

Natascha Drubek-Meyer, Holt Meyer

GOGOL' MEDIAL: SKAZ(KI) UND ZAPISKI

Mündliche und schriftliche Ausfertigungen der Sprache als Medien,¹ d.h. zum einen als zwei separate Medien,² zum anderen aus medialer Sicht zu betrachten, ist für die Analyse der literarischen, metaliterarischen und postliterarischen Texte Gogol's ein ebenso naheliegender wie bisher vernachlässigter Weg.

Es ist Gogol's eigene intensive Beschäftigung mit dieser Thematik,³ die eine medienorientierte Analyse nahelegt. Dessen ungeachtet wurde die Relevanz des Mediendenkens für ‚prämediale‘ Epochen wie die Romantik bis vor kurzem nicht gesehen, – bestenfalls unter der Logik des Zeichenmodells Signifiant-Signifié-Denotat subsumiert. Der mediale Ansatz lässt sich jedoch nicht auf ein Zeichenmodell reduzieren, ebenso wie er nicht auf neuere Reproduktionstechniken wie Film, Tonträger, digitale Datenspeicherung usw. begrenzt ist.⁴

Eine zentrale medial orientierte Fragestellung wäre, ob die mit der Stimme verknüpfte, aus einer vorgestellten (eigentlich metaphorischen) Tiefe kommende ‚Innerlichkeit‘ des individuellen Subjekts in der Romantik schon erreicht ist, oder aber ob die ‚seelische Tiefe‘ der Stimme (Realismus) und die ‚körperliche Oberfläche‘ der Schrift (Klassik-Aufklärung) als unheimliche gegenseitige Spiegelungen gleichberechtigt nebeneinanderliegen. Im letzteren Fall würden sich die beiden Medien (noch) keineswegs in einer Hierarchie (gesprochene Sprache als ‚primäres‘, geschriebene als ‚sekundäres‘ Medium) befinden.⁵ Die von Bachtin hypostasierte ‚realistische‘ Stimme erscheint gerade deshalb in der Romantik noch als Medium, d.h. in ihrer Materialität vollgültig, da sie noch nicht mit jener Eigenschaft der immateriellen Tiefe bedacht ist. Die Schrift ist bei Gogol' eine unheimliche Spiegelung (und nicht etwa eine sekundäre Bearbeitung), da ihr die Autorität, ja gewissermaßen die Aura der Aufklärung noch anhaftet, von der der Romantiker aber gleichzeitig weiß, daß sie längst diskreditiert ist. Die Romantik ist dazu verdammt, die Aufklärung immer wieder auf- und abzuschreiben, und seine Haupttätigkeit besteht in der Reflexion über diesen Wiederholungszwang.⁶

Die hier in Anschlag gebrachte Medientheorie ist keine Zeichentheorie (weder eine kommunikationsorientierte wie die Bühlersche noch eine differenz-orientierte Saussuresche), denn die ‚Rückführung‘ des Mediums auf seinen ‚eigentlichen Sinn‘ (sei er ‚kommunikativ‘ oder nicht) löst gerade die Medialität, d.h. die sinnliche Materialität (im ‚Sinn‘) auf. Das *medium* ist nicht so sehr die *mes-*

*sage*⁷ (das würde es wieder ins Kommunikationsmodell einbinden), als ein Vorführrapparat für sinnessteuernde⁸ Signale.⁹ Unser Einsatz des Mediums geht also nicht in Richtung einer konventionellen ‚Medientheorie‘, die ein Beiwerk zur Kommunikationstheorie (d.h. als Konkretisierung der ‚vermittelnden Instanz‘ zwischen ‚Sender‘ und ‚Empfänger‘) wäre, sondern sieht in der Medialität eine von der Kommunikation abkoppelbare materielle Entität, die die durch die Wahl des Mediums getroffenen Vorentscheidungen bei den Sinneseffekten von Signalen unterstreicht.¹⁰

Die Eigenart der Medialität liegt jedoch auch nicht in der Verfremdung oder Entautomatisierung der Signifikation bzw. der Kommunikation, auch wenn die russische Formale Schule ohne Werk- und Zeichenbegriff ausgekommen und wohl gerade deswegen des öfteren auf mediale Aspekte gestoßen ist.¹¹ Auf dieses Problem kommen wir im Rahmen der *skaz*-Theorie zurück.

Im Hinblick auf Gogol‘ wäre der Ausgangspunkt unserer Überlegungen die These, daß sich die meisten Texte Gogol’s mit der Problematik der Wiedergabe (des ‚Originals‘) durch eine ‚Abschrift‘ befassen. Dies steht im größeren Zusammenhang der Frage der Adäquatheit verschiedener Medien als Mittel der Repräsentation in Gogol’s künstlerisch-ästhetischer Entwicklung. Diese Frage soll an Beispielen aus zwei verschiedenen Etappen diskutiert werden: den frühen Erzählzyklen der *Večera na chutore bliz Dikan’ki* (1831/2, im weiteren: *Večera*) und den ‚Zapiski sumasšedšego‘, einem Text aus der Sammlung *Arabeski* (1835).

Einer der wichtigsten Ansätze, der davon ausgeht, daß eine primäre Sprachschicht durch eine sekundäre wiedergegeben wird, ist die Theorie der russischen Formalen Schule zum *skaz*. In Prosatexten, die mit *skaz*-Verfahren arbeiten, wird die Performanz des mündlichen monologischen Erzählers (Intonation, Gestik, Mimik, Syntax, Lexikon) in einem schriftlichen Text simuliert.¹² Die *skaz*-Theorie enthält Momente einer Medientheorie, die als solche jedoch (meist auch von den Formalisten selbst) nicht wahrgenommen wurden. Des Weiteren möchten wir argumentieren, daß bereits das romantische Experimentieren mit dem *skaz* einen medientheoretischen Ansatz darstellt.

1. *skaz*-Theorien: ‚Reproduktion‘ vs. Halluzination eines ‚sprechenden Textes‘

Das distinktive Merkmal von Erzähltexten mit *skaz* ist die Tonspur. Beim Einsatz von *skaz* werden Ton-Spuren gelegt, die aber, im Gegensatz zum *sound track* eines Films auf keine datierbare analog-mechanische oder digitale Aufnahme (‚Erstschrift‘¹³) zurückgehen, sondern das Zurückverfolgen der Spuren (als reine ‚Zweitschrift‘) zur Aufgabe machen. Die Forscher der russischen

Formalen Schule sind – parallel zu den laut-experimentierenden Futuristen und Filmkünstlern¹⁴ – diesem medialen Sachverhalt auf der Spur gewesen.¹⁵

In seinem Aufsatz "Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist" (1918) geht B. Ejchenbaum (1969, 123) davon aus, daß „..der Erzähler sich auf irgendeine Weise in den Vordergrund schiebt, wobei er das Sujet eigentlich nur zur Verflechtung einzelner stilistischer Verfahren verwendet.“ Er unterscheidet zwischen "narrativem" und "reproduzierendem" *skaz*, wobei ihn v.a. der letztere mit seinen "komische[n] Artikulationen", "vom Lautlichen bestimmte[n] calembours" und "kapriziöse[n] syntaktische[n] Konstruktionen" (ibid., 125) interessiert. Ejchenbaum betont den Akt des mündlichen Vortrags, der beim Lesen eines Textes des "reproduzierenden *skaz*" halluziniert wird: "...ein solcher *skaz* will nicht bloß erzählen, nicht nur sprechen, sondern mimisch und artikulatorisch Worte reproduzieren, und Sätze werden nicht nur nach dem Prinzip logischer Rede ausgewählt und aneinandergekettet, sondern mehr nach dem Prinzip ausdrucks voller Rede, in der der Artikulation, der Mimik, den lautlichen Gesten usw. eine besondere Rolle zufällt." (ibid., 129) In den Passagen über die "Lautsemantik" der Gogol'schen Texte kann man einen Bezug des *skaz* zur futuristischen Nonsense-Wortkunst (*zaum'*), die ja ebenfalls ein bevorzugtes Analyseobjekt der Formalisten war,¹⁶ erkennen: "In der endgültigen Form ist dieser Satz weniger die Beschreibung des Äußeren als vielmehr ihre mimisch-artikulatorische Reproduktion: die Wörter sind ausgewählt und in eine bestimmte Ordnung gebracht nicht nach dem Prinzip der Bezeichnung charakteristischer Züge, sondern nach dem Prinzip der Lautsemantik. Die bildliche Vorstellungskraft bleibt unberührt (nichts ist schwieriger, glaube ich, als Gogol's Helden zu malen)." (ibid., 129)¹⁷ In diesem Abschnitt sind zwei Momente von Bedeutung: Erstens die Frage der "mimisch-artikulatorischen Reproduktion" (dazu s.u.), zweitens die These, Gogol's Texte würden keine "äußerem" (visuellen), sonderne lautliche Denotate haben. Sie ‚bilden‘ also keine Wirklichkeit ab, sondern "reproduzieren" ihre akustische Seite. In seinem Aufsatz "Ilijuzija skaza" (1918) tritt Ejchenbaum vehement für die Ohrenphilologie ein und leugnet das Skripturale des künstlerischen Textes rundweg: "Wir denken, daß der Schriftsteller schreibt. Das trifft aber nicht immer zu, und für den Bereich des künstlerischen Wortes gilt es meistens nicht." (Ejchenbaum 1969a, 161)

Das Interesse für die lautliche Seite des Zeichens, die sich in den *skaz-* und *zaum'*-Forschungen ebenso wie in den phonästhetischen und metrischen Studien der Formalisten finden läßt, gerät bei dem postformalistischen Theoretiker M. Bachtin zu einer Metaphorisierung des Auditiven in der literaturwissenschaftlichen Fachsprache. Überdies nimmt Bachtin eine Umwertung des formalistischen Begriffs des *skaz* vor. Er kritisiert in *Probleme der Poetik Dostoevskij's* (1929) Ejchenbaums Ansatz: "Er [Ejchenbaum] stellt überhaupt nicht in Rechnung, daß

der *skaz* in der Mehrzahl der Fälle vor allem Ausrichtung auf *fremde Rede* bedeutet und erst von daher, als Folge, auf die mündliche Rede". (Bachtin 1985, 213). Bachtin, der als Material v.a. Turgenev und Leskov heranzieht, behandelt den *skaz* als innersprachliche Heteronomie (Intertextualität); *skaz* sei eine "Ausrichtung [...] auf ein *anderes Wort*" (Bachtin 1985, 206) – ebenso wie Stilisierung und Parodie. Diese Verfahren würden mit dem "zweifach gerichteten Wort" (es weist sowohl auf den "Gegenstand" als auch das "andere Wort"; ibid., 207) arbeiten. Obwohl, oder vielleicht gerade weil Bachtins eigene Metasprache voller Metaphern des Lautlichen und Mündlichen ("Polyphonie", "Stimme", "Dialog") ist, bleibt die mediale Spezifik des (Gogol'schen) *skaz* unberührt.¹⁸

In den letzten Jahren wurden einige Versuche unternommen, den Begriff des *skaz* in einem neuen Licht zu sehen.¹⁹ In seiner auf Derridas *Grammatologie* gestützten Kritik des formalistischen²⁰ Phonozentrismus weist Vadim Lineckij zurecht auf Éjchenbaums Versäumnis hin, die "Aufgeschriebenheit" (*zapisanost'*) des Mündlichen zu respektieren: "Говоря об „иллюзии сказа“ (название статьи 1918 г.), Эйхенбаум продолжает все-таки мыслить его в модусе устной речи. А между тем записанность сказа (его „иллюзорность“) не есть нечто вторичное, но его конститutивный момент." (Lineckij 1993, 41-42) Allerdings hat bereits Viktor Vinogradov in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1925 die Unschärfe der Verwendung des *skaz*-Begriffs aus der linguistischen Perspektive korrigiert.²¹ Er wies u.a. darauf hin, daß das "lebendige Wort", als dessen "Synonym" der *skaz* gebraucht würde, "doch schon seit langem auch im Dialog" erklungen sei (Vinogradov 1969, 173). Ebenso wird der Begriff der "Intention auf die mündliche Rede" (*ustanovka*) kritisiert, denn Elemente der Umgangssprache seien in Textgattungen wie Memoiren und Tagebüchern, die man nicht mit dem *skaz*-Begriff belegen würde, zu finden (er nennt hier an erster Stelle Gogol's "Zapiski sumasshedshego"; ibid., 177). Zudem sei *skaz* umgekehrt "ohne spezifische Formen der mündlichen Rede" möglich (z.B. in Dostoevskij's *Idiot*). Im weiteren definiert er dann den *skaz* als "künstlerische Entsprechung zu einer der Formen mündlicher monologischer Rede", wobei er mit Hinweis auf E.F. Buddes *K istorii velikorusskikh govorov*, Kazan' 1896 ("Unsere Bauern führen keine langen Reden, Monologe findet man bei ihnen fast gar nicht") daran erinnert, daß der Monolog in der sprachlichen Tätigkeit des 'Volkes' eher selten sei (ibid., 179). Er widmet den verschiedenen Formen des Monologs besondere Aufmerksamkeit, und sieht den "Monolog narrativen Typs" als diejenige sprachliche Tätigkeit an, aus deren Imitation *skaz* erwächst. Immerhin macht Vinogradovs Beitrag auf die medialen Undifferenziertheiten, die (v.a. in Éjchenbaums) Texten zum *skaz* auffallen (und möglicherweise auch deren Anziehungskraft bedingen) aufmerksam (vgl. auch seinen Hinweis auf die Bedeutung der "Ohrenphilologie" für Éjchenbaum ibid., 171). Allerdings beschäftigt ihn, der v.a. die Fragen der

linguistischen Stilistik verfolgt,²² im Hinblick auf Gogol' weder die Problematik der Repräsentation noch die Stellung des Skripturalen im System der Medien.

Bezüglich der medialen Fragestellung und der Frage der Gogol'schen Mimesis im weiteren Sinne ist das erste Kapitel "Der Körper als der Spiegel des *skaz*" in M. Jampol'skijs *Demon i labirint* von Bedeutung. Jampol'skij (1996, 19) geht in seiner Auslegung von Éjchenbaums Begriff des "mimisch-deklamatorischen *skaz*" (Éjchenbaum 1969, 147) davon aus, daß das "Material des *skaz*" mit seiner "intonatorischen Erregtheit", den Klanggesten und seiner Ornamentalität die "Physis" des *skazitel'* reproduziere.²³ Jampol'skij glaubt, daß dieser *skazitel'*, den er in Anschluß an Éjchenbaum als Komödianten begreift,²⁴ in seinem Erzählten nichts ausdrückt und nichts abbildet (z.B. eine Fabel), nur das Komödiatische selbst. Darin erinnere er an den Mimen Mallarmés, der laut Derrida "die Referentialität mimiert. Das ist keine Imitation, sondern er imitiert die Imitation." (Jampols'kij 1996, 19). Hier wird also das wichtige Problem der Sinnes- und Körpersteuerung durch mündliche Sprache angesprochen; später wird es in ähnlichem Sinne um den Einfluß des Schreibens auf den Körper des Kopisten gehen.²⁵

Unserer Auffassung gemäß wird die Körperrede dieses (non-existenten) "Erzählers" jedoch weniger "reproduziert"²⁶ denn – wie bei einer Projektion eines Trickfilmbilds – als Phantom(hör)bild aus verschiedenen Elementen oft grotesker körperlicher Sprachlichkeit bzw. Redebegleitung (Stimme, Grimasse, Geste) zusammengesetzt.

Die Verkettung und Reproduktion von Signantes ohne Rekurrenz auf ein Signatum (es sei denn, es fungiere seinerseits als Signans, hätte also nur den Effekt des Signatum) ist ein Merkmal des Mediums in dem hier verwendeten Sinn – ebenso wie das Marionettenhafte, d.h. die mechanische Steuerung des Körpers durch Zeichenmaterial.²⁷

2. Večera: Die problematisierte Verschriftlichung volkstümlichen Erzählens

Das Medium, auf das das Interesse in den *Večera* gerichtet ist, ist zweifellos das gesprochene Wort. In einem geschriebenen Text wird die Performanz des monologischen Erzählens (Intonation, Gestik, Mimik, Syntax, Lexikon) simuliert (dies war unsere Definition des *skaz*). Gattungen der Folklore, die spezifisch orale Strukturen der Sprache versinnbildlichen, werden privilegiert: *byl'* (eine „wahre“ Geschichte), *skazka* oder ukr. *kazočka* (Märchen), *pribauka* (Scherzwort, Wortspiel), *pobasenka* (Anekdot) und die in "Soročinskaja jar-marka" implizit in den Mottos zitierten Gattungen: Legende, Volksskomödie, Sprichwort und Lied.

Das Ukrainische galt zu Gogol's Zeiten noch als Dialekt der großrussischen Schriftsprache, also als eine mündliche Variante des Russischen, die im Süden des Reiches gesprochen wird. Die Hauptfunktion des Ukrainischen, das in Gogol's Texten meist eine typographische Hervorhebung (Kursiva) erfährt, ist also seine Markiertheit in bezug auf die ‚schriftliche Schriftsprache‘ – es erscheint als ‚verschriftlichter Dialekt‘, und mit ihm das Volkstum, das ebenfalls in der Form von verschriftlichten oral tradierten Texten dem Leser zugänglich gemacht wird.

Man kann sich nun fragen, warum die Formalisten kaum Interesse für Gogol's ersten Erzählzyklus *Večera* gezeigt haben, obwohl gerade hier Probleme der künstlerischen Bearbeitung oralen ‚Materials‘ im Mittelpunkt stehen.²⁸ In seinem Aufsatz ‚Kak sdelana Šinel' Gogolja‘ arbeitet Éjchenbaum v.a. mit der im Titel genannten Erzählung (erwähnt werden auch zwei Texte aus *Mirgorod* und *Mertyye duši*), in ‚Illuzija skaza‘ spricht er von *skaz* in bezug auf den Protopopen Avvakum, auf Puškins *Povesti Belkina*, auf Leskov, auf Turgenevs *Zapiski ohotnika*, auf Belyj und Remizov. Gogol's frühe Erzählungen werden hier nur dahingehend erwähnt, daß Gogol' Rudyj Pan'ko ‚Märchen in den Mund legte‘, und ‚später‘ dann ‚besondere Formen des *skaz*‘ geschaffen hätte (Éjchenbaum 1969, 165). Gerade der erste Teil der *Večera*, der im Herbst 1831 gleichzeitig mit den *Povesti Belkina* (diese wiederum werden implizit von Éjchenbaum chronologisch als erstes *skaz*-Werk in der neueren Literatur angeführt)²⁹ erschien, ist jedoch Gogol's erster Einsatz von *skaz*. Die Frage ist also, wie sich der *skaz* in den *Večera* von dem in *Šinel'* unterscheidet. Uns scheint, daß der Hauptunterschied in der Ab- bzw. Anwesenheit der Erzählerfigur in der fiktiven Welt liegt.

Im Gegensatz zu den späteren *skaz*-Texten Gogol's (insb. *Šinel'*) ist in den *Večera* das Phantombild des *skazitel'* ein relativ ganzheitliches, den folkloristischen Erfordernissen entsprechendes: Es handelt sich bei dem volkstümlichen Erzähler, dem Diakon Foma Grigor'evič um einen Körper der dargestellten Welt mit einer Stimme (beschrieben durch Rudyj Pan'ko im Vorwort). Dies röhrt daher, daß die *skazitel'i* (als Signifikate der *skaz*-Texte auf der Non-fabula-Ebene) selbst Objekte der Beschreibung sind, also Teil der fiktiven Welt – im Gegensatz zu dem Er-Erzähler in *Šinel'*, über den der Leser nichts erfährt, außer aus den Indices, die wir aus seinem soziolektalen *skaz* herauslesen können.

Éjchenbaum betont in bezug auf *Šinel'*: ‚nicht ein volkstümlicher Erzähler, sondern ein Darsteller, fast ein Komödiant, verbirgt sich hinter dem gedruckten Text des ‚Mantel‘‘ (Éjchenbaum 1969, 147) Éjchenbaum deutet hier an, daß der ‚volkstümliche Erzähler‘ (das wäre Foma Grigor'evič) stärker personalisiert wahrgenommen wird, während das Generationsprinzip des *skaz* in *Šinel'* nicht mit einer integralen Erzählerfigur, eher mit einem Schauspieler, oder mit seinen verschiedenen Stilregistern als Rede-Masken verbunden werden kann.

Folglich ist die pure Medialität (die Halluzination einer plaudernden, *calembours* hervorbringenden oder pathetisch deklamierenden Stimme) in der Er-Erzählung *Šinel'*, in der keine Erzählerfigur (sondern nur ein Teil dieser Hypostase: die Stimme) als Signatum entsteht, stärker ausgeprägt als in den *Večera*. Wenn wir davon ausgehen, daß die *skaz*-Theorie tatsächlich eine Medientheorie *avant la lettre* ist, dann wäre so Ėjchenbaums Interesse für den ‚sprechenden Text‘ *Šinel'* erklärt.

Doch zurück zu den *Večera*, die ihrerseits als Erzählzyklus eine komplexe Struktur verschiedener Erzählsituationen und Erzählstile hat: In den Vorworten tritt Rudyj Pan'ko als Ich-Erzähler auf, in „Soročinskaja jarmarka“ und „Majskaja noč“³⁰ erzählt der *panič* in der dritten Person, in „Večer nakanune Ivana Kupala“ und „Propavšaja gramota“ erzählt Foma Grigor'evič in der ersten Person (in der Einleitung tritt Rudyj Pan'ko als Ich-Erzähler kurz auf); in „Noč' pered roždestvom“ und „Strašnaja mest“³¹ finden wir eine anonyme Er-Erzählung vor, in „Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška“ ist Stepan Ivanovič Kuročka der Er-Erzähler (hier tritt zum zweiten Mal im Rahmentext Rudyj Pan'ko als Ich-Erzähler kurz auf), und in „Zakoldovannoe mesto“ erzählt zum Schluß noch einmal Foma Grigor'evič in Ich-Form. Der Erzählstil von Kuročka enthält nur wenig *skaz* (diesen neutralen Typus kann man als *povestvovatel'* bezeichnen). Auf Rudyj Pan'ko und den Diakon Foma Grigor'evič trifft am ehesten der Begriff *skazitel'* zu (ihr Erzählen ist sowohl dem ‚mitteilenden‘ als auch dem ‚dramatischen Monolog‘ zuzurechnen; im Gegensatz zu Fomas Geschichten haben Pan'kos mehrseitige ornamental-digressive Plaudereien, die zu den reinsten *skaz*-Texten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören, keine *fabula*).³² Den *panič* und den nicht genannten Erzähler aus dem zweiten Teil kann man als ‚Barden‘ bezeichnen (im Sinne des ‚lyrischen Monologs‘³³). So ist es kein Zufall, daß am Ende der lyrisierten Erzählung „Strašnaja mest“ (II. Teil) ein blinder Banduraspieler (ein Äquivalent des ‚Barden‘) zu den Klängen seines Instruments die Geschichte von Ivan und Petro vorträgt. Auch der Held in der ‚Barden‘-Erzählung „Majskaja noč‘ ili utoplennica“ (I. Teil), Levko, der seiner Geliebten das Märchen von der Ertrunkenen erzählt, singt zur Bandura.

Bereits in den Vorworten zu den zwei Teilen des Zyklus präferiert der Herausgeber Pan'ko bestimmte Erzählstile (er lobt den volkstümlichen Foma Grigor'evič und tadeln die Buchsprache des *panič v gorochovom kaftane*: ‚Бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать – вычурно да хитро, как в печатных книжках!‘ Gogol' 1951, 14),³² die er in Opposition zueinander sieht. Wir haben hier also mit zwei Erzähltypen zu tun, die sich im I. Teil regelmäßig nach dem Kontrastprinzip abwechseln: *skazitel'* a (Vorwort I) – Barde w – *skazitel'* b (mit vorgeschaltetem *skazitel'* a) – Barde v (+ Barde w) – *skazitel'* b. Im II. Teil ist die Verteilung sequentiell gestaltet: *skazitel'* a – Barde w – *skazitel'* b – Barde v – *skazitel'* c.

zitel' a, (Vorwort I) – Barde x – Barde y (+ Barde z) – *povestvovatel'* (mit vorgesetztem *skazitel'* a) – *skazitel'* b.

In den Texten der *skazitel'* gibt es ausgeprägte *skaz*-Signale:³³ die Suffixe *-ka* und *-to* ("Рассказать-то, конечно, не жаль, да загляните-ка" Gogol' 1951, 119) sollen einen mündlichen Erzählduktus suggerieren. Eine ähnliche Funktion haben solche grammatischen Formen wie der Imperativ in "покажись только на глаза им" und Interjektionen wie *éch* (ibid., 119). Des weiteren gibt es lexikalische Signale des *prostorecie* wie *pušče* (ibid.). Oft wird der fiktive Zuhörer angesprochen ("батюшки мои" ibid., 11; "мои любезные читатели" ibid., 12; "Позвольте, этим еще не все кончилось" ibid., 76) und das eigene Gedächtnis thematisiert ("Что было далее, не вспомню." ibid., 76). Während in allen Erzählungen das Ukrainische in zitierten Texten (Mottos etc.) und den Repliken der Personen vorkommen darf, gibt in den *skazitel'*-Texten auch der Erzähler selbst ganze ukrainische Sätze von sich. Dies steht im Gegensatz zu den Texten der 'Barden', in denen ukrainische Ausdrücke als (meist auch ohne Glossar) verständliche Barbarismen im russischen Text eingegliedert werden (*parubok*, *divčina*, *galuški*). Solche vereinzelten Ukrainianismen, die inzwischen (z.T. auch durch Gogol') in die russische Literatursprache Eingang gefunden haben, dienen eher dazu, Lokalkolorit herzustellen, als daß sie eine verfremdende Funktion hätten, wie dies in den *skaz*-dominierten Erzählungen der Fall ist. Die längeren unübersetzten ukrainischen Passagen haben oft eine komische Klangwirkung.

In den Erzählungen der 'Barden', so z.B. in "Majskaja noč'", sind morphologische, syntaktische und lexikalische Indices der Mündlichkeit und des *prostorecie* selten. Auch wenn der Erzähler sich explizit an seine (an empfindsamer Literatur geschulten) Leser wendet ("Вам, наверно, случалось слышать где-то валящийся одаленный водопад" Gogol' 1951, 26) fehlt das eigentliche *skaz*-Moment. Allerdings gibt es in diesen weitgehend *skaz*-freien Texten doch einige Stellen, in denen die Illusion mündlicher, spontaner und volkstümlicher Sprache entsteht. Dies ist dann der Fall, wenn sich der Erzählertext an eine Personenperspektive annähert (das Verfluchen des roten Kittels durch die Händlerin in "Soročinskaja jarmarka": "Э, да это чортов подарок!" ibid., 45). Durch das Schwanken zwischen Personen- und Erzählertext innerhalb der einzelnen Texte und dem Wechsel von *skaz*-Erzählungen mit sentimentalisch stilisierten Texten kommt es zu jener Stilheterogenität, die in bezug auf die *Večera* oft festgestellt wurde.

Wie wird in den *Večera*, in denen es v.a. um die Erzählkunst zu gehen scheint, das Schreiben eingeführt, namentlich das Aufschreiben des Mündlichen? In der Einleitung zu "Večer nakanune Ivana Kupala", dem zweiten Text des I. Teils der *Večera*, wird namentlich um die wahre bzw. falsche Methode der Verschriftlichung mündlicher Erzählungen gestritten ("Плюйте ж на голову

тому, кто это напечатал! *бреше, сучий москаль.* Так ли я говорил? *Що-то вже, як у кого чорт ма клепки в голові!* Слушайте, я вам расскажу ее сейчас“, ibid., 58). Es entfaltet sich folgender Dialog zwischen Rudyj Pan'ko und Foma Grigor'evič, in dem der letztere abstreitet, daß der schriftliche Text seine Erzählung adäquat wiedergibt: „Постойте! наперед скажите мне, что это вы читаете?“ Признаюсь, я немного пришел в тупик от такого вопроса. „Как, что читаю, Фома Григорьевич? вашу быль, ваши собственные слова“. – „Кто вам сказал, что это мои слова?“ – „Да чего лучше, тут и напечатано: рассказанная таким-то дьячком.“ (ibid., 57-58) Rudyj Pan'kos Unverständnis über die Entrüstung des Diakons könnte zum einen belegen, daß der Unterschied zwischen der ersten gedruckten, von Svin'in redigierten Fassung der Erzählung in den *Otečestvennye zapiski*³⁴ und der Version in den *Večera* nicht so groß sein kann, wie dies v.a. die sowjetische Forschung betonte.³⁵ Rudyj Pan'ko ist sich offensichtlich bewußt, daß jede Verschriftlichung eine entscheidende Veränderung des mündlichen ‚Materials‘ ist. Die Möglichkeit der treuen Wiedergabe mündlicher Erzählkunst in ‚gedruckten Büchern‘ wird angezweifelt. Das ‚fehlerhafte‘ Aufschreiben der mündlichen Erzählung zwingt den Diakon, die gleiche Geschichte noch einmal zu erzählen – etwas, was er auf den Tod nicht ausstehen kann („он до смерти не любил пересказывать одно и то же“, ibid., 57). Rudyj Pan'ko merkt an, daß beim Nocheinmal-Erzählen der gleichen *byl'* diese von Foma Grigor'evič so stark verändert wird, daß eine neue Geschichte dabei herauskommt („Бывает, иногда, если упросишь его рассказать что съзнова, то смотри, что-нибудь да вкинет новое, или переиначит так, что узнать нельзя“, ibid.). Diese zweite Erzählung ist jedoch wiederum die Grundlage für einen neuen schriftlichen, den kanonischen Text - diesmal in der Redaktion von Rudyj Pan'ko, der über den ersten Redakteur (Svin'in) gestellt wird.

Als Fixierung der mündlichen *byl'* ist der schriftliche Text negativ markiert. Das Medium Schrift schneidet v.a. im Hinblick auf seine Unfähigkeit, Mündlichkeit abzubilden, schlecht ab – paradoxerweise erfährt der Leser davon aber gerade wieder aus einem gedruckten Buch, in dem durch die *skaz*-Verfahren versucht wird, die Differenz zwischen geschriebenem und gesprochenem Wort zu verwischen. Ein mediales Paradox. Der erste Abdruck des verschriftlichten Erzählens kann dann auch wieder als neue Provokation des mündlichen Erzählers verstanden werden: Die Schrift provoziert neue orale Erzählakte.

„Vereinfacht gesagt beruht die Speicherungstechnik oraler Gesellschaften auf Wiederholung, die von Schriftkulturen auf dauerhafter Speicherung.“ (Assmann 1995, 203) Wir sehen, daß dieser Grundsatz für die Situation in Dikan'ka nicht mehr gilt. Das Erzählen während der ‚Abende‘ („rituelle Kohärenz“) ist kein bloßes Wiederholen des Gleichen und die ‚dauerhafte Speicherung‘ („textuelle Kohärenz“) erweist sich als kurzlebig. Der hier inszenierte Zusammenprall von oraler und Schriftkultur ist also komplex, denn schließlich gehört der Diakon

Foma Grigor'evič, ein Angehöriger des (wenn auch niederen) Klerus, zu den *literati* (in "Večer nakanune Ivana Kupala" fehlt ihm zum Lesen lediglich die Brille; *ibid.*, 57).

Es fällt auf, daß viele Figuren in den *Večera* keineswegs Analphabeten sind,³⁶ jedoch ihre Fähigkeit des Schreibens in den Erzählungen nicht einsetzen (vgl. das auffällige Beispiel des seine Lese- und Schreibkünste nicht anwendenden *gramotej* in "Propavšaja gramota"; siehe Kap. 4.). Abschließend kann man sagen, daß das Medium Schrift in den *Večera* absichtsvoll ausgeblendet,³⁷ vergessen oder aber als Vorwand für sich wiederholende Mündlichkeit dient. Wie man sieht, ist die mediale Problematik auch in den weitgehend „schreiberlosen“ Texten wie den *Večera* vorhanden. Die Gestaltung der Erzähler- und Herausgeberfiguren als Aktanten und Verwalter des Medialen ermöglicht eine Reflexion der verbalen Repräsentation des Oralen.

3. Laut und Schrift in Gogol's Texten

Oben sind wir davon ausgegangen, daß das Signatum jedes *skaz*-Textes in erster Linie Stimme, Mimik und Gestik eines vorgestellten *skazitel'*, des romantischen Phantasiekonstrukts eines (klein)russischen volkstümlichen resp. städtischen Erzählers sind. Die reale mündliche Erzählung hat in den *Večera* dieselbe strukturelle Position der Nichtwirklichkeit bzw. Nachträglichkeit wie die vom Kopisten zu kopierenden Schriftstücke (als „Erstschriften“) in den „*Zapiski sumasšedšego*“. Während jedoch der schriftliche Text der frühen *skaz*-Erzählungen auf einen Effekt der Generation des oben beschriebenen Phantoms „Erzähler(stimme) als Personifikation des Volkskörpers“ angelegt ist, geht es in dem programmatisch skripturalen Text „*Zapiski sumasšedšego*“ um die Generation des sich verselbständigenden (verrückten) Schreibens, einer außer Kontrolle geratenen Schreib-Maschine. Signatum des Textes wird dann also das Schreiben und zwar ein solches, das aus dem als Kombinieren/ Abschreiben von vorgängigen Texten besteht.

Der Name der wichtigsten Schreiberfigur in Gogol's Werk ist Akakij Akakievič. Über Klanggestik und den hagiographischen Hintergrund dieses durch Reduplikation des Namens des Vaters entstandenen Namensgebildes wurde bereits viel geschrieben. An dieser Stelle soll uns aber lediglich der Bezug des hier verwendeten phonetischen Materials auf einen frühen Text des Autors interessieren, der eine Bedeutung des Namens Akakij Akakievič im Werk Gogol's aufschlüsseln kann. In der Schlußszene der ersten Erzählung des II. Teils der *Večera*, Erzählung „Noč' pered roždestvom“ bezeichnet das Wort *kaka* auf ukrainisch den Teufel ("Он бачь, яка кака намалевана!" Gogol' 1951, 243).³⁸ Der Schreiber Akakij Akakievič hat also ohne Frage etwas Teuflisches

an sich (zumindest sein Name aus der Perspektive der *Večera*). Die Lust am Abschreiben, die der ansonsten asketische Akakij Akakievič verspürt, und die Sehnsucht nach dem neuen Mantel wirft ein dämonisches Licht sowohl auf das Abschreiben³⁹ als auch auf die Textur (das Gewebe der Erzählung/ des Mantels).

Die Schrift ist jedoch keinesfalls das einzige Medium, das aus ethisch-religiöser Warte negativ bewertet wird. In den frühen Erzählungen, wo es kaum um das Schreiben geht, fällt das Odium des Sündigen (Teuflischen) auf andere phänomenale Formen des Sprachlichen. Zwar gibt es durchaus einige Stellen in den *Večera*, in denen verschriftlichte Mündlichkeit explizit abgelehnt wird (bereits im ersten Satz des ersten Vorworts⁴⁰), allerdings bedeutet dies nicht, daß die in den Texten dargestellten Formen oraler Sprachlichkeit (Rede, Lied, Vers, Märchen)⁴¹ oder aber nichtsprachlicher Signifikation (Ikone, Gemälde, Fresko) automatisch eine positive Wertung erhalten.

Gary Cox⁴² weist in seiner Untersuchung der *Večera* auf die sexuelle (d.h. bei Gogol' diabolische) Besetzung von auditiven Sinneswahrnehmungen, v.a. angst-einflössender Geräusche, hin. In "Majskaja noč'" ist z.B. die Rede von der fröhlichen Musik der jungen Leute als "Tönen, die immer mit Trostlosigkeit verbunden sind".⁴³ In der Erzählsammlung *Mirgorod* läßt sich ein wachsendes Unbehagen an akustischen Phänomenen feststellen:⁴⁴ In "Starosvetskie pomeščiki" kündigt eine unheimliche Stimme, die eines Namens ruft, den Tod an. Bereits Luizas "Reden der Liebe" in Gogol's Verspoem *Ganc Kjuchel'garten* (1829) ähnlich wie das Flüstern der im Schlaf den Namen des Geliebten aussprechenden Ganna in "Majskaja noč'"⁴⁵ sind mit einem in Gogol's Werk ambivalent gewerteten Bereich assoziiert: der weiblichen Stimme als dem Instrument sexueller Kontrolle durch die (matriarchale) Familie und Dorfgemeinschaft. In diesen Bereich gehört auch die Instanz des volkstümlichen Erzählens (verbunden mit den *večera* und *posidelki* der Mädchen am Spinnrocken). Sowohl die kulinarische Befriedigung (vgl. Drubek-Meyer 1992) als auch die Lust am Palabern sind auf eine regressive, oral-fixierte, von der Mutter gespendete Erotik zurückzuführen. Die Stimme wird als weibliches Organ empfunden, das Lust sowohl hervorruft/spendet als auch oppresiv kontrolliert. Die an mündlicher Sprache orientierten ländlichen Erzähler repräsentieren den mütterlich-ukrainisch-dörflichen Bereich, der immer einen potentiell oppresiven Charakter hat.

In den frühen Texten überwiegen Erzähler (sowohl die provinziellen *skaziteli* als auch die von der Belletristik angesteckte 'Barden'), deren Erzähl-Ethos eine Stilisierung folkloristischer Rede-Genres ermöglicht, während die Schreiber erst in den urbanen Erzählungen auftauchen. Dies ist bereits in den beiden medien-spezifisch programmatischen⁴⁶ Titeln der Gogol'schen Zyklen vorgegeben: Die *Večera* als Begriff für gesellige Winterabende auf dem Dorf, auf denen Märchen und Geschichten erzählt werden (vgl. die Beschreibung der *večernicy* im Vor-

wort, die das akustische und fabulative Moment dieser Zusammenkünfte betont: "...смех и песни и слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум... Это у нас *вечерница!*! Чего только ни расскажут", Gogol' 1951, 12; kursiv im Original), *Arabeski* als eine Bezeichnung, die auf Grenzbereiche der Schrift verweist.⁴⁷

Wie unterscheidet sich nun die orale Welt der *Večera* von dem skripturalen Milieu der *Arabeski*?

Der volkstümliche Erzähler Foma Grigor'evič ist weder der Urheber des *skaz* (dies ist bis zu einem gewissen Maß der „Aufschreiber und Herausgeber“ Rudyj Pan'ko)⁴⁸ noch ist eine etwaige reale mündliche Rede eines gleichnamigen Ukrainer das Vorbild des *skaz*, sondern vielmehr wird Foma Grigor'evič regelrecht vom *skaz* generiert (vgl. die Ausführungen zum phantomatischen Erzähler). Die Erzählerfiguren werden zu Funktionen verschiedener Erzählstile, mit denen Rudyj Pan'ko seine Kompositionsstrategien verfolgt.

Die „ukrainischen“ Erzählungen sind in einem markiert dörflichen und der hauptstädtischen Zivilisation fernen Bereich angesiedelt, der auch außerhalb der Reichweite desjenigen sozial-hierarchischen Systems zu sein scheint, in dem es ‚künstliche‘ Hierarchien gibt, die in dem Dispositiv der Rangtabelle festgehalten sind, und in dem sich die Schrift eine bedeutende Rolle zuschreibt. Deshalb ist es nur folgerichtig, daß Rudyj Pan'ko im Vorwort zum II. Teil das Ausbleiben eines Erzählers, des urbanisierten Poltaver *panič v gorochovom kaftane* mit seiner „manierierten Sprache“, mit Genugtuung registriert. Dieser gehöre zur verhaßten *znať*, da sein Onkel ein Kommissar war (das bedeutet: eine Position in der zaristischen, d.h. großrussischen, Verwaltung eingenommen hatte): „Я вам скажу, любезные читатели, что хуже нет ничего на свете, как эта знать. Что его дядя был когда-то комиссаром, так и нос несет вверх. Да будто комиссар такой уже чин, что выше нет его на свете.“ (Gogol' 1951, 139). Die fiktive Ukraine Gogol's erscheint also im Vergleich zum fiktiven Großrußland der späteren Texte als eine idealisierte Sphäre, in der der *čin* nichts zu sagen hatte, in der nur die persönliche Autorität des Einzelnen zählt (vgl. die Beschreibung der *važnost'* von Foma Grigor'evič im Vorwort zum ersten Teil der *Večera*). So ist es kein Zufall, daß *čin* anagrammatisch in *panič* zu finden ist (-nič ist ein Anagramm von čin⁴⁹), wird doch der manierierte Stil des *panič* ebenfalls mit dem urbanen Bereich verbunden.

In „Zapiski sumasshedshego“ (1834) tritt zum erstenmal eine Figur auf, deren Beruf es ist, schriftliche Reproduktionen von Vorlagen anzufertigen. Auch wenn bereits früher Schreiber und Schreibende vorkommen,⁵⁰ ist der im Titel als „Wahnsinniger“ Bezeichnete doch die erste professionelle Schreiberfigur.

In den „Petersburger Novellen“ ist die gesellschaftliche Position durch den Bereich der „Erstschrift“ bestimmt; der Rang (*čin*) des Helden ist mit seinem Schreib-Dienst im *departament* verbunden, genauer: Durch seine Tätigkeit des

Abschreibens von Vorlagen und das Anspitzen von Federn wird er als Adliger eines bestimmten Ranges definiert. Das Anfertigen von Schriftstücken in einer staatlichen Kanzlei parallelisiert die Tätigkeit des Schriftstellers, der ebenfalls im Dienste des Staates (dies sah Gogol' von Anfang an als seine Berufung an⁵¹) schreibt. In diesem Sinne sind also die Tätigkeiten des Schreibers (*perepisyvat'* und *poc' i n it' pero*) und des Schriftstellers (*pisat'* und *soč i n jat'*) nicht nur paronymisch, sondern auch durch ihre mehr oder weder direkte Beziehung zur zaristischen Rangtabelle, die ihre soziale Position (*čin*) bestimmen, verbunden. Auf der anagrammatischen Ebene gesellen sich hier auch die Schreiberlinge hinzu, die *soč i n iteli* von Theaterstücken, über der Tagebuchschreiber in seinem Eintrag vom 8. November schreibt: "Очень забавные пьесы пишут сочинители." Die *sočiniteli* übrigens sind es auch, die den Wunsch der Kaufleute, in den Adelsstand zu gelangen (also einen *čin* zu erhalten), bloßstellen ("...сынки их дебошичают и лезут в дворяне." Gogol' 1995, 114; "ноября 8").

In denjenigen ‚Petersburger Novellen‘, in denen Schreiberfiguren nicht die Haupthelden sind, geht mit dem Motiv des Schreibens (und Geld-Zählens) der *činovnik* einher – in ‚Nos‘ im Büro der Inseratannahme: "...седой чиновник, в старом фраке и очках, сидел за столом и, взявши в зубы перо, считал принесенные медные деньги. [...] чиновник, ставя одною рукою цифру на бумаге и передвигая пальцами левой рукой сва очка на счетах." („Nos“; Gogol' 1995, 37) Beamtentum und Schreiben wie auch Zählen bzw. Rechnen⁵² verschmelzen zum Dispositiv der ‚Erstschrift‘. Verstöße gegen die großrussische Schriftsprache (in den *Večera*) oder gegen die Orthographie und die Chronologie des Kalenders (in ‚Zapiski‘) sind Ausdruck eines subversiven Schreibspiels, das einmal das orale Vorbild, dann wieder die Geisteskrankheit als Motivation einführen.

Der Umgang mit dem Medialen in Gogol's Texten lässt sich also einer Periodisierung unterwerfen. Wie bereits angedeutet, legt Gogol' selbst mit den Paratexten⁵³ ‚Abende‘ resp. ‚Arabesken‘ (bzw. ‚Aufzeichnungen‘) eine solche Ausgerichtetetheit auf das mündliche Erzählen (das Klönen beim geselligen Beisammensein am Abend) bzw. das Schriftliche (die Arabeske als Grenzform der Schrift zum Ornament) nahe.⁵⁴ In den frühen, ‚ukrainischen‘ Erzählungen findet sich eine *ustanovka na ustnost'*. In ihnen stellt sich die Frage nach den stilistischen Möglichkeiten einer adäquaten Verschriftlichung mündlicher Rede, d.h. ihrer Reproduktion im *skaz*, die paradoixerweise mit einer Negation („Propavšaja gramota“) oder negativen Bewertung (im Rahmentext zu ‚Večer nakanune Ivana Kupala‘) des (Auf-)Schreibens einhergeht. Die Stilistiken des *skaz* selbst werfen die Problematik des medienüberschreitenden Repräsentierens auf und liefern mögliche Lösungen.

Geht es in den *Večera* um die Verschriftlichung (die Fixierung eines Mediums in einem anderem), liegt in den ‚Zapiski sumasšedšego‘ eine Dopplung,⁵⁵

eine ‚leere‘ Reproduktion des Mediums Schrift vor. Auch in *Arabeski* und *Šinel'* geht es auf der thematischen Ebene um das Abschreiben, das heißt das Reproduzieren eines Schriftdokuments durch ein zweites. Es findet keine Medientüberschreitung statt. Das Skripturale schlägt sich jedoch auch in Schreibspielen wie der Anagrammatik (*nos - son*; *čin - ničego*; *Akakij - kaka*) nieder.

4. Die verlorengegangene Schrift (“Propavšaja gramota”)

Als Beispiel für die *ustanovka na ustnosť* wählen wir zunächst die Erzählung “Propavšaja gramota”, die bereits ob ihres meta-medialen Titels (“Die verlorene Urkunde” bzw. “Das verlorengegangene Schriftstück”) auf sich aufmerksam macht.

In der Erzählung “Propavšaja gramota”, der vierten und letzten des I. Teils der *Večera*, steht das Erzählen zum einen bzw. die Verweigerung der Rede zum anderen in markierter Position. Die Fabula dieses kurzen Textes: Der Held der Erzählung, der Großvater des Erzählers Foma Grigor’evič, soll eine Urkunde des Hetmanns zur Zarin bringen; er näht das kostbare Schriftstück in seine Mütze ein. Auf dem Weg freundet er sich auf einem Jahrmarkt mit einem Zaporoger Kosaken an und tauscht seine Mütze mit ihm. Dieser Kosake hat dem Teufel seine Seele verkauft und bittet abends den Großvater, mit ihm zu wachen, um ihn vor dem sein Recht einfordrenden Teufel zu beschützen. Der Großvater schlafst jedoch ein, und der Kosake ist am nächsten Morgen (samt Mütze und Urkunde) verschwunden. Der Schankwirt rät dem Helden, seine Mütze im Zauberwald zu suchen. Stumme Gestalten weisen ihm im Wald den Weg in die Hölle, wo er bei einem Kartenspiel mit Teufeln und Hexen die Mütze zurückgewinnt. So gelingt es ihm, das Schriftstück doch noch nach Petersburg zu bringen und erhält von der Zarin eine reichliche Belohnung.

Das Erzählen, d.h. auch: das orale Medium, wird in den Texten, die von Foma Grigor’evič präsentiert werden, in besonderer Weise thematisiert. So beginnt “Propavšaja gramota” mit der rhetorischen Frage des Erzählers, ob er noch einmal von seinem Großvater erzählen soll: “Так вы хотите, чтобы я вам еще рассказал про деда?” (Gogol' 1951, 119). Danach folgen die Bemerkungen des Erzählers über die jungen Mädchen, die ihn täglich bitten, ein Schauermärchen zu erzählen: „Фома Григорьевич, Фома Григорьевич! а нуте яку-небудь страховинну казочку! а нуте, нуте!..‘ тара та та, та та та, и пойдут, и пойдут...”, auch wenn sie jedes mal aufs Neue vor Angst unter der Decke zittern (“каждая дрожит под одеялом” ibid.). Den Rahmen der Erzählung bildet also das Erbetteln von Schauermärchen, nach denen sich die Mädchen verzehren (“...расскажи ей страшную сказку да и только.” ibid., 120).⁵⁶ Diese Einrahmung ist eine Beschreibung der sinnes- und körpersteuernden Effekte des Erzählers und soll zugleich die Qualität des Erzählers belegen. Des weiteren wendet

sich der Erzähler an seine Zuhörer mit der Bitte, ihn nicht zu unterbrechen, da dies die Güte seiner Erzählung beeinflussen würde. Der kontinuierlichen Stimme des Diakons wird der Status eines Instruments der Sinnessteuerung zugebilligt. Ganz anders dem Schreiben, das in den ‚ukrainischen‘ Texten als Medium noch keine Körpersteuernde Fähigkeit hat.

Aus der Erzählung „Večer nakanune Ivana Kupala“ wissen wir, daß Foma Grigor'evič Großvater (wie dieser selbst) ein hervorragender mündlicher Erzähler war („Дед мой [...] умел чудно рассказывать. Бывало, поведет речь – целый день не подвинулся вы с места и все бы слушали.“ Gogol' 1951, 58). Vom Großvater (dem Helden der eigentlichen Erzählung) heißt es aber auch, daß er sich durch eine hervorragende Lese- und Schreibkundigkeit auszeichnete („Покойный дед, надобно вам сказать, был не из простых в свое время козаков. Знал и твердо-он-то и слово т и л у поставить. [...]. Ну, сами знаете, что в тогдашние времена если собрать со всего Батурина (bei Konotop) грамотеев, то нечего и шапки подставлять, – в одну горсть можно было всех уложить.“ Gogol' 1951, 120). Der Held, der explizit als *gramotej* bezeichnet wird, kann diese seine Fähigkeit jedoch nicht in Anschlag bringen. Man würde doch erwarten, daß ein Lese- und Schreibkundiger sich z.B. für den Wortlaut der Urkunde interessieren würde (wir erfahren ihren Inhalt nicht), oder daß seine auf umständliche Weise hervorgehobene *gramotnost'* anderweitig zum Tragen käme. Ähnliche Sujetfügungen werden jedoch markanterweise ausgespart, so daß man sich fragt, warum denn nun der Held als *gramotej* beschrieben wird. Eine weitere Negation der Schriftlichkeit schlägt sich in dem Faktum nieder, daß Foma Grigor'evič sich ausgerechnet an den Namen des Regimentschreibers (*polkovyj pisar'*), der seinen Großvater mit dem Kurierdienst beauftragt hatte, nicht erinnern kann („Тогдашний полковой писарь, вот нелегкая его вольши, и прозвища не вспомню... Вискряк не Вискряк, Мотузочка не Мотузочка, Голопуцек не Голопуцек... знаю только, что как-то чудно начинается мудреное прозвище...“ Gogol' 1951, 120). So wird das Schreiben metonymisch durch die Nichterurierbarkeit des Namens des Regimentschreibers, den der Erzähler außerdem zum Teufel schickt, durchgestrichen. Hinzu kommt, daß sowohl die *gramotej*-Stelle als auch der Versuch des Erzählers, den Namen des Regimentschreibers zu rekonstruieren, zu den ausgeprägtesten *skaz*-Passagen der Erzählung zählen; besonders bei der Aufzählung der kuriosen Namen und ihrer Verdopplung, die durch ihre Verneinung entsteht, kommt es zu den Éjchenbaumschen ‚komischen Artikulationen‘. Das aufschiebende Reden über das Schreiben und die Schreiber selbst ist also paradoxalerweise ein Generator des Gogol'schen *skaz*.

Umgekehrt nimmt das Motiv des oralen Erzählen sujetlenkende Funktionen an. Denn das Erzählen von wilden Geschichten ist nicht nur Thema des Vorwortes, sondern nimmt auch innerhalb der Erzählung über den Großvater selbst eine

wichtige Rolle ein. Der Grund für den Verlust der Mütze wird durch das Erzählen eingeleitet bzw. sogar motiviert. Zum einen durch die Gespenster, die aus dem [auch im Vorwort erwähnten] sinnessteuernden Erzählungen von Geistergeschichten stammen: Der schlaftrige Held, der Wache halten soll, sieht diese Vorboten des Schlafs bzw. Traums ("Вот и чудится ему, что из-за соседнего воза что-то серое выказывает роги..." Tут глаза его начали смыкаться так, что принужден он был ежеминутно протирать кулаком..." Gogol' 1951, 123-124). Zum anderen hatte gerade das ausgiebige Schwatzen (*kaljakat'*) des Zaporojer Kosaken mit dem Helden diesen von seiner eigentlichen Mission abgelenkt ("Пошли калякать, калякать так, что дед совсем было позабыл про путь свой" ibid., 121-122). Die Erzählkunst des Zaporogers wird als diabolische Eigenschaft charakterisiert: "Нашего запорожца раздobar взял страшный. Дед и еще другой, прилепившийся к ним гуляка подумали уже, не бес ли засел в него. Откуда что набиралось. Истории и присказки такие диковинные, что дед несколько раз хватился за бока и чуть не надсадил своего живота со смеху. [...] а вместе с тем становилась несвязнее и молодецкая мольвь. Наконец рассказчик наш притих совсем..." (ibid., 122). Als das teuflische Reden des betrunkenen Kosaken verstummt, wird es einige Seiten später von dem Rascheln der Blätter in dem verzauberten Wald aufgenommen; die aus Rand und Band geratene *mol'v* des Kosaken wird von den Baumkronen, die mit "berauschten Kosakenköpfen" verglichen werden, reproduziert: "деревья, что охмелившие козацкие головы, разгульно покачивались, шопоча листьями пьяную мольвь" (ibid., 126).⁵⁷ Das unheimliche Reden geht also auch auf die Natur über. Ein weiterer Erzählakt findet nach der Rückkehr des Helden nach Hause statt, als seine Ehefrau ihm von ihrem seltsamen Traum erzählt: "рассказала, как ей снилось, что печь ездила по хате" (ibid., 133). Nach dieser phantastisch-grotesken Binnerzählung gibt der Held seinen Besuch bei der Zarin zum besten ("Там навиделся дед таких див, что стало ему надолго после того рассказывать..." ibid.)

Wenn es in diesem Text einmal nicht um das ersehnte, das überschwengliche, das teuflische, das anekdotische und das anamnetische Erzählen geht, dann tritt sein Gegensatz ein, nämlich das absolute Schweigen, das nur durch den Einbezug eines anderen Zeichensystems durchbrochen werden kann, nämlich das des Geldes.⁵⁸ Der Held muß den wissenden Schankwirt ("Уж когда молчит человек, то, верно, зашиб много умом.") bestechen ("если бы дед полез в карман за деньгами" ibid., 125), damit dieser ihm hilft, die Urkunde wiederzufinden. Ähnlich verhält es sich, als er in den Wald kommt und die unheimlichen Gestalten um Hilfe bittet, die sich ebenfalls in tiefes Schweigen hüllen ("сидят да молчат, да что-то сыплют в огонь. [...] Смазливые рожи ничего, ничего и дед. Долго сидели молча. Деду уже прискучило..."; Gogol' 1951, 127 und "И на эту речь хоть бы слово;" ibid., 128). Erst als er den Kerberos-Gestalten sein

restliches Geld hinwirft, lassen sie ihn in die Hölle ein ("забрал в горсть все бывшие с ним деньги и кинул словно собакам им в середину," *ibid.*),⁵⁹ Das Nicht-Sprechen (das Schweigen des Schankwirts und der Gestalten im Wald) ist ein retardierendes Moment in der Handlungsentwicklung. Die Verweigerung des Sprechens oder Erzählens (wie vorher auch die *skaz*-Passagen über den Schreiber und die Schreibfähigkeit) ist ein Aufschub der Handlung.

Diese Erzählung ist meta-medial angelegt, und zwar gerade auch in dem von uns zu Anfang skizzierten nicht mit der Kommunikation selbst befaßten Sinne. Es geht in ihr zwar um einen Kommunikationsakt, jedoch nicht um die *message* selbst, auch nicht um den Kode, sondern um die Umstände der Übermittlung. Wir erfahren v.a. von den phatischen Schwierigkeiten des Boten im ‚höllischen‘ Kanal. In dieser Kommunikation sind Sender (der Hetman) und Empfänger (die Zarin) peripherie Gestalten, der Held mit der in seine Mütze eingenähten *message* jedoch steht als Mittler (Medium) zwischen den beiden im Zentrum. Sein Abenteuer macht deshalb ähnlich wie das Verfahren des *skaz*, und die Schreibfiguren in den späteren Texten, auf das rein Mediale aufmerksam.

In sternianisch fragmentarischer Form wird das Mediale auch in der dritten Erzählung des II. Teils ("Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška") entblößt. Das Ende des Textes ging verloren, da Rudyj Pan'kos Frau Teile der materiellen Erscheinungsform der Erzählung anderweitig verwendet hat. Die Buchstaben verlassen so ihr angestammtes Medium, das Papier, und finden sich auf der Unterseite von Piroggen wieder. Dieser (von einer Frau verschuldete) Mißbrauch von beschriebenem Papier, der mit der Inkorporation von beschrifteter Speise endet, ist eine besondere Form der Negation des Bereichs der Erstschrift und ihrer Attribute. Daß in den *Večera* das Essen (statt Papier) zum Medium von Erzählungen wird, unterstreicht unsere These von der *ustanovka na ustnost'*, die hier kulinärisch realisiert wird.

5. Erstschrift / Zweitschrift in "Zapiski sumasšedšego"

On errands of life, these letters speed to death.
Herman Melville, *Bartleby*⁶⁰

На похище ума нельзя нам отступать.
A.S. Puškin, "Poslanie cenzoru" (1822)⁶¹

Wir haben gesehen, daß der Ausschluß der Medialität aus der *skaz*-Diskussion zu Vezerrungen geführt hat. Ähnlich ist die Situation bei einer Lektüre der ‚Peterburgskie povesti‘ – zumal einer, die mehr oder weniger explizit von der Existenz eines ‚Petersburger Textes‘⁶² ausgeht –, wenn sie das Moment des Schreibens als solches nicht angemessen (und das heißt als Medium) analysiert.

Die "Zapiski sumasšedšego" zu lesen, ohne die Arbeitsweisen der Schrift selbst zu berücksichtigen, bedeutet, nicht einmal über den Titel hinauszukommen, der ja mit der Bezeichnung "Zapiski" bzw. "Kločki iz zapisok", wie die Erzählung bei der Ersterscheinung in *Arabeski* hieß, das Aufschreiben und den Effekt der Materialität der Schrift in den Mittelpunkt der Leseraufmerksamkeit rückt. Nicht irgendeine periphere Bemerkung, sondern der übergeordnetste Paratext gibt die unzweideutige Anweisung: Diesen Titel hat man als Schreibspiel und als Verweis auf ein Schreibspiel ernstzunehmen. Die hier genannte Differenz zwischen dem Schreiben und dem Metaschreiben, d.h. zwischen ‚Erstschrift‘ und ‚Zweitschrift‘ müßte im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen. Kurioserweise ist diese Differenz eigentlich von Anfang an im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gewesen, wenn man darauf hingewiesen hat, daß der authentische Mensch vom künstlichen Abschreiben getötet wird. Diese Differenz hat man aber in erster Linie medial zu beschreiben, auch wenn (oder vielleicht eben gerade deshalb, weil) die Schrift eine Sonderstellung unter den Medien einnimmt.

Wer heute noch glaubt, einen Versuch des Textes, auf die ‚sozialen Tränendrüsen‘ des Lesers zu drücken, ausmachen zu können,⁶³ hat den letzten Abschnitt nicht aufmerksam gelesen, und zwar nicht nur aufgrund des entsentimentalisierenden letzten Satzes über den "alžirskij dej",⁶⁴ sondern auch und v.a. aufgrund seines (pragmatischen) Quasi-Zitatcharakters, d.h. in seiner Eigenschaft als romantisch-ironischer Wiederholung des im Sentimentalismus (bzw. in der Spätaufklärung) Ernstgemeinten.

Kommen wir zum Titel zurück: Das hier benannte Schreibspiel besteht v.a. in der Vorführung eines als wahnsinnig (genauer gesagt: von einem Wahnsinnigen stammend⁶⁵) markierten Schreibens.⁶⁶ Liest man aber die ersten Sätze, so stellt man fest, daß das Schreiben bzw. das Schreibvermögen ein Thema ersten Ranges ist:

Что у тебя, братец, в голове всегда ерелаши такой? Ты иной раз метаешься как угорелый, дело подчас так спутаешь, что там сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера." Проклятая цапля! он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете и очищаю перья для его превосходительства. (Gogol' 1995, 110; "октября 3")

Auf die Bedeutung des Umstandes, daß hier erst einmal die Rede des anderen angeführt wird, wo es um das ‚eigene‘ Schreiben geht, werden wir später zurückkommen; dasselbe gilt für die Differenz zwischen dem (als mißlungen darstellten) Abschreiben und der (offenbar erfolgreich verlaufenden) Bereitstellung der Schreibutensilien. Wir halten im Moment lediglich den von Anfang an signalisierten, prominenten Stellenwert des Schreibmotivs fest.

Diese Tatsache hat viele (hermeneutische) Leser dazu verleitet, die ‚Schreiberfigur‘ zum eigentlichen Thema zu erheben, und zwar einer solchen, die v.a. in ihrer Eigenschaft als (immerhin adliger) sozial niedrigstehender und dementsprechend – auch durch das Schreiben – unterdrückter Person zu sehen sei. Unser Vorschlag ist es, die Schreiberfigur⁶⁷ einmal auszuklammern, und eine Schreiberfigur an ihre Stelle zu setzen, und zwar im Sinne der Tropisierung einer ‚Ausfertigung‘⁶⁸ durch eine andere. Nennen wir diese Figurierung ‚Schreiben über Schreiben‘, wobei sowohl das Schreiben über das Schreiben (Schreiben als Thema) als auch das Schreiben über dem Schreiben gemeint ist. Letzteres hat man im Sinne des Wieder- oder Beschreibens des Geschriebenen als ‚Zweitschrift‘ zu verstehen, durch die man die ‚Erstschrift‘ liest, wobei man sie auf keinen Fall auf eine valorisierende oder gar chronologisierende Hierarchie zurückführen sollte (im Falle der Hundebriefe ist die chronologische Reihenfolge ja umgekehrt; die ‚Erstschrift‘⁶⁹ geht aus der ‚Zweitschrift‘ hervor⁷⁰).

Wir sind davon ausgegangen, daß diese Differenz immer schon im Visier der kritischen Strategen war, allerdings im Sinne einer Hierarchisierung. Das Wiederschreiben wird oft als Gegenschreiben aufgefaßt, und zwar als Subversion der durch das Abschreiben ‚symbolisierten‘ ungerechten gesellschaftlichen Verhältnisse (Belinskij), als Bachtinsche Karnevalisierung der Machtverhältnisse (diese geht unmittelbar aus dem ersten hervor), als (gescheiterten) Durchbruch des ‚ühlenden‘ inneren Menschen, als ‚phantastische‘ Umdeutung der ‚normalen‘ Welt oder als Negierung der Schrift zugunsten eines anderen Mediums (des Bildes, der Mündlichkeit). Jedem genannten Fall liegt eine implizite vulgär-rousseauistische – d.h. eine das Ursprüngliche, Authentische, Natürliche zu Ungunsten der bösen Einflüsse der Kultur valorisierende – Zivilisationskritik zugrunde, die zwar ethisch makellos, aber weder dem Text adäquat noch im Text als nicht relativierte bzw. ironisierte ‚Aussage‘ vorhanden ist. Die ‚Aussage‘ des Textes ist unerreichbar, und zwar nicht deshalb, weil ein erhabener ‚innerer‘, dem verderbten Sprachmaterial unzugänglicher Bereich (im Sinne des Tjutčevschen ‚Мысль изреченная есть ложь‘) vorausgesetzt wird, sondern weil die Differenz zwischen ‚Erstschrift‘ und ‚Zweitschrift‘ jede Möglichkeit einer Aussage (auch im Sinne einer positiven oder negativen Beurteilung des Mediums) durchkreuzt.

Eine Lektüre der ‚Zapiski sumasšedšego‘ sieht sich v.a. einem Auf- und einem Abschreibesystem gegenüber, das sich, wie die gesamte Romantik, zwar gewissermaßen an der Schnittstelle zwischen der Ideologie der ‚Oberfläche‘ (Klassik-Aufklärung) und der der ‚Tiefe‘ (Biedermeier-Realismus) aufhält, aber vor allem eine Wiederholung der aufklärerischen ‚Oberflächlichkeit‘ ist, und zwar eine unheimliche Wiederholung.

Die Figur der Wiederholung muß aber noch präzisiert werden. An dieser Stelle wollten wir noch einmal auf den Aufsatz Lineckij zurückgreifen, in dem

diese Figur eine zentrale Rolle spielt. Die Éjchenbaumsche Auseinandersetzung mit Gogol' verknüpft er mit einem allgemeinen formalistischen Programm der Bestimmung der Literarizität der Literatur, die darin besteht, auf klassische formalistische Weise die *motivirovka* an die Stelle der *motivacija* zu setzen. Dieser Ansatz wird als "strukturalistisch" kritisiert, und eine alternative Gogol'-Interpretation vorgeschlagen, und zwar dahingehend, daß Gogol' nach wie vor die "literaturnost' literatury" vorführt, diese aber nun als "Vernichtung des Sinns" definiert wird. Wie Lineckij richtig beobachtet, steht nicht einmal der Tod als letzter Sinn dem Kopisten Akakij Akakiievich Bašmačkin offen: "...смерть – один из традиционных смыслообразующих факторов – не властна над Акацием Акакиевичем, земное существование которого стало знаком, который сам по себе есть ‚смерть реальности‘".⁷¹ Lineckij führt die sowohl in "Zapiski sumasšedšego" und in *Sinel'* im Mittelpunkt stehende Kopistentätigkeit an: "...копиист склонен трансцендировать (!) любой уникальный контекст..." (Lineckij 1993, 43).

So zutreffend diese metastrukturalistische Analyse des "strukturalistischen" Zugangs zu Gogol' auch sein mag, so sehr scheint es uns angebracht, die sich wiederholende Tätigkeit des Kopisten genauer zu betrachten. Es ist nämlich nicht nur die Thematisierung des Nicht-Ankommens der Zeichen beim ‚eigentlichen Sinn‘, die im Scheitern des mit dem neuen Mantel verbundenen Projektes der Erneuerung bzw. der Erlangung des Eigentlichen versinnbildlicht wird (wir setzen das soeben begonnene Zitat fort: "...копиист склонен трансцендировать любой уникальный контекст, навлекая на себя кражу обновки, возвращающую его к привычному повтору"), sondern auch und vor allem die Verkleidung des in der Tat leeren Sinns in einer ‚Schönschrift‘, die die diskursive Stellung des Medialen repräsentiert.

In "Zapiski sumasšedšego" wird die ‚Aufwertung‘ des Mantels nicht durch Ersetzen (Metapher), sondern durch Zerschneiden (Metonymie bzw. Synekdoche) angestrebt. Parallel dazu rückt das Motiv des falschen Abschreibens stärker in den Mittelpunkt.

Textsorten, die nach- und wiedergeschrieben werden, sind beispielsweise die Akte einer aufgeklärten Verwaltung, der sentimentale Brief und der Roman der Empfindsamkeit. In dieser Untersuchung ist auch der Umgang mit dem Medium Schrift im Zusammenhang mit einer Gesamtperiodisierung der medialen Arbeit Gogol's zu sehen.

Unter ‚medialer Arbeit‘ verstehen wir weder die Schreibpraxis noch eine Axiologie der Schrift, sondern eine Arbeit mit der Schrift, die einige spezifische Eigenschaften des Mediums Schrift – v.a. durch das Herausstellen der Differenz zwischen ‚Erstschrift‘ und ‚Zweitschrift‘ – unterstreicht. "Zapiski sumasšedšego" spielt nicht die Schrift gegen ein anderes Medium, sondern die Schrift gegen die Schrift selbst durch Wiederholung aus, und führt diesen ‚inneren Kon-

flikt' der Schrift (später wird er als permanente Mittelbarkeit besprochen) als ihr differenzierendes und dezentrierendes Merkmal vor. Dabei wird die Illusion der Abbildung der mündlichen Rede durch die Schrift (so hat man nämlich das wiederholte „ай, ай, ничего, ничего, молчание“ zu deuten)⁷² durchaus in die Rechnung einbezogen, aber keineswegs im Sinne eines Defektes der Schrift – eher im Gegenteil.

Die offensichtlichsten Beispiele der ‚Erstschrift‘ in ‚Zapiski sumasšedšego‘ sind:

- die Tätigkeit und Produkte des Abschreibens
- die Schreibutensilien bzw. deren Bearbeitung
- die ‚Hundebriefe‘
- Zeitungen und Zeitschriften
- explizite literarische Zitate (Nikolev, Grigor'ev)
- Bücher (z.B. im Dienstzimmer des Direktors)

Diese Varianten der ‚Erstschrift‘ werden von Anfang an thematisiert, beschrieben, zitiert und ‚analysiert‘, und zwar in der ‚Zweitschrift‘, die im Titel ‚Zapiski sumasšedšego‘ genannt⁷³ wird.

Den genannten Elementen der ‚Erstschrift‘ ist ein Merkmal gemeinsam: Sie sind institutionell gesichert, und zwar jeweils von den amtlichen Schreibregeln, den materiellen Dispositiven des offiziellen Schreibens, der Briefrhetorik, dem literarischen Kanon (Dramentexte, Bücher) und den Informations- und Zensurzwängen der periodischen Publikation. Man könnte nun zudem Schluß zu kommen, daß hier das Offizielle (Orthodoxe, Mächtige) ‚subversiv‘ gegen das Inoffizielle (Häretische, Machtlose) ausgespielt wird. Ohne diese mit Leichtigkeit auf die Fabula projizierbare (von Subversion und Ungerechtigkeit ist zwar auf der Ebene des Sujets nicht explizit die Rede) Deutung von vornherein in Abrede stellen zu wollen, möchten wir konstatieren, daß eine solche Auslegung das Spezifikum des Gogol'schen Textes verfehlt. Man darf sich die ‚Zweitschrift‘ nicht als eine ‚karnevalesk‘ Umkehrung der ‚Erstschrift‘ vorstellen.⁷⁴ Denn die Dynamik von ‚Erst- und Zweitschrift‘ ist in erster Linie medial zu erfassen.

Auch die oft zitierte und meist im Sinne der ‚sozialen‘ Auslegung gelesene (rhetorische) Frage ‚Отчего я титулярный советник, и с какой статьи я титулярный советник?‘ (Gogol' 1995, 119; ‚декабря 3‘), die unmittelbar vor der ersten Zeitungslektüre zum Thema Spanien gestellt wird – auf diese Frage nach dem Rang sowie auf die geographische Verortung kommen wir später zurück –, ist v.a. als Zusammenspiel der ‚Zweitschrift‘ und der (nur leicht) verdeckten ‚Erstschrift‘ Rangtabelle (*tabel' o rangach*) zu lesen.

Der Ausschuß des Wahnsinnigen aus dem Bereich der ‚Erstschrift‘ scheint ein Paradebeispiel für die aus der Geschichte des Wahnsinns hervorgehenden Diskursanalyse zu sein.⁷⁵ Aber auch jeder Versuch, zum ‚Wahnsinn selbst‘⁷⁶ zu gelangen, muß in jener Schriftdifferenz enden, die wir hier beschreiben. Es be-

ginnt damit, daß die Bezeichnung "сумасшедший" zweimal auf der Ebene der „Zweitschrift“ zu finden ist: einmal vor jedem Gedanken ans Irrenhaus, und das zweite mal in der Bezeichnung des Irrenhauses selbst. Im ersten Fall geht es um die Dienerin im Haus des Direktors, die der Tagebuchschreiber⁷⁷ um eine Audienz mit der Hündin Medži bittet): "Я думаю, что девчонка приняла меня за сумасшедшего, потому что испугалась чрезвычайно" (Gogol' 1995, 115; "ноября 12")

Im zweiten Fall wird die eigene Stellung in der Rangtabelle (bzw. deren Annahme) als Wahnsinn bezeichnet:

Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль? Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня в сумасшедший дом. (Gogol' 1995, 120; "год 2000 апреля 43 числа")

Die – besonders im zweiten Fall trotz des metonymischen Umwegs über den „Gedanken“ und das „Haus“ recht deutliche – Selbstbezeichnung bzw. -bezeichnung als „сумасшедший“ bzw. „сумасбродный“ ist nämlich eminent „schriftlich“ und metasignifikatorisch. Denn nicht nur dieser Gedanke an die eigene Adressierung im Datenverarbeitungssystem Rangtabelle, sondern jedweder Gedanke (*signifié*) an einen unvermittelten Gegenstandsbereich wird hier aufgeschoben und in eine *mise en abyme*⁷⁸ gegenseitiger Verweise geführt, die man als reine Differenz bezeichnen kann: Was aus der ‚realistischen‘ Perspektive wie die Relativierung der ‚psychischen Gesundheit‘ im Kontext der Lage der ‚kleinen Leute‘ aussieht, ist viel eher ein Spiel mit der Bezeichnung selbst (nach dem Spruch des Polonius in *Hamlet*: "Mad call I it; for, to define true madness / What is't but to be nothing else but mad?"). Indem die ‚Zweitschrift‘ des Tagebuchschreibers den Wahnsinn ‚beim Namen nennt‘, wird „сумасшедший“ zu dessen Namen, d.h. zu dessen Signatur – wie bereits der Titel sagt.

Nach einer genauen Analyse der im Mittelpunkt des Textes stehenden ‚Schriftdifferenzen‘ stellt man fest, daß kaum etwas nach dem ‚Schreiben über Schreiben‘ übrigbleibt. Der Frage, ob man diesen Umstand als ad-absurdum-Führen der (schriftlichen) Repräsentation, d.h. als Vorbereitung des Repräsentationsverzichts⁷⁹ einerseits, oder als ein lustvoll betriebenes Schreibspiel, d.h. als Aufstoßen des Fensters zu den unendlichen Gefilden des Schreibens aufzufassen hat – denn dies ist wohl die wichtigste (axiologische) Frage hinsichtlich der Repräsentation des ‚Außerschriftlichen‘ – wird man sich erst langsam nähern können.

5.1. „Erstschriften“

Wenn wir uns nun den „Erstschriften“ zuwenden, ist es in einem ersten Schritt wichtig, die offensichtlichen von den verdeckten zu trennen, obwohl sich diese Differenz in einem zweiten Schritt wieder auflöst. Denn die Thematisierung der Schrift-Wiederholung kann man auch auf die generelle Praxis der Erst- und Zweit-Schrift-Dynamik beziehen. Dies erlaubt uns, die Heterogenität der (v.a. pragmatischen) Beschaffenheit der „Erstschriften“ hinzunehmen, denn so gelesen sind sie auch als Hinweise auf die Präsenz dieser Dynamik auf den verschiedensten Ebenen zu betrachten.

5.1.1. Abschreiben als „Unterwerfung“

Die sujetbildende Komponente des Abschreibens ist offensichtlich, sind doch die berufliche Stellung und die damit verbundenen Ereignisse der Handlung mit der Tätigkeit des Protagonisten als Kopisten unmittelbar verbunden. Aber seine konstitutive Bedeutung auf einer höheren Ebene als derjenigen der narrativen Instanzen und Verfahren ist ebenso deutlich. Dies sieht man an der mehrfach determinierten Bezeichnung *zapiski*, die die erste Hälfte des Titels bildet. Denn die „Aufzeichnungen“, d.h. Tagebucheintragungen, die den gesamten Text ausmachen, sind zwar keine direkte Abschrift – jedoch sind sie Umschriften bereits vorgegebener Erstschriften, die mehr oder weniger offen angegeben werden. Darin liegt die „paradigmatische“ (d.h. alles andere unter-werfende und dadurch einen ordnendes *sub-iectus* ersetzende) Bedeutung der Abschreibetätigkeit des Tagebuchverfassers. An dieser diskursiven und medialen Wegkreuzung liegt auch seine Stellung bzw. Standortbestimmung (*poprišče*) seiner Tätigkeit.

Deshalb kann es auch nicht verwundern, daß die Abschreibetätigkeit des Tagebuchverfassers v.a. im falschen Abschreiben besteht (vgl. die weiter oben zitierte Kritik an der Genauigkeit des Abschreibers, aber auch die fehlerhafte Datierung des Tagebuchs selbst). Dies ist keinesfalls eine individuelle Interpretation bzw. Umdeutung – geschweige denn eine karnevalesk Umwerfung – des vorgegebenen Diskurses, sondern, im Gegenteil, der Versuch einer restlosen Verwandlung in eine Schreibutensilie der „echten Urheber“. Denn das Kopieren des Kopisten kommt, wie die im Titel genannten *zapiski*, nicht nur vom Weg des S i n n e s und des Verstandes ab (*s-uma-sšedšij*) und schaltet diesen aus, sondern besteht in einer direkten Applikation der „Erstschrift“ auf S i n n e und Körper. Der Kopist setzt sich dem Medium unmittelbar aus. Mit anderen Worten ist der Tagebuchverfasser bereits von Anfang an wahnsinnig (eigentlich ist dies die einzige mögliche Auslegung des Titels, es sei denn, man reaktiviert die partizipiale Bedeutung des Adjektivs, um einen Hinweis darauf herauszulesen, daß der Tagebuchverfasser erst hinterher wahnsinnig geworden ist⁸⁰), d.h. vom Sinn

abgekoppelt, und verfolgt die mediale (A)Logik bis zum bitteren Abschreib-Ende.⁸¹

So wird das Abschreiben zur Leitfigur bzw. Leitmetapher der Erstschrift-Zweitschrift-Differenz.

Aus dem eben Gesagten kann man die Sorge des Tagebuchverfassers um die Schreibutensilien ableiten. Ganz abgesehen von der offenkundigen Erzeugung eines Phallus-Ersatzes im Feder-Anspitzen, die ihn von jedweder möglichen Autorschaft⁸² ausschließt (dies wäre die sujetbildende Bedeutung der Tätigkeit), produziert der Tagebuchverfasser permanent neue mediale Doppelgänger,⁸³ die auf seinen eigenen Status als "Schreibinstrument" verweisen. Die Wiederherstellung der ‚stumpfen‘ Federn zeigt die mediale Arbeit als eine Art von ‚recycling‘, d.h. ‚Wiederverwertung‘ anstatt einer etwaigen ‚Wiederbewertung‘, wobei der im Begriff enthaltene ‚Wert‘ keine ‚Wertung‘ im Sinne von Sinngebung, sondern eine rein materielle und mediale ‚Valenz‘ bedeuten muß.

Eine analoge Tätigkeit stellt das Aufsammeln und die Wiedergabe der geräuschähnlichen Hundeäußerungen und abfallähnlichen Hundebriefe dar, deren sujetbildende Bedeutung nicht weiter begründet werden müssen. Um so einleuchtender ist ihre Funktion, wenn man diese ‚animalischen Erstschriften‘ in die Ökonomie der medialen Wiederholung einbettet, von denen der Tagebuchverfasser nicht umsonst schreibt "Эти письма мне все откроют." (Gogol' 1995, 116; "ноября 12").

Man darf erst einmal die Tatsache nicht aus den Augen verlieren, daß das, was wir im Abschnitt "ноября 13" lesen, aus lauter Abschriften bestehen muß, denn der Tagebuchschreiber überträgt die Hundebriefe in seine *zapiski*. Bei der Wiedergabe der Hundebriefe übt der Kopist also seinen Beruf aus. Der Hundenname "Fidel" mahnt regelrecht zur treuen (d.h. auch der Briefrhetorik entsprechenden) Wiedergabe. Und genau dies wird in den Einschüben des Abschreibers immer wieder in Erinnerung gerufen: "в почерке все есть как будто что-то собачье" (Gogol' 1995, 116; "ноября 13"); "чрезвычайно неровный слог" (ibid., "ноября 13"); "видно, что человек не писал" (ibid., 117; "ноября 13"). Die Eigenschaften der schriftlichen Variante der Sprache als Medium stehen also im Vordergrund, und geben den in den Briefen und den anderen Äußerungen des Abschreibers enthaltenen Selbstbezügen ihre ‚wahre Bedeutung‘: "Какой же бы это чиновник?" (ibid., 118; "ноября 13"). Die Antwort auf diese Frage ist in mehrfachem Wortsinn eine ‚Funktion‘ der Arbeit mit Erstschriften. Mit anderen Worten ist die Tatsache, daß das Abschreiben der Hundebriefe auf den Tagebuchverfasser als ‚Subjekt‘ hinausläuft, weniger aufgrund ihres sujetbildenden Charakters, d.h. als ‚wahnsinnige Handlung‘ von Bedeutung, denn als Exemplum des Abschreibens als ‚beruflicher Tätigkeit‘: Das Schreiben als vom Sinn und Verstand (*um*) immer schon Abgekoppeltes kommt hier zum Tragen.⁸⁴

Mit diesen Bemerkungen haben wir eine methodologische Stoßrichtung skizzieren wollen, die uns bei der Analyse der offenen ‚Erstschriften‘ perspektivreich zu sein scheint. Die anderen drei Erstschrift-Sorten, nämlich die Zeitungen und Zeitschriften, die unmittelbaren literarischen Bezüge und die ‚ausländischen Bücher‘ im Kabinett des Direktors. Sie bilden eine eher kulturologisch ausgerichtete Trias, die der soeben erläuterten rein medialen Trias zur Seite tritt und sie ‚kommentiert‘. Wir werden sie also nicht eingehend erläutern, sondern nur einige Bemerkungen zu den unmittelbaren literarischen Bezügen machen.

Was die Erwähnung der Komödien Grigor'evs und die Gedichte Nikolevs angeht, so müßte man v.a. den Verweis auf die Komödienkultur der Jahrhundertwende und des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, sowie die Eigenschaft beider erwähnten Werke, volkstümlich sein zu wollen hervorheben. Letztere Tat- sache nimmt jedem Versuch, unmittelbare *narodnost'* im Gogol'schen Text zu finden (und dies bezieht sich bei weitem nicht nur auf diesen Text) seine Spitze. Denn die Urteile des Tagebuchschreibers sind (falsche) kritische und philologische Bemerkungen, die mit dem Erlangen einer authentischen Volkstümlichkeit, geschweige denn mit ‚Realismus‘, nichts zu tun haben.

Insbesondere die Bezeichnung der Lieder N.P. Nikolevs als „...Пушкина сочинение...“, dieses falsche Abschreiben, mit dem Namen A.S. Puškins versehen, liefert weitere Facetten der medialen Wiederholung.⁸⁵ Nicht nur die Tilgung des echten Namens des Verfassers (die Verunsicherung der Autorschaft), sondern auch das Setzen des Namens Puškin als Akt des Wahnsinns will in unserem Sinne begründet werden.

5.1.2. Verdeckte ‚Erstschriften‘

Wir haben bereits angedeutet, daß das Abschreiben bzw. die Erstschrift-Zweitschrift-Dynamik durch die prominente Rolle bestimmter Erstschrift-Sorten signalisiert bzw. indiziert wird. Als Ziel dieses Signals bzw. dieses Index kann man ein relativ dichtes Netz von ‚Erstschriften‘ feststellen, deren Umschreiben und Abschreiben den Text regelrecht generiert.

Gerade die ‚verdeckten Erstschriften‘ belegen die Allgegenwart des Mediums Schrift, aber auch den illusorischen Charakter des ‚primären‘ Status dieser ‚Erstschriften‘.

- die (sentimentale) Handlung als wiederholt aufgeschrieben, d.h. als literarisches Zitat.

Sogar die wahrlich nicht aus der Tradition der spekulativen Intertextualitätsforschung kommende O.G. Dilaktorskaja (1995, 249) verweist auf den konventionellen Charakter der Handlung der ‚Zapiski sumashego‘ und schreibt von einer ‚traditionellen literarischen Kollision‘ die den Wahnsinn des Tagebuchschreibers ‚motiviert‘. Allgemein merkt sie an: ‚Тема безумия‘

в «Записках» ассимилировалась с подобной в современной ему литературе – русской и европейской – и в классической” (*ibid.*). Entscheidend in diesem Zusammenhang ist der Zitatcharakter der ‚emotionalen Höhepunkte‘ des Textes, d.h. der häufigen Abgänge ins erhabene Schweigen (“ничего, молчание”), die als Parodie des wiederholt sich selbst auferlegten Schweigebrots Hamlets (z.B. “But break, my heart; for I must hold my tongue” [I, 2, 159]) gelesen werden müssen. Aber auch die pathetische Anrufung der Mutter im letzten Abschnitt, der bezeichnenderweise durch den Hinweis auf den algerischen Dej (es handelt sich hier nicht zufällig um eine Marke auf dem Körper) gestört wird, ist als eine Arbeit mit der sentimentalens ‚Erstschrift‘ zu sehen.

- die Rangtabelle

Es ist von großer Wichtigkeit, daß der allesbestimmende Faktor in der *Fabula* (auch von den anderen ‚Beamten-Geschichten‘ Gogol’s) eine Reihe von Vorschriften bildet, die man explizit als solche charakterisiert: *tabel’ o rangach*.

Für diese ‚Erstschrift‘ gibt es folgende Schlüsselpassage, die ein emphatischer Hinweis auf den mysteriösen Grund des Schrift-Status des Beamten ist:

“Отчего я титулярный советник, и с какой статьи я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? (...) Да разве я не могу быть сию же минуту пожалован генерал-губернатором или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне хотелось бы знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?”

Aber auch der Kleiderdiskurs gehört hierher:

“Почел неприличным открыться тут же при всех; потому, что прежде всего нужно представиться ко двору. Меня останавливало только то, что я до сих пор не имею королевского к о с т ю м а . Хотя бы какую-нибудь достать мантию.” (Gogol’ 1951 II, 210 xx)

Durch die Verwendung des Begriffs *kostjum*,⁸⁶ der dem Tagebuchverfasser offensichtlich aus seinen Theaterbesuchen (vgl. den Eintrag am 8. November) bekannt ist, wird der größenvahnsinnige Anspruch auf den Thron sogleich durch den Tagebuchverfasser selbst verfremdet. Berufe, Namen, Ränge, und Titel sind durchweg nur auf Kostümierungen zurückzuführen. Ist einmal das richtige Kostüm vorhanden (wie z.B. bei dem Kammerjunker, der um Sofis Hand anhält), scheint sich auch alles andere wie von selbst zu ergeben. Die Gleichsetzung von gesellschaftlicher Stellung und *kostjum* ist auf ein Dienstadelssystem zurückzuführen, in dem jedem (zivilen) Dienstrang ein bestimmter militärischer Rang (angezeigt durch Details der Uniform) zugeordnet ist. Die soziale Abstufung ist also zugleich eine Kleiderordnung bzw. ein semio-

tisches System der Kleidung. Der "wahnsinnige" Schreiber begreift die Zeichenfunktion der Uniform, und entsprechend, des Rangs, im sozialen Gefüge nicht: "Я несколько раз уже хотел добраться, отчего происходят все эти разности." (Gogol' 1995, 119; "декабря 3") – er versteht nicht, woher "all diese Unterschiede kommen".

- der Name des Tagebuchschreibers

Es wurde bereits angemerkt, daß der von den meisten Forschern automatisch aus dem Mund des Irrenhauswärters übernommene Name "Popriščin" nicht ohne weiteres, d.h. unreflektiert, eingesetzt werden sollte, und zwar nicht nur deshalb, weil es sich um einen deutungsbedürftigen ‚sprechenden‘ (bzw. schreibenden) Namen handelt. Im gesamten Text kommen die Vornamen des Tagebuchschreibers (Aksentij Ivanovič) häufiger vor. Zweitens ist es wichtig, sich vor Augen zu führen, daß sich der Tagebuchschreiber in "Ferdinand" ‚umbenennt‘, was als Paradebeispiel der Erstschrift-Zweitschrift-Dynamik zu betrachten wäre, zumal dieser Name eine aus einer Zeitung herausgelesener und auf die eigene Person angewandter ist. Ganz in diesem Sinne kann man den ‚Erstschrift‘-Vorname Aksentij verstehen, denn es handelt sich hier um ein Anwachsen (Aksentij < Avksentij < gr. *auxano*, ‚wachsen‘) bzw. Erzeugung eines Supplements oder eines Mehrwertes, das im Übergang von ‚Erstschrift‘ zu Zweitschrift stattfindet.

Die Stelle, an der der ‚Erstschrift‘-Nachname des Tagebuchschreibers erscheint, ist daher um so merkmalhafter: „Поприщин! – Я ни слова. Потом: ‚Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин!‘ Я все молчу.“ (Gogol' 1995, 124; "число 25") Der Name "Popriščin" kommt ein einziges Mal vor – im Gegensatz zum zweimaligen "Aksentij" –, und zwar im vorletzten Abschnitt, ganz in der Nähe der Deformierung des Vatersnamens ("Ivanov" statt "Ivanovič"), also des *Nom-du-père* als ‚Erstschrift‘ im Sinne der Lacanschen "symbolischen Ordnung". Aber auch der von der Rangtabelle vorgeschriebene Titel wird im gleichen Atemzug genannt. Man darf diesen Satz nicht einfach als Zeichen des Wahnsinns deuten, denn das hieße, die Perspektive des Irrenhauswärters zu übernehmen. Das wichtigste Namenszeichen ist das wiederholt signalisierte Schweigen des Tagebuchschreibers. Der Tagebucheintrag überführt den sprachlichen Austausch mit dem Irrenhauswärter in einen Diskurs des Schweigens über den Namen bzw. des Namens als Schweigen, als eine Nullstelle.

- "Ты нуль, более ничего"

Dieser Satz, mit dem die Impotenz des Tagebuchschreibers von Seiten des Abteilungsvorstehers bescheinigt wird, kann man als Hinweis auf den Stellenwert des Subjektes und auf den Status des Abschreiberleibes als sinnloses

mediales Instrument verstehen. Wir haben hier also mit einer mehrdeutigen 'Erstschrift' zu tun.

Damit wird nämlich auch die Arbeit mit den Zahlen angegeben. Das falsche Schreiben der Daten am Anfang der "Zapiski sumasšedšego" erweist sich als eines der vielen Zentren dieses dezentrierten Textes, vom dem aus man den Umgang mit Schrift – hier mit geschriebenen Zahlen – analysieren kann. Das Sich-Verschreiben im Datum am Anfang der ‚wahnsinnigen Briefe‘ ist ein mehrfacher Verweis, nämlich:

1. auf eine intensive Arbeit mit der Zeitlichkeit der Signifikation, die auf einen Aufschub des Sinns hinausläuft,

2. auf eine Ermächtigung der Schrift, die die Selbsterennnung zum König erlaubt;

3. außerdem verleiht das Sich-Verschreiben dem Satz "ты нуль" (Gogol' 1995, 113) eine aufschlußreiche Bedeutung, denn nicht nur "Aksentij" (Raum als Wachstum) und "Popriščin" (Raum als Tätigkeitsfeld), sondern auch diese "Null" ist der dritte – der zeitliche – Bestandteil der ‚äußerlich auferlegten‘ Signatur („Erstschrift“), mit der der Tagebuchschreiber auf wahnsinnige Weise umgeht, indem er sie verräumlicht. Das Zentrum dieser Arbeit bilden sinngemäß die Abschnitte, die die ‚Daten‘ "Никоторого числа. День был без числа" und "... Числа не помню. Было черт знает что такое"⁸⁷ tragen. Hier zerschneidet der Tagebuchschreiber seine Dienstuniform, um als spanischer König zu erscheinen. Die Überhöhung durch Zer- und Wegschneiden ist eben jene Bewegung, die den Umgang des Tagebuchschreibers mit der Schrift am besten charakterisiert.

Deshalb bildet die Arbeit mit den geschriebenen Zahlen eine Überleitung zu den ‚Zweitschriften‘: In den falschen Daten entfaltet sich die gesamte Schriftproblematik.

Als weitere Faktoren der Erstschrift-Zweitschrift-Dynamik wären zu nennen:

- die weiße Haut bzw. die weißen Strümpfe der Sofi, die ein Schreiben auf die Haut suggerieren
- die Differenz *Ispanija/Kitaj*, die nicht nur das Verhältnis *pisanie*⁸⁸/čin anagrammisiert, sondern vor allem
- die vollständig medialisierte ‚politische Karte‘

Zur letzteren Problematik, nämlich dem, was man die mediale Kartographie des Textes nennen könnte, wollen wir Stellung nehmen, da hier einige Ungenau-

igkeiten in der Auseinandersetzung mit dem Gogol'schen Umgang mit dem Raum korrigiert werden können.

5.2. Die Gogol'sche Kartographie im Rahmen der Zweitschrift-Strategien

Dem Netz der offenen und geheimen ‚Erstschriften‘ entspricht ein entsprechendes Ensemble von Zweitschriften, die erst einmal als das Werk eines Wahnsinnigen (*zapiski sumasšedšego*) markiert werden. Die charakteristische Bewegung der ‚Zweitschrift‘ ist es, vom Geist und Sinn ‚abzusteigen‘ („с ума сойти“), was aber nicht mit einem ‚Ausstieg‘ aus der bösen Zivilisation in die ‚reine‘ Innerlichkeit verwechselt werden soll.

In dieser Komponente verdichten sich alle bisher besprochenen ‚Erst-‘ und ‚Zweitschrift‘-Strategien, bildet doch die buchstäblich unheimliche bzw. ungeheure Bewegung im geographischen Raum das (ebenso buchstäblich im Sinne der Auflösung oder Entgrenzung zu verstehenden) *denouement* des Sujets. Der Umgang mit dem geographischen Raum ist eine ‚Schriftkartographie‘, die eine ‚Erstschrift‘ der Weltkarte voraussetzt, auf der die historischen Zentren der Entgrenzung der kontingenaten Schriftzeichen (das arabisch-arabeske Spanien, das piktographische China) besonders auffällig markiert sind, um diese Karte in der ‚Zweitschrift‘ in die im vorigen Abschnitt erläuterte Bewegung des „с ума сойти“ einzubeziehen.

O.G. Dilaktorskaja (1995, 248) schreibt in unseren Tagen, aber noch ganz aus der realistischen Tradition heraus:

Мир Поприщина ограничен пространством Петербурга (жилье на петербургской окраине, департамент, Невский Проспект, театр, дом Зверкова и т.д.) и вместе с тем расширен до пределов России («Каспийское море»), всей Европы (Испания, Англия, Франция, Австрия, Германия), целого мира (Китай, Алжир), наконец, вселенной (Луна и ее обитатели).

Diese Ambivalenz wurde in Lotmans 1968 erschienenem Text zum ‚Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa‘ im Zusammenhang mit einer allgemeinen ‚Verwandlung des alltäglichen Raums (бытового пространства) in eine Funktion, in Nicht-Raum‘, die in den ‚Peterburgskie povesti‘ ‚besonders deutlich zu Tage tritt‘, denn hier ist ‚die Welt in ihrer territorialen Konkretheit erstarrt und eingeschlossen‘ (Lotman 1992a, 439). Die Schlußfolgerung für ‚Zapiski sumasšedšego‘ lautet folgendermaßen:

Это пространство небытия, и все в нем наделяется признаками, иметь которые одновременно можно только в состоянии небы-

тия. Так „Китай и Испания – совершенно одна и та же земля“, следовательно, не-земля (интересно, что доказывается это общностью, пускай мнимо, плана выражения: „я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай“; „Испания“ в „Записках сумасшедшего“, так же как и нос, совершенно теряет признак пространственности: „У всякого петуха есть Испания“, „она у него находится под перьями“ (*ibid.*)).

Diese Untersuchung Lotmans ist voller richtiger Beobachtungen, leidet jedoch unter Nicht-Beachtung der Medialität des Werkes. So sind dieses Spanien und dieses China tatsächlich virtuelle Länder – die Frage ist jedoch, auf welcher Basis und auf welche Weise die „räumliche Authentizität“ außer Kraft gesetzt wird. Die Virtualität des Raums in „Zapiski sumasshedsjego“ ist nämlich nicht auf ihr Nicht-Sein, sondern auf ihr Geschrieben-Sein, d.h. auf ihr Schrift-Dasein und auf eine Verräumlichung der Schrift auf Papier zurückzuführen. Gogol's kartographische „Schrift-Arbeit“ setzt in einer ironischen Überbietung des aufklärerischen Traums vom Sieg über die Natur und der Reiseliteratur der Aufklärung den materiellen Körper und seine gewöhnlichen Bewegungen außer Kraft. Das deutlichste Zeichen dafür ist das Tüpfelchen auf dem „i“, das unter der Nase des „Dej von Algiers“ bemerkt wird und dadurch zum letzten Mittelpunkt auf der kartographischen „Zweitschrift“ wird. Denn hier wird der menschliche Körper selbst zur Karte, zur geographischen Schreibfläche. Lotmans Bezeichnungen Nicht-Raum und Nicht-Sein zielen also in die richtige Richtung, erfassen aber nicht die ganze pragmatische und selbst-historisierende (eben romantische) Dynamik des Umgangs mit dem Raum, sowie mit ironisierten aufklärerischen Raum-Überwindungen.⁸⁹

Gerade die zuletzt angesprochene Frage nach den „Zweitschrift“-Kartografien, d.h. den „wahnsinnigen Schriftwanderungen“ nach Hamburg, China und Spanien, liefert das geeignete Material für eine Erläuterung der Frage nach der Repräsentation des „Außerschriftlichen“, und erlaubt uns, die vielbesprochene „Schreiberfigur“ auf eine dem Text adäquaten Weise zu beschreiben – nämlich im Sinne einer „Verkörperung des Wahnsinns“.

5.3. Schreiblust und/als Repräsentationsverzicht

Ironischerweise handelt gerade derjenige Text, anhand dessen der von der „Ohrenphilologie“ inspirierte formalistische *skaz*-Begriff entwickelt wurde, von einer leidenschaftlichen Schreiberfigur, deren einzige Freude das Kopieren von Schriftstücken ist! Akakij Akakievč Bašmačkin ist die vom Schreiben als reinem Medium am stärksten ergriffene Figur. In seiner Hand wird die Feder zu einem kalligraphischen Instrument, das voller Lust („он служил с любовью. Там в этом переписывание, ему виделся какой-то свой разнообразный и прият-

ный мир. Наслаждение выражалось на лице его;" Gogol' 1995, 90) arabeske Schriftzeichen vollführt. Das Schreiben ergreift seinen Körper so sehr, daß er sich selbst beim Abschreiben "mit den Lippen" (wohlgeimerkt stumm!) nachhilft, sodaß man von seinem Gesicht jeden einzelnen Buchstaben, den "seine Feder malte", ablesen konnte ("и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его." ibid.). War in den *Večera* der (schriftliche) *skaz* "der Spiegel des Körpers", liegt hier der umgekehrte Effekt vor: Der Körper wird zum 'Spiegel der Schrift', die auf eine solche Art und Weise zum 'oralen' Bereich (*guby*) zurückkehrt, die die eigentliche Fähigkeiten der Sprechwerkzeuge tunlichst vernachlässigt (Bašmačkin ist nicht sehr gesprächig⁹⁰).

Die unordentlichen und defizitären *zapiski* des wahnsinnigen Schreibers aus den *Arabesi* sind folglich eine Vorbereitung auf die erhabene Medialität der hohen Schule der Kalligraphie Bašmačkins. Das 'Unordentliche', 'Impotente' und Willkürliche, d.h. auch die arabeske Komposition, verzichtet sich in die "abwechslungsreiche und angenehme Welt" der geschwungenen Ober- und Unterränder der Buchstaben. Insofern der "wahnsinnige" Schreiber subversive Schreibspiele treibt, affirmsiert der akkurate Abschreiber die Welt des *čin* – eine Welt, die sich jedoch hinterrücks (wieder) in ein *ničego* transformiert.⁹¹ Eben in dem Jahr der Abfassung von *Šinel'* beginnt Gogol's Phase des Schweigens, des "ničego" (oder auch: "ай, ай, ничего, ничего, молчание"), er quittiert den Dienst an den *belles lettres*. Bemerkenswert ist, daß das mediale Sprungbrett in die post-literarischen Texte, in denen die Schrift zum Medium reiner Effizienz wird, das Schreiben eines der sinnlosen kalligraphischen Tätigkeit verfallener Beamter ist.

6. Gogol' formalistisch / Gogol' medial (Ausblicke)

Man könnte nun folgern, daß der *skaz* auf ähnliche Weise wie die offenen 'Erstschriften' in "Zapiski sumasžedšego" ein meta-mediales Signal ist, da er auf die generelle Reproduktionsdynamik mit Hilfe von Schriftkonventionen zur Abbildung der mündlichen Sprache verweist. Er ist also alles andere als ein Zeichen der Volksnähe oder Natürlichkeit. Vielmehr kann man ihn als Lektürevorschrift und als Modell der Verschriftlichung betrachten. Die *skaz*-Theorie ist also in der Tat eine Medientheorie ohne Beimengung einer Kommunikationstheorie. Da die *skaz*-Theorie als einer der Angelpunkte der russischen Formalen Schule anzusehen ist, hat dies auch Folgen für die Wissenschaftshistoriographie: Keine Kommunikationstheorie entwickelt zu haben, ist kein Manko des russischen Formalismus, sondern ein Vorgriff auf aktuelle Medienerkenntnisse.

Vielleicht erklärt dies auch das Interesse der Formalisten aller Phasen für Gogol', der in seinem Werk mediale Positionen entwickelt hat, die in ihrer Ge-

samtheit eine Komplexität aufweisen, die es mit vergleichbaren Theorien in unserem Jahrhundert aufnehmen kann.

An der Überführung der Rede in Schreiben bzw. der Wiederholung der Rede im/als Schreiben haben unzählige Mythologien und Ideologien, aber auch selten hinterfragte Axiologien sprachwissenschaftlicher Positionen ihren Ausgangspunkt genommen. Wir hoffen, eine erhöhte Sensibilität für etliche ‚Selbstverständlichkeiten‘ bei dieser Re-Produktion geweckt zu haben; deshalb haben wir das Mediale in den Mittelpunkt gestellt und gleichzeitig als kommunikativ-„vermittelnde“ Instanz fundamental problematisiert.

A n m e r k u n g e n

- 1 Unsere Verwendung des Begriffes Medium ist an der Darstellung bei J. und A. Assmann (1995, 201) orientiert, die Medien als „Aufzeichnungs-, Speicherungs- und Übertragungstechnologien“ definieren. Sie benennen zwei medientheoretische Ansätze, die seit den sechziger Jahren die Diskussion bestimmen: Zum einen die mit M. McLuhan verbundene Toronto-Schule und zum anderen die französische poststrukturalistische Schriftphilosophie, die von einer „unhintergehbar Medialität der Schrift“ ausgeht (*ibid.*, 202). Obwohl A. und J. Assmann von einer „Archäologie der literarischen Kommunikation“ ausgehen, ist es fraglich, ob die „Literaturwissenschaft als Ingenieurwissenschaft“ allein unter dem Aspekt der Kommunikation betrieben werden kann. Der Kommunikationsbegriff wird v.a. von den Vertretern der Schriftphilosophie, sei es Lacan, Foucault oder Derrida, problematisiert.
- 2 Wir haben es hier also mit einem Spezialfall der Intermedialität zu tun. Letzterer Begriff wurde bisher gewöhnlicherweise auf das Verhältnis zwischen Wort- und Bildkunst (vgl. Hansen-Löve 1982) oder zwischen modernen technischen Medien wie z.B. Fotographie und Film (vgl. Paech 1997, der auf Hansen-Löve aufbaut und einen Überblick über die intermediale Forschung gibt) appliziert. Auch Marshall MacLuhan behandelt Mündlichkeit und Schriftlichkeit v.a. im Bezug auf ihre Rolle in den technischen Medien und als Funktion der Differenz Schrift-Bild. In seiner Arbeit „Kultur ohne Schrift“ aus dem Jahr 1953 schreibt er vom Fehlen der Gestik und Mimik im „abstrakten Medium des gedruckten Wortes“ (McLuhan 1997, 73) und von der Zufucht des „technologischen Menschen“ bei der „visuellen Metapher“, die er mit „Piktogrammen“ vergleicht. Lediglich Kittlers *Aufschreibesysteme* (1987a) enthält erste Ansätze zu einer Mediatisierung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Kittler hat inzwischen diesen Pfad in Richtung Computer-Analyse verlassen. Derridas Logos-Graphe-Differenz ist zwar für unsere Sichtweise konstitutiv, ist aber nicht medial ausgerichtet.
- 3 Die Beschäftigung findet sowohl in seinen literarischen als auch in den theoretischen Texten statt. So ist z.B. der Aufsatz „Skul’ptura, živopis’ i muzyka“ in *Arabeski* nichts anderes als eine teleologisch verbrämte Axiologie dreier

Künste im Hinblick auf ihre Medialität, d.h. die Beschaffenheit des von ihnen verwendeten Materials bzw. dessen unmittelbare Wirkung auf den Rezipienten.

- 4 Damit wollen wir allerdings nicht sagen, daß letztere irrelevant seien. Im Gegenteil sind, wie F. Kittler (1985a) zeigt, die Vorstellungen, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Apparate Filmkamera bzw. -projektor, Grammophon und Schreibmaschine hervorbringen, auf eine ‚mediale‘ *formation discursive* zurückzuführen, die bereits vor der Erfindung dieser Techniken (in der Literatur etwa im Übergang vom ‚Realismus‘ zum ‚Naturalismus‘) existiert. Die Entstehung der Apparaturen stellt den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung dar, an der auch die romantische Literatur beteiligt ist, allerdings nicht als Brutstätte des ‚Realismus‘, sondern vielmehr als Exerzierplatz für Medieneinsätze, die vom illusionistischen Realismus gewissermaßen ungeschehen gemacht wurden (das war seine wichtigste ‚Illusion‘, von der alle anderen abhingen: die Illusion der ‚Natürlichkeit‘, die ironischerweise vom ‚Naturalismus‘ wieder relativiert wurde).
- 5 Vgl. die spätere Arbeit Kittlers zur ‚romantischen Datenverarbeitung‘ (1987).
- 6 Vgl. Meyer 1995a. Hier wird mit der Derridaschen (1987) Terminus *retrait* als Entzug und gleichzeitig als eines doppelten Zuges operiert, um die Beziehung zwischen Aufklärung und Romantik zu erfassen.
- 7 McLuhan selbst hat sein berühmtes Schlagwort aus *Understanding Media* (1964) im mit Quentin Fiore verfaßten Text *The Medium is the Message. The Inventory of Effects* (1967) umformuliert. Im ersten Text ist das Medium dem Bachtinschen ‚geronnenen Inhalt‘ – evtl. mit einem Schuß Wölfflinischen Flächen- und Liniendenken – gewissermaßen analog (vgl. z.B. die Formulierung ‚Die Botschaft des Mediums Film ist die des Übergangs von linearer Verbindung zur Gestalt.‘ – McLuhan 1997, 115). In einem anderen Kapitel mit dem Titel ‚Das gesprochene und geschriebene Wort‘ operiert er mit der konventionellen Opposition zwischen der phonetischen Schrift der Zivilisation und ‚sinnlicheren‘ Kommunikationssystemen der Urvölker (ibid., 130ff.). In *Das Medium ist Massage* macht McLuhan zumindest den zaghafte Versuch, das Medium als Affekterzeuger (‘Alle Medien massieren uns gründlich durch‘ – ibid., 158) zu behandeln. Im Jahre 1978 schreibt McLuhan in *Wohin steuert die Welt?* von der ‚Gewalt, die alle elektrischen Medien ihren Benutzern zufügen‘ (ibid., 216). Trotzdem bleibt es McLuhans Projekt, die ‚Botschaft‘ der Medien aufzudecken, ohne der Implikationen seiner Thesen vor dem Hintergrund der Geschichte der Rhetorik, der Sinnessteuerung und der Affekterzeugung (deshalb auch seine einseitige Fixierung auf die Erfindung des Buchdrucks als Epochenschwelle) gewahr zu werden.
- 8 Mit dem Hinweis auf die Sinnessteuerung wollen wir konstatieren, daß die Differenz zwischen Laut und Schrift auch aus der Sicht der Affekterzeugung bestimmt wird. Das bedeutet, daß der im 18. Jahrhundert stattfindende Über-

gang vom "Affekt" zum "Ausdruck" (vgl. dazu Campe 1990) in der Romantik außer Kraft gesetzt wird. Aus dieser Sicht kann man die Romantik als kurze Renaissance der Rhetorik vor ihrem endgültigen Untergang im ausdrucks- und darstellungsorientierten ‚Realismus‘ betrachten.

- ⁹ Aus medialer Sicht strahlt das Laut- bzw. Schriftmaterial in der Mitte von Bühlers dreieckigem Organon-Modell nicht wie eine kleine Sonne die drei Seiten einer Verstehens-Situation an, sondern will erst einmal für sich betrachtet werden. Dabei suggeriert das Wort Medium eine räumliche Metaphorik, nämlich dies des mittleren Glieds in einer wie auch immer gestalteten (kommunikativen) Kette, die wir erst einmal einklammern möchten. Und wenn das Medium auf etwas zurückgeführt werden soll, dann nicht auf die Differenz Signifiant-Signifié, sondern, gewissermaßen pragmatisch, auf die rhetorischen und diskursiven Praktiken, in die es eingebettet ist. Damit sollen weder Kommunikation noch Zeichen in ihrer Wichtigkeit abgewertet, sondern das spezifisch Mediale freigelegt werden, um dann später mit diesen Ebenen wieder verknüpft zu werden. Dabei wird die Kommunikation von der Sinnessteuerung und das Zeichen von der Abwesenheit eines ‚echten‘ Signifikats wesentlich tangiert.
- ¹⁰ Vgl. Samuel Ebersoles *Media Determinism in Cyberspace* (1995) für eine Zusammenfassung der Theorien des medialen Determinismus als Spezialfall (Ebersole schreibt von einem "subset") des technologischen Determinismus. Diese Position wird vom Autor so auf einen Nennner gebracht: "culture is shaped by technological developments, and more specifically by media technology". Unsere Frage ist, inwieweit die mündlichen und schriftlichen Varianten der Sprache als ‚kulturstiftend‘ im weitesten Sinne beschrieben werden können.
- ¹¹ Vgl. den von den Formalisten geprägten, das Mediale tangierenden Begriff der *faktura* (Hansen-Löve 1976, 93ff). Ebenfalls bedenkenswert ist, daß der Formalismus einen ersten Höhepunkt der Filmtheorie bedeutet (*ibid.*, 338ff); vgl. auch Šklovskij's Verallgemeinerung des Begriffs der Montage und Tynjanovs Drehbuch für die Gogol' Verfilmung *Sinel'* von G. Kozincev und L. Trauberg (1926).
- ¹² Diese Definition stützt sich in erster Linie auf Vinogradov (1969, 191), der *skaz* u.a. als "künstlerische Imitation der monologischen Rede" bezeichnet. Unter *skaz* verstehen wir immer ein Verfahren des künstlerischen Textes und nicht den realen mündlichen Erzählakt. Diese beiden Sachverhalte werden bei den Formalisten und späteren *skaz*-Theoretikern oft nicht genügend differenziert. Weitere wichtige Punkte in der Definition wären, daß die Redemanier, die im schriftlichen Text imitiert wird, auf einen Erzähler zurückgeht, zu dem sich der ‚Autor‘ stilistisch auf Distanz befindet. Der *skaz* ist meist nicht-standardsprachlich (dialektal, soziolektal).
- ¹³ Wir wollen von den Begriffen der ‚Erstschrift‘ und der ‚Zweitschrift‘ ausgehen, denn sie geben die im Mittelpunkt stehenden Momente der Reproduktion

und des Aufschreibens am besten wieder. Es ist kein Zufall, daß wir den an sich nicht existierenden Begriff ‚Erstschrift‘ von der ‚Zweitschrift‘ ableiten, denn es soll keineswegs die Vorstellung des Primären und Sekundären entstehen. Die ‚Zweitschrift‘ ist eine Wiederholung der ‚Erstschrift‘, die in der Eigenschaft des Mediums ihrerseits eine Reproduktion sein muß und als solche bei Gogol‘ vorgeführt wird.

¹⁴ N. Izvolov (1992) skizziert die futuristische Basis der Experimente des Trick-filmers M. Cechanovskij und des Komponisten A. Avraamov (Erfinders des „Welttonsystems“) mit künstlich generierten geometrischen Phonogrammen auf der Tonspur (wie klingt ein Dreieck oder ein Trapez?). Bei dieser ‚gezeichneten Musik‘ handelt es sich nicht um eine Aufnahme im Sinne einer ‚Zweitschrift‘. *Skaz* ebenso wie die „Sintonfil‘ma“ produziert nur den Effekt einer Aufnahme von Lauten. Generation einer synthetischen.

¹⁵ In der bisher detailliertesten Studie zu *skaz* bei Gogol‘ geht K. Thresher (1992) in die entgegengesetzte Richtung, indem sie den *skaz* immer auf einen identifizierbaren Erzähler zurückzuverfolgen sucht, und ihn damit personalisiert, ontologisiert und narrativisiert. Ihre Kritik an den Positionen der Formalisten, die auf den fehlenden Bezug zu einem mit Namen versehenen Erzähler hinauslaufen, beruht auf einer Reduktion des *skaz* auf ein narratives Verfahren, das die Komplexität des Schmidschen Modells jedoch nicht erreicht.

¹⁶ Hansen-Löve 1978, 105.

¹⁷ Auf das Fehlen des ‚Bildlichen‘ bei Gogol‘ hat vor Ejchenbaum bereits I. Mandel’stam hingewiesen, der als einer der ersten die Bedeutung der Lautebene für Gogol‘ s Stilistik erkannte. „Все слова, сочетание слов, предложения – и никакого образа. О воспроизведении явления, о реальной картине и помину нет.“ Über den Anfang von „Sorocinskaia jarmarka“ schreibt er: „Картины нет; чувство возбуждено, но созвучием слов – и только, потому что нет содержания.“ (Mandel’stam 1902, 23, 25)

¹⁸ Wie sehr der Terminus des *skaz* sich von der formalistischen Urhebern abgelöst hat, zeigt der Beitrag von Fryderyk Listwan, in dem als einzige russische Sekundärliteratur zum *skaz* Bachtins Arbeit zu Dostoevskij angeführt wird! Listwan unternimmt eine aufschlußreiche Gegenüberstellung der beiden in der russischen und polnischen Romantik der 1820er Jahre entstandenen bzw. wiederbelebten Genres des *skaz* und der *gawęda* (in der polnischen Prosa des 17. Jhs. entstandene Tradition der Erzählung im Plauderton). Als Gemeinsamkeit beider Gattungen nennt er die Verbindung mit der gesprochenen Sprache (Mündlichkeit), die „Organisation der Narration gemäß auditiven Kriterien“, die wertemäßige und stilistische „Distanz des Autors zum Erzähler“ (hier wird die Bachtinsche Orientierung auf das fremde Wort in Anschlag gebracht; Listwan 1991, 493), das phantastische und das märchenhafte Element, der nichtliterarische Charakter der Erzählersprache und das Anekdotische (Listwan 1991, 498).

¹⁹ Vgl. neben Listwan 1991 auch Thresher 1992 und Hodel 1994.

²⁰ Lineckis Polemik differenziert das Verhältnis des Formalismus und des Strukturalismus zur Mündlichkeit, der Phonologie etc. nicht genügend. Eine Unterscheidung der jeweiligen Behandlung der medialen Erscheinungsformen von Sprache ist ein Desideratum.

²¹ "Der Terminus ‚skaz‘ selbst erwies sich, da er als Synonym des nebelhaften Begriffes ‚mündliche Rede‘ auftrat, als bequemes Etikett, das den Forscher von weiteren Beobachtungen befreite." (Vinogradov 1969, 171)

²² Vgl. hierzu die detaillierte Darstellung bei Lachmann 1974.

²³ Der Titel des Kapitels müßte also eigentlich heißen: Der *skaz* als der Spiegel des Körpers.

²⁴ Setzt man den *skaz*-Erzähler mit einem Komödianten, d.h. (Schmieren-) Schauspieler gleich, bedeutet dies, daß der Erzähler, dessen *skaz* ein "reproduzierender" ist, mit der Vorstellung eines naturbelassenen kleinrussischen *skazitel'* nicht vereinbar ist. Trotz der Dominanz des narrativen *skaz* in den *Večera* verdankt sich die stilistische Vielfalt dieser frühen Erzählungen einem Komödianten bzw. einem Marionettenspieler (mit verschiedenen Puppen im Sinne von Sprechmasken).

²⁵ Die dualistische Komplementarität von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, wie man sie in der strukturalistischen Sprachwissenschaft und ihrer dekonstruktivistischen Modifikation vorfindet, spielt hier eine untergeordnete Rolle. Dieses Komplementaritätsdenken, d.h. die Auffassung der Differenz Mündlichkeit-Schriftlichkeit als eine Art Kompensationsgeschäft, macht sich in Hausendorf/Murašov 1994 bemerkbar. Dort werden die Möglichkeiten der beiden Varianten der Sprache hinsichtlich ihrer Möglichkeiten im Umgang mit den Sinnen (genauer gesagt: mit "anstoßiger Körperlichkeit") u.a. anhand der Prosa von Ju. Mamleev analysiert. Dort heißt es z.B.: "Grundsätzlich anders [d.h. als in der Mündlichkeit – N.D.-M. u. H.M.] stellt sich ... die Situation unter Schreibenden und Lesenden dar, deren Kommunikation nicht auf der Kopräsenz von Anwesenden beruht. (...) Dieser Sinnenverlust ermöglicht im Gegenzug einen prinzipiellen Sinn- und Bedeutungsgewinn, wenn in Schrift selbstbezogene, für Anwesende anstoßige Körperlichkeit dargestellt, auf der Bühne der Schrift in Szene gesetzt wird." (ibid., 20) Obwohl dieser Text entscheidende Elemente, nämlich die Beschäftigung mit Mündlichkeit und Schriftlichkeit und mit den Sinnen, mit unserem Ansatz teilt, besteht der entscheidende Unterschied darin, daß es bei Hausendorf/Murašov um die Abbildung der Sinne (u.a. mittels der Allegorie) geht, währenddessen es uns um die (Repräsentation der) Sinnessteuerung und Affekterzeugung durch Sprache in ihren zwei – keineswegs als dialektisch oder kompensatorisch aufgefaßten – Ausführungen geht.

- ²⁶ Man sollte nur dann von Reproduktion sprechen, wenn es tatsächlich eine „Vorlage“ gibt.
- ²⁷ Die Kulmination ist Tynjanovs *Podporučik Kiže*, in dem eine Person durch einen Schreibfehler geschaffen wird.
- ²⁸ Vinogradov dagegen erwähnt in seinem Aufsatz über den *skaz* und die formalistische *skaz*-Theorie die *Večera* mehrmals. So spricht er davon, wie dort “sprachliche Pathologie” (“Bewegung von Wortreihen, die nicht durch einen logischen Leitfaden gelenkt wird, sondern Sprünge und Brüche zeigt, langweilige Wiederholungen, die verschiedene Formen von Zerstörungen der Sprechfunktionen imitieren”) in ein “komisches Spiel mit sprachlichen Mißbildungen” mündet. “Eben diese stilistische Tendenz müssen wir bei Gogol’ in der Organisation des *skaz* ‚des närrischen Alten‘ Rudyj Ran’ko und seiner hinterwäldlerischen Freunde erblicken.” (Vinogradov 1969, 199). Offensichtlich sind Ukrainismen als Abweichung von der Literatursprache auch ein Teil dieser “sprachlichen Pathologie”.
- ²⁹ Laut Listwan (1991, 489) findet sich der früheste *skaz* in der russischen romantischen Prosa in Bestužev-Marlinskijs *Večer na bivuake* und *Vtoroj večer na bivuake* (erschienen 1823).
- ³⁰ Das spätere *skaz*-Erzählen bei Gogol’ ist eine Kombination aus dem dramatischen Monolog bzw. der *skaz*-Sprache und der heterogenen Komposition der Texte der ‚Barden‘. In den letzteren sind lyrische und sentimentalistische Passagen mit Situationskomik und “komischen Artikulationen” (Éjchenbaum 1969, 123) gemischt, die jedoch hier noch weitgehend auf die (teils ukrainischen) Dialoge und die Namen der Personen beschränkt sind.
- ³¹ Den Begriff des “lyrischen Monologs” benützt Vinogradov (1969, 183) in seinem Aufsatz von 1925 in Abgrenzung vom Monolog “mit überredendem Ton”, dem “dramatischen” und dem “mitteilenden” Monolog.
- ³² Zur Wertung der einzelnen Erzählerfiguren in den *Večera* vgl. die Kapitel “Der Herausgeber Rudyj Pan’ko und seine Erzähler” und “Rezepturen des Kochens und Schreibens” in Drubek-Meyer 1995.
- ³³ Zur Klassifizierung von *skaz*-Signalen nach grammatischen, situativen, semantischen, expressiven, allokativen und dialektalen Kriterien vgl. Titunik 1963, 39–41.
- ³⁴ Gogol’ hatte diese erste Fassung unter dem Titel “Basavrjuk, ili Večer nakanune Ivana Kupala. Malorossijskaja povest’ (iz narodnogo predanija), rasskazannaja d’jačkom Pokrovskoj cerkvi” in der Februar-März-Nummer der *Otečestvennye zapiski* 1830 anonym veröffentlicht.
- ³⁵ Vgl. die Polemik gegen den als “reaktionär” eingestuften Svin’in in Stepanov 1957, 46–79.

- ³⁶ Der Analphabetismus Levkos in "Majskaja noč'" ist sujettechnisch motiviert: Levko erhält eine *zapisočka* von der Ertrunkenen, die seine Heirat mit Ganna ermöglicht, kann sie aber nicht lesen ("Эх, если бы я знал грамоте!" Gogol' 1951, 113). Der Leser wird über den Inhalt des Schreibens im Unklaren gelassen, bis der Dorfschreiber das Schriftstück öffentlich und publikumswirksam vorliest. Das phantastische Moment ermöglicht die Wunscherfüllung Levkos. Die in holprigem Stil verfaßte *zapisočka*, die aus der übernatürlichen Sphäre kommt, ist sozusagen eine Niederschrift seines (unbewußten) Wunsches, seinem Vater, dem Dorfoberhaupt zu schaden (er wird in dem Brief als *staryj durak* bezeichnet) und Ganna, die seinem Vater ebenfalls gefällt, selbst zur Frau zu nehmen. Man darf jedoch nicht vergessen, daß der Status der *zapisočka* überaus unsicher ist. Es handelt sich hier um eine erträumte, dem Märchen entstiegene Erstschrift, deren reale Wirkung in der Erzählung nicht beschrieben wird.
- ³⁷ Auch in der Sujetfügung. Man vergleiche dagegen das die Liebesintrige auslösende Motiv des Schreibenlernens in Puškins "Baryšnja-krest'janka" in den *Povesti Belkina*.
- ³⁸ Eine umfangreiche psychoanalytische Begründung des teuflischen Charakters Akakijs liefert Rancour-Laferriere 1982.
- ³⁹ In differenzierter Form, die auch das Mediale berücksichtigt, vertritt zuletzt Jurij Murašov (1996) die These der Diabolisierung des geschriebenen Textes bei Gogol' (vgl. den Beitrag in dieser Nummer).
- ⁴⁰ "Еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарали пальцы в чернилах!" (Gogol' 1951, 11)
- ⁴¹ Eine Untersuchung der Rolle der Künste in Gogol's Erzählsammlung *Mirgorod*, die z.T. mediale Relevanz hat, findet sich bei Kornblatt 1991.
- ⁴² Cox über Foma Grigor'evič und den *panič*: "Both depict the same type of motionless panorama, punctuated by terrifying sound, and for both it is an occasion of terror. But for the sophisticated narrator it is explicitly linked with sex and death..." (Cox 1980, 224-225)
- ⁴³ "...парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием." (Gogol' 1951, 79).
- ⁴⁴ Kornblatt (1991, 12ff) findet in *Mirgorod* eine positive Wertung des Musikalischen (das kollektive und disharmonische [!] Kosakenlied). Eine vergleichende Analyse aller auditiver Wahrnehmungen steht jedoch noch aus.

- ⁴⁵ "окно было отперто; лучи месяца проходили чрез него и падали на спящую перед ним Ганну; голова ее оперлась на руку; щеки тихо горели; губы шевелились, неясно произнося его имя." (Gogol' 1951, 117)
- ⁴⁶ Der Titel *Mirgorod* dagegen hat ein thematisches Programm.
- ⁴⁷ Zur Definition der Arabeske als Übergangsphänomen von Ornament zu Schrift vgl. S. Kotzinger 1994.
- ⁴⁸ Dies kann man annehmen, da die einzige Erzählung der *Večera*, die vor dem von Rudyj Pan'ko ‚herausgegebenen‘ Zyklus schon einmal erschienen ist ("Večer nakanune Ivana Kupala"), tatsächlich wenig *skaz*-Elemente enthält.
- ⁴⁹ Spieker verweist auf die wichtige Beobachtung von D. Kujundžić, daß das Wort *čin* in "Zapiski sumasšedšego" mehrfach anagrammisiert wird. Das Manuskript von Kujundžićs Magisterarbeit über die "Zapiski sumasšedšego" (1988) war uns leider nicht zugänglich.
- ⁵⁰ Ein nicht-professioneller Aufschreiber mündlicher Erzählungen ist der Imker Rudyj Pan'ko aus den *Večera* (gerade seine eigene *skazka* veröffentlicht er übrigens nicht, wie er im Vorwort zum II. Teil der *Večera* bemerkt). Ein Hinweis auf seine Nicht-Professionalität ist des weiteren, daß das Gesinde auf seinem Hof sich ob seiner Bücher über ihn lustig macht. In *Mirgorod* werden Schreibakte der Helden zwar häufiger (z.B. das Notieren der Daten des Melonenessens), befinden sich aber immer an der Peripherie. Eine Schwellenposition nimmt "Vij" ein, wo der Einbruch der literarischen Bildung in die ukrainische Idylle zu ihrem Untergang führt. Der Zögling der Kiever *bursa*, ein Schüler der Philosophenklasse, muß im Kampf mit einem (von germanischen Märchen inspirierten) Erdgeist sein Leben lassen.
- ⁵¹ Vgl. z.B. den Brief an seinen Onkel P.P. Kosjarovskij vom 3.10.1827, in dem er als 18-jähriger die Jurisprudenz als denjenigen Bereich ansieht, in dem er "dem Wohl des Staates dienen kann": "Еще с самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, я пламенел неугасимою ревностью сделять жизнь свою нужно для блага государства, я кипел принести хотя малейшую пользу." (Gogol' 1940, 111)
- ⁵² *Skazka* ist im übrigen ein achaisches Wort für eine Volkszählungsliste ("Пувізские сказки, сказки народной переписи, именные списки всего наличного населения." Dal' 1882, IV, 190)
- ⁵³ Zum Begriff des Paratexts vgl. Genette 1987.
- ⁵⁴ Diese Periodisierung wird durch Gogol's Datierung des Aufsatzes "Skul'ptura, živopis' i muzyka" (erschienen in den Arabeski 1835) mit dem Jahr 1831, also der Entstehungs- und Publikationszeit der *Večera*, untermauert. In diesem Aufsatz wird nämlich das auditive Medium, die Musik, über die beiden

vorhergehenden visuellen Medien (Bildhauerei und Malerei) gestellt. Zugleich wird es als das am stärksten sinnessteuernde qualifiziert.

⁵⁵ Hier findet sich eine Realisierung Doppelgängerthemas auf der medialen Ebene.

⁵⁶ Das Bitten um ein Schauermärchen wiederholt sich in "Majskaja noč" ili utop-lennica", wo Ganna Levko bittet, er möge ihr von der Ertrunkenen erzählen. Als Levko einwendet, sie würde sich dadurch so erregen, daß sie nicht ruhig schlafen könne ("Ты себя только потревожишь, станешь бояться и не заснется тебе покойно."), wirft Ganna ihm vor, er würde eine andere lieben als sie ("Нет, ты видно, не любишь меня, у тебя есть другая девушка", Gogol' 1951, 82-3). Indem Levko das Märchen dann doch erzählt, liefert er ihr auch einen Liebesbeweis. Die Erotisierung der abendländlichen Erzählsituation von Gruselmärchen (männlicher Erzähler, weibliche Hörerin) ist ein Aspekt der Körpersteuerung durch Mündlichkeit.

⁵⁷ Der auditive Eindruck ist hier nicht eindeutig. Der Wald wird nämlich gleichzeitig als "tonlos" beschrieben: "Темно и глухо, как в винном подвале. Только слышно было, что ветер гулял по верхушкам дерев..." (Gogol' 1951, 126)

⁵⁸ Zur Beziehung von Zählen und Erzählten vgl. Drubek-Meyer 1995, Kap. IV.

⁵⁹ Ähnlich verhält es sich mit der Unfähigkeit des Helden, zu erzählen, wie er in die Hölle gekommen ist: "...и как же, — он и сам рассказать не умел, — попал чуть ли не в самое пекло." (Gogol' 1951, 128) Der Held – obwohl anderorts als großer Erzähler bezeichnet – weigert sich, von seiner Höllenfahrt zu erzählen, und man muß ihn sehr bitten, es doch zu tun: "Об возне своей с чертами дед и думать позабыл, и если случалось, что кто-нибудь и напоминал об этом, то дед молчал, как будто не до него и дело шло, и великого стоило труда упросить его пересказать все, как было." (ibid., 133) Gerade diese praeteritio endet dann auch wieder mit einer Erwähnung von Geld.

⁶⁰ Melville 1983, 99.

⁶¹ Puškin 1963, II, 124 (Z. 102).

⁶² Vgl. die zahlreichen Arbeiten der Moskauer-Tartuer Schule zu diesem Thema.

⁶³ Die Bezugnahme auf Belinskij, die der Leser sowohl hier als auch in jeder mit einem Kommentar versehenen sowjetischen und postsowjetischen Ausgabe bis hin zur von O.G. Dilaktorskaja besorgten *LitPamjatnik*-Ausgabe der „Peterburgskie povesti“ (1995) findet, wird weder dem Autor Gogol' noch dem Kritiker Belinskij gerecht. Zitiert wird gewöhnlicherweise folgende Passage aus Belinskij's 1835 erschienenem Text "O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja („Arabeski“ i „Mirgorod“)".

⁶⁴ Vgl. dazu Berkov 1954.

⁶⁵ Zum Wahnsinnigen als dem Medialen und zu den Spuren des Wahnsinnigen als Indices des Wahnsinns siehe Kap. 5.2.

⁶⁶ Geht man davon aus, daß die Psychoanalyse in erster Linie in der Wiederholung bzw. dem Wiederschreiben (vgl. den Hinweis auf den Schriftcharakter der Freudschen Psyche in Derridas klassischer Arbeit zum "Schauplatz der Schrift" [1985, 302–350]) von Texten besteht, so kann man das „wahnsinnige Abschreiben“ in Gogol's Text als eine analoge Tätigkeit betrachten. Das Gogol'sche Abschreiben ist im Vergleich zum psychoanalytischen Wiederschreiben nur scheinbar eine Bewegung in der entgegengesetzten Richtung (im Sinne einer Überführung des „gesunden“ Textes in einen „verrückten“), denn der relative Status des „gesunden Textes“ ist bereits bei Freud offenkundig, und dem Tagebuch in „Zapiski sumasšedšego“ kann man durchaus eine (wenn auch – zumindest laut Angaben des Titels – mißratene) therapeutische, d.h. „durcharbeitende“ und auf jeden Fall wiederholende Funktion zuschreiben.

⁶⁷ Eine vorschnelle Einschränkung des Abschreibens auf die narrativ gefaßte Figur kann einen um das Spezifikum des Mediums Schrift bringen. Da Lachmanns (1990, 476) Interesse der Doppelgängerfigur selbst gilt, berührt ihre Auseinandersetzung mit Kittlers (1985b) These, der Doppelgänger sei an das Medium der Schrift gebunden, nicht unsere Fragestellung. Kittler geht es um den skriptural generierten Doppelgänger, der in der Romantik erstmals auf-taucht (s.u.).

⁶⁸ Wir vermeiden hier jedwede „Schichten“-Metaphorik bzw. jede Rede vom „Palimpsest“. Was letzteres angeht, so erinnern wir bei dieser Gelegenheit daran, daß sich Genetts Theorie vom Palimpsest (1993) ausdrücklich auf die Parodie bezieht, d.h. auf eine klare und konkrete Abhängigkeitsbeziehung zwischen einem real existierenden Ausgangstext und einem diesen parodierenden Endtext. Wir wollen weder eine solche Beziehung suggerieren, noch von einem buchstäblichen Überschreiben einer ontologisierten primären „Schicht“ ausgehen, die nicht nur die irreführende Vorstellung von „Tiefe“ und „Oberfläche“ in die Diskussion hineinbringt, sondern überhaupt eine räumliche und zeitliche Dimension einbezieht, die bei „Erstschrift“ und „Zweitschrift“ nicht gemeint ist. Das „Primäre“ und „Sekundäre“ ist nichts mehr als ein Effekt, und entspricht keiner faktischen Realität.

⁶⁹ Wir erlauben uns diesen Neologismus u.a. deshalb, weil die übliche Rede vom „Original“ irreführend wäre, aber auch deshalb, weil die dadurch vorgeführte Nichtexistenz des Begriffes den prekären Status der Setzung-als-primär unterstreicht, d.h. die Authentizität durchstreicht. Die „Zweitschrift“ ist eine „Übersetzung ohne Original“. Die „Erstschrift“, ähnlich wie der *skaz*, wiederum ist immer schon eine Wiederholung, eine Abschrift.

⁷⁰ Angesichts der Tatsache, daß die „Zweitschrift“ mit dem uns überlieferten Text in gewisser Weise gleichzusetzen ist (genauer gesagt: Der überlieferte

Text führt die ‚Übersetzung der ‚Erstschrift‘ in die ‚Zweitschrift‘ vor und zierte sie, ist mit ihr homonym), ist die ‚Erstschrift‘ immer ein Effekt der Zweitschrift, ähnlich wie das Signifikat für Lacan immer einen Effekt des Signifikanten darstellt (Lacan 1975, 34).

⁷¹ Als Quelle für diese Formulierung gibt er Derridas erstes Nietzsche-Buch *Epérons* an.

⁷² Es handelt sich bei diesem Zitat aus Hamlets Monolog nicht um ein Beispiel der mündlichen Rede im Text, sondern es wird das Verstummen der Mündlichkeit vorgeführt.

⁷³ Dieser Paratext ‚Titel‘ ist die einzige Erscheinungsform der übergeordneten Erzählerinstanz. Von dieser Instanz stammt nicht die Markierung des Tagebuchschreibers als ‚wahnsinnig‘ und die Bezeichnung ‚Zapiski‘ bzw. ‚Kločki iz zapisok‘. Das ist im Grunde genommen alles, was man von der Instanz weiß: daß sie den materiellen Schriftcharakter des Textes unterstreicht. Diese Unterstreichung nehmen wir in unsere Analyse der ‚Ausfertigungen‘ auf. Vom ‚Erstschrift‘/‚Zweitschrift‘-Spiel geht keineswegs eine ‚Meinung‘ oder ‚Auffassung‘ dieser übergeordneten Instanz – auch nicht bezüglich der Schrift – aus.

⁷⁴ Eine solche Deutung läuft letztendlich auf eine demaskierende Auffassung des Textes hinaus, wie man sie z.B. bei Peace (1976) findet, der am Ende seiner Abhandlung zum Ergebnis kommt daß Gogol’s Text ‚thoroughly realistic‘ (ibid., 45) sei, da es sich ‚in Wirklichkeit‘ um eine leicht nachvollziehbare Fabula (nämlich die Internierung des Tagebuchschreibers ins Irrenhaus) handle. Eben diese simple Sujet-Fabula-Ableitungslinie (unter rein ethischer Valorisierung des Wahnsinns) bringt den Text um jene mediale Komponente, die ihn von sozialen Anklagen der Aufklärung und des Realismus unterscheidet.

⁷⁵ Vgl. Foucault 1993.

⁷⁶ Derrida hebt in seiner jahrzehntelang anhaltenden Auseinandersetzung mit Foucault immer wieder dessen Versuch hervor, den ‚Wahnsinn selbst‘ zu beschreiben. Vgl. dazu Derrida 1985, 53-101; 1996, 90-146.

⁷⁷ Wir sehen von der üblichen automatischen Bezeichnung des Ichergäbers als ‚Popriščin‘ ab, denn genau jener ‚realistische‘ Ableitungsweg vom Sujet zur Fabula soll hier problematisiert werden. Außerdem fällt der Nachname ‚Popriščin‘ ein einziges Mal im Text, und stammt von einer Figur, die in einer gewöhnlichen Sujet-Fabula-Ableitung als Wärter im Irrenhaus zu identifizieren wäre.

⁷⁸ Der aus der Heraldik stammende Begriff *mise en abyme*, der das Motiv der endlosen Spiegelung im Wappen bezeichnet, ist hier zutreffend, geht es doch

um (nicht emblematische, sondern arithmetisch-hierarchische) Zeichen, die den Status des Adels sichern sollen.

- ⁷⁹ Zur Spätphase Gogol's vgl. Gončarov 1992 und das Kapitel "Ablösung des Kunsttextes durch den Lebenstext" in Drubek-Meyer 1995.
- ⁸⁰ Wir folgen also nicht Günthers (1968, 157) Annahme, die Hundegespräche seien als Ursache des Wahnsinns zu betrachten.
- ⁸¹ Im übrigen könnte man den Verzicht auf literarische Autorschaft am Ende von Gogol's ‚Schreibweg‘ als letzte Konsequenz dieses ‚bitteren Endes‘ auffassen, das, um Lineckis These noch mal aufzugreifen, als die Verwandlung in ein um jede Autorschaft gebrachtes heiliges Werkzeug beschrieben werden könnte.
- ⁸² D.h. Zeugung, aber auch eigenes Schreiben anstelle von bloßem Abschreiben.
- ⁸³ Hier könnte man eine Linie zur Nase und zum Mantel in den gleichnamigen Erzählungen ziehen, denn auch diese sind mehr oder weniger offenkundige synekdochische bzw. metonymische 'materielle Doppelgänger' des Protagonisten. Vgl. dazu Kittler (1985b, 120): "Warum aber Doppelgänger seit damals und erst seit damals die Papiere bevölkern, fragt er [Rank] nicht. Auch wenn alle Psychoanalysen und d.h. Zergliederungen romantischer Phantasie aufgehen, bleibt also ein Rest. Der schlichte Textbefund nämlich, daß Doppelgänger am Schreibtisch aufgetaucht sind."
- ⁸⁴ In seinen intertextuell und dekonstruktivistisch ausgerichteten Ausführungen zu den Hundebriefen in "Zapiski sumasšedšego" verweist S. Spieker (1991) zurecht auf E.T.A. Hoffmanns Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza und dessen Cervantes'schen Bezugstext als Hintergrund für Gogol's "canine discourse". Aber gerade Spiekers spärlicher (eigentlich nur im Titel und sonst an keiner anderen Stelle weiter begründeter) Gebrauch des Begriffes "Diskurs" macht den medial-diskursanalytisch interessierten Leser stutzig. Spiekers Betonung der Grenze zwischen dem Menschen und dem Hund als der "order of the rule" (ibid., 43) und der damit verbundenen Möglichkeit des absoluten Ausschlusses aus dem sozialen System ("the ultimate threat posed [...] by doggish writing could be described in terms of the possibility that it might inscribe itself into the very system of social differences" - ibid.) deutet die Foucaultsche Diskurskonzeption an, dem (Ab)Schreiben als Medium der Macht über Körper und Sinne wird jedoch nicht Rechnung getragen. Vielmehr bildet die Gefahr der "unreadability" (ibid., 54), d.h. der Verunsicherung der Differenz zwischen dem Wörtlichen und Figurativen und der Problematisierung der Referenz im Paul de Man'schen Sinne die tragende theoretische Konzeption der Spiekerschen Arbeit. Von Cervantes' *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza* bezieht Spieker (ibid., 46) das Motiv des "philosophischen Hundes" als Quelle der "Platonic figure of a truth-committed reasoning untinged by rhetoric" und "pure voice in the Derridean sense" (später schreibt er auch vom "divine gift of speech" als "an in-

decidable pharmakon which is both medicine and poison, blessing and curse, reason and madness"— *ibid.*, 48). Dadurch kommt er zur Schlußfolgerung: "The unreadability of these texts ... amounts to the madman's inability to decipher himself." (*ibid.*, 54). Die Hunde würden einen privilegierten "Diskurs" führen, der einen erhabenen Zugang zur Wahrheit in Aussicht stellt, den der Tagebuchverfasser verfehlt. Das Abschreiben kommt gemäß unserem Ansatz nicht einer "Entzifferung" gleich, weil es als reproduzierende Tätigkeit zu keinem ‚Sinn‘ außer einem Verweis auf das Abschreiben selbst führt. Der Wahnsinn ist demzufolge v.a. im Geschrieben-Werden zu sehen. Spiekers Dekonstruktion des Gogol'schen Textes unter Heranziehung einer intertextuellen Dynamik zeitigt anhand romantischer und manieristischer Texte überzeugende Ergebnisse. Unsere Bemühungen sollen den Diskurs-Begriff um das mediale Moment erweitern.

⁸⁵ Hier ist R. Lachmanns (1990, 476) Gedanke von wesentlicher Bedeutung: "Nicht nur lassen sich die Texte der Vorgesetzten als die der literarischen Vorgänger und das Abschreiben als Weiter- und Wiederschreiben durch einen literarischen Nachgänger lesen, sondern auch die erzählten Schreibhandlungen als die Entfaltung einer Semantik interpretieren, die die Doppelung affiziert und der Original/Kopie-Passage eine neue Nuance verleiht."

⁸⁶ *Kostjum* hatte damals zwar auch die einfache Bedeutung "Kleidung", in diesem Kontext ist aber wohl v.a. die Bedeutung "отличительная одежда, театральная, маскарадная" (*Dal'* 1881, II, 178).

⁸⁷ Auf diese Null-Daten folgt folgerichtig das Datum: "Число 1".

⁸⁸ Die Verbindung *Ispanija/pisanie* wird offensichtlich zum ersten Mal bei Peace (1976, 43) erwähnt. Daran erinnert Spieker 1991, 42.

⁸⁹ Lotman überträgt die Analyse der anderen ‚Peterburgskie povesti‘ (v.a. "Nos") auf "Zapiski sumasšedšego", die dem Text nicht adäquat ist. Deshalb unser Vorschlag, die anderen ‚Peterburgskie povesti‘ von "Zapiski sumasšedšego" – insbesondere von deren ‚Schriftarbeit‘ – aus zu betrachten, was wir aus Platzgründen nicht unternehmen können. Nur eine Andeutung: Wäre der Titel-Gegenstand in Šinel' nicht ebenso als post-aufklärerisches Körper-Schreiben zu lesen wie der Umgang mit der Uniform in "Zapiski sumasšedšego"? Wir überlassen diese Überlegungen weiteren Untersuchungen.

⁹⁰ So schweigt er, wenn seine Kollegen ihn verspotten ("Но ни одного слова не отвечал на это" Gogol' 1995, 89).

⁹¹ Lineckij (1993, 43) hat darauf hingewiesen, daß die letzte Replik in Šinel' ein "Ничего" ist.

L i t e r a t u r

- Assmann, A. und J. 1995. "Exkurs: Archäologie der literarischen Kommunikation.", *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart - Weimar, 200-206.
- Berkov, P.N., 1954. "Ob odnoj mnimoj opečatke u Gogolja (K istorii teksta ‚Zapisok sumaschedšego')", *Gogol'. Stat'i i materialy*, Leningrad, 356-361.
- Campe, R. 1990. *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen.
- Cox, G. 1980. "Geographical, sociological and sexual tensions in Gogol's *Dikan'ka Stories*", *Slavic and East European Journal* Vol. 24, 3, 219-232.
- Dal', V.I. *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka*. Moskau 188-82, I-IV.
- Derrida, J. 1985. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M.
- Derrida, J. 1987. "Der Entzug der Metapher", V. Bohn (Hg.), *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt a.M., 317-355.
- Derrida, J. 1996. *Résistances de la psychanalyse*, Paris.
- Dilaktorskaja, O.G. 1995. "Chudožestvennyj mir Peterburgskich povestej", *Gogol'*, 207-257.
- Drubek-Meyer, N. 1992. "Gogol's Psychologik in den «Večera na chutore bliz Dikan'ki»", *Psychopoetik* (= WSA Sonderbd. 31), 61-99.
- Drubek-Meyer, N.: *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*. Diss. München 1995 (im Druck).
- Ebersole, S. 1995. Media Determinism in Cyberspace, Internet-Hypertext: <http://www.regent.edu/acad/schcom/rojc/mdiic/md.html>.
- Éjchenbaum, B. 1969. "Die Illusion des *skaz*", *Russischer Formalismus*, München, (= 1969a).
- Éjchenbaum, B. 1969. "Kak sdelana ‚Šinel' Gogolja", *Russischer Formalismus*, München, 122-159.
- Foucault M., 1993. *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. ¹⁰.
- Genette G. 1987. *Seulls*, Paris.
- Genette G. 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M.

- Gogol', N.V. 1940. *Polnoe sobranie sočinenij*. T. 10 (Briefe 1820-35), Moskau.
- Gogol', N.V. 1951. *Sobranie chudožestvennych sočinenij v pjati tomach*. T.1, Moskau.
- Gogol', N.V. 1995. *Peterburgskie povesti* (Hg. O.G. Dilaktorskaja), SPb.
- Gončarov S.A. 1992. *Tvorčestvo N.V. Gogolja i tradicij učitel' noj kul'tury*, SPb.
- Günther, H. 1968. *Das Groteske bei N.V. Gogol'*, München.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- Hansen-Löve, A. 1983. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. - Am Beispiel der russischen Moderne“, *Dialog der Texte* (= WSA Sonderbd.), Wien, 291-360.
- Hausendorf, H. u. Murašov, J. 1994. „Allegorie und Aussatz. Anstoßige Körlichkeit zwischen Oralität und Literalität“, Thomas Müller (Hg.): *Körper und Sprache* (= Rhetorik, Bd. 13) Tübingen, 17-31.
- Hodel, R. 1994. *Betrachtungen zum skaz bei N.S. Leskov und Dragoslav Mihailović*. Bern u.a.
- Izvolov, N.A. 1992. „Moment oživlenija spjaščej idei“, *Kinovedčeskie zapiski* 15, 137-144.
- Jampols'kij, M. 1996. *Demon i labirint. Diagrammy, deformacii, mimesis*. Moskau.
- Kittler F., 1981. „Die Irrwege des Eros und die ‚absolute Familie‘“, *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Damstadt, 421-470.
- Kittler, F. 1985. „Romantik – Psychoanalyse – Film“, *Eingebildete Texte*, München, 118-135. (=1985b)
- Kittler, F. 1985. *Grammophon Film Typewriter*, Freiburg (=1985a).
- Kittler, F. 1987. „Über romantische Datenverarbeitung“, *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn, 127-140. (=1987b).
- Kittler, F. 1987. *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München (=1987a).
- Kornblatt, J. 1991. „Gogol' and the Muses of «Mirgorod»“, *Slavic and East European Journal* Vol. 50, 2, 309-316.
- Lacan, J. 1966. „La lettre volé“, *Écrits I*, Paris.

- Lacan, J. 1975. "La fonction de l'écrit", *Encore* (= Le séminaire XX, 1972-1973), Paris.
- Lachmann, R. 1974. "Das Problem der poetischen Sprache bei V.V. Vinogradov", *Poetics* 7, 103-125.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M.
- Lineckij, V. 1993. "Šinel' strukturalizma", *Novoe literaturnoe obozrenie* 5, 38-44.
- Listwan, F. 1991. "Poetyka skazu a polska gawęda", *Ruch literacki* XXXII, Z. 5 (188), 489-498.
- Lotman, Ju.M. 1992. "Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja", ders.: *Izbrannye stat'i*, Bd. 1, Tallinn, 413-447.
- Mandel'stam I. 1902. *O charaktere Gogolevskogo stilja*. Helsingfors .
- Mann, Ju. V. 1994. „*Skvoz' vidnyj miru smech. Žizn' N.V. Gogolja 1809-1835*”, Moskau.
- McLuhan, M. 1997. *Der McLuhan Reader* (Hg. v. Martin Baltes u.a.), Mannheim.
- Melville, H. 1983. *Bill Budd, Sailor & Other Stories*, London.
- Meyer, H. 1995. "Gattung", *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 66-77 (=1995b).
- Meyer, H. 1995. *Romantische Orientierung*, München (=1995a).
- Meyer, H. 1996. "Švejkovo přiznání (Psaní a písemnosti v Haškově textu)", *Světová literaturněvědná bohemistiká. Materiály z 1. kongresu světové literaturněvědné bohemistiky*, Bd. 2, Praha, 630-638.
- Murašov, J. 1997. "Orthographie und Karneval. Nikolaj Gogol's schizoides Schriftverständnis", *WSA* 39, 85-106.
- Paech, J. 1997. "Intermedialität", *Medienwissenschaft*, H.1, 12-30.
- Peace, R. 1976. "Gogol's 'Diary of a Madman'", *Oxford Slavonic Papers*, IX, 28-45.
- Puškin, A. 1963. *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. T. 2, Moskau.
- Rancour-Laferrriere, D. 1982. *Out from under Gogol's Undercoat. A Psychoanalytic Study*. Ann Arbor.

- Samyškina, A.V. 1979. "K probleme gogolevskogo fol'klorizma", *Russkaja literatura*, 3, 61-80.
- Spieker, S. 1991. "Writing the Underdog. Canine Discourse in Gogol's *Zapiski sumashego* and its Pretexts", *WSA* 28, 41-56.
- Spieker, S. 1994. "Gogol's *via negationis*: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in «Arabeski»", *WSA* 34, 115-142.
- Stepanov A.N. 1957. "Gogol' v ,Otečestvennych zapiskach" (1830)", *Trudy ot-dela novoj russkoj literatury* I, 46-79.
- Thresher, K. 1992. *Multiple narrative modes and the presence of skaz*, (Diss. U. of Wisconsin, Madison).
- Titunik, I.R. 1963. *The Problem of Skaz in Russian Literature*. Ann Arbor (Diss. U. of California, Berkeley)
- Vinogradov, N. 1969. "Das Problem des *skaz* in der Stilistik", *Russischer Formalismus*, München, 168-207.