

Universität Leipzig
Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften
Institut für Theaterwissenschaft
Bachelorarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Bachelor of Arts“ (B. A.)

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gerda Baumbach
Zweitgutachterin: Maria Koch, M. A.

Der *Revisor*
oder
Auf der Suche nach dem „eigentlichen“ Gogol

Verfasst von: Monique Heße
Matrikelnummer: 9811355
Brandstraße 6, 04277 Leipzig
moniquehesse@yahoo.de

Abgabedatum: 03.02.2015

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Ausführliche Stückbeschreibung	2
2.1. Gogols Anmerkungen zu den Charakteren und Kostümen des Stückes	2
2.2. Erster Akt	3
2.3. Zweiter Akt	4
2.4. Dritter Akt	5
2.5. Viertes Akt	6
2.6. Fünfter Akt	8
3. Die Entstehungsgeschichte des <i>Revisor</i>: Vom Brief an Puschkin bis zur Uraufführung am 19. April 1836	10
4. Die Zensur	13
5. Die Rezeption des <i>Revisor</i> nach der Uraufführung in Petersburg und Gogols Reaktionen	16
6. Zur Druckgeschichte des <i>Revisor</i>-Textes	21
7. Ausgewählte formale Aspekte des <i>Revisor</i>	25
7.1. Einleitendes: Zur Situation der russischen Komödie im 19. Jahrhundert	25
7.2. Konzeptionen des Grotesken im <i>Revisor</i> und ihre Wirkung	32
7.3. Gogols Vorstellung vom „erstklassigen Schauspieler“	36
8. Neunzig Jahre später: Meyerholds <i>Revisor</i>-Inszenierung	42
8.1. Vorgeschichte und Kontext der Inszenierung	42
8.2. Die Inszenierung	44
9. Auf der Suche nach dem „eigentlichen“ Gogol	51
9.1. Gogols Suche nach dem „Eigentlichen“	52
9.2. Die Befürworter und Gegner der Meyerhold-Inszenierung und ihr „eigentlicher“ Gogol	52
9.3. Meyerholds „eigentlicher“ Gogol	54
10. Schlussgedanken	57
11. Literaturverzeichnis	61
12. Eidesstattliche Erklärung	66

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Theaterstück *Der Revisor* von Nikolai Gogol, das im Jahr 1836 in Petersburg seine Uraufführung erlebte.¹ Vergleichend dazu wird die *Revisor*-Inszenierung von Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold herangezogen, der dieses – in der Zwischenzeit zum Klassiker avancierte Stück – im Jahr 1926 im Moskauer TIM aufführte. Beide Inszenierungen sorgten für Furore, führten aber auch zu heftigen Reaktionen seitens des Publikums und der Öffentlichkeit.

Ausgangspunkt der Analyse der beiden Inszenierungen ist eine Stückbeschreibung. Sie soll es dem Leser ermöglichen, einen Eindruck vom Inhalt, das heißt den handelnden Personen und zentralen Konflikten des Stückes zu bekommen. Anschließend wird die Entstehungsgeschichte des *Revisor* ausführlich behandelt. Dabei wird aber nicht nur auf die eigentliche Werkgenese eingegangen, sondern werden auch jene Probleme dargestellt, die Gogol vor der Zulassung des Stückes durch die Zensur hatte. Dass die Schwierigkeiten für Gogol damit noch längst nicht beendet waren, ja im Grunde erst begannen, zeigt das nachfolgende Kapitel, das sich der Aufnahme und Wirkung des Stückes nach der Petersburger Uraufführung widmet und eine erste Rezeptionsgeschichte des *Revisor* liefert. Das anschließende Kapitel über die Druckgeschichte beschäftigt sich schließlich mit der Reaktion Gogols auf die seiner Meinung nach misslungene Petersburger Premiere, in deren Folge er eine Vielzahl von Änderungen am Text vornahm sowie Erklärungen und Kommentare zu seinem Stück verfasste. Die permanenten Versuche Gogols, die Deutung seines Stückes fest-, es selbst aber auch immer wieder umzuschreiben, werden hier grundlegend skizziert und damit zugleich eine Möglichkeit geschaffen, die Druckgeschichte des *Revisor* als Ergänzung und Erweiterung seiner Rezeptionsgeschichte zu lesen. Zum Abschluss der Gogol-Analysen wird der *Revisor*, ausgehend von einer Untersuchung seiner formalen Aspekte, im Kontext der russischen Komödie des 19. Jahrhunderts verortet und in diesem Zusammenhang nach grotesken Elementen des Stückes und seiner Inszenierung gefragt. Gogols Vorstellungen vom (erstklassigen) Schauspieler bilden den Schlusspunkt des ersten Teils der Arbeit.

Im zweiten Teil wird Meyerholds *Revisor*-Inszenierung aus dem Jahr 1926 untersucht. Dies geschieht zunächst im Kontext der Debatten um die Klassikerinszenierungen nach der Oktoberrevolution. Anschließend wird näher auf die Inszenierung und ihre Rezeption eingegangen, wobei Vergleiche mit Gogols Stück und dessen Wirkung angestellt werden. Die Ergebnisse des Kapitels bilden schließlich den Ausgangspunkt dessen, was als „Suche nach dem eigentlichen Gogol“ bezeichnet werden kann – ein Versuch, die Debatte um Meyerholds Inszenierung unter einem bislang unerforschten Gesichtspunkt, dem der „Eigentlichkeit“ und ihrem „Nutzen“, noch einmal neu zu lesen.

¹ Die hier verwendete Textüberlieferung und Übersetzung von Gogols *Revisor* orientiert sich an der letzten von Gogol überarbeiteten Version des Stückes aus dem Jahr 1842. Die Grundlage für diese Arbeit bildet dabei folgende Ausgabe: Nikolaj Gogol: *Der Revisor. Komödie in fünf Akten*, übersetzt und herausgegeben von Bodo Zelinsky, Stuttgart 2011. – Eine Anmerkung zur Zitierweise: Bei der Erstnennung eines Werkes erfolgt ein ausführlicher Quellenbeleg, der dann durch eine Kurzform bestehend aus Autornachname(n), Titelstichwort(en) und gegebenenfalls Seitenzahl(en) abgelöst wird. Bei der Schreibung der russischen Namen im Text dieser Arbeit folge ich der deutschen Schreibweise.

2. Ausführliche Stückbeschreibung

2.1. Gogols Anmerkungen zu den Charakteren und Kostümen des Stückes

Der Revisor ist ein Stück in fünf Akten. Bevor aber die handelnden Personen beschrieben werden, legt Gogol – erstmals in der Druckversion des Jahres 1842² – Wert auf das Erscheinen eines alten Sprichworts, das sich am Anfang des Stückes findet. Dort heißt es: „Schimpf nicht auf den Spiegel, wenn du in eine Fratze blickst.“³ Auf den *Revisor* bezogen bedeutet das: „Gib nicht dem Autor die Schuld, falls du dich in seinem Stück wiedererkennst.“⁴

Die von Gogol verwendete Spiegel-Metapher ist zu jener Zeit durchaus bekannt und ein in der Literatur wiederholt verwendeter Topos. So stellt der von Gogol geschätzte Friedrich Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) fest: „Wehe uns Lesern, wenn die Fratze sich in der Fratze spiegelt“.⁴ Und der Russe Nikolai Ostolopow, ein Anhänger Gottscheds, erklärt in seinem 1821 erschienen *Wörterbuch der alten und neuen Poesie*: „Die Komödie nimmt von uns die Larve und stellt uns einen Spiegel gegenüber, in welchem wir uns klar erblicken können.“⁵

Doch zurück zum *Revisor*. Die sich im Anschluss an das Sprichwort unter der Überschrift „Charaktere und Kostüme“ findenden Rollenbeschreibungen geben die Vorstellungen Gogols zur Grundhaltung der wichtigsten Figuren des Stückes wieder. Sie sind im Laufe der Jahre etwas ausführlicher geworden, denn für Gogol ist eine genaue Figurenbeschreibung sehr wichtig. Dies gründet sich darin, dass er für die Inszenierung seines Stückes wenig Veränderungsspielraum in den Figuren wünscht. Sie sollen so auftreten, wie er sie beschrieben hat.⁶ Aufgeführt werden an dieser Stelle die äußere Erscheinung, die Art sich zu bewegen und zu sprechen. So wird zum Beispiel der Stadthauptmann Anton Antonowitsch als „ein im Dienst ergrauter und auf seine Art keineswegs dummer Mann“ beschrieben. „Er ist zwar bestechlich, gibt sich aber den Anschein des Soliden, macht einen recht seriösen Eindruck und neigt sogar zum Raisonieren.“ Seine Art mit Gefühlen umzugehen wird ebenso beschrieben wie seine Gesichtszüge, die „grob und hart“ sind, „wie bei einem, der sich mühsam von unten herauf gedient hat.“⁷ Ebenso verfährt Gogol mit der Frau des Stadthauptmanns, Anna Andrejewna, mit Chlestakow, dem vermeintlichen Revisor, Ossip, Chlestakows Diener, den Gutsbesitzern Bobtschinski und Dobtschinski, dem Richter Ljapkin-Tjapkin, dem Kurator der Armenanstalten Semljanika und dem Postmeister. Keine nähere Beschreibung ist für die Tochter des Stadthauptmanns, Marja Antonowna,

² Friederike Carl: *Klassik und Theateravantgarde. V. È. Mejerchol'ds Revizor im Kontext der russischen Klassikerrezeption*, München 2008, S. 64f.

³ Gogol: *Revisor*, S. 6.

⁴ Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur (Hrsg.): *Schillers Werke in fünf Bänden*, Bd. 1, Gedichte, Prosaschriften, Berlin und Weimar 1976, S. 248-343, hier: S. 315.

⁵ Hier zitiert nach Angela Martini: *Nachwort*, in: Dies. (Hrsg.): *Nikolai Gogol, Gesammelte Werke*, Bd. 3, Dramen, aus dem Russischen übersetzt von Wolfgang Kasack, Stuttgart 1985, S. 423-455, hier: S. 447.

⁶ Ausführlicher zur Entwicklung der Figurenbeschreibung bei Gogol siehe Kapitel 6 dieser Arbeit (Druckgeschichte).

⁷ Alle Zitate bei Gogol: *Revisor*, S. 8.

den Schulinspektor, den Arzt, drei pensionierte Beamte, einen Reviervorsteher, drei Polizisten, einen Kaufmann, die Schlossersfrau, eine Unteroffiziersfrau, den Diener des Stadthauptmanns, einen Kellner, diverse Gäste, Kaufleute, Bürger und Bittsteller vorhanden. Denn, so Gogol: „Ihre Vorbilder haben wir fast ständig vor Augen“.⁸ Darüber hinaus ist es wichtig, den Hinweis an die Schauspieler die letzte Szene betreffend zu erwähnen. Es handelt sich dabei um die sogenannte „Stumme Szene“, die Gogol deshalb so genau beschreibt, weil er sie für die Intensität des Schlusses und die Wirkung des Stückes insgesamt als entscheidend ansieht. „Der Schrei der Bestürzung muß allen Frauen gleichzeitig entschlüpfen.“⁹ Geschicht das nicht, so befürchtet Gogol, „kann die gesamte Wirkung verlorengehen.“⁹ Gogol erwartet von den Darstellern ein kollektives Entsetzen, eine sich gleichzeitig in alle Gehirne fressende Einsicht, dass man dem falschen Mann aufgesessen ist, wodurch die Gruppe letztendlich versteinert und in ihren Posen verharrt bis der Vorhang fällt.

2.2. Erster Akt

Der erste Akt, in dem die Figuren – Beamte eines kleinen, namenlosen russischen Provinzstädtchens – eingeführt werden, spielt im Haus des höchsten Beamten des Ortes: des Stadthauptmanns. Zu Zeiten Gogols besitzt dieser die „unumschränkte Exekutivgewalt“.¹⁰

Die Szene beginnt damit, dass alle Beamten bei ihm eintreffen, da dieser sie hergebeten hat, um über die Ankunft eines Revisors zu sprechen. Dessen Aufgabe sei es, „das ganze Gouvernement und besonders unseren Kreis zu inspizieren.“¹¹

Den mit einer solchen Inspektion einhergehenden Anforderungen an die Beamten der Stadt wird aber keiner gerecht. Salopp gesagt hat jeder der hier Zusammengekommenen „Dreck am Stecken“. Gogol zeichnet das Bild eines Provinzstädtchens, in dem ausnahmslos alle Amts- und Würdenträger korrupt und bestechlich sind. Darüber hinaus herrschen Armut, Gewalt, Verwahrlosung und Missstände.

Desgleichen gilt auch für die Frau des Stadthauptmanns und deren Tochter, die sozial deklassierte Rollen wie die der „Provinzkokette“¹² verkörpern. Alle sind sich den ihnen drohenden Sanktionen des Revisors bewusst und beabsichtigen, sich und ihr bisheriges Leben zu schützen. Dafür aber müssen sie herausfinden, wer der inkognito reisende Revisor ist, um ihn wie gewohnt zu bestechen. Bobtschinski und Dobtschinski, zwei Gutsbesitzer, haben eine Vermutung. Sie halten den im Gasthaus abgestiegenen Chlestakow aufgrund seiner äußeren Erscheinung („in Zivil und von angenehmen Äußeren“) und wegen der Auskunft des Wirtes („ist ein Beamter aus Petersburg“) für den Revisor.¹³

⁸ Ebd., S. 9. Nicht mit aufgeführt im Personenverzeichnis (S. 7) ist der Gendarm, der in der „Letzten Szene“ auftritt.

⁹ Ebd., S. 10.

¹⁰ Ebd., S. 153. (Anmerkungen zum Stück)

¹¹ Ebd., S. 11. Die Inspektion eines Revisors beinhaltete damals „zu überprüfen, ob die Behörden effektiv arbeiteten, ob genug, aber auch nicht zu viele Beamte angestellt waren, ob Korruption oder andere Missbräuche herrschen und ob die Steuern eingezogen und alle Anordnungen ausgeführt wurden.“ S. 153 (Anmerkungen zum Stück).

¹² Ebd., S. 8.

¹³ Ebd., S. 21.

Die Sicherheit für diese Vermutung gibt ihnen das Benehmen Chlestakows: „Er wohnt schon die zweite Woche hier, geht nie aus dem Haus, bestellt alles auf Rechnung und ist nicht bereit, auch nur eine Kopeke zu zahlen.“¹⁴

2.3. Zweiter Akt

Der zweite Akt spielt in dem von Bobtschinski und Dobtschinski bereits erwähnten Gasthof des Städtchens.

In der ersten Szene – einem längeren Monolog Ossips – klagt dieser über die schlechten Verhältnisse, unter denen er aufgrund des Verhaltens Chlestakows leben muss. Auf dem Bett seines Herrn liegend, echauffiert er sich über diesen, ahmt ihn nach und verteufelt ihn und die Lage, in der sie sich befinden. Ossip kommt dabei eine wichtige dramatische Funktion zu, denn er macht – hier durchaus in der Tradition der Komödien des 18. Jahrhunderts stehend¹⁵ – dem Publikum schon früh klar, dass Chlestakow kein Revisor, sondern ein einfacher Registrar¹⁶ ist, ein Mann, der in der offiziellen Rangtabelle des Zivilstandes an letzter Stelle rangiert.¹⁷

Schließlich kommt Chlestakow hinzu, der Ossip auffordert, den Kellner des Gasthofes dazu zu bringen, sie noch einmal anschreiben zu lassen, um eine weitere Mahlzeit zu erhalten. Der Rest des zweiten Aktes dreht sich dann um die Begegnung der ängstlichen Beamten mit dem vermeintlichen Revisor, der in Wahrheit Chlestakow und genauso ängstlich ist.

Da Chlestakow sein Geld vor allem für Glücksspiel und eine überzogene Lebensart ausgegeben hat, befürchtet er, für seine unbezahlten Rechnungen im Gasthof sanktioniert zu werden. So befinden sich beide Seiten, oder besser gesagt alle Handelnden an einem absoluten moralischen Tiefpunkt, an dem jeder bereit ist, den anderen zu hintergehen. Die Dramaturgie des Verwechslungsspiels der beiden Seiten funktioniert über das Publikum als einzig Wissenden. Spannung entsteht vor allem in der achten Szene. Chlestakow und der Stadthauptmann sind an dieser Stelle vergleichsweise ehrlich zueinander, erkennen sich gegenseitig aber nicht. Sie sind zu sehr mit sich selbst beschäftigt bzw. halten jeder den anderen für überlegen und versuchen sich aus ihrer je eigenen Schuld herauszuwinden, so dass sich das Missverständnis verhärtet. In der achten und neunten Szene schließlich erspielt sich Chlestakow einen bezeichnenden Vorteil, denn der Stadthauptmann willigt ein, ihm Geld zu leihen, was er als gelungene Bestechung begreift. Mehr noch, sich großzügig gebend, übernimmt er auch die offene Rechnung im Wirtshaus und bietet Chlestakow überdies eine bessere Unterkunft in seinem Haus an. Chlestakow

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ausführlicher dazu Martini: *Nachwort*, S. 437.

¹⁶ In der hier verwendeten Ausgabe des *Revisor* (S. 29) ist der Beruf Chlestakows mit „Relistrator“ angegeben. Da es dieses Wort aber nicht gibt, muss es sich um einen Druckfehler handeln. In anderen Ausgaben fehlt der Verweis auf den Beruf Chlestakows, da der entsprechende Satz – z.B. in der Übersetzung von Valerian Tornius – schlichtweg nicht vorhanden ist, so etwa in der *Revisor*-Ausgabe von Volk und Wissen, Berlin 1952².

¹⁷ Gemeint ist hier die Rangtabelle aus dem Jahre 1722, die Peter I. nach westeuropäischem Vorbild einführte.

wird außerdem dazu eingeladen, die Einrichtungen der Stadt zu begutachten, die in der Zwischenzeit „revisorfreundlich“ vorbereitet wurden. Chlestakow selbst hält das alles zunächst für einen glücklichen Umstand, beginnt aber sogleich die Situation für sich auszunutzen.

2.4. Dritter Akt

Im dritten Akt etabliert sich Chlestakow in der Stadt und baut seine Stellung zu seinem Vorteil aus. Inspiriert von der Annahme, ein geachteter Mann zu sein, prahlt er ausführlich beim gemeinsamen Essen und schmückt sich unentwegt mit fremden Federn. Er imponiert den Damen, und es wird reichlich getrunken und gespeist. Dieser Akt spielt abermals im Haus des Stadthauptmanns, und die Frauen bekommen an dieser Stelle erstmals mehr Raum innerhalb der Komödie.

In der ersten Szene stehen die Frauen am Fenster und warten neugierig auf Informationen über den Revisor. Gogol konstruiert im Folgenden einen Konkurrenzkampf zwischen der Frau (Anna) und der Tochter (Marja) des Stadthauptmanns. Dieser Zwist entlädt sich in der dritten Szene des Aktes in einem Streit über ihre Garderoben.

Die kurze vierte Szene bietet den beiden Dienern, dem des Stadthauptmanns und dem Chlestakows, die Möglichkeit, ihr gegenseitiges Falschspiel zu erkennen. Besonders Ossip läuft dabei Gefahr, erkannt zu werden, doch kommt es letztlich nicht dazu. In der fünften Szene erreichen die Beamten und Chlestakow nach ihrem Ausflug in die Armenanstalt und ins Krankenhaus (das Gefängnis wollte Chlestakow sich nicht anschauen) das Haus des Stadthauptmanns, woraufhin dieser lamentiert, wie viel Arbeit es brauche, eine Stadt so ausgezeichnet, ordentlich und sauber zu halten. Dem ähnlich berichtet Chlestakow in der sechsten Szene darüber, was für ein herausragender Philosoph, Dichter, Denker und von hoher Position bekleideter Mann er sei. Er übertreibt Schritt für Schritt mehr, wobei ihn die Bewunderung Anna Andrejewnas anstachelt, sich immer stärker hineinzusteigern. Für Gogol selbst ist „Chlestakow kein gewohnheitsmäßiger Lügner, er vergißt, daß er lügt, und glaubt fast schon selbst, was er sagt. [...] [G]erade in seinem Lügen zeigt er sich so, wie er ist.“¹⁸

Die Geschichten, die Chlestakow erfindet, werden zunehmend phantastischer, ja im Grunde absurd, und es müsste jedem auffallen, dass hier ein Hochstapler sein Zepter schwingt. Aber sein Auftreten ist so überzeugend und die Furcht und Ehrerbietung der Anwesenden gegenüber dem vermeintlichen Revisor so groß, dass keiner offen an ihm zweifelt, selbst dann nicht, als Chlestakow bemerkt: „Übrigens habe ich schon viele Werke verfaßt: ‚Figaros Hochzeit‘, ‚Robert der Teufel‘, ‚Norma‘ ...“ , noch dazu „scheinbar an einem einzigen Abend“.¹⁹ Als Chlestakow schließlich auch noch die Autorschaft des „Jurij Miloslawskij“ für sich reklamiert, meldet Marja Zweifel an, wird aber von

¹⁸ Nikolaj Gogol: *Auszug aus einem Brief[.] den der Autor kurz nach der Uraufführung des Revisor an einen Schriftsteller geschrieben hat*, in: Gogol: *Revisor*, S. 117-123, hier: S. 117. (Gogols Charakterisierung des Lügners Chlestakow entspringt seiner Unzufriedenheit mit den Petersburger Schauspielern, denn diese „verstehen es überhaupt nicht zu lügen.“ Ebd.)

¹⁹ Gogol: *Revisor*, S. 56.

Chlestakow abgewiegelt und von ihrer Mutter der Streitsucht bezichtigt, und schließlich verliert niemand mehr ein Wort über die Sache. Stattdessen wird getrunken, und Chlestakow verlässt schließlich den Raum und geht ins Nebenzimmer, um sich auszuruhen, weshalb die anderen in den nachfolgenden Szenen (sieben bis elf, das heißt bis zum Ende des Aktes) Gelegenheit bekommen, sich über ihn zu unterhalten.

Bei Dobtschinski, Bobtschinski, dem Kurator der Armenanstalten und dem Schulinspektor hat Chlestakows Vortrag seine Wirkung erzielt: Erschreckt vom offensichtlich hohen Einfluss des Mannes verabschieden sie sich und gehen. Anna und Marja schwärmen für Chlestakow und geraten sogleich wieder in Konkurrenz zueinander. Auch der Stadthauptmann ist ängstlich, mit dem Unterschied, dass ihm völlig klar ist, dass nicht alles der Wahrheit entspricht, was Chlestakow über sich erzählt hat. Dennoch ist er davon überzeugt, dass Chlestakow einen weitreichenden Einfluss hat. In der zehnten Szene jedenfalls schenkt der Stadthauptmann zur Sicherheit auch Ossip ein paar Rubel, und auch die Damen stecken Ossip bei dieser Gelegenheit etwas Geld zu, um sich auf diesem Weg die Gunst Chlestakows zu sichern. Sie schmeicheln Ossip zudem mit Komplimenten, schließlich wollen sie möglichst viel über seinen Herrn in Erfahrung bringen. Der Stadthauptmann bewertet ihre Fragen jedoch als aufdringlich und schickt sie weg. In der den Akt abschließenden elften Szene fordert der Stadthauptmann Ossip auf, alles Nötige für seinen Herrn zu besorgen und erteilt ihm die Erlaubnis, dafür alles zu verlangen, was er im Hause habe. Ossip geht ab, und der Stadthauptmann kann ungestört seinen Polizisten den Auftrag geben, die Kaufleute, denen der Stadthauptmann „übel mitgespielt“²⁰ hat, in Schach zu halten und keine Fremden hereinzulassen. Dann geht auch er. Die Polizisten „beschützen“ derweil den noch immer schlafenden Chlestakow, um keine für den Stadthauptmann „ungünstigen Informationen“ an ihn herankommen zu lassen. Spätestens an dieser Stelle ist klar: In diesem Stück gibt es keine einzige aufrichtige Person.

2.5. Vierter Akt

Der vierte Akt ist der längste und hat die meisten Szenen. In ihm spitzt sich die Handlung zu. Er wird oft als der „Bestechungsakt“ bezeichnet – und das ist er auch. Alle Beamten, auch Dobtschinski, Bobtschinski, der Kurator der Armenanstalten und der Schulinspektor, die zuvor gegangen waren, versammeln sich nun wieder in einem Zimmer im Haus des Stadthauptmanns. Auch der Postmeister ist jetzt mit von der Partie. Sie tragen Galauniformen. Der Stadthauptmann fehlt zunächst.

Bereits in der ersten Szene wird dem Zuschauer klar, was bevorsteht. Mit gedämpften Stimmen, denn Chlestakow schläft immer noch nebenan, verhandeln die Beamten untereinander, wer zuerst an ihn herantreten soll und wie mit dem Bestechen begonnen werden kann. Als sie Chlestakow husten hören

²⁰ Ebd., S. 17.

und seine näherkommenden Schritte wahrnehmen, verlassen sie hastig den Raum, der nun von ihm betreten wird. Die zweite Szene ist ein Einschub und illustriert Chlestakows Aufwachvorgang. In der dritten Szene betritt zuerst der Richter wieder den Raum, während die anderen vor der Tür nebenan warten. Vor Angst zitternd – und mit einem Umschlag voll Geld in der Hand – setzt er sich, der Aufforderung Chlestakows folgend, zu ihm. Als Chlestakow ihn fragt, was er in der Hand habe, lässt der Richter das Geld fallen. Chlestakow hebt die Scheine auf und nutzt seinerseits die Gelegenheit den Richter darum zu bitten, ihm etwas zu borgen. Dieser schenkt ihm wie geplant das Geld und will sogleich wieder den Raum verlassen. Als auf seine abschließende Frage, ob Chlestakow noch irgendwelche Anordnungen für das Kreisgericht habe, dieser mit den Worten: „Es gibt doch jetzt keinerlei Veranlassung“²¹ schließt, scheint der Plan gelungen und der Richter geht hinaus. Die vierte Szene gehört dem Postmeister und Chlestakow. Auch diesmal ergreift Chlestakow die Initiative und bittet um ein Darlehen von dreihundert Rubeln, das ihm der Postmeister sofort bereitwillig aushändigt. Denselben Schema folgend endet die Begegnung der beiden Männer mit der Frage, ob Chlestakow noch etwas über die Post zu bemerken habe, und auch hier verneint dieser. In der fünften Szene ist der Schulinspektor an der Reihe, und Chlestakow wiederholt: „Übrigens ist mir eine ganz dumme Sache passiert: ich habe mich unterwegs völlig verausgabt“²², woraufhin er auch ihn um dreihundert Rubel bittet, die er sofort erhält. In der nun folgenden sechsten Szene wiederholt sich die Prozedur mit dem Kurator der Armenanstalten. Im Gegensatz zu den anderen Beamten allerdings nutzt er die Gelegenheit, jeden einzelnen vor Chlestakow anzuschwärzen. Chlestakow bittet ihn um vierhundert Rubel – und bekommt sie. Die letzten in dieser Folge sind Bobtschinski und Dobtschinski. Sie treten nach dem Abgang des Kurators gemeinsam in der siebten Szene des Aktes auf. Hier geht Chlestakow schroffer vor und fragt gleich zu Beginn der Szene: „Haben sie Geld bei sich?“²³ Er verlangt leihweise eintausend Rubel. Doch selbst gemeinsam kommen die beiden nur auf eine Summe von fünfundsechzig Rubeln, die sie Chlestakow allerdings augenblicklich aushändigen. Nun nutzen sie die Gelegenheit mit dem (vermeintlichen) Revisor zu sprechen, um jeweils eine Bitte an ihn zu richten. Dobtschinskis Anliegen an Chlestakow besteht darin, dass dieser es ermögliche, seinem ältesten Sohn, der außerehelich geboren wurde, den Namen Dobtschinski zu geben. Bobtschinski dagegen bittet Chlestakow darum, seinen Namen in Petersburg gegenüber sämtlichen Würdenträgern zu erwähnen und auch dem Zaren mitzuteilen, dass Bobtschinski in jener Stadt lebe. Chlestakow verspricht, sich um die Wünsche zu kümmern und geleitet die beiden zur Tür. In der kurzen achten Szene wird Chlestakow klar, dass ihn die Beamten dieser Stadt für eine einflussreiche Person halten. Nachdem er nun mit über eintausend Rubeln seine finanzielle Situation aufgebessert hat, will er die Verwechslungsgeschichte einem Freund in Petersburg brieflich mitteilen. Dieser arbeitet für die Presse,

²¹ Ebd., S. 69.

²² Ebd., S. 73.

²³ Ebd., S. 76.

und mit seiner Hilfe, so denkt sich Chlestakow, wird der Bericht an die Öffentlichkeit gelangen. In der neunten Szene gibt er Ossip den Brief. Ossip ermahnt Chlestakow zum Aufbruch, bevor den Leuten klar werde, was hier eigentlich gespielt wird. Chlestakow willigt ein. Inzwischen haben sich vor dem Haus die Kaufleute versammelt, um mit Chlestakow zu sprechen. Er hört ihre Rufe durch das Fenster und bittet sie schließlich herein.

In der zehnten Szene bekommen die Kaufleute der Stadt die Gelegenheit, sich beim ihm über den Machtmissbrauch des Stadthauptmanns auszulassen. In der Hoffnung, Chlestakow werde ihnen helfen und sie vor der Willkür des Stadthauptmanns schützen, schenken sie ihm Wein, Zucker und „leihen“ ihm weitere fünfhundert Rubel sowie das silberne Tablett, auf dem sie ihm die Scheine reichen. Die elfte Szene ist den Berichten der Schlossersfrau und der Unteroffiziersfrau gewidmet, die sich ebenfalls bei Chlestakow über den Stadthauptmann beschweren. Dieser verspricht Abhilfe, doch öffnet er damit allen weiteren Wünschen und Beschwerden Tür und Tor: *„Durch das Fenster strecken sich Hände mit Bittschriften.“*²⁴ Jetzt ist es Chlestakow genug, und er lässt die sich vor dem Haus drängenden Gestalten von Ossip wegschicken.

In der zwölften Szene gesteht Chlestakow der plötzlich auftauchenden Marja seine Liebe. In der dreizehnten Szene kommt ihre Mutter Anna dazu und erwischt Chlestakow auf den Knien vor ihrer Tochter. Sie schickt Marja hinaus. Augenblicklich fällt Chlestakow auch vor Anna auf die Knie und bittet um ihre Hand. In diesem Moment erscheint abermals Marja in der Tür und schreit bestürzt auf. Es ist die vierzehnte Szene. Chlestakow dreht die Situation geschickt zurecht und bittet, jetzt Marjas Hand nehmend, Anna um den Segen für die gemeinsame Liebe mit der Tochter Marja.

In der fünfzehnten Szene kommt der Stadthauptmann dazu. Außer Atem, ist es sein hauptsächliches Anliegen sich bezüglich der Beschwerden der Kaufleute, der Schlossersfrau und der Offiziersfrau zu rechtfertigen. Er bezeichnet sie als Lügner, und Chlestakow pflichtet ihm bei. In diesem Moment berichtet Anna ihrem Mann von Chlestakows Eheversprechen gegenüber Marja. Erfreut über die ihm dadurch zu Teil werdende Ehre stimmt er der Hochzeit zu.

In der sechzehnten Szene fährt die inzwischen von Ossip bestellte Kutsche vor, die die Abreise Chlestakows ankündigt. Dieser gibt vor, morgen oder übermorgen wieder zurück zu sein und erhält vom Stadthauptmann noch einmal vierhundert Rubel „Reisegeld“ sowie einen Perserteppich für eine bequemere Fahrt mit der Postkutsche.

2.6. Fünfter Akt

Es ist der letzte Akt der Komödie. In der ersten Szene malen sich der Stadthauptmann und seine Frau ihr zukünftiges Leben als einflussreiche Leute in Petersburg aus. Der Stadthauptmann will nun allen von der bevorstehenden Eheschließung seiner Tochter erzählen und diesen Umstand gehörig feiern.

²⁴ Ebd., S. 85. (Kursiv im Original).

Zunächst teilt er es den Kaufleuten mit und argwöhnt über ihre Untreue. Nach und nach kommen die Beamten der Stadt, allen voran der Richter, hinzu und gratulieren der Familie des Stadthauptmanns. Als sich in der siebten Szene alle Gäste versammelt haben, berichten der Stadthauptmann und seine Frau von Chlestakows Heiratsantrag. In ihrem Hochmut geben sie zudem bekannt, nach Petersburg umziehen zu wollen, da die hiesige Gegend doch allzu provinziell für sie geworden sei. Plötzlich jedoch taucht der Postmeister mit einem Brief in der Hand auf und ruft: „der Beamte, den wir für den Revisor gehalten haben, war gar kein Revisor“²⁵ Es ist der Brief, den Chlestakow zuvor an seinen Freund geschrieben hat. Er beginnt ihn vorzulesen. Jeder einzelne Beamte wird darin von Chlestakow denunziert.

Der Stadthauptmann verfällt in einen wütenden Monolog und kommentiert das Lachen der Leute doppelbödig. „Ihr lacht über euch selbst! ... Ach ihr... *(Er stampft vor Wut mit dem Fuß auf.)* Ich könnte alle diese Tintenkleckser! Oh, ihr Federfuchser, ihr verfluchten Liberalen! Ihr Teufelsbrut!“²⁶

In seiner Verzweiflung versucht er einen Schuldigen für dieses furchtbare Missverständnis zu finden. Er zeigt auf Bobtschinski und Dobtschinski, die den Revisor als erstes entdeckt haben. Doch bevor er und die anderen Beamten den beiden zu nahe rücken können, erscheint ein Gendarm und kündigt den echten Revisor an: „Der auf höchsten Befehl aus Petersburg eingetroffene Beamte bittet Sie unverzüglich zu sich. Er ist im Gasthof abgestiegen.“²⁷

Mit einem gleichzeitigen Schrei aus dem Munde aller Damen endet die letzte Szene, und es folgt die „Stumme Szene“. Alle bleiben „fast anderthalb Minuten“ wie versteinert, bis der Vorhang fällt.²⁸

²⁵ Ebd., S. 105.

²⁶ Ebd., S. 111. (Kursiv im Original).

²⁷ Ebd., S. 113.

²⁸ Ebd.

3. Die Entstehungsgeschichte des *Revisor*: Vom Brief an Puschkin bis zur Uraufführung am 19. April 1836

„Die Idee zum ‚Revisor‘ stammt von Puschkin“, schreibt Gogol in der 1847 von ihm verfassten *Beichte eines Autors*.²⁹ Genauer erfahren wir aus einem Brief, den er im Oktober 1835 an Puschkin richtet. Darin heißt es:

„Ich sitze ohne Geld da, ganz und gar ohne alle Mittel [...]. Seien Sie so freundlich, geben Sie mir irgendein Sujet, mag es ein komisches sein oder auch nicht, jedenfalls aber eine echt russische Anekdote. [...] Ich habe doch außer meinem kläglichen Universitätsgehalt von 600 Rubeln jetzt nicht den geringsten Erwerb. Seien Sie so gut, geben Sie mir ein Sujet, in einem Zuge schreibe ich eine Komödie von fünf Akten, und ich schwöre, sie wird ganz teuflisch komisch sein. Um des Himmels willen. Mein Geist und mein Magen – beide hungern.“³⁰

Ob Puschkin auf diesen Brief antwortet, ist nicht überliefert.³¹ Fest steht jedoch, dass zu diesem Zeitpunkt bereits eine längere Bekanntschaft zwischen den beiden Dichtern besteht.

Puschkin und Gogol lernen sich durch ihren gemeinsamen Petersburger Freund, den Schriftsteller und Kritiker Pjotr Alexandrowitsch Pletnjow, kennen³², der zu den einflussreichen Kreisen um Zar Nikolai I. gehört.³³ Im Mai 1831 werden sie schließlich im Hause Pletnjows persönlich miteinander bekannt gemacht.³⁴ Ihr freundschaftliches Verhältnis erstreckt sich fortan über einen Zeitraum von sechs Jahren, das heißt bis zum Beginn des Jahres 1837, in dem Puschkin (*1799) bei einem Duell stirbt. Obwohl Puschkin, der zehn Jahre älter ist, 1831 bereits zu einem lebenden Klassiker geworden und weithin anerkannt war, tritt er dem noch jungen Geschichtsstudenten namens Nikolai Gogol (*1809), der 1830 gerade aus der kleinstädtischen russischen Provinz nach Petersburg gekommen ist, aufgeschlossen und respektvoll gegenüber. Ihre Schriftsteller-Freundschaft ist von Anfang an von gegenseitiger Achtung geprägt, die sich auch in den insgesamt dreizehn erhaltenen Briefen und weiteren Äußerungen niederschlägt. Puschkin schätzt Gogols komische Art zu erzählen und fördert

²⁹ Das Zitat Gogols stammt aus seiner *Beichte des Autors*, hier nach Bodo Zelinsky: *Zeitdokumente zur Entstehung, Aufführung und Rezeption des Revisor*, in: Gogol: *Revisor*, S. 141-152, hier: S. 141. Zur Ideengebung durch Puschkin ausführlicher siehe Maria Koch: *Theaterkunst und Literatur, Zur Ausprägung von Vsevolod E. Meyerholds Theaterverständnis und seine Vorstellung von Theater-Text am Beispiel von Nikolaj V. Gogols Revizor*, Leipzig 2011, S. 74.

³⁰ Brief Gogols an Puschkin vom 7. Oktober 1835, in: Michael Wegner (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 3, Aufsätze und Briefe, Berlin und Weimar 1977, S. 480-481, hier: S. 480f.

³¹ Es gibt zumindest keine bekannte schriftliche Antwort von Puschkin. Siehe dazu Bodo Zelinsky: *Gogol. Der Revisor*, in: Ders. (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf 1986, S. 69-87, hier: S. 69.

³² Pletnjow berichtete Puschkin bereits im Februar 1831 von seiner literarischen Entdeckung namens Gogol und empfahl dessen Fragment eines historischen Romans, die *Gedanken zum Geographieunterricht*, den Aufsatz *Die Frau* und die Novelle *Der Lehrer*, die Gogol zu diesem Zeitpunkt in verschiedenen literarischen Zeitungen veröffentlicht hatte. Siehe Brief P. A. Pletnjows an Puschkin vom 22. Februar 1831, in: Peter Urban (Hrsg.): *Gogols Petersburger Jahre. Gogols Briefwechsel mit Alexandr Puškin*, Berlin 2003, S. 13.

³³ Siehe dazu Jurij Striedter: *Autokratie, Bürokratie, Intelligencija und die Erstrezption von Gogol's Revisor*, in: Jochen-Ulrich Peters/Ulrich Schmid (Hrsg.): *Imperium und Intelligencija. Fallstudien zur russischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert*, Zürich 2004, S. 45-95, bes. S. 53f.

³⁴ Rolf-Dietrich Keil: *Nikolai W. Gogol*, Reinbek b. Hamburg 1985, S. 50.

ihn, wo immer er kann.³⁵ Gogol wiederum verehrt Puschkin und dessen Werk, durch das er den echten russischen Geist vervollkommnet sieht.³⁶

Fasst man das Verhältnis von Puschkin und Gogol zusammen, so kann man es mit Keil als Lehrer-Schüler-Beziehung beschreiben, wobei Puschkin die Rolle des Lehrers und Gogol die des Schülers zukommt – eine Einschätzung, die im Übrigen auch Meyerhold teilt.³⁷ Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass dieses Verhältnis zum Teil auf den (Selbst-)Stilisierungen der beiden Dichter und deren wissenschaftlich-ideologischer Fortschreibung in sowjetischer Zeit beruht.³⁸

Doch zurück zum *Revisor* und seiner Entstehungsgeschichte. Die erste Fassung des Stückes muss Gogol zwischen dem 7. Oktober (Brief an Puschkin mit Bitte um ein Sujet) und dem 6. Dezember 1835 (Brief an Pogodin) geschrieben haben, auch wenn, wie Maria Koch betont, die Idee zum Stück durchaus älter sein könnte.³⁹ Ungeachtet dessen besteht aber auch die Möglichkeit, dass Gogol seine Idee durch thematisch ähnlich gelagerte Stücke seiner Zeit bekommen hat, zumindest von diesen angeregt wurde.⁴⁰ Besonders viele Gemeinsamkeiten gibt es mit der 1827 entstandenen Komödie *Der Ankömmling aus der Hauptstadt* oder *Durcheinander in der Provinzstadt* von Hryhori Kvitka-Osnowjanenko, in der eine dem *Revisor* vergleichbare Verwechslungssituation geschildert wird.⁴¹

Am 6. Dezember jedenfalls teilt Gogol seinem Freund, dem Autor Michail Petrowitsch Pogodin, mit, dass die Komödie fertig sei und „zum Abschreiben“ gegeben werde.⁴² Dabei handelt es sich jedoch bereits um eine zweite Fassung des Stückes, in der gegenüber der ersten der Handlungsverlauf festgelegt ist und alle Figuren personifiziert sind.⁴³ Doch damit sind die textlichen Revisionen noch längst nicht beendet, denn bereits am 18. Januar 1836 liest Gogol das Stück im Hause des Dichters Shukowski im

³⁵ Siehe z.B. den Brief Puschkins an den Herausgeber der *Literarischen Beilagen zum Russischen Invaliden* [1831], in: Urban: *Briefwechsel*, S. 21.

³⁶ Siehe z.B. Nikolaj Gogol: *Einige Worte über Puškin*, in: Urban: *Briefwechsel*, S. 25-33. Der 1835 veröffentlichte Text wurde bereits 1832 verfasst. Darin schreibt Gogol über Puschkin, dieser sei in seiner Entwicklung der russische Mensch, „wie er, vielleicht, erst in zweihundert Jahren erscheinen wird. In ihm spiegeln sich die russische Natur, die russische Seele, die russische Sprache, der russische Charakter in solcher Reinheit, in solch makelloser Schönheit, wie sich eine Landschaft auf der gewölbten Oberfläche eines optischen Glases spiegelt.“ Ebd., S. 25.

³⁷ Wsewolod E. Meyerhold: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Bd. 2 (1917-1939), Berlin 1979, S. 52.

³⁸ Rolf-Dietrich Keil: *Ein locus amoenus im „Revisor“? oder: Gogol als Parodist Puškins*, in: Ders.: *Puškín- und Gogol-Studien*, Wien u.a. 2011, S. 373-380, bes. S. 373.

³⁹ Koch: *Theaterkunst*, S. 74. Koch erwähnt ein eigenes literarisches Projekt Puschkins zum „Besuch eines vermeintlichen Revisors“, das sie auf August/September 1833 datiert, also zu einer Zeit, zu der sich Puschkin und Gogol bereits persönlich kannten, weshalb Gogol davon Kenntnis gehabt haben könnte. Zum anderen berichtet sie von einer – freilich nicht unproblematischen – Quelle, der zur Folge sich Gogol im August 1835, d.h. kurz vor dem Brief an Puschkin, auf einer Reise „als ein inkognito reisender Revisor ausgegeben“ habe. Die Geschichte scheint in mehreren Varianten zu existieren, in denen jeweils verschiedene Personen als (vermeintliche) Revisoren auftreten und wechselnde Personen „überprüfen“. Vgl. Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 141 (Graf W. A. Sologub: *Erinnerungen*).

⁴⁰ In den zeitgenössischen Rezensionen zum *Revisor* ist deshalb auch wiederholt davon die Rede, „dass dieses Sujet reichlich unoriginell“ sei. Das Zitat hier nach Striedter: *Autokratie*, S. 73. Dort auch Beispiele für dem *Revisor* ähnliche Werke, z.B. Kotzebues *Die deutschen Kleinstädter*, ein Stück, das damals in Russland häufig gespielt wurde.

⁴¹ Zu Kvitkas Stück siehe Reinhard Ibler: *Die russische Komödie. Ein gattungsgeschichtlicher Überblick von den Anfängen bis A. P. Tschechow*, Stuttgart 2008, S. 232f.

⁴² Zelinsky: *Nachwort*, S. 172. Die Abschrift wird in der zwischen 1937-52 erschienenen Gesamtausgabe Gogols als „zweite Fassung“ bezeichnet. Siehe dazu Koch: *Theaterkunst*, S. 74.

⁴³ Siehe Koch: *Theaterkunst*, S. 75 sowie Carl: *Theateravantgarde*, S. 62.

kleinen Kreis vor⁴⁴, und jetzt beginnt – sei es infolge der Reaktionen der Zuhörer oder aufgrund von Gogols Antizipationsfähigkeiten – das, was mit dem *Revisor* in Zukunft noch des Öfteren passieren wird. Am selben Tag schreibt Gogol an Pogodin: „Die Komödie ist fertig und abgeschrieben, aber wie ich jetzt gesehen habe, muß ich unbedingt einige Szenen *umarbeiten*.“⁴⁵ Ob sich diese Erkenntnis Gogols infolge der Reaktionen der Zuschauer einstellt, ist wie gesagt nicht eindeutig zu belegen, aber möglich. Fest jedenfalls steht, dass Gogols Komödie nicht wie von ihm gewollt ausschließlich Lachen über ein teuflisch komisches Sujet erzeugt, sie führt auch – und das sehr zur Verunsicherung Gogols – bei einigen Zuhörern zu Fragen und sogar ablehnenden Haltungen gegenüber dem *Revisor*⁴⁶. Die verschiedenen Reaktionen zeigen also das Potenzial, aber auch die Schwierigkeiten des Stückes, und es verwundert daher nicht, dass Gogol in den darauf folgenden Wochen „ununterbrochen Änderungen“ einarbeitet.⁴⁷ Zu den textlichen Unsicherheiten kommt zu Beginn des Jahres 1836 aber noch ein weiteres Problem: die Zurückweisung des Stückes durch die Zensur.⁴⁸

⁴⁴ Gogol hat das Stück mehrfach in diesem Kreis gelesen. Siehe dazu Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 144 (Baron E. F. Rosen: *Verweis auf die Toten*).

⁴⁵ Brief Gogols an Pogodin vom 18. Januar 1836, in: Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 142. (Kursiv von mir, M.H.).

⁴⁶ So bezeichnete laut der Erinnerung des Schriftstellers Iwan Panajew der Dramaturg und Übersetzer E. F. Rosen Gogols Stück als eine „die Kunst beleidigende Farce“. Das Zitat findet sich in Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 142. Dort auch weitere Beispiele für ambivalente bis ablehnende Haltungen. Striedter: *Autokratie*, S. 54 liegt also falsch, wenn er erklärt, der *Revisor* habe auf der Lesung „volle Zustimmung gefunden.“

⁴⁷ Brief Gogols an Pogodin vom 21. Februar 1836, bei Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 142f.

⁴⁸ Ausführlicher dazu Koch: *Theaterkunst*, S. 74 sowie Striedter: *Autokratie*, S. 54f.

4. Die Zensur

Unter Zar Nikolai I. (1825-1855 auf dem Thron) stand das Theaterleben unter strenger Zensur.⁴⁹ Diese These Braunecks ist richtig und trifft auch auf Gogols Stück zu, bedarf aber zugleich einer Differenzierung. Striedter betont zunächst ebenfalls, dass besonders nach der Einführung der streng patriotischen Uwarow-Doktrin im April 1833, die im Übrigen von Gogol, dessen Freund Pogodin und weiteren Autoren begrüßt und zum Teil sogar unterstützt wurde⁵⁰, „jede kritische Wendung gegen die Autokratie“ sowie die „Darstellung russischer Misstände“⁵¹ unerwünscht war und als Mangel an Patriotismus und Volksverbundenheit wahrgenommen wurde, der zu bestrafen sei. Aber – und in diesem Punkt ergänzt Striedter Brauneck – der Zar konnte jederzeit persönlich in die administrativen Entscheidungsprozesse eingreifen.⁵² Das lag vor allem daran, dass sich die Macht Nikolais nicht mehr ausschließlich auf seine Rolle als Zar stützte, sondern von ihm eine Reihe neuer Kontroll- und Vollzugsorgane geschaffen wurden, so etwa die am 3. Juli 1826 gegründete „III. Abteilung Seiner Majestät höchsteigenen Kanzlei“.⁵³ Diese neuen Institutionen dienten der Überwachung nahezu aller Lebensbereiche und waren dem Zaren direkt unterstellt, sodass er zusätzlich zu seiner autokratischen Position nun noch die Rolle eines „Kommandeurs der Bürokratie“⁵⁴ einnehmen konnte – und tatsächlich auch immer wieder einnahm. Dies zeigte sich nicht zuletzt im Bereich der Wissenschaften und Literatur, etwa wenn er Puschkin, der infolge des Dekabristenaufstandes (1825) verbannt worden war, zwar wieder aus der Verbannung holen ließ, ihn aber zugleich zwang, ihm seine Manuskripte in Zukunft persönlich zur Zensur vorzulegen.⁵⁵

Was nun den *Revisor* betrifft, so kommt Nikolai in genau dem Augenblick ins Spiel, in dem die unterste Zensurbehörde Gogols Stück wegen der darin enthaltenen korrupten Beamten verbietet.⁵⁶ Die, die ihn ins Spiel bringen, es überhaupt nur *können*, sind jene Leute um den Zarenvertrauten Shukowski, denen Gogol sein Stück am 18. Januar vorgetragen hatte. Als sie von der Ablehnung durch die Zensur erfahren, appellieren sie an den Zaren, sich eine eigene Meinung zum Stück zu bilden.⁵⁷ Nikolai

⁴⁹ Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart und Weimar, 1999, S. 521-528, hier: S. 522f.

⁵⁰ Siehe dazu Nicholas V. Riasanovsky: *Russian identities. A historical survey*, Oxford 2005, S. 135-139.

⁵¹ Die Zitate bei Striedter: *Autokratie*, S. 51.

⁵² Ebd.

⁵³ Das Gründungsdatum nach Striedter: *Autokratie*, S. 49. Die Beamten der III. Abteilung, die die innere Sicherheit überwachten, nahmen u.a. inkognito an Versammlungen teil und bewegten sich in literarischen Salons. Sie bildeten vor allem für Schriftsteller eine bis ins Private eindringende Institution, deren Machtbefugnisse ebenso diffus wie weitreichend waren. Vgl. dazu Martini: *Nachwort*, S. 425f.

⁵⁴ Das Zitat aus Heiko Haumanns *Geschichte Russlands* hier nach Striedter: *Autokratie*, S. 50.

⁵⁵ Striedter: *Autokratie*, S. 52.

⁵⁶ Gogol hatte das Manuskript seines Stückes im Januar 1836 beim Kontor der imperialen Theater wie vorgeschrieben eingereicht. Striedter: *Autokratie*, S. 54.

⁵⁷ Natürlich hing die Möglichkeit zu intervenieren auch von der Schwere des Vergehens ab. Striedter nennt den „Fall Čaadaev“, der in seinem *Ersten Philosophischen Brief* massiv Kritik an der russischen Politik und Kirche übte. Obwohl der Text lange Zeit nicht erscheinen konnte, wurde er 1836 doch noch von der Moskauer Zeitschrift *Teleskop* veröffentlicht, mit dem Ergebnis, dass der Zar, von seinen eigenen Ordnungshütern auf die Publikation hingewiesen,

akzeptiert, lässt das Stück lesen – und ist begeistert. Überliefert ist, dass der Zar herzlich lacht⁵⁸, doch ist das gewiss nicht der einzige Grund für seine Begeisterung. Neben der Komik des Stückes, die für den Zaren überwiegt, ist zu beachten, dass zwei den Zaren direkt betreffende Themen und damit auch potentielle Problemfelder – die Kirche⁵⁹ und das Militär⁶⁰ – im *Revisor* ausgelassen bzw. gestrichen⁶¹ worden sind. Dadurch kann der Zar den *Revisor* als Unterhaltungsstück begreifen, also als die Art von Literatur, die er schätzt.⁶² Darüber hinaus kann er in der – im Stück gewiss nicht zufällig von einem Gendarmen vorgetragenen und an einen Deus-ex-machina-Schluss erinnernden⁶³ – Ankündigung des „auf höchsten Befehl aus Petersburg“ kommenden echten Revisors am Ende die gesicherte Wiederherstellung der durch ihn verkörperten Ordnung erkennen.⁶⁴ Zum gleichen Ergebnis kommt auch Horst-Jürgen Gerigk, der in der Schlusszene eine „Vertrauensbezeugung gegenüber dem Zaren“ sieht und somit die Zulassung des Stückes durch Nikolai als wohlüberlegte Entscheidung bewertet.⁶⁵ Neben diesen das Stück betreffenden Deutungen darf aber nicht vergessen werden, dass Nikolais Akzeptanz des *Revisor* auch darauf beruhte, dass er das Stück aufgrund seiner Machtposition jederzeit wieder absetzen und verbieten lassen konnte.⁶⁶

Das Ergebnis des Vorlesens im Zarenpalast jedenfalls ist, dass Nikolai eine Revision des Verbots sowie einen neuen Zensurbericht veranlasst, woraufhin der kurz darauf von dem erfahrenen Zensor Oldekop vorgelegte Bericht – wie damals üblich auf Französisch verfasst – positiv ausfällt.⁶⁷ Oldekop kommt zu dem Schluss, dass das Stück nicht nur scharfsinnig und sehr gut geschrieben sei, sondern auch nichts Tadelnswertes enthalte.⁶⁸ Infolgedessen erhält der *Revisor* am 2. März von der „III. Abteilung Seiner

den Text persönlich las und sofort intervenierte, d.h. den *Teleskop* verbot, den Zensor seines Amtes enthob und Čadaev für verrückt erklären und unter dauerhafte Aufsicht stellen ließ. Siehe dazu Striedter: *Autokratie*, S. 52f.

⁵⁸ Siehe dazu auch Nabokov, der die Zulassung des Stückes als banale Laune des autokratischen Herrschers deutet, der „in einem Anfall völlig unerwarteten Humors“ bereit war, „das Stück zuzulassen.“ Vladimir Nabokov: *Nikolaj Gogol*, übersetzt von J. Neuberger, Reinbek b. Hamburg 1990, S. 51. Über Nabokovs Gogol-Biografie muss jedoch gesagt werden, dass sie kein wissenschaftliches Werk ist, da die Quellen nicht genannt sind und auch Angaben zur verwendeten Sekundärliteratur fehlen. Nabokovs Ausführungen lassen sich daher bezüglich ihrer Herkunft und Relevanz nicht überprüfen.

⁵⁹ So war z.B. Čadaevs Kirchenkritik ein entscheidender Grund für das Verbot seines Textes.

⁶⁰ Da Nikolai I. nicht als Thronfolger vorgesehen war, hatte er eine militärische Laufbahn begonnen und behielt auch während seiner Regentschaft enge Verbindungen zum Militär.

⁶¹ So war im dritten Akt zunächst noch von einer Replik Anna Andreewnas die Rede, in der diese ihr Verhältnis zu zwei Militärs – einem Oberleutnant und einem Stabshauptmann – erläutert. Die Szene wurde von Gogol gestrichen. Bereits zuvor hatte die Zensur einige kirchenkritische Ausdrücke aus dem Stück entfernt. Siehe dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 62f. sowie Martini: *Nachwort*, S. 423.

⁶² Siehe Striedter: *Autokratie*, S. 48, der Nikolais Vorliebe für Unterhaltungsliteratur mit seiner militärischen Sozialisation in Verbindung bringt.

⁶³ Striedter: *Autokratie*, S. 68 zeigt zudem, dass die Rolle des Gendarmen ebenfalls direkt auf Nikolai I. und die von ihm geschaffenen und ihm direkt unterstellten Kontroll- und Überwachungsbehörden (hier: das 1826 geschaffene Gendarmeriekorps) hinweist.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Horst-Jürgen Gerigk: *Zwei Notizen zum Revisor* in: *Russian Literature*, Vol. 4, Iss. 2, 1976, S. 167-174.

⁶⁶ Auch Gogol hat Angst, dass sein Stück aufgrund der negativen Reaktionen nach der Uraufführung wieder verboten werden könnte. Siehe Brief Gogols an Stschepkin vom 29. April 1836, in: Wegner: *Briefe*, S. 482-484, hier: S. 483.

⁶⁷ Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 143 (Baron N. W. Drisen: *Bemerkungen zu Gogol*).

⁶⁸ Striedter: *Autokratie*, S. 55.

Majestät höchsteigenen Kanzlei“ die Zensurgenehmigung für die Inszenierung und am 14. April 1836 die Erlaubnis für den Druck.⁶⁹ Am 19. April 1836 schließlich erscheint eine erste Druckfassung des Textes, die von der bisherigen „zweiten“ Fassung insofern abweicht, als dass einige Szenen und Auftritte gestrichen wurden, zugleich aber Gogol Rollenanweisungen für die Schauspieler eingefügt, die „Stumme Szene“ knapp beschrieben und diese, die Inszenierung betreffenden Anmerkungen zu integralen Bestandteilen seines Stückes gemacht hat.⁷⁰ Am Abend des 19. April 1836 erlebt der *Revisor* im Petersburger Alexandra-Theater schließlich seine Uraufführung.⁷¹

⁶⁹ Zelinsky: *Nachwort*, S. 172. Martini: *Anmerkungen*, in: Dies.: *Gogol*, S. 456-471, datiert die Zensurerlaubnis für den Druck dagegen auf den 13. März 1836. (Ebd., S. 456).

⁷⁰ Siehe Koch: *Theaterkunst*, S. 76, Anm. 234, die darauf hinweist, dass der Ausdruck „Stumme Szene“ in der zweiten Fassung noch nicht existierte.

⁷¹ Siehe Zelinsky: *Nachwort*, S. 172.

5. Die Rezeption des *Revisor* nach der Uraufführung in Petersburg und Gogols Reaktionen

Die Uraufführung des *Revisor* dauert – nicht zuletzt wegen der Zwischenakte des Balletts – volle vier Stunden und ist, wie der Puschkin-Biograf Pawel Annenkow berichtet, die „bemerkenswerteste Aufführung [...], die dieser Saal je erlebt hat.“⁷² Und das in vielerlei Hinsicht, denn die unmittelbaren wie auch die in den darauf folgenden Tagen, Wochen und Monaten erfolgenden Reaktionen sind äußerst ambivalent. Sie sollen kurz zusammengefasst werden.

Zunächst einmal ist anzumerken, dass sich im Theater ein ausgewähltes, vom Zaren zum Teil persönlich herbeizitiertes Publikum aus Ministern, Beamten, Adligen und der Petersburger Intelligencija⁷³ versammelt hat. Auch der Zar selbst ist anwesend, ebenso wie das „einfache“ Volk. Während der Vorstellung ändern sich allerdings die Reaktionen auf das, was da gespielt wird, und nachdem anfangs noch viel gelacht wird, weicht das Lachen einem zunehmenden Unverständnis, und als das Stück vorbei ist, schlägt die Stimmung „fast in allgemeine Entrüstung um.“⁷⁴ Dieser Eindruck Annenkows ist gewiss übertrieben, denn trotz der zweifellos deutlichen Ablehnung des Stückes durch große oder besser gesagt wirkmächtige Teile des Publikums⁷⁵ sind die Reaktionen sehr unterschiedlich. Das „einfache“ Volk und auch der Zar sind von der Komödie begeistert. *Sie* sind es, die sich während der gesamten Aufführung amüsieren, lachen und dem Autor, als die Vorstellung vorbei ist, öffentlich ihre Zustimmung zeigen.⁷⁶ Im Gegensatz dazu geben sich die im Theater anwesenden Minister und Beamten mehrheitlich empört, da sie die dargestellten Umstände auf sich und ihren Zuständigkeitsbereich beziehen.⁷⁷ Dort aber, wo das nicht passiert, weil durch Gogols thematische Auslassungen und Streichungen auch nicht passieren *kann* – etwa beim Thema Militär – sind die Reaktionen anders gelagert. Es verwundert daher nicht, dass der Kriegsminister nach der Premiere sehr zufrieden und amüsiert ist.⁷⁸

Freilich: Amüsiert sind im ersten Akt fast alle Zuschauer, doch erstirbt das Lachen mehr und mehr, weil man vor allem in der ausgewählten Gesellschaft erschrocken ist über das, was man da sieht und darüber, dass man selbst gelacht hat. Mit anderen Worten: Das Publikum, besonders das ausgewählte, ist vom eigenen Lachen so irritiert, dass es nicht anders kann, als zu versuchen, das Stück als Farce

⁷² Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 148. (P. W. Annenkow: *Gogol in Rom. Literarische Erinnerungen*).

⁷³ Der Begriff hier nach Striedter: *Autokratie*, der ihn auf den S. 84-95 im Kontext der 1830/40er Jahre behandelt.

⁷⁴ Das Zitat von Annenkow bei Zelinsky, *Zeitdokumente*, S. 148. Vgl. auch Striedter: *Autokratie*, S. 45f.

⁷⁵ Es ist zu beachten, dass die erhaltenen Reaktionen auf das Stück (Rezensionen, Briefe, Lebenserinnerungen etc.) in aller Regel nicht vom „einfachen“ Volk stammen.

⁷⁶ Zu den Reaktionen generell Striedter: *Autokratie*, S. 45f. Des weiteren Karatygin, der erklärt, dass der Zar aus vollem Halse gelacht und ausgerufen haben „Na, das ist ein Stück! Alle haben etwas abbekommen und ich selbst am meisten!“. Das Zitat bei Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 147 (P. P. Karatygin: *Historischer Bote*, September 1883). Zur Reaktion des „einfachen“ Volkes siehe die Erinnerungen Annenkows bei Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 148.

⁷⁷ Siehe dazu Striedter: *Autokratie*, S. 46.

⁷⁸ Ebd., S. 67.

abzuqualifizieren.⁷⁹ Doch dieser Versuch geht nicht auf. Warum er das nicht tut, soll kurz erklärt werden: Die Farce ist ein zu damaliger Zeit in Russland überaus beliebtes Bühnengenre, das darauf abzielt, bestimmte Gesellschafts- oder Berufsschichten zur Unterhaltung des Publikums zu verspotten, selbst jedoch nicht als Kunstform wahrgenommen wird und wegen der verwendeten „einfachen“ Mittel und der klaren Zielstellung als Farce für (politisch) harmlos gilt.⁸⁰ Genau diese Interpretation eröffnet vielen Zuschauern zunächst auch der *Revisor*, doch gerät ihre Entschlossenheit, das Stück als Farce zu betrachten, immer mehr ins Wanken, denn der *Revisor* verweigert ihnen zunehmend dieses Deutungs- und Wahrnehmungsmuster, kommen doch in ihm Züge und Erscheinungen vor, die sich nicht mit einer Farce in Verbindung bringen lassen, da sie einen – zweifellos komisch gebrochenen – Ernst ins Spiel bringen, dessen Realitäts- und Selbstbezug von den Zuschauern nicht geleugnet werden kann. Das zeigt sich u.a. in den entrüsteten Äußerungen von einigen Zuschauern, die nicht verstehen, wie der Zar ein solches Stück überhaupt zulassen konnte.⁸¹

Das Deutungsmuster der Farce schreibt sich in den folgenden Tagen und Wochen fort und zeigt sich auch darin, dass in den frühen Äußerungen zum *Revisor* das Stück nirgends als Kunstwerk bezeichnet und nicht zuletzt deshalb auch nicht als Komödie angesehen wird.⁸² Die Deutung des Stückes als Farce verweist aber noch auf einen weiteren Umstand, denn während, wie oben dargelegt, die Reaktionen auf das Stück ambivalent und in ihrer Gesamtheit heterogen sind, gibt es dennoch Gemeinsamkeiten. Die wichtigste besteht darin, dass alle Zuschauer, von denen Zeugnisse existieren, den *Revisor* auf die damalige russische Gesellschaft beziehen, wobei es lediglich Unterschiede in der Bezugsgröße der vermeintlichen Verunglimpfung (Provinzbeamte, die gesamte Bürokratie, ganz Russland) gibt. Auch dass der *Revisor* bei allen Zuschauern zunächst Lachen hervorruft, ist den Quellen unmittelbar zu entnehmen, doch basiert dieses Lachen nicht nur auf dem persönlichen Geschmack und dem kulturellen Hintergrund und Wissen des Einzelnen, sondern ist – auch bedingt durch die persönliche Anwesenheit des Zaren – durch ebendiesen sowie die jeweilige Position des Einzelnen im sozialen und institutionellen Gefüge Petersburgs geprägt.⁸³

Und Gogol? Der ist bereits am Tag vor der Aufführung angespannt, befürchtet ein nicht in seinem Sinne inszeniertes Stück⁸⁴ und ist darüber hinaus mit den Proben nicht zufrieden.⁸⁵

⁷⁹ Striedter: *Autokratie*, S. 47. Siehe auch Annenkow, der die erste Vorstellung des *Revisor* gesehen hat. Er beschreibt die Irritation der Zuschauer, die seiner Ansicht nach besonders auffällig im 4. Akt des Stückes (dem Bestechungsakt) war: „Zeitweilig flog das Lachen von einem Ende des Saals zum anderen, doch es war ein zaghaftes Lachen, das sofort wieder erstarb.“ Das Zitat bei Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 148.

⁸⁰ Vgl. Striedter: *Autokratie*, S. 47.

⁸¹ Ebd., S. 46f. Siehe auch den Bericht Annenkows bei Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 147-149.

⁸² Siehe Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 152. (A. P. Pypin: *Belinskij. Sein Leben und seine Korrespondenz*). Des Weiteren Striedter: *Autokratie*, S. 47.

⁸³ Striedter: *Autokratie*, S. 46.

⁸⁴ „Ich hatte es erwartet, ich wußte vorher, wie alles kommen würde [...]. Mein Werk erschien mir widerwärtig und fremd, als sei es gar nicht von mir.“ Gogol: *Auszug aus einem Brief*, S. 117.

⁸⁵ Siehe Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 146. (P.P. Karatygin nach der Erzählung von P. A. Karatygin).

Auch am Tag der Uraufführung ist Gogol alles andere als glücklich. „Gogol litt den ganzen Abend“, heißt es etwa bei Annenkow.⁸⁶ Gogols Enttäuschung bezieht sich dabei aber nicht nur auf die Vorstellung, d.h. auf die schauspielerischen Leistungen, die so gar nicht in seinem Sinne waren⁸⁷, und die Kostüme, sondern auch und vor allem auf die Reaktion der Zuschauer. Obwohl er am Ende des Stückes gemeinsam mit den beiden Hauptdarstellern Sosnizki und Djur auf die Bühne gerufen wird, weigert sich Gogol, dies zu tun und verlässt stattdessen „in aufgeregtem Zustand“ das Theater und begibt sich auf einen Empfang seines Freundes Prokopowitsch, wo er das ihm überreichte Druckexemplar des *Revisor* zu Boden wirft und sich darüber ereifert, dass alle über sein Stück geschimpft haben.⁸⁸

Dass nicht *alle* geschimpft haben, wurde gezeigt, dass Gogol aber „alle“ daraus macht, ist durchaus verständlich, nicht nur weil ein Großteil des Publikums tatsächlich entrüstet war und dies auch im Theater zeigte, sondern auch, weil hier – wenngleich eventuell noch im Affekt – jene Selbststilisierung als „verkanntes Genie“ und „kommender Prophet“ zu erkennen ist, die in den darauffolgenden Wochen und Monaten immer stärker wird und sich dann auch explizit in Gogols Briefen wiederfindet.⁸⁹ Dies zum einen. Zum anderen kommt in Gogols Reaktion die Angst vor dem künstlerischen und – das ist in seinem Fall direkt damit verbunden – dem ökonomischen Versagen zum Ausdruck. Dies hat biografische Gründe, denn für Gogol, der es nach dem für ihn schwer verdaulichen Misserfolg eines seiner früheren literarischen Versuche⁹⁰ inzwischen geschafft hatte, sich einen – wenn auch nicht unumstrittenen – Namen als komischer Autor zu machen, war der *Revisor* so etwas wie eine Bewährungsprobe auf dem Gebiet der Komödie.⁹¹ Kurzum: Für Gogol, dem die

⁸⁶ Siehe Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 147. (P. W. Annenkow: *Gogol in Rom. Literarische Erinnerungen*).

⁸⁷ Eine Ausnahme bildet Gogols positive Bewertung der Leistung von Sosnizki, der den Stadthauptmann spielt.

⁸⁸ Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 147-149. (Annenkow). Auch Gogol: *Auszug auf einem Brief*, S. 119, berichtet: „Schon von Beginn der Vorstellung an saß ich gelangweilt im Theater.“ Vgl. dagegen ebd., S. 120, wo Gogol notiert: „Das Publikum aber war insgesamt zufrieden.“ Der Text wurde 1836 nach der Uraufführung begonnen, jedoch erst 1841 zu Ende gearbeitet, weshalb diese Stelle in ihrer rückwärtigen Interpretation zu betrachten ist.

⁸⁹ Es soll beispielhaft aus Briefstellen zitiert werden, um die Selbststilisierung deutlich zu machen: So schreibt Gogol am 10. Mai 1836 an Pogodin: „Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterland. Daß sich gegen mich nun schon entschieden alle Stände erhoben haben, das bringt mich nicht durcheinander, aber es ist bedrückend und traurig, wenn du deine eigenen Landsleute ungerechterweise gegen dich aufgebracht siehst.“ (Wegner: *Briefe*, S. 487.) Oder aber mit anderen Worten in einem Brief an Pogodin vom 15. Mai 1836: „Sämtliche Kränkungen, alle Unannehmlichkeiten sind mir von der hohen Vorsehung zu meiner Erziehung geschickt worden. Und nunmehr fühle ich, daß kein irdischer Wille meinen Weg bestimmt.“ (Wegner: *Briefe*, S. 490.) In einem Brief an Shukowski vom 31. Oktober (12. November) 1836 heißt es: „Ich weiß, mein Name wird nach mir mehr Glück haben.“ (Wegner: *Briefe*, S. 507.) Siehe dazu auch Gogols Brief an Prokowitsch am 13. (25.) Januar 1837: „Einzig der Ruhm nach dem Tode [...] ist der Seele des echten Dichters vertraut.“ (Wegner: *Briefe*, S. 518.) Zu Gogols Selbstbild als Prophet siehe auch Hans Günther: *Gogol's Konzeptualisierung Russlands*, in: Peters/Schmid: *Imperium*, S. 373-393, hier: S. 389, der zu dem Schluss kommt: „Es gibt keine Zweifel darüber, dass im Laufe der 40er Jahre Gogol' sich in zunehmendem Maß als Diener und sogar Erretter Russlands sieht.“ Zum Selbstbild Gogols als siehe auch S. 60, Anm. 356 dieser Arbeit.

⁹⁰ Gemeint ist die Vers-Idylle *Hans Küchelgarten*, die Gogol 1829 unter dem Pseudonym V. Alow veröffentlichte. Sie wurde von der Kritik verrissen, woraufhin Gogol alle übrigen Exemplare verbrannte und ins Ausland reiste. Siehe dazu Keil: *Nikolai W. Gogol*, S. 40f., der außerdem die hohen Erwartungen betont, die Gogol an das Poem hatte, das er trotz akuter Geldnot selbst veröffentlichte.

⁹¹ Striedter: *Autokratie*, S. 69f.

Meinung des Publikums – auch aus ökonomischen Gründen – mindestens ebenso wichtig war wie der professionellen Rezensenten und Kritiker, bedeutet die Petersburger Aufführung ein persönliches Fiasko.⁹² Dieses setzt sich dann in den kommenden Tagen beim Lesen der Rezensionen fort. Zwar wird der *Revisor* in den Kritiken der Petersburger Zeitungen und Zeitschriften kurz nach der Premiere durchaus unterschiedlich bewertet.⁹³ Jedoch lässt sich Gogol vor allem durch die negativen Bewertungen einschlägiger Rezensenten beeindrucken, was nicht zuletzt daran liegt, dass einer der in diesen Kritiken enthaltenen Hauptvorwürfe darin besteht, laut zu erklären, Gogol habe ganz Russland verleumdet, denn die dargestellte Stadt entspreche nicht der russischen Realität.⁹⁴ Dieser Vorwurf wirkt umso stärker, als dass sich Gogol von Puschkin „eine echt russische Anekdote“ erbeten, die prominente Herkunft seines Sujets noch vor der Uraufführung des *Revisor* öffentlich gemacht und sich damit mehr oder weniger direkt in die Nachfolge Puschkins als „echt russischem“ Dichter gesetzt hatte – eine Selbststilisierung, die Gogol später noch viel offener ausdrücken würde.⁹⁵

Doch nicht nur die dargestellte Stadt, auch die im Stück gezeigte Korruption und der offenkundige Machtmissbrauch werden von den Rezensenten als Thema einer Komödie abgelehnt. Zum einen sei administrativer Missbrauch generell kein geeignetes Komödienthema und zum anderen spiegle sich darin auch nichts typisch Russisches, da sich derlei überall auf der Welt wiederfinde.⁹⁶ Und tatsächlich ist das gewählte Sujet alles andere als originell. Ähnlichkeiten zum *Revisor* zeigen sich in ukrainischen, russischen und deutschen Stücken dieser Zeit. Ein weiteres Thema der Kritik ist die im *Revisor* fehlende Liebesintrige, die damals in einer Komödie für gewöhnlich die Handlung verknüpfte.⁹⁷ Dass eine Komödie, wie Gogol es wollte, sich durch sich selbst verknüpft, wird weder von den Petersburger Zuschauern noch von der Kritik akzeptiert, die bemängelt, dass alle im *Revisor* dargestellten Personen moralisch schlecht seien, wodurch eine positiv besetzte Identifikationsfigur für die Zuschauer wegfallen und diese mit Empörung reagierten.⁹⁸

⁹² Zur Bedeutung der Meinung des Publikums für Gogol siehe Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 147. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich das russische Lesepublikum seit dem 18. Jahrhundert durch die stärkere Alphabetisierung nicht nur potentiell erweitert, sondern in Folge seiner Lesebedürfnisse auch den Markt für Literatur tatsächlich vergrößert hatte. Hinzu kamen neue, privat-unternehmerische Druck-Verleger, welche die eher „einfachen“ Lesebedürfnisse des neuen Publikums zu befriedigen wussten. Dadurch war es nicht mehr nur ausgewählten Autoren möglich, ihre Werke zu publizieren, wodurch eine stärker am Markt orientierte, professionelle bzw. halb-professionelle Autorenschar entstand. Dies hatte auch zur Folge, dass sich die Konkurrenz der Autoren untereinander verstärkte, was sich wiederum auf die Verdienstmöglichkeiten auswirkte. Ausführlicher dazu Striedter: *Autokratie*, S. 71f.

⁹³ Keil: *Nikolai W. Gogol*, S. 72. sowie Strieder: *Autokratie*, S. 72f.

⁹⁴ Siehe Striedter: *Autokratie*, S. 72, dort auch Auszüge aus einer Rezension Bulgarins, der damals nicht nur sehr viel Einfluss in Petersburg hatte, sondern, so Striedter, auch ein Gegner Puschkins und Gogols war. Bulgarin erklärte, die dargestellte Stadt sei eher „kleinrussisch oder weißrussisch“ und spielte damit provokativ auf Gogols Herkunft an.

⁹⁵ Striedter: *Autokratie*, S. 73. Siehe auch Gogols *Die Lösung des Revisor*, in der sich Gogol, zehn Jahre nach Puschkins Tod, explizit zu dessen legitimen Nachfolger stilisiert. Siehe dazu auch Kapitel 10 dieser Arbeit.

⁹⁶ Striedter: *Autokratie*, S. 72f.

⁹⁷ Ebd., S. 75.

⁹⁸ Ebd., S. 75f.

Aufgrund der negativen Äußerungen bezüglich der Petersburger Premiere ist Gogol nicht bereit, die geplante Moskauer Aufführung künstlerisch zu begleiten und überträgt die Verantwortung für „die ganze Inszenierung“ des *Revisor* dort an den Schauspieler Stschepkin, der den Stadthauptmann spielt⁹⁹, derweil die Rolle des Chlestakow von Lenski übernommen wird, einem bekannten Vaudeville-Schauspieler der damaligen Zeit.¹⁰⁰ Ob die Moskauer Aufführung, die am 25. Mai 1836 über die Bühne geht, ein Erfolg ist, ist im Nachhinein schwer zu entscheiden.¹⁰¹ Fest steht, dass das Stück in Moskau in den folgenden Jahren etwa 75 Aufführungen erlebt, dem gegenüber stehen 71 in Petersburg, womit der *Revisor* hier wie da zu einem der meistgespieltesten Stücke avanciert.¹⁰² Dennoch gibt sich Gogol auch noch lange nach der Uraufführung gekränkt, und weder die ersehnte und nunmehr erfüllte finanzielle Sicherheit durch den Zaren¹⁰³ noch der Umstand, dass die kommenden Vorstellungen ausverkauft sind,¹⁰⁴ schaffen es, Gogol positiv zu stimmen.¹⁰⁵ Seine geplante Auslandsreise bietet ihm, neben Erholung, den nötigen seelischen Fluchtraum und genügend räumliche Distanz, und am 6. Juni 1836 besteigt Gogol in St. Petersburg ein Dampfschiff nach Deutschland.¹⁰⁶

Die Vorwürfe, die Gogol sich bezüglich seines Stückes und dessen Inszenierung selbst und anderen macht, sind damit aber noch nicht vom Tisch. Sie münden schließlich in zahlreichen Umarbeitungs- und Erklärungsversuchen des *Revisor*. Auf sie soll im nächsten Kapitel anhand der Druck- und Werkgeschichte des Stückes näher eingegangen werden.

⁹⁹ Siehe Gogols Brief an Stschepkin vom 10. Mai 1836, in Wegner: *Briefe*, S. 484-486. Dort auch das Zitat, S. 484.

¹⁰⁰ Dimitri T. Lenski (1805-1860), war nicht nur Schauspieler, sondern schrieb auch Vaudeville-Couplets. Zu Lenski siehe Alexander V. Tselebrovski: *The History of Russian Vaudeville from 1800 to 1850*, Moskau 2003, S. 194f. Online unter http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0130103-053846/unrestricted/Tselebrovski_dis.pdf (letzter Zugriff: 21.11.2014). Gogol selbst erwähnt Lenski in seinen Briefen an keiner Stelle, und auch in der Sekundärliteratur zum *Revisor* bleibt der Name unerwähnt. Die einzige Nennung im Kontext des *Revisor* bei Martini: *Nachwort*, S. 444.

¹⁰¹ Striedter: *Autokratie*, S. 74 kommt zu dem Schluss, dass „die Moskauer Inszenierung bei Publikum und Kritik ein voller Erfolg war“. Dagegen behauptet Martini: *Nachwort*, S. 423, der Erfolg der Moskauer Aufführung sei ebenso gering gewesen wie der in Petersburg. Hier wie da ist die Quellenlage jedoch problematisch. Während Striedter als Beleg lediglich die positive Rezension Androsows nennt, gibt Martini gar keine Quellen für ihre These an. Ebenso bleiben die Bewertungsgrundlagen für die jeweilige Einschätzung (Rezensionen, Publikumsmeinung etc.) unklar.

¹⁰² Die Zahlen hier nach Martini: *Nachwort*, S. 431.

¹⁰³ Gogol bekam vom Zaren für seine Leistung als Autor 2.500 Rubel für die Bühnenrechte und 1.000 Rubel für die Buchausgabe, außerdem erhielt er als Geschenk für ein Exemplar des *Revisor* bei Hofe eine goldene Uhr im Wert von 800 Rubel. (Vgl. dazu Gogols Universitätsgehalt von 600 Rubel). Zum Honorar siehe Striedter: *Autokratie*, S. 69 und Keil: *Nikolai W. Gogol*, S. 72.

¹⁰⁴ Keil: *Nikolai W. Gogol*, S. 72.

¹⁰⁵ Siehe Gogols Brief an Pogodin vom 15. Mai 1836, in: Wegner: *Briefe*, S. 490.

¹⁰⁶ Keil: *Nikolai W. Gogol*, S. 74f.

6. Zur Druckgeschichte des *Revisor*-Textes

Tief sitzt bei Gogol der Vorwurf, er habe ganz Russland verleugnet, indem er nicht einen einzigen rechtschaffenden Menschen auf die Bühne gestellt habe. Mit diesem Verdikt setzt er sich zunächst in dem szenischen Text *Beim Verlassen des Theaters nach der Aufführung einer neuen Komödie* auseinander.¹⁰⁷ Da dieser Text schon kurz nach der Uraufführung 1836 entstand – auch wenn Gogol ihn während seiner verschiedenen Auslandsaufenthalte bearbeitet und er erst 1842 in der ersten Ausgabe seiner *Werke* abgedruckt wird – kann er als eine der frühesten Auseinandersetzungen Gogols mit der Kritik der Zuschauer und Rezensenten angesehen werden.¹⁰⁸ „Der Autor des Stückes“, der darin als eigenständige Figur auftritt, bestreitet nicht, dass sich die Komödie auf die Wirklichkeit des zeitgenössischen Russlands beziehe, doch trifft der Vorwurf, er habe sich nur auf die negativen Aspekte konzentriert und keinen positiven Helden geschaffen¹⁰⁹, in seinen Augen nicht zu bzw. geht am eigentlichen Problem und der Intention Gogols vorbei. Dieser lässt den „Zweiten Zuschauer“, der hier die Position Gogols vertritt, im sogenannten *Theateraufbruch* sagen: „Denn wenn auch nur eine einzige ehrenhafte Person in der Komödie Platz gefunden hätte und darin mit aller Anziehungskraft untergebracht worden wäre, würden alle ausnahmslos sich auf die Seite dieses ehrlichen Menschen schlagen und hierbei ganz und gar die Personen übersehen, welche sie jetzt so ängstigen und erschrecken.“¹¹⁰

Dennoch gibt es für Gogol eine ehrliche Person in diesem Stück, eine, die der Komödie als einzige den würdigen Raum zu geben vermag: das Lachen.¹¹¹ Für dieses Lachen sollten die Zuschauer nach Meinung von Gogol dankbar sein, denn es ist ein Mittel der (Selbst-)Erkenntnis und ermöglicht ihnen eine „Befriedung“ ihrer Seele.¹¹²

Insgesamt kann gesagt werden, dass der *Theateraufbruch* dem *Revisor* als szenischer Kommentar dient und es besonders die Figuren „Der Autor des Stückes“ sowie „der Zweite“ Zuschauer¹¹³ sind, die es Gogol ermöglichen, Stellung zu den Meinungen und Vorwürfen des Publikums zu beziehen.

¹⁰⁷ Nikolai Gogol: *Beim Verlassen des Theaters nach der Aufführung einer neuen Komödie*, in: Johannes von Guenther (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 5, Dramatische Werke, Berlin 1952, S. 329-382. Der „Autor“ tritt zu Beginn des Textes auf und beschreibt seine Neugier auf die Reaktionen des Publikums. Danach folgen Gespräche zwischen den Zuschauern, die sich um das von ihnen gerade gesehene Stück drehen, und am Ende hält „Der Autor des Stückes“ wiederum einen ausgedehnten Schlussmonolog, in dem er bewertet, was er von den Zuschauern in der Zwischenzeit gehört hat.

¹⁰⁸ Zur Entstehungsgeschichte des sog. *Theateraufbruchs* siehe Brigitte Schultze: *Probleme mit der intrigenlosen Komödie. Gogol's „Revisor“ in den frühen deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen*, in: Fritz Paul u.a. (Hrsg.): *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, Tübingen 1993, S. 187-240, hier S. 187f.

¹⁰⁹ Zwei Zuschauer sprechen im Text dialogisch über dieses Thema. „Der Erste“ fragt dabei nach Gründen für „diese riesige Anhäufung, dieses Übermaß“ an Bösewichten, was einen übertriebenen, karikierenden Eindruck auf ihn mache, woraufhin „Der Zweite“ erklärt, dass die Komödie ein Konstrukt sei, das es dem Autor erlaube, „Ausnahmen von der Wahrheit“ zu sammeln, um im Zuschauer „edle Abscheu“ vor ihnen zu wecken. Dies würde nicht gelingen, wenn eine ehrenhafte Person in der Komödie vorkäme, die alle Aufmerksamkeit auf sich ziehe und von dem ablenke, was den Zuschauer zuvor noch Angst gemacht habe. Gogol: *Theateraufbruch*, S. 363ff.

¹¹⁰ Ebd., S. 365.

¹¹¹ Ebd., S. 377. (Es spricht „Der Autor des Stückes“).

¹¹² Ebd., S. 378f.

¹¹³ Ebd. Da es mehrere „Zweite“ gibt, sei hier besonders auf die Seiten 363-365 verwiesen.

Auch der *Auszug aus einem Brief, den der Autor kurz nach der Uraufführung des Revisor an einen Schriftsteller geschrieben hat* weist bereits im Titel darauf hin, dass es sich hier um eine zeitlich an die Petersburger Aufführung gekoppelte Auseinandersetzung mit dem Stück handelt, doch muss gesagt werden, dass der Brief, der laut Gogol ursprünglich für Puschkin gedacht war¹¹⁴, erst im Jahre 1841 veröffentlicht wurde.¹¹⁵ In der Zeitschrift *Der Moskauer* wurde er zusammen mit der Ankündigung einer Neuauflage des *Revisor* publiziert.¹¹⁶ Es handelt sich dabei um eine zweite, veränderte Druckfassung des Stückes, an der Gogol Ende 1838 und – nach einer längeren Unterbrechung – Anfang 1841 gearbeitet hatte und die, nachdem sie am 27. Juli 1841 die Zensur passiert hatte, wenig später zusammen mit dem Brief erschien.¹¹⁷

Im Gegensatz zum *Theateraufbruch*, wo sich Gogol szenisch mit den Hauptkritikpunkten des Publikums seines *Revisor* auseinandersetzt, ist der Brief eine persönliche künstlerische Beurteilung der Petersburger Aufführung durch Gogol. Er beschreibt darin sein Missfallen bezüglich verschiedener Einzelheiten der Inszenierung. Als erstes kritisiert er die Darstellung der Rolle des Chlestakow, sucht nach möglichen Gründen für das Scheitern der Figur und erklärt sie näher. Lobend erwähnt er Sosnizki, der den Stadthauptmann spielt. Als misslungen bewertet er dagegen die Kostüme von Bobtschinski und Dobtschinski und sieht eine Textschwäche am Anfang des vierten Akts, an deren Umarbeitung er sich sogleich setzen will. Schließlich kritisiert Gogol auch die letzte Szene, die er, so wie sie in Petersburg dargebracht wurde, nicht gespielt sehen wollte und begründet dies. Obwohl im Brief Materialien für eine verbesserte Inszenierung zu finden sind, endet er resignierend mit den Worten: „Doch mir fehlt die Kraft dafür einzutreten und zu streiten.“¹¹⁸ Nichtsdestotrotz dient der *Auszug aus einem Brief, den der Autor kurz nach der Uraufführung des Revisor an einen Schriftsteller geschrieben hat* Gogol letztlich dennoch als Rechtfertigung für die Umarbeitung der bisherigen Druckfassung,¹¹⁹ auch wenn dies nicht die letzte textliche Umgestaltung des *Revisor* ist. Die vierte, sogenannte „kanonische“ (und offiziell dritte) Druckfassung des *Revisor* erscheint dann 1842 in Band vier der ersten Ausgabe von Gogols *Werken*.

Die Theater jedoch halten noch bis 1870 an der Bühnenfassung des Jahres 1836 fest.¹²⁰ Trotzdem münden die verschiedenen Umarbeitungen des Textes, die Gogol auch noch nach der ersten Auflage vornimmt, in der zweiten Auflage seiner *Werke* in einer endgültigen Fassung, die freilich noch immer

¹¹⁴ Martini: *Anmerkungen*, S. 463. Gogol gibt vor, dass der Brief 1836 entstanden sei, tatsächlich wurde er aber erst 1840/41 verfasst. Gogol wählte laut eigener Aussage Puschkin als Adressat, da dieser nicht der Petersburger Uraufführung beiwohnen konnte, jedoch eine Rezension über ebendiese verfassen wollte.

¹¹⁵ Dazu Koch: *Theaterkunst*, S. 76f., bes. Anm. 237.

¹¹⁶ Siehe Martini: *Anmerkungen*, S. 463.

¹¹⁷ Zelinsky: *Nachwort*, S. 172f. Vgl. dagegen Martini: *Anmerkungen*, S. 456, die die Zensurgenehmigung auf den 26. Juli 1841 datiert.

¹¹⁸ Gogol: *Auszug aus einem Brief*, S. 123.

¹¹⁹ Koch: *Theaterkunst*, S. 76.

¹²⁰ Zelinsky: *Nachwort*, S. 173. Dies lässt vermuten, dass die bestehenden Schwierigkeiten, die Gogol bis zum Schluss mit dem Stück und seiner Wirkung hatte, unter anderem darin begründet liegen, dass seine Änderungen für spätere Aufführungen gar nicht übernommen wurden. Es sei aber angemerkt, dass Gogol von der Aufnahme seines Stückes nur durch Rezensionen und briefliche Äußerungen erfuhr, da er sich meist im Ausland befand.

einige Varianten enthält.¹²¹ Zudem werden die „Bemerkungen für die Schauspieler“, welche die „Charaktere und Kostüme“ betreffen, eingefügt, und auch die bisher recht knapp gehaltene Anleitung zur „Stummen Szene“ wird ausführlicher.¹²² In dieser Fassung wird überdies zum ersten Mal das Sprichwort „Schimpf nicht auf den Spiegel, wenn du in eine Fratze blickst“ hinzugefügt und dem Stück vorangestellt.¹²³ Der *Auszug aus einem Brief* wird nochmals als Beilage abgedruckt, und der bereits erwähnte *Theateraufbruch* wird als Stellungnahme in szenischer Form erstmals veröffentlicht.¹²⁴ Doch auch damit ist der Endpunkt von Gogols Arbeit am *Revisor* noch immer nicht erreicht. Er produziert zwar keine neuen Fassungen des Stückes mehr, fügt seinem Werk aber weitere erklärende Texte hinzu. So schreibt er im Oktober 1846 *Die Lösung des Revisor*¹²⁵, die er für eine Benefizvorstellung Stscheskins in Moskau verfasst und an selbigen schickt.¹²⁶ Da der Text aber noch nicht von der Zensur bestätigt ist, bittet Gogol Stscheskin, sich darum zu kümmern, damit das Stück entsprechend aufgeführt und – dies ist Gogol nicht minder wichtig – auch gedruckt werden kann. Geplant ist eine Einzelausgabe, die den *Revisor* samt *Lösung* enthält und am Tag der Aufführung erscheinen soll. Doch die Aufführung findet nicht statt, da sie – im Gegensatz zum Druck – von der Zensur nicht genehmigt wird.¹²⁷ Und auch die geplante Einzelausgabe kommt nicht zustande, da sich Gogol – offenbar wegen der schlechten Presse zu seinen *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* (erschieden im Januar 1847) – nicht zu einer Publikation durchringen kann.

Was dagegen das Inszenierungsverbot betrifft, so ist Gogol „auf jeden Fall [...] darüber froh“¹²⁸, da er keine Gelegenheit hatte, den Text in Moskau selbst vorzutragen und damit der Inszenierung die Richtung zu weisen. Im Grunde wiederholen sich hier also die altbekannten und nicht zuletzt aus der Petersburger Uraufführung herrührenden Vorbehalte und Ängste Gogols hinsichtlich der richtigen, das heißt *seiner* Interpretation des Stückes folgenden Spielweise, wobei Gogol hier vor allem das Sprechen zum Thema macht und diesbezüglich sehr konkrete und ausführliche Anweisungen an Stscheskin gibt.¹²⁹ Die *Lösung des Revisor*¹³⁰ wird dann auch erst 1856, das heißt vier Jahre nach Gogols Tod, in seiner Werkausgabe veröffentlicht.¹³¹ Betrachtet man nun die *Lösung* näher, so fällt auf, dass Gogol wünscht, dass sie bei einer Aufführung „sofort dem 'Revisor' zu folgen hat“¹³² und dass dieser

¹²¹ Zelinsky: *Nachwort*, S. 173.

¹²² Koch: *Theaterkunst*, S. 76.

¹²³ Zelinsky: *Nachwort*, S. 173. Siehe auch Carl: *Theateravantgarde*, S. 65.

¹²⁴ Vgl. Zelinsky: *Nachwort*, S. 174.

¹²⁵ Nikolaj Gogol: *Die Lösung des „Revisor“*, in: Ders.: *Revisor*, S. 124-139. Zur Datierung Carl: *Theateravantgarde*, S. 65.

¹²⁶ Stscheskin spielte den Stadthauptmann im *Revisor* seit 1836, die geplante Aufführung war somit sein zehnjähriges Jubiläum. Siehe Gogols Brief an Stscheskin vom 12. (24.) Oktober in: Wegner: *Briefe*, S. 564- 569.

¹²⁷ Martini: *Anmerkungen*, S. 465.

¹²⁸ Das Zitat stammt aus Gogols Brief an Stscheskin vom 4. (16.) Dezember 1846, in Wegner: *Briefe*, S. 569.

¹²⁹ Siehe Gogols Briefe an Stscheskin vom 12. (24.) Oktober und 4. (16.) Dezember 1846. Wegner: *Briefe*, S. 564-571.

¹³⁰ Dieser wird gelegentlich auch als *Schlüssel zum Verständnis des „Revisor“* bezeichnet.

¹³¹ Martini: *Anmerkungen*, S. 456.

¹³² Das Zitat findet sich in Gogols Brief an W. A. Shukowski vom 14. (26.) Juni 1842, in: Wegner: *Briefe*, S. 565.

dramaturgischen Anweisung auch der Text entspricht, denn auch er setzt unmittelbar nach dem Ende der Aufführung mit dem Auftritt des ersten Komikers – in diesem Falle Stschespkin – ein. Genau wie beim *Theateraufbruch* handelt es sich auch hier um eine szenische Auseinandersetzung mit der *Revisor*-Aufführung, doch treffen in diesem Fall nicht der Autor des Stückes und sein Publikum, sondern der „erste Komiker“, diverse Schauspieler, ein Literat, ein Theaterliebhaber und Repräsentanten der vornehmen Gesellschaft aufeinander. Diese vertreten die bereits bekannten Vorurteile gegenüber der Komödie. Neu ist der Vorwurf, das Stück würde den Zuschauer herabsetzen, da der Stadthauptmann am Ende des *Revisor* fragt: „Worüber lacht ihr denn? – Ihr lacht über euch selbst!“¹³³ Das Motto des Stückes ist damit Teil des Textes selbst geworden. Der „erste Komiker“, den Gogol in der *Lösung* mit Stschespkin assoziiert und den er auch so bezeichnet, besitzt jedoch den wahren, das heißt von Gogol verfassten und an ihn gegebenen Schlüssel zum Verständnis des Werks. Er vergleicht in seinem Schlussmonolog die im *Revisor* dargestellte Stadt mit einer „Seelenstadt“, in der die „niederträchtigen Beamten“ unsere „Leidenschaften“ sind.¹³⁴ Über diese „Seelenstadt“ müssen wir nachdenken, uns dabei mit den Augen eines echten Revisors betrachten, unsere Laster erkennen und uns mit Hilfe des Lachens von ihnen befreien. Dies ist auch insofern wichtig, da der Komiker, so Gogol, nicht nur zur Unterhaltung da sei, sondern als „ehrlicher Diener des großen Gottesstaates“ die Aufgabe habe, das befreiende Lachen, das „aus der Liebe zum Menschen geboren wurde“, zu erzeugen.¹³⁵ Diese Ansicht bringt – von Gogol unbeabsichtigt – eine allegorisierende Deutung mit sich, die Stschespkin jedoch ablehnt, da er in den Figuren „wirkliche Menschen“ und keine personifizierten Leidenschaften sieht.¹³⁶ Gogol arbeitet daraufhin *Die Lösung des Revisor* im Juni/Juli 1847 um und verfasst einen *Nachtrag zur Lösung des Revisor*¹³⁷, doch werden beide Texte erst nach seinem Tod publiziert. Ebenfalls 1847 erscheint *Die Beichte des Autors*. Bereits zuvor, im Jahr 1846, hatte Gogol den theaterpraktischen *Hinweis für alle, die den „Revisor“ richtig spielen wollen* verfasst,¹³⁸ in dem er vor allem fordert, nicht ins Karikieren zu verfallen. Doch auch damit ist die Geschichte des *Revisor* noch nicht zu Ende. Bis 1851 arbeitet Gogol weitere Veränderungen ein. Das in zwei Monaten geschriebene Stück hat somit eine Werkgeschichte von sechzehn Jahren. Es dauert dann aber noch einmal weitere fünf Jahre, ehe Gogols letzte Version des *Revisor* im 4. Band seiner *Werke* erscheint. Zu diesem Zeitpunkt ist er bereits vier Jahre tot.¹³⁹

¹³³ Gogol: *Revisor*, S. 111.

¹³⁴ Die Zitate bei Gogol: *Lösung*, S. 136f.

¹³⁵ Ebd., S. 138f.

¹³⁶ Zu Stschespkins Sichtweise siehe den Briefauszug bei Martini: *Nachwort*, S. 452. Zu Gogol siehe seinen Brief an Stschespkin vom 10. Juli 1847, hier nach Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 174. Gogol schreibt: „In diesem Stück habe ich mich so ungeschickt angestellt, daß der Zuschauer unwillkürlich folgern muß, ich hätte aus dem *Revisor* eine Allegorie machen wollen. Diese Absicht hatte ich jedoch nicht.“

¹³⁷ Er wird mitunter auch als *Schluss des Schlüssels zum Verständnis des „Revisor“* bezeichnet.

¹³⁸ Nikolai Gogol: *Hinweis für alle, die den „Revisor“ richtig spielen wollen*, in: Otto Buck (Hrsg.): *Gogols sämtliche Werke in fünf Bänden*, Bd. 4, Dramatische Werke, Berlin 1923, S. 130-141. Zur Datierung Koch: *Theaterkunst*, S. 77.

¹³⁹ Koch: *Theaterkunst*, S. 77. Des Weiteren Martini: *Anmerkungen*, S. 456.

7. Ausgewählte formale Aspekte des *Revisor*

7.1. Einleitendes: Zur Situation der russischen Komödie im 19. Jahrhundert

Nachdem das Stück in seiner Entstehungs-, Druck- und Wirkgeschichte beschrieben wurde, soll in den folgenden Abschnitten der Versuch unternommen werden, das Werk unter formalen Aspekten zu skizzieren, seine diesbezügliche wissenschaftliche und künstlerische Rezeption und Einordnung zu beschreiben und dadurch weiterführende Erklärungsansätze zu erhalten. In einem ersten Schritt wird dazu die Genrebezeichnung „Komödie“ untersucht. Anschließend werden die Formen der Groteske, die sich im Stück, aber auch in seiner Wirkung finden, analysiert und abschließend am Beispiel des „erstklassigen Schauspielers“¹⁴⁰ ein Blick auf den von Gogol für den *Revisor* gewünschten Schauspielstil geworfen.

Die Bezeichnung „Komödie“ ist dem *Revisor* von Gogol selbst zugeordnet worden¹⁴¹, während Gogols Zeitgenossen den Genrebegriff „Komödie“ problematisierten und mit dem Werk nicht in Verbindung bringen konnten.¹⁴² Für eine weitergehende Analyse ist es deshalb zunächst einmal relevant, die Situation der russischen Komödie im 19. Jahrhundert zu umreißen und dabei zu beachten, dass literarische Genres bzw. Gattungen „offene Konzepte sind, die viel mit subjektiven Einstellungen und der konkreten Situation zu tun haben, in denen sie verwendet werden“¹⁴³.

Der Begriff der Komödie an sich hat bereits eine Umdeutung erfahren. Zunächst gleichgesetzt mit Theater überhaupt, ist er seit der Renaissance nach aristotelischem Vorbild ein Genrebegriff für ein weitgehend heiteres Stück, das sich mit Alltagsproblematiken sozial niedrig gestellter Personen innerhalb einer feudalen Ständehierarchie beschäftigt. Schneilin benennt Vorformen der Komödie unter anderem in den Spieltechniken der italienischen Commedia dell'arte, zu der der *Revisor* im Übrigen eine Reihe von Parallelen aufweist, etwa in der inneren Handlungsdynamik oder der Verwechslungssituation. Schneilin beschreibt daran anknüpfend die verschiedenen Erscheinungen der literarischen komischen Komödie. Diese wird vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Hinwendung zur „ernsten Komödie“ ersetzt, die sich bis in das 19. Jahrhundert hinein als „bürgerliche Komödie“ an den internationalen Bühnen etabliert. Abgelöst wird sie im 19. Jahrhundert vor allem durch die Erfolge des Melodrams und der als entpolitisiert geltenden Vaudevilles¹⁴⁴, wobei

¹⁴⁰ Nikolai Gogol: *Vom Theater, von einer einseitigen Ansicht über das Theater und von Einseitigkeit im allgemeinen. Brief an Graf A. P. Tolstoj*, in: Johannes von Guenther (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Sein Vermächtnis in Briefen*, Deutsch von Hans Ruoff, München 1965, S. 80-96, hier: S. 85.

¹⁴¹ „Es drängt mich, inzwischen eine Komödie zu schreiben. [...] Also tun Sie mir den Gefallen, geben Sie mir ein Sujet; im Handumdrehen wird daraus eine Komödie in fünf Akten“. Gogols Brief an Puschkin am 7. Oktober 1835, in: Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 141. In der deutschen Übersetzung wird das Stück dann auch als „Komödie“ untertitelt.

¹⁴² „Was ist denn das?“ flüsterten die Zuhörer einander nach Ende der Lesung zu. „Das soll eine Komödie sein?“ Die Zitate bei Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 145. (P. P. Karatygin nach der Erzählung von P. A. Karatygin).

¹⁴³ Ibler: *Russische Komödie*, S. 3.

¹⁴⁴ Das Vaudeville ist ein aus Frankreich kommendes Theatergenre. Die Herkunft des Begriffes ist umstritten. Manche sehen die Ursprünge im Umkreis des französischen Volksdichters Oliver Basselin, der um 1430 in Nordfrankreich in Les Vaux im Tal des Flusses Vire wirkte (daher Val-de-Vire bzw. Vaux-de-Vire). Andere gehen direkt von Basselin als

letztere zwischen 1826 und 1845, mithin zu Zeiten Gogols, rund 45% der auf russischen Bühnen gespielten Stücke ausmachen – eine Zahl, die mit dem Anteil von Vaudevilles im Repertoire der französischen Theater des 19. Jahrhundert vergleichbar ist.¹⁴⁵

Gogol selbst schätzt sowohl das Melodram als auch das Vaudeville gering¹⁴⁶, doch darf über diese diskursive, nicht zuletzt der eigenen Identitätsfindung dienenden Abgrenzung hinweg nicht vergessen werden, dass der *Revisor* mit Blick auf „die Leichtigkeit der Handlungsentwicklung und die hohe Präsenz komischer Szenen“ deutliche Parallelen zu zeitgenössischen Vaudeville-Stücken aufweist und Gogol sich für sein Stück auch sonst im „poetologischen Fundus“ des Komödien-Genres bedient, wobei in der Forschung – neben den von Gogol selbst genannten Fonwisin und Gribojedow – zahlreiche weitere Bezüge, Einflüsse und strukturelle Gemeinsamkeiten genannt werden, so etwa die bereits erwähnte Commedia dell'arte, die Komödien Molières (hinsichtlich der Art und Weise der Intrigenführung), E.T.A. Hoffmanns grotesk verzerrte Welt oder Kotzebues karikaturistisches Stadtmodell. Dennoch – oder gerade deswegen – ist Gogols *Revisor* eine „Komödie von hoher Originalität und innovativer Kraft“, deren terminologische Fixierung alles andere als einfach ist.¹⁴⁷ So bezeichnet etwa Schneilin das Werk als „kritischen Sittenrealismus der Russen“, den er auch in den

Quelle aus, der bacchische und satirische Trinklieder dichtete und diese eventuell „Vaux de Vire“ nannte. Eine weitere Begriffsdefinition sieht die Herkunft im Ausdruck „voix de ville“ (Stimme der Stadt) belegt. Fest jedenfalls steht, dass der Begriff Vaux-de-Vire im 15. Jahrhundert bekannt ist. Der Terminus „Vaudeville“ selbst – im Sinne einer Genre- oder Gattungsbezeichnung – ist 1507 erstmals belegt. Charakterisiert man das Vaudeville inhaltlich, so zeigt sich, dass es im 16. Jahrhundert vor allem im Rahmen von Markt- und Straßentheatern aufgeführt wurde und meist satirischen Charakter trug. Die Spieltradition der Commedia all'improvviso ist in dieser frühen Zeit noch besonders deutlich, hält aber bis ins 19. Jahrhundert an. Die Darbietungsform des Vaudevilles war meist die des Chansons. Im 17. Jahrhundert wurden Musik und Gesang zunehmend durch gesprochene Texte ergänzt, wodurch das bis dahin „vorliterarische“ Vaudeville nach und nach „literarisiert“, formal ausdifferenziert und mit anderen Gattungen bzw. Genres kombiniert wurde. Zugleich wandelten sich die Spielorte, und das Vaudeville wurde Teil der Theater. Beeinflusst von der Französischen Revolution und den nachfolgenden Ereignissen entwickelte sich das Vaudeville um 1800 zu einem populären politischen Zeittheater mit großem Aktualitätsgehalt. Dieser ging jedoch im 19. Jahrhundert zunehmend zurück bzw. wurde entpolitisiert, während in den Stücken konkrete lokale und soziale Verortungen stärker wurden, wodurch das Vaudeville ab den 1830er Jahren mehr und mehr bloßen Unterhaltungscharakter bekam, was ihm – so auch von Gogol – den Vorwurf einbrachte „seicht“ zu sein. Die politischen und sozialen Konflikte, die in den Revolutionsjahren Teil der Stücke geworden waren, verschwanden jedenfalls wieder. Die Stücke selbst waren in der Regel Einakter, wobei die Mischung aus Musik und Gesang auf der einen und Text und Sprache auf der anderen Seite erhalten blieb und sich erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Gunsten letzterer verschob und sich das Vaudeville insgesamt dem Komödie-Genre annäherte. Generell jedoch kann das 19. Jahrhundert als das Jahrhundert des Vaudevilles angesehen werden. (Zur frühen Geschichte des Vaudeville und seinem Begriff siehe Dietmar Rieger: *Von der Minne zum Kommerz. Eine Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, 2005, S. 101-108. Eine kurze Zusammenfassung der Theatergeschichte des Vaudeville gibt Brauneck: *Welt als Bühne*, S. 292-298. Zur Situation in Russland im 19. Jahrhundert siehe Martini: *Nachwort*, S. 446, die das dortige Vaudeville ebenfalls als entaktualisiert und entpolitisiert charakterisiert.)

¹⁴⁵ Die Zahlen für Russland hier nach Martini: *Anmerkungen*, S. 460. Es sei darauf hingewiesen, dass viele der Stücke Bearbeitungen französischer Vaudevilles waren. Für die französischen Bühnen siehe Brauneck: *Welt als Bühne*, S. 292.

¹⁴⁶ Siehe u.a. Gogols *Petersburger Skizzen* (1836), wo es heißt: „Schon fünf Jahre ist es her, daß die Melodramen und die Vaudevilles die Theater der ganzen Welt eroberten. Welche Äfferei!“ (Nikolai Gogol: *Petersburger Skizzen*, in: Wegner: *Briefe*, S. 176-197, hier: S. 183). Diese Abwertung hält bei Gogol an und äußert sich z.B. in seinem Brief an den Grafen A. P. Tolstoj aus dem Jahre 1845. Der Brief bei Guenther: *Vermächtnis*, S. 80-96, hier: S. 82.

¹⁴⁷ Die Zitate bei Ibler: *Russische Komödie*, S. 232.

Stücken Alexander Ostrowskis erkennt.¹⁴⁸ Diese Etikettierung ist für den *Revisor* jedoch problematisch, auch wenn Gogol selbst den „Vertreter des komischen Genres“ als „Sittenschilderer“ deklariert.¹⁴⁹ Die Sitten, die hier von Schneilin mit Realismus verbunden werden, treffen auf Gogols *Revisor* aber nur bedingt zu, denn Gogols Stück ist kein *direkt* realistisches, gleichwohl Gogol selbst von der Komödie verlangt, dass sie „das genaue Abbild der Gesellschaft, wie sie sich vor uns bewegt“ sein solle.¹⁵⁰ Das heißt allerdings nicht, dass Gogol auf künstlerische Mittel wie Verfremdung, Ironie, Übertreibung und Spott verzichtet, im Gegenteil. Für ihn sind sie notwendig, denn er begriff sie als Werkzeuge des Volksgeistes¹⁵¹, die dazu da sind, selbigen herauszuschälen, um das bereits erwähnte getreue Abbild der sich hin und her bewegenden Gesellschaft zu erschaffen. Aber auch bezüglich der Wirkung eines Stückes reicht der Realismus nicht aus, denn, so Gogol, „mit der bloßen Schilderung der Wirklichkeit, wie das Auge des heutigen, weltlich eingestellten Menschen sie sieht, kann man niemanden aus dem Schlummer wecken.“¹⁵²

Es ist somit kein Widerspruch, wenn im *Revisor* eine Reihe grotesker Elemente Verwendung findet, mit starken Übertreibungen gearbeitet und in der Figurengestaltung auf Typisierung gesetzt wird.¹⁵³ Deshalb kann Gogol in seinen *Bemerkungen für die Schauspieler* auch auf die Charakterisierung kleinerer Rollen verzichten, denn: „Ihre Vorbilder haben wir fast ständig vor Augen.“¹⁵⁴

Doch zurück zur Komödie. Die russische Komödie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird von Striedter als unterrepräsentiert beschrieben, da die Klassiker der russischen Komödie zu dieser Zeit überholt waren¹⁵⁵ und kaum noch gespielt wurden und die aufgeführten Komödien mehrheitlich ausländischen Ursprungs bzw. Nachahmungen oder Adaptionen westeuropäischer Stücke waren.¹⁵⁶ Gogol selbst kennt diese Entwicklung und hält sie im Theater für ebenso natürlich wie notwendig. Er

¹⁴⁸ Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek b. Hamburg 1992, S. 511-515. (s.v. Komödie). Das Zitat hier auf S. 513.

¹⁴⁹ Siehe Gogols Brief an Pogodin vom 10. Mai 1836 in Wegner: *Briefe*, S. 487.

¹⁵⁰ Gogol: *Petersburger Skizzen*, S. 182.

¹⁵¹ Nikolai Gogol: *Worin besteht letztlich das Wesen der russischen Poesie und worin liegt ihre Besonderheit*, in: Wegner: *Briefe*, S. 342-410, hier: S. 343.

¹⁵² Das Zitat stammt zwar aus dem Jahr 1844, hat aber auch für die Zeit davor Gültigkeit. Nikolai Gogol: *Gegenstände für den Lyriker in der heutigen Zeit. Zwei Briefe an N. M. Jasykow*, in: Guenther: *Vermächtnis*, S. 96-101, hier: S. 97.

¹⁵³ Siehe Gogol: *Auszug aus einem Brief*, S. 119. Zur Genese der Typen Koch: *Theaterkunst*, S. 75.

¹⁵⁴ Gogol: *Revisor*, S. 9.

¹⁵⁵ Für Gogol selbst gibt es freilich keine überholten Stücke, denn für ihn sind Stücke entweder zu jeder Zeit geeignet oder immer ungeeignet. Letzteres sind für Gogol die Vaudevilles und ähnliches oberflächliches „Ballettgehüpf“, das zu „all jenen lediglich für das Auge berechneten flitterreichen und prunkvollen Darbietungen“ gehört, „die nur einem verdorbenen Geschmack oder einem verdorbenen Herzen gefallen können“. Von diesen gilt es die klassischen Stücke und das damit verbundene „höhere Theater“ abzugrenzen. Die Stücke dieses „höheren Theaters“ aber sind laut Gogol zeitlos. Es sind Werke, die eine „heilsame moralische Wirkung“ auf das Publikum ausüben. Auch wenn Gogol an dieser Stelle vornehmlich ausländische Autoren anführt, so gilt die Zeitlosigkeit dennoch auch für russische Werke und russische Komödien. Laut Gogol muss man diese zeitlosen Werke „so oft wie möglich aufführen und ein und dasselbe Stück unausgesetzt wiederholen. [...] Man kann allen diesen Stücken ihre Frische wiedergeben, sie für jung und alt neu und interessant machen, wenn man sich nur darauf versteht, sie richtig zu inszenieren.“ Kurzum: „Es ist Unsinn, daß sie veraltet seien und das Publikum den Geschmack an ihnen verloren habe.“ Alle Zitate bei Gogol: *Vom Theater*, S. 80ff. Meyerhold wird sich später ganz ähnlich äußern. Siehe bes. Kapitel 9.3. und 10 dieser Arbeit.

¹⁵⁶ Striedter: *Autokratie*, S. 70.

schreibt: „Das Theater begann bei uns ebenso wie überall mit Nachahmungen; mit der Zeit erwarb es originale Züge.“¹⁵⁷ Gerade mit Blick auf die französischen Vaudevilles und ausländischen Melodramen ist er aber kritisch und fordert: „Um Gottes willen, gebt uns russische Charaktere, gebt uns uns selbst, unsere eigenen Gauner, unsere eigenen Sonderlinge!“¹⁵⁸

Auch Ibler betont die vor allem aus Westeuropa kommenden Einflüsse auf die russische Theaterlandschaft und sieht eine Ursache für deren Wirkmächtigkeit in der starken Präsenz und Beliebtheit ausländischer Spieltruppen seit der Zeit Peters des Großen im frühen 18. Jahrhundert. Wie vielfältig die Formen und nationalen Einflüsse damals waren, zeigt das folgende Zitat:

„Seit den späten zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts machen französische und italienische Ensembles das russische Publikum mit Stücken der Pariser Jahrmarkttheater, mit italienischen Opern, Intermezzi und Balletten bekannt. Auch Darbietungen der Commedia dell'arte gelangen in dieser Zeit nach Rußland und sind vor allem deswegen beliebt, weil die Zuschauer darin Ähnlichkeiten mit den heimischen Intermedien erkennen. In den vierziger Jahren gastiert auch die bekannte deutsche Schauspieltruppe von Karolin Neuber in Rußland und spielt bevorzugt Tragödien aus der Gottsched-Schule. Aber auch Komödien des Dänen Ludvig Holberg werden von dieser Truppe in deutscher Sprache zur Aufführung gebracht. Französische Ensembles präsentieren die Komödie Molières und seiner Epigonen. Große Beachtung findet zudem das deutsche Puppentheater [sic], das neben den beliebten Hanswurstiaden des spätmittelalterlichen deutschen Volkstheaters auch barocke ‚Haupt- und Staatsaktion‘ vorführt.“¹⁵⁹

Diese Vielfalt ausländischer Ensembles im 18. Jahrhundert geht jedoch im 19. Jahrhundert deutlich zurück, da es die ausländischen Schauspieler – nicht zuletzt durch eine Reihe patriotisch gesinnter politischer Doktrinen – schwer haben, ja es zum Teil sogar für sie verboten ist, auf den russischen Bühnen aufzutreten.¹⁶⁰

Caroline Baumgarten gibt bezüglich der russischen Komödie zu bedenken, dass das erste Viertel des 19. Jahrhunderts dennoch nicht „eine Art literarisches Brachland“ ist, „aus dem Krylovs Fabeldichtung und Griboedovs vieraktige Verskomödie einsam aufragen“¹⁶¹. Im Gegenteil, diese Zeit ist ihrer Ansicht nach „eine Zeit großer literarischer Betriebsamkeit und leidenschaftlicher Streitlust, in der das Theater zweifellos den kulturellen Mittelpunkt bildet.“¹⁶²

¹⁵⁷ Gogol: *Wesen der russischen Poesie*, S. 387.

¹⁵⁸ Gogol: *Petersburger Skizzen*, S. 190. Einschränkend sei aber gesagt, dass Gogol für den Bereich der Poesie einen etwas anderen Ansatz vertrat und ausländische Einflüsse – etwa die Gedichte von Goethe, Schiller oder Byron – als Bedingung der Möglichkeit des Entstehens einer genuin russischen Poesie betrachtete, wie er sie in den Übersetzungen und Werken Wassili Andrejewitsch Shukowskis (1783-1852) verwirklicht sah. Siehe Gogol: *Wesen der russischen Poesie*, S. 354-360.

¹⁵⁹ Ibler: *Russische Komödie*, S. 49.

¹⁶⁰ Martini: *Nachwort*, S. 442.

¹⁶¹ Caroline Baumgarten: *Die Spätklassizistische Russische Komödie zwischen 1805 und 1822. Studien zu Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij und Griboedov*, München 1998, S. 1.

¹⁶² Ebd.

Festzuhalten bleibt somit, dass es sowohl laut Striedter, Ibler und Baumgarten ein Bedürfnis nach kultureller russischer Identität zur Zeit des *Revisor* gibt und dass dieses auch von Gogol anerkannt und eingefordert wird. Dies gilt besonders für die Komödie.¹⁶³

Gogol selbst hat bezüglich der russischen Komödie, „seine eigenen, originellen Ansichten“¹⁶⁴ und fordert von ihr eine Spezifik russischer Verhältnisse¹⁶⁵. Seine Anforderungen an ein genuin russisches Stück macht Gogol in Auseinandersetzung mit und Absetzung von zwei Komödien, der Fonwisins und Gribojedows, deutlich: „Einen unmittelbar russischen Typ gibt es weder bei Gribojedow noch bei Fonwisin; nichts zu spüren ist vom russischen Bürger. Der Zuschauer bleibt im Ungewissen darüber wie der russische Mensch sein soll!“¹⁶⁶

Genau diese Unwissenheit will Gogol im *Revisor* auflösen und unmittelbar russische Typen schaffen, wobei es ihm nicht darum geht, gänzlich *neue* Typen zu kreieren, sondern die bestehenden zu aktualisieren, was er durch die literarische Gestaltung seiner Figuren sowie deren Handlungen und Handlungsweisen zu erreichen versucht.¹⁶⁷ Zu Chlestakow merkt er an: „diese Figur muß typisch für vieles sein, was sich in verschiedenen russischen Charakteren findet, hier aber zufällig in einer Person vereint ist, wie das auch in der Wirklichkeit häufig vorkommt.“¹⁶⁸ Die Aktualisierung der Typen hat somit nicht nur theaterimmanente Gründe, sondern zielt auch auf die unmittelbaren Zustände in Russland selbst ab, schließlich kommt für Gogol der russischen Komödie die Funktion zu, „wahrhaft die Gesellschaft [zu] betreffen.“ Denn: „eine ähnliche Funktion hat, wie mir scheint, die Komödie noch bei keinem einzigen Volk übernommen.“¹⁶⁹ „Echte“ Russen sind in Petersburg allerdings nicht anzutreffen, da Petersburg für Gogol keine typisch russische Stadt ist. Vielmehr gleicht sie in seinen Augen einer „europäisch-amerikanischen Kolonie: hier ist ebenso wenig bodenständig Nationales und ebenso viel international Gemischtes, noch nicht zu einem neuen festen Körper Verschmolzenes.“¹⁷⁰ Gogol bezieht seine Vorbilder für den *Revisor* folglich auch aus der russischen Provinz und gerade

¹⁶³ Siehe Ibler: *Russische Komödie*, S. 178, der darauf hinweist, dass die Tragödie zu dieser Zeit bereits an Bedeutung verloren hatte und überdies „von neuen ästhetischen Konzeptionen in Anspruch genommen wurde“.

¹⁶⁴ Keil: *Nikolai W. Gogol*, S. 67.

¹⁶⁵ Gogol: „Mag unsere Poesie auch äußerlich Merkmale der Nachahmung tragen, so gibt es doch in ihr sehr viel Eigenes. [...] Dieses Quellwasser bricht sich Bahn in unseren Sprichwörtern, in denen sich eine ungewöhnliche Vielseitigkeit des Volksgeistes offenbart; denn alles hat er zu seinem Werkzeug zu machen verstanden: Ironie, Spott, Anschaulichkeit, Scharfsinn in der lebendig-bildhaften Benennung, im Finden der Worte, die das pulsende Leben ausdrücken, die Natur des russischen Menschen ganz durchdringen und sie in allem Wichtigem genau treffen.“ Gogol: *Wesen der russischen Poesie*, S. 342f. Siehe dazu auch Ibler: *Russische Komödie*, S. 212.

¹⁶⁶ Gogol: *Wesen der russischen Poesie*, S. 394. Gogol bezieht sich hier auf Fonwisins *Der Landjunker* (1782) und Gribojedows *Verstand schafft Leiden* (1828). Dass der *Revisor* trotz Gogols diskursiver Absetzung von Gribojedow und Fonwisin beiden Autoren und ihren Werken viel verdankt, hat die Forschung wiederholt gezeigt.

¹⁶⁷ Martini: *Nachwort*, S. 433. Siehe auch Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 144 (A. Ja. Panajewa-Golowatschewa, *Erinnerungen*): „Als der 'Revisor' inszeniert wurde, verloren alle beteiligten Schauspieler irgendwie den Kopf; sie fühlten, daß die Typen, die Gogol in das Stück eingeführt hatte, für sie neu waren.“

¹⁶⁸ Gogol: *Auszug aus einem Brief*, S. 119.

¹⁶⁹ Gogol: *Wesen der russischen Poesie*, S. 395.

¹⁷⁰ Gogol: *Petersburger Skizzen*, S. 180.

nicht aus Petersburg.¹⁷¹ Der Gedanke, wie ablehnend und feindlich die Reaktionen auf sein Stück gewesen wären, hätte er Petersburger Bürger charakterisiert, erfüllt ihn deshalb geradezu mit Schauern. „Die Hauptstadt zeigt sich mimosenhaft gekränkt, weil die Charaktere von sechs Provinzbeamten dargestellt worden sind; was würde die Hauptstadt erst sagen, würden auch nur behutsam ihre eigenen Charaktere zur Schau gestellt?“¹⁷²

Was nun die Struktur der Komödie betrifft, so soll bei Gogol alles „auf einer harmonischen Einheit beruhen und kausal aufeinander bezogen sein.“¹⁷³ So heißt es etwa im *Theateraufbruch*: „die Idee und der Gedanke dagegen sind die Triebfedern des ganzen Stückes, ohne sie gibt es darin keine Einheit.“¹⁷⁴ Gogols Einheits-Gedanken sind allerdings nicht nur auf die Komödie und ihre inneren Kausalitäten bezogen, er sieht auch eine Notwendigkeit darin, eine Einheit von Werk, Aufführung und Wirkung zu erzielen. Bricht auch nur ein Element aus diesem „mechanistisch“ gedachten Konstrukt heraus, kann die gewünschte Wirkung nicht mehr erzielt werden.

Gogol, der für sein Harmonieverständnis das Beispiel des Orchesters anführt¹⁷⁵, erklärt bezüglich des Theaters, dass ein Stück nur gelingen kann, „wenn alles wirklich so gemacht wird wie es sich gehört“, wobei Gogol hier dem Schauspieler oder genauer gesagt dem „erstklassigen Schauspieler“ die – nach dem Autor¹⁷⁶ – wichtigste Rolle bei der „richtigen“ Umsetzung des Stückes zuschreibt. Laut Gogol ist es deshalb auch nötig, dass „bei Komödien der beste Schauspieler des komischen Fachs Regie führt“ und „Leiter des Ganzen“ ist.¹⁷⁷ Bezüglich des *Revisor* schreibt er – nicht zufällig an seinen Lieblingsschauspieler Stschepkin gerichtet:

„Den 'Revisor' muß man so geben, wie das Stück es verlangt (wenigstens einigermaßen entsprechend dem, was der vorschreibt, der immerhin der Autor ist), und dazu braucht man Zeit. Es ist erforderlich, daß Sie wenigstens in Gedanken alle Rollen durchspielen, daß Sie das Stück in seinem ganzen Zusammenhang hören und den Text insgesamt mehrere Male den Schauspielern vorlesen, damit sie auf solche Weise unwillkürlich den wahren Sinn eines jeden Satzes erfassen“.¹⁷⁸

Greift man an dieser Stelle noch einmal den Gedanken der Harmonie bzw. der Einheit aller Teile des Stückes auf, so verwundert es nicht, dass, nachdem es in Petersburg Probleme mit den Schauspielern gegeben hat, diese trotz (bzw. wegen) der neu besetzten Rollen anhalten und Gogol nicht in der Lage

¹⁷¹ Siehe Gogols Brief an Stschepkin vom 29. April 1836, in: Wegner: *Briefe*, S. 483.

¹⁷² Gogols Brief an Pogodin vom 15. Mai 1836, in: Wegner: *Briefe*, S. 489.

¹⁷³ Ibler: *Russische Komödie*, S. 212.

¹⁷⁴ Gogol: *Theateraufbruch*, S. 337.

¹⁷⁵ „Es gibt nichts, was den Menschen tiefer erschüttern könnte als eine bis ins letzte abgestimmte Harmonie aller Teile, wie er sie bisher nur bei einem Orchester spüren konnte und die zu bewirken mag, daß ein dramatisches Werk öfter hintereinander aufgeführt werden kann als die beliebteste Oper.“ Das Zitat bei Gogol: *Vom Theater*, S. 85.

¹⁷⁶ Siehe z.B. Gogol Brief an Shukowski vom 10. Januar 1848, wo es bezüglich des *Revisor* heißt: „Ich war wütend auf die Zuschauer, die mich nicht verstanden, und auf mich selbst, der die Schuld daran trug, daß man mich nicht verstand.“ In: Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 152.

¹⁷⁷ Gogol: *Vom Theater*, S. 85. Gogol führt als Beispiel hier erneut Stschepkin an.

¹⁷⁸ Siehe Gogols Brief an Stschepkin vom 4. (16.) Dezember 1846, in: Wegner: *Briefe*, S. 569f.

ist, etwas dagegen zu tun. Entnervt schreibt er: „Macht aus meinem Stück, was ihr wollt“.¹⁷⁹ Für Gogol gibt es also nur *eine* richtige Variante, kein Sowohl-als-auch, sondern nur ein Entweder-oder. Die entscheidende Mittlerposition zwischen der „richtigen“ Intention des Autors und der (hoffentlich) „richtigen“ Umsetzung im Theater aber ist für ihn der „erstklassige Schauspieler“. Das Publikum dagegen – als gewissermaßen letztes Glied in der Kette – ist für Gogol immer ein lenkbares: „es wird einem immer dorthin folgen, wohin man es führt.“¹⁸⁰ Deshalb erscheinen die Reaktionen des Petersburger Publikums für ihn auch so unverständlich, kann er nicht verstehen (und in seinem Selbstverständnis als Autor auch nicht ertragen), warum er nicht verstanden wird. Zieht man dies in Betracht, so lesen sich Gogols nachträgliche Umarbeitungen und Ergänzungen zum *Revisor* als Versuche, diese Harmonie und die damit verbundenen Deutungshoheit des Autors zu erhalten bzw. wiederherzustellen oder überhaupt erst zu konstruieren und letztendlich die gewünschte, das heißt „richtige“ Reaktion beim Publikum hervorzurufen. Gogols Kunstverständnis hat also nicht Mehrdeutigkeit, sondern Eindeutigkeit zum Ziel.

Das Konzept der Harmonie bei Gogol ist, wie gesehen, eng verbunden mit einem Konzept von Einheit, dessen letztl. Bezugspunkt Russland bzw. ein imaginiertes Russland ist. Zur Entstehungszeit des *Revisor*, als Gogol sich in Petersburg aufhält, existiert diese Einheit in ihm bereits als gewünschte, als eine, an der er mitarbeiten, die er durch seine Werke mit erschaffen will. Mit Bezug auf Petersburg hatte Gogol erklärt: „hier ist ebensowenig bodenständig Nationales und ebensowenig international Gemischtes, *noch* nicht zu einem neuen festen Körper Verschmolzenes.“¹⁸¹ Den einheitlichen Körper, die ganze russische Nation, aber will Gogol, und auch wenn in seiner Prosa Russland zunächst noch stark aus den Teilräumen Ukraine, Petersburg und der Provinz besteht, so ist dennoch „unschwer die Tendenz zur Überwindung von Partialität, zu zunehmender Ausweitung und Verallgemeinerung zu erkennen.“¹⁸²

¹⁷⁹ Gogols Brief an Stscheckin vom 29. April 1836, in: Wegner: *Briefe*, S. 482. Um nicht falsch verstanden zu werden: Gogol begrüßte die Petersburger Aufführung keineswegs, doch fand er zumindest Sosnizki in der Rolle des Stadthauptmanns gut. Der Wechsel der Schauspieler ist aber nicht das zentrale Problem Gogols, sondern die seiner Meinung nach falsche Aufführungsweise. Zudem: Wechseln die Schauspieler, muss er die neuen – seinem Konzept zufolge – erst wieder mit dem „richtigen“ Spiel- und Sprechweise bekannt machen, was er offenbar nicht will.

¹⁸⁰ Gogol: *Vom Theater*, S. 84. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass es für Gogol auch eine „negative Einheit“, ein „falsches Verschmelzen“ gibt, nämlich dann, wenn die alten Vorurteile den neuen Gedanken keinen Raum geben. Er selbst wollte mit seinem *Revisor* in Petersburg diese neue Einheit mit vorbereiten helfen, wurde aber vom Publikum und den Kritikern mit ihren „alten Vorurteilen“ und „überkommenen Erwartungen“ zurückgewiesen und ausgegrenzt.

¹⁸¹ Gogol: *Petersburger Skizzen*, S. 180, Kursiv von mir, M. H.

¹⁸² Günther: *Gogol's Konzeptualisierung Russlands*, S. 373. Bezüglich der problematischen Rezeption des *Revisor* bemerkt Günther, „konnte sich Gogol's Streben nach einem ganzheitlichen Russlandbild nur unter dem Vorzeichen der Absage an die Rolle des sein Publikum zum Lachen reizenden ‚Karikaturisten‘ realisieren.“ Ebd., S. 379.

7.2. Konzeptionen des Grotesken im *Revisor* und ihre Wirkung

Gogols Gesamtwerk zeichnet sich durch zahlreiche Verwendungen der Groteske als stilistisches und inhaltliches Mittel aus.¹⁸³ Somit stellt sich die Frage, welche Bedeutung groteske Elemente innerhalb des *Revisor* haben. Betrachtet man Günthers Studie zum Grotesken bei Gogol so fällt auf, dass der *Revisor* als eigenständiges Untersuchungsobjekt dort nicht vorkommt, was darauf zurückzuführen ist, dass das Groteske laut Günther im *Revisor* keine größere Bedeutung besitzt.¹⁸⁴ Lediglich in der „Stummen Szene“ finde das Groteske als Stilmittel Verwendung, wobei Günther es im Gegensatzpaar von Komik und Tragik bzw. der sich bewegenden und erstarrten Figuren erkennt.¹⁸⁵ Demgegenüber sieht Börtnes in der gesamten Komödie groteske Elemente angelegt, so z.B. in der Namensgebung, den Handlungsweisen der Figuren sowie in verschiedenen Symbolen.¹⁸⁶

Sowohl Günthers als auch Börtnes' Untersuchungen sind stark produktionsästhetisch geprägt und bedienen die damals in den Geisteswissenschaften vorherrschende Analysetradition, die erst um 1970 durch die aufkommende Rezeptionsästhetik ergänzt und in der Folge zum Teil auch abgelöst wird.¹⁸⁷

Einen sowohl auf das Werk als auch seine Wirkung bezogenen Ansatz zur Ermittlung des Grotesken bei Gogol findet sich in der Untersuchung Andreas Larssons, der erklärt: „Die wesentliche Methode zur Problematisierung der Identität seiner literarischen Figuren war für Gogol' die Groteske.“¹⁸⁸ Larsson erkennt die Anlage zum bzw. die Voraussetzung für das Groteske bei Gogol in dessen „sehr idealistische[r]“ Vorstellung von der Funktion des Lachens, wie sie auch im *Revisor* zum Ausdruck komme. „Das Lachen ist über das nichtig-Menschliche erhaben. Wer lacht, der ist gutmütig distanziert,

¹⁸³ Hans Günther: *Das Groteske bei M. V. Gogol. Formen und Funktionen*, München 1968. Zur Forschungsgeschichte siehe Striedter: *Autokratie*, S. 61- 64, der aber die Studien von Larsson und Börtnes (siehe unten) nicht mit einbezieht.

¹⁸⁴ Günther: *Groteske*, S. 232, wo es heißt: „im ‚Revisor‘ fehlt das Groteske praktisch ganz.“ Günther konstatiert bezüglich Gogols Gesamtwerk ein stetes Abnehmen grotesker Elemente und ein gleichzeitiges Erstarken satirischer Formen. Als Wendepunkt gilt ihm dabei das Jahr 1835. Zu einem etwas anderen Ergebnis kommt Natascha Drubek-Meyer in ihrer sprachwissenschaftlich orientierten Studie zu Gogol, die schreibt, dass „die Groteske in der ersten Hälfte der 1840er Jahre aus den Texten herausgedrängt wird.“ Natascha Drubek-Meyer: *Gogol's „eloquentia corporis“: Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*, München 1998, S. 17.

¹⁸⁵ Günther: *Groteske*, S. 113.

¹⁸⁶ Jostein Börtnes: *Gogol's „Revisor“ – a Study in the Grotesque*, in: *Scando-Slavica*, Vol. 15, Iss. 1, 1969, S. 47-63, bes. S. 56f.

¹⁸⁷ Um nicht falsch verstanden zu werden: Rezeptionsforschung gab es schon vorher, sogar Meyerhold berichtet 1927 von entsprechenden Ansätzen und erkennt deren Wichtigkeit an. (Meyerhold: *Schriften 2*, S. 150). Dennoch setzt sich die empirische Rezeptionsforschung erst um 1970 durch und entwickelt sich parallel zur bzw. in Auseinandersetzung mit der akademischen Rezeptionsästhetik, um die es hier geht und die im deutschsprachigen Raum thematisch und methodisch anders ausgerichtet war als der sog. reader-response criticism im anglo-amerikanischen Raum. Generell zur Rezeptionsästhetik Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, 1994⁴. Speziell zum Grotesken bei Gogol und im *Revisor* siehe Striedter, der erklärt, dass „in den meisten Theorien und Konzepten des Grotesken [...] die Wirkung als das entscheidende Spezifikum angesehen und definiert“ wird. Somit ist „für eine Untersuchung zur *Rezeption* des *Revisors*, also seiner *Wirkung*, eine Ausrichtung auf den Wirkungsfaktor unerlässlich.“ Striedter: *Autokratie*, S. 63. (Kursiv im Original).

¹⁸⁸ Andreas Larsson: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in der Werken von N. V. Gogol'*, München 1992, S. 1.

er erkennt etwas als schlecht, nimmt es aber nicht mehr ernst, ist gleichzeitig schon frei davon. Diese Erkenntnis ist von großer Bedeutung für die groteske Erzählwelt Gogol's.“¹⁸⁹

Larsson sieht im *Revisor* folgendes Modell angelegt: Gogol, so seine These, zeige zunächst eine groteske Welt auf, in der Tragisches – die gesellschaftlichen Missstände und menschlichen Abgründe – mit Mitteln der Komik dargestellt werden. Der „ideale“ Zuschauer erkenne dies und müsse darüber lachen. Das Lachen selbst sei dabei ein tief bewegendes und rufe aufgrund des Vermögens zur Reflektion beim Zuschauer eine reinigende Wirkung bzw. Selbsterkenntnis hervor.¹⁹⁰ In diesem hohen Anspruch an die Rezipienten der Komödie¹⁹¹ diene Gogol das Groteske als Mittel zum Zweck der Reinigung im künstlerischen Sinne. Dass der gewünschte Effekt nicht eintrat und die Zuschauer Gogols Ansinnen zumeist missverstanden, wurde bereits gezeigt.

Betrachtet man nun Gogols eigene Aussagen zum Stück unter dem Aspekt des Grotesken, so fällt zunächst auf, dass er den Begriff „Groteske“ nicht verwendet. Zwar kommt er in seinen *Petersburger Skizzen* und verschiedenen Briefen immer wieder auf die reinigende und erkenntnisfördernde Funktion des Lachens zu sprechen, benutzt hierfür, wenn überhaupt, jedoch den Begriff der Ironie. So stellt er z.B. fest, dass es eine Komödie gibt, „das genaue Abbild der Gesellschaft wie sie sich vor uns bewegt, die streng durchdachte Komödie, die mit der Tiefe ihrer Ironie das Lachen hervorruft“. Es ist dies ein Lachen, „das unwillkürlich, frei und unerwartet hervorbricht, das geraden Weges aus der Seele kommt, wenn sie vom blendenden Glanz des Geistes berührt und betroffen wird, das seinen Ursprung in ruhigem Genuß hat und nur von einem hohen Geist erzeugt wird.“¹⁹² Ein solches Lachen lässt sich durchaus mit dem Grotesken in Verbindung bringen, etwa wenn Wolfgang Kayser in seiner Groteskedefinition erklärt: „Die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören.“¹⁹³

In einem ersten Zwischenfazit lässt sich also sagen, das Gogol im Zusammenhang mit dem *Revisor* den Begriff des Grotesken nicht gebraucht, jedoch mit Konzeptionen des Grotesken – im Sinne der Verbindung von Gegensätzen (Komisches und Tragisches / Lächerliches und Furchterregendes) – arbeitet.¹⁹⁴ Dennoch bleibt die von Gogol erwartete Wirkung aus. Striedter ist zwar zuzustimmen, wenn er zu dem Schluss kommt: „Offensichtlich trifft auf den *Revisor* und seine Wirkung nur der eine

¹⁸⁹ Larsson: *Identität*, S. 129.

¹⁹⁰ „Wir sollen ja nicht über Narren mit krummen Nasen lachen, sondern über das Spiegelbild unserer eigenen Wirklichkeit, das zwar grotesk verzerrt ist, aber nur, um deutlicher zu zeigen, was in unserem Leben schon sowieso, ohne das wir es merken, grotesk verzerrt ist.“ Larsson: *Identität*, S. 133.

¹⁹¹ Ebd., S. 138. Larsson erklärt: „Gogol' setzt die Bereitschaft und Möglichkeit hierzu bei allen voraus und ist immer wieder tief enttäuscht, wenn er erleben muß, daß seine Kunst nicht richtig verstanden wird.“ Vgl. dagegen Börtner: *Grotesque*, der, nicht zuletzt durch seinen Ansatz, zu einem anderen Schluss kommt und über alle Gebühr generalisierend feststellt: „Gogol was a little too late in the field with his grotesque, tragi-comic art. The audience of the post-romantic 19th century had no sense of its deeper layers.“ (Ebd., S. 51)

¹⁹² Gogol: *Petersburger Skizzen*, S. 182.

¹⁹³ Das Zitat aus Kaysers Groteskedefinition hier nach Larsson: *Identität*, S. 2.

¹⁹⁴ Drubek-Meyer: *Einverleibung*, S. 46, erkennt im *Revisor* einen „Gegensatz von Ästhetischem und Ethischem“, der von Gogol in seiner Wirkung auf den Zuschauer in Richtung Ethik aufgelöst werde.

der beiden konstitutiven Aspekte zu, der des ‚Lächerlichen‘, nicht der des ‚Furchterregenden‘. Zwar ist Furcht – als Angst der Erwartung bei den korrupten Beamten und als Furcht/Ehrfurcht vor der Autorität bei Bobčinskij und Dobčinskij – die Antriebskraft der ganzen Maschinerie. Aber es ist *ihre* Furcht.“¹⁹⁵ Dennoch muss hinzugefügt werden, dass die ausbleibende Wirkung nicht ausschließlich ein Problem des Textes ist, sondern auch an seiner schauspielerischen Umsetzung liegt, die Gogol wiederholt kritisiert hat. Dies wird im nachfolgenden Kapitel noch zu zeigen sein. Zuvor aber soll das Groteske bei Gogol noch durch die Brille der Inszenierungsstrategien Meyerholds betrachtet und in diesem Zusammenhang die russischen Traditionslinien in der Wahrnehmung und Wertung des Grotesken bei Gogol nachgezeichnet werden.

Schon zu Lebzeiten Gogols gab es verschiedene Einschätzungen darüber, ob der *Revisor* tragisch oder komisch sei bzw. in welche Richtung Gogols Komik tendiere. Einer der ersten, der sich dieser Frage annimmt, ist Apollon Alexandrowitsch Grigorjew (1822-1864), ein Dichter und Kritiker, der Gogols Humor als grotesk bezeichnet.¹⁹⁶ Später dann sehen die Symbolisten, die, ausgehend von Gogols 100. Geburtstag im Jahre 1909, vor allem in den 1910er und 20er Jahren die Deutung von Gogols Werk maßgeblich mitbestimmen¹⁹⁷, im *Revisor* die „Vermischung von Tragischem und Komischem [...], zwischen Alltagsexistenz und Traum“ ausgedrückt¹⁹⁸, während die Formalisten, die sich Gogols Werk hauptsächlich unter sprachlich-stilistischen Kriterien widmen, ebenfalls Formen der Groteske darin erkennen. Sie beziehen sich dabei jedoch besonders auf Gogols Erzählung *Der Mantel*, in der sie das Groteske als Wechselspiel der komischen und pathetisch-deklamatorischen Elemente definieren. Dieses für die Groteske typische Verbinden von Gegensatzpaaren findet sich auch bei Alexander Slonimski, der Gogols Verfahren in seinem Buch über die komischen Techniken bei Gogol (1925) als erster systematisch untersucht und das Lachen Gogols entwicklungsgeschichtlich betrachtet.¹⁹⁹ Der ersten Entwicklungsstufe entsprechen für ihn die Werke, die Gogol bis zum *Revisor* geschrieben hat. In ihnen dominiere ein reines und zielloses Lachen, so wie es Gogol auch in der *Beichte des Autors* bezüglich seiner „ersten gedruckt erschienen Werke“ rekapituliert: „Ich schuf in Gedanken runde Gestalten: komische Personen und Charaktere; ich versetzte sie bildlich in die komischsten Situationen und kümmerte mich überhaupt nicht darum, warum und wozu ich das täte und wer davon Nutzen habe.“²⁰⁰ Mit dem *Revisor*, so Slonimski, beginne Gogol dann in der zweiten Entwicklungsstufe seiner Komik eine erschütternde Wirkung hinzuzufügen, wodurch diese zur Groteskkomik werde und das Lachen ein Ziel bekomme, nämlich durch die Erkenntnis des eigenen Ichs befreiend zu sein. Dennoch regiert für Slonimski *innerhalb* des Stückes die Sinnlosigkeit, die er als „schärfste Form der komischen

¹⁹⁵ Striedter: *Autokratie*, S. 63. (Kursiv im Original).

¹⁹⁶ Siehe Carl: *Theateravantgarde*, S. 121.

¹⁹⁷ Ebd., S. 32 sowie S. 103ff.

¹⁹⁸ Ebd., S. 121.

¹⁹⁹ Striedter: *Autokratie*, S. 61f.

²⁰⁰ Nikolai Gogol: *Die Beichte des Autors*, in: Wegner: *Briefe*, S. 411-467, hier: S. 422f.

Grotesken“ betrachtet und die er in den seiner Ansicht nach von mangelnder Logik gekennzeichneten Monologen und Dialogen sowie den dargestellten Ereignissen verwirklicht sieht.²⁰¹

Obwohl Meyerhold bei seiner Inszenierung an verschiedenen Stellen auf die Deutungen und das Groteske-Konzept Slonimskis rekurriert, ihn sogar im März 1926 nach Moskau zu den Proben einlädt, gegenüber den Schauspielern das Konstruktionsprinzip von Gogols Stück erläutern lässt und die von Slonimski herausgearbeiteten „sinnlosen“ und „alogischen“ Elemente vor allem durch Einfügungen früherer Textfassungen zur Geltung bringt²⁰², ist es für Meyerhold nicht relevant und auch nicht von Interesse, ob Gogol innerhalb seines Lebenswerkes verschiedene Entwicklungsstufen durchgemacht hat, denn: „Für mich gibt es keine Tages- und Nachtseele Gogols! Für mich existiert nur Gogol allein, Gogol, der Verfasser der *Revisors*.“²⁰³

Was nun Meyerholds generelles Groteske-Verständnis betrifft, so sieht auch er es – geradezu klassisch – in der Verbindung von Gegensatzpaaren angelegt, wobei er die Methode des Grotesken in seinem 1912 erschienenen *Balagan* als „synthetisch“ bestimmt, jedoch nicht im Sinne einer Aufhebung der Gegensätze, sondern ihrer Zuspitzung, die, in Form einer, wie Meyerhold es nennt, „Dissonanz“, zum wahrhaft „Harmonisch-Schönen“ wird.²⁰⁴ Das Aufzeigen der Gegensätze dient also ihrer Darstellung zum Zwecke des Bewusstmachens von Widersprüchen, wobei der Groteske bei Meyerhold zudem die Funktion zukommt, über das Alltägliche hinauszugehen und tiefere Einsichten ins Leben zu ermöglichen.²⁰⁵ Das Groteske hat also für ihn Erkenntnisfunktion. Über diese Bestimmung des Grotesken gelangt Meyerhold zu dem, was er als „Bühnengroteske“ bezeichnet.²⁰⁶ Hier sieht er seine generelle Theater-Konzeption bestätigt²⁰⁷, schließlich dient das Groteske auf der Bühne seiner Ansicht nach dazu, das Psychologische bzw. die Literatur/den Text unterzuordnen unter das tatsächliche Spiel und die Körperlichkeit, das heißt „die Mimik, die Körperbewegungen, die Gesten und die Haltungen der Schauspieler.“²⁰⁸ Kurzum: Meyerhold begreift die Kunst der (Bühnen-)Groteske als eine Form, die über den Inhalt „triumphiert“ und auch triumphieren soll, denn dann – und nur dann – „wird die Seele der Groteske zur Seele der Bühne werden.“²⁰⁹ Genau das hat für Meyerhold Gogol mit seinem *Revisor*

²⁰¹ Carl: *Theateravantgarde*, S. 123-125, dort auch das Zitat Slonimskis.

²⁰² Siehe dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 127-129.

²⁰³ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 133. (Kursiv im Original).

²⁰⁴ Wsewolod E. Meyerhold: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Bd. 1 (1891-1917), Berlin 1979, S. 220. Zu Meyerholds Groteske-Verständnis siehe auch Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Bd. 1., Schauspielstile, Leipzig 2012, S. 118f.

²⁰⁵ Meyerhold: *Schriften 1*, S. 215f.

²⁰⁶ Ebd., S. 219.

²⁰⁷ Siehe dazu Baumbach, die erklärt, dass Meyerhold Groteske als „den Stil des 'uslovnyj teatr', als den Stil des Schauspieler-Theaters, als Stil der Schauspielkunst“ betrachtet. Das Zitat bei Gerda Baumbach: *Meyerholds „Biomechanik“: (Re-)Konstruktion der Schauspielkunst* in: Dies. (Hrsg.): *Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters*, Leipzig 2010, S. 297-351, hier S. 338. Zur Problematik des theatermethodischen Begriffes „uslovnyj“ siehe Koch: *Theaterkunst*, S. 12-16.

²⁰⁸ Meyerhold: *Schriften 1*, S. 219.

²⁰⁹ Ebd., S. 219f.

getan, durch den er – laut Meyerhold als erster – der russischen Komödie die Form einer Groteske gegeben hat.²¹⁰

Diese groteske Form des *Revisor* aber wird Meyerhold vierzehn Jahre später bei seiner eigenen Inszenierung zum Problem. Zumindest scheint es so. Rückblickend schreibt er am 24. Januar 1927, sechs Wochen nach der Premiere seines *Revisor*: „Statt einer Groteske oder eines platten Naturalismus ist es uns um eine neue Interpretation gegangen.“²¹¹ Was aber meint Groteske in diesem Fall? Folgt man dem Text, wird klar, dass Meyerhold hier Groteske mit Vaudeville assoziiert, um nicht zu sagen gleichsetzt, eben jenem Vaudeville, das die Zuschauer zu Gogols Zeiten so sehr liebten, die Schauspieler so sehr produzierten – und das von Gogol so sehr verachtet wurde, insbesondere im Zusammenhang mit seinem Stück. Der Widerspruch ist hier also nur ein *scheinbarer*, da Meyerhold hier eine andere, nicht zuletzt von den negativen Reaktionen auf seine Inszenierung geprägte, das heißt kulturpolitische Definition für Groteske benutzt, die er in diesem Fall als „ein deftiges, anarchisches, unorganisiertes Schauspiel“ bestimmt, das „von dem zielgerichteten Herangehen, der zielgerichteten Haltung, dem genau beobachteten und genau hingestellten Gegenstand“ weg weise.²¹²

Dass das Vaudevilleartige, das Meyerhold hier mit dem Grotesken verbindet, Gogols Stück immanent ist, weiß Meyerhold, doch geht es ihm darum, es gewissermaßen zu bändigen und seinen *Revisor* um die tragischen Elemente des Stückes zu erweitern und so dem Schauspiel eine tiefergehende, entlarvende Funktion bzw. Wirkung, die ja beide auch im Sinne Gogols waren, hinzuzufügen.²¹³ Ebenfalls als Erweiterung begreift Meyerhold die phantastischen Elemente in Gogols *Revisor*, die der realen bzw. realistischen Welt des Stückes beigemischt werden, um – und hier kommt die bereits erläuterte Groteske-Definition Meyerholds erneut zum Tragen – über das Alltägliche hinauszugehen.²¹⁴

7.3. Gogols Vorstellung vom „erstklassigen Schauspieler“

Zunächst einmal muss festgehalten werden, dass Gogol sehr konkrete Vorstellungen davon hatte, auf welche Art und Weise die Schauspieler das Stück und ihre Rollen spielen sollten. Dies kam nicht von ungefähr, denn Gogol hatte sich 1831 selbst am Petersburger Alexandra-Theater als Schauspieler beworben, war aber wegen seiner unkonventionellen Art zu spielen abgelehnt worden, bezeichnenderweise von jenem Chrapowizki, der später die Proben zum *Revisor* betreute.²¹⁵

²¹⁰ Meyerhold: *Schriften 1*, S. 292.

²¹¹ Meyerhold: *Schriften 2*, 134. Unter „plattem Naturalismus“ versteht Meyerhold das Realismuskonzept des Moskauer Künstlertheaters, das seiner Meinung nach dem Naturalismus verhaftet bleibe, indes seine Vorstellung von Realismus das genaue Gegenteil davon sei, da sie sich an der durch die Revolution verwandelten Welt und deren neuen Kriterien orientiere. Siehe dazu auch Carl: *Theateravantgarde*, S. 118, die bezüglich Meyerhold zu dem Schluss kommt: „Der Realismus, den er anstrebte, war ein Realismus der Auseinandersetzung, nicht ein Realismus der Widerspiegelung.“

²¹² Meyerhold: *Schriften 2*, S. 138 sowie S. 102.

²¹³ Ebd., S. 135.

²¹⁴ Ebd., S. 138.

²¹⁵ Zu Gogols Bewerbung siehe Martini: *Nachwort*, S. 428. Zu Chrapowizki und seiner Rolle beim *Revisor* siehe Gogols Brief an Stschepkin vom 10. Mai 1836, in Wegner: *Briefe*, S. 485. Chrapowizki hatte die Kostüme für Bobtschinski und Dobtschinski geschaffen, mit denen Gogol nicht zufrieden war.

Um seine Vorstellungen an die Schauspieler heranzutragen, reicht für Gogol der Komödientext allein nicht aus. Deshalb verfasst er ergänzend dazu bereits 1836 die *Bemerkungen für die Schauspieler*, kleine Rollenprofile, in denen er die Physiognomie der wichtigsten Figuren, ihre zentralen Eigenschaften, Charakterzüge, aber auch Kostüme und die Art des Sprechens kurz darlegt.²¹⁶ Dabei fällt auf, dass Gogol vor allem die Sprache vieler Figuren relativ genau beschreibt. Das ist kein Zufall, denn von Anfang an ist er der Auffassung, der Komödientext müsse vor der Aufführung von ihm vorgetragen werden, um nicht an der von ihm gewünschten Deutung vorbeizulaufen.²¹⁷ Der bereits oben aufgezeigte Wunsch Gogols nach Eindeutigkeit und Harmonie wird – hier im Sinne eines tatsächlichen „Gleich-Klanges“ – an dieser Stelle erneut deutlich. Von der spezifischen Vortrags- und Sprechweise Gogols berichten Zeitzeugen, die den *Revisor*-Lesungen im Hause Shukowskis beiwohnten. So schreibt der Dichter und Kritiker Wjasemski am 19. Januar 1836: „Er liest meisterhaft und löst im Publikum nicht enden wollende Lachsalven aus. Ich bin nicht sicher, ob das Stück nicht auf der Bühne verliert, denn nicht alle Schauspieler spielen so, wie er liest.“²¹⁸ Und genau diese Befürchtung bewahrheitet sich.

„Dürr hat überhaupt nicht begriffen, worauf es bei Chlestakow ankommt. Chlestakow ist bei ihm zu einer Art Alnaskarow²¹⁹ geworden, er reiht sich ein in die lange Kette von Vaudeville-Komikern, die aus den Pariser Theatern zu uns gekommen sind, um sich feiern zu lassen. Er wurde einfach zu einem ganz gewöhnlichen Lügner – die farblose Gestalt, die seit zwei Jahrhunderten in immer dem gleichen Kostüm die Bühne betritt.“²²⁰

Diese Einschätzung Gogols zeigt ein Grundproblem auf: Die Mehrzahl der Schauspieler der Petersburger Uraufführung erfüllt seine Anforderungen nicht und *kann* sie auch nicht erfüllen, da sie im Vaudeville-Stil ausgebildet und mit dem Stück überfordert sind, das ihnen eine völlig neue und unbekanntere Spielpraxis abverlangt.²²¹ Hinzu kommt, dass die Schauspielausbildung zu dieser Zeit in erster Linie Tanzausbildung ist und das dramatische Fach nur zweitrangige Bedeutung besitzt.²²²

²¹⁶ Die *Bemerkungen für die Schauspieler* erschienen in der ersten Druckfassung 1836 und wurden 1842 von Gogol überarbeitet und erweitert. Dazu Koch: *Theaterkunst*, S. 76f.

²¹⁷ Siehe Gogols Brief an Pogodin vom 21. Februar 1836: „Ich möchte auch den Schauspielern vor meinem Kommen nichts schicken, denn wenn sie es ohne mich lesen, wird es schwer sein, sie zu meiner Auffassung zurückzubringen.“ In: Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 143.

²¹⁸ Ebd., S. 142.

²¹⁹ Alnaskarow ist der Held der Komödie *Luftschlüssel* (1818) des russischen Dramatikers Nikolai Iwanowitsch Chmelniczki (1789-1846). Vorlage war die französische Komödie *Les Châteaux en Espagne* von Collin d'Harville. Das Kernmotiv ist hier ebenfalls die Verwechslung eines zufällig durchreisenden Gastes, den man für einen inkognito auftretenden Heiratskandidaten hält. Baumgarten: *Russische Komödie*, S. 220ff., ordnet das Stück in die russische Salonkomödie ein, die rein unterhaltenden Charakter habe und vor allem in ihrer Sprache bewusst auf eine lebensechte Darstellung verzichte.

²²⁰ Gogol: *Auszug aus einem Brief*, S. 117.

²²¹ Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 144 (A. Ja. Panajewa-Golowatschewa, *Erinnerungen*): „Als der 'Revisor' inszeniert wurde, verloren alle beteiligten Schauspieler irgendwie den Kopf; sie fühlten, daß die Typen, die Gogol in das Stück eingeführt hatte, für sie neu waren, und daß man dieses Stück nicht so spielen konnte, wie sie gewöhnlich ihre Rollen in den für russische Sitten umgeschriebenen französischen Vaudevilles auf der Bühne spielten.“

²²² Siehe dazu Martini: *Nachwort*, S. 442.

Obwohl Gogol die Charaktere und die damit verbundenen Rollen unterschiedlich komplex angelegt hat, verlangt er von allen eine natürliche Spielweise, bei der die Figuren wie aus dem Leben gegriffene wirken sollen. Konkret heißt das: Ein Lakai soll wie ein Lakai und die Frau eines Schlossers wie die Frau eines Schlossers klingen.²²³ Genau das aber gelingt den meisten Schauspielern nicht, im Gegenteil, sie verfallen laut Gogol ins Karikieren, überzeichnen ihre Figuren und betreiben letztlich nichts als „Possenreißerei“.²²⁴ Gogol versucht in der Nachfolge zur Petersburger Ur- und weiteren Aufführungen die Deutungshoheit über die von ihm gewünschte Spielweise „seines“ Stückes zurück zu erlangen und verfasst zu diesem Zweck eine Reihe von Erklärungs- und – mit zunehmender Zeit – auch Rechtfertigungsschriften, szenischen Kommentaren und (vermeintlichen) „Lösungen“.

Bei all dem aber steht fest, dass Gogol bestrebt ist und bestrebt bleibt, den *Revisor* so spielen zu lassen, „wie das Stück es verlangt (wenigstens einigermaßen entsprechend dem, was der vorschreibt, der immerhin sein Autor ist)“.²²⁵ Betrachtet man Gogols zahlreiche weitere Kommentare zum *Revisor*, seine brieflichen Äußerungen zum Stück und seine Anmerkungen zum Theater im Allgemeinen, so wird klar, dass es nicht das Stück, sondern der Autor, das heißt Gogol selbst ist, der eine bestimmte Spielweise verlangt und seiner Ansicht nach auch verlangen kann, denn Gogol denkt die Verbindung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer nicht nur, wie gezeigt, „mechanistisch“, sondern auch hierarchisch. Aufgabe des Autors ist es für ihn, den Text zu liefern und anschließend einen „Meister“ der Schauspielkunst zu finden, den man zu bewegen weiß, das Stück zu inszenieren, um es schließlich „dem Publikum in letzter Vollendung zeigen zu können.“ Die Aufgabe des „ersten Schauspielers“ ist es also, die Intentionen des Autors unter den anderen Schauspielern zu verbreiten und für die „richtige“ Durchführung zu sorgen, das heißt Acht zu geben, dass die ihm „nachgeordneten“ Schauspieler²²⁶ ihre Rollen entsprechend einstudieren. Damit das Spiel gelingt, möchte Gogol den *Revisor* am liebsten zunächst selbst dem ersten Schauspieler vorlesen, damit dieser den „richtigen Ton“ erkennen, lernen und schließlich weitergeben kann.²²⁷ Da Gogol jedoch schon bald nach der Premiere des *Revisor* ins Ausland geht, kommt dem ersten Schauspieler insofern eine größere Bedeutung zu, als dass dieser jetzt allein für die Vermittlung des Stückes und der Autor-Intention verantwortlich ist. Deshalb soll er, so Gogol, den kompletten Text zunächst allen Schauspielern vorlesen und im Idealfall selbst alle Rollen einmal durchspielen, um auf diesem Weg zu einem Gesamtverständnis des Stückes und seiner einzelnen Teile zu gelangen.²²⁸ Die anderen Schauspieler lernen nach Meinung Gogols dann von ihm und schließlich auch voneinander, weshalb schließlich auch Gogol fordern kann, „daß alles

²²³ Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 145 (P. P. Karatygin nach der Erzählung von P. A. Karatygin).

²²⁴ Gogol schreibt nach der Petersburger Aufführung am 10. Mai an Stschepkin. In diesem Brief betont er mehrmals keine Possen zu spielen: „Überhaupt – ja keine Possenreißerei.“ Wegner: *Briefe*, S. 485.

²²⁵ Das Zitat in Gogols Brief an Stschepkin vom 4. (16.) Dezember 1846 in: Wegner: *Briefe*, S. 569.

²²⁶ Es besteht also für Gogol nicht nur zwischen Autor, Schauspielern und Zuschauern, sondern auch unter den Schauspielern eine Hierarchie.

²²⁷ Gogol: *Vom Theater*, S. 88f.

²²⁸ Siehe Gogols Briefe an Stschepkin vom 29. April 1836 und 10. Mai 1836, in: Wegner: *Briefe*, S. 482-486.

gemeinsam einstudiert wird und jedem sich seine Rolle während der Proben ganz von selbst einprägt, so daß jeder, von dem sein Spiel bedingenden Milieu umgeben, schon allein dank der Berührung mit diesem unwillkürlich den richtigen Ton trifft.“²²⁹

Auch hier findet sich also wieder der Harmonie- und Einheitsgedanke. Alles hängt mit allem zusammen, und kein noch so untergeordnetes Teil darf herausbrechen oder „eigene“ Wege gehen, wenn das Stück gelingen soll. Mit anderen Worten: Durch das *tatsächliche* Miteinander-Spielen während der Einstudierung des Stückes wird automatisch eine Bühnenrealität erzeugt, ein natürlicher Sprachrhythmus bestehend aus Rede und Gegenrede, in dem „kein falscher Ton zu hören ist“, sondern die Schauspieler „in den edlen, wahren Takt der Wechselrede, in das echte Wesen der Rollen“ vordringen und somit lebendige Figuren schaffen.²³⁰

Doch warum gelingt das – zumindest in den Augen Gogols – im *Revisor* nicht? Der augenscheinlichste und auch von Gogol wiederholt angeführte Grund ist die (nicht nur) in der russischen Komödie der Zeit vorherrschende Vaudeville-Tradition, die zu massiven Überzeichnungen und damit letztlich für Gogol zu Karikierungen seiner Figuren führt, wodurch die von ihm gewünschte Komik und in letzter Konsequenz die kathartische Funktion des Lachens zerstört wird. Unterstützt wird der Vaudeville-Charakter der Petersburger Aufführung noch durch die dort verwendeten Kostüme, besonders die von Bobtschinski und Dobtschinski, weshalb Gogol auch gefordert hatte „eine Probe in Kostümen durchzuführen“, was ihm – bezeichnenderweise mit dem Argument der Tradition („Die Schauspieler verstünden schon ihr Handwerk“²³¹) – verweigert wurde. Es hat also einen ganz konkreten Grund, wenn Gogol bezüglich der wenige Wochen später stattfindenden Moskauer Aufführung an Stschepkin schreibt und ihn auffordert: „Stecken Sie Bobtschinski und Dobtschinski nicht in die Kleider, die nach der gedruckten Fassung für sie vorgesehen sind. [...] Ich habe mich wenig um diese Einzelheiten gekümmert“²³².

Das führt zu der Frage, welchen Anteil Gogol selbst am Misslingen der Petersburger Aufführung hat. Er selbst fragt sich an verschiedenen Stellen, ob sein Text nicht stark genug und besonders die – im Gegensatz zum Stadthauptmann – „viel subtiler und deshalb schwerer zu erfassen[de]“ Figur des Chlestakow²³³ nicht deutlich genug herausgearbeitet worden ist.²³⁴ Gogols Lösung besteht nicht in einer – zumindest theoretisch möglichen – Umarbeitung des Textes, sondern – und das ist nach dem oben

²²⁹ Gogol: *Vom Theater*, S. 88.

²³⁰ Die Zitate aus Gogols Brief an Stschepkin vom 4. (16.) Dezember 1846, in: Wegner: *Briefe*, S. 569-571, hier S. 570.

²³¹ Gogol: *Auszug aus einem Brief*, S. 121.

²³² Gogols Brief an Stschepkin vom 10. Mai 1836, in: Wegner: *Briefe*, S. 485.

²³³ Gogol über Chlestakow: „Mit einem Wort: man hat es mit einer phantastisch schillernden Gestalt zu tun. [...] Dennoch ist es erforderlich, daß diese Rolle in die Hände des besten Schauspielers, den es nur gibt, gelegt werde, weil sie schwieriger ist, als alle andern. Dieser Faselhans und jämmerliche Charakter birgt eine ganze Sammlung solcher Eigenschaften in sich, wie man sie sonst auch bei nicht jämmerlichen Persönlichkeiten finden mag.“ Das Zitat bei Gogol: *Hinweis*, S. 139.

²³⁴ Gogol: *Auszug aus einem Brief*, S. 118.

Gesagten auch die plausibelste Variante – in der genauen Instruktion des ersten Schauspielers am Moskauer Maly-Theater. Dieser Schauspieler ist der schon mehrfach erwähnte Michail Semjonowitsch Stschepkin (1788-1863).

Stschepkin selbst ist zu dieser Zeit einer der bekanntesten russischen Theater-Schauspieler. Seine Spielweise, so schildert er es selbst, will den bisher gepflegten deklamatorischen Stil überwinden und zu einer einfachen und unprätentiösen Art des Spielens, das heißt Sprechens und Agierens, gelangen.²³⁵

Diese häufig als „natürlich“ bezeichnete Spielweise ist beim Publikum überaus beliebt und Stschepkin in der Theaterwelt seiner Zeit weithin anerkannt²³⁶, gleichwohl er nicht als Realist missverstanden werden darf, da er weder als solcher von den Zeitgenossen betrachtet wurde noch – in späteren Jahren – in den realistischen Stücken Ostrowskis mitspielen wollte.²³⁷

Dass Stschepkin Gogols Intentionen am ehesten umsetzen kann, liegt allerdings nicht nur in dessen Spielweise, sondern in einer Art doppelten Barrierefreiheit begründet, die sich wie folgt beschreiben lässt. Seitens Gogol ist es Stschepkins natürliche und einfache Spielweise, die seinen Vorstellungen weitgehend entspricht, während Stschepkin Gogol insofern entgegen kommt, als dass er die Deutungshoheit eines Autors anerkennt. Denn, so Stschepkin, der ideale Schauspieler „becomes the character the author intended him to be. He must walk, talk, think, feel, cry, laugh as the author wants him to.“²³⁸ Genau das macht nun Stschepkin, indem er, wie von Gogol gewünscht, „alle Helden des 'Revisor' wie lebende Menschen einstudiert“.²³⁹ Zudem kommt Stschepkin Gogols Theaterauffassung auch insofern nahe, als dass er sich gegen die solistische Konzentration und für das Ensemblespiel ausspricht²⁴⁰ und damit Gogols bereits beschriebenes Harmonieverständnis unterstützt und seine Forderung nach einem *Miteinander*-Spielen erfüllt.

Der am 25. Mai 1836 stattfindenden Moskauer Aufführung will Gogol, der die Inszenierung nach der persönlichen Enttäuschung in Petersburg an Stschepkin übertragen hat, nicht beiwohnen. Mit der Überzeugung „Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterland“²⁴¹ verlässt er am 6. Juni 1836 Petersburg und fährt mit einem Dampfschiff nach Lübeck.²⁴² Es ist der Anfang einer zunächst drei Jahre währenden, von zahlreichen Aufenthalten und Zwischenstationen gekennzeichneten Reise durchs

²³⁵ Zur Stschepkins Spielweise siehe Martini: *Nachwort*, S. 442f.

²³⁶ Siehe dazu den Aufsatz von Olga Rusanova: *Schepkin, a founding Father of the Russian Theater*. Online unter: www.vor.ru/culture/cultarch46_eng.html (letzter Zugriff: 21.11.2014).

²³⁷ Siehe dazu Catherine Schuler: *Materialism, Metaphysics and Theatrical Truth. Glikeriia Fedotova and Polina Strepetova*, in: *Theatre Journal*, Vol. 52, Number 4, December 2000, S. 497-518, hier: S. 503f.

²³⁸ So Stschepkin in seiner Autobiografie, hier zitiert nach John Gillet: *Acting Stanislavski. A practical guide to Stanislavski's approach an legacy*, London 2014. Da die Quelle nur als eBook einsehbar war, sind in diesem Fall keine Seitenzahlen vorhanden. Das Zitat findet sich im Kapitel „Introduction – Acting in context“.

²³⁹ Stschepkin hier zitiert nach Martini: *Nachwort*, S. 452.

²⁴⁰ Ebd., S. 443.

²⁴¹ Gogols Brief an Pogodin vom 10. Mai 1836 in: Wegner: *Briefe*, S. 487.

²⁴² Keil: *Nikolai W. Gogol*, S. 75.

westeuropäische Ausland.²⁴³ Dennoch bleibt Gogol durch Artikel und Rezensionen, die er sich zuschicken lässt, über vieles, was den *Revisor* und seine Rezeption betrifft, gut informiert.²⁴⁴ Als Ende 1846/Anfang 1847 in Moskau eine Benefizvorstellung stattfinden soll, bittet er Stschepkin schließlich, dort den *Revisor* zusammen mit der neuen *Lösung des Revisor* aufzuführen.²⁴⁵

Die darin angelegte, wiewohl von Gogol nach eigener Aussage nicht beabsichtigte Allegorisierung der Figuren lehnt Stschepkin jedoch ab. Er ist der Meinung, dass Gogol den Charakteren damit das Lebendige nehme. Genau das aber habe sie bisher ausgemacht.²⁴⁶ Trotzdem wersetzt Stschepkin sich nicht, die szenische Ergänzung zu der Benefizveranstaltung einzustudieren und bestätigt dadurch noch einmal das bereits dargelegte Hierarchiemodell. Letztlich verbieten aber die Statuten des Kaiserlichen Theaters die *Lösung des Revisor*, da die dort – wohlgemerkt als *Spiel* – angedachten Huldigungen und Bekränzungen von Schauspielern durch Schauspieler auf der Bühne nicht erlaubt sind.²⁴⁷

²⁴³ Siehe die Zeittafel bei Keil: *Nikolai W. Gogol*, S. 135-137. Gogol befindet sich von Juni 1836 bis Mai 1848 fast durchweg im Ausland. Seine Aufenthalte in Russland sind in dieser Zeit auf nur wenige Monate begrenzt. September 1839 bis Mai 1840 hält er sich vor allem in Moskau auf, danach ist er nochmal von Oktober 1841 bis Juni 1842 in Russland. Anschließend bleibt Gogol bis Mai 1848 im Ausland. Die nachfolgende Zeit bis zu seinem Tod am 21. Februar 1852 verbringt er dann wieder in Russland.

²⁴⁴ Beispielhaft dafür siehe Gogols Brief an Pogodin vom 10. (22.) September 1836, in dem er schreibt: „Laß mich wissen, was man über mich in Moskau spricht.“ In: Wegner: *Briefe*, S. 499.

²⁴⁵ Gogol schickt Stschepkin die Szenen in einem Brief vom 12. (24.) Oktober 1846. Weiterhin bittet er ihn, sich persönlich um die Zulassung der *Lösung des Revisor* bei der Petersburger Zensur zu kümmern. Auch hier erteilt Gogol Anweisungen zur Art und Weise der Inszenierung. Gogol, in: Wegner: *Briefe*, S. 564- 569.

²⁴⁶ Siehe Stschepkins Brief an Gogol vom 22. Mai 1847, in: Martini: *Nachwort*, S. 452. „Lassen Sie sie mir, so wie sie sind. Ich liebe sie, liebe sie mit allen Schwächen, wie überhaupt alle Menschen. Machen Sie keine irgendwie gearteten Anspielungen, daß sie keine Beamten, sondern unsere Leidenschaften seien; nein, ich akzeptiere diese Umgestaltung nicht: es sind wirkliche Menschen, lebendige Menschen“.

²⁴⁷ Ebd., S. 452f.

8. Neunzig Jahre später: Meyerholds *Revisor*-Inszenierung

8.1. Vorgeschichte und Kontext der Inszenierung

Am 9. Dezember 1926 feiert die *Revisor*-Inszenierung von Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold am Moskauer TIM Premiere. Sie gilt als Meyerholds bedeutendste Klassikerinszenierung und wurde bis zum Tag der Schließung seines Theaters, am 8. Januar 1938, über einhundert Mal gespielt.²⁴⁸

Bevor die Inszenierung näher beschrieben wird, soll zunächst auf den kulturpolitischen Umgang mit den russischen Klassikern und ihre Rezeption nach der Oktoberrevolution eingegangen werden. Die Debatte über die Klassiker und das künstlerische Erbe²⁴⁹ erregt in Russland nach 1917, besonders aber in den 1920er Jahren, großes öffentliches Interesse. Dabei bilden sich vor allem in den ersten Jahren zwei Lager heraus. Während sich Lenin und der Kulturpolitiker Anatoli Lunatscharski für eine Bewahrung der Klassiker aussprechen, die sie als kulturelle Reichtümer und Grundlage für die sich ihrer Meinung nach organisch daraus entwickelnde proletarische Kunst und Kultur begreifen, wenden sich vor allem linke (Avantgarde-)Künstlergruppen wie z.B. die Futuristen gegen diese Haltung. Sie wollen radikal mit der vorrevolutionären Vergangenheit und deren Werken brechen und ihre eigene, von der Tradition möglichst losgelöste Kunst schaffen. In diesem Punkt treffen sich die Forderungen der Futuristen mit denen der Proletkult-Bewegung.²⁵⁰

Letztlich können sich die linken Kunst- und Kulturrevolutionäre mit ihrer anti-mimetischen, um die „Revolutionierung der Form“²⁵¹ bemühten und den Realismus ablehnenden Kunstauffassung gegen die Politischen um Lunatscharski²⁵² und Lenin und deren Forderungen nach realistischer Kunst aber nicht durchsetzen, und während die Futuristen mitsamt ihren Publikationsmedien ausgeschaltet und auch die Einflüsse des Proletkults zurückgedrängt werden, werden andere – wie etwa Meyerhold – durch Integration in das von Lunatscharski geleitete Volkskommissariat für Bildungswesen zumindest vorübergehend in die „politische“ Linie eingebunden. Die starre Frontstellung und die mit ihr verbundene Frage nach Erbe oder nicht ist somit Anfang der 1920er Jahre aufgelöst und zu Gunsten des Erbes entschieden. Zugleich gibt es zu dieser Zeit eine erste Annäherung, die vor allem von der Seite der Kunstschaffenden ausgeht, die sich fortan den künstlerischen Traditionen nicht mehr

²⁴⁸ Gerda Baumbach: *Der Theaterwissenschaftler Meyerhold. Russische Theaterforschung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts*, in: Stefan Hulfeld/Birgit Peter (Hrsg.): *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*, Wien u.a. 2009, S. 39-71, hier: S. 45, Anm. 15.

²⁴⁹ Der Begriff Erbe (russisch: 'nasledie') meinte in den Debatten nach der Oktoberrevolution die Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts. Siehe dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 11, Anm. 4.

²⁵⁰ Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es auch vermittelnde Positionen innerhalb der hier recht allgemein als „linke Künstlergruppen“ bezeichneten Strömungen gab, so etwa die Akmeisten, die die Klassiker des 19. Jahrhunderts durch einen – letztlich unabschließbaren – Dialog für sich fruchtbar machen wollten, oder die Symbolisten, die das Erbe vornehmlich parodistisch weiterverarbeiteten. Siehe dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 159-162.

²⁵¹ Ebd., S. 27.

²⁵² Lunatscharskis Rolle ist ambivalent. Obwohl er Kulturpolitiker war, sah er sich letztlich als *politischer* Revolutionär und versuchte immer wieder zwischen den Fronten zu vermitteln. Zu Lunatscharskis Kulturpolitik in den 1920er Jahren und seinem Verhältnis zu Meyerhold siehe Sheila Fitzpatrick: *The emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscow 1928-29*, in: *Soviet Studies*, Vol. 23, No. 2, October 1971, S. 236-253.

verschließen (können) und deshalb auch nicht mehr die Frage stellen, ob, sondern *wie* sich die Klassiker in ihr Schaffen integrieren lassen.

In der ersten Hälfte der 1920er Jahre entsteht in diesem Zuge ein erster, noch sehr vage ausdefinierter Kanon für den Bereich der Literatur und des Theaters, der bis etwa 1926 bezüglich der favorisierten Autoren als auch deren Deutung relativ offen bleibt²⁵³, gleichwohl er vor allem von Lenins und Lunatscharskis Ansichten beeinflusst ist und sich ausnahmslos aus russischen Klassikern des 19. Jahrhunderts zusammensetzt, allen voran Puschkin. Nicht dazu gehört zunächst das literarische Erbe von Nikolai Gogol.²⁵⁴ Derjenige aber, der Gogol in den „revolutionären“ Kanon zu implementieren versucht, ist Meyerhold. Er hatte sich bereits vor der Revolution, genauer gesagt 1908 öffentlich für Gogol und den *Revisor* ausgesprochen²⁵⁵, wobei sich seine Beschäftigung mit dem Stück sogar bis ins Jahr 1907 zurückverfolgen lässt.²⁵⁶ Nachdem Meyerhold 1920 als Leiter der Theaterabteilung in Lunatscharskis Volkskommissariat für das Bildungswesen gewechselt ist, bleibt sein Interesse an Gogol erhalten, wobei er dem „eigentlichen“ Gogol auf die Spur zu kommen²⁵⁷ und ihn zugleich zu aktualisieren versucht. Gogol soll, wie alle anderen Klassiker, die von Meyerhold inszeniert werden, helfen, den „Theateroktober“ zu festigen und dessen allgemeines Niveau zu heben, da dieses durch allzu schematische Revolutionsstücke deutlich verflacht ist und es – trotz der wiederholten Aufforderung Meyerholds, neue Schauspieltexte zu schreiben – in seinen Augen Mitte der 1920er Jahre wenig Brauchbares gibt.²⁵⁸ Den von Meyerhold inszenierten Klassikern kommt also die Aufgabe zu, „in ihrer Beständigkeit, ihrer Schönheit und Lebendigkeit wie ein Revolutionsstück [zu] wirken.“²⁵⁹

Dennoch sind Meyerholds Klassikerinszenierungen von zwei Seiten der Kritik ausgesetzt. Die linken (Avantgarde-)Künstler, die Meyerhold als Leiter der Theaterabteilung des Volkskommissariats zu fördern und der zunehmenden (offiziellen) Marginalisierung zu entziehen versucht und mit deren führenden Theoretikern (Tretjakow, Eisenstein, Arwato) er in regem Austausch steht, kritisieren Meyerhold ab 1923 wegen seiner Klassikerinszenierungen und sehen darin Revisionismus, zumindest aber einen Kotau gegenüber Lunatscharskis Kulturpolitik, der 1923 das Motto „Zurück zu Ostrowski!“ ausgegeben hatte.²⁶⁰ Selbst Meyerholds engste Weggefährten und Unterstützer betrachten seine 1923

²⁵³ Carl: *Theateravantgarde*, S. 28-33.

²⁵⁴ Ebd., S. 25-34.

²⁵⁵ Meyerhold: *Schriften 1*, S. 165f. Vgl. dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 32, die Meyerholds frühesten Einsatz für Gogol dagegen erst ins Jahr 1911 datiert.

²⁵⁶ Koch: *Theaterkunst*, S. 58.

²⁵⁷ Ausführlicher dazu Kapitel 9 und 10 dieser Arbeit.

²⁵⁸ Siehe dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 43.

²⁵⁹ Meyerhold: *Schriften 1*, S. 132. Das Zitat stammt aus dem Anfang 1927 gehaltenen *Referat über den Revisor*, das in seiner Gesamtheit als Verteidigungstext gegenüber Meyerholds Kritikern angesehen werden kann. Ausführlicher dazu siehe Kapitel 9.3. dieser Arbeit.

²⁶⁰ Siehe dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 40f. Die linken Künstler, vor allem die LEF-Kreise, reagierten auf die „Klassikersehnsucht“ indem sie sie parodierten und die Stücke demontierten.

aufgeführte Inszenierung von Ostrowskis *Ein einträglicher Posten* als einen Ausrutscher, dem sie ratlos gegenüberstehen und von dem sie hoffen, dass er sich nicht wiederhole.²⁶¹

Die andere Seite der Kritik an Meyerholds Klassikerinszenierungen bilden, wenn auch weniger offen, die Politischen um Lenin und Lunatscharski, in deren Kanon Gogol wie gesehen zunächst nicht vorkommt. Zwar werden seine Werke, nicht zuletzt durch Meyerholds Einsatz, in den 1920er Jahren zunehmend repräsentabel, doch werden sie bereits ab dem Ende der 1920er Jahre, das heißt zu jener Zeit, als der Prozess der nachrevolutionären Kanonbildung zu einem vorläufigen Ende kommt, ihrer Vielschichtigkeit beraubt und auf bloße Sozialkritik und eine reine Widerspiegelungs-Ästhetik reduziert – ein Schicksal, das Gogol mit zahlreichen anderen Autoren teilte.²⁶² Genau in dieser Lücke zwischen Repräsentabel- und Simplifiziert-Werden entsteht Meyerholds *Revisor*-Inszenierung.

8.2. Die Inszenierung

Meyerhold selbst hatte sich, wie bereits gesehen, schon 1907 mit dem *Revisor* beschäftigt. Im Juni 1925 beginnt er schließlich mit der Arbeit an der Inszenierung²⁶³, die sich durch verschiedene Quellen zumindest teilweise rekonstruieren lässt. Neben Meyerholds *Revisor*-Umarbeitung²⁶⁴ stehen die Probenaufzeichnung seines Regieassistenten Korenew, Rudnickis Inszenierungsbeschreibung²⁶⁵ sowie zeitgenössische Kritiken und Fotografien zur Verfügung.²⁶⁶ Darüber hinaus existieren einige Filmsequenzen, die die Aufführung zeigen.²⁶⁷

²⁶¹ Siehe Koch: *Theaterkunst*, S. 62.

²⁶² Carl: *Theateravantgarde*, S. 33, die für die ausgehenden 1920er Jahre feststellt: „So wurde aus Gogol' das Groteske, aus Dostoevskij das Exzentrische herausgekürzt; Deutungen mit anderem Schwerpunkt, die das Phantastische, Misstönende, Symbolische hervorhoben, wurden verworfen.“ Zur Gogol-Rezeption in den 1930er Jahren siehe Christa Ebert: *Die Rolle Gogols im Streit um ein neues Kunstverständnis. Die Kontroverse um Meyerholds Revisor-Inszenierung*, in: Edward Kowalski/Georgi I. Lomidse (Hrsg.): *Erbe und Erben. Traditionsbeziehungen sowjetischer Schriftsteller*, Berlin und Weimar, 1982, S. 105-127, hier: S. 125, die zeigt, dass Gogols Poetik „in der Erbeauffassung der dreißiger Jahre keinen hohen Stellenwert [hatte], da sie für die Gestaltung der sozialistischen Aufbauarbeit wenig geeignet war.“

²⁶³ Koch: *Theaterkunst*, S. 57f. Eine Voraussetzung für die Studienmöglichkeiten Meyerholds war die nachrevolutionäre russische Kulturpolitik. 1919 wurden die Archive der Zarenzeit erstmals geöffnet und standen Schriftstellern, Literaturwissenschaftlern und Regisseuren bis 1926 zur freien Verfügung. Siehe Carl: *Theateravantgarde*, S. 60.

²⁶⁴ Die genaue Rekonstruktion von Meyerholds unveröffentlichtem Aufführungstext bei Carl: *Theateravantgarde*, S. 67-103. Eine übersichtliche Tabelle findet sich auf den Seiten 68-70. Darin ist genau notiert, welche Szene aus welchem Akt in die entsprechende Episode von Meyerhold eingefügt wurde, ebenfalls ist gekennzeichnet, wenn Meyerhold eine ältere Version des Gogolschen *Revisor* für die Episoden benutzt hat. Zu Meyerholds Text und seiner Arbeit an diesem siehe auch Koch: *Theaterkunst*, S. 78-87, die entsprechende Übersichtstabelle dort S. 129-135.

²⁶⁵ Siehe Dieter Hoffmeier/Klaus Völker (Hrsg.): *Werkraum Meyerhold. Zur künstlerischen Anwendung der Biomechanik*, Berlin 1995, S. 88-125. Die dort abgedruckte Aufführungsbeschreibung basiert weitgehend auf Rudnicki. Es handelt sich aber um eine gekürzte deutsche Übersetzung, die zum Teil recht frei mit dem Original umgeht. Siehe dazu Carl, *Theateravantgarde*, S. 22, Anm. 53.

²⁶⁶ Siehe Carl: *Theateravantgarde*, S. 21f. und S. 70.

²⁶⁷ http://www.youtube.com/watch?v=qSuhgGYVT_0 (letzter Zugriff: 27.11.2014) Aus welcher Quelle das gut zweiminütige Video stammt, ist nicht zu ersehen. Es zeigt einen Zusammenschnitt verschiedener Episoden des Stückes und Meyerhold bei der Arbeit. Durch einen Vergleich mit den in *Werkraum Meyerhold* publizierten Fotos ist sichergestellt, dass es sich hierbei um die beschriebene Inszenierung handelt.

Meyerholds Vorgehen ist dabei typisch und findet sich bei fast all seinen Klassikerinszenierungen.²⁶⁸ Nach dem genauen und intensiven Studium aller Unterlagen und Fassungen des Gogol-Stückes²⁶⁹ sowie seiner Kontextualisierung, die Meyerhold durch die Beschäftigung mit dem Leben Gogols und dem Theater seiner Zeit erreicht – hinzu kommt Meyerholds generelle Kenntnis über die Geschichte des Theaters – erstellt er gemeinsam mit Korenew eine eigene Textfassung des *Revisor*, deren Grundlage die kanonische Fassung Gogols aus dem Jahre 1842 bildet.²⁷⁰ In diesem Zusammenhang arbeitet Meyerhold das fünftaktige Stück in ein dreiaktiges Stück mit letztlich insgesamt fünfzehn Episoden um, denen er jeweils eigene Überschriften gibt.

Neben diesen Veränderungen im äußeren Aufbau des Stückes verändert Meyerhold aber auch das Stück selbst, indem er die Reihenfolge der Szenen umstellt und Teile aus früheren Fassungen des *Revisor* sowie Textstücke aus anderen Werken Gogols einfügt.²⁷¹ Das Ziel dieses Prozesses ist ein Doppelpes. Zum einen will Meyerhold die (vermeintlichen) Intentionen Gogols herausarbeiten, zum anderen das nunmehr klassisch gewordene Stück aktualisieren und für die Gegenwart wirkmächtig machen.²⁷² Neben der inhaltlichen Anpassung erfolgt bei Meyerhold auch eine formal-ästhetische Aktualisierung. Besonders die Montagetechniken des zeitgenössischen Films sowie filmische Techniken im Allgemeinen üben dabei Einfluss aus. Der Film bestimmt auch die Konstruktion des Bühnenbildes mit, da die Bühne aus beweglichen Teilen besteht, mit deren Hilfe die Schauspieler und Gegenstände in Richtung Publikum ausgefahren werden können, wodurch eine Art „Großaufnahme“ erzeugt wird.²⁷³

Ob der *Revisor* und die Intentionen Gogols durch Meyerholds Eingriffe grundlegend verändert oder – dies ist die andere Möglichkeit – überhaupt erst erfüllt werden, ist letztlich eine Wertfrage, die auf bestimmten Prämissen beruht.²⁷⁴ Maria Koch kommt zu dem Schluss, „dass der rein textlich vermittelte Handlungsverlauf im Ganzen keine wesentlichen Eingriffe erfahren hat“²⁷⁵, während Friederike Carl zwar größere Textänderungen und Einfügungen, besonders in den Episoden 3 und 5, konstatiert, doch, so Carl, „gerade in diesen Episoden rückt Meyerhold eine zentrale Thematik ins Blickfeld“, als welche sie „die geistige Leere der Figuren und der dargestellten Welt“ interpretiert, die ihr zufolge als „der eigentliche Gegenstand des *Revisor* angesehen werden“ können.²⁷⁶

²⁶⁸ Carl: *Theateravantgarde*, S. 47f. und S. 59.

²⁶⁹ Ebd., S. 100.

²⁷⁰ Ebd., S. 47f. sowie S. 67.

²⁷¹ Ebd., S. 59.

²⁷² Ebd., S. 49.

²⁷³ Meyerhold: *Schriften* 2, S. 103. Darüber hinaus Hoffmeier/Völker: *Werkraum Meyerhold*, S. 92. Zum Film siehe Carl: *Theateravantgarde*, S. 49-51 sowie S. 112 (zum Bühnenaufbau). Es ist daher kein Zufall, dass es Meyerhold freut, dass eine Gruppe von Zuschauern, die Rotarmisten, seine Inszenierung sehr positiv, weil „sehr dynamisch, sehr kinematographisch“ finden. Meyerhold: *Schriften* 2, S. 137.

²⁷⁴ Siehe dazu Kapitel 9 dieser Arbeit.

²⁷⁵ Koch: *Theaterkunst*, S. 79.

²⁷⁶ Die Zitate bei Carl: *Theateravantgarde*, S. 101.

Betrachtet man nun die Inszenierung detaillierter, so bleibt zunächst festzuhalten, dass die komplette Aufführung durch ein jüdisches Orchester mit der von Michail Fabianowitsch Gnessin komponierten Musik begleitet wird.²⁷⁷ Dabei unterstützen die musikalischen Motive den Verlauf der Handlung, untermalen oder kontrastieren sie. Generell kann gesagt werden, dass die Musik ein für Meyerhold typisches und wichtiges Mittel der Aufführungspraxis ist.²⁷⁸ Dabei orientiert er sich u.a. an den Stilmitteln der Oper, im Besonderen am dramatischen Element des Rezitatifs. Dieses ist ihm ein Vorbild für den Wunsch nach Kunstfertigkeit in einer genau artikuliert gesungenen Sprache, die er in das Sprechtheater übernehmen möchte.²⁷⁹ Eine weitere Inspiration ist Wagners Idee vom Leitmotiv und von der unendlichen Melodie.²⁸⁰ Das Leitmotiv soll dabei die einzelnen Episoden eines Stückes und die darin agierenden Personen miteinander verbinden und so die Wahrnehmung des Publikums lenken.²⁸¹ Schließlich gibt es noch eine weitere innovative Funktion des Orchesters in den Opern Wagners, die auch für Meyerhold interessant ist: eine eigenständige musikalische Sprache zu sprechen und so selbst zur dramatischen Figur zu werden.²⁸² Auch diese Funktion will Meyerhold für das Schauspielertheater verwenden. Meyerhold strebt mit Hilfe der Musik also eine Bühnenwirklichkeit an, die er – mit Bezug auf seinen *Revisor* – als „musikalischen Realismus“ bezeichnet.²⁸³

Ein konkretes Beispiel zeigt die Inszenierungsbeschreibung der ersten Episode des *Revisor* von Rudnicki, die hier wegen ihrer Anschaulichkeit ausführlicher zitiert werden soll:

„Alle sitzen im Nebel, im Rauch, nur der Schatten der Mundstücke schaukelt und pendelt auf den Gesichtern. Davon erzählt die Musik wieder und wieder, und leiser werdend, beginnt sie auch irgendwie zu schaukeln und trägt jene Gestalten von uns fort, weit, weit in ein unwiederbringliches 'Damals'. Pause – fermate. Dann aber eine Stimme: 'Ich habe Sie hergebeten, Herrschaften, um Ihnen eine unangenehme Nachricht mitzuteilen ...' Die Stimme, ein Bariton, beginnt auf einer Note zu 'singen', ich kann sogar sagen, auf welcher, auf dem b der großen Oktave, ein Solo auf ein und derselben Note: '... zu uns kommt ein Revisor!' [...] Und plötzlich, genau auf Kommando, wie mit dem Taktstock, beginnen sich alle zu rühren, geraten in Bewegung, die Pfeifen hüpfen ihnen beinahe aus dem Munde, die Hände fangen an zu zucken, Köpfe schnellen herum. Die letzte Silbe des Wortes 'Revisor' (im Russischen endbetont) wird von allen sorgsam abgezwickt.“²⁸⁴

²⁷⁷ Siehe Hoffmeier/Völker: *Werkraum Meyerhold*, S. 53 und S. 57 sowie Edward Braun: *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London 1995², S. 233. Braun schreibt, dass Meyerhold, wie in „major Soviet theatres“ damals üblich, für seine Produktionen ein kleines Orchester zur Verfügung hatte. Beim *Revisor* bestand es aus 4 Violinen, 2 Violas, 2 Cellos, 1 Kontrabass, 2 Klarinetten, 1 Flöte, 1 Trompete und diversen Becken.

²⁷⁸ Carl: *Theateravantgarde*, S. 57.

²⁷⁹ Meyerhold: *Schriften 2*, 59f.

²⁸⁰ Ebd., S. 60.

²⁸¹ Ebd. S. 60f. Sowie Carl: *Theateravantgarde*, S. 57 und S. 17, Anm. 35. Hier wird die „komplizierte Struktur“ von Meyerholds *Revisor* mit „den komplexen Strukturen musikalischer Werke“ verglichen.

²⁸² Meyerhold: *Schriften 2*, S. 65.

²⁸³ Meyerhold definiert den musikalischen Realismus als eine erweiterte Form des Realismus, in Abgrenzung zum „Theaterrealismus“. Siehe Meyerhold: *Schriften 2*, S. 136.

²⁸⁴ Hoffmeier/Völker: *Werkraum Meyerhold*, S. 93.

Beispielhaft wird hier neben der bereits genannten Bühnenwirklichkeit die theatrale Funktionsweise des musikalischen Realismus deutlich, in dem alle, wie Meyerhold es nennt, „Rollen-Instrumente“ (die Schauspieler, Beleuchtung, Bewegung und Requisiten) zusammenwirken, einander ergänzen oder kontrastieren, genau wie die einzelnen Instrumente eines Orchesters.²⁸⁵ Das Orchester hatte schon Gogol als Vorbild für seine Vorstellung vom Theater gedient. Das Zusammenspiel dieses Orchesters aber wird dabei durch den Dirigenten konzipiert und angeleitet – im Theater übernimmt diese Rolle laut Meyerhold der Regisseur, der aber nicht nur „Dirigent“, sondern auch „Musiker“ sein muss, wie überhaupt die musikalische Ausbildung für Meyerhold essentiell für das Regiefach ist.²⁸⁶

Schaut man sich nun Meyerholds Inszenierung weiter an, zeigt sich, dass er sich die dynamisierenden Effekte von spielerischer und sprachlicher Verlangsamung bzw. Beschleunigung zu Nutze macht.²⁸⁷ So verläuft zum Beispiel der Bericht von Bobtschinski und Dobtschinski, die den Revisor im Wirtshaus gesehen haben „in quälend langsamen Tempo“.²⁸⁸ Worauf eine hastige gespielte Szene folgt, in der der Stadthauptmann sich panisch auf seinen Besuch im Wirtshaus vorbereitet.²⁸⁹

Dieser Kontrast von Dynamisierung und Entschleunigung bzw. Stillstand, der – nebenbei bemerkt – Meyerholds Vorstellung einer Bühnengroteske entspricht und diese konkret werden lässt²⁹⁰, zeigt sich auch in jener Szene, in der Chlestakow zum ersten Mal dem Stadthauptmann gegenübersteht. Binnen Sekunden verwandelt sich Chlestakow hier von einem abwartenden, versteinert wirkenden Mann in einen im Stehschritt umherlaufenden Gardeoffizier, wodurch er den Stadthauptmann verblüfft und in Angst versetzt. Hinzu kommt, dass währenddessen eine Etage weiter oben der an der Tür lauschende Bobtschinski mit ebenjener nach vorn kracht und nach unten fällt, derweil Chlestakow davon völlig unbeeindruckt ist und mit „unbeweglich erhabener Miene“ dasteht.²⁹¹

Das genannte Wechselspiel zeigt sich bei Meyerhold aber auch in der Anzahl der Personen auf der Bühne. Während in einer Szene anfangs nur wenige Darsteller agieren, kommen plötzlich Diener und Gefolgschaft hinzu, so dass der Zuschauer ein ständiges spielerisch-dynamisches Kontrastfeld wahrnimmt. Dabei fallen zwei Dinge auf. Zum einen gibt es in Meyerholds Inszenierung keine

²⁸⁵ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 136. Diesen Gedanken überträgt Meyerhold auch auf den einzelnen Schauspieler, denn es gilt vom anarchischen, das heißt vom intuitiven Spiel wegzukommen. „[D]arum haben wir uns die Aufgabe gestellt, Selbstbeschränkung auf der Bühne zu üben, wie es in Partituren gemacht wird. Dort ist jeder Takt durch einen Strich von dem anderen getrennt. In jedem Takt gibt es eine Note, die gespielt oder gesungen wird oder zum Schweigen auffordert.“ Ebd., S. 102.

²⁸⁶ Ebd., S. 146 sowie S. 151f.

²⁸⁷ So auch Carl: *Theateravantgarde*, S. 74, die zeigt, dass die Gegensätze und schnellen Wechsel nicht nur in den Episoden, sondern auch in der von Meyerhold festgelegten *Abfolge* der einzelnen Episoden wirken, also ein generelles Mittel seiner Inszenierung sind.

²⁸⁸ Hoffmeier/Völker: *Werkraum Meyerhold*, S. 95.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Siehe dazu auch Baumbach: *Schauspieler*, S. 119, die feststellt: „Meyerhold sieht das Schauspielerische überhaupt als Groteske an. Für ihn ist es die Art und Weise der Schauspieler, von Mensch und Welt zu erzählen. Ihr eigenes spezifisch artifizielles Sprechen in rhythmischer, kontrapunktischer Bewegung, das sei Groteske, die das Publikum in ständig zwiefachem Verhältnis zum Spiel, zu sich selbst und zur Welt halte.“

²⁹¹ Hoffmeier/Völker: *Werkraum Meyerhold*, S. 99.

Monologe und selbst wenn längere Textpassagen existieren, so richtet sich der Sprecher an mindestens eine weitere Figur. Das liegt daran, dass Meyerhold klassische Theatermonologe wegen der fehlenden Spannung nicht schätzt und als „Theaterrealismus“ bezeichnet, der von ihm geforderten Bühnenwirklichkeit zuwider läuft.²⁹² Zum anderen zeigt sich bei genauer Betrachtung, dass Meyerhold viel mehr Personen auf die Bühne bringt als Gogol in seiner Textfassung auflistet. Dies hat zur Folge, dass Rollen zum Teil vervielfacht werden oder Meyerhold neue Personen hinzufügt. So befinden sich in der ersten Episode bereits 16 Darsteller auf der Bühne (bei Gogol sind in der ersten Szene 8 Personen notiert), während die letzte, die sog. „Stummen Szene“ bei Meyerhold insgesamt 56 Darsteller zählt.²⁹³ Zu beachten ist, dass viele der Szenen auf einer gerade mal 18 Quadratmeter kleinen, ausfahrbaren Spielfläche aufgeführt werden, gleichwohl die Bühne insgesamt recht groß ist und Elemente der Relief- und Raumbühne miteinander kombiniert, wobei die bogenförmige Wand im Hintergrund insgesamt elf Türen aufweist, wovon die drei mittleren wie ein Tor geöffnet werden können, um den Bühnenwagen Platz zu geben. Diese Konstruktion erlaubt es, die bereits erwähnten kleineren Spielflächen herauszufahren.²⁹⁴ Die aus der geringen Spielfläche auf den Plattformen und den zum Teil übergroßen Gegenständen²⁹⁵ auf der von Meyerhold selbst entworfenen Bühne resultierende Enge ist gewollt, wobei Meyerhold verschiedene Gründe dafür anführt: Zum einen ist die Minimierung der Spielfläche die Voraussetzung für die Minimierung der Spieldauer, die Meyerhold gegenüber den seiner Meinung nach „klassischen“ vier Stunden deutlich reduzieren möchte, auch wenn ihm das kaum gelingt.²⁹⁶ Zum anderen will Meyerhold durch die räumliche Enge das mimische Spiel stärken, das sich sonst in der „Weite“ der Bühne verlieren würde, und die „schon zur Gewohnheit gewordenen

²⁹² So fügt Meyerhold z.B. im bekannten Ossip-Monolog ein Zimmermädchen ein, die Ossip zuhört, auf ihn reagiert und letztendlich sogar ein Lied anstimmt. (Hoffmeier/Völker: *Werkraum Meyerhold*, S. 97 sowie Meyerhold: *Schriften 2*, 136f.) Die längeren Reden Chlestakows werden durch die neu hinzugekommene Figur des mitreisenden Offiziers aufgebrochen, wodurch Chlestakow sozusagen in einen Dialog mit seinem „Doppelgänger“ tritt, was Meyerhold wiederum den Mystizismus-Vorwurf einbrachte. Siehe dazu Ebert: *Kunstverständnis*, S. 111.

²⁹³ Hoffmeier/Völker: *Werkraum Meyerhold*, S. 88-125. Hinter einem heruntergelassenen Vorhang, der das Eintreffen des echten Revisors ankündigte (auch dies eine szenische Veränderung gegenüber Gogol), wurden statt der 56 Schauspieler ebenso viele Puppen aufgestellt, die, nachdem sich der Vorhang wieder gehoben hatte, auf der Bühne zu sehen waren. (Die Zahl der Puppen ist zwar nicht überliefert, lässt sich aber anhand der im *Werkraum Meyerhold* abgebildeten zeitgenössischer Szenenfotos rekonstruieren.)

²⁹⁴ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 103. Wahrscheinlich geht Meyerholds Entscheidung Teile der Bühne klein zu halten auf einen Aufsatz des Symbolisten Iwanow zurück, der Vorschläge für eine Theaterinszenierung des *Revisor* gab und u.a. forderte, den Bühnenraum klein zu halten. Siehe dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 110f., die darüber hinaus zeigt, dass Meyerholds Inszenierung zahlreiche weitere symbolistische Einflüsse aufweist. (Ebd., S. 107-120.)

²⁹⁵ Carl: *Theateravantgarde*, S. 111f. Stilistisch orientierte sich Meyerhold bei den Gegenständen und Möbeln an der Zeit Nikolai I. Die Übergröße vieler Objekte unterstreicht die für Meyerholds Inszenierung typische Mischung aus realistischen und phantastischen Elementen.

²⁹⁶ Ebd., S. 101. Obwohl, wie oben gesehen, die Uraufführung des *Revisor* im Jahre 1836 vier Stunden dauerte (inklusive der Ballett-Stücke), geht Meyerhold von ursprünglich zweieinhalb Stunden aus, die sich seiner Ansicht nach erst später zu drei bis vier Stunden erweitert hätten. Siehe Meyerhold: *Schriften 2*, S. 142. Ob Meyerhold hier einer Fehlinformation aufliegt oder die Ballett-Stücke bereits aus den vier Stunden herausgerechnet hat, lässt sich nicht mehr ermitteln. Seine eigene *Revisor*-Inszenierung dauerte dann jedenfalls – nicht zuletzt durch die Pantomime-Einlagen und die tableaux vivants – zunächst auch vier Stunden, später waren es dann noch ca. dreieinhalb. Zur Spieldauer Koch: *Theaterkunst*, S. 69, Anm. 209. Zur Pantomime und den tableaux vivants Braun: *Meyerhold*, S. 230.

Haltungen“ der Schauspieler abschaffen, wobei er sich hier am Film und dem dort oftmals gezeigten Spiel auf engem Raum orientiert.²⁹⁷ Von den Rezipienten wird die Enge in erster Linie als Voraussetzung für szenische Zusammenballungen begriffen, „als seien buchstäblich sämtliche Leidenschaften, Laster, alle Heuchelei, Neid sowie Gehässigkeit, sämtliche Dummheit, Feigheit und Schadenfreude in eine Faust gebündelt.“²⁹⁸

Betrachtet man nun die Wirkung von Meyerholds Aufführung, so kann gesagt werden, dass sie außerordentlich groß war. Doch genau wie die Uraufführung des Stückes im Jahre 1836 spaltete sie Publikum und Kritik in zwei Lager. Was Meyerholds Inszenierung von der Gogols jedoch abhebt, ist die nicht zuletzt Meyerholds „prominenter“ Persönlichkeit und der „revolutionären“ Zeit geschuldete Tatsache, dass sich die Befürworter und Gegner des Stückes in der Folge regelrecht bekämpfen und in diesem Zusammenhang auch in ihren bisherigen Frontstellungen zu Meyerhold und seinem Theater durcheinander geraten, was nicht nur zu völlig neuartigen Konstellationen der Kritiker und Verteidiger führt, sondern auch dazu, dass mancher von seiner neuen Position selbst überrascht ist. „Vollkommen unerwartet für mich wurde ich vom Tadler und Kritiker zu Meyerhold's Verteidiger“, schreibt etwa der Theaterkritiker und Regisseur Alexander Kugel.²⁹⁹ Neben unzähligen Kritiken, Feuilletons und künstlerischen Repliken (vor allem Epigramme und Gedichte), zieht Meyerholds Inszenierung 1927 drei Monographien³⁰⁰ und mindestens zwei weitere *Revisor*-Inszenierungen nach sich.³⁰¹ Zugleich markiert sie auch einen Wendepunkt im Leben des Regisseurs und Theatertheoretikers Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, und das nicht nur, weil die mit Vehemenz geführte Debatte um das Stück keine Mitte kennt³⁰², also jene differenzierende Position negiert, die Meyerhold bisher in seinem Kunstschaffen im Allgemeinen und seiner Betrachtung der Klassiker im Besonderen eingenommen hat.³⁰³ Eine Wende stellt diese Aufführung auch insofern dar, weil sich bereits jetzt, das heißt Ende 1926/Anfang 1927, eine Front gegen Meyerhold zu formieren beginnt, die in den nachfolgenden Jahren zunehmend an Einfluss gewinnt. Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die ab 1927 von der „Russischen Assoziation proletarischer Schriftsteller“ (RAPP) initiierte³⁰⁴ und schließlich von der

²⁹⁷ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 103.

²⁹⁸ Das Zitat von dem Theaterkritiker Alexander Kugel in: Hoffmeier/Völker: *Werkraum Meyerhold*, S. 121.

²⁹⁹ Das Zitat bei Carl: *Theateravantgarde*, S. 209.

³⁰⁰ Ebd., S. 210-212. Da die Monographien von Vertretern verschiedener „Schulen“ verfasst bzw. initiiert wurden, untersuchen sie jeweils andere Aspekte der Inszenierung und kommen zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen. So widmet sich die symbolistisch inspirierte Studie Belys vorwiegend inhaltlichen Aspekten, während die formalistische Deutung Gwosdews sich den Stilmitteln annimmt. Beide reagieren im Ergebnis positiv auf Meyerholds Inszenierung, derweil Talnikows marxistische Sicht auf die Aufführung diese als „Relikt der Vergangenheit“ (Ebd., S. 212) abwertet.

³⁰¹ Ebd., 225f. Eine gegen Meyerhold gerichtete Inszenierung stammte von dem Futuristen Igor Terentjew und wurde in Leningrad aufgeführt, eine andere von Nikolaj Petrow, der sich stärker an Meyerhold orientierte.

³⁰² Koch: *Theaterkunst*, S. 64, die die Debatte um Meyerholds *Revisor* als Diskussion zweier zunehmend unversöhnlicher Lager beschreibt und erklärt: „Die Mitte ging verloren.“

³⁰³ Zu Meyerholds Positionierung zwischen den Politrevolutionären und den linken Künstlergruppen und LEF-Kreisen siehe Carl: *Theateravantgarde*, S. 39f.

³⁰⁴ Zur RAPP siehe Fitzpatrick: *Glaviskusstvo*, S. 236f., die zeigt, dass es sich bei den führenden Vertretern der RAPP Mitte/Ende der zwanziger Jahre weniger um Autoren, als um aufstrebende Parteipolitiker handelte, die vielmehr

Kommunistischen Partei 1931/32 durchgesetzte Auflösung der „Sektion Geschichte und Theorie des Theaters“ der Leningrader Theaterkunde u.a. mit dem Vorwurf der „Unterstützung von Meyerholds Arbeit“ und dem Kampf für den *Revisor* begründet wird, wobei letzterer dem Formalismus-Verdikt zum Opfer fällt.³⁰⁵ Bereits kurz nach Aufführung war die RAPP von einem Verbündeten Meyerholds zu einem ihrer schärfsten Gegner geworden, die ihm – in Person des Theaterkritikers Wladimir Bljum³⁰⁶ – Asozialität, Apolitismus, Mystizismus und Formalismus vorwarf und erklärte, Meyerhold habe einem L'art pour l'art gehuldigt, was für jemanden, der den „Theateroktober“ ausgerufen habe, ein besonders schweres Vergehen sei.³⁰⁷

Meyerhold, so kann zusammenfassend gesagt werden, hatte mit seinem *Revisor* zwar eine denkwürdige Inszenierung geschaffen, zugleich aber auch den Zenit seiner öffentlichen Anerkennung überschritten und – damit verbunden – einen Punkt erreicht, der es ihm trotz öffentlicher Rechtfertigungsversuche³⁰⁸ unmöglich machte, den „Spagat zwischen den in der sowjetischen Hauptstadt gärenden, untereinander reizbaren Utopien“³⁰⁹ weiter aufrecht zu erhalten.

journalistisch als schriftstellerisch arbeiteten – und außerdem zumeist alles andere als proletarischer Herkunft waren. Kurzum: „RAPP was a political organization whose rank-and-file members were proletarian writers.“ (Ebd., S. 237)

³⁰⁵ Das Zitat bei Koch: *Theaterkunst*, S. 67. Zur Entwicklung des Instituts Baumbach: *Der Theaterwissenschaftler Meyerhold*, bes. S. 40-47.

³⁰⁶ Meyerhold wird Bljum später als „verantwortungslosen Kritiker“ bezeichnen, da dieser das Mittel der Satire für die Sowjetunion verbieten wollte, schließlich, so Bljum, werde sie unter sowjetischen Verhältnissen nicht mehr gebraucht. Meyerhold: *Schriften 2*, S. 347.

³⁰⁷ Zur Kritik der RAPP-Anhänger siehe Carl: *Theateravantgarde*, S. 213f.

³⁰⁸ Schon kurz nach der Uraufführung kam es zu öffentlichen Streitgesprächen, die zum Teil von Meyerhold selbst initiiert wurden. Insofern findet sich auch hier eine Parallele zu Gogols Rechtfertigungsversuchen, allerdings mit dem Unterschied, dass Gogol seinen Text gegen die Aufführung und die damit verbundene Kritik verteidigte, derweil Meyerhold seine Aufführung gegen das Text- und Klassikerverständnis seiner Kritiker verteidigte. Siehe dazu auch Kapitel 9.3. und 10 dieser Arbeit.

³⁰⁹ Das Zitat bei Koch: *Theaterkunst*, S. 67.

9. Auf der Suche nach dem „eigentlichen“ Gogol

Eigentlich sollte an dieser Stelle ein Kapitel stehen, das der Frage nachgeht, ob Meyerhold in seiner Inszenierung des *Revisor* den künstlerischen Vorstellungen Gogols näher kam als Gogol es zu seiner Zeit – bedingt durch (Selbst-)Zensur, seine eigenen Zugeständnisse ans „bürgerliche“ Theater sowie traditionelle Schauspiel- und Inszenierungstechniken – vermochte.³¹⁰ Dies nicht zuletzt, da Meyerhold selbst von „Gogols Unzufriedenheit mit der Bühnendruckfassung des *Revisors*“ spricht und schlussfolgert: „1836 ist der Ausgangspunkt für die Aufführung von 1926.“³¹¹

Die Frage nach dem „eigentlichen“ Gogol bzw. dem „eigentlichen“ *Revisor* sowie einer „richtigen“, das heißt den Gogolschen Absichten möglichst nahekommenden Aufführung beinhaltet allerdings zwei Voraussetzungen. Erstens, dass es so etwas wie den „eigentlichen“ *Revisor* überhaupt gibt und zweitens, dass es wichtig ist, ihn zu finden.

Um nicht falsch verstanden zu werden: Es geht hier nicht darum zu behaupten, es sei unwichtig oder gar falsch, den Intentionen eines Autors nachzugehen bzw. sich an diesen zu orientieren, und es soll auch nicht die These aufgestellt werden, dass es keinen „kanonischen“ Text des *Revisor* gäbe, denn einen solchen gibt es, wie gesehen, sehr wohl. Doch damit fangen die Probleme im Grunde erst an, denn während die Theater den 1842 veröffentlichten „kanonischen“ Text nicht spielen und noch bis 1870 an der Bühnendruckfassung des Jahres 1836 festhalten, ist Gogol mit ebendieser unzufrieden und schreibt den *Revisor* bis kurz vor seinem Tod immer wieder um, derweil Meyerhold den Text seines *Revisor* aus sämtlichen überlieferten Fassungen zusammenkomponiert, darüber hinaus weitere Werke Gogols mit einbaut, Figuren hinzufügt, Episoden erfindet, umarbeitet und streicht.

Von einer wie auch immer gearteten Eigentlichkeit kann also keine Rede sein, weder auf Seiten Gogols noch auf der Meyerholds – und dennoch steht der „eigentliche“ Gogol/*Revisor*/Text im Zentrum der Debatte um Meyerholds Inszenierung³¹², werden die Angriffe wie auch die Verteidigungsreden im Namen des „echten“ Gogol, des „wirklichen“ *Revisor*, des „eigentlichen“ Textes geführt. Die Frage ist nur: Warum?³¹³

³¹⁰ Die folgenden Ausführungen fassen einige zentrale Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammen, weisen aber zugleich über diese hinaus, da die „Eigentlichkeits“-Problematik, die im Zentrum dieses Kapitels steht, bislang unerforscht ist, weshalb es in den folgenden Abschnitten auch weniger darum geht, „auf der sicheren Seite“ zu sein, als vielmehr darum, eigene Gedanken zum Thema zu formulieren, erste – zwangsläufig zum Teil noch recht grobe – Linien zu ziehen und auf diesem Weg zur weiteren Beschäftigung mit der Problematik anzuregen.

³¹¹ Das Zitat bei Meyerhold: *Schriften 2*, S. 128. Von Meyerholds 15 Thesen über seine Aufführung des *Revisor* ist diese bezeichnenderweise die erste.

³¹² Auch die Inszenierungspraxis selbst ist bei Meyerhold ein beständiger „work in progress“. Das wird besonders in seinem 1927 gehaltenen Referat über *Die Kunst des Regisseurs* deutlich, wo Meyerhold über die „ständigen Korrekturen von Vorstellung zu Vorstellung“ spricht und sie „[e]ine äußerst notwendige Sache, eine äußerst notwendige Arbeit“ nennt. In diesem Prozess kommt aber nicht nur dem Regisseur und den Schauspielern, sondern auch dem Publikum eine wichtige Rolle zu, denn „in der Konfrontation mit dem Zuschauer“, das heißt seinen Eindrücken von einem Stück, seinen Fragen zu einzelnen Stellen, seiner Aufnahmefähigkeit usw., entwickelt sich die Inszenierung ständig weiter. Im Falle seines *Revisor* ging das soweit, dass Meyerhold bei der fünfundsechzigsten Aufführung „die Schmiergeldszene gänzlich geändert hatte.“ Siehe Meyerhold: *Schriften 2*, S. 144-155, die Zitate hier: S. 145 und S. 151.

³¹³ Zum Nachleben des Eigentlichkeits-Diskurses siehe S. 45 sowie S. 55, Anm. 339 dieser Arbeit.

Die Antwort soll fürs erste offen bleiben und zunächst gesagt werden, dass auch ich anfangs nach dem „eigentlichen“ Gogol gesucht habe. Dabei aber fiel mir auf, dass *alle* ihn suchen, die Kritiker und Befürworter von Meyerholds Inszenierung, die Sekundärliteratur, Meyerhold selbst – und nicht zuletzt auch Gogol. Die einzigen, die nicht auf seiner Suche waren, weil damals auch gar nicht sein *konnten*, waren die zeitgenössischen Kritiker von Gogols *Revisor*, die ihre Ablehnung des Stückes jedoch durch Kontrastierung mit dem „eigentlichen“ Russland und seinen Menschen begründeten, denn genau die hatte Gogol in ihren Augen mit seinem Stück verunglimpft – oder eben gar nicht erst nicht erfasst.

9.1. Gogols Suche nach dem „Eigentlichen“

Bei Gogol ist der Wunsch, möglichst „richtig“ verstanden zu werden, noch am verständlichsten. So schreibt er am 21. Februar 1836 an Pogodin: „Ich möchte auch den Schauspielern vor meinem Kommen nichts schicken, denn wenn sie es [das Stück] ohne mich lesen, wird es schwerer sein, sie zu meiner Auffassung zurückzubringen.“³¹⁴ In dieselbe Kerbe schlagen die bereits genannten Reaktionen Gogols auf den *Revisor*, das heißt seine Enttäuschung über die seiner Ansicht nach „falsche“ Inszenierung und das „falsche“ Verständnis des Publikums. „Ich war wütend auf die Zuschauer, die mich nicht verstanden, und auf mich selbst, der die Schuld daran trug, daß man mich nicht verstand.“³¹⁵ Diese Selbst-Schuld konstatiert er zwar rückblickend, doch ist sie bei Gogol von Anfang an erkennbar, und er versucht sie abzutragen – durch permanente Umarbeitung des Textes und Verengung seines Deutungsrahmens.

9.2. Die Befürworter und Gegner der Meyerhold-Inszenierung und ihr „eigentlicher“ Gogol

Eine weitere Quelle für die Frage, ob es so etwas wie die Suche nach dem „eigentlichen“ *Revisor* bzw. Gogol gibt, stellen die Reaktionen auf Meyerholds Inszenierung dar. Fest steht, dass in Folge von Meyerholds Aufführung „dutzende turbulenter Debatten geführt worden und eine unüberschaubare Zahl von widersprüchlichen, begeisterten und heftig-ablehnenden Rezensionen, Epigrammen und Feuilletons aus dem Boden“ schossen.³¹⁶ Schaut man sich die ablehnenden und zustimmenden Reaktionen auf Meyerholds Stück einmal genauer an – sie sind in den Studien von Koch und Carl gut zusammengefasst³¹⁷ – so fällt auf, dass allein schon die Konstruktion eines Vorwurfes bzw. einer Rechtfertigung der Meyerholdischen Inszenierung eines Verweises auf Gogol bedarf. Doch mehr noch, all diese Vorwürfe und Rechtfertigungen haben eines gemeinsam: Sie konstruieren einen „eigentlichen“ Gogol/*Revisor*/Text, von dem aus sie die Inszenierung Meyerholds kritisieren oder loben. Dass dieser „eigentliche“ Gogol in der Debatte zu mindestens zwei verschiedenen Gogols wird, ist das notwendige Ergebnis dieser Konstruktion.

³¹⁴ Zelinsky: *Zeitdokumente*, S. 143.

³¹⁵ Siehe Gogols Brief an Shukowski vom 10. Januar 1848, in: Ebd., S. 152.

³¹⁶ Koch: *Theaterkunst*, S. 64. Koch bezieht sich an dieser Stelle ihrer Einschätzung auf das Buch von Rudnicki.

³¹⁷ Ebd., S. 67-72. Sowie Carl: *Theateravantgarde*, S. 207-219.

Bei den Gegnern Meyerholds funktioniert dieser Diskurs grundlegend über die Konstruktion einer Differenz zum „echten“ Gogol/*Revisor*/Text und ist – wenn man so will – rückwärtsgerichtet. Hier ist die Rede von einer „Heiligenschändung“³¹⁸, vom entweihten, verstümmelten und entkernten Text, der den „echten“ Sinn, das heißt den „eigentlichen“ Gogol verfälscht.³¹⁹ Die Angriffe werden flankiert von dem Vorwurf, man habe den „falschen“ Gogol gelesen und sich „insgesamt an der ‚Tradition‘, an den Spiel- und Lesegewohnheiten vergangen und dabei nicht mehr Gogol erhalten“, wobei besonders das „'gesunde gogolsche Lachen' abgeschafft und 'getötet' wurde.“³²⁰ Diesem „rückwärtsgerichteten“ Vergangenheitsbezug der Kritiker Meyerholds korrespondiert ein scheinbar paradoxes Ergebnis. Meyerholds Vergehen an der Tradition, am „echten“ Gogol, wird auf der normativen Ebene als Abkehr vom revolutionären Weg gedeutet³²¹ und so zur Absage an die Gegenwart und Zukunft der Revolution stilisiert – mit all den Vorwürfen, die damit notwendigerweise einhergehen: Asozialität, apolitisches Handeln, Formalismus, Dekadenz.

Die Befürworter Meyerholds kommen auf dem umgekehrten Weg zum gleichen Ergebnis, zum „eigentlichen“ Gogol, der selbstredend *ihm* „eigentlich“ Gogol ist. Im Gegensatz zu den Kritikern argumentieren sie, Meyerhold sei „zum Kern vorgedrungen“³²² und habe „durch seine Mitautorschaft den ‚echten‘ Gogol zum Vorschein gebracht und einen ‚wirklichen‘ Einblick ins Geheimnis, in die Kunst und Kompositionsweise dieses missverstandenen Autors gegeben“.³²³ Zwar ist die Perspektive der Befürworter im gewissen Sinne auch rückwärtsgerichtet, doch beziehen sie sich weniger auf den Text, sondern konstruieren bzw. müssen *ihren* „echten“ Gogol/*Revisor* über die Ebene des Nichtmateriellen, über die Intentionen Gogols, herleiten, die ihrer Ansicht nach erst durch Meyerhold „befreit und in meisterhafter Regie zu voller Geltung gebracht“ wurden, wobei auch hier auf das Gogolsche Lachen Bezug genommen wird, nur dass es für sie nicht abgeschafft und getötet, sondern „das 'echte', bislang unverstandene Lachen Gogols“ durch Meyerhold erst hervorgeholt wurde.³²⁴

Das Historische ist in dieser Perspektive immer das, was es abzutragen gilt.³²⁵ Der „eigentliche“ Gogol/*Revisor* muss sozusagen von der Geschichte befreit werden.³²⁶ Doch mehr noch: er wird bei den

³¹⁸ Meyerhold: *Schriften 2*, 137. Meyerhold zitiert hier seine „Moskauer Kritiker“.

³¹⁹ Der Textverfälschungsvorwurf findet sich z.B. bei dem formalistischen Autor und Kritiker Wiktor Borissowitsch Schklowski in seiner Rezension in der *Krasnaja gazeta* vom 22. Dezember 1926. Dazu Carl: *Theateravantgarde*, S. 101.

³²⁰ Alle Zitate bei Koch: *Theaterkunst*, S. 68f.

³²¹ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 129-143, bes. S. 129f. und 143.

³²² Das Zitat von Michail A. Tschechow bei Carl: *Theateravantgarde*, S. 213.

³²³ Koch: *Theaterkunst*, S. 70.

³²⁴ Alle Zitate bei Koch: *Theaterkunst*, S. 70ff.

³²⁵ Ebd., S. 71. Koch schreibt, laut der Befürworter der Inszenierung habe Meyerhold Gogols Lachen „von den Rezeptionsschichten befreit.“ Siehe auch Baumbach: *Der Theaterwissenschaftler Meyerhold*, S. 45, Anm. 15, wo es heißt, Meyerhold „betrachtete Nikolaj Gogols Stück als Palimpsest. Die späteren Übermalungs-Schichten wurden abgetragen“ und „die Tragikomödie oder 'Buffo-Tragödie', Meyerholds Theater-Stil, freigelegt.“

³²⁶ Meyerhold selbst unterscheidet „das echt Traditionelle“ von den „Traditionen“, die besonders Gogols Stück erdrückten und verdarben. Meyerhold: *Schriften 2*, S. 130.

Befürwortern wie bei den Gegnern Meyerholds – und auch bei Meyerhold selbst³²⁷ – zu einer mehr oder weniger a-historischen Person/Tatsache gemacht, deren konstruierte Ungeschichtlichkeit, deren „Wesenhaftigkeit“, aus der Geschichtlichkeit, das heißt der Zeitgebundenheit ihrer Betrachter selbst erwächst. Insofern sprechen die Befürworter von Meyerholds Inszenierung immer auch von einem aktualisierten, modernisierten und an den Erfordernissen der Revolution gewachsenen *Revisor*, der sowohl ein *Revisor* als auch ein Nicht-*Revisor* ist, doch – und das ist entscheidend – habe auch dieser Nicht-*Revisor* „prinzipiell im Interesse Gogols gelegen“.³²⁸

Dieser „vorwärtsgewandte“ Vergangenheitsbezug der Befürworter Meyerholds umgeht die scheinbare Paradoxie, auf der normativen Ebene von der vorrevolutionären Vergangenheit in die revolutionäre Gegenwart springen zu müssen. Es gibt hier deshalb auch nicht den Vorwurf der Abkehr vom revolutionären Weg, sondern hier wird gesagt, Meyerholds *Revisor* sei eine „Vollendung“ der „unter dem Banner des ‚Theateroktobers‘ angefangenen Suche“ nach einer zeitgemäßen revolutionären Theaterkunst – „eine revolutionär-psychologische und sozialkritische Komposition“.³²⁹ Der Vorwurf der Gegner, Meyerhold habe eine „im Ganzen unzeitgemäße, komplizierte, für die Masse unverständliche und ungeeignete Inszenierung geschaffen“³³⁰, kann sich somit umdrehen zu einer „Erziehung der Massen [...] im Dienste der Revolution.“³³¹

9.3. Meyerholds „eigentlicher“ Gogol

Grundsätzlich lässt sich sagen: Auch Meyerhold sucht nach bzw. beruft sich – trotz aller Eingriffe und Veränderungen, die er am *Revisor* vornimmt³³² – auf den „eentlichen“ Gogol, den es zu inszenieren gilt. So will Meyerhold „jene Wurzeln bloßlegen“, die Gogols Kritiker außerstande waren zur damaligen Zeit zu erkennen, weshalb ihnen das „Wichtigste und Wesentliche“ entgangen sei.³³³ Meyerhold argumentiert hier also wie die Befürworter seiner Inszenierung über die Autorintention, die zwar durch Zensur, damalige Schauspiel- und Inszenierungstechniken und Gogol selbst bzw. dessen Zugeständnisse an das Theater seiner Zeit teilweise verschüttet wurden³³⁴, aber nichtsdestotrotz im

³²⁷ Meyerhold: *Schriften 2*, 131ff, wo Meyerhold vom „Ewigkeitswert“ (S. 132) des *Revisor* spricht und erklärt: „Das Theater muß sich von kleinlicher Tagesaktualität befreien.“ (S. 131).

³²⁸ Die Zitate der Befürworter von Meyerholds Inszenierung bei Koch: *Theaterkunst*, S. 71 (Kursiv im Original).

³²⁹ Ebd., S. 72.

³³⁰ Ebd., S. 70.

³³¹ Ebd., S. 72.

³³² Ausführlich zu Meyerholds Arbeit am *Revisor*-Text siehe Koch: *Theaterkunst*, S. 78-87 sowie Carl: *Theateravantgarde*, S. 67-100.

³³³ Alle Zitate bei Meyerhold: *Schriften 2*, S. 127. Siehe des Weiteren ebd., S. 150, wo Meyerhold erklärt: „das wichtigste ist, zu den Wurzeln vorzudringen, die das Werk gespeist haben.“ Vgl. auch Meyerhold, der mit Bezug auf die Klassiker im Allgemeinen und den *Revisor* im Besonderen feststellt: „den Panzer einer verlogenen 'Tradition' durchbrechend, wird diesen Werken eine neue Deutung gegeben, die den wirklichen Intentionen des Autors näher steht und zugleich von den Forderungen unserer Zeit diktiert wird.“ Das Zitat hier nach Carl: *Theateravantgarde*, S. 44.

³³⁴ Meyerhold: *Schriften 2*, 107 sowie S. 140. Siehe dazu auch Carl: *Theateravantgarde*, S. 100, die erklärt, Meyerhold sei es darum gegangen „jenen Intentionen auf die Spur zu kommen, die der Dichter wohl verwirklicht hätte, wäre er nicht seinerzeit durch äußere und innere Zensur daran gehindert worden.“

Text grundlegend vorhanden geblieben sind und von Meyerhold jetzt hervorgeholt werden.³³⁵ Konkret betrifft dies etwa die von Gogol gewünschte Sprache, die „volltönend, deutlich, gerundet“³³⁶ sein soll, weshalb Meyerhold dann auch viel Mühe auf diese Sprache verwendet, um „die Phonetik Gogols herauszuarbeiten.“³³⁷ Ein anderes Beispiel sind die Frauenszenen bzw. die erotischen Motive des Stückes, die nach Ansicht von Meyerhold zu kurz gekommen bzw. herausgefallen sind. Meyerhold sieht in diesen einen Kontrast zu den Beamten des Stückes. Seiner Meinung nach hatte Gogol die Absicht, die nur fragmentarisch angelegte erotische Ebene auszuweiten.³³⁸ Die Intention ist also da, nur noch im Stück nicht gelungen ausgeführt – und eben das tut jetzt Meyerhold.³³⁹ Diese Korrektur des Autors zum Zwecke des Freilegens seiner „eigentlichen“ Intention, das – mit einem Wort – „rezeptionsgeschichtliche Besser-Verstehen“³⁴⁰, fließt immer wieder in Meyerholds Textfassung und seine Inszenierung mit ein.

Auch den Schlüssel zum Verständnis des *Revisor* kann Meyerhold seiner Ansicht nach liefern und somit das Unverständnis derer, die in Gogols Stück „die Komik des Absurden“ sahen, auflösen. Sie erkannten – bis auf Puschkin –, so Meyerhold, nicht, dass im *Revisor* keine „Komik des Absurden“, sondern eine „Situation des Absurden“³⁴¹ herrsche, das wiederum sei eigentlich nicht komisch.³⁴² Das falsch-Komische war nach Meyerholds Auffassung der beim Publikum so beliebte Vaudeville-Stil, der eine entlarvende Spielpraxis behindere.³⁴³ Den Vorwurf, er habe das Gogolsche Lachen getötet, kontert Meyerhold deshalb mit der Bemerkung, dass er lediglich das Vaudeville-Gelächter abgeschafft habe, denn: „ein solches Lachen wollte Gogol nicht.“³⁴⁴ Er dagegen habe das echte Gogolsche Lachen hervorgeholt. Auch hier ist also der Rückgriff auf den „echten“ Gogol die Bedingung für Meyerholds

³³⁵ Siehe Carl: *Theateravantgarde*, S. 182-189.

³³⁶ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 138f. Meyerhold kritisiert, dass zu seiner Zeit die von Gogol gewünschte Sprechweise von den Schauspielern nicht beachtet wurde, was er mit seiner Inszenierung ändern will.

³³⁷ Ebd., S. 231. Die Sprechweise im Stück wird Meyerhold bezeichnenderweise von seinen Kritikern vorgeworfen und behauptet, er habe die Sprachkultur ignoriert, das heißt den „eigentlichen“ Gogol nicht erreicht.

³³⁸ Siehe Carl: *Theateravantgarde*, S. 74 und S. 101.

³³⁹ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 150: „Verstanden muß werden, was beim Autor falsch ist, es muß rechtzeitig erkannt werden“. Zum Verhältnis der Autor-Intention Gogols und der Inszenierung des *Revisor* durch Meyerhold siehe auch Koch: *Theaterkunst*, S. 80. Auch wenn Koch nicht nach dem „Eigentlichen“ (siehe Kapitel 9) fragt, spricht sie doch davon, dass Meyerholds Änderungen „weder willkürlich“ waren noch er „die Vorgaben des Dramatikers kontraintuitiv gegen den Strich bürstete.“ Zuvor (S. 79) heißt es bezüglich der von Meyerhold vorgenommenen Kürzungen, diese seien „sauber“, d.h. entlang ihrer vom Autor vorgesehenen Grenzen herausgetrennt.“

³⁴⁰ Das Zitat bei Carl: *Theateravantgarde*, S. 187, die sich hier auf einen Aufsatz Werner Strubes bezieht, der den Titel trägt: *Über verschiedene Arten, den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat*. Carl verwendet – mehr oder weniger synonym – hier auch den Begriff des „kritischen Besser-Verstehens“.

³⁴¹ Meyerhold: *Schriften 2*, 127.

³⁴² In diesem Fall ist die Bemerkung Meyerholds, Puschkin habe verstanden, wie traurig Gogols Werk ist, auf einen Vortrag der *Toten Seelen* und nicht des *Revisor* Gogols zurückzuführen, wird aber argumentativ von Meyerhold hier in direkten Zusammenhang mit dem *Revisor* genannt. Dies wiederholt sich (ebd., S. 135f.), wo Meyerhold feststellt, dass die Traurigkeit, die in den *Toten Seelen* wie „ein schwerer harter Stein auf Gogols Geist und Herz drückte“ eine Grundhaltung Gogols geworden sei. Er führt diesen Punkt aus, um die oberflächlichen Lazzi des Vaudevilles mit dem „musikalischen Realismus“ der von ihm entwickelten Biomechanik zu ersetzen und somit im Sinne Gogols das Stück durch seine schauspielerische Technik zu vervollkommen.

³⁴³ Meyerhold: *Schriften 2*, 127.

³⁴⁴ Ebd., S. 140.

eigene Version des Stückes und darüber hinaus eine Rechtfertigungsgrundlage gegenüber seinen Kritikern. Doch mehr noch: Für Meyerhold ist in Gogols Stück „nicht so sehr Vollendung wie vielmehr Beginn enthalten“ und deshalb muss es „neu interpretiert“³⁴⁵ werden, deshalb bedarf es – kurz gesagt – eines Meyerhold. Dieser leistet sich dann seiner Ansicht nach auch nur eine Sünde gegenüber Gogol – und die ist, da es sich lediglich um die Streichung einer Anrede handelt, geradezu lächerlich und macht die gewünschte Nähe Meyerholds zum „eigentlichen“ Gogol nur umso deutlicher.³⁴⁶

Meyerholds Aktualisierungen dienen also der „Wiedergeburt des Alten“³⁴⁷ im Lichte einer neuer Zeit. Dabei geht es ihm um den „Ewigkeitswert“ von Situationen, Bildern und (sozialen) Typen, die in „wirklichen Kunstwerken, wie der *Revisor* eins ist“, aufscheinen.³⁴⁸ Meyerhold, der Gogol immer wieder zu seiner „Verteidigung“ zitiert, stimmt in seiner Auffassung auch hier mit der Gogols überein, der bezüglich „höherer dramatischer Werke“ ebenfalls erklärte: „Man kann allen diesen Stücken ihre Frische wiedergeben, sie für jung und alt neu und interessant machen, wenn man sich nur darauf versteht, sie richtig zu inszenieren.“³⁴⁹

Der von Meyerhold postulierte Ewigkeitswert des *Revisor* ist also kein Selbstzweck, sondern soll zum einen Meyerholds eigene Position festigen helfen und ist zum anderen die Voraussetzung, das Stück aktualisieren und mit einem neuen, das heißt hier: revolutionären Sinn erfüllen zu können. Meyerhold, so könnte man sagen, „benutzt“ die Politik, um seine Kunst zu verteidigen – und er *muss* es im Kontext der massiven Anfeindungen gegen seiner Inszenierung auch tun.³⁵⁰ In den Debatten über den *Revisor* ist Meyerhold aber gleichzeitig auch gezwungen, seine Kunst – vor allem auf der sprachlichen Ebene, das heißt in seinen Verteidigungsreden – diskursiv in Richtung politische Verwertbarkeit zu öffnen, mithin seine Inszenierung zu „benutzen“, um die Linie des revolutionären Theateroktobers weiterführen zu können. Seine eigene herausgehobene Stellung ist also Fluch und Segen zugleich.

³⁴⁵ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 126f.

³⁴⁶ Ebd., S. 109. Hier mit Bezug auf den sogenannten Bestechungs-Akt.

³⁴⁷ Meyerhold: *Schriften 1*, 167. Siehe auch Meyerhold: *Schriften 2*, S. 99, wo Meyerhold, den politischen Aspekt seiner Arbeit stärker in den Vordergrund rückend, erklärt, „die Revolution muß fest mit der Kultur verbunden sein“, weshalb es falsch sei, „die allergrößten Werte unserer Kultur – Puschkin, Gogol, Ostrowski, Suchowo-Kobylin – für veraltet [zu] halten“.

³⁴⁸ Meyerhold: *Schriften 2*, 132. Siehe auch Carl: *Theateravantgarde*, S. 111, die hinsichtlich der Inszenierung von „Mejerchol'ds Tendenz zur Typisierung“ spricht.

³⁴⁹ Gogol: *Vom Theater*, S. 82 und S. 84.

³⁵⁰ Meyerhold zitiert in seinem *Referat über den Revisor* (24. Januar 1927) nicht zufällig mehrfach Lenin, den er aber nicht nur als politisch, sondern auch als „künstlerisch“ denkenden Menschen betrachtet, der zugleich Realist *und* Phantast ist. Meyerhold: *Schriften 2*, S. 138

10. Schlussgedanken

Die Frage, warum die infolge der Meyerholdschen Inszenierung einsetzenden Auseinander-Setzungen im Namen des „echten“ Gogol, des „wirklichen“ *Revisor*, des „eigentlichen“ Textes, geführt werden, lässt sich nun zumindest ansatzweise beantworten. Zunächst aber soll noch einmal Meyerhold das Wort gegeben und erklärt werden: „beachten Sie bitte, daß das geschriebene Stück eine Sache ist, welche, ist erst der Regisseur auf den Plan getreten, unbedingt zu etwas anderem wird.“³⁵¹

Wie passt das zu Meyerholds oben skizzierten Eigentlichkeits-Anspruch? Ist damit nicht das Gegenteil behauptet und eine „Uneigentlichkeit“, eine unbedingte Differenz zwischen Text und Inszenierung, proklamiert? Zumal Meyerhold generell kein Problem damit hat, drei Viertel des Textes eines Autors wegzustreichen. Von irgendeiner „Eigentlichkeit“ kann hier also, so scheint es, keine Rede sein.

Und doch beweist Meyerholds Wunsch nach einer, wenn schon nicht möglichst großen so doch möglichst deutlichen Differenz zwischen Text und Inszenierung letztlich nur die Macht des eingangs skizzierten „Eigentlichkeits“-Diskurses rund um die *Revisor*-Aufführung. Das gilt es zu erklären.

Beide Ansichten, das heißt sowohl der Wunsch, den „echten“ Gogol auf der Bühne zum Leben zu erwecken, als auch das Ansinnen, das geschriebene Stück „unbedingt zu etwas anderem“ zu machen, stammen, wie gesehen, von Meyerhold. Und beide datieren ins Jahr 1927. Das *Referat über den Revisor* wurde am 27. Januar gehalten, das über *Die Kunst des Regisseurs* am 14. November, der Ort war jeweils Leningrad. Was beide aber unterscheidet, ist – zunächst einmal ganz grob gesprochen – der Anlass und der Bezugspunkt der Rede. Zwar ist Meyerholds Referat über *Die Kunst des Regisseurs* auch nicht frei von Bezugnahmen auf seine Kritiker, doch ist dieses Referat vor allem eine „positive“ Bestimmung seines Schaffens, bei der Meyerhold selbst der Aktive, der Agierende, ist. Das *Referat über den Revisor* dagegen ist trotz der „positiven“ Selbstbestimmungen darin in allererster Linie eine Verteidigungs- und Rechtfertigungsrede³⁵², die Meyerhold eine ganz andere Rolle zuweist. Soll heißen: Während er in seinem Referat über *Die Kunst des Regisseurs* selbst „angreifen“ kann³⁵³, muss er hier die Angriffe parieren und die Vorwürfe gegen seine Inszenierung zu entkräften versuchen. Dass der Raum des Sagbaren ein anderer, und das heißt hier: *kleiner* geworden ist, zeigt sich im *Referat über den Revisor* allein schon darin, dass Meyerhold wiederholt nicht-künstlerische, und das heißt „äußere“ bzw. „politische“ Bezugspunkte ins (Text-)Feld führt, um sein Vorgehen zu legitimieren und seine Stellung zu festigen, seien es die Rotarmisten, die seine Inszenierung „sehr lustig, sehr dynamisch, sehr kinematographisch“ finden, Lenin, der „auch ein bemerkenswerter Phantast“ war, oder schlicht und ergreifend „die

³⁵¹ Ebd., S. 153. Das Zitat stammt aus Meyerholds Referat über *Die Kunst des Regisseurs* aus dem Jahre 1927.

³⁵² In den Anmerkungen zum Referat heißt es: „Nach dem Vortrag führten GosTIM-Schauspieler zwei Episoden aus der Inszenierung vor, ferner wurden Lichtbilder – Szenen aus anderen Episoden – gezeigt. Anschließend kam es zu einer Diskussion.“ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 536.

³⁵³ Siehe z.B. Meyerholds Attacke auf den Dramatiker und Regisseur Nikolai Nikolajewitsch Jewreinow, dessen „Konzept“ einer mit der Uraufführung eines Stückes beendeten Regie-Arbeit Meyerholds „work in progress“-Vorstellung direkt entgegengesetzt ist. Siehe dazu Meyerhold: *Schriften 2*, S. 144ff.

Masse“, deren Gedanken der *Revisor* laut Meyerhold „entspricht“ und die überdies tagtäglich das Theater füllt.³⁵⁴ Und doch: Wie stark die Macht des „Eigentlichkeits“-Diskurses ist, zeigt sich weniger an diesen (Selbst-)Versicherungs-Punkten als daran, dass Meyerhold die in seinem Vortrag über *Die Kunst des Regisseurs* postulierte Differenz zwischen Text und Inszenierung hier nicht (laut) hervorheben und als künstlerischen Wert an sich verkaufen kann, sondern – gerade *weil* ihm seine Kritiker mit Blick auf Gogol „Verfälschung“, „Heiligenschändung“, kurzum: „Uneigentlichkeit“ vorwerfen – eine möglichst *geringe* Differenz zu diesem, seinen Absichten und seinem *Revisor*/Text propagieren muss. Mit anderen Worten: Meyerhold wird nicht nur in die Debatte gezwungen (auch wenn er die anno 1927 geführten Diskussionen zum Teil selbst initiiert), ihm werden auch die zentralen Kategorien – „echter“ Gogol, „wirklicher“ *Revisor*, „eigentlicher“ Text – mehr oder weniger vorgegeben. Dass Meyerhold dieser Debatte und ihren kategorialen, um nicht zu sagen kategorischen Fixpunkten nicht entgehen kann, ist ein Ausdruck der Macht des Diskurses. Dass er ihr zum Teil auch gar nicht entgehen *will*, das heißt sich selbst der „Eigentlichkeits“-Begriffe bedient, wird beim Blick in die entsprechenden Texte aber ebenso deutlich. Das hat verschiedene Gründe: Zum einen geht Meyerhold tatsächlich davon aus, dass es so etwas wie einen „eentlichen“ Gogol im Sinne einer Autor-Intention gibt und dass diese von ihm mit Hilfe der Inszenierung herausgearbeitet werden kann und auch herausgearbeitet werden soll. Dass Gogols Text durch Meyerhold zu etwas anderem werden *muss* (und wie gesehen auch wird), ist also kein Beleg für eine fehlende „Eigentlichkeit“, als vielmehr Voraussetzung für und Teil dessen, was oben als „rezeptionsgeschichtliches Besser-Verstehen“ bezeichnet wurde: die Korrektur eines Autors zum Zwecke des Freilegens seiner „eentlichen“ Intention.

Und doch: Es gibt noch einen weiteren Grund für Meyerhold, sich in der Debatte mehr oder weniger freiwillig zum „Eentlichen“ zu bekennen – und das ist die Kategorie des Klassikers selbst. Dass der *Revisor* Mitte der 1920er Jahre ein solcher (geworden) ist, liegt, wie gesehen, vor allem an Meyerholds Einsatz für Gogol und sein Werk. Entscheidend aber ist, dass die sogenannten Klassiker – auch und gerade im Theater – *selbst* als das „Eentliche“ gelten und als solche nicht nur den Wert einer „kulturellen Essenz“ haben, sondern auch Orte individueller Profilierung und kollektiver Legitimation sind.³⁵⁵ So wie sich Gogol in seiner *Beichte des Autors* nicht zufällig (und rhetorisch geschickt) in die

³⁵⁴ Ebd., S. 137f.

³⁵⁵ Max Reinhardt drückt es in seinem programmatischen Aufsatz *Über ein Theater, wie es mir vorschwebt* (1901) so aus: „Und dann, wenn ich mein Instrument so weit habe, daß ich darauf spielen kann, wie ein Geiger auf seiner kostbaren alten Geige, wenn es mir gehorcht, wie ein gut eingespieltes Orchester dem Dirigenten, dem es blindlings vertraut, dann kommt das Eigentliche: dann spiele ich die *Klassiker*.“ (Kursiv im Original). Man beachte hier nicht nur die Verbindung von Klassikern und Eigentlichkeit, sondern auch die zahlreichen weiteren Parallelen zu Meyerhold, etwa in der Verwendung musikalischer Topoi. Besonders deutlich aber sind die Gemeinsamkeiten zu Meyerhold – und über diesen zu Gogol – beim Glauben an die unbedingte Aktualisierbarkeit der Klassiker – und die Notwendigkeit, genau dies zu tun. Reinhardt: „Man muß die Klassiker neu spielen; man muß sie so spielen, wie wenn es Dichter von heute, ihre Werke Leben von heute wären. Man muß sie mit neuen Augen anschauen, mit derselben Frische und Unbekümmertheit anpacken, wie wenn es neue Werke wären, man muß sie aus dem Geiste unserer Zeit begreifen, mit

Nachfolge des zu seinen Lebzeiten bereits zum Klassiker avancierten Puschkin setzte und vorgab, der Verwirklicher jener Ideen zu sein, die Puschkin hatte, jedoch selbst nicht (mehr) ausführen konnte³⁵⁶, so stellt sich Meyerhold mit seiner Inszenierung in gewissem Sinne auch in die Nachfolge Gogols und macht sich zum Verwirklicher von dessen Intentionen, das heißt jener grundlegend im Text angelegten Ideen, die durch die Zensur, die damalige Schauspiel- und Inszenierungstechniken sowie Gogol selbst und dessen Zugeständnisse an das Theater seiner Zeit teilweise verschüttet wurden. Dass Meyerhold dies auf seine ganz eigene Art und Weise macht und sich dabei verschiedener *Revisor*- Fassungen und weiterer Werke Gogols bedient, sich von künstlerischen Konzepten und Ideen seiner eigenen Zeit beeinflussen lässt und nicht zuletzt seine ganz persönlichen Theatervorstellungen in die Inszenierung einbringt, wurde gezeigt. Man könnte also sagen: Selbst wenn Meyerhold den „eigentlichen“ Gogol sucht, so findet er am Ende doch „nur“ sich und seinen *eigenen* Gogol – und damit geht es ihm im Grunde wie Gogol selbst. Soll heißen: Sowohl Meyerhold als auch Gogol bedienen sich „frei“ im großen Fundus der Theater-, Literatur- und Kunstgeschichte und schaffen gerade durch den „freien“ Umgang mit ihren jeweiligen Vorlagen ein je eigenes Werk: Gogol den *Revisor* und Meyerhold – der sich im Programmheft zur Aufführung nicht zufällig als „Autor der Inszenierung“³⁵⁷ bezeichnet – seine Version des Stückes. Dass sowohl Gogols *Revisor* als auch Meyerholds Inszenierung dabei selbst jeweils „viele“ sind, hat sich gezeigt: bei Gogol in Form verschiedener Text-Fassungen und bei Meyerhold in Form einer Inszenierung, die sich als „work in progress“ begreift, sich beständig weiterentwickelt und verändert. Dass Gogol trotz all der Variationen und Textänderungen als Verfasser *des*, das heißt *des einen Revisor* in die Theatergeschichte eingegangen ist, ist Teil ebendieser Geschichte, an deren Ende – neunzig Jahre später – Meyerhold mit seiner Inszenierung steht. Es unterliegt daher nicht einer gewissen Ironie, dass Gogols *Revisor* in der öffentlichen Debatte um Meyerholds Inszenierung eine – wie auch immer definierte – „Eigentlichkeit“ zugesprochen wird, das heißt das Stück einen Unveränderlichkeitsstatus erhält, der de facto weder bei Gogol gegeben war noch von Meyerhold *in dieser Form* umgesetzt werden sollte, wobei die, wenn man so will, „Tragik“ der Ironie darin liegt, dass die Debatten um Meyerholds Inszenierung bereits am Tag der Premiere beginnen und der *gesehenen* Aufführung damit ebenfalls einen gewissen Unveränderlichkeitsstatus zuweisen, indes Meyerhold sein Werk als ein sich beständig veränderndes begreift, weshalb er die Premiere auch als eine „erste Probe“ bezeichnet. Dass „der Kritiker sich irrt, wenn er bei dieser ersten Probe, Premiere genannt,

den Mitteln des Theaters von heute, mit den besten Errungenschaften unserer heutigen Schauspielkunst spielen. Der edle alte Wein muß in neue Schläuche gegossen werden. Und, glauben Sie mir, er wird schmecken.“ Max Reinhardt: *Über ein Theater, wie es mir vorschwebt*, in: Ders.: *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin 1974, S. 64-67, hier: S. 66. Siehe zum Vergleich mit Meyerhold und Gogol S. 29, bes. Anm. 155 dieser Arbeit.

³⁵⁶ Gogol: *Beichte*, S. 423f. Gogol nutzt hier den Topos des Auserwählten, des, wenn man so will, „kommenden Klassikers“, in diesem Fall gepaart mit dem des „verkannten Genies“, das von Puschkin freilich erkannt und zur Tat, d.h. zum Schreiben gedrängt wird – „und am Schluß des Gesprächs überließ er mir ein Sujet, das sein eigenes war und aus dem er selbst eine Art Poem hatte machen wollen – ein Sujet, das er, wie er sagte, keinem anderen gegeben hätte. Es war das Sujet der 'Toten Seelen'. (Die Idee des 'Revisors' gehörte gleichfalls ihm).“

³⁵⁷ Carl: *Theateravantgarde*, S. 202.

stehenbleibt“³⁵⁸, ist für Meyerhold ebenso offensichtlich wie – im Falle seines *Revisor* – in seinen Folgen kaum zu ändern, denn die Auseinander-Setzung wird, besonders was das Künstlerische betrifft, nicht unerheblich von einer Gemengelage aus unmittelbaren, das heißt singulären Eindrücken und tradierten kollektiven Wahrnehmungsmustern bestimmt – und ebenso von politischen Notwendigkeiten. Anders ausgedrückt: Die Klassiker, zu denen der *Revisor* anno 1926/27 zweifellos gehört, dienen eben nicht nur der individuellen Profilierung, sondern auch und gerade der kollektiven Legitimation. Im Falle des zu dieser Zeit noch jungen Sowjetstaates ist es – „rückwärts betrachtet“ – die historische Legitimation dessen, was – „nach vorn gewandt“ – die Verteidigung und Fortführung seiner revolutionären Errungenschaften ist. Genau diesen Spagat versucht Meyerhold mit seinem *Revisor*. Dass er ihm künstlerisch gelingt, politisch letztlich aber „das Genick bricht“ ist Teil dieser um das „Eigentliche“ kreisenden und ums „Eigene“ ringenden Geschichte.

³⁵⁸ Meyerhold: *Schriften 2*, S. 151.

11. Literaturverzeichnis

Baumbach, Gerda: *Der Theaterwissenschaftler Meyerhold. Russische Theaterforschung in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts*, in: Hulfeld, Stefan/Peter, Birgit (Hrsg.): *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*, (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Heft 1-2), Wien u.a., Böhlau, 2009, S. 39-71.

Baumbach, Gerda (Hrsg.): *Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2010.

Baumbach, Gerda: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Mit Zeichnungen von Frank Naumann, Bd. 1, Schauspielstile, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2012.

Baumgarten, Caroline: *Die Spätklassizistische Russische Komödie zwischen 1805 und 1822. Studien zu Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij und Griboedov*, München, Sagner, 1998.

Börtnes, Jostein: *Gogol's „Revizor“ – a Study in the Grotesque*, in: *Scando-Slavica*, Vol. 15, Iss. 1, 1969, S. 47-63.

Braun, Edward: *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London, Methuen Drama, 1995².

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Übersetzungen aus dem Französischen Horst Schumacher, Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1992.

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart und Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1999.

Carl, Friederike: *Klassik und Theateravantgarde. V. Ė. Mejerchol'ds Revizor im Kontext der russischen Klassikerrezeption*, München, Verlag Otto Sagner, 2008.

Drubek-Meyer, Natascha: *Gogol's „eloquentia corporis“: Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*, München, Sagner, 1998.

Ebert, Christa: *Die Rolle Gogols im Streit um ein neues Kunstverständnis. Die Kontroverse um Meyerholds Revisor-Inszenierung*, in: Kowalski, Edward/Lomidse, Georgi I. (Hrsg.): *Erbe und Erben. Traditionsbeziehungen sowjetischer Schriftsteller*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1982, S. 105-127.

Fitzpatrick, Sheila: *The emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscow 1928-29*, in: *Soviet Studies*, Vol. 23, No. 2, October 1971, S. 236-253.

Gerigk, Horst-Jürgen: *Zwei Notizen zum Revisor*, in: *Russian Literature*, Vol. 4, Iss. 2, 1976, S. 167-174.

Gillet, John: *Acting Stanislavski. A practical guide to Stanislavski's approach*, London, Bloomsbury, 2014.

Gogol, Nikolai: *Hinweis für alle, die den „Revisor“ richtig spielen wollen*, in: Buek, Otto (Hrsg.): *Gogols sämtliche Werke in fünf Bänden*, Bd. 4, Dramatische Werke, Berlin, 1923, S. 130-141.

Gogol, Nikolai: *Beim Verlassen des Theaters nach der Aufführung einer neuen Komödie*, in: Guenther, Johannes von (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 5, Dramatische Werke, Berlin, Aufbau-Verlag, 1952, S. 329-382.

Gogol, Nikolai: *Gegenstände für den Lyriker in der heutigen Zeit. Zwei Briefe an N. M. Jasykow*, in: Guenther, Johannes von (Hrsg.): *Nikolai Gogol, Sein Vermächtnis in Briefen, Ausgewählte Stellen aus Briefen*, Deutsch von Hans Ruoff, München 1965, Heinrich Ellermann Verlag, S. 96-101.

Gogol, Nikolai: *Vom Theater, von einer einseitigen Ansicht über das Theater und von Einseitigkeit im allgemeinen. Brief an Graf A. P. Tolstoj*, in: Guenther, Johannes von (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Sein Vermächtnis in Briefen*, Deutsch von Hans Ruoff, München, Heinrich Ellermann Verlag, 1965, S. 80-96.

Gogol, Nikolai: *Die Beichte des Autors*, in: Wegner, Michael (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 3, Aufsätze und Briefe, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag 1977, S. 411-467.

Gogol, Nikolai: *Worin besteht letztlich das Wesen der russischen Poesie und worin liegt ihre Besonderheit*, in: Wegner, Michael (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 3, Aufsätze und Briefe, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1977, S. 342-410.

Gogol, Nikolaj: *Auszug aus einem Brief[.] den der Autor kurz nach der Uraufführung des Revisor an einen Schriftsteller geschrieben hat*, in: Ders.: *Der Revisor. Komödie in fünf Akten*, übersetzt und herausgegeben von Bodo Zelinsky, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2011, S. 117-123.

Gogol, Nikolaj: *Die Lösung des „Revisor“*, in: Ders.: *Der Revisor. Komödie in fünf Akten*, übersetzt und herausgegeben von Bodo Zelinsky, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2011, S. 124-139.

Gogol, Nikolaj: *Der Revisor. Komödie in fünf Akten*, übersetzt und herausgegeben von Bodo Zelinsky, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2011.

Guenther, Johannes von (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Sein Vermächtnis in Briefen*, Deutsch von Hans Ruoff, München, Heinrich Ellermann Verlag, 1965.

Günther, Hans: *Das Grotteske bei M. V. Gogol. Formen und Funktionen*, München, Sagner, 1968.

Günther, Hans: *Gogol's Konzeptualisierung Russlands*, in: Peters, Jochen-Ulrich/Schmid, Ulrich (Hrsg.), *Imperium und Intelligenzija, Fallstudien zur russischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert*, Zürich, Pano Verlag, 2004, S. 373-393.

Hoffmeier, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.): *Werkraum Meyerhold. Zur künstlerischen Anwendung seiner Biomechanik. Aufsätze und Materialien*, Berlin, Edition Hentrich, 1995.

Ibler, Reinhard: *Die russische Komödie. Ein gattungsgeschichtlicher Überblick von den Anfängen bis A. P. Tschechow*, Stuttgart, ibidem-Verlag, 2008.

Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1985.

Keil, Rolf-Dietrich: *Ein locus amoenus im „Reviŝor“? oder: Gogol' als Parodist Puškins*, in: Ders.: *Puškín- und Gogol'-Studien*, Wien u.a., Böhlau, 2011, S. 373-380.

Koch, Maria: *Theaterkunst und Literatur. Zur Ausprägung von Vsevolod E. Meyerholds Theaterverständnis und seine Vorstellung von Theater-Text am Beispiel von Nikolaj V. Gogols Revisor*, Masterarbeit am Institut für Theaterwissenschaft in Leipzig, 2011.

Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in der Werken von N. V. Gogol'*, München, Sagner, 1992.

Martini, Angela: *Anmerkungen*, in: Dies. (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Gesammelte Werke*, Bd. 3, Dramen, aus dem Russischen übersetzt von Wolfgang Kasack, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985, S. 456-471.

Martini, Angela: *Nachwort*, in: Dies. (Hrsg.): *Nikolai Gogol. Gesammelte Werke*, Bd. 3, Dramen. Aus dem Russischen übersetzt von Wolfgang Kasack, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985, S. 423-455.

Meyerhold, Wsewolod E.: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Bd. 1 (1891-1917), Berlin, Henschelverlag, 1979.

Meyerhold, Wsewolod E.: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Bd. 2 (1917-1939), Berlin, Henschelverlag, 1979.

Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*, übersetzt von J. Neuberger, Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1990.

Peters, Jochen-Ulrich/Schmid, Ulrich (Hrsg.), *Imperium und Intelligenzija, Fallstudien zur russischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert*, Zürich, Pano Verlag, 2004.

Reinhardt, Max: *Über ein Theater, wie es mir vorschwebt*, in: Ders.: *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin, Henschelverlag, 1974, S. 64-67, hier: S. 66.

Riasanovsky, Nicholas V.: *Russian identities. A historical survey*, Oxford, University-Press, 2005.

Rieger, Dietmar: *Von der Minne zum Kommerz. Eine Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, Narr, 2005.

Rusanova, Olga: *Shchepkin, a founding father of the Russian Theatre*.
www.vor.ru/culture/cultarch46_eng.html (letzter Zugriff: 21.11.2014).

Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur (Hrsg.): *Schillers Werke in fünf Bänden*, Bd. 1, Gedichte, Prosaschriften, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1976, S. 248-343.

Schuler, Catherine: *Materialism, Metaphysics and Theatrical Truth. Glikeriia Fedotova and Polina Strepetova*, in: *Theatre Journal*, Vol. 52, Number 4, December 2000, S. 497-518.

Schultze, Brigitte: *Probleme mit der intrigenlosen Komödie. Gogol's „Revisor“ in den frühen deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen*, in: Paul, Fritz u.a. (Hrsg.): *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, Tübingen, Narr, 1993, S. 187-240.

Striedter, Jurij: *Autokratie, Bürokratie, Intelligencija und die Erstrezeption von Gogol's Revisor*, in: Jochen-Ulrich Peters/Ulrich Schmid (Hrsg.): *Imperium und Intelligencija. Fallstudien zur russischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert*, Zürich, Pano Verlag, 2004, S. 45-95.

Tselebrovski, Alexander V.: *The History of Russian Vaudeville from 1800 to 1850*, Moskau, 2003.
http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0130103-053846/unrestricted/Tselebrovski_dis.pdf
(letzter Zugriff: 21.11.2014).

Urban, Peter (Hrsg.): *Gogol's Petersburger Jahre, Gogol's Briefwechsel mit Alexandr Puškin*, Berlin, Friedenauer Presse, 2003.

Warning, Rainer (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, Fink, 1994⁴.

Zelinsky, Bodo: *Gogol. Der Revisor*, in: Ders. (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, Bagel, 1986, S. 69-87.

Zelinsky, Bodo: *Nachwort*, in: Gogol, Nikolaj: *Der Revisor. Komödie in fünf Akten*, übersetzt und herausgegeben von Bodo Zelinsky, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2011, S. 171-188.

Zelinsky, Bodo: *Zeitdokumente zur Entstehung, Aufführung und Rezeption des Revisor*, in: Gogol, Nikolaj: *Der Revisor. Komödie in fünf Akten*, übersetzt und herausgegeben von Bodo Zelinsky, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2011, S. 141-152.

12. Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, alle Ausführungen, die anderen Schriften wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

Leipzig, den 03.02.2015

Unterschrift der Verfasserin