Basler Studien
zur Kulturgeschichte Osteuropas

Band 9

Herausgegeben von
Andreas Guski und Heiko Haumann

UNI
BASEL

Jochen-Ulrich Peters, Ulrich Schmid (Hrsg.)

Imperium und Intelligencija

Fallstudien zur russischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert

PVER
VALA
ERNG
LAGO

Zürich

allem auf die Gewaltanwendung in der Politik bezog. Interessant wäre es zu klären, inwiefern diese Position mit dem Wandel von Legitimitätsvorstellungen verknüpft war.

Ulrich Schmid (Basel)

Zwischen Mirgorod und Pjantenburg. Selbststilisierungen und Metaimages in der ukrainischen Kultur der 1830er Jahre

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts artikulierte sich in der ukrainischen Kultur eine Autonomiebewegung, die vor allem die Literatur als Reflexionsmedium des nationalen Bewusstseins einsetzte. Signalhafte Wirkung kam in diesem Prozess Ivan Kotljarevs'kyjs *Ėneida* zu. Im Jahr 1798 wurden die ersten drei Gesänge ohne Wissen des Autors in St. Petersburg veröffentlicht. Das Titelblatt lautete: *Malorossijskaja Ėneida v trech častjach. S priobščeniem značenija Malorossijskich slov kak soderžavščichsja v onoj, tak i ves'ma mnogich drugich.* In diesem Titel ist implizit eine Konzeption der ukrainischen Literatursprache enthalten, die in Russland für das ganze 19. Jahrhundert dominant wurde: Man betrachtete das Ukrainische als russischen Dialekt. Deshalb zählte man Werke in ukrainischer Sprache zur russischen Literatur und betrachtete den Einsatz des Ukrainischen nur als rein stilistisches Gestaltungsmittel. Auch in der akademischen Philologie überwog diese Ansicht. So veröffentlichte Aleksej P. Pavlovskij 1818 in St. Petersburg eine *Grammatika Malorossijskogo narečija ili grammatičeskoe pokazanie suščestvennych otličij, otdalivšich malorossijskoe narečie od čistogo Rossijskogo jazyka.* Und 1822 hielt Nikolaj Greč fest, der kleinrussische Dialekt [malorossijskoe narečie] stelle eine durch langjährige polnische Einflüsse verdorbene Variante des Russischen dar.[1]

Es ist allerdings von entscheidender Wichtigkeit, dass solche Vereinnahmungen nur für die grossrussische Perspektive galten. Bereits in Kotljarevs'kyjs *Ėneida* zeichnet sich nämlich die Ausdifferenzierung eines eigenen ukrainischen Literatursystems ab. Zunächst konterkarierte die Beigabe eines Vokabulars die verbreitete Vorstellung, jeder Russe könne einen ukrainischen Text ohne weiteres lesen und verstehen. Allein schon die Tatsache, dass ein literarischer Text auf Ukrainisch gedruckt wurde, machte deutlich, dass man es hier nicht mehr mit einem Subgenre der russischen Literatur zu tun habe, sondern mit einem Werk ausserhalb des russischen Kanons. Auch die Wahl des Themas – eine ukrainische Travestie der anti-

1 Nikolaj Greč: *Opyty istorij russkoj literatury.* S-Peterburg 1822, 12.

ken *Aeneis* – barg einen subversiven Kern: Kotljarevs'kyj überblendete eine „alte", etablierte Kultur mit einer „neuen" Kultur, die damit ein eigenes ästhetisches Existenzrecht einforderte. Der satirische Ton des Werks zeigt überdies, dass die eigentliche imperiale Kultur, vor deren Hintergrund sich die Konturen des Eigenen abzeichnen sollen, nicht die römische, sondern die russische ist.

Kotljarevs'kyjs Werk markiert den Beginn einer autochthonen ukrainischen Literaturtradition, in der die satirische Dekanonisierung der imperialen Literatur den entscheidende Kanonisierungsschritt für die eigene Literatur bedeutete.[2] Die ukrainischen Autoren des frühen 19. Jahrhunderts orientierten sich weitgehend an diesem Modell und setzten es als doppeltes Erkennungszeichen ein: Nach innen bot die „kotljarevščyna" ein attraktives Identifikationsangebot für die sich neu formierende ukrainische Kultur, nach aussen bildete sie das dominante Unterscheidungskriterium zwischen der ukrainischen und der russischen Literatur.

In den 1820er Jahren lässt sich eine symptomatische Inkongruenz zwischen Selbst- und Fremdbeschreibung des ukrainischen Literatursystems beobachten. In Russland begann man zu dieser Zeit die Ukraine überhaupt erst als eigene Kultur wahrzunehmen. Zunächst spiegelte sich diese neue Erfahrung im Genre des Reiseberichts.[3] In diesen Texten wurde eine Rezeption der ukrainischen Kultur vorgespurt, die später den Hintergrund für den Erfolg von Gogol's Erzähldebut bildete. Immer wieder apostrophierten die Reisenden die Ukraine als „Arkadien", „Eden" oder „zweites Italien".[4] Die idyllische Topographie wurde mit einer märchenhaften Idealisierung des ukrainischen Volkscharakters verbunden. Berühmt geworden ist Puškins Rezension von Gogol's *Večera na chutore bliz Dikan'ki*, in der er die Ukrainer als „singendes und tanzendes Volk" bezeichnete.[5]

Hier hat man es ganz offensichtlich mit dem gönnerhaften Herrschaftsdiskurs einer grossen Nation zu tun, in dem der Ukraine kaum mehr als ein

2 Hryhorij Hrabovyč: *Do istorii ukrainskoi literatury. Doslidžennja, ese, polemika.* Kyïv 1997, 329.

3 V Izmailov: *Putešestvie v poludennuju Rossiju* (1800–1802), P. I. Šalikov: *Putešestvie v Malorossiju* (1805), Ivan Sbitnev: *Poezdka v Char'kov* (1830), Vadim Passek: *Putevye zapiska Vadima* (1834), I. S. Vsevoložkij: *Putešestvie čerez južnuju Rossiju, Krym i Odessu* [...] (1839). Vgl. Myroslav Shkandrij: *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*. Montreal, London 2001, 71.

4 Ebd., 75.

5 A. S. Puškin: *Polnoe sobranie sočinenij*. Leningrad 1937–1949, XII, 27.

touristisches Interesse zuteil wird. Interessant sind indes weniger die verschiedenen Zuschreibungen im einzelnen, als vielmehr die kulturbildenden Reaktionen auf diese Mythisierungen in der Ukraine. Im folgenden soll gezeigt werden, welche diskursiven Strategien die ukrainischen Autoren den grossrussischen Klischees entgegenstellten.

Als methodische Grundlage dient dabei das politikwissenschaftliche Begriffsinstrumentarium von nationalem „Image" und „Metaimage". „Image" meint in diesem Zusammenhang die Gesamtheit aller Erkenntnis-, Gefühls- und Wertstrukturen, die an einem nationalen Subjekt wahrgenommen werden können; „Metaimage" bezeichnet die Spiegelung dieses „Images" im Bewusstsein des Subjekts selbst.[6]

Gerade das Aufeinanderprallen von russischer und ukrainischer Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich in dieser Terminologie gut beschreiben: Kvitka-Osnovjanenko bildete einen genuin ukrainischen Schreibstil aus, der aber ausserhalb des russischen Literatursystems blieb. Damit versuchte er, der Ukraine ein nationales Image zu verleihen, das auf Kulturautonomie beruht. Hulak-Artemovs'kyj ging einen Schritt weiter: Er präsentierte eine ukrainische Selbststilisierung, in der die realitätsfremden russischen Klischees über die Ukraine ironisch gespiegelt wurden. Das Image der Ukraine wird hier zum Gegenstand einer satirischen Überzeichnung, die jedoch noch keine Rücksicht auf den spezifisch russischen Erwartungshorizont nimmt. Letzlich gelang es erst Gogol', das ukrainische Paradigma erfolgreich in die russische Kultur einzuspielen. Das hat einen exogenen und einen endogenen Grund: Nach 1830 befand sich die russische Literatur in einer Krise. Die romantischen Schreibmodelle hatten ihre Glaubwürdigkeit verloren; man suchte nach neuen Literaturstilen. In dieser Situation präsentierte Gogol' seinen russischen Lesern ein ukrainisches Metaimage, in dem er die klischeehaften Vorstellungen über die Ukraine narrativ reflektierte und dem russischen Erwartungshorizont in publikumswirksamer Absicht anverwandelte.[7]

Von der Assimilation zur Selbstbehauptung: Kvitka-Osnov'janenko

Im literarischen Schaffen von Hryhorij Kvitka (1778–1843) lässt sich der Übergang von der Assimilation an die russischen Rezeptionsklischees zur

6 D. Frei: *Perceived Images. U.S. and Soviet Assumptions and Perceptions in Disarmament*. Totowa NJ 1986, 8, 13.

7 R. Koropeckyj, Robert Romanchuk: „Performance and Representation in Gogol's *Dikan'ka Tales*, Book 1". In: *Slavic Review* 62/3 (2003), 525–547, 529.

Ausarbeitung eines eigenen ukrainischen Narrationsstils gut beobachten. Zu Beginn seiner Karriere hat Kvitka eine ganze Reihe von *Pis'ma k izdateljam* (1816–1817) verfasst, in denen ein gewisser Falalej Povinuchin sich bemüssigt fühlt, seine häuslichen Angelegenheiten einer breiteren Öffentlichkeit kundzutun. Bereits im ersten Brief erweist sich der fiktive Verfasser mehr als Opfer denn als Meister der Sprachlogik:

> То ли дело жить в деревне! [...] Мы там живем двое с женою очень согласно: жена моя капризна, своенравна, сердита, как злая женщина; зато я, как мужчина с 1000 душ, но с плохой своею, повинуюсь ей, слушаюсь во всем и угождаю. Все это в порядке вещей, и мы живем согласно. Единственное наше и ничем не прерываемое занятие: жена меня бранит, а я молчу; или я молчу, а жена меня бранит. В таких невинных и не вредящих ближнему упражнениях проводим мы большую часть года.[8]

Der Meister der Sprachlogik ist natürlich Kvitka selbst: Mit einem hohen rhetorischen Aufwand präsentiert er Povinuchins Monolog, in dem sich Selbstdarstellung und Camouflage verschränken. Als erstes unterstreicht Povinuchin, dass er mit seiner Frau „in Eintracht" lebe – das Paar hat sich darauf verständigt, dass sie befiehlt und er gehorcht. Das scheinbare Gleichgewicht zwischen den Eheleuten wird ausserdem auf der Ausdrucksebene durch einen leeren Chiasmus untersützt: „Meine Frau schimpft mit mir, und ich schweige, oder ich schweige, und meine Frau schimpft mit mir."

In beiden Fällen verlässt sich Povinuchin auf die Sprachlogik, die er ohne weiteres Überlegen mit der Sachlogik gleichsetzt. Diese Tendenz äussert sich auch in der Ununterscheidbarkeit von Homonymen: „Duša" bedeutet zunächst Seele, dann aber auch im übertragenen Sinn „Leibeigener". Povinuchin kombiniert beide Bedeutungen in einer Gegenüberstellung, die sinnlos bleiben muss: Er besitzt „tausend Seelen", hat aber eine „schlechte eigene". Die fehlende Unterscheidung der verschiedenen Zeichenebenen äussert sich schliesslich auch in Povinuchins Namen: Der Briefschreiber ist genauso, wie er heisst; er kann sich von dem sprachlichen Zeichen, das ihm anhaftet, nicht emanzipieren. Mehr noch: An prominenter Stelle, nämlich gleich zu Beginn seines Briefes präsentiert Povinuchin selbst jenes Etymon,

8 H. Kvitka-Osnov'janenko: *Tvory u vos'my tomach*. Kyïv 1969–1970, VIII, 7.

das ihm seine Hauptcharaktereigenschaft in den Namen einschreibt: „Ich ordne mich unter [повинуюсь]."

Kvitka bedient hier das Klischee des gewitzten Ukrainers, das genau in den Erwartungshorizont seiner russischen Leserschaft passt – konsequenterweise hat er seine Erzählung in Russisch abgefasst.

In den 1830er Jahren beginnt Kvitka, dem russischen Erwartungshorizont einen autonomen ästhetischen Entwurf entgegenzusetzen. Das äussert sich einerseits in der signalhaften Verwendung des Ukrainischen, das bis anhin im wesentlichen nur von Kotljarevs'kyj für fiktionale Werke verwendet worden war. Kvitka transponiert die Verfahren der „kotljarevščyna" in die Prosa. Ein gutes Beispiel für dieses Verfahren bietet der Anfang der Erzählung „Saldac'kyj patret [sic!, U. S.]" (1833):

> Був собі колись-то якийсь-то маляр ... ось на умі мотається, як його звали, та не згадаю ... Ну, дарма; маляр та й маляр. І що то був за скусний! Там морока його зна, як то гарно мальовав! Чи ви, братики, що читаєте, або слухаєте сюю книжку, думаєте, що він так мальовав собі просто, аби-як, що тільки росміша краску чи червону, чи бурякову, чи жовту, та так просто й маже чи стіл, чи скриню? Е, ні, тривайте лишень![9]

> Es war einmal ein Maler ... sein Name liegt mir auf der Zunge, ich kann mich aber nicht mehr erinnern ... egal; ein Maler ist ein Maler. Und wie kunstreich er war! Der Teufel weiss, wie er so schön malen konnte! Denkt ihr, meine Gevatter, die ihr dieses Buch lest oder hört, dass er einfach so malte, nur die Farben mischte, rot oder purpur oder gelb, und damit einfach einen Tisch oder einen Schrank anstrich? O nein, wartet nur!

Das Vorschieben eines fiktiven Erzählers, der sich direkt an sein Publikum wendet, dient nicht nur der Intimisierung der Kommunikationssituation, sondern bildet auch den innerfiktionalen Hintergrund für die als „ukrainisch" markierte Erzählweise. Dabei beruhen die meisten komischen Effekte auf den Kapriolen eines unzuverlässigen Erzählers, der immer wieder die Gesetze des kohärenten Erzählens verletzt. Gerade Vorworte, Einleitungen und Kommentare – Genettes „Paratexte" – eignen sich besonders für den Einsatz eines solchen Erzählers. Die Paratexte sind nämlich schon

9 Ebd., III, 7.

über ihren pragmatischen Verwendungszweck nicht als Wirklichkeitsberichte definiert, sondern bieten Raum für eine persönliche Kommentierung eines bereits vorliegenden Haupttextes. Ein Paratext wird nicht selten von seinem Autor unterzeichnet; die Unterschrift etabliert eine sehr enge Verbindung zwischen der Aussageinstanz und ihrem Text. Damit fällt die Möglichkeit eines anonymen, vielleicht sogar neutralen Sprechens dahin: Wenn der Absender eines bestimmten Textes bekannt ist, muss er sich auch in seinem Individualstil zu Wort melden. Zur Profilierung eines solchen Erzählers gehört oft auch ein sprechender Name, der ein komisches Charaktermerkmal metonymisch anzeigt.

Der Erstveröffentlichung von „Saldac'kyj patret" hat Kvitka einen Brief an den Herausgeber beigegeben – er greift hier also auf dasselbe Genre zurück, dass er knapp zwanzig Jahre früher in einem rein russischen Literaturkontext verwendet hatte. Das neue Element in der „Suplika do pana izdatelja" ist nicht nur die Verwendung des Ukrainischen, sondern die ironische Thematisierung des russischen Erwartungshorizonts in bezug auf die ukrainische Literatur:

> Не второпають по-нашому, та й ворчать на наші книжки: «Ета нэшто па-чухонські. Зачим печатать, кагда нихто не розуміє».
>
> Гай-гай! Хіба ж тільки й світа, що у вікні? Тривайте-бо, панове! Не дуже сікайтесь! Є ще на світі православне християнство, що вміють і люблять по-нашому читати. Не усе ж для москалів; може б, треба і для нас що-небудь, щоб і ми ... знаєте, не усе, а так ... дещо ... потроху ... дечого знали, а то по-вашому так ми ... так собі ... де нам за вами?..[10]

Sie kapieren unsere Sprache nicht und schimpfen auf unsere Bücher: „Das ist etwas in einer Eskimosprache. Wozu druckt man sowas, wenn es eh niemand versteht?"

Ha, ha! Gibt es nur das auf der Welt, was gerade vor dem Fenster ist? Warten Sie, meine Herren! Übernehmen Sie sich nicht! Es gibt auf der Welt auch rechtgläubige Christen, die in unserer Sprache lesen können. Es ist ja nicht alles nur für den Ivan; es könnte sein, dass ja auch wir etwas bräuchten ... wissen Sie, nicht gerade alles, aber ... etwas ... ein bisschen ... dass wir etwas wissen, denn in Eurer Sprache sind wir ... na ja ... wo gibt es denn neben Euch noch Platz für uns?..

10 Ebd., VIII, 44.

Kvitka mahnt hier explizit das Existenzrecht einer ukrainischen Literatur ein, die gerade nicht auf eine grossrussische Anerkennung angewiesen ist. Der ukrainische Text ist nicht einmal vordergründig – wie Kotljarevs'kyjs *Ėneida* mit seinem ukrainischen Wörterbuch – an den russischen Leser adressiert. Kvitka veröffentlicht seine „Suplika" und die Erzählung „Saldac'kyj patret" in Char'kov. Er versucht also mit seiner Textproduktion gar nicht, in einer der Hauptstädte der grossrussischen Literatur Fuss zu fassen, sondern er will den gesamtrussischen Literaturmarkt gewissermassen dezentrieren und in der Ukraine eine unabhängige Kultur etablieren.

In Kvitkas Verteidigung der ukrainischen Literatur manifestiert sich ein gebrochenes Selbstbewusstsein: Zum einen konfrontiert er die russische Kultur mit dem Vorwurf einer chauvinistischen Ignoranz, die für alles Fremde blind bleibt – in dieser Situation gelingt nicht einmal die geographische Zuordnung der ukrainischen Literatur. Zum anderen artikuliert sich die ukrainische Kultur in einem äusserst schüchternen Ton – damit spielt Kvitka auf die weit verbreitete Selbstdisqualifizierung der ukrainischen Provinzintellektuellen innerhalb des russischen Kulturimperiums an.

Diese ambivalente Haltung der sich neu entwickelnden ukrainischen Literatur spiegelt sich auch in Kvitkas persönlichen Kontakten zu den einflussreichen Schlüsselfiguren des russischen Literaturbetriebs. Die autonome Etablierung einer ukrainischen Literatur scheint für Kvitka nur die zweitbeste Variante zu sein – sie wird erzwungen durch das Desinteresse der grossrussischen Kultur an der ukrainischen Literatur.

In einem Brief vom 2. Juni 1834 schreibt Kvitka an M. P. Pogodin:

> Жаль, что Вам неизвестно малоросс[ийское] наречие: я бы попросил Вас сказать беспристрастное мнение о Повестях Основьяненка [...]. Они написаны в расрешение спора, что на нашем наречии нельзя написать ничего серьезного, нежного, а только лишь грубое, ругательное, кощунное.[11]

Fünf Jahre später, am 15. März 1839, beklagt sich Kvitka in einem Brief an P. A. Pletnev:

11 Ebd., VIII, 131 f.

> Все, посланное в Петербург, там и осталось, или напечатают, а мне не только книжки, и спасибо не скажут, или затеряется там, или замолчат, и я уже отложил все заботы, чтобы получить что-либо, и не хлопочу, а все продолжаю писать [...].[12]

Gerade der ausbleibende Erfolg in St. Petersburg bestätigt für Kvitka jedoch die Tatsache, dass die ukrainische Literatur sich von den inadäquaten Erwartungshorizonten der russischen Leserschaft emanzipieren muss. Im gleichen Brief erklärt Kvitka, dass das Ukrainische über ein eigenes Spektrum von Ausdrucksmöglichkeiten verfügt, das dem Russischen sogar überlegen ist. Bemerkenswert ist vor allem die Tatsache, dass Kvitka das Ukrainische nach kurzem Zögern in den Status einer „Sprache" erhebt und damit aus der traditionellen Sprachregelung ausbricht, das Ukrainische sei ein Dialekt [narečie]:

> Притом, почтеннейший Петр Александрович, потрудитесь вникнуть в видимую разницу наших – ну иммено языков русского и малороссийского: что на одном будет сильно, звучно, гладко, то на другом не произведет никакого действия, холодно, сухо. В примпер Маруся: происшествие трогательно, положение лиц привлекает участие, а рассказ ни то ни се, – я говорю о русской, – как, напротив, малороссийская берет рассказом, игрою слов, оборотами, краткостью выражений, имеющих силу.[13]

In dieser Erzählung werden die narrativen Verfahren Gogol's im Medium der ukrainischen Literatursprache eingesetzt. Allerdings hat Kvitka mit der durchgehenden Verwendung des Ukrainischen genau jene stilistischen Modulationsmöglichkeiten aus der Hand gegeben, die Gogol' in Russland den Durchbruch als Schrifsteller ermöglichten. Gogol' konnte seinen russischen Texten durch den gezielten Einsatz von Ukrainismen genau jenen Innovationsschub geben, der nach 1830 von literarischen Werken in Russland gefordert wurde.

12 Ebd. VIII, 141.

13 Ebd.

Die Spiegelung der Ignoranz: Hulak-Artemovs'kyj

Viel konsequenter als Kvitka hat Petro Hulak-Artemovs'kyj (1790–1865) die Etablierung eines ukrainischen Literatursystems vorangetrieben. Hulak stützt sich auf die satirischen Aussagemodus der „kotljarevščyna", den er in den Bereich der Prosa überträgt. Das nichtpathetische Sprechen wird dabei zum wichtigsten Identifikationsmerkmal der ukrainischen Literatur, das sich auf diese Weise von der dominanten klassizistisch-romantischen Tradition der russischen Literatur abhebt.

Das subversive Element von Hulaks Konzeption zeigt sich besonders im weit verbreiteten Einsatz eines inkompetenten und unzuverlässigen Erzählers, der paradoxerweise das Ukrainische als Literatursprache propagiert. Allerdings ist Hulak hier weit von einer Selbstdisqualifizierung des ukrainischen Schriftstellers entfernt: Man kann die Ignoranz, die der ukrainische Erzähler in bezug auf Russland an den Tag legt, als ironisch verkehrte Darstellung der in der Tat spärlichen russischen Kenntnisse über die Ukraine deuten. Wenn also bei Hulak-Artemovs'kyj durchwegs von „Pjantenburg" oder „Pjantemburch"[14] die Rede ist, so disqualifiziert die falsche Benennung der russischen Hauptstadt nur vordergründig den Erzähler; viel grundsätzlicher macht eine solche Formulierung auf die kulturelle Inkompetenz als generelles Problem im russisch-ukrainischen Verhältnis aufmerksam.

Am deutlichsten zeigt sich dieses Verfahren in einem kurzen Prosatext, der den Titel „Deščo pro toho Haras'ka" (1819) trägt. „Haras'ko" ist die ukrainisierte Verballhornung von Horaz, der seine Werke – wie es im Text kalauernd heisst – „auf litauisch [по-литвинськiй]" schrieb.

Der ganze Artikel ist als ironisch gebrochenes, aber in seiner ideellen Stossrichtung durchaus ernst gemeintes Plädoyer für die ukrainische Sprache konzipiert. Hulak-Artemovs'kyj unterstreicht die Existenzberechtigung des Ukrainischen unter Hinweis auf lexikalische Unterschiede zwischen Homonymen, wie sie im Sprachkontakt zwischen Ukrainisch und Russisch auftreten. (Obwohl bei Kvitka der Unterschied zwischen Homonymen gerade verwischt wird, liegt doch eine Gemeinsamkeit in der gesteigerten Aufmerksamkeit der beiden Schriftsteller gegenüber dem semantischen Potential von Homonymen.)

> От хоч би, наприклад, і се, що колись, ще за царя Олексія Михайловича, князь Гагин та боярин Хлопов про нашого

14 P. P. Hulak-Artemovs'kyj: *Tvory*. Kyïv 1978, 36, 55.

> гетьмана-дряпичку, Брюховецького, листами його царському величеству лепортовали: „Иван Мартынович, – писали, – есть честный человек! (Еге!.. чесний – як капитанська мазниця!) и годится быть гетманом, понеже он, хотя не учен, да умен и – ужасть как вороват и исправен!“ Ну, дей його честі!.. Хай його халепа з такою честю! Ну, та се, бач, воно так виходить по-нашому, а по-московськiй – інше діло: по-нашому б то „вороватий“ значиться „злодійковатий“, а по їх – „скусний, спритний“. (1964, 60)

> Zum Beispiel rapportierten noch zu Zeiten des Zaren Aleksej Michajlovič Fürst Gagin und der Bojar Chlopov über unseren streithaften Hetman Brjuchovec'kyj in Briefen an seine kaiserliche Hoheit: „Ivan Martynovič“, schrieben sie, „ist ein ehrlicher Mensch! (Ehe! ... ehrlich wie die Schmierbüchse eines Hauptmanns) und eignet sich als Hetman, weil er, obwohl nicht gelehrt, so doch klug und fürchterlich gerissen [вороват] und geschickt ist!“ Na, wo ist denn da seine Ehre! Ein Unglück ist es mit einer solchen Ehre! Schau, bei uns kommt es so raus, aber auf Russisch ist es eine ganz andere Sache: Bei uns heisst „gerissen [вороватий]“ „spitzbübisch“, und bei ihnen „schlau, geschickt“.

Der Schluss, der aus dieser lexikalischen Verwirrung zu ziehen ist, liegt für den Erzähler auf der Hand: Das Ukrainische muss in den Rang einer Amts- und Literatursprache erhoben werden. Allerdings bietet auch hier die Argumentation wieder Raum für einen Kalauer:

> Звісно, кожний хрещений народ говорить по-своему: В Туреччині – по-турецькому; в Нимеччині – по-нимецькому. (1964, 60)

> Bekanntlich hat jedes christliche Volk seine eigene Sprache: In der Türkei spricht man türkisch, in Deutschland deutsch.

An erster Stelle bei der Aufzählung der „christlichen Völker“ steht die Türkei! Das Interessante an diesem Beleg liegt darin, dass der Sachirrtum die Richtigkeit der Argumentation nicht beeinträchtigt, da die Religion für die Existenzberechtigung einer Nationalsprache keine relevante Grösse darstellt.

Hulak-Artemovs'kyj führt die von Kotljarevs'kyj vorgezeichnete Linie der ukrainischen Literatur weiter und entwickelt einen genuin ukrainischen

Prosastil, der sich bewusst allen grossrussischen Literarizitätsnormen entgegenstellt. „Pjantenburg“ wird bei Hulak-Artemovs'kyj zur Chiffre der russischen Ignoranz, die nur eigene Klischeevorstellungen über die ukrainische Kultur perpetuieren kann. Letztlich entwirft Hulak-Artemovs'kyj hier also ein bewusst verzerrtes Image der ukrainischen Nation und weist damit implizit auf das Problem der defizienten russischen Wahrnehmung hin.

Gogol's literarische Umsetzung eines kulturellen Metaimages

„Wir alle kommen von Gogol's Mantel her“ – so lautet ein vielzitiertes apokryphes Diktum Dostoevskijs.[15] In der Tat: Fast alle Debuts der späteren grossen Romanciers (Dostoevskij, Turgenev, Gončarov) in den 1840er Jahren weisen deutliche Spuren eines innovativen Schreibstils auf, der von Gogol' in die russische Literatur eingeführt wurde. Während Gogol's Einfluss auf die nachfolgende Schriftstellergeneration in Russland gut erforscht ist, wird die doppelte Verankerung der Poetik des frühen Gogol' in der ukrainischen und der russischen Literatur vor allem in der westlichen Slavistik vernachlässigt.[16]

Gogol' ging in seiner literarischen Produktion sehr sensibel auf den Erwartungshorizont seiner Leser ein. Das zeigt sich bereits bei seinem ersten Werk „Ganc Kjuchel'garten“ (1829), mit dem er einen Platz im traditionellen russischen Literaturkanon erobern wollte. Es ist von höchster Bedeutung, dass Gogol' nach der negativen Rezeption dieses epigonalen Werks sofort eine neue Schreibweise suchte, die sich radikal von allen bekannten Modellen unterschied. Er fand sie im dekanonisierenden Stil der sich sich neu etablierenden ukrainischen Literatur.

15 Zur Überlieferungsgeschichte dieses Diktums bei M. de Vogüé vgl. S. A. Rejser: „K istorii formuly «Vse my vyšli iz gogolevskoj Šineli»“. In: *Poètika i stilistika russkoj literatury. Pamjati Akademika Viktora Vladimiroviča Vinogradova*. Leningrad 1971, 187–189.

16 In Birgit Seidel-Dreffkes monographischem Forschungsbericht fehlt eine entsprechende Rubrik. Vgl. B. Seidel-Dreffke: *Die Haupttendenzen der internationalen Gogol'-Forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (deutschsprachiges Gebiet, USA, Grossbritannien, Sowjetunion)*. Frankfurt am Main 1992. – Zum Thema sind erschienen: E. E. Dmitrieva: „Gogol' i Ukraina (k probleme vzaimosvjazi russkoj i ukrainskoj kul'tur)“. In: *Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka* 53 (1994), 13–25; P. A. Karpuk: „Gogol's Research on Ukrainian Customs for the Dikan'ka Tales“. In: *The Russian Review* 56 (1997), 209–232; N. I. Krutikova: *Hohol' ta ukrains'ka literatura*. Kyïv 1957; V.Ja. Svinjackovskij: *Nikolaj Gogol'. Tajny nacional'noj duši*. Kiev 1994.

Bereits 1831 erschienen in der *Literaturnaja gazeta* zwei Prosakapitel mit explizit ukrainischer Thematik („iz malorossijskoj povesti *Strašnyj kaban*"). Ausserdem veröffentlichte Gogol' in Del'vigs Almanach *Severnye cvety na 1831 god* ein Kapitel aus einem geplanten historischen Roman mit dem Titel *Get'man*. Alle diese Prosastücke sind von einer intensiven Suche nach einem neuen Schreibstil gekennzeichnet. Gogol' gelingt es hier allerdings noch nicht, eine überzeugenden eigenen Ton zu finden. Die beiden Erzählprojekte bedienen traditionelle romantische Genres – *Strašnyj kaban* ruft mit seinem Klischee der Liebe zwischen Hauslehrer und Tochter das in Russland bereits oft verarbeitete Modell der *Nouvelle Héloise* auf und *Get'man* will an die Erfolgswelle der historischen Romane anschliessen. Neu ist indes das ukrainische Kolorit, das Gogol' auch durch entsprechende Einsprengsel in den Dialogen hervorhebt.

Allerdings gelingt Gogol' der literarische Durchbruch erst mit den beiden Erzählbänden *Večera na chutore bliz Dikanki* (1832) und *Mirgorod* (1835). Gogol's Leistung, die auch vom Lesepublikum und der Literaturkritik als entscheidende Innovation rezipiert wird, besteht in der Transponierung der „kotljarevščyna" in das grossrussische Literatursystem. Der Anschluss an diese Schreibtradition wird durch intertextuelle Signale markiert: Drei Kapitel der Eröffnungserzählung „Soročinskaja jarmarka" tragen Motti aus Kotljarevs'kyjs *Ėneida*, ein weiteres Kapitel verweist auf Hulak-Artemovs'kyjs „Pan ta sobaka".[17] Ausserdem versieht Gogol' seinen ersten Erzählband in Anlehnung an die Erstpublikation der *Ėneida* mit einem Glossar ukrainischer Ausdrücke[18] – und hebt seine Texte damit in einen Status relativer Fremdheit, der eine publikumswirksame Mischung aus literarischer Klischeebestätigung und Innovation sicherstellt. Die Ukraine, die Gogol' in seinen Erzählungen vorführt, entspricht den romantischen Vorstellungen der grossrussischen Leser: Hier findet man ein idyllisches Landleben, hier verfügt jeder Mensch über eine ausgeprägte Individualität und hier sind jene magischen Kräfte wirksam, die sich gut in die von der populären „gothic novel"[19] vorbereiteten Lesererwartung einpassen.

17 N. V. Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij*. 14 Bde. Leningrad 1940–1952, I, 116, 119, 127, 132. – Gogol' übernahm auch die Personennamen für seine Erzählung „Soročinskaja jarmarka" aus Hulak-Artemovs'kyjs Fabel „Solopij ta Chivrja" Vgl. P. Fylypovyč: *Ukrains'ka stychija v tvorčosti Hoholja*. Winnipeg 1952, 32. (Slavistica 13)

18 N. V. Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij*. 14 Bde. Leningrad 1940–1952, I, 107–109, 197–199.

19 V. Vacuro: *Gotičeskij roman v Rossii*. Moskva 2002.

„Mirgorod" wird damit zu einer Metonymie für die Gesamtheit der romantischen Klischees, die der grossrussische Leser auf die Ukraine projiziert. Kognitionstheoretisch lässt sich Gogol's Verfahren als Produktion eines Metaimages deuten: Gogol' wusste sehr genau, über welches Image die Ukraine in der russischen Hauptstadt verfügte („Wie sieht mich der andere?"). Auf der Grundlage dieses Images konstruierte Gogol' ein Metaimage („Wie nehme ich das Bild wahr, das der andere von mir hat?"): Seine ukrainischen Erzählungen passen das allgemeine ukrainische Image in Grossrussland an Gogol's eigenes Ukrainebild zu Beginn der 1830er Jahre an.

Dieser narrative Vorgang verfügt über zwei Dimensionen: eine inhaltliche und eine formale.

Inhaltlich konstruiert Gogol' einen privaten Mythos, der eine starke Geschlechterkonnotation aufweist. Für Gogol' besteht das natürliche Leben eines Ukrainers im Kosakendasein: Die Männer leben in einer freien soldatischen Gemeinschaft und beschützen ihr Land. Die deutlichste literarische Gestaltung dieses Mythos findet sich in „Taras Bul'ba". Allerdings steht das Kosakentum unter ständiger weiblicher Bedrohung. In „Taras Bul'ba" stellt die erotische Affäre von Taras' Sohn Andrej mit einer Frau gleichzeitig einen nationalen Verrat dar – die Geliebte ist eine Polin. Hier liegt die pessimistische Pointe von Gogol's Ukraine-Mythos: Die Ukrainer haben ihre Kosakenherkunft verraten und sind sesshaft geworden. Die prekären Folgen dieser Domestizierung hat Gogol' literarisch am deutlichsten in der Erzählung „Starosvetskie pomeščiki" gestaltet. Es handelt sich hier keinesfalls um eine Idylle, wie dies immer wieder behauptet worden ist. Die Kampfenergie des alten Kosaken, dessen Gewehr rostend an der Wand hängt, wird in einer nicht enden wollenden Ess-Orgie erstickt. Die Ehefrau bindet ihren Mann durch unablässiges Füttern an das Haus und entfremdet ihn so von seiner ursprünglichen männlich-ukrainischen Identität.[20]

Der vielleicht auffälligste formale Kunstgriff, den Gogol' aus der ukrainischen Literatur übernimmt, ist die Einführung eines unzuverlässigen Erzählers, der als fiktiver Herausgeber der einzelnen Novellen waltet. Die Vorreden zu einzelnen Erzählungen stammen von einem ukrainischen Imker namens Rudyj Pan'ko, der kaum imstande ist, seinen chaotischen Gedankenfluss in einer kohärenten Rede zu präsentieren. Es ist auch bezeichnend, dass der Gestalt des Rudyj Pan'ko keinerlei sujetbildende Funktion zukommt: Weder schliessen sich die Vorreden zu einer Rahmenerzählung

20 Vgl. H. Hrabovyč: „Mif Ukrainy u Hoholja". In: *Sučasnist'* 9 (1994), 77–95; 10 (1994), 137–150.

zusammen, noch gewinnt der Imker eine eigene individualisierende Zeichnung. Die eigentliche Funktion dieser Zwischentexte besteht darin, die Rezeptionshaltung des Lesers zu beeinflussen und ihn auf den innovativen Diskurs der „kotljarevščyna" vorzubereiten. Am deutlichsten lässt sich diese Signalwirkung an der kurzen Vorrede zur Erzählung „Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem" ablesen:

> Долгом почитаю предуведомить, что происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени. Притом оно совершенная выдумка. Теперь Миргород совсем не то. Строения другие; лужа среди города давно уже высохла, и все сановники: судья, подсудок и городничий люди почтенные и благонамеренные.[21]

Hier hat man es mit einem Beispiel jener Inkongruenz von Sprach- und Sachlogik zu tun, die schon von Kvitka und Hulak-Artemovs'kyj zum dominanten Stilprinzip ausgearbeitet worden ist. Die Einschränkung des zweiten Satzes, die sprachlogisch als blosse Ergänzung der ersten Einschränkung gekennzeichnet ist („pritom"), kassiert sachlogisch die erste Bemerkung: Die Handlungszeit wird von der Fiktion bestimmt, nicht umgekehrt. Wenn man genau sein will, straft der zweite Satz den ersten sogar Lügen: Was nicht in Wirklichkeit passiert ist, gehört auch nicht zur Vergangenheit. Der logische Unsinn setzt sich in den folgenden Sätzen fort: Die genannten Faktoren, die die Veränderung der Stadt belegen sollen, sind irrelevant, wenn die ganze Erzählung ohnehin auf einer Fiktion beruht. Aber selbst wenn man sich auf die Hypothese einlässt, dass die einzelnen Glieder der Aufzählung nur den Wechsel in der Zeit und nicht den Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit belegen sollen, kann die Argumentation das zu Beweisende nicht leisten: Das Austrocknen einer Pfütze geschieht in einem ganz anderen Zeithorizont als die Veränderung einer ganzen Stadt.

Die Inkongruenz von Sprach- und Sachlogik zieht sich durch die ganze Erzählung. Zu Beginn werden die beiden Protagonisten in einer Reihe von Vergleichen vorgestellt:

> Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину.

21 N. V. Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij*. 14 Bde. Leningrad 1940–1952, II, 221.

> Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх.[22]

Die Komik dieser Gegenüberstellung erschöpft sich zunächst nur in den grotesken Gestaltungsmitteln. Die ukrainisch konnotierte Humorlogik der „kotljarevščyna" setzt erst später ein, nachdem das Modell des kontrastierenden Vergleichs bereits einen gewissen Automatismus entwickelt hat:

> Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением.[23]

Der logische Sprung dieses Abschnittes wird erst aus dem Kontext deutlich: Bei jedem Vergleich dieser Reihe tritt – nach allen Regeln der Logik – ein tertium comparationis auf, das die Achse des Vergleichs bildet. Die Beschreibung von Ivan Nikiforovičs Pluderhosen birgt zwar ein groteskes Element (ihre unwahrscheinliche Grösse), der eigentliche Witz liegt aber im logischen Konnektor „demgegenüber [naprotiv togo]", der beim abrupten Themawechsel von der psychologischen Charakterisierung zur Kleiderbeschreibung absolut fehl am Platz ist.

Während die Vorrede zur Erzählung „Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem" den Haupttext inhaltlich nicht beeinflusst, sondern gewissermassen nur stilistisch vorbereitet, steht die Einleitung zu „Ivan Fedorovič Šponka i ego tetuška" in einem direkten Zusammenhang mit der Textgestalt der nachfolgenden Erzählung. Rudyj Pan'ko entschuldigt sich hier dafür, dass seine des Lesens und Schreibens unkundige Frau die Manuskriptblätter zum Piroggenbacken verwendet hat und dass die Erzählung deshalb als Fragment abgedruckt werden muss. In der Tat bricht die Erzählung nach dem fünften Kapitel mit einem Satz ab, der die Spannung auf das Kommende noch steigert:

> Между тем в голове тетушки созрел совершенно новый замысл, о котором узнаете в следующей главе.[24]

22 Ebd., II, 226.

23 Ebd., II, 227.

24 Ebd., I, 308.

Die spielerische Frustration einer konventionellen Lesererwartung, die mit einer abgeschlossenen Erzählhandlung rechnet, stellt im Grunde genommen die letzte Konsequenz von Gogol's innovativer Poetik dar. Gogol's Spielart der „kotljarevščyna" beruht nämlich gerade nicht auf einer narrativen Struktur, die einer ungewöhnlichen Auflösung zugeführt wird. Oder anders formuliert: Seine Erzählungen (und dasselbe kann man von den Dramen und dem Roman *Mertvye duši* sagen) stellen keine narrativen Grossformen des Witzes dar. Im Gegenteil: Wenn man Gogol's Werke auf ihre Handlung reduziert, stösst man für gewöhnlich auf eine tragische Grundstruktur: Die Geschichte der streitenden Gutsbesitzer endet in verbitterter, ja sogar sündhafter Feindschaft: Nicht einmal in der Kirche ist eine Versöhnung möglich. Šponka wird von seiner Tante zu einer Heirat gezwungen. Akakij Akakievič geht seines Mantels, des Symbols seines höchsten Lebensglücks, verlustig. Čičikov erweist sich als rastlos Umhergetriebener, der kein eigenes Lebensziel kennt. Chlestakov schliesslich findet sich im Zentrum einer Konfusion wieder, die er selbst nicht durchschaut.

Gogol selbst hat in einer berühmten Abschweifung in *Mertvye duši* sein schriftstellerisches Element als Mischung aus Lachen und Tränen beschrieben:

> И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы![25]

Die tragische Metaphysik von Gogol's literarischem Schaffen ist eingehend untersucht worden. Dabei verweist man in jüngster Zeit vor allem Gogol's geistige Bindung an die ukrainische Barockdichtung.[26] Man kann festhalten, dass Gogol' in einer unerlösten Welt lebt: Das irdische Dasein ist in seiner Darstellung immerzu dem drohenden Zugriff des Teufels ausgesetzt, dessen Haupttätigkeit im Prinzip eine semiotische ist: Er verwirrt den göttlich-harmonischen Zusammenhang der Zeichen und stürzt die Menschheit auf diese Weise ins Verderben. In gedrängter Form zeigt sich dieser Vorgang im Schlusssatz der Erzählung „Zakoldovannoe mesto":

25 Ebd., VI, 134.

26 Ju. Barabaš: „Gogol' i ukrainskaja baročnaja propoved' XVII v.". In: *Izvestija akademii nauk. Serija literatury i jazyka* 51 (1992), 3–17. Ju. Barabaš: *Počva i sud'ba. Gogol' i ukrainskaja literatura: u istokov*. Moskva. 1995, 101–222. G. Shapiro: *Nikolaj Gogol' and the Baroque Cultural Heritage*. University Park 1993.

> Земля славная! и урожай всегда бывал на диво; но на заколдованном месте никогда не было ничего доброго. Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз – не арбуз, тыква – не тыква, огурец – не огурец ... чорт знает, что такое![27]

Es scheint, dass Gogol's künstlerischer Instinkt in der „kotljarevščyna" der neueren ukrainischen Literatur ein geeignetes Präsentationsmedium für diesen Weltzustand gefunden hat. Die „ukrainische" Sprechweise erhält damit eine neue Funktion: Während die sprachliche Scheinlogik bei Kvitka noch der parodistischen Darstellung eines Provinzadligen und bei Hulak-Artemovs'kyj der ironisch verspiegelten Kritik am russischen Ukrainebild gedient hatte, gewinnt das Nichtzusammenpassen von Sprache und Sinn bei Gogol' eine metaphysische Dimension. In Gogol's Welt streben die Dinge und ihr Bedeutungsinhalt auseinander: Der Effekt ist entweder ein unheimlicher (wie in „Strašnaja mest'" oder „Vyj") oder aber ein komischer. Manchmal – wie in „Večer nakanune Ivana Kupala" – verschränkt sich sogar das Komische mit dem Unheimlichen. An einem verhexten Ort beginnt plötzlich ein Trog zu tanzen:

> [...] только что начала она замешивать тесто в огромной диже, вдруг дижа выпрыгнула. „Стой, стой!" куды! подбоченившись важно, пустилась в присядку по всей хате ... Смейтесь; однако ж не до смеха было нашим дедам.[28]

Gogol' hat mit seinem neuen Literaturmodell geschickt die postromantischen Erwartungshaltungen seiner russischen Leserschaft herausgefordert. Es ist indes bezeichnend, dass die Erzählungen aus *Večera na Chutore bliz Dikan'ki* und *Mirgorod* in Russland fast ausschliesslich als „lustige Geschichten" rezipiert wurden; die Ukraine als Kulturraum blieb ausserhalb des Gesichtsfelds der russischen Leser. Stellvertretend für die russische Sicht auf Gogol's ukrainische Erzählungen darf Puškins Reaktion gelten:

> Вот настоящая веселость, искренная, непринужденная, без жеманства, без чопорности.[29]

27 N. V. Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij*. 14 Bde. Leningrad 1940–1952, I, 316.

28 Ebd., I, 151.

29 Ebd., I, 504 f.

Gogol' selbst hat seine Rolle als Grenzgänger zwischen zwei verwandten Kulturen, von denen vor allem die ukrainische Seite erhebliche Abgrenzungsbedürfnisse aufweist, nicht ausführlich reflektiert.[30] Die bekannteste Aussage zu diesem Thema findet sich in einem Brief an A. O. Smirnova-Rosset vom 24. Dez. 1844:

> [...] сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедры одарены Богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой – явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характеров, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве.[31]

Abgesehen von der pathetischen Schlussaussage trifft Gogol's Selbstcharakterisierung durchaus zu. In der Tat hat sich Gogol' in die russische Literaturgeschichte eingeschrieben, ohne in seinem Schaffen die Ukraine auszublenden. Man muss indes davon ausgehen, dass Gogol' in seinen Erzählbänden *Večera na Chutore bliz Dikan'ki* und *Mirgorod* das ukrainische Element weniger aus Patriotismus als vielmehr in bewusster Kalkulierung des literarischen Effekts so stark herausgearbeitet hat. In seinen „ukrainischen" Erzählungen dezentriert Gogol' bewusst den herrschenden literarischen Geschmack und führt ihn sowohl thematisch als auch sprachlich an den „Rand" [kraj – Ukraina] (Drubek-Meyer 1998, 99). Damit gelingt ihm ein ästhetischer Innovationsschub, der die russische Erzähltradition ausser Kraft setzt und seinerseits eine neue literarische Norm setzt, die zunehmend von Nachahmern kopiert wird.

30 Publizistisch hat Gogol' das komplizierte ukrainisch-russische Verhältnis nur oberflächlich behandelt. In seinem Entwurf zu einer *Geschichte Kleinrusslands* geht er sogar davon aus, dass sich die Ukraine vollständig mit Russland verschmolzen habe [совершенно слилась] (N. V. Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij*. 14 Bde. Leningrad 1940–1952, IX, 76). Demgegenüber findet sich aber in *Vybrannye mesta iz perepiski s druz'jami* eine umfangreiche Ekloge auf Russland („Нужно любить Россию", „Нужно проездиться по России").

31 N. V. Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij*. 14 Bde. Leningrad 1940–1952, XII, 419.

Ein interessantes Beispiel für ein solches Epigonentum stellt der Ukrainer Evgenij Grebenka [Evhen Hrebinka] (1812–1848) dar, der in den vierziger Jahren in Petersburg eine Reihe von russischsprachigen Erzählungen veröffentlichte. In seinen frühesten Werken versuchte Grebenka sehr deutlich, an den literarischen Erfolg Gogol's anzuknüpfen. Die ukrainische Handlungsszenerie wird mit grotesken Protagonisten bevölkert; allerdings weist die frühe Prosa Grebenkas ein noch durchaus romantisches Pathos auf, das von Belinskij verspottet wurde – besonders negativ äusserte sich der Kritiker über den inflationären Einsatz von Epitheta wie „mnogodetnyj", „bystronogij" oder „bespoščadnyj", die im Mund eines einfachen Kosaken unglaubwürdig wirken.[32]

Grebenka zog sehr bald die Lehren aus solcher Kritik. In der Erzählung „Byvalščina" (1839) wird das gogoleske Erzählverfahren bereits zu einem zitierbaren Klischee:

> В одной из таких темных, безлунных ночей отставной надворный советник Василий Иванович ехал домой от своего соседа, Ивана Илича ...
>
> – Какой странный человек! – говорите вы, – и что это за малороссийская привычка: рассказывать о Василье Ивановиче, Иване Ильиче, не познакомив с ними читателя, как будто весь свет должен знать какого-нибудь!..
>
> Виноват! Скажите, что вам угодно: описание лиц, характеров, одежды и.т.п.? Извольте, хотя это очень старо, хотя это вы найдете в любой школьной тетрадке – так и быть, для вас скажу несколько слов о моих героях.[33]

Grebenka inkorporiert den Vorwurf des Epigonentums [malorossijskaja privyčka] bereits in sein Erzählverfahren und begegnet ihm mit dem Hinweis darauf, dass die Forderung nach fortwährender Innovation auf die Ersetzung eines neuen Klischees durch ein noch älteres hinausläuft. Letztlich gelingt es Grebenka aber nicht, durch diese Argumentationsfigur ein wirklich neues literarisches Modell zu begründen. Stil und Konstruktion seiner Erzählungen bleiben ganz dem Vorbild Gogol's verhaftet.

Gerade das Beispiel Grebenkas, der sich nie in das Zentrum der russischen Literatur vorarbeiten konnte, verweist auf die Gefahren einer totalen

32 S. D. Subkov: *Russkaja proza G. F. Kvitki i E. P. Grebenki v kontekste russko-ukrainskich literaturnych svjazej*. Kiev 1979, 180.

33 Evhen Hrebinka: *Tvory u p'jati tomach*. Kyïv 1957, II, 61 f.

Anpassung eines Autors an den herrschenden Literaturgeschmack. Gogol's Wirkungskraft beruhte vor allem auf der Tatsache, dass er erstens deutlich ein Ungenügen am romantischen Epochenstil empfand („Ganc Kjuchel'garten"), zweitens die dominante Schreibweise der neuen ukrainischen Kultur erfolgreich in das russische Literatursystem implementieren konnte (*Večera*, *Mirgorod*) und drittens in seinen Texten einen unauflösbaren Rest, einen Privatmythos gewissermassen, einbaute, der die unverwechselbare künstlerische Identität von Gogol' begründete („Taras Bul'ba").

Gogol's Erfolg muss literaturhistorisch im Kontext der ukrainisch-russischen Kulturproblematik zu Beginn des 19. Jahrhunderts gedeutet werden. Der sich schnell ändernde Erwartungshorizont der russischen Leserschaft nach 1830 kann lediglich das „Ende der Kunstperiode" erklären. Die literarische Spezifik von Gogol's Karriere muss auf das Wechselspiel von ukrainischem Image und Metaimage zurückgeführt werden, das im Werk von Kvitka und Hulak-Artemovs'kyj vorbereitet und in Gogol's frühen Erzählungen zu einer künstlerischen Synthese geführt wurde. Entscheidende Bedeutung kam der Tatsache zu, dass sowohl die russische als auch die ukrainische Wahrnehmung auf je eigene Weise durch Gogol's poetische Konzeptualisierung der ukrainischen Nationalkultur bestätigt wurden.

Fallstudien zum literarischen Prozess des frühen 19. Jahrhunderts