

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

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2005)

Heft: 36: Variationen über das Teuflische = Variations sur le diabolique = Variations on the diabolic

Artikel: Unreine Macht vs. reinigende Kraft : zwei Modelle des Teuflischen in der russischen Literatur

Autor: Guski, Andreas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006491>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Unreine Macht vs. reinigende Kraft

Zwei Modelle des Teuflischen in der russischen Literatur

Die vorklassische Literatur Russlands und seine Folklore sind reich an "Teufeleien" aller erdenklichen Art, ebenso reich wie, bis hinein in die Gegenwart, die russische Phraseologie, in der diabolische Fluch- und Abwehrformeln gebräuchlicher sind als im Deutschen.¹ Wie gegenwärtig noch heute der Teufel in der russischen Subkultur ist, zeigen eindrucksvoll die Diabologramme der unlängst veröffentlichten Tätowierungen russischer Strafgefangener.² Mit der Einführung einer weltlichen Literatur, die im Russland des 18. Jahrhunderts zunächst überwiegend den Repräsentationsbedürfnissen des Staates diente, wird der Teufel geächtet. Die Aufklärung verbannt literarische Imaginationen des Satans in die Verliese des Aberglaubens und der Subkultur,³ aus denen die Romantik sie wieder befreit. Letztere modelliert das

1 Vgl. Christopher Putney, *Russian Devils and Diabolic Conditionality in Nikolai Gogol's "Evenings on a Farm near Dikanka"*, New York / Washington, D.C. / Baltimore / Boston etc., 1999, S. 58 f.

2 Russian Criminal Tattoo Encyclopaedia, Göttingen, 2005. Vgl. dazu auch Ulrich S. Schmid, "Lesbare Körper", in *Neue Zürcher Zeitung* vom 11./12. Juni 2005, S. 70.

3 Während im frühen 18. Jahrhundert den tiefsten Punkt der vielfach gestuften Welt des barocken russischen Schuldramas noch eine konkrete Hölle und konkrete Teufelsfiguren markieren, werden diese im weiteren durch den Typus des absoluten Schurken, also durch Personifikationen des Bösen ersetzt. Damit wird der Teufel einerseits herabgestuft zur rhetorischen Figur, während er andererseits als das internalisierte Böse an Virulenz nur gewinnt. Siehe dazu auch Joachim Klein, "18. Jahrhundert", in: Klaus Städtke (Hg.), *Russische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar, 2002, S. 71 f.

Teuflische einerseits als das Dämonische,⁴ worunter jene bösen, destruktiven Ich-Anteile zu verstehen sind, die sich als Kehr- und Nachtseite der – in Russland gegenüber Westeuropa verspäteten – Emanzipation des Individuums erweisen. Mit den Freiheitsspielräumen des Einzelnen wächst gegenläufig das Bewusstsein, „dass der Mensch nicht immer und unter allen Umständen Macht hat über sich selbst, dass er nicht autonom und selbständig, sondern von dunklen Mächten bedroht ist, die sein Menschtum zu vernichten streben“.⁵ Andererseits erlässt die russische Romantik unter dem Einfluss jener Volksgeistideologie, die im Russischen auf den fast unübersetzbaren Begriff „*narodnost*“ („Volishaftigkeit“) gebracht wurde, für Teufel, Hexen, Nixen und sonstige Wald- und Wassergeister eine Generalamnestie. Bevorzugte Erscheinungsorte dieser Wesen waren seit jeher Märchen und Legenden, die nun wieder zu Ehren gelangen, gesammelt, ediert und studiert werden. Bald schon übersiedelt dieses zwielichtige Personal in die Beletage der Literatur, und massgeblichen Anteil daran hat in Russland ein Autor, der – wie schon die Fülle einschlägiger Literatur andeutet⁶ – ein besonders intimes Verhältnis zum Teufel hatte, obwohl er zeit seines Lebens das Gegenteil suchte: einen privilegierten Zugang zu Gott.⁷ Die Rede ist von Nikolaj Vasil’evič Gogol’ (1809-1852).

4 So besonders A. S. Puškin und M. Ju. Lermontov in ihren Gedichten „Der Dämon“ bzw. „Mein Dämon“ („Demon“, 1823 und „Moj Demon“, 1829).

5 H.A. Korff, *Geist der Goethezeit*, 2. Aufl., Bd.3, Leipzig, 1949, S. 492 f.

6 Dimitrij Mereschkowskij, *Gogol und der Teufel*, München, 1963 [russ. 1904/06]; Adolf Stender-Petersen, „Der Ursprung des gogolschen Teufels“, in: *Göteborgs högskolas arsskrift* 26 (1920), S. 72-87; Gudrun Langer, „Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol’s Frühwerk“, in: *Zeitschrift für slavische Philologie* 51 (1991), S. 143-173; Andreas Ebbinghaus, „Konfusion und Teufelsanspielung in N.V. Gogol’s *Revizor*“, in: *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 34.3 (1993), S. 291-310; A.S. El’-Manasi, „Obraz čerta u Gogolja“, in: *Russkij jazyk za rubežom*, 2/1993, S. 83-95; Christopher Putney, a.a.O., 1999.

7 Vgl. Vladimir Nabokov, *Nikolaj Gogol*, Reinbek bei Hamburg, 1990, S. 94.

Ausserhalb Russlands vor allem bekannt geworden durch die Komödie „Der Revisor“ (Revizor, 1836) und den Roman „Die toten Seelen“ (Mertvye duši, 1. Teil 1842), feierte Gogol seinen ersten literarischen Erfolg mit der Erzählsammlung „Abende auf einem Weiler bei Dikanka“ (Večera na chutore bliz Dikan’ki, 1832). Schon der Eingangstext „Der Jahrmarkt von Soročincy“ (Soročinskaja jarmarka) weist ein diabolisches Sujet auf. Als Veranstaltungsort für den Jahrmarkt des ukrainischen Dorfes Soročincy, in dem die Handlung der Erzählung spielt und das zugleich Gogol’s Geburtsort war, wurde diesmal fatalerweise ein Platz gewählt, an dem der Teufel sein Unwesen treibt. Allerdings gehen die burlesken Verwirrspiele der „unreinen Macht“ (nečistaja sila) hier mehrheitlich noch auf Kosten der negativen Personen. Sie dienen der Aufdeckung von Betrug und Ehebruch und führen schliesslich zum Happyend, in dem der kühne Bursche (Gricko) zuletzt das schmucke Mädchen (Parasa) bekommt. Weniger harmlos geht die Sache in anderen Texten dieses und des folgenden Zyklus „Mirgorod“ (Mirgorod, 1835) aus. Spukgeschichten wie „Schreckliche Rache“ (Strašnaja mest’) und „Der Wij“ (Vij), denen ebenfalls Teufelssujets zugrunde liegen, ziehen alle Register des literarischen Terrors und lassen die Helden zuletzt im Kampf gegen das Böse untergehen.

Mit der Amphibolie des Teuflischen, das mal als komischer Springteufel, mal als böser Dämon in Erscheinung tritt, geht in diesen frühen Texten Gogol’s ihre Doppelkodierung einerseits als Idylle, andererseits als alptraumhafte Phantasmagorie einher. Jedes Bild der Welt kann jederzeit in sein Gegenteil umschlagen. So wird auch im „Jahrmarkt von Soročincy“ das Happyend, das im fröhlichen Hochzeitstanz der Dorfgemeinschaft ausklingen soll, zuletzt eigentümlich verfremdet. Der Hochzeitstanz gerät zum Totentanz, wenn sich im Schlusstableau die alten Weiber unter die Dorfjugend mischen – Greisinnen, „von deren Gesichtern schon die Gleichgültigkeit des Grabes wehte ... Ohne kindliche Freude, ohne jegliches Mitgefühl, angetrieben allein vom Rausch, wie ein Mechaniker seinen leblosen Automaten zu menschenähnlichen Bewegungen zwingt, so wiegten sie leise ihre benebelten Köpfe und hüpfen der ausgelassenen Menge

nach, ohne das junge Paar auch nur eines Blickes zu würdigen”.⁸

Das Diabolische manifestiert sich hier und in den anderen Erzählungen Gogol’s nicht nur in der Dämonie der Handlung (der jederzeit möglichen Verwandelbarkeit des ukrainischen Dorfes vom *locus amoenus* in einen *locus terribilis*), sondern auch und vor allem in einer eigentümlichen Ambivalenz des Textes, einer “diabolischen Mischung” des Erzähldiskurses,⁹ der zwischen idyllischer Verklärung und elegischem *vanitas vanitatum*, komischer Groteske und opulentem Landschaftsbild, detailverliebter Genreszene im Stil der flämischen Meister und nationaler Emphase oszilliert.

Gogol’s dritter Erzählzyklus, “Arabesken” (Arabeski, 1835), versetzt das Teuflische aus der zeitlosen Welt der “kleinrussischen” (ukrainischen) Provinz ins zeitgenössische Petersburg. Schon das Sujet der Eröffnungserzählung “Der Nevskij-Prospekt” (Nevskij Prospekt) wird zentral gesteuert durch das Motiv des diabolischen Täuschens: “Er lügt zu jeder Tageszeit, dieser Nevskij-Prospekt, am meisten aber dann, wenn sich die Nacht als dichte Masse auf ihn niedersenkt und die weissen und gelben Fassaden der Häuser trennt, wenn sich die ganze Stadt in Donner und Blitz verwandelt, Myriaden von Kutschen sich über die Brücken wälzen, die Vorreiter schreien und auf ihren Pferden hüpfen und wenn der Dämon selber die Lampen anzündet – einzig dazu, um alles nicht in seiner wahren Gestalt zu zeigen.”¹⁰ In den sogenannten “Petersburger Erzählungen” verliert der Teufel vollends jene koboldhaften Züge, die er in den ukrainischen Zyklen noch aufgewiesen hatte. Er verlässt, bildhaft gesprochen, die Vitrine des Folkloremuseums, dem der Dikan’ka-Zyklus diskursiv zuzuordnen ist,¹¹ um sein Unwesen in einer Welt zu treiben, die nunmehr

8 N.V. Gogol’, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom I, Leningrad, 1940, S. 135 f.

9 Gudrun Langer, “Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol’s Frühwerk”, *Zeitschrift für slavische Philologie* LI (1991), S.143-173, hier bes. S. 163 ff.

10 N.V. Gogol’, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom III, Leningrad, 1938, S. 46.

11 Vladimir Nabokov (1990, 14) bezeichnet diesen Diskurs despektierlich als “Kramladen für Konfektionskleidung der Marke ‚Folklore‘”.

deutlich als die von Gogol's aktuellem Lesepublikum ausgewiesen ist.

Dank dieser doppelten Vergegenwärtigung, in der die diskursive Differenz zwischen Mythos (Märchen) und Wissenschaft (Volkskunde) aufgehoben ist, wird das Teuflische zu einem Faktor der ideologischen Argumentation des Autors, so besonders in der Novelle "Das Porträt" (Portret, 1835; 2. Fassung 1842). Sie handelt vom Schicksal eines kommerziell zwar erfolgreichen, mit wachsendem Publikumserfolg aber immer weniger inspirierten Malers namens Čartkov,¹² der unter dem magischen Einfluss eines geheimnisvollen Porträts, das er einst bei einem Trödler erworben hatte, den Verstand verliert und sein Vermögen zuletzt einzig dazu verwendet, die besten Gemälde, die der Kunstmarkt bietet, aufzukaufen, um sich zu Hause mit einem Messer auf sie zu stürzen und sie zu zerstören. Kontrastiv dazu wird die Vita eines Malers entfaltet, der zunächst ebenfalls der Versuchung des Geldes zu erliegen droht, dann aber der weltlichen (= kommerziellen = teuflischen) Kunst entsagt, in ein Kloster geht, sich durch Askese reinigt und fortan nur noch Ikonen malt. Das Teuflische wird hier zum symbolischen Argument einer Kritik der Kunst im Zeitalter der literarischen Marktwirtschaft im besonderen¹³ und der Modernisierung Russlands im allgemeinen.

Gogol's Kritik der Verwestlichung Russlands und seine Orientierung an der Kultur der vorpetrinischen "Rus" hat ihre Wurzel in einem Einheits- und Reinheitsideal, das für die konservativen Gesellschaftskonzepte der russischen Reformperiode insgesamt typisch werden sollte, nicht zuletzt für Fedor Michajlovič Dostoevskij. So wie Gogol' in seinem zum Zyklus "Mirgorod" gehörenden historischen Epos "Taras Bul'ba" die Welt der Dnepr-Kosaken von Zaporož'e zur harmonischen Gemeinschaft im Sinne von Ferdinand Tönnies' "Gemeinschaft und Gesellschaft" (1887), d.h. zu einem

12 In der 1. Fassung "Čertkov", was direkt ableitbar ist von russ. "čert" (Teufel).

13 Ausführlicher dazu Hans Günther, "Zwischen Markt und Mystik. Die Künstlerproblematik in Gogol's *Portret*", in: A. Guski, U. Schmid (Hg.), *Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts*, Zürich, 2004 (= *Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas*, Bd.8), S. 361-376.

Gemeinwesen vor jeder sozialen Ausdifferenzierung (und dies meint zuallererst vor der Vergeldlichung sozialer Beziehungen) verklärt, so auch fixiert er sich seit der Mitte der 1830er Jahre zunehmend auf das Ideal einer reinen, ungemischten, christlich-nationalen Kunst, die weder Synthese sein soll noch "teuflische Mischung".

Hatte der junge Gogol' unter dem Einfluss der klassischen deutschen Ästhetik das Schöne noch als "Sprache der Götter" bezeichnet,¹⁴ so bewegt er sich ab Mitte der 1830er Jahre von diesem neuheidnischen Topos immer weiter fort, indem er seine Kunst zur Sprache Gottes zu machen sucht. An die Stelle des klassischen Schönheitsideals tritt das Reinheitsideal der orthodoxen Kirche.¹⁵ Der lasterhafte Erwerbstrieb Čičikovs, des Helden der "Toten Seelen", wird im unvollendeten 2. Teil des Romans als Folge einer Verunreinigung Russlands mit Ideen gedeutet, die ihm wesensfremd sind. Die Diskurse der Nationalökonomie, die sich unter Zar Nikolaj I. wachsender Beliebtheit erfreut, und den auch in Russland immer deutlicher sich abzeichnenden Primat des Kommerziellen, der in Čičikovs Seelenhandel eine groteske Dimension bekommt, deutet Gogol' als Vorschein einer "Ökonomie der Hölle".¹⁶ Der unvollendete 2. Teil der "Toten Seelen" sollte in Anlehnung an Dantes "Divina Commedia" nach dem "Inferno" des 1. Teils (dem "teuflischen" Erwerb toter Seelen durch Čičikov) als "Purgatorio" den Läuterungsprozess des Helden darstellen. Diese Katharsis hätte nicht nur den Weg Russlands aus seiner moralisch-intellektuellen "Verwirrung"¹⁷ darstellen,

14 N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, t. XIII, Leningrad, 1952, S. 145.

15 Zu den rituellen Aspekten des orthodoxen Reinheitsgebotes vgl. Gabriele Scheidegger, *Perverse Abendland – barbarisches Russland*, Zürich 1993, S. 83 ff. Zur Ästhetik des ungetrübten Lichts, speziell zum mystischen Motiv des Strahlens vgl. Susi K. Frank, *Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol' und die longinsche Tradition*, München 1999 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen*, Bd. 98), besonders S. 102 f. und passim.

16 Paul Evdokimov, *Der Abstieg in die Hölle. Gogol und Dostojewskij*, Salzburg, 1965, S. 144.

17 Vgl. die Rede des zum idealen Herrscher stilisierten Generalgouverneurs im 2. Teil der "Toten Seelen": "Diese Angelegenheit hat die Aufdeckung anderer, nicht weniger verabscheuungswürdiger Sachen nach sich gezogen, in die schliesslich sogar Menschen verwickelt sind, die ich bisher

sondern auch eine Selbstreinigung des Autors als Überwindung der amphibolischen Schreibweise ins Werk setzen sollen. Verwirrung zu stiften ist das eigentliche Geschäft des Teufels. Der Dogmatik der Ostkirche zufolge und im Einklang mit der wörtlichen Bedeutung von griech. "διαβολος", "διαβαλλειν" (durcheinander werfen) besteht das Wesen des Bösen darin, dass es die Begriffe verwirrt und als kohärent ausgibt, was in Wirklichkeit geschieden ist.¹⁸

Gogol's Versuche einer Entteufelung seiner eigenen Texte blieben erfolglos. Chlestakov, der Held der Komödie "Der Revisor", ist "Fleisch gewordene Lüge"¹⁹ in einer Welt von Automatenmenschen, die an den Strippen ihrer niederen Instinkte hängen. Ebenso ist es mit Čičikov, dem Helden der "Toten Seelen", in dem sich die Diabolik des Banalen (russ. *pošlost'*) als die Gott- und Geistferne eines auf den schieren Erwerbstrieb reduzierten Lebens darstellt: "Der Riss in Tschitschikows Rüstung, dieser rostige Riss, aus dem ein schwacher, aber fürchterlicher Geruch dringt (wie eine beschädigte Dose Hummer, an der sich irgendein Schlamper in der Speisekammer zu schaffen gemacht hatte, um sie dann zu vergessen), ist das Körperloch in der Rüstung des Teufels".²⁰

Gogol's Texte blieben ambivalent und wurden von den Zeitgenossen nicht so verstanden, wie sie verstanden werden sollten. Den "Revisor" rezipierte man als spassiges Vaudeville, die "Toten Seelen" als Schelmenroman mit sozialkritischem Einschlag. Dabei sollten beide Texte doch Zeugnis ablegen von der Gottferne der modernen Welt und der Gottnähe ihres Autors. Wenn das Publikum sie anders las, so nicht nur, weil die Welt dieser Texte vom Teufel beherrscht war, sondern auch und vor allem weil Gogol's Schreibweise ein diabolischer Spott- und Spieltrieb, eine Lust an grotesken Konfigurationen, ein Hang zur Wahrnehmung des physiolo-

für ehrlich hielt. Mir ist sogar ihr geheimes Ziel bekannt, nämlich *alles so zu verwirren* (kursiv von mir – A.G.), dass es völlig unmöglich wird, die Angelegenheit auf formalem Wege zu lösen" (N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, t. VII, Leningrad, 1951, S. 124).

18 M.M. Dunaev, *Pravoslavie i russkaja literatura*, čast' VI, Moskva, 2000, S. 239.

19 Paul Evdokimov, *a.a.O.*, 1965, S. 89.

20 Vladimir Nabokov, *a.a.O.*, 1990, S. 94 f.

gisch, psychologisch und moralisch Abwegigen und Abartigen, kurzum eine generelle Unfähigkeit zu eindimensionalen Wahrnehmungen und einfachen Kodierungen kennzeichnet, die seine prophetischen Absichten immer wieder durchkreuzt. Die Verteufelung der ökonomischen Modernisierung Russlands lässt sich insofern als eine Strategie der Externalisierung von Gogol's eigenem Dilemma als Schriftsteller deuten. In ihrer Ambivalenz erweisen sich seine Texte letztlich als ebenso modern wie die moderne Welt, die er mit ihnen bekämpft.

Einen Ausweg aus diesem Dilemma sieht der Autor im Umstieg auf gänzlich andere Formen von Literatur und Textverwendung. Er verabschiedet sich vom Prinzip des Textkonsums, zu dessen Objekten der Markt literarische Werke degradiert, um sich der archaischesten Form von Textgebrauch zuzuwenden, nämlich der Liturgie, deren pragmatische Besonderheit die wiederholte Lektüre bzw. Rezitation identischer Texte darstellt. Der Mehrwert liturgischer Texte gegenüber literarischen besteht für Gogol' nicht nur darin, dass ihnen "ein einzig richtiger Sinn – quasi a-priorisch – eingeschrieben ist";²¹ sondern auch darin, dass Priester und Gemeinde durch sie "rein werden wie die Gefäße eines Tempels".²² Solchermassen geläutert, fühlt sich Gogol' berufen, "seine Worte weiträumig, prophetisch und messianisch zu verströmen"²³ – bis er erkennt, dass jedem geschriebenen Text immer schon der Makel der semantischen Relativität, d.h. seiner Auslegbarkeit anhaftet. Das Diabolische erweist sich für ihn somit als dem verschrifteten Wort generell inhärent; es wird, medial offenbar unausweichlich, stets zum "Dilemma".

Gogol' zieht daraus drei gleichermassen gnadenlose Konsequenzen. Er anerkennt als Autorität nur noch das gesprochene Wort. Er verbrennt in der Nacht zum 12. Februar des Jahres 1852 das Manuskript des 2. Teils der "Toten Seelen". Und er verweigert von Stund an jegliche Nahrungsaufnahme. Immer mehr erscheint ihm der Stoffwechsel von

21 Dirk Kretzschmar, "Der verhungerte Dichterkörper", in: *Wiener slavistischer Almanach* 51, 2003, S.111.

22 N.V.Gogol', *Razmyšlenija o božestvennoj liturgii*, Sanktpeterburg, 1894 [repr. Moskva, 1990], S. 124.

23 Kretzschmar, *a.a.O.*, 2003, S. 113.

Nahrungsaufnahme und Verdauung als unreiner und tierischer Vorgang. Gesättigt werden will er fortan nur noch durch das Wort der Heiligen Schrift und durch Gebete. Neun Tage später stirbt er.

Gogol's Diabolisierung der modernen Kunst- und Literaturproduktion und sein finaler Versuch einer Teufelsaustreibung durch Schreibverzicht und ein Fasten *ad mortem* stellt eine Form der Modernisierungsverweigerung dar, wie sie sich in der Geschichte der russischen Literatur so radikal nicht wiederholen sollte. Sie hat jedoch für nachfolgende Schriftstellergenerationen den Spielraum möglicher Reaktionen auf die Modernisierung Russlands und seiner Literatur abgesteckt, galt Gogol's Reinheitsideal doch nicht nur der Semantik von Texten, sondern dem literarischen System insgesamt. Dostoevskij und Tolstoj werden, jeder auf seine Weise, auf dieses Ideal zurückkommen. Jener strebt die Einheit der russischen Kultur auf der Grundlage des orthodoxen Glaubens, dieser auf der Basis eines christlichen Sozialismus an. Beide scheitern in der Praxis nicht zuletzt an sich selbst als Autoren, für die jene Moderne letztlich nicht hintergebar ist, die sich gerade im Roman des 19. Jahrhunderts mit seiner Reflexionskultur, seiner diskursiven Vielfalt und seinen komplexen Erzähltechniken (Dialogizität, erlebte Rede etc.) nachdrücklich zur Geltung bringt.²⁴

Die Ironie der Geschichte wollte, dass Gogol's kulturelles Einheitsprojekt im Russland des 20. Jahrhunderts ins Werk gesetzt wurde, allerdings nicht auf christlicher, sondern auf kommunistischer Grundlage. Unter den Bedingungen dieser

24 Am Beispiel der "Brüder Karamazov" zeigt Wolf Schmid, wie sich Dostoevskijs ideologische Orthodoxie im Medium des Romans in eine metaphysische Ambivalenz übersetzt, für die der Kampf zwischen Gott und Satan letztlich nie ein Ende finden kann. Vgl. Wolf Schmid, "Die "Brüder Karamazov" als religiöser "nadryv" ihres Autors", in: Rolf Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 6.-9. September 1994 in Fribourg*, Wien 1996 (*Wiener slavistischer Almanach*, Sonderband 41, S. 25-50). – Zur Heterodoxie der erlebten Rede bei Tolstoj vgl. Rolf Fieguth, "Erlebte Rede und "innere Stimme" in Tolstoj's *Anna Karenina*", ebd. S. 51-73.

ganz anderen Form von Orthodoxie tritt das Teuflische in neuer Mission auf. Evgenij Zamjatsins antiutopischer Roman "Wir" (My, 1920; 1. vollst. russ. Ausgabe 1952), der Huxleys "Brave New World" und, mehr noch, Orwells "Nineteen Eighty-Four" vorwegnimmt, entwirft eine Gesellschaft der totalen Affirmation. Die narrative Basisopposition des Romans (Glück vs. Freiheit) ist wesentlich Dostoevskijs "Legende vom Großinquisitor" geschuldet. Einer Gesellschaft von "Glücklichen", die von allen Inkontingenzen des Seelenlebens befreit sind, steht jenseits der Landesgrenze – einer Mauer, die im Lotman-schen Sinne als Systemgrenze dient – eine Population atavistisch-humanoider Wesen gegenüber, die als "Mephi" bezeichnet werden. "Mephi, was ist das?" will D-503, Ich-Erzähler und Held des Romans, von seiner Geliebten I-330 wissen, die im politischen Untergrund den Sturz des totalitären Regimes des Glücksstaates betreibt. Und I-330 antwortet:

Mephi? Das ist ein uralter Name, das ist jener, der ... Nein, ich will es dir lieber in deiner Sprache erklären, damit du es besser verstehst. Es gibt zwei Kräfte in der Welt, Entropie und Energie. Die eine erzeugt ewige Ruhe und glückliches Gleichgewicht, die andere führt zur Zerstörung des Gleichgewichts, zu qualvoll-unendlicher Bewegung. Unsere oder, richtiger gesagt, eure Vorfahren, die Christen, haben die Entropie als Gott verehrt. Wir aber, die Antichristen, wir ...²⁵

Hier wird I-330 unterbrochen, denn die Geheimpolizei ist bereits im Hause und wird sie wenig später verhaften, foltern und umbringen. In seinem Essay "Über Literatur, Revolution, Entropie und sonstiges" (O literature, revoljucii, èntropii i o pročem, 1924) äussert sich Zamjatin dazu expliziter. "Energie", das sind für ihn alle Gegner der Orthodoxie, der "Rechtgläubigkeit" im konkreten Sinne der russischen Kirche ebenso wie im übertragenen Sinne des dogmatischen Denkens. Die wahren Helden der Geschichte, auch der Literaturgeschichte, sind die Häretiker: "Nützlicher als die nützlichste ist die schädliche Literatur, denn sie ist antientropisch; sie ist ein Kampfmittel gegen Verkalkung, Sklerose, Verkrustung, Moosansatz, Still-

25 Evgenij Zamjatin, My. Roman, povesti, rasskazy, p'esy, stat'i i vospominanija, Kišinev, 1989, S. 103.

stand.”²⁶ Wenn I-330 die Mephi als “Antichristen” bezeichnet,²⁷ so ist dies eine Volte gegen Dostoevskij: gegen Dostoevskij nicht als Romancier, sondern als Ideologen eines orthodoxen, panslavischen bzw. panrussischen Chauvinismus.

In ähnlicher Funktion, nämlich als Verkörperung des entropischen Prinzips, tritt die “unreine Kraft” in Michail Bulgakovs Roman “Der Meister und Margarita” (1940, 1. russ. Ausgabe 1966/67, 1. vollst. Ausgabe 1973) auf, dem das mephistophelische Prinzip der Verneinung schon durch das Mephisto-Motiv des Mottos eingeschrieben ist: “Nun gut, wer bist du denn? – Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft”.²⁸ Wie Zamjatin hatte Bulgakov zu den Bolschewiki ein gespanntes Verhältnis; wie jener hat er Stalin mehrfach darum gebeten, die Sowjetunion verlassen zu dürfen; doch anders als Zamjatin, dem 1931 überraschend die Ausreise gestattet wurde, musste Bulgakov bleiben und, da mit Publikationsverbot belegt und um eine Existenzgrundlage zu haben, mit einer Stelle als Dramaturg Vorlieb nehmen.

Der Teufel (Volland) und sein Gefolge haben in Bulgakovs Roman eine sehr spezielle häretische Funktion, insofern sie in der atheistischen Sowjetunion die Existenz jenes Jesus von Nazareth zu beweisen haben, dessen Passion der Binnenroman des Buches (der Roman des “Meisters”) aus der Sicht des Zöllners und späteren Jüngers Levy-Matthäus erzählt. Als Häretiker agieren Bulgakovs Dämonen aber auch dadurch, dass sie die Systemlügen der stalinistischen Sowjetunion (“Solidarität”, “Gleichheit”, “Freiheit” etc.) auf clowneske Weise entlarven: nicht zuletzt jenes beamtete Literatentum mit heroisch-revolutionärer Attitüde, das sich der politischen Macht unterwarf oder zumindest diplomatisch mit ihr arrangierte.

²⁶ Ebd., S. 512.

²⁷ Ebd., S. 103. – Zur Häresie-Problematik bei Zamjatin vgl. auch J.-U. Peters, “Schreiben als Häresie. E. Zamjatins ironische Darstellung der Orthodoxie und Entropie in den Romanen *Ostrovitjane* und *My*”, in: R. Fieguth (Hg.), *op. cit.*, S. 343-354.

²⁸ M. A. Bulgakov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, tom 5, Moskva, 1990, S. 7: “Tak kto-ž ty nakonec?” – “Ja čast’ toj sily, čto večno chočet zla i večno soveršaet blago.”

Im Gegensatz zu Gogol', dessen grotesker Poetik Bulgakov ansonsten in mehr als einer Hinsicht verpflichtet ist, sind es bei Bulgakov gerade die Teufel, die das System reinigen. Dieser purgatorische Effekt²⁹ kommt symbolisch zuletzt in dem Gewitter zum Ausdruck, dass sich über Moskau entlädt, wenn im Finale Voland und sein Gefolge den Meister und Margarita in ein Reich des ewigen Friedens geleiten. Damit erfüllen sie einen Wunsch Jesu Christi, der den Roman des Meisters gelesen hat. "Warum?" fragt Voland den Jünger Matthäus, der ihm diesen Wunsch überbringt, "nehmt ihr ihn nicht mit zu euch ans Licht?" Die Antwort des Jüngers lautet "Er [der Meister] hat nicht Licht verdient, sondern Frieden".³⁰ Die Begründung dafür hatte kurz zuvor Voland selbst gegeben: Wo Licht ist, da ist Schatten. Eine nur in Licht getauchte, schattenlose Welt, die dem bei Gogol' durch die Symbolik des Strahlens und Leuchtens repräsentierten Reinheitsgebot (und ikonographisch dem Goldhintergrund der Ikone) entspräche, wäre nicht lebenswert: "Du willst", hält Voland dem Jünger Matthäus vor, "doch nicht etwa den Erdball kahl scheren, alle Bäume und alles Lebende von ihm entfernen und deine Phantasie an nacktem Licht ergötzen?" Worauf Levy-Matthäus nur noch erwidern kann: "Ich streite nicht mit Dir, alter Sophist".³¹

29 Wirkungsgeschichtlich ist in dem Zusammenhang ein in den 1990er Jahren an der Fassade des Moskauer Bulgakov-Hauses aufgebrachtes Graffito von Interesse, das neben dem düsteren Gentlemangesicht Volands den Wunsch präsentiert: "Komm, Voland! Zu viel Dreck hat sich angestaut..." (Voland! Priezžaj, sliškom mnogo drjani razvelos'). Vgl. Elsbeth Wolffheim, *Michail Bulgakow*, Reinbek bei Hamburg, 1996, S. 124.

30 Zamjatin, *a.a.O.*, 1989, S. 350.

31 Ebd.

Abstract

The diabolic, a taboo throughout the 18th century, experiences a revival in Russian romanticism. A decisive role in this development is played by Nikolaj Gogol, in whose literary career the diabolic turns more and more into a symbol of confusion which, in his view, is characteristic of Russia's 'westernization' by capitalism. Gogol's condemnation of his country's economic and cultural turn to western civilization, later on shared by Dostevskij, (though with other arguments) can be interpreted as an externalization (projection) of his own dilemma as a modern writer who prefers the ambivalent, amphibolic and grotesque to any kind of discursive purity. Ideologically, Gogol's striving for purity and homogeneity of Russian culture leads to a sort of orthodoxy which, paradoxically enough, the atheistic Soviet Union under Stalin aimed to realize. This is the reason why writers like Mikhail Bulgakov and Evgenij Zamjatin, both in irreconcilable opposition to the Soviet regime, used the diabolic as an agent of a new heresy and heterodoxy that gives priority to the „energy“ of mephistophelic negation over the „entropy“ of general consent.

