

der Treue zum Original mit dessen impliziten Selbstverständlichkeiten und dem der Verständlichkeit gegenüber einer Leserschaft, die das Original nicht kennt und zudem in ganz anderen Selbstverständlichkeiten lebt. Im Kopf des Übersetzers sind beide Welten gleichzeitig da und er kann sich, wenn er übersetzt, für die eine oder die andere entscheiden oder einen Mittelweg anstreben. Solche Zweisprachigkeit im Kopf des Übersetzers wird am Beispiel zweier Wortkünstler der Übersetzungstätigkeit, des Erzählers Peter Handke und des Lyrikers Felix Pollak, vor Augen geführt.

Die Orientierung an der Zielgruppe, die den Originaltext nicht kennt, erhält ihr Übergewicht beim Übersetzen für das Theater. Der Text ist hier von vornherein auf Veranschaulichung durch Inszenierung angelegt. Und die Inszenierung hat die Möglichkeit, den Text ganz in die Gegenwart des Zuschauers zu ziehen. Folglich ist der letzte Teil den Leitbegriffen ›Text‹ und ›Inszenierung‹ gewidmet, dies am Beispiel der Alltagssprache in den Dramen Harold Pinters sowie am Beispiel der Brecht-Übersetzungen in England.

Diesen vier Teilen, von denen die ersten zwei den Gegenstand entfalten und die zwei weiteren dessen Sonderformen explizieren, ist als Ausgangsbasis die Definition des ›Gegenstands‹ vorangestellt. Als roter Faden durchzieht das Ganze die Grundeinsicht, die der Verfasser mit aller nur zu wünschenden Schärfe an den Anfang stellt, dass linguistische Texttheorien das sprachliche Kunstwerk verfehlen, wenn sie dessen Substanz in der Kommunikation sehen. Es komme vielmehr darauf an, die Autonomie literarischer Darstellung zu erkennen und anzuerkennen: ihren »nicht-referentiellen Bezug zur Lebenswelt« (17). Die aus solcher Prämisse resultierenden Folgerungen für die Einschätzung literarischer Übersetzungen lassen die vorliegende Monographie auf ihrem Feld zu einer Pionierleistung werden.

Es ist dem Verfasser gelungen, eine streng durchorganisierte Abhandlung aus Einzelteilen zusammzusetzen, die jeweils in sich geschlossene Argumentationseinheiten bilden und zu separater Lektüre animieren. So formieren sich etwa innerhalb der vier großen Teile insgesamt sieben ›Fallstudien‹ an bestimmten Übersetzungsbeispielen zu einem regelrechten Viadukt. Ein ›Lesebuch‹ eigener Art liegt vor. Der Einstieg ist überall möglich. Die große Linie der Abstraktion verfügt immer wieder über Haltestellen mit Aussichtsplätzen ins Anschauliche.

Horst-Jürgen Gerigk

Urs Heftrich: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans »Die Toten Seelen«*. Hürtgenwald (Guido Pressler) 2004. 341 S.

Gogols *Tote Seelen* (1842–55) gehören mit Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) zu den komplexesten und aktuellsten Großfragmenten der europäischen Romantik. Beide sind Weltfahrt-Torsos von weltliterarischem Niveau, geladen mit der Spannung von Fragment und Totalität, werden aber als abbrechende Entwicklungsromane in der Spur von Goethes *Wilhelm Meister* nur selten nebeneinander gelesen.

Gogols Held ist aber nicht Dichter, Gelehrter oder Arzt, sondern korrupter Zöllner und gewiefter Abenteurer. Entlassen aus dem Dienst an Staat und Recht, macht sich der ehemalige Zollbeamte und Rechtsvertreter, Kollegienrat Tschitschikow, selbstän-

dig, getreu seiner Devise »Vertrau allein der Kopeke«. Er reist, getrieben von der »genialsten Idee, die je in eines Menschen Kopf gekommen« ist, allein »in eigener Angelegenheit« ohne Cicerone durch das Inferno eines Gouvernements der russischen Provinz, um als Trickbetrüger durch weiße Kriminalität zu Wohlstand und Ansehen zu kommen: Er kauft leibeigene »tote Seelen« auf, die er als lebende versteuert und gerichtlich legalisieren lässt, reüssiert bei Gericht, wird aber vom Gerücht ruiniert. Wohl der phantastischste Handel der Weltliteratur, effizient durchgezogen vom ersten Unternehmer und Kapitalisten in spe der russischen Literatur, doch vereitelt von der öffentlichen Meinung der korrupten Agrar- und Bürokratiegesellschaft am Vorabend der heraufziehenden bürgerlichen Moderne. Der Sprengstoff für Dostojewskij und Kafka lag bereit.

Also, klarer Fall: eine scharfe gesellschaftskritische Satire, Gogol der russische Swift, kanonisiert durch den linken Kritikerpapst Belinskij. Aber Vorsicht! Der große Wortkünstler und Gogol-Experte Vladimir Nabokov warnte davor, diesen »Handlungsreisenden aus dem Hades«¹⁹ zu versimpeln, so dass *Die Toten Seelen* in sozial gesinnten Hirnen langsam zu *Onkel Toms Hütte* werden. Schon Gogol selbst hatte sich gegen das Etikett Gesellschaftssatire verwahrt, war doch sein Poem als modernes Gegenstück zu Dantes *Divina Commedia* in drei Teilen konzipiert: auf die Höllenfahrt durch das Inferno sollte das Purgatorio auf dem Läuterungsberg und das Paradiso folgen. Nachdem aber der Autor aus Verzweiflung über die quälende Kluft zwischen augustinischem Wahrheitspathos und Faszination vom artistischen Charme der Lüge sein Manuskript des zweiten Teils in einem letzten Autodafé verbrannt hatte, blieb nur der brillante erste Teil der geplanten Trilogie übrig. Wie soll man Gogols Großfragment nun lesen?

Je nachdem ob man den Trilogieplan ernst nimmt oder nur das Fragment, wird die Deutung anders ausfallen. Den sozialkritischen Ideologemen traten im 20. Jahrhundert neue Lesarten entgegen: formalistische Analysen der Wortkunst, religionsphilosophische Deutungen als Exemplum christlicher Läuterung; literaturpsychologische, die Gogols sexuelles Labyrinth durchleuchteten, und existenzphilosophische, die das Lavieren des Helden zwischen den Diktaturen des Man und des Nichts als Protest des gefährdeten Lebens in der verwalteten Welt verstanden.²⁰ Damit schien das Deutungsrepertoire erschöpft.

Dass dem nicht so ist, zeigt Heftrichs scharfsinnige strukturanalytische und psychotheologische Studie, die sich komparatistisch auf den Spuren der klassischen Hermeneutik, der archetypischen Literaturanalyse und der neueren Ethopoietik der Mediävistik bewegt. Aus dem komplizierten Motivgeflecht legt er eine verborgene narrative Theologie der Wahrheit frei, die zugleich Züge einer radikalen Autobiographie trägt.

Kaum ein Text der russischen Literatur ist so dicht gewebt, wie die *Toten Seelen*. Doch ästhetische Vollendung war für den späten Gogol kein Selbstzweck. Dementsprechend sieht Heftrich jedes Detail von Gogols unbändiger Fabulierlust fest eingefügt in ein streng ethisches Muster: das Schema von Schuld und Vergeltung und unterzieht *Die Toten Seelen* einer Generalsinspektion. Der ethische Bauplan der symmetrischen Anlage mit zwei Flügeln zu je fünf Räumen bzw. Stationen des Seelenhandels und der Seelengeschichte wird neu vermessen, die tragenden Pfeiler und Verstrebenungen zur Stützung der Gewölbe werden architektonisch überprüft. Gogols Poem wird allego-

19 Nabokov, Vladimir: Die Kunst des Lesens. Frankfurt a.M. 1984, 44.

20 Zum Spektrum der Deutungsansätze vgl. die kompetent recherchierte Bibliographie.

risch und figural neu gedeutet nach der Symbolik der Zahlen und dem vierfachen Schriftsinn des Wortes, so wie ein antikes oder mittelalterliches Epos mit tragender ethischer Konstruktion. Einer Ethik der Moderne allerdings, die mit Schillers Ästhetik in Verhandlung steht.

Heftrich basiert seine Studie auf der Grundachse von Wahrheit und Lüge, verstanden im moralischen Sinn als Maske des Bösen, und auf einer nachplatonischen Trias des ›Bösen, Wahren und Schönen‹. Völlig überzeugend stellt er Gogols Meister-Analyse allgegenwärtiger und systemerzeugter Gemeinheit (russ. poschlost) der »furchtbaren Banalität des Bösen, vor der das Wort versagt«²¹ an die Seite, die Hannah Arendt als Ursprung totalitärer Herrschaft ortete. Dazu filtert er Gogols Theorie des Bösen und sein Therapiemodell heraus: Das Böse bricht nicht plötzlich und spektakulär herein, sondern schleicht sich unmerklich ein als Produkt der Erziehung²² zur Konvention des Man. Die Haut dieser Dressur muss ebenso unmerklich wieder abgestreift werden, damit durch rechte, d.h. ästhetische Erziehung im Sinne Schillers das Gute heranwachsen kann. Das kann aber für Gogol erst dann geschehen, wenn das Konventionsgestrüpp entfernt und der ethische Nullpunkt wieder freigelegt wird, um »die zu Dreck gewordene Null wieder zur Null zu machen – in der Hoffnung, dass dann ein Wunder geschieht« (42). Das sei aber nur in Russland möglich. In Gogols slavophiler Optik erscheinen *Die Toten Seelen* als großangelegter Weg, das Böse in sich selbst und in ganz Russland zu erklären und zu therapieren – typischer Ausdruck der unheilbaren Grandiosität und Depression dieses rätselhaften Autors.

Die Studie gliedert sich in drei Teile: Tschitschikows Vorgeschichte, seine Schuld und seine Sühne. Der Schlüssel zum »Schloss der Geschichte« (Tolstoj) wird in Gogols *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*²³ gefunden und in der oft übersehenen Vorgeschichte im letzten Kapitel des Romans, als Tschitschikow schon auf der Flucht in der Kutsche sitzt und einschläft – eine Fermate vor dem furiosen lyrischen Finale mit dem Bild Russlands als dahinrasender Trojka.

Das allegorisch gestaffelte »System der fünf Gutsbesitzer« (Belyj)²⁴ wird in umgekehrter Reihenfolge korreliert mit der Vorgeschichte. Wir müssen zuerst rückwärts lesen, um die Spiegelaspekte des Helden zu erfassen: Pljuschkin als alter Geizhals und menschliches Wrack spiegelt die korrumpierenden Erziehungsmaximen seines Vaters; Sobakjewitsch, der Hundesohn, die korrupte Heuchelei eines Saubermanns; sein Widersacher Nosdrjow, choleraischer Falschspieler und Denunziant, chiffriert den Zufall, der alle Kalkulation über den Haufen wirft; die schachernde Korobotschka in ihrer Hadesgrube schlägt ihn als alter ego mit seinen eigenen Waffen, und der Schönredner

21 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München 1986 [¹1955]; Dies.: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München 1964, 300.

22 Hier wäre nach dem Verhältnis Gogols zu Rousseau zu fragen, der ja annahm, dass der von Natur aus unverdorben Mensch von Kultur, d.h. gesellschaftlicher Konvention oder Zivilisation, korrumpiert werde. Vom Menschen, der gut aus den Händen der Natur kam, müssten die Schäden falscher Erziehung ferngehalten oder durch eine neue Art unverbildender Erziehung korrigiert werden, wie er in seinem Erziehungsroman darlegte, cf. Rousseau, J.J.: Emile ou de l'éducation. Paris 1762; dt. Emile oder Über die Erziehung. Stuttgart 1990.

23 Gogol, Nikolaj: Gesammelte Werke. Essays und ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden. Band 4. Stuttgart 1981.

24 Belyj, Andrej: Masterstvo Gogol'ja. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1934. Hg. von Dmitrij Tschizewskij. München 1969.

Manilow spiegelt seinen Hang zu profitablen Freundschaften. Tschitschikows Visiten reflektieren also die Geschichte seiner eigenen Seele. Doch er irrt im Labyrinth und kommt mit seinem »zerbrochenen Rad« keinen Deut vorwärts. Alle Spiegel bleiben ihm blind, und er selbst verblendet und taub für jeden Ruf des Gewissens. Der einzige Lichtblick im Inferno *könnte* aus der flüchtigen Vision seiner Beatrice bei der Kollision ihrer Kutschen hervorgehen, wird aber in Heine-Manier sofort ironisiert durch Tschitschikows Kalkulation einer saftigen Mitgift, die sie zu einem »leckeren Bissen« macht. Den Weg vom äußeren zum inneren Menschen sollte erst der zweite Teil zeigen.

Tschitschikows Schuld. Nach einer Musterung von Wahrheit und Lüge seit der Antike bei Homer, im Christentum und in Schillers Lehre vom »ästhetischen Schein« werden die fünf Gesichter der Lüge in diesem Reich der Schatten vorgeführt. Zuvor aber wird Gogols Dilemma als Wurzel seiner Existenz erörtert: sein heikles Verhältnis zur Wahrheit, aus dem der streng ethische Schnitt seines Spätwerks resultiert. Auf der einen Seite sein überspanntes Wahrheitspathos, das ihn immer wieder zwang, sich der Lüge als des Bösen zu bezichtigen, und ihn schließlich seiner künstlerischen Stimme beraubte. Auf der anderen Seite faszinierte ihn zeitlebens die Kunst der Lüge als Naturtalent (Chlestakow in der Komödie *Der Revisor*) sowie als Fiktionalität und Fabulierlust in der Literatur. Sein Dilemma stammte aus einer frühen seelischen Wunde, die er immer wieder mit Schichten von Texten abdeckte, um sie zu heilen. Deshalb setzte er auch seine Hoffnung auf die moralische Heilwirkung der Kunst, wie sie Schiller durch ästhetische Erziehung anstrebte. Der Zwiespalt zwischen Kunst der Lüge und Kunst der Läuterung im Dienste der »heiligen Wahrheit« stimulierte Gogol, aber richtete ihn schließlich zugrunde.

Aber nun geht es wieder um Tschitschikow. Die fünf Gesichter der Lüge erscheinen ihm im Gewand der Rhetorik (als Zerrbild der Eloquenz des 18. Jahrhunderts bei Manilow), der Magie (anlässlich der »Hadesfahrt« in die Grube der chthonischen Hekate Korobotschka), des Nihilismus von Nosdrjow, des Geistes, der stets verneint, und des Zynismus von Sobakjewitsch, dem »unsterblichen Zauberer Koschtschej«²⁵, bis endlich bei Pljuschkina, dem sündigen Greis, dann doch das vergessene Antlitz der Wahrheit aufleuchtet. Allen gemeinsam ist aber »der faule Kern« im Früchtchen Tschitschikow, die Abneigung gegen das vom Vater missbrauchte achte Gebot: »der liederliche Umgang mit der Wahrheit«. Allerdings – so füge ich hinzu – ist gerade er es, der den defekten Helden und seine Spiegelungen zu unvergesslichen literarischen Figuren macht!

Tschitschikows Sühne. Um es gleich vorweg zu sagen: Es geht bei Gogol wie auch bei Heftrich nicht um Sühne, sondern um Vergeltung, hier wird er im Sog der Pathosformel »Schuld und Sühne« terminologisch unscharf. Von Sühne wird auch der aufmerksamste Leser nichts finden. Die elf Kapitel werden zahlensymbolisch gedeutet gemäß der Elf als Zahl der Sünde. Sie sind nach dem Einleitungskapitel in je fünf Teile gegliedert, gemäß der Fünf als Zahl des Menschen: die epische Gliederung umfasst die fünf Visiten Tschitschikows (Kap. 2–6), und die dramatische Gliederung die fünf Akte des Dramas von Tschitschikows Erfolg bei Gericht, Krönung der Lüge auf dem Ball,

25 Koschtschej Bessmertnyj, der unsterbliche Knochenmann des russischen Märchens und Antipode der Baba Jaga, der Verkörperung der Natur, cf. Afanasjew, A.N.: Russische Volksmärchen. Neue Übertragung von Swetlana Geier nach der Ausgabe von V.J. Propp. Nachwort v. Lutz Röhrich. München 1985.

Umschlag in Skandal und Fall des Helden durch Verrat und Gerücht, in dem sich fama und rumor ablösen (Kap. 7–11). Das Schlusskapitel bringt Tschitschikows Flucht und die nachgelieferte Vorgeschichte. Damit schließt sich der Kreis, aus dem der Held in die Tangente zu einer neuen Umlaufbahn in die Weiten Russlands aufbricht.

Heftrichs Analyse bedeutet einen ganz neuen Vorstoß in die Tiefenstruktur eines der rätselhaftesten Werke der Weltliteratur und wird manche Diskussion anstoßen, vor allem aber stimuliert er zur Neulektüre Gogols, die sich bei aller Figuralität an seiner erstaunlichen Modernität entzündet. Dankbar vermerken wir, dass das vom Verleger sehr sorgfältig ausgestattete Buch mit wertvollen Illustrationen aus Handschriften der Heidelberger Portheim-Stiftung aufwarten kann, die die figurale Deutung Gogols sinnfällig machen.

Maria Deppermann

Guido Hiß: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München (epodium) 2005 (= *aesthetica theatra*lia, Bd. 1). 319 S.

Guido Hiß, Professor für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum, ist nicht nur Theaterwissenschaftlern mit seinen Arbeiten zur Aufführungsanalyse und zu medienspezifischen Fragestellungen ein Begriff. Mit dem vorliegenden Werk liefert er einen historisch ausgerichteten Theorie-Querschnitt über *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. Dieses Sujet ist zwar schon in verschiedenen epochengebundenen Einzelstudien untersucht worden, einen umfassenden zeit- und theoriegeschichtlichen Ansatz suchte man bislang jedoch vergebens. Hiß bewerkstelligt diesen ambitionierten Plan in einem Zwischenschritt: Er untersucht zum einen das synthetische Element, also das Verhältnis der einzelnen Künste und deren Zusammenspiel im theatralen Akt. Zum anderen betrachtet er die Vision, d.h. die mit den Ideen einhergehenden »Motoren fundamentaler Träume« (7) und deren Folgen für die Theatergeschichte.²⁶

Hiß begreift das Theater(-erlebnis) vor allem vor dem Hintergrund der Dissoziationserfahrungen, so dass das Synthetische über die kunstspezifische Wirkung hinaus auch ein psychologisierendes Element erhält. Ein durchaus wichtiger Aspekt, der hier eher philosophisch kritisch behandelt wird, was die Ausrichtung seiner Studie wohl mit sich bringen mag. Steht zu Anfang noch das Zusammenwirken von Wort und Musik im Vordergrund, so wendet sich der Blick im Verlauf der Untersuchung immer mehr der Sprache bzw. deren Dekonstruktion und der Körpersymbolik zu. Der Verfasser bezieht sowohl philosophietheoretische Ansätze als auch historische Kontexte mit ein. »Nicht als positive Größe wird das Gesamtkunstwerk verhandelt, sondern als utopi-

26 Den theoretischen Unterbau liefert Hiß selbst mit Verweisen auf seine Studien wie *Der theatralische Blick* (1993). Die »Einsicht in die Vielschichtigkeit szenischer Darstellung« (24) betonend, würden sich die *Synthetischen Visionen* wie eine Fortsetzung bzw. eigenständige Ergänzung zu *Der theatralische Blick* lesen lassen: »Erst in den Akten des Zuschauens [...] realisiert sich der dialektische Sprung von der Synchronisation (der disparaten Ausdrucksträger) zu ihrer semantischen Synthese.« (25)