

Walter KOSCHMAL (München)

GOGOL'S *PORTRET* ALS LEGENDE VON DER TEUFELSIKONE

Nikolaj Gogol's Novelle *Portret* (Das Porträt) wurde schon frühzeitig und wiederholt in einen intertextuellen Zusammenhang mit phantastischen Erzählungen (Zelinsky 1975, 342 ff.) und - von Rodzevič (1917) - mit dem Roman *Die Eliziere des Teufels* (1815/16) von E.T.A.Hoffmann (Mann 1978, 84) gestellt. Verweise auf die altrussische Literatur, wie auf die Erzählung vom Ikonenmaler Alimpij aus dem *Kievo-Pečerskij paterik* (Väterbuch des Kiever Höhlenklosters) bei Gippius (1924, 57), blieben trotz vorliegender vergleichbarer Untersuchungen, etwa zu *Šinel'* (Der Mantel) (Seemann 1966) spärlich und weitgehend unberücksichtigt. Gogol's *Portret* und die phantastischen Elemente dieses Textes offenbaren aber gerade auf dem Hintergrund russischer Heiligen- und Ikonenlegenden eine erstaunliche Homogenität der interpretatorischen Erläuterung.

1. Geschichte als Varianten und Kontrafakturen eines Kerns

Der Autor unterteilt die Novelle in beiden Fassungen (1835; 1842) in zwei Teile (I, II), die sich ihrerseits in je zwei Abschnitte (1, 2) aufspalten. Den Kern der Geschichte bildet der letzte Abschnitt des zweiten Teils. Der zweite Teil enthält in seiner Gesamtheit die Vorgeschichte zum ersten Teil. Der zweite Abschnitt nun steht dem Urtext der Heiligenlegende über den Ikonenmaler Alimpij - besonders in der ersten oder Arabesken-Fassung - thematisch und stilistisch in seiner traktathaften Erzählung vom weltabgewandten, arbeitsreichen, gottgefälligen Leben des Ikonen- und Kirchenmalers Grigorij besonders nahe. Sein täglicher außergewöhnlicher Arbeitsfleiß und sein nächtliches Gebet lassen ihn als Mönch im Kloster nach langer Abgeschiedenheit in völliger Einsamkeit ein von allen mit ehrfürchtiger Stille betrachtetes Bild von der Geburt Christi (2. Fassung) bzw. von Maria (1. Fassung) schaffen. Heilige (2. Fassung) bzw. die Gottesmutter selbst (1. Fassung), mit denen er in Kontakt tritt, stehen ihm helfend bei. In Harmonie mit der Welt kann er ebenso ruhig sterben wie der gleichfalls von Engeln unterstützte Alimpij. Der Autor stellt die Beziehung zu diesem oder ähnlichen Protex-
ten

explizit her, wenn er den frommen Maler Grigorij nur mit jenen vergleichen läßt, die "im religiösen Mittelalter" (270) gelebt haben, und ihm wiederholt die "Heiligkeit" (125) seines Lebens bescheinigt.

Dieser Kern der Geschichte in *Portret* ist weitgehend durch die Legende von dem wegen seiner Meisterschaft gleichfalls weit hin berühmten Ikonenmaler Alimpij aus dem Kiever Paterikon (*Pamjatniki*, II, 586-599) vorgegeben, der durch sein "reines Leben" (591) nicht nur als "heilig" (593), sondern gar in seiner Ähnlichkeit zu Christus (593) gezeichnet wird. Wie Grigorij nimmt er für seine Ikonen nur wenig, nur das zum Leben und Arbeiten notwendige Geld.

Der Kern von Gogol's Heiligenlegende (II, 2) geht in die Novelle *Portret* in vier Varianten ein, die - außer dem Kern selbst - zwei Transformationen unterliegen können: der U m - k e h r u n g (Kontrafaktur) und der S ä k u l a r i s i e - r u n g .

Im ersten Abschnitt der Vorgeschichte (II, 1) über das Leben in Kolomna und den mit ganzem Fleiß seiner Malerei lebenden Maler und Vater des Binnenerzählers der Vorgeschichte, der einen sterbenden Wucherer malen soll, wird der Kern der Geschichte in deren Kontrafaktur wieder aufgenommen. Die Erzählung bleibt jedoch innerhalb des kirchlich-religiösen Rahmens. Der angesehene Maler und spätere Mönch Grigorij (II, 2) ist vorwiegend als Kirchenmaler tätig. Auch der Gegenstand seiner Bilder bzw. jenes entscheidenden Porträts des Wucherers, das er nur in der Darstellung der Augen volendet, muß in diesem Rahmen gesehen werden. Er malt die für Ikonen so bedeutungsvollen Augen des Wucherers, obgleich er ihn als "Teufel" erkannt hat. Wenn er dieses Porträt auch unvollendet an seinen Freund weitergibt, stört es doch seine Ruhe, stürzt es ihn und seine Familie ins Unglück, läßt ihn falschen Ruhm erstreben und bringt ihn in Disharmonie mit Kirche und Welt. Der von ihm für eine Kirche gedachte und nach dem Wucherer gemalte "Geist der Finsternis" (*duch. t'my*) wird abgelehnt, da das Werk nicht von Hand gemacht zu sein scheint. Merkmale der Ikone und des Ikonenmalens werden zwar similar gestaltet, doch beziehen sie sich bereits auf die Anti-Ikone, auf das Teufelsbild.

Diesen religiös-kirchlichen Rahmen sprengt der eigentliche Beginn der Novelle (I, 1), eine säkularisierte Variante des Geschichtskerns (II, 2): Der junge Maler Čertkov, in der 2.Fassung Čartkov, dem wiederholt außergewöhnliches Talent bescheinigt wird, lebt auf der Vasil'ev-Insel abseits der großen Welt ganz seiner Kunst. Er meidet die schablonenhafte, doch gefällige, Geld und falschen Ruhm einbringende Kunst. Dafür lebt er aber in solcher Armut, daß er nicht einmal seine Miete bezahlen kann. Geld, das sich im Rahmen des von ihm erworbenen Teufelsporträts findet, läßt ihn jedoch auf dem Nevskij-Prospekt zu einem reichen und von der höheren Gesellschaft verehrten Porträtmaler werden.

Dieser Wandel (*peremena*) - ein Leitmotiv des Textes - leitet aber bereits die zweite Kontrafaktur (I, 2) der Novelle ein, welche den Kern sowohl säkularisiert als auch ideologisch verkehrt, also beiden Transformationen unterliegt. Čertkov wendet sich unter dem Einfluß des Porträts ganz der Welt zu, wird zum *svetskij čelovek* (Weltmann) (100) und vernachlässigt über seinen Modeporträts echte, mühevollen Arbeit. Gegen Geld, das er nun leidenschaftlich anhäuft, läßt er sich in der Zeitung als "göttlicher Maler" anpreisen. Als er jedoch ein Gemälde seines in Rom lebenden Jugendfreundes beurteilen soll, erkennt er verzweifelt, daß er in Wahrheit sein Talent, die "Gabe Gottes" (*dar boga*) (125), zerstört hat. In dem, seinen Tod einleitenden, beginnenden Wahnsinn schafft er nicht mehr Bilder wie Alimpij und Grigorij, sondern er zerstört sie. Die späte Einsicht, daß er, um "heilige" Kunst zu schaffen, wie sein Freund fern von "allem Weltlichen und Leben" (256) sein Dasein als "Einsiedler" (*otšel'nik*) (102) hätte fristen müssen, kann seinen - dem Wucherer ähnlichen - grausamen Tod nicht mehr verhindern.

Die Geschichte der Novelle konstituieren - einschließlich dem Urtext - vier narrative Kerne, von denen zwei (I, 1; II, 2) eine als göttlich charakterisierte (Ikone), die beiden anderen (I, 2; II, 1) eine als teuflisch ausgewiesene Malerei (Teufels-ikone) darstellen. Hinsichtlich dieses Merkmals stehen die beiden Abschnitte der jeweiligen Teile der Novelle in Opposition zueinander, was gleichzeitig eine parallele Konstruktion des Gesamttextes begründet. Similarität stellt sich dagegen zwischen den Rahmenabschnitten I, 1 und II, 2 und den benachbarten Ab-

schnitten I, 2 und II, 1 her. Diese paradigmatische Strukturierung der Novelle begünstigt die relative Autonomie der Varianten und Kontrafakturen, die auch für sich existieren könnten. Der Kern der Geschichte, die Ur-Geschichte, ist ja in jedem Abschnitt mit gegeben. Fast alle thematischen Elemente des Textes leiten sich von dieser Ur-Geschichte her.¹

Diese mit der Volksliteratur verbindende Variantenstruktur darf jene Tatsache nicht mehr als bloßen Zufall bewerten lassen, daß gerade von *Portret* zwei vollständige und gleichwertige Fassungen vorliegen. Die Kategorisierung der Fassungen als erste und zweite sollte nur chronologisch, nicht aber wertend verstanden werden. Die zweite Fassung stellt entsprechend der skizzierten varianten Grundstruktur lediglich eine gleichberechtigte Variante des ersten Gesamttextes dar.

2. Intertextuell begründete Phantastik

Ebenso wie die Geschichte von *Portret* gehen auch die wenigen phantastischen Elemente der Novelle auf den genannten Urtext zurück. Sie unterliegen gleichfalls der Variation. Jurij Mann (1978, 80-83) charakterisiert die Phantastik bei Gogol' und insbesondere in *Portret* bereits treffend, wenn er vom "Prinzip des Parallelismus von Phantastischem und Wirklichem" spricht. Der Träger der Phantastik werde vom Autor immer in die Vergangenheit gerückt. Phantastik sei bei Gogol' im wesentlichen jene des Bösen.

In *Portret* erweist sich diese Phantastik nicht als originäre, im Text geschaffene, sondern als eine abgeleitete, intertextuell vermittelte.

Resümiert man die meist wiederkehrenden phantastischen Motive der Novelle, so handelt es sich in erster Linie um die fünf folgenden:

- 1) Der auf dem Porträt verewigte alte Mann tritt aus dem Bild heraus, spricht (im Traum) mit Čertkov und kehrt wieder in das Bild zurück (81; 123; 247; 248; vgl. 119).
- 2) Auf "wunderbare Weise" (106) fällt aus dem Rahmen des Porträts Geld, das den Wandel Čertkovs zum Modemaler einleitet (87; 248 f.).
- 3) Das Porträt erscheint oder verschwindet plötzlich auf unerklärliche Weise, bei Čertkov ebenso wie bei Vater Grigorij oder

bei der Gemäldeauktion (245; 263; 273).

4) Das Bild wird verbrannt, hängt aber dennoch plötzlich wieder an der Wand (274).

5) Als Grigorij am Ende einen in seinem Ursprung himmlischen Gegenzauber gegen das Porträt anwendet, zerstören sich die teuflischen Augen und die übrigen Züge des dargestellten alten Mannes von selbst (281).

Alle phantastischen Elemente verbinden sich also mit dem durch den Titel benannten, alle Betrachter erschreckenden Porträt, mit dem Bösen. Die genannten phantastischen Motive russischer Heiligen- und Ikonenlegenden und damit 'heiligen' Ursprungs - entsprechend dem Urtext und Kern der Novelle:

1) Das Motiv der sich belebenden künstlerischen Darstellung wird in der altrussischen Literatur besonders häufig gestaltet (Ličhačev 1979, 24): Meistens tritt dabei der Dargestellte aus dem Bild und gibt dem Künstler Anweisungen zum Malen.

2) In einer ukrainischen Legende, die Gogol' gekannt haben könnte, und in einem polnischen Märchen bestraft ein Reicher die Ikone dafür mit Schlägen, daß sein Schuldner trotz eines gegenteiligen Schwurs vor dieser Ikone seine Schuld nicht beglichen hat. Im polnischen Text strömt daraufhin aus der Ikone des heiligen Michael Geld (Uspenskij 1982, 93; 116).

3) Das plötzliche Verschwinden und überraschende Erscheinen von Ikonen ist bereits in der altrussischen Erzählung vom Ikonenmaler Alimpij ein wichtiges Motiv (*Pamjatniki* II, 596).

4) In derselben Erzählung verbrennen die "nicht-von-Hand-gemachten" Ikonen auch dann nicht, als die Kirchen, in denen sie hängen, zweimal abbrennen. Eine Ikone kann aufgrund ihres sakralen Charakters ebensowenig verbrennen (Uspenskij 1982, 185) wie das Porträt aufgrund seiner teuflischen Merkmale.

5) Die Selbstzerstörung des Bildes schließlich muß als (diabolische) Umkehrung jenes Motivs zu Beginn der Erzählung von Alimpij verstanden werden, als sich die Ikone Mariens von selbst malt (588).

Die grundlegenden phantastischen Motive in *Portret* sind also in Erzählungen und Legenden von Ikonen vorgegeben. Die in diesen Texten gebotenen 'Erklärungen' des Phantastischen durch das Eingreifen himmlischer Mächte ersetzt Gogol' nicht direkt

durch dämonische Einwirkungen. Das dämonische Phantastische wird von ihm psychologisch motiviert. Die teuflische Ikone ist - im Unterschied zu den Protexen - vor allem ein internalisiertes Bild.²

3. Säkularisierte Ikonen und Teufelsbilder

Die Varianten und Kontrafakturen der Geschichte in *Portret* behandeln vier verschiedene Bildtypen, die dadurch verbunden sind, daß sie - wie die Geschichtskerne als ganze in einem similaren oder oppositiven Verhältnis zum Porträt stehen. Das Urbild, der erste Bildtypus, ist das vom Vater des Binnenerzählers gemalte Porträt und das Gemälde vom "Geist der Finsternis" (II, 1), das der Autor - anders als im Protex - zum Angelpunkt der Novelle erhebt. Das Porträt stellt bereits das teuflische Gegenbild zu den Ikonen Grigorijs im zweiten Abschnitt des zweiten Teils dar (II,2).

Bereits im ersten Abschnitt des ersten Teils kauft Čertkov das Porträt, ein Vorgang, der in der ersten Fassung durch eine ausführliche Darstellung besonders hervorgehoben wird (242), während für Ikonen das Lexem "kaufen" tabuisiert ist (Uspenskij, 1982, 196). Doch werden gerade die frühen Bilder Čertkovs von seinem Zimmer, seinem Diener und insbesondere das Bild der Psyche als sehr talentiert beschrieben. Čertkovs in Rom lebender Malerfreund der Jugend geht diesen Weg des Talents weiter und malt Bilder, die nicht nur "himmlische Figuren" (103) darstellen, sondern in den Betrachtern auch dieselbe ehrfurchtsvolle Stille wecken wie die Ikonen Vater Grigorijs. Seine Bilder werden - insbesondere vom Erzähler - ebenso als Ikonen ähnlich markiert wie die Meisterwerke Raphaels und Tizians, durch deren Studium der russische Maler in Rom seine eigene Kunst vervollkommenet. Der Autor läßt in seiner Wortwahl keinen Zweifel daran, daß er in der "großen Kunst" (261) die legitime Nachfolgerin der Ikonenmalerei, eine Form der säkularisierten Ikonenmalerei sieht. Raphael erscheint ihm als "göttlicher" (*božestvennyj*) Maler und die von dem verzweifelt-wahnsinnigen Čertkov zerstörten Gemälde gelten dem Erzähler als "heilige Werke" (*svjatyje proizvedenija*) (261).

Aus den Gemälden der von Čertkov geschmähten "großen Kunst" (I, 2) gewinnt der russische Maler in Rom den Zauber seines "himmlischen Pinsels" (*nebesnoj kisti*) (103). Im Gegensatz zum fal-

schen "Genie" Čertkov (98; 99) beschreibt ihn der Autor - ebenso wie Grigorij - als wahres "Genie" (103; 259). Wie sich in der Ikone der himmlische Heilige direkt abbildet, so überkommt den russischen Maler in Rom die künstlerische Inspiration "aus dem Himmel" (*s nebes*) (104) und läßt ihn ein "göttliches Werk" (259) "schaffen". Der echte Künstler wird - wie Gott - zum "Schöpfer" (*chudožnik-sozdatel'*) (103; 125), sein Werk zur "Schöpfung" (126). Er läßt den Menschen als Künstler ebenso am "hohen Geheimnis" (*vysokaja tajna*) der Schöpfung teilhaben (125) wie Alimpij einen Reichen an den "heiligen Geheimnissen" (*svjatyje tajny*) (*Pamjatniki* II, 592).³

"Sündig" (*grešno*) (77) und damit ein Tribut an den Teufel sei es - so die Warnung von Čertkovs Lehrer -, als "Modemaler" (77) die "Gottesgabe" des Talents zu vergeuden. Čertkov geht diesen Weg dennoch im zweiten Abschnitt des ersten Teils (257). Verlacht der junge talentierte (77) Čertkov noch zu Beginn (I, 1) die von "Talentlosigkeit" (72) zeugenden Porträts und Familienbilder (241), die auf ihn den Eindruck lebloser "Automaten" (73) machen und die er als "niedriges Handwerk" abqualifiziert, so malt auch er später auf dem Nevskij Prospekt⁴ nur mehr Porträts nach längst veralteten Schablonen (256) und verfällt so einem "Mechanismus" (260), der jede Intuition abtötet.

Der Autor entlarvt Čertkovs zu Reichtum und lautem Ruhm führende Kunst, indem er ihn mit denselben Attributen charakterisiert wie die wahren Künstler und Ikonenmaler. Diese Urteile legt er jedoch in den Mund seiner negativ beschriebenen Kunden, die ihn demgemäß als "großen Künstler" (254) und "Genie" (98) verehren. In Wahrheit ist er ein zweiter Monsieur Nol' (92), ein Modemaler, den eine seiner Kundinnen bezeichnenderweise sogar über Tizian stellt. Für Andrej Belyj (1934, 20) ist Monsieur Nol' der Teufel selbst. Čertkov täuscht sich somit, wenn er meint, er 'sei kein Bruder des Teufels' (*čertu ne brat*) (89). Er porträtiert zwar Götter, doch sind sie - wie Mars (98) - heidnisch und der Journalist preist Čertkovs Leinwand nur deshalb als "wunder-tätig" (*čudotvornyj*) (90) an, weil ihn der Künstler dafür bezahlt. Die modischen Porträts Čertkovs geben analog zum Urbild der Ikone nur säkularisierte Varianten des teuflischen Urbilds ab, des Porträts vom Wucherer Petromichali. Der zweite Abschnitt des ersten

Teils unterstreicht dies, wenn das Porträt dort solange keine Rolle spielt und nicht erwähnt wird, bis Čertkov seine "leblosen modischen Bilder" (105) hinauswerfen läßt und bis zu seinem Tod nur mehr Augen für das teuflische Urbild hat.

4. Die Teufelsikone

Das Urbild, der erste Bildtypus von den genannten vier Varianten, bildet die Teufelsikone. Diese Bezeichnung verdient sie schon aufgrund ihres Darstellungsgegenstands.

Der Wucherer Petromichali⁵ gesteht dem Vater des Binnenerzählers selbst, daß er nach dem Tode zu jenem gehen und Qualen leiden müsse, zu dem er nicht gehen wolle. Der Maler aber habe es in seiner Hand, dies zu verhindern, da die Hälfte seines Lebens in sein von einem Meister gemaltes Porträt eingehen könne (273). Der Maler und spätere Mönch Grigorij sieht im Wucherer von Beginn an den "Teufel" (117; 119) und den "Antichristen" (279; 280; 120), der die Welt nicht verlassen will. Dennoch malt er ihn in Umrissen und vollendet seine Augen. Damit schafft er den "Teufel" (123) und gibt ihm die Möglichkeit des Fortlebens.

Nicht nur das Thema des Porträts, sondern auch seine Entstehung gleicht völlig jener von Ikonen. Diese sind als Erscheinungen des himmlischen Urbilds zu verstehen, als Selbstabbildungen in der Zweidimensionalität, die "nicht-von-Hand-gemacht" (*nerukotvornyyj*) sind. Die Vorstellung von der Selbstabbildung wird im siebenten und achten Jahrhundert zur Idee der Inkarnation weiterentwickelt.

Eben diese Aufnahme seines Lebens in das Bild verlangt der Wucherer vom Maler. Ein "Teil" seines Lebens (243) soll in das Bild eingehen und in dieser inkarnierten Form weiterleben. Das Medium dieser Inkarnation bilden die Augen des Wucherers (243):

"Это были не нарисованные, это были живые, это были человеческие глаза".

(Das waren keine gezeichneten, das waren lebendige, das waren menschliche Augen).

So wie der Klostervorsteher nicht glauben kann, daß der Mönch Grigorij die Geburt Christi mit eigener Hand gemalt hat, so bezweifelt auch der Freund Grigorij's beim Porträt des Wucherers

dessen Urheberschaft. Während der Klostervorsteher vermutet, eine "höhere Kraft" (*vyššaja sila*) habe ihm dabei den Pinsel geführt (125), meint der Freund Grigorijs, der Pinsel sei beim Malen des Porträts als "Teufelswerkzeug" (*d'javol'skim orudiem*) (123) mißbraucht worden und ein "unreines Gefühl" habe dem Meister die Hand geführt (120; 122). Das gleichsam "nicht-von-Hand-gemachte" Bild scheint in dem einen Fall ein Heiliger, im anderen der Teufel gefertigt zu haben. Die furchtbare "Lebendigkeit" der - auch in der Ikonographie so bedeutsamen - Augen spiegelt dabei das Leben einer "anderen Welt" (265; 251) wieder, einer Welt des ewigen Todes und des Bösen.

Nach der teuflischen Inkarnation, nach der Übertragung des Lebens auf die Kunst im zweiten Teil der Novelle, wirkt in deren erstem Teil die Kunst auf das Leben verändernd zurück. Die Merkmale des teuflischen Porträts übertragen sich fortschreitend auf dessen Besitzer Čertkov und führen ihn damit dem Wahnsinn und schließlich dem Tod zu.

Die "Röte der Krankheit" auf dem Gesicht des abgebildeten alten Mannes (241) weckt in Čartkov nach dem Kauf des Bildes "krankhafte" (*boleznennye*) Träume (247) und läßt ihn schließlich an der "furchtbarsten Krankheit" (*samaja strašnaja bolezni*) (262) zugrundegehen. Nach dem Wandel zum Modemaler sammelt er die wachsende Zahl von Geldscheinbündeln in "Koffern" (*sunduki*) (258) und gleicht sich damit nicht nur dem vom Erzähler hinter dem alten Mann vermuteten "Geizhals" (*skrjaga*) an, der wohl sein Leben "auf dem Koffer" (*nač sundukom*) (241) verbringe, sondern auch Petro-michali selbst, der seinen Reichtum in "Koffern" (*sunduki*) birgt (272). Čartkov wird selbst zu dem vom Erzähler so benannten "Geizhals" (*skrjaga*). (102).

Čartkov war dabei, sich unter dem Einfluß des Geldes in einen jener Menschen zu verwandeln, bei denen in einem "lebendigen Körper" ein "Toter" eingeschlossen zu sein schien (258; 102). Die "so lebendig und gleichzeitig totengleich" (*tak živo i vmešste mertvenno*) blickenden Augen des Mannes auf dem Porträt (243) kündigen dies bereits an. Das "ungewöhnliche Feuer" der Augen beider dringt überall hindurch (112; 262). Die ungewöhnliche "Lebendigkeit" der gemalten Augen stört die "Harmonie" des Porträts (79), der Kunst, ebenso wie Čartkov als "Geißel" Gottes die "Harmonie" der Welt durch den verzweiferten Ankauf und die Vernichtung

aller "großen Kunst" zunichte macht (262).

Durch eine solche Übertragung von Merkmalen des Porträts auf die Person Čartkovs⁶ wird diese dem Bild des Wucherers immer ähnlicher, so daß Čartkov in seinem Wahnsinn am Ende alle ihn umgebenden Menschen - gleich ihm - als teuflische Porträts erscheinen (262). Čartkov hat die Teufelsikone vollständig internalisiert und geht daran zugrunde.

Anstelle der heilbringenden Weihe, der jede Ikone unterzogen wird, bringt der an der Teufelsikone haftende Fluch allen Menschen Unglück und Tod. Das obligatorische Gold der Ikone, das als Bildgrund jene die Heiligen umgebende Erscheinung der himmlischen Aura selbst darstellt, wird dadurch zur Versuchung für Čartkov, daß es in der Form von Geld aus der Teufelsikone fällt.

Dieser teuflischen Verführung zeigt er sich nicht gewachsen. Gold wird zu dem "Ideal" und "Ziel" seines Lebens (101; 258), das ihn in den Tod führt.

Gogol's Novelle *Portret* basiert auf einem analog strukturierten Paar von Varianten und Kontrafakturen: Einerseits wird als Kern der Geschichte und Urtext eine abgewandelte 'Heiligenlegende' des 18. Jahrhunderts erzählt und in ihr kirchlich-religiöses Gegenteil verkehrt, säkularisiert und in der säkularisierten Form umgekehrt. Andererseits beschreibt der Autor diesen Textkernen zugeordnete Bildtypen: eine Ikone, eine Teufelsikone, große weltliche Malerei mit meist religiöser Thematik und eine als diabolisch beschriebene Modemalerei.

Varianten und Kontrafakturen sind an jener zeitlichen Achse ausgerichtet, die bei der altrussischen Literatur beginnt (außertextuell) und über das 18. Jahrhundert (2. Teil) zur Gegenwart des 19. Jahrhunderts (1. Teil) führt. In diesem Rückgriff auf die Variantentechnik offenbart sich Gogol's besondere Nähe zur Volksliteratur.⁷

A n m e r k u n g e n

1. So könnte man von einer untergeordneten Variante sprechen, wenn ein junger Förderer der Künste unter dem Einfluß des vom Wucherer erhaltenen Geldes ebenso wie Čartkov alle wertvollen Gemälde vernichtet (258).

2. Der Begriff *nečistaja sila* (unreine Kraft), der gewöhnlich für den "Teufel" steht, wird vom Autor als *nečistoe čuvstvo* (unreines Gefühl) (121) psychologisch konkretisiert. Zahlreiche Ausdrücke verdeutlichen, daß sich der Teufel vor allem in Čertkovs Psyche und Gedanken breit macht: *samoje adskoe namerenie* (die teuflischste Absicht) (106; 261), *adskoe želanie* (höllischer Wunsch) (106), *adskaja mysl'* (höllischer Gedanke) (255).
3. Die teuflischen Geheimnisse, die der Wucherer dem Vater des Binnenerzählers anvertraut hat, bewirken dagegen, als dieser sie einem Priester erzählt, nicht - wie bei dem Reichen Alimpijs - eine Rückkehr ins Leben, sondern den Tod seiner Frau und eines bzw. zweier Kinder (272; 275).
4. Auch die Modellierung räumlicher Paradigmen spiegelt die Grundstruktur der Novelle wieder. Jedem der vier Geschichtskerne ist ein Raum zugeordnet, den Grigorij bzw. Čertkov in dem Moment verlassen, wo ihr Wandel zum Guten bzw. Bösen einsetzt. Čertkov siedelt von der ärmlichen Wohnung auf der Vasil'ev-Insel in ein reiches Appartement auf dem Nevskij Prospekt über, Grigorij verläßt den düsteren Petersburger Stadtteil Kolonna und findet seine neue Heimat in einem Kloster des "armen Nordens" (276). Nicht zufällig sucht er sich im Norden von der "südlichen Physiognomie" (241) des Wucherers und seines von ihm bereits internalisierten teuflischen Porträts zu befreien.
5. Bei den Südslaven wird der Name *anemikuľ* für den Antichristen verwendet (USPENSKIJ 1982, 24); *mikuľ* ist nur eine abgewandelte Form von "Michael". Petrus wiederum verrät Christus und eine ukrainische (!) Legende vergleicht ihn auch mit Judas (USPENSKIJ 1982, 118).
6. Die Namen "Čertkov" und "Čartkov" sind vom Autor bewußt gewählt. Sie klingen einerseits an die Lexeme *čert* (Teufel) und *čarkı* oder *čary* (Zauber, Verblendung) an. Andererseits wird aber das vom Namen "Čertkov" abzuleitende Substantiv *čerta* (1. Strich 2. Grenze) in mehrfacher Hinsicht markiert. Čertkov ist ein Maler (1.), der am Ende die sich selbst auferlegten "Grenzen" (2.) der Modemalerei (105; 260) nicht mehr überschreiten kann.
Das von ihm erworbene Porträt läßt ihn an "übernatürliche Zauberei" (*volšebstvo*) denken, welche die "Gesetze der Natur" (243) durchbricht. Čertkov fragt sich angesichts der Teufelsikone, ob es für den Menschen eine "Grenze" (*čerta*) gebe (243), zu der ihn die höchste Erkenntnis führe und ob er nicht - analog zum Bild - dem Leben etwas Lebendiges entreiße, wenn er diese Grenze überschreite.
7. Diese Nähe ist durchaus vereinbar mit einer nicht seltenen Distanzierung von oder Umkehrung der thematischen Ebene, wie sie an *Portret* dargelegt wurde. Von einem anderen Ansatz her, nämlich vom Modell Vladimir Propps, kommt Ivo Bock zu dem Ergebnis, daß "Die Nase" (*Nos*) und "Der Mantel" als "Antimärchen" interpretiert werden können (BOCK 1982, 151; 144).

L i t e r a t u r

- BELYJ, Andrej, *Masterstvo Gogol'ja*, Moskva 1934 (Nachdruck München 1969) (=Slavische Popylken 59).
- BOCK, Ivo, *Die Analyse der Handlungsstrukturen von Erzählwerken am Beispiel von N.V. Gogol's "Die Nase" und "Der Mantel"*, München 1982 (= Slavistische Beiträge 156).
- GIPPIUS, Vasilij, *Gogol'*, Leningrad 1924 (= Brown University Slavic Reprints I. Providence, Rhode Island 1966).
- GOGOL', Nikolaj V., *Sobranie sočinenij v šest' tomach*, tom 3, Moskva 1959.
- LICHAČEV, Dmitrij S., *Poëtika drevnerusskoj literatury. Izdanie tret'e dopolnennoe*, Moskva 1979.
- MANN, Juriij V., *Poëtika Gogol'ja*, Moskva 1978.
- Pamjatniki literatury Drevnej Rusi: XII vek*, Moskva 1980.
- SEEMANN, Klaus-Dieter, "Eine Heiligenlegende als Vorbild für Gogol's "Mantel"", in: *Zeitschrift für slavische Philologie* 33, 1966, 7-21.
- USPENSKIJ, Boris A., *Filologičeskie razyskanija v oblasti slavjanskich drevnostej*, Moskva 1982.
- ZELINSKY, Bodo, *Russische Romantik*, Köln, Wien 1975.