äußerung“ als „*taedium* abgelehnt“ würde. Die

Wortes oder der gleichen Wortgruppe, so heißt der Fehler *tautologia*“ (Lausberg 1990, 268). Das Resultat ist leere Wiederholung, Redundanz und der Gemeinplatz im negativen Sinne. Doch darf man dem Eindruck, VM sei ein ‚schlechter‘ Text¹⁰⁰², ohne weiteres nachgeben? Es gibt zumindest zwei nicht-literaturtheoretische Sichtweisen, die dem Gogol'schen Spätwerk einen Wert zuzuerkennen vermögen. Die erste wäre religiöser Provenienz, die zweite ist an der Performance-Kunst des 20. Jahrhunderts orientiert.

„Vellem me pluries tacuisse et inter homines non fuisse.“ (Thomas a Kempis 1982, 28). Wenn auch unbewußt, entwirft Gogol' in seinem Verhaltenstext und seinem Epistolarwerk mit Leseanleitung eine Konstruktion, die Motive seiner frühesten künstlerischen Texte in einer Performanzkunst realisiert: die leere Verdopplung, Redundanz und die kunstlos ausgesparten *kartiny* in GK, die leeren Gefäße in den *Večera* oder die leere Stelle im Gesicht („Nos“). Zwischen der leeren Stelle im Gesicht bzw. dem leeren *lico* (*lico* heißt sowohl Gesicht als auch Person) auf der Tabakdose in *Šinel'* und den meta-biographisch (d.h. den Lebenstext betreffend) und rezeptionsästhetisch vorgebildeten *lacunae* des Spätwerks besteht jedoch derselbe Unterschied wie der zwischen grotesker und absurder Logik in der Definition von Hansen-Löve (1995, 190): „Anders als die Dynamik der absurdistischen Leerstelle ist jene der grotesken Welt statisch – etwa in Gogol's Erzählung ‚Die Nase‘ (*Nos*), wo sie die fixe Absenz eines beweglich gewordenen ‚pars‘, d.h. ‚Körper-Teils‘ markiert.“ Auch die Intention ist jeweils eine andere, und sie ist in Rechnung zu stellen; überdies sind Gogol's späte Texte unverständlich ohne das vom Autor generierte pragmatische Umfeld, das sie wie Repliken in einem absurden Theaterstück (zum Absurden bei Gogol' vgl. Schmid 1991, 539) inszeniert.

In MD (die tote Seele) und *Šinel'* (das leere Gesicht auf der Tabakdose) lassen sich Hinweise auf die Apophatik finden¹⁰⁰³. Sowohl Texte des späten als auch des frühen Gogol' streben (auf verschiedene Weise) die semantische Entleerung an. Das Nichts selbst kann, will man es als transzendentes Signifikat gelten lassen, ein Platzhalter entweder für das Diabolische (das Böse) oder aber Gott sein (vgl. das religiöse Nichtskonzept bei Thomas von Aquin). Doch jede religiös-mystische Allegorese von Gogol's Werken muß mit Rücksicht auf die poetischen Verfahren geschehen. In den Texten der ersten Phasen geht es um eine durch Verfahren und Nichts-Motivik erzielte Apophatik, in der dritten Phase entsteht das Apophatische durch das Scheitern der Kataphatik, quasi an ihren durch übermäßigen Gebrauch ausgefransten Rändern. Das figurierte Schreiben der fiktionalen Texte ist in dem Sinne apophatisch, als es über ihr

„Wiederholung des gleichen Gedankens“ mit „steigend-affektischem Zweck“ müsse *commutando verba*, also mit einem anderen Wort durchgeführt werden (ibid., 414).

¹⁰⁰² Manche Phrasen in den Briefen ähneln der Pseudo-Banalität eines Koz'ma Prutkov (z.B. im Brief an die Smirnova vom 24.12.1844): „Где тяжелей болезнь и где больше страданий, туда прежде всего должен спешить врач.“ (Gogol' XII, 412) – Mandel'stam (1902, 148) schreibt, die endlosen Wiederholungen würden das Lesen von VM „unangenehm“ machen (in der Rhetorik wird vor dem *taedium* gewarnt).

¹⁰⁰³ Wenn man Gogol's Texte auf einen Religionsphilosophen beziehen will, dann ist dies Pseudo-Dionysios Areopagites. Die Lehre des Pseudo-Dionysios besagt, daß das Individuum sich erst in eine Person (*lico*) verwandeln (transfigurieren) muß (Maguire 1990, 46).

Objekt (,Gott', ,Wort' etc.) nicht direkt spricht. Nur so behält das Gesamtwerk (einschließlich der Briefe, des Testaments, des späten Verhaltenstextes) eine durchgängige Logik, die die Rede von einer mystischen Wende zugunsten eines Umbruchs in den Techniken der Repräsentation (Rückzug von der Aisthesis bzw. dem Ästhetischen, dem Fiktiven und der Figuration) zurückweist.¹⁰⁰⁴ Freilich sind die späten Texte Gogol's aus der Perspektive der Zeitgenossen (eines Belinskij) nicht mehr als künstlerische Texte zu betrachten, da in ihnen die poetische Funktion im herkömmlichen Sinne nicht mehr zu orten ist¹⁰⁰⁵. Legt man jedoch den Maßstab des 20. Jahrhunderts an, z.B. den der „Nullphilosophie der Dadaisten“¹⁰⁰⁶ (und Absurdisten), ist für solch ein Textschaffen mit verbalem, autobiographischem und biologischem Material ein (wenn auch völlig veränderter) Kunstbegriff wieder denkbar¹⁰⁰⁷. Man denke an den Effekt der Redundanz der ornamental¹⁰⁰⁸-tautologischen Reduplikation (Warhols Porträts), das monumentalisierende Fortschreiben eines trivialen Diskurses (Liechtenstein), das Herausreißen eines Gegenstands/Texts aus seinem pragmatischen Kontext (Warhols Suppendosen), und das Bloßlegen seiner puren Zeichenhaftigkeit und Vermitteltheit. Wenn diese Verfahren der *pop art* oder der konzeptuellen Kunst zum eigentlich poetischen Prinzip ‚erhoben‘ werden, ist dies tatsächlich eine Erhebung, nämlich auf die Metaebene, auf der nicht mehr repräsentiert wird, sondern nur noch über verschiedene Möglichkeiten der Repräsentation reflektiert wird (ikonisch durch das Vorführen der Verfahren oder diskursiv in konzeptualistischen Texten).

Die Meta-Poetik des späten Gogol', die sich aus dem Parallel-Lesen seines Verhaltens- und Lebenstextes mit den verbalen Texten erhellt, ist weniger mit einem wortkünstlerischen „Sprach-Denken“ (Hansen-Löve 1995, 165) als mit Diskursstrategien verbunden, deren grammatische Wohlgeformtheit (Jakobsons Similaritätsstörung) an den Absurdismus erinnern¹⁰⁰⁹. Während das „Sprach-Denken“ in den Texten der ersten Phase dominierte, wird der Lebens- und Kunsttext und die (als mündlich vorgestellte!)¹⁰¹⁰ Redehaltung des späten

¹⁰⁰⁴ Hier wird versucht, das Gončarovsche Beschreibungsmodell umzukehren: Statt die frühen Texte mit dem „hermeneutischen“ Anspruch des späten Gogol' zu lesen, wird der späte Gogol' (in Wort, Schrift und Geste) mit den poetischen Ansprüchen seiner früheren Texte konfrontiert. Solchermaßen prevaliert das Prinzip Text über die Autorintention, der im Ensemble des künstlerischen Werkes die kleinste Bedeutung zugemessen werden kann.

¹⁰⁰⁵ Hansen-Löve (1995, 288) demonstriert, wie die Vorliebe der Obëriuty für Tautologien eine „Tauto-Logik“ hervorbringt, die „die den Gegenstand bzw. das Wort in seiner ‚fünften Bedeutung‘, d.h. in seiner völligen Losgelöstheit von pragmatischen, ja sogar ästhetischen Bindungen als solchen bzw. als solches vergegenwärtigt.“

¹⁰⁰⁶ Roters 1990, 18.

¹⁰⁰⁷ Die nun nicht mehr aus einer Struktur von Verfahren resultiert, sondern z.B. aus der vorführenden Fixierung eines einzigen Verfahrens (Stils etc.), das zu Tode geritten wird.

¹⁰⁰⁸ Auf die Notwendigkeit der Serialisierung ornamental verwendeter Gegenstände weist Irmischer (1984, 7) in seiner Definition des Ornaments hin und fragt sich, „ob nicht die magische Reihung von Symbolen erst ‚ornamentales‘ Sehen initiierte“.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Hansen-Löve (1995) zur dritten Avantgarde (Obëriu).

¹⁰¹⁰ Deshalb bittet Gogol' Aksakov, jedes von ihm gehörte Wort über MD aufzuschreiben (Aksakov 1956, 244).

Gogol' von einem „Diskursdenken“ (Hansen-Löve 1995, 165) getragen¹⁰¹¹. Gogol's künstlicher „Lebenstext“ betrifft allerdings nicht nur das Wort, sondern der Autor trägt in steigendem Maße Sorge um eine *eloquentia corporis*. Gogol's Wunsch, sich in die Heiligkeit einzuschreiben soll nicht nur durch sein Wort, sondern auch sein Bild bewerkstelligt werden. In diesem Zusammenhang ist die Episode mit dem von Pogodin ohne die Erlaubnis des Dichters veröffentlichten Porträt (gemalt 1841 von Ivanov) einzubeziehen.

Wie Maškovcev (1937, 421) überzeugend darlegt, war Gogol's Ungehaltenheit v.a. deshalb so groß, weil das 1843 im *Moskvitjanin* veröffentlichte Bild ihn mit zufriedenerm Gesichtsausdruck und in einer häuslichen Atmosphäre (im Schlafrock!) und nicht als Asketen darstellte:

Полной профанацией этого замысла была публикация погодинского портрета, глубоко домашнего, где изображен Гоголь-весельчак, Гоголь приятельского круга, от которого простак, в роде Федора Ивановича Иордана, хотели шуток и развлечения. Эти два портрета потому и должны были оставаться в тайне, что изображали Гоголя, так же как и все другие, совсем не таким, каким он хотел себя видеть, сознавая все значение этого портрета. Он ясно представлял себе, как будет реагировать читатель, обыватель, неожиданно встретив почти улыбающуюся физиономию того, что должен был молчать и призывать к покаянию.

Gogol' wollte sich 1841 als Sünder abgebildet sehen, der angesichts der Erscheinung Christi Reue empfindet und deshalb als der „bližajšij Christu“ (er war zunächst der Prototyp dieser Figur auf Ivanovs „Javlenie Messii“)¹⁰¹² bezeichnet werden kann:

[...] план, одобренный, а может быть и задуманный Гоголем, план введения своего портрета в величайшую и значительнейшую, по его мнению, картину русской живописи, план создания портрета, которому надлежало быть единственно доступным обществу изображением Гоголя, – был сорван преждевременной публикацией погодинского оригинала. (Maškovcev 1936, 421)

Erschwerend kam hinzu, daß das von Pogodin veröffentlichte Porträt ebenfalls von Ivanov stammte und dadurch die ursprüngliche Idee von dem Auftreten der beiden neuen Propheten zerstörte.

Interessant ist in diesem Kontext, daß der „bližajšij Christu“ auf zwei Skizzen (bei Maškovcev: Zeichnung 2 und 4) der einzige in der Menge ist, der sich bei Christi Erscheinung

¹⁰¹¹ Führt man die Parallele von frühem und spätem Gogol' mit Hansen-Löves Kontrastmodell der Früh- gegen die Spätavantgarde fort, gilt für den Gogol' der frühen Phase der „Asemantismus (Entgegenständlichung der Bedeutung, ‚značenie‘)“, den der Spätphase die „Sinnentleerung („obessmyslivanie““ (Hansen-Löve 1995, 162).

¹⁰¹² Vgl. Maškovcevs (1936, 414ff) Analyse der Skizzen zu dieser Figur, die zunächst Gogol's Gesichtszüge trug, dann nur noch sein Profil (die lange, gekrümmte Nase) und zum Schluß jeder Ähnlichkeit mit Gogol' beraubt wurde. Maškovcev (ibid., 416) geht von einem gemeinsamen Projekt Ivanovs und Gogol's aus, so daß Gogol' Ivanovs Anlage des monumentalen Gemäldes Anfang der 1840er entscheidend beeinflußt haben mußte: „Возникает предположение, что этот персонаж и его роль в картине обдуманы и сообщены Иванову самим Гоголем. Таким видел и понимал себя Гоголь в 1841 г.“

abwendet. Hier wiederholt sich also das Nicht-Hinschauen aus „Vij“ und wird als Demutsgeste verstanden, die aber auch das Sich-Abwenden von der Herrlichkeit bedeuten kann. Die sich in einen dunklen Umhang (NB das Motiv des Mantels!) hüllende Figur knüpft auf Ivanovs in Rom unter dem Einfluß abendländischer religiöser Kunst entstehende Bild an eine christliche Ikonographie an, die das Sichverhüllen als Zeichen von Trauer kodiert¹⁰¹³. Zugleich ist die Bedeckung des Körpers, insbesondere der Hände ein Zeichen der Ehrfurcht gegenüber dem Heiligen („it was a means of expressing awe and adoration“; Barasch 1987, 104)¹⁰¹⁴. Das Bedecken nackter Haut wird auf Ivanovs Skizzen sowohl durch das Einschlagen der Arme in das Gewand als auch durch die davorstehenden Figuren, die einen Teil der ‚Gogol‘-Figur‘ verdecken, realisiert; nahezu unsichtbar ist das Gesicht, das (die schnabelförmige Nase ausgenommen) in einem Schatten und dem Haupt- und Barthaar verschwindet¹⁰¹⁵. Auch wenn der sich vom Messias abwendende ‚Gogol‘ auf den Skizzen als demütige Figur interpretiert werden kann, erfährt er durch das endgültige Gemälde eine ambivalente Wertung, die durch das Beibehalten zweier ikonographischer Elemente entsteht: das Verhüllen und die auffällig gekrümmte Nase, die in der christlich-antisemitischen Ikonographie ein konstantes Merkmal des Verräters unter den Aposteln, Judas, ist¹⁰¹⁶.

Man vergleiche hierzu Baraschs Analyse des Giotto'schen Judaskusses, der die Ambivalenz der Gestik, und sogar der Gestaltung der Ehrfurcht heuchelnden Verhüllung der Hand, die Christus umarmt, hervorhebt¹⁰¹⁷. Barasch interpretiert Judas' Gesten als solche der Verstellung:

¹⁰¹³ Barasch (1987, 97) konstatiert (hier in Anwendung auf Giotto): „a figure completely enveloped in its own cloak is a formula of deep, depressive mourning.“

¹⁰¹⁴ Vgl. Barasch (1987, 103): „...not to approach what is holy with bare, unclean hands. One covers one's hands, he believes, when one gets close to a saint, or when one is about to grasp a sacred object. The sacred should not be profaned by touching it with dirty hands.“ Gogol' betont in seinem „Brief“ über Ivanov die Sorgfalt in der Gestaltung der Gewänder, ihres Faltenwurfs („Все, что ни относится до гармонического размещенья цветов, одежды человека и до обдуманной ее наброски на тело, изучено до такой степени, что всякая складка привлекает вниманье знатока.“ Gogol' VIII, 331).

¹⁰¹⁵ Im endgültigen Gemälde fehlt die ikonographische Kodierung dieser Gestalt, die auch nicht mehr an Gogol's Porträt orientiert ist: ein junger Mann mit orientalischer Physiognomie und entblößter Brust richtet beinahe dreist oder auch argwöhnisch seinen Blick über seine Schulter hinweg auf Christus (bei Maškovcev: Zeichnung 14).

¹⁰¹⁶ Barasch (1987, 161) kommentiert dies mit einem Zitat aus Giacomo della Porta's *De Humana Physiognomia* (1593), der diesen Nasentypus mit einem Krähenschnabel vergleicht: „Judas' long, slanting nose, a prominent, conventional feature of his Jewish race, has also received the physiognomist's careful attention. Let us again refer to della Porta's classic text: ‚Slanting noses allow us to infer a crooked intelligence and a crooked soul, say Polmon and Adamantius.‘ In another brief section he maintains that ‚the nose curved at the beginning‘ indicates shamelessness; the crows, the most thievish of all birds have such beaks.“ – In dem „Brief“ über Ivanov lobt Gogol' die ethnographisch authentische „jüdische“ Physiognomie der Figuren („сходство еврейское“; Gogol' VIII, 331).

¹⁰¹⁷ „[...] the treacherous apostle embraces Christ in a sweeping movement of the arm which is one of the most prominent features in the composition. The apostle's yellow coat covers his arm and hand. To be sure, a careful observer will detect a small segment of Judas' bare hand, but this segment is so small, so devoid of any definite shape or colour, that one feels sure the artist did not want the beholder to grasp it. For the spectator's visual experience Judas' gesture is performed with a covered hand. The theme of the fresco is, of course, one of great

„[...] it is the theme of disguise, the hiding of treason behind the expression of love. One wonders, did Giotto extend the reach of disguise? Is Judas approaching Christ with covered hand to indicate his presumed awe, while in fact he is about to betray the Lord?“ (Barasch 1987, 114-115)



Javlenie Christa narodu (1833-57), A.A. Ivanov

Es ist ungewiß, inwieweit Gogol' auf die endgültige Fassung des Bilds eingewirkt hat, fraglich erscheint jedoch, daß er sich als Judas porträtiert sehen wollte; obwohl der Gedanke, er sei ein Judas, der seinen Herrn um profan künstlerischer Ziele verraten habe, beim späten Gogol' durchaus zu finden ist.

Gogol' überarbeitete Anfang der 1840er Jahre „Portret“ neu und war deshalb mit ikonoklastischen Ideen stark befaßt. In den VM findet sich ein Bittbrief um Unterstützung für Ivanov

antagonism and tension; it is an encounter of supreme good and ultimate evil, of redemption and betrayal.“ (Barasch 1987, 114) Man könnte hinzusetzen, daß der kleine Ausschnitt, der Judas' Haut entblößt, eben jenen Verrat indiziert.

mit dem Titel „Istoričeskij živopisec Ivanov“, der mit dem Jahr 1846 datiert ist und in dem fünf verschiedene Typen der Aisthesis angesichts der Erscheinung des Messias geschildert werden: die Gesichter der ersten drücken Glauben aus, die zweiten zweifeln noch, die dritten wanken, die vierten senken reuevoll das Haupt („четвертые понурили главы в сокрушении и покаянии“, Gogol' VIII, 330; als reuevoll war ursprünglich Gogol's eigenes in das Bild integrierte Porträt konzipiert) und die fünften nehmen ob einer „Kruste“ und „Empfindungslosigkeit des Herzens“ („[...] на которых видна еще кора и бесчувственность сердечная.“ *ibid.*) den Erlöser gar nicht wahr. Das Nicht-Hinsehen wird hier klar von der stumpfen Empfindungslosigkeit abgegrenzt und als bewußte Entscheidung gegen die (potentiell jedoch mögliche) überreiche sinnliche Wahrnehmung verstanden. Den Messias zu schauen würde eine ähnliche Reizüberflutung bedeuten wie sie Gogol's Figuren in früheren Texten angesichts extremer Schönheit/Häßlichkeit beschrieben wird. Betont wird dagegen das sublimiert auditive Sinnesorgan: Man nimmt den Messias nicht mit dem Auge, sondern mit dem „inneren Ohr“ („внутренним ухом“ *ibid.*) wahr. Deshalb betont Gogol' neben dem Blick den Gedanken, mit dem man sich dem Messias nähern kann: „И вся толпа, не оставляя выражений лиц своих, устремляется или глазом, или мыслью к тому, на которого указал пророк.“ (Gogol' VIII, 330) Der Absage an die Aisthesis geht in diesem „Brief“ eine Rechtfertigung der (sowohl bei Ivanov als auch Gogol') anhaltenden Krise der Darstellung einher. Gogol' legt Ivanov folgende Worte in den Mund, die auch für ihn selbst gelten können: „„Мне внушена кем-то свыше меня преследующая мысль – изобразить кистью обращение человека ко Христу. Я чувствую, что не могу этого сделать, не обратившись истинно сам. А потому ждите, покуда во мне самом не произойдет это обращение, и давайте до того времени мне деньги на мое содержанье и на мою работу.““ (Gogol' VIII, 332). Im weiteren ist die Rede von dem „Wunsch, nicht zu täuschen“ („желанье не обмануть“) und die direkte Anbindung an die eigene Situation: „Мои сочинения тоже связались чудным образом с моей душой и моим внутренним воспитаньем. В продолжение более шести лет я ничего не мог работать для света. Вся работа производилась во мне и собственно для меня.“ (*ibid.*, 333)

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Gogol's In-Szene-Setzen des reuigen Büßens, das gleichzeitige prophetische Sprechen und zuletzt das Sterben die Selbststilisierung der Künstler der Moderne vorwegnimmt. Andere Züge des späten Gogol' erinnern aber auch der Spät- und Post-Avantgarde. Sowohl in Gogol's künstlerischen Werken als auch in VM findet man Gemeinsamkeiten mit dem Gestus der Obériuten, Erhabenes und Kosmisches mit Privatem und Banalem zu mischen – nur, daß in Gogol's VM die Ironie und Humor völlig zu fehlen scheinen¹⁰¹⁸. In einem früheren Artikel habe ich versucht, den Humor als psychische Form des

¹⁰¹⁸ „Die Absurde ist gekennzeichnet durch eine typische Mischung von komisch-universellen Aussagen mit komisch-alltäglichen, ja intimen Hinweisen – eine Verfremdungstechnik, die Vasilij Rozanov (und auch die russischen Symbolisten anfang des Jahrhunderts) zur

Sich-Erhebens über die erniedrigte und niedergemachte Welt (die *meloči*) zu definieren (Drubek-Meyer 1992); in Briefen, in denen des *Domostroj* würdige triviale Ratschläge zur Repetition der Garderobe von Gouverneursgattinnen gegeben werden, ist jedoch eine solche humorvolle Haltung nicht zu spüren – sie würde auch gar nicht zum Ernst des demütigen, nun selbst ‚niedrigen‘ Büßers, passen, der sich über die Kleinheit der Welt nicht mehr erheben will. Die Möglichkeit, Gogol's Texte als absurde Provokationen zu lesen¹⁰¹⁹, lag jedoch seinen Zeitgenossen nicht fern¹⁰²⁰ und ist heute für Leser außerhalb des religiösen Kontexts die naheliegende Lesart. Daran ändert auch Gogol's Unwillen darüber, daß seine Texte allzu wörtlich genommen würden, nichts. (Vgl. seinen Brief vom 21.10.1843 an Pogodin: „Когда я видел [...] в каком грубом, б у к в а л ь н о м смысле принимался всякий мой поступок, какое топорное значение давалоось всякому моему слову – почти ужас овладел моей душой... Ты никогда не всматриваешься во внутренний смысл и значение происходящих событий.“¹⁰²¹) Hier ist abermals der Unterschied zwischen dem frühem Gogol', der selbst die Worte anagrammatisch-buchstäblich verstand¹⁰²² und spielerisch verdrehte (*nos – son*) und dem späten Verächter einer solchen ästhetischen Richtung mit Hansen-Löves Gegenüberstellung von Früh- und Spätavantgarde zu vergleichen: „Während das futuristische ‚Buchstäblich-Nehmen‘ (‚doslovnoe ponimanie‘) anagrammatisch eine neue Sprach-Welt aufbaut – womit gleichzeitig die herrschende Sprach-(Un-)Kultur destruiert wird, – beharrt die absurde Sprach- bzw. Diskurskritik auf der syntaktischen und grammatikalischen Wohlgeformtheit der Aussagen.“ (Hansen-Löve 1995, 166) In diesem Zusammenhang ist auch

Perfektion getrieben hatten.“ (Hansen-Löve 1995, 156-157) – Im übrigen fehlt auch den früheren nicht-fiktionalen Texten Gogol's der Humor.

¹⁰¹⁹ Vgl. das Paradoxon der positiven Reaktion Gogol's auf die negative Beurteilung der Leser: „Эти нападения мне теперь слишком нужны: они покажут мне ближе *меня самого* и покажут мне в то же время *вас*, то есть *моих читателей*.“ (zit. nach Aksakov 1956, 339) – Vgl. hierzu die interessante Idee Maguires (1990, 52-53), das Schweigen „parodiere“ Pseudo-Dionysios: „In this sense Gogol parodies the Dionysian tradition; but surely no one can ever fully comprehend the enormous failure of will and nerve that must have occurred to bring that about. Wracked as he was with the need to express ‚positive‘ and ‚affirmative‘ ideas, increasingly aware of the treacherous nature of language, at least as he used it, and consumed with the conviction of his own spiritual unworthiness, he perhaps came to see there was a level of insight, and a level of discourse, that he could not realize.“

¹⁰²⁰ Belinskij z.B. amüsierte sich über den Brief XXIV („Was eine Ehefrau im Haushalt für ihren Mann in der jetzigen Ordnung in Rußland sein kann“): „это чудо, прелесть, еще ничего не являлось подобного на русском языке [...]“ (zit. im Kommentar zu Gogol' VIII, 797). Viele hielten Gogol' jedoch schlichtweg für wahnsinnig, z.B. sein Freund S. Aksakov in dem Brief über VM an seinen Sohn Ivan (im August 1846): „религиозная восторженность убила великого художника и даже сделает его сумасшедшим.“ (Aksakov 1956, 333)

¹⁰²¹ Gogol' XII, 196, H.d.A. Mehrere Stellen dieser Art zitiert Gončarov (1992, 13). Vgl. auch Aksakov (1956, 266) über MD2: „Вот как трудно создаются те вещи, которые на вид иным кажутся вовсе не трудны. Если ты под словом *необходимость* появления второго тома разумеешь необходимость истребить неприятное впечатление, ропот и негодование против меня, то верь мне: мне бы слишком хотелось самому, чтоб меня поняли в настоящем значении, а не в превратном.“ (Brief an Aksakov vom 14.3.1843)

¹⁰²² Zur Realisierung der Metapher vgl. Eremina (1987, 7) z.B. in NP: „Он покраснел до ушей и, потупив голову, хотел провалиться но провалиться решительно было некуда.“

Gogol' affirmatives Verhalten in bezug auf das Zarentum, die Zensur¹⁰²³ und die Orthodoxie zu sehen, die als „ironische Übererfüllung des ‚Planes‘, mit der utrierten Affirmation des herrschenden Systems“ (Hansen-Löve 1995, 154) gesehen werden darf¹⁰²⁴.

* * *

Die komplexe Entwicklung der Gogol'schen *eloquentia corporis* weist Etappen der Blüte grotesker wortkünstlerischer Poetik wie auch den Verlust der literarischen Figuration auf. Es handelt sich hier jedoch nicht um eine Evolution, sondern um ein stetes Erproben der Grenzen des Literarischen an verschiedenen Schauplätzen. Sowohl Gogol's überbordende groteske Metamorphotik als auch die berühmte stumme Szene im *Revizor* sind daher im Kontext der Annäherung an die Grenze des Poetischen zu sehen; Gogol' stellt auf immer wieder neue Weise die Frage der Darstellbarkeit und verläßt dabei zeitweise und zuletzt endgültig den Bereich der Kunst, um *fictio* durch *actio* zu ersetzen. Die Frage nach der Rolle des Dramas als Katalysator in diesem Prozeß der Verlagerung von sprachlicher Signifikation auf andere Formen wie z.B. des Körperzeichens mußte hier weitgehend außen vor bleiben. Denn wichtiger schien zunächst zu zeigen, wie die weniger bekannten Vers- und Erzähltexte Gogol's mit dieser Fragestellung umgehen und den Autor von der Aufgabe der Figuration zu einem Aufgeben der Poiesis führen. Redundanz, leere Repetition, Nullreferenz, Gattungsverfälschung und Metapoetisches sind jene bisher weitgehend unsichtbaren Brückenpfeiler, auf denen die andere, die antipoetische Poetik Gogol's von *Ganc Kjachel' garten* bis zum zweiten Teil der *Mertvye duši* ruht. Diese Mangelerscheinungen eines wohlgeformten literarischen Textes, die die Vorstufe zu einer post-literarischen Performance darstellen, lassen sich aus der heutigen Perspektive durchaus als innovative Position einer Metakunst lesen. Die Wendung der Beredsamkeit des Körpers gegen den Körper selbst ist keineswegs eine morbide Begleiterscheinung der späten antipoetischen Texte Gogol's, sondern die logische Folge des Rückzugs von der literarischen Figuration und der Verbannung des Fiktiven zugunsten einer Arbeit am Realen.

¹⁰²³ Vgl. z.B. den „Brief“ (XIII.) über Karamzin in VM: „Он первый возвестил торжественно, что писателя не может стеснить цензура, и если он исполнился чистейшим желанием блага в такой мере, что желанье его, занявши всю его душу, стало его плотью и пищей, тогда никакая цензура для него не строга, и ему везде просторно.“ (Gogol' VIII, 267)

¹⁰²⁴ Hansen-Löve (1995, 155-56) zieht zwischen ‚hysterischem‘ Ad-absurdum-Führen und gnostischem Weltbild Parallelen: „ihre Technik, mit den Waffen des Gegners zu arbeiten, entspricht eher der zutiefst gnostischen Vorgangsweise, das Gefängnis bzw. Geheimnis der Welt nicht durch externe Kraftakte aus den Angeln zu heben, sondern aus sich heraus, d.h. nach den ihr eigenen Regeln zu lösen oder eher schon: ad absurdum zu führen.“ Hier wäre ein möglicher Anknüpfungspunkt an die These Vajskopfs (1993) gegeben, daß Gogol's Weltanschauung im Prinzip heterodox sei. – Zum Hysteriker, der den ‚Gesetzestext‘ für bare Münze nimmt, vgl. Barthes' „Typologie der Lektürelust“ (Barthes 1986, 93). Zum Krankheitsbild der Hysterie vgl. auch Israel 1987.

49

Bibliographie

Primartexte:

- S. GEBNER, *Idyllen*. (Hg. E.Th. Voss). Stuttgart 1988.
- N.V. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij v 14-ti tomach*. Moskau 1937-1952.
- [N.V. GOGOL'], *Perepiska Gogolja v dvuch tomach*. Moskau 1988.
- N.V. GOGOL', *Razmyšlenija o božestvennoj liturgii*. Moskau 1990.
- ders., *Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. Phantastische Novellen* (Übs. von L. Rabiner u. F. Schak). Wien 1946.
- E.T.A. HOFFMANN, *Der Magnetiseur*. Phantastische Geschichten. Frankfurt/M. 1987.
- ders., *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Stuttgart 1991.
- V.K. KJUCHEL'BEKER, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach* (Hg. Ju. Tynjanov). Leningrad 1939.
- ders., *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*. Moskau – Leningrad 1967.
- I.A. KRYLOV, *Sočinenija v dvuch tomach*. Moskau 1982.
- V.F. ODOEVSKIJ, *Pestrye skazki*. St. Petersburg 1833.
- A. POGOREL'SKIJ, *Dvojnik, ili Moi večera v Malorossii*. St. Petersburg 1828.
- W. SHAKESPEARE, *The Complete Works of Shakespeare* (Hg. H. Craig). Chicago u.a. 1951.
- J.H. VOSS, *Sämtliche Gedichte*. Bd. 1. Königsberg 1802.

Sekundärtexte:

- V.I. ABAEV, „Obraz Vija v povesti N.V. Gogolja“. In: *Russkij fol'klor*, III, 1958, 303-307.
- K. ABRAHAM, *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung*. Frankfurt/M. 1969, Bd. I.
- N. ABRAHAM, „Introjecter – incorporer; deuil ou mélancholie“. In: *Nouvelle Revue de Psychanalyse* VI, 1972.
- N. ABRAHAM/ M. TOROK, *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmannes*. Frankfurt/M. 1979.
- V. ADAMS, „Gogols Erstlingswerk ‚Hans Küchelgarten‘“. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1931, Bd. VIII, 323-368.
- [A.N. AFANAS'EV], *Narodnye russkie skazki A.N. Afanas'eva v trech tomach* (Hg. L.T. Barag und N.V. Novikov). Moskau 1985-1986.
- I.Ja. AJZENŠTOK, „Chronologija napisanija ‚Večerov na chutore bliz Dikan'ki‘“. In: *Izvestija akademii nauk. Otdelenie literatury i jazyka* 1962, t. XXI, vyp. 3, 252-262.
- S.T. AKSAKOV, „Istorija moego znakomstva s Gogolem. So vključeniem vsej perepiski s 1832 po 1852 god“. In: Verf., *Sobranie sočinenij*, Bd. 3. Moskau 1956.
- M.P. ALEKSEEV, „K istočnikom idillii Gogolja ‚Ganc Kjuchel'garten‘“. In: *Problemy poëtiki i istorii literatury. Sbornik statěj*. Saransk 1973.

- C. ALLEN, „Introjection in Schizophrenia“. In: *The Psychoanalytic Review* XXII, 1935, 121-137.
- L. AMBERG, *Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N.V. Gogol'*. Bern u.a. 1986.
- O. de ANDRADE, „Anthropophagisches Manifest“. In: *Lettre* 11, 1990, 40-41. (Erstmals in: *Revista antropofagia*, Nr. 1, Sao Paulo, Mai 1928.)
- ders., *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Obras completas VI*. Rio de Janeiro 1972.
- P.V. ANNENKOV, „Meine Erlebnisse mit Gogol“. In: *Corona* III, Heft 5, 1933, 584-610.
- I.F. ANNENSKIJ, *Knigi otrazenij*. Moskau 1979.
- J.-Ph. ANTOINE, „Ars memoriae – Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes“. In: *Gedächtniskunst. Studien zur Mnemotechnik. Raum – Bild – Schrift* (Hg. von A. Haverkamp u. R. Lachmann). Frankfurt/M. 1991, 53-73.
- D. ARENDT, *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*. Tübingen 1972.
- W. ARENS, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. New York 1979.
- Ph. ARIÈS, *Geschichte der Kindheit*. München 1992.
- S. AVERINCEV, „Bakhtin and the Russian Attitude to Laughter“. In: *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*. (Hg. D. Shepherd) = Critical Studies Bd. 3, No. 2 – Bd. 4, No.1/2. Amsterdam 1993, 13-19.
- ders., „Bachtin, smečh, christianskaja kul'tura“. In: *M.M. Bachtin kak filosof* (Hg. L.A. Gogotošvili). Moskau 1992, S. 7-19.
- J. J. BACHOFEN, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart 1861.
- M.M. BACHTIN, „Rable i Gogol': Iskusstvo slova i narodnaja smečovaja kul'tura“. In: *Kontekst* 1972, 248-259. hier zit. nach: Verf., *Voprosy literatury i estetiki*.
- ders., *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskau 1972.
- ders., *Voprosy literatury i estetiki*. Moskau 1975.
- ders., *Fransua Rable i smečovaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*. Moskau 1986.
- S. L. BAEHR, *The Paradise Myth in 18th Century Russian Literature*. Stanford 1991.
- R. BAHRIJ-PIKULYK, „Superheroes, Gentlemen or Pariahs? The cossacks in Nikolai Gogol's *Taras Bulba* and Panteleimon Kulish's *Black Council*“. In: *Journal of Ukrainian Studies*, Fall 1980, 9, 30-47.
- F. BAMMEL, *Das heilige Mahl im Glauben der Völker. Eine religionsphänomenologische Untersuchung*. Gütersloh 1950.
- Ju.Ja. BARABAŠ, „Sad i vertograd. Gogolevskoe barokko: na podstupach k probleme“. In: *Voprosy literatury* 1993, 1, 135-156.
- M. BARASCH, *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge 1987.
- R. BARTHES, *Mythologies*. Paris 1957.
- ders., „Für eine Psycho-Soziologie der zeitgenössischen Ernährung“. In: *Freiburger Universitätsblätter* 75, 1982, 65-73.
- ders., *Die Lust am Text*. Frankfurt/M. 1986.
- G. BATESON, *Mind and Nature. A Necessary Unity*. New York 1979.
- J. BAUDRILLARD, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Paris 1970.

- ders., *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1991.
- J.-L. BAUDRY, „Freud und das ‚dichterische Schaffen‘“. In: *Tel Quel. Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie. Marxismus, Psychoanalyse, Strukturalismus*. München 1971, 59-86.
- G.J. BAUDY, „Metaphorik der Erfüllung. Nahrung als Hintergrundmodell in der griechischen Ethik bis Epikur“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 25, 1981, 7-68.
- R. BECKER, *Die weibliche Initiation im ostslawischen Zaubermärchen. Ein Beitrag zur Funktion und Symbolik des weiblichen Aspekts im Märchen unter besonderer Berücksichtigung der Figur der Baba-Jaga*. Berlin 1990.
- V.G. BELINSKIJ, *Stat' i i recenzii, chudožestvennye proizvedenija 1829-1835*. (= *Polnoe Sobranie sočinenij*, Bd. 1). Moskau 1953.
- R.M. BELL, *Holy Anorexia*. Chicago 1985.
- J. BELLEMIN-NOEL, „Textanalyse et psychanalyse“. In: Vf., *Interlignes. Essais de Textanalyse*. Lille 1988, 17-35.
- A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*. Moskau 1934.
- A. BELYŠEVA, „Tajna smerti Gogolja“. In: *Neva* 1967, 3, 170-181.
- W. BENJAMIN, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. In: *Gesammelte Schriften* I, 1, Frankfurt/M. 1991, 203-430.
- C. BERNHEIMER, „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's ‚The Overcoat‘“. In: *PMLA* 90, 1975, 1, 53-61.
- Biblejskaja enciklopedija* (Trud i izdanie Archimandrita Nikifora). Moskau 1891.
- P. BICILLI, „Problema čeloveka u Gogolja“. In: *Annuaire de l'Université de Sofia, faculté historico-philologique*, tome XLIV, 1847-48, 4. Linguistique et littérature. Sofia 1948, 1-31.
- I. BINDSEIL, *Ambiguität und Ambivalenz. Über einige Prinzipien literaturwissenschaftlicher und psychoanalytischer Begriffsbildung*. Kronberg/Ts. 1976.
- V. BOČJANOVSKIJ, „Odin iz veščnych simvolov u Gogolja“. In: *Sbornik statej v čest' akademika Alekseja Ivanoviča Sobolevskogo*. (Hg. V.N. Peretc). Leningrad 1928, 103-106.
- F. BOEHM, „Formen und Motive der Anthropophagie“. In: *Imago* 18, 1932, 150-188.
- O. BOELE, „Obraz severnogo rybaka v russkoj literature romantizma (na primere idilii ‚Rybaki‘ N.I. Gnediča)“. In: *Russian Literature* XXXVIII, 1995, 129-148.
- R. BÖSCHENSTEIN-SCHAFFER, *Idylle*. Stuttgart 1967.
- P. BOGATYREV, *Actes Magiques. Rites et croyances en Russie Subcarpathique*. Paris 1929.
- Ju. BOJKO, „Zum Kern der Gogol'schen Problematik“. In: *Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov*. München 1971, 63-90.
- J. BOLTE/ G. POLÍVKA, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. 1. Band. Leipzig 1913.
- M. BONAPARTE, *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie*. Mit einem Vorwort von S. Freud und einem Nachwort von O. Sahlberg, Bd. 1-3, Frankfurt a. M. 1981.
- J.-C. BONNET, „Le réseau culinaire dans l'Encyclopédie“. In: *Annales* 31, 1976, 5, 891-914.
- E. BOROWSKI, „Geld und Opfer in der Bibel“. In: *Museum des Geldes I* (Hg. J. Harten u. H. Kurnitzky). Düsseldorf 1978, 114-115.

- A.B. BOTNIKOVA, É.T.A. *Gofman i russkaja literatura (pervaja polovina veka). K probleme rusko-nemeckich literaturnych svjazej*. Voronež 1977.
- P. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979.
- R. BRADFORD, *Roman Jakobson. Life, language, Art*. London – New York 1994.
- E. BRANDENBURGER, „Adam und Christus. Exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Römer 5, 12-11 (1.Kor.15)“. In: *Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament* 7, 1962, 15-58.
- ders., „Alter und neuer Mensch. Erster und letzter Adam-Anthropos“. In: *Vom neuen zum alten Adam*. Freiburg 1986, 182-223.
- P. BRANG, „Von der seelenrettenden Kraft des Almosengebens und -nehmens. In: *Orbis Pictus. Festschrift für D.Tschizewskij*. München 1966, 135-139.
- S. BRANT, *Das Narren Schiff*. (Einleitung v. C. Träger) Frankfurt/M. 1980.
- F. BRAUDEL, „Alimentation et catégories de l'histoire“. In: *Pour une histoire de l'alimentation* (Hg. J.J. Hémardinquer). Paris 1970, 15-19.
- Ch. v. BRAUN, *Nicht ich: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt/M. 1990.
- ders., „Gott-Essen, Frau-Essen. Christliche Fleischeslust und weibliche Sexualverweigerung“. In: *Lettre International* 17, 1992, 62-67.
- H. BREUER, *Historische Literaturpsychologie: Von Shakespeare bis Beckett*. Tübingen 1989.
- A. BRILLAT-SAVARIN, *Physiologie du goût*. Paris 1982.
- N.L. BRODSKIJ u.a. (Hg.), *Gogol' v vospominanijach sovremennikov*. Leningrad 1952.
- J. W. BROWN, *Fictional Meals and Their Function in the French Novel 1789-1848*. Toronto – Buffalo – London 1984.
- ders., „Literature et nourriture“. In: *Dalhousie French Studies*. Halifax 1987.
- V.Ja. BRJUSOV, „Ispepelennyj“. In: *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Bd. 6 (Stat'i i recenzii 1893-1924, Iz knigi ‚Dalekie i blizkie‘, Miscellanea). Moskau 1975, 134-159.
- G. BULAŠEV, *Ukrainskij narod v svoich legendach i religioznych vozzrenijach i verovanijach. I. Kosmogoničeskija ukrainskaja narodnyja vozzrenija i verovanja*. Kiev 1909.
- R.L. BUSCH, „Gogol' and the Russian Freneticist Cycle of the Early 1830s“. In: *Canadian Slavonic Papers* 1980, Bd. XXII, Nr. 1, 28-42.
- U. BUSCH, „Gogol's ‚Mantel‘ – Eine verkehrte Erzählung. Schriftsteller, Autor, Erzähler in intra- und intertextueller Beziehung“. In: *Dialog der Texte* (=WSA Sonderband 11; Hg. W. Schmid u. W.D. Stempel). Wien 1983, 189-203.
- P. BUSHKOVITCH, „The Ukraine in Russian Culture 1790-1860: The Evidence of the Journals“. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 39, 1991, H. 3, 339-362.
- C.W. BYNUM, *Holy Fast and Holy Feast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley – L.A. – London 1987.
- R. BYRNS, „Gogol' and the Feminine Myth“. In: *Études slaves et est-européennes*. Bd. XX-XXI. Quebec 1975-6, 44-60.
- R. CAMPE, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1990.
- P. CAMPORESI, *Alimentazione. Folclore. Società*. Parma 1980.
- ders., *La carne impassibile*. Milano 1983.

- ders., *Bread of Dreams. Food and Fantasy in Early Modern Europe*. Cambridge 1989.
- H. de CAMPOS, „Über kannibalische Vernunft. Europa unter dem Zeichen der Einverleibung“. In: *Lettre* 11, 1990, 39-45.
- V. ČAPLENKO, *Ukrajinzmy v movi Hoholja*. Augsburg 1948.
- M. ČERVENKA, „Literární dílo jako znak“. In: *Orientace* 1969, Heft 1, 58-64.
- C. CHASE, *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore – London 1986.
- J. CHASSEGUET-SMIRGEL (Hg.), *Psychoanalyse der weiblichen Sexualität*. Frankfurt/M. 1974.
- M.T. CICERO, *De oratore. Über den Redner* (Übs. und hg. v. H. Merklin). Stuttgart 1976.
- V.I. ČIČEROV, „Russkie koljadki i ich tipy“. In: *Sovetskaja étnografija* 2. 1948, 105-129.
- V. ČIŽ, „Bolezn' N.V. Gogolja“. In: *Voprosy filosofii i psichologii* 1903, Jg. XIV, Buch 67, 2, 262-313, Buch 68, 3.
- P.P. CLARK, „Thoughts for Food, I: French Cuisine and French Culture“. In: *French Review*, October 1975, 32-41.
- ders., „Thoughts for Food, II: Culinary Culture in Contemporary France“. In: *French Review*, December 1975, 198-205.
- D.J. CLAYTON, „*Povesti Belkina* and the commedia dell'arte: Callot, Hoffmann, and Puškin“. In: *Russian Literature* XL, 1996, 277-292.
- B. COOKE, „Puškin and the pleasure of the text: erotic and anal images of creativity“. In: *Russian Literature and Psychoanalysis* (Hg. D. Rancour-Laferriere), Amsterdam 1989, 193-224.
- G. COX, „Geographical, sociological and sexual tensions in Gogol's *Dikan'ka* Stories“. In: *Slavic and East European Journal* Bd. 24, 3, Fall 1980, 219-232.
- ders., „Can a literature be neurotic? or Literary self and authority structures in Russian cultural development“. In: *Russian Literature and Psychoanalysis* (Hg. D. Rancour-Laferriere), Amsterdam 1989, 451-469.
- V.I. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*. 4 Bde. Moskau 1978-80. (Reprint der Ausgabe aus den Jahren 1880-1882, 1. Ausgabe: 1863-1866).
- D. DAVEAS, *Homo antitragicus*. Frankfurt/M. – Bern – New York – Paris 1990.
- P. DEBRECZENY, „Nikolai Gogol and his Contemporary Critics“. In: *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Bd. 56, Teil 3, Philadelphia 1966, 5-68.
- G. DELEUZE / F. GUATTARI, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt/M. 1988.
- G. DELEUZE, *Logik des Sinns*. Frankfurt/M. 1993.
- L. DEMAUSE, *Grundlagen der Psychohistorie*. Frankfurt/M. 1989.
- N.S. DEMKOVA, „Iz istorii russkoj povesti XVII v. Ob odnoj drevnerusskoj paralleli k povesti N.V. Gogolja ‚Vij‘ (‚Povest' o nekoem ubogom otroce‘)“. In: *TODRL* XLII, 1989, 404-409.
- V.D. DENISOV, *‚Arabeski' N.V.Gogolja i russkaja literatura konca 20-ych, načala 30-ych*. Leningrad 1989.
- J. DERRIDA, *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M. 1985.
- ders., *L'écriture et la différence*. Paris (Seuil) 1967.
- V.A. DESNICKIJ, „Zadači izučenija žizni i tvorčestva Gogolja“. In: *N.V.Gogol'. Materialy i issledovanija*. (Hg. V.V. Gippius). Bd. 2, Moskau – Leningrad 1936, 1-155.

- G. DEVEREUX, „Ethnopsychanalytic Reflections on the Notion of Kinship“. In: *Ethnopsychanalysis*. Berkeley – Los Angeles 1978, 177-215.
- W.H. DESMONDE, „Der Ursprung des Geldes im Tieropfer“. In: J. Harten – H. Kurnitzky (Hg.) *Museum des Geldes*, Bd. I, Düsseldorf, 1978, 118-127.
- O.G. DILAKTORSKAJA, „Fantastičeskoe v povesti Gogolja ‚Nos‘“. In: *Russkaja literatura*, 1984, 1, 153-165.
- J.R. DÖRING-SMIRNOV/I.P. SMIRNOV, „Realizm: diachroničeskij podchod“. In: *Russian Literature VIII*, 1980, 1-39.
- J.R. DÖRING-SMIRNOV, „Das zweigeschlechtliche Wort. Die Autorisierung der Korrespondentin in zwei Brief-Werken der russischen Romantik“. In: *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*. (Hg. von I. Schabert u. B. Schaff). Berlin 1994, 77-86.
- F.C. DRIESSEN, *Gogol as a Short-Story Writer*. Paris u.a. 1965.
- N. DRUBEK-MEYER, „Gogol's Psychologik in den *Večera na chutore bliz Dikan'ki*“. In: *Psychopoetik*. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur München 1991“ (=WSA Sonderband 31), Wien 1992, 61-99.
- dies., „Ot ‚Pesočnogo čeloveka‘ Gofmana do ‚Vija‘. Gogolja (Motiv zrenija v psihologii romantizma)“. In: *Gogolevskij sbornik* (Hg. S. Gončarov) Petersburg 1993, 54-85.
- dies., „Rossija – ‚pustota v kiškach‘ mira. *Ščastlivaja Moskva* (1932-36) A. Platonova“. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 9, 1994, 251-278.
- dies., „Allegorische Spuren der Melancholie in Máchas *Máj*. Versuch einer intermedialen Rekonstruktion“. In: Sammelband zur Konferenz „Karel Hynek Mácha“, Potsdam 1995 (im Druck).
- N. DRUBEK-MEYER/H. MEYER, „Gogol' medial: *skaz(ki)* und *zapiski*“ In: *Wiener Slawistischer Almanach* 39, 1997, 107-154.
- Duden ‚Etymologie‘*: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2., völlig neu bearb. u. erw. Auflage (Hg. G. Drosdowski). Mannheim – Wien – Zürich 1989.
- T. de DUVE, *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei der Moderne*. München 1987.
- A.Ja. EFIMENKO, „Rusalki po ponjatijam ukrainskago naroda“. In: *N.V. Gogol', Ego žizn' i sočinenija*. (Hg. V. Pokrovskij). Moskau 1910, 71.
- N.D. ÉFROS, „Novye portrety Gogolja“. In: *Gogol'. Stat'i i materialy* (Hg. M.P. Alekseev). Leningrad 1954, 362-384.
- K.R. EISSLER, *Todestrieb, Ambivalenz, Narzißmus*. Frankfurt/M. 1992.
- B. EICHENBAUM, „Kak sdelana ‚Šinel‘ Gogolja“. In: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I (Hg. Ju. Striedter). München 1969, 122-159.
- N. ELIAS, *Der Prozeß der Zivilisation*. Frankfurt/M. 1979.
- Emblemata: Handbuch der Sinnbildkunst d. XVI. u. XVII. Jh.* (Hg. v. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne). Stuttgart 1978.
- Encyclopedia of Ukraine* (Hg. V. Kubijovyč). Bd. I-V. Toronto u.a. 1984.
- L. EREMINA, *O jazyke chudožestvennoj prozy N.V. Gogolja. Iskusstvo povestvovanija*. Moskau 1987.
- V.I. EREMINA, *Ritual i fol' klor*. Leningrad 1991.

- V. ERLICH, *Gogol*. New Haven – London 1969.
- I. ERMAKOV, *Očerki po analizu tvorčestva N.V.Gogolja. Organičnost' proizvedenij Gogolja*. Moskau-Petrograd 1922.
- Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit: Vorträge eines interdisziplinären Symposiums vom 10.-13. Juni 1987 an der Justus-Liebig-Universität Gießen* (Hg. I. Bitsch, T. Ehler u. X.v. Ertzdorff). Sigmaringen 1987.
- M. FASMER (=Vasmer), *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka* (perevod s nemeckogo i dopolnenija O.N. Trubačeva; Hg. B.A. Larin). 4 Bde. Moskau 1964-73.
- I. FAST, *Von der Einheit zur Differenz. Psychoanalyse der Geschlechtsidentität*. Berlin u.a. 1991.
- O. FENICHEL, „Zur Angst vor dem Gefressenwerden“. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Bd. 14, 1928, 404-405.
- S. FERENCZI, *Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-Analysis*. London 1960.
- ders., „Zur Ontogenese des Geldinteresses“. In: *Bausteine zur Psychanalyse*, Bd. 1, Stuttgart – Bern 1964, 110-119.
- V. FLUSSER, *Die Schrift*. Göttingen 1990.
- M. FOUCAULT, *Psychologie und Geisteskrankheit*. Frankfurt a. Main 1968.
- ders., *Die Ordnung der Dinge. Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M. 1988.
- ders., *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M. 1990.
- M. FRANK, *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt am Main 1987.
- H./H.A. FRANKFORT, „Myth and Reality“. In: *The Intellectual Adventure of Ancient Man* (Hg. H. Frankfort, J. A. Wilson, T. Jacobsen u. W. A. Irwin). Chicago 1946.
- O. FREJDENBERG, *Poëtika sjužeta i zanra. Period antičnoj literatury*. Leningrad 1936.
- dies., *Mif i literatura drevnosti*. Moskau 1978.
- dies., „Semantika postrojki kukol'nogo teatra“ (1926) In: *Mif i teatr*. Moskau 1988, 13-35.
- E. FRENZEL, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1992.
- S. FREUD, *Studienausgabe*, Frankfurt am Main 1982ff.
- „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. II. Teil. Der Traum (1916)“, Bd. I.
 - „Die Traumdeutung“ (1900), Bd. II.
 - „Trauer und Melancholie“ (1915), Bd. III.
 - „Fetischismus“ (1927), Bd. III.
 - „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905), Bd. IV.
 - „Der Humor“ (1927) Bd. IV.
 - „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“ (1910), Bd. X.
- ders., „Zur Gewinnung des Feuers“. in: *Gesammelte Werke*, Bd. XVI, Frankfurt/M. 1961, 19.
- ders., „Dostojewski und die Vätertötung“. In: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main 1963, 86-105.
- ders., „Allgemeine Neurosenlehre“. (1917, [1926-17]). In: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt/M. 1977, 193-364.

- ders., *Totem und Tabu*. Frankfurt am Main 1991 (mit einer Einleitung von M. Erdheim).
- G.M. FRIDLINDER, „Iz istorii rannego tvorčestva Gogolja“. In: *Gogol'. Stat'i i materialy* (Hg. M.P. Alekseev). Leningrad 1954, 124-136.
- P. FRIEDMAN, „The Nose: Some Psychological Reflections“. In: *American Imago*, Nr. 7, 1950.
- K. GARBER, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Köln – Wien 1974.
- U. GEITNER, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1991.
- H. GEKLE/ G. KIMMERLE (Hg.), „Freuds Leonardo Studie. Eine Auseinandersetzung“. In: *Luzifer-Amor. Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse*, Heft 10, 1992.
- G. GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M. 1993.
- A.I. GERCEN, „Gofman“. In: *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Moskau 1954, Bd. 1, 62-80.
- G. GESEMANN, „Grundlagen einer Charakterologie Gogols“. In: *Jahrbuch der Charakterologie*, 1924, 1, 49-88.
- R. GINSBURG, „Karneval und Fasten. Exzeß und Mangel in der Sprache des Körpers“. In: *Poetica* 21, 1989, 26-42.
- V.V. Gippius, *Gogol'*. Leningrad 1924. (Reprint 1961)
- ders., „Večera na chutore bliz Dikan'ki Gogolja“. In: *Trudy otdela novej ruskoj literatury* 1, 1948, 9-38.
- S.A. GONČAROV, *Tvorčestvo N.V. Gogolja i učitel'naja kul'tura*. St. Petersburg 1991.
- ders., „N. Gogol', G. Skovoroda i učitel'naja kul'tura. Postanovka problem“. In: *N.V. Gogol'. Problemy tvorčestva*. St. Petersburg 1992, 25-48.
- ders., „Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška' v kontekste romantičeskogo cikla *Večera na chutore bliz Dikan'ki*“. In: *Russian Literature XXXVIII*, 1995, 295-312.
- M.V. GORBANEVSKIJ, *Onomastika v chudožestvennoj literature. Filologičeskie ètjudy*. Moskau 1988.
- M. GORLIN, *N.V. Gogol' und E.Th.A. Hoffmann*. Berlin 1933.
- A. GRIGOR'EV, „Gogol' i ego ‚Perepiska s druž'jami‘“. In: *Moskovskij Gorodskoj Listok* 1847, 56, 62-64.
- P.D. GRUDIN, *The Demon-Lover. The Theme of Demoniality in English and Continental Fiction of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York 1987.
- R. GRUBEL, „Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs“. In: *Psychopoetik*. (=WSA Sonderband 31). Wien 1992, 117-194.
- I.A. GRUZDEV, „Lico i maska“. In: *Serapionovy brat'ja. Zagraničnyj al'manach*. Berlin 1922, 205-237.
- H. GUNTHER, *Das Grotteske bei N.V. Gogol'*. München 1968.
- M. GUS, *Gogol' i Nikolaevskaja Rossija*. Moskau 1957.
- R.F. GUSTAFSON, „The Suffering Usurper: Gogol's Diary of a Madman“. In: *Slavic and East European Journal* 1965, 9, 268-281.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Hg. H. Bächtold-Stäubli und E. Hoffmann-Krayer). Berlin – Leipzig 1927.

- A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*. Wien 1978.
- ders., „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. – Am Beispiel der russischen Moderne“. In: *Dialog der Texte* (=WSA Sonderband 11). Wien 1983, 291-360.
- ders., „Die Entfaltung des ‚Welt-Text‘-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs“. In: *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*. 1985a, 27-88.
- ders., „Metamorphosen der ‚truba‘ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs“. In: *Velimir Chlebnikov*, München 1985b, 71-105.
- ders., „Velemir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“. In: *Poetica* 19, 1987, 88-133. = 1987a
- ders., „Mythos als Wiederkehr. Ein Essay“. In: *Mythos in der slawischen Moderne* (=WSA Sonderband 20). Wien 1987, 9-23. = 1987b
- ders., *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus*. Wien 1989.
- ders., „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“. In: *Poetica* 21, 1991, 166-216.
- ders., „Zur psychopoetischen Typologie der russischen Moderne“. In: *Psychopoetik* (=WSA Sonderband 31). Wien 1992, 195-288. = 1992a
- ders., „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs Geroj našego vremeni. 1. Teil“, in: *Russian Literature XXXI*, 1992, 491-544. = 1992b
- ders., „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (OBERIU)“. In: *Poetica* 27, 1995, 154-220.
- St. HARDT, *Tod und Eros beim Essen*. Frankfurt/M. 1987.
- G.G. HARPAM, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton 1982.
- U. HASELSTEIN, *Entziffernde Hermeneutik. Zum Begriff der Lektüre in der psychoanalytischen Theorie des Unbewußten*. München 1991.
- A. HAVERKAMP, „Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion“. Einleitung zu: *Gedächtniskunst. Studien zur Mnemotechnik. Raum – Bild – Schrift* (Hg. A. Haverkamp und R. Lachmann). Frankfurt/M. 1991a, 7-15.
- ders., „Auswendigkeit. Das Gedächtnis einer Rhetorik“. In: *Gedächtniskunst. Studien zur Mnemotechnik. Raum – Bild – Schrift* (Hg. A. Haverkamp und R. Lachmann). Frankfurt/M. 1991b, 25-52.
- J.J. HÉMARDINQUER, *Pour une histoire de l'alimentation*. Paris 1970.
- P. HERLIHY, „Joy of the Rus’: Rites and Rituals of Russian Drinking“. In: *The Russian Review*, Bd. 50, April 1991, 131-147.
- N. HERTZ, *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York (Columbia Univ.) 1985.
- G. R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek 1987.
- D. HODROVÁ, „Symbolika Máchovy Marinky“. In: *Slavia* 1977, 46, Heft 3, 271-282.
- N. N. HOLLAND, *Poems in Persons. An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*. New York 1989.

- J. HOLTHUSEN, „Zur literarischen Typologie und zum Motivbestand der ‚Petersburger Erzählungen‘, insbes. bei Puškin und Gogol“. In: *Die Welt der Slaven*, 4, 1959, 148-168.
- J. HÖRISCH, *Gott, Geld und Glück*. Frankfurt/M. 1984.
- ders., *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt/M. 1992.
- J. HÖRISCH/ G. Ch. THOLEN. „Einleitung“ zu *Eingebildete Texte*. München 1985, 7-11.
- M. HORKHEIMER/ Th. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1969.
- K. HORNEY, „The Dread of Woman“. In: *The International Journal of Psychoanalysis*, Bd. XIII, 1932, 348-360.
- E. Hösch/ Hans-Jürgen Grabmüller, *Daten der russischen Geschichte. Von den Anfängen bis 1917*. München 1981.
- S. IGNATOV, „A. Pogorel'skij i Ė. Gofman“. In: *Russkij filologičeskij vestnik* 72, 1914, 249-278.
- N.W. INGHAM, *E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia*. Würzburg 1974.
- F.Ph. INGOLD, „W.N., Gogol. Ein enzyklopädischer Entwurf“. In: *WSA* 1981, 299-326.
- D. IOFANOV, *N.V. Gogol'. Detskie i junošeskie gody*. Kiev 1951.
- G. IRMSCHER, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*. Darmstadt 1984.
- L. IRIGARAY, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt/M. 1980.
- V. IRKLEIVS'KYJ, *Etymologičnyj slovnyk ukrains' kix prizvyšč-prizvyščeznavstvo*. München 1987.
- L. ISRAEL, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*. München – Basel 1987.
- A.I. IVANICKIJ, „Logika tropa i logika sjužeta. Gogol“. In: *Vestnik Moskovskogo Universiteta*, serija 10, žurnalistika, 1989, Nr.4, 16-25.
- ders., „Funkcija tropa v sjužete i smyslovoj strukture teksta. Gogol“. In: *Vestnik Moskovskogo Universiteta*, serija 10, žurnalistika, 1991, Nr.1, 44-55.
- V.V. IVANOV, *Sobranie Sočinenij I-IV*. Brüssel 1971-87.
- V.Vs. IVANOV, „Ob odnoj paralleli k gogolevskomu Viju“. In: *Trudy po znakovym sistemam* V, 1971, 133-142.
- ders., „Kategorija ‚vidimogo‘ i ‚nevidimogo‘ v tekste: ešče raz o vostočnoslavjanskich fol'klomnych paralleljach k Gogolevskomu ‚Viju‘. In: *Structure of Texts and Semiotics of Culture* (Hg. J. van der Eng und M. Grygar). The Hague 1973, 151-176.
- R.O. JAKOBSON, „Novejšaja russkaja poézija. Nabrosok pervyj. Chlebnikov“ (1921). In: *Texte der Formalisten*, Bd. II (Hg. W.D. Stempel), München 1972, 18-135.
- ders., „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“ (1956). In: Verf., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik* (Hg. W. Raible). München 1974, 117-141.
- ders., „Linguistik und Poetik“ (1960), in: Verf., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M 1993, 83-121.
- K.R. JAMISON, *Touched With Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York 1993.
- M. JANKOVIČ, *Nesamozřejmost smyslu*. Prag 1991.
- H. JONAS, *Gnosis und spätantiker Geist. Teil I: Die mythologische Gnosis*. Göttingen 1964.
- C.G. JUNG, „Das Wandlungssymbol in der Messe“ (1940/41). In: *Grundwerk*, Bd. IV (=Menschenbild und Gottesbild). Olten u. Freiburg i. Breisgau 1987, 111-198.
- ders., *Erlösungsvorstellungen in der Alchemie. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Alchemie. = Grundwerk*, Bd. VI, Olten 1987.

- ders., „Die zweifache Mutter“. In: *Grundwerk* Bd. VIII (= *Heros und Mutterarchetyp*), Olten 1987.
- ders., „Die Visionen des Zosimos“ (1925). In: *Grundwerk*, Bd. IX (= *Mensch und Kultur*). Olten u. Freiburg i. Breisgau 1987.
- ders., „Die Ehe als psychologische Beziehung“. In: *Grundwerk*, Bd. IX (= *Mensch und Kultur*). Olten u. Freiburg i. Breisgau 1987.
- D. KAMPER / Chr. Wulf, „Zwischen Archäologie und Pathographie. Körper-Subjekt, Körper-Objekt.“ In: Verf. (Hg.), *Der Andere Körper*. Berlin 1984.
- S. KARLINSKY, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Cambridge 1976.
- ders., *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin*. Berkeley – Los Angeles – London 1985.
- E.P. KARNOVIČ, *Rodovye prozvanija i tituly v Rossii*. St. Petersburg 1991.
- A. KAUN, „Poe and Gogol: A Comparison“. In: *Slavonic Review* XV (1937), 389-399.
- W. KAYSER, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek 1960.
- L. KAYTON, „The Relationship of the Vampire Legend to Schizophrenia“. In: *Journal of Youth and Adolescence* 1, 4 (1972), 303-314.
- R.-D. KEIL, *Gogol' mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1985.
- ders., „Auf dem Wege zu einem neuen Gogol'-Bild. Anmerkungen zu einigen neuen Veröffentlichungen“. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1989, Bd. II, 1, 173-189.
- C. KELLY, *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*. Cambridge u.a. 1990.
- L.J. KENT, *The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij, and its Antecedents*. The Hague – Paris 1969.
- H. KESSELMANN, *Die Idyllen Salomon Geßners im Beziehungsfeld von Ästhetik und Geschichte im 18. Jahrhundert*. Kronberg 1976.
- S. KETCHIAN, „Drinks and their Vessels in Earl Nineteenth-Century Russian Poetry: Davydov, Puškin, Jazykov“. In: *Russian Literature* X, 1986, 363-384.
- M. KILGOUR, *From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton 1990.
- F.A. KITTLER, „'Das Phantom unseres Ichs' und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan“ In: *Urszenen* (Hg. F.A. Kittler u. H. Turk), Frankfurt/M. 1977, 139-166.
- ders., *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1987.
- G. KLANICZAY, *Heilige, Hexen, Vampire. Vom Nutzen des Übernatürlichen*. Berlin 1991.
- Th. KLEINSPEHN, *Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens*. Frankfurt a. Main 1987.
- R. KLIBANSKY/ E. PANOFKY/ F. SAXL, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt/M. 1992.
- Z. KOHUT, *Russian Centralism and Ukrainian Autonomy. Imperial Absorption of the Hetmanate 1760-1830s*. Cambridge/ Mass. 1988.
- N. KOLB-SELETSKI, „Gastronomy, Gogol, and His Fiction“. In: *Slavic Review* 29, 35-57.
- W. KOSCHMAL, „Gogol's ‚Portret‘ als Legende von der Teufelsikone“. In: *WSA* 14, 1984, 207-218.

- ders., „Vom ‚mythischen‘ zum absurden Dialog. Zur Poetik ostslavischer Volksspiele“. In: *Poetica* 18, 1986, 27-50.
- ders., *Der russische Volksbilderbogen (Von der Religion zum Theater)*. München 1989.
- J. KOTT, *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*. München-Zürich 1975.
- A. KOYRÉ, *La philosophie et le problème national en Russie en début du XIXe siècle*. Paris 1929. A.N. Kožin, *Jazyk V.N. Gogolja*. Moskau 1991.
- R. von KRAFFT-EBING, *Psychopathia sexualis*. München 1984.
- A. KRZIWON, *Das Komische in Gogols Erzählungen*. Frankfurt/M. 1994.
- P.A. KULIŠ, *Opyt biografii N.V. Gogolja*. St. Petersburg 1854.
- ders., *Zapiski o žizni Nikolaja Vasileviča Gogolja. Sostavlennye iz vospominanij ego družej i znakomych i iz ego sobstvennych pisem*. St. Petersburg 1856.
- J. LACAN, „Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud“. In: *Schriften II*, Olten 1975, 16-59.
- ders., *Écrits*. 2 Bde. Paris 1966.
- ders., *Les Psychoses, séminaire, livre III (1955-1956) séminaire du 2 mai 1956*.
- R. LACHMANN, „Vorwort“ zu: M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M. 1987, 7-46.
- dies., „Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion“. Einleitung zu: *Gedächtniskunst. Studien zur Mnemotechnik. Raum – Bild – Schrift* (Hg. A. Haverkamp und R. Lachmann). Frankfurt/M. 1991, 16-21.
- dies., „Die Unauslöschbarkeit der Zeichen: das semiotische Unglück des Mnemonisten“ In: *Gedächtniskunst. Studien zur Mnemotechnik. Raum – Bild – Schrift* (Hg. A. Haverkamp und R. Lachmann). Frankfurt/M. 1991b, 111-141.
- dies., *Die Zerstörung der schönen Rede*. München 1994.
- T. LAHUSEN, „De la tautologie (II): Gogol', ou l'attrait du vide“. In: *Russian Literature*, XXVI, 1989, 267-296.
- W. LAIBLIN, „Das Urbild der Mutter“ (1936). In: *Märchenforschung und Tiefenpsychologie* (Hg. W. Laiblin). Darmstadt 1969, 100-150.
- F. LANGE, *Manger ou les jeux et les creux du plat*. Paris (Seuil) 1975.
- G. LANGER, „Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk“. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* LI, Heft 1, 1991, 143-173.
- dies., „Idylle als Euphemismus. Überlegungen zu Gogol's Erstlingswerk ‚Hans Küchelgarten‘“. In: *Welt der Slaven* Jg. XXXVII, 1992, 260-281.
- E. LANN, *Literaturnaja mistifikacija*. Moskau 1930.
- J. LAPLANCHE/ J.-B. PONTALIS, *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main 1975.
- Th. LAQUEUR, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt/M./New York 1992.
- H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Darmstadt 1990.
- J. LAVRIN, *Gogol*. New York 1926.
- S.A. LEBEDENKO/ M.V. TYMINSKIJ, „Antroponimija povestej mirgorodskogo cikla N.V. Gogolja“. In: *Tezisy dokladov vtorych gogolevskich čtenij posvjaščennyh 175-letiju so dnja roždenia pisatelja*. Poltava 1984, 172-173.

- R. LEBLANC, *The Russianization of Gil Blas: A Study in Literary Appropriation*. Columbus / Ohio 1986.
- S. LECLAIRE, *Der psychoanalytische Prozeß. Versuch über das Unbewußte und den Aufbau einer buchstäblichen Ordnung*. Frankfurt/M. 1975.
- E. LEFÈVRE, „Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödien am Beispiel des ‚Thyestes‘“. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II*, 32, 2, 1985, 1263-1283.
- E. LENNHOFF, *Die Freimaurer*. Wien – München 1981 (Reprint d. Ausgabe v. 1929).
- G. LERNER, *The Creation of Patriarchy*. New York 1986.
- M. LESJUV, „Antroponimija v ukrainskich povestjach N. Gogolja“. In: *Gogol a naše doba* (Hg. V. Kostřica). Olomouc 1984, 117-127.
- W. LETTENBAUER, „Das Bild der aetas aurea bei A. Del'vig“. In: *Festschrift für Dmytro Čyževs'kyj zum 60. Geburtstag*. Berlin 1954, 164-170.
- C. LÉVI-STRAUSS, *Das wilde Denken*. Frankfurt/M. 1968.
- ders., *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt/M. 1980.
- T. LEVIT, „Gofman i russkaja literatura“. In: É.T.A. Gofman, *Sobranie sočinenij*, Bd. II, Moskau 1930, 335-371.
- P. LEWIN, „Barokko v literaturno-estetičeskom soznanii prepodavatelej i slušatelej russkich duchovnych učilišč XVIII veka“. In: *Wiener Slawistisches Jahrbuch* 23, 1977, 180-198
- D. LICHACEV / A.M. FANČENKO, „Smechovoj mir“ v drevnej Rusi. Leningrad 1976.
- F. von LILIENFELD, „Gogol' als Verfasser der ‚Betrachtungen über die Göttliche Liturgie‘“. In: *Wegzeichen. Das östliche Christentum*, Heft 25, 1971.
- F. LISTWAN, „Poetyka skazu a polska gawęda“, In: *Ruch literacki* XXXII, 1991, Z. 5 (188), 489-498.
- Literaturnye salony i kružki: Pervaja polovina XIX v.* Moskau – Leningrad 1930.
- A. LORENZER, „Tiefenhermeneutische Kulturanalyse“. In: *Kulturanalysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur* (Hg. A. Lorenzer). Frankfurt/M. 1986, 11-98.
- Ju.M. LOTMAN, „Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja. In *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta* 209, 1968, 5-50.
- ders., „Iz nabljudenij nad strukturnymi principami rannego tvorčestva Gogolja“. In: *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta* 251, 1970, 17-46. hier zit. nach *Izbrannye stat'i*, Bd. I, 413-447.
- ders., *Puškin – Lermontov – Gogol'*. Moskau 1988.
- ders., *Kul'tura i vzryv*. Moskau 1992.
- ders., *Izbrannye stat'i*, Bd. I-III. Tallinn 1992-93.
- Ju.M. LOTMAN / B.A. USPENSKIJ, „Mif – imja – kul'tura“. In: *Semiotike. Trudy po znakovym sistemam* VI, 1973, 282-303.
- Ju.M. LOTMAN/ E.A. POGOSJAN, *Velikosvetskie obedy: Panorama stoličnoj žizni*. St. Petersburg 1996.
- S. LUBER, *Die Herkunft von Zaporoger Kosaken des 17. Jahrhunderts nach Personennamen*. Berlin 1983.
- I. LÜBBE, *Die ostslavischen Äneistravestien. In ihrem Verhältnis zueinander und zur westeuropäischen Tradition*. München 1971.

- G.N. LUCKU, „Gogol's Ukrainian Interests: A Reappraisal“ In: *Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov*. München 1971, 285-296.
- N. LUHMANN, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M. 1984
- B. LYMAN, *A Psychology of Food. More than a Matter of Taste*. New York 1989.
- Ė.B. MAGAZANIK, „Poetika imen i ézopov podtekst v povesti Gogolja ‚Vij‘“. *Trudy samarkandskogo gos. universiteta*. Novaja serija, 1963, 123, čast' 2, 117-123.
- R.A. MAGUIRE, „Gogol and the Legacy of Pseudo-Dionysius“. In: *Russianness. Studies on a Nation's Identity. In Honor of Rufus Mathewson, 1918-1978*. Studies of the Harriman Insitute (Ed. R. Belknap). Ann Arbor 1990, 44-59.
- J. MAIER, „Anthropomorphismen in der jüdischen Gotteserfahrung“. In: *Kosmische Dimensionen religiöser Erfahrung* (Hg. W. Strolz). Freiburg i. Br. 1978.
- S.V. MAKSIMOV, *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*. St. Petersburg 1903.
- Je. MALANJUK, „Hohol' – Gogol'“. In: *Knyha sposterežen' . Proza*. Toronto 1962, 191-210. *Märchenforschung und Tiefenpsychologie* (Hg. W. Laiblin). Darmstadt 1969.
- M. MALIK, „Vertep and the Sacred/Profane Dichotomy in Gogol's Dikan'ka Stories“. In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 34, Nr. 3, 1990, 332-347.
- P. de MAN, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven – London 1979.
- I. MANDEL'STAM, *O caractere gogolevskogo stilja*. Helsingfors 1902.
- Ju.V. MANN, *Dialektika chudožestvennogo obraza*. Moskau 1987.
- ders., *Poëtika Gogolja*. Moskau 1988.
- ders., *„Skvoz' vidnyj miru smeč.‘ Žizn' N.V. Gogola 1809-1835*. Moskau 1994.
- V.M. MARKOVIČ, *Peterburgskie povesti N.V.Gogolja*. Leningrad 1989.
- Ė. MARKOV'SKYJ, *Ukrains' skyj vertep*. Kiev 1929.
- O. MARQUARD, „Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste“. In: *Die nicht mehr schönen Künste* (Hg. H.R. Jauß) (=Poetik und Hermeneutik III). München 1968, 375-392.
- ders., *Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse*. Köln 1987.
- J. MARTI, „La psychanalyse en Russie et en Union soviétique de 1909 à 1930“. In: *Critique*, 32 (1976), 346, 199-236.
- N.G. MAŠKOVCEV, „Istorija portreta Gogolja“. In: *N.V. Gogol' . Materialy i issledovanija*. (Hg. V.V. Gippius). Bd. 2, Moskau – Leningrad 1936, 407-422.
- K. J. MATTHEIER, „Das Essen und die Sprache. Umriss einer Linguistik des Essens“. In: *Kulturthema Essen* (Hg. A. Wierlacher, G. Neumann u. J. Teuteberg). Berlin 1993, 245-255.
- H. MCLEAN, „Gogol's Retreat from Love“. In: *Russian Literature and Psychoanalysis* (Hg. D. Rancour-Laferriere). Amsterdam 1989, 101-122.
- B. MENKE, *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin*. München 1991.
- dies., „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte“. In: *Gedächtniskunst. Studien zur Mnemotechnik. Raum – Bild – Schrift* (Hg. A. Haverkamp und R. Lachmann). Frankfurt/M. 1991, 74-110.

- SI. MENNELL, *Die Kultivierung des Appetits. Die Geschichte des Essens vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt 1988.
- D. MEREŽKOVSKU, *Gogol' i čort*. Moskau 1906 (Reprint: Letchworth 1976).
- V. MERLIN, *Puškinskij domik*. Alma-Ata 1992.
- W. MERTENS, *Kompendium psychoanalytischer Grundbegriffe*. München 1992.
- H. MEYER, „Die realisierte Travestie und die tra(ns)vestierte Realisierung. Arabeske und Grotteske in Puškins Manuskripten am Beispiel von ‚Domik v Kolomne‘“. In: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske* (Hg. S. Kotzinger und G. Rippl). Amsterdam u.a. 1994, 125-142.
- ders., *Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Rußland): Kjučel' beker – Puškin – Vel' tman*. München 1995.
- ders., „Performans kak nasilie (metametodologičeskie zamečanija)“. In: *Chudožestvennyj žurnal* Nr. 19/20, 1998, 22-25.
- V.A. MIL'ČINA/ A.L. OSPOVAT, „Gogol' po materialam archiva brat'ev Turgenevyč““. In: *Šesnye tynjanovskie čtenija*. Riga – Moskau 1992, 61-65.
- Vs. MILLER, *Russkaja masljanica i zapadno-ěvropejskij karnaval*. (Reč', proiznesennaja v toržestvennom sobranii moskovskoj častnoj ženskoj gimnazii, učreždennoj Z.D. Perepelkinoj. 15.2.1884). Moskau 1884.
- K. MOČULSKU, *Duchovnyj put' Gogolja*. Paris 1934 (Reprint 1976).
- P. MODESTO, „Religioznye elementy v sovremennoj sovetskoj literature“. In: *Religija i ateizm v SSSR*, 1981, Nr.7, 14-16, Nr.6,1-6.
- N.K. MOYLE, „Folktale Patterns in Gogol's ‚Vij‘“. In: *Russian Literature VII*, 1979, 665-588.
- H.-P. MÜLLER, „Babylonischer und biblischer Mythos von Menschenschöpfung und Sintflut. Ein Paradigma zur Frage nach dem Recht mythischer Rede“. In: *Vom neuen zum alten Adam*. Freiburg 1986, 43-68.
- J. MUKAŘOVSKÝ, *Kapitoly z české poetiky*. Bd.1. Prag 1941.
- ders., *Studie z estetiky*. Prag 1966.
- V. NABOKOV, *Nikolai Gogol*. New York 1961.
- ders., *Eugen Onegin. A Novel in Verse. Translated by Vladimir Nabokov. Bd. II. Commentary and Index*. Princeton 1975.
- A.F. NEKRYLOVA, *Russkie narodyne gorodskie prazdniki, uveselenija i zrelišča. Konec XVIII – načalo XX veka*. Leningrad 1988.
- E. NEUMANN, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*. Zürich 1949.
- G. NEUMANN, „Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas“. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 66, 1984, Heft 2, 348-388.
- ders., „Hexenküche und Abendmahl. Zu einer Sprache der Liebe im Werk Heinrich V. Kleists“. In: (Freiburger Universitätsblätter) *Heinrich von Kleist: Die Sprache und das Wirkliche*, Jg. 25, 1986, Heft 9.
- ders., „Tania Blixen: Babettes Gastmahl“. In: *Kulturthema Essen* (Hg. A.Wierlacher, G.Neumann u. J.Teuteberg). Berlin 1993, 289-318.

- ders., „Jede Nahrung ist ein Symbol“. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens“. In: *Kulturthema Essen* (Hg. A. Wierlacher, G. Neumann, J. Teuteberg). Berlin 1993, 385-444.
- K. NEVIROVA, „Motyvy ukrains'koi demonol'ogii v ‚Večerach‘ ta ‚Myrhorodi‘ Hoholja“. In: *Zapysky Ukrajin's'koho Naukovoho Tovarystva v Kyivi*, 1909, Bd. V, 27-60.
- Ch. L. Hart NIBBRIG, *Die Auferstehung des Körpers im Text*. Frankfurt/M. 1985.
- F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. München 1988.
- N.Á. NILSSON, „Food Images in Čechov. A Bachtinian Approach“. In: *Scando-Slavica*, Tomus 32, 1986, 26-40.
- A. OBOLENSKY, *Food-Notes on Gogol*. Winnipeg 1972.
- K. OCHSNER, *E.Th.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik*. Frauenfeld- Leipzig 1936.
- M. ONFRAY, *Der Bauch der Philosophen. Kritik der diätetischen Vernunft*. Frankfurt – New York 1990.
- J. ONIMUS, „Le grotesque et l'expérience de la ‚lucidité‘“. In: *Revue d'esthétique. Nouvelle série* 3-4 (Les catégories esthétiques), 1966, 290-299.
- D.N. OVSJANIKO-KULIKOVSKU, „K duševnoj drame Gogolja“ In: Verf., *Literaturno-kritičeskie raboty*, Bd. I, Moskau 1989, 320-376.
- C.E. PASSAGE, *The Russian Hoffmannists*. The Hague 1963.
- R.A. PEACE, *The Enigma of Gogol'*. Cambridge 1981.
- ders., „The Logic of Madness: Gogol's ‚Zapiski Sumasšedsšego‘“. In: *Oxford Slavonic Papers* 9, 1976, 28-45.
- V.N. PERETC, *Gogol' i maloruskaja literaturnaja tradicija*. St. Petersburg 1902.
- V.F. PEREVERZEV, *Tvorčestvo Gogolja*. Moskau 1914.
- J.L. PERKOWSKI (Hg.), *Vampires of the Slavs*. Cambridge, Mass. 1976.
- N. PERLINA, „Travels in the Land od Cockagne, Sluggards' Land, and Dikanka: Mythological roots of Gogol's Carnival Poetics“. In: *The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in honor of Vitor Terras*. (Hg. A. Mandelker u. R. Rceder). Columbus/ Ohio 1988, 57-71.
- H.F. PLETT, „Renaissance-Poetik: Zwischen Imitation und Innovation“. In: ders. (Hg.), *Renaissance-Poetik/ Renaissance-Poetics*, Berlin – New York 1994, 1-20.
- V.V. POCHLEBKIN, *Kušať podano. Repertuar kušanij i napitkov v ruskoj klassičeskoj dramaturgii s konca XVIII do načala XX stoletija*. Moskau 1993.
- R. POGGIOLI, „Gogol's ‚Old-fashioned Landowners‘: An Inverted Eclogue“. In: *Indiana Slavic Studies* Bd. III, 1963, 54-72.
- ders., *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge Mass. 1975.
- J.-B. PONTALIS, „Avant-propos“ zu *Destins du cannibalisme* (=Nouvelle revue de psychanalyse Nr. 6) 1972, 5-7.
- N. V. PONYRKO, „Russkie svjatki XVII veka“. In: TODRL XXXII (Tekstologija i poetika ruskoj literatury X-XVII vekov), 1977.

- A. POTEBNJA, *Ob'jasnenija malorusskich i srodných pesen'. II. Koljadki i ščedrovki*. (Otd. ottisk iz ‚Russkogo Filologičeskogo Vestnika‘) Warschau 1887.
- W. PREISENDANZ, „Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik“. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* (Hg. E. Behler, J. Hörisch u. G. Oesterle). Bd. 2. Paderborn u.a. 1992, 117-129.
- V.Ja. PROPP, *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. München – Wien 1987.
- ders., „Ėdip v svete fol'klora“. In: *Seriya filologičeskich nauk* 9, Nr. 72, 1944.
- I.G. PRYŽOV, *Istorija kabakov v Rossii*. Moskau 1992.
- L.V. PUMPIANSKIJ, „Gogol““. In: *Semeiotike, Trudy po znakovym sistemam* 18. Tartu 1984, 125-137.
- Puškin-kritik. Puškin o literature* (Hg. N.V. Bogoslovskij). Moskau – Leningrad 1934.
- M.F. QUINTILIANUS, *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. (Hg. u. übs. v. H. Rahn) in zwei Bänden. Darmstadt 1995.
- D. RANCOUR-LAFERRIERE, „The Identity of Gogol's Vij““. In: *Harvard Ukrainian Studies*, Bd. II, Nr. 2, 1978, 211-234.
- ders., *Out from under Gogol's Undercoat. A Psychoanalytic study*. Ann Arbor 1982.
- ders., „Špon' ka's Dream Interpreted“. In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 33, Nr.3, 1989, 358-372.
- C.-D. RATH, *Reste der Tafelrunde. Das Abenteuer der Eßkultur*. Hamburg 1984.
- O. RANK, *Inzestmotiv in Dichtung und Sage*. Wien 1912.
- ders., *Das Trauma der Geburt*. Leipzig u.a. 1924.
- S. RICHTER, *Rom und Gogol'. Gogol's Romerlebnis und sein Fragment ‚Rim‘*. Diss. Hamburg 1964.
- F. RIKLIN, „Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen“. (1908) In: *Märchenforschung und Tiefenpsychologie* (Hg. W. Laiblin). Darmstadt 1969, 13-43.
- S.I. RODZEVIČ, „K istorii russkogo romantizma (Ė.T.A. Gofman i 30-40 gg. v našej literature)“. In: *Russkij filologičeskij vestnik* 77, 1917, 194-237.
- E. ROSSMAN, „The Conflict over Food in the Work of J.K. Huysmans“. In: *Nineteenth Century French Studies*, Fall-Winter 1973-74, 61-67.
- E. ROTERS, *fabricatio nihili oder Die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen*. Berlin 1990.
- W.W. ROWE, *Through Gogol's Looking Glass: Reverse Vision, False Focus and Precarious Logic*. New York 1976.
- V.V. ROZANOV, *Apokalipsis našego vremeni*. Sergiev Posad 1918.
- ders., *O Gogole*. St. Petersburg 1906 (Reprint 1970).
- V.A. ROZOV, „Tradicionnye tipy malorusskogo teatra XVII-XVIII vv. i junošeskie povesti N.V. Gogolja“. In: *Pamjati N.V. Gogolja. Sbornik rečej i statėj* (Hg. von der Universität Kiev). Kiev 1911, 99-169.
- F. RÜSCHE, *Blut, Leben und Seele. Ihr Verhältnis nach Auffassung der griechischen und hellenistischen Antike, der Bible! und der alten Alexandrinischen Theologen. Eine Vorarbeit zur Religionsgeschichte des Opfers*. Paderborn 1930 (Reprint New York – London 1968).
- Russkie al'manachi. Stranicy prozy*. Moskau 1989.

- Ruský lubok. Lidové obrázky XVII. a XVIII. století.* Prag 1971.
- P.N. SAKULIN, *Iz istorii ruskogo idealizma. Knjaz' V.F. Odoevskij.* Moskva 1913.
- A.V. SAMYŠKINA, „K probleme gogolevskogo fol'klorizma“. In: *Russkaja literatura* 1979, 3, 61-80.
- P. SCHÄFER, „Adam in der jüdischen Überlieferung“. In: *Vom neuen zum alten Adam.* Freiburg 1986, 69-93.
- J. SCHILLINGER, „Gogol's ‚The Overcoat‘ as a Travesty of Hagiography“. In: *Slavic and East European Journal* 1972, 16, 36-41.
- H. SCHMID, „Die ‚semantische Geste‘ als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus“. In: *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft außerhalb des deutschen Sprachraums* (Hg. E. Ibsch). Amsterdam 1982, 209-259.
- ders., „Der magische Fenstersprung‘. Zum Verhältnis von Tradition und Innovation in Gogol's *Ženit' ba (Die Heirat)*“. In: *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte* (Hg. H. Schmid, H. Král). München 1991, 539-571.
- W. SCHMID, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs.* Amsterdam 1986.
- W.H. SCHMIDT, „Der Kinderfresser. Ein Motiv in E.T.A. Hoffmanns *Ignaz Denner* und sein Kontext“. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 29, 1983, 17-30.
- G. SCHOLEM, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala.* Frankfurt a. Main 1973a.
- ders., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik.* Frankfurt/M. 1973b.
- H. SCHREIER, *Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz.* München 1977
- H.-J. SCHULZ, „Kultsymbolik der byzantinischen Kirche“. In: *Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums.* Stuttgart 1962, 3-51.
- M. SEDMIDUBSKÝ, *Die Gestaltung des Idyllischen in der tschechischen Avantgarde; J. Wolkers: Svatý kopeček.* (Kapitel aus der Habilitation; Manuskript). Konstanz 1991.
- B. SEIDEL-DREFFKE, „Warum konnte er nicht lieben? Die Gogolforschung und ihre Mystifikation einer Neigung“. In: *Forum. Homosexualität und Literatur*, 20, 1994, 29-41.
- B. SEIDENSTICKER, „Maius solito. Senecas ‚Thyestes‘ und die tragoedia rhetorica“. In: *Antike und Abendland* XXXI, 1985, 116-136.
- M. SERRES, *Le Parasite.* Paris (Grasset) 1980.
- ders., *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés – I.* Paris (Grasset) 1985. G. SHAPIRO, *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage.* University Park/ Pennsylvania 1993.
- V. SETSCHKAREFF, *N.V.Gogol'. Leben und Schaffen.* Berlin 1953.
- E. SICHER, „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, 1990, 211-234.
- V.B. ŠKLOVSKIJ, *Razvertjvanie sjužeta.* Petrograd 1919.
- ders., „Parodijnyj roman. ‚Tristram Šendi‘ Sterna“. In: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I (Hg. Ju. Striedter). München 1969, 245-299.
- ders., *Teorija prozy.* Moskau – Leningrad 1925.

- ders., *Énergija zabljuženija. Kniga o sjužete*. Moskva 1981.
- A. SLONIMSKIJ, *Technika komičeskogo u Gogolja*. Petrograd 1923 (Reprint Providence 1963).
- I.P. SMIRNOV, *Chudožestvennyj smysl i évoljucija poétičeskich sistem*. Moskau 1977.
- ders., „Formirovanie i transformirovanie smysla v rannich tekstach Gogolja („Večera na chutore bliz Dikan'ki'“)“. In: *Russian Literature*, VII, 1979, 585-600.
- ders., „Kastracionnyj kompleks v lirike Puškina (metodologičeskie zametki)“. In: *Russian Literature XXIX*, 1991, 205-228.
- ders., *Psichodiachronologika. Psichoistorija russskoj literatury ot romantizma do našich dnejj*. Moskau 1994.
- R. SOBEL, „Gogol's Vij““. In: *Russian Literature VII*, 1979, 565-584.
- J. SOLER, „Sémiotique de la nourriture dans la Bible““. In: *Annales. Économies – Sociétés – Civilisations*. Jg. 29, 4, 1973, 943-955.
- B. SOKOLOV, „Gogol'-Étnograf. Interesy i zanjatija N.V. Gogolja étnografiej““. In: *Étnografičeskoe obozrenie*, 1910, Jg. 21, Bd. LXXXI-II, 59-119.
- E. SPEKTORSKU, *Problemy social'noj fiziki v XVII stoletii*, t. 2., Kiev 1917, 393.
- M.N. SPERANSKIJ, *K istorii sobranija pesen' N.V. Gogolja*. Nežin 1912.
- S. SPIEKER, „Gogol's via negationis: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in Arabeski““. In: *WSA* 34, 1994, 115-142.
- A. STENDER-PETERSEN, „J.H. Voss und der junge Gogol. Ein Beitrag zur Seelenkunde Gogols““. In: *Edda XV*, Oslo, 1921, 98-128.
- ders., „Gogol und die deutsche Romantik““. In: *Euphorion*, Bd. XXIV, Leipzig – Wien 1922, 628-653.
- L. STILMAN, „Gogol's ‚Overcoat‘ – Thematic Patterns and Origins““. In: *The American Slavic and East European Review* 1952, XI, 2, 138-148.
- ders., „Nikolaj Gogol' and Ostap Hohol.“ In: *Orbis Scriptus: Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag*. München 1966, 811-25.
- ders., „The All-Seeing Eye in Gogol““. In: *Gogol from the 20th Century* (Hg. R.A. Maguire) 1974, 376-389.
- ders., „Men, Women, Matchmakers: Notes on a recurrent Motif in Gogol““. In: *Gogol' from the 20th Century*, 1974, 390-403.
- Ju. STRIEDTER, *Der Schelmenroman in Rußland*. Berlin 1961.
- N.F. SUMCOV, *Chleb v obrjadach i pesnjach*. Char'kov 1885.
- ders., „Dosvetki i posidelki““. In: *N.V. Gogol', Ego žizn' i sočinenija*. (Hg. V. Pokrovskij), Moskau 1910, 66-71.
- O.K. SUPRONJUK, *Gogol' i Nežin*. Leningrad 1990.
- R. TANNAHILL, *Flesh and Blood. A History of the Cannibal Complex*. London 1976.
- [A. TARASENKOV], *Poslednie dni žizni N.V. Gogolja. Zapiski ego sovremennika doktora A.Tarasenkov*. 2. Aufl.. Moskau 1902.
- A. TERC (A. Sinjavskij), „V teni Gogolja““. In: Verf., *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*. Bd. II. Moskau 1992, 3-336.
- G.S. TEREŠČENKO, „Koljadovan'e i ščedrovan'e v Malorossii““. In: *N.V. Gogol', Ego žizn' i sočinenija*. (Hg. V. Pokrovskij). Moskau 1910, 63-66.

- THOMAS A KEMPIS, *De imitatione Christi. Libri Quattuor* (Hg. T. Lupo). Città del Vaticano 1982.
- T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris (Seuil) 1970.
- S.A. TOKAREV, „Zur Methodik der ethnographischen Erforschung der Nahrung“. In: *Studia ethnographia et folcloristica in honorem Bela Gunda*. Debrecen 1971.
- D. TSCHIZEWSKU, „Johann Peter Hebel in der russischen Literatur und Schule“. In: *Rupertor-Carola*, Jg. XII, Bd. 28, Dez. 1960, 58-60.
- ders., „Gogol'studien: 1) Der unbekannte Gogol', 2) Gogol' as Artist and Thinker, 3) Zur Komposition von Gogol's Mantel““. In: *Gogol' – Turgenew – Dostoevskij – Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts.* (= Forum Slavicum 12), München 1966, 57-126.
- ders., *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*. Berlin – New York 1968.
- Ju.M. TYNJANOV, „Dostoevskij i Gogol'““. In: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I (Hg. Ju. Striedter), München 1969, 300-371.
- ders., *Archaisty i novatory*. Leningrad 1929.
- B.O. UNBEGAUN, *Russian Surnames*. Oxford 1972.
- M. VAJSKOPF, *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst*. Moskau 1993.
- ders., „Poëtika peterburgskich povestej Gogolja (priemy ob'ektivacii i gipostazirovanija)““. In: *Slavica Hierosolymitana III*, 1978, 8-54.
- S.F. VASIL'EV, „Poëtika ‚Vija‘““. In: *N.V. Gogol'. Problemy tvorčestva*. (Hg. S. Gončarov). St. Petersburg 1992, 48-60.
- V.E. VACURO, „Russkaja idillija v epochu romantizma““. In: *Russkij romantizm* (Hg. K.N. Grigor'jan). Leningrad 1978, 118-138.
- V. VERESAEV, *Gogol' v žizni. Sistematičeskij svod podlinnych svidetel'stv sovremennikov*. Moskau 1990 (Reprint der Academia-Ausgabe: Moskau – Leningrad 1933).
- V.V. VINOGRADOV, *Gogol' i natural'naja škola*. Leningrad 1925.
- ders., *Étjudy o stile Gogolja*. Leningrad 1926.
- ders., *Évoljucija russkogo naturalizma*. Leningrad 1929.
- ders., „Jazyk Gogolja““. In: *N.V. Gogol'. Materialy i issledovanija*. (Hg. V.V. Gippius). Bd. 2, Moskau – Leningrad 1936, 286-376.
- ders., „O jazyke rannej prozy Gogolja““. In: *Materialy i issledovanija po istorii russkogo literaturnogo jazyka*. Bd. II, Moskau – Leningrad 1951.
- ders., „Problema skaza v stilistike““. In: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I (Hg. Ju. Striedter), München 1969, 168-207.
- ders., „Naturalističeskij grotesk. Sjužet i kompozicija povesti Gogolja ‚Nos‘““. In: Vf., *Poëtika russkoj literatury*. Moskau 1976.
- M. VIROLAINEN, „Mir i stil'. Starosvetskie pomeščiki Gogolja““. In: *Voprosy literatury* 1979, 4, 125-141.
- M. VOZNIJAK, *Geschichte der ukrainischen Literatur Bd. II: 16. bis 18. Jahrhundert*. 1. Halbband. Giessen 1975
- R. WÄLDER, „The Principle of Multiple Function: Observations on Over-Determination““. In: *The Psychoanalytic Quarterly*, Bd. 5, 1936, 45-62.

- S. WEBER, *Freud Legende: Vier Studien zum psychoanalytischen Denken*. Wien 1979.
- ders., *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. – Berlin – Wien 1990.
- E. WEISS, „Regression and Projection in the Superego“. In: *International Journal of Psychoanalysis* XIII, 1932, 449-478.
- A. WIERLACHER, *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten*. Stuttgart – Berlin 1987.
- K.-M. WIMMER, *Der Andere und die Sprache. Vernunftkritik und Verantwortung*. Berlin 1988.
- H. WISWE, *Kulturgeschichte der Kochkunst*. München 1970.
- F.A. YATES, *The Art of Memory*. London 1966.
- D.A. YOUNG, *N.V. Gogol in Russian and Western Psychoanalytic Criticism*. Diss. Toronto 1977.
- I.I. ZAMOTIN, „Romantičeskie motivy v večerach na chutore bliz Dikan'ki' i ‚Arabeskach‘“. In: *N.V. Gogol' . Ego žizn' i sočinenija*. (Hg. V. Pokrovskij). Moskau 1910, 113-120.
- Zapiski o žizni N.V. Gogolja, sostavlennye iz vospominnij ego družej i iz ego sobstvennych pisem*. 2 Bde. St. Petersburg 1856.
- J. ZELDIN, *Nikolai Gogol's Quest for Beauty*. Lawrence/ Kansas 1978.
- D.K. ZELENIN, *Drevnerusskij jazyčeskij kult ‚založnych' pokojnikov*. Petrograd 1917.
- ders., *Russische (Ostslavische) Volkskunde*. Berlin 1927.
- [V. ZELINSKIJ], *Russkaja kritičeskaja literatura o proizvedenijach N.V. Gogolja*. č. 1. (Hg. V. Zelinskij). Moskau 1910.
- V.V. ZEN'KOVSKIJ, *Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Rußland im 19. und 20. Jahrhundert*. 's-Gravenhage 1958.
- ders., *N.V. Gogol'*. Paris 1961.
- P.V. ZIMA, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1990.
- Th. ZIOLKOWSKI, *Talking Dogs. The Caninization of Literature*. Princeton 1983.
- I. ZOLOTUSSKIJ, *Gogol'*. Moskau 1979.
- ders., *Gogol'*. Moskau 1979.
- ders., „Opravdanie Gogolja. K 180-letiju so dnja roždenija“. In: *Literaturnaja gazeta* 1989, 29/3, Nr. 13, 5.
- Ja. ZUNDELOVIČ, „Poëtika groteska. K voprosu o karaktere gogolevskogo tvorčestva“. In: *Problemy poetiki* (Sbornik statej pod red. V. Brjusova). Moskau – Leningrad 1925, 63-79.

Abkürzungen:

MNM = *Mify narodov mira* (Red. S.A. Tokarev). Bd. I-II. Moskau 1980-82.

PMLA = *Proceedings of the Modern Language Assosiation*

SEEJ = *Slavic and East European Journal*

SSRLJ = *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*. Moskau-Leningrad 1951.

TSRJ = *Tolkovyj slovar russkogo jazyka*. (Red. D.N. Ušakov u. B.M. Volin, zusammengestellt v. ders., G.O. Vinokur, B.A. Larin, S.I. Ožegov). 4 Bde. Moskau 1935-40.

WSA = *Wiener Slawistischer Almanach*

Mehrbändige Werke werden im Text überwiegend ohne Jahreszahl angeführt; die römische Ziffer bezeichnet die Nummer des Bandes.

Hervorhebungen in den Zitaten, stammen (außer wenn mit dem Sigel H.d.A. versehen) von den jeweiligen Autoren selbst.

DIE WELT DER SLAVEN SAMMELBÄNDE – SBORNIKI

Herausgegeben von Peter Rehder (München) und Igor Smirnov (Konstanz)

Band 1:

ANTON P. ČECHOV

PHILOSOPHISCHE UND RELIGIÖSE DIMENSIONEN IM LEBEN UND IM WERK

Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums
Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994

Herausgegeben von

Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge, Regine Nohejl

1997. Hard cover. XXII, 641 S. 140.- DM. (ISBN 3-87690-675-X)

Wurde Čechov in der sowjetischen Forschung lange undistanziert für die sozial engagierten Intellektuellen vereinnahmt, so haben sich im Westen die Vorstellungen des 'teilnahmslosen Beobachters und Diagnostikers' oder das unverbindlich vage Bild des 'Humanisten' zu Klischees verfestigt. Die Bühnenpraxis ignoriert besonders in westlichen Ländern oft völlig den Entstehungskontext von Čechovs Dramen. Der vorliegende Band, der die Ergebnisse des 2. Internationalen Čechov-Symposiums präsentiert, will die über Jahrzehnte entstandenen Einseitigkeiten und 'schiefen Bilder' in der Čechovforschung und -rezeption hinterfragen und korrigieren helfen. Es wird deutlich, daß ein Schriftsteller sich intensiv mit philosophischen und religiösen Problemen auseinandersetzen kann, auch wenn er selbst keine klare ideologische und weltanschauliche Stellung bezieht. Die mehr als siebenzig Beiträge von Čechovforschern aus aller Welt zeigen, wie eng und komplex die genetischen und typologischen Beziehungen Čechovs zu philosophisch-weltanschaulichen Diskussionen seiner Zeit, zur europäischen Geistesgeschichte insgesamt und zur christlich-religiösen Tradition (v.a. in ihrer orthodoxen Ausprägung) sind. Der Band repräsentiert auf diese Weise den aktuellen Stand der Čechovforschung und bietet eine Fülle von Anregungen. Zugleich kann er als anschauliches Beispiel für die neue Form des inhaltlichen und methodischen Dialogs zwischen russischer und westlicher slavistischer Literaturwissenschaft betrachtet werden.

VERLAG OTTO SAGNER

D-80328 MÜNCHEN

Telefon: (089) 54 218-0 – e-mail: postmaster@kubon-sagner.de

DIE WELT DER SLAVEN

SAMMELBÄNDE – SBORNIKI

Herausgegeben von Peter Rehder (München) und Igor Smirnov (Konstanz)

Band 3:

Lebenskunst – Kunstleben

Жизнетворчество

в русской культуре XVIII – XX вв.

Herausgegeben von Schamma Schahadat

1998. Hard cover. 229 S. 86.- DM. (ISBN 3-87690-706-3)

Internationaler Sammelband mit wichtigen Beiträgen zum *žiznetvorčestvo* als epochenübergreifender Strategie, die als Poetik des Verhaltens und als Konstruktion der *persona* in der russischen Kultur vom 18. bis ins 20. Jh. immer wieder auftritt:

Schamma Schahadat: Das Leben zur Kunst machen. Theoretische Überlegungen zur Lebenskunst. – Дмитрий Захарьин: Просветительская болезнь *manustupratio*. История неприличного в слове и жесте. – Александр Эткинд: Из Бездны: Афанасий Щапов и его читатели. – Федор Поляков: Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллица (Льва Кобылинского). – Rainer Grübel: Das ungewisse letzte Wort. Sein Leben schreiben: Rozanovs Bio-Graphie. – Вячеслав Десятков: Российское утопическое житнетворчество и мессианизм: Случай Николая Гумилева. – Кирилл Постоутенко: Исторический оптимизм как модус Сталинской культуры. – Александр К. Жолковский: К технологии власти в творчестве и житнетворчестве Ахматовой. – Irene Masing-Delić: The Grušnickij Syndrome: Vladimir Lugovskoj's Life Creation. – Игорь П. Смирнов: „Никого не винить, я сам.“ (По поводу книги Ирины Паперно *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*).

VERLAG OTTO SAGNER

D-80328 MÜNCHEN

Telefon: (089) 54 218-0 – e-mail: postmaster@kubon-sagner.de