

Aage A. Hansen-Löve

**«GØGØL'»
ZUR POETIK DER NULL- UND LEERSTELLE**

Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чорт знает что и значит. Это чтение совершалось более в лежащем положении в передней, на кровати и на тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства убитым и тоненьким, как лепешка.[...] (*Mertvyje duši*, I, 20)

Нуль, изобразимый нулем, – нуль; а «плюс» нечто «минус» оно же, – основа трагедии Гоголя, – создало единственный, неповторимый литературный прием, которым и написаны «МД». (Belyj 1934, 257)

1. Nosologische Nullitäten

1.1. Nase und/als Leerstelle ("pustoe mesto")

Nach dem Verschwinden von Kovalevs Nase in Gogol's gleichnamiger Erzählung tut sich an ihrem gewohnten Ort eine "Leerstelle" auf; das Nichtvorhandensein einer Nase schafft ein Sein, das freilich durch Abwesenheit glänzt: die seiende Absenz (die Leerstelle) korrespondiert mit dem absenten Sein des Körperteils, der als "pars pro toto" zugleich auch das Ganze eines Körpers bzw. einer Person (Doppelgänger) vorstellt. Als "fehlendes Glied" ist die negative bzw. absente Nase die Verkörperung des apophatischen Paradoxons, genauer: eben jenes apophatischen Diskurses, der mit allen möglichen rhetorischen Figuren die Null-Referenz im Zuge ihrer "via negationis" anstrebt.¹ Insofern ist die Nase ein "missing link" in einer argumentativen Entfaltung von Gründen für die Existenz des Ganzen (Gottes, von Eros und Thanatos, Fülle und Vollendung, Potenz und Erlangung der Evidenz etc.); der "(Körper-)Teil", welcher für das "Ganze" steht, entpuppt sich in seinem Nicht-Vorhandensein auf der physischen

Ebene dennoch als verbal oder metaphorisch (d.h. semiotisch) existent: als Nicht-Teil ("non-pars") steht die Nase ein für das Nicht-Ganze ("non-totum") oder für das Ganze und das große Nichts,² das die diabolische Antiwelt zum hyperbolischen Zerrspiegel des Großen Seins, des Jenseits und der unaussprechlichen Vollkommenheit macht.

Zum einen geht es also um das Nichts als Produkt einer diskursiv erzeugten (paradoxalen) Rhetorik der Null-Referenz: Die "Partialisierung" einer Rede (des stammelnden oder verstümmelten "skaz" bei Gogol') bzw. der syntagmatischen Reihe bildet die semiotische Seite einer körperlichen Dissoziation; die "disiecta membra" der Syntax (der "Satz-" oder der narrativen "Motiv-Glieder") ikonisieren die "disiecta membra" des dionysischen Helden, der – hier ins Absurde gewendet – seine Dissoziation und Neuzusammensetzung durchmacht.³

Dem steht zum andern die "Null-Stelle" auf der paradigmatischen Ebene der Versprachlichung des Null und Nichts gegenüber. Die Absenz eines "Teiles" signalisiert für das semantische Paradigma (bzw. für das des Sprach-Körpers) eine "Null-Stelle", die merkmalshaft als "Null-Glied" das vorhandene "Plus-Glied" ersetzt. Das paradigmatische Fehlen ist immer ein "erfülltes Nichts", das – wie das Null-Morphem im grammatikalischen Paradigma – funktionell jedenfalls ein vollgültiges Morphem bildet (also nicht nur substituiert). Insofern als Kovalëvs Nase absent ist, bildet sie ein Null-Glied, das über markante Eigenschaften verfügt: es ist flach bzw. platt, durchaus eigenständig bzw. gegenständlich und zugleich extrem provokant. Indem es nämlich Verblüffung, Panik ("užas"), Ekel, Scham, Angst, Entwertungs- und Impotenzgefühle und einige literarische Verfremdungen provoziert,⁴ verfügt es doch über eine hohe Attraktivität (ex negativo), die gerade vom Nicht-Sein bzw. Nichts-Sein evoziert wird. Das Null-Glied bildet sowohl einen legitimen Bestandteil des Sprach-Körper-Ganzen und fungiert somit auch im Sinne des Bachtinschen "grotesken Körpers",⁵ dessen Hauptmerkmal es (Es) ja bildet:⁶ Das Hervorragende, Phallische, Ausgestülpte, die Körpergrenzen Transzendierende explodiert gleichsam ins total Externe und verselbständigt sich – unter Hinterlassung einer blutleeren Wunde, die an die Stelle des Wunderbaren im romantischen Diskurs der Phantastik tritt.⁷ Der groteske Körper ist – in seiner Totalität – immer Sprach-Körper und Körper-Sprache zugleich:⁸ Im Rahmen des Sprachkörpers figuriert das Null-Glied paradigmatisch, als Nichts-Glied der expressiven, rhetorischen Körper-Sprache – genauer: der Körper-Rede, einer "parole" diskursiver Expression, die das Glied im Munde führt, das "missing link" mit allen Figuren der paradoxalen Apophatik formuliert, umschreibt, allegorisiert, projiziert, ent- und verwirft.

In der narrativen Fiktion figuriert schließlich die Nase pragmatisch als Mit(tel)glied einer Konfiguration von Personen, die in einer fiktionalen Inszenie-

nung eine Rolle spielen, auftreten, den Helden (Kovalev) duplizieren, ja mit ihm – von "totum" zu "totum" – auf einer Ebene verkehren (Kovalev begegnet der/seiner Nase im Kazanskij Sobor).⁹ Die inszenierte Nase personifiziert im Gefüge perspektivierter Interaktion "Gesichts-Punkte" ("točki zrenija") im Rahmen einer fiktionalen Welt, die aus ganz unterschiedlichen Wahrscheinlichkeitsmodellen¹⁰ und den mit ihnen verbundenen Diskursen zusammengesetzt ist.

Somit ist die "Nase" nicht nur ein *Sinnes-Organ* (der Welt-Wahrnehmung, der Rezeption) für den Geruch, sie dient nicht nur der Inhalation (Atmung) oder der Inkorporierung (Schnupfen von Tabak) und auch nicht nur als Organ der Ausscheidung und Expression, wodurch sie die Zweiseitigkeit und funktionale wie somatische Reversibilität¹¹ (Herein-Heraus, Inkorporierung - Exkorporierung, Inhalation - Exhalation) der Urfunktionen realisiert: Die Nase ist auch ein *Sinn-Organ* insoferne, als sie – anwesend oder abwesend – für etwas steht: für andere Körperteile (Glieder, Anus, Auge etc.) im Rahmen der nosologischen Paradigmatik, auf dem Feld der *nosologischen Parömie*¹² für andere Rede-Wendungen und rhetorische Figuren ("jemanden an der Nase herumführen", "die lange Nase zeigen", "eine gute Nase haben" etc.). Schließlich figuriert sie im Kontext der intertextuellen Nosologie als markiertes Motiv eines parodistischen, travestierenden oder sonstwie funktionierenden Bezuges: die Nase als Zitat, als Allusion, als intertextueller Index, als Allegorie ihrer selbst, d.h. ihrer Uneigentlichkeit als Teil eines Text-Corpus.

Schließlich symbolisiert die Nase aber auch apophatisch ein *Un-Sinn-Organ*, indem es durch seine Absenz Raum und Fläche bietet für alle nur möglichen und unmöglichen Projektionen, d.h. Interpretationen und (Un-)Sinngebungen. Genau diese Funktion wird schließlich im Finale der Erzählung parodistisch entblößt, wenn der auktoriale Erzähler scheinheilig die (rhetorische) Frage stellt, wie seriöse Autoren solch sinnlose "Sujets" (d.h. Motive) wählen können. Hier fungiert dann die Nase als Null-Sujet im Rahmen einer paradoxal intendierten Erwartungshaltung des "lector in fabula":¹³ Die fehlende Nase wird zum "Brennspiegel" jener ad absurdum geführten Interpretationsmöglichkeiten, die der Erzähltext immer wieder bereitstellt – und dann wieder entzieht, entkräftet, dementiert. Die Nase in der Erzählung "Nos" verkörpert womöglich die Leer- und Null-Formel des Literarisch-Künstlerischen überhaupt,¹⁴ dessen diabolische Inkonsistenz Gogol' in seinen romantischen Erzähldiskursen wieder und wieder – oft in Verbindung direkt mit dem Teuflischen und/oder Weiblichen – vorführt und zu entlarven trachtet. Hier aber befinden wir uns am "Nullpunkt der Literatur",¹⁵ dort nämlich, wo sie alles – das Ganze als "totum" - in "partibus" sichtbar macht und zugleich annihiliert.

Die Nase als Interpretat, als offenes Feld von Interpretationsmöglichkeiten repräsentiert nichts mehr, aber auch nichts weniger als das Kunst-Nichts in seiner totalen Potentialität. Während auf der Ebene psychologischer bzw. psychopoe-

tischer Motivationen die Absenz der Nase als (sexuelle, gesellschaftliche, existentielle etc.) *I m p o t e n z* der Figur deutbar wird, erweist sich die Absenz als Sinn-Leere, als paradoxe Intervention eines therapeutischen Erzähl- und Kunstvollens im Sinne Lev Vygotskijs,¹⁶ das den Rezipienten durch den Schock des Sinn-Entzugs von falscher, objekthafter, allzu irdischer und gegenstandsfixierter Sinn-Suche zu "heilen", also zu "komplettieren" trachtet. In diesem (Un-) Sinne steht Gogol's "Nos" in der Diskurstradition der entgegenständlichenden Rede, deren Ziel es ist, eine jegliche objektsprachliche Teleologie von erreichbaren Rede-Zielen außer Kraft zu setzen und doch *ex negativo*, apophatisch zu agieren. Die letzte Evidenz apophatischer Interventionen besteht ja in der brachialen Verabreichung von Nasenstübern, parodistisch herabgemindert vorgeführt in den absurden "Therapien" des Arztes in "Nos", der Kovalev einen so heftigen Nasenstüber versetzt, daß dieser mit dem Hinterhaupt an die Wand schlägt.¹⁷

1.2. Die Leerstelle als "Inter-Esse" – Position des Dazwischen und der Mediokrität

Wesentlich ist der bei Gogol' mehrfach betonte Null- *A s p e k t* der Nase, also die optische Tatsache, daß niemand seine Nase wirklich ins Auge fassen kann, weil sie sich im "toten Winkel" des Blickfeldes verbirgt. Dieses Verbergen ist jedoch selbst wieder paradoxal, denn auf der einen Seite ist die Nase von außen das aller Oberflächlichste, Naheliegendste, Ins-Auge-Springende, d.h. sie ist das Unverborgene *per se*¹⁸ – und zugleich wird dieses Alleroffensichtlichste vom Eigentümer der Naser nur dann gesehen, wenn er sich in den Spiegel schaut, also zu sich reflektierend und indirekt – also nicht-evident – verhält. Der solchermaßen geblendete Mensch ist grundsätzlich "kurzsichtig" und eben darin liegt seine Dummheit, denn "человеку виден только близкий предмет." (M.D. I, 210).

Das Apertum und das Absconditum koinzidieren hier im Sinne der paradoxalen Rede- und Denkfigur der Apophatik, wie sie etwa in der Rhetorik des Nichts bei Nikolaus von Kues oder Meister Eckehart¹⁹ und darüber hinaus bis zurück zur neutestamentlichen Gleichnishaftigkeit des paradoxalen Nicht-Erkennens des Offensichtlichen begegnet, – eine Figur, die Jesus Christus wieder und wieder in seiner Verfremdungs-Rhetorik abwandelt. Am nächsten dem Nasen-Paradoxon kommt hier das Gleichnis von der Diskrepanz zwischen dem Sehen des Splitters im fremden Auge – bei gleichzeitigem Nichtsehen des Balkens bei sich selbst. Kovalevs "Balken" war/ist seine Nase und zugleich seine Nicht-Nase.

Gerade dieses optische bzw. perspektivische Paradoxon hat Gogol' im Auge, wenn er die Unsichtbarkeit des Evidenten durch die Nase selbst nicht nur symbolisiert, sondern auch somatisch realisiert sieht: Dieses (*D a -) Z w i s c h e n - s e i n* ("meždubytie")²⁰ der Nase zwischen den beiden Augen und Blickfeldern markiert nicht nur ihren dem Geschlecht vergleichbaren Un-Ort (zwischen den

Beinen), es repräsentiert zugleich die universelle Projektionsfläche eines "gladkoe mesto", auf den der Betrachter alles Mögliche und Unmögliches übertragen kann.

Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь можно видеть [...] у всех тех мужей, которые имеют полные румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа. ("Nos", III, 53-54)

Wenn also im "Gleichnis" von der Unsichtbarkeit der Nase der Gesichtssinn gegen den Tastsinn ausgespielt wird, wobei die haptische Evidenz der optischen naturgemäß vorgezogen wird, läßt dies an die Figur des "ungläubigen Thomas" im Neuen Testament denken, der erst nach Aufforderung des auferstandenen Christus, die Hand zur empirisch-tastenden Überprüfung in seine "Seite" (in die "Wunde") zu legen, zur vollen Überzeugung gelangt; zuvor jedoch hatte er noch seinem Gesichtssinn mißtraut, waren es doch immerhin die allzu begeisterungsfähigen Frauen, denen der Herr als ersten erschienen war.

Der wahre Glaube kommt also – der Schrift folgend – ohne die handgreifliche Empirie aus, da er eben über visionäre Evidenz verfügt und eigentlich überhaupt keiner Versicherungen und Gewißheiten bedarf. Damit ist das Verhalten Jesu auch in diesem Falle paradoxal (im Kierkegaardschen Sinne – vgl. hier v.a. seine Abhandlung über die paradoxe Natur des Glaubens),²¹ da der transfigurierte Christus nach der Auferstehung ja nicht mehr eines empirischen Körpers bedarf (wie vor dem Kreuzestod).²² Thomas berührt also eigentlich den "wunden Punkt" des Glaubens und seiner Evidenz, die im Grunde nicht-empirisch ist, also sich nur paradoxal-apophatisch bekundet, "zeigt". Zugleich aber wird das Prinzip der Inkarnation (also der geoffenbarten Inkarnation des Gottessohnes) im symbolischen und allegorischen Feld der Liturgie und des Meßopfers (als Brot und Wein) kommemoriert und empirisch greifbar, ja eßbar und inkorporierbar gemacht. Hier wird der Urwiderspruch der dionysischen wie christlichen Widersprüchlichkeit zwischen (apophatischem) "credo quia absurdum" und kataphatischem Sakramentalismus überdeutlich.²³

Ковалев потянулся, приказал себе подать небольшое, стоявшее на столе, з е р к а л о . Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но к величайшему изумлению увидел, что у него вместо носа совершенно г л а д к о е м е с т о ! [...] Он начал щ у п а т ь р у к о ю [sic!], чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. ("Nos", 52-53)

Gogol's "Nos" – gelesen als parabolisches "Credo"²⁴ – entfaltet eben dieses optisch-haptische Paradoxon im Hinblick auf die Evidenzfrage – und zwar allegorisch in der Sphäre des Glaubens sowie säkularisiert im Alltagsverständnis von

Un-Glaubwürdigkeit ("ne-pravdopodobie") und Un-Wahrscheinlichkeit: Man denkt hier an die gespielte Verwunderung darüber, wie dergleichen "neverojatnosti" sich in eine Novelle verirren können. Der Spiegel,²⁵ in dem sich Kovalev permanent betrachtet, dient der Feststellung, ob es die Nase noch oder wieder gibt: "а сам в ту же минуту к зеркалу: есть нос." (ibid., 73-74). Diese Überprüfung erfolgt gleich mehrmals, wobei der Spiegel – auch eine zentrale Allegorie des Barock-Emblematismus²⁶ – einen Ort der völligen Glätte ("gladkoe mesto") wie die Nicht-Nase (ab)bildet.

Einerseits ist die Nase nur im Spiegel oder am anderen zu sehen (wenngleich sie immerhin dem Tastsinn der eigenen Hand zugänglich ist), andererseits ist sie aber als Null-Nase selbst eine Art "glatte Fläche", d.h. Projektions- und Reflexionsfläche des "totum" – d.h. "Welt-Spiegel" im barocken Sinne. Die Allegorie der Null-Nase wurzelt also in der barocken Diskurstradition einer negativen Rhetorik, also einer kataphatischen Rede über das Leere (im moralischen Sinne), wie Vanitas, Vergänglichkeit, den Tod etc. Diese Kataphatik²⁷ des Nichts und Nein als diabolische Rede bzw. als Simulation der Rede des Diabolos, des Fürsten der Schein-Welt sollte nicht verwechselt werden mit der apophatischen Null-Rede, die durchaus nicht auf moralische Allegorese aus ist. Negative Kataphatik kennzeichnet die barocken Allegoresen, wofür sich auch zahlreiche Beispiele in Gogol's Erzählungen (vor allem in solchen wie "Taras Bulba", "Vij", "Strašnaja mest'" etc.) finden, während in den Petersburger Erzählungen (im engeren intertextuellen Rahmen von "Nos", "Nevskij prospekt", "Šinel'", "Mertvyje duši", "Revizor" etc.) die barocke negative Kataphatik und ihre den Teufel, das diabolische "Weibsbild" und die Schein-Welt thematisierende Rede mit der leeren Rhetorik des apophatischen Typus interferiert, die einen paradoxalen Diskurs des Unaussprechlichen produziert.

Das Unaussprechliche ("neskazannoe"), das dann in der symbolistischen Moderne das Kraftfeld einer leeren Häretik bzw. einer apophatischen Hermeneutik werden sollte (vgl. den Frühsymbolismus und seinen "Diskurs der Leere" bzw. die Rhetorik des "leeren Diskurses" bis hin zur Apophatik der absurdistischen Rede der Obëriuty)²⁸ wird in der negativen Rede der (barocken) Welt-Verneinung mit dem Personal und den negativen Figuren des Diabolischen angereichert, während die reine Apophatik der "leeren Rede" das Unaussprechliche "wörtlich" nimmt und in die Signifikantenstruktur der Diskurse als Defekt einbaut. Die Philosophie, Theologie, ja Theodizee des Fehlers²⁹ ist ja von Anfang an mit der Idee verbunden, daß der Fehler – und somit auch das "Böse" – mit einem "Fehlen" im doppelten Wortsinn einhergeht: einem Fehlen als "Verfehlung" (Überschreitung eines Verbots) – und als Absenz von Sein, als Nicht-Vorhandensein. Zweifellos bewegt sich Gogol' hier in der Tradition des gnostisch-häretischen Dualismus, der ja im altrussischen und monastischen Reli-

gionsdenken ebenso verwurzelt war – wie im hermetischen Schrifttum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.³⁰

Die gnostischen Dualismen schöpfen ihre Dynamik vornehmlich aus der Unbeantwortbarkeit der Theodizee-Frage: "unde malum": Das Anarchische und nicht weiter Hinterfragbare des Bösen korrespondiert seltsam mit der Anfang- und regellosen Nicht-Natur des absoluten Gottes. Die in der Gnosis zumeist als Defekt bzw. als unfreiwilliges Nebenprodukt gedachte Weltentstehung krankt "ex ovo" an einem Spalt im Welt-Ganzen, der es entzweit – und dies von Anfang an. Dieser internen Spaltung entspricht die externe Reduplikation bzw. Multiplikation der Weltsphären, wobei immer neue und neue kosmische Schalen bzw. Sphären produziert bzw. kombinatorisch korreliert werden. Das Böse, d.h. die Schöpfung, entsteht aus einem *U r - F e h l e r*, einem initialen Defekt, einem Lapsus des Vollkommenen, das in der Schöpfung seine ursprüngliche Einheit partiell einbüßt. Der Kosmos entstand durch einen "Fehltritt",³¹ er resultiert nicht aus kreativen, sondern psychologischen Gesetzen der Neugierde, des Ungehorsams und vor allem des Neides und des Streits (ibid., 94 und 116).

Auf diese Weise wirkt im Sprach-Körper die Leer-Stelle annihilierend, führt von "innen" her zu einer Implosion der Ganzheiten und des "Positiven", d.h. Gegebenen, während das Permeable eines Werdens, einer reinen Prozessualität zunehmend die Stelle des Ästhetischen einnimmt. Genau in diesem Sinne wurde ja später in der Moderne – vornehmlich im symbolistischen Ästhetismus oder im formalistisch-strukturalistischen Kunstdenken – die ästhetische Funktion als *Le e r f u n k t i o n*³² – gegen die Didaktik der Lehrfunktion von Kunst und Literatur – verstanden. Dabei ist es nicht immer leicht, die interferierende Mischung der negativen Kataphatik mit der positiven Kataphatik (Rede vom Erhabenen, Versuche einer positiven Kunst-Ethik im II. Teil der *Mertvyje duši*, *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* etc.) von der Kombination beider mit Fällen von positiver Apophatik und ihrer quasi nihilistischen Variante abzugrenzen.

Das optische Problem der Unsichtbarkeit der eigenen Nase wird also vielschichtig und hintersinnig abgewandelt, wobei das Spiegel-Motiv mit dem späterhin so produktiven Verfremdungs-Motiv der Brille kombiniert wird: "Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит." ("Nos", 66).

In Gogol's "Zapiski sumassédšego" figuriert die weibliche "luna" nicht nur als *O r t*, "an dem einzig und alleine Nasen wohnen", sie ist auch die annihilierende Ursache dafür, daß wir die Nasen nicht sehen können:

[...] там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне. И когда я вообразил, что земля вещество

тяжелое и может насевши размолоть в муку носы наши, то мною овладело такое беспокойство, что я, надевши чулки и башмаки поспешил в залу государственного совета. (III, 212)

Das Nicht-Sehen als Folge einer physischen, körperlichen Gegebenheit wird hier vieldeutig mit dem Nichts-Sehen-Können, also der Ignoranz bzw. einem falschen Sehen, einer diabolisierten Optik verknüpft. Das kataphatisch Unsichtbare symbolisiert das Unerkennbare, die Schwäche und Defizienz der menschlichen Wahrnehmungs- und Wahrheitsfähigkeit: der somatische "Fehler" (das Niedrige, Mangelhafte) steht allegorisch für das Geheimnis des Unsichtbaren (des Hohen, Erhabenen, Unzugänglichen). Unter dem apophatischen Aspekt wird der optische Effekt nicht bloß thematisiert bzw. als Gleichnis rhetorisiert, sondern als fundamentales Verfahren des sprachlichen Denkens bzw. im engeren Sinne des Kunstdenkens operationalisiert: Das Gleichnis steht nicht nur für etwas (eine negativ-kataphatische Aussage), es bildet vielmehr die Ausgangsfigur für die Entfaltung eines Diskurses, der insgesamt und in seinen Teilen das Unsagbare und Unsäglichke ikonisiert und inszeniert. Die Rhetorik der allegorischen Motive wird eingeholt durch die Struktur und die Signifikantenflucht einer apophatischen Diskursführung, deren Gegenstand die sprach- und redeinterne Nullität bildet: Ebenso wie die Nase ihrem Träger unsichtbar bleibt, obwohl sie ganz "nahe" liegt, aber sich zwischen den Sehfeldern verbirgt, unsichtbar macht, befindet sich – auf der Ebene der graphemischen bzw. anagrammatischen Signifikanz – das Graphem "O" und die Nichts-Zahl "0", d.h. "Null" zwischen den anderen Buchstaben – in "N-Ø-S" ebenso wie in den anderen 0- und Ø-Leitwörtern (s.u.).³³

Immer wieder wird auf diese Mittel- und Zwischenposition des Null-Gliedes verwiesen, wie wenn eben dieses "meždubytie" sein eigentliches Un-Wesen ausmachen würde. Dies auch dann, als sich – völlig unerwartet und unmotiviert – die Nase an ihrem Platz wieder einfundet: "[...] вдруг тот самый нос [...] очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева." ("Nos", 73).

Eine besonders anschauliche Verkörperlichung dieses Positionsdenkens demonstriert Gogol' in jener Passage, wo der Barbier die Nase – auch haptisch-handwerklich – als "Stützpunkt" für seine Rasiertechnik benützt: Denn es soll ja eben nicht die Nase (ab-)geschnitten werden, die Kunst des Barbiers besteht gerade im Umschiffen dieser Gefahrenzone – und nebenbei darin, mit sauberen Händen ans Werk zu gehen ("Nos", 74). Das Rasieren manifestiert sich hier als Vermeidungsform der Kastration, wobei es um die Nase herum jenen "pustoe, gladkoe mesto" schafft, der im Falle des Nasenverlusts eben jenen Ort auszeichnet, der "ex negativo" entsteht.

Eine der Null-Nase vergleichbare Position nimmt in den *Mertvye duši* das runde Kinn Čičikovs ein, dessen "pustoe mesto" freilich allmorgendlich sorgfältig

ausrasiert, d.h. überhaupt konstituiert werden muß: Während die Nase einer Fremdkastration zum Opfer fällt, spielt das K i n n³⁴ – im Kontext der bei Gogol' geradezu ausufernden phallischen Bartsymbolik – eine autoerotische Rolle, die den Körper Čičikovs ins Weiblich-Runde verlagert: "«Вот, посмотри» [...] «какой у меня подбородок: совсем круглый!»" (M.D. I, 135); "Наконец он слегка трепнул себя по подбородку, сказавши: «Ах ты, мордашка эдакой!», и стал одеваться." (ibid., 161 und 211). Die Zärtlichkeit und geradezu waschneurotische Zärtlichkeit, die Čičikov seinem Körper angedeihen läßt, manifestiert sich gerade in der kritischen Situation der Selbstrasur, wenn es etwa darum geht, sich selbst "zwei Härchen aus dem Nasenloch zu holen" (ibid., 13).

Einerseits tut sich dort, wo die Nase w a r bzw. hingehört, eine Leerstelle auf, andererseits ist dieses "Etwas" insoferne, als es a n s t e l l e ("vmesto") von etwas anderem auftritt. In der allegorischen Kataphatik (auch in ihrer negativen Variante) verkörpert dieses "vmesto" den Akt und den diskursiven Ort der S u b s t i t u t i o n : Alles, was über diesen Un-Ort gesagt werden kann – und es kann im Grunde immer alles gesagt werden, wenn die Substitution eine totale ist – reduziert sich darauf, daß etwas für etwas steht (semiotischer Fundamentalsatz) oder im konkreten Kasus; daß "Nichts" für etwas steht. Dieses Nichts tritt auf einer gegenständlichen und körperlichen Ebene als "pars" neben und in andere Objekte wie "Brot"³⁵ und "Kaffee" (hier sind wir wieder bei der sakramentalen Sphäre und ihrer Parodie von Brot und Wein) und es fungiert auf der allegorischen Ebene als Gleichnis der Substitution, d.h. als Meta-Gleichnis:³⁶ Alles ist (nur) ein Gleichnis, alles (das "totum" der Welt und ihrer Körper) ist in den metamorphotischen Prozeß dieses "vmesto" und seiner unendlichen Gestaltwandlungen eingebunden.

Но вдруг он отскочил, как будто бы обжегшись. Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего. Он оборотился с тем, чтобы напрямик сказать господину в мундире [...] что он больше ничего, как только его собственный нос [...] Но носа уже не было. ("Nos", 57)

Darüber hinaus bleibt aber auch der Schluß offen, daß ein jedes (Ding oder Person, Figur oder Wort) nur durch seinen O r t ("mesto") definiert ist oder apophatisch gesprochen letztendlich nur ex negativo definierbar ist: Die Kehrseite und Hohlform der Nase definiert sie aus dem Gegenteil ihrer Anwesenheit, das Nichts konstituiert das Etwas, die Leerstelle markiert den Topos und die Figur – im doppelten Wortsinn – der Referenz als solche, die reine Gegenständlichkeit als Kehrseite des reinen Nichts:

[...] некоторые [мальчишки] с сонными глазами выносили на подНОСах горячие п и р о ж к и ; на столах и стульях валялись

залитые кофе вчерашние газеты. "Ну, слава богу, никого нет" – произнес он: – "теперь можно поглядеть". Он робко подошел к зеркалу и взглянул: "Чорт знает что, какая дрянь!" произнес он, плюнувши [...] "Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!.." ("Nos", 54)

1.3. Ort und Stelle: Gogol's Atopik

Die Atopie selbst ist bei Gogol' immer bedrohlich und diabolisch, da ein jedes Ding, ein jeder Mensch sich primär über seinen Ort in der Welt (in der kosmischen wie gesellschaftlichen Hierarchie definiert: Dem Menschen an seinem (richtigen, eigentlichen) Ort ("čelovek na svoem meste") steht der ortlose Mensch, Gegenstand, Körperteil gegenüber ("čelovek ne na svoem meste");³⁷ Auffällig sind hier immer wieder Gogol's apophatische Formeln der abstrakten, indefiniten "Umbenennung" ("inoskazanie") des Selbst-Verständlichen vermittels seines Ortes und seiner Stellung: "Первым движением Ковалева было схватить платок и закрыть то место, где вчера еще был нос,.." ("Nos", 66).

Der Witz der Umschreibung besteht in einer Umkehrung der Tabuisierung: der Gegenstand der Rede ist nur allzu bekannt – und dennoch wird er so umschrieben, wie wenn es sich um die "Scham-Teile" handeln würde. Erst durch diese Figur der Umschreibung und der abstrakten Periphrase wird die Tabu-Zone markiert; das verbergende Reden ("Kalyptik")³⁸ dient letztlich immer einer "Apokalyptik", da es offenlegt, was es kaschiert, da es durch die Indirektheit das direkte Objekt und das "corpus delicti" erst verrät. In der kerngesunden "deutschen" Arztpraxis gerät dieses subtile Unternehmen zum groben Nasenstüber:

[...] он поднял майора Ковалева за подбородок и дал ему большим пальцем щелчка в то самое место, где прежде был нос, так что майор должен был откинуть свою голову назад с такою силою, что ударился затылком в стену. (ibid., 68)

Auch die bei Gogol' so beliebten und vielfach stilisierten Bürokratisme n passen ins Bild, steht und fällt die bürokratische Hierarchie doch mit der Einhaltung der Sitzordnung, der Plazierung des Menschen an seinem jeweiligen Ort im vielstöckigen Staatsgebäude:³⁹

Но сколько раз ни модНОСил он [Ковалев] его [носа] на его же собственное место, старание было попрежнему неуспешно. (68) [...] Внезапное его отделение с своего места, побег и маскирование, то под видом одного чиновника, то наконец в собственном виде, есть больше ничего, кроме следствие волхвований, произведенных вами. (70)

Schließlich befindet sich die Nase wieder an ihrem Platz: "[...] что все, что ни есть, сидит на своем месте." (74)⁴⁰ Der Mensch an seinem (sozialen oder professionellen) Ort bildet den Baustein eines ständestaatlichen Ideals:⁴¹ "čelovek na svoem meste" – im Gegensatz zur Position des "čelovek ne na svoem meste", wie sie für die groteske Welt – aber auch für die der Verfremdungs-Ästhetik – allgemein typisch ist. Nach Gogol' würde es keiner Revolutionen bedürfen, wenn ein jeder dem ihm von Gott bzw. von "oben" zugewiesenen Ort im Staat, in der Stände- und Beamtenhierarchie beehelte und sein Bestes bieten würde:⁴²

Всякому теперь кажется, что он мог бы наделать много добра на месте и в должности другого, и только не может сделать его в своей должности. Это причина всех зол. Нужно подумать теперь о том всем нам, как на своем собственном месте сделать добро. Поверьте, что бог не даром повелел каждому быть на том месте, на котором он теперь стоит. Нужно только хорошо осмотреться вокруг себя. ("Ženščina v svete", in: *Vybrannye mesta*, VIII, 225)

Das Gute und Vollkommene erwächst auch hier nicht aus dem Wesen, sondern aus der Position im Raum, der "Platz" ("mesto") gewährleistet das Gute bzw. umgekehrt – gut ist, was an seinem eigenen, ureigensten Platz verharret, der vom großen Platzanweiser vergeben wurde. Dieses dem altrussischen bzw. Moskauer Gesellschaftsmodell entlehnte Konzept ist antiutopisch und nostalgisch zugleich, weil es die totale "Verortung" eines Ständewesens propagiert, das den Gesellschafts- mit dem Einzelkörper gleichsetzt. Was in der grotesken Welt als Einheit von Individual- und Kollektivkörper gefeiert wird, begegnet hier in der erstarrten Gestalt des korporativen Staates, wo ein jeder – als Glied einer Totalität – "seinen Ort" kennen muß; Selbstlokalisierung und Ortswissen tritt an die Stelle von Selbsterkenntnis und Bewußtheit: "[...] «мне кажется [...] вы должны знать свое место. И вдруг я вас нахожу и где же? – в церкви [...].»" ("Nos", 55).⁴³

Selbst das zentrale Verkehrsmittel der Ökonomie – das Geld⁴⁴ (gleiches könnte auch für die anderen kulturellen, verbalen Zeichen gelten) – definiert sich über den Ort bzw. Platz, den es einnimmt, besteht doch der Vorteil des Geldes – gegenüber dem Raumgreifenden der Dinge – gerade darin, wenig oder kaum Platz einzunehmen. Diese kleine Ökonomie der Körperlichkeit steckt die große Ökonomie der Volks-Wirtschaft kurzweg in die "Tasche": "«Это вещь», обыкновенно говорил он: «уж нет ничего лучше этой вещи: есть не просит, места займет немного, в кармане всегда поместится, уронишь – не расшибется.»" (63). Gleich nach diesen Reflexionen schildert Gogol' die Heimkehr Kovalevs und seine Begegnung mit dem Diener Ivan, der auf dem Diwan liegt und damit

vertieft ist, zur Decke zu spucken: "плевал в потолок и попадал довольно удачно в одно и то же место." (64)

Auch hier wird die "Treffsicherheit" verkörperlicht und eine "Lage" – gewissermaßen die Null-Position der völligen Leere und Inaktivität – verortet. Der immer wieder sein sinnleeres Ziel findende Auswurf – die Expektorierung, das Exkrement, der Same, das Wort – all dies steht bei Gogol' für die "pošlost'" unerlöster, niedriger Materialität. Das Spucken auf ein und denselben Fleck korrespondiert mit Puškins berühmter Duell-Szene aus der Erzählung "Vystrel", da der vom Glück gesegnete Graf – nicht anders als Puškin in einer weithin bekannten biographischen Anekdote⁴⁵ – anstelle der Pistolenkugeln Kirschkerne seinem beleidigten Gegner (Silvio) entgegenspuckt. Äquivalente zu diesem (Nicht-)Schießen finden sich im übrigen auf vielfältige Weise in dieser Novelle – vom Knallen der Sektkorken bis zum Geballer auf Flaschen oder Fliegen, die allesamt die Löchrigkeit einer leeren Welt markieren.⁴⁶

Die "Stände" und "Ränge" im grotesk verzerrten Bürokratiestaat mit all seinen "Körperschaften" erweisen sich als "gekauft", uneigentlich, gefälscht – wie dies für jene "Kollegienassessoren" gilt, "которые делались на Кавказе" ("Nos", 53). Diese "fabricatio nihili" kennzeichnet jenes Rußland, das als "čudnaja strana" den "čin" der "činovniki"-Welt anagrammatisch ins "nič-to" einer diabolischen Scheinwelt verkehrt hat.⁴⁷ Kovalev sitzt nicht eigentlich auf dem ihm zukommenden Platze, sondern beansprucht einen höheren Rang, als ihm zusteht. Diesen Scheinrang zu verlieren wird im Text immer wieder homolog zum Nasen- und Potenzverlust gesetzt und damit topologisch gedeutet.

1.4. Leere und Überfülle, Nacktheit und Hülle

1.4.1. Welt der chaotischen Unordnung: leere Fülle vs. Leerstelle

Gogol's Vorliebe für das Motiv chaotischer Anhäufung von Details ("melo-či"), denen die Zuordnung zu einem "totum" (und dem Diskurs einer "generalizacija") abgeht,⁴⁸ wurde in der Regel unter dem Gesichtspunkt der grotesken Poetik und ihrer Akkumulation bzw. Anhäufungstendenz erklärt. Der berühmte "Haufen Pljuškins" in den *Mertvye duši* eignet sich auch ideal zur Illustration jenes grotesken "heape of broken images",⁴⁹ dessen Chaos (bezogen auf einen ontologischen oder kulturellen "ordo naturalis") kreative Potenzen für literarische Montageverfahren bereithält. In der negativen Kataphatik des barocken Diskurses dient dieselbe Ansammlung von Details bzw. "partes" darüber hinaus aber einer Anhäufungs- und Akkumulationstechnik, deren Ziel die Klage über das Durcheinander der Welt, um ihre Unordnung und destruktive Chaotik dient.

Die "Zusammenhanglosigkeit" ("bessvjaz'nost'") – positives Markenzeichen formalistisch gedeuteter Montagetechniken avant la lettre – gilt in der negativen

Kataphatik als Werkzeug und Wirkung des Teufels. Der Diabolos ist schuldig am Zerbrechen der "Symbola"; seine diabolisierte Welt besteht nur mehr aus "partes" ohne "totum", aus "meloči" ohne Raum-Ordnung, ohne Stand und Hierarchie. An die Stelle des Vollen und Ganzen tritt die morbide Leibes-Fülle (Čičikovs) und die Totalität einer Machtvollkommenheit, die alles durchdringt und damit den demiurgischen Anti-Kosmos und sein "bezobrazie" unendlich repetierend fortschreibt und fortpflanzt.

Eine poetische Apophatik der Akkumulation der "meloči"⁵⁰ dagegen feiert das Zufallsprinzip der spielerisch durcheinandergewürfelten "Teile", entdiabolisiert die Kombinatorik, indem es sie der teuflischen Intriganz entzieht und dem literarischen Autor-Demiurgen unterstellt. Daß Gogol' die Verantwortung für diese Art der Autorschaft in sich immer wieder und immer mehr bekämpft hatte, ändert nichts an der Potenz dieser diskursiven Eigenbewegung. Häufig sind beide Tendenzen in ein und demselben Text(abschnitt) gleichzeitig wirksam, wie z.B. im Rahmen der Redaktions-Szene der "Nos"-Erzählung, das Chaos der Fund- und Suchdinge lustvoll inszeniert und inseriert wird:

[...] там отпускаясь дворовая девка 19 лет, упражнявшаяся в прачешном деле, годная и для других работ; прочные дрожки без одной рессоры, молодая горячая лошадь в серых яблоках, [...] новые полученные из Лондона семена репы и редиса, дача со всеми угодьями [...] Комната, в которой м е с т и л о с ь все это общество, была маленькая, и воздух в ней был чрезвычайно густ; но коллежский асессор Ковалев не мог слышать запаха [...] потому что самый нос его находился бог знает в каких м е с т а х . (59-60)

In Erzählungen wie "Portret" etwa wird die leere Apophatik der akkumulativen Reihenbildung aus "disiecta membra" noch von der negativen Kataphatik eines Schauderns angesichts der Zerstückelung der Welt und ihres heillosen Durcheinander überlagert. Bezeichnenderweise sind es in "Portret" die *A u g e n*, die sich gewissermaßen verselbständigen, deren (An-)Blicke diabolisieren bzw. einen diabolischen Diskurs provozieren. Gorgohaft "töten die Blicke" in der Maler-Novelle, während im Reich der Körper-Sprache von "Nos" All- und Ohnmachtsphantasien "somatisiert" werden. Die bei Gogol' so beliebte Anatomie-Motivik – in "Nos" ist es die zu seiner Zeit modische Thematik der "Rhinitomie" bzw. der Organ-Transplantation überhaupt⁵¹ – wird in "Portret" ausgeweitet zur Schauerrede über die Dissozierung des Körpers, ja über die nicht sublimierte Körperlichkeit selbst, die Panik ("užas"), ja Wahnsinn gebiert. Die nackte Naturhaftigkeit wird mit dem Teuflischen und Weiblichen gleichgesetzt, ja die leere Nacktheit gilt stellvertretend für jene unerlöste Materialität, die in sich diabolisch erscheint, das Unheimliche wachruft und damit das Ungestalte und Unkünstlerische ("bezobraznost'" als "bezobrazie"):

[...] в сем [...] портрете было что-то странное. Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. [...] Ведь это однако же натура, это живая натура; [...] он непременно предстает только в одной ужасной своей действительности, неозаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека. [...] И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, а между прочим он так же был верен природе. ("Portret", 87-88)

Der groteske Aspekt des Akkumulations- und Anhäufungsdiskurses begegnet in "Portret" – wenn auch zurückgedrängt – immer im Rahmen solcher Szenerien, die den Kunst-Handel, also das Lügnerische einer Pseudo-Kunstszene vorführen:⁵² In Gogol's Erzählung "Portret" sind die (spät)romantische und groteske Poetik auf sehr ambivalente Weise kombiniert, wobei die grotesken Verfahren der Montage (man denke an die "kuća"-Motive) in der Regel durch die romantische Motivation der diabolischen oder genialischen künstlerischen "libertas" und Chaotik motiviert erscheint: vgl. "kuća" in der Lavka na Šćukinom dvore ("Portret", 94-95); "Почти обезумев, сидел он за золотую кучею, все еще спрашивая себя, не во сне ли все это." (ibid., 117). Am Anfang des II. Kapitels (146f.) wird das Chaos eines Auktionshauses mit dem destruktiv-chaotischen Unwesen der falschen Modekunst gleichgesetzt ("какой то хаос искусств").

Das Fehlen der Sonne (d.h. der projektiven Vision) erzeugt eine solche nackte, abstoßende Natursicht im Gegensatz zur Mondbeleuchtung und zur Nacht- bzw. Totenseite der Welt.⁵³ Der Mond – hier als (feminine) Projektionsfläche phantasiert – bietet aber auch wie erwähnt eine kosmische Wohnstatt der "Nasen". Einerseits bildet der Vollmond ein reiches Feld von (erotischen) Übertragungen und Phantasien, das andererseits unter dem Aspekt von Thanatos und Kastration von der Mond-Sichel ("kosa") metaphorisch und metonymisch abgemäht und leergefegt wird. Im Neumond schließlich triumphiert das Nichts einer Selbstverstellung von Erde und Mond, wobei ein Himmelskörper den anderen in den Schatten stellt und damit löscht.

Was in "Portret" metaphorisch-allegorisch figuriert und damit noch in der barocken und romantischen Diskurstradition steht, kann im selben Text unvermittelt auch ins Groteske oder gar Absurde umkippen:

Это уже не была копия с натуры, это была та странная живопись, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из моги-

лы. Свет ли м е с я ц а , несущий с собой бред мечты и облекающий все в иные образы, противоположные положительному дню, или что другое было причиною тому, только ему сделалось вдруг, неизвестно отчего, страшно сидеть одному в комнате. (88); Сиянье м е с я ц а усиливало белизну простыни, и ему казалось, что страшные глаза стали даже просвечивать сквозь холстину. (89); Свет месяца озарял комнату, [...] (90)

Das Verhüllen der Leinwand (Leinwand über Leinwand), die ihrerseits als Schein- und dämonisches Pseudobild diabolisierend wirkt, soll die destruktive, ja katastrophale Wirkung der Blicke des Porträt-Bildes dämpfen. Hier wird denn auch das Prinzip der "umgekehrten Perspektive", das wahre Kult-Kunst (der Ikonenmalerei etwa)⁵⁴ ausmacht, diabolisiert zum stechenden, verfolgenden, paranoiden "bösen Blick" der P o r t r ä t - A u g e n ,⁵⁵ deren scheinhafte Natur-Nähe nur größte Denaturierung und Dämonisierung bewirkt. Das Unheimliche im Freudschen Sinne⁵⁶ der Augen liegt eben auch in ihrer projektiven Ambivalenz: einmal sind sie das Objekt einer Betrachtung (als Bestandteil des Porträt-Bildes), zum andern sind sie das Subjekt eines verfolgenden Blickes, der den Betrachter zum paranoiden Patiens und das Bild zum Agens macht. ("Portret", 106-107) Eben dieses Motiv der Belebung des Unbelebten, der Vitalisierung und Humanisierung des "Toten" - gipfelnd in der Verlebendigung des Kunstwerkes, der Plastik, des Bildes – diabolisiert den alten Phidias-Mythos von der frappierenden Lebenslichkeit seiner Statuen zum Horrorbild des lebenden Leichnams, der bei Gogol' auch in seiner folkloristischen Variante aufscheint ("Vij").

In "Portret" wird das diabolisierte Bildnis zu Sais des Novalis nicht entschleiert – sondern verhüllt, um seinen Anblick erträglich zu machen, um den totbringenden Blick der Medusa zu dämpfen: "[...] Пред ним ширмы: свет м е с я ц а наполнял комнату. Сквозь щель в ширмах виден был портрет, закрытый как следует п р о с т ы н е ю – так, как он сам закрыл его. Итак, это был тоже сон!" (91).

1.4.2. Nacktheit und Hülle

Das Fehlen der Nase bei Kovalev provoziert ebenso Scham und Panik wie ihr deplaziertes Erscheinen im Brot des Barbiers: Sie tritt in einer falschen Hülle und Ummantelung auf, wird entdeckt, entblößt – und soll gleich wieder – wie ein Schamteil in einen Lappen gehüllt entsorgt werden ("нос завернул", "Nos", 50-51). Umgekehrt bemüht sich Kovalev, die Leerstelle mit einem Taschentuch zu kaschieren (ibid., 58). "Nos" als intertextuelles Motiv wird also immer wieder – im übertragenen, literarisch-textuellen Sinne – aus- und eingefaltet ("razvertyvanie" - "svertyvanie"), aus- und eingewickelt;⁵⁷ einmal wird dieser Zusammenhang direkt realisiert: "При этом квартальный полез в карман и выта-

шил оттуда завернутый в бумажке нос" (67). Dabei wird der Doppelsinn des "In-die-Tasche-Steckens" zugleich figural und konkret realisiert und um die metonymische Assoziation von "Schneuzen" (der Nase im Taschentuch) und Verhüllen des Körper-Teils durch alle möglichen Kleidungs- und Textstücke erweitert. Die im russischen Formalismus gerade an Gogol'-Texten erprobte zum literarischen Prinzip erhobene "Entblößung des Verfahrens" ("obnazenie priema")⁵⁸ findet hier ihre wortwörtliche Grundlage: Der Exhibitionismus der Signifikanten korrespondiert mit dem analytischen Blick eines "sophisticated reader", dessen Voyeurismus auch nicht die kleinste Kleinigkeit ("meloč") entgeht, während der Erzähler so tut, als würde er – "čert znaet" – nichts wissen, nichts verstehen, nichts sehen.

Umgekehrt tendiert die als Person figurierende Nase zur Verhüllung, wenn sie etwa im Kazanskij sobor ihr Gesicht mit dem hochgestellten Kragen verhüllt. Immer geht es dabei um den Akt des Auftretens und Entschwindens, des Ent- und Verhüllens, von Präsenz und Absenz, Sein und Nichtsein; dementsprechend entfaltet sich der Text als kalypische und apokalyptische Bewegung. Dies gilt besonders für Akakij Akakievičs "Šinel'", der als – weiblich gedachte – "Hülle" seinen "Inhalt" (das Verhüllte, Kaschierte)⁵⁹ vollends substituiert und zum Verschwinden bringt – gleichzeitig aber selbst zum Objekt eines Diebstahls wird. Wie auch in anderen Fällen zeigt sich auch hier die Regel der Vertauschung der Funktionen und Richtungen bzw. Intentionen: ein jedes Objekt, Motiv, eine jede Figur kann, ja muß bei Gogol' immer zugleich Agens und Patiens sein, der Welt des Seins und jener des Scheins bzw. des Nichts zugehören, entlarvt und verhüllt werden. Indem der Mantel als reine Substitution eines Inhalts auftritt, wird er zur Metapher, zur weiblichen "Figur" totalisiert; indem er sich vom Träger absondert, wird die Metonymik seines Unwesens entblößt präsent gemacht und personifiziert: Das Akzidentielle, Umhüllende, Gefäßhafte – ja Figurale allgemein tritt an die Stelle des Essentiellen, Inhaltlichen, Nicht-Figuralen, Authentischen. Die Brücke zwischen "Nos" und "Šinel'" findet ihre Stücke auch in anagrammatischen Spuren – etwa in "nos" – "nos-it'" (d.h. das Tragen des Mantels), während auf der symbolischen Ebene "nos" das Phallische – und "šinel'" das weibliche Organ repräsentieren.⁶⁰

[...] но зато он питался духовно, нос я в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он же – н и л с я , как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – [...]. ("Šinel'", 154)

Während sich die Nase als falscher Staatsrat kleidet, indem sie das maskuline Potenzgehebe ihres ursprünglichen Trägers dupliziert, macht sich bei ihrem Auftreten in ihrer Nähe das Rascheln eines Damenkleides bemerkbar ("Nos", 56).

1.5. Formen der Dissoziierung

1.5.1. Personifizierung und Kastration

Damit die Nase in ihrer dislozierten Eigenständigkeit affirmiert wird, muß sie Merkmale annehmen, die nur ein eigenständiges Wesen aufweist: Der "pars", der Körper-Teil tritt seinerseits als autonomes "totum" mit eigenen "partes" auf: die Nase hat selbst wieder eine (Ersatz-)Nase in Gestalt des "Pickels" ("prysčik", "Nos", 73), der ihre Identität im übrigen garantiert, an dem sie letztendlich wiedererkannt wird: "[...] Но Иван сказал: «ничего-с, никакого прыщика: нос чистый!»" (ibid.). Der Pickel als Erkennungszeichen (Index des Besitzers der Nase) fungiert aber auch als Symptom einer Ansteckung bzw. Fehlbehandlung durch den Barbier, dessen schmutzige Hände als mögliche Ursache seines Entstehens gedeutet werden (ibid.). Ebenso tritt die personifizierte Nase im Kazanskij Sobor ihrerseits in Mantel und auch Hosen gekleidet auf und demonstriert damit ihre Eigenständigkeit (ibid., 55), die sie auch im Streitgespräch mit dem eigentlichen Besitzer verteidigt: Die personifizierte Nase Kovalevs hat ihrerseits ein Gesicht: "Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник" (III, 55):⁶¹

"Мне ходить без носа [...] это неприлично; [...] можно сидеть без носа; [...] Ведь вы мой собственный нос!"

Нос посмотрел на маиора, и брови его несколько нахмурились.

— "Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе.⁶² Притом между нами не может быть никаких тесных отношений." ("Nos", 56)

Die Unabhängigkeitserklärung des dissoziierten Eigenen ("sobstvennoe"), das sich als Anderer ("ja sam po sebe") autonom behauptet,⁶³ wird dadurch noch unterstrichen, daß die Nase die Fähigkeit des Sehens hat, des Sprechens – und auch über Brauen verfügt, die gerunzelt werden. Die Nase exponiert sich als Eigenwesen – und verhüllt sich zugleich (bzw. tritt alsbald die Flucht ins Ausland an); sie ist Akzidenz und Substanz, nackt und bekleidet, umhüllend und beinhaltend. Einmal steckt sie im "Kleid" des Brotes, dann wieder tritt sie selbst in der Gestalt eines phallischen Brot-Leibes auf.⁶⁴

Das von Freud in seiner Studie zum Unheimlichen konstatierte magisch-unterbewußte Moment der *Verselbständigung* und animistischen Bele-

bung von Unbelebtem erwächst ja eben aus der Ungewißheit über den Status des Abgesonderten, Akzidentiellen, das plötzlich ein Eigenleben angenommen hat. Es bleibt unklar, ob es eine Projektion des Fremden aus dem Inneren ins Objektiv-Äußere darstellt – oder ein Eigenwesen, das mit Recht auf seine Autonomie pocht. Das Unheimliche erwächst also aus der Interferenz von Eigenem und Fremdem, dem Einen und dem "Zweiten", Duplikat, Doppel, von Substanz und Akzidenz, Inhalt und Form, Essenz und Hülle, Reflexion bzw. Projektion, Sein und Schein:⁶⁵ daher auch das "Puppenhafte"⁶⁶ des Unheimlichen in der Romantik (E.T.A. Hoffmanns *Coppelia*, vgl. S. Freud, "Das Unheimliche", 245f.), das sich in der ambivalenten (Un-)Natur der Nase manifestiert: einmal erscheint sie in ihrer toten Materialität (wie eine "probka"), einmal als das Simulacrum einer Person mit Eigenleben. Ins Kindliche abgemildert ist diese Marionettenhaftigkeit in jener Szene der *Mertve duši*, in der Manilovs Knaben einen hölzernen Husaren ohne Nase und Arme anschleppen (M.D. I, 38).

Freuds Deutung der Seele als "erster Doppelgänger" des Leibes (S. Freud, "Das Unheimliche", 247)⁶⁷ findet in Gogol's "Nos" eine bezeichnende Umkehrung: der Doppelgänger tritt nicht als apollinisches, projektives Geistwesen auf, sondern als dionysische Körperlichkeit, die sich redupliziert. Wenn für Freud "die Schöpfung einer solchen Verdoppelung zur Abwehr gegen die Vernichtung ihr Gegenstück in der [...] Kastration⁶⁸ durch Verdoppelung des Genitalsymbols" hat (ibid.), so beschränkt sich die Verdoppelung des Majors Kovalev ausschließlich auf die zweite Hälfte – nämlich jene des Genitalsymbols, dessen Absenz bzw. Absonderung zugleich auch seine Ambivalenz kundtut: vom Erotischen zum Thanatos und zur Urpanik des Selbstverlustes: "[...] auf dem Boden des primären Narzißmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht – und mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fort wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes." (ibid., 247).⁶⁹

Indem Kovalev mit seiner eigenen Nase konfrontiert wird, wird er der totalen Reduktion seines Wesens auf das phallische Prinzip der Potenz ansichtig – und gerät in Panik ("užas"); umgekehrt verursacht der Verlust dieser Potenz gleichfalls Panik, da deutlich wird, daß es außer ihr nichts Eigenes und Wesenhaftes in der Figur gibt:

Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen wurden (Heine, *Die Götter im Exil*). (Freud, "Das Unheimliche", 248)⁷⁰

Der "užas" Kovalevs beim Anblick des "pustoe mesto" (also der Null-Nase) korrespondiert mit der Panik bzw. dem Abscheu des Barbiers und besonders

seiner Gattin beim Anblick der abgetrennten Nase: "[...] в глазах его произошло явление неизъяснимое: [...] Каков же был у ж а с и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос! При этом необыкновенном зрелище, казалось ему, все перевернулось у него в глазах [...]" ("Nos", 54)

Parallel zur sexuellen, medizinischen oder gerichtlichen Tradition der "Rhinitomie"⁷¹ (als Strafe- bzw. als Heilmethode) war für Gogol' zweifellos auch die innerrussische Tradition der kultischen *Kastration* in der Sekte der Skopzen lebendig.⁷² Die Selbstbeschneidung bildet gewissermaßen die religiös-realistische Entsprechung zur Selbstkastration des Sektensystems im Geiste der Skopzen. Hier ist alles radikalisiert: Der chlystische Wunsch nach Beendigung der generischen Prozesse des Kinder-Zeugens bzw. Kind-Erzeugens und der Verwandtschaftsbildung kulminiert bei Skopzen im radikalen Schnitt der Kastration (von Männern wie Frauen). Vor uns steht damit der Gipfel des Wörtlich- und Ernstnehmens "radikaler" Forderungen, die mit dem Bade nicht nur das Kind ausschütten, sondern dabei auch gleich die Zeugungsfähigkeit bzw. das Zeugungsübel an der Wurzel packen. Ziel war es, durch die Kastration den ursprünglichen ungeschlechtlichen Zustand (der Paradiesesmenschen bzw. der Engel) wiederherzustellen (K. Grass 1914, 692), wodurch die Verschnittenen zu "unschuldigen Kindern" werden. Dieser radikale Regreß in die generische Indifferenz verweist auf ein Potential im Sektentum, das im individualpsychologischen Kastrationskomplex, wie ihn Freud beschreibt, einen nur matten Abglanz findet.

Erinnert sei zuletzt an den Zusammenhang zwischen der symbolischen Kastration im Akt der rhetorischen *Apokopé* und darüber in der Sinnfigur der Aposiopese – beides zentrale Verfahren der apophatischen Verschwiegenheit, die hier freilich als eine Art diskursives "Wort-Abschneiden" figuriert und anagrammatisch verbildlicht erscheint in der kastrierten, den Namen des Vaters beschneidenden Fragmentierung des Friseurschildes in "Nos": "фамилия его утрачена" (49).⁷³

1.5.2. Trennung und Verlust

Ganz offensichtlich besteht auch ein Zusammenhang zwischen dem Identitätsverlust durch die Absonderung der Nase – und dem *Namensverlust*,⁷⁴ der in der Inseratenabteilung, wo Kovalev seine Suchmeldung deponieren möchte, für einige Verwirrung sorgt:

"[...] Сбежал от меня [...] нос [...]"
 "Гм! какая странная фамилия! И на большую сумму этот г.
 Носов обокрал вас?"
 [...] " [...] Нос, мой собственный нос пропал неизвестно куда.
 Чорт хотел подшутить надо мною!" ("Nos", 60)

Der immer wieder in den Fluch- und Verwünschungs-Parömien zitierte Teufel ("čort znaet" etc.) besorgt, wie noch zu zeigen ist, das Spiel der Verwechslung, das "qui(d) pro quo" und der Absentierung der "partes" vom "totum": Wenn der Name ebenso verschwinden kann wie ein Körper-Teil, dann belegt dies den Verlust von Integrität und Identität des Individuellen als Teil des Ganzen; der "slučaj" wird zum regellosen "Zufall" einer von innen her diabolisierten Welt, die vom "Herrn der Welt" demiurgisch regiert wird: Des Pudels Kern entpuppt sich als Teufel:

"[...]А вот, на прошлой неделе, такой же был случай. Пришел чиновник [...] и все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. [...]"

"Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе."
(61)

Die immer wieder anklingenden anatomisch-medizinischen Spekulationen tragen im übrigen auch diabolische Züge, wobei der Arzt als Heiler in die Rolle eines diabolischen Organtransplantators schlüpft, der die Körperglieder gegeneinander austauscht, wodurch der Leib etwas Mechanisches, gleichfalls Puppenhaftes erhält, dem die einzelnen Glieder mühelos abgetrennt und wieder angenäht werden können:⁷⁵

"Если пропал [нос], то это дело медика. Говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос. [...]" (61)

Заболи у тебя нос, тебя шлют в Париж: там, дескать, европейский специалист носы лечит. Приедешь в Париж, он осмотрит нос: я сам, скажет, только правую ноздрю могу вылечить, потому что левых ноздрей не лечу, это не моя специальность, а поезжайте после меня в Вену. (168)

Aus dieser Sicht werden die Gliedmaßen bzw. Organe durch ihre wechselseitige Austauschbarkeit scheinbar gleichwertig – eine Vorstellung, gegen die sich Kovalev heftig wehrt, bildet doch das Fehlen der Nase einen wesentlich gravierenderen Schaden als das gesellschaftlich akzeptierte Fehlen von Armen und Beinen oder Ohren etwa bei den Helden der Schlacht. Zugleich realisiert Gogol' in folgendem Zitat die Parömie "без рук без ног на бабу скок",⁷⁶ womit sowohl das Tragholz als auch das männliche Glied gemeint sein kann:

За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однакож все сноснее [sic!]; но без носа человек – чорт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто, возьми да и

вышвырни за окошко! [...] но ведь пропал ни за что, ни про что,
п р о п а л даром, ни за грош! (64)

Der Zusammenhang des Nasenverlustes mit Formen grotesker Brachialität, wie sie Charms später u.a. in seinen "Slučai" entwickelt, wird in jener Szene aus den *Mertvyje duši* deutlich, da die raufenden Kaufleute von Solvyčerodsk einander die Nasen einschlagen: "У одного из восторжествовавших даже был вплоть сколот *носос*, по выражению бойцов, то-есть весь размозжен нос, так что не оставалось его на лице и на полпальца." (M.D. I, 193).

Die Nase wird an die Spitze der Organhierarchie gesetzt – während der im allgemeinen hierarchisch dominierende Gesichtssinn völlig ausgeklammert bleibt; anderseits erhält sie zugleich ausgesprochen materielle Merkmale, die durch anagrammatische Korrespondenzen noch vertieft werden: "zu verschwinden" ("propast") impliziert das Motiv des Abgrundes ("propast") zum einen – assoniert aber auch mit dem Motiv der "probka" (also eines Stoppels),⁷⁷ mit dessen Laut-Gestalt "nos" assoziiert wird.

Это было, точно, непонятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы, или что-нибудь подобное; – но пропасть, и кому же пропасть? [...] ("Nos", 65); Но нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком, как будто бы п р о б к а . (68)

Daraus ergibt sich die Reihe: "propast" – "propast" —> "probka" und "prodat": "«Нет, нет! ни за что не п р о д а м!» вскричал отчаянный маиор Ковалев: «лучше пусть он п р о п а д е т!»" (69)

1.6. Nase - oral: "pustoe testo" in Hülle und Fülle

Während die Nase einerseits als (falsche) "Füllung", als Essenz einer inadäquaten Hülle (Brot) auftritt, wird anderseits ihre Absenz – das "pustoe mesto" – mit einem Objekt aus der Sphäre der Backwaren und Lebensmittel verglichen: Die Leerstelle ist in ihrer Glattheit und Flachheit⁷⁸ einem Pfannkuchen verwandt, das glatte "mesto" erscheint in der Gestalt des "testo", plastisches Material zur Formung von Figuren und Körper(teile)n:

Коллежский асессор отнял от лица п л а т о к .

– "В самом деле, чрезвычайно странно!" – сказал чиновник: "м е с т о совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный б л и н . Да, до невероятности ровное!"

"Ну, вы теперь будете спорить? Вы видите сами, что нельзя не напечатать." ("Nos", 62)

[...] притом была бы им чувствуема боль, и, без сомнения, рана не могла бы так скоро зажить и быть гладкою, как блин. (65)

Die archaische Verschmelzung von Sein und Essen,⁷⁹ "est" und "(s-) est", Identität und Inkorporierung, Oralität und Affirmierung des Eigenwesens verbirgt sich auch im "Wort-Inneren" von "m-EST-o" und "t-EST-o": Der Mensch "ist was er ißt", die Nase wird zum Symbol eines poetischen Kannibalismus, der das Geistig-Seelische (wie das Zeichenhafte und Literarische) total verkörperlicht, diabolisch inkarniert, also verschlingt. Die liturgische Anspielung bzw. die Parodie des Gott-Essens im Meßopfer spielt auch hier – wie in allen Motiven der oralen Inkorporierung – eine zentrale Rolle: Wenn das Brot als Fleisch figuriert – dann die "Nase als Seele"⁸⁰: "ибо хлеб – дело печеное, а нос совсем не то. Ничего не разберу! [...]" ("Nos", 50). Mehrfach wird auch der metaphorische und metonymische Zusammenhang von Essen und Lesen beschworen – ebenso der zwischen beiden Aktivitäten und dem Rauchen:

Изгрызалось перо, являлись на бумаге рисунки, и потом всё это отодвигалось на сторону, бралась наместо того в руки книга и уже выпускалась до самого обеда. Книга эта читалась вместе с супом, соусом, жарким и даже с пирожным, [...] Затем следовала трубка с кофеем, игра в шахматы с самим собой; что же делалось потом до самого ужина, право, и сказать трудно. Кажется, просто ничего не делалось. (M.D. II, 11)

Ebenso wie das Rascheln des Weiberocks das Auftreten der Nase im Kazanskij sobor begleitet und damit eine entsprechende Kontiguitätsassoziation provoziert, kann auch das Brot bzw. Backwerk in der Nachbarschaft einer erotisch aufgeheizten Nasen-Szene figurieren, genauer einer Null-Szene: denn anstelle der Exhibition der Nase in der Auslage findet sich dort nur ein (halb-pornographisches) Weibs-Bild, das sich zudem seit zehn Jahren immer an ein und derselben Stelle ("mesto") befunden hatte, während die Nase selbst eben ihre angestammte "Stelle" sträflich verlassen sollte:

Один спекулятор почтенной наружности, с бакенбардами, продававший при входе в театр разные сухие кондитерские пирожки, нарочно поделал прекрасные деревянные, прочные скамьи, [...] но, к большому негодованию своему, увидел в окне магазина вместо носа обыкновенную шерстяную фуфайку и литографированную картинку с изображением девишки, поправлявшей чулок [...] картинку, уже более десяти лет висящую все на одном месте. ("Nos", 71-72)

Der Leerstelle der absenten Nase entspricht das unbeschriebene Blatt (Papier), wobei das "tertium comparationis" (Flachheit, Leere, Weiße etc.) auch noch durch die Assonanz von "peč'" und "peč-atat'", d.h. "backen" und "drucken" abgestützt wird: Die im Brot eingebackene Nase korrespondiert mit der im Papier "eingefalteten" Nase bzw. mit der "Presse", die vom Verlust der Nase berichten soll.

"Если уже хотите, то отдайте тому, кто имеет искусное перо, описать как редкое произведение природы и напечатать эту статейку в «Северной Пчеле» (тут он понюхал еще раз табак) для пользы юношества (тут он утер нос), или так, для общего любопытства." (ibid., 62)

Letztlich figuriert die Nase auch als Objekt der "Gerüch(t)eküche" ("sluchi"),⁸¹ die das intertextuelle Netz der literarischen Nasen um jene der Alltagsdiskurse und des "gorodskoj folklor" ergänzen.

Die Freßlust der Gogol'schen Figuren ist eines ihrer markantesten Merkmale: wie wenn sie ihr mangelndes Eigenwesen permanent durch orale Inkorporierung "auffüllen" müßten⁸² – man denke etwa an den auf Süßigkeiten (wie auf Geld) versessenen Polizeibeamten in "Nos" (63), in dessen Vorraum sich die "sacharnye golova" stapeln; aber auch Kovalev liebt die Konditoreien, wo er sowohl die Süßigkeiten wie die süßen Mädchen vorfindet. Und Čičikov reduziert sich vollends auf eine unentwegt zu füllende "Nullität" (die O-Form seines Körpers), ja die Freßlust dehnt sich auf alle Gebiete seiner Sammel- und Kaufwut aus. Ihr entspricht auf der narrativen Ebene die erwähnte Aufzählungslust, das Akkumulieren von Gegenständen bzw. ihren Bezeichnungen. Vielfach verbinden sich Essen und Sexualität – so etwa in der Gestalt des Manilov ebenso (M.D. I, 25) wie in den Lebensgewohnheiten des Ehepaares Sobakevič (ibid., 97).

Immer wieder wird das Lob auf die Dicken angestimmt, wenn Čičikovs körperliche Rundheit⁸³ mit seiner inkorporierten Weiblichkeit ebenso verschmilzt wie mit der Nullität seines Charakters: "Щеки и подбородок выбриты были так, что один слепой мог не полюбоваться приятной выпуклостью круглоты их." (M.D. II, 28); "Уже начинал было он полагать и приходить в те круглые и приличные формы [...] и уже не раз, поглядывая в зеркало, подумывал он о многом приятном: о бабенке, о детской[...]" (M.D. I, 234). Čičikovs mehrfach geäußerter Heirats- und Kinderwunsch zielt in genau diese Richtung, da er – in seinem Wesen fruchtlos und leer – doch die "polnota", also die Fülle und Vervollkommung durch das zugleich abgewehrte Weibliche anstrebt: Denn ihn treibt die Angst um, spurlos – ohne Kinder und Vermögen – das Irdische zu segnen und wie eine "Blase zu platzen und zu verschwinden" ("Пропал бы, как волдырь на воде, без всякого следа.", ibid., 89)

Jedenfalls sind auch in der Sphäre der Oralität die Parallelen zwischen Gogol's Eß - K o m p l e x und der sektantisch-gnostischen Tradition der Asketik, Eßverweigerung und einer spezifischen Kultform des Kannibalismus frappierend. Während die orthodoxe, logozentrische Position gegenüber Inkorporierung und Eß-Regeln (des Judentums) auftritt ("Nicht was in euren Mund eingeht, sondern was aus eurem Mund hervorgeht, ist von übel!"), rekurriert die Häretik auf die vor und unterhalb der Orthodoxie fortexistierenden Eß-Mythen bzw., die archaische Orientierung auf das Essen als intensivste Form der Inkorporierung und Identifikation.⁸⁴ Ihre symbolisch-allegorische Restform blieb ja im orthodoxen Sakramentalismus erhalten – ebenso wie in den Fastenregeln. Profanierungen des Eß-Sakraments im Freß-Kult und des Asketismus⁸⁵ im Sich-Zu-Tode-Hungern oder in Erhabenheits-Allegorien (des Ätherisch-Weiblichen) sind in Gogol's Lebens-Werk überall (auf)spürbar.

1.7. Nase - anal: Riechen und Gerochen werden

Nicht zu übersehen ist die in Gogol's Psychopoetik symptomatische Vertauschung bzw. Kontaminierung der psychologischen Kategorien: So dient die Nase sowohl dem Ein- wie dem Ausatmen, der In- und Exkorporierung, oralen und/oder analen Funktionen. Dies zeigt sich besonders in der Verbindung von Nase – Schnupftabak (= Kot) und Tabaksdose als "Pechkübel" des Teufels, schmutziges Gefäß der diabolischen Weiblichkeit und der "Sünde". Insofern ist das "gladkoe mesto" zugleich auch immer ein "g a d k o e mesto"⁸⁶ – der ekelerregende Ort des Auftretens des niedrigen Weibs-Bildes in seiner rein geschlechtlichen Gestalt, die diabolisiert und vielfach auch "analisiert" wird. Im Rahmen dieses Bildes erscheint entweder eine panikerregende weiße Leere ("užas") – oder es ist voll – aber nicht erfüllt vom Sein, sondern voll der "Schweinnerei", des "Kots".⁸⁷

Das archaische Prinzip der perspektivischen Umkehrung (von Agens und Patiens, Innen und Außen, Anfang und Ende, Ursache und Wirkung) gilt für die Körperfunktionen in besonderem Maße und zwar sowohl auf der wörtlich-konkreten wie auf der metaphorisch-figurativen (pneumatischen) Ebene: Wenn in der Orthodoxie – und dort nur noch symbolisch – der Leib Christi als Brot gegessen wird, dann muß in der dominant pneumatischen Häretik das Brot als Materialisierung der Prophetie a u s dem Mund kommen: Der Körper des tanzenden und schwitzenden Propheten ist eben jener Backofen, in dem – ein uraltes Mutter-Symbol – das Brot des Lebens gebacken wird.⁸⁸ Der Kommunion der Orthodoxen (Inkarnation provoziert Inkorporierung) steht die Exkorporierung, das Ausspeien, Ausdünsten, Ausagieren, Auspressen – also die Unmittelbarkeit antisymbolischer und nonverbaler E x p r e s s i o n e n gegenüber.⁸⁹

Darüber hinaus gibt es aber auch eine bezeichnende Ambivalenz zwischen femininer und maskuliner, hetero- und homosexueller Wertigkeit der Organe, ihrer sexuellen und/oder Atmungs-,⁹⁰ Ess- und Verdauungsfunktion. Deutlich ist diese Ambivalenz im Hinweis Popriščins, daß das "Spanien" eines jeden Hahns "nicht weit von seinem Schwanz entfernt sei" ("Zapiski sumassëdšego", 213).⁹¹

Die Nase ist einmal das Organ, mit dem die Gerüche – also auch der diabolische Gestank⁹² – wahrgenommen werden ("slyšat' zapach" wie es in "Nos" heißt);⁹³ es ist aber auch das Austrittsorgan für den Atem, das Pneuma und den Lebensgeist – man denke an die hesychastische Gebetstechnik und die auch ikonographisch symbolisierte Vorstellung des Entweichens der Seele durch die Nase.

Комната [...] была маленькая, и воздух в ней был чрезвычайно густ; но коллежский асессор Ковалев не мог слышать запаха, потому что закрылся платком, и потому что самый нос его находился бог знает в каких местах. ("Nos", 60)

In diesem Fall wird das Nichtvorhandensein der Nase und das Nicht-Riechen des Gestankes in der Inseratenabteilung der Zeitung, die damit in die Sphäre des Diabolischen verdrängt wird (man denke auch an die Diabolisierung der Druckwerke im spätmittelalterlichen Rußland), auch gestisch ad absurdum geführt: Kovalev riecht nicht, weil er sich die Nase mit einem Tuch zuhält – und er riecht nichts, weil er gar keine Nase hat. Die Nase fungiert also einerseits als Geruchsorgan (rezeptiv, einatmend) – und als Produzent von Gerüchen, wenn etwa die vom Nasenfund empörte Gattin des Barbiers fordert: "[...]«Вон его! вон! неси куда хочешь! чтобы я духу его не слыхала!»" (50). Hier wird die Verschränkung von Pneumatik und diabolischer bzw. grotesker Körperlichkeit überdeutlich, wenn "duch(i)"/"duši" und "dyšat'", "vozduch" und "zapach" äquivalent werden. Die riechende Nase wird solchermassen zu einer "stinkenden Nase", deren Geruch von den stinkenden Fingern des Barbiers selbst stammt, der die Nase Kovalevs beim Rasieren zu berühren pflegt: "вечно воняют руки" (51); auch das Tabakschnupfen beschmutzt Finger: "[...] и Иван Яковлевич, понюхавши табаку, мылил ему за это и на щеке, и под носом, и за ухом, и под бородою, одним словом, где только ему была охота." (51).

Während Čičikovs in den *Mertvye duši* "frische Morgenluft wittert" wird er mit Petruškas Gestank konfrontiert, der sich gleichwohl als wesentlich unschuldiger herausstellt als Čičikovs Sauberheitskult:

Чичиков, будучи человек весьма щекотливый и даже в некоторых случаях привередливый, потянувши к себе воздух на свежий нос поутру, только помарщивался да встряхивал головою, приговаривая: "Ты, брат, чорт тебя знает, потеешь, что ли." (M.D. I, 20).

Čičikovs Drang nach *S a u b e r k e i t* realisiert auf der Körperebene jenes Streben nach Katharsis, das im Seelischen unerfüllt bleibt: die Abwehr gegen Gestank ist ja immer auch ein Bannen des Teuflischen – dessen allzu menschliche Seite der penetrante Schweißgeruch des Dieners anzeigt, der Čičikovs zarte Nerven und damit seine kryptische Jungfräulichkeit beleidigt. Ihr entspricht die blütenweiße Unterwäsche des empfindsamen Helden, der alles andere als ein "weißes Hemd" hat:

Читателю, я думаю, приятно будет узнать, что он всякие два дни переменял на себе б е л ь е , а летом во время жаров даже и всякой день: всякой сколько-нибудь неприятный з а п а х уже оскорблял его. По этой причине он всякой раз, когда Петрушка приходил раздевать его и скидывать сапоги, клал себе в н о с гвоздичку, и во многих случаях нервы у него были щекотливые, к а к у д е в у ш к и . (M.D. I, 234)

Immer wieder sind es die "schmutzigen Finger"⁹⁴ – zumal jene der Tabak-schnupfer – die das empfindsame Gemüt beleidigen und zugleich den Konnex zwischen den Teufelsmotiven des Schmutzes (Tabak, Dose) mit jenen der diabolisierten Leiblichkeit (Kot, Finger, Leibesöffnungen) herstellen:

"Капитан Копейкин", сказал почтмейстер, открывший свою т а б а к е р к у только вполонину, из боязни, чтобы кто-нибудь из соседей не запустил туда своих п а л ь ц е в , в чистоту которых он плохо верил и даже имел обыкновение приговаривать: "Знаем, батюшка: вы пальцами своими, может быть, нивесть в какие места наведываетесь, а табак – вещь, требующая ч и с т о т ы ". (M.D. I, 199)

Das Inhalieren der (frischen) Luft durch die Nase und die dabei entstehenden Geräusche gehören in die Sphäre der *S p a c h k ö r p e r l i c h k e i t* insoferne, als die Material- und Organsprache (die Körper-Geräusche) die Figuren mitkonstituieren. Wie in Andrej Belys "Glossalolija" oder Chlebnikovs "Bobeobi pelis' guby"⁹⁵ entspringen auch bei Gogol' die Worte einer Organfunktion: die Körpersprache (Gähnen, Rülpsen, Schnaufen, Spucken, Furzen etc.) schafft einen Sprachkörper, der sich im Rahmen der poetischen Welt Gogol's verselbstständigt. Die für Chlebnikov so wesentliche "Eigenmächtigkeit" der "guby", denen die Wörter wie von selbst entspringen, begegnen auch in Gogol's "Nos"; nicht zuletzt ist der Name und die Figur Čičikovs abgeleitet von "niesen" – "čichat"⁹⁶, in dem sich seinerseits das "NIČ-to" verbirgt:

Коллежский асессор Ковалев прОСНулся довольно рано и сделал г у б а м и : " Б р р [...]", что всегда он делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине. Ковалев потянулся, приказал себе подать небольшое, стоявшее на

столе, зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но к величайшему изумлению увидел, что у него вместо носа совершенно г л а д - к о е м е с т о ! [...] Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. ("Nos", 52-53); С досадою закусив г у б ы , вышел он из кондитерской [...] (54)

Der lauterzeugenden, instrumentell-organischen Funktion der zumeist großen Nasen und wulstigen Lippen (M.D. I, 8) korrespondiert ihre visuelle Gestalt, die in der grotesken Welt der *Mertvyje duši* im wörtlichen Sinne "grobschlächtig" erscheinen: Ebenso wie sie ihr Schöpfer mit der Axt aus dem Urmaterial gehauen zu haben scheint, sprechen sie auch – als Stimme des (russischen) Volkes – urig und spontan, ohne lange in der Tasche (sic!) – wo sich für gewöhnlich die Tabakdose befindet oder etwas noch roheres – nach einem Wort suchen zu müssen: Es ist allemal starker Tobak, der da zum Vorschein kommt. Der mit der Axt seines Schöpfers behauene Landadelige Sobakevič wirkt angesichts dieser Behendigkeit der Volks-Nasen und Lippen noch plumper, als er ohnedies schon ist:

Выражается сильно русский народ! [...] Произнесенное метко, всё равно что писанное, не вырубливается т о п о р о м . [...] а всё сам-самородок, живой и бойкой русской ум, что не лезет за словом в карман, не высиживает его, как наседка цыплят, а влепливает сразу, как пашпорт на вечную н о с к у , и нечего прибавлять уже потом, какой у тебя н о с или г у б ы – одной чертой обрисован ты с ног до головы! (M.D. I, 108-109)

Was das wortlose Genickkratzen Selifans vor der überstürzten Abreise Čičikovs zu bedeuten hat, wird vom Erzähler in jeder Hinsicht offen gelassen, sodaß die Geste selbst – und damit der Volks-Körper⁹⁷ – im Apophatischen erstarrt, womit alles und Nichts gemeint sein kann: "Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке." (M.D. I, 215). Jedenfalls befinden wir uns unweit jener Stelle, da das Gefährt des Romans und seine rasende Rhetorik der Erhabenheit und ihrer geschwätzigen Kataphatik im Begriffe steht, abzuheben: "O, Rus'! Rus'! [...]" (ibid., 221).⁹⁸

1.8. Nase und Dose

Wie noch zu zeigen sein wird, assoziiert Kovalev die Absenz der Nase zwanghaft mit der panischen Angst vor Impotenz, wobei die das Befremdliche des Ebenen und Flachen über den "horror vacui" hinaus eine ambivalente Kastrationsangst nährt: Einerseits ist dort, wo das Glied war, ein Nichts – andererseits trägt dieses Nichts Eigenschaften des perhorreszierten Weiblichen, das es nun nicht mehr

erreichen kann: das Glatte, Flache, Leere wird bei Gogol' immer wieder zum Schreckbild eines Teufels-Weibs bzw. Weibs-Teufels diabolisiert:

Майор Ковалев был не прочь и ж е н и т ь с я ; но только в таком случае, когда за невестой случится двести тысяч капитала. [...] положение этого майора, когда он увидел, вместо довольно недурного и умеренного носа, преглупое, ровное и гладкое место. ("Nos", 54)

Das gynaikophobisch abgewehrte und zugleich lustvoll herbeigesehnte Weib entpuppt sich sowohl als Schachtel bzw. G e f ä ß (man denke an die Namenrealisierung von "Korobočka" in den *Mertvye duši*)⁹⁹ – als auch in Gestalt einer Abbildung auf oder in der T a b a k d o s e . Die diabolische Gestalt des Schneiders Petrovič in "Šinel'" ist – ebenso wie Kovalev in "Nos" – metonymisch mit der Schnupftabakdose assoziiert. Hier tritt nicht die Generalin oder ihre Tochter – sondern des "Teufels General" selbst ins Bild. Auffällig ist auch hier die Assoziation des Dosen-Bildes (und seiner Auslöschung – auch ein Akt der Depotenzierung) mit dem F i n g e r ,¹⁰⁰ dessen stereotype Benützung der Schnupftabakdose die Abreibung des Bildes verursacht hatte. Eben diese Reibefinger des Barbiers hatten schon Kovalevs Nase während des Rasierens bedroht. Vom Gesicht (des Generals) gibt es nur noch eine Leerstelle, die mit einem Stück Papier notdürftig verklebt ist. Während hier das gesamte Gesicht ausradiert ist, befindet sich bei Kovalev das "pustoe mesto" mitten i m Gesicht:

Петрович взял капот [...] и полез рукою на окно за круглой табакеркой с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки. ("Šinel'", 150).¹⁰¹

Vgl. auch: [...] вынимал, например, из кармана серебряную с чернью табакерку и, утвердив ее между двух пальцев левой руки, оборачивал ее быстро пальцем правой, в подобию того, как земная сфера обращается около своей оси, или же так по ней барабанил пальцем, в присвистку. (M.D. II, 30)

Kovalev erlebt seine Unfähigkeit zu schnupfen¹⁰² als gleichbedeutend mit seiner sexuellen Impotenz ("но мысль о носе все испортила!", "Nos", 61), weshalb das permanente Tabak-Schnupfen des Beamten in der Inseratenabteilung der Zeitung besonders provokant auf ihn wirkt: "[...]продолжал чиновник, нюхая табак." (62). Das Tabak-Schnupfen wird hier als Zwischenhandlung in das Satzinnere geschoben und thematisiert solchermaßen zusätzlich die syntaktische Interruption: "[...] напечатать эту статейку в «Северной Пчеле» (тут он понюхал еще раз табаку) для пользы юношества (тут он утер нос), или так, для общего любопытства." (61)

Das Nicht-Schnupfen-Können erinnert Kovalev immer wieder an seine Unfähigkeit, ohne Nase mit den Frauen in Beziehung zu treten:

"Мне, право, очень прискорбно, что с вами случился такой а н е к д о т . Не угодно ли вам понюхать т а б а ч к у ? [...] даже в отношении к г е м о р о и д а м это хорошо." Говоря это, чиновник поднес Ковалеву т а б а к е р к у , довольно ловко подвернув под нее крышку с портретом какой-то дамы в ш л я л к е .

Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева. "Я не понимаю, как вы находите м е с т о шуткам" [die Nasenwitze sind ebenso wenig am Platze – wie die Nase selbst], сказал он с сердцем: "разве вы не видите, что у меня именно н е т т о г о , чем бы я мог понюхать? Чтоб ч о р т п о б р а л в а ш т а б а к !" (62-63).

Gerade die tabuisierende Umschreibung des Defekts signalisiert die Schamgefühle, die eigentlich aufs sexuelle Scheitern verweisen. Umgekehrt führt die Restitution der Nase augenblicklich zur früheren Überpotenz des Majors, – eine Sexualität, die sich freilich amoralisch und junggesellenhaft auslebt:¹⁰³

Он разговаривал с ними очень долго, и нарочно вынувши т а б а к е р к у , набивал пред ними весьма долго свой н о с с обоих подъездов, приговаривая про себя: "вот, мол, вам, бабье, куриный народ! а на дочке всё-таки не женюсь [...]" [...] И майор Ковалев с тех пор прогуливался, как ни в чем не бывало [...] И н о с тоже, как ни в чем не бывало, сидел на его лице, [...] (74-75)

Die Militäranspielungen im Zusammenhang mit der Nase-Phallus- und Tabakdose-Genital-Motivik sind einerseits durch den militärischen Rang des Helden ("Major") und jenen der Stabsoffizierin (sic!) motiviert, deren Tochter Kovalev heiraten soll, obwohl er doch bloß eine nichteheliche Beziehung sucht.¹⁰⁴ Umgekehrt vermutet Kovalev im Nase-Verlust das Teufelswerk eben dieser Stabs-offizierin, die damit in den Verdacht gerät, am (symbolischen) Kastrationswerk beteiligt zu sein:

[...] что виною этого должен быть не кто другой, как ш т а б - (s i c !) - о ф и ц е р ш а Подточина, которая желала, чтобы он женился на ее дочери. [...] И потому штаб-офицерша, верно из мщения, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб, потому что никаким образом нельзя было предположить, чтобы н о с был о т р е з а н : [...] (65)

Umgekehrt bedeutet das Wiederfinden der Nase auch die Restitution der Sexualität und damit sogleich auch des Selbstwertgefühls insgesamt: "И после

togo maiora Kовалева видели вечно в хорошем юморе, улыбающегося, преследующего решительно всех хорошеньких дам [...] (ibid., 74). Die Rückkehr der Nase erfolgt ebenso unmotiviert wie ihr Verschwinden, das Erstauen und die Panik angesichts solcher Vorgänge hält sich gleichwohl in den Grenzen des Genres, d.h. eines nach dem Sprachdenken entfaltenen Wortkunsttextes, dessen Figuren – wie dies so oft bei Gogol' kritisch vermerkt wurde – "seelenlos" sind: Alles ist wieder an seinem Platz, "wie wenn nichts passiert", wie wenn "Nichts" eingetreten wäre: "И майор Ковалев с тех пор прогуливался, как ни в чем не бывало [...] И нос тоже, как ни в чем не бывало, сидел на его лице, [...]" (ibid., 74-75).

2. Die Nullität des Weiblichen

2.1. Die Frau als Kunstwerk – Sublimierte Weiblichkeit

Im Rahmen seiner besonders an der deutschen Ästhetik geschulten Essayistik – im Geiste Winckelmanns und in der Tradition der erotisch-mystischen Minne der Himmelskönigin des katholischen Mittelalters sowie der ostkirchlichen Sophiologie¹⁰⁵ – entwirft Gogol' ein ins Erhabene und Ideale sublimiertes Frauenbild, das über ein hohes Maß an Stereotypie und Künstlichkeit verfügt, ja mit der Kunst selbst gleichgesetzt wird. Die "krasavica" im sophiologischen Sinne wird somit zur Trägerin der "krasota" im solchermaßen feminisierten Kunst-Schönen, dem alle Kunstformen jeweils auf ihre Weise dienen. Während die vom Symbolismus über den Formalismus und Strukturalismus geprägte und bei Michail Bachtin ins Karnevaleske gesteigerte groteske Körper-Poetik das Gogol'-Bild in diesem Jahrhundert dominierte,¹⁰⁶ bemüht sich eine poststrukturalistische Gogol'-Deutung um die Restitution des gogolesken Diskurses des Erhabenen und Idealen, der sich in den nunmehr hochgeschätzten ästhetisch-philosophischen Schriften des Autors (gipfelnd in "Ženščina", VIII, 143-147) und als eigene Diskursformation innerhalb der literarischen Werke manifestiert.¹⁰⁷

Dabei spielt eine nicht unbeträchtliche Überschätzung der philosophischen Relevanz und eine Unterschätzung der literarischen Funktion dieser Diskurse eine oft irritierende Rolle. Der "Platonismus" des erwähnten Traktats über die "Frau" atmet denn auch eher den trivialen Geist der russischen Ästhetik der 30er Jahre als den eines authentischen Platonismus;¹⁰⁸ die philosophische Konstruktion als solche ist ja nur insofern interessant, als sie einen Tonfall¹⁰⁹ auf durchaus konsequente Weise begründet, der für das "Konzert" der Diskurse und "skaz"-Formen im Erzählen Gogol's eine wichtige Stimme liefert. Dabei steht die Rhetorik des Erhabenen im Mittelpunkt, während die bei Ejchenbaum und v.a. Tynjanov

konstatierte poetische Funktion dieser Stimme bzw. dieses "skaz" des pathetisch-melodramatischen Redens in den Hintergrund tritt.¹¹⁰

In "Ženščina" erreicht der visionäre Charakter des Weiblichen ein kaum noch zu überbietendes Maß an "Idealität", deren pneumatisch-sophiologisches "reines Leuchten" ("čistoe sijanie") dem fleischlichen "Brennen" des Jünglings entgegengesetzt wird. Indem das Weibliche als Sublimation der in Kunst verdampften Schöpfung auftritt,¹¹¹ wird der Mann auf eben jene Stelle verschoben, wo üblicherweise die Frau als Verkörperung der "Mutter Erde" figuriert. Es ist dies im "grotesken Gogol'" in aller Regel eine diabolische, minderwertige und sündige Position.

Что женщина? – Язык богов! Мы дивимся кроткому, светлому челу мужа; но не подобие богов созерцаем в нем: мы видим в нем ж е н щ и н у, мы дивимся в нем женщине и в ней только уже дивимся богам. Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности. [...] Пока картина еще в голове художника и бесплотно округляется и создается – она ж е н щ и н а; когда она переходит в вещество и облекается в осязаемость – она м у ж ч и н а. ("Ženščina", VIII, 145-146)

Die Vertauschung der traditionellen Positionen könnte nicht perfekter sein: Indem der Künstler danach strebt, die reine (= weibliche) Idee in grober Materialität zu verkörpern, "maskulinisiert" er die Idee und entfremdet sie letztlich ihrem (weiblichen) Ursprung.¹¹² Um zu diesem zurückzukehren, ist ein Akt der Dematerialisierung und somit der Demaskulinisierung erforderlich, mehr noch: Ziel des Künstlers ist es, "воплотить в мужчине женщину" (146). Das Ideal-Weib ist gleichbedeutend mit der Seele des Künstlers ("безграничная, бесконечная, бесплотная идея художника", *ibid.*, 146); C.G. Jung würde dieses weibliche Ideal bzw. idealisierte Weib als "Anima" verstehen.¹¹³ Diese im Manne zu gebären, darin besteht das Selbsterlösungswerk aller häretisch-gnostischen und hermetischen Soteriologien,¹¹⁴ die in Gogol's Essay in ihrer ästhetischen Konsequenz vorgeführt werden. Ohne die Frau und ihre Erlösung wäre der Mann und die Welt ein finsterer Hades. Es ist nur konsequent, wenn diese weibliche Idealität in die Sphäre des "Unaussprechlichen"¹¹⁵ verlagert und damit zum Ziel und Ursprung ("эфирное лоно души женщины") einer jeden (auch künstlerischen) Apophatik erhoben und verschoben wird:

Что такое любовь? – Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался н е в ы р а з и м ы й, неизгладимый след невинного младенчества, где всё родина. И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца - вечного бога, своих братьев – дотопле н е в ы р а з и м ы е землю чувства и явления – что тогда с

нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди бога жизнь, развивая ее до бесконечности [...] (VIII, 146)

Das diabolisierte "Weib" bildet den Gegenpol zur himmlischen Sophia und ihrem "Äther-Schoß", dem die verschlingende Tiefe des Erd- und Wasserschoßes gegenübersteht – eben jenes "temnoe lono" des Dnepr ("Strašnaja mest'"), in dem die todgeweihte und todbringende Frau selbst ertrinkt.¹¹⁶ Gogol's Idealweib bzw. Weiblichkeits- und damit Kunstideal verfügt über alle jene Attribute, die dann auch geradezu stereotyp mit den sublimen Frauengestalten in seinen Erzählungen assoziiert werden: die Transparenz des Leibes bzw. der Haut ("prozračnost'"), das Sublime, der "blendende Glanz" des entblößten Fußes (sic!), das ätherische Lichtwesen und die nonverbale, musikalische Natur dieser Weltseele:

Мраморная рука, сквозь которую светились голубые жилы, полные небесной амброзии, свободно удерживалась в воздухе; стройная, перевитая алыми лентами поножия нога в обнаженном, ослепительном блеске, сбросив ревную обувь, выступила вперед и, казалось, не трогала презренной земли; [...] Казалось, томный, светлый эфир, в котором купаются небожители, по которому стремится розовое и голубое пламя, разливаясь и переливаясь в бесчисленных лучах, коим и имени нет на земле, в коих дрожит благовонное море неизъясимой музыки, – казалось, этот эфир облекся в видимость и стоял перед ними, освятив и обоготворив прекрасную форму человека. [...] Нет! никогда сама царица любви не была так прекрасна, даже в то мгновение, когда так чудно возродилась из пены девственных волн! [...] В изумлении, в благовании повернулся юноша к ногам гордой красавицы, и жаркая слеза склонившейся над ним полубогини канула на его пылающие щеки. (VIII, 146)

Der Unterschied ist nur, daß wir hier im kunstphilosophischen Diskurs ausschließlich mit der einen, sublimen, überichhaften "Hälfte" des Weibes konfrontiert sind, während in den Erzähltexten die erhabene Jenseitigkeit ("mir inoj") mit dem Unterbewußten, der Sphäre des Traumes¹¹⁷ und des Dämonischen, ja Diabolischen und Grotesken verquickt wird. Im reinen Diskurs des Erhabenen herrscht aseptische, ja kalte und unnahbare Idealität, die letztlich das auch literarische Scheitern dieser affirmativen Ästhetik vorprogrammiert: Diese ist, nach dem Ideal der mittelalterlichen Minne,¹¹⁸ körperlos, ja reine, abstrakte, eben apophatisch verbalisierte und imaginierte Ungegenständlichkeit:

[...] мир, где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, – этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре; [...] Б е -

лая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека. ("Skul'ptura, živopis' i muzyka", VIII, 9-10)

Das sublimе Weibс-Bild ist ins völlig Weiße¹¹⁹ eines unerreichbaren Höhenzustandes entrückt, es ist transparent, dematerialisiert, visionär-apollinisch, im Zenith aufragend – und immer knapp vor dem Umkippen in Kitsch oder ins Dämonisch-Diabolische. Eben diesen Kippzustand beschreibt C.G. Jung in seiner Auseinandersetzung mit der Übersublimierung der Anima,¹²⁰ deren Überwertigkeit jederzeit ins Minderwertige umzuschlagen droht. Eine solche im Grunde gnostische Vorstellung von der "Niederkunft" und dem Abstieg der Sophia in die Tiefen irdischen, sündigen, materiellen Seins findet in der grotesken Welt ihre Entsprechung. Dem "sniženie" der Lichtgestalt ("descensus" im gnostisch-mystischen Sinne) steht der "ascensus", das "vosvyšenie" gegenüber, der Devaluierung und Depotenzierung wirkt die Erlösung und Wiedergeburt im Aphroditischen entgegen, das die weibliche Entsprechung zum Apollinischen bildet.¹²¹

Freilich konnte Gogol' dieses im Real-Symbolismus eines Vjačeslav Ivanov idealisierte Gleichgewicht von Auf- und Abstieg nicht einmal annähernd in einen kohärenten Diskurs fassen – was blieb, war der "užas" und damit das "Auseinanderklaffen" von grotesker Körperlichkeit und den rührenden "Redeübungen" im Stile der längst überholten heroischen Idylle – oder vielleicht sollte man von einer "gemütlichen Erhabenheit" sprechen, wie sie für das Biedermeier so typisch war.¹²²

[...] где из пены волн стыдливо выходит богиня красоты, тритоны несутся, ударяя в ладони, Посейдон выходит из глубины своей прекрасной стихии серебряный и белый; мир, где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, – этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре; ничто кроме ее не могло так живо выразить его светлое существование. Белая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека. (Gogol', "Skul'ptura, živopis' i muzyka", VIII, 9-10)

Dieses Schönheitsideal bzw. diese Idealschönheit interessiert hier weniger als solche – an und für sich erweist sie sich ja auch literarisch als nicht lebensfähig –, sondern bleibt im Höchstmaße destruktions- und pardodieanfällig. Seine unfreiwillige Komik paßt nicht in die Freiwilligkeit und "vol'nost'" des Grotesk-Komischen. Was uns hier vorschwebt, ist der sehr blasse, unexpressive, leidenschaftslose positiv-kataphatische, affirmative Diskurs, den Gogol' in diese Richtung entfaltet, wobei auf das Unselbständige, Naiv-Peinliche und Biedere der Formulie-

rungen schon deshalb hinzuweisen ist, weil in letzter Zeit die entsprechenden Aufsätze und Passagen Gogol's eine, wie es scheint, ungebührliche Überschätzung und philosophisch-ästhetische Dignität erlangten, die ihnen schwerlich zukommt.

Eher schon könnte man Gogol's Ideal-Bild als (neo-)klassizistisch bezeichnen, geht es ihm doch darum, alle "strasti" zu "krasota" und "čuvstvennost'" zu verdampfen und ein "naslaždenie spokojnoe" auszulösen, das in edler Harmonie vor sich hinruht. Die Unerreichbarkeit und das Unausdrückbare ("nevyrizimoe") werden zu Adelsprädikaten einer solchen Ästhetik; dies gilt insbesondere für eine christliche Malerei, der es obliegt, das darzustellen, wofür es "keine Worte gibt". Überhaupt treten bei Gogol' die Kunstformen (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik) als "caricy mira" auf (ibid., 12), womit auch hier Idealität, Ästhetik und Weiblichkeit sophiologisch in eins gesetzt erscheinen.¹²³ Dies gilt etwa für die Idealisierungsversuche im II. Teil der *Mertvyje duši*, wenn es von einer jungen Dame heißt:

Платье сидело на ней так, что, казалось, лучшие швеи совещались между собой, как бы получше убрать ее. Но это было также обольщение. Оделась как сама собой; в двух-трех местах схватила игла кое-как неизрезанный кусок одноцветной ткани, и он уже собрался и расположился вокруг нее в таких сборах и складках, [...] И если бы перенести ее со всеми этими складками ее обольнувшего платья на мрамор, назвали бы его копией гениальных. (M.D. II, 41)

Im Erzähltext Gogol's begegnet dieses positiv-kataphatische Ewig-Weibliche als irreales, unerreichbares Ideal – oder aber es entpuppt sich als Täuschung, die umso verwirrender, ja wahrträchtiger wirkt, als das Weibs-Bild zwischen Idealität und Dämonie oszilliert (vgl. "Nevskij prospekt"). Wenn in "Nos" das Unheimlich-Phantastische¹²⁴ entpsychologisiert, entdämonisiert und vollends literarisiert erscheint, so triumphiert das Unheimliche im romantischen Sinne durchaus (so in der Erzählung "Portret"), in dem sich – wie erwähnt – nicht die Nase, sondern das Auge bzw. der Blick verselbständigt.¹²⁵

Wenn die himmlische Frau identisch ist mit dem Kunst-Schönen bzw. mit der Kunst selbst, dann erleidet diese – analog zur übersublimierten Anima – gleichfalls ihren Abstieg, ihre Destruktion im Scheinhaften. Dies gilt vor allem für die Erfolgs- und somit Pseudo-Kunst, zu welcher die Idealkunst (die kosmische Ästhetik als eine theologische Schönheitsvorstellung im Sinne von Hans Urs von Balthasars Theologischer Ästhetik)¹²⁶ pervertiert ist. Ist dies einmal der Fall, dann kann nur ein radikaler Austritt ("uchod") aus Kunst und Kultur retten, wie dies Gogol' – nach dem Vorbild der mönchischen Ausstiegsmodelle (vgl. etwa die Asketik eines Ephraim des Syrers u.a.)¹²⁷ – wieder und wieder bis zur Selbst- und Kunstzerstörung anstrebte. Die kataphatische, sublime Ästhetik und ihre

abstrakte Weiblichkeit "kastriert" eine vitale, körperhafte Kunst ebenso – wie eine körperliche Liebe den gynaikophoben Mann in Panik versetzt. In Gogol's Essay "Ženščina" dominiert eindeutig und ausschließlich der Aspekt des vergeistigten "Hyper", dessen maskuline Inkorporierung sich – jenseits der glatten Kataphatik des kunstphilosophischen Diskurses – ins "Hysteron" einer männlichen Hysterie ausweitet.¹²⁸

Die erwähnte Formel 'Wenn Blicke töten könnten' wird in "Portret" in einem komplizierten Wechselspiel von pseudo- und metakünstlerischen Aktionen entwickelt. Das Scheinbild der "psicheja" (also der Psyche-Anima), das Čartkov zu malen versucht, wird vom Teufel ebenso banalisiert und abgewertet, wie das diabolische Bild (eben das "Porträt") den Betrachter vernichtet bzw. in den Wahnsinn treibt (128f.): "Это было личико, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее живого тела." Die bekannte anagrammatische Beziehung von "čert-" → "čort" – ČARTkov - "oČARovanie" – "ČARodejstvovat'" verbalisiert hier im wörtlichen Sinne jene Diabolisierung, die der dem Kunstideal entfremdete Scheinkünstler erfährt. Anstelle des überirdischen Zaubers produziert Čartkov "Effektmalerei" ("sjurpriz", 128) und Modemasken (131). Zu denken gibt, daß der junge russische Maler, der noch nicht verstorben ist und in Rom eine neue Religionskunst entwickelt hatte (136), aus der Perspektive Čartkovs weibliche Züge annimmt und als "reine Jungfrau" erscheint (137).¹²⁹

Auch hier zeigt sich die effeminierende Wirkung der idealisierten Weiblichkeit, die den Mann als Geschlechtswesen und die Künstler als inkarnatorischen Schöpfermenschen nicht duldet. Die Braut ("nevesta") ist aus der apophatischen Perspektive der Weiblichkeit immer auch als "ne-znakomka" Inkarnation und – im negativen Fall Simulakrum – des aus maskuliner Sicht ganz Anderen, Unbekannten, Fremden:¹³⁰ Im Geiste der sublimierten Weiblichkeit gehört die "nevesta" in die himmlische Sphäre des Über-Bewußten und Über-Ich – aus der Frosch- und Sumpfperspektive der tellurischen Weiblichkeit erscheint die "nevesta" als elementare Gestalt des Unbewußten:

Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносилось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы. ("Portret", III, 111-112)

In diesem reinen Künstler-Bild vereinigen sich Raffael und Coreggio zur vollkommenen Einheit. Diese Vollkommenheit herrschte schon in der Seele des Künstlers selbst. Auch die vollendete "Rundheit" der Linien dieses effeminieren Idealkünstlers paßt ins "Liebfrauenbild" und repräsentiert die positive Nullität und das Vollkommenheitsideal des Kreis-Archetyps¹³¹: "эта плавучая

округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у кописта." (138). Die immer wieder erwähnte Ovalität des weiblichen Antlitzes verbindet das ideale Motiv der Rundheit mit jenem der animalischen Fruchtbarkeit ("Oval" - "ovum") sowie mit der Nullität leerer, ja dämonischer Weiblichkeit:

Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом. (M.D. I, 90); И из этого мглистого, кое-как набросанного поля выходили ясно и оконченно только одни тонкие черты увлекательной блондинки: ее овально-круглившееся личико, ее тоненький, тоненький стан, [...] а белое, почти простое платье [...] (ibid., 169)

Der Scheinkünstler kann nicht anders, als die wahre Idealkunst in der Gestalt des jungfräulichen Malers und seiner Werke zu hassen und auch physisch zu vernichten ("Portret", III, 115ff.), denn das Wesen des Diabolos und des destruktiven Demiurgen ist ja die Unfähigkeit, aus sich heraus ein Sein zu erzeugen: Er ist nur fähig zum Schein und zur parasitären Partizipation am eigentlichen Sein und der Essenz authentischer Menschen-Werke: "Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию." (ibid., 115).

Ebenso wie in Gogol's "Portret" der Pseudokünstler nur vampirisch zu partizipieren, aber nicht zu kreieren vermag, weil er über keine Originalität und nichts Originäres verfügt und daher das Vernichtungswerk der Kunstzerstörung betreiben muß, dient das Porträt dem Wucherer (also dem Original, der Vorlage des Bildes) zur Fortsetzung seiner schwindenden Lebenskraft, die sich über das Bild freilich nicht konstruktiv oder schöpferisch fortpflanzt, sondern destruktiv, den Betrachter aussaugend wirkt ("Portret", III, 128ff.). Eigentlich lebt im Porträt der Wucherer (der sich ja seinerseits professionell vom Geld anderer nährt, diese "aussaugt") weiter, wobei er durch seine Augen den Betrachter des Bildes seines eigenen Seins beraubt und seine Existenz vergiftet. Der Porträtmaler, der Vater unseres Idealkünstlers, malt unter Einwirkung des Teufels "какие необыкновенные черты" (128), in denen sich seine "čort"-Figur fort schreibt. Der Wucherer hofft, "что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире." (129), während er gleichzeitig bei seinen Käufern nichts als Trauer ("toska") und eine Mord(s)lust auslöst (132).

2.2. Das weiße Nichts mit schwarzem Fleck

Ebenso wie in allen anderen Sphären des gnostisch-häretischen (Anti-)Welt-Bildes wird auch die *S o p h i a* dupliziert in eine sublime, göttliche und eine irdisch-abgewertete:¹³² Während für kataphatische Orthodoxien ein ganzer Kosmos von Metamorphosen und Peripetien zwischen der oberen und unteren Sphäre entfaltet wird, verharren alle heterodoxen, häretisch-gnostischen Systeme in der Kippfigur, in der vexierbildartigen Plötzlichkeit eines Umschlagens von der einen zur anderen Seite. Der Abstieg der Sophia-Ennoia oder Helena-Selene in die Welt konstituiert diese geradezu – und das von den höchsten Höhen bis zu den finstersten Höllen: Sie ist Allmutter und Dirne in einem. Insoferne verkörpert sie die vertikale Kippfigur, in welcher das Oben und Unten (ebenso wie das Links und Rechts) einer permanenten Rotation unterworfen ist. Ähnliches gilt ja auch für den grotesken Körper bei Bachtin. Das Geschlechtliche spielt jedenfalls in der Häretik eine zentrale Rolle – und zwar sowohl in der exzessiven Negierung des Weiblichen (Gynaikophobie) als auch in seiner beträchtlichen Aufwertung, wie dies ja die Sophiologie in ihrer gnostisch-häretischen Variante zeigt.¹³³

Das Auftreten der Frau als "weiße Gestalt", als "schneeweißes Mädchen", das Čičikov beim Gouverneur-Ball erscheint¹³⁴ verweist zum einen im positiv kataphatischen Sinne in die Sphäre des Ideal-Weiblichen, das – wie der weiße Christus in der "Metamorphosis"-Gestalt im Taborlicht¹³⁵ – höchste Sublimität signalisiert; zum andern manifestiert es das Unausdrückbare und Unnahbare der Projektionsgestalt, deren "Weiße" eine apophatische Nullität markiert, die auch ins Destruktive, Dämonische umschlagen kann:¹³⁶ so etwa das indefinite "Weiß" in Gogol's "Strašnaja mest'":

Звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то б е л о е , как будто облако, веяло посреди хаты; и чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит ж е н - щ и н а; только из чего она: из воздуха, что-ли, выткана? Отчего же она стоит и земли не трогает, и не опершись ни на что, и сквозь нее просвечивает розовый свет и мелькают на стене з н а к и ? ("Strašnaja mest'", I, 258)

Das transparent-unirdische Weiß des weiblichen Körpers verfügt bei Gogol' – gerade in den folkloristisch geprägten Erzählungen – über entsprechende Anklänge an die Farbsymbolik des Weiblichen in der Märchen- und Sagenwelt oder aber in der Sphäre trivialisierter "gothic novels" bzw. der schauerromantischen Geister-Genres.¹³⁷ Gogol' spezifiziert dieses Weiße (etwa das Bild der Frau oder des Mädchens, das mit den Attributen "Milch und Blut"¹³⁸ geschmückt ist) und bindet es an die pedalerotische Symbolik der "Füßchen", womit eine Puškinsche Obsession ins Gogoleske diabolisiert erscheint. Jene die Schuhe

abstreifende oder den Strumpf zurechtrichtende Schöne begegnet in allen möglichen Kontexten:¹³⁹

Румяна и бела собою была молодая жена; [...] Настала ночь: ушел сотник с молодою женой в свою опочивальню; заперлась и белая панночка в своей светлице [...] Глядит: страшная черная кошка крадется к ней; [...] ("Majskaja noč", I, 157)
 Погляди на белую шею мою: они не смываются! они ни за что не смоются, эти синие пятна от железных кортей ее. Погляди на белые ноги мои: они много ходили; [...] (ibid., 175)

Die lunare Gestalt des dämonischen Weibes erscheint weiß vom Mond¹⁴⁰ beschienen – doch dieses Weiße trägt in sich etwas Dunkles, einen *schwarzen Fleck*:¹⁴¹ "Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное. Вдруг раздался крик: в о р о н ¹⁴² бросился на одну из вереницы и схватил ее, [...]" (ibid., I, 176). Das Schwarze wirkt wie ein Brandzeichen des Teufels im unschuldigen Fleisch der Jungfrau; zugleich läßt es an das Unaussprechliche¹⁴³ der weiblichen Scham (haare) denken, die sich vollends der Darstellbarkeit entziehen. Der zum Zeugen dieses Schwarz-Weiß-Bildes gewordene Mann muß befürchten, in der Weißglut des Eros zu verbrennen, ganz zu Asche zu zerfallen, wie dies die Symbolisten Brjusov und Annenskij im Zusammenhang mit Gogol's Drang zum Autodafé, dem der eigene Lebens- und Kunsttext zum Opfer fällt, immer wieder betonten.¹⁴⁴ In einem berühmten Brief an Danilevskij schreibt denn auch Gogol' von seiner Angst, durch die sexuelle Liebe "zu Staub zu verbrennen".¹⁴⁵

Das dämonische Weib erscheint im Zeichen des *Mondes*¹⁴⁶ (vgl. auch die Mondszene in "Portret" oder die tanzenden Mädchen im Mondlicht der "Majskaja noč"), ja der Mond – oder genauer: die feminine Luna – ist nicht nur die erwähnte Heimstatt der "Nasen" ("Zapiski sumasšedšego", III, 212), ihr "Schoß" ("lono" - "luna"), sondern selbst Symbol des Weiblichen (durch seine Wandelbarkeit: "izmenčivost'", die aus maskuliner Sicht als "izmena", d.h. Täuschung aufgefaßt wird). In der asketischen Literatur wird denn auch der Mond mit dem Teufel gerne gleichgesetzt,¹⁴⁷ wodurch der in der Folklore – und bei Gogol' – thematisierte "Mond-Diebstahl"¹⁴⁸ mit dem "Nasendiebstahl" in Verbindung gebracht werden kann. Kataphatisch bedeutet der Monddiebstahl (etwa im Zustand der österlichen Ekliptse) den Sieg (Christi) über die Hölle und die Erlösung vom Matriarchal-Lunaren; apophatisch symbolisiert die Mondfinsternis bzw. der Neumond eben jenen Zustand des kosmischen Nichts, des Verschwindens, das als Untertauchen im Unbewußten (Unterwelt) und als perspektivische Verstellung der Positionen von Erde – Sonne und Mond deutbar wird.

Nach Kovalevs Auseinandersetzung mit seinem Doppelgänger im Kazanskij sobor wird ihm seine sexuelle Ohnmacht überdeutlich bewußt, als sich die weibliche Schönheit gerade im Glanze ihrer "Weißheit" nähert. Freilich vermischt sich

aus der Sicht des Erotomanen Kovalev die sublimе Weiblichkeit mit Elementen einer durchaus körperlichen Freßlust ("pirožnosc"):

Подошла пожилая дама, вся убранная кружевами, и с нею тоненькая, в белом платье, очень мило рисовавшемся на ее стройной талии, в палевой шляпке легкой как пирожное. За ними остановился и открыл табакерку высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дожиной воротников. [...] [Ковалев] обратил внимание на легонькую даму, которая, как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными пальцами. [...] когда он увидел из-под шляпки ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы. Но вдруг он отскочил, как будто обжегшись. Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего [...] Он оборотился с тем, что напрямик сказать господину в мундире [...] что он больше ничего, как только его собственный нос [...] Но носа уже не было: [...] ("Nos", 56-57)

Angesichts dieses Reizbildes zuckt Kovalev zusammen, als wäre er "verbrannt worden" (auch hier wird Gynaikophobie mit Feuer-Angst assoziiert),¹⁴⁹ denn es wird ihm bewußt, daß er dieser bedrohlich-verlockenden weiblichen "Weiße" nichts entgegensetzen kann, da er über nichts als das "Weiße" seiner abwesenden Nase verfügt. Dabei motiviert die anagrammatische Inversion von "chLEB" und "BEL-izna" den Konnex von "nos" – "chleb" und "belizna" auf der Ebene des Sprachdenkens: "[...]и к удивлению своему увидел что-то белевшееся." ("Nos", 50).

Akakij Akakievičs schauernde Begegnung mit der erotischen Darstellung der die Schuhe lösenden Versucherin – ins Bild gesetzt in einer Auslage des Nevskij Prospekt – läßt auch an die Etymologie seines Familiennamens (Bašmak - Bašmačkin)¹⁵⁰ denken und stellt solchermassen einen Konnex von Voyeurismus und Pedalerotik her; gleichzeitig korrespondiert die Fixierung des Helden auf die Mantel-Weiblichkeit¹⁵¹ mit dem "kleineren" Pars-pro-toto der Fußbekleidung. Die charakteristische Fragmentierung der Heldrede – der asyntaktische, verstümmelte Stammel-"skaz" – realisiert darüber hinaus auf der Diskursebene die motivisch vielfach symbolisierte Kastrationsangst:

[Акакий Акакиевич] остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой. [...] "ну уж эти французы! что и гово-

рять, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того..."
[...]. ("Šinel", III, 158-159)

Die den Schuh anziehende und dabei das (weiße) Bein präsentierende Frau begegnet auch in "Nos", wo das Frauen-Bild in die halbpornographische Sphäre abwertender (lithographischer) Reproduktionen verlagert ist – ein Verfahren, das schon Puškin in seiner narrativen Funktionalisierung der Öldrucke (man denke an "Vystrel" oder den "Stancionnyj smotritel'") meisterlich beherrschte. Das "Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" entspricht der Frauen-Imago im Zustand des totalen Aura-Verlustes:

[...] но, к большому негодованию своему, увидел в окне магазина вместо носа обыкновенную шерстяную фуфайку и литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок [...] картинку, уже более десяти лет висящую все на одном месте. ("Nos", 72)

Die Frau als Objekt pornographischer oder jedenfalls erotischer Darstellung figuriert auch in den *Mertvyje duši* als Symbol diabolisierter Weiblichkeit: "[...]на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель ... никогда не видывал. (M.D. I, 9). Grundsätzlich mißtraut Čičikov der Weiblichkeit im Rahmen seiner gynaikophoben Ausfälle verbal, während er insgeheim zum entfernten und damit ungefährdeten Voyeur ("Чичиков, точно, увидел даму[...]", *ibid.*, 27) seines phantasierten zukünftigen Eheglücks wird. Ausdrücklich wehrt er sich gegen weibliche Leibeigene auf den Listen seiner "Toten Seelen", womit er Gelegenheit zu allerlei antifeministischen Äußerungen bekommt: "[...]«А женского пола не хотите?» «Нет, благодарю». [...] «Нет, в женском поле не нуждаюсь»[...]" (107). Daß sich eine "Elizaveta" als kupierter "Elizavet" auf die Listen schwindelt, fördert die zusätzliche – auch morphologische – Diabolik weiblicher List zutage:

Чичиков был прав: это была, точно, баба. Как она забралась туда, неизвестно, но так искусно была прописана, что издали можно было принять ее за мужика, и даже имя оканчивалось на букву ъ, то-есть не Елизавета, а Елизаветъ. Однако же он это не принял в уваженье и тут же ее вычеркнул. (M.D. I, 137)

Jedenfalls scheint die präzise Unterscheidung zwischen Mann und Frau eine Überlebensfrage: "Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. [...] «Ой, нет!» «Конечно, баба!» наконец сказал он, рассмотрев попристальнее." (*ibid.*, 114). Damit kontrastieren die verwirrenden Zärtlichkeiten zwischen Manilov und Čičikov (140) – oder zwischen Petruška und Selifan (153).

Einerseits tut sich also in der Weiße der sublimen Anima-Sophia-Gestalt etwas "Schwarzes" auf, andererseits ist die Sophia dem alten gnostischen "Perlenlied" folgend wie eine kostbare (weiße) *P e r l e*¹⁵² in die Materie und ihre (schwarze) Finsternis geschleudert – ein Bild, das sich noch in der biblischen Formel findet, wenn die Rede ist von den "Perlen, die vor die Säue geworfen werden". Vordem dominierte in "Vij" noch die sublime Qualität der (Wasser-)Perlen, die den weißen Leib der badenden Schönen kleiden:

[...] мелькала спина и н о г а , выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. [...] и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурию, просвечивали пред солнцем по краям своей б е л о й , эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как - б и с е р , обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде [...]. ("Vij", II, 186)

In der Einleitung zu den "Večera" verknüpft Gogol' die erwähnte biblische Perlen-Formel mit der grotesken Körpersphäre von "tabakerka", "karman", "kučā" – und "nos"; hier ist die Perlen-Sophia tatsächlich "vor die Säue gegangen":

Не говоря ни слова, встал он с места, [...] вытащил круглую под лаком т а б а к е р к у , щелкнул пальцем по намалеванной роже какого-то бусурманского генерала и захвативши немалую порцию т а б а к у , растертого с золою и листьями любистка, поднес ее коромыслом к н о с у и вытянул н о с о м на лету всю к у ч к у , не дотронувшись даже до большого п а л ь ц а , – и всё ни слова; да как полез в другой к а р м а н и вынул синий в клетках бумажный платок, тогда только проворчал про себя, чуть ли еще не поговорку: "не мечите бисера перед свиньями" [...]. "Быть же теперь ссоре", подумал я, заметив, что пальцы у Фомы Григорьевича так и складывались дать дулю. [...] Рука Фомы Григорьевича, вместо того, чтоб показать шиш, протянулась к книшу, и, как всегда водится, начали прихваливать мастерицу хозяйку. ("Večera", I, 105-106)

Solchermaßen sitzt das Schwarze im Weib selbst, wie der Tabak in der Tabakdose, und diese oder das Taschentuch im Hosensack: "[...] зато на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического т р о п а : [...] Философы целою октавою брали ниже; в карманах их, кроме крепких т а б а ч н ы х корешков, ничего не было." ("Vij", II, 177). Wo es um die unweigerliche "Verweigerung" ursprünglich blütenweißer und unschuldiger Jungfrauen geht, ist die Tabakdose niemals sehr weit:

"Славная бабенка!" сказал он, открывши т а б а к е р к у и п о н ю х а в ш и т а б а к у [...] что в ней, как говорится, нет

еще ничего бабьего, то-есть именно того, что у них есть самого неприятного. Она теперь как дитя, всё в ней просто [...] Из нее всё можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь! (M.D. I, 93)

Am schlimmsten aber sind die Weiber im "Kreise" ihrer schnatternden Gesellschaft ("Он даже не смотрел на к р у г и , производимые дамами,[...]" (ibid., 168), deren Geschnatter – der Vergleich Frau-Gans findet im übrigen auch gerne seine erotisch-kulinarische Entsprechung – als leeres Geschwätz die weibliche Variante diabolischer Aporhatik bildet: "[...]Дамы города Н. были... нет, никаким образом не могу; чувствуется точно робость. ...Даже странно, совсем не подымается перо,¹⁵³ точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем." (ibid., 157-158). Daß der sprachlose Erzähler angesichts einer solchen Gänsesprache selbst in den Stammeldiskurs verfällt und die "Feder nicht mehr hochkriegt", verleiht dem verbalen Scheitern auch eine zusätzliche Dimension: "Всё у них [женщин] было как-то черство, неотесанно, неладно, негожно, нестройно, нехорошо; [...] Они говорили, что [...] бабы в р у т , что баба , что мешок, что положат, то несет [...]" (192).

Das Unterbewußte und verdrängte Projektionsbild verbirgt sich im Überbewußten ebenso wie "nos" in der Sphäre des "son":¹⁵⁴

Глянул в лицо — и лицо стало переменяться: н о с вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону, и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула. "Правдив с о н твой, Катерина!" [...] "Нет, мне с н и л о с ь , чтобы отец убил мать мою. [...] Ах, как страшен отец мой!" [...] "Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа. Знаешь ли, что отец твой антихрист? [...] Если бы я знал, что у тебя такой отец, я бы не женился на тебе; [...]" ("Strašnaja mest'", I, 257-260)

2.3. Diabolische Nullität als Loch im Sein

Das diabolisierte Weibliche bildet ein "Loch" ("dyra") in der Welt¹⁵⁵ – ebenso wie der schwarze Fleck das dämonisierte Geschlecht des ansonsten "weißen Weibes" markiert.¹⁵⁶ Diese Animagestalt kennt ihre eigene "Seele" nicht; jene unterirdische, unterbewußte, dem Mann bedrohliche Antiwelt erscheint als "blinder Fleck":

Бедная Катерина! она многого не знает из того, что знает д у - ш а ее.

"Это Катеринина д у ш а ", – подумал пан Данило; но все еще не смел пошевелиться. [...] ВозДУШная Катерина задрожала. ("Strašnaja mest'", I, 259)

"[...] Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа. Знаешь ли, что отец твой антихрист? [...] что антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека; а душа гуляет по своей воле, когда заснет он, и летает вместе с архангелами около божией светлицы." (I, 226)¹⁵⁷

Der Dnepr, in dem Danilo Katharina ertränken würde, wenn sie nicht seine Frau wäre (I, 232) ist Mutterschoß und Grab zugleich: "lono" und "dyra" (I, 233): Dabei korrespondieren "luna" und "lono"¹⁵⁸ ebenso wie – inversiv – "LONo" und "NOL", d.h. der gebärende "Schoß" und die verschlingende "Null": "[...] Всех их держит Днепр в темном лоне своем. Ни одна не убежит от него; разве погаснет на небе. [...] Нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр." (ibid., I, 268).

Die demiurgische Scheinwelt, wie sie in der urbanen Szenerie des "Nevskij prospekt" auftritt, zeichnet sich durch totale Verkehrtheit aus: "все происходит наоборот" (III, 45), die gesamte Welt zeigt sich als "fantasmagorija" und "ob-man", während hinter dem schönen Schein (des Weiblichen = Urbanen) das diabolische Nichts gähnt: "все не то, чем кажется" (III, 45). Der Spiegel der Welt ist zerbrochen, das Ganze in Fragmente zersplittert, in unzusammenhängende "kuski" und "meloči". Diese bilden einmal den grotesken "Haufen Pljuškins" (auch denkbar als barocker "heap of broken images") – einmal die Muster in einer Arabesken-Welt, die zur totalen Oberflächlichkeit geronnen, gefroren ist. Man denkt hier an die Schneeburgen der "Schneeprinzessin" Andersens oder an E.T.A. Hoffmanns "zerbrochenen Spiegel".¹⁵⁹

Die "Züge" ("čerty")¹⁶⁰ der aufgebahrten Schönheit in "Vij" korrespondieren auch anagrammatisch mit der diabolischen Sphäre ("čert"), die eben durch das Markieren eines magischen Kreises ferngehalten werden soll: "В страхе оЧЕРТил он около себя к р у г" ("Vij", II, 208):

[...] пред ним лежала красавица, [...] Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело прекрасное, нежное как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, [...] Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно-пронзительное. ("Vij", II, 199); Посредине стоял черный гроб. [...] Такая страшная, сверкающая красота! (ibid., 206); Над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного п у з ы р я , с тысячами протянутых из середины клещей и скорпионных жал. Ч е р н а я з е м л я висела на них клоками. (ibid., 217)

Auch für Popriščin ist die weibliche Schönheit insgesamt des Teufels, d.h. sie ist in den Teufel verliebt und von ihm besessen:

О, это коварное существо – ж е н щ и н ы ! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Ж е н щ и н а влюблена в ч о р т а. ("Zapiski sumassšedšego", III, 209).

Die "Dame Welt" ist in der Tradition der asketischen Literatur – so etwa für Isaak den Syrer – eine "Frau von schlechtem Lebenswandel, die alle Männer an sich zieht".¹⁶¹ "Видно, правду говорят люди, что у девушек сидит ч о р т , подстрекающий их любопытство[...]" ("Majskaja noč", I, 156-157). Alle Frauen sind Hexen und diese haben – wie der Teufel – einen Schwanz – so in "Vij" – "плюнуть на самый х в о с т ей, то и ничего не будет."¹⁶² Die Frauen sind – als Weibs-Teufel bzw. Teufels-Weiber – das Symbol des Unsagbaren (im hohen Sinne einer sophiologischen Apophatik) – und das Unsägliche, ja Nichts-Sagende in der Sphäre der "pošlost":

"Нет, – сказал сам себе Чичиков, – женщины, это такой предмет [...]" Здесь он и рукой махнул: "просто и г о в о р и т ь н е ч е г о ! Поди-ка попробуй рассказать или передать всё то, что бегаёт на их лицах, все те излучинки, намеки, а вот, просто, н и ч е г о не передашь. Одни глаза их такое б е с к о н е ч н о е государство, в которое заехал человек – и поминай как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь. [...]" Нет, просто не приберёшь слова: галантёрная половина человеческого рода, да и ничего больше!" (M.D. I, 164)

Diese klassische apophatische Formel, vom Unsäglichen zu sprechen, erinnert an andere rhetorische Figuren wie jene am Ende von "Nos", wo der Erzähler gleichfalls die Gestik der Sprachlosigkeit mimt: Hier wie dort ist es aber das Objekt der Rede, das sprachlos, als totale Evidenz auch jenseits der Zeichen wirkt – und das Subjekt des Diskurses (oder den Mann im Text) seinerseits das Paradoxon des "sprechenden Nichtsprechens" und des "nichtssagenden Redens" vollführen läßt.

2.4. "Pošlost" als M i t t e l - Maß

Bei Gogol' befindet sich das Nichts nicht am Anfang (z.B. als Konzeption einer "creatio ex nihilo") oder Ende (als finale Transzendierung des Diesseits ins Jenseits und Nachher) – sondern in der M i t t e , "media in vita" als barockes Thema des mitten im Leben stehenden Todes bzw. Eros. Die M i t t e l p o s i t i o n des Nichts bei Gogol' – und in der Nichts-Philosophie bei Daniil Charms und den Oběriuty¹⁶³ – verbindet sich mit der Idee, das Nichts – wie das Böse – manifestiere sich nicht in den großen, tragischen, dramatischen oder katastrophalen Exzessen, sondern im Kleinen, Alltäglichen, im "byt" des Banalen: Hier verbindet sich die Mittelposition des Nichts mit dem Mittelmaß der "pošlost". Als

Mittel – Maß ist die Nase auch der Ort der "pošlost", d.h. der "Flachheit", auf die sich die Normalität reduziert, jenes "Mittel-Maß", das allenthalben die diabolische Welt des "byt" beherrscht.¹⁶⁴

Čičikov selbst realisiert am konsequentesten auch die rhetorische Figur des "Nicht-Zuviel-und-Nicht-Zuwenig", und zwar sowohl körperlich ("ни слишком толст, ни слишком тонок", M.D. I, 7) als auch habituell als Repräsentant jener "mittleren Herren" (ibid., 61), die im Grunde unessentiell, eigenschaftslos alles und nichts sein, genauer: darstellen können.

Auch die Natur – in Anlehnung an das archaisch-folkloristische Konzept einer nichthomogenen Ralität – hat Löcher, die gleich einem Bermuda-Dreieck Gegenstände und Menschen verschluckt.¹⁶⁵ In "Strašnaja mest'" ist es der Dnepr, der Menschen verschluckt ("glotaet ljudi") – und zwar genau in der Mitte. Selbst die Vögel können nicht über die Mitte des Flusses vordringen (vgl. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, 64). Der Welt-Raum Gogol's ist zusammengesetzt und auf ein Zentrum fixiert, dessen diabolische Untiefe Mittelmaß und Flachheit vereinigt. Dem Erhabenen und Sublimen einer Überwelt und der idealisierten Über-Ich-Sphäre steht in der Vertikalen nicht die Tiefe eines Seins – und wenn es auch nur das chthonische der Mutter-Erde wäre – gegenüber, sondern ein absolut flacher Erdkreis, der – als leeres, nicht kreierendes sondern verschlingendes (weibliches) Geschlecht eben dieses zentrale Loch aufweist.¹⁶⁶

Das aristotelisch-griechische Ideal der Mitte (*μεσότης*)¹⁶⁷ – sei es archaisch gedacht als Reich der Mitte (wie Byzanz oder andere Gottesreiche auf Erden) oder kosmisch-ethisch als "Mesotes", als idealisierte Harmonievorstellung des "weder zuviel noch zuwenig" (*οὐ μὲν ὑπερβολήν*) bis hin noch zu antimodernistischen K(r)ämpfen gegen den "Verlust der Mitte" (H. Sedlmayr) – diese Mittelposition ist bei Gogol' diabolisiert. Der Teufel Gogol's wird verkürzt auf ein Mittelmaß,¹⁶⁸ allzu diesseits und fern dem oberen Luzifer wie dem Satan der Hölle. Teufel meint hier Normalität, Banalität, Flachheit (vgl. Merežkovskijs, Rozanovs – Nabokovs Idee der "pošlost").¹⁶⁹

Verkörperung dieser banalen Mitte des Seienden ist Gogol's Teufel – er ist die Negation Gottes und des Unendlichen und somit Leugnung jeglichen Extrems: "Der Teufel ist die noumenale Mitte des Seienden, die Verneinung aller Tiefen und Gipfel, eine ewige Ebene, eine ewige Platitude".¹⁷⁰ Eben dieser Teufel beherrscht die Leere und das Grab der Welt (Gogol', VIII, 416; B. Zelinsky 1975, 314ff.): Er ist der große Täuscher, weil er über die Welt den Schein des Phänomenalen ausbreitet und damit lügt und verführt. In diesem Sinne wird das Ästhetisch-Erhabene und damit das Weibliche diabolisiert, während gleichzeitig das Diabolische banalisiert erscheint. Der Teufel deformiert die göttliche Schöpfung und ihr Ebenbild zum "bezobrazie": Es ist "das Andere, das Fremde, das Unheimliche und Unerklärliche" der Welt schlechthin." (ibid.)¹⁷¹, das nur durch Lachen gebannt werden kann. In dieser geradezu kultischen Funktion ist das Lachen

Gogol's nichts Lustiges, es zielt eigentlich nicht auf (direkte) Komik und ist damit dem von den Formalisten entdeckten Kunstprinzip der "dekomisierten Komik" (und somit des strukturell Parodistischen einer jeden Kunst) verwandt.¹⁷² V. Nabokov (1944, 70ff.) verballhornt die "pošlost"¹⁷³ Gogol's zur "poshlust" - die Genealogie der "poshlyáčki":

There is something sleek and plump about *poshlust*, and this gloss, these smooth curves, attracted the artist in Gogol. [...] But a *poshlyak* even of Chichikov's colossal dimensions inevitably has somewhere in him a hole, a chink through which you see the worm, the little shriveled fool that lies all huddled up in the depth of the *poshlust*-painted vacuum. (71-72); Chichikov himself is merely the ill-paid representative of the Devil, a travelling salesman from Hades, "our Mr. Chichikov" as the Satan & Co. firm [...] The *poshlust* which Chichikov personifies is one of the main attributes of the Devil, in whose existence, let it be added, Gogol believed far more seriously than he did in that of God. (73-74)

Auf diese Weise nimmt letztlich der Teufel die Stellung des Demiurgen ein, des Erschaffers jener Welt, die materiell, totgeweiht und böse ist – Sphäre eines universellen Truges und einer Scheinhaftigkeit ("prizračnost"),¹⁷⁴ die sich auf apokalyptische Weise über die wahre Wirklichkeit legt und offen läßt, wer Christus und wer Antichrist,¹⁷⁵ wer das Himmels- und wer das Teufelsweib ist. Ausgehend von der im religiösen Denken Rußlands – sowohl in der Orthodoxie, vor allem aber im "sektantstvo" – dominanten dualistischen Vorstellung vom Innewohnen des Bösen (und damit des Nichts) im (Da-) Sein selbst, hält der Teufel als "Fürst der Welt" eben jene Position, die im gnostischen Kosmos der (destruktive) Demiurg einnimmt, dessen Schöpfung eine Scheinwelt, ein universelles Simulakrum hervorgebracht hat – oder jedenfalls eine Welt der Täuschung und der doppelten Böden.¹⁷⁶

In diesem Sinne ist der Teufel selbst ein "Doppelgänger Gottes" (P. Evdokimov 1965, 44f.): "Während [aber] Gott alles in allem erfüllt, macht der Böse alles in allem leer durch die Gegenschöpfung, die dem Nicht-Sein entspricht." (45). Die Verdoppelung des Teufels "beraubt des Menschen seines ontologischen Ortes" (ibid., 45): "Das Böse fügt paradoxerweise das Nichtexistierende dem Existierenden hinzu; es schleicht sich in das Sein ein, pervertiert es und nährt sich als Parasit von seinem Saft, [...] bildet ein bewußt Böses schaffendes Sein." (ibid.). Das Böse als Parasit eröffnet dieses Loch im Sein immer als etwas diabolisch Verfressenes – wie Čičikov: Es muß permanent parasitieren, weil es kein eigenes Sein hat: Gogol' sah als erster, daß das ewig Böse nicht in einer Tragödie besteht, sondern im Fehlen einer jeden Tragödie, nicht in einer Kraft, sondern in der Kraftlosigkeit:

[...] не в безмерных крайностях, а в слишком благоразумной с е р е д и н е , не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом. Гоголь сделал для нравственных измерений то же, что Лейбниц для математики, – открыл как бы *дифференциальное исчисление*, бесконечно-великое значение бесконечно-малых величин добра и зла. (D.S. Merežkovskij 1906, 3).

3. Gogol's Rhetorik des Nichts

3.1. Ø oder /O/, Null oder Oh! – Apophatische Anagramme

Wie in allen ausgesprochen mytho- und psychopoetisch markierten *Œvres* – dies gilt ja auch für Dostoevskij oder Tolstoj, wenngleich mit unterschiedlichen Intentionen – spielt die anagrammatische Substruktur der Erzähltexte bei Gogol' eine vielsagende Rolle. Dies ist wohl auch der Grund dafür, daß alle wortkünstlerisch orientierten Dichter oder Erzähler das auf Anagrammen und darüber hinaus Paronymien fußende Äquivalenzprinzip im Sinne Jakobsons, das ja ein jedes "ornamentale Erzählen" kennzeichnet, besonders reichhaltig zum Einsatz brachten.¹⁷⁷

Während die rhythmisch-prosodische Struktur des ornamentalen "skaz" Gogol's breite Beachtung fand, wobei hier v.a. an die Entfaltung prosodischer, paronymischer Lautmotive gedacht wurde, ist die Semantisierung anagrammatischer Strukturen stiefmütterlicher behandelt worden (wenn man von der Inversion "nos" <—> "son" und anderen Augenfälligkeiten absieht): Die Grundmatrix, die Mutter-Figur der Textgenerierung von "Nos" und vieler anderer Texte Gogol's entspringt der Entfaltung des Laut- und Buchstabenbestandes seines *F a m i l i e n n a m e n s*. Die Realisierung der Interferenz von Graphem- und Ziffernwert zwischen dem Laut bzw. Graphem /O/ und der Zahl bzw. Ziffer "Null" (d.h. /0/) wirkt allgegenwärtig. Wenn – wie es heißt – motivisch alle narrativen Leittexte der russischen Literatur aus Gogol's "Mantel" geschlüpft (d.h. geboren) sind – hier schwingt auch die archetypisch weibliche Symbolik des "Schutzmantels" mit¹⁷⁸ – so sind Gogol's Sprachwerke seinem eigenen Namen entsprungen. Die Ausgangsfigur besteht im lautsemantischen Komplex von GO-GO-L' und seiner reichhaltigen Kombinationsmöglichkeiten wie: LOG-OS, GOL-OS, GLA-GOL, GOL-YJ, GOL-OD (KOL-OS), GOL-JADKIN, GLAD-KIJ ("gladkoe, goloe mesto"), GOL-GO-FA, TRE-U-GOL-NIK, GOL-UBOJ, GOL-UB, GLUB-INAJA KNIGA etc.¹⁷⁹ Unwillkürlich läßt diese Go-go-Entfaltung an die paradigmatische Interpretation von Voznesenskij's "Ja Gøjja"-Gedicht bei Ju.M. Lotman denken, der die Entfaltung des Gedichts auf die Wiederholung der Laut-bzw. Graphemgruppe "GO" zurückführt, wobei die "GO"-Wörter – in allen möglichen Varianten – gemeinsam mit dem Gesamttext ein Archisem bilden. In

diesem Sinne konfigurieren bei Gogol' alle "GO" und "OG" bzw. "GOL" und "LOG"-Wörter ein vielschichtiges Netz von Morphemkombinationen, die den wortkünstlerischen Subtext seiner Erzählungen ausstatten.

Die reduplikative Grundform von Gogols Namen (ebenso wie die in die Ornithologie verweisende Etymologie —> "hohol", d.h. Stockente mit der Assoziation Entenschnabel —> Gogol's Vogelnase etc.)¹⁸⁰ verweist auf die von Jakobson postulierte, aber auch bei Nabokov fundamentale Bedeutung der initialen Wiederholungsstrukturen auf silbischer Ebene – man denke etwa an Jakobsons Klärung der Frage "Warum Mama und Papa?"¹⁸¹ und Nabokovs Sprachlustobjekte wie "Lo-li-ta",¹⁸² um nur ein Beispiel für unzählige andere zu erwähnen. Nicht zufällig war es auch Nabokov, der in seiner Gogol'-Studie auf die Lautgestalt des Autorennamens verweist:

About that time a chapter of a *Historical Novel* [...] appeared in *Northern Flowers*, which was a literary magazine edited by Delvig [...] The chapter of the historical novel is signed "OOOO". This quadruplet of zeros is said to be founded on the fact of there being four "o"s in "Nikolai Gogol-Yanovsky". The selection of a void and its multiplication for concealing his identity is very significant on Gogol's part. (V. Nabokov 1944, 26-27)

Hinzu kommt die Ambivalenz der Homographen O und 0, d.h. von Graphem und Nullzeichen, die beide interferieren und sich wechselseitig semantisieren (= Ø).¹⁸³ Die verbale Formel GØGØL bezeichnet – ebenso wie "NØS" oder das erwähnte "ØNØ" – die Nullität des O-Lautes; der zugleich als wörtliche und körpersprachliche "Expression" die Rolle der Interjektion der Verwunderung spielt, wobei sich zugleich auch ideographisch das Rund der Lippen mit dem O-Laut verbindet: "в трехГОЛЬНОЙ шляпе, со шпагою" ("Nos", 52); "Послушай, ГОЛубушка", - ГОворил он[...]" (53); "говорил извозчик, потряхивая головой" (59).¹⁸⁴

Indem bei Gogol' der gesamte Text den Autor-Namen realisiert, entfaltet und fortpflanzt, disseminiert sich der Name ("iMJA", "seMJA") über den Text, wobei eben auch die Nullität von Ø in die Sprachwelt der Erzählung(en) ausgestreut wird. Dieser Null-Same bzw. die Nullität im "Namen des Vaters" (des Textes)¹⁸⁵ durchwuchert freilich – alles annullierend und das Kataphatische ins Apophatische wendend, das Symbolische ins Diabolische pervertierend – den gesamten Morphem-, Lexem- und Motivbestand des Textes. Während der Name an das Phallisch-Väterliche-Zeugende denken läßt, verbindet sich mit der Laut- und Graphemgestalt von Null Ø und /O/ das weibliche, mütterliche Kreis- und Loch-Motiv,¹⁸⁶ das auf der thematischen Ebene in vielen Texten Gogol's insistiert: Ø im wörtlich verstandenen "Wortkunstl"-Text signalisiert weibliche Nullität, d.h. das Weibliche als "tabula rasa",¹⁸⁷ die einen "horror vacui" erzeugt, die Sogwirkung eines Nichts,¹⁸⁸ das am Sein, an der Essenz des Maskulinen partizi-

piert, ihm das Blut aussaugt, es gar mit Kastration und Aushöhlung bedroht. Umgekehrt zeichnet das positive Gegenbild Čičikovs – Kostanžoglu – eben die echte Fülle, Erfülltheit bzw. Vollkommenheit aus: "В жизни его и на полвершка нет пустоты, всё полнота." (M.D. II, 72)

Thematisiert ist das Kreis-Runde auch in maskulinen Gestalten – wie in Čičikovs körperlicher R u n d h e i t,¹⁸⁹ die nach Nabokov als Leitmotiv die gesamte Welt der "poshlust" durchdringt (Nabokov 1944, 74); gleiches gilt für die Symbolik des Kutschenrades in der Einleitungspassage zu den *Mertvyje duši*, dessen Nullität Nabokov gleichfalls nicht entgeht: "[...] вон какОе КОлесо! что ты думаешь, доедет то КОлесо, если б случилось, в Москву, или не доедет? [...] Этим разговор и КОНчился." (*Mertvyje duši*, 7).¹⁹⁰

It is a kind of to-be-or-not-to-be meditation in a primitive form.
[...] The speculation of the two *muzhiks* is based on n o t h i n g tangible and leads to no material results; but philosophy and poetry are born that way; meddlesome critics looking for a moral might conjecture that rotundity of Chichikov is bound to come to grief, being symbolized by the rotundity of that doubtful wheel. Andrei Bely, who was MEDDLER OF GENIUS, SAW IN FACT THAT WHOLE FIRST VOLUME OF *Dead Souls* as a closed circle - whirling on its axle and blurring the spokes. (Nabokov 1944, 76)

Jedenfalls fällt auf, daß bei Gogol' N u l l - M o t i v e , Passagen, in denen es um Nichts, Vernichtung, den Tod und dergleichen geht, durch eine Häufung von mit /O/ und Ø-Graphemen gespickten Morphemen und Lexemen indiziert werden. Die auffällige Frequenz der Ø-Zeichen verweist auf die subkutane Nullität der narrativen Situation bzw. der eingeführten Motive oder der im Diskurs durchgespielten Argumente. Der quasi leitmotivische Einsatz dieses Laut-und Null-Motivs ist dabei mit anderen Lautmotiven kombiniert, die ihrerseits auf ein semenales Ausgangswort verweisen (wie etwa "pust-OE mEstO"), aus dem sich die narrative und diskursive Ordnung des Textes entfaltet. Auf diese Weise ikonisieren die /o/- und /e/-Phoneme bzw. Grapheme in ihrer Frequenz und anagrammatischen Kombinierbarkeit die Ausgangsfigur(en) und das in ihnen konzentrierte, eingefaltete Konzept: "pustoe mesto", die Nullität der Leerstelle, die Sprachwelt als Nichts, Sprechen als Schweigen, Anfang als Ende, Alles als Nichts:

[...] роЖдѐнный падЕниЕм камЕшка, наКОНЕц сливаЕтся с г л а д к О ю по верхНОСТЬю. Ковалѐв начал размышлять и смѐкнул, что делО ещё нЕ КОНЧЕНО: НОС найден, НО ведь нужНО же егО приставить, пОмЕстить на своѐ м Е с т О .
[...]
С чувствОм неизъяснимОгО страха брОСился ОН к столу, придвинул зеркалО, чтоБы как-нибудь не пОставить НОС

кривО. Руки егО дроЖали. ОстОрОжНО и ОсмОтрительНО
налОжил он его на прежнее ме с т о . О, ужас! НОС не при-
клеивался! [...] ОН подНЁС его кО рту, нагрел егО слегка
свОим дыханием и Опять подНЁС к г л а д к О м у м е с т у ,
нахОдившемуся м е ж д у двух щек; НО НОС никаким ОбразОм
не держался. [...] НО скОлькО раз ни лОдНОСил ОН его на
егО же сОбственнОе местО, старание былО пОпрежнему неус-
пешНО. ("Nos", 67-68)

Die Entfaltung des Laut-bzw. Graphem-Motivs "NOS-IT", "SON-" bzw. "SO(L)N-CE" (z.B. "День был прекраснЫй и СОЛНЕчнЫй", *ibid.*, 57) etc., die den gesamten Text durchzieht, kann auch folgender Ausschnitt belegen:

[...] некоторые [мальчишки] с СОНными глазами выНОСили на
подНОСах горячие пирожки; на столах и стульях валялись
залитые кофеиm вчерашние газеты. "Ну, слава богу, никого
нет" – произНЕС ОН; – "теперь можно поглядеть". Он робко
подошел к зеркалу и взглянул: "Чорт знает что, какая дрянь!"
произНЕС ОН, плюнувши... "Хотя бы уже что-нибудь было
вместо н о с а , а т о н и ч е г о ! ("Nos", 54 vgl. auch 50)
"За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги – все
бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однакож все сНОС-
нее; но без носа человек – чорт знает что: птица не птица,
гражданин не гражданин; просто, возьми да и выпшвырни за
окошко! ... но ведь пропал ни за что, ни про что, пропал даром,
ни за грош!" (64); "Все, что отНОСится на счет благодарности
за визиты, уж будьте уверены [...]" (69); [...] он часто говорил
в ответ на разные за-НОЗистые заметки [...] (74).

Hierher gehören auch die Ableitungen von "nos" und "stran-NOS-t'", von "nos" und "nož", mit dem jenes Brot geschnitten wird, in dem sich die Nase befindet und jenes Instrument indiziert wird, das im Inventar der Kastrations-Chirurgie seinen Platz findet; Das, was Kovalev mit dem Messer ("nož" - "nos") und dem Finger betastet, erweist sich als etwas Festes: "PLOT n o e", womit ein weiteres Anagramm-Motiv angeschlagen ist – das der OL-Wörter: POL-ovina, POL, LOP-nut', POL-nota, POŠLOSt' etc.¹⁹¹

Als Idealleser auf dieser ornamental-prosodischen Primärstufe des totalen L e s e n s erweist sich bezeichnenderweise Petruška – und nicht etwa Čičíkov, der ein absoluter Nicht-Leser ist:¹⁹² Der Diener als Vertreter einer rein auf das Körperliche reduzierten Subkultur hat einen unmittelbaren Zugang zur Sub-Sprache, zur Laut-Körperlichkeit des Textes, den er – übrigens auf seiner wie ein Fladen flachgepreßten Matratze liegend – ausschließlich auf der Signifikanten-ebene rezipiert. Liegen, Lesen, Essen, Schlafen fließen dabei zusammen; die körperliche Evidenz des buchstäblichen Lesens entspringt dem karnevalisierten "Volks-Körper" des Dieners, der die Geschichte seines Herren und dessen

Flachheit ("pošlost'") – selber flachliegend – dupliziert. Daß dabei auch eine markante Häufung der /o/-Laute auftritt, paßt durchaus ins Bild:

Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чорт знает что и значит. Это чтение совершалось более в л е ж а - ч е м положении в передней, на кровати и на тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства убитым и тоненьким, как пешка.[...] (M.D. I, 20)

3.2. Das Nichts als Produkt einer rhetorischen Figur: Belyjs *Masterstvo Gogolja*

Neben der (Motiv-)Semantik von Null und Nichts bei Gogol' gibt es bei ihm auch eine Rhetorik des Nichts, genauer: eine Diskursstrategie, deren Ziel es ist, ein diskursives Nichts, eine Null-Referenz zu provozieren. Dabei bedient sich Gogol' einer ganzen Reihe rhetorischer Verfahren, die allesamt in der Tradition des apophatischen Sprechens stehen und bei ihm zu einem autonomen literarischen Stil umgedeutet werden.¹⁹³ Die Poetik der semantischen Nullstelle in der Sprach-Welt wird somit überlagert von einer apophatischen Poetik der "l e e r e n R h e t o - r i k", die – wie dies Belyj in *Masterstvo Gogolja* an zahlreichen Beispielen von Gogol' über den Symbolismus und die futuristische Poetik demonstriert – primär als Produkt einer "Wiederholungs-Figur" wirksam wird.¹⁹⁴

Während in der Wortkunst das Wiederholungsprinzip ("povtor") aus der Analogie der Signifikanten (Paronomasien, Anagramme, Reime etc.) eine solche von Signifikaten entfaltet, operiert die "figura povtora" (Belyj 1934, 229ff.) auf der Diskurs- und Erzählebene strukturbildend: Dabei wird die semantische Sphäre ("obraznost'", "izobrazitel'nost'") mit der rhythmisch-prosodischen "zvukopis'"¹⁹⁵ im Strukturprinzip der "figura povtora" (ibid., 228f.) gekreuzt, die vertikal von der Lautebene über die Wort- und Satzebene zu jener des Sujets den gesamten Text strukturiert und organisiert. Die Lautmetaphern generieren – permanent "in statu nascendi" befindlich – ausgedehnte ornamentale T e x t - N e t z e.¹⁹⁶ Die in der Lautschrift ("zvukopis'") vorgegebenen lautlichen, rhythmischen, syntaktischen Wiederholungsstrukturen entfalten somit die hyperbolische und metaphorische Struktur der semantischen Ordnung und darüber hinaus der Sujetebene: "In der Wiederholung (povtor) liegt die Genese der Hyperbel Gogol's – die Hyperbel ist der Wiederholung fast immanent (252). Die "figura povtora" gebiert solchermäßen durch die Häufung identischer Merkmale in sich wiederholenden Wörtern die "figura giperboly", die ihrerseits auf der "hyperbolischen Synekdoche" basiert (235).¹⁹⁷ Wesentlich ist hier wie in allen anderen Transformationen des "formalen" zu einem "inhaltlichen (psychischen) Parallelis-

mus" die Umformung des Quantitativen ins Qualitative – für die Moderne die Grundformel eines jeden "Kunstdenkens" ("chudožestvennoe myšlenie").¹⁹⁸

Die Hyperbel kann sowohl eine quantitative Vergrößerung als auch eine Verkleinerung realisieren wie in den "[...]гиперболы: и «человек-гора», и «человек-муха» (а он – не муха)" (252). Von der Hyperbel zu unterscheiden ist die "figura giperboly" als eine Art "Synekdoche" (ibid.); Hyperbel meint hier – im Anschluß an Potebnja¹⁹⁹ – die Figur in einem weiteren Sinne, also eine Tendenz zur Verstärkung der Vorstellungen ("usilenie predstavlenij"). Gemeint ist hier wohl eher eine Art Synekdoche. Bei Gogol' entspringt die Hyperbel der Wiederholung der "partes", die freilich kein "totum" mehr ergeben. Als Beispiel dafür sieht Belyj etwa die Umkehrung der Hyperbel zu einer "Verkleinerung", wobei eine Aufzählung mit – bis zur "Null" – absteigender Tendenz präsentiert wird:

На этих ходах обрывается фигура наращения; индукция переходит в неплодотворнейшую дедукцию не наполненных художественным содержанием категорий, сгрызающих, как мыши зерновые клады, словесность Гоголя; и отсюда – ликвидация хода: в обратном *уменьши* преувеличений до размера предмета; и от него... до... нуля (обратное преувеличение представлений). [...] "Кривившие, полукривившие и вовсе не кривившие". (Belyj 1934, 255)

[...] "*Прометей!* высматривает *орлом*, выступает *плавно...*, как только приближается к комнате начальника, *куропаткой* такой спешит... *муха, меньше...мухи* – уничтожился в *песчинку*" (Прометей, орел, куропатка, муха, меньше мухи, песчинка) (МД) [...] Лейт-мотивы-фигуры: "Пропало все..., как волдырь на воде", "просвещение... – фук!"; человек неприметен, "*как муха*"; и – мерли, "*как мухи*" (МД). (ibid.)

In der dionysisch-grotesken Sphäre dominieren – gerade auch in Gogol's *Mertvye duši* – die Fliegen, wobei sie das Nichts und die Nichtigkeit ebenso anzeigen wie das Diabolische, Tellurische und Thanatoshafte. Die Fliegen im Quartier Čičikovs bezeichnen durch ihre lästige Allgegenwart metonymisch die Körperteile (Augen, Nase, Ohren etc.), deren körpersprachliche Funktionen sie zugleich auslösen (Nase – Niesen):

[...] м у х и [...] все обратились к нему: одна села ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усесться на самый глаз, ту же, которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре, он потянул впросонках в самый нос, что заставило его очень крепко *чихнуть* – обстоятельство, бывшее причиною его пробуждения. (M.D. I, 47)

Zum Konnex von "nos" und "mucha" vgl. auch: "Черные фраки мелькали и НОСились врознь и кучами там и там, как НОСятся м у х и на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, [...]" (ibid., 14)

Die Fliegen dienen vielfach der Auflösung und Zerlegung von Ganzheiten in Teile ("[...]м у х а, меньше даже м у х и, уничтожился в песчинку!" (M.D. I, 50), sie diabolisieren das Lebendige, Organische in anorganischem Staub oder Schmutz, wobei die Leibeigenen, die "wie Fliegen sterben" selbst eine Fliegen-natur annehmen:²⁰⁰ "«[...]Что это за люди? м у х и, а не люди»[...] (ibid., 103); "как м у х и мрут[...] (99) heißt es von den Toten Seelen bei Sobakevič. Die Schrift der Fliegen – ihr punktierter Kot – wird an anderer Stelle gar mit der Beschriftung jener Zettel in einen materiellen und figurativen Konnex gebracht, auf denen die Namen der verstorbenen Leibeigenen geschrieben stehen (ibid., 125). Schrift und Fliegen kleben auch auf jenem Schnapsglas aneinander, das in der Collage der "kuča" Pljuškins auftaucht: "[...]рюмка с какою-то жидкостью и тремя м у х а м и, накрытая п и с ь м о м, [...]" (ibid., 115).

Nach Belyj dominiert in der ersten Schaffensphase Gogol's das "vsě" – in der letzten: das "ničto":²⁰¹

Между "всё" и "ничто" бег ограничительных, уступительных, разделительных штампов; "всё" – гипербола утверждения; "ничто" – гипербола отрицания; в третьей фазе часты стереотипы – ограничения "ничто" категорией "всё"; и обратно: "несколько", "ничто", "в некотором роде"; они дают фикцию равновесия между гиперболическими тенденциями положительного и отрицательного рельефа (Belyj 1934, 256).

Die Begrenzung der Extreme – des "preumalenie" wie des "prevoznesenie" – ohne Angabe des Grades der Begrenzung schafft eine zweifelhafte Unschlüssigkeit ("nedoumenie", ibid., 256) – womit eben jenes Rauschen, jener Gogol'sche "tuman" aufzieht, in dem sich die Konturen des Sujets ebenso aufzulösen drohen wie kausale oder empirische Wahrscheinlichkeiten: "но здесь вновь всё происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно". ("Nos", 72).

Die "figura fikcii" schafft letztlich das Simulakrum einer "negativen Wirklichkeit" ("otricatel'naja real'nost'") durch die Widerlegung zweier Hyperbeln ohne ein zwischen ihnen vorliegendes Objekt der Bezeichnung (Belyj 1934, 256) – so z.B. in solchen für Gogol' typischen Negations-Serien: "ни громко, ни тихо, ни много, ни мало (Рев)." (ibid., 256); "Будто бы найдены меж «все» и «ничто» позитив – «больше ничего, как что-то вроде»; [...] таких «действительностей» нет в «действительности»; и стереотипы *фигуры фикции* – *гиперболы навыворот*; [...] все – вздор; все... бред; жизнь – фантасмагория уснящихся в никуда страшной тройки." (257).

In der ersten Entwicklungsphase Gogol's entfaltet das "vsě" die Ukraine, in der zweiten Phase das Imperium Rußland und in der dritten Phase reduziert sich das "vsě" auf die Seele des Menschen: "Россия же – провал, «ничто», который страшит Гоголя, которого он не знает; [...]" (257). Belyj beobachtet bei Gogol' eine Tendenz, das Nichts immer weiter in die Mitte des Menschen zu verlagern, mit seiner Seele gleichzusetzen, wobei schließlich in diesem "Loch" ("dyra"), in diesem "Nichts" inmitten Gogol's selbst das Schaffen – und nach ihm – das Leben verschwand: "Ноль, изобразимый нулем, – ноль; а «плюс» нечто «минус» оно же, – основа трагедии Гоголя, – создало единственный, неповторимый литературный прием, которым и написаны «МД»." (257)

Gleichzeitig wird damit aber auch eine axiologische Transformation (Metamorphose) erzielt, wobei die "niedrigen", kleinen "meloči", "pošlosti" zum Makroreich (Stadt, Staat, Welt, Kosmos) aufgeblasen werden. Die Hyperbolik verbindet nicht nur das quantitative mit dem qualitativen Prinzip, sondern auch das Sukzessive (Zeit) mit dem Simultanen (Raum) (278) und das Untere mit dem Oberen (bzw. vice versa). Darin manifestiert sich die Verwandtschaft zwischen dem dionysisch-archaischen Denken ("drevnoe myšlenie", 268) und dem grotesk-hyperbolischen. Im Sinne dieses archaischen Kunstdenkens entwickelt sich aus der Wiederholung ("povtor") bzw. Parallelität eine zwischen dem ontologischen und dem fiktionalen Pol aufgefächerte Metamorphotik bzw. künstlerische Kausalität: Das Analogieprinzip des Vergleichs wird im "metaphorischen Sprachdenken" zu einem genetischen Prinzip umgedeutet, d.h. "realisiert". Teile des Gegenstandes ("meloči") werden zum Ganzen entfaltet: "Берется не предмет, а каждый отдельный признак его сопоставляется с отдельным предметом; предмет, схватываясь с рядом предметов, остраивается во всех своих признаках: каждый становится как бы отдельным предметом [...]" (268).

Jakobson unterscheidet in seiner Auseinandersetzung mit der Poetik Chlebnikovs zwei Bewegungsrichtungen des Parallelismus: I. den "umgekehrten Parallelismus" ("Novejšaja russkaja poëzija", 42f.), der die figürliche, übertragene Reihe zuungunsten der realen, pragmatischen, direkten affirmiert; dabei bezieht er sich – wie später Belyj – auf Gogol's Erzählung "Strašnaja mest'": Damit wird die Autonomie des poetischen, künstlerischen, metaphorischen Denkens (Kunstdenkens) betont – gegenüber den Gesetzmäßigkeiten der außersprachlichen Realität und ihrer Referenz bzw. Mimesis.

Als II. Typ sieht Jakobson den "negativen Parallelismus", der im Gegensatz zum Typ I die metaphorische Reihe negiert zugunsten einer realen, womit die künstlerische, metaphorische Realität in ihrer "uslovnost'" entblößt, d.h. demetaphorisiert, dephrasologisiert wird. Verwandt damit ist Belyjs Verfahren der "otricatel'nye opredelenija" (Belyj 1934, 55f.), eines "parallelizm na 'ne'", wie er in Gogol's "Strašnaja mest'" dominiert. Hier sind diese negativen Definitionen gehäuft präsentiert ("i zemlja, vsja zemlja – est' 'ne to'", ibid., 57) und wurzeln

in der "Unbeschreiblichkeit des Gegenstandes" ("neob-jasnennoe", 63), d.h. in einem apophatischen Diskurs: "В «СМ» Гоголь осюжетил «чуждоту», ему непонятную, собственного сознания; оно показано, как не знающее своих социальных корней." (56).

Belyj realisiert in seinem eigenen Meta-Gogol'-Diskurs das apophatische Verfahren der "ne"- und "ni"-Entfaltung (in der leeren Rhetorik Gogol's) als Entfaltung eines Anagramms, das eine eigene Sprachrealität gebiert: "[...]прием – в букве «эн», соединенной с «е», или с «и»; в «не», «ни»; легкие, как пушинки, «ни», «не» производят грохоты своих эффектов, не услышанных современниками." (57).

Die Figur des Vaters in Gogol's "Strašnaja mest'" erwächst aus der rhetorischen Figur des "ne(t)" (ibid., 57), er bildet die Hypostasierung der apophatischen Rhetorik, die ihn thematisiert, seine Nullreferenz und seine Negativität (Destruktivität, Unterbewußtheit, Thanatos-Erotik): "Отец подан при помощи «не»." (57); "«Ни», «не» дорисовывают *негатив*; психологический силуэт отца выщерблен изъятием из него всего конкретного; он – яма в быте; кто он сам в себе, – неизвестно." (60). Insofern ist der Vater selbst ein "Loch" in der Welt, in dem das Sein verschluckt wird, vernichtet. Das Sein wäre die Tochter und ihr Bräutigam – also die Kinder. Auch die Mitte des "Dnepr", ein Loch, in dem die Lebewesen ertrinken, verschwindet.

Eben dieses "Loch" in der Welt, dieses ewige "ne to" löst den "terror antiquus", den "užas" der Vernichtung aus (ibid., 64).²⁰² "Ужас ужасающего не вскрывает; второе «не то» в колдуне упразднило «не» и «ни»: [...] оно ничего не выяснило. «Не то» – воля звездной судьбы, сходящей в Днепр; «никто...не глядит в него» (в Днепр) [...]" (64). Daher ist die Erzählung Gogol's – und nicht nur diese eine – "апофеоз «не»: «не» – не выявлено; оно лишь провал в «ничто», куда сброшен злодей; [...]" (66). Die Poetik der Negation realisiert eine gnostisch-häretische Konzeption des Nichts, das in der Welt eingerissen ist, diese zerreißt, spaltet.

Auffällig ist, daß Belyj gerade an dieser Stelle seiner Interpretation von "Strašnaja mest'" einen heftigen Ausfall gegen eine tiefenpsychologische (sexuelle) Deutung der Erzählung bei Rozanov bzw. in der Psychoanalyse (Ermakov) vorträgt: "Остранены: читатель, Розанов, Фрейд, ничего в «СМ» не видевший Виссарион Белинский." (64).²⁰³ Für Belyj ist die verbrecherische Leidenschaft des Vaters für die Tochter in dieser Erzählung nur ein Detail der gesamten Erzählung: "одно из многих «не то»" (61). Das Vater als Anti-Christ ist die Verkörperung der Negativität selbst: "колдун отрицанием *противопоставлен* всему; «анти» здесь – «не»" (ibid.).

Die Häufung der negativen Vergleiche signalisiert die *а п о ф а т и с ч е* Natur einer Null-Referenz, wobei Intensität an die Stelle von Semantik und Qualität tritt: "Картина Днепра дана отрицательно: «ни зашелохнет, ни прозре-

мит [...] не знаешь, идет, или не идет его [...] ширина"; "без меры в ширину, без конца в длину"; "не наглядятся, и не неналюбуются, [...] не смеют [...] никто [...] не глядит в него" и т.д." (63); "[...] и земля, вся земля, – есть «не то»." (57)

Ihre Steigerung gipfelt in der Verkörperung eines totalen *Nichts*, das bei Belyj – anders als bei den Formalisten – metaphysisch gedeutet wird. Verwandt damit ist das Verfahren der "umgekehrten Verallgemeinerung" bzw. einer "Verkleinerung der Hyperbel" auf das "normale Maß" des pragmatisch gedachten Objekts als Pragmatem eines Wahrscheinlichkeitsmodells von Realität – bis hin zu einer Verkleinerung auf "Null" ("obratnoe preuveličenie predstavlenij", *ibid.*, 255). Diese "umgekehrte Hyperbel", die aus einer Erweiterung vom Nichts auf Alles entstanden ist, verkehrt sich zu einer Hypostasierung des Nichts als Nullrealität: Am Ende der negativen Definition folgt keine Auflösung des Rätsels ("razgadka"), keine semantische oder rhetorische Pointe. So entstehen die "Antipoden der Stereotypen auf 'vse': "nikak, nikakoj, ničto, nikogda." – eben eine "giperbola otricanija". Ebenso wie in der positiven Hyperbolisierung fehlt auch in der negativen eine Begrenzung bzw. Orientierung auf ein Gradationsmaß, das in einem Modell der Wahrscheinlichkeit ("pravdopodobie") vorgegeben wäre:

Фигура неопределенности под формой позитивного знания того, что есть предмет незнания, – тоже повторный ход; называю его *фигурой фикции*; он создает фикцию отрицательной реальности; опровержением двух гипербол без данного между ними предмета гипербол; *фигура фикции* – третий тип замаскированной гиперболы." (Belyj 1934, 256)

Damit wird die Hyperbel als "leere logische Kategorie" entblößt wahrnehmbar – ebenso wie das, was sie produziert: das "Nichts", die Negation des Vorhandenen, die ausschließlich verbal-sprachlich ins Leben gerufen wurde. Die "figury fikcii" sind somit umgekehrte Hyperbeln ("giperboly navyvorot"), die als indefinite Bestimmungen die reale Reihe in ein Nichts auflösen, das nur als künstlerische Wirklichkeit denkbar bleibt.²⁰⁴ Belyj verbindet hier die konstruktive Funktion des Nichts der "figura fikcii" mit der existentiellen, philosophischen Bedeutung des Nichts im Sinne der russischen Religionsphilosophen (Šestov, Merežkovskij u.a.),²⁰⁵ das sich nach seiner Meinung als "Loch" in Gogol' selbst auftut (Belyj 1934, 257). Die existentielle Seite des Nichts, die "fiktive Existenz", wie sie Gogol' selbst erfährt, wird gleichwohl als "literaturnyj priem" entwickelt und literarisiert.

Auch das Verfahren der "tautologischen Hyperbel" ("čuvstvovat' čuvstvo") realisiert eine leere logische Kategorie (vgl. Jakobsons "igra na sinonimach")²⁰⁶ und damit eine apophatische Null-Referenz. Die Häufung paarig angeordneter Synonyme führt eben nicht zu einer Hyperbolisierung der Vorstellung, sondern vielmehr zu ihrer Selbstzerstörung, ihrer semantischen Implosion: Die Hyperbel

wird ihres Sinnes entleert, da sie weder Maß noch Proportion besitzt und sich zu einem "logischen, allgemeinen Begriff" verflüchtigt hat (Belyj 1934, 258): "*Тавтология* последней фразы – от тшения разорвать предел гиперболизма, кончающегося возведением бесконечности в бесконечную степень, равную бесконечности, или дедукцией абстракций (лягушку дуют, а она не лопаётся); отсюда – риторика. И риторика в руках художника – средство к воздействию;" (ibid., 259).

Die aus der negativen Hyperbolik entstehende *leere Rhetorik* (266)²⁰⁷ und ihre Pseudotendenziosität (Rhetorik der Leere) v.a. in der letzten Schaffensperiode Gogol's ist nicht mehr wie in der ersten Ausdruck der poetischen Einstellung auf die rhythmisch-prosodische "zvukopis'", sondern realisiert die Sinnleere und die "pošlost'" des nichtigen Seins ("byt"). Bei Gogol' – wie bei Belyj selbst – hat somit die künstlerische Wirklichkeit die weltanschauliche bzw. existentielle des Autors widerlegt: Die Hyperbel als "tendencija izvestnogo tipa povtora" ist eine Redefigur, die als "mirosozercatel'naja tendencija" sich selbst und damit die "Meisterschaft Gogol's" zerstört. Šklovskij hat diesen Prozeß der "Selbstauflösung" bzw. Selbstvernicht(s)ung des Verfahrens (der Kunst) in seiner "Belyj"-Studie²⁰⁸ als Niederlage der Philosophie bzw. Anthroposophie gedeutet, Belyj selbst sieht bei Gogol' (und letztlich bei sich bzw. im Symbolismus selbst) eine Tendenz zur Selbstzerstörung der Kunst, ihrer Reduktion im Nullsummenspiel eines leeren Diskurses auf die existentielle Unmöglichkeit zur Evidenz, zur "živaja žizn'". In beiden Fällen aber hat sich das Verfahren (der Kunstwirklichkeit) verselbständigt.²⁰⁹

Die "figura ficcii" funktioniert als rhetorisches Verfahren insoferne, als sie ihre apophatische Aufgabe erfüllt: In der poetischen Semantik der Wortkunst gibt es keine Apophatik, sie entfaltet sich nur auf der Ebene einer Diskurs-Gattung, die zwischen Wortkunst und Erzählkunst ein eigenes Feld – ein "pustoe mesto" – der "leeren Rhetorik" auffächert ("pustaja retorika", Belyj 1934, 142): "Многие критики тыкают в нарочно данное пустым место пальцем и попадают в небо: «Пустая риторика!» [...] У Гоголя иная пустота полней наполненности «сентенционным штампом»." (ibid.). Aus dem reinen Verfahren der Detail-Entfaltung der 1. Phase Gogol's entstand eine Rhetorik des "Nichts", das nun nicht mehr die ornamental-stilistische Funktion der Frühphase hatte, sondern zur Entfaltung jenes "ne to" diente, das als "velikij mertvec" in Gogol's selbst die Macht ergriffen hatte (55).²¹⁰

3.3. Fälle diabolischer Apophatik

Einerseits wird – indirekt-ironisch oder direkt – der Teufel bei Gogol' vielfach, ja stereotyp als Träger eines Wissens (der Intrige, der Verwechslung, des demiurgischen Welträtsels) apostrophiert – und wenn auch nur in der parömischen Form

von: "Čert ego znaet, kak čto sdelalos" ("Nos", 50). Der Teufel wird als Mitwisser jenes intriganten Verwirrspiels erkannt, das als Nullsummenspiel alle ontologischen Entitäten irrealisiert, alle Werte illusionär und alle Bedeutungen leer macht.

"Чорт знает что, какая дрянь!" произнес он, плюнувши...
 "Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего! [...]" ("Nos", 54); "Чорт его знает, как это сделать!" (55); "Комната [...] была маленькая, и воздух в ней был чрезвычайно густ; но коллежский асессор Ковалев не мог слышать запаха, потому что закрылся платком, и потому что самый нос его находился бог знает в каких местах." (60); "Это просто чорт знает что! [...]" (69)

Eben dieses Wissen ist aber nicht eine positive "Gnosis", es birgt kein tiefes oder hohes Geheimnis – sondern reduziert sich auf eine groteske Deformation der Sprach-Welt und eine Perversion der diskursiven und narrativen Positionen: Diabolisiert gerinnt die erfüllte Apophatik des Unsäglichen und der "ignorantia Dei" zu einer Ignoranz des Unwissens, zur Irrealität einer Unnatur und zum bodenlosen Unsinn. Hier wird tatsächlich die Formel "weiß der Teufel!" aus ihrer übertragenen Funktion (verstanden als "niemand kann wissen, was", "es ist völlig unerklärlich, was oder wie") zur direkten reduziert: "Ein Mensch ohne Nase ist – weiß der Teufel, was" figuriert auch syntaktisch als halb-elliptische, gestisch-rhetorische Aposiopese, wobei der Teufel zum Sachwalter eines jeglichen Unerklärlichen und Unsinnigen wird. Unter seiner (diabolisierenden) Wirkung tritt eben die Mechanik des "umgekehrten Vergleichs" in Kraft ("ptica ne ptica"), wodurch alle Gegenstände und Realia "entgegenständlicht" ("bespredmetnost") einer rein fiktiven Diskurswelt mit Null-Referenz) und alle Indefinita und Nichts sich zum "tuman" einer Pseudorealität verdichten, intensivieren: "[...]но без носа человек – чорт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто, возьми да и вышвырни за окошко! [...] Но ведь пропал ни за что, ни про что, пропал даром, ни за грош!" ("Nos", 64)

Gerade an Kapitelenden bedient sich Gogol' gerne des Verfahrens der Vernebelungstaktik, indem er mitten im Satz abbricht – und den berühmten "tuman" aufsteigen läßt: "Вслед за этим... но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно." ("Nos", 72). Das panische "bespamjatstvo" Kovalevs kann sich auch zur totalen Aporie im wörtlichen Sinne steigern: "[...] «Куда?» сказал извозчик. «Пошел прямо!» – «Как прямо? тут поворот: направо или налево?»" (58) "Он решил отнестись прямо в газетную экспедицию." (58)

Indem das Opfer der teuflischen Scherze im Akt einer rhetorischen Aposiopese die Hände sinken läßt ("«Только чорт разберет это!» сказал он наконец, опустив руки", 71; «Хорошо, чорт побери!»

сказал сам себе маиор [...]", 73), immer droht die Rhetorik der Agnosia-Phrasen ("Weiß der Teufel! – Weiß Gott!") in die agnostische Gleich-Gültigkeit von Oben und Unten, Gott und Teufel auszuarten: "Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева. «Я не понимаю, как вы находите место шуткам», сказал он с сердцем: «разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать? Чтоб чорт побрал ваш табак!»" ("Nos", 62-63)

Gogol' entwickelt so etwas wie den Diskurs der (gespielten oder echten) Verwunderung bzw. der Ungläubigkeit ("neverojatnost"), der die Stilmittel des Phantastisch-Unheimlichen mit denen der apophatischen Nichts-Rhetorik koppelt. Die "neponjatnost", also das total Unverständliche, Inkommensurable kennzeichnet eine Welt des "nepravdopodobie",²¹¹ an dessen Stelle gleichwohl so etwas wie eine Schein-Normalität (eben die diabolische Form der "pošlost") tritt. Dabei wird die "neverojatnost" in den *Mertvyje duši* gar als taktisches Mittel zur Verschleierung des Kriminellen mißbraucht: "А главное, то хорошо, что предмето покажется совсем невероятным, никто не поверит." (M.D. I, 240).

Die pervertierte Axiologie dominiert die Semantik, die autonom gewordene Zeichen- und Sprachwelt beherrscht die Sachwelt, die ad absurdum geführten Konventionen dominieren und verfremden damit den "ordo naturalis": "Бедный Ковалев чуть не сошел с ума. Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии." ("Nos", 55); "Это было, точно, непонятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы, или что-нибудь подобное; – но пропасть, и кому же пропасть? [...]" (65)

In die Sphäre des Diabolischen gehören auch andere Formen der verbalhornten, sinnleeren Rede, die als Phrasen in der Gesellschaft kursieren und ein fiktionales Eigenleben annehmen: die "Fama" ("sluchi"), die anekdotische Lust an den "neobyknovennye proisšestvija" ("Nos", 71), die über den Nevskij Prospekt fliegen:

Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному... Сказал кто-то, что нос будто бы находился в магазине Юнкера: [...] Отошед, он сказал с досадою: "как можно такими глупыми и неправдоподобными слухами смущать народ?" – Потом проНЕСся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос маиора Ковалева, [...]" ("Nos", 71)

Bei Gogol' sind diese "Anekdoten" als "Neuheiten", "Novellen" sowohl überraschend als auch immer irgendwie "schmutzig", "nelepye vyдумки" ("Nos", 72); das "Unwahrscheinliche" (71-72) hat immer auch etwas Unwahrscheinliches, Verlogenes, die "sluchi" korrespondieren mit den diabolischen, den Tod anzeigenden und bringenden "muchy" (= Kontamination aus "čerep" und "čert" mit "sluchi", "muchy" und "starucha", *ibid.*)²¹²: "Чепуха совершенная делается на свете. Инигда вовсе нет никакого правдоподобия: [...]" (73).

Gogol' entfaltet auch eine reiche Anagrammatik der {v-er}-Formeln, wobei "v-er-a", "-ver-ojatnost'", "sm-er-t'", "vr-e-mja", "z-er-kalo" eine auffällig markierte Motivkette bilden:

[...] НеВЕРОятно, чтобы нос пропал; никаким образом неВЕРОятно. Это, ВЕРно, или во сне снится, или просто гРЕ-зится; [...] Чтобы действительно уВЕРиться, что он не пьян, майор ущипнул себя так больно, что сам вскрикнул. Эта боль соВЕРшенно уВЕРила его, что он действует и живет наяву. Он потихоньку приблизился к зЕРкалу [...] ("Nos", 65)

3. 4. "Der Casus macht mich lachen": Gogol's Kasuistik des Nichts

Höhepunkt der Rhetorik des "nepravdopodobnoe" ist das berühmte Finale von "Nos", wo die Taktik des gespielten Nicht-Wissens, alle Sinn- und Unsinnfiguren in einer Apotheose ironischer Apophatik gipfeln – in einem Null-Ende, das an die Stelle einer Sujetpointe tritt: Denn die Restitution des Ausgangszustandes (Rückkehr der Nase etc.) und somit die Neutralisierung der in der Erzählung entwickelten Widersprüche erscheint allzu banal und mechanisch, um über das Platt-Anekdotische hinauszudeuten. Es ist dieses selbst, die Kontingenz des "Falles", ja der Erzählbarkeit von Ereignissen und Geschichten, die Gogol' hier zur Debatte stellt, wobei alles und nichts offen bleibt:

Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства! [...] что в ней есть много не прав-доподобного. [...] нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. При-знаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. [Hier die Aposiopese!] Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это... [...] ну да и где же не бывает несообразностей? – А всё однако-же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают. ("Nos", 75)

Das Ganze mündet also in eine mehrfach gebrochene finale "captatio"-Formel, die die Novelle rückwirkend zugleich legitimieren und in Frage stellen soll. Die "Pointe", also der Sinn, die Moral, die "conclusio" der Geschichte ist ebenso gestohlen worden wie die Nase des Helden, die Erzählbarkeit, ja die Redefähigkeit des Erzählers erstarrt – wie das Finale des "Revizor" auf der gestischen Szene – in einer sich in Widersprüche und Abstrusitäten verwickelnden Stammelrede, deren Aus- und Abbrüche sich wechselseitig aufschaukeln – und schließlich in der alle Lehrmeinungen Lügen strafenden Leerformel des "redko - no byvaet"

mündet. Es kommt nichts weiter nach, die Pointe der Pointe (der Pickel an der Nase) ist ausgereizt, verpufft, selbst der Verdacht, daß die Pointe in einer Nicht-Pointe gipfelt, scheint trügerisch.

Vielleicht wirkt in diesem Finale die Gogol' aus seiner Schulzeit her vertraute jesuitische *Kas u i s t i k* fort, nach der – diesseits absoluter, ontologischer Definitionen der jeweiligen Sünden-Fälle – die Schuld, das Böse eine Sache der jeweiligen Gegebenheiten, des konkreten Einzelfalles – kurz: kasuistischer Interpretationen sei.²¹³ Gerade an dieser, der allegorischen Schriftauslegung folgenden Diskurspraxis schieden sich ja an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit auch und gerade in Rußland die Geister, als es um die Überwindung des literalen, wortwörtlichen Sprachrealismus in den biblischen und liturgischen Texten (und in der Ikonographie und Ritualistik) ging: An seine Stelle sollte die allegorische, übertragene, figurale Rede treten – also eine nominalistische, an Perspektive und Diskurs orientierte Bewußtseinskultur.

Genau dieses alte Dilemma – und damit auch das Große Schisma zwischen Altgläubigen bzw. Sektanten und Orthodoxen, zwischen Hoch- und Subkultur, (kollektivem) Über-ich und Unterbewußtem, Sprachdenken und Diskursdenken, paradigmatischer und textueller Orientierung (Lotman, Uspenskij)²¹⁴ wird in Gogol's zugleich wortkünstlerischen wie diskursiven, poetischen wie rhetorischen Erzählungen durchgespielt. Das Jesuitische bildet da nur ein Symbol (eine Allegorie der Allegorie) für eine Geisteshaltung, die den Einzelfall an die Position und Befindlichkeit eines diskurrierenden Individuums bindet, das sich über seine Reden und Taten konstituiert – und nicht über seine "Stelle" ("mesto") im Paradigma des Weltkode. Umgekehrt wird eben diese "slučajnost" parodiert, indem Gogol' das eben als völlig unsinnig und unwahrscheinlich gewertete "Ereignis" (Dislozierung der Nase etc.) als doch "möglich" und im Einzelfall denkbar hinstellt: Kasuistik meint ja die minimalistische Annahme (gegenüber dem Maximalismus des Sprachrealismus und des paradigmatischen Denkens), daß ein einziger Einzelfall genügt, um eine Regel zu affirmieren oder zu widerlegen.

Der Kasus ist deshalb komisch, weil in ihm der *Z u f a l l* und die Notwendigkeit konvergieren, die "Haeceitas" der momentanen Evidenz,²¹⁵ die Regelmäßigkeit, die "parole" einer punktuellen Aussage und der Kode einer Sprachwelt. In solchen "Fällen" heißt es in der Regel, daß diese durch die Ausnahmen bestätigt wird – eine Parömie, die alles und nichts bedeuten mag, wenn man den analytischen Standpunkt des Entweder-Oder einnimmt. Kasuistik relativiert den Sünden-Fall des Beichtenden²¹⁶ (zumeist des Mächtigen – für das einfache Volk genügt der alte Schuld-Ontologismus), indem Umstände und Absichten in Rechnung gestellt werden, die den Fall zum Ausnahmefall, zum "casus" isolieren. Wenn auch nur einmal jemand – in einer Reihe von Millionen Fällen – ohne Nase erwacht und derselben in menschlicher Gestalt begegnet, dann genügt dies für die Annahme einer solchen Wahr-Scheinlichkeit. Diese tritt an die Stelle einer unver-

rückbaren Wahrheit, der Anschein an die Stelle eines fundamentalen Seins: es gibt weder reine Regeln noch reine Ausnahmen – sondern nur Annäherungen, perspektivische Aspekte und Möglichkeiten.

Dasselbe Spiel entfaltet Gogol' ja auch im Diskurs der medizinischen Kuriositäten, deren Unwahrscheinlichkeit – nach den alten Regeln der ethnologischen, geographischen, biologischen Phantastik – durch das sich selbst erklärende Modell des (wissenschaftlichen Fortschritts) legitimiert wird: Hier kommt es zu einer Umkehrung zwischen dem Phantastischen bzw. Kuriosen wissenschaftlicher Forschung und den Alltagsvorstellungen des Laien von Naturdingen oder Exotica, – Vorstellungen, die aus wissenschaftlicher Sicht ihrerseits als phantastisch, ja geradezu als archaisch-primitiv erscheinen können. Hier vermischt sich die Spezialfall-Kasuistik mit dem – nach außen – hermetischen Spezialistentum moderner Wissenschaftlichkeit und Technik.

Auch in diesem Zusammenhang bedient sich Dostoevskij in seiner Meta-Diaboliade des "Nos"-Prätexes, wenn er seine Positivismus-Kritik in die Tradition der Medizin-Parodien Gogol's stellt, indem er auf die "Transplantation von Nasen in Paris" anspielt: "Заболи у тебя нос, тебя шлют в Париж: там, дескать, европейский специалист носы лечит. Приедешь в Париж, он осмотрит нос: я сам, скажет, только правую ноздрю могу вылечить, потому что левых ноздрей не лечу, это не моя специальность, а поезжайте после меня в Вену, [...]" (Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, X, 168). Kasuistik im religiösen bzw. jesuistischen Sinne (Dostoevskij war bekanntlich ein besonders scharfer Verächter dieses Ordens) und Spezialistentum der Wissenschaft werden hier auf ein und dieselbe (Vorurteils-)Ebene verlagert und zudem noch mit dem Komplex Erbschuld – Beichte – falscher Priester bzw. Beichtvater – Verführung durch das Weib assoziiert:

– Друг мой, – заметил сентенциозно гость, – с носом все же лучше отойти, чем никогда совсем без носа, как недавно еще изрек один болящий маркиз [...] на исповеди своему духовному отцу-иезуиту. [...] "Возвратите мне, говорит, мой нос!" И бьет себя в грудь. "Сын мой, – [...] Если строгая судьба лишила вас носа, то выгода ваша в том, что уже никто во всю вашу жизнь не осмелится вам сказать, что вы остались с носом". – "Отец святой, это не утешение! – восклицает отчаянный, – я был бы, напротив, в восторге всю жизнь каждый день оставаться с носом, только бы он был у меня на надлежащем месте!" [...] "[...] ибо если вы вопиете, [...] что с радостью готовы бы всю жизнь оставаться с носом, то и тут же косвенно исполнено желание ваше: ибо, потеряв нос, вы тем самым все же как бы остались с носом [...]" [...] "Это настоящая иезуитская казуистика, [...]" (Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, X, 175)

Die "dyročka" (sic!) des Beichtstuhlfensters, durch die der Pater mit der Schönen spricht, dient metonymisch zum einen als "Medium" der (diabolisierten) Kommunikation (Beichte als Verführung zur Sünde), zum andern als Metapher für jene "dyra", die das Weib selbst organisch bereithält – und in der Welt darstellt. Daß damit zugleich auf der Ebene der unterschiedlichen Beichtrituale der Katholizismus gegenüber der Orthodoxie radikal abgewertet wird, macht die Anekdote nur umso schlagkräftiger, da damit doch eine Diskurspraxis (die Schamlosigkeit und Exhibition der katholischen Ohrenbeichte und ihre quasi-individuelle Dialogizität) gegen die kollektive und öffentliche Beichtpraxis der Orthodoxie und damit implizit gegen die halb häretische Idee der Ostkirche von der gleichzeitigen Allschuld und Allerlöstheit des öst(er)lichen Christenmenschen ausspielen läßt. In diesem Sinne liefert Dostoevskij die zu Ende gedachte Radikalisierung der Gogol'schen Kasuistik, indem er deren diskursives Potential paranoid auflädt und zugleich als Diskurspraxis vorführt.

Oft ist beobachtet worden, daß die meisten Werke Gogol's an einer finalen "Schwäche" leiden, sie "verenden" geradezu – sei es wie im Falle von "Nos" als Null-Enden im semantischen und axiologischen Sinne (Aufhebung der "narratio" in einer finalen Null-Geste bzw. einem finalen Null-Diskurs), sei es wie im Falle der *Mertvyje duši* als literarisches und physisches Nichts-Ende: Der II. Teil des Romans soll aus der grotesk-karnevalesken Figur und dem ironisch-parodistischen Diskurs des Romans eine affirmative, positiv-ästhetische Wendung nehmen und letztlich der apophatische Duktus des Romandiskurses eine kataphatische End-Moral erhalten.²¹⁷ So ist denn auch der Charakter und die Lebensführung des idealisierten Gegentypus zu Čičikov – Kožančoglu – von der totalen Abwesenheit von "skuka" und "pustota" gekennzeichnet, denen das erfüllte Leben ("polnota") und dessen "raznoobrazie" entgegengesetzt werden: "Хозяину нельзя, нет времени скучать. В жизни его и на полвершка нет пустоты, всё полнота. Одно это разнообразье занятий [...] истинно возвышающих дух." (M.D. II, 72).

Wie auch in anderen Fällen tendierte ja Gogol' zunehmend dazu, eine affirmative Ästhetik – oder gar außerkünstlerische Zwecke und Nutzen – an die Stelle der grotesken, komischen oder verfremdeten Intentionen seiner literarischen Texte zu setzen, diese ex post zu widerrufen und damit aus ihrer Diabolik und Apophatik zu erretten: Die in "Nos" ironisierte "Nutzlosigkeit" der Erzählung bzw. des Erzählens überhaupt (und damit der Kunst) erscheint solchermassen unter einem ganz anderen Licht und die Forderung nach und Selbstverurteilung zur "Nützlichkeit" (für das Gemeinwohl) nimmt die Gestalt einer durchaus seriösen Interpretationsvariante an. Gleiches gilt ja auch für die *Mertvyje duši*: "[...] для первой части поэмы требовались именно люди ничтожные. [...] Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся – пошлаость и зачем все

лица до единого должны быть пошлы: на это дадут тебе другие томы, – вот и всё!" (*Perepiska*, VIII, 295).²¹⁸

Das Finale des I. Teils des Romans – ebenso wie von "Nos" – gipfelt in dem vielbewunderten rhetorischen Höhenflug, der freilich nur scheinbar die erwähnte groteske "Plattheit" und den zynisch-nihilistischen Tonfall des Vorhergehenden kompensiert oder ins Positive ("Wiedergeburt") wendet; bei näherer Betrachtung dieser Abschlußkadenz wird ihr musikalisch-rhythmischer Zweck überdeutlich, vor dem der ideologisch-kataphatische eher verblaßt, ja auf Null gebracht wird: Es gibt nicht nur keine über das Romanende hinausweisenden Perspektiven, es gibt zudem auch keine diskursive Dynamik, diese zu erreichen bzw. überhaupt anzustreben.

Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе; [...] Открыто-пустынно и ровно всё в тебе; как точки, как значки, не приметно торчат среди равнин невысокие твои города. [...] Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи? [...] Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? [...] И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь! [...] "Держи, держи, дурак!" кричал Чичиков Селифану. (M.D. I, 220-221)²¹⁹

Der "Höhenflug" – verkörpert im dahinstürmenden *Trojka-Rußland* – ist ein Abschlußbild, das mit dem initialen Einrollen eines Reisewagens, mit dem Čičikov den Ort des Geschehens und des Romans betritt, korrespondiert (vgl. oben den Null-Diskurs der Passanten über Kutsche und Rad, d.h. die rotierende, in sich kreisende, leere Zyklizität, in welche der Roman auch schlußendlich einschwenkt).²²⁰ Die dabei eingesetzten kataphatischen Motive – *Trojka* als Symbol der Trinität, der apokalyptischen Reiter, Höhenflug der Sonnenrosse, Enthusiasmus, Heiliges Rußland, Unendlichkeit, Erlösung – lösen sich auf, werden subversiv unterlaufen durch destruktive, apophatische Motive: "eherne Brüste" (der Rosse) vs. Schwerelosigkeit und Befreiung aus dem Irdischen. Die "gerade, endlose Linie" symbolisiert in sehr vielen apophatischen Diskursen die leere Ewigkeit bzw. Unendlichkeit, betont wird auch die Unbekanntheit des Zieles der *Trojka*, ja die eigentliche Ziellosigkeit der rasenden Bewegung,²²¹ die damit eine ebenso phantastische wie leere Eigendynamik kundtut, wie sie alle Phänomene des "Unheimlichen" kennzeichnen. Die Heilige Rus', enteilt, "ver-

schwindet" und gibt vor allem "keine Antwort", womit sie letztlich ihr zutiefst apophatisches Wesen, ihre eigentliche Nullität manifestiert:²²²

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешь-ся? [...] Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: [...] Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? [...] Заслышали с вышины [= Kataphatik] знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом! [...] Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа [...] (M.D. I, 247)

Offenheit, Leere, Unermesslichkeit, Endlosigkeit und Flachheit zeichnen dieses Rußland aus (vgl. auch M.D. II, 8-9).²²³ Die Kutsche aber – und hier schließt sich am Ende des I. Teils des Romans der Kreis – verläßt auf eben jenen Rädern das Irdische, die am Anfang des Romans das Leitmotiv des Zirkulären, Kreisrunden und der Nullität anstimmten. Nun aber hat das Kutschenrad eine solche Geschwindigkeit angenommen, daß die Speichen zu einem "glatten Kreis" zusammenfließen und damit die optische, ja geradezu filmische Täuschung des Stillstandes in der Bewegung, der Ewigkeit im Augenblick des ekstatischen Auffluges, der Totalität in der Nullität symbolisieren. Wer da oben aber auf dem Kutschbock sitzt – weiß der Teufel.

Не в немецких ботфортах ящик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем [...] кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога да вскрикул в испуге остановившийся пешеход! и вон она понеслась, понеслась, понеслась! [...] И вон уже видно вдаль, как что-то пылит и сверлит воздух. (ibid., 247)

Das Finale als "Flug über die Welt" begegnet auch am Ende von "Strašnaja mest'" (I, 271-272), dort aber ganz eingebunden in den dämonisch-phantastischen Rahmen der Erzählung: Der Flug startet vom orthodoxen russischen bzw. ukrainischen Land und überquert die (aus orthodoxer Sicht) häretischen, katholischen (polnischen, rumänischen etc.) Gebiete, während der Fliegende selbst das Dämonische (Hexenflug) und Sektantische der (russischen) Folklore verkörpert, jene periphere Subkultur, die den Enthusiasmus in den kultischen "radenija" gleichfalls als "Höhenflug" – und durchaus auch kollektiv-körperlich – realisierte.

Noch deutlicher wird die Flucht aus dem und in das Nichts am Ende der "Zapiski sumassedsëgo", wo gleichfalls eine kataphatische Rhetorik des Enthusiasmus – vgl. Ejchenbaums Äußerungen über die "humane Stelle" und den dazugehörigen melodramatischen Mitleidsdiskurs Gogol's – in eine negative

Apophatik der Gottverlassenheit und des Welt- und Referenzverlustes entwickelt wird:²²⁴

Спасите меня! возьмите меня! дайте мне т р о й к у быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; [...] Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! [...] прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! [...] А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом? ("Zapiski sumasšedšego", III, 214)

Wenn sich in "Nos" nur ein Glied des Gesamtkörpers von seinem angestammten "Platz" ("mesto") absentiert, so ist es hier das "totum", der "Menschensohn" selbst, der – als Waise und wie Christus am Ölberg – seine Vereinzelnung und Partialisierung beklagt. Die Sehnsucht nach Ergänzung, nach Heim- und Rückkehr ins Ganze (in den Mutterleib, auf den Mond) stolpert hier – im Aufliegen unterbrochen – an einem finalen "Detail", über jene "meloči" also, die in der Welt der "pošlost'" alles beherrschen: Was in die Quere kommt, ist die unvermittelte und unmotivierte Assoziation des Französischen Königs (in anderen Fassungen des Beys von Algier) – und seiner "Beule direkt unter der Nase". Zum einen erinnert diese "Beule unter der Nase" an den Pickel der Nase in "Nos" (= eine Nase zweiten Grades), zum andern verweist die Etymologie von "šiška" auf das Phallische und die Repräsentanz von Potenz, bedeutet "šiška" doch 1. Zapfen und Beule (= das Phallische in der Biosphäre) und 2. im übertragenen Sinne ein "großes Tier", eine wichtige Persönlichkeit, während 3. der Ausdruck etwa in der Formel "ni šišá ne dam" die Null-Option verbalisiert und soviel heißt wie "rein garnichts".

3. 5. Dostoevskijs entdiabolisierter Teufel

Dostoevskijs Teufel steht einerseits im intertextuellen Dialog mit Gogol's Diabolik und dem Typus der Banalität,²²⁵ zum andern entfaltet er im Dialog mit Ivan einen paradoxalen Diskurs der Selbstaffirmierung, der gleichfalls an Gogol's "figura fikcii" anknüpft (s.u.), diese aber psychologisch, interaktionistisch und perspektivisch vertieft und kompliziert.

Dostoevskijs Teufel tritt zunächst in der Maske des "russkij džentl'men" auf – gekleidet in ein "koričnevij pidžak", der schon völlig aus der Mode gekommen war.²²⁶ Die Kleinlichkeit des Teufels bei Dostoevskijs trägt z.B. z.T. Merkmale Čičikovs – er ist auch Junggeselle und ein verunglückter Dandy: "Часов на нем не было, но был черепаховый лорнет на черной ленте[...]" ("Čert. Košmar

Ivana Fedoroviča", 161: vgl. die Anagrammatik von "čerep-acha", "černyj", "čert"). Stellenweise sind die Anspielungen auf Gogol's "Nos" mit Händen zu greifen: "Я вот думал давеча, собираясь к тебе, для шутки предстать в виде отставного действительного статского советника, служившего на Кавказе, со звездой Льва и Солнца на фраке, [...]" (ibid., 176)

Gerade dieses Moment des Unmodischen und der Stillosigkeit setzt Dostoevskij (wie vor ihm Lermontov mit der Figur des Grušnickij oder nach ihm Nabokov) immer dann ein, wenn eine weltanschaulich-ideologische Übersteigerung, ja Anmaßung – wie etwa Stavrogins Lebensbeichte in den *Besy* – mit dem Hinweis auf stilistische Minderwertigkeit schlagartig abgewertet wird. Daß dieses Argument noch dazu aus dem Munde des Bischofs kommt, von dem eine religiöse oder zumindest moralische Einschätzung (Verurteilung) erwartet wurde, macht die Sache umso beleidigender.

Während Ivan den Teufel als seine eigene Halluzination deutet, um ihn letztlich auf diese Weise zu dominieren, zu seinem eigenen Werk(zeug) zu machen, ist der Teufel bestrebt, seine eigenständige Realität unter Beweis zu stellen, wobei er – nicht wie Kovalevs Nasen-Doppelgänger auf seine körperliche Autonomie pocht ("ja sam po sebe"), sondern eine eigene rhetorische Position, eine diskursive Perspektive realisiert.

Das rhetorische Kalkül des Teufels besteht in einer d o p p e l t e n N e g a t i o n : es geht ihm darum, seine Existenz zu beweisen, indem er auf Erden alle Eigenschaften der Menschen annimmt: "Es ist mein Traum "voplotit'sja" - in irgendeine dicke Händlersfrau – und an alles glauben, an das auch sie glaubt." Eben die Banalität und Alltäglichkeit der Erscheinung des Teufels soll seine Authentizität im "byt" garantieren; daher die Sehnsucht des Teufels nach totaler Anpassung, nach Anerkennung als normaler Mensch in all seiner "pošlost": "Ты глуп и пошл. Ты ужасно глуп." (164)

Der Teufel erklärt Ivans Ärger damit, daß er nicht als Dämon im roten Feuerschein und mit feurigen Flügeln aufgetreten sei (176); Ivans Beleidigung sei also gewissermaßen ästhetischer bzw. literarischer Natur: "как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый чорт? Нет, в тебе-таки есть эта романтическая струйка, столь еще осмеянная еще Белинским." (176)

Das Kalkül des Teufels besteht also darin, mithilfe einer (fast) totalen Simulation des Menschlichen, das er als S i m u l a k r u m dupliziert,²²⁷ eine Existenz zu affirmieren, die gleichwohl nicht-menschlich ist; umgekehrt muß er das Projektionsargument Ivan Karamazovs widerlegen, d.h. seine rein projektive, fiktive, illusionäre Un-Natur argumentativ, rhetorisch, diskursiv zu legitimieren. Dabei wird das Ontologische oder Evidente nicht – wie bei Gogol' – durch eine Sprachrealität ersetzt, sondern durch die Wirksamkeit einer perspektivischen Installation von Wertungen, in deren Fokus der Teufel erschließbar

wird, d.h. wahrscheinlich, als Potenz erfahrbar. Sein wird hier ersetzt durch Wirkung, Semantik durch Axiologie, Sprache durch Rhetorik, Welt durch Wert. Indem der solchermaßen sich selbst banalisierende Teufel alle Elemente des Phantastischen, Unheimlichen, Fremdartigen zur Selbstcharakterisierung aufgibt, diabolisiert er umgekehrt das Banale und Alltägliche, dessen "meloči" solchermaßen den Charakter des Schicksalhaften, Grandiosen oder Bedrohlichen annehmen. Eben diese Tendenz wurde von den Symbolisten in ihre paranoide Apokalyptik und ihre Selbstinszenierungen übernommen und extrem verfeinert.

Der Teufel vertritt den "zdravyj smysl" (177), eben jenen "common sense", der bei Dostoevskij überall als die fundamentale Täuschung des positiven Denkens entlarvt wird: nämlich als eigentlich diabolisch in dem Sinne, daß die Legitimität einer empirischen oder konventionellen Moralität mit allen vier Beinen im Diesseits verharzt, ja eben dieses konstituiert – als den Ort eines Nichts angesichts des Eigentlichen, Absoluten. Gleiches hatte ja auch vorher schon Kierkegaard mit seinem Maximalismus für das Religiöse reklamiert (gegen das Ethische des Alltäglichen) – und Nietzsche für seine Übersteigerung der Existenz als Wille (zur Macht), der den "common sense" des Gerechten, der Mitleidsethik und der Solidarität durch den Eigen-Sinn des Amoralikers, des Übermenschen und Solitärs ersetzt, verdrängt.

Der Teufel Dostoevskijs bewegt sich im Spiegelkabinett multipler Negationen, wobei er seine Nichtexistenz durch Signale der Nichtigkeit ebenso zu widerlegen trachtet – wie das Nichts durch die doppelte Negativität, die im übrigen ja schon für den gnostischen Diskurs (Hans Jonas) charakteristisch war. Der Teufel ist dazu verurteilt zu "negieren" (169) – im Sinne von Goethes Mephistopheles – obwohl er doch ehrlich "gut" ist und den Widerspruch haßt. Die Selbstaffirmierung des Teufels bewegt sich also in der Spirale eines Projektions-Paradoxons, das den Teufel als Personifizierung einer paradoxalen Figur – und damit zugleich als eine existentielle Notwendigkeit sichtbar macht. Dies gilt besonders für die Reflexionen des Teufels über Traumgesichte und Alpträume (166), deren Inhalt er ja selbst ist ("Košmar Ivana"): Das Traum-Paradoxon besteht darin, daß der Teufel ein Wissen repräsentiert (und einsetzt), das Ivan nicht besitzen kann. Die Autonomie seiner Person ergibt sich somit – wie bei einem Indizienprozeß – aus der Spezifik seiner Position und Perspektive, d.h. ist eine Frage des Wissensstandes bzw. Standpunktes:

[...] Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар и больше ничего.

– Лжешь, Твоя цель именно уверить, что ты сам по себе ²²⁸, а не мой кошмар, и вот ты теперь подтверждаешь сам, что ты сон.

– Друг мой, сегодня я взял особую методу, я потом тебе растолкую. (166)

Die Selbstrechtfertigung des Bösen bzw. des Teufels bzw. des Nichts gipfelt in dem (banalen) Paradoxon, das alle gnostisch-häretischen Theodizeen beherrscht: Die Antwort auf die Frage "unde malum" verweist auf die Bedingtheit des Guten durch das Böse – eine Idee, die sich auch in der ostkirchlichen Orthodoxie (und bei Dostoevskij) erhalten hat, wenn es um die Behauptung der Notwendigkeit der Sünde und des Schuldigwerdens als Voraussetzung für Wiedergeburt und Erlösung geht: Wahre Schuldeinsicht setzt also das Schuldigwerden notwendig voraus – oder umgekehrt: der Ethiker bewegt sich – wie der Pharisäer – jenseits, genauer: diessseits des Religiösen, da er das Wagnis und das Paradoxon des "credo quia absurdum", also des glaubenden Schuldig-Werdens nicht eingeht. Denn aus dieser Sicht wäre eigentlich eine jede Handlung ohne ein Schuldigwerden undenkbar – umgekehrt die totale Schuldvermeidung aber eine totale Handlungslosigkeit.

Ivans Teufel bedient sich eben dieses Arguments, indem er die Rechtfertigung des Bösen (also seiner eigenen Existenz) mit dem Hinweis anstrebt, daß ohne das Böse auf Erden "gar nichts mehr passieren" würde (170) – denn das "Leiden ist Leben": Alles würde sich in ein ewiges Gebet verwandeln – langweilig, heilig, leer werden. Wenn der Teufel als "Minuszeichen" (als Nichts und Negation) verschwände, wäre auch die Erde zu Ende (177) – oder umgekehrt: ohne dieses Minus würde der Fluß des Daseins stagnieren, das Werden der Welt zum leeren Stillstand kommen: "Ну а я? Я страдаю, а все же не живу. Я икс в неопределенном уравнении. Я какой-то призрак жизни, который потерял все концы и начала, и даже сам позабыл, наконец, как и назвать себя." (170)

Schließlich versucht es der Teufel noch mit einer paradoxalen Intervention, indem er Ivan zu einer brachialen Attacke – dem Wurf des Wasserglases – provoziert, um zu demonstrieren, für wie real dieser ihn wirklich halte; denn gegen Halluzinationen wirft man nicht mit Trinkgläsern – auch nicht mit Luthers Tintenflasche: "Иван вдруг схватил со стола стакан и с размаху пустил в оратора. [...] вспомнил Лютерову ЧЕРнильницу! Сам же меня считает за сон и кидается стаканами в сон! Это по-женски!" [sic!]

А н м е р к у н г е н

- 1 Die Apophatik begleitet von Anfang an – in der Philosophie wie in der Theologie (hier als "negative Theologie") – alle Spekulationen über das Unendliche und Unsägliche: Es geht immer um das Paradoxon eines Sprechens über das Unaussprechliche, um eine Verbalisierung außer- oder übersemiotischer Sphären, welcher die Kataphatik als offenbarende, inkarnierte Rede des Logos gegenübersteht. Eben dieser Logozentrismus war es, der in der Postmoderne

(hier vor allem bei Derrida) gegenüber Formen des apophatischen Diskurses abgewertet wurde.

Zur mystisch-theologischen Herkunft der Apophatik, hier v.a. von (Pseudo-)Dionysius Areopagita vgl. V. Lossky 1961, 35, 51f.; H. Theill-Wunder 1970, 11ff., 148ff. Nicht zufällig hat daher J. Derrida (1989) in seiner Schrift *Wie nicht sprechen. Verneinungen* an die Apophatik des Dionysius Areopagita und des Meister Eckehart zurückgreifen können (9ff., 21ff.), um solchermaßen den Diskurs des Dekonstruktivismus zu fundieren (35; 49 zur "Atopik" als dem Sinnlosen, Absurden und Verrückten Gottes). Zu den allgemeinen kommunikationstheoretischen Hintergründen der Paradoxien des Schweigens in der Mystik und des Zen-Buddhismus vgl. N. Luhmann, P. Fuchs 1992, 7ff., 46ff.; zur Apophatik bei Gogol' im besonderen vgl. M. Vajskopf 1993a, 159ff., 521ff. und S. Spieker 1994, 115-142.

- 2 G. Deleuze 1992, 94 behandelt eingehend Heideggers in der mystisch-apophatischen Tradition stehende Konzeption des Nichts. Heidegger steht klar auf der Seite des Duns Scotus, wenn er "der Univozität des Seins neuen Glanz verleiht" (ibid.). Für Heidegger nimmt die alte Frage nach dem Verhältnis von Sein und Nicht-Sein eine Wendung zur Positivierung des Nichts und zur Abwertung der Negativität: "Das Nichts ist ursprünglicher als das Nicht" (vgl. E. Tugendhat 1970, 152ff.). Im unausgesprochenen Anschluß an Kierkegaard verbindet Heidegger in "Was ist Metaphysik?" das Aufscheinen des Nichts mit der Erfahrung der Angst: "Es bleibt kein Halt. Es bleibt nur und kommt über uns – im Entgleisen des Seienden – dieses 'kein'. Die Angst offenbart das Nichts." (zit. bei E. Tugendhat 1970, 154). Die Existenz ist "der Platzhalter des Nichts": sie hält den Platz frei für das ganz Andere, für das Nichts zum Seienden, für das unverfügbare Sein selbst, das sich nicht wie ein Seiendes beistellen läßt. – Zu Heideggers Nichts-Philosophie im Zusammenhang mit Gogol's Ding-Denken vgl. zuletzt V.N. Toporov 1995, 18ff. Vgl. A. H.-L. 1994a, 308-373.
- 3 Vgl. V.N. Toporov 1981.
- 4 "Страшное строится как бессмысленное с человеческой точки зрения, но имеющее некоторый другой смысл [...]" (Ju.M. Lotman 1970, 41); "Страшное – это непонятное, загадочное. [...] В этих условиях комическое и трагическое перестают быть антонимами. Трагедия – это трагедия несуществования, бессмыслицы. «Бессмысленное», «нитежное», «существующее лишь в видимости» становится содержанием не только смешного, но и страшного [...]" (45).
- 5 Vgl. M. Bachtin 1965, 329ff.; 386-393 vgl. R. Lachmann 1987; zur Differenz von Leib und Körper vgl. A. H.-L. 1987, 90ff.
- 6 Die Nase fungiert in der Folklore auch metonymisch als Erkennungsmittel und in die Augen springendes Charakteristikum: "Vom Äußern läßt sich auf Veranlagung und Charakter des Menschen schließen: «Man sieht's einem an der Nase an, was er für ein Kerl ist.»" (*Handwörterbuch des*

deutschen Aberglaubens, Bd. 6, "Nase", 970-979, 970). – Bei Gogol wird der äußere, körperliche Mensch an die Stelle des Inneren gesetzt; dieser zweite, innere Mensch wird durch das Körperliche verdrängt: Wenn die "suščnost" fehlt, dann ist die Welt nach Annenskij nur eine "d'javol'skaja nasmeška" (I. Annenskij 1987, 433f.).

- 7 Zu Phantasie, Phantastik und zum gesunden Menschenverstand bei Gogol' siehe Ju.M. Lotman 1970, 20f., 30ff. Nach A. Terc 1975a, 420, dient die Phantastik bei Gogol' als Brücke zwischen der niedrigen und hohen Sphäre (vgl. *ibid.* auch 537f.). Strukturell gesehen ist das "Wunder(bare)" bei Gogol' ein Kippeffekt, wenn das Schreckliche, der "užas" sosehr gesteigert wird, daß die geballte Negativität und Nichtigkeit in Fülle und Erfüllung umschlägt: Eben dies meint "čudo" bei Gogol' (*ibid.*, 100), ein Kunstwunder, das mit dem Lachen verwandt ist (106, 134, 140), da in beiden Fällen das Kosmische in das Komische umkippt und vice versa: "всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну" ("Soročinskaja jarmarka", zit. bei A. Terc 1975a, 140).
- 8 Vgl. dazu A. H.-L. 1986.
- 9 Die Nase symbolisiert den Vektor der Bestrebungen des Helden – sie ist die Verkörperung der Idee des Helden (M. Vajskopf 1978, 16): "Но без носа человек – черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвирни за окошко!" ("Nos", III, 64). Die Assoziation von Nase und Vogel verweist auf Gogol's eigene Vogelnase, die zum Hauptmerkmal seiner physiognomischen Ikonographie gehört(e) – vgl. A. Terc 1975a, 276. Gogol's Figuren sind im allgemeinen Entfaltungen von Ideen und Konzepten; insoferne realisiert Kovalev in "Nos" auf paradoxale Weise die personifizierte "bezličnost'" (M. Vajskopf 1978, 18).
- 10 Vgl. dazu den Beginn des III. Kapitels von "Nos": "Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия..." (III, 73); zum "pravdopodobie" als Wahrscheinlichkeitsmodell des Realismus vgl. R. Jakobson 1992, 372-391; Ju.M. Lotman 1988, 99ff; I.P. Smirnov 1977, 18ff., 27ff; I.P. Smirnov, J.R. Döring-Smirnov 1980, 1-39; dies., 1984, 497-504; A. H.-L. 1992, 491ff.
- 11 A. H.-L. 1987, 90ff.
- 12 Die entsprechenden Parömien sind wohl: "S nosom ostat'sja" = das Nachsehen haben, leer ausgehen; "vodit' za nos" = an der Nase herumführen ("pokazat' nos"): "Вы упоминаете еще о носе. Если вы разумеете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом, то есть дать вам формальный отказ: то меня удивляет, [...]" ("Nos", 71); "Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева. «Я не понимаю, как вы находите место шуткам», сказал он с сердцем: «разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать? Чтòб чорт побрал ваш табак!»" ("Nos", 63). Vgl. die Ausgangsparömie bei Puškin: "Лечись –

иль быть тебе Панглосом, | Ты жертва вредной красоты – | И то-то, братец, будешь с носом, | Когда без носа будешь ты." (Puškin, II, 81). Das, was die Frau des Barbiers diesem vorwirft – "trebovat' dvuch veščej razom" (nämlich Kaffee und ein Brot mit Zwiebeln) – was absolut unmöglich schien – wird auf der semantischen Ebene permanent betrieben: die "coincidentia oppositorum" ist da möglich, wo auf der Wert- und Handlungsebene totale Unmöglichkeit herrscht ("Nos", 49).

Vgl. die klassische Darstellung bei V. Vinogradov 1921, 82-106; A. H.-L. 1984, 23ff. Zur nosologischen Tradition vgl. die entsprechenden Abschnitte bei F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel* und L. Sterne, *Tristram Shandy*, 3. Buch, 37. Kapitel. Zur Nosologie bei Gogol' (in der Tradition L. Sternes) vgl. auch die psychoanalytische Interpretation bei L.J. Kent 1969, 79ff. und M. Vajskopf 1993a, 226ff. (auch zur pneumatisch-hermetischen Tradition – etwa zu Jakob Boehmes Nasenkonzeption in seiner *Aurora*).

¹³ U. Eco 1987.

¹⁴ Ausdrücklich unterscheidet A. Sinjavskij zwischen der Null-Semantik bei Puškin und jener bei Gogol': das "leere Herz" Puškins nach A. Terc 1975b: "Пустота – содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон [...]. Вспомним Гоголя, беспокойно, кошмарно занятого собою, рисовавшего всё в превратном свете своего кривого носа. Пушкину не было о чем беспокоиться, Пушкин был достаточно пуст [...]" (64-65); "Не странно ли, что у Пушкина столько места отводится непогребенному телу, не приметно положенному где-то среди строк? [...]" (67); "Поэтому Поэт и ничтожен в человеческом отношении, что в поэтическом он гений. Не был бы гением – не был бы и всех ничтожней." (122).

Vgl. auch A. Sinjavskij /A. Terc 1975b, 212ff.: Gogol's ambivalentes Verhältnis zu Puškin als Stichwort- und Samenspende für seine Sujets – und als abgewehrter Übervater der russischen Dichtung kommt zuletzt in seiner *Perepiska s druž'jami* klar zum Vorschein: Hier erfährt der Dichter-Freund einerseits höchsten Lobpreis – andererseits wird ihm – als Repräsentant eines reinen Ästhetismus – jegliche existentielle Wirksamkeit und gesellschaftliche Bedeutung abgesprochen (VIII, 380): Er hält also zwar die "Mitte in der Ordnung der russischen Literatur", womit der diskreditierte Begriff der "seredina", die andernorts mit "pošlost'" und Diabolik gleichgesetzt wird, ins Positive, Klassische gewendet scheint. Dem steht aber die erwähnte totale Wirkungslosigkeit des Klassikers gegenüber (ibid., 381f.; A. Terc 1975a, 46f.), die Gogol' implizit – in der "Prosa" des konkreten Alltagslebens und der Evidenz gesteigerter Existentialität und Religiosität – durch sein völlig heterogenes Lebens-Werk zu kompensieren trachtet.

¹⁵ R. Barthes 1959; A. H.-L. 1996b.

¹⁶ Vgl. die Zusammenfassung in: A.H.-L. 1978, 432ff.

¹⁷ Zur apophatischen Brachialität bei Charms vgl. A. H.-L. 1994a.

- 18 Vgl. dazu die klassische Darstellung bei J. Lacan 1973, 7-40; zum psychoanalytischen Begriff der "Krypta" vgl. N. Abraham, M. Torok 1979.
- 19 Zu Meister Eckeharts Spekulationen über das Nichts (Gottes) vgl. *Deutsche Predigten und Traktate*, 179ff., 328f., 351 (im direkten Anschluß an die Apophatik des Dionysius Areopagita). Deutlich wird auch hier der Primat des Wirkens und Werdens (Gottes, der Existenz) gegenüber der statischen Positivität eines Seins (186). Schließlich führt Eckehart das Eins-Sein Gottes auf einen Akt der doppelten Negation zurück: "Eins (Gott) ist ein Verneinen des Verneiners" (252-253), zugänglich nur als "überseiende Nichtheit" (353) im Zustand eines "Vergessens und Nichtwissens" bzw. "Schweigens" (430) – "ohne Vermittlung irgendeines Bildes" (419ff.). Komplexer noch sind die Negations-Spekulationen zum Nichts Gottes in der "docta ignorantiae" des Nikolaus von Kues, der eine paradoxe Logik vom Nichts Gottes entwickelt (zum Nicht-anderen Gottes vgl. "De veneratione seipentiae", in: Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Schriften*, Bd 1, 63ff.). Zur Wirkung des hermetisch-mystischen Schrifttums auf Rußland und zu Gogol's Auseinandersetzung mit dieser Tradition vgl. M. Vajskopf 1993a, 145ff.; 171ff.; 480ff.; vgl. auch R.A. Maguire 1990; V.N. Toporov 1995, 19ff. (zur Nichts-Apophatik bei Meister Eckehart und Nikolaus von Kues).
- 20 Bezeichnend ist auch der Hinweis Gogol's, daß sich die Nase "inmitten" des Brotes findet: "Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в с е р е - д и н у и к удивлению своему увидел что-то белевшееся." ("Nos", 49-50). Die romantische progressive Universalpoesie müsse nach F. Schlegel "zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei nach allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte 'schweben', diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen." (F. Schlegel, II, 182f., vgl. zusammenfassend D. Arendt 1972, 26). – Die ästhetisch-nihilistische Variante dieser Nichts-Konzeption des leeren "Dazwischenseins" ("meždubytie") dominiert in der frühsymbolistischen Dichtung der russischen Dekadenten der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts Brjusov, Sologub oder Gippius (vgl. A. H.-L. 1989a, 174-204 zum Diskurs der Leere und zum leeren Diskurs des ästhetischen Nihilismus): Ziel der frühen Symbolisten war ein Diskurs, dessen Referenz – mithilfe entsprechender Metalogismen und Negationstechniken – auf Null gebracht wird. Zum "meždubytie" als einem existentiellen wie ästhetischen Zustand der Nicht-Identität und des Oszillierens zwischen Gegensatzpolen vgl. *ibid.*, 305f.
- 21 Vgl. die Darstellung des Glaubens-Kalküls als manieristisches Paradoxon bei G.R. Hocke 1987, 491f., 494-499 ("Das Concetto der Wette"); dazu auch A. Béguin 1959, 140ff. und im Sinne des christlichen Existentialismus R. Guardini 1935, 187ff. ("Das Argument der Wette"). – Am ausführlichsten hatte sich L. Šestov mit Kierkegaard in seinem Spätwerk *Kierkegard i ékzistencial'naja filosofija* (dt. Übers. *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, Graz 1949), Paris 1934 auseinandergesetzt; ebenso in: "Kirkegard i Dostoevskij", in: *Put'*, 48, 1935. Vgl. direkt bei S. Kierkegaard (1850) 1986, 143ff. ("Die

unmittelbare Mitteilung versagen heißt «Glauben» fordern"). Bei Šestov wird das Glaubens-Paradoxon Kierkegaards im Sinne seines dualistischen Maximalismus auf die Spitze getrieben und – anders als im letztlich auch literarischen Diskursdenken – nicht als Prozeß nachvollziehbar, sondern als Denkprodukt dekretiert. Dies gilt besonders für seine Verabsolutierung einer "Philosophie der Offenbarung", die vom Alten Testament bis zu Nietzsche reicht und der spekulativen Philosophie" von Sokrates bis zum deutschen Idealismus gegenübergestellt wird (so in *Athen und Jerusalem*, 235-285). Für Šestov definiert sich Glauben ex negativo aus der Überschreitung von Vernunft und Ethik (ibid., 250, 340ff.), des Wissens und des Mitleids (212ff.). Zur "Suspension des Ethischen" im Religiösen bei Kierkegaard vgl. L. Šestov, *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, dt. Übers. Graz 1949, 42ff. und 87ff.

- ²² Gogol's Tendenz, aus Kunst und Kultur – ja aus der Welt der Zeichen insgesamt auszusteigen (in Richtung totaler Tat und religiöser Evidenz) ersetzte zunehmend Eros durch Thanatos, da doch die Auferstehung nur durch den vorherigen Tod, die Wiedergeburt durch das Sterb und Werde erreichbar ist: "Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть." (VIII, 297). Diese archaisch-mythologische Idee einer dionysischen Auflösung (des Messias, des Propheten, des Dichters) verbindet sich für Gogol' in der *Perepiska* mit dem Konzept des Künstleropfers, der für das Volk sein Leben hingibt – auch um den Preis (die Verbrennung) des eigenen Werkes, das durch das Lebenswerk – und damit letztlich durch den Thanatos – ersetzt wird. Damit wird aber rückwirkend das gesamte Werk Gogol's "sub specie mortis" lesbar (K. Ranniku 1996, 115). Die "drei toten Dichter Puškin, Griboedov und Lermontov" seien dafür der Garant (VIII, 401).

Dieser erhaben-heroischen Sphäre des Selbstopfers, der Selbstverbrennung steht eine – gerade für das Biedermeier – charakteristische Sterbe-Hysterie gegenüber, die den Leichnam zu einem Objekt der Panik und die Angst vor dem Lebendig-Begraben-Werden zum obsessiven Gegenbild apollinisch-sublimen Auferstehungsgedanken steigert: Gogol' bestand bekanntlich darauf, daß sein Leichnam nicht eher zu begraben wäre, als sich nicht offensichtliche Anzeichen der Verwesung zeigen würden (VIII, 219; A. Terc 1975a, 7f.; auch N. Drubek-Meyer 1995, 297). Daher auch das Denkmalverbot oder die Ablehnung der Veröffentlichung seines Porträts (VIII, 219). D.S. Merežkovskij (1906, 97f.) sieht Gogol' selbst als "lebenden Leichnam", den zugleich eine panische Angst vor Leichen (ibid.) bzw. vor dem dämonischen Blick des "drevnij mertvec" (wie im "Vij") umtreibt (I. Ermakov 1924, 49; A. Terc 1975a, 491ff, 500; M. Vajskopf 1993a, 125f.; M. Epstein 1996, 132).

Die archaische magische Formel des "Blickverbotes" (bzw. des Verbotes, sich umzukehren) – "«Не гляди!» шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул." ("Vij", II, 217) – verwandelt den dämonischen Blick des Leichnams (den tötenden Blick der Medusa) in das Angeblicktwerden seiner Dämonie, die unmittelbar zum Tod des Betrachters führt: "и тут же вылетел дух из него от страха." (ibid.). Die Angst ist durchaus ambivalent, denn sie zwingt den Betrachter – ob er will oder nicht – das Blickverbot zu durchbrechen, während sie ihn doch daran hindern sollte,

das Schreckliche zu betrachten: "[...] особенно во время с т р а х а , он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз." (II, 206).

Selbst die mondbeschiedene Nachtlandschaft in "Vi" "schläft mit offenen Augen" ("как будто спало открытыми глазами", II, 186) und manifestiert solchermäßen ihren leichenhaften Zustand als scheintoter Erd-Körper, als das drohend-anziehende Tellurische. Die Hexe bzw. die Alte ("starucha") ist auch paronymisch mit "strach" assoziiert – verwesendes Gegenbild der verzaubernden Anziehungskraft des lockenden Weibes, wie es aus der "vanitas"-Allegorik des Barock vertraut ist: "[...] резкая красота усопшей казалась страшною." (Vgl. auch M. Vajskopf 1993a, 138f.).

Gerade in "Sinel" figuriert der Held in der phantastischen Nachtgeschichte als panikerzeugender lebendiger Leichnam ("суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти", III, 169), der auf paradoxale Weise die Lebenden (das "značitel'noe lico") "zu Tode erschreckt", ja selbst in einen "Leichnam" verwandelt: Diese für Gogol' so typische Verdoppelung bzw. Vertauschung von Polaritäten (Tod - Leben, Leichnam – lebendiger Mensch, Phantastik – Realität) zeigt sich in folgenden Formulierungen: "В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца, во что бы то ни стало, живого или мертвого" (170); "Лицо чиновника [= значительного лица] было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом. Но ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца. [...] Бедное значительное лицо [Kursiv im Original] чуть не умер." (172).

Zum Motiv des lebenden Leichnams und zur "mertvost'" der Helden bei Gogol' vgl. auch M. Vajskopf 1978, 9; 51f. Die Mythisierung des eigenen Sterbens Gogol's findet sich bei D.S. Merežkovskij 1906, 207f. ebenso wie bei V. Nabokov 1944. So wird noch die Totenmaske des Dichters dämonisiert: "[...] лицо мертвого Гоголя – нечеловечески-странное, белое, тонкое, острое-острое [...] теперь ему уже не надо "Лестницы" – он ЛЕтит. (D.S. Merežkovskij 1906, 213; zum "lestnica"-Motiv vgl. auch A. Terc 1975a, 79f., 91).

²³ Vgl. A. H.-L. 1997b.

²⁴ Zum gnostischen Hintergrund von "Nos" vgl. M. Vajskopf 1993a, 237f.

²⁵ Bei Gogol' verfügt der Spiegel nicht nur über die magische Fähigkeit der Verdoppelung, sondern auch der Verkehrung ins Gegenteil, wobei etwa der Mond zur Sonne gewandelt wird ("perevernutoe zrenie", vgl. M. Vajskopf 1978, 22f.). Als konstruktives Prinzip der Sujetentfaltung strukturiert die "zerkal'nost'" (ibid., 11f.) auf allen Ebenen der Verbalisierung von der Anagrammatik bis zur Motivreihung alle möglichen Formen von Inversionen und Permutationen. Hierher gehört auch die immer wieder zitierte Ansicht Gogol's, sein Magen würde gewissermaßen "verkehrt" liegen, woraus er eine Reihe schwerer Symptome ableitete (A. Terc 1975a, 543).

²⁶ Vgl. G. Shapiro 1993.

- ²⁷ Kataphatik meint – im Gegensatz zur theologischen bzw. mystisch-gnostischen Apophatik – die Anerkennung der "positiven" Offenbarungstheologie, die im Verkünden essentieller Aussagen einer frohen Botschaft und im Glauben an einen Sakramentalismus besteht (vgl. dazu: V. Lossky 1961, 31-57). In diesem Sinne kann Gogol's Werk in eine kataphatische und eine apophatische Linie aufgeteilt werden, wobei rein kataphatische Genres (etwa die kunsthilosophischen Aufsätze der Frühzeit oder die *Vybrannye mesta*) über eine eigene Erhabenheitsrhetorik verfügen, während die apophatischen Werke vom satirisch-grotesken "skaz" dominiert werden. Immer wieder kommt es aber auch zu komplexen Mischungen beider Diskurs- und Denktypen – so etwa in den Petersburger Erzählungen oder in den *Mertvye duši*, wobei freilich eine Sublimierung des Negativ-Apophatischen im Positiv-Kataphatischen auf der Ebene der Thematik und Motivation (Wandlung Cičikovs zum positiven Helden) in einem Desaster (ver)endet. (Zur Problematik eines Apophatismus ohne Kataphatik bei Gogol' vgl. R.A. Maguire 1990, 51).

Die Geister der Interpretation scheiden sich bei der Einschätzung eines (thematischen oder ideologischen bzw. religiösen) "positiven Pols" im Werk Gogol's, kulminierend etwa in jenem vielzitierten "gumannoe mesto" in "Šinel'", der als direkter, ja die Kunst überschreitender Appell an das Gewissen des Lesers gedeutet wird. Im Gegensatz dazu steht die seit Ejchenbaum und Tynjanov fortwirkende Lesart der entsprechenden positiv-kataphatischen Textstellen als rhetorische bzw. poetische Verfahren der Diskursentfaltung (vgl. zuletzt M. Ėpštejn 1996, 129ff. zur Stil-Ironie entsprechender Passagen). Nach Ėpštejn (129ff.) operiert Gogol' nicht nur mit einer thematischen Apophatik (Satire), sondern nach dem Prinzip der "avtorskaja ironija", ja mehr noch einer "ironija samogo stilja", die die Absichten des Autors negiert und seinen Ausführungen einen umgekehrten Sinn verleiht. Hier ist die Ironie kein absichtlicher Kunstgriff, sondern ein "samočinnjy ironizm stilja", der sich der Kontrolle des Autors entzieht und ihm seinen Willen aufzwingt (ibid.). Stil-Ironie dominiert gewissermaßen unabhängig vom Autor und seinen Absichten – so auch bei Gogol': In ihr zeigt sich die Macht der ästhetischen Negation über das konstruktive Bewußtsein des Autors selbst. Die Stilironie ist das Bindeglied zwischen der Satire und der Apophatik ("apofatika") – und darüber hinaus, wenn man Ėpštejns Gedankengang fortsetzen will – die Brücke zwischen Groteske und Erhabenheit, Poetik und Rhetorik: "Метафізическія значэння ў поэме Гоголя ўваходзяць у тэкст скорей у рэтарычнай, чым у паэтычнай функцыі і прызначаны для мадэлявання метафізічнага аспекта быцця, рэалізуючы катэгорыю возвышэннага [...]" (S.A. Gončarov 1993, 9). Gogol's Tragödie bestand letztlich in dem von vornherein zum Scheitern verurteilten Versuch, das Heilige und das Erhabene (in einem Werk, einem Erzähldiskurs) simultan darstellen zu wollen, ohne sich aus der "gnilost'" der Sprache befreien zu können (Ėpštejn 1996, 145).

- ²⁸ Vgl. A. H.-L., I, 1989a, 187ff.; ders., 1994a, 308ff.

- ²⁹ Der Demiurg als destruktiver Konstruktor der sublunaren Welt tritt zur Sophia in ein eigenartiges Konkurrenz- und Verwandtschaftsverhältnis. In einigen gnostischen Systemen ist er der Sohn der Sophia (K. Rudolph 1980, 89), der

nur auf diese fixiert ist, den jenseitigen Gott bzw. das Pleroma aber nicht kennt. Dieser verhält sich umgekehrt zum Demiurgen eifersüchtig und neidvoll, ja der Demiurg erscheint geradezu als Inkarnation dieser Mangelgefühle. Vermutet doch der Neid bzw. die Eifersucht beim anderen eine Fülle und jeweils bei sich den Mangel oder einen Defekt. – Vgl. A. H.-L. 1995, 171-294; zur Fehlerästhetik in der russischen Avantgarde vgl. A. H.-L. 1990, 15-44.

³⁰ Eingehend dazu vgl. zuletzt M. Vajskopf 1993a.

³¹ Zur Rolle des Nichts und der Negativität in den dualistischen Kosmogonien vgl. K. Rudolph 1980, 91; A. H.-L. 1989a, 89ff.

³² Vgl. J. Mukařovský 1970, 29f. (zur ästhetischen Funktion).

³³ Puškin setzt weniger auf die anagrammatischen als auf die syntagmatischen Leerstellen – so etwa am Anfang des Textes: "Grob junošī" (II, 60), in der Mitte ("Elegija", I, 380; "Otryvki", III, 104; "27 maja 1819", I, 383).

³⁴ Zum Verhältnis von Nase und Kinn vgl. M. Vajskopf 1978, 19.

³⁵ Zur reich verzweigten mythologischen, folkloristischen und christlichen Brot-Symbolik gesellt sich in diesem Zusammenhang auch ein chlystisches Element: Die russischen Sekten dämonisierten – ganz in der monastisch-asketischen Tradition – einerseits so gut wie alle Genußmittel (darunter Kaffee, Tabak, Alkohol etc.), andererseits wurden die in der Orthodoxie dominierenden Sakramental-Symbole von Brot und Wein vielfach parodiert und herabgemindert, wobei Wein etwa durch Bier, Kwas oder Wasser, das Brot durch das reale (Menschen-)Fleisch ersetzbar waren (vgl. A. H.-L. 1995); zum "eingebackenen und geflügelten Wort" bei Gogol' vgl. auch N. Drubek-Meyer 1995, 158ff.

Auf der parömischen Ebene realisiert Gogol' immer wieder Brot-Metaphern, wobei der christliche Sakramentalismus durch eine neoprimitivistische Mentalität des "Wörtlichnehmens" verdrängt wird. Man denke etwa an die Bezeichnung Kovalevs als "svežepečennyj asessor" (vgl. M. Vajskopf 1978 21) oder die infantile Vorstellung der Herkunft des Menschen aus Dingen: "У них были лица точно дурно выпеченный хлеб" (VI, 228-229). Der demiurgische Mensch (bzw. die literarische Figur) ist das Geschöpf eines göttlichen Handwerkers (oder Autors), der den Leib direkt aus der rohen Materie formt (A. Terc 1975a, 411f.). In diesem Sinne sind die "toten Seelen" als Bewohner in die Erd-Unterwelt (das Ur-Rußland) eingekehrt (ibid., 425), von wo sie der Autor-Erlöser rückholen soll in ein Neues Rußland, indem er sie namentlich aufruft. Zu Gogol' als "zemlepoklonnik" – vgl. ibid., 411: "Из этой смоченной Божовым потом первоматерии сатана затем лепит человека, преданного телом земле, душою – Богу [...]".

³⁶ Vgl. A. H.-L. 1994b.

- 37 Vgl. die barocke "Čin"-Ordnung im Rußland des 17. Jahrhunderts: A.N. Robinson 1974, 94ff.; zum Motiv des "čelovek ne na svoem meste" in der russischen Avantgarde vgl. A. H.-L. 1978, 553ff. – So spricht auch Derrida 1989 (Anm. 10) von der Atopik, also der Ortlosigkeit Gottes. Dieser paradoxe Ort – als Unort Schwelle und Grenze der Ortlosigkeit Gottes in einem – dominiert schließlich auch in der mythopoetischen Motivik des russischen Symbolismus, wo sich der Begriff der 'Schwelle' ("predel'") im Symbol der totalen Entgrenzung ("bespredel'nost'") auflöst.
- 38 Zu Kalyptik und Apokalyptik vgl. A. H.-L. 1997c.
- 39 Die bürokratische Rangordnung (vgl. etwa die "tablica rangov" Peters d. Gr.) bildet die säkularisierte Entsprechung zu den himmlischen Hierarchien (Dionysius Areopagita); in ihrer dämonisierten Pervertierung figuriert sie als negatives Ordnungsprinzip in den absurdistischen Varianten des Grotesken – von Gogol' bis zu Belyj oder Kafka. Zu Rang und Anrede im Rußland des 18. und 19. Jahrhunderts vgl. Th. Lahusen 1982.
- 40 Eben dieses Spiel wird ein Jahrhundert später in Lev Lunc' Parabel "Nenormal'noe javlenie" wieder abgegriffen, wobei gerade die abstrakte Periphrase den Ort und die Position des Objekts (der "Mantel") markiert und damit topologisch sicherstellt, was an Identität perspektivisch nicht zu gewinnen ist. Vgl. auch den Jackendiebstahl bei Mandel'stam, *Egipetskaja marka* – kommentiert bei: A. Bonola 1995, 249ff.
- 41 Vgl. Mandel'stams Bezug auf Gogol's Ständestaat-Idee – A. Bonola 1995, 229.
- 42 Zur zentralen Bedeutung des Platzes für den Menschen in der Hierarchie – bei Gogol' von Dionysius Areopagita übernommen (R.A. Maguire 1990, 46): "It may in fact be the controlling metaphor of all his work." Jede Person hat ihren eigenen Platz in der Welt zu finden, zu behalten, der ihm von Gott unverrückbar zugeteilt wurde. Aus dieser Sicht erscheint Čičikov als der große Wanderer auf der Suche nach seinem Platz in der Welt.
- 43 Ju.M. Lotman 1992, 413-447.
- 44 Zur Null als Zeichen und Geldtheorie siehe B. Rotman 1993, 3ff.
- 45 W. Schmid 1991, 171ff.
- 46 Vgl. zur Realisierung dieser Parömie W. Schmid, *ibid.*, 210.
- 47 Zu "činovnik" und "ničto"/"ničego" vgl. A. Kovač 1993, 105.
- 48 Vgl. dazu B. Ejchenbaum 1922, 54, 80 und A. H.-L. 1978, 281f.

- 49 Vgl. zur manieristischen Tradition dieses Motivs G.R. Hocke 1987, 327; T.S. Elliots Motiv des "heap of broken images" geht auf die englischen metaphysical poets ebenso zurück wie es auf die gebrochene Ästhetik bei Hogarth und Lichtenberg verweist (vgl. dazu W. Hofmann 1966, 252f.).
- 50 Zur Welt der "meloči" und der Dinge bei Gogol' vgl. A. Terc 1975a, 130ff.; V.N. Toporov 1995, 7ff., 33f., 37. Nach M. Vajskopf 1978, 8ff. sind bei Gogol' die Dinge personifiziert und hypostasiert, während die Personen verdinglicht erscheinen ("poslye čeloveko-veščī"). Zur Rolle der "meločnost'" bei Gogol' und Tolstoj allgemein aus formalistischer Sicht vgl. zusammenfassend A. H.-L. 1978, 281-283 (vgl. vor allem V. Vinogradov 1926, 166ff.).
- 51 V. Vinogradov 1921.
- 52 Eine unkonventionelle Deutung der "kuča Pljuškina" bietet zuletzt V. Toporov 1995, 30ff., 57ff., dem es um eine Ehrenrettung Pljuškins nicht zuletzt auch gegenüber einem Autor Gogol' geht (ibid., 81). Üblicherweise figuriert Pljuškin ja als geradezu barocke Allegorie des Geizes (G. Shapiro 1993, 120; zum "vanitas"-Motiv in diesem Zusammenhang vgl. ibid.). Für Toporov ist Pljuškins Haufen eine feinsinnige Ansammlung von Memorabilien (60), die dem "napominanie" dienen und Rückschlüsse auf die innere Biographie des Helden erlauben, da die präsentierten Dinge nicht auf eine materielle, sondern eine "ideal-zeichenhafte" Bedeutung verweisen (30f., 66): "[...] у Плюшкина были основания для обиды, а у автора для смущения или даже раскаяния" (ibid.); "В страсти Плюшкина к мелким, ненужным вещам есть нечто бесконечно трогательное, глубоко бескорыстное, [...]" (89). Vgl. dazu auch A. Terc 1975a, 368ff., M. Vajskopf 1993a, 376ff.
- 53 Zur Dämonisierung des Mondes in der Moderne vgl. A. H.-L. 1989a, 223-252 und bei Gogol' vgl. M. Ėpštejn 1996, 134.
- 54 Zu Gogol's Verständnis der Malerei – gerade auch unter der Perspektive seines Ikonoklasmus vgl. M. Vajskopf 1978, 14. Aus der Sicht der orthodoxen Ikonentheologie ist ein Porträtmaler ein falscher Demiurg, ein Teufel und Täuscher (A. Terc 1975a, 513). Dieses Ikonoklasmusthema verbindet sich in Gogol's "Portret" mit der romantischen Idee der Verlebendigung eines Kunstwerkes bzw. Bildes (ibid., 522). In der *Perepiska* versucht Gogol' – ausgehend von der Gestalt des Maler-Freundes Ivanov – eine Idealisierung des "positiven Künstlers" (VIII, 328), der in totaler Armut geradezu Gefahr läuft, "des Hungers zu sterben" – ein Los, das im übrigen Gogol' selbst erwählen sollte.
- 55 Das romantische Motiv der dämonischen Augen bzw. Blicke, die "nepodviznye živye glaza" (V.N. Toporov 1995, 38f.; M. Ėpštejn 1996, 132ff.) verbindet sich bei Gogol' mit dem analytischen Blick des Erzählers. Die weitauferissenen starrenden Augen treten immer dann auf, wenn Gogol's Helden mit den unreinen, teuflischen Kräften konfrontiert werden (M. Ėpštejn 1996, 131f.). Zur psychoanalytischen Deutung der Augensymbolik vgl. I. Ėrmakov

1924, 49; 95 (der "užas" auslösende Blick des "drevnij mertvec" – hier v.a. in "Vij"). Zum "bösen" Blick und der Assoziationsreihe "Augen – Schielen – Blindheit – Teufel (= der Schneider Petrovič)" in Gogol's "Šinel'" vgl. D. Rancour-Laferrriere 1982, 171f.

56 Vgl. dazu E.v. Schenck 1939.

57 Vgl. zu beiden konstruktiven Motiven bzw. poetologischen Prinzipien A. H.-L. 1989b.

58 Überdeutlich sind die Bezüge Dostoevskijs auf Gogol' in seinem Roman *Podrostok*, wo das exhibitionistische Entblößen – der Scham, der psychischen "Innereien", der Peinlichkeiten – den gesamten Roman organisiert (vgl. A. H.-L. 1996c)

59 Neben der erotisch-sexuellen Symbolik des Mantels gibt es auch die mystisch-hermetische des "Seelenkleides" (M. Vajskopf 1993a, 328ff.), der geistlichen Hochzeit (ibid., 336f.) bzw. des "Anziehens des Hl. Geistes". – Die mythopoetische Werk-Textur-Stoff-Kleid-Frau-Metaphorik findet sich an unerwarteter Stelle auch in Gogol's *Vybrannye mesta*, wenn er das Unvollständige des I. Teil seiner *Mertvyje duši* damit zu entschuldigen trachtet, daß er eben erst einen vorläufigen Zuschnitt geliefert hätte: "Ни в каком случае не следовало выдавать сочинения, которое, хотя выкроено было не дурно, но сшито кое-как белыми нитками, подобно платью, приНОСимому портным только для примерки." (N.V. Gogol', VIII, 288; vgl. dazu auch F.Ph. Ingold 1981, 315).

60 "[Шпонька] Полез в карман за платком – и в кармане жена; [...] То вдруг он прыгал на одной ноге [...] Он к ней – но тетушка уже не тетушка, а колокольня" (I, 307)

61 M. Vajskopf 1978, 19.

62 Diese Formel verfügt auch über eine autoerotische Note, die gerade bei Čičikov besonders auffällt: "Он сделал даже самому себе множество приятных сюрпризов, подмигнул бровью и губами и сделал кое-что даже языком." (M.D. I, 161).

63 Annenskij sieht in "Nos" (großgeschrieben) den Hauptheld der Erzählung: "был ли то Нос без майора или майор без Носа?" (I. Annenskij, "Problema gogolevskogo jumora. Nos [k povesti Gogol'ja]", in: I. Annenskij, 1979, 7).

64 Alle Figuren Gogol's sind unvollständig – sie sind in der Sprache der Orthodoxie "individy" – aber keine "ličnosti" (R.A. Maguire 1990, 46). Infolge der Erbsünde wurde der Mensch isoliert, geteilt, aufgespalten in menschliche Individuen. Als ein Individuum ist der Mensch Teil des Ganzen – als Person aber ist er überhaupt kein Teil – er enthält sich selbst. Im ersten Fall ist er ein "pars pro toto" = Gogol's Figuren – im zweiten Fall ist er eine Metapher

Gottes, ein "totum" selbst – ein Symbolon. In diesem Sinne sind Gogols Figuren Individuen – keine Personen (ibid., 47).

Aus der Sicht der orthodoxen (ostkirchlichen) Mystik wird differenziert zwischen Individuum und Person, wobei ersteres im mystischen Vereinigungsakt aufgelöst wird (Entindividualisierung), wodurch letztere überhaupt erst als Totalität in Erscheinung treten kann (V. Lossky 1961, 155): "In Gott wird das Individuum vernichtet, indes die menschliche Person zu neuem Leben erblüht." (ibid., 24). Insofern kennt die Ostkirche keinen mystischen Individualismus (28) wie die lateinische Kirche – bis hin zum mystischen Nihilismus eines Meister Eckehart u.a. So steht die Mystik zwischen dogmatischer Kirchlichkeit und sektantischer Entindividualisierung, ja Depersonalisierung: Der sektantische Vereinigungsakt ist eher einer der Ersetzung, wobei der Einzelne total verchristlicht, d.h. selbst zu Christus wird. – Zur "Orthodoxie" Gogol's vgl. auch M. Vajskopf 1993a, 185f.

- 65 Die Nase ist die Verkörperung der "Idee" der Figuren, ihr z w e i t e s I c h (M. Vajskopf 1993a, 16).
- 66 Die Marionettenhaftigkeit der Figuren bei Gogol' ist vielfach konstatiert (und bei Mejerchol'd etwa inszeniert) worden. Vgl. M. Vajskopf 1978, 14: "Сюжет "Портрета" построен на превращении куклы-челты в плоскостную картинку и на обратном переходе картинку в куклу." (Vgl. dazu auch M. Vajskopf 1978, 14; 437; A. Terc 1975a, 117; 518). Der Übergang von der Fläche zum Relief, der Abbildung in eine Puppe erfolgt mithilfe der 4. Dimension – der Zeit (als ein "oživlenie mertveca", M. Vajskopf 1978, 14). Gogol's Helden sind "ni živ, ni mertv" (III, 50; Vajskopf 1978, 19), sie sind "veščī-kukly" (ibid., 13) und Geschöpfe eines "tvorec-master", der sich als falscher Demiurg, als "tvorec-d'javol" entpuppt (21).
- 67 Zur Rolle der Verdoppelung in der Welt Gogol's siehe L.J. Kent 1969, 42ff.; A. Terc 1975a, 161f.; M. Jampol'skij 1996, 25; zum Dualismus bei Gogol' und seinen archaisch-folkloristischen und romantisch-naturphilosophischen Wurzeln vgl. M. Vajskopf 1993a, 34ff.; 435f.
- 68 J.B. Woodward 1979.
- 69 Die Alten, die archaischen Menschen sahen also nach Freud im abgetrennten Körperteil bzw. allgemein im Ungewöhnlichen eine wirkliche Realität (magischer Animismus); der moderne Mensch hat diese "Denkweise überwunden" (S. Freud, "Das Unheimliche", 262), ist sich aber der rational-empirischen Welt doch nicht total sicher. Aus dieser Unsicherheit, diesem Schwanken zwischen zwei Denkweisen resultiert das Unheimliche. (ibid.) Die maskuline Variante des Unheimlichen als Schwanken zwischen Eigenem und Fremdem, innen und außen, subjektiv und objektiv wäre dann die Begegnung mit dem Eigenen als/im Fremden, während die feminine Form darin bestünde, das Fremde (des Mannes) im Eigenen (Leib) vorzufinden. (Begegnung mit dem eigenen Gesicht als unheimliche Wahrnehmung – ibid., 262). Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn v e r d r ä n g t e infantile Komple-

xe durch den Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen. (263). "Das Unheimliche ist [...] das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe "un" an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung." (259). Dabei wird das Archaische, der Mutterleib in einer späteren Phase abgewertet und dämonisiert zum Grab, zum Ich-Verlust: Daraus resultiert das Schwindelgefühl des ins Unterbewußte abstürzende Ich und das Täuschungs-Manöver zugleich des Über-Ich, das Fiktionen projiziert, um dieses Fallen ins Unterbewußte – und die damit verbundene Panik – zu überlagern.

- 70 "Abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand wie in einem Märchen von Hauff, Füße, die für sich allein tanzen [...], haben etwas ungemein Unheimliches an sich, besonders wenn ihnen wie im letzten Beispiel noch eine selbständige Tätigkeit zugestanden wird." (Freud, "Das Unheimliche", 257). In diesen Abtrennungsängsten erfolgt eine "Annäherung an den Kastrationskomplex" (ibid.; vgl. Freuds Analyse von: Hauff, "Die Geschichte von der abgehauenen Hand", ibid., 259; zum "Unheimlichen" und zur Kastrationsangst am Beispiel von E.T.A. Hoffmann "Sandmann" vgl. ibid., 243f.).

Bei Gogol' tritt der verselbständigte (Körper-)Teil als Usurpator gegen das Ganze des Körpers bzw. die Integrität der Person auf (M. Vajskopf 1993a, 238ff.), womit eine archaische bzw. mittelalterliche Vorstellung von Welt und Gesellschaft aktualisiert wird (238). Letztlich trägt eine jede Zerlegung bzw. Zergliederung ("razčlenenie") dämonische ("droblenie kak demonizm", ibid., 58f.; 224) oder luziferische Züge (A.Ja. Gurevič 1981, 257ff.). Durch den Prozeß der Auflösung von Ganzheiten in Teile kommt es bei Gogol' zu einer Neutralisierung der positiven und negativen Größen bzw. Wertpositionen – und damit zu einer "nebytijnost' nelepogo mira" (M. Vajskopf 1993a, 240f.) bzw. zu einem "nulevoe toždestvo protivopoložnostej", was sich auf der Ebene des Sujets und der Aktanten in einer auffälligen "nerešitel'nost'" der Helden manifestiert (241).

Der klassische Vergleich des Staates oder einer hierarchisierten Gemeinschaft (etwa auch der Kirche) mit dem Körper, der Staatsführung mit dem Kopf und den Einzelnen (Bürgern, Untertanen) als (Körper-)Glieder wird auch bei Pascal reflektiert, wobei hier die gesteigerte Aufmerksamkeit der Rolle des abgetrennten Gliedes gilt und damit der unausgesprochenen Frage nach dem Häretischen: "Glieder sein, heißt: Leben, Sein und Bewegung nur von dem Geist des Körpers und für den Körper zu haben. Das abgesonderte Glied, das dem Körper, zu dem es gehört, nicht mehr teilhat, hat nur ein Dasein, das verfällt und stirbt. Es hält sich indes für ein Ganzes; und da das Glied nichts von dem Körper, von dem es abhängig ist, bemerkt, glaubt es, es sei nur von sich abhängig und will selbst Mittelpunkt und selbst Körper werden. Da das Glied aber in sich selbst keinen Grund des Lebens hat, kann es sich nur verirren und erschrocken über die Ungewißheit seines Daseins empfindet es wohl, daß es nicht der Körper ist, ohne indessen zu erkennen, daß es Glied eines Körpers wäre. Gelangt es endlich dahin, sich zu erkennen, ist es wie heimgekehrt und liebt sich selbst nur noch im Körper und beklagt seine früheren Verirrungen.

Aus seiner Natur heraus könnte das Glied nichts lieben als sich selbst oder etwas, das es sich untertan machen will, weil jegliches sich mehr als alles andere liebt. [...] Man liebt sich, weil man ein Glied Jesu Christi ist; man liebt Jesus Christus, weil er der Körper ist, dessen Glied man ist. Alles ist eins, und das eine ist das andere, weil in den drei Personen." (Blaise Pascal 1937, 221).

- 71 Zur Rechtsstrafe des Naseabschneidens, der "Rhinotomie" vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, "Nase", 970-979, 978. Eine psychoanalytische Deutung des Naseabschneidens bietet L.J. Kent 1969, 79f.
- 72 P.I. Mel'nikov, VI, 301ff., 307f.; vgl. dazu A. Terc 1975a, 73ff.; A. H.-L., 1995.
- 73 Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an den russischen Brauch, daß die Namen der Bastarde von Adeligen über deren kupierte Namensform verfügten, wobei meistens die Endsilbe(n) abgeschnitten wurden.
- 74 F.Ph. Ingold 1981: "Name, Nase. Name und Nase sind bei Gogol' eins: Pseudonym, Simulacrum [...]".
- 75 In "Nos" erteilt der Doktor Kovalev den zynischen Rat, die abgetrennte Nase zu konservieren und damit Geld zu verdienen: "« [...] А нос я вам советую положить в банку со спиртом или еще лучше влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса, – и тогда вы можете взять за него порядочные деньги. [...]»" ("Nos", 69).
- 76 Allgemein zum Kastrationskomplex in der Romantik und im besonderen bei Puškin und Gogol' vgl. I.P. Smirnov 1994, 13ff., 71ff.). Vgl. zur semiotischen Deutung des Kastrationskomplexes (bei Sacher-Masoch) G. Deleuze 1980, 242ff.; M. Vajskopf 1993a, 535f.
- 77 Vgl. auch die Funktion des Ausdrucks als Schimpfwort: "Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которою закупоривают бутылки." ("Zapiski sumasšedšego", III, 209). Die Metaphorisierung der beschimpften Person (Mensch = Pfropfen) geht hier wie so oft einher mit der Demetaphorisierung des idiomatischen Ausdrucks, der auf seine dinglich-konkrete Bedeutung reduziert wird (Pfropfen = Verschuß einer Flasche). Als "tertium comparationis" verbleibt die Reduziertheit, Gewöhnlichkeit und Bedeutungslosigkeit – also "ničtožnost'" – des Bezeichnenden und Bezeichneten selbst.
- 78 Die Qualität der Flachheit ("ploskost'") des Gesichts (als "ploskij krug" oder "gladkoe mesto", III, 53, 62) im Gegensatz zur "Reliefhaftigkeit" der Nase wird bei Gogol' vielfach abgewandelt (M. Vajskopf 1978, 16).
- 79 Gogol' assoziiert immer wieder Essen und Teufel bzw. den Teufel und Bauch; zum Eß-Motiv bei Gogol' vgl. R.D. Leblanc 1988, 483-498; das Rezept des von Gogol' erfundenen Milch-Rum-Getränkes mit dem Namen "gogol'-mo-

- gol'" findet sich bei: D. Goldstein 1983, 193. Vgl. dazu A. H.-L., 1987, 99ff.; zur Psychopoetik der Inkorporierung und des Essens bei Gogol' vgl. D. Rancour-Laferrrier 1982, 129ff. und zuletzt N. Drubek-Meyer 1995, 16ff., 47ff., 212f. (Essen und Sexualität; allgemein dazu vgl. M. Foucault 1986, Band 2: Der Gebrauch der Lüste, 68ff.).
- ⁸⁰ M. Vajskopf 1993a, 21.
- ⁸¹ Man denke etwa an die Verselbständigung der Gerüch(t)e um Čičikovs Millionärdasein, wobei sich das gynaiophobe Motiv des Weiberklatsches mit der Autonomisierung der Diskurse im mythischen Motiv der "fama" verbinden. In "Šinel'" wird die Wendung der Erzählung vom Grotesk-Satirischen zum Phantastischen (und damit in die Poetik der Romantik) mit dem Auftreten von "sluchi" motiviert: "[...] наша [история] неожиданно принимает фантастическое окончание. По Петербурга пронеслись вдруг слухи [...] " ("Šinel'", III, 169).
- Auffällig ist die Bedeutung, die I. Annenskij den "sluchi" und der "spletnja" beimißt. Insgesamt entpuppt sich die Nase als Produkt von Gerüchten ("Problema gogolevskogo jumora. Nos (k povesti Gogolja)", 11): Etwas wird "ruchbar". Zur griechische Göttin des "Fama" ("molva") vgl. I. Annenskij, "O formach fantastičeskogo u Gogolja" [1890], 1979, 212). Auch das phantastische Ende des "Šinel'" zeigt den verstorbenen Helden als Gegenstand von Gerüchten (215).
- ⁸² Eine psychopoetische Deutung der Inkorporierungsmotive bei Gogol' präsentiert N. Drubek-Meyer 1995 (allgemein dazu *ibid.*, 13ff.; zum "Schreiben mit und über den Körper", *ibid.*, 292ff.). Mit dem "Versiegen der verbalen Textzeichen" in der Spätphase Gogol's greift der Autor "auf den eigenen Körper zurück", womit der Kunst- durch den Lebenstext abgelöst wird (*ibid.*, 298ff.).
- ⁸³ Das uralte Paradoxon des Vergleichs der Gottheit mit einem Kreis bzw. einer Kugel, deren Zentrum überall und deren Peripherie nirgends ist, gehört zu den Archetypen apophatischen Denkens des Unendlichen – so etwa bei Pascal in der Definition des unendlich Großen (vgl. die Darstellung bei G. Poulet 1985, 11, 74). Die Null als Symbol der Ewigkeit; die Null markiert sowohl den Anfang als auch das Ende.
- ⁸⁴ Siehe dazu eingehend A. H.-L. 1987.
- ⁸⁵ Der orthodoxen Entwicklung des sakramentalen Symbolismus in der Liturgie steht die heterodoxe Ablehnung der Inkarnations-Liturgik und ihre Ersetzung durch archaische Körper-Eß-Kulte einerseits und durch die Tradition der Agape andererseits gegenüber (K. Rudolph 1980, 258f. zur Agape). Das Essen des Samens, der Plazenta, ja des neugeborenen Kindes, das man den Häretikern von Anfang an nachsagte, kann als archaische Vorform der "unblutigen" Kommunion der Orthodoxen gelten (vgl. K. Rudolph 1980, 257ff.). Umgekehrt setzte sich in der Gnosis (wenn auch intern nicht selten kritisiert) ebenso

wie in vielen Sekten immer wieder eine Praxis durch, das Essen der Leibesfrucht bzw. von neugeborenen Kindern, die Monatsblutung, der Samen etc. als eine Art hyperrealistische Kommunion zu betreiben – vgl. dazu schon die Kritik des Epiphanius an der libertinistischen Gnosis (zit. bei: P. Sloterdijk / Th. Macho [Hg.] 1991, 202-207). Die vielfach bezeugten Praktiken einiger radikalen Aspekte im Essen – gipfelnd in Selbstverhungerung, ja im Massenselbstmord – gelten von den Katharen bis hin zu den Sekten im Rußland des 19. Jahrhunderts. All dies verweist auf sektantische Momente in jener religiösen Radikalisierung Gogol's, die gemeinhin mit asketisch-mönchischen Motiven erklärt wird.

Interessant ist, daß in der für die Sektanten typischen subversiven Komik der orthodoxe Sakramentalismus – gipfelnd in der Wandlung von Brot und Wein – durch das bodenständige "Bier" oder gar "Kwas" ersetzt wird (ibid., 110; P.I. Mel'nikov, VI, 348); dieses bildet gleichsam eine Persiflage auf den orthodoxen Liturgismus in seiner dematerialisierten Verdünnung: Andererseits signalisiert das Bier eben jene Körperlichkeit, die mit dem in Rußland besonders lebendigen Kult der "Erd-Mutter" ("Mat'-Zyra-Zemlja") verschmilzt: "O dieses Bierchen! Der Mensch trinkt es zwar nicht mit den fleischlichen Lippen, aber wenn er (davon) trunken geworden ist, so lebt er" (zit. bei: K. Grass 1907, 266). Konsequenterweise werden die Reden bzw. Weissagungen der Propheten – und das ist potentiell ein jeder Teilnehmer der "radenija" – als "weiße Brötchen" bezeichnet, die "soeben aus dem Ofen gekommen sind" oder aber ist es der Prophet, der "geistliches Bier" zu trinken gibt (ibid., 285, 289).

Gogol' hat das Prinzip der Oralität und seine Eß-Lust gegen Ende seines Lebens – gewissermaßen in seiner II. Hälfte – invertiert und pervertiert zu einem übersteigerten Asketismus, der schließlich zur völligen Entleerung und zum Tod führen sollte. Eindringlich kritisiert denn auch Merežkovskij diese Leibfeindlichkeit Gogol's als Produkt einer fehlgedeuteten Orthodoxie, deren libidinös-weiße, erdhafte Seite durch die schwarze, monastisch-asketische überlagert worden sei: Christsein wurde nach Merežkovskij von Gogol' mißverstanden als "умертви свое тело" (D.S. Merežkovskij 1906, 159, 181): "жить в Боге значит жить вне самого тела. – Но это невозможно, пока человек на земле [...]" (ibid.); zu Gogol's Auseinandersetzung mit den Hauptvertretern der östlichen Asketik (Efraim d. Syrer u.a.) vgl. ibid., 182. Zur Assoziation von Essen und Kommunion im liturgischen Sinne vgl. M. Vajskopf 1993a, 231ff. (Die "liturgija cirjul'nika" in "Nos" und Gogol's "Razmyšlenija o Božestvennoj Liturgii").

⁸⁶ Zu "Gladkoe mesto" bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1993a, 16f.; die Polarität von "ploskost'" / "rel'ef" ibid., 34f. Eine spitze Nase ist das Zeichen eines listigen, spöttischen Menschen, meint Paracelsus. – vgl. den Spruch: "Spitze Nas und spitzig Kinn, | Da sitzt der lebendig Teufel drin." (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, "Nase", 970-979, 970). Gogol's eigene auffällig spitze Nase dominiert klar die Ikonographie seines Porträts und bildet damit einen wesentlichen Bestandteil der auktorialen Selbstmythisierung.

⁸⁷ Hier ist die Verbindung von Tabak(sdose) – Frau und analer Zone (Hämorrhoiden) sowie der Teufel in einer einzigen Szene präsent: "« [...] Не угодно

ли вам понюхать табачку? [...] даже в отношении к геморроидам это хорошо.» Говоря это, чиновник подНЕС Ковалеву табакерку, довольно ловко подвернув под нее крышку с портретом какой-то дамы в шляпе." ("Nos", III, 62-63)

Zur Assoziation von (Tabak-)Schnupfen – Riechen und Teufel bzw. dämonisierter Sexualität bzw. Tabak und Kot vgl. D. Rancour-Laferrriere 1982, 80ff., 221ff. Das Motiv der "goldenen Nase" (*Zapiski sumassedszego*, III, 206) verbindet die Symbolik des Goldes bzw. Geldes mit dem Fäkalischen. Den "Ursprung des Eigentumsrechts im Kot" analysiert M. Serres [1980] 1987, 209ff.

- 88 Der Konnex von Nase – Brot – Essen – Null(form) wird – mit deutlicher Bezugnahme auf Gogol' – auch in Dostoevskijs "Gospodin Procharč'in" thematisiert: "Кто вы? Что вы? Нуль, сударь, блин круглый, вот что! [...]" (Hos oтbедят, сам с хлебом съешь, не заметишь [...]) (*Sobranie sočinenij*, I, 411; vgl. dazu auch M. Vajskopf 1978, 21). – Die Brot-Symbolik bei Gogol' verbindet archaisch-mythologische bzw. folkloristische Aspekte des Erdhaft-Mütterlichen ("Mat'-Zyra-Zemlja", Gynaikokratie, Mutterrecht) mit der christlichen Abendmahlsmotivik (vgl. zu Brot und Erde A. Terc 1975a, 379, 407ff., 423ff.).
- 89 Zur Opposition von Anal- und Oralpoetik vgl. A. H.L. 1990. Gerade für Kručenych spielt die Analsymbolik der {ka(k)}-Wörter – auch vor dem Hintergrund der "Kako-Phonien" Gogol's eine zentrale Rolle in seiner Anal-Logik. Jedenfalls sind die entsprechenden Wörter bei Gogol' – TabAK, bašmAK, BašmAČK'in, AKAKij AKAKievič, "tAK ètAK-to" oder aber "KAvKaz" etc. – eng miteinander vernetzt (Č. Tot 1994, 40f.; zur Analität der entsprechenden {ka}-Wörter vgl. D. Rancour-Laferrriere 1982, 64ff., 77ff, 85, 97ff.; M. Vajskopf 1993a, 345). Zur Analsymbolik gehört auch das anagrammatische Prinzip der Reversibilität bzw. der Inversion von Buchstaben und Silben (thematisiert auch in der Häufung von "zad"-Morphemen etwa in "Šinel'" im Zusammenhang mit der Dämonisierung des Sexus in der Gestalt des Schneiders Petrovič in "Šinel'", vgl. D. Rancour-Laferrriere 1982, 67; zu Nasalität und Analität vgl. ibid., 85).
- 90 Die Bedeutung der hesychastischen Gebets- und Atemtechnik für den Geist-Atem-Komplex bei Gogol' bedürfte einer eingehenden Untersuchung; vgl. dazu: "Du aber, wenn du in deiner stillen Zelle sitzt und deinen Geist sammeln willst – ziehe diesen durch die Nase ein, durch die der Atem zum Herzen kommt, treibe ihn an und dränge ihn ins Herz hinunter [...]" (Kallistus und Ignatius 1955, 53) – und: "[...] das Gebet, das den beständigen Gedanken an den Herrn Jesus Christus sanft durch den Atem der Nase ins Herz einführt und ihn bei geschlossenen Lippen wieder entläßt, ohne jedes andere Denken und Imaginieren. Dies wird erreicht durch eine absolute Beherrschung des Magens [...]" (ibid., 74). – Krankheitsdämonen dringen durch die Nase in den Menschen ein, die Seele entflieht durch die Nase aus dem Menschen (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, "Nase", 970-979,

978). Zugespitzt könnte man sagen, daß die Nasenatmung den pneumatischen Aspekt des Geist-Körpers betrifft, dagegen die Mundatmung den christologisch-inkarnatorischen. (Zur sektantischen Atemtechnik vgl. A. H.-L. 1995)

Bei Gogol' sind den Funktionen des Ein- und Ausatmens bzw. der In- und Exkorporierung immer auch die vertikalen Gegenpole (Oralität vs. Analität) zugeordnet. So entspricht dem Schneuzen und Niesen anal das Furzen, während der inkorporierende Aspekt (Tabakschnupfen) auch auf nicht explizit ausgesprochene anale Entsprechungen schließen läßt. Gleiches gilt für die orale Sphäre. Die Assoziation von Nase und Atmen bzw. Atem und Pneuma gilt auch für den Fall des Erstickens, das die Toten auslösen bzw. den Tod bewirkt: "mertvyje dušat" (A. Terc 1975a, 185); vgl. auch die Leichen- und Erstickungsangst bei Gogol' (ibid., 410).

- 91 Zur analen Rolle der Nase – man denke an das Motiv des herum schnüffelnden Hundes – bei Gogol' vgl. auch J.M. Woodward 1979, 537-564, hier: 540; zur Analerotik bei Gogol' vgl. auch Ermakov 1923, 159.
- 92 Die groteske Nase – und die groteske Riechwelt – ist eine nicht-desodorierte Welt, wie sie im 19. Jahrhundert entstand (A. Corbin [1982] 1991). Für das 18. Jahrhundert hat der Körper seine "stets dampfenden Ausscheidungsorgane" (53ff.). Zur Rolle des Spermas und des Menstruationsblutes als Geruchsquellen für das 18. Jahrhundert (54ff.). Mit dem Glauben an den eigentümlichen Gestank des Sünders (57) verband sich die Assoziation von Nase und Teufel. Es gibt aus dieser Sicht "kein Organ, dessen Empfindungen so individuell sind" wie die Nase (186).
- 93 Vgl. zur Synonymität von "duch" und "zapach" M. Vajskopf 1978, 20; in der pneumatisch-mystischen Sphäre ist der Nasenverlust mit dem geistlichen Absterben assoziiert, wodurch "nos - zapach - duch" ein Paradigma bilden (ibid., 228). Zu "slyšat" im erwähnten Doppelsinne vgl. N. Drubek-Meyer 1995, 310.
- 94 Dem Reinlichkeitswahn Čičikovs oder auch Kovalevs wirken die "schmutzigen Hände" bzw. schmierigen Finger des karnevalesken (Barbier) oder dämonisch-diabolischen Protagonisten entgegen. Zu Čičikovs Waschkult vgl. M. Vajskopf 1993a, 366.
- 95 Vgl. zur prosodisch-konkreten Qualität der poetischen Sprache bei Gogol' und Chlebnikov J. Tynjanov 1922. Die Nicht-Visualisierbarkeit der Figuren Gogol's belegen am eindringlichsten die Illustrationen zu "Nos" – vgl. zuletzt die von Genadij Spirin (Nos, M. 1993). Interessant ist die im Anschluß an Ejchenbaums "skaz"-Theorie entwickelte Konzeption der "podražatel'naja mīmika" bzw. des "imitierenden Körpers" (M. Jampol'skij 1996, 18ff., 38f., 51f.). Zur Körpersprache in der Literatur(wissenschaft) allgemein vgl. die Zusammenfassung bei H. Kalverkämper 1991. Die Stammelrede der Gogol'schen Helden – hier v.a. Akakij Akakievičs – führt einerseits zu einer Entgegenständlichung der Referenz und betont andererseits eben die artikulatorische Gestik eines solchen "defekten skaz": "Нужно сказать, что Акакий Ака-

киевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. [...] ("Šinel'", III, 149). Zur Stammelrede bei Gogol' und Dostoevskij vgl. A. H.-L., 1996a und 1996c.

Die Verbindung von "ustnost'" und "pis'mennost'" verkörpert in diesem Zusammenhang die Schreibergestalt des Bašmačkin, der beim Kopieren der Texte die Buchstaben lustvoll mit seinen Lippen nachbildet: "Наслаждение выражалось на лице его; [...] и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его." (III, 144); "он служил ревностно, нет, он служил с любовью. [...] некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой [...] в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его [...]" (III, 144). Während bei den Rhetorikern in der Bursa sich die rhetorischen Figuren im Gesicht abzeichnen, sind es bei Bašmačkin – die Buchstaben.

Zur Rolle der Buchstaben und des Schreibens bei Gogol' vgl. weiter M. Vajskopf 1978, 52, 320ff: Für Akakij Akakievič ist – wie für alle anderen Schreiber-Figuren – das Papier die "pervomaterija mira (Šineli)" (ibid.); in diesem Sinne ist Bašmačkin als Schreiber eine ironische Verdoppelung des Schriftstellers Gogol' (vgl. dazu auch F.Ph. Ingold 1981, 319). Diese Herkunft der Helden aus Tinte und Papier macht sie zu "Dingen und Leichen" (ibid., 52). Daher konnte Akakij Akakievič auch die Zeilen und die Straßen ("stroki" und "ulicy") verwechseln: "[...] тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы" (III, 145; vgl. dazu M. Vajskopf 1978, 38, 51). Der Tod des übereifrigen Schreibers, den Gogol' auch in der *Perepiska* an die Wand malt (VIII, 302), dupliziert solchermaßen den Tod des radikalen Schriftstellers, der sich der Totalität des göttlichen oder gesellschaftlichen Auftrages nicht gewachsen fühlt. Zu Dostoevskijs Erzählung "Slaboe serdce" in diesem Zusammenhang vgl. R. Lachmann 1990, 404ff.

⁹⁶ Im übrigen figuriert "truba" = "nos" auch als Körper-Instrument des Schneuzens und Niesens: "но только нос его звучал, как труба". Die Lippen bzw. die Nase fungieren immer wieder als Blasinstrumente ("truby"), die eine eigene (Körper-)Musik erzeugen: "Всю дорогу он был весел необыкновенно, посвистывал, наигрывал губами, приставивши ко рту кулак, как будто играл на т р у б е , и наконец затянул какую-то песню..." (M.D. I, 130); "Через открытый рот и носовые ноздри начала она [собственность хозяина] издавать какие-то звуки, какие не бывают и в новой музыке. Тут было все – и барабан, и флейта, и какой-то отрывистый звук, точно собачий лай." (M.D. II = zit. nach der Ausgabe *Sočinenija v dvuch tomach*, II, 421). Oralität und Autoerotik sind gerade in der Gestalt Čičikovs untrennbar miteinander verbunden: "И понемногу начал он и подпрыгивать, и потирать себе руки, и подпевать, и приговаривать, и вытрубил на кулаке, приставивши его себе ко рту, как бы на т р у б е , какой-то марш, и даже выговорил вслух несколько поощрительных слов и названий себе самому, вроде мордашки и каплунчика." (M.D. II = *Sočinenija v dvuch tomach*, II, 158). – Zur apokalyptisch-körperlich-sexuellen Symbolik der "truba" vgl. J.M. Woodward 1979, 561; A. H.-L. 1985a.

- ⁹⁷ Im Anschluß nicht zuletzt an Gogol' wird im russischen Symbolismus die Idee des "Volks-Körpers" – analog zum romantischen Mythologem des Dichters als "vox populi" – wieder aufgegriffen (hier v.a. bei V. Ivanov) und in der Bachtinschen Karnevals-konzeption fortgeführt.

Zur Differenz von Körper und Leib bzw. Fleisch ("telo" und "plot'") im Sinne der Phänomenologie vgl. die Zusammenfassung bei V. Podoroga 1995, 9ff., 117ff., 152f. und als mythopoetisches Motiv A. H.-L. 1987. Zur "konvulsivischen" Körperlichkeit bei Gogol' und Dostoevskij vgl. M. Jampol'skij 1996, 18ff. (vgl. auch zur "telesnost'" bei Gogol' Ju. Mann 1988, 151). Nach V. Podoroga 1995, 85f. sind die Organe (bei Gogol') "Zeichen des Körpers" und verfügen somit über einen ausgeprägten Sprachcharakter. Zur "somatičeskaja allegorija" bei Gogol' siehe M. Vajskopf 1993a, 227f.

- ⁹⁸ Immer wieder wendet sich Gogol' der Ästhetik des Erhabenen zu, die er – neben den architektonischen Reflexionen zu diesem Thema – aus der russischen Odendichtung des 18. Jahrhunderts ableitet (vgl. dazu die *Perepiska*, VIII, 370ff.). Die Gotik ist für Gogol' – ganz im Sinne der romantischen Kunstphilosophie – Höhepunkt einer solchen Erhabensästhetik: "Она [готика] обширна и возвышенна, как христианство. [...] величие и вместе красота [...] весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека." ("Ob architekture nyněšnego vremeni", VIII, 57; vgl. dazu M. Vajskopf 1993a, 147f., 189f.; A. Terc 1975a, 344f.). Zur Selbstkritik an den "liričeskie otstuplenija" im Sinn der "O, Rus'! Rus'!"-Diskurse des I. Teils der *Mertvye duši* vgl. in *Perepiska* jene Passage, die die Weite Rußlands mit der Erhabenheitsrhetorik assoziiert (VIII, 288f.).

Nach M. Jampol'skij 1996, 43f. verwandelt die "Körpermaschine" Gogol's das Niedrige in das Erhabene. – Zur Apophtatik des apokalyptischen Diskurses und zu jener des Erhabenen in der russischen Moderne vgl. A. H.-L. 1991; 1993, 276ff.

- ⁹⁹ Nicht zufällig wird im Korobočka-Kapitel auf Čičikovs wohlgeordnete "škatulka" verwiesen, wo er wie in einer tragbaren Bundeslade sein Innerstes, seine Scham und die Attribute seiner Macht verborgen hält: Federn, Papier, Geld (M.D. I, 56); zur "škatulka" Čičikovs als "volšebnyj jaščik" und "larčik" vgl. A. Terc 1975a, 425f.; die geheime Schachtel bzw. der Schrein als hermetisches Motiv (Tetragramm) auch bei E.T.A. Hoffmann behandelt M. Vajskopf 1993a, 343f.; zu "Korobočka i škatulka" vgl. *ibid.*, 372f.

Der pedantische, ja bürokratische Ordnungs-Mikrokosmos der Schatulle Čičikovs steht dem grotesken Chaos der "kuća Pljuškina" paradigmatisch gegenüber. – Im übrigen sah Gogol' seinen Körper als ein "einzigartiges Gefäß" an, in dem "die geistige Speise Rußlands zubereitet wird" (N. Drubek-Meyer 1995, 39). In Gogol's Selbstcharakterisierung als kostbares Gefäß steckt ein Paulus-Zitat (2. Kor. 4,7), das vom "vas electionis" spricht (vgl. dazu R.-D. Keil 1985, 97).

- ¹⁰⁰ Vgl. den Finger als Tötungsinstrument ("Vij") und als erotisch-thanatoshafter Phallus: "Вон он кивает оттуда к ней пальцем!" ("Zapiski sumassédšego", III, 209).
- ¹⁰¹ Diese Assoziation von "Wein, Weib und Gesang" findet ihre russische Entsprechung in dem Folklorismus, den Jakobson an den Anfang seiner Wortkunstkonzeption stellt, um an diesem bezeichnenden Beispiel die Überstrukturierung der "poetischen Funktion" der Sprache vorzuführen: "Табак да баба | Кабак да баня | Одна забава" (zit. bei E. Holenstein 1975, 150).
- ¹⁰² Die Frau ist metonymisch mit der Schnupftabaksdose verknüpft, weil sie in ihr abgebildet ist – und sie wird durch sie metaphorisch substituiert, indem sie an der universellen Frau-Gefäß-Symbolik teilhat: "Ikona na tabakerke" – M. Vajskopf 1993a, 341f. Schnupftabak wurde im übrigen in der Volksmedizin gegen Schwangerschaft und zur Abtreibung verwendet (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, "Nase", 970-979, 978). Die Frau als akkumulative Nullstelle – konkret: als "Sack", in dem alles Beliebige Platz findet – apostrophiert folgende Parömie aus den *Mertvyje duši*: "Они говорили, что всё это вздор, [...] что бабы врут, что баба, что м е ш о к , что положат, то несет." (M.D. I, 192).
- ¹⁰³ Man denke an den wiederholten Hinweis auf Čičikovs Junggesellentum ("cholostjak"), das ihn – ebenso wie etwa Dostoevskijs "Podrostok" – in eine erotisch-soziale Position der scheinbaren "Libertinage" versetzt.
- ¹⁰⁴ Vgl. der Nase mit einer P f e i f e in einer frühen Redaktion von "Nos" (397) – J.M. Woodward 1979, 561. (vgl. auch die Gestalt "Noz-drevs" in diesem Sinne *ibid.*, 540). Eine karnevalisierte Variante des Tabak-Rauchens stellt der von Gogol' berichtete Schülerscherz dar, einem unschuldig Schlafenden eine mit Tabak gefüllte Papierrolle in die Nase zu schieben und anzuzünden: "Положение их в первую минуту было похоже на положение школьника, которому сонному товарищи, вставшие поранее, засунули в нос гусара, то-есть бумажку, наполненную т а б а к о м ." (M.D. I, 189).
- ¹⁰⁵ Die gnostische und neoplatonische Gleichsetzung von Seele und "Weib" findet sich auch in den mystischen Schriften des Meister Eckehart, *Deutsche Predigten und Traktate*, 161. Dazu M. Vajskopf 1993a, 15ff. 29ff.; in derselben mystisch-hermetischen Tradition bedeutet der Begriff "tote Seele" die Entgeisterung der Weltseele, also der geistliche Tod (*ibid.*, 242f.). Die "mertvyje duši" sind in der slawischen Folklore mit den "podzemnye bogi" identisch (A. Terc 1975a, 410; vgl. auch die romantische Deutung, M. Vajskopf 1993a, 242f.). Zu hermetisch-masonischen Traditionen bei Gogol' und zur Sophiologie vgl. M. Vajskopf 1993b, 123-135; M. Vajskopf 1993a, 498ff.; zur Antisophia bei Skovoroda und Gogol' vgl. *ibid.*, 17. – Vgl. auch G. Langer 1991, 143-173. Ausführlich zu Gogol's Sophiologie und zum Kult der "bogomater" – "Carica" – "carskaja motivika" ("carica-mat'-Bogomater'-cerkov'") bei Gogol' vgl. S.A. Gončarov 1993, 15f. Zu Gogol's Essay "Ženščina" –

Autointertextuelles Anknüpfen an diesen Text in vielen Erzählungen Gogol's vgl. *ibid.* und S. Spieker 1994, 115-142.

¹⁰⁶ Vgl. die Zusammenfassung bei A. H.-L. 1978, 274-202; 456ff.

¹⁰⁷ Vgl. dazu S. Spieker 1994; S. Kotzinger 1992, 3-24 und zuletzt N. Drubek-Meyer 1995. Zum Bereich des Erhabenen und Idealen bei Gogol' vgl. I. Annenskij, "O formach fantastičeskogo u Gogolja" [1890], 1979, 207-216.

¹⁰⁸ Vgl. M. Vajskopf 1993a, 29f.; A. Terc 1975a, 40ff.

¹⁰⁹ Dieser Begriff hier etwa im Sinne von J. Derrida, der die indexikalische, an- und vorausdeutende Rolle des apokalyptischen Tonfalles mit dem postmodernen Interesse an der Apophatik der mystischen, negativen Theologie verbindet: J. Derrida 1985 und ders., 1989, 14ff., 46, 113-114. Vgl. dazu A. H.-L. 1993, 234ff. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit Žukovskijs Schönheitskult, den dieser in einem Brief an Gogol' entfaltet: "O poëte i sovremennom ego značenii" (1848), zit. nach A. Terc 1975a, 38-39: "Прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, нам является единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить, обновить душу – но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем; оно не имеет ни имени, ни образа [...] весьма понятно, почему почти всегда соединяется с ним грусть [...] это происходит от его скоротечности, от его невыразимости, от его необъятности. Прекрасно только то, чего нет – [...] Эта грусть убедительно говорит нам, что прекрасное здесь не дома, что оно только мимопролетающий благовеститель лучшего; оно есть восхитительная тоска по отчизне, темная память о утраченном, исскомом и со временем достижимом Эдеме [...]" Bei Gogol' dominiert der "užas" gegenüber der Wirkung der Schönheit (A. Terc 1975a, 39) die Feuernatur der Schönheit und ihre überwältigende Wirkung auf die Seele. "Не мораль и не польза убили его [Гоголя], но молния красоты совершенной, похищенная с неба. Поздний Гоголь – образ нагого дерева, разбитого и спаленного громом." (*ibid.*, 39).

¹¹⁰ Zum "hohen Stil" bei Gogol' vgl. Ju. Tynjanov 1969, 358f.; "Метафизические значения в поэме Гоголя входят в текст скорее в риторической, нежели поэтической функции и предназначены для моделирования метафизического аспекта бытия, реализуя категория возвышенного [...]" (S.A. Gončarov 1993, 9). Zum "schlechten Stil" Gogol's vgl. auch A. Zholkovsky 1994, 17-34; C. Popkin 1993, 162ff.

¹¹¹ Zur Idee der "Verdampfung" der thematischen Elemente einer "fabula" in der Struktur des Kunsttextes (zumal der Tragödie) vgl. die an Schiller anknüpfenden Ideen Lev Vygotskij's in seiner *Psichologija iskusstva*, M. 1965 (dazu A. H.-L. 1978, 429-433). Das Brennen gehört in die Sphäre der (mystisch-erotischen oder dionysischen) Ekstase ("cor ardens"), während das Leuchten bzw. die Erleuchtung in den Bereich der (apollinischen) Visionssymbolik ver-

weist, also visuell, optisch, sublimierend wirkt. Während die theologische Orthodoxie naturgemäß das apollinische Visionsmodell favorisierte, setzten alle gnostisch-häretischen bzw. sektantischen Strömungen auf das körperbezogene Konzept des Brennens, Verglühens und der Selbstauflösung im Zustand mystisch-erotischer Ekstasik. Bei Gogol's Orientierung an heterodoxen Modellen wäre zwischen einer Aktualisierung hochkultureller, hermetisch-okkultistischer (z.B. masonischer) Konzepte und einem Aufgreifen von subkulturellen sektantischen, mit Folklorismen versetzten Elementen zu unterscheiden, wobei auf komplexe Weise beide Modelle – das hochkulturelle "westliche" (man denke etwa auch an die katholisch-westrussischen Motive) und das östlich-autochthone ("sektantstvo", archaischer Volksglaube etc.) – auch zwei Literatur- und Kunstkonzepte implizieren: das westliche die klassische Rhetorik – das östlich-folkloristische, mythopoetische bzw. sektantische eine Körpersprache bzw. die Poetik der Wortkunst ("slovotvorčestvo"). Der Kampf zwischen Rhetorik und Poetik bei Gogol' war also zugleich auch eine Auseinandersetzung zwischen Hoch- und Subkultur, Westen und Osten, Diskurs- und Kodeästhetik.

- ¹¹² Eine vergleichbare Vertauschung der Geschlechtspositionen spielt – parallel zu Gogol' – Lermontov in *Geroj našego vremeni* durch, wenn er Pečorin partiell mit weiblichen Zügen ausstattet und damit im romantischen "homme fatale" moderne, dekadente Züge der "femme fatale" in nuce vorausbildet (vgl. A. H.-L. 1992). Beispiele für eine Effeminierung männlicher Figuren bei Gogol' gibt es viele – hier v.a. Čičikovs selbst – aber auch Manilov (vgl. allgemein dazu N. Drubek-Meyer 1995, 121f.): "Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обеих весь день почти болели передние зубы. У Манилова от радости остались только нос да губы на лице, глаза совершенно исчезли [= Kurzfassung des grotesken Körpers!] [...] вдруг Манилов вынул из под шубы [sic!] бумагу, свернутую в трубочку и связанную розовой ленточкой, и подал очень ловко двумя пальцами." (MD. I, 140). Das zu einer Rolle eingefaltete Papier (zugleich ist es ja der Lebenstext einer ganzen Liste von "Toten Seelen") erinnert an eine vergleichbare erotische Held-Held-Beziehung in Lermontovs *Geroj našego vremeni*: (Maksim Maksimovič und Pečorin – vgl. Lermontov, *Geroj našego vremeni*, in: *Sobranie sočinenij*, Band IV, 53; vgl. dazu A. H.-L. 1992, 521f.).

Umgekehrt übersteigert Gogol' sein Frauen-Ideal in der *Perepiska* in eine pseudo-modernerliche Ständegesellschaft (im Geistes des *Domostroj*), wenn er die moderne Frau in paradoxaler Weise dazu auffordert, stärker zu sein als der Mann, damit dieser stärker als sie (also ihr Herr) sein kann: "Никто теперь в России не умеет сказать самому себе этого твердого «нет». Нигде я не вижу мужа. Пусть же бессильная женщина ему о том напомнит! Стало так теперь всё чудно, что жена же должна повелеть мужу, дабы он был ее глава и повелитель." (VIII, 341).

- ¹¹³ Vgl. auch die auffälligen Parallelen zwischen der symbolistischen, v.a. bei Vjačeslav Ivanov und Andrej Belyj entwickelten Sophiologie mit der Anima-Lehre bei C.G. Jung (V. Ivanov, "Anima", III, 270-293; ders., "Simvolika éstetičeskich načal", 1905, I, 825f.; ders., "Ty esi", 1907, in: *Po zvezdam*, Spb.

- 1909, 425-434). Zur "Syzygie von Anima und Animus" vgl. C.G. Jung, Bd. IX/2, 20ff., ders., XIV/1, 194ff.; Bd. XIV/2, 195f. und bei V. Ivanov, "Drevnij užas", 1909, III, 104ff. Die "Anima" ist die Personifizierung der "königlichen Kunst" (der Alchemie, des Lebens-Werkes im hermetischen Sinne): "Die Kunst ist die Herzenskönigin des Artifex", Mutter, Geliebte und Tochter zugleich (Bd. XIV/2, 139; ders., 1975, 430-434, 443-446, 456ff., 485ff.). Zur Sophiologie bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1993a, 15ff., 274ff., 382ff., 497.
- ¹¹⁴ Ausführlich zur häretischen Subkultur Rußlands vgl. A. H.-L. 1995. Zur Sekten- und Bogomilen-Tradition bei Gogol' vgl. A. Terc 1975a, 57, 72ff. (Ähnlichkeit mit Tolstojs "chlystovstvo"); M. Vajskopf 1993a, 47ff., 92ff., 189ff.
- ¹¹⁵ Nach C.G. Jung gehören diese gnostisch-neoplatonischen Kategorien (der "Agnosia" und das "Anoeton", d.h. des Nicht-Wissens und des Unerkennbaren) in die Sphäre des "Unbewußten" (C.G. Jung IX/2, 75, 204f.). Die "Agnosia" der Gottheit, d.h. ihre Unerkennbarkeit ist gleichbedeutend mit seiner/ihrer "Unbewußtheit" (ibid., 207ff.).
- ¹¹⁶ Die im Unbewußten (Wasser) ertrinkende Anima-Sophia ist aus gnostischer Sicht zugleich auch Gefangene der demiurgischen Welt – utoPLENNICA (S.A. Gončarov 1993, 19, 23).
- ¹¹⁷ Zu "son kak osobyj obraz mira" vgl. Ju.M. Lotman 1970, 34. Gogol' betont die "bessvjaznost'" des Traumes, der dann wieder zusammengesetzt wird (Brief, X, 376-377): "Невозможные, с точки зрения здравого смысла, соединения слов в гротескно-бытовых «снах», строятся как механическое соединение невозможных признаков, [...] Так получается картина немира, невозможного мира, который – модель сущности жизни в ее бытовом облике." (ibid., 41).
- ¹¹⁸ Zur "vozvyšennaja ljubov'" der mittelalterlichen Minne vgl. N.V. Gogol', "O srednich vekach", VIII, 21.
- ¹¹⁹ Dies gilt etwa auch für die Begegnung Popriščins mit der Weiblichkeit, die ihm schwanenweiß entgegentritt; dieser Schwan entpuppt sich freilich unvermittelt als "kanarejka": "[...] платье на ней было белое, как лебедь: фу, какое пышное! а как глянула: солнце, ей богу, солнце! [...] Ай, ай, ай! какой голос! Канарейка, право канарейка!" (III, 196). Diese Szene weist auf Dostoevskijs *Podrostok* vor, wo das sadistisch verfolgte weibliche Geschlecht gleichfalls als (hier wehrloser) Kanarienvogel erscheint (*Podrostok*, 25-26), womit das Unschuldsweiß in das provokante Gelb (der Prostitution) umschlägt.
- Zur Symbolik von Weiß und Schwarz bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1978, 48. Merežkovskij (1906, 171) kommt immer wieder – vor dem Hintergrund der "Schwarz-Weiß"-Malerei des frühen Symbolismus – auf die Farbsymbolik Gogol's zu sprechen, wobei das Weiße auch mit der Rolle der inkarnations-

und fleischbejahenden "weißen Kirche" (bzw. des "weißen Klerus") assoziiert wird, während das Schwarze den "schwarzen Klerus" und damit eine Mönchtum symbolisiert, dessen Leibfeindlichkeit Gogol's Leben und Spätwerk vergiftet hätte: "Белый цвет новых брачных одежд, обещанных в Апокалипсисе, белый цвет Воскресения, в котором все цвета радуги сливаются в один, снова подменен черным цветом старых безбрачных одежд, монашеским черным цветом смерти, в котором все цвета радуги-жизни уничтожаются. "Христианство не удалось". Жених не пришел." (D.S. Merežkovskij 1906, 153-154); "Таков первоначальный солнечный белый свет христианства [...]; но когда белый свет христианства делается темным, то сыновость и материнство [...] все живое умрет без воскресения в этом «темном свете» безплотной и безкровной монашеской святости." (ibid., 171).

Ausführlich zur Farbsymbolik von Weiß in Romantik und Symbolismus sowie in der Mythopoetik allgemein vgl. A. H.-L. 1997a (Kapitel 9). Die alte mystische Weisheit, daß sich alle Farben der phänomenalen Welt in der Urfarbe, also im Weiß, verschmelzen, verleiht dieser Farbe ihren archetypischen und universellen Wert.

Die "Abstraktheit" der "belizna" hat in allen mythischen und hermetisch-gnostischen Farbsystemen den Charakter des Überirdischen, Metaphysischen, Ungegenständlichen (vgl. die Gleichsetzung von "belizna" und "bespredmetnost" bei Kazimir Malevič oder Vasilij Kandinskij). Auch in den alchemisch-mystischen Symbolen der Metamorphose stellt die *albedo* (nach der *rubedo* durch das Glühen und der *nigredo* durch die "Verkohlung", vgl. C.G. Jung) einen finalen Zustand der Dematerialisierung und Vorstufe zur Entpuppung des *lapis philosophorum* aus der *massa confusa* dar. Im Bereich der mystisch-hermetischen (Licht-)Visionen bedeutet innere Schau des Weißen eine letzte Annäherung an den *deus absconditus*, an das ungegenständliche, transfigurierte Taborlicht.

Das Weiße ist auf vielfältige Weise mit dem Femininen und den weiblichen Gottheiten assoziiert (R. von Ranke-Graves 1985, 64f., 68ff.); J.J. Bachofen (1975, 266f.) betont dagegen die Bevorzugung des Weißen gegenüber dem Schwarzen, des Rechten gegenüber dem Linken im Patriarchat (ibid., 410f.). Für die Hermetik und die Alchemie bedeutet Weiß höchste Vergeistigung: "Der Geist macht alles Schwarze weiß und alles Weiße rot, da das Wasser weiß macht und das Feuer Leuchtkraft verleiht" (Thomas von Aquin, *Aurora consurgens*, bei: C.G. Jung, Bd. XIV/3, 77). Zu "belyj" als slavisches Mythologem vgl. A. Afanas'ev I, 94 ff.; I, 152; zu Weiß und Schwarz (ibid., I, 605f.; II, 626f.). Weiß ist auch die Ekstase- und Kultfarbe der Chlysten (vgl. zu diesen K. Grass 1907, 324f., 384f.); vgl. auch das Weiß als Kultfarbe der Gnostiker (K. Rudolph 1980, 246).

¹²⁰ Vgl. C.G. Jung 1975, 269ff. zur weißen Symbolfarbe der Anima-Sophia. Das Weiße symbolisiert den "Immaculata"-Typus ebenso wie das Prophetisch-Mantische der Himmelsgestalt, ihr "Weis-Sagen"; dagegen symbolisiert das "Rote" die tellurisch-erotische Kehr-Seite des Weiblichen, das Vitale, Blutvolle – Liebe und Tod in einem (C.G. Jung, XIV/2, 49ff.). In der erotisch-mystischen Symbolik begegnet die Dualität von Weiß und Rot als Lilie und

Rose – beides zentrale Motive der Marien-Minne des katholischen Mittelalters, die über die hermetisch-masonische Vermittlung und die Ästhetisierung in der Romantik (vgl. etwa Franz von Baaders *Sophiologie*) auch in Rußland eingedrungen war. (Franz von Baader 1966, 87ff.; im Anschluß an Jakob Boehmes "Aurora"-Sophia" vgl. ders., *Mysterium magnum*, 1833, in: C.G. Jung, XIII, 187ff.).

¹²¹ Für Gogol' bildet die Schönheit der Frau ein Mysterium: "Красота женщин еще тайна" (VIII, 226); ihre "golubinaja duša" macht sie zum Engel und zur Seele des Mannes, als welche sie im übrigen das Gegenbild der "toten Seelen" darstellt.

¹²² Zur Problematik eines russischen Biedermeier vgl. R. Neuhäuser 1985, 35-73. Gogol's Versuche, die Frau als Hausfrau zu domestizieren und zugleich zu entdämonisieren, wie dies in seiner *Perepiska* ins Zentrum seines Gesellschaftsideals in Szene gesetzt wird (VIII, 337f.), paßt durchaus ins Bild eines (russischen) Biedermeier und seiner Vorliebe fürs Praktische und Häusliche (man denke an die entsprechende Idealisierung des Hausstandes beim jungen Tolstoj oder bei Gončarov).

¹²³ Nach B. Zelinsky 1975, 334ff. wird bei Gogol' die Platonische Gleichsetzung von Schönheit und Weiblichkeit wesentlich modifiziert, da er die Idee des Schönen in den weiblichen Körper verlagert und nicht wie die Griechen in den des Jünglings (vgl. F. Schlegels *Lucinde* und seine Idee der "schönen Seele", die sich in Gogol's "Ženščina" als unbelebte Plastik wiederfindet).

Zum Motiv der (weißen) Kuppelkirchen und ihrer Brust-Symbolik vgl. Gogol', "Ob architekture", VIII, 58ff. Gogol' assoziiert hier das Orthodox-Östliche, ja Asiatisch-Orientalische mit der weiblichen Kreis- und Kuppelsymbolik: "Они языческие, круглые, пленительные, сладострастные формы куполов и колонн тислились применить к христианству и применили так же неудачно, как неудачно привили христианство к своей языческой жизни, дряхлой, лишенной свежести. (VIII, 58). Im Barock des 18. Jahrhunderts degenerierten die Kuppeln zur Gestalt von Pilzen (59), "и куполы стали походить на грибы. И купол, это лучшее, прелестнейшее творение вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый, который должен был обнять всё строение и роскошно отдыхать на всей его массе белою, облачною своей поверхностью, исчез совершенно. Я люблю купол, тот прекрасный, огромный, легко-выпуклый купол, который возродил роскошный вкус греков в александрийский век и позже, в век наслаждений и эгоизма [...]" (VIII, 59); "[...] он [купол] должен быть светлее самого здания и лучше, если он весь белый. Ослепительная белизна сообщает неизъяснимую очаровательность и полноту его легко выпуклой форме, – он тогда лучше, роскошнее и облачнее круглится на небе. [...] и доньше на Востоке можно встретить их в величавом и огромном виде." (VIII, 60). Die feminine Erotisierung der Kuppel – gesteigert noch durch die Weißfärbung – wird durch das Phallische der (Kirch-)Türme, v.a. aber der Gotik maskulin kompensiert, wobei freilich die maskuline Seite auch in diesem Fall weitgehend feminisiert erscheint, da ansonsten die Rundheit

weitgehend den männlichen Figuren (etwa Čičikov) eigen ist (zur psycho-poetischen Symbolik des Runden vgl. auch D. Rancour-Laferriere 1982, 86ff.).

¹²⁴ Vgl. Anmerkung 7. Gogol's Verhältnis zur Poetik des Phantastischen und zum Hoffmannismus behandelt u.a. L.J. Kent 1969, 49f.; allgemein zur " ritorika tajny" vgl. I.P. Smirnov 1996, 21ff.

¹²⁵ Beide verfügen über eine phallische Dimension - vgl. Freud, "Das Unheimliche" und seine Deutung der "Sandmann"-Novelle Hoffmanns (S. Freud, XII, 229-268) und I. Annenskij, "Portret", 1979, 16ff. Auch Ermakov beschäftigt sich mit der Augensymbolik bei Gogol' in diesem Sinne, da alles, was bei Gogol' mit dem Auge verbunden ist, von "strach und užas" dominiert wird. Diese Vorstellung gipfelt im bannenden, starren Blick des "drevnij mertvec" etwa in "Vij", der den Helden zu Tode erschreckt. Dieser weibliche Medusenblick eignet aber auch Rußland selbst, das strafend und fordernd auf seinen Dichter (Gogol') blickt (I. Ermakov 1924, 49; 95 - vgl. M. Ėpštejn 1996, 132). Zu Blick und Körper vgl. V. Podoroga 1995, 39ff.

¹²⁶ H.U. von Balthasar 1962 (zu Dionysius Areopagita, 147-218 und zu Solov'evs Sophiologie 647-718).

¹²⁷ Vgl. D.S. Merežkovskij 1906, 182; M. Vajskopf 1993a 275, 490.

¹²⁸ Die Hysterie einer Überwertigkeit der hypersublimierten weiblichen Projektion (Anima) hat auch C.G. Jung als fundamentale Gefahr für den Animus gedeutet, der solchermaßen in eine Kipplage gerät, die das Hyper-Projekt in sein Gegenteil - in eine Tieflage versetzt, deren Radikalität das himmlische Projekt in ein erdhaft-materielles, dämonisch-perverses Gegenbild umschlagen läßt. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch S. Žižeks Verknüpfung der Ideen des Erhabenen, der Hysterie und des deutschen Idealismus (1992, 173ff.). - Zur Gynaikophobie bei Gogol' vgl. auch L.J. Kent 1969, 58f. (Sexualität als Tod); D. Rancour-Laferriere 1982, 117ff. (Genital- und Frauenangst als "uterine regression") und N. Drubek-Meyer 1995, 121ff.

¹²⁹ Zu Gogol's Homosexualität vgl. L.J. Kent 1969, 58f.; S. Karliński 1976 und zuletzt M. Ėpštejn 1996, 136.

¹³⁰ Nach C.G. Jung, "Gnostische Symbole des Selbst", IX/2, 224 steht "die Unbekannte" dem "fernen Geliebten", also dem maskulinen "Unbekannten" gegenüber; diese Figur des "unbekannten Mannes" (C.G. Jung 1975, 116) korrespondiert mit jener der "unbekannten Frau" ("Anima"), die das Unbewußte personifiziert (ibid., 75, 106, 140).

¹³¹ Vgl. G. Poulet 1985.

- ¹³² K. Rudolph 1980, 86ff., 91f. und H. Jonas 1934, 354ff. Zur Ambivalenz der "himmlischen Hure" vgl. K. Frick 1982, 291ff., 299ff., 209ff., 327ff. (zur Wandlung der Artemisgestalten in Hexen).
- ¹³³ Vgl. Dokumente dazu in: P. Sloterdijk / Th. Macho [Hg.] 1991, 863ff. Bei allen Unterschieden unter den Häretikern spielten in ihren Bünden und Gemeinden doch die Frauen insgesamt eine prominentere Rolle als je in den orthodoxen Systemen (K. Rudolph 1980, 291ff.). Die bedeutende, ja in gewissem Sinne gleichberechtigte Stellung der Frau bei den Gnostikern und vielen Häretikern – auch dies ein Regreß auf den archaischen Mythos des "hieros gamos", kontrastiert mit der häretischen Gynäikophobie, die von jener der Orthodoxien in wesentlichen Punkten abweicht. Einerseits können die Frauen bei den Gnostikern und vielen Häresien als Prophetinnen, ja Priesterinnen auftreten – ja sie figurieren auch gleichberechtigt neben den Neo-Christussen als Neo-Marien, andererseits sind sie geschlechtlich neutralisiert als "Schwestern", die sich zu den "Brüdern" nicht komplementär, sondern "parallel" verhalten. Die ekstatische und kollektive Vermischung der Geschlechter in gewissen Sekten ist ja auch nur Ausdruck dieser "Promiskuität" des Geschlechtlichen, das solchermaßen transzendiert werden soll. Wesentlich ist dabei in erster Linie die Kinderlosigkeit – und nicht die Enthaltensamkeit, was eben in die Richtung einer apokalytischen (postethischen) Sexualkonzeption weist.
- ¹³⁴ Vgl. D. Mereschkowski 1972, 165-286.
- ¹³⁵ Man denke etwa an den Typus der "Metamorphosis"-Ikonen, die die Transfiguration Jesu Christi – gekleidet in einen weissen Chiton – im Taborlicht darstellen: vgl. die Abbildungen 31, 38-39, 49, 58 und 91 in: K. Onasch 1961.
- ¹³⁶ "Strach" und "užas" sind auch die Todesursachen des Choma Brut in "Vij" – vgl. dazu I. Annenskij, "O formach fantastičeskogo u Gogolja" [1890], in: I. Annenskij 1979, 214 – und Lotman zu "Strašnaja mest": "Страшное строится как бессмысленное с человеческой точки зрения, но имеющее некоторый другой смысл [...]" (Ju.M. Lotman 1970, 41).
- ¹³⁷ Der Bogen spannt sich hier also zwischen dem Urmotiv der "Weißen Göttin" (vgl. R.v. Ranke-Graves 1985) bis zur Trivialisierung der Weißen Frauengestalt in den Schauerromanen von Lewis – oder zu ihrer Karnevalisierung im russischen Symbolismus.
- ¹³⁸ Zu "Milch und Blut" in der Folklore vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 6, 251-252.
- ¹³⁹ Das in der (russischen) Romantik wiederkehrende Sch u h - u n d F u ß - Motiv (man denke etwa auch an die tanzenden Schuhe oder an das Aschenputtel-Märchen) nimmt bei Gogol' – wie nicht anders zu erwarten – eine durchaus ambivalente Position ein: Einmal signalisiert die Körperhaltung der

sich den Schuh an- oder ausziehenden Frau die hilflos-rührende Gestik des schutzbedürftigen "schwachen Geschlechts" – zum andern verweist dieselbe Gestik in die erotisch-sexuelle Sphäre, wo das Entblößen des Beines als Analogie zur Entblößung des Geschlechts (zumal des Penis) gedeutet werden kann – bzw. im destruktiven Falle – dieselbe Gestik Kastrationsangst und Penisneid anzeigt. Vgl. dazu auch den kleinen weißen Fuß, den der Liebhaber in "Majskaja noč" zuzudecken trachtet (L.J. Kent 1969, 60). Allgemein zur Pedalerotik siehe S. Freud, "Das Unheimliche", XII, 257; ders., "Verschämte Füße", X, 41. Zum Bein bzw. Fuß der Rusalka bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1993a, 522.

Zum Fuß als Penissymbol und dem Geschlechtsakt bzw. das Onanieren als Analogon zum An- und Ausziehen der Strümpfe (Schuhe) vgl. S. Freud, "Das Unbewußte", *ibid.*, X, 299f. Wesentlich für Gogol' ist Freuds Hinweis in diesem Zusammenhang darauf, daß die hier beschriebene schizophrene Ersatzbildung (Fuß → Penis) aus dem "Überwiegen der Wortbeziehung über die Sachbeziehung" erwächst (*ibid.*) – eine Denkweise, die für das Sprachdenken Gogol's fundamental ist (vgl. dazu auch A. H.-L. 1978, 161ff.). Weiters zum Fuß als Penis vgl. S. Freud, "Die Symbolik im Traum", XI, 157; XI, 315 und in "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", Bd. V, 54 zum Fuß-Fetischismus. Fußsymbolik und Penisneid behandelt Freud in den "Studien über Hysterie", I, 150f.

- ¹⁴⁰ Anders als die "coniunctio Solis et Lunae", also die "unio mystica" einer Syzygie von Animus und Anima dominiert in den häretisch-sektantischen und heterodoxen Systemen – so etwa auch im frühen Symbolismus – die lunare Symbolik des Mond-Weibes und seine destruktive, thanatosbringende Wirkung (vgl. dazu: A. H.-L., 1989a, 223-252). Dieser Thanatosaspekt begegnet auch in S. Freuds Auseinandersetzung mit dem Motiv der "Weißen Frau" als Totem in: *Totem und Tabu*, IX, 128.

- ¹⁴¹ Zur weißen Frau ("prozračnaja belizna ženskogo tela") mit dem schwarzen Fleck vgl. die eindringliche Darstellung bei D.S. Merežkovskij 1906, 91f.: "Это – точка соприкосновения двух начал, двух половин, двух полюсов мира, рождающая безпредельный мистический ужас." (92) bzw. = "панический ужас" (93), der durch den Ruf des Fleisches bzw. des Weibs (Teufels) ausgelöst wird. Das Motiv des Fleck(chens) – "pjatnyško" – gehört in das Paradigma der "meloči", die als groteske Schnörkel das "totum" der Körperwelt oder die Gesamtpersonen in Frage stellen bzw. ganz verdrängen: "Есть лица, которые существуют на свете не как предмет, а как посторонние крапинки или пятнышки на предмете. [...] их почти готов принять за мебель и думаешь, что от рода еще не выходило слово из таких уст; а где-нибудь в девичей или в кладовой окажется просто: ого-го!" (M.D. I, 98); "[...] ибо дамы требуют, чтоб герой был решительное совершенство, и если какое-нибудь душевное или телесное пятнышко, тогда беда!" (*ibid.*, 223).

- ¹⁴² In der mythologischen wie hermetischen Motivik (und in der Folklore) figuriert der Rabe bzw. die Krähe als Symbolvogel der Weisheit, Prophetie und

des Todes: Seine Schwärze verweist in die Nachtsphäre ebenso wie auf jene "andere Seite", die der weise Rabe kennt und kündigt: Zur Verbindung von Kronos (bzw. Chronos) und Krähe in der griechischen Mythologie vgl. Ranke-Graves 1968, I, 31: Der Titan Kronos wurde von der Mutter Erde mit einer Steinsichel ausgerüstet, damit er seinen Vater Uranos entmanne (als Rache der archaischen Muttergottheit am solaren Patriarchat!): Kronos bedeutete wahrscheinlich Krähe (vgl. lat. "cornix" bzw. gr. "korone"). Die Krähe war ein Orakelvogel, der die Seele des geopfertem Heiligen Königs in sich aufnahm.

- 143 Eine Variante des "Unaussprechlichen" ist das Tabuisierte etwa in Mythos und Märchen – hier besonders im Bereich des Erotisch-Sexuellen, das nur indirekt und verfremdet angesprochen wird. Zu dieser Motivation für verfremdete Darstellung vgl. V. Šklovskij, "Iskusstvo kak priem", I, 25 (bezieht sich auf Gogol's "Noč' pered roždestvom").
- 144 V. Brjusov 1975; I. Annenskij, "Belyj ékstaz", in: *Knigi otráženij*, 1979, 141-146.
- 145 Vgl. zu dieser Verbrennungs-panik bei Gogol' D.S. Merežkovskij 1906, 89; ebenso Evdokimov 1965, 60. Die Angst (sich am Weibe) zu verbrennen entspricht bei Gogol' der Buch- und letztlich Selbstverbrennung, die in der *Perepiska* eine religiöse bzw. dionysisch-christliche Überhöhung erfährt: "Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть. Не легко было сжечь пятилетний труд. [...] Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскреснуло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра, и я вдруг увидел, в каком еще беспорядке было то, что я считал уже порядочным и стройным." (VIII, 297-298). Nicht zufällig lobt Gogol' (ibid., 230) Deržavin für die Verbrennung seiner Oden – Symbol auch für das seelische Feuer des Dichters. Zur Rolle der Buchverbrennung vgl. auch F.Ph. Ingold 1981, 308-309, 313; R.-D. Keil 1985, 28ff. und zuletzt N. Drubek-Meyer 1995, 53.
- 146 Zur weiblichen Natur des Lunaren vgl. A. H.-L. 1989a, 223-252 und M. Vajskopf 1993a, 293ff., 301.
- 147 Evdokimov 1965, 75. Zur dämonischen "prizračnost'" des Mondlichtes (v.a. in "Noč' pered roždestvom", I, 124) vgl. auch M. Ėpštejn 1996, 134.
- 148 Zum Mond in der Tasche des Teufels und seine sexuelle Symbolik (v.a. in "Majskaja noč'") in Verbindung mit der (Tabaks-)Dosen-Motivik vgl. L.J. Kent 1969, 62. Eine bezeichnende Anekdote bei D.S. Merežkovskij (1906, 161) zeigt Gogol' beim Basteln des Mondes aus einer Schachtel ("vydu-myaet lunu"). Zur Symbolik des "Sackes" als weibliches Geschlecht und als Attribut des Teufels vgl. N. Drubek-Meyer 1995, 118ff. – Vgl. dieses Motiv in den deutschen Märchen – und als Sujet von Carl Orffs Oper *Der Mond*.
- 149 G. Bachelard [1949] 1990, 58ff.

- ¹⁵⁰ Vgl. zu diesem Namen und seiner analen Symbolik D. Rancour-Laferriere 1982, 89ff.
- ¹⁵¹ Popriščins Mantel – eine "mantija" – ist (anders als ein "šinel'") ein Mantel ohne Ärmel (III, 210); zu seiner phallischen Symbolik vgl. R.A. Maguire 1974, 167.
- ¹⁵² "Zatonuvšaja žernčužina" als Symbol der Sophia bei Gogol' behandelt M. Vajskopf 1993a, 275f.; M. Vajskopf 1993b, 123-135, 128: die Perlen im Kot als gnostisches Motiv.
- ¹⁵³ Bisweilen verselbständigt sich der Schreibvorgang – wie jener des Lesens – und die Feder ergeht sich automatisch in Zeichnungen und jene Kritzeleien, die für Puškins Marginalien und Arabesken so typisch wurden: "А иногда же, всё позабывши, перо чертило само собой, без ведома хозяина [= Тентетникова], маленькую головку с тонкими, острыми чертами, с [...] длинными тонкими кудрями, молодыми обнаженными руками [...] и в изумление видел хозяин, как выходил портрет той, с которой портрета не мог бы написать никакой живописец." Zur Assoziation von Feder und Phallus (bzw. Papier und Frau) paßt auch Popriščins Feder-Reparaturen (III, 199); die sexuelle Konnotation wird noch deutlicher in Popriščins Hahn-Metapher: "У всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями." (III, 213).
- ¹⁵⁴ Vgl. S.A. Gončarov 1993, 19.
- ¹⁵⁵ Zu "dyra" und "truba" bei Belyj und Chlebnikov vgl. A. H.-L., 1986, 71-105 (Hier v.a. in Belyjs *Kotik Letaev*, 1922, 27, 66f.; "truba" als Penis und "dyra" als Vagina. Kotik Letaev erscheint die Welt als einziges Loch (*Kotik Letaev*, 27f. und 64). Die Leerstellen im Text symbolisieren nach Lacan die "Körperöffnungen (Mund, Anus, Auge)" (vgl. dazu P. Widmer 1990, 86). Nach A. Terc 1975a, 162f. sind die Figuren bei Gogol' keine Menschen, sondern "dyrki", Nullstellen in einer diabolischen Installation, wie sie etwa die stumme Szene am Ende des *Revizor* vorführt.
- ¹⁵⁶ Die Frau als "krasavica mira", als "venec tvorenija" (Gogol', III, 21).
- ¹⁵⁷ Auch Čičikov figuriert in der vom modischen Mystizismus angesteckten Fama als Antichrist oder gar Napoleon (M.D. I, 206; M. Vajskopf 1993a, 388), dabei aber besteht seine Macht, "die Seele eines Menschen aufzurufen" einzig darin, ihre körperlosen Namen aufzukaufen.
- ¹⁵⁸ Die mystische Formel "lono nevidimogo menja" (VIII, 150) stellt die sublim-pneumatische Formel für die Heimkehr der Seele in den Urzustand der Einheit von "Vater und Mutter" dar. Die Hochzeit und Ehe ist die Rückkehr in den Schoß der Gottheit (S.A. Gončarov 1993, 16-17). Zur Formel "ëfirnym lonom duši ženščiny" (Gogol', "Ženščina", VIII, 146) vgl. S.A. Gončarov 1993, 5.

¹⁵⁹ Vgl. dazu E.v. Schenck 1939, 410ff.; zu Andersens "Schneeprinzessin" und Gogol' vgl. D.S. Merežkovskij 1906, 74.

¹⁶⁰ Zu "čerta" und "čort" - bei Dostoevskij siehe V. Podoroga 1995, 53.

¹⁶¹ P. Evdokimov 1965, 74; zum Weib, das in den Teufel verliebt ist, vgl. M. Vajskopf 1993a, 122-123.

¹⁶² Vgl. die Frau mit Schwanz (als diabolische Schlange) in Dostoevskijs *Podrostok*, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, XIII, 25-26.

¹⁶³ A. H.-L. 1994.

¹⁶⁴ Eine originelle Definition der "pošlost'" liefert I. Annenskij, "O formach fantastičeskogo u Gogolja" [1890], 1979, 211: "Пошлость – это мелочность. [...] Пошлость бесформенна, бесцветна, неуловима [...]". Ziel des Phantastischen ist für Annenskij bei Gogol' die Darstellung der "pošlost'". Auch Merežkovskij stellt die Gleichsetzung von "pošlost'" und "seredina" (Mittelmaß) ins Zentrum seiner Gogol'-Analyse. Gogol' sah als erster das ewig Böse nicht in einer Tragödie, sondern gerade im Fehlen einer jeden Tragödie, nicht in einer Kraft, sondern in der Kraftlosigkeit, "не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной с е р е д и н е , не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом. Гоголь сделал для нравственных измерений то же, что Лейбниц для математики, – открыл как бы *дифференциальное исчисление*, бесконечно-великое значение бесконечно-малых величин добра и зла." (D.S. Merežkovskij 1906, 3); "Главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть. Будучи серединою, он кажется одним из двух концов – бесконечностей мира [...]" (ibid., 4)

Der Teufel tritt immer in anderen Masken und Kostümierungen auf. Er ist der ewige "podražatel'", "obez'jana Boga": "Гоголь первый увидел чорта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью [...] лицо «как у всех», почти наше собственное лицо [...]" (4); "[...] среди «безделья», пустоты, пошлости мира человеческого, не человек, а сам чорт, «отец лжи», в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную «сплетню»." (7). Der Teufel realisiert – etwa in der Gestalt Chlestakovs – die totale Mimikry (12). Chlestakov und Čičikov sind zwei Zwillingbrüder, "дети русского *среднего* сословия и русского XIX века, самого срединного, буржуазного из всех веков; и сущность обоих – вечная середина, «но то, ни се» – совершенная пошлость. Хлестаков утверждает то, чего нет, Чичиков – то, что есть." (34, 36, 45; zur "večnaja seredina" des "ni sě, ni to" vgl. ibid., 25). Hierher gehört auch die absurde Typisierung Čičikovs als Angehöriger des Menschenschlags der "cholostjaki srednyčej let", als welcher er immer wieder apostrophiert wird. Vgl. damit die Religiöse Formel Pascals in seinen *Pensées*: "Denn, was ist der Mensch in der Welt? Ein Nichts vor dem

Unendlichen, ein All gegenüber dem Nichts, eine Mitte zwischen Nichts und All [...]" (Blaise Pascal 1937, 42).

- ¹⁶⁵ Zur Grenze zwischen Innen und Außen vgl. V. Podoroga 1995, 51: "[...] и есть промежуток жизни, который мы не в силах покинуть, пока живем; нечто, что всегда *между*, – может быть, интервал, пауза, непреодолимая преграда, охранительный вал, а может быть, и дыра, разрез – и тем не менее, только здесь мы обретаем полноценное чувство жизни."
- ¹⁶⁶ Zur Rolle des Loches als Null-Punkt im Sprach-Körper vgl. die Mythopoetik Andrej Belyjs – etwa in seinem Roman *Kotik Letaev*, 1922, 27 und passim sowie sehr stark vertreten in der Sprachwelt Velimir Chlebnikovs (vgl. A. H.-L. 1985a, 101-102). Das Loch im Bauch kann verbal erzeugt werden, es ist aber zugleich auch der archaische Null-Ort, aus dem – bauchredend – die Sprache des Wort-Kannibalen entspringt (vgl. A. H.-L., 1987, 97ff.).
- ¹⁶⁷ Zur *μεσότης* als ethisches und ästhetisches Ideal bei Aristoteles vgl. *Nikomachische Ethik*, II. Buch, 5. Kapitel, 30ff. – Während die klassische Philosophie (hier v.a. Aristoteles) den Ort der Mitte und des Mittel-Maßes harmonikal veredelt (vgl. das Prinzip der Mäßigung in seiner Ethik und die harmonikale Symmetrie-Ästhetik der Klassik), wird schon in der Rezeption der unperspektivischen Darstellungen der Folklore oder der ostasiatischen, japanischen u.a. Bildkunst das Fehlen der Mitte zu einem bestimmenden Element der aperspektivischen Modernität – zum schon im Impressionismus. Zur aperspektivischen Azentrizität der frühen Moderne – die dann in die Ekzentrizität der Avantgarde und letztlich in die Dezentrierung der späten Avantgarde der Oberiuty und der Postmoderne mündet – vgl. J. Gebser 1973, 60ff. Die vielzitierte Kritik am *Verlust der Mitte* bei H. Sedlmayr trifft ins Zentrum des Problems der Moderne insoferne, als es dessen Azentrizität eben verfehlt, ja gar nicht erst anvisiert.
- ¹⁶⁸ Nach P. Evdokimov sind Gogol's Helden in den *Mertvyje duši* leere, nichtige Figuren (1965, 142): Das Mittelmaß ist der eigentliche Gradmesser des Diabolischen: vgl. M. Vajskopf 1993a, 42f. Merežkovskij verbindet die Diabolik des Mittleren ("SERedina") – auch lautlich – mit der Semantik der Zwischenfarbe "Grau" ("SERyj"), die das Sowohl-Als-Auch wie das Weder-Noch der Schwarz-Weiß-Symbolik verkörpert: "Белый цвет новых брачных одежд, обещанных в Апокалипсисе, белый цвет Воскресения, в котором все цвета радуги сливаются в один, снова подменен черным цветом старых безбрачных одежд, монашеским черным цветом смерти, в котором все цвета радуги-жизни уничтожаются. «Христианство не удалось». Жених не пришел." (D.S. Merežkovskij 1906, 153-154); "От белого цвета соединения, через черный цвет уединения, монашества, к серому цвету смешения, середины, пошлости [...]" (155); "[...] что в вечной *середине* между небом и землей – серую холодную мглу, серый стынувший пепел христианства, которое «не удалось», «не выгорело» (167-168); "Не символ ли это всего современного *серединного*, ни «холодного», ни «го-

рячаго», а лишь «теплаго», ни «черного», ни «белого», а лишь «сераго» [...] христианства?» (168).

- ¹⁶⁹ Puškin bewunderte Gogol' als den Dichter der "pošlost'" (D.S. Merežkovskij 1906, 2), während dieser selbst aus der Perspektive der *Perepiska* einen Fluch sieht, da die "pošlost'" und "ničtožnost'" etwa in den *Mertvyje duši* von den Lesern als größere Provokation empfunden wurde als alle Laster und Mängel seiner Romanfiguren zusammen (VIII, 292-293). Im Grunde sah sich Gogol' auf der permanenten Flucht vor der "pošlost'" und damit vor seinen Helden, die er gleichwohl nicht von seiner eigenen Person trennen konnte (293ff.): "Каменная тяжесть, призрачная легкость, реальная пошлость настоящего, фантастическая пошлость грядущего, и вот два одинаково плачевные конца, два одинаково страшные пути России к «чорту» в пустоту, в «нигилизм», в ничто. И в этом смысле какую ужасною, неожиданною для самого Гоголя насмешкою звучит его сравнение России с несущегося тройкою." (D.S. Merežkovskij 1906, 31; vgl. dazu auch L.J. Kent 1969, 70ff. und D. Rancour-Laferriere 1982, 63).
- ¹⁷⁰ B. Zelinsky 1975, 319f.
- ¹⁷¹ Zur demiurgischen Rolle des Teufels – als bogomilisch-häretische Tradition bei Gogol' vgl. M. Vajskopf 1993a, 111f.: "Победа дьявола и новое пленение мира".
- ¹⁷² Neben dieser noetisch-strukturellen Funktion des Lachens (ohne Komik, vgl. F.Ph. Ingold 1981, 312f.) spielt die grotesk-körpersprachliche eine bedeutende Rolle bei Gogol' – man denke etwa an die "Cha-Cha-Che-Che"-Szene (M.D. I, 300), die den "smechovoj mimetizm" und die konvulsivische Körperlichkeit des Lachens besonders deutlich macht (M. Jampol'skij 1996, 30ff.). Dieses Lachen ist daher auch ansteckend (ibid., 33) und ewig (D.S. Merežkovskij 1906, 29) Vgl. dazu auch D. Rancour-Laferriere 1982, 20ff. Gogol's Lachen erzeugt nicht so sehr Heiterkeit, sondern "užas" (A. Terc 1975a, 103, 136ff., 197); als erlösendes Lachen befreit es aber von der Materialität (ibid., 180) bzw. dem Bösen (164) und wirkt wie eine geistliche Berausung (180f.).
- ¹⁷³ Das Dämonisch-Diabolische und das Alltägliche verschmelzen bei Gogol' ("pošlo-bytovoe") - vgl. M. Vajskopf 1978, 8-64.
- ¹⁷⁴ Zur Opposition von Scheinhaftigkeit ("prizračnost'") und Transparenz ("prozračnost'") in der Mythopoeik (des Symbolismus) vgl. A. H.-L. 1989a, 32ff., 257ff., 278ff., 263ff.
- ¹⁷⁵ Zu Čičikov als Antichrist vor dem Hintergrund der ukrainischen apokryphen Literatur vgl. S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 81f.: "чичиковская «акция» нарушает мертвенное состояние мира" (82). In "Strašnaja mest'" erscheint die apokalyptische Motivik mit jener des Ödipus-Komplexes verbunden, wenn der Vater der Heldin als Antichrist bezeichnet wird (I, 260).

- ¹⁷⁶ Die Lüge wird aus dem Nichts geschöpft (P. Evdokimov 1965, 90) - vgl. Joh. 8,44. (vgl. Chlestakov im *Revizor* oder Verchovenskij in den *Besy*): "Auf ihrem Höhepunkt wird die Lüge zum Kunstwerk, sie ist fast selbstlos, und darin liegt das Geheimnis des seltsamen Zaubers, den sie ausübt." (92).
- ¹⁷⁷ Zum Ornamentalismus vgl. W. Schmid 1992, 15ff.
- ¹⁷⁸ Nach M. Vajskopf 1978, 43, ersetzt der "šinel" Bašmačkin die tote Mutter.
- ¹⁷⁹ A. H.-L. 1997b (zur Farbsymbolik von Blau, Kapitel 8.3.).
- ¹⁸⁰ Zum "Namen des Vaters" bei Gogol' (Hohol'-Janovskij) vgl. N. Drubek-Meyer 1995, 19f., 30ff., 107f. Die Etymologie von Gogol'-Hohol' verweist einerseits in die Vogelwelt (Schellente), andererseits metonymisch auf die Nase Gogol's: "Name und Nase sind bei Gogol eins: Pseudonym, Simulacrum..." (F.Ph. Ingold 1981, 316; A. Terc 1975a, 13; als archaisches Totem-Tier, *ibid.*, 411; der Vogel-Name "gogol'" erscheint auch in "Taras Bul'ba" und "Portrait", *ibid.*, 276; vgl. auch N. Drubek-Meyer, 228ff., 236ff.); "Будь я без руки или без ноги – всё бы это лучше; [...] однакож всё сноснее, но без носа человек – чорт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; [...]" (III, 64).
- Auch die Figurennamen sind bei Gogol' vielfach etymologisiert: Zur italienischen Etymologie von Čičikov: "ciccia" = "telo"; "ciccione" = "tolstjak"; "cicalone" = boltun (S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 77); zur russischen Etymologie von Čičikov und "čichat'" vgl. J.M. Woodward 1979, 561; zu Bašmačkin oder Akakij Akakevič vgl. C. Tot 1994, 8ff., 15ff.; M. Vajskopf 1978, 44f; M. Vajskopf 1993a, 314ff. (zu Akakij Akakievič); 348f. (zu Bašmačkin); A. Terc 1975a, 470f. ("nominativnaja stichija" bei Gogol'); N. Drubek-Meyer 1995, 226; M.S. Altman 1982, 106-109.
- ¹⁸¹ Nach F.Ph. Ingold 1981, 324, sind Gogol' und Nabokov nicht nur durch die Vorliebe für Nymphchen verbunden, sondern auch durch die Namensähnlichkeit von Lo-Lolita und Go-Gol'.
- ¹⁸² Zum 0000-Kryptogramm des jungen Gogol' vgl. L.J. Kent 1969, 55; D. Rancour-Laferriere 1982, 88; N. Drubek-Meyer 1995, 201, 249, 323.
- ¹⁸³ Darüber hinaus läßt sich auch eine Verbindung mit dem Graphembestand von NOS und GOGOL herstellen, die beide – metonymisch und metaphorisch – verknüpft sind, die anagrammatische Figur von "NOL" als Variante von "nul'" – eine Variante der Null-Poetik, die dann im absurdistischen Sprachdenken der Oberiuty hundert Jahre später eine zentrale Rolle spielen sollte und zweifellos in vielem Gogol' zum Prätext hat.
- ¹⁸⁴ Zu J. Lacans "nom-du-père"-Konzeption vgl. die Zusammenfassung bei H. Land 1986. – Zur Namensrealisierung vgl. A. H.-L. 1988, 135-224.

- ¹⁸⁵ Der positiven, kreativen, mütterlich-weiblichen Kreissymbolik bei Gogol' steht die nihilistische Nullität entgegen, wobei die Graphemgestalt der Null mit der Allegorie leerer Wirksamkeit – den Ringen auf dem Wasser – assoziiert wird: "[...] даже работали, как муравьи, всю свою жизнь, и при всем том не осталось после них никакого следа, и самая память о них позабыта; как исчезнувший круг на воде, исчезнула жизнь их посреди России." (VIII, 348).
- ¹⁸⁶ Vgl. Cvetaevas archetypische Verse: "Я страница твоему перу. | Всё приму. Я белая страница. [...] Я – деревня, черная земля. | Ты мне – луч и дождевая влага. | Ты – Господь и Господин, а я – | Чернозем – и белая бумага!" (1918, M. Cvetaeva 1965, 130).
- ¹⁸⁷ Nach V.N. Toporov 1995, 18, verfügt das Nichts im Russischen über eine doppelte Oppositionsbildung: zum einen stehen einander "ničto" und "vsë" gegenüber, zum andern "ničto" und "nečto", wobei letzteres der Sphäre der Dinge ("vešč'i") angehört, während "ničto" das bezeichnet, was in sich nichts Dingliches einschließen kann und gewissermaßen eine bloß verbale Realisierung zuläßt: "противопоставление вещь (как «чтоичность», нечто) и не – вещь (как ничто) описывает некую фундаментальную структуру мира, а именно соседство вещи-нечто с не-вещью-ничто, более того, выдвинутость вещи и «вещного» в ничто как бы на суд, осуществляемый этой «безосновной основой», основой-бездной [...] над миром «вещного»." (V.N. Toporov 1995, 18-19). Zu den "leeren Räumen" und zum Nichts bei Gogol' konkret vgl. *ibid.*, 34; zum Begriff des Nichts allgemein (bei Heidegger) *ibid.*, 18ff. – Nach M. Vajskopf (1978, 27) ist bei Gogol' alles auf Nichts reduziert; vgl. auch N. Drubek-Meyer 1995, 227ff. – Eine auffällige Häufung von "ničego"-Formeln – in Verbindung mit solchen des Schweigens – finden sich etwa in den "Zapiski sumasšedšego" (III, 196, 199-203).
- ¹⁸⁸ Das Oval des Gesichts der von Gogol' verehrten Nymphchen gilt bei Gogol' als positives Schönheitsideal –vgl. F.Ph. Ingold 1981. Zur Null bzw. zum großen Weltei als kosmogonisches Motiv vgl. R.v. Ranke-Graves, I, 1968, 22ff.
- ¹⁸⁹ Das Kutschenrad gilt Coleridge als Symbol der Vollkommenheit und der Kunst überhaupt: "Ein altes Kutschenrad liegt im Hof des Wagners [...] Dies Rad birgt Schönheit in sich [...] Schau, wie die Speichen vom Zentrum zur Peripherie gehen, wie viele verschiedene Bilder der Blick auf einmal klar erfaßt, die ein Ganzes formen, in dem jeder Teil mit den anderen Teilen und dem Ganzen in harmonischer Beziehung steht." (Coleridge, nach: G. Poulet 1985, 143). Der Erdball ist zum Globus geworden (Marino: "Das große Rad des Alls ist in einem kleinen Rund", *ibid.*, 48).
- ¹⁹⁰ Eben diese Morpheme und Lautmotive fungieren auch in A. Belyjs Prosa (v.a. in *Kotik Letaev*) als Leitmotive.

- ¹⁹¹ Neben den konventionellen Verfahren der illusionsbrechenden Thematisierungen – den Parekbasen – des auktorialen Erzählers (im Stile L. Sternes) und seinen lesergerichteten Diskursen (gerade in den *Mertvyje duši*) stellt sich immer wieder die Frage nach den Grenzen zwischen "avtorskoe ja" und "nas-tojaščee ja" Gogol's (K. Ranniku 1996, 114). In der *Perepiska* wird schließlich der Leser zum eigentlichen Lehrmeister des Autors und damit die übliche Appellrichtung der Didaktik paradoxal umgekehrt: "У писателя только и есть один учитель – сами читатели." (VIII, 288).
- ¹⁹² Hans Jonas begründet das apophatische Wesen des Gnostikers und seines Verhaltens primär in der Denk- und (Inter-)Aktionsfigur der doppelten Negation (H. Jonas 1934, 150ff.): Gott meint gesetzte (affirmative) Negativität, die die gegebene Negativität und das Nichts der Welt (des Demiurgen) aufhebt, indem sie sie negiert. Die absolute Negativität hebt somit die irdische auf, das große Nichts löscht das kleine Nichts, das Über-Sein das Un-Sein: "Wenn jetzt die Welt ihrerseits das Nichts Gottes ist, nachdem in Gott das Nichts der Welt transzendent wurde, so ist d i e s e s «Nichts» kein einfaches mehr, sondern durch eine vorangegangene vermittelte «doppelte» Verneinung." (vgl. auch P. Sloterdijk, "Die wahre Irrlehre", in: P. Sloterdijk, / Th. Macho 1991, 36f.).
- ¹⁹³ Vgl. A. H.-L. 1989a, 128ff.; zu Belys Analyse der apophatischen Rhetorik Gogol's und zur "figura fikcii" vgl. M. Vajskopf 1993a, 393ff. und zum Scheitern des rhetorischen Modells in Gogol's *Perepiska* vgl. N. Drubek-Meyer 1995. Interessant wäre in diesem Zusammenhang die Untersuchung der Konkurrenz von Rhetorik und Poetik in der (russischen bzw. ukrainisch-weißrussischen) Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts in ihrer nachromantischen Neudeutung durch Gogol'.
- ¹⁹⁴ Für Gogol' spielte die artikulatorische Realisierung des Verbalen – neben dem Prinzip der "pis'mennost'" und der mit ihm verbundenen Anagrammatik – eine zentrale Rolle (M. Jampol'skij 1996, 23ff.). Für ihn war jedenfalls die öffentliche Deklamation (von Prosa wohlgerneht) wesentlicher als das Theater (*Perepiska*, VIII, 233).
- ¹⁹⁵ Zu diesem Textgenerierungsprinzip Belys mit jenem der Formalisten Brik, Šklovskij, Jakobson, vgl. A. H.-L. 1978, 130ff. Auch Brik suchte in der Studie "Zvukovye povtory" die methodologisch homogene Verbindung von "Bild- und Lautschöpfung", wie dies v.a. in den folkloristischen Entfaltungstexten der Fall ist (vgl. *ibid.*, 25).
- ¹⁹⁶ A. H.-L. 1978, 134.
- ¹⁹⁷ Bestimmend für ein jedes Sprach- und Kunstdenken ist die Entfaltung von Texten aus (semantischen bzw. rhetorischen) Figuren: "[...] произвольность художественного мышления, творящего образы из реализованных ассоциаций; неизбежна лишь центральная идея фикции, соединяющая в

нуль все логические "плюсы" и "минусы" построенного мира. (M. Vajskopf 1978, 26). Zur Poetik des "razvertyvanie" vgl. A. H.-L. 1989b.

¹⁹⁸ Vgl. die Zusammenfassung bei R. Lachmann 1982, 29-50.

¹⁹⁹ Gerade in "Šinel'" wird die Fliege als Symbol des schwachen, nichtigen Menschen leitmotivisch eingesetzt: Der fliegenhafte Held ist ein "[...] существо [...] даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку *обыкновенную муху* и рассмотреть ее в микроскоп" (III, 169). Der Held erscheint als Fliege ("Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приёмную пролетела простая муха." (III, 143) oder er ist von solchen metonymisch umgeben ("Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел всё это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору." (III, 145). Vgl. auch die amputierte Fliege in *Revizor*: "Чудно всё завелось теперь на свете: [...] Еще военный всё-таки кажет из себя, а как наденет фрачишку – ну, точно муха с подрезанными крыльями." (IV, 53). Zu den "muchy" als verkörperte "meloči" bei Gogol' vgl. A. Terc 1975a, 130. Zur Mythopoetik der Fliege vgl. auch MNMI, 165.

²⁰⁰ Zur mystischen Apophatik der doppelten Verneinung vgl. Meister Eckehart 1979, 252-253: "Eins ist das Verneinen des Verneinens"; vgl. auch M. Vajskopf 1993a, 240: "Совмещенные антиномии В мельчают, взаимно нейтрализуются в бытовом контексте, и происходит, так сказать, аннигиляция положительных и отрицательных величин, обозначающая, по определению Чижевского, сущностную небытийность нелепого мира, его «распад и растворение в ничто». Частным выражением этого нулевого торжества противоположностей выглядят «нерешительность» героев ИФШ и Ж [...]". Zur apophatischen Mystik des Nichts als Abgrund des Seins bei Meister Eckehart und bei Gogol' vgl. V.N. Toporov 1995, 19f.

²⁰¹ Zum "užas" bei Gogol' in der Deutung Rozanovs, Merežkovskijs und Belyjs vgl. M. Vajskopf 1978, 11.

²⁰² Zur psychoanalytischen Gogol'-Deutung vgl. L.J. Kent 1969, 11ff., 64f. ("Strašnaja mest'"), 68f. ("Vij"), 81f. ("Portret"); D. Rancour-Laferrriere 1982, 47ff. ("Šinel'"); N. Drubek-Meyer 1995, 42ff.

²⁰³ Für M. Vajskopf (1978, 12f.) kippt die Fiktionalität der Welt Gogol's ("priem fiktivnogo chronotopa") immer wieder in totale "fantastičnost" um: "Художественный мир идей, материальная сущность которого – *небытие*, становится в глазах Гоголя адекватным отражением мира, идей (сущностью) которого является *бездуховность*. Бездушный же мир, статичный и омертвелый в своей косности, представляет собой фикцию настоящего бытия и, следовательно, фикцию настоящего хронотопа. [...] Фикцию времени у Гоголя выполняет *темпорально окрашенная*

последовательность идейно-образных связей, организующих сюжет." (ibid., 12). Zu Belyjs "priem fikcii" vgl. ibid., 13 und zur Fiktivität und "bezličnost" der Figuren (13f., 18); ders., 1993a, 393f., 436 (Fiktivität der Dingwelt); zur "figura fikcii" vgl. auch A. Terc 1975a, 525ff.

204 L. Šestov 1934.

205 R. Jakobson, "Novejšaja russkaja poëzija", 110.

206 Zum Verhältnis von "estetizm" und "retorika" in Belyjs *Masterstvo Gogolja* vgl. das Schema ibid., 278. Danach fungiert in den *Mertvyje duši* – vor allem im 1. Teil – die Rhetorik als "samocel" (A. Belyj 1934, 142),

207 V. Šklovskij 1925, 4ff. Auch D.S. Merežkovskij 1906, 17, verweist auf das radikal literarische Wesen der Gogol'schen Figuren – vgl. Chlestakovs Selbstliterarisierung in der Formel: "Я литературой существую" (*Revizor*, IV, 49), was er auch gleich durch den Lügenbericht über sein bedeutendes Leben in Petersburg unter Beweis stellt, wobei er sich selbst zur literarischen Berühmtheit erhebt.

208 Gerade die *Perepiska*, aber auch vielfach eingestreute appellative Textstellen – so etwa das "gumannoe mesto" in "Šinel'" (III, 131-132; dazu M. Jampol'skij 1996, 29ff.) – haben die gegenteilige These gefördert, es würde sich dabei um direkte Aussagen des auktorialen Ich handeln und darüber hinaus um den Versuch einer Entliterarisierung der poetischen Botschaft, die solchermaßen aus der Kunst insgesamt (und letztlich auch aus der Kultur) austritt und unvermittelt in die Sphäre des Ethischen und/oder Religiösen (D.S. Merežkovskij 1906, 124ff.) "umkippt". Jedenfalls hat die Hoffnung auf einen solchen Kippeffekt Gogol' wesentlich bestimmt, wie er ja überhaupt seine gerade in der *Perepiska* vorgeschlagenen Weltverbesserungen nicht sosehr als Produkt einer systematischen zivilisatorischen Leistung ansehen mochte, sondern vielmehr als ein herbeigesehntes, herbeigeredetes "Umschlagen" der Mangelzustände in solche der Fülle und Erfüllung. In diesem Sinne ist der appellative Diskurs Gogol's ein typisch apokalyptischer – auch was ihr paradoxales Prinzip einer "non-self-fulfilling-prophecy" anlangt: Will doch letztlich keiner die "apocalypse now", die letztlich auch den apokalyptischen Diskurs und die Erwartungshaltung hinfällig machen würde (vgl. dazu ausführlich – ausgehend von Derridas Apokalypse-Abhandlung ([1983] 1985) – A. H.-L. 1993, 231-325). Daß ein apokalyptisches Sprechen immer auch apophatisch ist, belegt Gogol's Bekenntnis zum Ersetzen des Wortes durch die Tat – oder jedenfalls durch eine direkte Einwirkung: "Повелевайте же б е з с л о в , одним присутствием вашим [...]" (VIII, 227); "Мне бы хотелось говорить такие слова, которые попали бы прямо куда следует [...]" (313); "[...] нужно употреблять слова и выражения, как всякому простому слову можно возратить его возвышенное достоинство" (242). Zur Verbindung von Apokalyptik und "Domostroj" in der *Perepiska* vgl. A. Terc 1975a, 83ff., 92f. (Apokalyptik bei Puškin und Gogol').

Neben dieser apokalyptischen Redehaltung trägt Gogol's *Perepiska* aber auch deutliche Züge des Beichtdiskurses (zur Beichte in der Orthodoxie vgl. VIII, 247), der dann bei Dostoevskij ebenso literarisiert wie psychologisiert weiterentfaltet wird (A. H.-L. 1996c, 234ff.).

Je nach Einstellung wurde Gogol's "Ausstieg" ("uchod") aus der Literatur wörtlich-direkt genommen – oder aber als ein weiterhin literarisches oder jedenfalls kulturelles Verfahren, als Realisierung einer rhetorischen oder poetischen "Figur" im Lebenstext, der solchermaßen den Kunsttext überschreitet und doch nicht wirklich verläßt: "Может ли он выразить «искусство» через искусство?" (K. Ranniku 1996, 114; M. Vajskopf 1993a, 463ff.). Nach A. Terc 1975a, 21, 26, 61, gibt es keinen frühen und späten Gogol', sondern immer denselben Autor, der beide "Antipoden" – Kunst und asketisches "ikonoborčestvo" – zu verbinden trachtet. Der religiöse, ja eher schon ethische Imperativ lautete "не писать – но сначать" (ibid., 33) – eine Einstellung, die mit dem ethischen Rigorismus, ja Protestantismus eines Tolstoj weit mehr verbunden scheint (ibid., 47, 72f., 217f.) als mit der postethischen Orthodoxie. Das Nützlichkeitsethos Gogol's trägt auch deutliche masonische Züge (M. Vajskopf 1993a, 473f., 480).

Im Gegensatz zum Westen – so noch A. Terc 1975a, 25-26, im Anschluß an Gogol' – ist der russische Autor immer mehr als bloß Schriftsteller. Gogol' sah sich selbst als eine Art "Beamter" in seiner vorweggenommenen Rußland-Utopie: "я не пустой скоморох, созданный для потехи пустых людей, но честный чиновник великого Божьего государства [...]" (Gogol', "Razvjazka «Revizora»", 1846 – zit. bei A. Terc 1975a, 28). Aus dieser Sicht verschmelzen Schönheit und Nutzen ("pol'za"), indem am "obščee delo" des Gottesstaates auf Erden gebaut wird (ibid., 29, 32, 37f.; M. Vajskopf 1993a, 305f.: Gogol' als "činovnik-grafoman").

Ganz anders sieht dagegen N. Drubek-Meyer (1995, 267ff., 337) die Spätphase Gogol's unter dem Zeichen der Ersetzung des Signifikanten (also Literarisch-Künstlerischen oder jedenfalls "Fiktionales") durch das Signifikat (also das Leben, das Absolute, das Ethische oder Religiöse) bzw. durch eine nicht-fiktionale, publizistische, didaktische Diskursführung. In der Selbstdeutung der *Perepiska* versucht Gogol' immer wieder, direkt-appellative und letztlich "unvermittelte" Mitteilungsformen an der Absolutheit und Evidenz der Tat ("delo") bzw. des Tatsächlichen zu messen ("pročnoe delo"): "Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе: дело мое есть то, о котором прежде всего должен подумать всяк человек, не только один я. Дело мое – душа и прочное дело жизни [...] К изнурению сил прибавилась еще и зябкость в такой мере, что не знаю, как и чем согреться: нужно делать движение, а делать движение – нет сил." (N.V. Gogol', VIII, 298-299).

Während Puškin die höchste – aber völlig frucht- und nutzlose – Poesie und Ästhetik verkörpert (VIII, 383), beansprucht der Prosaiker Gogol' für sich und sein (eigentliches) postliterarisches (Lebens-)Werk den "Nutzen" (ibid., 215), freilich einen ethisch-religiösen, lebensechten, authentischen. Daher richtet sich seine *Perepiska* nicht an ein literarisches Publikum – eine ähnliche Geste wird später Černyševskij in *Čto delat'* versuchen – sondern an den Mann bzw. die Frau der Tat, also an "Leute, die im Leben stehen" (ibid., 287).

- ²⁰⁹ Die leere Rhetorik dominiert auch in Dostoevskijs *Zapiski iz podpolja*, wo der permanente Redefluß jegliches Handeln paralyisiert: "лучше ничего не делать" (ibid.). Bei Dostoevskij wird – anders als bei Gogol' – auch noch der konstruierte Leser als Adressat in das Rückkoppelungsspiel der "leeren Diskurse" des Helden-Autors der "Zapiski sumasšedšego" miteinbezogen (122f.). Gleichzeitig wird das "obraščenie k čitateľjam" als "pustaja forma" (ibid.) abgetan, denn "čitateľj že u menja nikogda ne budet." (ibid.). Diese Ziellosigkeit des leeren Diskurses wird mit dem Schach verglichen, bei dem der Mensch wie bei allen Spielen den Prozess und nicht das Ziel schätzt (ibid., 123). Dies gilt auch für die absurdistischen Aspekte der Prosagroteske Gogol's – so etwa für das apophatische Verfahren, ein Null-Ereignis zu erzählen (vgl. die Einleitungspassage zu den M.D. I, 7): "Въезд [...] не был сопровожден ничем особенным." Vgl. dazu A. Terc (1975a, 458f., 467), der von einem "čistyj process napisanija" spricht (473).
- ²¹⁰ Hier wieder im Sinne von Jakobsons Realismus-Konzeption (R. Jakobson [1921] 1972).
- ²¹¹ "И Петербург остался без Акакия АКАКиевича, КАК будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло [...] ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп–существо [...]", III, 169.
- ²¹² Zur manieristisch-concettistischen Tradition der Kasuistik – v.a. bei Pascal – vgl. G.R. Hocke 1987, 486ff.; die Kasuistik in Gogol's Spätwerk behandelt auch A. Terc 1975a, 309.
- ²¹³ Die Aufspaltung der russischen Kultur im 17. Jahrhundert in eine Text- und eine Sprachkultur, d.h. in eine mitteilungs- und interpretationsorientierte Rhetorik und eine dem Sprachrealismus verpflichteten Zeichenvorstellung behandelt eingehend B.A. Uspenskij 1992, 90-129.
- ²¹⁴ Der Begriff "haecceitas" stammt von Duns Scotus.
- ²¹⁵ Zum paradoxalen Diskurs der Beichte bei Dostoevskij vgl. A. H.-L. 1996c.
- ²¹⁶ Ob nun der I. Teil des Romans eine eigenständige, primär künstlerisch-poetische Welt darstellt – oder aber den durch viele Vorwegnahmen durchwirkten Vorgriff auf das eigentliche, kommende Werk – den II. und III. Teil – war für Gogol' selbst ein brennendes Problem, das er in der *Perepiska* immer wieder anfachte. Den Versuch einer Interpretation der Biographie Čičikovs im I. Teil nach dem Modell der altrussischen Heiligen-Viten bieten S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 65ff. Dieses mythologische und im weiteren hagiographische Lebensmodell wird durch Sujet und Diskursform des barocken Pickaroromans gebrochen (ibid.).

- ²¹⁷ In "Nos" wird die gesamte Weiblichkeit mit dem "Hühnervolk" verglichen: "[...] «вот, мол, вам, бабё, куриный народ! [...]»" (III, 74).
- ²¹⁸ Eine eingehende Analyse der religiös-hermetischen und slawophilen Kontexte dieses Abschnittes bietet M. Vajskopf 1993a, 405ff.
- ²¹⁹ Gerade dieses Finale und der Erhabenheitsdiskurs des Trojka-Rußland im Fluge bot Gogol' selbst (VIII, 250ff., 288) und seinen Interpreten den Ansatzpunkt für eine positiv-kataphatische Interpretation des Gesamtwerkes und seine Fundierung in einen (scheinbar) "positiven Pol" (M. Ėpštejn 1996, 130ff.; A. Terc 1975a, 179, 197f.; M. Vajskopf 1993a, 300, 428f.). Was den einen als Ausdruck eines unvermittelten Patriotismus, ja nationalen Messianismus erscheint, gilt den anderen als Vorwand für die Entfaltung stilironischer Passagen (M. Ėpštejn 1996, 130) oder psychopoetischer Doppeldeutigkeiten (Erotisierung Rußlands zu einer mystischen "ženščina-rodina" im Sinne von Bloks "neznakomka", ibid., 138f.; Dämonisierung Rußlands, ibid., 132f.). Vgl. dazu auch die Analyse des dämonischen Blickes Rußlands (M.D. I, 207, das auf den Autor blickt und von ihm Rechenschaft fordert (I. Ermakov 1924, 49; 95; M. Ėpštejn 1996, 132).
- ²²⁰ Gogol's immer wieder thematisierte Geschwindigkeits- und Flug-Angst-Lust verbindet sich hier mit dem Erhabenheitstopos rasender Geschwindigkeit und einer Panoramisierung des Blickes (vgl. die Ausführungen zu Gogol's "mel'kat'" bei V.N. Toporov 1995, 104; A. Terc 1975a, 55, 180ff.; 389 zu Gogol's Reisezwang). Für M. Ėpštejn (1996, 136ff.) verbindet sich der rasende Flug der Trojka mit der Vogel-Symbolik und diese wiederum mit jener des Teufels oder des Hexenritts (etwa in "Vij", II, 187; A. Terc 1975a, 183). Dieser phantasierte Trojka-Flug eines mythisierten oder mystifizierten Rußland kontrastiert bei Gogol' mit der realen Eisenbahn- und Verkehrswelt Europas, von deren Effizienz Rußland vorerst meilenweit entfernt ist – jedoch: "В России давно бы завелась вся эта дрянь сама собою, с такими удобствами, каких и в Европе нет, если бы только многие из нас позаботились прежде о деле внутреннем так, как следует." (VIII, 353). Der magischen Selbstbewegung der Trojka korrespondiert hier die für Gogol' typische Gestik der Vorwegnahme, wenn er Rußlands Fähigkeit beschwört, das Verkehrsproblem "wie von selbst" zu lösen, wenn nur das "vnutrennee delo" stimmt.
- Darüber hinaus wird bei Gogol' das Fliegen vielfach auch mit der Sphäre des Weiblich-Erotischen assoziiert – so etwa in "Nevskij prospekt": "Он не смел и думать о том, чтобы получить какое-нибудь право на внимание у Л Е Т а в ш е й вдаль красавицы, [...]; но ему хотеЛось только видеть дом, заметить, где имеет жилище это прелестное существо, которое, казалось, сл е т е л о с неба прямо на Невский проспект и, верно, ул е т и т неизвестно куда. Он л е т е л так скоро, что сталкивал беспрестанно с тротуара солидных господ [...]" (III, 16). Hier fliegt eigentlich alles: die "krasavica" (vom Himmel), der Nevskij ("neizvestno kuda" wie die Trojka der *Mertvye duši*) und der Verliebte.

²²¹ Die apophatische Schilderung Rußlands in den *Mertvyje duši*: als Negation der pittoresken romantischen Landschaft analysiert R.A. Maguire 1990, 49f.

²²² Das kataphatische Rußlandbild im Geiste der Slawophilen erscheint bei Gogol' gerade in der *Perepiska*, aber auch in den *Mertvyje duši* so sehr überhöht, daß ein Umkippen in die Ästhetik der Negativität bzw. Verfremdung eben dieses Rußland-Mythos allgegenwärtig scheint: "именно язык прдает Гоголя" (M. Ėpštejn 1996, 135; A. Terc 1975a, 195ff., 432ff.; M. Vajskopf 1993a, 197f., 437, 463ff., 488ff.). Dieses positive Rußland ist nicht nur das österliche Land der Auferstehungsreligion ("«У нас прежде, чем во всякой другой земле, воспряднуется светлое воскресенье Христово»" (N.V. Gogol', VIII, 418), es ist insgesamt ein einziges Kloster ("Rossija – monastyr'", *ibid.*, 301) und in Wahrheit unerkannt – also seinem Wesen nach apophatisch geprägt: "Велико незнание России" (VIII, 308).

Auf paradoxe Weise ist Rußland den Russen selbst unbekannt, da alle in den ausländischen Zeitungen, aber nicht bei sich selbst zuhause sind (*ibid.*). Als Abhilfe empfiehlt Gogol' das permanente Reisen durch Rußland, womit ein positives Gegenbild zu den grotesken "rites de passage" Čičikovs aufgestellt wäre. Gogol' selbst verrät diesen Zusammenhang nur zu gerne: "И хоть бы одна душа заговорила во всеуслышанье! Точно, как бы вымерло всё, как бы в самом деле обитают в России не живые, а какие-то мертвые души. И меня же упрекают в плохом знаньи России! Как будто непременно силой святого духа должен узнать я всё, что ни делается во всех углах ее, – без научения научиться!" (VIII, 287).

Die Notwendigkeit "Rußland zu lieben" ("нужно любить Россию", VIII, 299) mündet in der paradoxalen Verpflichtung, bei dieser Gelegenheit "alles" an Rußland zu lieben; erst diese im Grund unmögliche All-Liebe wird Rußland gerecht bzw. macht es zu dem, was es eigentlich ist: "Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть сама Россия. Если только возлюбит русской Россию, возлюбит и всё, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь сам бог." (N.V. Gogol', *Perepiska*, VIII, 300). Dabei ist diese Liebe vom Mitleid nicht zu trennen ("И состраданье есть уже начало любви." (*ibid.*), denn das Leiden an der Negativität, Leere und Unbehaustheit dieses Landes (VIII, 289) birgt schon die Erlösung des Leidenden wie des Mitleidobjekts in sich, das durch sein Nichts und seine Mangelhaftigkeit ("ničtožnost'") wie eine "tabula rasa" magisch dazu einlädt, beschriftet zu werden (R.A. Maguire 1990, 53).

Damit wird die Negativität unvermittelt umdeutbar zu höchster Positivität, wie dies später im Rußland-Diskurs etwa Versilovs in Dostoevskijs *Podrostok* paradigmatisch vorführt: Rußland ist (allen) alles und/oder nichts... Hier wird auch der seltsam assimilatorische Charakter Čičikovs ex negativo als Verkörperung des paulinischen Prinzips erkennbar, im Sinne der Verkündigung des Evangeliums "allen alles" zu werden: "Для Иудеев я был как Иудей, чтобы приобрести Иудеев; для подзаконных был как подзаконный, чтобы приобрести подзаконных; Для чуждых закона – как чуждый закона... Для всех я сделался всем, чтобы спасти, по крайней мере, некоторых" (Paulus Briefe, 9, 20-22; vgl. dazu S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 75f.;

zur Identifikation Gogol's mit Paulus vgl. R.-D. Keil 1985, 97; M. Vajskopf 1993a, 228; 390f.).

Čičikovs Fähigkeit sich einer jeden Situation (auch diskursiv) anzupassen, seine unendliche Verwandlungsfähigkeit und sein "vysokoe iskusstvo vyražat'sja", VI, 35) macht ihn zum – wenn auch (vorläufig) – minderwertigen Ebenbild Rußlands, dessen seltsame Leere einerseits die erwähnte "ničtožnost'" realisiert, anderseits einen (apokalyptischen) Vorgriff auf eine universelle Beschreibbarkeit verspricht: "Петр прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудья для дела, и до сих пор остаются так же пустыни, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо всё вокруг нас, точно, как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашей крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какой-то холодной, занесенной вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: «Нет лошадей». Отчего это? Кто виноват? Мы или правительство?" (*Perepiska*, VIII, 289). Die (Ver-) Wandlungsfähigkeit des mythischen Helden (Rußland) hat eine aktive und eine passive Seite: Aktiv nahm sich Rußland das Beste überall, wo es zu finden war (VIII, 404), anderseits wird in eben dieses Rußland (von Europa) alles nur denkbare eingeschrieben, hineinprojiziert. Einmal ist Rußland der Träger des "lebendigen Wortes" (VIII, 369), einmal ist es die verkörperte Wort- und Sprachlosigkeit, die im Äußersten haust.

Eben diese Idee findet sich zuletzt noch bei V.N. Toporov, wenn er die Über- und Unterschätzung des Dinglichen mit einer dem russischen eigentümlichen Mentalität des Alles und/oder Nichts verbindet: "тяготение к вещной «опустошенности» и вещной «перенасыщенности» следует видеть в неуравновешенности отношения к вещи, в неумении занять правильную позицию и трезво взглянуть на вещь, в роковом изъёме, характеризующем связь творца и его творения, человека и вещи." (V.N. Toporov 1995, 30). Zur Spezifik Rußlands gehört: "[...] ее [русской жизни] разрывы, измены, отречения, крайности, соблазны, отсутствие решимости как воли сделать выбор и принять ответственность, роковая впечатлительность, медиумическая зачарованность и пренебрегающая логической дисциплиной и трезвостью чрезмерная отзывчивость – все это [...] отражается и на отношении русского человека к вещам, шире – к имуществу, собственному, выгоде. Эти отношения во многом странны и не выяснены и определяются двумя установками: вещь – н и ч т о (*пропади она пропадом!*; *не в вещах (деньгах) счастье и т.п.*) и вещь – в с ё – [...]" (ibid.). Daß Toporov aus dieser Unbehaustheit im Gegenständlichen als Hauptsünde in der Geschichte Rußlands die Verachtung des Eigentumsprinzips ableitet, steht auf einem anderen Blatt: Diese Schuld "состоит в институализации разных вариантов неадекватного отношения собственника к собственности [...]" (ibid., 81). Ähnliche Ansichten zum russischen Chaos vertritt auch A. Terc 1975a, 379ff.

- ²²³ "Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего." ("Zapiski sumas-šedšego", III, 171); "Итак, я в Испании, и это случилось так скоро, что я едва мог очнуться. [...] Мне показалась странною необыкновенная скорость. [...] Впрочем ведь теперь по всей Европе чугунные дороги и пароходы ездят чрезвычайно скоро." (ibid., 211) Vgl. dazu A. Kovač 1993, 107.
- ²²⁴ Nach D.S. Merežkovskij (1906, 4ff.) ist der Teufel (Gogol's) die personifizierte Täuschung bzw. Lüge: "Главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть. Будучи серединою, он кажется одним из двух концов – безконечностей мира [...]" (D.S. Merežkovskij 1906, 4). Der Teufel tritt immer in anderen Masken und Kostümierungen auf; er ist der ewige "podražatel'", "obež'jana Boga" – und "samozvaneč" (21): "Гоголь первый увидел чорта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычайностью, а обыкновенностью, пошлостью [...] лицо «как у всех», почти наше собственное лицо [...]" (ibid.). In diesem Sinne ist der Teufel auch die Verkörperung der Negation und Nichtigkeit ("pošlost'") – insbesondere jener von Anfang und Ende, obwohl er sich gerne als das Anfanglose (also Gott) ausgibt: "Чорт – нуменальная середина сущаго, отрицание всех глубин и вершин – вечная плоскость, вечная пошлость. Единственный предмет гоголевского творчества и есть чорт именно в этом мысле, то-есть как явление «бессмертной пошлости людской» [...]; пошлость sub specie aeterni [...]" (2); "[...] среди "безделья", пустоты, пошлости мира человеческого, не человек, а сам чорт, «отец лжи», в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную «сплетню»." (7). Als einzige Gegenkraft, die den Teufel imstande ist zu besiegen, bleibt das Lachen bzw. seine Verlachung (1). Zur Rolle des Teufels bei Merežkovskij vgl. M. Vajskopf 1978, 42ff.; eine psychoanalytische Deutung bietet D. Rancour-Laferriere 1982, 58ff.
- ²²⁵ Vgl. die Rolle des Teufels bei Gogol' und bei Dostoevskij – Ivan Karamazov (D.S. Merežkovskij 1906, 11). Wie bei Ivan ist auch bei Gogol' der Teufel ohne Anfang und Ende – er ist "воплощенная нравственная и умственная середина, посредственность." (D.S. Merežkovskij 1906, 11). Zum Kampf Ivan Karamazovs mit dem Teufel vgl. ibid., 77.
- ²²⁶ Die Fähigkeit des Teufels – in der Gestalt Chlestakovs – zur Mimikry unterstreicht D.S. Merežkovskij 1906, 13.
- ²²⁷ Genau dies war ja die Formel des Nasen-Doppelgängers im Kazanskij sobor.

Literatur

- Abraham, N. / Torok, M. 1979. *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt a.M.-Berlin-Wien.
- Afanas'ev, A. 1865. *Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, I. Band, M.

- Altman, M.S. 1982. "O sobstvennyh imenach v proizvedenijach Gogolja", *Finis duodecim lustris*, Tallinn.
- Annenskij, I. 1979. *Knigi otryženij*, M.
- Annenskij, I. 1987. *Izbrannoe*, M.
- Arendt, D. 1972. *Der poetische Nihilismus in der Romantik*, 2 Bände, Tübingen.
- Aristoteles. 1933. *Nikomachische Ethik*, Leipzig.
- Baader, F. von, *Sätze aus der erotischen Philosophie und andere Schriften*, Frankf.a.M. 1966.
- Bachelard, G. 1990. *Psychoanalyse des Feuers*, Frankf.a.M.
- Bachofen, J.J. 1975. *Das Mutterrecht*, eine Auswahl hrsg. von H.-J. Heinrichs, Frankf.a. M.
- Bachtin, M. 1965. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, M.
- Balthasar, H.U. v. 1962. *Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik*, 2. Band. *Fächer der Stille*, Einsiedeln.
- Barthes, R. [1953] 1959. *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur*, Zwei Essays, Hamburg.
- Béguin, A. 1959. *Blaise Pascal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek.
- Belyj, A. 1934. *Masterstvo Gogolja*, M.-L.
- Belyj, A. 1922. *Kotik Letaev*, Pgd.
- Boehme, J. *Mysterium magnum*, 1833, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII,
- Bonola, A. 1995. *Osip Mandel'stams «Egipetskaja marka». Eine Rekonstruktion der Motivsemantik*, München.
- Brjusov, V. 1975. "Izpepeleennye", *Sobranie sočinenij*, Bd. VI.
- Corbin, A. 1991. *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Frankf.a.M.
- Cvetaeva, M. 1965. *Izbrannye proizvedenija*, M.-L.
- Deleuze, G. 1980. "Sacher Masoch und der Masochismus", L.v. Sacher-Masoch, *Die Venus in Pelz*, Frankf.a.M., 163-281.
- Deleuze, G. 1992. *Differenz und Wiederholung*, Frankf.a.M.
- Derrida, J. 1985. *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*, Wien.
- Derrida, J. 1989. *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, Wien.
- Dostoevskij, F.M. 1958. *Brat'ja Karamazovy*, in: *Sobranie sočinenij*, Bd. X, M.
- Dostoevskij, F.M. 1974. *Podrostok*, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. XIII, L.
- Drubek-Meyer, N. 1995. *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Fiktion*, München, im Druck.
- Eco, U. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München.
- Ėjchenbaum, B. 1922. *Molodoj Tolstoj*, Pgd.-Berlin.
- Ėpštejn, M. 1996. "Ironija stilja: demoničeskoe v obraze Rossii u Gogolja", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 19, 1996, 129-147.
- Ernakov, I. 1923. Ernakov, I. [Yermakov] 1974. "The Nose", in: Maguire, R.A. 1974.
- Ernakov, I. 1924. *Očerki po analizu tvorčestva N. V. Gogolja*, M.-Pb.
- Evdokimov, P. 1965. *Der Abstieg in die Hölle. Gogol und Dostojewskij*, Salzburg.

- Foucault, M. 1986. *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Fankf.a.M.
- Freud, S. I-XI. *Gesammelte Werke*, Frankf.a.M.
- Freud, S. 1966. "Das Unheimliche" und seine Deutung der "Sandmann"-Novelle Hoffmanns", "Das Unheimliche", *Gesammelte Werke*, Bd., XII, Frankf.a.M., 1966³ 229-268.
- Frick, K. 1982. *Das Reich Satans. Luzifer, Satan, Teufel und die Mond- und Liebesgöttinnen in ihren lichten und dunklen Aspekten*, Graz.
- Gebser, J. 1973. *Ursprung und Gegenwart. Erster Teil. Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung*, München².
- Gogol', N.V. I-XIV. *Polnoe sobranie sočinenij*, L. 1940ff.
- Gogol', N.V. M.D. I = Mertvyje duši, *Polnoe sobranie sočinenij*, VI.
- Gogol', N.V. M.D. II = Mertvyje duši, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII.
- Goldstein, D. 1983. *A la Russe: A Cookbook of Russian Hospitality*, New York.
- Gončarov, S.A. / Gol'denberg, A.Ch. 1995. "Pavel Čičikov: sud'ba geroja v legendarno-mifologičeskoj retrospektive", *Imja – sjužet – mif*, SPb., 64-86.
- Gončarov, S.A. 1993, "Son – duša, ljubov' sem'ja, mužskoe – ženskoe v ran-nem tvorčestve Gogolja", S.A. Gončarov (Hg.), *Gogolevskij sbornik*, SPb., 4-41.
- Grass, K. 1907. *Die russischen Sekten*. Erster Band. Die Chlysten, Leipzig.
- Grass, K. 1914. *Die russischen Sekten*. Zweiter Band. Die Weißen Tauben oder die Skopzen, Leipzig.
- Guardini, R. 1935. *Christliches Bewußtsein. Versuche über Pascal*, Leipzig.
- Gurevič, A.Ja. 1981. *Problemy srednevekovoj kul'tury*, M.
- Hansen-Löve, A.
 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
 1983. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne", Schmid, W./ Stempel, W.-D. (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 11, 1983, 291-360.
 1984. "Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung", Grübel, R. (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij Rasskaz*, Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert, Utrecht, 1-45.
 1985a. "Metamorphosen der 'truba' in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs", *Velimir Chlebnikov*, Holthusen, J. (Hg.) et al., München, 71-105.
 1985b. "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie Veleimir Chlebnikovs", Nilsson, N.A. (Hg.), *Velimir Chlebnikov, A Stockholm Symposium* April 24, 1983, Stockholm, 27-88.
 1986. "Der 'Welt-Schädel' in der Mythopoesie V.Chlebnikovs", Weststejn, W. (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*. Amsterdam Symposium in the Centenary of Velimir Chlebnikov, Amsterdam, 129-186.
 1987. "Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus", *Poetica*, Band 19, Heft 1-2, 88-133.

1988. "Velimir Chlebnikovs Onomatopoeik. Name und Anagramm", Lachmann, R. / Smirnov, I.P. (Hg.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen, Wiener Slawistischer Almanach*, 21, 135-224.
- 1989a. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien.
- 1989b. "Entfaltung. Realisierung", Flaker, A. (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 188-211.
1990. "Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus", *AvantGarde, Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
1991. "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne" *Poetica*, 23. Bd., Heft 1-2, 166-216.
1992. "Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*", 1. Teil, *Russian Literature*, XXXI, 491-544.
1993. "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", R. Grübel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam - Atlanta, 231-325.
- 1994a. "Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu)", *Poetica*, 26. Bd., H. 3-4, 308-373.
- 1994b. "Vor dem Gesetz", *Interpretationen Frank Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, 146-157.
1995. "Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne", Fieguth, R. (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen, Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, 171-294.
- 1996a. "Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij", *Die Welt der Slaven*, XLI, 299-324.
- 1996b. "Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele", K. Stierle / R. Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform, Poetik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
- 1996d. "Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo *Podrostok*", Markovič./ Schmid, W., *Avtor i tekst*, SPb. 1996.
- 1997a. *Symbolismus. Band II: Mythopoetik*, Wien 1997.
- 1997b. "«Scribo quia absurdum». Die Religionen der russischen Dichter des Absurden", im Druck.
- 1997c. "Entfaltungen der Gewebemetapher. Mandelstam-Texturen", *Der Prokurist*, Nr. 17, im Druck.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band. 6, (Repr.) Berlin-New York 1987.
- Hocke, G.R. 1987. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek.
- Hofmann, W. 1966. *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart.
- Holenstein, E. 1975. *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankf.a.M.
- Ingold, F.Ph. 1981. *Gogol wie er lebt und im Buch steht. Ein enzyklopädischer Entwurf*.
- Ivanov, V. I-III. *Sobranie proizvedenij*, Bruxelles 1971-1979, Bd. III
- Ivanov, V. 1909. "Ty esi", 1907, *Po zvezdam*, Spb. 1909, 425-434.

- Jakobson, R. 1972. "Novejšaja russkaja poëzija", [1921], Stempel, W.D. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band II, München, 18-135.
- Jakobson, R. 1972. "O chudožestvennom realizme", Stempel, W.D. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band II, München, 372-391.
- Jampol'skij, M. 1996. *Demon i labirint (Diagrammy, deformacii, mimesis)*, M.
- Jonas, H. 1934. *Gnosis und spätantiker Geist, Teil I: Die mythologische Gnosis*, Göttingen.
- Jung, C.G., XIV/1-3. *Mysterium coniunctionis*, Gesammelte Werke, Olten und Freiburg.
- Jung, C.G. 1975. *Psychologie und Alchemie*, Studienausgabe bei Walter, Olten und Freiburg.
- Jung, C.G. IX/2. *Aion*, Gesammelte Werke, Olten und Freiburg.
- Kallistus und Ignatius 1955. *Das Herzensgebet. Mystik und Yoga der Ostkirche. Die Centurie der Mönche Kallistus und Ignatius*, München.
- Karlinsky, S. 1976. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Cambridge-London.
- Keil, R.-D. 1985. *Nikolai W. Gogol' in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek.
- Kent, L.J. 1969. *The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij, and its Antecedents*, The Hague / Paris.
- Kierkegaard, S. [1850] 1986. *Einübung im Christentum*, Köln.
- Kotzinger, S. 1992. "Vozvyšennoe u Gogolja: Vlast' ritoriki i vozvyšennoe iskusstvo", *Tradicii i novatorstvo v russkoj klassičeskoj literature (...Gogol'....Dostoevskij....)*, SPb.
- Kovač, A. 1993. "Popriščin, Sofi i Medži. (K semantičkoj rekonstrukcii «Zapisok sumassědšego»)», Gončarov, S.A. (Hg.), *Gogolevskij sbornik*, SPb.
- Kues, Nikolaus von *Philosophisch-theologische Schriften*, Wien 1989², Bd 1
- Lacan, J. 1973. "Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief»", Lacan, J. *Schriften I*, Frankf.a.M., 7-40.
- Lachmann, R. 1982. "Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation", Lachmann, R. (Hg.), *Dialogizität*, München, 29-50
- Lachmann, R. 1987. Einleitung zur deutschen Ausgabe *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankf.a.M.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankf.a.M.
- Lahusen, Th. 1982. *Autour de l'homme nouveau. Allocution et société en Russie au XIXe siècle*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 9.
- Land, H. 1986. *Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankf.a.M.
- Langer, G. 1991. "Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk", *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1, 143-173.
- Leblanc, R.D. 1988. "Satisfying Khlestakov's Appetite: The Semiotics of Eating in *The Inspector General*", in: *Slavic Review*, 47, 483-498
- Lermontov, *Geroj našego vremeni, Sobranie sočinenij*, Band IV, M. 1958.
- Lossky, V. 1961. *Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche*, Graz-Wien-Köln.

- Lotman, Ju.M. 1970, "Iz nabljudenij nad strukturnym principam rannego tvorčestva Gogolja", *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, XV.
- Lotman, Ju.M. 1988. *V škole poëtičeskogo slova. Puškin, Lermontov, Gogol'*, M.
- Lotman, Ju.M. 1992. "Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja", *Izbrannye stat'i*, I, Tallin, 413-447.
- Luhmann, N., Fuchs, P. 1992. *Reden und Schweigen*, Frankf.a.M.
- Lyotard, J.-F. 1989a. *Das Inhumane*. Eine Plauderei über die Zeit, Wien.
- Lyotard, J.-F. 1989b. "Das Interesse des Erhabenen", Pries, Ch. (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, 91-118.
- Maguire, R.A. 1974. *Gogol from the Twentieth Century*, Eleven Essays, Princeton.
- Maguire, R.A. 1990. "Gogol and the Legacy of Pseudo-Dionysius", *Russianness; an examination of Russia and the West*, Ann Arbor.
- Mann, Ju. [1978] 1988. *Poëtika Gogolja*, M.
- Meister Eckehart [1963] 1979. *Deutsche Predigten und Traktate*, München.
- Mel'nikov, P.I. VI, 1909. *Polnoe sobranie sočinenij*, Izd. 2-e, SPb., Band IV.
- Merežkovskij, D.S. 1906. *Gogol' i čort*, M.
- Mereschkowskij, D. 1963. *Gogol' und der Teufel*, Hbg.-München.
- Mereschkowski, D. 1972. "Gogol'. Tvorčestvo, žizn' i religija", *Izbrannye stat'i. Simvolizm, Gogol', Lermontov*, Reprint München, 165-286.
- MNMI = *Mify narodov mira*, Band I, M. 1981.
- Mukaťovský, J. 1970. *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankf.a.M.
- Nabokov, V. 1944. *Nikolai Gogol*, New York.
- Neuhäuser, R. 1985. "Das «Biedermeier» (Realidealismus) in der russischen Lyrik der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts", *Wiener Slawistischer Almanach*, 15, 35-73.
- Odoevskijs, V.F. 1974. "Opyt teorii izjaščnych iskusstv s osobennym primeneniem onoj k muzyke", *Russkie èstetičeskije traktaty pervoj tret'i XIX veka*, tom vtoroj, M., 156-171.
- Onasch, K. 1961. *Ikonen*, Berlin-Gütersloh.
- Pascal, B. 1937. *Über die Religion und über einige andere Gegenstände (Pensées)*, Berlin.
- Podoroga, V. 1995. *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju*, M.
- Popkin, C. 1993. *The Pragmatics of Insignificance*. Chekhov, Zoshchenko, Gogol, Stanford.
- Poulet, G. 1985. *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*, Frankf.a.M.-Berlin-Wien.
- Pries, Ch. [Hg.], 1989. *Das Erhabene*. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim, 33-54.
- Puškin, A.S. II = *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, M. 1962ff.
- Rabelais, F. 1911. *Gargantua und Pantagruel*, 2. Bde, München.
- Rancour-Laferrrière, D. 1982. *Out from under Gogol's Overcoat. A Psychoanalytic Study*, Ann Arbor.
- Ranke-Graves, R. v. 1968. *Griechische Mythologie*, Bd. I, Reinbek.
- Ranke-Graves, R.v. 1985. *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, Reinbek.

- Ranniku, K. 1996. "K probleme poëtiki «Vybrannyh mest iz perepiski s druž'jami» N.V. Gogolja", *Russkaja filologija*, Tartu, 7, 113-119.
- Robinson, A.N. 1974. *Bor'ba idej v russkoj literature XVII veka*, M.
- Rotman, B. [1987] 1993, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford.
- Rudolph, K. 1980. *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Göttingen.
- Schenck, E.v. 1939. *E.T.A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen*, Berlin.
- Schlegel, F. 1967. *Kritische Ausgabe seiner Werke*, Band II, München-Wien-Zürich.
- Schmid, W. 1991. *Puškina Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München.
- Schmid, W. 1992. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankf.a.M. etc.
- Shapiro 1993. *Nikolai Gogol and the baroque cultural heritage*, Pennsylvania.
- Sloterdijk, P. / Macho, Th. (Hg.) 1991. *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München-Zürich.
- Smirnov, I.P., Döring-Smirnov, J.R. 1980. "Realizm: diachroničeskij podchod", *Russian literature*, VII, 1-39.
- Smirnov, I.P. 1977. *Chudožestvennyj smysl i évoljucija chudožestvennyh sistem*, M.
- Smirnov, I.P. 1994. *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do naših dnei*, M.
- Spiecker, S. 1994. "Gogol's *Via negationis*: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in *Arabeski*", *Wiener Slawistischer Almanach*, 34, 115-142.
- Sterne, L. 1962. *Leben und Meinungen des Tristram Shandy*, Frankf.a.M.
- Šestov, L. 1934. *Kirkegard i ékzistencial'naja filosofija* (dt. Übers. *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, Graz 1949), Paris.
- Šestov, L. 1935. "Kirkegard i Dostoevskij", *Put'*, 48.
- Šklovskij, V. 1925. *Pjat' čelovk znakomyh*, M.
- Šklovskij, V. 1969. "Iskusstvo kak priem", Striedter, J. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, München, Bd. I.
- Terc, A., 1975a. *V teni Gogolja*, London.
- Terc, A. 1975b. *Progulki s Puškinym*, London.
- Theill-Wunder, H. 1970. *Die archaische Verborgenheit. Die philosophischen Wurzeln der negativen Theologie*, München.
- Toporov, V.N. 1991. "Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik", *Poetica*, 13, 1-63.
- Toporov, V.N. 1995. "Vešč' v antropologičeskoj perspektive (apologija Pljuškina)", *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*, M., 7-111.
- Tot, Č. 1994. "Na puti k samoopisyvajuščemu tekstu. Signal'nye simvol'y v povesti «Šinel'» Gogolja", Budapest, im Druck.
- Tugendhat, E. 1970. "Das Sein und das Nichts", *Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag*, Frankf.a.M., 132-161.
- Tynjanov, Ju. 1922. "Iljustracii", *Kniga i revoljucija*, 6.

- Tynjanov, Ju. 1969. "Dostoevskij i Gogol'", *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, München.
- Uspenskij, B.A. 1992. "Raskol i kul'turnyj konflikt XVII veka", *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana*, Tartu, 90-129.
- Vajskopf, M. 1978. "Poëtika peterburgskich povestej Gogolja (Priemy ob"ektivizacii i gipostazirovanija)", *Slavica Hierosolymitana*, 3, 8-64.
- Vajskopf, M. 1993a. *Sjužet Gogolja*, M.
- Vajskopf, M. 1993b. "Gogol' i masonskaja literatura", Gončarov, S.A. (Hg.), *Gogolevskij sbornik*, SPb., 123-135.
- Villwock, J. "Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*", Pries, Ch.[Hg.] *Das Erhabene, Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, 33-54.
- Vinogradov, V. 1921. "Sjužet i kompozicija povesti «Nos»", *Načala* I, 82-106.
- Vinogradov, V. 1926. *Etjudy o stile Gogolja*, L.
- Widmer, P. 1990. *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankf.a.M.
- Woodward, J.M. 1979. "The Symbolic Logic of Gogol's *The Nose*", *Russian Literature*, VII, 537-564.
- Zelinsky, B. 1975. *Die russische Romantik*, Köln-Wien.
- Zholkovsky, A. 1994. *Text counter Text. Rereadings in Russian Literary History*, Stanford, 17-34.
- Žižek, S. 1992. *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und Philosophie des deutschen Idealismus*, Wien-Berlin.