

Zwischen Satire und Grotoske : die Rolle der literarischen Phantastik in Gogols Revisor und in den Toten Seelen

Autor(en): **Peters, Jochen-Ulrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 35: **Das Grotoske = Le grotosque = The grotosque**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006380>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jochen-Ulrich Peters

Zwischen Satire und Groteske

Die Rolle der literarischen Phantastik in Gogols *Revisor* und in den *Toten Seelen*

Vor allem das Spätwerk Gogols ist innerhalb und ausserhalb Russlands ausserordentlich kontrovers interpretiert und beurteilt worden. Während sowohl im 19. Jahrhundert als auch in der sowjetischen Literaturwissenschaft in erster Linie der kritische Bezug zur zeitgenössischen russischen Realität herausgestellt wurde, sind seit den Arbeiten der russischen Symbolisten und Formalisten ungleich stärker die grotesken und absurden Elemente in den Mittelpunkt gerückt worden, durch die tatsächlich Gogols Texte bereits auf die Prosa von Kafka bzw. das absurde Drama von Mrožek oder Ionesco vorausweisen.¹ Vor allem in Gogols vielleicht berühmtester Erzählung *Die Nase* aus dem Jahr 1836 schien sich die knappe Handlung so sehr in ein unüberschaubares "Labyrinth von Verkettungen" aufzulösen,² dass sich die Erzählung am ehesten als Sujet-Groteske klassifizieren liess, zumal Gogol selbst am Ende den komisch-ironischen Erzähler die folgende Feststellung treffen lässt:

"Nein, das verstehe ich überhaupt nicht, ich verstehe es ganz und gar nicht! [...] Und trotzdem, wenn man darüber nachdenkt, so ist an alledem wahrhaftig etwas dran."³

1 Vgl. dazu vor allem Robert Maguire (Hrsg.), *Gogol From the Twentieth Century*, Eleven Essays, Princeton, 1974.

2 Vgl. diese Formulierung bei Victor Erlich, *Gogol*, New Haven, 1969, S. 57. Eine gute Übersicht über die verschiedenen Interpretationsansätze bietet Dorothea Trottenberg in ihrem Nachwort zu der von ihr herausgegebenen zweisprachigen Ausgabe: Nikolaj Gogol, *Die Nase*, Stuttgart, 1997, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 9628, S. 85-99.

3 Nikolaj Gogol, *Die Nase*, Stuttgart, 1997, S. 77.

Obgleich auch für die ebenfalls 1836 erschienene Komödie *Der Revisor* und die sechs Jahre später erschienenen *Toten Seelen* bis heute keine in sich schlüssigen Interpretationen vorliegen, ist in beiden Fällen die komisch-groteske Darstellung der Welt nicht so extrem auf die Spitze getrieben, dass sie jede Deutung von vornherein ausschliesst oder problematisch werden lässt. In beiden Texten scheint vielmehr das Satirische und das Groteske auf so komplexe Weise miteinander verknüpft zu sein, dass dem Leser bzw. Zuschauer ein abschreckendes Bild einer sinnentleerten bzw. seelenlosen Welt vermittelt wird. Dass es Gogol dabei sowohl in der Komödie als auch im Roman gelingt, die "pošlost' pošlogo človeka", die Banalität des banalen Menschen",⁴ zu vermitteln, erklärt sich m. E. daraus, dass in beiden Fällen eine phantastische Welt entworfen wird, die zwar, wie die Karikatur in der bildenden Kunst, immer wieder auf die zeitgenössische russische Realität verweist, aber gleichzeitig weit über diese hinausreicht und nicht mit dieser zu verrechnen ist.

Im Anschluss an die Überlegungen von Marion Wunsch zur *Fantastischen Literatur der frühen Moderne* liesse sich insofern schon für Gogols Texte behaupten: "Zwei konkurrierende Erklärungsangebote, das eine vom wissenskonformen, das andere vom nichtwissenskonformen Typus, können im Text entweder in derselben Figur vereint oder auf verschiedene Figuren verteilt, entweder simultan oder sukzessiv angeboten auftreten. Im Regelfall sind beide wohl kaum gleichwertige Erklärungsangebote, sondern eines wird mehr oder weniger stark dominieren."⁵ Der phantastische Text vermittelt also in der Regel eine höchst ambivalente, nicht genauer zu fixierende und rational zu begründende ästhetische Erfahrung, wobei es nur zu oft dem Leser

4 Vgl. diese, ursprünglich von Puškin auf Gogols "Revizor" bezogene, Formel in: Nikolaj Vasil'evi Gogol, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 7, Moskau 1952, S. 440.

5 Marianne Wunsch, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne* (1890-1930), München 1991, S. 49.

überlassen bleibt, wie er mit dieser Grenzüberschreitung der Fiktion umgeht. Das, was dem einen Leser durchaus noch als glaubwürdig und plausibel erscheinen mag, wird von dem anderen bereits als nichtrealitätskompatibel, also als phantastisch empfunden, sofern er der Kunst und Literatur nicht von vornherein ein hohes Mass an Imagination und ästhetischer Autonomie zugesteht, die das Phantastische zumindest ansatzweise ja immer schon impliziert. In jedem Falle besteht aber die Welt der Fiktion aus zwei miteinander konkurrierenden Textwelten, deren erste als in der Realität mögliche, deren zweite demgegenüber als nicht mögliche erscheint. Denn nur unter dieser Bedingung lässt sich das Phantastische, als eine höchst ambivalente Darstellung und Sichtweise der Welt, vom Wunderbaren des Märchens und vom Unheimlichen der Grotteske abgrenzen.⁶

Im Hinblick auf Gogols *Revizor* und seine kontroverse Rezeptionsgeschichte ist zunächst einmal festzuhalten, dass die ersten Zuschauer, zu denen auch der Zar Nikolaj I persönlich gehörte, die phantastische, über die Schilderung des zeitgenössischen Russland hinausreichende Dimension des Stücks noch kaum erfasst haben.⁷ Dies ist umso erstaunlicher, als Zeit und Ort der Komödie nicht genauer zu fixieren sind und die Monologe und Dialoge der Figuren so stark stilisiert und komisch-absurd verfremdet sind, dass wir heute vor allem das Automatenhafte bzw. Marionettenhafte ihrer Reden und Handlungen empfinden und hervorheben.⁸ Diese, das gesamte Stück prägende, surrealistische Tendenz hat den Re-

6 Die systematische Abgrenzung der literarischen Phantastik gegenüber dem Märchen und der Grotteske wird insb. von Tsvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970 vorgenommen. Eine umfassende Konzeptualisierung phantastischer Texte bietet neuerdings Renate Lachmann, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, FfM., 2002.

7 Eine gute Darstellung der höchst kontroversen Rezeptionsgeschichte des "Revizor" bietet: Jurij Mann, *V poiskach živoj duši. "Mertvye duši". Pisatel', Kritika, Čitatel'*, Moskau 1984.

8 Eine plausible Deutung des "Revizor" als komische Grotteske bietet: Jurij Mann, *Komedija Gogolja "Revizor"*, Moskau, 1966.

gisseur Vsevolod Mejerchold so stark beeindruckt, dass er in der sogenannten "Stummen Szene", mit der die Komödie abschliesst, die Schauspieler durch leblose Puppen ersetzen liess. Auf diese Weise sollte dem Zuschauer das frühere Lachen ausgetrieben werden, indem er endgültig mit einer Welt der Erstarrung und des Schreckens konfrontiert wurde, die weit über die begrenzte Welt der russischen Provinz hinausweist. Denn der zweite, wahre Revisor sollte ja längst nicht nur die korrupten und unfähigen russischen Provinzbeamten entlarven, sondern auch die scheinbar ganz unschuldigen Zuschauer aus ihrer selbstzufriedenen Lethargie reissen und sie zum Nachdenken über ihr eigenes verfehltes Leben veranlassen.

Aber auch gleich zu Beginn des Stücks ist der Dialog der Figuren auf so knappe Feststellungen, Fragen und Ausrufe beschränkt, dass wir sie zumindest heute kaum mehr mit tatsächlichen russischen Provinzbeamten verwechseln, auch wenn wir sie deshalb durchaus nicht als grotesk überzeichnete Typen betrachten müssen, wenn es heisst:

STADTHAUPTMANN. Ich habe Sie hergebeten, meine Herren, um Ihnen eine äusserst unerfreuliche Mitteilung zu machen: Ein Revisor kommt in unsere Stadt.

AMMOS FJODOROWITSCH. Ein Revisor?

ARTEMIJ FILIPOWITSCH. Ein Revisor?

STADTHAUPTMANN. Ja, ein Revisor aus Petersburg. Inkognito. Und in geheimer Mission.

AMMOS FJODOROWITSCH. Eine schöne Bescherung!

ARTEMIJ FILIPOWITSCH. Das hat uns gerade noch gefehlt!

LUKA LUKITSCH. Mein Gott! Und auch noch in geheimer Mission!

STADTHAUPTMANN. Als ob ich es geahnt hätte: Die ganze Nacht habe ich von zwei ungewöhnlichen Ratten geträumt. Solche Tiere habe ich wahrhaftig noch nie gesehen: ganz schwarz und riesig gross. Sie waren plötzlich da, schnupperten herum und verschwanden wieder. Jetzt aber lese ich Ihnen den Brief vor, den mir Andrej Iwanowitsch Tschmychow geschickt hat. Sie kennen ihn doch, Artemij Filipowitsch. Er schreibt: "Lieber Freund, Gevatter und Wohltäter (*halblaut vor sich hinmurmelnd, überfliegt er die Zeilen*) ... und Dich unterrichten". Ah, hier ist es: "Im übrigen be-

eile ich mich, Dich davon zu unterrichten, dass ein Beamter mit dem Auftrag unterwegs ist, das ganze Gouvernement und besonders unseren Kreis zu inspizieren (*hebt gewichtig den Zeigefinger*). Ich habe das aus sehr zuverlässiger Quelle.”⁹

Vor allem durch den seltsamen Hinweis auf den Traum des Stadthauptmanns von den beiden schwarzen und riesig grossen Ratten, der später niemals wieder aufgegriffen wird, wird schon in der ersten Szene die Hiobsbotschaft über die Ankunft des vermeintlichen Revisors in ein mysteriös-geheimnisvolles Licht getaucht und die allgemeine Angst vor der Entlarvung und Bestrafung gesteigert. Denn eben dadurch, dass alle Figuren von vornherein auf ihre Furcht vor der Obrigkeit fixiert sind, kann es ja überhaupt passieren, dass sie Chlestakov, einen ganz unbekanntem und unbedeutenden geschwätzigem jungen Mann, der in einem Gasthaus schon zwei Wochen seine Rechnung schuldig geblieben ist, für den vermeintlichen Revisor halten, der dem Stadthauptmann von einem ebenfalls nicht näher konkretisierten Bekannten angekündigt worden ist. Das eigentlich Reizvolle und Originelle von Gogols Komödie besteht nun aber gerade darin, dass dieser vermeintliche Revisor keineswegs als gerissener Betrüger agiert, der die verängstigten Beamten nach allen Regeln der Kunst einzuschüchtern und für seine Zwecke auszunutzen versucht. Vielmehr soll er – wie Gogol in einer längeren Bühnenanweisung ausdrücklich betont – “zusammenhanglos” und “ohne jede Überlegung” sprechen, da er gar nicht in der Lage sei, “seine Aufmerksamkeit längere Zeit auf irgendeinen Gedanken zu konzentrieren.”¹⁰ So kommt es im 2. Akt zu dem folgenden ersten Dialog zwischen dem verunsicherten Stadthauptmann und dem mindestens ebenso verängstigten Pseudo-Revisor, nachdem sich beide Figuren, wie es ausdrücklich heisst, “eine Zeitlang

9 Hier und im Folgenden zitiert nach: Nikolaj Gogol, *Der Revizor*. Übersetzt und herausgegeben von Bodo Zelinsky, Reclam Universal Bibliothek Nr. 837, Stuttgart, S. 8.

10 Gogol, *Der Revizor*, a.a.O., S. 8.

starr angesehen" haben, womit sich die spätere "Stumme Szene" bereits ankündigt:

Chlestakow, Stadthauptmann und Dobtschinskij. Der Stadthauptmann tritt ein und bleibt stehen. Die Augen weit aufgerissen, blicken Chlestakow und der Stadthauptmann einander eine Zeitlang starr an.

STADTHAUPTMANN (hat sich etwas gefasst und legt die Hände an die Hosennaht). Ich wünsche einen guten Tag.

CHLESTAKOW (verbeugt sich). Ich habe die Ehre ...

STADTHAUPTMANN. Verzeihen sie.

CHLESTAKOW. Keine Ursache

STADTHAUPTMANN. Als Oberhaupt dieser Stadt halte ich es für meine Pflicht, mich darum zu kümmern, dass die Durchreisenden und alle Personen von Stand keinerlei Unannehmlichkeiten ...

CHLESTAKOW (zunächst stammelnd, dann aber immer lauter). Was soll ich denn machen? ... Es ist nicht meine Schuld ... Ich werde bestimmt bezahlen ... Man schickt mir Geld von unserem Gut. (Bobtschinskij schaut durch die Tür.) Schuld hat doch er. Er lässt mir Rindfleisch servieren, das so zäh ist wie Leder, und die Suppe, weiss der Teufel, was er da hineingekippt hat. Ich musste sie aus dem Fenster schütten. Schon seit Tagen lässt er mich hungern. Und dann der Tee: Er stinkt nach Fisch und nicht nach Tee. Wofür soll ich ... Das wäre ja noch schöner!

STADTHAUPTMANN (ingeschüchtert). Verzeihen Sie, ich kann wirklich nichts dafür. Bei uns auf dem Markt ist das Rindfleisch immer gut. Kaufleute aus Cholmogor bringen es, ehrliche, anständige Leute. Ich habe keine Ahnung, woher er solches Fleisch hat. Doch wenn etwas nicht so ist, wie ... Erlauben Sie mir, Ihnen eine andere Unterkunft vorzuschlagen.

CHLESTAKOW. Nein, das will ich nicht. Ich weiss, was das heissen soll, eine andere Unterkunft: das Gefängnis. Woher nehmen Sie das Recht? Wie unterstehen Sie sich? ... Ich ... Ich bin Beamter in Petersburg. (Stolz) Ich, ich, ich ...¹¹

Obwohl auch in dieser Szene vor allem die Komik dazu beiträgt, dass wir weder den Stadthauptmann noch den mindestens ebenso ängstlichen und eingeschüchterten Chlestakov mit realen Vorbildern aus der russischen Wirk-

¹¹ *Ebd.*, S. 37f.

lichkeit verwechseln, sondern sie eher für reduzierte Kunstfiguren halten, liegt auch über dieser Szene wieder eine phantastische Aura. Selbst in der tiefsten russischen Provinz würde sich wohl kaum ein so raffinierter, auf Betrügereien und Bestechungen geradezu spezialisierter Stadthauptmann von einem so naiven und unbedarften jungen Mann hinter das Licht führen lassen, auch wenn sich dieser auf einen namentlich ausdrücklich nicht genannten Minister beruft. So wirken auch in dieser Szene die Figuren zugleich realistisch und surrealistisch, womit sich schon in ihr das tragikomische Ende der fatalen Verwechslung ankündigt: Chlestakov gelingt es gerade noch rechtzeitig, die Provinzstadt zu verlassen, während der Stadthauptmann und seine Beamten wie vom Donner gerührt auf der Bühne erstarren, als sie durch den Postmeister aus einem aus reiner Neugier geöffneten Privatbrief von Chlestakov dessen wahre Identität erfahren. So werden schliesslich alle zu betrogenen Betrügern, obwohl sich Chlestakov, der Pseudo-Revisor, seiner Rolle und der mit ihr verbundenen Möglichkeiten in zunehmendem Masse bewusst wird.

Die ersten Zuhörer und Zuschauer haben die phantastischen Elemente der Komödie trotz der stereotypen Reden und geradezu zwanghaften Gesten der Figuren noch kaum erfasst. Die Literaturkritiker bemängelten im allgemeinen die einseitig negative Darstellung der russischen Wirklichkeit oder betrachteten, wie der Zar, die Komödie als ein nützliches moralisches Lehrstück, in dem am Ende, durch die Ankündigung eines weiteren Revisors, die bestechlichen Beamten bestraft und die Gerechtigkeit wiederhergestellt werde. Indessen greift eine solche moralisierende, ein "happy end" unterstellende Deutung schon deshalb zu kurz, weil sich der Gendarm, der wie ein *deus ex machina* die Bühne betritt und einen weiteren Revisor ankündigt, auf die lakonische Feststellung beschränkt: "Der auf höchsten Befehl aus Petersburg eingetroffene Beamte bittet sie unverzüglich zu sich. Er ist im Gasthof abgestiegen."¹²

12 *Ebd.*, S. 113.

Auf diese Weise bleibt völlig offen, ob hier wirklich der Vertreter des Zaren der Gerechtigkeit zum Siege verhelfen wird oder ob nicht die Verwechslungskomödie von neuem einsetzt. Eben durch diese völlig überraschende Ankündigung des Beamten aus Petersburg gewinnt aber Gogols Komödie am Ende doch noch eine groteske Dimension. Denn sobald man mit Gerhard Mensching das Groteske als "den völlig abrupten und unerwarteten Wechsel disparater Darstellungsebenen" definiert,¹³ lässt sich erklären, wie erst ganz am Schluss das Realistische und Phantastische ins Groteske bzw. die Komik in Tragik umschlägt, zumal jetzt ausdrücklich auch der Komödienautor und die Zuschauer in das tragikomische Geschehen miteinbezogen werden, wenn der Stadthauptmann voller Erbitterung ausruft:

Ach, ich Idiot! Einen Grünschnabel und Waschlappen habe ich für eine wichtige Persönlichkeit gehalten! Jetzt fährt er vergnügt durchs ganze Land und gibt die Geschichte überall zum besten. Nicht genug, dass ich zum Gespött werde – es findet sich bestimmt ein Federfuchser und Tintenkleckser, der mich zum Helden einer Komödie macht. Was dabei so kränkend ist: Auf Rang und Würden wird keine Rücksicht genommen, und alle werden hämisch lachen und Beifall klatschen. Worüber lacht ihr denn? Ihr lacht über euch selbst! ... Ach, ihr ... (*Er stampft vor Wut mit dem Fuss auf.*)¹⁴

Es ist aber eben diese berühmte Wendung an das Publikum, an der sich der weitreichende satirische und moralische Anspruch der Komödie vielleicht am deutlichsten ablesen lässt. Die bestechlichen und pflichtvergessenen Beamten sollten offenbar wie in einem Zerrspiegel das gesamte Russland repräsentieren, worauf auch schon das der Komödie vorangestellte Motto hindeutet: "Schimpf nicht auf den Spiegel, wenn du in deine Fratze blickst."¹⁵ Deshalb wird aber auch in der gesamten Komödie der Schrecken bzw. die Angst zum beherrschenden Thema, von der der Stadthaupt-

13 Gerhard Mensching, *Das Groteske im modernen Drama*, Bonn 1961, S. 24.

14 Gogol, *Der Revisor*, S. 111.

15 *Ebd.*, S. 5.

mann und seine Beamten ebenso betroffen sind wie Chlestakov, der Pseudo-Revisor, und die beiden Gutsbesitzer Bobčinskij und Dobčinskij. Durch das Verfahren der Verdoppelung bringen aber diese beiden Figuren zugleich das Phantastische der Komödie am stärksten zur Geltung. Als die Frau des Stadthauptmanns am Ende des Stücks Bobčinskij fragt: "Was haben Sie denn zu befürchten? Sie sind doch kein Beamter", erwidert dieser: "Ach, wissen Sie, wenn so ein Würdenträger spricht, bekommt man es einfach mit der Angst zu tun."¹⁶

Mit dieser Replik wird aber das zentrale Thema der Komödie: die alle und jeden ergreifende Angst noch einmal auf den Punkt gebracht. Die Autokratie, die aus der Sicht des Zaren durch die Ankündigung des wahren Revisor zumindest am Schluss des Stücks triumphieren sollte, erweist sich in Wahrheit als eine Angst und Schrecken verbreitende Staats- und Regierungsform, denen Gogol gerade nicht eine glückliche Lösung, sondern, sehr viel abstrakter, die befreiende Wirkung des Lachens entgegenzusetzen versucht. Am Ende eines die eigentliche Komödie ergänzenden und kommentierenden Lesedramas, in dem Gogol bereits auf die Kritik bzw. den falschen Beifall der Zuschauer und Kritiker zu reagieren versucht, heisst es:

Nein, das Lachen ist bedeutender und tiefer, als man denkt, – aber nicht jenes Lachen, das von momentaner Gereiztheit, von galliger, krankhafter Charakterlage erzeugt wird; und auch nicht das flüchtige Lachen, welches zur Unterhaltung und müssigen Zerstreuung dient; – sondern jenes Lachen, das ganz aus der lichten Natur des Menschen entspringt, ihr deshalb entspringt, weil im Grunde dieser Natur seine ewig schlagende Quelle liegt, – jenes Lachen, das seinen Gegenstand vertieft, und alles das klar hervortreten lässt, was sonst unbemerkt durchgeschlüpft wäre, jenes Lachen, ohne dessen durchstrahlende Kraft das Leere und Kleine des Lebens den Menschen so erschrecken würden. Das Verächtliche und Gemeine, woran er gleichmütig jeden Tag vorübergeht, würden ohne dieses Lachen vor ihm nicht in solch furchtbarer, fast monströser Kraft aus dem Boden schiessen, und er würde dann nicht mehr, zusammenzuckend, aufschreien: 'Wirklich, kann

¹⁶ *Ebd.*, S. 48.

es solche Menschen geben?', wo es doch, nach seinem eigenen Geständnis, noch viel schlimmere Leute gibt. Nein, jene haben Unrecht, die da sagen, dass das Lachen empöre. Nur das Düstere empört, das Lachen aber ist hell.¹⁷

Diese höchst idealistische Erwartung, durch das Lachen, das mit Tränen durchmischt sein sollte, den Schrecken und die Furcht vor einer Welt des Scheins und der Sinnlosigkeit gleichsam zu kompensieren, zeigt noch einmal den weitreichenden Anspruch von Gogols, immer wieder phantastische Verfahren und Situationen miteinbeziehender, moralischer Satire. Es sind keineswegs nur die korrupten Beamten oder das sie zugleich produzierende und in Angst und Schrecken versetzende System der russischen Autokratie, die im "Revisor" attackiert und entlarvt werden. Ähnlich wie in den wenige Jahre zuvor erschienenen *Petersburger Novellen* wird vielmehr auch hier noch einmal eine Pseudo-Welt in ihrer Scheinhaftigkeit und Sinnlosigkeit vorgeführt und transparent gemacht, die durch die Komik und Phantastik der Darstellung durchaus über Russland hinausweisen sollte, um auch in sehr anderen Kontexten, ähnlich wie die klassische Tragödie, ihre kathartische Wirkung erfüllen zu können. Zumindest Gogol selbst wollte auch ausserhalb des russischen Reiches lebende Menschen erreichen und sie durch das Mittel der satirischen Groteske und Phantastik der Darstellung zum Nachdenken über ihr eigenes verfehltes Leben veranlassen. Denn nur so schien ihm das Lachen seine humanisierende, den gesamten Menschen verändernde Wirkung zu erfüllen.

Auch Gogols, noch sehr viel komplexerer und enigmatischerer Roman *Die toten Seelen* lässt sich, anders als die "Nase", nicht einfach als Groteske bezeichnen, obwohl vor allem die Schilderung der fünf Gutsbesitzer durch die Hyperbolik der Darstellung noch sehr viel unrealistischer erscheint als die Darstellung der verängstigten Beamten und Gutsbesitzer im

17 Zitiert nach: Nikolaj Gogol, *Gesammelte Werke. Band 3. Dramen*, Stuttgart, 1985, S. 415f.

Revisor. Obgleich Gogol auch in seinem Roman wieder die einseitig-negative Darstellung durch das befreiende Lachen zu kompensieren versucht, ist es hier nicht länger mehr nur das Lachen, das den Leser über den "Sumpf der Kleinigkeiten" erheben soll, der die gesamte Welt der *Toten Seelen* bestimmt. Es sind jetzt vielmehr emphatische lyrisch-pathetische Digressionen, die sich auf die Macht des russischen Wortes, den Reichtum des russischen Geistes und die Zukunftsperspektiven der russischen Nation beziehen, die den komisch-absurden Schilderungen der Gegenwart gegenübergestellt werden. Gleichzeitig spielt aber die Phantastik innerhalb der auf den ersten Blick so realistisch wirkenden Schilderungen eine noch ungleich grössere Rolle als im *Revisor*. Denn da hier die mehr oder weniger komisch-absurden Monologe und Dialoge der Figuren durch die Beschreibungen und Reflexionen des ironischen Erzählers ergänzt und erweitert werden, kommt es, wie Walter Koschmal zeigen konnte, immer wieder zu einer auffälligen "Entgrenzung der Objektwelt".¹⁸ Dabei konzentriert sich auch der Erzähler des Romans nicht auf regelrecht unwahrscheinliche Vorgänge und Ereignisse, sondern auf solche Begebenheiten und Tatbestände, die auf der Grenze zwischen dem Phantastischen und Wahrscheinlichen angesiedelt sind. So wird gleich zu Beginn des Romans die Ankunft des Helden Pavel Ivanovič Cičikov in folgender Weise geschildert:

Durch das Tor eines Gasthofs in der Gouvernementsstadt NN rollte ein ziemlich hübscher gefederter kleiner Wagen, einer wie ihn Junggesellen benutzen: Obersten im Ruhestand, Stabshauptleute, Gutsbesitzer mit etwa hundert Bauernseelen, kurzum alle die, die man Herren mittleren Ranges nennt. In dem Wagen sass ein Herr, keine Schönheit, doch auch nicht von üblem Äusseren, nicht zu dick, nicht zu dünn, man konnte nicht behaupten, er wäre alt, indessen auch nicht, er wäre allzu jung. Seine Ankunft hatte in der Stadt nicht den geringsten Staub aufgewirbelt und war von nichts Besonderem begleitet gewesen; nur zwei russische Bauern, die an der Tür einer Kneipe dem Gasthaus ge-

18 Walter Koschmal, "Modell oder Wirklichkeit? Die Entgrenzung der Objektwelt in Gogols 'Mertvye duši'", in: *Russian Literature* 11 (1982), S. 333-360.

genüberstanden, hatten ein paar Bemerkungen gemacht, die sich übrigens mehr auf die Equipage als auf den darin Sitzenden bezogen. 'Schau mal', hatte der eine zu dem anderen gesagt, 'das ist vielleicht ein Rad! Was meinst du, schafft es das Rad noch bis Moskau, wenn es darauf ankommt, oder schafft es das nicht?' – 'Es schafft es', hatte der andere geantwortet, 'aber bis Kasan, glaube ich, schafft es das wohl nicht?' – 'Bis Kasan schafft es das nicht', hatte der andere geantwortet. – Damit war das Gespräch auch schon beendet gewesen. Ja, und dann, als der Wagen beim Gasthof vorrollte, war da noch ein junger Mann in weissen, sehr engen und kurzen Bein Kleidern aus grobem Leinen vorbeigekommen, in einem Frack, der modern sein sollte und unter dem ein Chemisett zum Vorschein kam, das mit einer Nadel aus Tula in Form eines Bronzepistölkens verziert war. Der junge Mann hatte sich umgedreht, die Equipage betrachtet, sich mit der Hand die Mütze festgehalten, die ihm der Wind fast vom Kopf gerissen hätte, und war seines Weges gegangen.¹⁹

Noch ungleich intensiver und komplexer als in der Eingangsszene des *Revisor* werden auch hier wieder realistische und phantastische Elemente bzw. logische und alogische Aussagen und Erläuterungen miteinander verknüpft. Dies hat aber zur Konsequenz, dass der Held des Romans, dessen Biographie erst im letzten Kapitel geschildert wird, von vornherein ungewöhnlich unbestimmt bleibt. Er ist, zumindest zu Beginn des Romans, vornehmlich ein "Mann ohne Eigenschaften": weder dick noch dünn, weder schön noch hässlich, weder jung noch alt, ein Junggeselle, dessen Beruf ebenfalls nicht genannt wird. So ist es fast verständlich, dass seine Ankunft in der verschlafenen Gouvernementsstadt NN nicht den geringsten Staub aufwirbelt. Später werden allerdings die Gerüchte über den mysteriösen Ankauf der toten Seelen und die angebliche Entführung der Gouverneurstochter die Gemüter umso stärker erregen und die gesamte Stadt aus ihrer Ruhe und Langeweile aufschrecken. Noch seltsamer ist jedoch der Dialog der beiden russischen Bauern über die Reichweite von ičikovs Kutsche: wird sie bzw. ihr Besitzer es bis Kasan' oder Moskau schaffen?

19 Hier und im folgenden zitiert nach: Nikolaj Gogol, *Die toten Seelen. Ein Poem*, Stuttgart, 1993, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 412, S. 7.

Bezeichnenderweise wird auch diese Frage im gesamten Roman niemals direkt beantwortet, da sie im Hinblick auf den Erwerb der "toten Seelen" völlig irrelevant ist. Der Dialog der Bauern scheint vielmehr auf die Unsinnigkeit der Welt vorauszudeuten, die auch später vor allem in den alogisch-phantastischen Reden und Dialogen der Figuren immer wieder zum Ausdruck gebracht wird. Völlig unmotiviert ist aber schliesslich die ausführliche Beschreibung des jungen Mannes mit den engen und kurzen Beinkleidern, die so schlecht zu einem Frack aus grobem Leinen passen. Da später weder die beiden Bauern noch der junge Mann mit seinem ungewöhnlichen Anzug noch einmal erwähnt werden, lässt sich der zwischen Realismus und Phantastik schillernden Eingangsszene nur entnehmen, dass ičikov, der "Mann ohne Eigenschaften", in eine mysteriöse und fremdartige Welt eindringt, die nur sehr bedingt mit der zeitgenössischen russischen Wirklichkeit zu verrechnen ist. Offenbar kam es aber Gogol eben auf diese verfremdende Schilderung einer scheinbar so vertrauten Welt an. Sollte doch der Leser, wie es im siebten Kapitel ausdrücklich heisst, "nicht länger an dem Sumpf der sinnlosen Kleinigkeiten vorübergehen", sondern durch die Phantastik der literarischen Darstellung zu einem "neuen Sehen" im Sinne von Viktor Šklovskij motiviert werden²⁰. Ähnlich wie Flaubert in seinem Roman *Bouvard et Pécuchet* kam es offenbar auch Gogol in erster Linie darauf an, die tödliche Langeweile und Sinnentleertheit des menschlichen Lebens mit den Mitteln der literarischen Phantastik bzw. Grotoske so irritierend wie möglich zu beschreiben, um den Leser gegenüber dieser ihm gleichzeitig bekannten und unbekanntem Welt in Angst und Schrecken zu versetzen.²¹

20 Gogol, *Die toten Seelen*, S. 193. Zu Šklovskijs Konzept der "Verfremdung" der Wahrnehmung vgl. insb. Renate Lachmann, "Die Verfremdung und das Neue Sehen bei Viktor Šklovskij, in: *Poetica* 3 (1970), S. 226-249.

21 Eine gute vergleichende Analyse von Gogols und Flauberts Roman bietet C. von Tschilschke, *Epen des Trivialen. N.V. Gogols "Die toten See-*

Allerdings ist es auch Gogol trotz der langjährigen Arbeit an den *Toten Seelen* nicht gelungen, zu dieser tristen, sinnenleerten Welt ein positives Gegenmodell zu entwerfen, an dem sich die Auferstehung von den Toten hätte ablesen lassen. Zwar wird im letzten Kapitel des Romans die russische Nation, in einer eindrucksvollen Schlussapothese, noch einmal mit einer Trojka verglichen, deren stürmischer Galopp sich nicht aufhalten lasse. Aber nicht umsonst beschränkt sich der Erzähler auf einige eindringliche Fragen, die er selbst nicht zu beantworten weiss, wenn es heisst:

Jagst nicht auch du so, Russland, wie eine schwungvolle Trojka, die man nicht überholen kann? Wie Brodem lodert unter dir der Weg, donnern die Brücken, bleibt alles, aber auch alles zurück. Der Betrachter hält inne, beglückt vom göttlichen Wunder: ist das ein Blitz, der vom Himmel geschleudert wurde? Was bedeutet diese Schauer erregende Bewegung? Und was für eine unbekannte Kraft wohnt diesen Pferden inne, die die Welt noch nicht gesehen hat? Hüh, Pferde, Pferde, was seid ihr für Pferde! Sitzt der Sturm in euren Mähnen? Glühen feine Ohren in jeder eurer Adern? Hört ihr vom Kutschbock das bekannte Lied, dann spannt ihr einträchtig und alle zugleich eure eherne Brust an und werdet, kaum mit den Hufen die Erde berührend, zu einer einzigen langgezogenen Linie, die durch die Luft fliegt und dahinjagt – ganz von Gott beseelt! ... Russland, wohin jagst du, gib Antwort? Es gibt keine Antwort. In wunderbaren Tönen erklingt das Glöckchen; es donnert die in Stücke gerissene Luft, sie wird zum Wind; es fliegt alles vorbei, was es auf Erden gibt, und mit scheelem Blick treten die anderen Völker und Staaten beiseite und machen ihm Platz.²²

Auf diese Weise endet der Roman ähnlich unbestimmt, wie er begonnen hat. Die Frage, ob ičikovs Trojka es wohl bis Kazan' oder Moskau schaffen werde, wird wieder aufgegriffen und ins Symbolische überhöht. Aber eine klare Antwort auf die Frage nach der Richtung und dem Ende der stürmischen Bewegung bleibt auch am Schluss des Romans dem Leser vorenthalten. Die Auferstehung der toten Seelen liess sich zwar durch knappe Hinweise in den lyrisch-pathetischen

len" und G. Flauberts "Bouvard et Pécuchet". Ein struktureller und thematischer Vergleich, Heidelberg 1996.

²² Gogol, *Die toten Seelen*, a.a.O., S. 366.

Digressionen andeuten, nicht aber im einzelnen mehr darstellen, sofern der Roman seine abschreckende Wirkung behalten sollte, die ihn mit dem *Revisor* verbindet.

So liesse sich, im Hinblick auf die *Toten Seelen*, am ehesten von einer phantastischen Satire sprechen, die sich zwar durchaus auf das zeitgenössische Russland bezieht, aber gleichzeitig weit über diese hinausreicht²³. In ihr wird die Nichtigkeit und die Gottverlassenheit des modernen Menschen zum umfassenden Thema gemacht, obwohl Gogol gerade von Russland die Rettung der gesamten Menschheit erhoffte, die indessen erst von Dostoevskij im *Idiot* und in den *Brüdern Karamazow* zur literarischen Darstellung gebracht wird. Dazu war es allerdings notwendig, die Phantastik und Grotteske, die in Dostoevskijs Frühwerk noch eine so zentrale Rolle spielt, immer stärker zurücktreten zu lassen. Denn die Idee des „absolut guten Menschen“, die Dostoevskij vor allem im *Idiot* Gogols *Toten Seelen* gegenüberstellt, verlangte eine Schreibweise, in der die Polyphonie der Darstellung und die detaillierte Psychologisierung der Figuren die phantastisch-grotteske Personendarstellung immer stärker zurückdrängt. Ičikov, der „Mann ohne Eigenschaften“, wird von Dostoevskij durch den Fürsten Myškin ersetzt, der durch seine alle faszinierende Güte und Empathie und seine absolut kompromisslose Ethik den Realitäten des Lebens konfrontiert wird und diese eben dadurch radikal in Frage stellt.

Gleichwohl ist Dostoevskij nicht nur in seinem Frühwerk so stark von Gogol und E.T.A. Hoffmann beeinflusst gewesen, dass er auch seine eigene Schreibart immer wieder als „phantastischen Realismus“ bezeichnet hat, um jeder simplifizierenden Deutung seiner Romane als möglichst getreue Abbildung der bestehenden Wirklichkeit auch terminologisch

23 Eine ausführliche Begründung der Gattungsbezeichnung „phantastische Satire“, im Gegensatz zu anderen Klassifizierungen, habe ich in meiner Monographie *Tendenz und Verfremdung. Studien zum Funktionswandel des russischen satirischen Romans im 19. und 20. Jahrhundert*, Bern, 2000, S. 65-100, zu geben versucht.

entgegenzutreten. Allerdings sind in den späteren Romanen und Erzählungen Dostoevskijs die Figuren so stark psychologisiert und ihre Handlungen und Verhaltensweisen so viel konsequenter motiviert, dass sie sich durchaus in die seit den späten 1840er Jahren auch in Russland dominierende realistische Stilformation einfügen. Erst in der Literatur und Literaturkritik des Fin de siècle und des russischen Symbolismus wird die phantastisch-groteske Dimension von Gogols Texten wieder deutlicher erkannt und herausgestellt und der traditionellen gesellschaftsbezogenen Lektüre und Deutung seiner Werke konfrontiert.

Abstract

Existing interpretations of Gogol's comedy "The Revisor" and his novel "Dead Souls" differ considerably, as the relation between the texts and the non-literary reality is hard to determine. By using various passages this paper tries to elucidate the fantastical dimensions of both texts. It is aimed in particular towards an analysis of the esthetical experience and response of the reader. This can be defined as an unusual and very ambivalent view of the world and is often associated with the concept of alienation (Shklovsky, Brecht). Finally the grotesque style of Gogol is being confronted with the fantastical realism of Dostoyevsky, whose novels can be seen as both a continuation and antitext of Gogol's experimental prose.

