

Jurij Murašov

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

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

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

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

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

1) *Orthographie*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2) *Karneval*

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3) *Das schizoide Syndrom*

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4) Der Stillstand der Schrift

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diese Konzentration auf Visualität verdichtet sich zur erotischen Augenlust:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Anmerkungen

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



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

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

<sup>24</sup> Neben der Dominanz der verhängnisvollen Blickgesten und Augenmotive verdient auch der "eiserne Finger" des Vj Beachtung, der in unserer Deutungsperspektive durchaus plausibel als metapoetisches Bild eines Schreibgerätes entschlüsselt werden kann. Das Schreibinstrument ist es letztlich, das die Katastrophe auslöst. In diesem Zusammenhang wäre auch der Tod des Choma Brut nicht nur als Strafe für die Augenlust zu interpretieren, sondern gleichzeitig auch als ein genuines, mit primärer Erfahrung von Vergegenständlichung in dem toten Medium Schrift gekoppeltes Motiv: "Eine der aufregendsten dem Schreiben inhärenten Paradoxien ist seine enge Verwandtschaft mit dem Tod." (vgl. Ong, W. 1987, 83). In Rancour-Laferrieres freudianischer Interpretation wird die Gestalt des Vj mit dem das Inzestvergehen strafenden Vater identifiziert (vgl. Rancour-Laferriere, D. 1978).

<sup>25</sup> In den Worten Gregory Batesons: Der Autor Gogol "ist in einer Situation gefangen, in der sein Gegenüber zwei Arten von Mitteilungen ausdrückt und eine davon die andere leugnet." (Vgl. Bateson, G. 1981, 278f.) Was Bateson für die interpersonelle Kommunikation beschreibt, läßt sich auf die Kommunikation Gogol's mit seinem eigenen (Schrift-)Text beziehen; das "Gegenüber", von dem hier Bateson spricht, ist dann der vom Autor selbst produzierte Schrifttext. Entscheidend ist hier die Differenz zu Rancour-Laferriere, der in der Tradition Freuds in letzter Instanz Gogol's Text als komplexen Ausdruck des Autorennunterbewußten und somit "psychobiographisch" liest (vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 37 - 41). In der von uns vorgeschlagenen Lektüre, die kommunikationstheoretische Aspekte Batesons zu integrieren versucht, ist die Konstellation insofern komplizierter und dynamischer, als die Referenz auf das "Leben" Gogol's fehlt, und es die Eigenbewegung der Schrift ist, die erotisch-sexuelle, Begehren erst produziert.

<sup>26</sup> Dieses Dopplungsprinzip wird noch einmal sehr schön veranschaulicht, wenn der Philosoph in den seltsamen Weiler des Kosakenhauptmanns kommt und hier alles doppelt zu sehen meint: "Несколько амбаров в два ряда стояли среди двора, образуя род широкой улицы, ведущей к дому. За амбарами, к самым воротам, стояли треугольниками два погреба, один напротив другого, крытые также соломою. [...] У ворот стояли две пущики. [...] За воротами находились две ветряные мельницы. [...] На крутом косогоре ее в двух местах торчали две хаты [...]". (II, 232 f., Hervorh. – J. M.).

<sup>27</sup> Dieser Mechanismus entspricht dem, was sich aus psychoanalytischer Sicht als Zensur und Abwehr von libidinösen Energien in Texten Gogol's beschreiben läßt, dazu besonders vgl. H. McLean, H. 1989.

<sup>28</sup> Vgl. Bateson, G. 1981, 279 ff.; wichtig scheint mir hier der nachdrückliche Verweis darauf, daß es sich beim "schizoiden Syndrom" nicht um eine individuelle, charakterliche oder kulturtypische pathologische Wesenheiten

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

<sup>29</sup> Vgl. MacLuhan, M. 1994, 186 - 190 ("Kleidung - unsere erweiterte Haut"); zum Motiv des Mantels auch Rancour-Laferriere, D. 1982, 49 ff.

<sup>30</sup> Die grundlegende Wandlung in Akakij Akakievičs Leben nach dem Besuch beim Schneider findet seinen symbolischen Ausdruck auch in einer räumlichen Richtungsänderung nach Verlassen des Hauses: "[...] он вместо того, чтобы идти домой, пошел совершенно в противоположную сторону, сам того не подозревая." (III, 189, Hervorh. J. M.); zur Akakijs Wandlung vgl. auch Rancour-Laferriere, D. 1982, 115 ff.

<sup>31</sup> Zu Visualität und Sexualität vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 168 - 170; zu "bašmak" vgl. ebd., 91- 93.

<sup>32</sup> Dazu auch Rancour-Laferriere, D. 1982, 116.

<sup>33</sup> Besonders deutlich in *Nevskij prospekt*, wo die Handlung erst einsetzt, als Piskarev und Pirogov jeweils genau das tun, was sich Akakij Akakievič versagt.

<sup>34</sup> Zur Sexualität und dem Motiv des Todes, vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 215 ff.

<sup>35</sup> Die Problematik von Verhüllung und Enthüllung reflektiert Rancour-Laferriere im Zusammenhang mit dem *skaz*, den er als "a special type of disguise" bezeichnet, vgl. Rancour-Laferriere, D. 1982, 18f.; im Hinblick auf ihre libidinöse Disposition setzt Rancour-Laferriere die "bedeutenden Persönlichkeit" typologisch mit dem Schneider gleich, vgl. ebd., 188. Ausgehend vom Motiv des Mantel-Diebstahls analysiert Victor Peppard das Problem der Autoreninstanz in Gogol's *Šinel'*, vgl. Peppard, V. 1990.

## Literatur

Bachtin, M. 1979. "Rabelais und Gogol". Die Wortkunst und die Lachkultur des Volkes", *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M., 338 - 348.

Bachtin, M. 1990. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura sredenevekovja*, Moskau.

Bateson, G. 1981. "Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie", *Ökologie des Geistes*, Frankfurt a.M., 270 - 301.

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

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