

Iris Blochel

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

...и под ним находилось пространство...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.

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

Но при всем том трудна была его [Čičikovs] дорога (229)⁶

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

Häufig wird diese an sich ausgesprochen konventionelle Metapher - exemplarisch für ihre literarische Tradition wäre hier der Beginn der *Divina Commedia* zu nennen, deren Vorbildfunktion für die MD bekannt ist⁷ - zu einem ausgedehnten Vergleich erweitert. So wird sie etwa in Kap. 10, nun nicht mehr auf eine Einzelperson, sondern auf die gesamte Menschheit bezogen, zu einem einprägsamen Bild ausgebaut:

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

Die Sprache biblischer Gleichnisse (vgl. Mt 7, 13-14) verschmilzt in diesem Beispiel mit aktuellen geschichtsphilosophischen Theorien (wenn hier die Metapher vom Lebensweg vom einzelnen Individuum auf die gesamte Menschheit übertragen wird, ist die Anknüpfung an den deutschen Idealismus unübersehbar) zu einem neuen Bild, das über die traditionelle Reichweite dieser Metapher hinausweist. Eine gewisse Inkongruenz bleibt allerdings bestehen; abgesehen von der Ambivalenz in der moralischen Bewertung⁸ ist der neutestamentarische Gedanke einer möglichen Wahl zwischen zwei Wegen unvereinbar mit der geschichtsphilosophischen Rede vom notwendigen - also gerade nicht frei wählbaren - Weg der Menschheitsgeschichte, wie sie sich etwa bei Herder findet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

der Rückgriff auf folkloristische Motive¹² explizit angesprochen. Aber im Gegensatz zu den oben angeführten Metaphern befinden sich hier Bedeutung und räumliche Bildlichkeit im Einklang. Die Ausweitung des Innenraumes des Körpers zum unbegrenzten Raum einer nicht näher definierten Landschaft ist vielmehr durch den vorhergehenden Monolog Čičikovs schon vorweggenommen: Čičikov beginnt das Gespräch über seinen zweifelhaften Kaufgegenstand mit einem Exkurs über die Weite Rußlands,

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diese höchst signifikante Einteilung wird von Lotman folgendermaßen beschrieben:

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

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

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

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

steht der ungleich distanziertere und damit weitere des Erzählers entgegen:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zusätzlich wird der Raum, den der Protagonist durchquert, Dehnungen und Verkürzungen unterworfen²³ - deutlich wird dies etwa bei der Schilderung der Fahrt zu Manilov zu Beginn des zweiten Kapitels.

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

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

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

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

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

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

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

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

Fügt man nun noch die auktorialen Einschübe hinzu, die weitere, selten konkret lokalisierbare, oft mit dem Raum der Handlung völlig unvereinbare Räume eröffnen, so wird deutlich, daß auch in bezug auf den erzählten Raum von Durchgängigkeit nicht die Rede sein kann²⁴ - einzig die zwangsläufig lineare Textstruktur bindet die einzelnen Handlungs- und Reflexionsebenen in eine durchgängige Bewegung ein; das Raumkontinuum, als das der Roman beschrieben wird, besteht allein auf der Ebene der Textstruktur.

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

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

3.

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

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

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

In quasi spiegelverkehrter Lesart wird hier Herders Theorie vom Einfluß der Geographie (also des Umraumes) auf den Charakter der Völker²⁵ auf ein Individuum übertragen – allerdings in Form einer statischen, die Möglichkeit von Bewegung negierenden Beschreibung, die scheinbar kein Potential zur Veränderung birgt.

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

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

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

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

Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения (54)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- scheinen den Protagonisten nicht zu tangieren.

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

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

so verkehrt sich dieses Verhalten mit der Ankündigung Čičikovs, er wolle fort-fahren (also die Begrenztheit des Stadtraumes erneut mißachten), in sein Gegen-teil:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

с ловкими поворотами направо и налево (165)

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

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

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

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

Gleichzeitig verändert sich auch Čičikovs Raumwahrnehmung:

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

Nach der Einfahrt in die Stadt ist dies die zweite bedeutende Veränderung des Raumes; zu dem derart erzeugten 'magischen' Raum³² paßt das unerklärbare Auftreten Nozdrevs, der die eigentliche Katastrophe heraufbeschwört, indem er Čičikovs 'Geheimnis' offenbart. Den Umschlag der Stimmung in der Stadt zu ungunsten Čičikovs schlägt sich in der - wiederum als fantastische Veränderung beschriebenen - Ausgrenzung des Protagonisten nieder, dem der Zugang zu den Häusern der Stadtbewohner verwehrt wird. Diese Ausgrenzung zeigt sich auch auf der Ebene der Lexik: wie im ersten Kapitel wird Čičikov erneut als *приезжий* bezeichnet (183).

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

Mit seiner Kutsche verfügt Čičikov über einen persönlichen Raum, der ihm fest zugeordnet wird. Dieser 'Eigenraum' ist - im Gegensatz etwa zu dem Gasthofzimmer des Protagonisten, das auch andere Personen betreten können³³ - selbst in Situationen, in denen der Protagonist von seiner Kutsche aus mit anderen Personen kommuniziert, für niemanden sonst zugänglich:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schließlich folgt endgültig die Erhebung in den distanzierten Blickwinkel:

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

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

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

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

...летит вся дорога *невесть куда* в пропадающую даль...⁴⁰

im letzten Absatz als Frage aufgenommen

...Русь, куда ж несешься ты. (247)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A n m e r k u n g e n

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

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

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

¹⁸ Vgl. auch Kap. 11: "Но что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди – это не безделица. (245f.)"

¹⁹ Koschorke betont die schöpferische Potenz des Blickes von oben, wenn er zum panoramatischen Blick des ausgehenden 18./beginnenden 19. Jahrhunderts schreibt: "Die Überschau des Menschen vollzieht die Schöpfung der Welt zum zweitenmal. Es ist dieser durch den gesellschaftlichen Aufbruch des Bürgertums im 18. Jahrhundert aktualisierte Auftrag, die Natur dem Menschen zuzueignen und vom Menschen her zu durchdringen, der das in Herders 'Journal' ganz ungebrochen zutage tretende 'Sendungsbewußtsein' begründet." (Koschorke 1990, 143.)

²⁰ "For both Gogol and Schlözer, the panoramic view from a height is the metaphorical expression of the universal historian's essential work of generalization." Fusso 1993, 13.

Vgl. auch die Bezeichnung des Erzählers als 'Historiker' in einer Manuskriptfassung des 2. Kapitels: "...автор, будучи верным историком [своего героя]..." (595)

²¹ Diese Definition des Erzählraums folgt Kemp 1996, 9.

²² Hier ist der Blick im Grunde schon nicht mehr der Blick eines aktiv Reisenden, sondern - wie schon die Wahl des Verbes *pisat'* andeutet - der passive Blick eines Betrachters, der fremde Gegenden in den Bildern der zu Gogol's Zeit ungemein populären *Laterna Magica* (der Vorläufer heutiger Diaprojektoren) an sich vorbeiziehen läßt. Wie in der obigen Beschreibung, ermöglicht auch die *Laterna Magica* bestenfalls bei schneller Abfolge von Bildern die Suggestion eigener Bewegung und somit auch eine bedingte Raumerfahrung, ohne daß die einzelnen projizierten Bilder einen zwingenden Zusammenhang haben.

²³ Vgl. hierzu Koschmal 1982, 335f.

²⁴ Hierzu wäre noch genauer zu untersuchen, wie weit die Erzählstruktur mittels des romantischen Strukturprinzips der Arabeske zu erklären ist, das sich gerade durch seine Fähigkeit auszeichnet, disparate Elemente zu verbinden - die

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

²⁵ Vgl. hierzu auch Fusso 1993, 8.

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

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

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

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

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

Vgl. Bollnows Definition des Tanzes als "eine zeitlich wie räumlich unbegrenzte Bewegung in einem richtungslosen und ungegliederten Raum". (Bollnow 1994, 251.)

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

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

Literatur

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

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