

DANIEL SYROVY

E. T. A. Hoffmann und Nikolaj Gogol Eine Neuorientierung

1.

Obwohl die Aufmerksamkeit, die das Verhältnis zwischen Nikolaj Gogol¹ und E. T. A. Hoffmann von der Wissenschaft erfahren hat, letztlich auf einen Gemeinplatz der Literaturgeschichtsschreibung zurückgeht – nämlich auf die Abhängigkeit wenigstens des frühen Gogol von der deutschen Romantik –, ist die eigentliche Forschungslage bestenfalls verworren. Das Prinzip vom direkten Einfluß des Deutschen auf den Russen, wie er traditionell postuliert wurde, ist zwar größtenteils überwunden, aber nur unsystematisch durch eine motivgeschichtliche Tendenz ersetzt, die sich nach wie vor an der Rhetorik einer zielgerichteten Beeinflussung orientiert.² Zudem wurde, wie noch zu sehen sein wird, durch die partielle Übernahme eines Konzeptes vom letztlich überwundenen Einfluß (Stender-Petersen 1922; Gorlin 1933³) oft ein zeitlicher Schlußstrich bei der Erzählung *Nos* (1836) gezogen, die Ingham (1974, 174) ausdrücklich als »the last story which concerns us« bezeichnet. Ein Teil der frühen Produktion Gogol's wurde lange wegen ihrer scheinbar ausschließlichen Abhängigkeit von der ukrainischen Volksliteratur von den Untersuchungen ausgeklammert (etwa *Vij*; vgl. Krys 2009, 244); und schließlich stellt sich auch die Frage, inwiefern man den Namen *Hoffmann* als Chiffre für Tendenzen der deutschen Romantik im Allgemeinen zu verstehen hat. Meist wird sein Gesamtwerk, dem zeitgenössischen Wort vom *Gespenster-Hoffmann* entsprechend, auf eine Handvoll ungenauer Motive reduziert, was zum Teil auch auf die eigenwillige frühe Rezeption zurückgehen mag.

In der Folge soll der Versuch angestellt werden, einige Prinzipien für eine systematische komparatistische Methodik zu skizzieren, und mittels ausgewählter Beispiele für eine Neubewertung des Verhältnisses der beiden Autoren zu plädieren.

Die allgemeine Bedeutung vor allem der ästhetischen Theorien der deutschen Romantik für Gogol ist wohl unbestritten und u.a. bei Rosemarie K. Jenness (1995) ausführlich dargestellt.⁴ Was die konkrete literarische Produktion angeht, wird die Verbindung

1 Das Weichheitszeichen des Namens Gogol' wird in der Folge aus Gründen der Lesbarkeit, sowie der Konvention im Deutschen entsprechend, weggelassen.

2 Meist handelt es sich dabei um einen eher punktuellen Vergleich von Motiven und Textstellen, der sich (wenngleich dort i. d. R. wertend und ausschließlich) von Anfang an in der Forschung findet, ergänzt durch bisweilen sehr allgemeine Interpretationszüge, vgl. etwa die psychoanalytische Lesart von Krys (2009).

3 Die Idee findet sich etwa zur selben Zeit bei V. V. Vinogradov, wie folgende Paraphrase signalisiert: »Gogol uses Thomas de Quincey [...] to move from the German romantic tradition toward the realism of the French *roman furieux*« (Meyer 2000, 62); Meyer selbst verwendet das selbe Schema als Grundlage: »we may wonder [...] if Gogol had quite abandoned Hoffmann's supernatural world« (ibid.).

4 Im Speziellen auch die Bedeutung Hoffmanns, dessen *Serapions-Brüder* sie als Verteidigung des

zumindest für Gogols frühe Schaffensperiode (etwa 1829–1835) generell betont; neben dem einflußreichen Aufsatz Adolf Stender-Petersens von 1922⁵ sei noch stellvertretend Mirsky (1999, 156) genannt, der ebenso Tieck und Hoffmann hervorstreicht; Passage (1963, 140–45) skizziert die vielfältigen Bezüge Gogols zur deutschen Romantik, und selbst der sonst so streitbare Nabokov (1961, 9) erkennt die Verbindung als Faktum an.⁶

Will man allerdings das Verhältnis auf Hoffmann einengen, beginnt die Schwierigkeit bereits bei einer historisch fundierten Aussage über Hoffmann in Rußland. Die eigentliche europäische Hoffmann-Rezeption im großen Stil beginnt spät (vgl. Teichmann 1961; Passage 1973; Ingham 1974; Klein 2000). Erst 1824 (und somit nach dem Tod des Autors) erscheint eine englische Übersetzung der *Elixiere des Teufels*,⁷ in den folgenden Jahren einzelne Erzählungen in englischsprachigen Anthologien, darunter *Der goldene Topf* in Thomas Carlyles *German Romances: Specimens of its Chief Authors* (Edinburgh, 1827). Im selben Jahr publiziert Walter Scott in der *Foreign Quarterly Review* (No.1, July 1827) einen abschätzigen Aufsatz mit dem Titel *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman* [sic]. Darin argumentiert Scott für Zurückhaltung, was das Übernatürliche in der Dichtung angehe, denn

the marvellous, more than any other attribute of fictitious narrative, loses its effect by being brought much into view. The imagination of the reader is to be excited if possible, without being gratified. (Scott 1827, 62)

Volks- und zum Teil Kunstmärchen seien »the *Fantastic* mode of writing« überlegen,

in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple (ebd., 72)

und Hoffmann selbst sei ein hoffnungsloser Fall, dessen Einfälle

so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism (ebd., 97).

Um diese These zu belegen, zitiert Scott sogar Stellen aus den *Serapions-Brüdern* als autobiographische Evidenz.⁸

»intuitive, the unsystematic and poetic, and [...] the irrational depths of the human subconscious« (Jenness 1995, 14) betrachtet, und insofern für Gogols Poetik wesentlich.

5 »Uns geht hier der Kontrast zwischen reiner Phantastik und Naturalismus an [...]. Uns geht hier die Frage an, woher der Zug des Phantastischen eigentlich stamme, [...] eine Phantastik, die bald spurlos verschwindet« (Stender-Petersen 1922, 632). Dabei geht Stender-Petersen vor allem auf Ludwig Tieck und Hoffmann ein. Die Parallelen sind laut seiner Darstellung in den frühen Erzählungen Gogols »rein äußerliche Mittel«, die sog. *Petersburger Novellen* hingegen seien »Novellen in Hoffmanns Stil« (ebd., 641).

6 Ein kurzer Abriss der Forschungslage findet sich bei Krys (2009, 243–45).

7 »The Devil's Elixir: from the German of E. T. A. Hoffmann [2 Bände] William Blackwood, Edinburgh: and T. Cadell, London. 1824«, so der Eintrag in Gerhard Salomons Hoffmann-Bibliographie (#223) (1963, 48); die Haltung der deutschen Kritik gegenüber Hoffmann ist von Anfang an eher negativ (vgl. Klein 2000, 15–34).

8 Vgl. den Abschnitt: »My senses, he says« (Scott 1827, 75f.) mit »Mir taumelten die Sinne« (Hoffmann 1963, 740f.) am Ende der Erzählung *Spielerglück*.

Die Wiederveröffentlichung des Aufsatzes in der ersten Ausgabe der *Revue de Paris* 1829 löst letzten Endes die französische Hoffmann-Mode aus, die den Schriftsteller europaweit bekannt macht.⁹ Dabei handelt es sich interessanterweise aber nur um den ersten Teil der Rezension, die nach der Charakterisierung des Phantastischen und dem Vergleich der Texte mit »les sauts périlleux et les métamorphoses d'Arlequin, sans y chercher aucun sens, ni d'autre but que la surprise du moment« (Scott 1829, 33) lakonisch mit der Feststellung schließt: »L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique, est Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann« (ebd.).¹⁰ Scotts ursprüngliche Absicht, den Leser vor Hoffmann zu warnen, schlägt in dieser suggestiven Kürze fast in ihr Gegenteil um.

In Buchform sind zwar bis dahin auf Französisch nur die *Elixire des Teufels* erhältlich,¹¹ aber im Laufe des Jahres erscheinen zahlreiche Übersetzungen Hoffmanns in der *Revue de Paris*, im November 1829 schließlich die ersten vier Bände von Loève-Weimars' französischen Fassungen als *Contes fantastiques*.¹²

Dies ist für Nikolaj Gogol insofern von Bedeutung, als davon auszugehen ist, daß auch das russische Publikum in erster Linie durch das Interesse, das man Hoffmann in Frankreich entgegenbrachte, auf den Autor aufmerksam wurde,¹³ und vorwiegend die französischen Versionen von Hoffmann gelesen hat. Michael Gorlin (1933, 6) geht mit P. N. Sakulin sogar davon aus »daß es keinen russischen Schriftsteller in den [18]30er Jahren gab, der Hoffmann, und zwar das Gesamtbild seines Schaffens, nicht gekannt hätte.«

Das Problem einer zuverlässigen zeitgenössischen Charakterisierung Hoffmanns wird an dieser Stelle offensichtlich. Einerseits sind es die Übersetzungen selbst, der »Hoffmann ›francisé‹« von Loève-Weimars mit seinen »nombreuses infidélités« (Teichmann 1961, 218), bzw. auch die zum Teil schon früher erschienenen russischen Fassungen, die aufgrund der Übersetzungsqualität nicht in der Lage seien, dem russischen Leser einen Eindruck des *echten* Hoffmann zu vermitteln (Ingham 1974, 23), die in ihrer Vielfalt systematisch untersucht und verglichen werden müßten, um zu wissen, welche stilistisch-motivisch-formalen Aspekte an den konkreten Textfassungen fixierbar sind. Dazu kommt das, was in der Sekundärliteratur oft als der *typische* Hoffmann verstanden wird: Gerade die frühen russischen Übersetzungen¹⁴ seien uncharakteristisch für

9 Vgl. Teichmann 1961, 22f.; Ute Klein (2000, 96f.) betont zusätzlich auch die Mittlerrolle Dr. Johann Ferdinand Koreffs, der Hoffmann mündlich in den Pariser Salons bekannt machte.

10 Man beachte, daß Hoffmann bereits hier stellvertretend für eine ganze literarische Bewegung genannt wird. Der andere Teil der ursprünglichen Rezension findet sich schließlich in Bd. 1 der Loève-Weimars Übersetzung (Paris: Renduel 1829).

11 »L'ÉLIXIR | DU DIABLE, | Histoire tirée des papiers | DU FRÈRE MÉDARD, CAPUCIN, | PUBLIÉE | PAR C. SPINDLER, | ET TRADUITE DE L'ALLEMAND | PAR JEAN COHEN.« (Mame et Delauney-Vallée: Paris, 1829, 4 Vols.) war im Februar 1829 erschienen (Teichmann 1961, 237).

12 Vgl. Teichmann 1961, 237 bzw. 248f. für die Inhaltsangabe sämtlicher zwölf Bände dieser Ausgabe, die in den folgenden Jahren mehrfach neu aufgelegt wurde.

13 Tatsächlich wurde Scotts Text 1829 auch ins Russische übertragen (Ingham 1974, 32-36; 280).

14 1822 erscheint *Das Fräulein von Scuderi* als *Devica Skuderi (Povest' veka Ljudovika XIV)* in der Biblioteka dlja čtenija, 1822, kn.3 (Ingham 1974, 271) und auch in den folgenden Jahren werden einige russische Übersetzungen von Erzählungen Hoffmanns in Zeitschriften veröffentlicht, darunter *Spielerglück* (1823) und *Der Magnetiseur* (1827). Vgl. dazu auch Stender-Petersen (1922, 640).

Hoffmanns Schaffen, »mehr realistisch« (Gorlin, 7) und würden auch in einem Aufsatz A.I. Herzens über Hoffmann von 1836 (bereits 1833 verfaßt) nicht erwähnt (ebd.). In der Tat konzentrieren sich auch die Untersuchungen der Spuren Hoffmanns bei Gogol auf die unheimlichen Erzählungen, ganz im Einverständnis mit der zeitgenössischen Kritik, deren »current superficial view of Hoffmann attributed to him all types of fantastic writing, including traditional ghost stories« (Ingham 1974, 134), wenngleich auch völlig anders geartete Texte wie etwa die *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors* im Rahmen der Toussenet-Übersetzung 1830 (Bd. XI–XII) erschienen waren.

Gorlins oben zitiertes Wort vom »Gesamtbild [des] Schaffens« Hoffmanns steht somit sowohl dem Eindruck der Zeitgenossen als auch der Praxis der Rezeptionsforschung diametral entgegen. Dazu kommt ein weiterer Aspekt, der die Sachlage verkompliziert: die Möglichkeit einer deutschsprachigen Rezeption vor allem in Russland. Sowohl Ingham als auch Passage beleuchten in ihren Monographien zahlreiche Autoren, die verschiedengradig als Hoffmanns »Nachahmer« gelten, Pogorel'skij etwa, der ganze Szenen aus Hoffmanns Werk übernommen habe, z. B. aus *Der goldene Topf* für seine Erzählung *Lafertovskaja makovnica* (Ingham 1974, 41–47), und der Hoffmann im Original gelesen haben müsse, »because Russian and French translations of the relevant texts did not yet exist« (ebd., 40). Weiters N.A. Mel'gunov (nach ebd., 141–164), oder Nikolaj Polevoj, »the Journalist« (Passage 1963, 67), der als Herausgeber des *Moskovskij telegraf* Übersetzungen von Hoffmanns Werken und zahlreiche Lobreden auf ihn veröffentlichte und sich als Schriftsteller zeitweise thematisch und motivisch stark an Hoffmann anlehnte. Jedoch stellt Ingham gleichzeitig fest, daß »Hoffmann's influence penetrated very little below the surface«, und daß jener im wesentlichen »[a] source of motifs« für die beiden sei (Ingham 1974, 164). Fürst Vladimir Fedorovič Odoevskij hingegen sei ein »Schüler« Hoffmanns, »[his] most obvious and thoroughgoing« (ebd., 177). Obwohl Odoevskij selbst seine Abhängigkeit von Hoffmann »emphatically« (Passage 1963, 7) bestritten habe, weisen zumindest einige seiner Texte wie *Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi* und *Sil'fida* Ähnlichkeiten mit Hoffmanns Opus auf (Ingham 1974, 181–186; Passage 1963, 93–114). Auch Mirsky (1999, 148) spricht davon, daß Odoevskijs »best stories are all strongly marked by the influence of E. T. A. Hoffmann.«. Dennoch ergäbe Odoevskijs durchaus eigenwillige Perspektive, Hoffmanns Werk sei stets rationell erklärbar (Ingham 1974, 190–92), einen wesentlichen philosophischen Unterschied zwischen den Autoren, trotz aller motivischen Ähnlichkeiten.

Man sieht, daß die Situation selbst dieser wenigstens zum Teil als *Imitatoren* Hoffmanns angesehenen Autoren nicht ganz einfach ist; umso mehr suggerieren die Parallelen ein gewisses motivisches Kontinuum zwischen Hoffmann, der deutschen Romantik und der russischen Literatur vor Gogol. Selbst Puškins Werk wurde auf Spuren Hoffmanns hin untersucht. Sergej Štejns *Puškin i Gofman* ist in dem Zusammenhang grundlegend; Ingham (1974) verwendet die Studie als Basis für sein Puškin-Kapitel (118–140). Die wichtigsten Parallelen sind ein kurzes Fragment (*V golubom nebesnom pole*) von einigen Versen Länge (ebd., 121–24), und die Puškin zugeschriebene Erzählung *Uedinennyj domik na Vasil'evskom*, wo einige vage Spuren von Hoffmanns Erzählstil zu erkennen seien.¹⁵ Der melodramatische Ton der Erzählung, etwa wenn Pavel

15 Die Diskussion um die Autorenschaft Puškins, der die Geschichte mündlich dargeboten haben soll, worauf V.P. Titov sie niederschrieb und nach einigen Verbesserungsvorschlägen

der Gräfin droht, sich zu erschießen, sollte sie ihn nicht treffen (Puškin 1999, 317), ist freilich genauso ein Produkt der französischen Literatur jener Zeit,¹⁶ während das Ende wieder durchaus Aspekte von Hoffmanns Dichtung erkennen läßt.¹⁷ All das sei aber nicht zuletzt aus zeitlichen Gründen (die Erzählung wurde von Puškin 1828 mitgeteilt und erschien im darauffolgenden Jahr) durchaus auf einen möglichen Einfluß nicht etwa Hoffmanns selbst, sondern Pogorel'skijs zurückzuführen (Ingham 1974, 129).

Erneut zeigt sich deutlich die Problematik derartiger Untersuchungen eines postulierten direkten oder indirekten Einflusses. Obwohl die meisten motivischen Vergleiche in der relevanten Sekundärliteratur an sich brauchbar sind, ist ihr Stellenwert im größeren Zusammenhang fragwürdig. Gerade was Gogol angeht, sind mangels unmittelbarer Zeugnisse¹⁸ zahlreiche Fragen unbeantwortbar, nicht nur was eine mögliche Lektüre betrifft – Gogol soll nur oberflächliche Deutschkenntnisse besessen haben (ebd., 165) und müßte Hoffmann somit entweder auf Französisch oder Russisch gelesen haben¹⁹ – sondern auch was die Herkunft mancher paralleler Motive angeht: Eine indirekte Vermittlung (selbst mündlich) ist natürlich ebenso denkbar wie die Kontinuität mancher Motive innerhalb der deutschen Romantik und darüber hinaus. Wie wenig zuverlässig die Bruchstücke einer historischen Rekonstruktion oder manche Anflüge psychologischer Spekulation (»only from a submerged memory«; Passage 1963, 97) für die Klärung dieser Probleme sind, liegt auf der Hand; eine exaktere und systematischere Betrachtung der Texte selbst ist daher unerlässlich.

2.

Obwohl eine motivgeschichtliche Betrachtungsweise der spekulativen Natur des postulierten Verhältnisses teilweise entgegenwirkt, gibt es auch hier einige grundlegende Probleme. Zunächst wird dabei immer ein Stammbaum eines Motivs impliziert, der aber gleichzeitig aufgrund der Unmöglichkeit eines restlos vollständigen Textkorpus'

Puškins überarbeitete, dürfte allgemein bekannt sein (vgl. Passage 1963, 116–118 für die Details). In der Tat erinnern einige Stellen in der Exposition an die suggestive Verfahrensweise Hoffmanns, z. B.: »unterbrach Varfolomej mit einem satanischen Lachen« (Puškin 1999, 305), »eine [Vera] unerklärliche Angst« (306) als sie auf V. trifft; in einem Gespräch mit »der Alten« läßt V. »eilig von ihr ab«, als diese das Kreuz schlägt (307).

16 Peter Urban weist in seinen Anmerkungen kurioserweise auf Jacques Cazottes *Le diable amoureux* (1772) hin (Puškin 1999, 436). Auch Walter Scott erwähnt Cazotte in seinem Aufsatz über Hoffmann, dort jedoch als Gegenstück zu La Motte-Fouqués *Undine* (Scott 1827, 72).

17 Vgl. vor allem den ausgeprägten nichtdiegetischen Erzähler (vgl. *infra*, Fn. 27) der deutlich auf die Ambivalenzen der Geschichte hinweist (»im übrigen, verehrte Leser, werden Sie besser beurteilen können als ich, ob man ihr Glauben schenken darf«; Puškin 1999, 335).

18 So wenig Direktes ist bekannt, daß selbst die Figur des Schusters Hoffmann in Nevskij Prospekt gelegentlich als Beleg herangezogen wird (vgl. Montandon 1976, 291): »Neben ihm stand Hoffmann – nicht der Schriftsteller Hoffmann, sondern der recht gute Schuhmacher« (Gogol 1982, 736). Die Erwähnung Schillers (»der wohlbekannte Blechschmiedemeister«, ebd.) im selben Zusammenhang deutet auf das Spiel mit der Berühmtheit hin; der Rückschluß auf eine intertextuelle Markierung scheint wenig glaubwürdig. Auch Ingham (1974, 172) sieht »nothing of an individual caricature« in der Figur.

19 Was man an Hinweisen darauf findet, entspricht meist den argumentativen Bedürfnissen der einzelnen Verfasser, vgl. »the publication of the Russian translation of Hoffmann's story in 1830 in *Son of the Fatherland* makes it almost certain that Gogol would have read it shortly before beginning to write his own story in 1831« (Meyer 2000, 62).

problematisch ist; umso mehr, da hier wieder der *Einfluß* in Form einer direkten Abhängigkeit ins Spiel kommt. Die Lokalisierung eines Motivs beim einen oder anderen Autor scheint vor allem dann von Interesse zu sein, wenn dabei letzten Endes die jeweilige schriftstellerische Methode von höchster Bedeutung ist, also als rein beschreibender Motivvergleich. Die Materialien dazu wären, wie erwähnt, zum Teil schon vorhanden. Vor allem Michael Gorlins umfangreiche Recherchen und wertvollen Belege weisen auf eine Fülle von Texten nicht nur der beiden zentralen Schriftsteller hin; Gorlin selbst konzentriert sich jedoch in erster Linie auf eine von ihm konstruierte chronologisch-künstlerische Entwicklung Gogols, die Zuspitzung von Stender-Petersens Prinzip der »Aneignung und Überwindung des Hoffmannschen Stiles«, illustriert anhand von *Portret* (erste Fassung) – *Nevskij Prospekt* – *Zapiski sumasšedsego* – *Nos* – *Portret* (zweite Fassung):

Nur aus unmittelbarem inneren Erlebnis Gogols sind die »Aufzeichnungen eines Irren« zu verstehen. Er versuchte im »Bildnis« und in dem »Fragment«²⁰ den Weg Hoffmanns zu gehen; in »Nevskij Prospekt« sah er die Unmöglichkeit dieses Weges ein, in den »Aufzeichnungen eines Irren« geschah die Auseinandersetzung. (Gorlin 1933, 78)

Die Nase schließlich sei eine »tiefsinnige Parodie der Formenwelt Hoffmanns« (ebd., 79), »mit dem Einfluß des deutschen Phantasten war es zu Ende« (ebd., 85); in der zweiten Fassung von *Portret* habe er zuletzt »alles hoffmanneske Detail geflissentlich ausgemerzt« (ebd., 31).²¹

Dies macht, auch in Verbindung mit der willkürlichen Natur der Untersuchung von möglichen Parallelen,²² Gorlins Studie über weite Strecken unbrauchbar. Schon Ingham (1974, 169) versucht, diese Tendenz etwas zu korrigieren: »We wish to emphasize more than Gorlin does the parallel between »Portret« and Hoffmann's *Die Elixiere des Teufels*.« Dabei herrscht, gerade was *Portret* angeht, weitestgehend ein Konsens in der kritischen Literatur: Es sei jene Erzählung Gogols, die schon nach Meinung von V. G. Belinskij und N. I. Korobka »am stärksten in dem Ruf einer hoffmannesken Novelle« stehe (Gorlin 1933, 29). Bei Carl Proffer (1967, 183) findet sich eine entsprechende Stelle, und Robert A. Maguire (1994, 143) nennt *Portret* bei Gelegenheit »reminiscent [...] of E. T. A. Hoffmann«; Stender-Petersen (1922, 645) meint, »in keiner seiner Erzählungen ist Gogol so hoffmannisch gewesen«, aber Pas-

20 Ein Bruchstück, das mit den Worten »Fonar' umiral« beginnt (vgl. Ingham, 1974, 166 f.) und das Gorlin mit einer Szene in *Meister Floh* vergleicht.

21 Stender-Petersen meint ebenfalls, daß Gogol in der zweiten Redaktion »bewußt die Phantastik Hoffmanns ablehnte«, sieht aber noch im Ende des *Mantels* (1842) eine Parallele (vgl. auch Passage 1963, 174), obwohl er diesen Hoffmann-Anklang nicht nur im Sinne seines »ethisch-symbolischen Gehalt[es]« als Gegensatz zu Hoffmanns »reinästhetisch[er]« Phantastik interpretiert (Stender-Petersen 1922, 644), sondern auch auf die Jahre 1833-34 datiert (ebd., 653). Sein Fazit ist, daß sich Gogol »von Hoffmanns Einfluß frei machen mußte als einer für seinen Geist fremden Manier« (ebd., 649); Mitte der 1830er sei »das Problem Hoffmann für Gogol erledigt« (ebd., 653). Es sei am Rande vermerkt, daß von der Erzählprosa Gogols in jedem Fall nur der Roman *Die Toten Seelen*, das *Rom*-Fragment und *Der Mantel* zeitlich nach dieser »Hoffmann-Phase« liegen würden.

22 Aufgrund abweichender Einzelheiten verwirft Gorlin oft kurzerhand Material, vgl. etwa seine Ansätze zu Washington Irving, der Novelle *Spinello* (im *Vestnik Evropy*, 1830) (Gorlin 1933, 40 f.) und zu Hoffmann selbst (ebd., 35), mit der Begründung »[äußerst geringer] Ähnlichkeit, sodaß die Möglichkeit eines Einflusses hier nicht besteht« (ebd., 42). Stender-Petersen konzentriert sich von vornherein ausschließlich auf die deutsche Romantik.

sage (1963, 146) schwächt ab: »Hoffmannian it is, but with a very clever admixture of other materials.« Mirsky (1999, 159) schließlich charakterisiert sie als »curiously reminiscent of Poe.«²³

An dieser Stelle ist es ratsam, endlich mit geeigneten Instrumenten zu operieren, um die subjektiven Eindrücke und »intuitive presupposition[s]« (Krys 2009, 245) zu vermeiden, die so viele der Vergleiche kennzeichnen. Gerade anhand der beiden Fassungen von *Portret* sollte es ein leichtes sein, technisch das zu beschreiben, was Gorlin (1933, 32) mit folgender Formel benennt: »Die ausgemerzten oder veränderten Stellen tragen durchwegs den Stempel Hoffmannscher Einwirkung.«

Dafür eignet sich narratologisch vor allem die Verwendung von Uwe Dursts letztlich auf Tzvetan Todorov aufbauender (aber ohne dessen problematischen Realitätsbezug auskommender) Theorie der phantastischen Literatur.²⁴ Das Phantastische entspricht Durst zufolge einem Nichtsystem (N), das in der Spektrumsmitte zwischen einem *textbezogenen* regulären Realitätssystem (R) und einem *textimmanent* wunderbaren Realitätssystem (W) angesiedelt ist; »sobald der Text die besondere Position des Nichtsystems verläßt und die erzählte Welt in die Kohärenz eines R- oder W-Systems überführt, wird das Phantastische unweigerlich aufgehoben« (Durst 2010, 117). Gleichzeitig aber findet bei sogenannten mobilen Texten ein Systemkampf statt (vgl. ebd., 129–176). Zudem bietet Barthes' *Sequenz*-Begriff²⁵ ein theoretisches Modell für die Thematik des Wunderbaren (als Teilaspekt des Phantastischen), indem »lückenhafte« und »verkürzte« Sequenzen (ebd., 239–264) wesentliche logische Erklärungen auslassen und dadurch zum Unerklärlichen werden.

Gerade dieses Prinzip entspricht auf den ersten Blick der frühen Fassung von *Portret*, im Gegensatz zu Gogols Überarbeitung:

Das Bildnis, das Čertkov beim Händler läßt, hängt in der ersten Redaktion auf unerklärliche Weise an der Wand seines Zimmers; in der zweiten Redaktion ist es Čertkov selbst, der es zu sich nach Hause bringt. Ebenso wunderbar und unerklärlich ist in der ersten Fassung das Erscheinen der Dame, die plötzlich bei Čertkov das Porträt ihrer Tochter bestellen will. In der zweiten Fassung ist der Besuch der Dame durch Čertkov selbst vorbereitet; er hat einen Journalisten bestochen, der über ihn einen schmeichlerischen Aufsatz veröffentlicht hat. (Gorlin 1933, 31)

Jedoch wird diese Tendenz zum Wunderbaren in der ersten Fassung nicht etwa eliminiert. Ann Marie Basom hat die beiden Versionen eingehend hinsichtlich Todorovs

23 Im Lichte der erwähnten Gleichsetzung von Hoffmann und der deutschen Romantik mag man hier vielleicht an eine Stelle im *Preface* zu Poes *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) denken: »[...] which has induced one or two critics to tax me, in all friendliness, with what they have been pleased to term ›Germanism‹ and gloom. The charge is in bad taste, and the grounds of the accusation have not been sufficiently considered. Let us admit, for the moment, that the ›phantasy-pieces‹ now given are Germanic, or what not. Then Germanism is ›the vein‹ for the time being. To-morrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else« (Poe 1996, 129).

24 Todorovs Definition des Phantastischen gründet auf der Realität des Lesers: »Dans un monde qui est bien le nôtre [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. [...] Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude« (Todorov 1970, 29).

25 Vgl. Durst (2010, 239–242) nach Barthes *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* (1966).

Modell des Phantastischen untersucht. Ihr zufolge wird sowohl auf stilistischer (Basom 1994, 423) als auch auf motivischer Ebene ein Nichtssystem etabliert: »a possible, but not totally plausible, psychological/natural explanation is suggested« (ebd., 424). Einzelheiten suggerieren auch einen unterschiedlichen Umgang mit unvollständigen Sequenzen:

at the conclusion of the Rome edition [...] the portrait does not metamorphize, but disappears [...] the narrator, however, states that the portrait was indeed stolen. [...] Significantly, this affirmation does not deny the portrait supernatural powers, for it is highly unlikely that a room full of people [...] would fail to notice a thief. (ebd., 430)

Erst eine systematische Untersuchung von Hoffmanns Erzählungen und darin vorkommender Repräsentationen des Systemkampfes würde eine konkrete methodische Parallele letztlich bestätigen oder widerlegen; wenn man allerdings Erzählungen wie *Der Sandmann* als »exemplarisch [...] für Hoffmanns Schreibweise«²⁶ betrachtet und das häufig beobachtete Spiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie als zentrales Thema Hoffmanns akzeptiert, suggeriert dies eine starke Tendenz in jene Richtung. In jedem Fall würde das Augenmerk der Forschung dabei weniger als bisher auf eine tatsächliche Imitation oder Beeinflussung gelegt, sondern auf die Frage, ob die in der Rezeptionsgeschichte wiederholt wahrgenommenen Ähnlichkeiten tatsächliche Entsprechungen nicht nur in einzelnen Motiven, sondern in der gesamten Textgestaltung haben.

Gerade die formalen Elemente der Erzählungen, die Konkreta der narrativen Gestaltung sind es nämlich, die über wesentliche Parallelen zwischen Gogol und Hoffmann Aufschluß geben können, ohne sofort wieder zu einem potentiellen motivischen Kontinuum zurückzuführen. Nichtsdestoweniger sollte im Auge behalten werden, daß auch auf der Ebene des Stils bzw. der Erzählperspektive ein gewisses Kontinuum existiert, von dem weder Gogol noch Hoffmann losgelöst werden können.

Allerdings ergibt eine Reihe formaler Untersuchungen hinsichtlich der Erzählperspektive, daß die Ähnlichkeiten in diesem Bereich weniger ausgeprägt sind als man vermuten könnte. Das Verhältnis zwischen diegetischen und nichtdiegetischen Erzählern²⁷ ist bei Hoffmann einigermaßen ausgewogen; bei Gogol findet sich in nur zwei von über 20 Erzählungen ein diegetischer Erzähler.²⁸ Bei beiden gibt es häufig sehr ausgeprägte nichtdiegetische Erzähler, die bei Gogol allerdings meist die Form eines *Skaz* haben. Was Hoffmann hingegen alleine auszeichnet, ist die extrem punktuelle Markierung des Erzählers, die man zuweilen durchaus als Metalepse im Sinne Genettes bezeichnen kann.²⁹ Im *Goldenen Topf* scheint der Erzähler zu Beginn nichtdiegetisch

26 So Hartmut Steinecke in seinem Herausgeberkommentar zur Erzählung (Hoffmann 2008, 962).

27 Ich folge dabei der Terminologie Wolf Schmidts (2008, 89), der damit sinnvollerweise die Lösung von Personalpronomina erleichtert: »Wenn sich das *Ich* nur auf den Erzählakt bezieht, ist der Erzähler nichtdiegetisch, wenn sich das *Ich* mal auf den Erzählakt und mal auf die erzählte Welt bezieht, ist er diegetisch.«

28 Der »Küster an der Kirche zu ***«, der einige Erzählungen im *Dikan'ka*-Band Gogols mitteilt, kommt in einer davon, *Zakoldovannoe mesto* (*Die verhexte Stelle*), tatsächlich auch selbst vor. Die andere Erzählung, die in der ersten Person geschrieben ist, ist *Zapiski sumasšedšego*, wo die Tagebuchfiktion es erfordert.

29 »Der Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen« (Genette 1998, 167), bzw. »aufnehmen (erzählen) und dabei die Ebene wechseln« (ebd., 168 n.49).

zu sein (die Gedanken der Figuren werden beschrieben, der Erzähler ist an keinen Ort gebunden, sondern springt zwischen Schauplätzen hin und her), jedoch lamentiert dieser in der »Zwölften Vigilie«:

in diesem Gefühl, in dem Streben, dir günstiger Leser all' die Herrlichkeiten, von denen der Anselmus umgeben, auch nur einigermaßen in Worten anzudeuten [...] erregte mir meine dürftige Umgebung, meine Befangenheit in den Armseligkeiten des kleinlichen Lebens ein recht quälendes Mißbehagen. (Hoffmann 2006, 316).

Kurz darauf erhält er »ganz unerwartet von dem Archivarius Lindhorst ein Billet«, worin steht: »Ew. Wohlgeboren haben, wie mir bekannt worden, die seltsamen Schicksale meines guten Schwiegersohnes [...] in Eilf Vigilien beschrieben und quälen sich jetzt sehr ab in der zwölften« (ebd.). Diese überraschende Wendung macht den Erzähler notwendigerweise zu einem Teil seiner Erzählung, also diegetisch.

Der Erzähler im *Sandmann* ist hingegen ein diegetischer Erzähler, der nur am äußersten Rande der Geschichte vorkommt: Ihm selbst gibt Lothar, eine der handelnden Figuren, jene Briefe, die die Erzählung eröffnen (Hoffmann 2009, 27). Die Briefe repräsentieren zudem ein wesentliches formales Charakteristikum Hoffmanns, da sie sowohl einen (mehrfachen) Perspektivenwechsel in der Erzählung markieren, was die Erzählerfiguren angeht, denn die drei Briefe sind nicht sofort als sekundäre Ebene in einer Herausgeberfiktion (des eigentlichen Erzählers) erkenntlich; gleichzeitig aber stellen sie einen Perspektivenwechsel hinsichtlich der (fiktiven) Textquellen dar, eine weitere typische Methode von Hoffmanns narrativer Gestaltung.

In der Tat beinhalten die Erzählbände Hoffmanns (*Fantasiestücke*, *Nachtstücke*, *Serpions-Brüder*) allesamt eine Herausgeberfiktion, die selbst paratextuell verstanden (vgl. die *Préfaces fictionelles* bei Genette 1987, 280–82) zahlreichen Wechslen an Erzählebenen gegenüberstehen. Im *Magnetiseur* reichen letztere von einem Gespräch (»Eine Familienbegebenheit«) zur diegetischen Erzählung in der ersten Person des Barons, bis hin zu Briefen, Tagebuchauszügen und schließlich zu einem »Billet des Herausgebers« (Hoffmann 2006, 178–225).

Auch im Roman *Die Elixire des Teufels* ist diese Verschachtelung deutlich. Zunächst besteht die Herausgeberfiktion neben dem Vorwort, das die Manuskript-Herkunft des Textkomplexes klärt (der Untertitel des Romans lautet ja »Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners«), aus zwei Anmerkungen: »Eingeschaltete Anmerkung des Herausgebers« (Hoffmann 1988, 275) und »Anmerkung des Herausgebers« (ebd., 297), unterbricht also in diesem Fall den Erzähltext selbst. Zusätzlich schaltet Medardus, der Verfasser des Manuskriptes, einen Brief Aureliens »an die Äbtissin des Cisterzienser Nonnenklosters zu ...« ein (ebd., 237), wo zu allem Überfluß eine Unterbrechung, von Aurelie selbst notiert, vorkommt: »(Einige Tage später)« (ebd., 246). Wesentlich ist auch die Geschichte des Malers Francesco, dessen »Pergamentblatt« (ebd., 277–97) in das Manuskript eingefügt wird. Schließlich klärt ein »Nachtrag des Paters Spiridion, Bibliothekar des Capuzinerklosters zu B.« (ebd., 350–52) den Leser über das Ende der Geschichte auf.³⁰

30 Obwohl das Vorwort in der französischen Ausgabe 1829 fehlt, sind die anderen Passagen unverändert übernommen worden. Zahlreiche weitere, ähnlich gelagerte Fälle seien nur am Rande erwähnt, darunter *Das Sanctus*, *Das Majorat*, *Prinzessin Brambilla* (darin eine untergeordnete Geschichte), *Don Juan*, *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht*, *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb* etc.

Diese Techniken unterscheiden sich in ihrem Wesen vollständig von einer einfachen Integrierung von Dokumenten, da sie allesamt von diegetischen Erzählern untergeordneter Ebenen mitgeteilt werden; Gogol hingegen verwendet in solchen Fällen weitgehend nichtdiegetische Kommunikations- oder Erzählformen, etwa die *Povest' o kapitane Kopejkine* in den *Mertveje duši*, die Gerichtsdokumente in *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*, oder den Zeitungsartikel über Čartkov in *Portret*. Weiters finden wir das Tagebuch des Wahnsinnigen sowie die Briefe der Hunde in *Zapiski sumasšedšego* und zuletzt die Briefe in *Nos*. Fußnoten, wie sie in *Mertveje duši*, in *Vij* und in den *Dikan'ka*-Erzählungen vorkommen, verweisen allgemein auf die fiktionalen Herausgeberschaften in *Večera na chutore bliz Dikan'ki. Povesti, izdannye pasičinkom Rudym Pan'kom (Abende auf dem Weiler bei Dikanka. Vom Imker Panko Rotfuchs herausgegebene Erzählungen)*, und deren »Fortsetzung« (Gogol 1982, 264) *Mirgorod*, wo zwar der *Skaz*, nicht aber die eigentliche Herausgeberfiktion erhalten bleibt. Obwohl es sich bei den frühen Erzählungen innerhalb der Fiktion um Transkriptionen aus verschiedenen Quellen handelt, bleibt die Herausgeberschaft hier auf den Rahmen beschränkt und kommt innerhalb der Erzählungen kaum vor. Anzeichen für die (fiktive) Edition der Texte sind vor allem die Fußnoten (z. B. ebd., 59, 118), das Glossar im Vorwort (das in den dt. Ausgaben i. d. R. fehlt) und die gelegentliche Information »Eine wahre Geschichte, erzählt von« (ebd., 44; 100; 252). Zusätzlich sind die Epigraphie der dreizehn Abschnitte von *Soročinskaja jarmarka* (ebd., 13–43) wohl kaum mit einem mündlichen Vortrag der Erzählung vereinbar.

Eine Verschachtelung wie die der *Kreisleriana* in Hoffmanns *Fantasiestücken*³¹ ist in Gogols Werk jedenfalls nicht zu finden, und kaum vorstellbar. Auch die ausgeprägte Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* hat keine Entsprechung bei Gogol. Die einzige narrative Konstruktion, die bei Gogol gleichsam als Rahmen funktioniert, ist die zweigeteilte bzw. episodische Konstruktion von *Portret* und *Nevskij Prospekt*, wo die narrative Einheit jeweils durch das titelgebende Objekt erschaffen wird: ein Gemälde und eine Straße in Sankt Petersburg. In *Portret* wirkt der zweite Abschnitt wie eine enorme Fußnote zum ersten, da sie die Vorgeschichte des Portraits mitteilt, das dort eine wesentliche Rolle spielt. Im anderen Fall ist die Gleichberechtigung noch eindeutiger: Der narrative »Höhepunkt« steht in *Nevskij Prospekt* nicht am Ende der Erzählung, bevor die Nacht über dem Nevskijprospekt hereinbricht, sondern in der Mitte: das Lebensende des Malers Piskarev (Gogol 1982, 733), dessen Geschichte als Episode erzählt wird, wie auch das Scheitern des Offiziers Pigorov Episode ist (Gorlin [1933, 59] nennt sie die »Wiederholung der Geschichte Piskarevs in einer anderen Tonart«). Nachdem beide (beinah als beliebige Beispiele) ans ernüchternde Ende ihrer Geschichte verfolgt werden, kommt man zurück auf den Nevskijprospekt: die Straße, die das eigentliche Thema der Erzählung ist.³²

31 Der Herausgeber der »Blätter eines reisenden Enthusiasten« befindet sich auf der obersten Ebene; darauf folgt der reisende Enthusiast selber, dessen Blätter die *Kreisleriana* enthalten; in der Einleitung dazu spricht er von einem Fräulein von B. (Hoffmann 2006, 34), die auf den Notenblättern im Nachlaß Kreislers dessen Aufzeichnungen entdeckt und zur Transkription zur Verfügung gestellt hat. In einem Extremfall (Nr. 5; ebd., 61–72) kompiliert Kreisler selbst noch eine Reihe von Notizen, die er auf seinen Musikalien gefunden hat.

32 Gorlin (1933, 60) sieht das anders: »Die Schilderung des Nevskij Prospekt, die den Hintergrund der beiden Liebesgeschichten abgibt [...]«; jedoch ist die von ihm hervorgestrichene »hoffmanneske« erste Episode, gerade weil sie auf das mit *Meister Floh* in Verbindung stehende

Bei Hoffmann gibt es dafür kaum episodisch gestaltete Erzählungen. Obwohl Priscilla Meyer (2000, *passim*) zurecht die strukturell-motivischen Parallelen von *Nevskij Prospekt* und *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* hervorstreicht, sei hier vor allem noch eine der »untypischen« Hoffmann-Erzählungen erwähnt. *Des Veters Eckfenster* (1822) war bis wenigstens 1840 nicht auf französisch erschienen (der Zeitraum, den Teichmann 1961 abdeckt), und wird von Gorlin (1933, 60 f.) zwar in einer Fußnote erwähnt, aber als unpassend abgetan, während er motivische Ähnlichkeiten im *Goldenen Topf* und in *Prinzessin Brambilla* findet (ebd., 48–61). Dennoch ist die ähnliche Gestaltung durchaus bemerkenswert. Zwei Vettern beobachten vom Dachzimmer aus (wo der eine aufgrund einer Lähmung festsetzt) den Markt; kleine Szenen werden von den beiden nach Belieben zu Geschichten ausgearbeitet. Die Erzählung endet, fast wie im *Nevskij Prospekt*, am Ende des Tages, allerdings des *Markttages*, also zu Mittag.

Zuletzt hat die Tagebuchfiktion bei Gogol (*Zapiski sumassédšego*, »Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen«), wo einzig der »Wahnsinnige« des Titels wohl ein leiser Hinweis auf einen Herausgeber ist, bei Hoffmann keine direkte Entsprechung, obwohl sich ein Tagebucheintrag im *Magnetiseur* findet (Hoffmann 2006, 222–24). Wiederholt bei Hoffmann zu finden ist allerdings die Steigerung einer nichtdiegetischen Erzählform, nämlich der Dialog ohne jeglichen Erzählerkommentar, nur mit den Namen der Sprecher versehen³³. Sowohl dieser als auch die komplexe Konstruktion der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, wo die Aufmerksamkeit des Lesers durch die angebliche Zufälligkeit des Textes stark auf diesen Werkaspekt gelenkt wird, finden bei Gogol keinerlei Gegenstück.³⁴

Dabei wird *Murr* von Gorlin (1933, 63) »unverkennbar« mit *Zapiski sumassédšego* in Verbindung gebracht. Für ihn ist das wesentliche parallele Element die Verwendung von sprechenden Tieren.³⁵ Offensichtlich ist, angefangen bei der Fabel, der Einsatz von Tieren als Protagonisten für satirische Erzählungen keine Seltenheit. Darüber hinaus wäre eine Feinabstimmung der Motive wünschenswert: Würde sich für Medži (Maggy), Gogols briefschreibenden Hund, nicht Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksa-*

Erzählfragment *Fonar' uminal* (»Die Lampe starb/verlosch«) zurückgeht, ein Hinweis auf die Willkürlichkeit der Figuren: man könnte sie für Protagonisten halten, weil sie detailreicher dargestellt werden als andere »Nebenfiguren«, aber zentral bleibt die Straße, der Nevskijprospekt selbst, der zudem anthropomorph erscheint: »Das Merkwürdigste von allem sind die Begebenheiten, die sich auf dem Newski Prospekt zutragen. Oh, schenken Sie diesem Newski Prospekt keinen Glauben! [...] Er lügt, er trägt zu jeder Stunde, dieser Newski Prospekt« (Gogol 1982, 746–47).

33 Zumindest teilweise in *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*; weiters in *Selt-same Leiden eines Theaterdirektors*; *Das Sanctus*; *Der Dichter und der Komponist*. Auch, abgesehen von längeren diegetischen Prosapassagen zu Beginn und am Ende, in *Des Veters Eckfenster*.

34 Der Hinweis auf Hoffmann findet sich tatsächlich auch in der Literatur zu Autoren, die ähnlich technisch komplexe narrative Gestaltungen einsetzen, etwa James Hogg's *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* von 1824, dessen Bekanntschaft mit dem ersten Übersetzer der Elixiere Hoffmanns im Vorwort zur *Oxford World Classics*-Ausgabe von John Carey unterstrichen wird (Hogg 1999, xix); der Roman selbst beinhaltet eine lange »Editor's Narrative«, das Manuskript der Hauptfigur, eine kurze angehängte Tagebuchform und einen mit dem Epithetum *authentic* bezeichneten eingeschobenen Brief über die Entdeckung der Leiche 112 Jahre später (Verfasser: James Hogg) sowie einen abschließenden Bericht über die Auffindung des Manuskripts.

35 Es sei »hierbei freilich kaum von einem direkten Kopieren seitens Gogols [zu] sprechen; aus der Uebernahme desselben Prinzips ergaben sich dieselben Einzelheiten.« (Gorlin 1933, 63)

len des Hundes Berganza (und sein Vorbild, Cervantes' *Colloquio de los perros*) noch besser als der Kater zum Vergleich eignen? Das eröffnet zudem den Blick auf eine ganze Reihe von tatsächlichen sprechenden Hunden im 18. und 19. Jahrhundert (eine ›Curiosität, die einiges Aufsehen erregte), aber auch auf zahlreiche Texte, worin solche vorkommen, etwa A. F. E. Langbeins *Der sprechende Hund* (1814) (für beides vgl. Müller 1984).

Was die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* angeht, ist die Korrespondenz der Hunde zudem als Parodie auf die Briefromantradition erkennbar und ergibt als solche noch dazu einen interessanten narrativen Effekt. Was man durchaus als Markierung der Parodie sehen kann, nämlich die Kommentare des Protagonisten – »Pfu! Teufel! So ein albernes Zeug! Wie kann man einen Brief mit solchen Dummheiten anfüllen!« (Gogol 1982, 771–72) – signalisiert innerhalb der Tagebuchfiktion einen perspektivischen Bruch: Hat der Wahnsinnige diese Briefe selbst erfunden, ist seine Reaktion schwer verständlich,³⁶ sind sie allerdings authentisch (wobei noch die Möglichkeit der Verzerrung einer menschlichen Korrespondenz im Auge zu behalten ist), so stellt das durch die Umwertung eines wunderbaren Systems in ein Normsystem (nach Durst) einen Systemsprung dar. Bei *Zapiski sumasšedšego* handelt es sich somit um eine weitere phantastische Erzählung im Werk Gogols.³⁷

3.

Ein letzter logischer Schritt führt schließlich zur vergleichenden Stilanalyse, von der man sich durchaus einigen Aufschluß bezüglich der beobachteten Ähnlichkeiten zwischen Hoffmann und Gogol erwarten darf. Obwohl gerade die französischen Versionen Hoffmanns Stil ›korrigieren‹, Adjektive und Adverbien (›l'iperbole nell'aggettivazione«, Cazzola 1994, 96) tilgen, zum Teil anthropomorphisierende Textpassagen und kreativ oder eigenwillig verwendete Verben nivellieren,³⁸ ist dieser Sach-

36 Das Problem spricht schon Gorlin (1933, 68) an: »Es läßt sich durchaus nicht annehmen [...], daß die Hundebriefe von Popriščin selbst in geistiger Umnachtung geschrieben sind; ihr Stil weicht gänzlich von dem Popriščins ab, auch kann die Auffassung, die Medži vom Direktor hat, unmöglich die seine sein [...]. Mit aufrichtigem Staunen liest Popriščin die Briefe durch.«

37 Bezeichnenderweise spricht Stender-Petersen (1922, 643) von einer »psychologischen«, gar einer »meisterhaften analytischen Studie«, was ganz zu seinem Konzept von Gogol als »Vater des russischen Realismus« (ebd., 628) paßt.

38 Soweit die Ergebnisse einiger Untersuchungen an Passagen aus der Cohen-Übersetzung der *Elixire des Teufels* (Paris 1829), des *Majorats* in der Loève-Veimars Fassung (Paris 1829/1832) und der *Erscheinungen* (aus den *Serapions-Brüdern*) in der Toussenet-Version (Paris 1830). Selbst letztere, die einen gewissen Wert auf Vollständigkeit legt (vgl. die Anm. »Toute cette page à été omise dans l'édition de M. Eugène Renduel, en général fort incomplète.« Hoffmann 1830, 204) und viel näher am Originaltext bleibt als Loève-Veimars' Übersetzung, weist immer wieder Abweichungen der genannten Art auf: »trübe Gedanken« werden zu »pensées«, die »herüberschimmer[nde]« Astrallampe zu einer »lampe qui brûle«, Gedanken »kleben« Anselmus bei Hoffmann im Kopf, im Französischen »se gravent-ils si bien dans [la] tête«, die Stelle »wie das geharnischte Ungetüm uns alle erreichte und erfaßte« wird zu »nous fûmes tous atteints et saisis d'un vertige militaire« usw. (alle Hoffmann 1963, 863–64; Hoffmann 1830, 202–207). Bei Loève-Veimars wird diese Tendenz noch deutlicher. Der Kontrast der Ankunft des Erzählers im Majorat wird beispielsweise homogenisiert: »Es war gerade Sonntag, im Krüge Tanzmusik und fröhlicher Jubel, des Wirtschaftsinspektors Haus von unten bis oben erleuchtet, drinnen auch Musik und Gesang; desto schauerlicher wurde die Öde, in die wir nun hineinführen. Der Seewind heulte in schneidenden Jammertönen herüber und, als habe

verhält insofern zweitrangig, als es an dieser Stelle weniger um eine direkte, kaum konkret nachweisbare Korrelation (Einfluß) zwischen den beiden Stilen geht als um direkte Parallelen, die dazu beitragen, daß die Texte der beiden Autoren als ähnlich wahrgenommen werden.

Bekanntlich ist das Simile in der Form des Homerischen Vergleichs ein wesentliches Kennzeichen für Gogols Stil in den *Toten Seelen* (vgl. Proffer 1967). Doch schon *Taras Bul'ba* ist »full, in the battle scenes, of reminiscences of the *Iliad*« (Mirsky 1999, 157), was sich auch in den Vergleichen niederschlägt: »Wie eine Quelle spritzte das adelige Blut, rot wie die Beere des roten Holunders« (Gogol 1982, 377), oder:

Gleichwie der im Himmel segelnde Habicht, nachdem er mit seinen kräftigen Schwingen viele Kreise beschrieben, plötzlich mit flach ausgebreiteten Flügeln an ein und derselben Stelle schweben bleibt und von dort wie ein Pfeil auf eine nahe dem Feldwege schnarrende Wachtel herabschießt [...] (ebd., 378)

In den frühen Erzählungen des *Dikan'ka*-Bandes wird diese Art Vergleich ausschließlich von einem ausgeprägten *Skaz* verwendet, speziell vom Küster, der einige der Erzählungen mitteilt: »daß ihre Brauen an kleine schwarze Schnüre erinnerten, wie sie jetzt die Mädchen für ihre Kreuze und Medaillons bei den mit ihren Läden in den Dörfern herumziehenden Moskowitern kaufen« (ebd., 49); ein Kuß ist »lauter [...] als der Schlag eines Stößels an der Wand, mit dem der Bauer heutzutage die bösen Geister vertreibt, da er keine Feuerwaffe und kein Pulver besitzt« (50); »die Felder leuchteten wie die Feiertagsröcke schwarzbrauner junger Ehefrauen« (102); »die Nase sah aus wie der Blasebalg einer Schmiede« (259).

Die übrigen, vergleichsweise seltenen Vergleiche, auch in *Mirgorod* (z. B. *Vij*) sind hingegen eher konventionell: »schienen aus Gold und dunklem Kupfer gegossen« (ebd., 24); »verschwunden wie ein Stein im Wasser« (31); »Beine lang wie Stelzen« (32); »fuchtelte [...] als schlage er einen Trommelwirbel« (36); »fiel wie eine Korngarbe« (56); »Schüsselboden so glatt wie die Diele eines Herrenhauses« (82); »bleich wie ein Stück Leinwand« (92); »schwarz [...] wie deutscher Samt« (172); »in Streifen [...] wie die Adern auf einer Marmorplatte« (189); »als rausche Wasser über die Räder von tausend Wassermühlen« (216); »die wolkenartigen Brüste, die matt waren wie unglasiertes Porzellan« (450-51); »ein leises Läuten, als klingelten dünne silberne Glöckchen« (451); »Beine wie aus Holz« (457); »die reine Stirn, zart wie der Schnee oder wie Silber« (464); »rascher, als man sich nach dem Tabakschnupfen die Nase wischt« (467); »irgendein dunkler Gedanke haftete wie ein Nagel in seinem Kopf« (475); »die Furcht ergriff von ihm Besitz wie die Dunkelheit vom Himmel« (475); »es hörte sich

er sie aus tiefem Zauberschlaf geweckt, stöhnten die düstern Föhren ihm nach in dumpfer Klage« (Hoffmann 2008, 203); »C'était un dimanche; la maison de l'inspecteur du domaine était éclairée du haut en bas; on voyait sauter les danseurs et on entendait le son des violons. Le château où nous nous rendimes, ne nous parut que plus sombre et plus désert. Le vent de la mer arrivait jusqu'à nous comme de longs gémissements, et les pins courbés rendaient des sons lugubres« (Hoffmann 1832, 50-51). Auch in den *Elixieren des Teufels* findet man analoge Unterschiede, die zudem die Suggestivität des Texts untergraben. Man vergleiche etwa die zentrale Szene im Wald zu Beginn des zweiten Abschnittes, wo atmosphärische Begriffe wie »schauerlich«, »dichter und dichter« (»plus touffu«), »jäh[e]r entsetzliche[r] Abgrund« (»affreux précipice«), »donnerndes Getöse« (»fracas«), »so daß ein eiskalter Schauer mich durchbebte« (»qu'une sueur froide coula sur tous mes membres«) entweder fehlen oder deutlich abgemildert sind (alle Hoffmann 1988, 57-58; Hoffmann 1829, 119-121).

an wie das Brodeln von siedendem Teer« (476); »ein klarer kleiner Bach funkelte wie Silber« (480).

Verglichen mit einer Erzählung Hoffmanns, hier *Der goldene Topf*, zeigt sich dabei ein ähnliches Gesamtbild. Auf etwa 90 Seiten finden sich dort 40 Stellen, u. a. Farbadjektiva: »sein hechtgrauer Frack« (Hoffmann 2006, 230), »goldgelbe Wellen« (231); stehende Wendungen und Klischees: »blieb wie in den Boden gewurzelt stehen« (237), »wie ein Echo« (247), »da fuhr es ihm durch alle Glieder wie ein elektrischer Schlag« (235); und einfache Similes: »wie aus einem Gehörne« (256), Felsen »wie triumphierende Sieger« (244), »wie im hellen Sonnenglanze« (284), Diamanten »wie funkelnde Augen« (319), »wie aus einem brennenden Fokus« (255), Schöße »wie ein Paar große Flügel« (257); einige ausführlichere Vergleiche: ein Hügel, der sich »auf und nieder [hob] wie die Brust des Menschen, wenn glühende Sehnsucht sie schwellt« (245), »ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen« (235), Rascheln, »als schüttle nur der Abendwind die Blätter« (233), »als stünde er auf lauter spitzigen Dornen und glühenden Nadeln« (237), »als töne ein entsetzlicher herzzerschneidender Jammer herab aus den schwarzen Wolken« (278), Blümlein, »wie lächelnde Kinder in grüner Wiege« (245), »wie vom Hauch des Morgenwindes geliebtest« (319) oder ein Duft, »der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt« (319); zuletzt ein leitmotivisches Simile: »wie ein Dreiklang heller Krystallglocken« (234), »als ertönten die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen« (234), »Stimme wie eine Krystallglocke« (241), »Akkorde wie Krystallglocken« (256).

Zudem fällt die stetige fast beiläufige Invokation des Teufels auf (allein im *Goldenen Topf* wenigstens 15 Mal), die durchaus als Stilcharakteristikum bezeichnet werden kann und die sich auch bei Gogol findet: mindestens 80 Mal auf den ersten 100 Seiten der *Dikan'ka*-Erzählungen. Ähnlichkeiten Gogols mit Hoffmanns Stil sind also durchaus feststellbar.

Bei den *Petersburger Erzählungen*, denen die meiste Aufmerksamkeit der Forschung gilt, was parallele Motive betrifft, sieht die Sache jedoch anders aus. Nicht nur konzentriert sich Gogol jetzt auf Alltägliches, was seine Figurenkonflikte angeht: »l'isolamento del personaggio e la sua impotenza di fronte non più a forze demoniache o al fato« (Cazzola 1994, 95), auch die Sprache verändert sich: weder *Kalesche* noch *Mantel* noch *Nase* weisen nennenswerte Similes auf, vielmehr fällt die nüchterne, satirisch-umgangssprachliche Gestaltung auf, die schon ansatzweise in *Mirgorod*, etwa in jenen Passagen von *Vij*, die sich nicht mit den übernatürlichen Ereignissen in der Kirche befassen, begegnet. Selbst die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* und *Neuskij Prospekt* sind im Grunde bis auf ein paar grotesk-surreale Ausnahmen – ein Gesicht erinnert an eine »Arzneiphiole« (Gogol 1982, 764); ein Kopf ist »glatt wie eine silberne Schale« (ebd., 707); »Tailen, nicht dicker als ein Flaschenhals« (ebd., 711) – in diesem Stil verfaßt. Gleichwohl ist auffällig, daß neben *Portret* auch die Piskarev-Episode in *Neuskij Prospekt* viel eher dem Schema der frühen Erzählungen entspricht.³⁹

Diese zum Teil nur skizzenhaften Ergebnisse erfordern freilich eine weitere und systematischere Bearbeitung. Es scheint notwendig, die bereits gesammelten Motivparallelen neu auszuwerten und in einen größeren narrativen Zusammenhang zu stellen.

39 Gogol 1982, 714–733. Es sei daran erinnert, daß diese auf das *Fonar' umiral*-Fragment zurückgeht. Nach dem Ende der Episode ändert sich auch der Stil wieder. Der Schuster Hoffmann kommt im Übrigen in der anderen, stilistisch dem Autor Hoffmann nicht ähnelnden Episode vor.

Das Ziel sollte es sein, beide Autoren im Kontext der Literatur- und Motivgeschichte zu verankern, ohne daß dadurch gleichzeitig eine Wertung stattfände. Die Methoden müssen dafür dieselben sein wie für einen direkten Vergleich der beiden Autoren, um jemals zu mehr als punktuellen Einsichten zu gelangen. Die konstatierte Entwicklung in Gogols Stil suggeriert eben nicht die ›Überwindung eines Einflusses‹, sondern seine individuelle Verarbeitung von bekannten oder neuen Motiven – wohl das zentrale Element jeder literarischen Produktion. Insofern kann selbst der Stilvergleich im Grunde als Motivvergleich bezeichnet werden: minimale Einheiten zwar, die aber in ihrer Gesamtheit zu Kennzeichen des jeweiligen literarischen Stils werden. Das gilt natürlich auch für Syntax, Lexik und alle weiteren Texteigenschaften, obwohl dafür die Problematik des Vergleichs über Sprachgrenzen hinweg einleuchtet.

Nichtsdestotrotz ist an den Texten selbst vieles demonstrierbar, ohne auf das schwammige Konzept des ›Einflusses‹ zurückgreifen zu müssen. Denn zu ergründen, warum Gogol und Hoffmann zum Teil verwandte Texte produzierten, sollte weder von vornherein durch eine festgelegte Hierarchie erschwert werden, noch letzten Endes durch den Blick auf die beiden Schriftsteller allein, der das mehrfach angesprochene Motivkontinuum ausblendet, das die deutsche Romantik und ihre gesamteuropäischen Vorgänger, Verwandten, Ableger und Folgeerscheinungen umfaßt.

Bibliographie

- Basom, Ann Marie: The Fantastic in Gogol's Two Versions of »Portret«. In: *The Slavic and East European Journal* 38 (1994), Nr. 3, 419–437.
- Cazzola, Piero: Motivi e richiami hoffmanniani nei racconti di Pietroburgo di N.V. Gogol', In: *Comparatistica. Annuario italiano* VI (1994), 93–104.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin 2010.
- Genette, Gérard: *Seuils*. Paris 1987.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Auflage. München 1998.
- Gogol, Nikolai: *Gesammelte Werke*. Hg. von A. Martini. Band 1. Erzählungen. Stuttgart 1982.
- Gorlin, Michael: *N.V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann*. Leipzig 1933.
- Hädrich, Aurélie: *Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. Eine Untersuchung insbesondere für Frankreich, Rußland und den englischsprachigen Raum, mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2001.
- Hoffmann, E. T. A.: *Contes fantastiques de E.-T.-A. Hoffmann*. Traduits de l'allemand par M. Loève-Weimars. I. (Réimpression). Paris 1832 [bei Renduel].
- Hoffmann, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 1988.
- Hoffmann, E. T. A.: *Die Serapions-Brüder*. München 1963.
- Hoffmann, E. T. A.: *Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814*. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 2006.
- Hoffmann, E. T. A.: *L'Élixir du diable, Histoire tirée des papiers du frère Médard, Capucin, publiée par C. Spindler et traduite de l'allemand par Jean Cohen*. Tome premier. Paris 1829.
- Hoffmann, E. T. A.: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 2009.
- Hoffmann, E. T. A.: *Oeuvres complètes. Tome 9, traduites de l'allemand par M. Théodore Toussnel et par le traducteur des romans de Veit-Wéber*. Paris 1830 [bei Lefebvre].

- Hogg, James: *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Edited with an Introduction and Notes by John Carey. Oxford 1999.
- Ingham, Norman W.: *E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia*. Würzburg 1974.
- Jenness, Rosemarie K.: *Gogol's Aesthetics Compared to Major Elements of German Romanticism*. New York 1995.
- Klein, Ute: *Die produktive Rezeption E. T. A. Hoffmanns in Frankreich*. Frankfurt a. M. 2000.
- Krys, Svitlana: *Allusions to Hoffmann in Gogol's Early Ukrainian Horror Stories*. in: *Canadian Slavonic Papers (LI)*, Nr. 2-3 (2009), 243-266.
- Maguire, Robert A.: *Exploring Gogol*. Stanford 1994.
- Meyer, Priscilla: *The Fantastic in the Everyday. Gogol's »Nevsky Prospect« and Hoffmann's »A New Year's Eve Adventure«*. In: G. Barabtarlo (Hg.): *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia*. New York 2000, 62-73.
- Mirsky, D.S.: *A History of Russian Literature. From its Beginnings to 1900*. Edited by Francis J. Whitfield. Evanston 1999.
- Montandon, Alain: *Une source peu connue de la Perspective Nevsky de Gogol*. In: *Revue de littérature comparée* 50 (1976), 291-295.
- Müller, Bruno: *Der sprechende Hund bei A. F. E. Langbein und bei E. T. A. Hoffmann. Quellen und Nachwirkungen*. In: *Mitteilungen der E. T. A.-Hoffmann-Gesellschaft* 30 (1984), 8-14.
- Nabokov, Vladimir: *Nikolai Gogol*. New York 1961.
- Passage, Charles E.: *The Russian Hoffmannists*. The Hague 1963.
- Poe, Edgar Allan: *Poetry, Tales, and Selected Essays*. New York 1996.
- Proffer, Carl R.: *The Simile and Gogol's Dead Souls*. The Hague 1967 .
- Puškin, Aleksandr: *Die Erzählungen einschließlich der Fragmente, Varianten, Skizzen und Entwürfe - mit einem Nachwort, einer Zeittafel und Anmerkungen*. Neu übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Berlin 1999.
- Salomon, Gerhard: *E. T. A. Hoffmann. Bibliographie. Mit Abbildungen*. Hildesheim 1963 [Repr. Nachdr. der 2. verb. u. verm. Aufl. Berlin, Leipzig 1927].
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verbesserte Auflage. Berlin, 2008.
- Stender-Petersen, Adolf: *Gogol und die deutsche Romantik*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 24 (1922), 628-653.
- Teichmann, Elizabeth: *La Fortune d'Hoffmann en France*. Genève, Paris 1961.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.