

Mechtild Becker-Nekvedavičius

Untersuchungen  
zur Bildlichkeit im Prosawerk  
A. A. Bestužev-Marlinskijs

---

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch  
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von  
Alois Schmaus

Herausgegeben von  
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smimo  
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 321

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1994

Mechtild Becker-Nekvedavičius

Untersuchungen  
zur Bildlichkeit im Prosawerk  
A. A. Bestužev-Marlinskijs



VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1994



**ISBN 3-87690-592-3**  
**© Verlag Otto Sagner, München 1994**  
**Abteilung der Firma Kubon & Sagner**  
**D-80328 München**

**VORWORT**

Die vorliegende Arbeit entstand in den Jahren 1991-94 am Slavisch-Baltischen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster auf Anregung von Herrn Prof. Dr. Friedrich Scholz, dem ich auf diesem Wege für seine konstruktive Kritik und seine wertvollen Anregungen danken möchte. Auch gilt meine Anerkennung den Damen und Herren der Landes- und Universitätsbibliothek zu Münster, die bei der zum Teil schwierigen Literaturbeschaffung behilflich waren, sowie Frau Marita Zurstraßen, die das Typoskript erstellte.

Mein besonderer Dank gilt meinem Freund und Ehemann, dem Lexikographen Christian Nekvedavičius, der mit großem persönlichen Engagement zur Erstellung dieser Arbeit beigetragen hat.

Sassenberg, im Januar 1994

M. B.-N.



**Inhalt**

	<u>Seite</u>
<b>1.           </b>	<b>METHODE UND FORSCHUNGS-LAGE . . . . . 1</b>
1.0	<u>Einleitung</u> . . . . . 1
1.1	Vorgehensweise . . . . . 2
1.2	Der Begriff "Bildlichkeit" . . . . . 3
1.3	Der Stand der Forschung . . . . . 6
1.4	Themen und Erzählstoffe . . . . . 10
<b>2.           </b>	<b>INNERE WELT . . . . . 18</b>
2.1	<u>Die Gefühlswelt der Gestalten</u> . . . . . 18
2.1.1	Liebe und Leidenschaft . . . . . 18
2.1.2	Glück, Freude und Entzücken . . . . . 30
2.1.3	Zorn und destruktive Leidenschaft . . . . . 34
2.1.4	Trauer und Gram . . . . . 41
2.1.5	Angst und Zweifel . . . . . 46
2.1.6	Gedanken und Wünsche . . . . . 49
2.1.6.1	Phantasie . . . . . 53
2.1.6.2	Dichterische Schaffenskraft . . . . . 53
2.1.7	Schlaf und Traum . . . . . 60
2.2	<u>Bildfunktionen</u> . . . . . 70
2.2.1	erhellend . . . . . 71
2.2.2	schmückend und erhöhend . . . . . 72
2.2.3	abwertend und erniedrigend . . . . . 75
2.2.4	Zusammenfassende Schlußfolgerung . . . . . 76
2.3	<u>Entsprechungen</u> . . . . . 77
2.3.1	Gefühlsdynamik zwischen Innen- und Außenwelt . . . . . 77
2.3.2	Erzählerprojektion . . . . . 83
2.3.2.1	Vorstellungsprojektion . . . . . 83
2.3.2.2	Stimmungsprojektion . . . . . 85
2.3.2.3	Stimmungsprojektionen im Wechsel . . . . . 86

2.3.2.4	Die präformierte Landschaft . . . . .	90
2.3.2.5	Direkte Übertragungen . . . . .	100
2.3.3	Gestaltenprojektion . . . . .	104
2.3.4.	Die Bildlichkeit der Erzählung <b>Fregat</b> <b>Nadaïda</b> . . . . .	107
<b>3.</b>	<b>ÄUSSERE WELT</b> . . . . .	<b>125</b>
3.1	<u>Die Natur</u> . . . . .	125
3.1.1	Naturbilder . . . . .	125
3.1.1.1	Leblose Naturerscheinungen . . . . .	125
3.1.1.2	Tiere . . . . .	127
3.1.2	Sachbilder . . . . .	130
3.1.3	Religiöse und mythische Bilder . . . . .	132
3.1.4	Beseelung . . . . .	133
3.1.4.1	Das Atmen . . . . .	133
3.1.4.2	Der Klang . . . . .	135
3.1.4.3	Die Ermüdung . . . . .	137
3.1.4.4	Verschiedene positive Fähigkeiten . . . . .	138
3.1.4.5	Die Wut . . . . .	140
3.1.5	Personifikation . . . . .	143
3.1.5.1	Direktes Ansprechen . . . . .	143
3.1.5.2	Personifizierende Vergleiche . . . . .	145
3.1.5.3	Die Natur als Mutter . . . . .	146
3.1.5.4	Die Natur als Braut . . . . .	151
3.1.1.5	Die Natur als Tier oder Ungeheuer . . . . .	154
3.1.6	Landschaftsbilder . . . . .	156
3.1.6.1	Tageszeiten . . . . .	157
3.1.6.1.1	Der Morgen . . . . .	157
3.1.6.1.2	Der Abend . . . . .	160
3.1.6.1.3	Die Nacht . . . . .	164
3.1.6.2	Ausdehnungen . . . . .	169
3.1.6.2.1	Höhe und Weite . . . . .	170
3.1.6.2.2	Die Tiefe . . . . .	181
3.2	<u>Der Mensch</u> . . . . .	186
3.2.1	Naturbilder . . . . .	186
3.2.1.1	Tiervergleiche . . . . .	186



3.2.1.1.1	Verhaltensweisen und Fähigkeiten . . . . .	186
3.2.1.1.2	Das Äußere . . . . .	188
3.2.1.2	Blumenvergleiche . . . . .	190
3.2.2	Sachbilder . . . . .	194
3.2.2.1	Verhaltensweisen und Fähigkeiten . . . . .	194
3.2.2.2	Das Äußere . . . . .	199
3.2.3	Übernatürliche Wesen . . . . .	202
3.2.4	Karikatur . . . . .	204
<b>4.</b>	<b>AUSGEWÄHLTE BILDBEREICHE . . . . .</b>	<b>213</b>
4.1	<u>Das Feuer</u> . . . . .	213
4.1.1	Innere Welt . . . . .	213
4.1.2	Innere Welt nach außen sichtbar . . . . .	220
4.2	<u>Das Herz</u> . . . . .	224
4.2.1	Symbol . . . . .	225
4.2.2	Personifikation . . . . .	232
4.3	<u>Der naturwissenschaftliche Bereich</u> . . . . .	235
4.3.1	Mechanik . . . . .	235
4.3.2	Chemische Stoffe . . . . .	241
4.3.3	Elektrizität . . . . .	247
4.3.4	Zusammenfassende Schlußfolgerung . . . . .	249
4.4	<u>Sujetgebundene Bildbereiche</u> . . . . .	255
4.4.1	Die Seefahrt . . . . .	255
4.4.2	Der Kaukasus . . . . .	263
<b>5.</b>	<b>DER AUFBAU DER BILDER . . . . .</b>	<b>271</b>
5.1	<u>Die Vergleiche</u> . . . . .	271
5.1.1	Der Vergleich schließt an ein Adjektiv an . . . . .	272
5.1.2	Der Vergleich schließt an ein Verbum an . . . . .	275
5.1.2.1	Substantiv und Erweiterung . . . . .	277

5.1.2.2	Satzvergleich . . . . .	279
5.1.3	Der irrealer Vergleich . . . . .	280
5.1.4	Der negative Vergleich . . . . .	284
5.2	<u>Die Metaphern</u> . . . . .	285
5.2.1	Die Ersetzung . . . . .	287
5.2.2	Die Ist-Metapher . . . . .	291
5.2.3	Die Genitivverbindung . . . . .	294
5.2.3.1	Genitivus explicativus . . . . .	294
5.2.3.2	Genitivus partitivus . . . . .	296
5.2.4.	Die Verbalmetapher . . . . .	298
5.2.5	Die Adjektivmetapher . . . . .	301
5.2.5.1	Die einfache adjektivische Metapher . . . . .	302
5.2.5.2	Die Synästhesie . . . . .	304
5.2.5.3	Das Oxymoron . . . . .	308
5.2.6	Zusammengesetzte Bilder . . . . .	312
5.2.6.1	Die Bildreihe . . . . .	313
5.2.6.2	Das Bildgefüge . . . . .	316
6.	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> . . . . .	<b>321</b>
7.	<b>ANHANG</b> . . . . .	<b>328</b>
7.1	Lebensdaten . . . . .	328
7.2	Werkliste . . . . .	332
7.3	Abkürzungsverzeichnis . . . . .	335
7.4	Bildregister . . . . .	337
7.5	<u>Literatur</u> . . . . .	348
7.5.1	Primärliteratur . . . . .	348
7.5.1.1	Ausgaben in russischer Sprache . . . . .	348
7.5.1.2	Übersetzungen . . . . .	348
7.5.2	Sekundärliteratur . . . . .	349

## 1. METHODE UND FORSCHUNGSLAGE

### 1.0 Einleitung

Um eine Analyse der Bildlichkeit im Prosawerk Marlinkijs vornehmen zu können, bedarf es im Vorfeld einer Skizzierung dessen, was eine solche Untersuchung zu leisten imstande ist.

Dem bildlichen Ausdruck als Interpretationseinheit, seinem Inhalt und seiner Stellung im Kontext soll das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit gelten. Denn die Art und Weise, wie Marlinkij bestimmte Sachverhalte neu und überraschend benennt, läßt Rückschlüsse auf sein Verhältnis zur Welt und seine persönliche Sicht der Dinge zu.

Die durch den Autor vorgenommenen subjektiven Neuzuweisungen von Bezeichnungen und Begriffen lassen den Leser einen tiefen Einblick in die Gedankenwelt des Dichters tun und zu den verborgenen Ebenen seines dichterischen Werkes vorstoßen. Der bildliche Ausdruck als typisch romantisches Stilmittel und als Kunstgriff, der für Marlinkijs Stil kennzeichnend ist, bietet mannigfaches Material und kann als Spiegel der schillernden Persönlichkeit dieses Autors verstanden werden.<sup>1</sup>

Um die Ausdrücke, die als bildlich bezeichnet werden sollen, untersuchen zu können, bedarf es einer Definition dessen, was unter dem Begriff Bildlichkeit zu verstehen ist. Doch bereits an dieser Stelle zeigt sich die Problematik, die mit einer solchen Begriffsbestimmung zwangsläufig verbunden ist.

Bei Anwendung einer starren Definition dessen, was unter Bildlichkeit verstanden werden soll, besteht die Gefahr, daß durch die enge Vorgabe gerade jene Bilder ausgeschlossen werden, die typisch für den Stil Marlinkijs sind. Bei einer flexiblen Auslegung jedoch müssen fließende Grenzen zwischen den Bildtypen angenommen werden.

---

1 Einzelheiten zur Person und zum Leben Marlinkijs möge man Kap. 7 entnehmen.

Für die vorliegende Arbeit wurde ein akzeptabler Mittelweg zwischen beiden Möglichkeiten gewählt, der vorrangig von inhaltlichen Gesichtspunkten ausgeht, ohne auf eine genaue Bestimmung dessen, was der Begriff Bildlichkeit in bezug auf Marlinskijs Prosawerk bedeutet, verzichten zu müssen. Diese Bestimmung soll jedoch erst im Anschluß an die inhaltliche Analyse vorgenommen werden.

Es kann also nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, den zahlreichen Abhandlungen über die Bildlichkeit in der Literatur noch eine weitere hinzuzufügen. Vielmehr soll zu Beginn der Ausführungen ein praktikabler Arbeitsbegriff für die Bildlichkeit formuliert werden, der der Untersuchung als Grundlage dient und in seiner Flexibilität breiten Raum für die Analyse der facettenreichen und schillernden Sprache Marlinskijs bietet. Aus diesem Grunde soll im Anschluß an die kurze Beschreibung der Arbeitsweise ein Begriff erarbeitet werden, der die o.g. Eigenschaften aufweist. Ferner wird der Stand der Erforschung von Marlinskijs Werken zu beschreiben und zu kommentieren sein, dazu muß ein Überblick über die in den letzten Jahren zu diesem Thema erschienene Literatur gegeben werden. Im Zusammenhang mit der Textauswahl soll abschließend auf die wichtigsten Themen und Erzählstoffe eingegangen werden, die als Grundlage für das Verständnis der Texte unentbehrlich sind.

### **1.1 Vorgehensweise**

Um auf Bildinhalte und ihre Form gleichermaßen eingehen zu können, sollen zunächst die Innenwelt als Gefühlswelt der Protagonisten und die Außenwelt als Hintergrund der Handlung, ausgehend von den Sachbereichen in ihrer Bildlichkeit, untersucht werden. Hier wird ein besonderes Augenmerk auf die Wechselbeziehungen zwischen Gefühl und Natur und die Darstellung verschiedener Naturerscheinungen im Zusammenhang mit der Naturphilosophie der Romantik zu richten sein. Ferner sollen die Kompositionen der Landschaftstypen untersucht werden, die in Marlinskijs Prosawerk

vorherrschen und immer einen bestimmten Einfluß auf die Emotionen der handelnden Personen haben.

In diesem Zusammenhang wird zum einen auf die Darstellung des Menschen in seiner Naturähnlichkeit einzugehen sein und zum anderen auf deren Einwirkungen auf den Leser.

Im Anschluß an diese von Sachbereichen ausgehenden Analyse erfolgt die Untersuchung ausgewählter Bildbereiche, die typisch für Marlinskijs Vergleiche und Metaphern sind. Neben den Bildern aus dem menschlichen Bereich und den Naturwissenschaften sind sujetgebundene bildliche Ausdrücke zu nennen.

Erst nach diesen inhaltlichen Untersuchungen wird auf die Form der Bilder und ihre Struktur eingegangen. Hier sind sowohl der Aufbau der Vergleiche und Metaphern als auch ihr gegenseitiges Verhalten und ihre Anordnung im Kontext zu berücksichtigen, die beide für sich Aufschluß über die Absichten des Autors und die von ihm bevorzugten Wirkungen geben können.

Abschließend folgen die Lebensdaten, eine Werkliste, das Abkürzungsverzeichnis sowie ein Bildindex, der jeden der bildlichen Ausdrücke nach Sachbereichen geordnet wiedergibt und für den interessierten Leser auffindbar macht.

Am Schluß der Arbeit findet sich eine ausführliche Literaturliste, aus der neben der Originalliteratur in russischer Sprache deutsche Übersetzungen und die verwendete Sekundärliteratur hervorgehen.

## 1.2 Der Begriff "Bildlichkeit"

Wie bereits ausgeführt wurde, kann es nicht Ziel der vorliegenden Arbeit sein, den Abhandlungen über die Bildlichkeit in der Literatur noch eine weitere hinzuzufügen. Aufgrund der Vielzahl der erschienenen Monographien und Aufsätze zu diesem Themenkreis würde eine auf Vollständigkeit angelegte Darstellung den begrenzten Rahmen der Arbeit sprengen.

Um dennoch eine Grundlegung des Begriffs "Bildlichkeit" vornehmen zu können, sollen hier verschiedene Definitionen herangezogen

gen werden, aus deren Gesamtheit sich ein Arbeitsbegriff formulieren läßt.

Die Basis dafür bietet die Auffassung von Wilperts, der das Bild als

*"das Ersetzen der nüchtern-sachlichen Aussage durch eine eigene, eindringliche Gegenstandswelt, die durch ihre Gefühlshaftigkeit und Beseelung über der kalten Dingwelt steht"*<sup>2</sup>

bezeichnet. Wesentlich erscheint neben dem Vorgang der Ersetzung die Qualität der "Gegenstandswelt", die eine eigenständige Sinn-einheit darstellt. Diese In-sich-Geschlossenheit des Bildes formuliert Seidler folgendermaßen:

*"Zwischen Wort als ästhetischer Gestalt im kleinsten und einem ganzen Kunstwerk gibt es eine Reihe von Zwischenstufen sich immer erweiternder Ganzheiten. Diese Ganzheiten sind die sprachlichen Bilder. Nicht jedes Wortgefüge muß schon sprachliches Bild sein; erst wenn die ästhetische Gestalthaftigkeit erkennbar ist, spricht man von einem solchen."*<sup>3</sup>

Für Seidler ist die "Gestalthaftigkeit" im Sinne einer Konkretisierung Bedingung für das sprachliche Bild. Für ihn hat noch ein weiterer Aspekt Relevanz in bezug auf das Zueinander einzelner Bilder. Er hebt die Möglichkeit der Entfaltung einzelner Bilder zum Großbild als wesentliches Kennzeichen hervor.

Neben den genannten Eigenschaften des literarischen Bildes als Ersetzung durch eine neue Gegenstandswelt und ihre Gestalthaftigkeit ist ein dritter Aspekt zu nennen, der sich auf die Wirkung des Bildes bezieht. Pongs betont den Sachverhalt, daß es sich bei einem Bild um "das Abbild eines Urbildes" handelt, "das auf ein dahinterliegendes Wesen zielt".<sup>4</sup> Damit stellt er das Sichtbarmachen unerwähnter Aspekte des Urbildes als Eigenschaft des literarischen Bildes heraus. Das Bild besteht also nicht nur

---

2 WILPERT von 1979: s.v. "Bild".

3 SEIDLER 1978:200.

4 PONGS 1960:9.

in der Wiedergabe des Urbildes, sondern es legt auch bis dahin unerkannte Ebenen des Sachverhaltes frei und wirkt bedeutungserweiternd.

Zusammenfassend soll für das weitere Vorgehen die folgende Definition maßgeblich sein: Unter dem Begriff "Bild" werden alle Ausdrücke zusammengefaßt, die mit Hilfe einer Ersetzung dem eigentlichen Sachverhalt einen uneigentlichen Gegenstand zuordnen und durch die Wahl der neuen Bezeichnung die Bedeutung des Sachverhaltes erweitern können. Das Bild steht als in sich geschlossene Gegenstandswelt im Kontext und kann sich, bei vermehrtem Auftreten, zu einem Großbild entfalten.

Der Vergleich und die Metapher als Sonderfälle des bildlichen Ausdrucks und die Beseelung bzw. Personifikation als Sonderformen der Metapher werden im Zusammenhang mit der Landschaftsdarstellung und der Strukturanalyse gesondert besprochen.

In der Mehrzahl wird bei der Analyse von Bild oder bildlichem Ausdruck zu sprechen sein. Nähere Bestimmungen werden nur dort gemacht, wo es für das Verständnis und die Untersuchung vonnöten ist. Ferner werden folgende Begriffe als Fachtermini dienen:

Der metaphorisierte Begriff wird als Sachbereich, der Bereich, aus dem das Bild stammt, als Bildbereich bezeichnet. Letzterer wird auch durch die Bezeichnungen Bildkontext oder Bildsphäre umschrieben. Wenn von Bildern aus einem bestimmten Bereich gesprochen wird, können sie als Landschafts-, Natur- oder Feuerbilder bezeichnet werden. Das Ausdruckspaar "eigentliche - uneigentliche"<sup>5</sup> Ausdrucksweise, das von einer steten Transparenz des Verhältnisses von Sach- und Bildbereich ausgeht, soll in der vorliegenden Arbeit keine Verwendung finden, da eine solche Transparenz bei Marlinskijs Bildlichkeit nicht immer gegeben ist.

---

5 Die terminologischen Varianten dieses Begriffspaares zählt PELC 1961:312f auf.

### 1.3 Der Stand der Forschung

Zur Erstellung der vorliegenden Arbeit wurden verschiedene Aufsätze und Abhandlungen über Marlinskij und sein Werk herangezogen, die sich im wesentlichen in zwei Gruppen gliedern lassen. So erweisen sich die Arbeiten des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als hilfreicher bei der Skizzierung der Lebensumstände des Autors und einer allgemeinen Wesensbestimmung seines Gesamtwerkes, wohingegen die neueren Aufsätze und Veröffentlichungen auf ausgewählte Erzählungen und einzelne Teilaspekte seines Schaffens eingehen. Im Zusammenhang mit der ersten Gruppe sind sowohl Vengerov<sup>6</sup> als auch Kotljarevskij<sup>7</sup> zu nennen, die neben der Aufbereitung biographischer Daten Stellung zum Gesamtwerk nehmen.

Während Vengerov zusätzlich eine Werkliste und eine ausführliche Bibliographie bietet, stellt Kotljarevskij den Zusammenhang zwischen Marlinskijs Leben, seinem Schaffen und seiner literaturkritischen Tätigkeit dar. Er kommentiert die literarischen und religiös-philosophischen Ansichten des Autors und setzt sie in Bezug zu den Inhalten seiner Erzählungen. Diese ausführliche Darstellung von Marlinskijs Leben und Werk kann als Grundlage für die Forschung auf diesem Gebiet bezeichnet werden.

---

6 ВЕНГЕРОВ, С. 1891, А.А. Бестужев-Марлинский. Критикобиографический Словарь III. СПб. 147-177.

7 КОТЛЯРЕВСКИЙ, Н.А. 1902А. А.А. Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. Nr. 5. 42-99  
 - 1902 В Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. Nr. 8. 186-225.  
 - 1902 С Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. Nr. 12. 65-103.  
 - 1904 А Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. Nr. 1. 219-246.  
 - 1904 В Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. Nr. 2. 114-170.



Ferner stellen die Ausführungen von Zamotin<sup>8</sup>, Kovarskij<sup>9</sup>, und Alekseev<sup>10</sup> den gedanklichen Hintergrund für die vorliegende Arbeit dar. Sie bietet neben allgemeinen Betrachtungen Untersuchungen zu weitgefaßten Einzelthemen. Zamotin, der Marlinskij als typischen Vertreter des romantischen Individualismus bezeichnet, zeigt Parallelen zur westeuropäischen Romantik auf, Kovarskij entdeckt und kommentiert Ähnlichkeiten mit dem Schreibstil Karamzins.

Darüber hinaus sind die Arbeiten Alekseevs<sup>11</sup> zu erwähnen, die sowohl auf einzelne Werke als auch auf biographische Daten und den historischen Hintergrund eingehen. Der Autor gibt besonders im Hinblick auf die Erzählung Ammalat Bek Informationen zum authentischen Sujet und zur Figur des Bek.

Erst in neuerer Zeit ist die Forschung dazu übergegangen, auch einzelne Themen genauer zu untersuchen. Das hängt wohl mit der Änderung des Stellenwertes, den Marlinskijs Schaffen hinsichtlich der Entwicklung der russischen Literatursprache erfahren hat, zusammen. Während sein Werk durch die vernichtende Kritik Belinskijs für die Forschung lange Zeit mit einem Bann belegt gewesen zu sein schien, wird es erst jetzt angemessen gewürdigt und der Einfluß Marlinskijs auf die Schaffung einer russischen Literatursprache erkannt.

---

8 ЗАМОТИН, И.И. 1913. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Том II. Второе просмотренное и дополненное издание. СПб./Москва.

9 КОВАРСКИЙ, Н. 1926. Ранний Марлинский. In: Русская Проза XIX века. (Под редакцией: Б. Эйхенбаума и Д. Тынянова). Ленинград. 135-158.

10 АЛЕКСЕЕВ, М.П. 1928. Этюды о Марлинском. Сборник трудов Иркутского Университета. 15.

11 Weitere Titel möge man dem Literaturverzeichnis entnehmen.

Sein Verdienst wird durch die Untersuchungen von Einzelaspekten deutlich. Hier sind die Ausführungen von Bazanov<sup>12</sup>, Šarupič<sup>13</sup> und Kanunova<sup>14</sup> zu nennen.

Bazanov geht in seinen umfassenden Ausführungen sowohl auf biographische und historische Daten als auch auf einzelne Erzählungen und die literaturkritische Tätigkeit des Autors ein. Dadurch läßt er ein breites Gesamtbild der Persönlichkeit Marlinkijs entstehen, das durch vereinzelte private Äußerungen und Briefe ergänzt wird.

Die marxistische Literaturwissenschaft, die durch Šarupič und Kanunova vertreten wird, bietet einen recht einseitigen Überblick über die politische und philosophische Ausrichtung des Autors, die Marlinkij auf seine revolutionäre Tätigkeit und die gesellschaftskritischen Äußerungen in seinen Erzählungen beschränkt.

Zu den nennenswerten Untersuchungen jüngerer Datums zählen die Ausführungen Leightons<sup>15</sup> und Bagbys<sup>16</sup>, die sowohl zu Marlinkij im allgemeinen als auch zu einzelnen Erzählungen interessante und aufschlußreiche Ergebnisse vorweisen können. An dieser Stelle soll die Dissertation Leightons<sup>17</sup> hervorgehoben werden, die verschiedenen Einzelinterpretationen und stilistischen Analysen einen Überblick über die russische Romantik und die Entwicklung der Prosa voranstellt. Der Autor setzt sich direkt mit einzelnen Textpassagen auseinander und untersucht ausgewählte Stilmittel. Besonders erwähnenswert ist die ausführliche kommentierte Bibliographie, die auch für die vorliegende Arbeit eine Fülle von Material bot.

- 
- 12    БАЗАНОВ, В. 1953. Очерки декабристской литературы. Публицистика, проза, критика. Москва.
- 13    ШАРУПИЧ, А. П. 1962. Декабрист Александр Бестужев. Минск.
- 14    КАНУНОВА Ф.З. 1973. Эстетика Русской Романтической Повести. (А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х годов XIX в.) Томск.
- 15    LEIGHTON, LAUREN G. 1972. Marlinkij. In: Russian Literature Triquarterly. III. (May). 249-268.
- 16    BAGBY, LEWIS 1972. The Prose Fiction of Aleksandr Aleksandrovič Bestužev-Marlinkij. Michigan.
- 17    LEIGHTON, LAUREN G. 1975A. Aleksandr Bestužev-Marlinkij. Boston.

Abschließend seien die Interpretationen und Untersuchungen einzelner Erzählungen von Leighton<sup>18</sup>, Bagby<sup>19</sup>, Layton<sup>20</sup> und Henzel<sup>21</sup> genannt, die interessante Anregungen zu verschiedenen Sachthemen liefern.

Alle aufgeführten wissenschaftlichen Abhandlungen und Aufsätze trugen nur insoweit zum Thema bei, als sie Anregungen und den literarhistorischen Hintergrund für die vorliegende Untersuchung boten. Der besonderen Aufgabenstellung konnte die Verfasserin nur durch intensives textimmanentes Arbeiten gerecht werden. Es wurden daher für eine Analyse dieses Umfangs verhältnismäßig wenige Bezüge zur Sekundärliteratur hergestellt. In den Fällen, in denen weiterführende Literatur über den Autor und seine Werke zur Verfügung steht, wird sie dem interessierten Leser in Form von Anmerkungen und einer ausführlichen Bibliographie zugänglich gemacht.

#### 1.4 Themen und Erzählstoffe

Die Auswahl der Erzählungen und Skizzen, die der Untersuchung zugrunde liegen, orientiert sich an drei Gesichtspunkten:

So sollten zum einen Werke aus beiden Schaffensperioden (bis 1825 und aus der Zeit der Verbannung bis 1837) in die Analyse mit einbezogen werden. Zum zweiten mußte die Textauswahl im Hinblick auf das Thema genügend Material für eine sinnvolle

- 
- 18 Id. 1980. Bestuzhev-Marlinskii's 'The Frigate Hope'. A Decembrist Puzzle. In: Canadian Slavonic Papers. Nr. 2. 171-186.
- 19 BAGBY, LEWIS 1981. A.A. Bestužev-Marlinskijs "Roman i Ol'ga"; Generation and Degeneration. In: Slavic and East European Journal. 25. 1-15. Id. 1982. Bestužev-Marlinskijs "Mulla-Nur". in: Russian Literature. 11. 117-128.
- 20 LAYTON, SUSAN 1990. Marlinsky's 'Ammalat-Bek' and the Orientalisation of the Caucasus in Russian Literature. In: The golden Age of Russian Literature and Thought. Harrogate. 34-57.
- 21 HENZEL, JANUSZ 1967. Prosa Aleksandra Biestuževa-Marlinskiego w okresie Peterburgskim. Wrocław/Warszawa/Kraków.

Beschäftigung bieten. Drittens sollten aus jedem von Marlinskij verwendeten Themenbereich Beispiele herangezogen werden, um eine umfassende Untersuchung gewährleisten zu können. So wurden von den 3000 Seiten Text der Originalausgabe<sup>22</sup> ca. 2000 bearbeitet und ausgewertet.

Aus Gründen des besseren Verständnisses sollen an dieser Stelle die Fabeln der wichtigsten bearbeiteten Prosawerke aufbereitet werden, um auch dem textunkundigen Leser einen Überblick über die bedeutsamsten Inhalte zu geben. Dies geschieht in aller Kürze und bedeutet keine Interpretationen einzelner Werke.

Bei der Charakterisierung der Themen in ihrer Gesamtheit bietet sich eine Unterscheidung in zwei Gruppen an:

Während die erste Gruppe die Werke mit Themen aus der historischen Vergangenheit umfaßt, bilden die Erzählungen mit den Sujets aus der Gegenwart des Autors, d.h. aus dem 19. Jahrhundert, die zweite Gruppe.

Hierzu gehören sowohl die Gesellschaftsromane als auch die Seefahrergeschichten und die längeren Erzählungen aus dem Kulturkreis des Kaukasus.

Zunächst wird an dieser Stelle auf die historischen Inhalte eingegangen. Hier sind die baltischen Erzählungen wie **Zamok Eĵzen**, **Zamok Venden** und **Zamok Neĵgauzen** zu nennen.<sup>23</sup>

Sie erzählen von den Grausamkeiten der Ordens- und Raubritter im Baltikum und der Unterdrückung der einheimischen Bevölkerung. **Zamok Venden** gestaltet sich als Tagebuchfragment eines Gardeoffiziers:

Vinno von Rohrbach, der grausame Hochmeister und Ordensritter in Lettland, plant eine Hasenjagd und fordert die Vasallen eines anderen Ritters, Vigbert von Serrat, auf, ihre Arbeit einzustellen, um bei der Jagd das Wild zu treiben. Serrat weigert sich, dafür die Vasallen zur Verfügung zu stellen, während der Hochmeister auf seiner Gehorsamspflicht besteht. Nach einem Streit, der die ganze Grausamkeit Rohrbachs deutlich werden läßt, fordert Serrat ihn zum

22 А.А. МАРЛИНСКИЙ 1838-39. Полное Собрание Сочинений. СПб.

23 Die Ruine des Schlosses Eisen befindet sich in der Nähe von Narva, während die Schlösser Wenden und Neuhausen nordöstlich von Riga liegen.

Duell. Als der Hochmeister ablehnt und den Ritter verhöhnt, beschließt dieser, den grausamen Unterdrücker umzubringen. Mit der Beschreibung der Mordszene endet die Geschichte.

Einen ähnlich grausamen und spannenden Inhalt hat die Erzählung **Zamok Nejgauzen**. Hier flicht Marlinskij zusätzlich eine Liebesgeschichte in die Handlung ein:

Hier heißt der Störenfried Romuald von Mej, der die Zuneigung Emmas, der Frau seines Gastgebers Ewald von Nordeck, zu gewinnen sucht. Da ihm dies nicht gelingt, unterstellt er seine Absicht einem im Schloß lebenden gefangenen Russen mit Namen Vseslav, der darauf von Ewald zum Duell gefordert wird. Inzwischen hat Mej Ewald beim Femegericht verleumdet, das ihn zum Tode verurteilt. Mej soll das Urteil vollstrecken, wird jedoch von Vseslav, der sich wieder in Freiheit befindet, daran gehindert. Der Russe, der "durch Zufall" seinen Bruder mit einigen bewaffneten Männern getroffen hat, rettet Ewald das Leben und führt Mej seiner gerechten Strafe zu.

Hier wird das Bild des Bösewichtes in noch düstereren Farben gezeichnet als in **Zamok Venden**. Der Inhalt der Erzählung **Zamok Ejzen** ist ähnlich. Auch hier geht es um die schauerliche Geschichte eines bösen Raubritters, der gleich seinen Rächern ein böses Ende findet.

Neben den Erzählungen vor dem Hintergrund des Baltikums wählt Marlinskij auch Sujets, die das Ringen zwischen zwei politischen Lagern zum Thema haben. Als Beispiel aus der Zeit des Kampfes zwischen Novgorod und Moskau ist die Erzählung **Roman und Ol'ga** zu nennen:

Roman und Olga, die sich lieben, können ihr Glück nur kurze Zeit genießen, da Olgas Vater mit einer Heirat nicht einverstanden ist und Roman als Abgesandter Novgorods nach Moskau geschickt wird, wo er in Gefangenschaft gerät. Nach seiner Befreiung rettet er Olgas Vater im Kampf das Leben, der daraufhin seine Meinung ändert und einer Eheschließung zustimmt.

Aus einem ähnlichen historischen Umfeld stammen die Erzählungen **Izmennik** und **Naezdy**. Das Werk **Izmennik** erzählt unter Einbeziehung schauriger Szenen die Geschichte eines Verräters, der seine polnische Heimat verläßt, um in das Lager der Russen

Überzuwechseln. Später wird er dann im Kampfe getötet. Die Geschichte *Naezdy* endet ebenso tragisch:

Eine im Krieg zwischen Rußland und Polen entführte Russin wird von einem polnischen Fürsten gefangengehalten, in den sie sich verliebt. Ganz glücklich fühlt sie sich jedoch nicht dabei. Ein befreundeter Russe will sie mit Hilfe einiger bewaffneter Landsleute befreien, doch beim Kampf kommen alle Hauptpersonen ums Leben.

Alle o.g. Erzählungen sind zwar durch eine dramatische Darstellung gekennzeichnet und orientieren sich an historischen Gegebenheiten, können jedoch nicht als Abbild geschichtlicher Realität bezeichnet werden.

Die zweite große Gruppe bilden die Erzählungen aus der Gegenwart, d.h. aus dem 19. Jahrhundert. Hier sind an erster Stelle die Gesellschaftsromane zu erwähnen. Dazu gehören sowohl die Rahmenerzählungen *Večer na bivvake, Vtoroj večer na bivvake* als auch die Werke *Ispytanie, Strašnoe gadan'e, Roman v semi pis'mach* und *Časy i zerkalo*.

Zunächst zum Inhalt der Erzählung *Ispytanie*:

Gremin, Verehrer der Gräfin Zvezdič, beauftragt seinen Freund Strelinskij, die Gräfin in Petersburg auf die Probe zu stellen, um zu ergründen, ob sie ihrem einstigen Verehrer treu geblieben ist. Strelinskij lernt die Gräfin kennen, verliebt sich in sie und beschließt, sie zu heiraten. Als Gremin das erfährt, fordert er seinen Freund zum Duell, das nur durch die Schwester Strelinskijs verhindert werden kann, denn diese liebt Gremin. Darauf versöhnen sich die Freunde wieder, und alles wendet sich zum Guten.

Ähnlich positiv und überraschend ist das Ende der Erzählung *Strašnoe gadan'e*:

Der Held liebt eine verheiratete Frau, die seine Zuneigung erwidert. Nach der Entdeckung des Liebesverhältnisses durch den Ehemann wird derselbe von seinem Rivalen im Kampf getötet. Später erweisen sich alle Vorkommnisse als böser Traum, und neben dem Helden kann auch der Leser aufatmen.

Der Erzählung *Roman v semi pis'mach* ist ein Wort von Byron vorangestellt, das den Inhalt dieser Aneinanderreihung von einzelnen Briefen unterstreicht: "I had a dream, that was not all a dream":

Ein Offizier schreibt seinem Freund von seiner Liebe zu der jungen Adel, die in Wirklichkeit einen anderen liebt. Als er sie mit seinem Rivalen sieht, fordert er diesen zum Duell und tötet ihn. Erst im Kerker wird ihm klar, daß er durch sein unüberlegtes Handeln nicht nur schwere Schuld auf sich geladen hat, sondern auch sich und die geliebte Frau unglücklich gemacht hat.

Der Traum, den Marlinskij im vorangestellten Motto von Byron anspricht und mit dem er die Wünsche des Helden meint, wird im letzten Brief vollständig zerstört. Diese Erzählung, die Städtke eine "Charakterstudie"<sup>24</sup> nennt, beschreibt weniger die Übersteigerung der Leidenschaft des Helden, als seine psychologische Motivation. Durch die sich immer mehr verkürzenden Zeitabstände zwischen den einzelnen Briefen ist sie voller Dramatik und Spannung.

Eine ähnlich traurige Geschichte schildert das Werk *Časy i zerkalo*:

Sofija, eine umschwärmte junge Frau, ist für den Helden unerreichbar. Als er sie nach langer Zeit wiedertrifft und sowohl ihre Schönheit als auch das Interesse der Männer vergangen ist, erkennt sie die Tragik ihrer Situation.

Die o.g. Erzählungen beschreiben die zeitgenössische russische Gesellschaft und üben in gewisser Weise Kritik an ihr. Besonders die letztgenannte Erzählung kann als Beispiel für diesen Sachverhalt dienen.

Die zweite Gruppe innerhalb der zeitgenössischen Erzählungen Marlinskijs umfaßt die Seefahrergeschichten. In dem Zusammenhang ist zunächst die längere Erzählung *Fregat Nadežda* zu nennen:

---

24 STÄDTKE 1975:56.

Hier geht es um die Liebe des Kapitäns Pravin zu verheirateten Fürstin Vera, die seine Zuneigung erwidert. Nachdem es zur Entdeckung der Liebesbeziehung durch der Fürsten kommt, erkennt auch der Held das begangene Unrecht. Zu guter Letzt beenden sowohl Pravin als auch seine Geliebte in England ihr Leben, und der Fürst heiratet eine andere Frau.

Diese wohl als eines der gelungensten Werke Marlinskijs zu bezeichnende Geschichte kann als Allegorie auf den Dekabristenaufstand verstanden werden und bietet durch eine Vielzahl von Vergleichen und Metaphern ergiebiges Material für die vorliegende Arbeit.

In der Rahmenerzählung *Noč' na korablě* erleidet die Heldin ein ebenso tragisches Schicksal:

Der Held, der einst die Tochter des Admirals, auf dessen Schiff er Dienst tat, liebte, ist der Erzähler der Geschichte. Als er der jungen Frau nach einem Sturm das Leben gerettet hat, hofft er, ihre Hand zu gewinnen. Ihre Mutter verhindert das, da sie ihn für gesellschaftlich zu unbedeutend hält. Einige Jahre später trifft er die dann verblühte Schönheit wieder, die in Einsamkeit lebt und kurze Zeit später stirbt.

Auch diese Erzählung beinhaltet eine gewisse Kritik an der zeitgenössischen russischen Gesellschaft, der die junge Frau "zum Opfer gefallen ist."

In der Seefahrgeschichte *Morečod Nikitin* finden ein authentisches Ereignis und seine detailgetreue literarische Umsetzung ihre größte Annäherung. Marlinskij verarbeitet hier die Heldentat Gerassimovs, die ihm aus der Volksdichtung bekannt war, zu einer spannenden Erzählung:

Der Seefahrer Saveli Nikitič, der sich auf einer Handelsreise das Geld für seine Hochzeit verdienen will, gerät mit seinen Reisegefährten in einen schweren Sturm und verliert die Orientierung auf See. Nachdem die Reisenden in englische Gefangenschaft geraten sind, warten sie einen passenden Zeitpunkt ab und bemächtigen sich des englischen Schiffes. Mit ihrer "Beute" erreichen sie unter grossem Jubel Archangelsk, wo sie als Helden gefeiert werden.



Auch die Erzählung **Lejtenant Belozor** hat einen wahren Kern. Das Schiff mit dem Namen "Ne tron' menja", auf dem der Held Dienst tut, hat es in der russischen Flotte tatsächlich gegeben. Zwei Brüder von Marlinskij waren an Bord dieser Fregatte. Ebenso ist die historische Konstellation - ein russisches und ein englisches Geschwader blockieren gemeinsam die von Napoleon besetzte holländische Küste - keine literarische Fiktion. Marlinskij beschreibt vor diesem authentischen Hintergrund die Abenteuer eines russischen Offiziers:

Leutnant Belozor, der bei der Rettung einiger Schiffbrüchiger selber Schiffbruch erleidet, findet Unterschlupf bei einer holländischen Kaufmannsfamilie, die er zuvor aus den Händen plündernder Franzosen befreit hatte. Bei seinem langen Aufenthalt verliebt er sich in die Tochter des Gastgebers, der gegen eine überstürzte Heirat ist und bereits Vorkehrungen für die Rückkehr Belozors zu seinem Schiff getroffen hat. Da der Leutnant der Intrige eines Rivalen zum Opfer fällt, muß er vor den Franzosen fliehen und Jenny mit auf sein Schiff nehmen, wo sich beide sofort trauen lassen.

Zum dritten Themenbereich der zeitgenössischen Erzählungen Marlinskijs gehören die Geschichten vor dem Hintergrund des Kaukasus, die auch auf wahren Begebenheiten basieren oder zumindest authentische Personen und Orte in die Handlung mit einbeziehen.

Mier ist zunächst die längere Erzählung **Mulla Nur** zu nennen:

Die Stadt Derbent wird Anfang der dreißiger Jahre von einer langanhaltenden Trockenheit heimgesucht. Um von Allah Regen zu erhalten, schickt man den jungen Iskender-Bek in die Berge. Er soll Schnee vom Schach-Dag holen, von dem es heißt, er bringe Regen, wenn man ihn ins Meer schüttet. Als Belohnung soll Iskender die Hand Kičkenes erhalten, die seine heimliche Liebe ist. Er macht sich mit seinem Gefährten Jusuf auf die Reise und trifft in den Bergen den berühmtesten Räuber Mulla-Nur, dem er das Leben rettet und der ihm dafür den Weg zum Gipfel weist. Nachdem Iskender seine Mission erfolgreich beendet hat und der Regen tatsächlich fällt, verweigert ihm der Onkel seiner Geliebten die Hand Kičkenes, die inzwischen einem anderen versprochen wurde.

Mulla-Nur kommt aus seinem Versteck und verhilft Iskender zu seinem Glück. In einem Epilog schildert der Erzähler

seine eigene Begegnung mit Mulla-Nur, der einst in die Berge fliehen mußte, weil er seinen Onkel erschlagen hatte.

Marlinskij verbindet hier gekonnt eine spannende Fabel mit Beschreibungen der Lebensweise der kaukasischen Bevölkerung, ihren Sitten und ihrer Sprache, und schafft dadurch ein buntes Bild von der Exotik dieser Region.

Sowohl der Räuber Mulla Nur als auch der Held der Erzählung **Ammalat Bek** sind historische Personen. Vom ersteren behauptet Marlinskij sogar, ihn selber getroffen zu haben. Während Marlinskij Mulla Nur als edlen Verbrecher darstellt, der den Reichen nimmt und den Armen gibt und Ähnlichkeit mit Schillers Räuber Moor hat, erweist sich **Ammalat Bek** als tragischer Held im Kampf mit seinen glühenden Leidenschaften:

Ammalat Bek, ein junger Mann vornehmer Abstammung, gerät in russische Gefangenschaft und erringt die Zuneigung des Offiziers Verchovskij, der ihm das Leben rettet. Der Bek ist jedoch nicht glücklich mit seiner Situation, da er in die Tochter Achmet Chans, eines erbitterten Gegners der russischen Besatzer, verliebt ist und keine Möglichkeit hat, sie wiederzusehen. Nachdem Verchovskij ihm erlaubt hat, sie zu besuchen, reist er zu ihr und wird von ihrem Vater vor die Wahl zwischen einer Heirat mit Seltaneta oder seiner Freundschaft zu dem russischen Offizier gestellt. Ammalat, der in das russische Lager zurückkehrt, beschließt, Verchovskij zu töten, um Seltaneta für sich zu gewinnen. Nach vollbrachter Tat bringt er den Kopf seines Freundes zum sterbenden Achmed Chan, der ihn jedoch wegschickt.

In einem Epilog beschreibt der Erzähler die Belagerung einer Festung, in die man einen verwundeten Dagestaner bringt. Es ist Ammalat Bek, der in einem russischen Offizier Verchovskij zu erkennen glaubt und darauf stirbt. Es handelt sich dabei aber um Verchovskijs Bruder.

Der Autor nutzt diese Handlung dazu, die Anschauungen und Lebensweisen der Russen und der kaukasischen Bergbevölkerung einander vergleichend gegenüberzustellen.

Weitere Erzählungen aus der exotischen Kaukasusregion sind die autobiographischen Aufzeichnungen **On byl ubit** und die zahlreichen Skizzen und Reisebeschreibungen wie **Put' do goroda**

Kuby, Proščanie s Kaspiem und Razskaz oficera byvšego v plenu u Gorcev.

Stellvertretend für diesen Themenkomplex soll auf den Inhalt der Skizze On byl ubit eingegangen werden:

Einleitend schildert der Erzähler den Tod seines Freundes in einem Gefecht mit den Bergbewohnern und läßt Abschnitte aus dem Tagebuch des Verstorbenen folgen.

Der Autor, der zunächst die Dichterlaufbahn anstrebt, beschreibt seine Liebe zur schönen Lilija, auf die er später verzichtet, weil er als Offizier im Kaukasus kämpft. Durch verschiedene Erlebnisse angeregt entsteht in ihm eine Todesahnung, die sich bewahrheitet.

Am nächsten Tag wird er tatsächlich getötet, und der Erzähler schildert die Beerdigung.

Diese Komposition einer frühromantischen Elegie verbindet die Trauer um den toten Freund mit Betrachtungen über die Kunst und ihre Wirkung auf die Gesellschaft. Marlinskij entlarvt die zeitgenössische Gesellschaft als kunstfeindlich und arrogant. Sie ist nicht fähig, die Poesie als die Sprache des Künstlers zu verstehen.

## 2. INNERE WELT

In diesem Teil der Arbeit soll die Darstellung der Gefühlswelt der handelnden Personen analysiert und aufbereitet werden.

Ausgehend von der Kommentierung der einzelnen Gefühlsregungen mit einem Schwerpunkt auf der Phantasie und der dichterischen Schaffenskraft wird die Stellung des Traumes in Marlinskijs Prosawerk herausgearbeitet.

Der zweite Abschnitt bietet einen Überblick über die Funktionen der einzelnen Vergleiche und Metaphern im Text, um so Rückschlüsse auf den Gehalt der Bilder ziehen zu können.

Im dritten Teil werden die Entsprechungen zwischen Innen- und Außenwelt herausgestellt, die auf der Projektion bestimmter Gefühle auf die Natur basieren. Es wird zu klären sein, welche landschaftlichen Erscheinungen als Ausdruck der Gefühlslage der Protagonisten gelten können und welche Funktionen sie im Text haben.<sup>25</sup>

Der vierte Abschnitt beschäftigt sich mit der speziellen Bildlichkeit der Seefahrgeschichte *Fregat Nadežda*, die in ihrer Eigenschaft als Allegorie auf die dekabristische Bewegung besondere Aufmerksamkeit verdient.

### 2.1 Die Gefühlswelt der Gestalten

#### 2.1.1 Liebe und Leidenschaft

Wie eingangs bereits bemerkt, finden bildliche Umschreibungen vornehmlich bei der Charakterisierung der Gefühlswelt der handelnden Personen bzw. des Erzählers und der Beschreibung der Natur Verwendung.

Warum Marlinskij gerade in diesem Zusammenhängen die Stilmittel der Bildlichkeit wählt, soll im Anschluß an die Aufführung ein-

---

25 Aus Gründen der Vollständigkeit werden einige wenige Textbeispiele ein weiteres Mal angeführt, da sie aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden sollen.

zelner bildlicher Ausdrücke beispielhaft erklärt und kommentiert werden.

Den Beginn einer Liebe oder Zuneigung stellt der Autor mit Bildern dar, die eine sich entfaltende Blume oder Blüte und die alle Stufen der Entwicklung durchlaufende Kreatur zur Grundlage haben:

1. «С младенческой подробностью припоминала она ту прелестную весну, когда *сердце ее распустилось как роза*, поддыханием первой любви:» (РиО.7/239)<sup>26</sup>
2. «Они безжалостно обрывают почки добрых склонностей с души неопытной;» (ФН.7/101)
3. «Между-тем как сердце его, *пытая первые крыленки*, провожало красавицу,» (МН.9/60)
4. «*Любовь весна сердца* - но у весны много цветов ... рви же розы и ландыши.» (ФН.7/89)
5. «Разве не тысячу раз уверял ты меня, что *воротисься на весну*, и *возвратишь весну душе моей!*» (ФН.7/143)
6. «Она прилетала *как ласточка* и приносила ему весну душевную.» (ЛБ.5/54)

Die Pflanze, die ihre ganze Schönheit erst durch die vollendete Ausbildung ihrer Blüten zeigt, nimmt der Autor hier als Bild für eine sich entwickelnde Zuneigung, die, gleich der Pflanze, die einem Wachstumsprozeß unterworfen ist, aus dem Frühling einen Liebesfrühling macht (1). In die Zeit dieses Liebesfrühlings gehören auch die darauffolgenden Bilder (2) bis (6). Sie sollen ebenso den Beginn einer Liebe darstellen und bedienen sich des Herzens bzw. der Seele als Medium. Auf die universelle Verwendung der Bildbereiche Herz und Seele als 'Organe' des menschlichen Fühlens wird in einem späteren Abschnitt gesondert eingegangen.

26 Марлинский, А.А. 1838-39: Полное Собрание Сочинений. СПб. Die auf Textzitate folgenden Buchstaben- bzw. Zahlenkombinationen geben Titel bzw. Band und Seite der oben genannten Originalausgabe an. Die Liste der bearbeiteten Titel möge man dem Abkürzungsverzeichnis entnehmen. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit ist die Schreibung der heutigen Orthographie angepaßt worden. Sowohl einzelne Zeichen (ъ, ё, і) als auch Flexionsformen (-аго, -ня) wurden durch die neue Schreibweise ersetzt, während andere orthographische Besonderheiten erhalten geblieben sind.

Marlinskij gestaltet die positive Liebe, die Zuneigung, die den Menschen Freude und Wohlgefühl erfahren läßt, mit einer Vielzahl von Bildern. Überwiegend wählt er für Gefühlsdarstellungen Umschreibungen aus dem Bildbereich des Feuers, das ähnlich wie die Liebe unterschiedliche Auswirkungen auf den Menschen haben kann und ihn sowohl zu wärmen als auch zu zerstören vermag.

Die Empfindung, die wir an dieser Stelle 'positive Liebe' nennen wollen und die ausnahmslos angenehme Auswirkungen auf den Menschen hat, gibt Marlinskij in der Mehrzahl der Fälle durch Bilder aus diesem Bereich wieder:

1. «Стоит только избегать случаев видеть ее дня три, и *сердце мое погаснет, как лампада без масла!*» (И. 1/62)
2. «Как скоро взаимное уважение и *сердечная теплота* растопили оковы приличий, или, лучше сказать, принужденностей ...» (И. 1/78-79)
3. «Сладостное чувство умиления проникло все его существо; *одна искра чистой любви* осветила всю его душу.» (И. 1/123)
4. «*Любовь* проникла и осветила все ее существо: она горела в очах, дышала устами, пробивалась лучами сквозь все поры —» (ФН. 7/106)
5. «... бессмертное во мне чувство. *Искра его греет и озаряет меня* в зиму горестей, в ночи сомнений.» (АБ. 5/144)

Diese positive Liebe ist imstande, das Dasein des Menschen zu erhellen und die Seele (3) und (4), die Marlinskij in vielen Fällen mit dem Herzen als Organ intensiven Gefühls gleichsetzt, mit Wärme zu durchfluten. Das Licht, das auch fähig ist, Wärme zu spenden, kann sich zur Flamme steigern, die die gesellschaftlichen Konventionen zerstört und so die Liebenden frei von allen Zwängen ihre Zuneigung ausleben läßt.

Neben den Metaphern und Vergleichen aus dem Bildbereich des Feuers verwendet der Autor Umschreibungen, die auf den fünf menschlichen Sinneswahrnehmungen basieren. Neben der Wärme und der Helligkeit, die der Liebe zueigen sind, hat sie in der Metaphorik Marlinskijs noch weitere Charakteristika:

6. «Сердце мое стало *как переполненная сладким напитком чаша*, любовь к ней проливалась на все меня окружающее.»  
(Из. 8/149)
7. «*Каждая жилка во мне трепещет, как струна*, и если наслаждения земного блаженства могут быть выражены звуками, то конечно звуками подобными!» (СГ. 2/195)
8. «У Искендера занялся дух: он горел и таял *как амбра*, благоухая;» (МН. 9/59)

Die Liebe, die in ihrer Wirkung auf den Menschen alle fünf Sinne ansprechen kann und ihn so in seiner Ganzheit zu berühren vermag, stellt sich hier mit einer weiteren Fähigkeit dar: Sie verändert den Menschen auch.

Iskender, der eigentliche Held des Romans **Mulla Nur**<sup>27</sup>, der sich auf den ersten Blick in Kičkene verliebt, löst sich gleichsam in dieser Liebe auf (8). Er vergeht vor Liebe und wird in eine höhere Seinssphäre versetzt.

Durch diese Auflösung verläßt er die Welt des Materiellen und tritt in einen Zustand ein, der ihn die Körperlichkeit abstreifen und von unbeschwerter, gleichsam körperloser Leichtigkeit sein läßt.

Zu der Veränderung im Menschen, die durch die Liebe stattfinden kann, äußert sich der Erzähler auch im Roman **Ammalat Bek**:

1. «*Любовь, как Милас*, претворяет все, до чего не коснется, в золото, и ах, часто гибнет, *как Милас*, не находя ничего вечественного для пищи.»  
(АБ. 5/169-170)

Ammalat ist durch seine Liebe zu Seltaneta bereit, alle Sachzwänge, denen er unterliegt, zu vergessen. Diese Liebe verschönert sein Leben, läßt ihn jedoch den Bezug zur Realität verlieren. Er verdrängt den Gedanken an seine Rückkehr zum russischen Offizier Verchovskij, der ihm das Leben rettete und dem er verpflichtet ist.

Aus der Vielzahl der Bilder, die hier die Liebe charakterisieren, nehmen solche, die die Intensität und den hohen Wert dieses

---

27 Zum Handlungsablauf einzelner Erzählungen s. Abschnitt 1.4.

Gefühls verdeutlichen, einen großen Raum ein. An dieser Stelle werden beispielhaft einige ausgewählte Vergleiche und Metaphern genannt, die verschiedene Aspekte der Liebe aufzeigen sollen:

2. «Любовь его была глубока как море, кипуча как море - » (ФН. 7/177)
3. «Искендер плавал в неизвестном для него океане любви, искал нового света счастья, который, новому Колумбу, живописался на воображении полным сокровищ и восхитительным новизной.» (МН. 9/210)
4. «Вся вселенная втеснилась для меня в карту адмирала;» (НК. 1/174)

Der Autor wählt in dem Zusammenhang diverse Naturbilder, um die Größe und Weite der Liebe zu veranschaulichen. Diese Umschreibungen dienen in erster Linie der Verdeutlichung für den Leser und haben somit einen eher deskriptiven Charakter. Sie decken keine neue Sinnenebene des Begriffs 'Liebe' auf und dienen in diesen speziellen Fällen der Konkretisierung von schwer Erklärbarem und zugleich dem Redeschmuck.

Der Autor verwendet in ähnlich deskriptiver Weise auch die folgenden Bilder, mit denen er die Liebe noch zusätzlich erhöht und sie als ein kostbares Gut darstellt:

1. «... определить быстроту и путь этой реждей по нем комсти!» (ФН. 7/75)
2. «Мое сердце - это Грановитая Палата!» (ФН. 7/122)
3. «Да, вы убиваете меня, как Авеля, зачем я принесла одни чистые плоды на жертвенник любви! ...» (ФН. 7/147)

Die Liebe findet somit eine Darstellung als seltene Erscheinung (1) und als etwas besonders Kostbares im Leben des Menschen (2). Marlinskij verwendet diese Bilder nicht nur zur Verdeutlichung, sondern auch zur Erhöhung des abstrakten Begriffs 'Liebe'. Das kommt besonders im letzten Beispiel (3) zum Ausdruck. Während das Bild (1) dieses Gefühl als Naturerscheinung beschreibt, die nur wenige Menschen zu sehen vermögen, beinhaltet die Metapher



(3) das Göttliche in dieser Empfindung. Für eine solche Sicht Marlinskijs gibt es auch weitere Hinweise, auf die im Verlauf dieser Arbeit noch einzugehen ist.

Die enge Verbundenheit und die Innigkeit der Liebenden als Zustand körperlicher und seelischer Zusammengehörigkeit wird in der Prosa Marlinskijs mit traditionellen Naturbildern umschrieben:

4. «На одной ветке распустились сердца наши - вместе должны бы они цвести; но судьба разрывает, рознит нас!» (ФН. 7/149)
5. «Сердце его полетело на встречу девственному сердцу Жанни,» (ЛБ. 3/42)
6. «Видали ль вы когда нибудь две ясные капли росы рядом на листе винограда? Они долго дрожат потрясаемы дуновением ветерка, и вдруг, как будто одушевясь, сливаются во едино и крупною слезой ниспадают, сверкая.» (ЛБ. 3/68)
7. «Это разговор сердец взорами, это гальваническая сплавка душ.» (ФН. 7/157-158)

Die Textzitate (4), (5) und (6) haben Naturbilder zur Grundlage. Sie sind von der Dynamik bestimmt, mit der sich die Liebenden aufeinander zubewegen, dazu natürlich ebenfalls von der guten Beobachtungsgabe des Autors (6). Das Textbeispiel (7) fällt aus dem Rahmen, denn es entstammt dem mechanisch-physikalischen Bereich, den Marlinskij als innovativen Bildbereich in sein Prosawerk einbezieht. Auf die naturwissenschaftlichen Interessen des Autors und deren Auswirkungen auf die Metaphorik siehe Abschnitt 4.3.

Die Liebe, die den Menschen gleichsam überfällt und wie das Feuer, das der Autor hier häufig als Bildbereich wählt, außer Kontrolle geraten kann, stellt sich in folgenden Metaphern und Vergleichen dar:

1. « - все это вместе заронило в грудь Жанни такие искры, которые не хуже Греческого огня загли бы сердце в воле, не только во Фламандском тумане.» (ЛБ. 3/43)

2. «Но ты сама раздувала пламень, сама напевала ей песни Романовы,» (РиО. 7/263)
3. «Время залечивает даже ядовитые раны ненависти: мудро ли ж ему выдымить фосфорное пламя любви?» (И. 1/13)
4. «Какое-то нектарное пламя протекло, облило мое сердце ...» (ФН. 7/79)

Die Textbeispiele (1) und (3) geben dieser Liebe eine bisher nicht genannte Qualität. So wählt der Autor im ersten Beispiel das Bild des Griechischen Feuers, das als Kampfmittel im Altertum als unlöslich galt und sogar auf dem Wasser brennen konnte, um die Intensität der Liebe zu verdeutlichen. Er erzielt zusätzlich eine humoristische Wirkung, indem er diese hypothetische Wendung in die Sphäre der wallenden Nebel Flanderns überträgt. Die Mehrzahl seiner humorvollen Äußerungen basiert auf solchen Übertragungen, die zwei weit entlegene Begriffe miteinander verknüpfen.

Die Selbstentzündlichkeit und zugleich Unlöslichkeit des 'Liebesfeuers' kommt ebenso im Bild (3) zum Ausdruck. Dieses konkrete naturwissenschaftliche Bild stammt aus dem chemischen Bereich und beinhaltet neben der Dauer auch die Natürlichkeit der Empfindung. Auf Marlinskijs Vorliebe für Vergleiche aus dem naturwissenschaftlichen Themenkreis wurde an anderer Stelle bereits hingewiesen.

Die Liebe als ein Gefühl, das sich seinen Weg über alle Hindernisse hinweg bahnt und sich in die Seele des Menschen einschleicht, bringt gleichzeitig das Bild des Menschen mit sich, der seinem Gefühl hilflos ausgeliefert ist:

1. «Глубоко лежат сердца их красавиц, замкнутые за тридцать дредразсудков, закованные в тысячу приличий, но любовь как воздух находит и к ним дорогу.» (МН. 9/186-187)
2. «Соучастие дружит, сближает с страдальцем, и любовь, как тиховейный ветер, закрадывается в душу.» (РиО. 7/241)

Beide Beispiele decken die Ähnlichkeit der Luft mit der Liebe auf, die unmerklich das Herz (1) bzw. die Seele (2) umfängt. Das

Bild (1) läßt Marlinskijs Vorliebe für Hyperbeln (*tridesjat', tysjaču*) deutlich werden, mit deren Hilfe er Sachzwänge und gesellschaftliche Konventionen konkretisiert. Beiden bildlichen Ausdrücken liegt das Ausgeliefertsein des Menschen der Liebe gegenüber zugrunde.

Eine ähnliche Sichtweise vermittelt uns Marlinskij, wenn er im Roman *Fregat Nadežda* von der Liebe als Krankheit spricht, die mit Medizin nicht zu bekämpfen ist.

1. «- и этот вид называется любовь, и *БОЛЬНОЙ*, зараженный ер - капитан наш.» (ФН. 7/35)
2. «В книге этого доброго Немца так же трудно найти лекарство *ПРОТИВ БОЛЕЗНИ НАШЕГО КАПИТАНА ...*» (ФН. 7/37)
3. «Поздравь меня, Нилушка, я здоров;» (ФН. 7/103)

Dieses Bild zieht sich durch den ganzen Roman, und Pravins Zustand ist in der Tat von der Zuneigung zu Vera geprägt, der er hilflos ausgeliefert ist. Er schwankt zeitweise zwischen dieser Liebe und der Pflichterfüllung seinem Zaren gegenüber, kann sich aber letztendlich nicht gegen seine Gefühle wehren und muß zwangsläufig das Chaos und seinen Untergang miterleben. Eine Vielzahl anderer Metaphern und Vergleiche beschäftigt sich mit dieser aggressiven Liebe, die alle anderen Gefühlsregungen wie Freundschaft oder Pflichterfüllung in den Hintergrund drängt:

1. «О! любовь *чужеродное растение ...* Оно скоро разрастается по сердцу, и скоро выживает вон все другие чувства!» (ФН. 7/170)
2. «Я с радостью ждал минуты, когда нас сорвет с якорей, чтобы распустить крылья и улететь из этого *чада*, растлевающего душу?» (ФН. 7/54)
3. «Правин утопил в своей привязанности все другие заботы.» (ФН. 7/168)
4. «Любовь ослепляет самый опыт и дает какую-то темную веру, что природа может иногда *ИЗМЕНЯТЬ СВОИ ЗАКОНЫ* для любовников.» (ФН. 7/184)

Hier wird die Liebe als eine Gefühlsregung dargestellt, die rücksichtslos agiert und in ihrem Handeln erfindungsreich und hartnäckig ist. Sie vermag sich an der menschlichen Seele festzubeißen wie ein wildes Tier:

5. «Любовь хитра на выдумки свиданий.» (ФН. 7/142)
6. «... но в тиши девичьего терема гнезятся томительные страсти, и любовь глубоко впивается в невинную душу.» (РиО. 7/263)

Das Feuer als Versinnbildlichung der Liebe beinhaltet die zerstörende Kraft und das unkontrollierbare, unbändige Element in ihr:

7. «Поцелуй, полу-данный, полу-сорванный с уст Кичкени, как роскошное эхо, тысячу раз повторялся в его сердце, пожигал жадно его уста.» (МН. 9/246)
8. «Мое счастье исчезло навсегда, и самая любовь к ней стала отныне огнем адским.» (СГ. 2/249)
9. «Любовь палит меня, но еще более ревность грызет душу.» (ЗН. 3/167)

Das Textbeispiel (7) zeigt eindrucksvoll, wie Marlinskij mit Hilfe von Vergleichen aus zwei Sinnesbereichen die tiefere Ebene des sinnlichen Erlebens sichtbar macht. Der Kuß als Objekt der bildlichen Darstellung erfährt in ihr eine Metamorphose vom taktilen Sinneseindruck zum akustischen und wieder hin zum taktilen Sinneseindruck. Diese synästhetische Veränderung dient sowohl der Erweiterung des Begriffes 'Kuß' als auch der Verinnerlichung und damit ebenfalls der Verdeutlichung. Durch die Rückführung des Bildes auf den taktilen Sinneseindruck wirkt sie zusätzlich verstärkend. Synästhetische Textzusammenhänge sind im Prosawerk Marlinskijs nicht selten und werden an anderer Stelle noch eingehend behandelt.

Wenn der Autor Liebe in Verbindung mit starken Leidenschaften darstellen will, bedient er sich oft expressiver Bilder aus dem Bereich des Feuers und der Physik:

1. «Все, о чем так любят болтать поэты, чем так легкомысленно играют женщины, в чем так стараются притвориться любовники, во мне кипело, как растопленная медь, над которой и самые пары, не находя истока, зажигались пламенем.» (СГ. 2/193 - 194)
2. «Пылкая, могучая страсть катится, как лава;» (СГ. 2/194)
3. «Сердце мое должно было расторгнуться, еслиб я замкнул его молчанием: я опрокинул его, как переполненный сосуд, перед любимой женщиной; я говорил пламенем, и моя речь нашла отзыв в ее сердце.» (СГ. 2/194)
4. «Сердце разрывалось от полноты:» (СГ. 2/236)
5. «Пустяки говорят, будто мы только в первый раз любим крепко и пламенно.» (МН. 9/209)
6. «Одна идея тогда закрашивает, поглощает все другие, и, сердцем переплавленная в чувство, загорается нередко сокрушительной страстью.» (МН. 9/245)
7. «Сердце ее, кипящее вностию, легко приняло впечатление страсти, как плавкое стекло, и сгладить это впечатление, как со стекла, можно было не иначе, как, разбив его.» (ЛБ. 3/132)

Diese Bilder aus dem physikalisch-mechanischen Bereich sollen die Intensität der Leidenschaften, die Marlinskij seinen Protagonisten zuschreibt, versinnbildlichen. Die Verben "zerspringen, aufflammen, umschmelzen, sieden" usw. offenbaren dem Leser die Kräfte und die Dynamik, die hinter diesen intensiven Gefühlsregungen stehen.

Die Textbeispiele (1), (3) und (4) basieren auf der Redewendung von der "Fülle des Herzens", die den biblischen Satz "Ex abundantia cordis os liquitur" zur Grundlage hat.<sup>28</sup> Indem der Autor das Element Feuer in die bildlichen Darstellungen mit einbezieht, erweitert er diesen traditionellen Topos zu ausdrucksstarken Bildern, deren Intensität sich durch die Verquickung der Elemente Feuer und Herz und die Verwendung von Verben aus dem physikalisch-mechanischen Bereich steigert. Diese Verben tragen auch zur Dynamisierung der beschriebenen emotionalen Vorgänge bei. Durch diese Umgestaltung konkretisiert Marlinskij die eher

28 Neues Testament, Matthäus 12,34 und Lukas 6,45.

abstrakte Vorstellung vom "übevollen Herzen"<sup>29</sup> und verleiht ihr mehr Ausdruckskraft. Das seelisch Erlebbare wird so zum sinnlich Faßbaren.

Die Erzählung *Strašnoe Gadan'e* (2/193) beinhaltet einige Bilder dieser Art, die sich im Verlauf der inneren Handlung vom Gefühl der Liebe, "siedend wie flüssiges Kupfer" (2/193) über die Vorstellung vom "überlaufenden Herzen" (2/194) bis hin zum Herzen, das "von Überfülle zu zerspringen droht" (2/236), steigert. Mit diesen Bildern führt er den traditionellen Topos weiter, indem er ihn mit ausgefallenen Bildbereichen wie der Mechanik oder Physik unterlegt und so überraschende Bilder schafft.

1. «Сходность мнений нас сблизила, пламень сердец и мечтательность породили любовь.» (2. ВнБ. 8/199)
2. «Аммалат! не обольщай меня: огонь любви не ослепит, дым ее не задушит во мне совести;» (АБ. 5/175)
3. «Но если ты не хочешь, чтобы друг твой задохнулся от сердечного угара, то читай волей и неволей, что я неволей пишу.» (ФН. 7/76)

Diese Textbeispiele zeigen deutlich, was das 'Feuer des Herzens' zu erreichen imstande ist. Es kann Liebe hervorbringen und den Menschen blenden, so daß er andere wichtige Dinge und Gefühle nicht mehr wahrnehmen kann. Diese Glut vermag selbst die Brust des Menschen zu ersticken, wenn sie nicht nach außen treten kann. Die Beispiele (2) und (3) stellen das aggressive Moment dieses Gefühls heraus, das sich den Menschen gegenüber in bedrohlicher Weise zeigt.

Die Situation des Menschen, der ohne Liebe ist, gestaltet sich eintönig und trostlos. Die naturbezogene Bildlichkeit, deren der Autor sich hier bedient, zeigt das in deutlicher Weise:

1. «Мое бытие - след цепи на бесплодном песке.» (АБ. 5/102)
2. «Ольга может в твою угоду скрыть слезы свои, но эти слезы сожгут ее сердце, и она безвременно увянет как цвет, изсохнет как былинка на камне.» (РиО. 7/234).

---

29 Ваеumer 1971: 133-156.

3. «Сердце мое вянет на холодной золотой звезде ... вянет ... и где любовь, где самая дружба, чтоб оживить его слезой участия!!!» (ФН. 7/16)
4. «Потому что сердце ее жаждало любви, как сухая губка.» (ФН. 7/140)

Die Trostlosigkeit und die Öde dieser Situation schildert Marlinskij mit Hilfe von Vergleichen, die die Trockenheit zur Grundlage haben und gleichzeitig die Abwesenheit des lebensspendenden Wassers, das hier die Liebe versinnbildlicht, beinhalten. Das Textbeispiel (3) zeigt voller Deutlichkeit die belebende Wirkung dieses Elements auf Veras Herz, das einer Blume oder Blüte gleichgesetzt wird.

Eine solche Gleichsetzung finden wir auch im Textbeispiel (2). Hier verstärkt Marlinskij jedoch zusätzlich die Aussagekraft des Bildes durch die Träne, die nicht tröstet, sondern das Herz verbrennt. Dem Leser offenbart sich durch diese Darstellungen die Ambivalenz der Tränen, die sowohl belebend als auch zerstörend auf den Menschen wirken können.

Um der Beschreibung der wahren Zuneigung größere Ausdruckskraft zu verleihen, umschreibt der Autor sie in einigen Fällen mit zwei einander entgegengesetzten Bildern, die die Bipolarität des Gefühls der Liebe verdeutlichen sollen:

1. «О, любовь, любовь! ты мать и мачиха душе человеческой! Ты можешь ее возвысить до звезд и утопить в луже.» (ФН. 7/109)
2. «И поцелуй твой! (...) он сыплет розн и уголья на одинокое ложе мое ...» (АБ. 5/128)
3. «Эта божественная болезнь, любовь, моя единственная отрада!» (АБ. 5/187)

Diese Ambivalenz kommt auch in zahlreichen Oxymora zum Ausdruck, die Marlinskij seinen Protagonisten und dem Erzähler in den Mund legt und die sich freilich nicht nur auf den Begriff 'Liebe' beziehen. Auf Gefühlsambivalenzen und das Oxymoron wird in einem späteren Kapitel noch einzugehen sein.

Hinter Marlinskijs Bildern verbergen sich nicht selbstverständlich tieferliegende Bedeutungsebenen. So dient die Mehrzahl der Metaphern und Vergleiche, die die Liebe charakterisieren sollen, lediglich der Verdeutlichung und dem Redeschmuck. Sie machen einen großen Teil des sogenannten **Marlinismus**<sup>30</sup> aus. Gerade der Bereich der menschlichen Emotionen bietet sich für die Ausschmückung der Rede besonders an, da subjektive Empfindungen dem logischen Denken nicht zugänglich sind und eine breite Basis auch für irrationale Bilder und Gedankenverbindungen gegeben ist.

Neben der Schaffung einer ornamentalen Prosa verfolgt der Autor noch ein weiteres Ziel. Er bedient sich der Vergleiche und Metaphern zur Verdeutlichung und Konkretisierung von schwer ausdrückbaren inneren Vorgängen.

Durch die Verwendung von Bildern der äußeren Welt zur Verdeutlichung von Vorgängen der inneren Welt wird seelisch Erlebbares zu sinnlich Faßbarem. Besonders eindrucksvoll sind in diesem Zusammenhang die Vergleiche aus dem Bereich des Feuers und der Physik. Das Feuer als Urbestandteil der Welt symbolisiert die Liebe als Urkraft des Menschen.

Ein weiterer großer Bildbereich der Vergleiche, die das Gefühl versinnbildlichen sollen, ist die Natur in ihren einzelnen Erscheinungen. Warum der Autor diese Bilder bevorzugt, soll im Verlauf der Untersuchung einzelner Gefühlsregungen geklärt werden.

### **2.1.2 Glück, Freude und Entzücken**

Glückliche Momente im Leben der handelnden Personen bzw. des Erzählers bedürfen bei ihrer Gestaltung besonderer sprachlicher Mittel, da diese menschlichen Regungen ähnlich wie die Liebe schwer in Worte zu fassen sind. Das wirkt sich erschwerend auf die bildliche Darstellung aus.

---

30 Dieser Begriff stammt von V. Belinskij. Er meint damit Marlinskijs Schreibstil, der durch eine verschnörkelte und gekünstelte Sprache, die Überfülle von Metaphern und anderer rhetorischer Stilmittel und die emotionale Ausdrucksweise der Helden gekennzeichnet ist.



Auch hier herrschen die Bilder aus dem Naturbereich vor. So finden wir in Marlinskijs Prosawerk immer wieder das Bild des Vogels, der das Glück verkörpern soll. Dieser Ausdruck beinhaltet nicht nur das Glück an sich, sondern ordnet ihm zusätzlich verschiedene Qualitäten zu:

1. «Куда улетело мое счастье?» (МН. 9/247)
2. «Мое счастье улетело с приездом леди Астон на корабль.» (НК. 1/175)
3. «Вспыхнули ее щеки, затрепетало ее сердце словно голубь, пущенный на волю.» (МН. 9/187)
4. «Я в сладком страхе сжимал грудь, чтобы не выпорхнуло сердце.» (АБ. 5/209)
5. «Закрыв шляпой сердце, точно как голубка, чтоб оно не выпорхнуло, пробирался я дальше и дальше.» (ФН. 7/106)

Der Vogel soll hier als konkreter Ausdruck für den abstrakten Begriff des Glücks die Eigenschaft der Scheue und Zurückhaltung dem Menschen gegenüber darstellen. Als weiterer Aspekt ist das schnelle Erscheinen genauso wie das rasche Entfleuchen des Vogels vor den Blicken des Menschen zu nennen. Hier formt Marlinskij das nur seelisch erlebbare Glück zum sinnlich faßbaren Gegenstand um. Die Textbeispiele (3) und (4) vergleichen das Herz mit einem Vogel, der sich aus der Brust zu befreien versucht. Dabei verwendet der Autor das Herz als Medium zur Umsetzung von seelischem Erleben. Über das Herz als Bildbereich s. Abschnitt 4.2.

Das Textbeispiel (3) faßt in sich zusätzlich die Wechselbeziehung zwischen Kickenes Glücksgefühl und dem Freiheitsgedanken, der sich in dem Bild der freigelassenen Taube äußert.

Die Korrelation von Glücksempfindung und Freiheitsgedanken zeigt sich auch in folgenden Höhenbildern:

1. «Воображение надувало своим газом шар его надежды, и сердце мечтателя летело с ним за облака.» (ЛБ. 3/38)
2. «Какой огонь сверкал тогда в орлином взоре Его, брошенном с выси Кавказа!» (АБ. 5/150)

Beide Textbeispiele beziehen sich auf einen glücklichen Moment im Leben der Protagonisten. Beispiel (1) beschreibt das Glücksgefühl Belozors, nachdem er erkannt hat, daß Jenny ihn liebt. Sogleich verheißt ihm seine Phantasie die Wonnen künftiger Zweisamkeit und erhebt sein Herz in höhere Sphären. Diese 'Erhebung' ist für ihn sein persönliches Glück.

Das Textbeispiel (2) schildert auch ein erhebendes Gefühl, jedoch wird diese Regung nicht durch die Liebe hervorgerufen, sondern durch die überwältigende Natur, die Ammalat, den Haupthelden des Romans **Ammalat Bek**, umgibt. Diese Form der Naturbegeisterung, die zwangsläufig mit einem Glücksgefühl verbunden ist und eng mit Marlinskijs Weltanschauung und Gottesauffassung zusammenhängt, wird im Verlauf der Arbeit noch eingehend untersucht.

3. «Счастье приголубит тогда нас *крыльями*, и мы с гордостью скажем: мы сами поймали его!» (АБ. 5/174)
4. «Теперь, когда выплывали *крылья* радости, ... » (Чиз. 4/246)

Marlinskij verwendet das Motiv des Vogels zur Versinnbildlichung des Glücks, indem er es auf die Flügel reduziert. Eine weitere Variante des Flugbildes ist der Schmetterling:

5. «Он был так доволен ... *булто майская бабочка* в ясный лень.» (ФН. 7/222)
6. «Я и тогда счел бы себя счастливым, наслаждаясь, *как бабочка*, оной весной.» (И. 1/61)

Der Autor stellt mit diesen Umschreibungen die Leichtigkeit und Unbeschwertheit einer durch Glück gekennzeichneten Situation heraus.

Ähnlich wie bei der Darstellung der Liebe durch bildliche Ausdrücke verwendet Marlinskij hier Bilder des Feuers, die ein Höchstmaß an seelischem Erleben mitteilen sollen:

1. «Дух у него занимался от радости, сердце обливалось невыразимо *слаким пламенем*.» (МН. 9/220)

2. «*Сладкий огонь* пробежал по сердцу его, не смотря на слабость.» (АБ. 5/56)
3. «*Вся она была так простосердечно игрива - Виктор растаял.*» (ЛБ. 3/81)
4. «*И наконец огонь уверенния, огонь восторга* заблестал сквозь необсохшие еще слезы печали.» (АБ. 5/72)

Die synästhetischen Verbindungen (1) und (2) steigern durch ihre Doppeldeutigkeit die Empfindung und konkretisieren sie zugleich. Warum im Gegensatz dazu die Textbeispiele (3) und (4) ein wenig matt und abgegriffen wirken, wird im Zusammenhang mit dem Feuer als Bildbereich geklärt.

Das Glück als süßer Wein, der im Becher des Lebens seinen Platz hat, ist in der Prosa Marlinskijs ein gebräuchliches Bild:

1. «Он только мог чувствовать, и беззаботно, не отнимая от чаши уст, *пил блаженство каплю на капле.*» (АБ. 5/59)
2. «Они каплей по капле *пьют амброзию*, которой полный глоток отяготил бы всякой благовоспитанный желудок.» (МН. 9/189)
3. «Быть столь близким к счастью, подносить уже к устам *заветную чашу*, и вдруг, вместо желанного, драгоценного питья, выпить *горькую обилу*, облиться несмываемым позором!» (МН. 9/200)
4. «Искендер-бек избавился от неминуемой беды, но избавление есть отрицательное благо; оно радует на миг, и притом не приливает *капли счастья в кубок жизни.*» (МН. 9/246)

Während das Textbeispiel (1) den Genuß der Seligkeit ausdrücken und durch die Wendung "*kaplju na kaple*" diesen Genuß steigern und verlängern will, gestaltet sich das Glück im Beispiel (2) wie eine süße Masse, die auf den Magen schlägt. Marlinskij macht sich über seine eigene Art zu schreiben lustig, indem er das Bild scherzhaft zu Ende führt und dem Leser klarmacht, daß so viel Glück kaum zu ertragen ist.

Der Becher des Lebens, der für Iskender scheinbar mit dem Glück gefüllt war, das sich in Kičkene verwirklichen sollte, ist nun plötzlich voll von bitterer Kränkung (3). Der Autor stellt hier heraus, wie nah Iskender sich schon der Erfüllung seiner Wünsche

wähnte, um dann jedoch einer Verleumdung zum Opfer zu fallen und scheinbar alles zu verlieren.

Eine weitere Variante der Darstellung des menschlichen Glücks ist das Umfangensein der Herzen bzw. der Seele mit dem Glücksgefühl:

1. *«Душа его плавала, как Индийская пери, в испарениях цветов, забыв досаду и надежду, довольная собственною любовью, одною любовью:»* (ЛБ. 3/80)
2. *«Сердце плавало в обаятельной, розовой атмосфере, и в блестящем рассеянии забывало все, что творится за стенами ...»* (ФН. 7/221)

Ähnlich wie das Wasser und die Luft hat das Glück die Eigenschaft, jeden Hohlraum ausfüllen zu können und so den umspülten Körper ganz zu umfassen. Im Textbeispiel (1) zeigt sich das glückliche Gefühl in der Verdinglichung der Seele, die in die äußere Sphäre des Menschen eintritt und an ihr teilhat. Der abstrakte Begriff der Seele wird auf diese Weise zum Gegenstand. Das zweite Bild basiert auf einer Verdinglichung, die die gleiche Wirkung hervorruft. Das Herz als Ort und Organ intensiven Fühlens löst sich vom Menschen, um den glücklichen Augenblick intensiv erleben zu können. Durch die verwendete Farbsymbolik erhält dieses Bild einen Zug, der auf den Leser zuweilen etwas schwülstig wirken kann.

### 2.1.3 Zorn und destruktive Leidenschaft

Die besondere Verfahrensweise Marlinskijs, Emotionen durch Bilder und Vergleiche aus dem Naturbereich zu verdeutlichen, tritt auch bei der Gestaltung von zerstörerischen Leidenschaften wie Eifersucht und Zorn klar zutage. So bedient sich der Autor gerade hier vermehrt verschiedener Metaphern und Vergleiche, die in unterschiedlicher Beziehung zum Feuer stehen und dadurch die verschiedenen Qualitäten dieser Gefühlsregungen vollendet darstellen können.

Als hervorragende Eigenschaft des Zornes steht immer wieder das schnelle Aufkommen und Ausbrechen im Vordergrund:

1. «Один мой приятель говаривал, что сердце юноши - *лядунка с порохом*,» (И. 1/58)
2. «Бешенство и месть как молния запалили кровь мод.» (ВнБ. 8/172)
3. «Моя душа, полная страсти, *подобилась громовой туче, блистающей лучами солнца; но одно противное облако, одна искра - и кто осмелится играть с перуном!*» (Из. 8/150)

Allen genannten Bildern ist gemeinsam, daß sie in irgendeiner Form das Feuer zur Bildgrundlage haben. Sie sollen sämtlich die schnelle Entzündlichkeit des Zornesfeuers akzentuieren. Die Textbeispiele (2) und (3) sind Selbstbekenntnisse der jungen Helden, die, als ein gebräuchliches Motiv bei Marlinskij, durch diese Leidenschaften im Guten wie im Bösen bestimmt sind und so auch Opfer dieser Gefühle werden können. Beide Textbeispiele implizieren die Schuldlosigkeit des Sprechenden, denn der Vergleich mit unabwendbaren Naturereignissen läßt keinen anderen Schluß zu. Diese Vergleiche werden vom Autor eingesetzt, um zusätzlich die Intensität des Gefühls hervorzuheben.

Der fühlende Mensch ist seinen Leidenschaften hilflos ausgeliefert, da er von Natur aus damit ausgestattet ist und sie nicht beherrschen kann. So schickt der Erzähler seiner Geschichte aus der Rahmenerzählung *Večer na bivvake* voraus:

«Вы знаете, друзья, что природа влила в меня *злойные страсти*, которыми увлекаюсь в радости - до восторга, в досадах - до изступления или отчаянья.» (ВнБ. 8/167)

Damit entschuldigt er sich gleichsam im Vorfeld für die unüberlegten Handlungen und emotional bestimmten Taten, von denen er den Kameraden berichten wird. Er ist seinen Leidenschaften ausgeliefert und ist sich dessen auch bewußt.

Die Kraft dieser Gefühlsregung kann das Innere des Menschen teilweise oder ganz zerstören und damit auch andere Gefühle, ähnlich wie es die Liebe vermag, in den Hintergrund drängen und sogar vernichten.

So spricht der Erzähler im Roman **Fregat Nadežda** vom "Egoismus der Leidenschaften" (7/193), der sich in seiner ganzen Armseligkeit zu erkennen gibt.

Der Zorn und die Gier nach Rache verändern den Menschen, indem sie ihn wichtiger Fähigkeiten berauben:

1. «Пустая ревность *ослепляет* вас.» (ФН. 7/124)
2. «У меня кровь - *жидкий пламень*: она бичует змеями мое воображение, она палит молниями ум! ...» (ФН. 7/149)
3. «Гордость *зажгла* во мне кровь, ревность *разорвала* сердце.» (ВнБ. 8/171)
4. «*Пылкая*, могучая страсть катится, как лава; она увлекает и жжет все встречное;» (СГ. 2/194)

Diese Textbeispiele sollen einen Eindruck davon vermitteln, wie die unkontrollierbaren Leidenschaften wie Zorn und Eifersucht den Menschen verändern können. Diese Gefühle verblenden ihn, bemächtigen sich seines Verstandes und zerstören die Liebe. Sie ergreifen Besitz von ihrem 'Opfer' und bestimmen das Schicksal der handelnden Personen.

Mit der Verwendung des Feuers als Bildbereich schafft der Autor die Grundlage für eine expressive Metaphorik und stellt zusätzlich die Leidenschaft als natürliche Urkraft im Menschen, die es zu bezwingen gilt, dar.

Der Mensch der Leidenschaften steht in ständigem Widerstreit mit sich und seiner Umwelt, die solche überwältigenden Emotionen zu unterdrücken versucht:

1. «Только дома находил я в ветренной Мери, *прежнюю милую Мери*, и сердце мое, *охладевшее в свете*, таяло от ее взора,» (НК. 1/182)
2. «Наше воспитание *обстригло у страстей ногти*, и потому он мало опасен.» (ФН. 7/90)
3. «Наши страсти *домашние животные*, иль хоть и дикие звери, но ручные, смирные, выученные плясать по веревке приличий, с *кольцом в носу*, с *обстриженными когтями*; на Востоке они вольны, как тигры и львы.» (АБ. 5/118-119)

Unter dem Ausdruck "strasti" versteht der Autor jede Begierde, die mit starker geistig-seelischer Erregung einhergeht und sich sowohl auf die Liebe als auch auf den Zorn beziehen kann.

Die Gesellschaft der leidenschaftlichen Helden Marlinskijs ist bestrebt, diese unkontrollierbaren Regungen zu bezähmen, da nur so ein geordnetes Zusammenleben möglich ist. Sobald der Mensch aus der Gesellschaft, die durch Konventionen gekennzeichnet ist, ausbricht, fällt er unweigerlich der Orientierungslosigkeit anheim und muß scheitern.

Ein eindrucksvolles Beispiel für solch einen Menschentypus ist Kapitän Pravin aus dem Roman *Fregat Nadežda*. Durch seine leidenschaftliche Liebe zu einer verheirateten Frau der Gesellschaft vergißt er seine Kameraden und die Pflichterfüllung seinem Zaren gegenüber und macht sich und die Frau, die er liebt, gesellschaftlich untragbar. Letztendlich verschuldet er auch das Zugrundegehen der Fürstin.

Während das Textbeispiel (1) ein Pendant zu den bei Marlinskij häufig zu findenden Feuerbildern darstellt, erschließen die folgenden Beispiele ein neues, unerwartetes Bildfeld. Das wilde Tier, durch natürliche, ungezügelte und große Kräfte gekennzeichnet, könnte in seiner Degeneration zum Schoßtier nicht farbenreicher gestaltet werden.

Marlinskijs Hang zu ausgefallenen Bildern und seine Vorliebe für Abschweifungen und Exkurse gehen im Beispiel (3) eine der bemerkenswerten Symbiosen ein, die für unseren Autor so typisch sind. Kontrastiv zu seiner kritischen Anmerkung über die Beschneidung der menschlichen Leidenschaften durch die Gesellschaft äußert er sich zur unverbildeten, natürlichen Lebensweise der Völker im Osten. Diese Lebensweise ist durch einen größeren Freiraum für den Einzelnen gekennzeichnet und kommt so dem Naturell unseres Autors nahe.

Marlinskij nutzt bewußt die Möglichkeiten solcher Abschweifungen, um dem Leser eigene Gedanken, Meinungen und Kritiken in spielerisch-leichter Form nahezubringen.

Der Jähzorn und die Eifersucht verändern den Menschen von innen. Sie lassen in ihm nicht nur geistige, sondern ebenso mechanische und chemische Vorgänge ablaufen:

1. «- душа у меня превратилась в лед, а ум в уголь ... ужасный миг!» (ФН. 7/107)
2. «Терзаемый ядом ревности, Правин хотел деятельностью подавить тоску сердца, и старую страсть заглушить новую.» (ФН. 7/111)
3. «Все мои мысли *растопились* в чувства, все чувства *слились* в одну страсть ... я теперь весь - сердце.» (Роли. 4/194)
4. «Одна идея тогда *закрашивает*, *поглощает* все другие, и, сердцем *переплавленная* в чувство, *загарается* нередко сокрушительной страстью.» (МН. 9/245)

Marlinskij verwendet hier eine Bildlichkeit, die mechanisch-physikalische Vorgänge zur Grundlage hat. Diese Verwandlungen finden im Innern des Menschen statt. Die Objekte dieser Prozesse sind die abstrakten Begriffe der Seele, der Gedanken und des Herzens als Organ intensiven Fühlens. Auch in diesem Zusammenhang bedient sich der Autor verschiedener Bilder aus dem Bereich des sinnlich Faßbaren zur Verdeutlichung des seelisch Erlebba- ren. Diesen Bildern verhilft die Dynamik der verwendeten Verben wie "verschlingen", "umschmelzen" und "brennen" zu außerordentlicher Expressivität.

Marlinskij wählt die Metaphern und Vergleiche aus dem Gebiet der Naturwissenschaften, um ihre Natürlichkeit hervorzuheben. Genau- so wie die chemisch-mechanischen Prozesse den Naturgesetzen gehorchen, sind auch die menschlichen Emotionen von bestimmten Gesetzmäßigkeiten abhängig. Ob es sich dabei um die gleichen Ge- setze handelt, muß im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch ge- klärt werden. Die Abhängigkeit des menschlichen Empfindens von einer übergeordneten Macht impliziert Unbeeinflussbarkeit und eine daraus resultierende Schuldlosigkeit des Menschen.

Diese Art der Bildauswahl ist für die russische Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts innovativ und hatte einen großen Anteil an Marlinskijs Popularität zu dieser Zeit.



Das Blut, dem als 'Lebenssaft' im menschlichen Dasein eine exponierte Stellung zukommt, versinnbildlicht in den folgenden Bildern durch sein Brennen die Ganzheit der menschlichen Erregung, Wut und Eifersucht. Wie das Blut füllen diese Empfindungen den Menschen aus und gelangen so in jeden Winkel des Seins:

1. «Кровь его кипела.» (ФН. 7/99)
2. «Кипятила кровь в жилах моих растопленным металлом ...» (ФН. 7/107)
3. «Но при слове: изменник, кровь его вспыхнула;» (АБ. 5/28)
4. «Теперь я узнаю в тебе чистую кровь эмиров, сказал он: кровь пламенную детей их, которая, как сера, течет в жилах наших и в недрах утесов, и порой вспыхивая, потрясает и рушит громады.» (АБ. 5/46)
5. «А не хочу потому, что кровь и без вина бродит во мне, как молодая буза.» (АБ. 5/185)
6. «И теперь, когда я вспомню об этой роковой минуте, кровь моя вспыхивает, как порох.» (СГ. 2/245)

Genauso wie das Blut kann das Herz als wichtiges lebenserhaltendes Organ und als Sitz der Gefühle vom Feuer der Erregung befallen sein:

7. «- и сердце Азиянца разгаралось на кровь, на истребление.» (МН. 9/50)
8. «И тут уже ярость вспыхнула в обоих сердцах.» (МН. 9/151)
9. «И магистр закипел гневом, носкакал к ослушникам, и бичи засвистели над их головами.» (ЗВ. 4/101)

Die Textbeispiele (7), (8) und (9) machen deutlich, wie die Erregung und der Zorn nicht nur das Herz, sondern auch den ganzen Menschen befallen können. Marlinskij unterscheidet bei der Verwendung dieser Bilder nicht. Sie variieren in ihrer Aussagekraft untereinander kaum und können bei vermehrtem Auftreten phrasenhaft und plakativ wirken. Feinheiten in der Sinnunterlegung vermögen sich dem Leser nicht zu erschließen. Diese Metaphern und Vergleiche sollen vielmehr immer ein Höchstmaß an menschlicher Erregung verdeutlichen.

Folgende bildliche Darstellungen verzichten auf das Medium des Herzens oder des Blutes. Sie zeigen, wie die Gefühle selber physikalisch-chemischen Veränderungen unterworfen werden. Es handelt sich bei folgenden Bildern um Varianten der bereits genannten Feuerbilder:

1. «– и мщение, ненависть, ревность *закипели* вновь сильней прежнего.» (Из. 8/129)
2. «Бешенство, ревность, месть *пылали* в Ситцком;» (Из. 8/139)
3. «Наконец пена ярости *скипела*, и он затаил глубоко в сердце обманутую страсть свою, и голодную ненависть.» (МН. 9/83)
4. «С каждым скоком сильней разгаралось в нем *пламя* бешенства.» (АБ. 5/230)
5. «Но когда увидела она, что это ускорило смерть ее мужа, вся тоска ее *вспыхнула огнем* гнева.» (АБ. 5/241)<sup>31</sup>

Neben dem Feuer, das in der Bildlichkeit unseres Autors eine überragende Rolle spielt, ist nur ein weiterer Themenkreis für die Bildauswahl zu nennen. Der Sturm als entfesselte Naturgewalt, die den Menschen wie ein Boot hin und her wirft oder sich sogar in seinem Innern abspielen kann, dient zur Versinnbildlichung des Zornes und der Erregung:

6. «Что значит эта буря противу *бунтующей* в моей груди?» (ФН. 7/54)
7. «Счастливец ты, Нилушка, что не знаешь, не ведаешь, куда забросить может сердце *явл страсти*.» (ФН. 7/66–67)
8. «Неизвестность воздвигает частые *бури сердца*,» (И. 1/78)

Das Textzitat (6) aus der Erzählung *Fregat Nadežda* ist der Ausruf des Helden Pravin beim Anblick des Sturmes, der zu seinem Untergang führt. Er stellt die innere Gefühlswelt der äußeren Umwelt gegenüber und erzeugt so einen scheinbaren Kontrast, der zur Steigerung des "inneren Sturmes" führen soll. Der Autor will

---

31 Die hier angegebenen Textzitate stellen eine subjektive Auswahl der von Marlinskij verwendeten Metaphern und Vergleiche dar. Weitere Beispiele möge man dem Metaphernindex entnehmen.

die Wirkung seiner Aussage verstärken und die Szene dramatisieren. Er bedient sich besonders bei der Darstellung tiefen Gefühlserlebens dieses Kunstgriffes. Zu den Entsprechungen zwischen Innen- und Außenwelt siehe Punkt 2.3.

#### 2.1.4. Trauer und Gram

Die Gedanken des Trauernden gestaltet der Autor mit Metaphern, die auf unterschiedlichen Sinneseindrücken basieren. Vorherrschend sind visuelle Wahrnehmungen:

1. «Долго тускнело зеркало разума под дыханием отчаяния;» (РиО. 7/244)
2. «На чело Аммалата чаще и чаще стали набегать тени печали.» (АБ. 5/170)
3. «Все такие черные думы, припадки разлуки.» (АБ. 5/102)
4. «- Аммалат-Бек, (это был он) в черные думы.» (АБ 5/39)
5. «Мрачней, все мрачней становилось море, и с ним за одно чернели думы Правина.» (ФН. 7/179)

Die Verzweiflung trübt den Verstand und läßt kein klares Sehen mehr zu. Die den Menschen umgebende Welt gestaltet sich unklar (1). Er ist dadurch seiner Urteilsfähigkeit beraubt, ähnlich wie auch in den Situationen des Zornes. Ein weiterer Aspekt ist die Dunkelheit, die ihn umgibt. Die Farbe schwarz steht für gedrückte Stimmung und Trübsinn.

Das Textbeispiel (5) birgt im Gegensatz zu den vorhergehenden eine Besonderheit in sich. Pravins Gedanken korrespondieren mit der ihn umgebenden Natur, indem sie sich gleichzeitig verdunkeln. Das geschieht jedoch in Unabhängigkeit von der Angst vor dem heraufziehenden Sturm und bezieht sich nur auf seine Trauer über die Trennung von Vera, die in England die Fregatte verlassen hat. Folglich gestaltet der Erzähler die Landschaft so, daß sie den Stimmungen der Personen entspricht oder diese Stimmungen noch zu steigern vermag. Die Gleichzeitigkeit läßt auf eine Übertragung des Gefühls der Trauer auf die Landschaft schließen.

Diese Projektionen dienen der Gefühlssteigerung und werden noch ausführlich behandelt.

Eine weitere Eigenschaft der Metaphern, die die Trauer kennzeichnen, ist die Kälte, die ein für den Menschen unangenehmes Umfeld darstellt:

6. «Неразсветающий *мрак*, убийственный *холод*, вот что отныне будет его *тюрмом* и *пыткой*.» (ФН. 7/177)
2. «Что *зимний снег* выпал на ее сердце, и одно только свидание с *милым*, как *вешнее солнце*, может растопить его ...» (АБ. 9/136-137)
3. «Намнг сжалось сердце *дноши*; но мысль о *Кичкене* опять *согрела* его.» (МН. 5/149)
4. «Он сидел *бледный*, *безмолвный*, с *неподвижными* очами, как *тело только-что охладелое* в *труп*.» (МН. 9/199)

Das erste Textzitat aus dem Roman *Fregat Nadežda* bezieht sich auf die Gram, die Kapitän Pravin empfinden wird, sollte er sich seinen Leidenschaften ergeben und in Pflichtvergessenheit seinen Kameraden gegenüber verfallen. Sein Fehlverhalten gestaltet sich als Marter, die er im Kerker zu erdulden hat. Der Erzähler möchte dadurch die Gram als Strafe für die Pflichtvergessenheit des Kapitäns verstanden wissen. Mit diesem Bild will Marlinskij dem Leser seine Verurteilung eines solchen Verhaltens nahebringen. Auf die Verfahrensweise des Autors, ausgeführte Bilder zur Wertung und Darstellung eigener Meinungen zu verwenden, wurde bereits hingewiesen.

Iskenders Trauer, nachdem er erfährt, daß er Kіckene nicht zur Frau erhalten soll, beschreibt der Vergleich (4). Der Autor stellt seine Ohnmacht und Reaktionslosigkeit der reglosen Starre einer Leiche gegenüber. Iskender ist förmlich erstarrt vor Schmerz. Dieser Vergleich birgt in sich die Unfähigkeit, sich gegen die Trauer zur Wehr zu setzen. Er beinhaltet auch den Tod der Hoffnung auf das Glück, denn ohne die Frau, die er liebt, kann Iskender nicht leben.

Wie die Kälte, die den Menschen unangenehm berührt, trifft auch der Schmerz den Menschen als unerträgliche Empfindung:

1. «Кручина, как ястреб, рвала его сердце.» (РиО. 7/267)
2. «На глазах моих не видят слезинки, когда я подписываю смертные приговоры, но сердце у меня обливается кровью!» (АБ. 5/113)
3. «Тоска источила его, досада пролила желчь на его, прежде радушный нрав.» (АБ. 5/182-183)
4. «Сердце будто оторвалось в Аммалате;» (АБ. 5/192)
5. «Аммалат хотел плакать: глаза его горели ... и как богач, кипящий в огне, сердце его молило об одной капле, об одной слезинке: залить нестерпимую жажду ... он силился плакать, и не мог. Провидение отказало в этой отраде злодеям.» (АБ. 5/245)
6. «О столько же отдыхает труженник на постели, усыпанной щепом!!» (ФН. 7/115)

Die Beispiele (1) bis (4) schildern den Schmerz, der die Trauer versinnbildlichen soll. Hier wird die geistig-seelisch erlebte Trauer zum körperlich erlebbaren Schmerz. Ähnlich ist es bei den Metaphern und Vergleichen, die sich der Dunkelheit und der Kälte als darstellerischer Mittel bedienen. Auch sie formen seelisch Erlebbares zu sinnlich Faßbarem um.

Das Textzitat (5) gibt Ammalats Gram wieder, nachdem er erkennen muß, daß er Seltaneta nun doch nicht als Lohn für die Tötung seines besten Freundes und Gönners erhält.

Er ist bestrebt, durch sein Weinen diese Trauer zu lindern und das Feuer des Schmerzes zu löschen. Marlinskij verbindet dieses Bild mit einem Vergleich, der sich auf den Reichen, der im Fegefeuer brennt, bezieht. Auch hier offenbart sich wieder seine Neigung, eigene Urteile und Meinungen in seine Bildlichkeit einfließen zu lassen, um so eine aufgelockerte, leichte Erzählweise, selbst in ernstesten Situationen seiner handelnden Gestalten, beibehalten zu können.

Das letzte Bild setzt die Gram in Schmerz um, der den Trauernden zur Ruhelosigkeit verurteilt. In dieser Umsetzung kommt Marlinskijs Vorliebe für ausgefallene Bilder zur Geltung.

Die Trauer und der Kummer, die wie Blei auf der Seele lasten, sind traditionelle und verbreitete Bilder auch in Marlinskijs Werk:

1. «Свинцовая гора лежала на груди; совесть его уже чувствовала страшную руку, на ней тяготеющую;» (АБ. 5/245)
2. «Я нашел ее вдали от толпы, одинокую, бледную, с поникшей головой: будто цветочный веночек подавлял ее, как свинец.» (СГ. 2/233)

Ein weiteres Mal bedient sich der Autor der Verschmelzung zweier menschlicher Seinssphären: der Gefühlswelt und der Außenwelt. Die Gefühle offenbaren sich dem Leser in Bildern aus dem Bereich des Gegenständlichen.

Einer der wenigen Tiervergleiche für die Trauer, der von großer Expressivität gekennzeichnet ist, nutzt den Löwen als Vergleichsobjekt:

3. «Тяжкая тоска отзывалась в последних словах его, тоска глухоревущая из сердца, как лев, замкнутый в пещере обрубленной скалой.» (МНЗ. 12/290)

Dadurch soll die unbändige Macht des inneren Schmerzes dargestellt werden, der sich zu befreien sucht, um sich nach außen zu vergegenständlichen. Nur so kann der Mensch Erleichterung erfahren. Dieses Motiv, der Gram, im Moment des Sichloslösens vom Menschen, erscheint auch im Bild der Tränen. Sie können den 'Schmerzensbrand' löschen.

Durch die Unfreiheit des Löwen im Käfig will der Autor die Verschllossenheit und Verborgenheit der Gram im Menschen versinnbildlichen.

4. «И тем ужаснее тоска, сосредоточенная в груди, тем едче слезы, каменеющие на сердце, которое, как подземная жила, переполненная пылающей серой, рвется сбросить с себя

громаду, и готовое расторгнуться, не может сдвинуть груза, его удушающего, не может отрезать палящего вздоха.»  
(И. 1/112)

Die Gram, die sich nicht in Tränen ausdrücken kann, verbrennt den Menschen von innen und läßt Verbitterung zurück. Marlinskij wählt auch jetzt wieder den Bildbereich des Feuers als Grundlage, um ein Höchstmaß an Expressivität zu erreichen. Diese Art der Metaphorik kann zuweilen etwas unangebracht und übertrieben wirken, denn das Verhältnis zwischen zu erklärendem Sachverhalt und bildlicher Ausdrucksweise ist weder qualitativ noch quantitativ ausgewogen.

Die Tränen als Resultat, als Befreiung, Entspannung und Loslösung von der Trauer umschreibt der Autor ausnahmslos mit Bildern aus dem Naturbereich:

1. «Расплакалась Селтанета, словно горный ключ после дождя.» (АБ. 5/138)
2. «Слезы - роса, княгиня. Взойдет солнце, укажет час ехать на прогулку - и он высохнут!» (ФН. 7/146)
3. «Переливный свет на стене, лепетание ласточек и журчанье ключа растопило в слезы свинец, лежавший у нее на сердце, и горечь ее разлилась жалобами.» (АБ. 5/71)

Das erste Bild aus dem Roman **Аммалат Бек** bezieht sich auf die Quantität der Tränen und ist daher eher deskriptiv. Es dient vornehmlich dem Redeschmuck und deckt keine tieferen Sinnebenen des Begriffes auf.

Das Textzitat (2), das den Vergleich der Tränen mit dem Tau beinhaltet, zeigt erst im Nachsatz seine tiefere Bedeutung. Der Erzähler kritisiert mit dieser Metapher die Unstatthaftigkeit der Demonstration echter und tiefer Gefühle durch den Einzelnen. Er verbirgt seine Trauer, sobald er an die Öffentlichkeit tritt. In diese Aussage impliziert Pravin Veras Unfähigkeit, echte Gefühle wie die Trauer empfinden zu können.

Das Zitat (4) ist ein Beispiel für die Fähigkeit und Möglichkeiten des Menschen, seine Trauer und seinen Schmerz ausleben zu

können und so Linderung zu erfahren. Seltaneta, die die Hoffnung aufgegeben hat, Ammalat-Bek jemals lebend wiederzusehen, sucht Trost in einer alten Ruine, die der Erzähler stark idealisiert darstellt:

«Внутри мягкий мох разостлал ковер свой, и в зной влажная свежесть дышала там, питаемая горным ключем, который, промыв стену, прислоненную к утесу, падал через каменный алтарь и распрядался в серебристые, вечно-звучные струны чистой воды, и потом, сочась в спай плитного пола, вился ниже и ниже.» (АБ. 5/71)

In dieser Umgebung gelingt es ihr, echte Trauer zu empfinden und zu zeigen. Sie sucht lindernden Trost in der Einsamkeit dieser Umgebung:

«Секина убежала нарвать груш, растущих в изобилии около церкви, и Селтанета тем беззаветнее предалась природе, требующей облегчения.» (АБ. 5/71)

Wenige Augenblicke später trifft sie dort ihren Geliebten wieder, so daß dieser 'locus amoenus' zum adäquaten Hintergrund für die nachfolgende Liebesszene wird. Der Erzähler präformiert die Landschaft so, daß sie den prädisponierten Gefühlen der handelnden Personen entspricht.

Diese "präformierte Landschaft"<sup>32</sup> dient der Gefühlssteigerung und ist eine Variante des klassischen 'locus amoenus', der als traditioneller Topos auch bei Marlinskij Verwendung findet. Zur präformierten Landschaft siehe Punkt 2.3.2.4.

### 2.1.5 Angst und Zweifel

Zur Versinnbildlichung der Angst bedient sich der Autor der Kälte, die den Ängstlichen umfängt und den Menschen im Innern und im äußeren Bereich berührt:

---

32 HILLMANN 1971:277.



1. «Взор и слух призывателя на стороже, и дыбом волос его и леденеет в нем сердце;» (Из. 8/131)
2. «Страх ледяной рукой своей славил сердце.» (И. 1/111)
3. «Наконец, за сомнением, и страх наложил свод ледяной руку на сердце красавицы.» (АБ. 5/65)
4. «Тайный страх смерти тает как снег перед лучем такой надежды!» (АБ. 5/212)
5. «И между тем злые очи его пронизали морозом сердце,» (СГ. 2/228)
6. «Тень утесов лилась на него холодом страха; страшную песню напевали ему клубящиеся около валы.» (МН. 9/257)

Die Angst stellt sich als die unangenehme Empfindung von Kälte dar. Sie kann von unterschiedlichen Ursachen ausgehen, berührt jedoch auch das Herz als Ort intensiver Gefühlserlebnisse. Diese Kälte kann durch Personen (5) als auch durch die Natur ausgelöst werden. Die Angst als personifiziertes Gefühl (2) und (3) berührt mit ihrer eisigen Hand die Opfer und versetzt sie in einen von Regungslosigkeit gekennzeichneten Zustand.

Die Angst, die der Erzähler auf die Umwelt der handelnden Personen überträgt, schildert das letzte Textbeispiel.

Die objektiv spürbare Kälte, die Mulla-Sadek im Schatten der Felsen verspürt (6), formt der Erzähler in den Frost der Angst um. Ähnlich verfährt er mit dem Rauschen der Wellen, das er zu einem "schrecklichen Lied" für Mulla-Sadek werden läßt.

Der Erzähler stellt die Sichtweise der handelnden Person dar, die von Angstgefühlen gekennzeichnet ist, und überträgt sie auf die ihn umgebende Landschaft. So kann Mulla-Sadek das Rauschen subjektiv als "schreckliches Lied" empfinden, obwohl es objektiv "nur" ein Rauschen ist.

Folgende bildhafte Beschreibung soll noch einmal die Auswirkungen der Angst der handelnden Personen auf ihre Umwelt verdeutlichen:

1. «Огромный гик, отброшенный на ветер, выходя из туманов, казалась, хватал их; тень треугольного паруса будто вонзалась в корму: она обладала холодом сердца Русских!» (МоНи. 12/122)

Auf der Flucht Nikitins und seiner Mitreisenden taucht im Nebel ein englischer Kutter auf, der sie verfolgt.

In dieser Situation übertragen sie diese Angst auf ihre Umwelt, die nun um so angsteinflößender erscheint. Das Verb "kazalos'" drückt ihre eigene subjektive Anschauung aus. Objektiv kann ein Segel nicht nach einem Boot greifen, hierbei handelt es sich um eine subjektive Umdeutung des Gesehenen, die der Steigerung des Gefühls dient.

Für diese Verfahrensweise Marlinskijs gibt es zahlreiche Beispiele, auf die im Abschnitt Entsprechungen und Projektion noch detaillierter eingegangen wird.

Der Zweifel äußert sich in Marlinskijs Bildern als eine Regung, die sich langsam und unauffällig im Menschen vollzieht:

2. «Мне стало стыдно самого себя, что зерно сомнения запало в мор голову.» (СГ. 2/226)
3. «- и вдруг за тем, тень сомнения покрыла его лице.» (АБ. 5/115)
4. «Мулла-Садек расширил испуганные очи; страшное сомнение звкралось в его сердце.» (МН. 9/260)

Dieses Gefühl nimmt langsam und unbemerkt seinen Anfang und kann fatale Folgen nach sich ziehen. Der Roman *Аммалат Бек* bietet dafür ein Beispiel: Durch seine Zweifel an seinem Lebensretter und Freund Verchovskij zerstört Ammalat alles, was ihm lieb und teuer war:

2. «Зачем бросил ты, Султан-Ахмет-Хан, молнии в грудь мор?» (АБ. 5/216)

Dieser Blitz entfachte im Verlauf der Handlung das Feuer des Zornes und der zerstörerischen Leidenschaft, das sämtliche Bindungen in Ammalats Leben zugrundegehen ließ. Der Zweifel war der

winzige Auslöser für das zwangsläufig nachfolgende Unheil. Das Feuer versinnbildlicht auch hier eine Macht, die der menschlichen Kontrolle entglitten ist.

### 2.1.6 Gedanken und Wünsche

Die Verfahrensweise, seelisch Erlebbares durch sinnlich Faßbares zu ersetzen, ist in der Bildlichkeit Marlinskijs ein häufig verwendetes Mittel zur Verdeutlichung abstrakter Begriffe und Gefühle. Die Wahl der Gegenstände als Vergleichsgrundlage trägt entscheidend zur Sinnaufdeckung und -unterlegung bei.

Marlinskij verwendet immer wieder das Bild des Vogels, das in verschiedenen Zusammenhängen auch unterschiedliche Bedeutungsinhalte haben kann. Es handelt sich vorwiegend um traditionelle Bilder wie den Falken, der den Mut verkörpert oder die Taube, die den Frieden versinnbildlicht.

Um Gedanken und Wünsche bildlich darzustellen, bedient sich der Autor fast ausschließlich des Vogels im allgemeinen, dessen vornehmliche Eigenschaft die des Fluges ist:

1. «Приучив меня ловить на бумагу *перелетные мысли*, В. дал мне отраду сердечную.» (АБ. 5/124-125)
2. «С горы открылось перед ними Каспийское море, и думы В. понеслись над ним, *как лебедь*.» (АБ. 5/228)
3. «Но скажи искренно, *dear Alister*, куда и к кому летела теперь *крылатая мысль* твоя?» (НК. 1/170)
4. «И между тем, как утлая карета мчалась вперед, *мысли мои долетели* к минувшему.» (Чиз. 4/233)
5. «*Подобно голубю*, отпущенному с ковчега, она летела в край неведомый - и возвратилась с веткой маслины.» (ЛБ. 3/13)
6. «Вдруг затихли живые струны, и *светлая дума* минувшего *налетела* на кругстоящих.» (РиО. 7/250)

Marlinskij wählt das Bild des Vogels, um verschiedene Qualitäten der Gedanken aufzuzeigen: Im Vordergrund steht immer die Eigenschaft der Freiheit, das kommt besonders in den Bildern, die die Weite beinhalten, zum Ausdruck.

Das Hinübergleiten in andere Sphären, unabhängig von der Realität, und das Sichloslösen vom Jetzt- und Istzustand des Menschen verkörpert sich in diesen Bildern. Der Mensch erhält durch seine Gedanken die Fähigkeit, Grenzen zu überwinden und neue Welten zu erschließen.

Auf diese Weise verschmilzt der Autor die Freiheit als dekabristisches Gedankengut mit dem Fernweh und der Sehnsucht nach der Unendlichkeit, die der romantischen Denkweise eigen ist.

Es sind jedoch nicht nur die Gedanken, die neue Welten erschließen, vornehmlich ist es die Phantasie, die diese neuen Welten mit Leben füllt. Gerade die Phantasie und die dichterische Schaffenskraft sollen im Laufe dieses Kapitels noch eingehender erörtert werden.

Die unterschiedlichen Eigenschaften der Gedanken gestaltet der Autor mit verschiedenen Bildern:

1. «Какое-то грустное и вместе невыразимо-сладостное чувство гнетет и расширяет сердце. Мысль о тебе сливается с ним, и, будто во сне, убегает от меня твой образ.» (АБ. 5/212)
2. «Мысль чистая, какъ слеза, сверкает во взоре,» (ФН. 7/158)
3. «Уединение не даст ни одной светлой мысли.» (ФН. 7/177)
4. «Яркая мысль, пробраться к своей милой под чадрой, озарила его сердце.» (МН. 9/207)
5. «Великая судьба отечества развивалась перед Его очами, вместе с горизонтом; в зеркале Каспия зрелась Ему картина будущего благоденствия России, Им посеянного, окропленного кровавым Его потом.» (АБ. 5/150)

Marlinskij weist hier den Gedanken Attribute zu, die, wie die Mehrheit seiner Bilder auch, dinglich faßbar sind.

Das Textzitat (1) gehört zur großen Gruppe der bildlichen Ausdrücke, die dem Bereich der Physik oder der Mechanik entnommen sind. Dieser Bildbereich bietet eine Vielzahl expressiver Ausdrucksmöglichkeiten, die Marlinskij wohl zu nutzen weiß. In diesem Zusammenhang bedient er sich des Herzens als 'Organ' und Heimstatt des Gedankens. Das läßt den Leser unschwer erkennen, daß der Held sich gedanklich mit der Frau, die er liebt, be-

schäftigt. Dem Bild vom sich erweiternden Herzen, das durch die Intensität der Gefühle sein Ausmaß vergrößert, liegt der Topos vom übervollen Herzen zugrunde, den der Autor auch in anderen Zusammenhängen verwendet.

Die Adjektive "hell" und "klar", derer sich der Autor in den o.g. Metaphern und Vergleichen bedient, implizieren in allen Beispielen eine positive Konnotation.

Das Textzitat (5) zeigt, wie die Gedanken als innere Bilder mit der Außenwelt, hier den Höhen des Kaukasus, eine Symbiose eingehen. Der Gipfelblick als Zustand der Erhabenheit im doppelten Sinn läßt im Menschen nie dagewesene Gedanken aufkommen. Durch die Gleichzeitigkeit dieses 'Erhobenseins' über die Welt mit dem Gedenken an die russische Geschichte soll die Größe und Würde des Vaterlandes herausgestellt und gesteigert werden. Daß der Held des Romanes *Ammalat Bek* dieses Vaterland nie gesehen hat, spielt für Verchovskij, der ihm die Gedanken daran unterstellt, freilich keine so große Rolle.

Die Bilder Marlinskijs, die das Beherrschtsein von bestimmten Gedanken herausstellen sollen, sind größtenteils von Einfallsreichtum und guter Beobachtungsgabe gekennzeichnet:

1. «Мысли его, как улитковые линии, сходились всегда в одну точку - и эта точка была она; за то сам он, будто ринутый средобежной силой, все далее и далее бродил от тех мест, где бы мог встретиться с ней.» (ФН. 7/112-113)
2. «Я прикован к этой мысли, как преступник к колоде своей. Кровавое море ходит, плещет, бушует кругом меня, и над ним сверкают только молнии вместо звезд! ...» (АБ. 5/216)
3. «Мысль о предательстве, о ссылке, огненным потоком протекла по всему его существу.» (АБ. 5/230)
4. «В голове его ходил жернов, в сердце разгарался пожар, в котором, как на всех пожарах в свете, спасалась дрянь, а драгоценное летело в огонь.» (МН. 9/72)
5. «Медленно, по одиначке сходились в ум его мысли, и те мелькали будто в тумане от чрезвычайного расслабления.» (АБ. 5/52)

6. «Странные мысли: они сыплются невольно в голову первого встречного, как осенние листья с дерева.» (МНЗ. 12/285)

Die Beseelung durch einen bestimmten Gedanken wird vom Autor auf unterschiedliche Weise dargestellt. Das Bild der Schneckenlinie, die auf einen Punkt zustrebt, stellt den gelungenen Kontrast zu der abstoßenden Kraft dar, mit der Pravin sich von diesem Mittelpunkt, mit dem die Fürstin gemeint ist, wegbewegt. (1) Beide Vergleiche basieren auf physikalischen Gegebenheiten und implizieren damit das Moment des Natürlichen.

Dadurch zeigt sich die Ausweglosigkeit der Situation des Helden: Gibt er seiner Leidenschaft nach, zerstört er seine Existenz und die Ehe Veras; läßt er von ihr ab, ist für die Liebenden das Leben wertlos. Dieses Bild birgt in stark verkürzter Form die Problematik, die typisch für Pravins Situation ist: es stellt den Widerstreit zwischen seinen Leidenschaften und dem Ehr- und Pflichtgefühl dar.

Das Zitat (2) bietet das Gefesseltsein an einen bestimmten Gedanken. Bei der Beschreibung des Meeres von Blut handelt es sich nicht um eine Projektion der Gefühle auf die Umwelt, sondern um innere Bilder und Gedanken, die von Rache und wirren Vorstellungen gekennzeichnet sind. Anstelle der Sterne, die Ruhe und Frieden ausstrahlen, existieren für ihn nur Blitze, die die Ruhelosigkeit in ihm sichtbar und verstehbar machen sollen. Schon jetzt, noch vor der geplanten Bluttat, quält ihn das Gewissen, das sich ihm im Schrecken der inneren Bilder offenbart.

Ein eindrucksvolles Beispiel für das heiter-leichte Umschreiben von durchaus ernsten Sachverhalten bietet das Textzitat (4). Es beschreibt Iskenders Situation, nachdem er erkennen muß, daß Kückene vermeintlich unerreichbar für ihn ist. Er verwirft alle Gedanken an sie und schafft so Platz für seinen Ärger und seine Trauer. Dieser heiter plaudernde Ton nimmt der Situation den Ernst und lockert Textpassagen ohne Dialoge merklich auf.

### 2.1.6.1 Phantasie

Ein besonderer Platz im Innern des Menschen kommt der Phantasie zu. Diese konstruktive Kraft ist allein imstande, die Gedanken zu verändern, zu verschönern und aufzuwerten:

1. «Золотить воображением то, что знакомо ей в быту супружеском, и множить на миллионы наслаждений все что не известно.» (МН. 9/187)
2. «Он припоминал все подробности последней счастливой встречи с милою: душа замирала в нем от ее голоса, слышимого эфирным ухом воображения.» (МН. 9/246)
3. «Воображение *рисует* новые картины семейственного счастья;» (И. 1/18)
4. «Он грызет пустоту, он глотает воздух, зато *чародей* воображение *обращает* ему каждого петуха в золотого фазана, предсказывает шамбертен под каждой длинной пробкой, уверяет, что он может съесть полмира и запить его полокеаном.» (МН. 9/188)

Die Phantasie kann nicht nur Bestehendes verändern, sondern auch Neues schaffen, indem sie im Innern des Menschen neue Bilder zeichnet. Die Textbeispiele (1), (2) und (4) zeigen, wie der Mensch durch seine eigene Phantasie die Umwelt nach seinen Wünschen verändern kann. Diese Bilder beziehen sich ausschließlich auf die Vorstellungen von Liebenden, deren Glück sie die Welt mit anderen Augen sehen läßt. Marlinskij gibt diesen Bildern durch seine ironischen Untertöne eine heitere Note, die den Leser zum Schmunzeln bringt.

### 2.1.6.2 Dichterische Schaffenskraft

Eine Variante der dem Menschen eigenen Phantasie ist die Schaffenskraft, die den Dichter auszeichnet. Marlinskij mißt ihm Eigenschaften bei, die ihn von den nicht dichterisch tätigen Menschen unterscheidet.

Die Vorstellungen und Ansichten des Autors über die Position des Dichters innerhalb der Gesellschaft sind

nicht nur in seinen Aufsätzen und privaten Aufzeichnungen wie Briefen u.ä. nachzulesen, sondern auch in Vergleichen und Metaphern enthalten, die über alle seine Werke verstreut sind.

So werden an dieser Stelle nicht nur die bildlichen Ausdrücke im Hinblick auf seine dichterische Tätigkeit analysiert, sondern es sollen auch seine theoretischen Äußerungen zu diesem Thema mit einbezogen werden.

Eine Trennung zwischen Bild- und Sachbereich erscheint nicht sinnvoll, da sie zu einer zu starken Verzweigung innerhalb dieser begrenzten Arbeit führen würde.

Die Eigenschaften, die den Dichter auszeichnen, machen ihn zu einem ganz besonderen Menschen:

1. «Но знают ли эти советники, как тяжело писать человеку с душой и для души?» (Обу. 10/232)
2. «— а все таки *огонь его стихия*, и вдыхать пламень для него приятнее, чем для нас духи Капризов Валерии.» (Обу. 10/244)
3. «Только одно его темя блистало еще снегом, пылало огнем солнца, как душа поэта, как жерло волкана.» (МНЗ. 12/271)

So ist er voller Leidenschaften, die sich in seinem inneren Feuer ausdrücken. Dieses 'seelische Feuer' gibt ihm die Kraft für seine Arbeit.

Seine Ausnahmestellung offenbart sich auch in folgenden Bildern, die bei der Darstellung besonders schöner und wundervoller Erscheinungen die Träume und Wünsche des Dichters zur Verdeutlichung heranziehen:

1. «Вера была тогда прелестна, как страстное желание поэта, в котором более неба, чем земли;» (ФН. 7/188)
2. «От звуков, возникающих пород из оркестра — звуков неясных, смешанных, чудных, как мысли поэта в просонках ...» (ФН. 7/220)
3. «— это ты Лилия, легкая, прелестная, неуловимая, подобная видению прерванного сна поэта!» (Обу. 10/257)



Die ausgewählten Textbeispiele basieren sämtlich auf dem Poeten mit seinen Wünschen und Traumvorstellungen. Diese Vorstellungen charakterisieren den Dichter als Menschen, der das Besondere, Anmutige, Wundervolle und Unbestimmte zu erkennen vermag und für die Leser aufbereitet.

Dem Himmel näher als der Erde vermag er das Wundervolle in Worte zu kleiden und so eine Sonderposition unter den Menschen einzunehmen. Daß diese Bilder besonders seine Traumvorstellungen und Gedanken im Halbschlaf heranziehen, hängt mit der typisch romantischen Sichtweise zusammen. Der Traum als Zeit des Erkennens, der Halbschlaf als Zeit der unklar-verschwommenen Gedanken bieten die Grundlagen für seine Art, die Welt zu sehen. Der Poet stellt sich hier als Mensch mit besonderen Fähigkeiten dar, die er dem Leser durch seine Werke zugänglich macht.

Er vermag durch die Phantasie seine Umwelt umzugestalten und zu verschönern:

4. «Впрочем, воображение поэта всесильно: оно претворяет свечку в звезду утреннюю, кроит радужные крылья ангела из пестрого плаща. Не разрушайте хрустального мира поэта, но и не завидуйте ему. Как Мидас, он превращает в золото все к чему ни коснется; зато и гибнет как Мидас, ломая с голоду зубы на слитке.» (Обу. 10/261-262)

Der Dichter lebt in einer eigenen, seiner eigenen Welt, die herrlicher und zauberhafter erscheint als die Welt der anderen Menschen. Er legt sein gesamtes Sein in seine Werke, die auch negative Erinnerungen beinhalten, seine Seele aufwühlen:

5. «Знают ли, что дарование есть бытие автора, и что он расточает для забавы света лучшие мгновения этого бытия, отправляя заботами остальные: но что такое воображение, как не память вскипяченная, улетученная пламенем сердца? А много ли красных дней насчитает в минувшем гордая раздражительная душа поэта писателя? Есть у него воспоминания - цветы, но есть и воспоминания - раны. И эти раны растравляются, точат кровь, и опять горят, и мучительно ноют, когда срываешь с них перевязку забвения или равнодушия; когда безошадный сонд любопытства проникает в их заветную глубину.» (Обу. 10/232-233)

Mit dem Lesen seiner Werke dringt der Leser in die private Welt des Dichters ein und macht sie öffentlich. Der Autor sieht sich hier als ausgewählter Mensch, der die Fähigkeit des Schreibens hat und der sich der Gesellschaft stellen muß. Diese Fähigkeit nimmt er aus seiner stolzen, empfindlichen Seele, die ihn jedoch von den Lesern abhängig macht:

«Писать, печатать для света, предавать себя тиснению! Неужели не чувствуете вы предсказательного смысла этих слов? Тут, в зерне таятся мытарства, ожидающие дерзкого искателя людской похвалы. Вчерась он был властелином своих мечтаний, - потому что не пускал их в люди. Сегодня напечатал их, и стал рабом своих слов. Он трепещет уже глупого смеха невежды и пошлых острот какого-нибудь честочного журналиста;» (Обу. 10/239)

Marlinskij bezieht sich im Kontext weniger auf seine Leserschaft im allgemeinen, als auf seine Kritiker, deren Metier ihm durch seine eigene Tätigkeit als Literaturkritiker besonders vertraut war. Um sein Verhältnis zum Leser zu beurteilen, sollte nicht außer acht gelassen werden, daß seine eigene literarische Tätigkeit mit dem Schreiben von Literaturkritiken und nicht mit dem Verfassen literarischer Werke begann.

Seine Kritiker beurteilt er folgendermaßen:

«Но разве этот лодоед птенец твой? брат твой? или друг он, что ты, как пеликан, разрываешь для него грудь и точишь кровь жизни? Нет, он твой враг природной, твой непримиримый враг. Он будет смеяться над тобой, поглощая твоё же сердце, принесённое ему в гостинец, и выбросит собакам, - выбросит критикам объедки твоего полубожеского мозга.» (Обу. 10/239)

Dieser Auszug aus der Rahmenerzählung *On byl ubit*, die aus in Tagebuchform gestalteten autobiographischen Aufzeichnungen besteht, gibt in eindrucksvoller Weise Aufschluß über Marlinskijs Einstellung zu seinem Schaffen und zu seinem Verhältnis zum Leser.

Der Dichter, der der Öffentlichkeit durch seine Werke sein Herz und sein Innerstes darbringt, fällt der Verspottung durch seine Leser zum Opfer und wird verlacht. Das Verhältnis zwischen Autor

und Leser basiert auf der großen Diskrepanz zwischen dem ersten, der sich opfert und dem letzteren, der die Anstrengungen und die Hingabe des Dichters nicht zu schätzen weiß:

«И свет назовет эту *тяжкую исповед сказкою*, если автор облечет свои страсти в вымышленные имена, и не поверит ей, если он признается в былине, под собственным. Свет так привык слышать и говорить ложь, что от него лучшая похвала гению - как он мастерски прикидывается чем захочет!»  
(Обу. 10/234-235)

Wenn Marlinskij so scharf über sein Publikum urteilt, so zeigt sich uns auch sein Wissen um die Wünsche und Vorstellungen der Leser, die er zu erfüllen bereit war:

«Что бы расшевелить притупленный вкус, который не знает сам чего хочет; но все знает и всего хочет? Угодить, удовлетворить жадной страсти к новому, к пронзающему, к потрясающему, к чудесному? Надо целые скалы дарования, чтобы насытить хотя на миг этого прожорливого великана. *Надо слез, реки слез, - крови, море крови, чтобы упоить его до веселья.*» (Обу. 10/238).

Dieses Zitat zeigt deutlich Marlinskijs Verhältnis zu seinen Lesern. Sein Publikum stellt Forderungen, denen er durch Stil, Form und Inhalt seiner Werke nachkommt.

Mit dieser durch starke Übertreibungen gekennzeichneten Aussage persifliert er neben dem Geschmack seiner Leserschaft auch seine eigene Art zu schreiben, deren herausragendes Merkmal die Verwendung hyperbolischer Bilder ist.

Wenn Marlinskij sich negativ über seine Kritiker äußert, so tut er das im Hinblick auf die Bewunderung, die ihm ein großer Teil seiner Leser entgegenbrachte:

«Но неужели в этом мире нет ума, чье одобрение лестно поэту? Нет сердца, чей вздох тебе отраден? И поэт, - ты схоронишь в землю дар небес, талант свой? И человек, ты выбросишь душу в пустыню без сочувствия? Неужели не одушевляет тебя мысль, что пылкий юноша за чтением твоих чарующих страниц забудет урок свой; светский человек - званый пир! красарица - час свидания. Что твои вдохновенные творения зажгут светлые мысли в голове еще самому себе незнаемого поэта, очистит огнем своим душу власто - или

корыстолюбца, пробудит сладостные святые чувства в груди невинной девушки? ...» (Обу. 10/249-250)

Auch hier zeigt sich Marlinskijs Vorliebe für weitschweifige, umfassende Beschreibungen und eine bildliche Ausdrucksweise, die beide so typisch für seinen Stil sind. Seine Erzählungen und Romane rufen jedoch nicht nur Entzücken hervor, sie vermögen auch tiefergehende Veränderungen im Menschen zu bewirken. Marlinskij belustigt sich über seine zu Herzen gehenden Werke, wenn er ihnen selbst die Fähigkeit zuspricht, die Seele des Macht- und Geldgierigen durch ihr Feuer reinigen zu können.

Der Verfasser war sich der Vergänglichkeit der Publikumssympathien bewußt, wenn er sich nahezu prophetisch über seinen Ruhm äußerte:

«Более остры, чем колки его суждения, и если он любит недолго, за то любит горячо. Пользуйся же его любовью, покуда не спала пена; будь халифом хотя на час; упивайся рукоплесканиями и похвалами; играй вниманием молников, ревностью прекрасных.» (Обу. 10/240)

Diese Zitate aus der Erzählung *On byl ubit* zeigen in klarer Weise, wie Marlinskij seinen Kritikern und Lesern gegenüberstand. Des Autors Einstellung zum eigenen Schaffen gestaltet sich zwiespältig:

«Видите ли эту нагую, опаленную перунами, неприступную даже зелени скалу? Это печаль поэта: там горлая душа как снежногрявая гора, скрывает в облаках чело свое! Там, в глубине, кипит кипуче одного чувства! Там, во тьме пещер, сверкают очи и зубы алчной гиены, это совесть!»  
(Обу. 10/237)

Der Konflikt des Autors liegt in der scheinbaren Unvereinbarkeit des Wunsches nach Popularität mit dem Dichterstolz, der zu einer Distanz des Dichters zu seiner Umwelt führt und sich im Unverständnis der letzteren zu ihm äußert:

«И сколько чудных, но диких, но и безыскусственных красот может представить слог, выброшенный прямо из души? Зато по нем нет стези для обыкновенного читателя. Его стреминны

разлучены друг от друга на прижок льва, на перелет орлины.  
*Также руны разгадает лишь тот, кто начертал их.*  
 (Обу. 10/237)

Der Dichter als Mensch mit besonderen Fähigkeiten, der sich in seinen Werken selbst darstellt, ist zwar als sein Idealbild erkennbar, war jedoch mit dem Wunsch nach Erringung der Leser-gunst schwerlich vereinbar.

So suchte Marlinskij nach einer Art Kompromiß, indem er Werke schuf, die einerseits dem Geschmack breiter Leserschichten in Stil und Form entsprachen, andererseits aber seinem Verständnis von der Selbstdarstellung des Dichters durch die Wahl der Sujets und der Charaktere der handelnden Personen, die persönliche Züge des Dichters tragen, entgegenkamen.<sup>33</sup>

1. «Одним словом, около него резвилась уж целая толпа его нисходящих потомков, и он глядел на них нежно и любовно, как иной сочинитель на свое литературное потомство -» (МоНи. 12/120)
2. «Одряхлеет, оледенеет наконец сам, и умрет после потомков своих, - стихий, существ, деяний, мыслей, и долго будет спать сам без действия,» (Обу. 10/227)

Der Autor stellt somit das zärtliche Verhältnis zwischen dem Dichter und seinen Werken heraus, die in ähnlicher Relation zu ihrem Schöpfer stehen wie die Kinder zu ihren Eltern.

Das Textzitat (2) macht deutlich, wie Marlinskij das Fortleben seiner Werke nach seinem Tode beurteilt. Sie fallen der Vergessenheit anheim und werden schon vor dem Tode des Autors nicht mehr beachtet werden. Der Aspekt des zeitlich begrenzten Ruhmes, der trotz seiner Kürze um so größer ausfällt, wurde bereits genannt.

### 2.1.7 Schlaf und Traum

Der Schlaf als Grundlage für die Träume hat verschiedene Eigenschaften. Marlinskij verwendet für seine Gestaltung sowohl Metonymien (1) und (2) als auch Metaphern, die das Element der Leichtigkeit und des Entrücktseins von der Welt versinnbildlichen (3) bis (5):

1. «Сын Эскулапа был поражен *Морфеем* в начале речи -» (ФН. 7/42)
2. «Вот все племена маков: из них свит *венец Морфея*, и льется опиум в испарениях!» (ЛБ. 3/64)
3. «Сон, *единственный друг* несчастных, веял над изголовьем Романа, измученного тоскою разлуки и неизвестностью будущего.» (РиО. 7/283)
4. «Полон любовной чепухой, раскланялся он с добродушным Голландцем и с резвод его дочкою, - и сон, *как пуховик*, охватил восторженника своими ласкательными крылами.» (ЛБ. 3/38)
5. «Победа над собором пролила небесную отраду в утомленные чувства красавицы, и *ангел сна* осенил ее крылом своим.» (РиО. 7/265)

Die Textzitate (3) und (4) verdeutlichen die verschiedenen Wirkungen des Schlafes auf die Protagonisten, die abhängig von der jeweiligen Situation des Träumenden sind.

Während der Schlaf dem unglücklichen Roman Frieden und Vergessen schenkt, bereitet er Belozor einen Zustand, der von Wohlgefühl gekennzeichnet ist. Dieses Bild überträgt die innere Welt Belozors auf seine Außenwelt. Das Glücksgefühl wird für den Leser äußerlich spürbar und nachempfindbar.

Seelisch Erlebbares wird auf diese Weise zu sinnlich Faßbarem.

Die Bilder, die auf dem Traum oder dem Träumen basieren, lassen sich in der Prosa Marlinskijs in zwei verschiedene Gruppen aufteilen:

Die erste Gruppe beschäftigt sich mit den sogenannten 'ausgeführten Träumen', deren Inhalt vom Autor oder den Protagonisten beschrieben wird. Die zweite Gruppe soll alle Vergleiche, Meta-

phern und hypothetischen Wendungen beinhalten, die sich mit dem Begriff 'Traum' auseinandersetzen oder diesen als Bildbereich wählen.

Zuerst wird hier auf die ausgeführten Traumgeschehnisse als Bild oder Spiegel der inneren Welt der Protagonisten eingegangen. Marlinskij verwendet verschiedene Arten von geträumten Bildern, die unterschiedliche Funktionen im Text haben.

Wir beginnen mit dem Angsttraum, der verborgenen Ängste und Befürchtungen der handelnden Personen darstellt. Er läßt den Protagonisten das Geschehene geistig verarbeiten und den Leser einen tiefen Einblick in das Seelenleben des Träumenden nehmen. Der Traum Iskenders aus dem Roman Mulla Nur kann als Beispiel dienen:

*«Искендер долго думал о происшествиях дня, о судьбе Мулла-Нура, и когда заснул, странные мечты нераз пробуждали его: то, ему казалось, выстрел взрывает грудь, то конь сорвался в бездну, - и он летит бездыханен по острым кремням сквозь мрак и холод, - и нет конца паденью! Грезы наши отголосок настоящей жизни и прежнего хаоса. Крепкий сон - казовой конец смерти.» (МН. 9/163)*

Der Traum spiegelt die seelische Situation Iskenders wider, der dem von einer Lawine verschütteten Mulla-Nur das Leben rettet, obwohl dieser ihn zuvor bedroht hat.

Der Traum, in dem er seine Situation geistig verarbeitet, bezieht sich sowohl auf das Lawinenunglück als auch auf seine gesamte Lebenssituation, deren glückliches Ende auch vom Erfolg seiner Reise abhängt.

Das Fallen spiegelt den unsicheren und ungewissen Ausgang seiner Reise und impliziert seine Angstgefühle, die auch mit dem Verlust seines Gefährten zusammenhängen.

Marlinskij bedient sich also des Traumes zur Wiederholung des Erlebten und zur Versinnbildlichung der Gesamtsituation des Helden. Diese Traumvorstellungen haben jedoch keinen Einfluß auf die weitere Handlung oder die Empfindung des Protagonisten.

Der folgende Fiebertraum Seltanetas aus dem Roman **Аммалат Бек** schildert die erlebte Situation des Wiedersehens mit Ammalat aus der Sicht der kranken Seltaneta. Sie erzählt ihn nach ihrer Genesung ihrer Mutter, die aufmerksam zuhört:

«Все прошлое представляется мне в каком-то мутном сне. Мне виделось, будто я погружаюсь в холодное море, и сгарад жадод; вдали носились будто во мраке и в тумане две звездочки; тьма густела и густела; я погрязала ниже и ниже. И вдруг показалось мне, что кто-то назвал меня по имени, и могучей рукой выдернул из леденящего, безбрежного моря ... лицо Аммалата мелькнуло передо мной, словно на яву, звездочки вспыхнули молнией, и она змеей ударила мне в сердце; больше не помню!» (АБ. 5/167)

Diese Vorstellungen Seltanetas sind weniger ein Traum im herkömmlichen Sinn, als die durch Fieber motivierten subjektiven Umdeutungen des Erlebten, jedoch nicht vollständig Aufgearbeiteten. Marlinskij benutzt die Rede Seltanetas, um die essentielle Bedeutung Ammalats für ihr Leben zu verdeutlichen.

Ihre Einsamkeit und die Trostlosigkeit ihres Daseins ohne Ammalat spiegeln sich in der sie umgebenden Dunkelheit wider. Diese Umwelt scheint sie zu verschlingen. Die Sterne, die ihr in dieser Dunkelheit als einziger Hoffnungsschimmer erscheinen und sich nach dem Erwachen als Ammalats Augen erweisen, schaffen die Verbindung zwischen dem vermeintlichen Traum und der Realität. Dieser Traum, der in Wirklichkeit die Situation des sie umgebenden Krankenzimmers darstellt, verdeutlicht durch die Umsetzung der Realität in Symbolik die innere Situation Seltanetas.

Durch die Umsetzung der Realität in innere Bilder und Symbole legt Marlinskij die tieferen Ebenen der Gefühlswelt, die Seltaneta umgibt, offen.

Der Traum versinnbildlicht hier beide Ebenen des Seins Seltanetas: Die innere und die äußere Welt, d.h. ihre Einsamkeit ohne den Geliebten und die Krankheit, die sie befallen hat.

Die Sterne, die sich in einen Blitz verwandeln und ihr so das Leben wiedergeben, lassen beide Interpretationsebenen dieses Traumes wieder zusammenfließen: Ammalat wird zum Retter vor dem physischen als auch vor dem seelischen Tod.



Der Autor wählt diese Art der Darstellung nicht nur, um tiefere Ebenen der Seele Seltanetas freizulegen, sondern auch, um diesen Gefühlen größere Authentizität zu verleihen. Dem Leser erscheint der Traum als seelischer Vorgang, den er selber deuten muß.

Diese Authentizität führt zur Konkretisierung und zur Steigerung in der Darstellung.

Eine weitere Variante des Traumes ist der Wunschtraum. Es begegnet dem Leser des öfteren im Prosawerk Marlinskijs.

In der Erzählung *Izmennik* träumt der Held davon, daß die Frau, die er liebt, sich trotz ihrer Zuneigung zu seinem Bruder für ihn entscheidet und zu ihm zurückkehrt.

Die Besonderheit in der Darstellung liegt in dem Verwischen von Realität und Traum. Der Dialog zwischen Vladimir und Elena ist nicht als Traum erkennbar, sondern erscheint dem Helden und dem Leser als realer Auftritt Elenas:

«Скоро сон сомкнул очи Лисовского и уста Владимира. Но страшными сновидениями прерывалась его тяжелая дремота. Тихе и тихе кипела кровь, воспаленная гневом ... волнение уходило, и предразсветный ветерок обвеял свежестью его чувства.

И вот чудится Владимиру шелест шагов: кто-то, наклонившись над ним шепчет в ухо: Владимир! ... и он трепеща, полусонный, хватается за пистолет, и поднявшись на руку, стремится изумленные взоры на пришельца: (...) замирающий знакомый голос повторяет: *Владимир! - это Елена!*»  
(Из. 8/153)

Der Leser und Vladimir sind gleichermaßen erstaunt, als sich herausstellt, daß es sich bei dem Gespräch um einen Traum und nicht um die Realität handelt:

«И вдруг сердце пронизающий звук трубы загредел в стане - и Владимир проснулся! ... Лисовский уже в брове стоял перед ним и будил его. (...) - Неужели это был сон? Вскричал озираясь, обманутый мечтой Владимир. Сон, злобный сон!»  
(Из. 8/154-155)

Der Autor wählt dieses Stilmittel zur Spannungssteigerung. Der Leser, der bereits darauf hoffte, daß sich die Geschichte zum Guten wenden würde, wird eines Besseren belehrt und muß seine Irreführung durch den Autor erkennen.

Marlinskiј nutzt diesen Wunschtraum Vladimirs jedoch nicht nur zu diesem Zweck, sondern er legt eine Ebene des Helden frei, die dem Leser bis zu diesem Zeitpunkt verborgen war. Es handelt sich um die Vorschläge Elenas und seine Reaktionen darauf:

«Так, Владимир! ... Я буду твою, я постараюсь сделать тебя счастливым, я научусь любить тебя - но будь же достоин моей любви и уважения всех - покинь это гнездо отступников: твой пример повлечет за собой тысячи Русских изменников, твоя храбрость спасет Переяславль, твое раскаяние загладит мгновенную измену. (...) - Нет! ангельская душа! вскричал тронутый Владимир! я не продаю ни добрых, ни злых дел моих: ты останешься невестой Михаила - и я снова слуга родине! Елена, ты победила меня: идем! ...» (Из. 8/153-154)

Die Tatsache, daß Vladimir auf Elenas Vorschlag eingeht, Reue zeigt und in das polnische Lager zurückkehren möchte, läßt ihn, obwohl er zum Ende der Erzählung seinen eigenen Bruder im Kampf tötet, in einem positiven Licht erscheinen. Der Autor rehabilitiert ihn bereits vor der Untat an seinem Bruder.

Der Traum legt hier seine geheimen Wünsche nach der Rückkehr zu den Seinen und seine Großmut Elena gegenüber offen, die sich durch ihr Angebot als nicht minder großmütig erweist.

Eine andere Abwandlung des Traumes in den Erzählungen Marlinskijs ist der Vorahnungstraum. Ein solcher begegnet uns in der Erzählung *Fregat Надежда*. Der Unteroffizier Grebnev, der die Schaluppe lenkt, mit der Pravin nach der Entdeckung seiner Liebesbeziehung zu Vera zur Fregatte zurückkehrt, erzählt ihm seinen Traum der letzten Nacht:

«Виделось мне, будто у нас на Надежде смотр не смотр, праздник не праздник, только народу кишмя кишит: генералов, адмиралов, штабства - видимо невидимо. И все словно на яву пьют и закусывают; только все молчат; такая тишь, что муху бы услышал. И вот, то есть, будто кто-то крикнул: смирно! Команда наша выстроилась на шканцах, глядим, гости потянулись мимо нас, а сами заглядывают в глаза. И шли будто шли - конца не видать. Вдруг, то есть, откуда ни возмись, и ваше высокоблагородие - в полном мундире, только через плечо, вместо ленты, красный флаг: не ведь гюйс, не ведь какой сигнальный. А идете будто вы под ручку с какой-то барыней - лице открыто, а лица не видать! ...» (ФН. 7/201)

Der Traum endet damit, daß Pravin diesen Unteroffizier bittet, mit ihm in den Ruhestand zu treten und als Haushofmeister bei ihm zu bleiben.

In diesem Traum treten drei gedankliche Elemente hervor, die das Ende dreier Sachverhalte in Pravins Leben symbolisieren: Es handelt sich hierbei erstens um sein Ende in der Gesellschaft, das von der Frau mit dem verhüllten Gesicht dargestellt wird. Durch die Entdeckung seines Liebesverhältnisses hat er sich und die Fürstin gesellschaftlich unmöglich gemacht. Er steht außerhalb der Gesellschaft, weil er seinen militärischen Rang verlieren wird, die Fürstin aber, weil sie durch die Scheidung ihren sozialen Status einbüßt.

Eine weitere Vorahnung ist der Abschied von der Admiralität, der infolge seiner Pflichtvergessenheit seinen Kameraden gegenüber zwangsläufig auf ihn zukommt.

Die Stille der Gäste beim Essen assoziiert eine Totenfeier, die sich nicht nur auf den Kapitän, sondern auch auf die durch ihn zu Tode gekommenen Matrosen bezieht. Pravin faßt diesen Traum so auf, denn er muß beim Hören der letzten Sätze unwillkürlich an den Tod denken:

«Смутная мысль о смерти пала на душу впервые, и в этот раз она ничего не имела в себя отрадного.» (ФН. 7/202)

Die eindeutige Symbolik soll den Leser auf das kommende Ende vorbereiten und die Handlung verzögern. Der Traum, der hier als retardierendes Element in die Erzählung eingefügt wird, nimmt das Ende der Erzählung, das den völligen Zusammenbruch von Pravins Existenz beinhaltet, vorweg. Er verdeutlicht nicht nur Pravin, sondern auch dem Leser die Konsequenzen aus den unüberlegten, leidenschaftlichen Handlungen des Helden.

Eine weitere Variante des Traumes in Marlinskijs Prosawerk ist der "Chaostraum", der jeglicher Handlung entbehrt. Einen solchen "Chaostraum" erlebt Ewald in der Gefängniszelle, als er auf die Vollstreckung seines Todesurteils wartet:

«Настоящее, прошлое и будущее смешались для него в хаос. Мечты, будто сонные видения, проходили, кружились, сталкивались в воображении; но тусклое понятие не могло схватить ни одной черты, ни одной мысли, - все было мрачно, как могила, и безначально, как вечность. Наконец звук цепей извлек Эвальда из сего ничтожественного забвения.»  
(ЗН. 3/202-203)

Die Unbestimmtheit und Verworrenheit der Gedanken äußert sich in der Mischung der verschiedenen Eindrücke, die von großer Dynamik gekennzeichnet ist. Die Verben "durchdringen", "sich drehen" und "zusammenstoßen" vermitteln einen Eindruck vom inneren Kampf dieser Vorstellungen. Der Traum bietet trotz fehlender Gegenständlichkeit und Handlung eine Vorschau auf das vermeintlich Folgende.

Die dunkle Umgebung versinnbildlicht die Angst, die Orientierungslosigkeit und das Ende des Körpers im Grab, während sich die Unendlichkeit auf die Loslösung der Seele vom Körper bezieht.

Eine weitere Möglichkeit, den Traum in die Handlung mit einzubeziehen, ist die fingierte Handlung, die sich gegen Ende der Erzählung als Traum erweist.

Eine solche Verfahrensweise wendet der Autor in der Erzählung *Strašnoe Gadan'e* an. Er läßt den Leser in dem Glauben, es handle sich beim gesamten Erzählvorgang um eine Fabel, die in der Wirklichkeit stattfindet. Erst nachdem das Chaos seinen Höhepunkt erreicht hat und der Mord am betrogenen Ehemann Polinas den Leser vollends hat erschauern lassen, löst Marlinskij die Spannung auf:

«Мало по малу я уверился, что все виденное мною был только сон, страшный, злоедей сон! - Так, это сон? говорите вы почти с неудовольствием. Други, други! неужели вы так развращены, что жалеете, для чего все это не сбылось на самом деле? Благодарите лучше Бога, как возблагодарил его я, за сохранение меня от преступления. Сон? Но что же иное все бывшее наше, как не смутный сон? И ежели вы не пережили со мной этой ночи, если не чувствовали, что я чувствовал так живо, если не испытали мною испытанного в мечте; это вина моего рассказа.» (СГ. 2/251)

Die Erzählung läßt sich in zwei Teile gliedern: Der erste Teil führt bis zu der Szene auf dem Friedhof, als der junge Bursche mit der Beschwörung beginnt. Der zweite Teil umfaßt die Szenen auf dem Ball und das Treffen mit Polina, das sich letztendlich als Traum herausstellt.

Der Übergang von der Realität zum Traum läßt sich nicht eindeutig feststellen. Der Erzähler sucht während des gesamten Handlungsablaufes die Grenzen zu verwischen, indem er kleine Anekdoten, die ihm die Bauern erzählen, in die Handlung einfügt.

Diese Verfahrensweise erlaubt dem Autor, unwirkliche Beschreibungen und Sachverhalte in die Handlung einzubeziehen, um neben der Spannung auch eine unheimliche Wirkung zu erzielen.

Der Traum bietet Marlinskij zahlreiche Möglichkeiten zur Entfaltung von Gedanken, die aufgrund des Sujets in die Handlung nicht hätten aufgenommen werden können.

Die Traumfunktionen, die Ratcliff in seinem Werk "Traum und Schicksal" bietet, können auch bei Marlinskij angenommen werden:

*"Zuweilen werden sie dazu verwandt, Spannung oder Neugier zu erregen, die Handlung zu verwickeln, zu retardieren oder vorwärts zu treiben, psychische Rätsel zu lösen, Mißverständnisse zu schaffen oder zu beseitigen, Seelenprobleme zu vertiefen, scheinbar innerlich Zusammenhangloses zur Einheit zu verbinden, Teilnahme zu wecken für den Helden und Kontraste zu schaffen, Konflikte zwischen Kopf und Herz einzuleiten und zu schlichten u.a.m. Vor allem aber sind sie symbolisch zu fassen."*<sup>34</sup>

Marlinskij verwendet die Träume der handelnden Personen in gleicher Weise. Für ihn steht jedoch der Aspekt des Einblicks in das Seelenleben im Vordergrund. Diese Einblicke sollen den Eindruck von Authentizität vermitteln und die Gefühle und Stimmungen als 'besonders echt' darstellen. Der damit verbundene Wechsel der Perspektive führt zu einer umfassenden Beleuchtung der Handlung und macht das Agieren der Protagonisten transparent. Durch das Medium Traum gewinnen Gedanken und Weissagungen den Schein der natürlichen Vorherbestimmung. Die Träume sind bei Marlinskij

---

34 RATCLIFF 1925:10.

eher beschreibend, die dazu passenden Stimmungen und Gefühle des Träumenden muß sich der Leser selber erschließen. Die Eindeutigkeit der Bilder trägt zur Deutung und zum Auffinden von Bezügen zwischen Traum, Person und Umwelt entscheidend bei.

Zur zweiten Gruppe der Träume gehören jene, die als Metaphern, Vergleiche oder hypothetische Wendungen im Text zu finden sind. Ihre Anzahl ist eher als gering zu bezeichnen.

Den Poeten zeichnen in diesem Zusammenhang besondere Eigenschaften aus:

«Длинные колесницы понеслись по саду, и право, блестящие дамы Двора, которые унизывали их подобно ниткам жемчужным, могли издали показаться мечтой поэта - так блестящи и воздушны были они ... не исключая и меня.» (ФН. 7/9)

Hier wird dem Dichter die besondere Fähigkeit zugeschrieben, 'strahlend' träumen zu können. Sie basiert auf seiner Phantasie und auf der dichterischen Schaffenskraft, die ihn auszeichnet. Ähnlich abgehoben von der Normalität ist der Zustand der Liebenden, der sie befähigt, Phantasie und Realität miteinander zu vermischen:

«Вчера, сегодня, завтра не существует для любовников - нет для них самого времени - оно превращено в какую-то волшебную грезу, в которой воздушная нить мечтаний вьется с нитью бытия нераздельно, в которой сердце каждое биение свое считает наслаждениями - о нет! наслаждение не умеет считать - счет изобретен нужд или тоской.» (ФН. 7/129)

Die Verquickung von Traum und Realität führt zu einer Abkehr von der Wirklichkeit, die den Blick für andere wichtige Bestandteile des menschlichen Daseins versperrt. Der Begriff "greza", der weniger den Traum, als ein Trugbild meint, impliziert diese negative Bedeutung. Übertragen auf die Handlung der Erzählung **Fregat Nadežda** ist die Orientierungslosigkeit der Liebenden zu erkennen, die durch das Übersehen bestimmter Gegebenheiten wie der Ehe Veras oder der dienstlichen Verpflichtungen Pravins zum Untergang führt.

Marlinskij verdeutlicht die Träume mit Gegenständen aus verschiedenen Bildbereichen:

1. «Если б вы увидели тогда его прелестное лицо, покоящееся под улыбкой неги, вы бы сказали, что сами видите *гирлянду мечтаний*, обвивающую беззаботное чело юноши.» (МН. 9/222)
2. «*Мечты*, - это *животно-растение*, взбегающее в сердце, и цветущее в голове, - летали вместе с дымом около Гремина, и как он вились, разнообразились и исчезали!» (И. 1/18)
3. «Тяжко было юноше *разстаться с мечтой - сестрой его сердцу*, с мыслью обладания, которую он привык звать *кровным правом своим*.» (МН. 9/246)
4. «Все кончилось! *все мечты - любимые подруги сердца*, погибли.» (РиО. 7/244)
5. «И тогда только стал безпокоен *сон* его, а на яву посетили юношу *пламенные грезы*.» (МН. 9/53)

Während sich die Textbeispiele (1) und (2) auf die Buntheit und das abwechslungsreiche Element beziehen, stellen die darauffolgenden Zitate durch die Personifizierungen die enge Verbundenheit des Menschen mit seinen Träumen heraus. Sie haben hier die Konnotation von Wünschen. Eine erzwungene Abkehr von ihnen gestaltet sich wie die Trennung oder der Tod.

«Мы молчали, да и можно ль было говорить под говором тысячи чугунных кумушек; но мне было так весело, *будто игривый сон носил меня на крылах в пространстве*.» (ФН.7/24)

Dieser Aussage liegt eine typisch romantische Weltanschauung zugrunde. Vera als leidenschaftliche romantische Heldin der Erzählung *Fregat Nadežda*, die durch ihre gesellschaftliche Position, die aus ihrer Ehe resultiert, fest in eine Welt von Sachzwängen eingebettet ist, verbindet die glückliche Situation mit dem Gedanken an die Freiheit, die sie nicht hat.

Auf die Korrelation zwischen Glück und Freiheit wurde bereits in einem anderen Abschnitt dieser Arbeit hingewiesen. Im Zusammenhang mit dem Naturempfinden der Personen wird auf dieses Thema noch gesondert eingegangen.

Eng verbunden mit dem Traum und dem Schlaf sind die Wünsche, die den Menschen beseelen oder beherrschen können. Die Wünsche und Vorstellungen der Protagonisten Marlinskijs beziehen sich vornehmlich auf den Bereich der Liebe, variieren jedoch in der Intensität des Ausdrucks:

1. «С каждым тонким, нежным волоском на верхней губе, рождалось в сердце его новое желание, - темное, безотчетное, но тем не менее сладостное, носящее цвет и плод на одной ветке, подобно Бразильским апельсинкам.» (МН. 9/54)
2. «Несмотря на необычайную производительность Дагестанского климата, по телу Искендер-бека прыгали тогда вовсе неподозрительные животные, а просто жгучие искры желаний.» (МН. 9/63)
3. «Но потом Азиатская природа передвоила все бурные чувства в тихий, медленный яд желания мести.» (МН. 9/200)

Das Textbeispiel (1), das in anschaulicher Weise die positiven Wünsche Iskenders beschreibt, bezieht sich auf sein Interesse am anderen Geschlecht. Die Bilder (2) und (3) lassen intensivere Wünsche erkennen, die ihn quälen (2) oder sich zur alleszerstörenden Kraft steigern (3). Marlinskij verwendet diese Bilder mit dem Ziel der Konkretisierung und der Schaffung eines ornamentalen Stils. Durch die konkreten Bildbereiche wird der abstrakte Begriff der 'Wünsche' plastisch dargestellt und sinnlich wahrnehmbar.

## 2.2 Bildfunktionen

Die Bildlichkeit in bezug auf die innere Welt der handelnden Personen hat im Text verschiedene Funktionen.

Das hängt eng mit der Wahl der Bildbereiche zusammen, die vornehmlich aus der Natur stammen. Dazu gehören sowohl die Tier- und Pflanzenbilder als auch die Feuermetaphorik.

Die Auswahl der verwendeten Bildbereiche gibt jedoch nur beschränkte Auskunft über die Aussagekraft und Intention der bildlichen Ausdrücke. Erst durch die Berücksichtigung der speziellen



Verwendungsweise und des Kontextes werden sie zu dem, was wir erhellende, schmückende oder erniedrigende Bilder nennen wollen.

### 2.2.1 Erhellend

Eine Vielzahl der Vergleiche und Metaphern, die das Gefühl betreffen, dienen der Erhellung und Verdeutlichung der vorgegebenen Gefühlsregung.

Diese Bilder beleuchten durch die Metaphorisierung oder den Vergleich lediglich einen Aspekt des Gefühls und stellen ihn bildlich dar:

1. «Благородный рыцарь! любовь растет скоро, как крес-салат, но она все-таки не огородная овощь.» (ЭН. 3/166)
2. «Ярость исчезла, как тавший снег на раскаленном железе.» (РиО. 7/246)
3. «Исчезла радость навек, будто павшая звезда, и так безнадежно, так неожиданно!» (РиО. 4/244)
4. «Оно поманило мне надеждой, будто песню райской птички, и скрылось, как блеск меча во тьме ночи.» (РиО. 4/282)
5. «Бросаюсь туда опрометью; сердце бьет рынду\*; замечая ее на траверзе\*\* и прямо прыгаю к ней на перерез,» (ФН. 7/76-77)<sup>35</sup>
6. «Посмотри на эту пену; это светская любовь, *mon cher* - она резва и сладостна, но она мгновения - пей ее на полету!» (ФН. 7/89)
7. «С каждым глотком, горе его таяло как сахар в пунше,» (МоИи. 12/130)
8. «Он так нежно, так страстно глядел на Голландию, как будто в ней зарыли клад его счастья -» (ЛБ. 3/13-14)
9. «И если первый месяц брака называют медовым, то первый месяц открытой любви, по всем правам именовать можно нектарным - это небосклон после грозы: светлый, но без зноя, прохладный без облаков.» (И. 1/78)

---

35 Anmerkungen des Autors:

\* Сплошной звон колокола, обыкновенно в полден.

\*\* Т. е. с. боку.

Diese Textbeispiele zeigen, wie Marlinskij Vergleiche und Metaphern verwendet, die erhellend auf den Gegenstand der Verdeutlichung wirken sollen.

Die Gefühle als Abstrakta metaphorisiert der Autor vornehmlich mit Naturerscheinungen, die sowohl zur Tierwelt als auch zur Kategorie der unbelebten Naturerscheinungen zählen können.

Eine Eigenschaft ist allen Bildern gemeinsam: Sie verdeutlichen die seelisch erlebbaren Gefühle mit sinnlich faßbaren Erscheinungen und tragen so zur Erhellung bei.

### 2.2.2 schmückend und erhöhend

Im wesentlichen sollen unter dem Gesichtspunkt der schmückenden und erhöhenden bildlichen Ausdrücke jene Bilder zusammengefaßt werden, die das beschriebene Gefühl aufwerten und so eine Steigerung des Gefühls an sich und eine Konkretisierung hervorrufen. Die daraus resultierende Verdichtung im Ausdruck führt zu einer Intensivierung in der Darstellung, die dem Schreibstil Marlinskis, der durch ein Streben nach gezielter, verschnörkelter Ausdrucksweise gekennzeichnet ist, sehr entgegenkommt.

Die verwendeten erhöhenden Bilder beziehen sich auf positive Bestandteile der inneren Welt wie Phantasie, die Freude und die Liebe. Die Freundschaft, als wichtiges romantisches Motiv<sup>36</sup>, findet in den bearbeiteten Texten weder als Sach- noch als Bildbereich in nennenswerter Anzahl Verwendung. Im Zusammenhang mit der Biographie Marlinskis wird auf diesen Umstand noch hingewiesen.

Die folgenden Textzitate sollen einen Eindruck davon vermitteln, wie der Autor mit Hilfe schmückender Bilder bestimmte Gefühle erhöht und sie eine Aufwertung erfahren läßt:

1. «Чистое сердце - точно волшебная прялка: она выпрямляет золото поэзий из самой грубой пеньки вещественности;»  
(ФН. 7/167)

---

36 KLUCKHOHN 1941: 54ff.

2. «Искендер плавал в неизвестном для него океане любви, искал нового света счастья, который, новому Колумбу, живописался на воображении полным сокровищ и восхитительным новизной.» (МН. 9/210)
3. «О любовь, любовь! Ты мать и мачиха душе человеческой! ты можешь ее возвысить до звезд и утопить в луже.» (ФН. 7/109)

Das schmückende Element in den genannten Beispielen zeigt sich in den zugeordneten Vergleichsobjekten wie "Zauberspinnrad", und "Kolumbus" und mißt der Phantasie bzw. der Liebe einen hohen Wert und eine besondere Bedeutung bei. Das dritte Textzitat läßt erkennen, wie Marlinskij die Wirkung seiner Bilder zur Erheiterung der Leser einsetzt. Durch den Kontrast zwischen der "Erhebung zu den Sternen" und dem "Ertränken der Seele in einer Pfütze" erzeugt er eine komische Wirkung, die den Autor mit seiner eigenen Schreibweise und seinem Hang zu schmückenden Umschreibungen seine Scherze treiben läßt.

Die Liebe in allen ihren Auswirkungen ist für Marlinskij in vielen Fällen Gegenstand erhöhender Umschreibungen mit Hilfe von Bildern aus dem religiösen Bereich:

1. «Да, вы убиваете меня, как Авеля, зачем я принесла одни чистые плоды на жертвенник любви ...» (ФН. 7/147)
2. «Ты не боролся с своей страстью, не бежал от искушения, не принес себя в жертву - нет, ты, как языческий жрец зарезал жертву во имя истукана любви - и сам пожрал ее.» (ФН. 7/194)
3. «Любовь целря на эпитеты и обоготворения; но, придет время - и отступники своих идолов, мы первые готовы сокрушить их, и громить прежние наши святилища.» (И. 1/62-63)
4. «Она была лучезарна, божественна!» (ФН. 7/119)
5. «И он горд, похитив первый поцелуй, как Прометей похитив огонь с неба.» (ФН. 7/130)

Die Vergleiche und Metaphern aus dem religiösen Bereich, die zuweilen etwas überladen wirken können, geben dem metaphorisierten Gegenstand die Eigenschaft des Erhabenen und Wertvollen.

Diese Bilder wirken ausnahmslos erhöhend auf das beschriebene Gefühl und halten sich in ihrer Wertung an die Konventionen. Das Textbeispiel (3), das auf den hohen Wert als auch auf die Vergänglichkeit menschlicher Zuneigung hinweist, nimmt prophetisch das Ende der dichterischen Karriere des Autors vorweg.

Neben dem religiösen Bildbereich bietet sich für Marlinskij die Natur in all ihren Erscheinungsformen geradezu an:

1. «О, какое бы юное, любящее сердце не *распустилось* негод как *ночной цветок* под свежим дыханием южной ночи, а не отдало ей своего благоухания в замену капель росы?» (МН. 9/158)
2. «А я? Странно, непостижимо это, едвали вероятно; мой первый взгляд, упавший на Лилию, был уже лучем *любви*, как-будто я *увидел ее сердцем* а не глазами!» (Обу. 10/253)
3. «Но она будто убегала от милых уст, уста ее преследующих, так, что Виктор срывал поцелуи, как *розы за розой*.» (ЛБ. 3/82)
4. «Воеслав плакал вместе с Романом, и благодарная душа его как будто *утешилась росой отравы*.» (РиО. 7/237)
5. «Быть с тобой! О, как *жарка* и *светла* будет душа моя! Растопленное солнце потечет мне - я сам буду плавать в небе, как *солнце*! Забвение подле тебя, сладостнее самой высокой мудрости!» (АБ. 5/125)

Die erhöhenden bildlichen Umschreibungen aus dem Bereich der Natur weisen den Gefühlen bzw. dem Kuß bestimmte positive Naturerscheinungen zu, die den hohen Wert der beschriebenen Gefühlsregung verdeutlichen sollen. Die Sonne als Himmelsfeuer, das Licht und Wärme spendet (2) und (5) und die Rose (3) als Königin der Blumen zeigen die Erhabenheit und den damit verbundenen hohen Wert der positiven Gefühle für den Menschen.

Neben der Erhöhung bestimmter Gefühle führt die Verwendung der Metaphern und Vergleiche auch zu einer Poetisierung des Schreibstils, die für Marlinskijs Prosa typisch ist.

### 2.2.3 abwertend und erniedrigend

Als Gegenteil der schmückenden Umschreibung und Erhöhung, die die hohe Wertschätzung der positiven Gefühle wie Liebe und Trost verdeutlichen sollen, begegnen uns im Seelenleben der handelnden Personen auch Regungen, die der Autor als negativ und zerstörerisch beurteilt. Er legt seine eigene Wertung in die Bilder hinein, wenn er mit ihrer Hilfe im Innern des Menschen Gefühle wie Eifersucht oder Zorn mit Hilfe von Bildern beschreibt, die ausnahmslos aus dem Naturbereich stammen und die das Innere mit den Attributen des 'locus horridus' versehen:

1. «*Как лютный зверь тогда вспрыгалось мое сердце; не знаю, как не сошел я с ума от бешенства.*» (Из. 8/152)
2. «*Подле ней утихало волнение сомнений, и ревность свивала коршуновы крылья свои.*» (И. 1/66)
3. «*Душа моя подобна теперь голой скале, на которую слетаются одни хищные птицы и злые духи делить добычу или готовить гибель.*» (АБ. 5/216)
4. «*Но чувство, отравленное полным понятием о величии беды, подобно лавине, рушится на сердце и погребает его в хладе отчаяния, немого, но глубокого, безчувственно-мучительного.*» (И. 1/111)
5. «*Что будет, то будет, но во всяком случае лучше жить памятью мести, чем изсыхать от мук ревности.*» (Ропи. 4/199)
6. «*Грустно. Листопал не в одной душе моей, но повсюду.*» (Обу. 10/267)
7. «*Должно было проститься поклоном, при опасном свидетеле, заданить слезу улыбкой, задушить вздоху приветами, желать счастья, нося вл в груди своей.*» (ФН. 7/172)
8. «*И я узнал муки ревности, я спознался с влом злобы.*» (Из. 8/151)
9. «*Мороз страха пробежал по всему телу Искендера и сосредоточился на сердце, когда он огляделся, когда оценил всю опасность пути.*» (МН. 9/154)

Die Innenwelt dessen, der von Eifersucht, Zorn oder Selbstsucht bestimmt ist, gestaltet sich furchterregend, abstoßend und unharmonisch. Marlinskij verwendet hier eindeutige Attribute des

'locus horridus' wie das wilde Tier, den Geier, die Felsen, die Trockenheit, die Kälte und die Dunkelheit.

Die Textzitate (6) und (9) stellen zusätzlich eine Widerspiegelung der Außenwelt dar, indem sie den Herbst bzw. die Kälte, die die handelnde Person umgeben, in die innere Welt übertragen.

#### 2.2.4 Zusammenfassende Schlußfolgerung

Marlinskijs Metaphern und Vergleichen, soweit sie die Gefühle der Gestalten betreffen, liegen verschiedene Aspekte zugrunde. Die verwendeten bildlichen Ausdrücke stammen vornehmlich aus dem Bildbereich der Natur und zeichnen sich durch ein hohes Maß an Expressivität aus. Das hängt eng mit dem Vorherrschen der Feuerbilder und der Umschreibungen zusammen, die die dynamischen Vorgänge beinhalten.

Marlinskij formt mit Hilfe dieser Bilder seelisch erlebbare Gefühle in sinnlich faßbare Erscheinungen um.

Durch diese Verfahrensweise erhalten die metaphorisierten Gefühlsregungen neue Qualitäten: Neben der Verdeutlichung werden sie durch die Anwendung der Naturgesetze selber zu Naturerscheinungen, d. h., sie agieren und reagieren nach den gleichen Gesetzen wie die Natur, die als Bildgrundlage dient. Das impliziert auch die Unberechenbarkeit, die Natürlichkeit und die Wildheit in die Emotionen der Gestalten.

Durch die verwendete Metaphorik wird der Mensch zum Bestandteil der Natur und die Natur zum Bestandteil des Menschen, nach deren Gesetzen er handelt. Der Mensch als Mikrokosmos ist somit lebendiges Abbild des Makrokosmos.<sup>37</sup>

Marlinskij macht seine Metaphorik zum Spiegel dieses als romantisch zu bezeichnenden Gedankengutes, das auf der Naturphilosophie Schellings basiert. Diese Vorstellung geht von der Uridentität von Welt und Geist aus, die die Kräfte der Seele auf das Naturerleben und die Erscheinungen der Materie auf den Geist überträgt.<sup>38</sup>

---

37 KLUCKHOHN 1941: 30.

38 PETRICH 1964: 30.

Ob der Gedanke von der Naturähnlichkeit des Menschen auch in umgekehrter Weise auf die Natur als menschenähnliches Wesen anwendbar ist, wird in Kapitel 3 zu klären sein.

### 2.3 Entsprechungen

Unter dem Begriff der Entsprechung sollen an dieser Stelle alle Interaktionen zwischen der inneren Welt, d.h. der Gefühlswelt der handelnden Personen, und der äußeren Welt, also in unserem speziellen Fall die den Menschen umgebende Natur, analysiert und kommentiert werden.

Der Grad der Intensität dieser Einflüsse und Wechselwirkungen kann je nach Kontext unterschiedlich sein und, dadurch bedingt, verschiedene Wirkungen beim Leser hervorrufen.

Es wird zu klären sein, in welchen Situationen der Protagonisten sich der Autor dieses Stilmittels bedient, um so Rückschlüsse auf die spezielle Verwendung im Prosawerk Marlinskijs zu ziehen.

#### 2.3.1 Gefühlsdynamik zwischen Innen- und Außenwelt

Die wohl einfachste Form der Entsprechung zwischen der Innen- und der Außenwelt ist die einseitige Dokumentierung der Gefühle in der Außenwelt. Die Gestalten tragen ihre Gefühle förmlich zur Schau, so daß sie für die anderen Personen der Handlung, den Erzähler und den Leser, erkennbar werden:

1. *«Закрыв шляпой сердце, точно как голубка, чтоб оно не выпорхнуло, пробирался я дальше и дальше.»* (ФН. 7/106)
2. *«Но быстрина крови не утихала, щеки пылали багровым заревом, отблеском душевного пожара;»* (СГ. 2/197)
3. *«Искендер-бек был, или казался, равнодушным, и только порой столбом вырывающийся из ноздрей его дым показывал, не в пользу оратора, что в груди его что-то кипело.»* (МН. 9/87)

Diese Textbeispiele lassen erkennen, wie der Autor menschliche Erregung zu verdeutlichen bemüht ist, indem er die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum verwischt.

Während die Vergegenständlichung des Herzens als Gefühlsträger ausschließlich für den Erzähler sichtbar zu sein scheint, konkretisieren sich die Gefühle, die die Zitate (2) und (3) beschreiben, durch Reaktionen in der Außenwelt, die objektiv erkennbar sind. Marlinskij wandelt die abstrakten Bedeutungsinhalte der Gefühle in konkrete Bilder, die zur greifbaren Realität werden, um. Auch hier dokumentiert sich seine Neigung, Abstrakta zu konkretisieren, diese konkreten Ausdrücke jedoch nicht nur zur Verdeutlichung, sondern auch zur Ausschmückung seiner Rede zu verwenden.

Das Textbeispiel (3) zeigt, wie der Autor mit der Konkretisierung innerer Vorgänge eine unfreiwillig komische Wirkung erzielt.

Für das Verwischen und die Aufhebung der Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt lassen sich weitere Beispiele anführen:

1. *«Потом иероглифы сии развились чульными, вещими образами, будто переходя из мысли в существенность, будто олицетворяя, дополняя собор непонятное изречение. Дунул ветер, и спяхнул эту величественную строфу, этот дивный очерк судьбы! ...»* (ФН. 7/156)
2. *«Он смотрел на полет чаек: они одна по одной оставали от фрегата, и с жалобным криком исчезали в туманном небе. - С вами, думал он: улетают мои последние радости,»* (ФН. 7/179)
3. *«Желания Искендер-бека, не находя образа, в который бы могли утгиться, разлетались в возлук;»* (МН. 9/57)

Der Autor formt die abstrakten Wünsche und Vorstellungen der Gestalten in sinnlich faßbare Erscheinungen um, die die Sachverhalte konkretisieren und plastisch darstellen. Die Verselbständigung der Wünsche in Form von Bildern oder Zeichen führt zur Aufhebung der Grenzen zwischen beiden Sphären. Die Assoziationen der Gedanken und Wünsche mit dem Vogel sind als traditio-



nell anzusehen und symbolisieren die Freiheit der Gedanken, die Phantasie und ihre schnelle Verflüchtigung.<sup>39</sup>

Weitaus mehr Beispiele finden sich für den entgegengesetzten Weg von Einflüssen. Hier dringen Sachverhalte der Außenwelt in die Innenwelt ein, die eine Materialisierung der inneren Welt notwendig machen:

1. «Я уж не могла ничего видеть, и когда *раздиравший* душу крик: *утонул!* раздался кругом меня - я потеряла чувства ...» (ФН. 7/26)
2. «От того прекрасному полу так нравятся гусарские усики, от того же самого и Виктор *почувствовал на сердце прикосновение* к своему челу кудрей красавицы ...» (ЛБ. 3/67-68)
3. «Ударило два часа за полночь, и зыблющийся колокол затих ропца, будто страж, неохотно пробужденный; *звук его потряс меня до дна души* ... я дрожал, как в лихорадке, а голова горела -» (СГ. 2/237)
4. «Не знаю, по каким законам акустики каждый звук голоса Кичкени *отдавался в сердце* Искендер-бека, только оно во все время посещения не переставало звенеть словно колокольчик.» (МН. 9/78)
5. «Каково же было ее изумление, ее страх, когда голос, которого эхо *было сердечное воспоминание*, прозвучал ей на ухо!» (МН. 9/220-221)
6. «Поцелуй, полу-данный полу-сорванный с уст Кичкени, *как роскошное эхо, тысячу раз повторялся* в его сердце, *пожигал жаждой его уста.*» (МН. 9/246)

Die Bilder (1) und (2) zeigen, wie der Schrei bzw. die Berührung den Menschen in seinem Inneren treffen kann. Der Autor verwandelt den hörbaren Schrei in einen Sinneseindruck, der durch die Materialisierung des Begriffs "Seele" dieselbe zerreißt und so zu einem taktilen Sinneseindruck wird. Marlinskij transformiert die Seele in ein Körperorgan, das physischen Schmerz zu empfinden vermag.

Sowohl das Herz als Ort und Heimstatt aller menschlicher Empfindungen als auch die Seele, die Marlinskij in zahlreichen

39 DAEMMRICH 1987: s.v. "Tierreich".

Zusammenhängen damit gleichsetzt, werden durch ihre Materialisierung zu konkreten Organen. Sie können in ihrer Bildlichkeit die emotionalen Sachverhalte deutlicher und eindrucksvoller beschreiben und dadurch der Gefühlssteigerung dienen.

Die Textzitate (3) und (4) machen deutlich, wie Marlinskij das Herz bzw. die Seele als Klangkörper für die Wiedergabe von Stimmen und Geräuschen verwendet.

Ob das Herz hier als Schlucht oder Höhle gestaltet wird, ist nicht eindeutig bestimmbar. Weitaus wichtiger ist der Aspekt der Tiefe und der damit verbundenen Unzugänglichkeit der tieferliegenden Schichten des menschlichen Seins, auf die der Klang der Glocke (3) bzw. die Stimme Kičkenes (4) einwirkt.

Das Beispiel (4) hat zusätzlich humoristische Züge, die sich in der Frage nach den akustischen Gesetzen des Herzens äußern. Marlinskij erzielt eine komische Wirkung, indem er zwei Ebenen des Denkens einander gegenüberstellt: die naturwissenschaftlich-rationale Denkweise und die emotional bestimmte Sichtweise. Für ein solches Verfahren Marlinskijs lassen sich weitere Beispiele anführen, auf die im Verlauf dieser Arbeit noch einzugehen sein wird.

Die Zitate (5) und (6) nehmen den Gedanken des Echos auf, das für seine Tätigkeit einen Hohlraum ähnlich einer Schlucht oder Höhle voraussetzt.

Die Darstellung der sich durch das Echo wiederholenden Stimmen und Küsse dienen der Verstärkung der Gefühle und steigern diese durch die für den Leser scheinbar hörbare Metapher.

Das letzte Bild (6) verknüpft zwei Ebenen der menschlichen Sinneseindrücke abwechselnd miteinander:

Es handelt sich um den Gehörsinn (*roskošnoe écho*) und den Geschmackssinn (*požigal žaždoju ego usta*). Durch die Verschmelzung beider Sinneseindrücke wird der Kuß zu einer den Menschen in seinem Innersten berührenden Erscheinung, der die Bewegtheit und die Aufregung des Helden verdeutlichen soll.

Marlinskij strebt in seinen Darstellungen nach größtmöglicher Konkretisierung abstrakter innermenschlicher Vorgänge und ihrer Steigerung. Er verwischt die Grenzen zwischen der Seelenwelt und

der real existierenden Außenwelt und gibt den Weg zu gegenseitiger Beeinflussung frei. Die Übertragung äußerer Eindrücke auf die Innenwelt wirken, wie das Beispiel des Echos zeigte, verstärkend und gefühlssteigernd.

Einer solchen Verfahrensweise liegt die Vorstellung von der Einheit von Welt und Geist zugrunde, die die gesamte Metaphorik bestimmt.

Auch folgende bildliche Darstellungen beziehen sich auf akustische Sinneseindrücke:

1. «Мое сердце замерло для красот природы, для веселостей жизни, и шум бивака не заглушал тоски душевной.» (НК. 1/184)
2. «Аммалат ехал бледен и угрюм, полле самого взвода застрельщиков. Казалось, он желал, чтобы грохот барабанов заглушил в нем голос совести.» (АБ. 5/226)

Die Wirkung des ersten Zitates basiert auf einer scheinbaren Unvereinbarkeit des seelischen Grams mit einer akustischen Wirkung. Die Trauer wird zur hörbaren Reaktion der Seele, die durch die Außengeräusche nicht zu übertönen ist. Das Bild impliziert die Identität der Innen- und der Außenwelt, indem es auf diese Verbindung hinweist.

Das Zitat (2) basiert auf der gleichen Sichtweise. Hier wird das Gewissen zum rufenden, lauten Gefühl, das der Held Ammalat-bek durch Außengeräusche zu übertönen versucht.

Beide Beispiele zeigen, wie der Erzähler aus abstrakten Gefühlen durch das Anlegen äußerer Maßstäbe konkrete Bilder schafft.

Diese Art der Darstellung dient der Verdeutlichung und Steigerung der Emotionen.

Daß eine solche Verfahrensweise auch auf taktile Sinneseindrücke anwendbar ist, wird aus folgenden Bildern ersichtlich:

1. «Земля, кажется, горит подо мною - горит и сердце - и лишь в туманах океанских погашу я его!!» (ФН. 7/103)
2. «Все дышит отсутствием настоящего» (это хоть бы в исторический роман годилось) и навеваёт прохладноотрадные чувства усталому сердцу.» (МН. 9/22)

Der Erzähler läßt auch hier die Grenzen zwischen innerer und äußerer Welt verschwimmen, um so die Anwendbarkeit der Gesetze der Außenwelt, die auch Naturgesetze sind, aufzuzeigen.

Das Textzitat (2) bezieht sich auf die Kühle in einer Moschee, die gleichzeitig ein Gefühl der "Kühle im Herzen" hervorruft. Die Aufhebung der Grenzen, die sich im Übergang der äußeren Atmosphäre in die innere Welt ausdrückt, ruft bei den Gestalten Wohlgefühl hervor.

Die Kühle als maßvoller, wohltuender Sinneseindruck berührt die Protagonisten ausschließlich in angenehmer Art und Weise. Im Zusammenhang mit der Natur als Außenraum wird auf diesen Umstand noch eingehender hingewiesen.

Die Verbindung zwischen Seelenwelt und Umwelt der handelnden Personen wurde in den voraufgegangenen Textbeispielen vom Erzähler angedeutet oder in die Aussage eingebettet, jedoch nicht explizit ausgeführt.

Nur wenige Textstellen können die direkten Verbindungen zwischen beiden Sphären belegen:

1. «Фрегат вздрогнул, но сердце капитана осталось спокойно - ему ничто не казалось зловещим.» (ФН. 7/184)
2. «Ночь ниспала прозрачна и мирна, но все было мутно в возмущенной душе доброго моряка.» (ФН. 7/210)
3. «Мороз был жестокий, но кровь моя ходила огненным потоком. Небо ясно, но мрачно было в душе моей.» (СГ. 2/241)

Die Aussagen implizieren durch die Konjunktion "но" die Konformität von Innen- und Außenwelt, die der Identität von Geist und Natur gleichkommt.

Diese Vorstellung fußt auf einer typisch romantischen Naturauffassung, die die Grundlage für Marlinskijs Bildlichkeit darstellt.

Durch den Kontrast zwischen den beiden Sphären verstärkt sich die Aussage des zweiten Satzteiles, der sich auf die innere Welt bezieht. Solche Verstärkungen mit Hilfe der Gegenüberstellung und des Kontrastes sind in Marlinskijs Prosa ein häufig ange-

wandtes Stilmittel, dessen Betrachtung eine gesonderte Untersuchung notwendig macht.

### 2.3.2 Erzählerprojektion

Unter dem Begriff der Projektion verstehen wir die Übertragung von Zuständen oder Vorgängen der inneren Welt der handelnden Personen auf die sie umgebende Natur.

Während bei der Erzählerprojektion der Erzähler die Stimmungen der Gestalten unmittelbar in poetische Landschaften umsetzt, legen bei der Gestaltenprojektion die Protagonisten die Gefühle selber in ihre Umwelt hinein.

Die Art der Projektion, die in der Prosa Marlinskijs am häufigsten Anwendung findet, ist die Erzählerprojektion.

Je nach Gegenstand dieser Übertragungen muß nach Vorstellungs- und Stimmungsprojektion unterschieden werden. Die beiden Formen unterscheiden sich lediglich ihrem Inhalt nach und nicht in der Art der Ausführung.

#### 2.3.2.1 Vorstellungsprojektion

Die Verfahrensweise der Vorstellungsprojektion, d.h. der Übertragung innerer Bilder in die Wirklichkeit oder die Fortführung der Träume in der Realität wird in Marlinskijs Prosa lediglich in einem Fall verwendet.

Es handelt sich hierbei um die Traumsituation Iskenders aus dem Roman *Mulla Nur*, die sich in der Wirklichkeit fortsetzt und eine Verschmelzung von Traum und Realität hervorruft. Diese Verschmelzung ist nichts anderes als eine Art der Vorstellungsprojektion durch den Erzähler:

*«Сладостно, едва ли не сладостнее, открыть очи, после краткого сна, на свежей мураве, под пологом неба; открыть, и, прямо, уста к устам, увидеть, ощутить лице природы. Невеста всегда милей жены, еще не своей, - в природе вечно невеста!*

Искендер-бек потянулся с негод, медленно поднял веки, еще полные сновидений, и перед ним, как их продолжение открылась пыльная картина утра. Кругом дремал лес облитый, перевитый, южно зеленью; перед очами в вышине горел и дымился снежный Шах-даг как серебряное кадило; перед очами внизу катился бешеный Самбур, то разбрызгивая влажным вихрем, то судорожно свивая в кольца, волны свои, точно змей ущемленный между скалами. Соловей повременно покрывал своею песнью рычанье потока ...

*И глубоко отозвались в душе Искендера эти прерванные звуки. Казалось, ими разрешалась недосказанная загадка души; казалось, в них обретал он собственные выражения, язык любви, его томящей ... Он был весь внимание ... Но в самый тот миг, когда певец лесов разсыпался звездами блистательных звуков, Юсуф захрапел, как лопнувший барабан.»* (МН. 9/117,118)

Die Verschmelzung der inneren Welt Iskenders mit der Natur gestaltet der Autor mit ausdrucksstarken Bildern.

Die Bezeichnung der Natur als "Braut" impliziert die Unentschlüsselbarkeit der letzten Geheimnisse der Natur, die dadurch dem Menschen auf ewig verborgen bleiben.

Der Erzähler spricht die Umsetzung des Traumes in die Realität direkt aus und beschreibt die den Helden umgebende Landschaft, die durch eine ausgeprägte Geräuschkulisse gekennzeichnet ist. Durch die Erwiderng dieser Geräusche wie das Singen der Nachtigall oder das Rauschen des Flusses in seiner Seele wird ein zweiter Hinweis auf die Verschmelzung beider Welten gegeben. Die Seele wird vom Erzähler zum Klangkörper umgeformt, um dadurch die größtmögliche Konkretisierung des vollständigen Aufnehmens zu erreichen. Durch den Traum als Medium der Verschmelzung und den Widerhall werden die Grenzen aufgehoben und beide Welten, die innere und die äußere, öffnen sich füreinander.

Iskender ist mit Hilfe des Traumes befähigt, der absoluten Erkenntnis als höchstem Ziel der Romantik nahezu kommen. Diese Erkenntnis, die nicht nur dem Intellekt, sondern dem Menschen in seiner Ganzheit zugänglich sein soll, ist für den Helden im Übergang zwischen Traum und Realität erreichbar.

Der Traum als Mittel zur Einsichtnahme in tiefe, verborgene Seinsschichten wird hier in romantischer Art und Weise vom Erzähler in den Text eingefügt.

Als Iskender sich auf dem Höhepunkt dieses für ihn existentiellen Erlebnisses befindet, unterbricht ihn das Schnarchen seines Reisegefährten, der ihn darauf mit banalen Fragen belästigt.

Zum einen erzielt der Autor durch die Gegenüberstellung eine schockierende Wirkung, zum anderen wird klar, daß der Zugang zur Erkenntnis nur wenigen Menschen vorbehalten ist.

Der Held, der sich besonderer Eigenschaften erfreut, gehört zur Gruppe derjenigen, die die Umgestaltung ihres eigenen Ichs in geistiges Potential erleben dürfen: "On byl ves' vnimanie". Er löst sich förmlich auf und gewinnt Abstand von seiner Körperlichkeit. Der Einswerdungsprozeß mit der Natur vollzieht sich über den Geist und ermöglicht so den Zugang zur absoluten Erkenntnis.

### 2.3.2.2 Stimmungsprojektion

Je nach Gemütsverfassung der handelnden Gestalten ist der Erzähler befähigt, die sie umgebende Natur ihren Stimmungen entsprechend zu verändern.

Diese die Gestalten umgebende Natur wird so zum Spiegel ihrer Gefühle und kann auf die Personen zurückwirken, um die jeweilige Gefühlsregung zu steigern.

Ein Kennzeichen der Stimmungsprojektion ist die Gleichzeitigkeit von Gefühlsregung und Naturerscheinung. So läßt Marlinskij Ammalat-bek nach schwerer Krankheit die Erinnerung in genau dem Moment wiedererlangen, als die Sonne aufgeht:

«Аммалат пришел в память на заре.» (АБ. 5/52)

Der Autor überträgt hier das Ende der geistigen "Umnachtung" auf die Außenwelt, die gleich Ammalat, der durch seine Erinnerung geistig erleuchtet wird, durch die aufgehende Sonne erhellt wird. Der Morgen als Beginn des Tages steht für den neuen Mut, den Ammalat faßt, um endlich zu genesen.

So wie die Helligkeit im vorangegangenen Textbeispiel eine positive Stimmung ausdrückt, stellen sich in der Dunkelheit Gram, Trauer und Orientierungslosigkeit dar:

1. «Мрачней, все мрачней становилось море, и с ним за одно чернели думы Правина.» (ФН. 7/179)
2. «И взоры его сквозь чистое окно упали на беспредельное море. Оно было мрачно и пусто, подобно его душе.» (ФН. 7/195)

Der Erzähler überträgt hier die Gefühle Pravins auf das Meer, das sich verdunkelt. Dunkelheit und Leere stehen ähnlich wie die öde Steppe für innere Leere. Die Spiegelung wird durch die Verwendung der gleichen Adjektive, die die Seele und das Meer betreffen, unterstützt.

Die gleichzeitige Erscheinung von Gefühl und Naturerscheinung als Spiegelung der Innenwelt auf die Außenwelt hat im Text zwei Wirkungen: Sie konkretisiert abstrakte Emotionen in der Landschaft und läßt sie so als gesteigertes Gefühl durch die Außenwelt auf die Gestalten zurückwirken. Bezogen auf die o.g. Textbeispiele stellt sich die Dunkelheit (1) und die Weite (2) des Meeres als Spiegelung der trüben und sinnentleerten Innenwelt des Helden dar. Diese unangenehme Landschaft wirkt ihrerseits negativ auf die Gestalt zurück, deren Trübsinn sich durch den Anblick weiter verstärkt. Dieser Kunstgriff wirkt in zweifacher Weise stimmungssteigernd und dramatisierend.

Marlinskij nutzt das Mittel der Spiegelung als gefühls- bzw. stimmungssteigerndes Element in seiner Prosa, um auch hier die romantische Vorstellung von der Einheit von Geist und Welt in sein Werk einzubeziehen.

### 2.3.2.3 Stimmungsprojektionen im Wechsel

Während sich die o.g. Stimmungsprojektionen lediglich auf Einzelsituationen der Gestalten beziehen, stellen folgende Über-



tragungen, die von einer inneren Dynamik gekennzeichnet sind, größere Zusammenhänge zwischen Mensch und Natur dar.

Der Begriff 'innere Dynamik' bezieht sich auf die Stimmungsschwankungen der Gestalten. Der Autor überträgt sie jeweils direkt auf die Natur.

Marlinskij zeichnet in diesem Zusammenhang große Landschaftsbilder, die, wie die bereits genannten Beispiele zur Projektion als Momentaufnahme, auf die Gestalten zurückwirken und die erzeugten Stimmungen steigern.

Da größere Textzusammenhänge häufig aus verschiedenen Komponenten der Landschaftsdarstellung bestehen, und es nicht sinnvoll erscheint, große Bilder in einzelne Segmente zu zerlegen, soll an dieser Stelle bereits der Begriff der "präformierten Landschaft"<sup>40</sup>, der im Verlauf dieser Arbeit noch weiterer Erläuterungen bedarf, eingeführt werden.

Auf ihrer Flucht vor den russischen Soldaten gelangen Achmet-Chan und Ammalat in eine felsige, öde Berglandschaft:

«Непроторенный путь их лежал по лесам, по крутизнам, ужасающим взор и дух; и вот стали они взбираться на последний хребет, разделяющий их с севера от Хунзаха или Авар - столицы ханов. Исчез и лес, и кустарник на кремнистой пустыне гор, по которой кочуют лишь облака и вьюги. (...)» (АБ. 5/42)

Der Autor wählt hier die öde, felsige und unwegsame Landschaft als Hintergrund für die unverschuldete Flucht Ammalats aus seiner Heimat. Er hat wenig Hoffnung, die nächste Stadt lebend zu erreichen, denn er ist verletzt und kann sich kaum im Sattel halten.

Nach seinem Sturz vom Pferd fällt er gänzlich der Hoffnungslosigkeit anheim:

«Оставь меня, Султан-Ахмет-Хан, сказал он решительно: оставь несчастливца собственной участи. Путь далек, а я изнемогаю. Оставшись со мной, ты даром погибнешь. Взгляни,

---

40 HILLMANN 1971: 278. Siehe auch S. 90 unten.

как вьется над нами орел: он чует, что мое сердце скоро замрет в когтях его ... и слава Богу!» (АБ. 5/44)

Die Landschaft als felsige Öde spielt in dieser Situation lediglich die Rolle des Hintergrundes für das Agieren der Gestalten. Der Autor hat jedoch die Umwelt so gestaltet, daß sie dem vorbestimmten Gefühl des Helden entspricht. Die "präformierte Landschaft" steigert das Gefühl der Hoffnungslosigkeit und unterstützt die innere Handlung.

Die Landschaft existiert im Verlauf des Romans bereits in dieser Form, bevor der Held seine Situation als ausweglos einschätzt und alle Hoffnungen aufgibt.

Nachdem der Sultan den Helden von seinem Wunsch, zurückgelassen zu werden, abgebracht hat und ihm mit Aussicht auf die schreckliche Rache an den Russen neuen Mut gemacht hat, wird die Reise fortgesetzt:

«Поддерживая одною рукою в седле раненого, хан осторожно стал спускаться с обнаженного черепа. Случалось, камни с шумом катились из-под ног, или конь скользил вниз по гладкому граниту, а потому они очень рады были, добравшись до мшистой полосы. Мало по малу, кудрявые растения разстилать начали свою зеленую пелену, то вея из трещин опухлыми, то спускаясь с крутин длинными плетеницами наподобие лент и флагов. (...)

Порой из ночного мрака ветвей, как утро, разсветала поляна, украшенная благоуханным ковром цветов, нематых стопод человека. Тропинка то скрывалась в чаде, то выходила на край утеса, и под ним в глубине шумел и сверкал ручей, то пенясь между камнями ...» (АБ. 5/46-47)

Als Ammalat neuen Mut gefaßt hat und für seine Rache weiterleben will, ändert sich auch die Gesamtsituation der Gestalten.

Aus der bedrohlichen, feindlichen Natur wird eine Landschaft, die sich nach und nach (*malo po malu*) in eine angenehme Umgebung verwandelt. Sie strahlt Harmonie aus und wirkt einladend auf die Reisenden.

Marlinskij projiziert die positive Einstellung der handelnden Personen, die sich darüber freuen, eine moosige Stelle in der Felsenwüste gefunden zu haben, auf die Landschaft, die daraufhin zum Spiegel der Hoffnung auf eine Rückkehr wird.

Im Gegensatz zur "präformierten Landschaft", in die die Gestalten eintreten und die zum Zeitpunkt des Auftretens der Personen schon existiert, bestimmt in diesem Fall das Gefühl der Gestalten die Landschaft, die der Autor nach den Maßstäben der Emotionen formiert. Die so harmonisierte Umgebung wirkt ihrerseits positiv auf die Reisenden zurück, die wohlbehalten das Dorf des Sultans erreichen.

Ein weiteres Beispiel für die Stimmungsprojektion des Erzählers bietet die Landschaft, die der Autor beim Abschied Iskenders in dem Roman *Mulla Nur* zeichnet.

Iskender, der sich mit seinem Gefährten Jusuf auf den Weg macht, um den Schnee für die Bürger der Stadt zu holen, die seit Monaten auf den Regen warten, verläßt Derbent und wirft einen letzten Abschiedsblick auf die Stadt:

«Вид был прелестный: слева, крепость Нарын-Кале ярко отделялась своими белыми зданиями и красноватыми башнями на зелени предгорий, а яркая зелень обнимала холмы, как фата грудь красавицы. Сквозь нее там и сям пробивались каменные сосцы. Справа играло море, как оживленное серебро, или газетовая дымка, чуть струимая ветерком. Жемчужная бахрама прибоя обнажала, то покрывала опять, взморье; (...) Подвижные груины идущих и сидящих Татар, по холмам и близ стен, сновались живописно, и между них порой мелькали две три белоснежные чадры, пролетали будто лебеди по черной туче, и пасть ворот поглощала их.» (МН. 9/99-100)

Die Stadt und die Landschaft, die wie ein großes Bild auf den Helden wirken, sind aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt. Die Landschaft, die der Held zurückläßt, erscheint farbenreich und bewegt. Dieser Eindruck wird durch die Verwendung zahlreicher Farbadjektive und Vergleiche aus dem visuellen Bereich unterstützt. Sowohl das Meer als auch die sich bewegenden Menschen verschaffen der Umgebung eine gewisse Dynamik, die auch auf Iskenders innere Welt, die durch Aufbruchstimmung und Liebessehnen charakterisiert ist, hinweist. Wie die zahlreichen anderen Landschaften ist auch diese Landschaft in erster Linie für das Auge des Lesers komponiert:

«Буйволы, неподвижные как в картине, стояли, сбоднувшись;» (МН. 9/99)

Die die Umgebung beschreibenden Vergleiche und Metaphern erhalten ihre besondere Bedeutung erst vor dem Hintergrund der Handlung, die Iskender Abschied nehmen läßt. Er verläßt nicht nur die Stadt, sondern auch die Frau, die er liebt und die er nach erfolgreichem Abschluß seiner Reise heiraten möchte.

Im Hinblick auf diesen Umstand verwendet der Autor zur Beschreibung der Stadt, die für den Helden eine überaus positive Bedeutung besitzt, Metaphern und Vergleiche aus den Bereichen der weiblichen Kleidung und des weiblichen Körpers.

Der Autor erhöht mit diesen Bildern den Reiz und die Bedeutung der Landschaft erheblich und steigert so den Abschiedsschmerz. Die abendliche Stimmung in der Stadt verstärkt die Wehmut Iskenders zusätzlich:

«Грустно стало Искендер-беку, неизъяснимо грустно. Ему казалось, он позабыл душу в Дербенте. Уверенность в успехе его оставила, даль и сомнения раскинулись впереди безбрежной степью.» (МII. 9/100)

Marlinskij projiziert die Trauer und den Zweifel des Helden auf die Natur, die sich ihm als "endlose Steppe" darbietet.

Die Landschaft setzt sich aus den beiden Komponenten "Weite" und "Zweifel" zusammen und läßt die äußere und die innere Welt Iskenders zu einer Gesamtsphäre und damit auch zu einem Gesamteindruck zusammenfließen.

Die Steppe als Landschaftsraum, der vom Erzähler nicht weiter ausgeführt wird, impliziert Trockenheit und Öde, die auch Iskenders Leben ohne die geliebte Frau kennzeichnen.

#### 2.3.2.4 Die präformierte Landschaft

Unter der "präformierten Landschaft"<sup>41</sup> verstehen wir eine Naturdarstellung, die den prädisponierten Gefühlen der handelnden Personen entspricht und so die innere Handlung unterstützt.

---

41 HILLMANN 1971: 278.

Die Landschaft stellt den Hintergrund für die Handlungen und Emotionen der Protagonisten dar und kann auch kontrastiv zur Innenwelt der Gestalten angewandt werden.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die präformierte Landschaft vornehmlich in den Erzählungen und Romanen Marlinskijs erscheint, deren Handlungen außerhalb von Gebäuden in der Natur stattfinden. Bis auf die Erzählung *Fregat Nadežda*, die die Gesellschaftsthematik mit der Naturdarstellung und dem Naturerleben verbindet und auch in ihrer Bildlichkeit eine Sonderstellung einnimmt, handelt es sich bei den zu diesem Thema bearbeiteten Werken vornehmlich um Fabeln, die im kaukasischen Umfeld anzusiedeln sind.

Der Roman *Ammalat Bek* bietet einige Beispiele für die "präformierte Landschaft".

Als Ammalat nach drei Tagen nicht von der Tigerjagd zurückgekehrt ist, sucht seine Geliebte Seltaneta eine alte Klosterruine auf, um Trost und Vergessen zu finden. Marlinskij beschreibt die Ruine als überaus angenehmen und ruhigen Ort:

*«Рука времени, будто из благоговения, не коснулась самой церкви, и даже изуверство пощадилло святыню предков. (...) Глава ее с остроконечной каменной кровлей уже почернела от дыхания веков; плещ заплел сеткою узкие окна и в трещинах стен росли деревья. Внутри мягкий мох разостлал ковер свой, и в зной влажная свежесть дышала там, питаемая горным ключем, который, промыв стену, прислоненную к утесу, падал через каменный алтарь и распрыгался в серебристые, вечнозвучные струны чистой воды, и потом, сочась в спай плитного пола, вился ниже и ниже.» (АБ. 5/70-71)*

In diese Ruine zieht sich Seltaneta zurück, um den Verlust des Geliebten zu betrauern. Sie sucht Trost in der Natur, der ihr in der Ruine auch zuteil wird:

*«Переливный свет на стене, полетание ласточек и журчанье ключа растопило в слезы свинец, лежавший у нее на сердце, и горесть ее разлилась жалобами. Секина убежала нарвать груш, растущих в изобилии около церкви, и Селтанета тем беззаветнее предавалась природе, требуемой облегчения.» (АБ. 5/71)*

Seltaneta trauert vor dem Hintergrund der Ruine, die sich durch ihre Sonderstellung zwischen unberührter Natur und geschlossenem Raum auszeichnet. Diese impliziert durch ihre Vergangenheit als Kirche Gottesnähe und zeigt die Vergänglichkeit des von Menschenhand Geschaffenen auf im Gegensatz zur Natur, die sich des verfallenden Bauwerkes bemächtigt.

Dieser ruhige und angenehme Ort, den der Erzähler mit den Attributen des 'locus amoenus' ausstattet, soll der Trauernden Trost und Vergessen spenden.

Die Ruine vereint sämtliche Elemente eines "Lustortes" auf sich<sup>42</sup>, indem der Erzähler ihr neben den Pflanzen und der entsprechenden Geräuschkulisse, die durch die Quelle und die Vögel hervorgerufen wird, die passenden Lichtverhältnisse hinzufügt:

«Одинокий луч солнца, закравшись сквозь окно, мелькал и переливался сквозь зыбкую зелень по угрюмой стене, как резвый младенец на коленях столетнего деда.» (АБ. 5/71)

Dieser Ort löst sowohl beim Leser als auch bei den handelnden Personen angenehme Gefühle aus. Die heilende Kraft der Natur und die darin eingebettete Vorstellung der Gottesnähe läßt sie die Trauer über den Verlust des Geliebten ausleben.

Diese Kulisse bietet auch den adäquaten Hintergrund für das unerwartete Wiedersehen der Liebenden:

«И вдруг, подняв голову, она вскрикнула от испуга: перед нею стоял стройный Аварец, забрызганный грязью и кровью. Кожа тигра падала на землю с плеч его ...» (АБ. 5/71-72)

Die Ruine als Ort der Klage als auch als Ort der Liebenden, die Marlinskij als Raum für eine breite poetische Darstellung nutzt, wird im doppelten Sinne zum Kennzeichen eines "Umschwungs in der Linienführung des Geschehens".<sup>43</sup>

Zum einen bietet sie den Hintergrund für das unerwartete Wiedersehen der Liebenden, zum anderen leitet sie die darauffolgende erneute Trennung, Ammalats Gefangenschaft und den daraus resul-

42 CURTIUS 1948: 202.

43 DAEMMRICH 1987: s.v. "Ruine".

tierenden Mord an Verchovskij ein, der für alle Beteiligten zum Verhängnis wird.

Die Ruinenlandschaft als "präformierte Landschaft" entspricht den Gefühlen der trostsuchenden Seltaneta und ist im weiteren Verlauf der Handlung als passender Hintergrund für die Liebeszene zu werten.

Die Landschaft unterstützt die innere Handlung und verstärkt die Darstellung in ihrer Bildlichkeit. Marlinskijs Vorliebe für ausführliche Schilderungen bietet in diesem Zusammenhang die Grundlage für eine poetische und farbenreiche Darstellung. Ein weiteres Beispiel zur "präformierten Landschaft" aus dem gleichen Roman bietet das Kapitel XIII. Ammalat will der Bluttat an seinem besten Freund und Gönner Verchovskij noch den Frevel der Leichenschändung hinzufügen, indem er den Kopf des Offiziers von der Leiche trennt, um dadurch den Pakt mit Achmet Chan zu besiegeln und Seltaneta endgültig für sich zu gewinnen. So macht er sich auf den Weg, um das Grab des Ermordeten zu suchen:

*«Глухая, темная ночь раскинула уже креповые крылья свои над приморскими хребтами Кавказа, когда Амалат переехал ущелье, лежащее сзади крепости Нарынъ-Кале, служащее цитаделью Дербенту. (...) Но как найти ему свежую могилу В. во тме ночи? В небе ни звездочки; облака налегли на горы: горный ветер, как ночная птица, хлопал по лесу крыльями; невольный трепет проник Амалата посреди края мертвецов, коих покой дерзал он нарушить.» (АБ. 5/235)*

Die dunkle, undurchsichtige Nacht dient hier als Hintergrund für den Frevel, den Ammalat begehen will, um Seltaneta heiraten zu können. Die Dunkelheit als Ausdruck der Umnachtung Ammalats symbolisiert die Ausweglosigkeit seiner Situation. Auch spiegelt sich in dieser finsternen Nacht die innere Orientierungslosigkeit eines aller Werte beraubten Menschen wider.

Die Nacht wird zum Spiegel seines dunklen Inneren und wirkt ihrerseits auf Ammalat zurück, indem sie ihn in Verbindung mit der Atmosphäre auf dem Friedhof ängstigt. Auch hier zeigt sich die verstärkende und gefühlssteigernde Wirkung der konstruierten Landschaft auf die Gestalten.

Die Geisterbeschwörung aus der Erzählung *Izmennik* läßt der Erzähler vor dem Hintergrund einer ähnlich stillen und dunklen Nacht stattfinden:

*«Душная ночь налегла на холмы Переяславские; небо слилось в громовую тучу; смирно озеро в берегах своих. Изредка луч безмолвной зарницы вспыхивает и гаснет в темной глубине вод, обозначая в небосклоне главы церквей и башни города. При синих блесках ее видны тяжелые облака, без ветра надвигаемые. Тихо все и мертвенно, будто природа в тоске перед грозой.»* (Из. 8/127)

Die trübe, stille Nacht stellt nicht nur den Hintergrund für die Handlung dar, sie spiegelt das Innere des Helden wider, das von Haß erfüllt und dadurch bedingt vom Zustand des 'Nichtsehens' gekennzeichnet ist. Diese Form der Umnachtung stellt der Erzähler mit der "präformierten Landschaft" dar, die sich im Verlauf der Geisterbeschwörung durch Stimmungsprojektionen verändert. Den Ort des abergläubischen Kultes beschreibt der Erzähler folgendermaßen:

*«При озарении молний, он видит обрушенный и мохом покрытый крест; на траве, будто истоптанной палящими стопами, лежал чей-то череп. Где, где между седых полуистлевших елей трепетала робкая осина - дерево казни предателя. Пещерою склонилось небо над сер забытою поляной, и тихо в ней, как в могиле.»* (Из. 8/130)

Die Umgebung der Waldwiese, die nur durch die Blitze erhellt wird, hat alle Eigenschaften eines unheimlichen Ortes. Der Erzähler schmückt dieses Bild, das für das Auge des Lesers komponiert wurde, mit den typischen Attributen eines unheimlichen Ortes aus. Neben dem Kreuz und dem Schädel soll das zaghafte Zittern der Espe die schauerliche Szene vervollkommen.

Die Espe spiegelt hier die Stimmung Vladimirs wider, die von Angst gekennzeichnet ist. Ihr Zittern ist das Schaudern des Helden. Durch die Spiegelung wird sie zu einem fühlenden Lebewesen, das die Gefühle des Helden teilt und so als Mittel zu ihrer Steigerung dient.



Die Abgeschlossenheit der Waldwiese und ihre räumliche Geschlossenheit sollen den Leser auf die Möglichkeit einer übernatürlichen Erscheinung einstimmen. Die Wiese als Raum, in dem besondere eigene Gesetze herrschen, ist nach oben geschlossen und ruft das Gefühl der Beklemmung hervor. Die vom Erzähler verwendeten Vergleiche deuten auf die Anwesenheit böser Mächte hin. Nachdem der Held seine Beschwörungsformel ausgesprochen hat, wird die ihn umgebende Natur zum reagierenden Element:

*«Дикий отголосок вторил его кликам опять и опять, и притихший бор, казалось, с ужасом внимал голосу отступника. Подул ветерок, листья залепетали - и у грешника занялся дух. Он откинул рукой кудри с чела, чтобы прохладить его свежестию; но ветер палил его лицо, словнодыхание ада. Снова все тихо.» (Из. 8/131)*

Mit den durch das Echo zurückgeworfenen Rufen beginnt die Natur, ein Teil der Handlung zu werden. Der verstummende Wald wird zum Projektionsschirm für die Schrecken Vladimirs, die er selber auf seine Umwelt überträgt.

Den plötzlich aufkommenden Wind, der Vladimirs Stirn nicht zu kühlen vermag, vergleicht der Erzähler mit dem Atem der Hölle. Dieser Vergleich weist auf die Anwesenheit des Bösen hin, zu dessen Reich die abgelegene Wiese im Hinblick auf die nach oben geschlossene Umgebung als Eingang hinführen könnte. Dieser Wind und das Auffliegen der Blätter spiegelt die Erregung Vladimirs, die sich, nachdem alles wieder still geworden ist, in Angst umwandelt:

*«Но вот загорелся огонек в чаще леса; он ближе и ближе с шорохом ветвей ... взор и слух призывателя на стороже, и дыбом волос его и леденеет в нем сердце; но вот двоиится огонь - и щелканье зубов уверяет его, что то светят глаза хищного волка. С каждым шагом растет нетерпение юноши, и наконец бешенство овладело им.» (Из. 8/131)*

Das Licht, das auf ihn zukommt, erweist sich später als die Fackel seines Freundes, der dem Leser und Vladimir zunächst wie ein übernatürliches Wesen erscheint. Mit der Ungewissheit über die wahre Identität der sich nähernden Person sucht der Erzähler

den Leser direkt an der Handlung teilhaben zu lassen und so die Spannung zu erhöhen:

«В отчаянии, со скрежетом зубов, повергся он на землю. Гроза выла, сквозь ливень реяли молнии, и наконец дикий хохот раздался над его головой.» (ИЗ. 8/132)

Auch in dieser Szene reflektiert die Außenwelt die innere Erregung des Helden.

Als Vladimir verzweifelt zu Boden stürzt, reagiert auch die Außenwelt. Das Wetter bzw. einzelne Naturerscheinungen unterstreichen als Projektionsebenen für die Gefühle des Helden die innere Handlung.

Um ein Gesamtbild der inneren und äußeren Situation des Helden zu schaffen, bedient sich Marlinskij der präformierten Landschaft, die durch das Hinzufügen einzelner Erzähler- und Gestaltenprojektionen ein vollständiges Ganzes ergibt.

Die Elemente der aufzubauenden Stimmung der Situation, die der Erzähler noch nicht in Landschaft umgesetzt hat, kann die Gestalt selber mit ihrer eigenen Phantasie in Landschaft umsetzen. Die genannte Szene aus der Erzählung *Ismennik* ist ein eindrucksvolles Beispiel für das Ineinandergreifen verschiedener Techniken der Spiegelung durch den Erzähler und die handelnden Gestalten. Eine präformierte Landschaft mit deutlicher Entsprechung in der inneren Welt des Helden und die Gestaltenprojektion bietet der Roman *Mulla Nur*.

An dem Tag, als der Held Iskender die Frau trifft, in die er sich verliebt, stellt der Erzähler das Wetter als angenehm und mild dar, so daß es den Gefühlen des Helden, die durch das erwachende Interesse am anderen Geschlecht gekennzeichnet sind, entspricht. Der Erzähler hat die Außenwelt so präformiert, daß die Gefühle des Helden einen adäquaten Hintergrund haben:

«День был прекрасный, - настоящий праздник южной весны: жаркий, но без зноя, свежий, но без сырости. Воздух, казалось, напоен был дыханием цветов и пением птичек: он струился вдали как живой сафир.» (МН. 9/55)

Dieser Frühling läßt unmittelbar die Assoziation des Liebesfrühlings entstehen, der sich auf das Treffen mit Kičkene bezieht. Der zweite Teil des o.g. Zitates zeigt, wie die Gestalt die Elemente der Umwelt, die der Erzähler nicht umgesetzt hat, einer eigenen sogenannten Gestaltenprojektion unterziehen kann.

Der Held deutet die Luft so um, wie sie ihm subjektiv erscheint. Das Verb "kažetsja" zeigt deutlich, daß es sich um eine subjektive Sichtweise des Helden handelt, die durch eine positive Grundeinstellung in Abhängigkeit seiner persönlichen Situation gekennzeichnet ist.

Das Liebessehnen des Helden und die Erwartung der Erfüllung seiner Wünsche projiziert der Erzähler auf die ihn umgebende Landschaft, die durch eine starke Dynamik die innere Unruhe des Helden verdeutlicht:

*«Яркая зелень волнами лилась и переливалась с холма на холм, а по ним плыли, как расцвеченные флагами яхточки, гранатники с огненными, миндальные деревья с белыми, персиковые с розовыми цветами. Искендер -бек лавировал по этому морю зелени, между этих миленьких созданий, и каждое осыпало его дождем цветочным, будто лаская, будто заманивая в тень.» (МН. 9/55)*

Die Landschaft gibt die innere Welt des Helden wieder, indem sie als dynamisches Element auftritt, ähnlich Iskenders bewegter Gefühlswelt.

Diese Dynamik zeigt sich in den Verben "fließen", "hinüberfließen" und "schwimmen". Ähnlich unbestimmt wie die Seele des Menschen, deren Grenzen nicht fest umrissen sind und die im Inneren voller Bewegung ist, zeigt sich auch die Natur, die den Helden umgibt. Die wellenartige Bewegung der Pflanzen und die sanften Farben ergeben ein harmonisches Bild, das nicht, wie sonst so oft in Marlinskijs Prosawerk, auf grelle Effekte ausgerichtet ist.

In diese bewegte Umgebung paßt das erste Treffen mit Kičkene ganz besonders gut. Der Erzähler hat durch die Landschaft, die eine Frühlingslandschaft ist, die Assoziationen des Liebesfrüh-

lings erweckt und erfüllt die an ihn gestellten Erwartungen des Lesers im Auftreten Kičkenes:

«У подобного-то фонтана, верстах в двух от города, спустился Искендер на дорогу, и вдруг, - то не была уже мечта, но что-то столько же прелестное, как мечта, кроме ее воздушности, - то была девушка лет шестнадцати, для которой слово милая, *виз*, казалось, только-что вырвалось из дного сердца, а не стариной выдуманно.» (МН. 9/58)

Kičkene als Verkörperung von Schönheit und Anmut wird zur lebenden Erfüllung der Träume Iskenders.

Der Erzähler verbindet auch hier bei der Beschreibung der Szene die Erzähler- und Gestaltenprojektion miteinander, um so ein vollständiges Landschafts- und Gestaltenbild zu schaffen, das eine große Harmonie ausstrahlt. Die Landschaftselemente, die der Erzähler nicht in die idealisierende Projektion mit einbezogen hat, setzt die Gestalt selber um und schafft sich so den adäquaten Hintergrund für die weitere Handlung.

Nachdem sich der Held des Romans **Mulla Nur** von seinem Reisegefährten getrennt hat, um allein den Weg zum Berg zu finden, umgibt ihn eine Gebirgslandschaft, die mit der inneren Handlung korrespondiert:

«Искендер-бек между-тем взобрался на каменный пояс, по которому, хотя с большою опасностью, можно было ехать. Направо под ним *синела пропасть*; налево вставали *скалы над скалами*, там инде изгрызенные молниями. В иных разселинах еще лежал снег, недосыгаемый лучам солнца, и дробные струйки, как стеклянная бахрама вились через плиты, на которых он медленно таял. И не было возврата дерзкому путнику: узкий как острие меча прилеп не представлял места для поворота коня;» (МН. 9/148)

Der Autor hat diese Gebirgslandschaft, die Angst und Beklemmung in Iskender hervorruft, konstruiert, um dem prädisponierten Gefühl der Ausweglosigkeit des Helden einen adäquaten Hintergrund zu geben. Die steilen Felswände und der Abgrund stellen die Projektion der Landschaft dar, die auf dem prädisponierten Angstgefühl basiert.

Doch die eigentliche Entsprechung der Gefühlswelt in der Landschaft ist der schmale Pfad, auf dem sich der Held fortbewegt. Es gibt für ihn keine Möglichkeit zur Rückkehr, denn der Weg ist zu schmal, um das Pferd zu wenden.

Die innere Handlung gestaltet sich ähnlich. Iskender muß den Schnee finden, denn sonst erhält er Kičkene nicht zur Frau. Seine Liebe zu ihr läßt nur einen Ausweg aus seiner Situation zu, die Erfüllung dieser Liebe.

Der Erzähler setzt die seelische Problematik in konkrete Landschaft um, um so eine größtmögliche Verdeutlichung zu erreichen. Die Erzählerprojektionen Marlinskijs beziehen sich in den meisten Fällen auf die Angstgefühle der Figuren, die der Autor so ausdrucksvoll wie möglich gestalten möchte.

Der Roman *Mulla Nur* bietet einige dieser Übertragungen.

Nachdem der Held zusammen mit dem Räuber Mulla-Nur von einer Lawine verschüttet wird und sich nach seiner Rettung auf die Suche nach dem verletzten Räuber macht, gerät er in ein Gewölbe aus Eis:

*«Там царствовал мрак и холод могилы. Там гробовой саван снегу задушил, или грозил задушить все живое; и самый ручей, притаившись на доньшке, спешил вырваться на вольный свет, покуда мертвенность не сковала его вовсе.»*  
(МН. 9/154)

Hier setzt der Erzähler die Todesangst des Helden in eine Eislandschaft um, die er mit Bildern aus dem Bereich des Todes beschreibt. Die Personifizierung des Baches läßt diese Naturerscheinung mit dem Helden fühlen und sucht Emotionen beim Leser zu wecken.

Mit Hilfe dieser Bilder schmückt der Erzähler die scheinbar ausweglose Situation des Helden aus und steigert die Ausdruckskraft seiner Darstellung.

Eine weitere Projektion der Innenwelt Iskenders auf die Natur verkörpert die Mondnacht nach der Rettung Mulla-Nurs. Die Stimmung der Räuber ist gelöst, und auch Iskender freut sich über seine Rettung:

«И Мулла-Нур предложил гостю скромный ужин, за которым лилась веселость вместо вина. (...) О, какая тихая, прелестная ночь растекалась тогда по Дагестану! Тихая как чистая совесть; прелестная, как самая молодость, томящаяся в таинственном огне своих желаний, в радужных парах мечты своей!» (МН. 9/157)

Der Erzähler weist hier durch die Vergleiche, die die Nacht charakterisieren, auf die Projektion von Iskenders innerer Welt auf die Außenwelt hin. Die stille Nacht als Spiegelung des reinen Gewissens macht das deutlich. Dieser Vergleichspunkt stammt eindeutig aus der Innenwelt des Helden, der großmütig war und den ihn bedrohenden Feind vor dem Tod rettete.

Auch die beiden anderen Elemente der Vergleichskette beziehen sich auf Iskender. Seine Jugend und die geheimen Wünsche hinsichtlich seiner Liebe zu Kückene stellen die Vergleichsgrundlage dar.

#### 2.3.2.5 Direkte Übertragungen

Während es sich bei den besprochenen Varianten der Erzählerprojektion um indirekte Übertragungen von Emotionen auf die die Gestalten umgebende Landschaft handelt, soll an dieser Stelle die Form der direkten Übertragung untersucht werden.

Unter direkter Übertragung versteht man die unmittelbare Zuweisung der Gefühle der Gestalten auf die Landschaft oder die einzelnen Naturerscheinungen, die nicht wie bei der indirekten Form zum Abbild, sondern zum mitfühlenden Wesen werden. Durch diese Vermenschlichung kann die Natur mitfühlend an der Handlung teilnehmen und dieselbe unterstützen.

Das Phänomen der trauernden bzw. sich mit den Gestalten freuenden Natur ist nicht neu und ist als sentimental-idyllisches Naturgefühl seit der Zeit der Antike bekannt.<sup>44</sup>

Dieses Naturgefühl findet seinen Ausdruck in der Mitempfindung von menschlichen Emotionen wie beispielsweise Glück und Freude

---

44 GROSSE 1968: 19.

oder Zorn und Klage der Natur. Dieses Mitempfinden entsteht mit Hilfe der Übertragungen von Emotionen auf die Umwelt:

«Грянул далекий гром, горное эхо проснулось из мертвого сна, окрестность загудела под вихрем. Листья весело отряхали с себя пыль; мусульманки со смехом выказывали свои личики на совесть ветра, срывающего долой их покрывала;» (МН. 9/184)

Die Blätter, die sich mit den Bewohnern der Stadt freuen, spiegeln das Gefühl der Menschen wider und nehmen so teil an der inneren und äußeren Handlung.

Anders als bei der Gestaltenprojektion, die durch die Vergleichspartikel "kažetsja" oder durch den vermehrten Gebrauch von Vergleichen und Metaphern sichtbar wird, handelt es sich hier um echte Übertragungen. Die Umwelt erscheint nicht nur in der einen oder anderen Form, sie ist auch in der Realität so.

Für direkte Übertragungen der Stimmungen der Gestalten auf die Natur lassen sich mehrere Beispiele anführen.

So gestaltet der Erzähler die wilde Landschaft, die Iskender und seine Reisegefährten durchqueren, folgendermaßen:

«Все было дико, угромо, грозно в окрестности. Тихину пронзали одни клики орлов, неголующих на человека за набег на их область, - пустынь. Изредка слышалась тихая жалоба какого-нибудь ключа, падение слезы его на безчувственный камень, непускающий бедняжку слиться на-воле с милой рекой.» (МН. 9/134)

Das Rieseln der Quelle, das der Erzähler als "klagen" bezeichnet, spiegelt die Trauer und die Angst der Reisenden wider, keinen Ausweg aus der Felsenwüste zu finden und sterben zu müssen. Das Geräusch erscheint den Gestalten nicht nur wie eine Klage, es ist ein Klagen. Der Erzähler läßt die Natur die Stimmungen der Menschen miterleben, indem er ihr nicht nur menschliche Gefühle zuweist, sondern auch menschliche Verhaltensweisen wie das Weinen.

Auch das folgende Textzitat bezieht sich auf akustische Eindrücke, die jedoch in diesem speziellen Fall nicht auf das Gefühl

bestimmter Gestalten der Handlung abgestimmt sind, sondern auf die allgemein herrschende winterliche Stimmung in der Stadt Derbent:

*«Седой декабрь осыпал уже верх окрестных гор порошем. (...) Лениво плескало море в затопленные башни сходящих в воду стен. Сквозь туман свистели крыльями стада стрепетов и лудаков; вереницы гусей с жалобным криком мелькали над валами: все было мрадно и угрюмо; даже глупонесносный рев ослов, навьюченных хворостом на продажу, походил на плач по красной погоде.»* (АБ. 5/129-130)

Die akustischen Eindrücke dienen hier der Vervollständigung des Bildes, das der Erzähler vom Winter in der Stadt zeichnet.

Die Umdeutung von Geräuschen eignet sich besonders für die Stimmungsprojektion, da die akustischen Wahrnehmungen des Menschen, ähnlich wie die Eindrücke des Geruchssinns, einer außerordentlichen Subjektivität unterworfen sind und so eine Bandbreite an unterschiedlichen Empfindungen auslösen können.

Marlinskij setzt auch in folgendem Textbeispiel die Trauer des Helden in Außengeräusche um:

*«Он смотрел на полет чаек; они одна по одной отставали от фрегата и с жалобным криком исчезали в туманном небе.»*  
(ФН. 7/179)

Der Ruf der Möwen, der die Trauer des Helden Pravin über die Trennung von seiner Geliebten spiegelt, zeichnet sich durch die reale Ähnlichkeit mit einem klagenden Laut aus. Jedoch ist im Hinblick auf die augenfällige Parallele zum Seelenzustand des Helden von einer Übertragung der Stimmung auszugehen.

Die mittrauernde Natur, durch die Übertragung der Todesangst Valerians aus der Erzählung *Ispytanie* zustande gekommen, mißt den verschiedenen Naturerscheinungen Eigenschaften bei, die ausnahmslos mit dem Tod in Verbindung stehen:

*«Валериан был угрюм - но с каким-то удовольствием смотрел на безжизненный снег, покрывающий саваном долину - на траурную зелень елей.»* (И. 1/114)



Der Gedanke an den Tod, der den Helden beschäftigt, findet seinen Ausdruck in der Landschaft, die ihn umgibt. Auch hier sucht der Erzähler ein Gefühl ausführlich dazustellen und zu steigern.

Die Natur oder einzelne Naturerscheinungen als Stimmungsträger für die Gefühle der Gestalten dienen nicht nur der Verdeutlichung und Konkretisierung der Innenwelt der Protagonisten, sondern lassen auch einen Einblick in die Auffassungen Marlinskijs von Natur und Mensch zu:

*«Природа как человек, или, лучше сказать, человек как Природа в свое лето, вспыхив и бурен, на миг. Облака будто растопились молнией в дождь, и месяц, выкупавшись в туче, весело блеснул в теме неба; лишь на крад горизонта толпились беглецы облака.» (Молн. 12/116).*

Die o.g. Textpassage aus der Erzählung *Morechod Nikitin* zeigt, wie Marlinskij das Verhältnis zwischen Mensch und Natur beurteilt. Angesichts des sich plötzlich legenden Sturmes, was die Rettung der Reisenden nach sich zieht, vergleicht der Erzähler den Menschen mit der aufbrausenden Natur. Die Naturähnlichkeit des Menschen und die Menschenähnlichkeit der Natur stehen hier gleichwertig nebeneinander. Der personifizierte Mond als mitfühlende Naturerscheinung wird zum Stimmungsträger der Gestalten und verdeutlicht die Menschenähnlichkeit der Natur, die der romantischen Grundauffassung von der Einheit von Mensch und Natur entspricht.

Die abschließende Betrachtung der von Marlinskij verwendeten Übertragungen von Gefühlen und Stimmungen der Gestalten auf die Landschaft lassen eine eindeutige Tendenz zur Angleichung der Umgebung an die herrschende Stimmung erkennen.

So verwendet der Autor das angenehme Wetter und die Frühlingslandschaft zur Verdeutlichung und Steigerung positiver Gefühle, und die einsame zerklüftete Landschaft wie auch die Steppe als Untermalung negativer Gefühle wie Angst und Zweifel.

Nur in einigen Fällen stehen sich die innere und die äußere Welt kontrastiv gegenüber. Doch auch diese Verfahrensweise geht immer von einer Einheit von Mensch und Natur, von Welt und Geist aus.

Alle Übertragungen haben ein gemeinsames Ziel: Sie sollen verdeutlichen und konkretisieren, steigern und verstärken.

Neben der Erfüllung dieser Ziele rundet Marlinkij mit diesen konstruierten Landschafterscheinungen die großen Landschaftsbilder ab, die durch seine Vorliebe zu breiter Darstellung und ausführlicher Beschreibung gekennzeichnet sind und für das Auge des Lesers komponiert werden.

Es sollte an dieser Stelle erwähnt werden, daß nur auffällige Parallelen zwischen Gestalt und Natur die Bezeichnung Spiegelung rechtfertigen und nicht mit dem Begriff des Landschaftsgefühls, das einer unmittelbaren Umsetzung der Emotionen in poetische Landschaft gleichkommt, verwechselt werden sollten.

Auch stellt sich die Frage der Abgrenzung zwischen Projektion, Landschaftsgefühl und Landschaftswirkung.

In vielen Fällen verschwimmen die Grenzen zwischen den einzelnen Varianten der Wirkungen der Landschaft auf den Menschen und umgekehrt.

Dieser Sachverhalt war der Grund für die gesonderte Darstellung der bildlichen Ausdrücke aus dem Seefahrerroman **Fregat Nadežda**, die im Anschluß an die Analyse der Projektionen vorgenommen wird.

### **2.3.3 Gestaltenprojektion**

Für das Mittel der Gestaltenprojektion, d.h. der Übertragung der Gefühle auf die Natur durch die Gestalten selbst, lassen sich nur wenige Beispiele anführen.

Eine Differenzierung nach Stimmungs- und Vorstellungsprojektion scheint nicht sinnvoll, da Bilder letzterer Kategorie in der ohnehin kleinen Gruppe der Gestaltenprojektionen nicht vorkommen.

Die Übertragung der Stimmung durch die Protagonisten wird besonders häufig bei der Darstellung von Angstgefühlen angewandt. Es

handelt sich in der Mehrzahl um akustische und visuelle Eindrücke:

«Каждый шаг открывал и поглощал новые виды, но мулла-Садек был не из тех людей, что находят прелесть в ужасе; он вздрагивал при каждом всплеске, летящем через седло; *тень утесов лилась на него холодом страха; страшную песню напевали ему клубящиеся около валы.*» (МН. 9/256)

Das Textbeispiel zeigt, wie der ängstliche Mulla Sadek seine Umwelt aufnimmt, die ein Produkt seines Gefühls ist. Durch seine subjektive Sicht wird für ihn das Plätschern der Wellen zu einem schrecklichen Lied, obwohl es objektiv 'nur' ein Plätschern oder Rauschen sein kann. Marlinskij steigert mit diesem Kunstgriff den Ausdruck und die bereits in der Gestalt vorhandene Angst.

Die Projektion ist von der persönlichen Gemütsverfassung der Gestalten abhängig. Es lassen sich zwei Beispiele aus dem Seefahrerroman *Fregat Nadežda* anführen, die die Problematik einer solchen Sichtweise von Seiten der Protagonisten deutlich machen:

1. *«Волны, как друзья, то улыбались им, то хмурились на них, и мерно поражая фрегат, звучали как стихи Пушкина;»*  
(ФН. 7/164)
2. *«Когда случай сведет нас? где могу я встретить ее? А между тем я, бедный скиталец, останусь над бездною олин, олиннок!»*  
(ФН. 7/179)

Diese beiden Zitate zeigen die unterschiedlichen Sichtweisen Pravins bezüglich des Meeres. Während das erste Bild, beeinflusst von seinem Glücksgefühl, mit Vera reisen zu dürfen, die Wellen angenehm, freundlich und wohlklingend erscheinen läßt, wird das Meer für ihn, da er sich von der geliebten Frau verabschiedet hat, zum Abgrund, der ihn zu verschlingen droht.

Diese Beispiele belegen die Stimmungsabhängigkeit der Sichtweise und die damit verbundene Spiegelung der Gefühle.

Der Erzähler verwendet Metaphern und Vergleiche, die häufig ein Kennzeichen für die Gestaltenprojektion sein können, da die Beschreibung subjektiver Eindrücke mit Hilfe bildlicher Ausdrücke ausgesprochen treffende Formulierungen hervorbringen kann.

Für die Übertragung der Angst auf die Umwelt bietet der Roman *Mulla Nur* einige Beispiele.

Nachdem Iskender und sein Weggefährte die Stadt Derbent verlassen haben und sich auf dem Weg befinden, um den Schnee zu holen, kommen die Reisenden an einem Friedhof vorbei. Der Reisegefährte Jusuf, der ein besonders ängstlicher Mensch ist, sieht die Umgebung mit seinen eigenen furchtsamen Augen:

1. «Посмотри, Искендер: гробовые плиты по кладбищам *будто* шевелятся, *будто* обходят нас; да и проклятая виселица у третьих ворот *вытягивает* вслед нам *свою черную лапу*.» (МН. 9/101)
2. «Здесь и без искомья много разбойников, а ты к ним на встречу напрашиваешься. Видишь, какой здесь край воровской: *шайтан утащил с неба месяц*, а ночь у нас и дорогу из под ног *вытаскивает* ... Ай, ай, ай, Искендер!» (МН. 9/110)

Jusuf projiziert seine Angst, nie wieder nach Derbent zurückkehren zu können, auf die Grabsteine und den Galgen, der scheinbar "*seine schwarze Pfote nach ihnen ausstreckt*". Die Projektion wird an der Vergleichspartikel "*budto*" sichtbar, die auf eine subjektive Sichtweise hindeutet.

Die Tatsache, daß ein Friedhof und ein Galgen Bestandteile der Landschaft sind, läßt auf eine präformierte Landschaft als Hintergrund schließen, die durch die Gestaltenprojektionen noch weiter in eine 'Angstlandschaft' verwandelt wird.

Während Jusuf zu Beginn der Reise noch Vergleiche zieht, also davon ausgeht, daß die Umwelt nur einen gewissen Anschein hat, sich aber die Möglichkeit offenhält, daß der Friedhof und der Galgen in der Realität tote, harmlose Gegenstände sind, die den Reisenden nicht schaden können, zeigt das zweite Textzitat, wie er mit zunehmender Angst auch anders auf die Umgebung reagiert. Die Projektion der Angst wird im zweiten Fall zur vermeintlichen Realität, d.h. Jusuf stellt keine Vergleiche an, sondern er geht davon aus, daß "*der Teufel den Mond vom Himmel schleppt*", also für die Dunkelheit verantwortlich ist. Dieser Sachverhalt stellt für ihn die Realität dar, da er den Unterschied zwischen seiner Phantasie und den realen Gegebenheiten durch die ihn beherrschende Angst nicht mehr erkennt.

Auch dieser Kunstgriff des Autors ist eine Art der Projektion. Sie geht jedoch entscheidend weiter als die gewöhnliche Gestaltenprojektion, indem sie die Grenzen zwischen Realität und Phantasie, also zwischen innerer und äußerer Welt, aufhebt.

Der Erzähler erreicht damit ähnlich wie bei der Traumdarstellung eine scheinbar größere Authentizität der Gefühle. Der Leser ist durch den Zugang zu den inneren Bildern der Gestalten von der Echtheit der Gefühle überzeugt und nimmt direkt am Innenleben der Protagonisten teil.

Die furchtbare Erkenntnis des Helden der Erzählung **Strašnoe Gađan'je**, sich in der unwegsamen Schneelandschaft verirrt zu haben, kommt in folgender Landschaftsschilderung zum Ausdruck:

«Угромо стояли кругом купы елей, как мертвецы, закутанные в снежные саваны, будто простирая к нам оледенелые руки;»  
(СГ. 2/203)

Die Gestaltenprojektion basiert auf der realen Gegebenheit der im Kreis stehenden Tannen, die dem Helden "wie Tote" erscheinen. In seiner Angst, sich verirrt zu haben und im Wald erfrieren zu müssen, kommen ihm die Naturerscheinungen dieser Landschaft wie Attribute des Todes vor.

Der Held deutet die schneebedeckten Tannen subjektiv in "Tote" um, die seine Todesangst ausdrücken und noch vergrößern. Seine subjektive Sichtweise vermittelt ihm die scheinbare Realität, die er jedoch für real existent hält.

#### 2.3.4. Die Bildlichkeit der Erzählung **Fregat Nadežda**

Wie bereits erwähnt, nimmt die Seefahrergeschichte **Fregat Nadežda** im Hinblick auf ihre Bildlichkeit eine Sonderstellung in Marlinskijs Prosawerk ein.

Auf das Sujet als Allegorie hinsichtlich der Problematik der dekabristischen Bewegung wurde durch Bazanov<sup>45</sup> und L.G. Leighton<sup>46</sup> hingewiesen.

Da eine vollständige Darstellung der Thesen Leightons bzw. Bazanovs über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde, soll an dieser Stelle lediglich in aller Kürze auf Grundsätzliches eingegangen werden.

Während Bazanov die Erzählung als 'einfache' Allegorie verstanden wissen will, meint Leighton, unter dieser zweiten Ebene noch eine dritte Bedeutungsebene zu erkennen.

Demzufolge teilt er die Struktur der Erzählung in drei Ebenen ein, die vom Leser in Abhängigkeit seines individuellen Wissensstandes entschlüsselt werden können.

So richtet sich die Abenteuergeschichte an den Leser, der mit der dekabristischen Problematik nicht vertraut ist.

Der zweite Leserkreis vermag durch sein Wissen um die Geschichte der Dekabristen die Allegorie auf Marlinskijs eigene Rolle in dieser politischen Auseinandersetzung zu erkennen.

Die dritte Ebene, die sich einem weiteren Leserkreis erschließt, basiert auf versteckten Anspielungen und Hinweisen, die nur durch die Hinzuziehung von weiterführender Literatur zu verstehen sind. Die Andeutungen, die sich auf journalistische und private Texte des Autors beziehen, legen diese dritte Ebene frei, die voller ironischer und kritischer Bemerkungen ist.

Wie Bazanov ausgeführt hat, überträgt Marlinskij seine eigene Situation auf Pravin, der genauso wie der Autor selber zwischen der Pflicht seinem Zaren gegenüber und seinen persönlichen Idealen entscheiden muß und später erkennt, daß er schuldig geworden ist. Er sieht die Erzählung als das Bekenntnis eines Dekabristen, der trotz seiner starken politischen Überzeugung nicht fähig ist, seine Loyalitäten Zar und Vaterland gegenüber miteinander in Einklang zu bringen.

---

45    BAZANOV 1953: 389-406.

46    LEIGHTON 1980: 171-186.

Bazanov entdeckt verschiedene Parallelen, die sich auf die im Text verwendeten fingierten Zeitungsmeldungen im Zusammenhang mit Originaltexten aus der zeitgenössischen politischen Zeitung "Severnaja Pčela" beziehen.

Durch das Auswerten dieser Parallelen stellt er direkte Verbindungen zwischen der Fregatte und Nikolaus I. her, so daß er davon ausgeht, daß das Schiff den Staat und die Regierung repräsentiert.

Daß die Fregatte in bezug auf die zweite Bedeutungsebene der Erzählung als traditionelles Bild dient<sup>47</sup>, schließt freilich nicht aus, daß ihr Bildgehalt, der die erste Ebene betrifft, nicht ein völlig anderer sein kann.

Die Verbindungen der Erzählung mit Artikeln und Meldungen aus der "Severnaja Pčela" wurden durch L.G. Leighton eingehend untersucht und die Thesen Bazanovs bestätigt und weiter ausgeführt.

Leighton stellt aus allen Hinweisen und Anspielungen ein Motiv zusammen, das er in Anlehnung an die romantische Ästhetik "die geheimnisvolle Reise"<sup>48</sup> nennt.

Dieses Motiv erschließt sich dem Leser bei Betrachtung der verschiedenen politischen Sachverhalte und persönlichen Umstände Marlinskijs.

Auch hat Leighton in diesem Zusammenhang Marlinskijs versteckte Anspielungen, die sich auf den Namen der Fregatte beziehen, offengelegt. So nimmt der Name **Fregat Nadežda** Bezug auf den Wunsch Ryleevs, eine zuverlässige Fregatte (nadezhnyi fregat)<sup>49</sup> für die Abreise der Zarenfamilie nach dem Putsch bereitzustellen. Besonders deutlich wird Marlinskijs Ironie in diesem Zusammenhang, wenn Leighton das Wort "nadezhda" als Schlüsselwort für die dekabristischen Dichter im allgemeinen und für Ryleev im besonderen bezeichnet. Der Autor stellt im Anschluß Verbindungen zwischen verschiedenen innerdekabristischen Vorgängen und Datierungen in der Erzählung her, die, beziehend auf die persönlichen Erinnerungen des Autors, versteckte Anspielungen auf die

47 DAEMMICH 1987: s.v. "Schiff-Schiffbruch/Hafen".

48 LEIGHTON 1980: 180.

49 Ib.: 182.

politische Situation beinhalten. So ist die Erzählung *Fregat Nadežda* für ihn mehr als eine "einfache" Allegorie, sondern "das Bekenntnis eines Mannes, der sich in einer moralischen Sackgasse befand."<sup>50</sup>

Wie sich gezeigt hat, vereint das Schiff in Verbindung mit den von Leighton herausgearbeiteten Bedeutungsebenen verschiedene Bildgehalte in sich.

Neben der Bedeutung der Fregatte als Allegorie auf den Staat und als Hinweis auf verschiedene Aspekte der innerdekabristischen Problematik hat sie eine völlig andere Bedeutung auf der ersten Ebene, der Abenteuergeschichte.

Ihre Rolle soll anhand von Parallelen zwischen Pravins Gemütsverfassung und dem Zustand der Fregatte definiert werden, um so ihre Position im Text zu bestimmen.

Eine chronologische Vorgehensweise scheint sinnvoll, da nur so die seelische Entwicklung des Helden in Verbindung mit dem jeweiligen Zustand der Fregatte herausgearbeitet werden kann.

Der Beginn der Handlung, der durch den Besuch Veras auf der Fregatte markiert wird, zeigt deutliche Entsprechungen zwischen dem Wetter, der Fregatte und dem Helden der Erzählung.

So gestaltet der Erzähler das Wetter angenehm, um den passenden Hintergrund für ein erstes Treffen zwischen Pravin und Vera zu schaffen:

«Катера были готовы - утро прелесть ...» (ФН. 7/18)

«Не знаю почему, только мне всех более понравился *стройный фрегат, идеал легкости, красоты и силы*. Он так горло бросал в облака свои стрелы; долги флюгера его так *остроумно и прихотливо* сверкали в воздухе - он сам так важно колебался на волнении ...» (ФН. 7/20)

Neben dem angenehmen Wetter stellt die Fregatte in ihrer überwältigenden Schönheit für Vera die adäquate Außenwelt für das Kennenlernen des Helden dar. Sie sieht zuerst die Fregatte und später Pravin mit ihren 'idealisierenden' Augen und deutet das

---

50 Ib.: 186.



Gesehene durch ihre persönliche gute Stimmung oder harmonische Gefühlswelt um:

«Помост чистый, выложенный как стол; снасти, закрученные завитками, блоки сверкающие, как серьги, сетки сплетенные фантастическими кружевами, медь горит как золото; чугун орудий как сизое вороново крыло!» (ФН. 7/20-21)

Marlinskij läßt hier die Gestalt ihre Innenwelt auf die Außenwelt übertragen, um so das zauberhafte Moment ihres Besuches auf der Fregatte zu unterstreichen. Die Übertragungen, die in Form von Vergleichen erscheinen und aus dem Bereich der weiblichen Kleidung stammen, zeigen Veras spezielle Sichtweise, die stark idealisierend auf den Gegenstand einwirkt.

Ähnlich ist es mit der Erscheinung Pravins:

«Природа, как говорит Шекспир, могла бы указать на него пальцем и сказать: вот человек! Высокий, стройный стан, благородная осанка и это не знав что-то привлекательное в лице, ни сколько не правильном, и столько выразительном, отличали его от прочих. Но глаза его - что это были за глаза, моя Софья! - влажные, голубые, как волна моря, они сверкали и хмурились подобно волне, готовой и лелеять и поглотить того, кто ей ввериться.» (ФН. 7/21)

Auf das Shakespeare-Zitat als Hinweis auf die dekabristische Problematik hat Leighton bereits hingewiesen.<sup>51</sup>

Die weitere Beschreibung des Helden hebt die stattliche Erscheinung des Kapitäns hervor und ist dem angenehmen Umfeld angepaßt. Die verwendeten Vergleiche stammen aus dem Bereich der See und implizieren seine enge Verbindung mit dem Meer.

Die drei Komponenten Held, Fregatte und Natur sind aufeinander abgestimmt und hinterlassen einen positiven, harmonischen Eindruck beim Leser. Der Autor schafft ein Gesamtbild, bestehend aus mehreren Komponenten, das, ähnlich wie die präformierte Landschaft, dem prädisponierten Gefühl Veras entspricht und zur Gesamterscheinung der Szene beiträgt.

51 Leighton wertet in seinem Aufsatz "Bestuzhev-Marlinskii's 'The Frigate Hope'" diese Charakterisierung des Brutus durch Marc Anton aus dem Drama Julius Caesar und deren Übertragung auf den Helden als Hinweis auf die lauterer Motive Marlinskijs, am Putsch der Dekabristen teilzunehmen.

Pravins Zustand des Verliebtseins, der von seinen Kameraden als Krankheit bezeichnet wird, äußert sich zunächst nicht als Pflichtvergessenheit. Er kehrt trotz des aufziehenden Sturmes zur Fregatte zurück, um seiner Mannschaft beizustehen:

«Но я предвидел ужасную бурю, и хотел разделить с вами опасность.» (ФН. 7/49)

Gleichsam wie er seinen Leidenschaften widersteht, widersteht die Fregatte den Naturgewalten. Sie wird vom Sturm hin- und hergerissen und spiegelt so die Gedanken des Helden, die durch seine Leidenschaften hin- und hergerissen werden, wider:

1. «Ветер дул ровнее, но все еще жестоко, и фрегат, бросаемый волнением, то носом, то кормой ударялся в волну, разбрызгивая буруны в пену, но содрогаясь, но стелая и скрипя от каждого взмаха.» (ФН. 7/52)
2. «Крутые, частые валы с яростию катились друг за другом, напирая на грудь фрегата, и он бился под ними как в лихорадке.» (ФН. 7/43)
3. «Вихорь мыслей крутился в голове, и целый воловорот микал мое сердце.» (ФН. 7/53)

Der Erzähler schafft mit dem Zitat (2) die Verbindung zwischen der Fregatte und dem 'kranken' Zustand Pravins, der dem Helden durch den Schiffsarzt bescheinigt wurde:

«Мне кажется, исчисляя виды сумасшествия, ты пропустил самый важный - и этот вид называется любовь, и болной, зараженный ею, - капитан наш.» (ФН. 7/35)

Das Textbeispiel (3) zeigt, wie der Erzähler die Maßstäbe der Außenwelt an die Innenwelt anlegt.

Durch die Kombination des Herzens als Heimstatt der Gefühle mit dem Strudel erhält das Bild eine konkrete Aussage. Daß das konkretisierende Moment aus dem realen Außenbereich der Person stammt, impliziert die Einheit von Innen- und Außenwelt der handelnden Personen.

Die Entsprechungen der Innenwelt des Helden mit der Außenwelt bzw. der Fregatte sind deutlich zu erkennen. Die Fregatte wird zum Spiegel der Gefühlswelt Pravins.

Wie die Fregatte ein Spielball der Naturgewalten ist, ist Pravin seinen Leidenschaften ausgeliefert. Die Fregatte hat jedoch noch eine zweite Aufgabe. Sie stellt nicht nur projizierte Innenwelt dar, sondern vermag auch an sich die Innenwelt des Helden zu beeinflussen.

Nach dem Versuch der Loslösung Pravins von der vermeintlich untreuen Vera spiegelt sich die neue Situation in der Gefühlswelt auch im Außenraum wieder. In der Neugestaltung der Fregatte zeigt sich diese innere Wandlung Pravins:

«Поздравь меня, Нилушка, я здоров; я сбросил с себя страсть к княгине Вере, вместе с модными побрякушками. (ФН. 7/103)

«Посадил ли в должный уклон бушприт\*? Навес 10, 20 ть на него бочек с водор, если упрямится.... я терпеть не могу бушпритов, которые задирают нос кверху, словно дежурный каммер-днкер.

Для марсовых септоров\*\* просил ты рисунка сеток! Долой их, сбрось совсем прочь и прежние. Эти узорчатые плетенки напоминают мне дамские кружева. ... на последнем бале княгиня была вся ими изувешена.» (ФН. 7/104)<sup>52</sup>

Die Wahl der Vergleiche zeigt deutlich, daß Pravin alles, was ihn an die Fürstin erinnert, ablegen will.

Nun, da er sich für die Pflichterfüllung und gegen seine Leidenschaften entschieden hat, ordnet er seine Gedanken wie die Angelegenheiten an Bord. Die geordnete Betriebsamkeit seines Innern spiegelt sich in gleicher Weise in der Außenwelt wider.

Eine ähnliche Widerspiegelung der inneren Welt Veras stellt die überraschende Krankheit der Fürstin dar, die der Arzt als Erkältung deutet. Nachdem die Fürstin den Kapitän nach langer Trennung wiedersieht, und er ihr seine Liebe gesteht, fällt sie in einen krampfhaften Zustand, der Ausdruck ihres aus dem Gleichge-

52 Anmerkungen des Autors:

\* Наклонная, из носа вылазющая мачта.

\*\* Поручни.

wicht geratenen Seelenlebens ist. Der gerufene Arzt erkennt den wahren Grund für die gesundheitlichen Probleme und das Unwohlsein der Fürstin jedoch nicht und stellt seine eigene Diagnose:

*«-Так вы думаете, что это от простуды, доктор? - Без всякого сомнения, ваше сиятельство. - Но она так тяжело вздыхает, доктор, будто у нее заложило грудь; она стала так капризна, что ни сообразить, ни вообразить нет способа ... не хочет даже, чтобы я был при ней. - Это все от простуды, ваше сиятельство. Добряк готов был клясться иготью Эскулапа, что это от простуды.» (ФН. 7/128)*

In diesem Zusammenhang tritt der Widerstreit zwischen der durch die Aufklärung geprägten Denkweise des Arztes und der romantischen Auffassung des Erzählers zutage. Während dem Arzt, der nur Veras körperlichen Zustand untersucht, der wahre Grund ihres Befindens verborgen bleiben muß, erkennt der Erzähler die Zusammenhänge zwischen Veras Seele und ihrer gesundheitlichen Verfassung. Er weiß, daß Pravin der Grund für die "Krankheit" der Fürstin ist. Der Arzt muß sich mit den Erklärungen aus seinem sichtbaren Erfahrungsbereich begnügen und kann nur zu der gestellten Diagnose kommen. Daß er damit Vera keinesfalls gerecht werden kann, scheint eindeutig.

Marlinskij formuliert mit dieser Szene einen Aspekt seines romantischen Weltverständnisses, das auf der romantischen Naturphilosophie basiert.

Die Vorstellung der Einheit von Welt und Geist hatte auch Einfluß auf die zeitgenössische Medizin, die den Organismus als etwas Einheitliches und Lebendiges zu sehen lernte, die Einheit von Leib und Seele erkannte und die Wirkung der Seele auf den Leib einbezog. Man beachtete die Gesamtkonstitution des Patienten, statt nur einzelne Krankheitserscheinungen zu kurieren.<sup>53</sup>

Vera kann als Beispiel für einen durch seelische Ursachen erkrankten Menschen dienen. Der Arzt, dem die Problematik ihrer seelischen Situation verschlossen bleibt, kann ihr nicht helfen.

Der Widerstreit zwischen der Innen- und Außenwelt der Gestalten wird im Zusammenhang mit dem Naturerleben noch in besonderem Maße zu berücksichtigen sein.

Besonders auffällige Entsprechungen zwischen der Innenwelt der Gestalten und der Außenwelt, d.h. der Natur und der Fregatte, bietet die Reise der Liebenden nach England.

Die Korrespondenzen beziehen sich sowohl auf das Schiff als auch auf die Natur als Außenraum.

Der Vollständigkeit halber sollen an dieser Stelle auch die Gestaltenprojektionen erwähnt werden, die in einem anderen Zusammenhang bereits genannt wurden.

Die Fregatte und das Meer lösen bei Vera und Pravin Emotionen aus, die der Erzähler oder die Gestalten selber auf die Landschaft oder das Schiff übertragen:

1. «Покуда вывертывали якорь, покуда фрегат катился под ветер с парусами, трепещущими *будто от нетерпения*, сомнение: точно ли мы останемся на фрегате? волновало грудь Веры.» (ФН. 7/154-155)

Im o.g. Fall übertragen die Gestalten ihre Gefühle auf das Schiff, das so ihre Gefühle dokumentiert. Nicht die Fregatte ist ungeduldig, sondern Vera und Pravin sind es. Die Übertragung wird durch die Vergleichspartikel "*будто*" deutlich, die die subjektive Sichtweise der handelnden Gestalten impliziert.

Objektiv betrachtet zittert die Fregatte im Wind, durch die subjektive Umdeutung der Gestalten "*scheint sie vor Ungeduld zu zittern*".

Die Ungeduld und die Aufregung der Liebenden finden sich auch in der Beschreibung der Ufer wieder. Sie spiegeln die Innenwelt Veras wider:

2. «Взоры ее перелетали с берегов, *словно кружащихся около*, на мужа, который с сожалением ловил их глазами.» (ФН. 7/155)

Auch hier verwendet der Erzähler den Kunstgriff der Gestaltenprojektion, die Veras Gefühle der Aufregung auf die Landschaft

Überträgt. Der Vergleich, der durch "slovno" eingeleitet wird, ist ein eindeutiges Kennzeichen für diese Verfahrensweise.

Die subjektive Umdeutung der Landschaft durch die Gestalt intensiviert die Darstellung und steigert den Ausdruck.

Der Erzähler bedient sich in diesem Zusammenhang und mit gleicher Wirkung eines Kunstgriffes, der die Identität der inneren und der äußeren Sphären des Menschen hervorhebt. Er läßt die Grenzen verschwimmen, um eine Einheit zu schaffen, in der Gefühl und Außenwelt bzw. Natur zu einem großen Ganzen verschmelzen:

«Очи ее засверкали; она взглянула на море, которое развивалось впереди *все шире и шире* - потом на своего милого - и взор ее сказал: *перед нами море, море блаженства!* Ни одна печальная мысль, ни малейший страх не возникали между ней и Правиним.» (ФН. 7/155)

Hier wird durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen innen und außen die Größe und Weite des Meeres mit der Größe der Liebe und Seligkeit verbunden, um so der Aussage größere Ausdruckskraft zu verleihen und das Gefühl zu konkretisieren.

Das Meer als Naturerscheinung wird zum Spiegelbild für die innere Welt der Gestalten und verdeutlicht die Größe und Weite des Gefühls.

Während die bislang besprochenen Gestaltenprojektionen von einer Übertragung der Gefühle von innen nach außen ausgingen, stellt die o.g. Form der Übertragung den gegenteiligen Weg dar. Sie beinhaltet eine Spiegelung von außen nach innen, d.h. das Gefühl wird zum Spiegel der Außenwelt. Auf das Textbeispiel angewandt heißt das: das "*schrankenlose Glücksgefühl*" ist nichts anderes als das Meer auf das Innere projiziert. Die Weite des Meeres vermittelt die Weite der Seligkeit und stellt das Glücksgefühl dar.

Die Abschiedsszene der Liebenden von Rußland enthält einige Projektionen und Entsprechungen zwischen Innenwelt und Außenwelt der Gestalten, die bereits in diesem Handlungsabschnitt auf den weiteren Verlauf bzw. das folgende Unheil hinweisen.

Die Trauer des Helden, die Heimat zu verlassen, spiegelt sich in der Außenwelt:

«Грустно смотрел Правин на покинутый берег отечества и с каким-то беспокойным любопытством прислушивался к перекатам ответных выстрелов с Кроншлота. С промежутками, одно за другим, гремели огромные орудия, грозно, таинственно, повелительно! Вы бы сказали: То голос судьбы, которому вторило небо ... Правин внимал им, будто своему приговору, прочитанному на неведомом для него языке; но непостижимы смысл убежал от понятия человеческого. Наконец седьмой, последний выстрел сверкнул и грянул, как седьмая роковая пуля во Фрейшице, и постепенно гром стих.» (ФН. 7/155-156)

Das Gefühl der Trauer, das sich Pravins beim Abschied vom Festland bemächtigt, wird durch den Erzähler unmittelbar auf die Außenwelt übertragen, indem die antwortenden Kanonenschüsse eine bestimmte negative Konnotation erhalten. Sie erscheinen dem Helden nicht nur in einer bestimmten Weise, sie sind "drohend, geheimnisvoll und gebieterisch". Durch diese Erzählerprojektion werden die Gefühle des Helden deutlich, die in hohem Maße authentisch wirken und bereits auf den weiteren Handlungsverlauf hinweisen.

Das schlechte Gewissen des Helden, das der Erzähler in die Schüsse hineinlegt, wird wiederum durch die Projektion, die der Erzähler dem Leser unterstellt, zur "Stimme des Schicksals". Der Leser soll die Schüsse subjektiv umdeuten, um so die Richtung der Handlung zu erkennen.

Die subjektive Umdeutung der Schüsse Pravins in sein eigenes Urteil und der Vergleich mit dem "Freischütz" weisen auf das verhängnisvolle Element der Situation hin.

Der Leser wird dadurch auf den Fortgang der Handlung vorbereitet und spürt den Ernst der Situation des Helden, mit der verheirateten Geliebten und deren Ehemann zu reisen.

Der Vergleich "wie seinem eigenen Urteil" deutet auf die Gestaltenprojektion hin, die Pravin seine Schuldgefühle in das Donnern der Kanonen hineinlegen läßt.

Erzähler- und Gestaltenprojektion greifen so ineinander, daß die der Erzählerprojektion entgangenen Elemente der Darstellung durch die Projektion der Gestalten eine Umdeutung in eine bestimmte Richtung erhalten und ein Gesamtbild herstellen.

Die folgende Beschreibung der Rauchwolken und Pravins subjektive Sicht derselben läßt den Leser einen Einblick in das Innere des Helden nehmen:

«Тогда черные облака дыма, слетевшие из чугунных уст, возникать стали перед очами Правина. *Казалось, роковые звуки превратились в иероглифы, подобные надписи, начертанной огненным перстом на стене пиршества для Вальтзара!* ... Потом иероглифы сии развилсь чудными, вещими образами, *будто переходя из мысли в существенность, будто олицетворяя, дополняя собой непонятное изречение. Дунул ветер, и спяхнул эту величественную строфу, этот дивный очерк судьбы!* ... еще миг, и там, где витал он - весело сияло вечное солнце, однообразно катились вечные волны ... тайная грусть влилась в сердце Правина ...»  
(ФН. 7/156)

Die Beschreibung der Vorstellungen Pravins, die mit "kazalos'" eingeleitet eindeutig eine Gestaltenprojektion darstellt, bietet, ähnlich wie das vorausgegangene Textbeispiel, eine Vorausschau auf die künftige Handlung.

Pravin überträgt seine verschwommenen Vorstellungen von der Zukunft auf die schwarzen Rauchwolken und den Donner der Geschütze. Der Donner als akustischer Sinneseindruck erlebt eine Metamorphose vom auditiven Eindruck hin zum optischen Sinneseindruck, der sich in Bildern weiter konkretisiert. Diese sich mehr und mehr vergegenständlichenden Bilder, die innere Bilder sind, werden vom Wind als Bestandteil der äußeren Welt weggefegt. Der Erzähler hebt die Grenzen zwischen beiden Sphären auf, um die Gedanken als auch die Außenwelt in einer großen Seinssphäre zusammenfließen zu lassen. Er läßt jedoch diese Vorstellung sich unmittelbar wieder verflüchtigen, indem er den konkreten und vergänglichen Gedanken die ewigen, feststehenden Naturerscheinungen wie die Wellen und die Sonne gegenüberstellt.

Der Kontrast zwischen den Gedanken und der Natur, der durch das Verschmelzen beider Sphären nur ein scheinbarer ist, läßt in Pravin die Frage nach der Vergänglichkeit des Menschen aufkommen:

«Не звук ли, не чульные ли иероглифы, не перелетный ли образ дыма *сами-то мы в вечности мира!* подумал Правин; но он взглянул на Веру, и роина со своими воспоминаниями, море с



своими волнами, небо со своим солнцем, будущее со своими страхами - все, все исчезло от Правина; он видел одну ее, существовал только для нее; он был весь наслаждение, весь любовь! ...» (ФН. 7/156-157)

Der Gedanke an die nur transitorische Natur des Menschen, der den Helden traurig macht, wird durch den Gedanken an die geliebte Frau verdrängt. Pravin läßt sich durch seine Liebe zu Vera in abstrakte Gedanken auflösen und nimmt einen neuen, ebenso vergänglichen Zustand an. Der Erzähler weist mit dieser Beschreibung auf das Scheitern der Liebe bzw. des Helden selber hin und nimmt so bereits einen wesentlichen Teil der inneren als auch äußeren Handlung vorweg.

Die Auflösung in Wonne oder Liebe soll ein Höchstmaß an emotionalem Erleben beinhalten und sich konkretisierend auf die Darstellung auswirken. Auch ist hier der Aspekt des "höheren" Zustandes, der Erhöhung, nicht zu vernachlässigen.

Ähnlich wie die Spiegelung negativer Gefühle wie Angst und Trauer überträgt der Erzähler auch die positiven Gefühle der Gestalten auf die sie umgebende Natur. Die Reise der Liebenden nach England zeigt deutlich, wie der Erzähler im Verein mit den Gestalten Bilder schafft, die ein Spiegelbild der inneren Handlung sind:

«Рука с рукой любовались они пенной колеей, врезанной кормом, колеей, безпрестанно новой и безпрестанно исчезающей. Волны, как друзья, то улыбались им, то хмурились на них, и мерно поражая фрегат, звучали как стихи Пушкина; при солнце рассыпались радужными снопами, при луне растопленным серебром; в темную ночь сверкали фосфорную пеню: корабль плыл в море света. И бездонное небо, то со своим ночным пологом, вышитым звездами, то с голубым шатром дня, у коего маковкой было солнце, то в бурной ризе из туч, так величаво и таинственно возставало над любящимся, что они безмолвно терялись в созерцании и в разгадывании.»  
(ФН. 7/164)

Das Glück und die Zufriedenheit der Liebenden äußert sich in der angenehmen und harmonischen Außenwelt. Obwohl ein eindeutiges Kennzeichen für eine Gestaltenprojektion fehlt, kann aufgrund

der zahlreichen Vergleiche und Metaphern davon ausgegangen werden, daß es sich an dieser Stelle um eine solche handelt. Eine Vielzahl von Vergleichen deutet aus dem Grunde auf eine Projektion der Gestalt hin, da sie die Irrealität als subjektive Empfindung impliziert, d.h. die Person gestaltet ein Bild, das aus eigenen subjektiven Sichtweisen besteht und so den Ausdruck "es war" oder "es schien" durch direkte Vergleiche und Metaphern ersetzt.

Der Autor sucht so das zauberhafte Moment der Situation der Liebenden herauszustellen und die Harmonie zwischen ihnen und der Natur zu beschreiben. Die poetische Darstellung des Meeres, die bis auf eine Ausnahme auf visuellen Sinneseindrücken beruht, wird durch die Verwendung zahlreicher Farbadjektive und -vergleiche zu einem Bild, das für das Auge des Lesers gemacht ist. Marlinskij verfährt in einer solchen Weise, um die innere Situation der Liebenden zu konkretisieren und beschreibbar zu machen.

Mit der Spannungsteigerung der inneren Handlung spitzt sich auch die Situation an Bord zu. Das hängt nicht zuletzt mit dem aufkommenden Sturm zusammen, der Pravin nicht davon abhalten kann, das Schiff zu verlassen. Der erste Leutnant charakterisiert die Wettersituation im Hinblick auf Pravins Wunsch, an Land zu gehen, folgendermaßen:

«- Ты серлишься, Илья? сказал он, полошелши к нему ближе - и право напрасно. Посмотри на небо и на море: они хмурятся на нас, будто суля на уголовно преступника. Не покидай же фрегата в такую пору: не клади на себя упрека, что ты уехал от опасности!» (Фл. 7/182-183)

Kokorin, der ein direkter Untergebener und Pravins bester Freund ist, weist auf den Sturm hin, indem er ihn mit Pravins schlechtem Gewissen unterlegt. Es handelt sich hierbei um eine Gestaltenprojektion, die jedoch nicht von der fühlenden Person ausgeht, sondern von einer zweiten Gestalt. Kokorin überträgt das schlechte Gewissen des Helden auf die Natur, so daß er durch diese 'Übertragung' seiner Kritik Ausdruck verleihen kann, die dadurch um so gerechtfertigter erscheint. Die Natur als der

ewige feststehende Bestandteil der Welt und als Richter über den Pflichtvergessenen unterstützt die Richtigkeit und Berechtigung der Kritik.

Parallel mit dem Erreichen der Klimax der inneren Handlung erreicht auch die äußere Handlung ihren Höhepunkt.

Die Erfüllung der Liebe und ihre damit verbundene gleichzeitige Zerstörung bedingt durch die Abwesenheit Pravins den Schiffbruch der Fregatte. Der Sturm als Hintergrund für das pflichtvergessene Handeln des Helden spiegelt die latente innere Bewegtheit des von unbezähmbaren Leidenschaften erfüllten Hauptakteurs wider:

«В бурю? ... повторил рассеянно капитан, - в такую бурю!  
*Что значит эта буря противу бунтующей в моей груди? ...»*  
 (ФН. 7/54)

Das Schiff wird insofern zum Spiegelbild der Inneren Welt des Helden, als es den Naturgewalten genauso ausgeliefert ist wie Pravin seinen unzügelbaren Leidenschaften und seiner Natur machtlos gegenübersteht.

Sowohl das Schiff als auch der Kapitän scheitern, wobei der Held die Verantwortung dafür trägt. Nachdem Pravin nach der Entdeckung seiner Beziehung zur Fürstin durch deren Ehemann seine Situation überdenkt, sieht er auf das Meer hinaus:

«Правин отвел очи от княгини. Уже светало, и взоры его сквозь чистое окно упали на беспредельное море. Оно было мрачно и пусто, подобно его душе.» (ФН. 7/194-195)

Der Erzähler überträgt die innere Leere des Helden auf das Meer, das so die Trauer über die Situation der Liebenden steigert. Neben der Spiegelung der Gefühlswelt Pravins erfüllt die Beschreibung des trüben und leeren Meeres eine weitere Funktion: Sie bildet den adäquaten Hintergrund für die zerstörte Fregatte, die für den Helden zum Ausdruck seiner Pflichtvergessenheit wird:

«Буря уменьшилась, но черные тучи ходили еще по небосклону взад и вперед, как победители, которые считают трупы убитых. Наконец заря облила *воздушной кровью* и тучи и волны с востока: *туманы и сомнения Правина рассеялись*. Замеченное им судно было точно Фрегат Надежда, но в самом бедственном положении, без стеньг, с изломанной фок-мачтой и бушпритом, с искривленными реями. (ФН. 7/195)

Правин был живой образ казни между двух жертв, между двух преступлений: против нравственности и службы.» (ФН. 7/196)

Schon die Einleitung des Erzählers weist in ihrer Bildlichkeit auf die folgende Entdeckung Pravins hin. Der Vergleich der Wolken mit den Siegern impliziert den Sieg der Natur über die Fregatte und deutet auf das geschehene Unheil hin. Die Morgendämmerung, die *"Wellen und Wolken mit einer leichten Röte übergoß, die wie Blut schimmerte"* wird durch die Projektion des Erzählers zum Ausdruck der Befürchtungen des Helden, die Fregatte und seine Kameraden könnten Schaden genommen haben. Diese Befürchtungen bewahrheiten sich im Verlauf seiner Beobachtungen und lassen ihn das ganze Ausmaß seines Verhaltens erkennen.

Er entschließt sich, zur Fregatte zurückzukehren, und wird schwer verletzt. Der Erzähler überträgt diesen Zustand Pravins auf die Natur, indem er dem Meer Verhaltensweisen eines Schwerkranken beimißt. Das durch den Sturm beschädigte Schiff wird zum Spiegel für den durch seine Leidenschaften zerrütteten und verletzten Kapitän:

«К ночи того же дня ветер совершенно стих, море опало. Оно едва, едва будто *лышало от усталости*, и что-то *шептало засыпая*. Обломанный Фрегат Надежду прибуksировали ближе к берегу, и он лежал уже на якоре. Работы на нем кипели: скрип блоков, треканье и улары мушкелей разлаивались повсюду. (...) *Помпы хрипели будто больной*; палубы изображали прекрасный отрывок хаоса.» (ФН. 7/204)

«Однако теперь горячка стихла, и он вообще *больше болен духом, чем телом: affectio[n]e mentale*. Он, видите, нервного сложения: на него крепко подействовало повреждение Фрегата и гибель людей.» (ФН. 7/206)

Das zweite Textbeispiel macht deutlich, wie der Schiffsarzt Stellinskij den gesundheitlichen Zustand nach dem Übersetzen auf die Fregatte beurteilt. Er erkennt neben den körperlichen Ver-

letzungen auch Pravins seelische Schäden, die er als Hauptursache seiner schlechten Verfassung bezeichnet. Pravin vermag die Folgen seines Fehlverhaltens nicht zu verarbeiten und fühlt sich schuldig am Tode der Kameraden und den Schäden an der Fregatte. Er hat durch seine unbezähmbaren Leidenschaften das Unglück selber provoziert und muß die Verantwortung tragen. Er ist aus der vorgegebenen Rolle ausgebrochen und hat durch sein unüberlegtes Verhalten auch das Unglück der geliebten Frau heraufbeschworen.

Die Sympathie und das Mitleid des Erzählers sind auf der Seite des leidenschaftlichen Helden, der jedoch auch von einer negativen Kritik nicht verschont bleibt:

«Да ужасное похмелье дает нам упоение страстями! Изможденные телом и духом, мы пробуждаемся перед судом для того, чтоб услышать приговор неумытных жюри, которые из глубины души произносят страшное guilty! виновен!»  
(ФН. 7/194)

Das Ende der Erzählung führt zu einem Auseinanderdriften der Handlungsstränge der inneren und der äußeren Welt. Während die Fregatte wieder überholt wird und neu aufgetakelt in Kronstadt einläuft, erliegt Pravin nach einer scheinbaren Besserung seinen inneren als auch äußeren Verletzungen. Er ist sich seiner Schuld bewußt und möchte sterben, weil er den angerichteten Schaden nicht wiedergutmachen kann:

«- И я преступник, вскричал он помолчав с минуту и потом поднимаясь на ложе: я, который играл Царскою доверенностию, который обольстил, погубил любимую женщину, обидел друга, запятнал Русский флот, утопил 16 человек, для насыщения своей прихоты, и я-то думаю жить! Нет! я не переживу ни своей чести, ни своей души - я не хочу, я не должен существовать. (...) Смерть - ты улыбаешься мне, как Вера ... приходи, приходи!» (ФН. 7/209)

Der Todeswunsch des Helden erfüllt sich, und kurze Zeit später stirbt auch Vera in England, wie dem Epilog zu entnehmen ist. Der fingierte Auszug aus der politischen Zeitschrift "Severnaja Pčela" gibt Auskunft über den hervorragenden Zustand von Fregat-

te und Mannschaft bei ihrem Eintreffen in Kronstadt und läßt deutlich werden, daß das Schiff, auch in seiner Eigenschaft als Allegorie auf den Staat, letztendlich Bestand hat, und daß der leidenschaftliche Held durch sein Verhalten scheitern mußte.

### 3. ÄUSSERE WELT

#### 3.1 Die Natur

Da im Prosawerk Marlinskijs neben den Gesellschaftsromanen die Erzählungen vor dem Hintergrund des Baltikums und des Kaukasus dominieren, spielt die Natur als Aufenthaltsort der Gestalten eine nicht unbedeutende Rolle innerhalb der Kompositionen.

Der Begriff 'Natur' soll hier alle landschaftlichen Erscheinungen und Orte beinhalten, die außerhalb der geschlossenen Räume und Gebäude liegen.

Neben einer von den Bildbereichen ausgehenden Analyse wird die Beseelung und die Personifizierung im besonderen Maße zu berücksichtigen sein.

Da einzelne Naturerscheinungen in ihren Wirkungen auf die Gestalten polyvalent sein können, scheint eine Gliederung nach ausgewählten Landschaftselementen nicht sinnvoll. Statt dessen sollen bestimmte Tageszeiten und Landschaftstypen und ihre Einflüsse auf die handelnden Personen untersucht werden.

Der zweite Teil, der sich der Darstellung des Menschen widmet, legt die Bedeutung der Tierbilder und Sachvergleiche dar, die so typisch für die karikaturistische Gestaltung von Persönlichkeiten der Gesellschaft und Respektspersonen in den Gesellschaftsromanen Marlinskijs sind.

#### 3.1.1 Naturbilder

##### 3.1.1.1 Leblose Naturerscheinungen

Die Bilder, die zur Beschreibung der Natur die Natur als Bildgrundlage heranziehen, zeigen deutlich, wie der Autor, ausgehend von seiner persönlichen Sichtweise, die Bildbereiche auswählt:

1. «И во мраке по-прежнему распускаются - *ночные цветы* неба - звезды по-прежнему сверкают нам огнем любви ... (ФН.7/160)
2. «И парные сани, пробивающиеся к ним сквозь сугробы снега, блестящего миллионами звезд на солнышке.» (И.1/114)

3. «С наслаждением глотая капли дождя - эти ягоды полей воздушных.» (МНЗ.12/272)

Marlinskij spiegelt, ausgehend von optischen Eindrücken, die Naturerscheinungen der Erde im Himmel und die des Himmels in der Erde. Die Verwendung dieser Bilder führt, auf die Gesamtheit der Textbeispiele bezogen, zu einem Ineinandergreifen von irdischer und kosmischer Natur und zu einer Verschmelzung beider Sphären. Das letzte Textbeispiel macht die Spiegelung der irdischen Welt in der himmlischen Welt deutlich.

Die Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Naturerscheinungen steigern sich in umkehrbaren Bildern, die unabhängig voneinander und in unterschiedlichen Kontexten die gleichen Vorstellungen von zwei Naturerscheinungen beinhalten. Die folgenden Beispiele zeigen das anhand von Bergen und Wellen:

1. «Другие хребты слева, справа (...) подобны чудовищным валам,» (МНЗ. 12/271-272)
2. «Корабль тихо повалился на бок, валы как горы пошли через палубу ...» (НК. 1/177)

Dadurch wird deutlich, daß diese Bilder auf optischen Eindrücken beruhen und umkehrbar sind. Sie basieren auf dem wirklichen Empfinden des Autors und sind für den Leser leicht nachvollziehbar.

Daß im Prosawerk Marlinskijs den Bildern einige grundsätzliche Vorstellungen zugrunde liegen, die sich in mehreren Kontexten nachweisen lassen, scheint augenfällig:

1. «И ночь задринула небо тяжкими тучами, и тучи вплескались, как волны, и море забушевало как небо.» (МоНи. 12/114)
2. «Меркло. Тучи плескались, как волны, по небу - грозили залить ледяной остров Шах-Дага.» (МНЗ. 12/271)
3. «И вдруг, после ослепительного озарения молнией, вы опять погружены в черное море ночи;» (АБ. 5/78)
4. «И самые туманы, инде катятся вниз по ущелию, подобны потоку,» (АБ. 5/79)



Während die erste Textstelle die Ähnlichkeit von Himmel und Erde direkt durch einen Vergleich ausspricht, zeigen die Beispiele (2) bis (4), wie der Autor die Existenzformen der Erde auf den Himmel überträgt. Durch die Verwendung dieser irdischen Naturerscheinungen wie "Meer" oder "Strom" als Grundlage für die Bilder, die das eher Unbekannte charakterisieren sollen, kommt es zu einer Konkretisierung der Naturerscheinungen, die dem Menschen allein durch ihre räumliche Entfernung unerschlossen bleiben. Die bekannten Landschaftselemente dienen als Bildgrundlage für die weniger bekannten.

Neben der Konkretisierung dienen diese Bilder noch einem weiteren Zweck. Sie verwischen die Grenze zwischen Himmel und Erde und entfalten vor dem Auge des Lesers ein großes Naturbild, das den Eindruck von Weite und Unendlichkeit hervorruft.

Hier zeigt sich deutlich, wie die Wahl der Bildbereiche Einfluß auf die Assoziationen des Lesers nimmt. Marlinskij setzt sie bewußt ein, um die Landschaft angenehm weit erscheinen zu lassen.

Auf die Weite als Kompositionselement der romantischen Landschaft und deren Wirkung auf die Gestalten soll an anderer Stelle noch ausführlich eingegangen werden.

### 3.1.1.2 Tiere

Für die Darstellung einzelner Landschafterscheinungen mit Hilfe von Tierbildern lassen sich zahlreiche Beispiele anführen. Sie beruhen vornehmlich auf visuellen Eindrücken und erhöhen die leblosen Gegenstände durch Belebung:

1. «Перед очами внизу катился бешеный Самбур, то разбрызгивая влажным вихрем, то сулорожно свивая в кольца, волны свои, точно змей ущемленный между скалами.» (МН. 9/118)
2. «Туман подернул поверхность речки, обтекающей кругом холма, на котором воздымаются твердьни и она, гремя, бежала сереброчешуйною змейкою.»  
(ЗН. 3/163)

3. «Огромные валы, словно стада китов, рыскали и плескались в пространстве, и вдруг между ними мелькнул корабль,» (ФН. 7/195)
4. «Черное облако вдруг как ворон слетает на море,» (ЛБ. 3/10)

Durch die Zuweisung tierischer Eigenschaften werden die Wellen oder die Brandung zu lebenden Wesen. Der Erzähler läßt jedoch keinen Zweifel daran, daß es sich lediglich um einen Vergleich (тоčno) handelt. Auf die Steigerung dieser Verfahrensweise zur Beseelung sei bereits an dieser Stelle hingewiesen. In einem späteren Abschnitt wird darauf noch einzugehen sein. Das Motiv des Vogels, das in bezug auf die Anzahl der Verwendungen eines der Lieblingsbilder Marlinskijs zu sein scheint, dient neben der Verdeutlichung von Emotionen auch als Grundlage für die bildliche Umschreibung verschiedener Naturerscheinungen.

Der Autor reduziert den Vogel, der das Streben in die Ferne und die Freiheit symbolisiert, auf seine Flügel als Vergleichsgrundlage für den Wind und die Wolken:

«Ветер горный, ветер свежий! принеси нам на крыльях своих благодать Божию.» (МН. 9/11)

«А там, а кругом еще клубятся сизые тучи; распадаются, разматываются пряжами ливня, и ветер то волнует, то разбрызгивает их своим крылом.» (МНЗ. 12/273)

«Глухая, темная ночь раскинула уже креповые крылья свои над приморскими хребтами Кавказа,» (АБ. 5/235)

Während in den ersten beiden Beispielen das dynamische Element des Flügels vorherrscht, bietet das dritte Bild bereits eine neue, zweite Bedeutung der Flügel. Hier steht die schützende Eigenschaft im Vordergrund. Folgendes Bild hat die gleiche Vorstellung zur Grundlage:

«Ночь накрыла землю необъятными своими крыльями.» (Обу. 10/280)

Hier stellt sich der Himmel als bergende Hülle der Erde dar, die so gleichsam unter seinen Flügeln geborgen ist. Marlinskij be-

dient sich hier eines biblischen Motivs, das im Psalm 57,2 seinen Ausdruck findet:

"Et in umbra alarum tuarum confugiam, donec transeant insidiae".<sup>54</sup>

Der Himmel als Bild für das Göttliche, das der Erde Schutz und Geborgenheit gibt, weist Marlinskijs christlich orientierte Denkweise aus, die, wie sich im weiteren Verlauf der Untersuchung zeigen wird, besonders in der Darstellung der Natur ihren Ausdruck findet.

Auf die assoziativen Verbindungen zwischen Erde, Meer und Himmel wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen.<sup>55</sup> Folgende bildliche Ausdrücke bringen nun den Mond in diesen Zusammenhang, der als Fisch oder fischähnliches Wesen seinen Platz am Himmel einnimmt:

«Между-тем молодой месяц всплыл золотой рыбкой над голубым океаном неба ...» (МН. 9/157)

«Все было мертвенно, тихо в окрестности, и месяц плыл в зыбких осенних туманах.» (РиО. 7/264)

Diese beiden Mondmetaphern stehen isoliert, d.h. ohne Bezug zu anderen Bildern, im Kontext. Sie sind nicht Teil einer Gesamtvorstellung, die auf der Ähnlichkeit zwischen Meer und Himmel basiert, sondern 'Bilder für den Augenblick', die nur einen Aspekt des Mondes hervorheben und Marlinskijs assoziative Sicht der Dinge belegen. Eine Betrachtung solcher isolierter Bilder als typisches Gestaltungselement erfolgt im Zusammenhang mit dem Aufbau der Bilder.

Die bildliche Darstellung der Natur mit Hilfe von Tierbildern dient ausschließlich der Verdeutlichung und Konkretisierung einzelner Naturerscheinungen. Sie führt zu einer Verlebendigung, die gleichzeitig erhöhend wirken kann. Die Zuweisung tierischer Eigenschaften sollte keineswegs mit der Beseelung verwechselt

54 Altes Testament. Das Buch der Psalmen, 57,2, sowie 36,8; 63,8; und 91,4.

55 Vgl. S. 126 oben.

werden, da letztere als Steigerung der Belebung zu verstehen ist und auch im Hinblick auf ihre Eigenschaft als Gestaltungselement eine andere Bewertung erfahren muß.

### 3.1.2 Sachbilder

Die Metaphern und Vergleiche aus dem Sachbereich, die die Natur kennzeichnen, stammen im wesentlichen aus der Bildgruppe der dekorativen Gegenstände. Hierzu sollen die menschliche Kleidung als auch Schmuck und Gegenstände des täglichen Lebens zählen.

1. «Море сверкает будто зеркало.» (МН. 9/9)
2. «Легкие туманы улетают к ней на встречу, и пролетом их едва тускнеет стеклянная поверхность морская, подобно зеркалу, тускнеющему под дыханием красавицы.» (ЗН. 3/190)
3. «Он слез с коня, припал к воде, который часто плескался в отрочестве, в которой теперь, как в святочном зеркале, мелькало ему прошедшее, жадно пил ее,» (Из. 8/120)

Hier erinnert das Wasser den Erzähler und die Gestalten an einen Spiegel. Während die Beispiele (1) und (2) auf dem optischen Eindruck der Reflexion von Licht basieren, gewährt das Wasser als Spiegel dem Helden der Erzählung Izmennik einen Blick hinter die Dinge und in seine Vergangenheit. Marlinskij übernimmt damit den Spiegel in seiner Eigenschaft als Offenbarer einer verborgenen Wirklichkeit.<sup>56</sup>

Die Umschreibung einzelner Naturerscheinungen durch Stoffe oder Gewebe aus dem dekorativen Bereich ist ein häufig verwendeter Kunstgriff im Prosawerk Markinskijs:

1. «Казалось, огненный перст чертил пышные узоры на черном покрывале ночи.» (ФН.7/8)
2. «И бездонное небо, то со своим ночным пологом, вышитым звездами, то с голубым шатром дня, у коего маковкой было солнце,» (ФН.7/164)

---

56 LURKER 1991: s.v. "Spiegel"

3. «Облака, будто раздернутый полог, клубятся от ветра, и сквозь них являются и опять исчезают ледяные вершины.» (АБ.5/79)
4. «А широкие перевязи плаща, то перекидываясь по локтистым сучьям, то падая на землю, оплетали живыми кружевами подол этого плаща, будто сброшенного с плеч утеса.» (МН.9/130)

Diese Bilder basieren auf der Vorstellung von flächendeckenden Naturerscheinungen wie dem Wald oder dem Himmel als Vorhang. Auch hier äußert sich Marlinskijs Vorliebe für Bilder, die auf rein optischen Eindrücken beruhen. Besonders das Bild (4) legt Zeugnis von der genauen Beobachtungsgabe und der treffenden Wahl des Bildbereiches (*živymi kruževami*) ab.

Die aufgezählten Textbeispiele zeigen, wie der Autor den eher unbekanntes Naturerscheinungen bekannte Gegenstände zuordnet. Das Ziel dieser Bilder ist sowohl die Verdeutlichung und die Konkretisierung als auch die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf unbeachtete Einzelheiten.

Folgende Textbeispiele belegen Marlinskijs Vorliebe für genaue Beschreibungen, die neben der Konkretisierung auch eine Verzäuberung im Sinne von beschönigender Darstellung erfahren:

«А там вверху, где высокий уступ задвинул ущелье, через него низвергался луч потока, разлетавшийся в глубине в дым и в пену, будто газовый шарф, затканый в узор бычьей и шелками по кайме своей.» (МН.9/131)

«И дробные струйки, как стеклянная бахрома вились через плиты, на которых он медленно таял.» (МН.9/148)

«И все это смешение света и теней, зелени и буризы камня, переливающихся дивными узорами и кой-где затканых золотой ниткой вод, волновалось перед очами, как покрывало накинутое рукой Аллаха на тайны земли.» (МН. 9/178-179)

Auch diese Bilder bieten als Grundlage Gegenstände aus dem Bereich der Stoffe und Gewebe. Sie zeichnen sich durch eine gute Beobachtungsgabe aus. Der hier erkennbare, ausgeprägte Sinn des Autors für Einzelheiten und die Ausgestaltung auch kleiner, scheinbar unbedeutender Sachverhalte und Beschreibungen im Text

erklären das Vorherrschen der Vergleiche und Metaphern, die auf optischen Eindrücken beruhen.

### 3.1.3 Religiöse und mythische Bilder

Marlinskij verwendet zur bildlichen Umschreibung einzelner Himmelserscheinungen religiös motivierte Bilder, die mit den Engeln als Himmelsbewohnern verbunden sind:

«Сизые тучи, *крылья* ангелов! повейте нам прохладой, отряхните с себя росу. О, летите же и спешите!» (МН. 9/11)

«Ах, посмотрите сюда, взгляните сюда ради Бога! Небо прорвалось на западе, и разделенные лучи его просыпались как огненные *стрелы из колчана архангелов.*» (МНЗ. 12/273)

«Вдруг пахнул ветерок из ущелия, и там, где за миг волновались полупрозрачные пары, летал и плавал уже белый снежок, легкий, чистый, блестящий, будто пух прямо с *крылев ангела*, не померкший еще от прикосновения к земле.» (ПоТ. 10/186)

Der Engel als Bildgrundlage soll nicht nur Schönheit und Anmut herausstellen, sondern auch das Zauberhaft-Phantastische. Die Vorstellung der Engel als Mittler zwischen Himmel und Erde läßt die einzelnen Naturerscheinungen wie den Schnee oder die Wolken selbst zu göttlichen Erscheinungen werden.

Der Autor verknüpft somit optische Eindrücke mit religiös motivierten Vorstellungen von den Himmelsbewohnern.

Er verwendet jedoch auch Bilder, die auf slavischen Mythen basieren und den Gott Perun für den Donner verantwortlich machen:

«Прямо над местом разлучения наших странников, на границе между облаков и снегов возникала огромная скала, как *наковальня Перуна.*» (МН. 9/137)

«Ужасный удар *Перуна* разразился над головой, упав в 20 шагах впереди.» (МНЗ. 12/273)

Diese mythischen Bilder stellen die Kraft und das machtvolle Erscheinen des Donners heraus. Im Gegensatz zu den Engelsbildern

rufen diese Vorstellungen beängstigende und respekteinflößende Wirkungen hervor.

Die Anzahl der bildlichen Darstellungen mit religiösem Gehalt ist weitaus größer als die hier vorgestellten. Jedoch sind sie in der Mehrzahl mit breiten Landschaftsschilderungen verbunden, deren Erläuterung im Abschnitt 3.1.6 erfolgt.

#### 3.1.4 Beseelung

Eine der wichtigsten Verfahrensweisen Marlinskijs bei der Naturdarstellung ist die Beseelung, d.h. *"die Ausstattung der Objekte der Außenwelt mit Seelenkräften oder mythischen Weltkräften."*<sup>57</sup>

Die Verwandlung einzelner Naturerscheinungen in fühlende und strebende Wesen und deren Ausstattung mit bestimmten geistig-menschlichen Zügen erhält jedoch die Naturerscheinungen als das, was sie sind und formt sie im Gegensatz zur Personifizierung nicht in Personen um.

Marlinskij verfolgt mit der Beseelung zwei Ziele: Zum einen will er die Natur verherrlichen, indem er ihr positive geistig-seelische Züge zuweist, zum anderen will er sie dämonisieren, indem er ihr bestimmte negative Eigenschaften beimißt.

Beiden Formen gemeinsam ist die Erhöhung der Natur, da aus lebloser Materie lebendige Wesen geformt werden, die Gefühle besitzen und kreativ sein können.

Der Autor weist der Natur verschiedene Eigenschaften zu, die im folgenden vorgestellt und kommentiert werden sollen:

##### 3.1.4.1 Das Atmen

Das Atmen als Fähigkeit der Natur, das sie als lebendiges Wesen ausweist, ist die wichtigste Körperfunktion eines jeden irdischen Lebewesens.

---

57 VON WILPERT 1979: s.v. "Beseelung".

Marlinskij läßt dieses Attribut in zweifacher Weise auf die Natur wirken. Zum einen ist der Atem Kennzeichen für die Lebendigkeit und für die Beseelung, zum anderen gilt er als Symbol des Lebens und als Träger der Seele:

Durch die Assoziation des Windes als Atem der Erde oder der gesamten Natur weist der Autor sie als lebendigen Organismus aus, der den Naturgesetzen unterworfen ist. Indirekt beinhaltet dieser Vorgang auch eine Beseelung, denn nur ein fühlendes Wesen atmet auch:

1. «Вся природа *дышала* теплом жизни.» (АБ. 5/8)
2. «Все *дышало* вечерней прохладой.» (АБ.5/47)
3. «Свежесть осенней *дышала* земля; мирно было все в небе и на море;» (ФН.7/174)

Das Atmen bezieht sich hier auf die Lufttemperatur und den Wind, der als Träger von Wärme oder Kühle die Atmosphäre bestimmt. Der Ausdruck "vsja/vse" stellt die Natur als Gesamtwesen, bestehend aus einzelnen Naturerscheinungen, dar.

Das dritte Beispiel konkretisiert dieses Atmen auf die Erde, die so zur beseelten Erscheinung wird. Jedoch ist auch hier die Luft oder der Wind der eigentliche Atem.

Folgende Bilder zeigen die Ambivalenz des Atems, der in beiden Fällen den Wind metaphorisiert:

1. «Но ветер палил его лице, словно *дыхание* яла.» (Из.8/131)
2. «О, какое бы юное, любящее сердце не распустилось негод как ночной цветок под свежим *дыханием* южной ночи, и не отдало ей своего благоухания в замену капель росы?» (МН.9/158)

In der unheimlichen Situation der Geisterbeschwörung aus der Erzählung *Izmennik* wird er zur negativen Erscheinung, die direkt aus dem Reich des Bösen zu kommen scheint. In der Mondnacht der Erzählung *Mulla Nur* zeigt sich der leichte Wind als Positivum, das den Menschen in seinem Innersten berührt.

Aber es ist nicht nur der Wind, der der Natur den Atem verleiht:



1. «Или волканами, раскаляющими небо своим *дыханием*,» (ФН.7/60)
2. «Буйно клубится Тенга, спертая в узком ущелии, (...) Серные и селитряные полосы и пятна видны повсюду, где текло его бурное *дыхание*.» (МН.9/248)

Ebenso kann ein Vulkan oder ein Fluß mit dem Bild des Atems verbunden werden und wesenhafte Züge annehmen.

Folgendes Bild verdeutlicht die mythische Personifizierung des Frühlings mit Hilfe der Beseelung:

«Весна *дышала* на сердце отрадой; первинки благоухания видимо струились в воздухе с молодой зелени трав, с чуть оперившихся деревьев; земля звучала, как Золова арфа тысячь водных струн.» (ПгК.10/121)

So wird der Frühling zum Wesen, das mit übernatürlichen Kräften ausgestattet ist und freudige Gefühle entstehen läßt. Übernatürlich, nahezu göttlich wird diese Tätigkeit durch die naheliegende Assoziation. Es handelt sich hierbei um die durch Gott eingehauchte menschliche Seele. Der Autor verbindet die mythische Personifizierung mit der Beschreibung von akustischen Eindrücken. Die Harfe des Aiolos, der in der griechischen Mythologie als Hüter der Winde gilt, führt hier das Bild des atmenden Frühlings auf den Wind zurück, dessen Rauschen durch die Bäche unterstützt wird. Marlinskij gestaltet hier ein Naturbild, das aus optischen, akustischen und olfaktorischen Eindrücken besteht und so konkret und plastisch auf die Gestalten und den Leser wirkt.

#### 3.1.4.2 Der Klang

Aus der Vielzahl der akustischen Eindrücke, die in den Gestalten bestimmte Emotionen hervorrufen oder durch sie umgedeutet werden, sollen an dieser Stelle nur diejenigen genannt werden, die nicht im Zusammenhang mit personifizierenden Beseelungen stehen, um eine mehrmalige Nennung zu vermeiden.

Die Vorliebe für akustische Reize und ihre Verwendung als Kompositionselement läßt sich im Prosawerk Marlinskijs nicht deut-

lich nachweisen. Zwar verwendet der Autor einige Bilder, die auf akustischen Eindrücken basieren, aber die für die Romantik typische häufige Verwendung besonders bei der Bildung von Synästhesien läßt sich nicht belegen.

Der Klang oder das Geräusch bestimmter Naturerscheinungen als subjektive Empfindung und damit auch als unterschiedlich interpretierbare Sinneswahrnehmung wird im Zusammenhang mit der Gesamtheit der Natur dargestellt:

1. «И все в небе и на земле было очарование, повторенное зеркалом души, не только взора, слышное не только тимпану уха, но и сердца; очарование в воздухе, в камне, в тишине ночи, в сладкозвучной песне природы.» (МН.9/158)
2. «Только вольный ветер, да рысучие волны напевают ему в лад свод вечную, непонятную песню, возбуждая думы неясные о том, что было и что будет, о том, чего никогда не было и не будет.» (МонИ.12/101)
3. «Весенние жаворонки провожали солнце с поднебесья и сверкали там последними его лучами, сливая звонкое свое пенне с гремленьем тысячи ручьев, нисбегающих в озеро.» (Из.8/120)

Der Autor läßt hier, wenn er vom Lied der Natur spricht, einen Gesamteindruck der die Gestalten umgebenden Lautwelt entstehen, die aus verschiedenen Komponenten besteht. Der Begriff "Lied" birgt eine bewußt gesteuerte Aktion der Natur in sich, die einem Willen unterworfen ist und eine Beseelung nach sich zieht. Das zweite Beispiel zeigt, wie Marlinskij die Geräusche der Natur auf die Gestalten wirken läßt. Die Geräuschkulisse, die der Erzähler als "unverständlich" bezeichnet, regt den Helden der Erzählung *Morechod Nikitin* zu traumähnlichen Gedanken an, die sich mit seiner Vergangenheit und seiner Zukunft beschäftigen. Er wird durch das Rauschen der Wellen beruhigt, eingeschläfert und dadurch für tiefgründige Gedanken und neue Erkenntnisse frei.

In dieser Hinsicht ist die Geräuschkulisse ein wichtiger Bestandteil der Landschaft, der bestimmte Wirkungen auf die handelnden Personen hat:

1. «На один миг видите вы, как мутные, буйные волны его, словно адские духи, скачут, прядают, мечутся в бездну со стоном, пораженные мечем архангелов.» (АБ.5/78)
2. «Напрасно кричал Белозор, что он Русский, что он ведет призовое судно - голос его замирал в *стоне* ветра.» (АБ.3/147)

Die Bilder beziehen sich auf das Rauschen von Wind und Meer. Der Erzähler bezeichnet diese Geräusche als "Stöhnen". Es handelt sich hier um Personifikationen, die die Beseelung beinhalten. Auch diesen Bildern liegt die Vorstellung von einer beseelten Natur zugrunde, die den Fluß und den Wind als fühlende Wesen sieht. Eine Konkretisierung in bezug auf die Schaffung einer bestimmten Figur erfolgt jedoch nicht.

#### 3.1.4.3 Die Ermüdung

Die Naturbeschreibungen Marlinskijs bieten zahlreiche Beispiele für die Beseelung der Natur im Zusammenhang mit ihrem Ruhezustand. Der Autor weist so den leblosen Objekten der Außenwelt die Eigenschaften lebendiger Wesen zu:

1. «Буря будто притихла с усталости ... (ФН.7/188)
2. «А мрачный Терек прядает по камням и кружится, *будто* ищет места *успокоиться*.» (АБ.5/79)
3. «Дальше, уклоняясь к северо-западу, он все еще быстр, но менее шумен, *будто* усталый после трудного подвига.» (АБ.5/80)
4. «Лениво плескало море в затопленные башни сходящих в воду стен.» (АБ.5/129)

Während das Textbeispiel (4) die Beseelung durch die direkte Zuweisung wesenhafter Empfindungen belegt, zeigen die Bilder (1) bis (3), daß es sich lediglich um die Empfindungen des Erzählers handelt, der die Beseelung vornimmt. Durch die Vergleichspartikel "*budto*" räumt er ein, daß der Fluß und der Sturm sich scheinbar in einem Ermüdungszustand befinden.

Die Bilder (2) und (3) lassen, bezogen auf den Textzusammenhang, deutlich werden, warum der Erzähler hier eine in ihrer Qualität abgeschwächte Beseelung vornimmt. Sie stehen in einer ganzen Reihe von bildlichen Ausdrücken und Vergleichen, die den Fluß charakterisieren sollen und kein gemeinsames großes Bild, etwa eine Personifikation, bilden. Diese Aneinanderreihung verschiedener Bilder läßt keine vollständige Beseelung zu, da kein echtes Wesen entsteht. Die Bilder dienen der Konkretisierung, jedoch nicht der Ausformung eines fühlenden Wesens.

Wenn die Natur ermüden kann, so scheint es nur folgerichtig, daß sie auch fähig ist, zu schlafen:

1. «Месяц светил, сквозь радужную фату облаков, на пустую тропу и на сонные лубравы.» (РиО.7/267)
2. «Золоторогий месяц едва светит сквозь облако; дремлющий лес не шелохнет, и черная тень башен недвижно лежит на поверхности вол.» (ЗВ. 4/107)
3. «Ну, право, небо мечтает теперь!» (Пс. 10/172)

Das Bild von der schlafenden Natur steigert der Autor in die träumende Natur, die zum echten beseelten Wesen wird.

Die Eigenschaft des Träumens weist den Himmel als lebendiges denkendes Wesen aus, läßt ihn jedoch als Himmel bestehen und verdichtet ihn nicht zur Person.

#### 3.1.4.4 Verschiedene positive Fähigkeiten

Hier sollen all jene Fähigkeiten genannt werden, die nur einige wenige Male im Text genannt werden und so der Übersichtlichkeit halber zusammengefaßt werden können.

Marlinskij stattet die Natur mit der Fähigkeit des Sehens und Hörens aus:

1. «Солнце упало ярко (...) Ни один взор его не гаснет в тумане.» (МН.9/7)
2. «Голос времени раздается тогда в пространстве, будто он одинокий жилец его, и вся природа с благоговением внимлет повелительным вещаниям гения веков, зияющего незримо и неотклонимо.» (ЛБ.3/139)

Neben diesen Tätigkeiten vermag sie zärtlich zu sein und den Menschen zu trösten. Sie wird so zum aktiven Wesen, das nicht nur fühlt, sondern auch kreativ tätig sein kann und mit dieser Eigenschaft an der Handlung teilnimmt:

1. «Полночь. Темно и тихо кругом ... только море, как любовник, грозит и ластится к камням Монплезира, в котором живем мы.» (ФН.7/16)
2. «Львиной страстью любит небо землю нашу: поцелуй его всепронзающая молния; его ласки развевают в прах утесы; плавают металлы как воск.» (МНЗ.12/273)
3. «И неслышимо природа своей бальзамической рукой стирает с сердца глубокие, ноющие рубцы огорчений, вынимает занозы раскаяния, отвевает прочь думы - смутницы.» (МоНи.12/102)

Während die Beispiele(1) und (2) die Naturerscheinungen Meer und Himmel als solche bestehen lassen, geht die Beseelung beim dritten Bild noch einen Schritt weiter. Hier wird der Trost, den die Natur zu schenken vermag, in die lindernde Hand verdichtet, so daß es zu einer mythischen Personifikation kommt.

Dadurch kann die Natur aktiv an der Handlung teilnehmen und in sie eingreifen. Das folgende Beispiel zeigt, wie Pravin, der Held der Erzählung *Fregat Nadežda*, das Meer zum mythischen Wesen verdichtet, um die besondere Bedeutung für sich herauszustellen:

«Море взлелеяло меня, море дало мне свои бурные страсти - пускай же море и поглотит их: только в бездне его найду я покой!» (ФН.7/209)

Der Held sieht die See als seine Erzeugerin an, die für seine Leidenschaften verantwortlich ist und auch sein Leben beschließen soll. Es erfolgt jedoch keine Verdichtung zur Person, da eine Zuweisung menschlicher Attribute nicht erfolgt. Das Meer bleibt als bloße Naturerscheinung bestehen.

Mit einer ähnlichen mythischen Charakterisierung kennzeichnet der Held der gleichen Erzählung sein Verhältnis zur Heimat:

«Эти туманы были моими пеленами, эти дожди вспонли меня, этот репейник был игрушкой моего детства.» (ФН.7/61)

Hier schlägt sich der Heimatbegriff Pravins in verschiedenen Naturerscheinungen nieder, die er als grundlegende Attribute seiner Kindheit deutet. Er stellt damit die Heimat als das Wesen, das ihn nährte und aufzog, dar. So wird auch sie, ähnlich wie das Meer im o.g. Beispiel, zum mythischen Wesen verdichtet, das jedoch in seiner Gestalt nicht weiter konkretisiert wird. Marlinskij läßt so Pravin seine enge Verbundenheit mit der heimatlichen Natur hervorheben. Der Autor äußert sich mit Hilfe seiner Gestalten zu verschiedenen, das eigene Leben betreffende Themen, die in seinen zahlreichen Abschweifungen und Exkursen und in seinen Bildern ihren Ausdruck finden. So kann er dem Leser bestimmte Meinungen zu Sachthemen mitteilen, ohne seinen leichten plauderhaften Stil aufgeben zu müssen.

#### 3.1.4.5 Die Wut

In dem Maße, wie die Beseelung durch positive Eigenschaften und Fähigkeiten zur Verherrlichung und Erhöhung der Natur führt, strebt der Autor mit der Beseelung durch negative Eigenschaften wie Zorn eine beängstigende Wirkung auf die Gestalten, und dadurch bedingt, ihre Dämonisierung an.

Marlinskij verdichtet in der Mehrzahl die bedrohliche Natur zum Ungeheuer.<sup>58</sup> An dieser Stelle sollen die verbleibenden isolierten Bilder genannt werden.

Das Meer oder der Wind werden zu unheimlichen und gefährlichen Wesen, denen der Mensch hilflos ausgeliefert ist. Besonders die Seefahrergeschichten mit ihren zahlreichen Stürmen bieten den adäquaten Hintergrund für solche bildlichen Umschreibungen:

1. «- Не бояся, милочка! говорил Правин Вере, когда она страстно прижималась к его груди, внимая ударам *разъяренных* валов в состав фрегата.» (ФН.7/167)
2. «Только в бурях, только в опасностях пробуждался он от дремоты, схватывал трубу и грозным словом своим укрощал *злобу стихий.*» (ФН.7/168)

---

58 Vgl. S. 154ff.

3. «Катер покотился с волны на волну, между тем как седая пена забрасывала мгновенный след его, будто ревнуя, что утлая ладья презирает ярость могучей влаги.» (ФН.7/186)

Hier weist der Erzähler dem Meer wesenhafte Züge zu, indem er ihm die Fähigkeit des Zornes verleiht. Das Meer wird zum fühlenden Wesen, mit dessen Zorn der Mensch zu kämpfen hat.

Marlinskij ist sich der Menschenähnlichkeit der Natur und der Naturähnlichkeit des Menschen durchaus bewußt, wenn er schreibt:

«Природа как человек, или, лучше сказать, человек как природа в свое лето - вспылчив и бурен, на миг.»  
(МоИи.12/116)

Der Erzähler hebt die Naturähnlichkeit des Menschen hervor, die sich bei der Darstellung der Innenwelt der Gestalten nachweisen ließ. Ob sich auf der anderen Seite eine Menschenähnlichkeit der Natur belegen läßt, muß im Verlauf dieser Untersuchung noch geklärt werden.

Die Beseelung, die ein bei Marlinskij häufig verwendetes Stilmittel ist, dient neben der Erhöhung und der Dämonisierung noch einem weiteren Zweck. Mit ihrer Hilfe dramatisiert Marlinskij seine Erzählstoffe und läßt, besonders im Zusammenhang mit der bedrohlichen Natur, die Gestalten als direktes fühlendes Gegenüber im Kampf mit den Naturgewalten erkennen. Dieser Aspekt trägt zur Spannungserhöhung bei und belebt die Schilderungen. Jedoch ist es nicht nur die Dramatisierung, die den Autor motiviert, die Natur als beseeltes Wesen darzustellen. Diese Form der Darstellung liegt für ihn in der Größe und Erhabenheit der Natur begründet, die bei einer Beschreibung mit künstlerischen Mitteln immer nur unvollständig wiedergegeben werden kann:

«Положим, что я согласен на это: но как скоро вы захотите осуществить эту мысль, когда вознамеритесь превратить это зеркало в картину, вы принуждены будете занимать у природы средства написать и одушевить ее; эти средства - части природы, а части никогда не обоймут целого.»  
(ПгК. 10/122-123)

Doch wenn er von der Unendlichkeit der Gedanken ausgeht, ist die Reflexion der Natur im Geist möglich. Für ihn stellt sich dann das Problem der Realisierung des Gedachten, was eine Beschreibung und Beseelung notwendig macht:

«Смешон человек, когда он строит Вавилонский столп, чтобы убежать от природы; вдвое смешон, когда хочет поймать ее на палитру или уместить в чернильницу. Великое дело мысль, великое дело чувство, но это два скеана - их не вычерпать черепом человеческим, тем безнадежнее, что зачерпнутое должно хранить в решетке выражения: нет у нас другого сосуда, другого орудия передачи.» (ПгК.10/122)

Durch die Beseelung erhält die dargestellte Natur wieder einen Teil ihrer Unendlichkeit, die ihr durch die Wiedergabe an sich genommen wurde. Für den Autor ist dieses Stilmittel zwingend notwendig, wengleich es eine vollständige Wiedergabe des Objektes nicht möglich machen kann.

Marlinskijs Aussagen lassen in diesem Zusammenhang wieder deutlich werden, wie sehr seine Ausführungen und Schilderungen von optischen Eindrücken abhängig sind.<sup>59</sup> Für ihn ist der Gesichtssinn der entscheidende Faktor bei der Aufnahme und Wiedergabe von Objekten der Außenwelt. Er geht davon aus, daß die Wiedergabe geistiger Bilder eine subjektive Form der Darstellung ist, die lediglich die eigene Sichtweise der Dinge zum Ausdruck bringt:

«Что сказано о зрении, относится и к воображению. Человек может вам картиной, барельефом, звуком, книгой передать только *свое* понятие о вещи, а не самую вещь, свой взгляд на нее, а не точны ее вид. Вот почему нелепо требовать от поэта портретного сходства местностей: он перестанет быть поэтом, если возьмется не за свое дело. Его циркул - ум, его палитра - сердце, его кисть - фантазия.» (ПгК.10/123)

Der Autor tritt hier für die künstlerische Freiheit und die Freiheit in der Aufbereitung bestimmter Sachinhalte ein. Er begründet damit seine subjektive Sichtweise der Dinge, die den Romantikern im allgemeinen zueigen war. Diesen Gedanken, der die

---

59 Vgl. S. 131f.



Individualität in der Gestaltung allein vom Künstler abhängig macht, äußert er in seinem Aufsatz *O Romantizme* folgendermaßen:

«Поэзия, объемля всю природу, не подражает ей, но только ее средствами облекает идеалы своего оригинального, творческого духа.»<sup>60</sup>

Marlinskij führt die Darstellung der Natur auf seinen eigenen schöpferischen Geist zurück, d.h. er überträgt seine kreative Energie auf die Natur und beseelt sie. Auch die Helden seiner Erzählungen können zuweilen solche Übertragungen vornehmen:

«Правин был поэт в прозе, поэт в душе, сам того не зная: (...) Не одни величавые красоты природы поражали и пленяли Правина, нет, он горячо любил все произведения искусства, запечатленные поэзией, в чем бы она ни проявлялась: в стихе, в смычке, в кирпиче, в бронзе - и там, где человек слил свои труды с природою, и в том, где перетворил ее по своему безотчетному идеалу. Любовь изострила в нем чувство изящного, и теперь чувство, выброшенное из русла, разливалось прямо из сердца на все предметы, одушевляло все его окружающее.» (ФН.7/113)

Hier beseelt Pravin, der ein besonders leidenschaftlicher Mensch ist, die ihn umgebende Natur, indem er ihr Teile seiner überfließenden Seele, die starke emotionale Regungen erfüllen, überträgt. Durch seine Liebe zu Vera erscheint ihm die ganze Welt neu und wird zu einem beseelten Wesen. Die Beseelung geht also vom inneren Zustand des Erzählers bzw. der Gestalt aus, die, durch ihre eigene Verfassung bedingt, ihre Umwelt beeinflussen.

### 3.1.5 Personifikation

#### 3.1.5.1 Direktes Ansprechen

Unter dem Begriff Personifikation sollen alle Zuweisungen geistig-seelischer Eigenschaften zusammengefaßt werden, die mit

60 БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ 1981: 467. (Weiter zitiert als *Auswahlausgabe II*).

Hilfe von Vergleichen und Attributen bestimmte Naturerscheinungen zu menschenähnlichen Wesen verdichten.

Während die Beseelung lediglich fühlende Wesen schafft, werden hier bestimmte Personen oder Tiere hervorgebracht, die den subjektiven Assoziationen des Autors auf bestimmte Naturerscheinungen entsprechen.

Eine Variation einer solchen Verfahrensweise kann das direkte Ansprechen sein:

1. «И ты, море, бурный друг моей юности!» (ФН.7/161)
2. «Море, море! тебе хотел я вверить жизнь мою, посвятит способности.» (ФН.7/162)
3. «Негостеприимное, пустынное, печальное море! я однако ж с грустью покидаю тебя. Ты было верным товарищем моих дум, неизменным наперстником чувств моих.» (ПсК. 10/100)
4. «Прощай, Каспий, - еще раз, прощай!» (ПсК. 10/107)
5. «Я ваш поклонник, если не гость, любимцы солнца!» (Обу. 10/263)

Das direkte Ansprechen impliziert eine Verdichtung zum gestaltähnlichen Wesen, die jedoch in ihrer Wirkung von der Einstellung des Sprechenden abhängig ist. Somit werden die Wolken, die der Erzähler in der Erzählung *On byl ubit* direkt anspricht, zu seinen Gefährten, die er ganz subjektiv so deutet und bezeichnet (5).

Die Anrede macht das freundschaftliche Verhältnis des Sprechenden deutlich und stellt die Naturerscheinungen neben die Gestalt. Dadurch erhebt die Sprechende sie zu gleichwertigen Wesen mit personalen Zügen.

Diese Form der personifizierenden Darstellung kommt einer Erhöhung gleich und ist ein Ausdruck der Naturbegeisterung des Erzählers.

### 3.1.5.2 Personifizierende Vergleiche

Die Vergleiche, die einzelne Naturerscheinungen personifizieren und oft durch mehrere verschiedene Personen das gleiche Natur-element charakterisieren, beleuchten jeweils nur einen bestimmten Aspekt des Gegenstandes und beziehen sich auf ihr äußeres Erscheinungsbild und ihre Wirkung:

1. «Одинокий луч солнца, закравшись сквозь окно, мелькал и переливался сквозь зыбкую зелень по угрюмой стене, как резвый младенец на коленях столетнего деда.» (АБ.5/71)
2. «Широкоплечие дубы, словно старые ратники, стоят на часах там, инде, между тем как тополи и чинары, собравшись купами и окруженные кустарниками, как детьми, кажется, готовы откочевать в гору, убегая от летних жаров.» (АБ.5/7)
3. «Буря уменьшилась, но черные тучи ходили еще по небосклону взад и вперед, как победители, которые считают трупы убитых.» (ФН.7/195)
4. «Посмотри на облака: словно не добрые люди бродят вокруг да около, и промеж собой перемолвливают, куда бы на разбой стрекнуть.» (МоНи. 12/114)

Die Beispiele zeigen, welche Vorstellungen der Erzähler mit bestimmten Naturelementen verbindet und wie er sie mit Personen und Personengruppen verknüpft. Diesen Vergleichen liegen optische Eindrücke zugrunde, die der Autor verbreitert darstellt und mit ausgefeilter Sprache beschreibt. Sie werden nicht weiter ausgeführt und stehen isoliert im Text. Besonders das erste Bild zeigt, wie eigenwillig und ausgefallen Marlinskijs personifizierende Vergleiche sein können. Naturerscheinungen, die schwer zu beschreiben sind, weil sie keine klaren Konturen haben, vergleicht der Autor mit Geistern:

1. «К довершению этой ужаснопрекрасной картины не вдалеке показались смерчи, или тромбы. Они очень заметны были во мраке, вздымаясь, белые, из валов, как дух бурь, описанный Камознсом ...» (ФН.7/51)
2. «Четыре факела, вонзенные в землю, проливали какой-то зеленоватый свет на грозные лица присутствующих, и при каждом колебании пламени, тени деревьев, как привиденья, перебежали через поляну.» (ЗН.3/182-183)

Jedoch ist es nicht nur das Erscheinungsbild, sondern die ganze Situation, die durch diese Bilder charakterisiert wird. Sie dienen der Vervollständigung der unheimlichen Atmosphäre und runden das Stimmungsbild ab. Folgende Bilder, die aus einem Textzusammenhang stammen, beschreiben den Flußlauf des Terek. Der Autor wählt mehrere Vergleiche, die jeweils einen bestimmten Aspekt des Flusses darlegen:

1. «Дико-прекрасен гремучий Тerek в Дарьяльском ущелии. Там, как *гений*, черпая силы из небес, борется он с природой.» (АБ.5/77)
2. «Он, как *мусульманин*, набожно обращается к востоку,» (АБ.5/80)
3. «Тут уже он терпит себе челны, и как *работник*, вращает огромные колеса пловочих мельниц.» (АБ.5/80)

Damit vergleicht der Erzähler bestimmte Aspekte der äußeren Erscheinungsform des Flusses mit Personen, für die ähnliche Tätigkeiten typisch sind. Diese Bilder beziehen sich ausschließlich auf optische Eindrücke und lassen deutlich werden, wie der Autor sie in plastische Bilder umsetzt.

Diese Darstellung ist durch häufige Gedankensprünge gekennzeichnet, was zu einer Aneinanderreihung verschiedener Bilder führt. Es entsteht eine Kette von Metaphern und Vergleichen, die jedoch untereinander keinerlei logische Verbindungen aufweisen. Textmetaphern oder "Bildgefüge"<sup>61</sup> können so nicht entstehen.

### 3.1.5.3 Die Natur als Mutter

Die Personifikation, d.h. die zur erkennbaren Person verdichtete Darstellung der Natur oder einzelner Naturerscheinungen besteht in der Mehrzahl aus personifizierenden Vergleichen, die durch das Hinzufügen bestimmter Attribute das Bild einer Person ausgestalten. Das folgende Textbeispiel bietet das Bild des Himmels als Mutter:

---

61 SEIDLER 1963: 289. Siehe auch S. 316.

«И в самом деле, как прелестна здесь природа!» (...) я любовался на разцветающие вершины Кавказа. Глядел и не нагляделся на них! Что за дивная прелесть облекает их венцем своим! Еще тонкая завеса, сотканная из света и сумрака, лежит над нижними холмами, но далекие льды уже теплились в небе, и небо, словно *ласковая мать*, припав к ним необъятным *лоном*, поило их *млеком* облаков, *зботливо* повивая туманной пеленою, освежая ветром тиховейным!» (АБ.5/211)

Verchovskij, der zweite Held der Erzählung *Ammalat Bek*, beschreibt in seinem Tagebuch den überwältigenden Anblick der kaukasischen Berge in der Dämmerung. Verchovskij personifiziert den Himmel als Mutter, indem er einen direkten Vergleich zieht und die so entstandene Person mit Gefühlen (*zabotlivo povivaja tumannuju pelenuju*) und Attributen (*neob-jatnym lonom, mlekom oblakov*) ausstattet, die die Gestalt der Mutter konkretisieren und verdichten. Bei diesem Zitat handelt es sich um eines der wenigen Bilder, die, bestehend aus verschiedenen einzelnen bildlichen Ausdrücken, einen großen Zusammenhang schaffen.

Die Mutter versinnbildlicht hier die alles belebende kreative Kraft und die Ernährerin.

Diese durch den Ausruf eingeleitete und von starken Empfindungen gekennzeichnete Beschreibung zeugt nicht nur von der engen Bindung Verchovskijs an die Natur, sie läßt auch den Wunsch nach der göttlichen Nähe spüren:

«О, так бы летом и полетела туда душа моя, туда, где священный холод простерся границей между земным и небесным! Сердце просит и жаждет вздохнуть воздухом небожителей. Хочется побродить по снегам, на которых не печатлел человек кровавых стоп своих, коих не омрачала никогда тень орла, до коих не долетали перуны, и на вечном темени которых время - след вечности - не оставило следов своих!» (АБ.5/211)

Verchovskij stellt hier die unberührte Natur und ihre göttliche Nähe als Ziel seines Strebens dar. Die ewige, zeitlose Natur (*vremja ne ostavilo sledov svoich*) steht im Kontrast zum vergänglichen Menschen, der als zerstörerisches Wesen (*krovavych stop svoich*) charakterisiert wird.

Im Gegensatz zur zeitlosen Natur, die wie Gott ewig ist, fallen der Mensch und die Zeit der Vergänglichkeit anheim.

Im weiteren Verlauf drückt Verchovskij das folgendermaßen aus:

«Время? Мне пришла в голову странная мысль. Сколько дробных названий изобрел щепетильный человек, для делания бесконечно малого отрезка времени от бесконечно великого круга вечности. Годы, месяцы, дни, часы, минуты ... У Бога нет ничего этого, нет даже ни вечера, ни завтра: у Него все это слилось в одно вечное *ныне!* ... (...) Но, вопрос: к чему послужит это человеку? Неужели для удовлетворения пустого любопытства? Нет: познания истины, т.е. всеразумой благодати, жаждет душа человека мыслящего. Она хочет полною чашей черпать из источника света, который падает на нее изредка мелкими росниками! ...» (АБ.211-212)

Er stellt also den Grundgedanken seiner vorhergehenden Ausführungen noch einmal heraus. Gott, der genauso wie die Natur ewig und unendlich ist, existiert unabhängig von der Zeit, er existiert "heute" (*nyne*). Diese Vorstellung regt Verchovskij zu Gedanken über die Bestimmung des Menschen an, die er im Suchen nach der Wahrheit sieht.

Diese von Verchovskij zitierte Wahrheit, die zu erlangen das höchste Ziel der Romantiker war, ist keine Wahrheit im Sinne von empirischer Forschung. Vielmehr glaubten die Romantiker an eine allumfassende Wahrheit, gleichsam an eine Macht, die der Schlüssel zur gesamten Natur sein sollte und die Marlinskij mit dem Göttlichen gleichsetzt. Das kommt in seiner Lichtsymbolik zum Ausdruck, die stark christlich orientiert ist.

Verchovskij hofft dieses Erkenntnis im jenseitigen Leben zu erlangen, wenn er weiter schreibt:

«И я буду черпать его ... Тайный страх смерти тает как снег перед лучем такой надежды! ...» (АБ.5/212)

Erst im jenseitigen Leben bei Gott hofft er das vergängliche Leben abzuwerfen, einen von zeitlichen Vorstellungen unabhängigen Zustand zu erreichen und an der Güte Gottes (*vserazumnoj blagosti*) teilzuhaben.

Da es nicht sinnvoll erscheint, größere Textzusammenhänge in einzelne Segmente zu zerlegen, soll an dieser Stelle bereits hinweisend auf die Weite als Element der Landschaft eingegangen werden.

Verchovskij, den durch den wunderbaren Anblick der Landschaft eine Sehnsucht nach der Weite befällt, strebt gedanklich auf die Höhen der fernen Berge, die er mit dem Göttlichen gleichsetzt. Die unberührte Landschaft zieht ihn an und bildet für ihn den Übergang in eine andere, jenseitige Welt.

Die Erde als Mutter, die neben der Fruchtbarkeit auch Geborgenheit und Sicherheit für den Menschen bietet, zeigt sich in folgendem Textauszug:

«Грудь на груди мать сырой земли засыпал я вчера, и она тихо, тихо, дышала мне свежестью, между тем как доброе небо растворяло воздух росой, готовя для смертного живительную атмосферу. Сладкий миг забытья сходил уже на меня. Какие-то безвидные, безмянные мечты-младенцы мило лепетали около моего сердца, карабкались на него как на челнок, и перевернули его, шалуны: оно погрузило в сон глубокой, плотной, крепкой сон, каким могут спать один проводники и солдаты.» (Обу. 10/282)

Hier stellt sich die Erde als Mutter dar, die dem Helden Schutz und Beruhigung verschafft. Sie trägt zu seinem Wohlbefinden bei und schenkt ihm neben der körperlichen auch eine geistige Erfrischung (*sladkij mig zabyt'ja*). Der Ausdruck "grud' na grudi" assoziiert ein Verhältnis von Mutter und Kind und läßt den Menschen als hilfloses Geschöpf erscheinen, das in der Natur Halt und Geborgenheit findet. Auch der Aspekt des Ernährens kommt hier zum Ausdruck (*bezvidnye, bezymjannye mečty-mladency*). Wie der Erzähler selber sind auch die Träume "Kinder" der Natur und beziehen ihre Kraft aus ihr. Marlinskij verwendet ein überraschendes Bild, das die Leichtigkeit der Träume und ihre angenehmen Wirkungen auf den Erzähler herausstellen soll.

Ebenso wie diese breiter angelegten Bilder finden auch solche bildlichen Darstellungen Anwendung, die sich auf genealogische Zusammenhänge zwischen ausgewählten Naturerscheinungen beziehen:

1. «Вот и пелена новорожденного солнца - радуга; вот и само солнце *дитя бури*, - но где же буря?» (МНЗ.12/275)
2. «Облака вешние, *дети* нашего моря! зачем вы стадитесь по хребтам и прячетесь в ущелья? (...) *Дети неблагодарные!* посмотрите, как *мать ваша, земля*, раскрыла тысячи уст своих ... она сгарает от жажды, она просит напиток! Посмотрите, как меньшие *братья* ваши, колоски дрожат, бедняжки, без ветра, ломаются под кузнечиком, вытягивают головки думают высосать из воздуха влагу и встречают луч, который подсекает их словно раскаленной косой.» (МН.9/9-10)
3. «Облака, *сосцы* жизни! пролейте небесное молоко на землю, разразитесь грозой, но смойте с лица земли загар, свейте укор в бесплодии.» (МН.9/11)

Während im ersten Beispiel die Natur als Mutter verschiedener Naturerscheinungen eindeutig erkennbar ist, vermag der Leser die genealogischen Verhältnisse der Bilder (2) und (3), die aus dem gleichen Textzusammenhang stammen, nicht klar zu erkennen.

Hier zeigt sich deutlich, daß die Bilder eines Textzusammenhanges nicht immer aufeinander abgestimmt sind. Marlinskij reiht einzelne bildliche Ausdrücke aneinander, die zusammengenommen kein Bildgefüge, d.h. "ein gliedhaft strukturiertes Gebilde, das auch baumäßig eine Einheit bildet",<sup>62</sup> ergeben.

Die o.g. bildlichen Ausdrücke existieren isoliert im Text und müssen so auch vom Leser aufgenommen werden, da sonst unlogische Zusammenhänge entstünden.

Dieser Sachverhalt läßt sich am Beispiel der Wolken deutlich machen. Sie werden als Kinder des Meeres (*deti našego morja*) und als Kinder der Erde (*posmotrite kak mat' vaša, zemlja*) bezeichnet. Diese Vorstellung läßt sich gedanklich nachvollziehen und könnte als ein in sich geschlossenes Bild verstanden werden. Das dritte Zitat verzerrt diese Vorstellung. Hier sind die Wolken "Brüste des Lebens", also ein Teil der Mutter. Die Aneinanderreihung von Metaphern und Vergleichen, die Seidler als "Bildreihe"<sup>63</sup> bezeichnet, machen Marlinskijs Stil abwechslungsreich und unterhaltsam. Sie wirken belebend auf den Stil und den Stoff seiner Erzählungen. Der weitgehende Verzicht auf Großbilder kann

---

62 SEIDLER 1963: 289.

63 Ib.



jedoch Zweifel an der gedanklichen Tiefe der bildlichen Ausdrücke aufkommen lassen.

#### 3.1.5.4 Die Natur als Braut

Die Natur als Braut, schöne Frau oder Geliebte ist ein bei Mar-  
linskiј häufig verwendetes Bild. Ihm liegen zwei Eigenschaften  
zugrunde, die Schönheit und die Unergründbarkeit:

1. «Между тем молодой месяц всплыл золотой рыбкой над голубым океаном неба, и плескал бледным светом своим в лице заснувшей красавицы земли, полуодетой сотканием теней и туманов.» (МН.9/157)
2. «Как пыль сражения улегается под дождем, смывающим кровь с лица земли, улеглись страсти в душе Владимира.» (Из.8/120)
3. «Сладостно пробудиться от первого луча солнца, когда он, как резвун попугай, прокрадывается сквозь занавес в спальню и золотым клювом своим сбрасывает одеяло мрака с милого лица жены, покоящейся будто роса листике. Сладостно, едва ли не сладостнее, открыть очи, после краткого сна, на свежей мураве, под пологом неба; открыть, и, прямо, уста к устам, увидеть, ощутить лицо природы. Невеста всегда милей жены, еще не своей, - а природа вечно невеста!» (МН.9/117)

Die Bilder (1) und (2) stellen die Natur als Frau dar, in deren weitere Gestaltung Naturerscheinungen wie Schatten und Nebel einbezogen werden. Die Erde erfährt durch die Zuweisung eines Gesichts eine Personifizierung, bleibt jedoch als Naturerscheinung erhalten.

Es muß darauf hingewiesen werden, daß der bildliche Ausdruck (2) an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber genannt wird, da das Bild als verblaßte Metapher in den allgemeinen russischen Sprachschatz eingegangen ist.

Das dritte Textbeispiel geht einen Schritt weiter als die vorher genannten. Hier wird die Natur zur Geliebten, die der Erzähler den Helden nicht nur sehen, sondern auch spüren läßt (*usta k ustam*). Die einleitende Schilderung des Sonnenstrahls, der die Dunkelheit durchdringt und durch das Bild des Papageien verdeut-

licht wird, wirkt durch seine Anschaulichkeit und beseelt indirekt den Sonnenstrahl. Beide Darstellungen, die des Sonnenstrahls und die der Natur, könnten sich in ihrer Bildlichkeit genauso oder ähnlich im Schlafzimmer einer Dame abgespielt haben. Marlinskijs Bilder bestechen hier durch ein Höchstmaß an Plastizität, Beobachtungsgabe und Einfallsreichtum.

Eine weitere Umschreibung der Natur als Braut bietet die Erzählung **Амалат Бек**:

«Все дышит жизнью и любовью, и *стылившая* природа, полная сим чувством, как невеста, задернулась дымкой туманов.» (АБ.5/142)

In dieser Sequenz wird die Natur als Scham empfindende Braut bezeichnet, die sich mit einem Nebelvorhang verhüllt. Durch das Einbeziehen des Nebels wird das Bild konkretisiert und die Personifikation durch eine Handlung erweitert. Marlinskij stellt mit diesem Bild die Anmut der Natur und das geheimnisvoll-rätselhafteste Element in ihr heraus.

Ein weiteres Beispiel für die Personifikation der Natur als Braut bietet die Reisebeschreibung: **Реезд от с. Топчи в Куткаши**:

«И не леленущая, не безжизненная природа полюса, но оживающая, но живая, воскресшая природа Востока красовалась передо мною; свежая прелестью весны, *полна желаний и обетов*, как невеста. Она блещет, цветет, поет жаворонком, воркует горлицей, вздыхает негод наслаждения в ветерке, кипит ключем. Влюбленное солнце пьет ее ароматическое дыхание, нежит ее теплотой, целует лучами, и с каждым поцелуем печатлеет новые красоты на ее смеющимся личике. *О, моя душечка*, ты обворожительна теперь! Со всем уважением к чужой собственности, я готов кинуться на *грудь твою* с села, и обнять тебя, расцеловать тебя.» (ПоТ. 10/187)

Der Erzähler, der die Natur zur liebesfähigen Geliebten macht, beschreibt zunächst die gegenseitigen Wirkungen der Sonne und der Natur aufeinander. Diese Wechselwirkungen ähneln Liebkosungen, in die der Erzähler sich und seine Wünsche mit einbezieht.

Er verdichtet sie zur Braut und ist bereit, sie zu umarmen. Hier hat die Natur ihre ursprüngliche Form verloren und ist vollends zu einer menschlichen Gestalt geworden, die der Erzähler in seiner Begeisterung mit Küssen bedecken möchte. Sie befindet sich durch die Gestaltwerdung auf der gleichen Existenzebene wie der Erzähler und ruft in ihm zugleich angenehme Gedanken hervor:

«Да! электрический огонь Восточной весны льет кипяток юности в грудь, бросает изменнические искры причуд в зарядный ящик воображения. В воздухе слышите чей-то милый голос, атласный шелест какого-то платья, благоуханный повет прерывного ливня. Сердце замирает, дух занимается! оглянулся - едешь в скучном сотовариществе собственной тени! ... Мое почтение.» (ПоТ.10/187-188)

Dieses Bild von der ihn umgebenden Natur ist jedoch nur scheinbar eine Phantasie des Helden. Die Stimme, das Rascheln des Kleides und der Atem sind Bestandteile der Natur, die er subjektiv umdeutet. Es handelt sich in Wirklichkeit um Vogelstimmen, das Rauschen der Blätter und um den Duft der Blumen. So wird die Natur für den all dieses Erlebenden zur wirklichen Person und zur Geliebten, die er begehrt.

Er löst diese Vorstellung letztlich wieder auf, indem er auf sein Alleinsein hinweist, und unterstreicht so die besondere Wirkung der Umgebung auf ihn, die ihn in eine andere Welt versetzt und ihm die Augen für eine neue Perspektive öffnet.

Der Vergleich des Frühlings mit einem "elektrischen Feuer" und die Weiterführung des Bildes (*zarjadnyj jaščik*) lassen deutlich werden, daß Marlinskijs Bildwahl nicht immer passend ist. Die Umschreibung der zarten Frühlingssonne durch dieses grelle Bild wirkt nicht nur überraschend auf den Leser, sondern auch unangebracht und zu grell.

### 3.1.1.5 Die Natur als Tier oder Ungeheuer

Marlinskij weist den einzelnen Naturerscheinungen oder der Natur selbst nicht nur geistig-seelische Züge positiv-konstruktiver Art, sondern auch negativ-destruktive und die Gestalten beängstigende Eigenschaften zu.

Während die Personifikation der Natur als Mutter oder Braut den Gegenstand verherrlichen oder erhöhen soll, geschieht durch die Zuweisung unangenehmer Eigenschaften das Gegenteil. Hier sucht der Autor die Natur zu dämonisieren und ihr übernatürlich-machtvolle und zerstörerische Kräfte zuzuordnen:

1. «Две тысячи проклятий на голову этого Шах-дага! Насыплю я праху на его снежное темя! Видишь, как он вражеский принимает гостей! Заперся в стены и все лесенки убрал внутрь; да еще скалит свои каменные зубы, *старая собака!*» (МН.9/134-135)
2. «Небо нахмурилось, как скупец на разстаньях с деньгами, *тень как чужая собака убежала прочь поджавши хвостик;* окрестность померкла;» (МН.9/18)
3. «То черные облака разевали *огненную пасть* свою, зияющую жалом молний; то белогривые валы, рыча глотали утлое судно, и снова извергали его из хляби.» (МОН. 12/114)

Die Bilder zeigen, wie der Erzähler die optischen Eindrücke umdeutet und dadurch die ihn umgebende wilde Natur dämonisiert. Belegen die Bilder (1) und (2) den Berg und den Schatten mit dem konkreten Bild des Hundes, schafft das dritte Beispiel ein unbestimmtes Wesen, das die Wolken bzw. das Meer dämonisieren soll. Sie erscheinen als wilde Tiere oder Untiere, die über erstaunliche Fähigkeiten verfügen und den Reisenden Angst einflößen. Der "Feuerrachen" läßt das Bild eines Drachen o.ä. entstehen. Der Erzähler hebt die Macht der Naturgewalten und das Ausgeliefertsein des Menschen hervor, indem er die Wildheit und Unbezwingbarkeit herausstellt.

Die Seefahrergeschichten bieten in dieser Hinsicht zahlreiche Beispiele. Marlinskij dämonisiert in diesen Erzählungen in erster Linie das Meer und den Sturm, die im Widerstreit mit den Menschen stehen:

1. «Лишь на край горизонта толпились беглецы облака. Они улетали, ропща, огрызаясь, и порой вспыхивали их выстрелы зарницей; валы срывали отсталых; валы еще ходили и сшибались грозно между собой, как *ратники* иных народов после войны со врагами заводят междоусобия в отчизне, чтобы утолить свою кровавую жажду хоть из жил братьев и потратить на них боевой огонь, раздутый привычкою.» (МоНи.12/116)
2. «Теперь пузо\* наших парусов как передник десятилетней девочки; за то взгляните, как надуло свое, море! Этакая прожора! этакой фальстваф земного шара! - оно готово скушать и нас без перцу и лимонного соку! Прислушайтесь, как стало оно ворчать и развевать *пасть* свою! ... Нет погоди ты, *морская собака*; мы еще не довольно грешны, чтобы познакомиться с твоим утробом, не исповедавшись на Афонской горе.» (ФН.7/175)<sup>64</sup>

Beide Beispiele belegen die Umsetzung der Naturgewalten in Ungeheuer und wilde Tiere. Zusätzlich bedient sich der Erzähler bei der Gestaltung des zweiten Bildes einer Personifikation, die den Wind als aufgeblasenen Prahlhans erscheinen läßt und die Gefahr herunterspielen soll.

Während das erste Bild die Natur als mit sich selbst kämpfend darstellt, zeigt die zweite Textstelle die direkte Bedrohung der Reisenden durch das Meer, das sie zu verschlingen droht und von Nil Pavlovič zum gefräßigen wilden Ungeheuer verdichtet wird.

Marlinskij bedient sich der Dämonisierung, um den Stoff aufregender zu gestalten und die Gefahren des Meeres plastisch darzustellen.

Durch die Schaffung eines direkten Gegenübers oder Feindes in der Natur wird die Spannung erhöht und eine packende Aufbereitung des Gegenstandes erreicht.

Der Autor verwendet die Dämonisierung auch in der Reduzierung auf wesentliche Eigenschaften unbezähmbarer Naturkräfte:

«Он грезил уж о внучатах, говорю я, забыв, что под ним *голодная пучина*, забыв, что корабль не более как дерево; (МоНи. 12/120)

«*Голодная пучина* с шумом приняла их в свое лоно, но не вдруг поглотила их.» (МоНи. 12/138)

64 **Анмерkung des Autors**

\*Техническое выражение - округлость паруса.

Hier reicht der "gierige Abgrund" bereits aus, um ein Meeresungeheuer entstehen zu lassen. Marlinskij setzt die Reduzierung des Bildes dort ein, wo für eine breite Darstellung kein Raum ist.

Besonders das zweite Bild, das das Versenken der Feinde im Meer beschreibt, macht deutlich, wie gefahrlos sich die Situation dem unbeteiligten Betrachter darstellt. Vom wilden Ungeheuer ist lediglich der Schlund übriggeblieben. Die Gefahr, die sich für die Reisenden verringert hat, bedarf bei ihrer Darstellung abgeschwächter Bildmittel.

Marlinskij erreicht mit der Dämonisierung eine Konkretisierung der Gefahr und eine im Höchstmaß dramatische Darstellung, die für seinen Schreibstil so typisch ist.

### 3.1.6 Landschaftsbilder

Unter dem Begriff 'Landschaftsbilder' sollen im Gegensatz zur Erläuterung einzelner Naturerscheinungen breite Landschaftsbeschreibungen untersucht werden, die aus mehreren Komponenten wie der Tageszeit, dem Lichteinfall und der Ausdehnung bestehen können.

Um die Darstellung zu vereinfachen, werden die Elemente Tageszeit und Lichteinfall bzw. Farbgebung zusammen aufbereitet. Sie sind voneinander abhängig und lassen sich schwer trennen.

Der Ausdruck 'Landschaftsbild' bietet sich hier an, da Marlinskij immer wieder von Bildern spricht, die er vor den Augen der Gestalten und des Lesers entstehen läßt:

1. «Живописные местечки, цветущие деревни являлись и убегали точно в *стекле косморамы* ...» (ФН.7/174)
2. «Порой, когда над головами их разражался перун, подвижные купы их озарялись ярко и живописно - будто сей час из под *мрачной кисти Сальватора*;» (ФН.7/45)
3. «Окрестный вид был истинно *фламандской школы*: небо, подернутое байкою туманов, обстриженные деревья осыпаны пудрой инея; вдали фабрика, у которой длинные трубы

торчали, как ослинныи уши, и даже аист на башенке оранжереи - все напоминало картины Вувермана.» (ЛБ.3/78)

Während Marlinskij sich in den o.g. Beispielen auf real existierende Bilder von bekannten Malern bezieht, schafft er folgende Bilder mit eigener Hand:

1. «Горный хребет и безграничное море придавали всей картине величие, вся природа дышала теплом жизни.» (АБ.5/8)
2. «В один миг точь в точь театральная декорация: чуть зеленевший лес плодовых деревьев, вспрыснуты дождем, (...)» (ПоТ.10/188)
3. «Смело стояла она в вышине, ярко играла своими отливами на сизом поле туч. Картина была восхительна; (ПоТ.10/189)

Hier zeigt sich deutlich, welchen hohen Stellenwert der Gesichtssinn für die bildlichen Formulierungen des Autors hat. Das Textbeispiel (2) legt bereits im Vorfeld einer abschließenden Bewertung der Landschaftsbilder die Problematik frei, die sich hinter der Darstellung bestimmter Landschaftstypen mit ganz bestimmten Landschaftselementen verbirgt. Ob die durch immer wiederkehrende Komponenten gekennzeichneten Landschaftsformen zu reinen Kulissen werden oder in den Gestalten konstante Gefühle hervorrufen, wird im Verlauf der Untersuchung zu klären sein.

### 3.1.6.1 Tagesseiten

#### 3.1.6.1.1 Der Morgen

Marlinskij läßt den Morgen in einer positiven Weise auf die Gestalten wirken und bedient sich zum Zweck der Verdeutlichung verschiedener Naturerscheinungen.

Der Morgen hat eine konstante Gefühlswirkung auf die Gestalten und ruft angenehme Gefühle und Gedanken in ihnen und im Erzähler hervor. Er ist durch Kühle, nicht jedoch Kälte, durch Wärme, ohne aber Hitze zu sein, gekennzeichnet. Der Morgen mit seinen maßvollen Temperaturen erfreut die handelnden Personen:

«Утро раскрывалось как цветок: за то уж туман клубился, - хоть на хлеб намазывай!» (МоНи. 12/118)

«Открылась пышная картина утра. Кругом дремал лес облиты, перевиты, южною зеленью; перед очами в вышине горел и дымился снежный Шах-Даг как серебряное кадило;» (МН.9/118)

Typisch für den Morgen ist der erfrischende Tau, der als 'pars pro toto' die Tageszeit charakterisiert:

«Завехали бы отдохнуть часочек, другой, и по росе помчались бы далее.» (АБ.5/40)

Im Gegensatz zur stürmischen Nacht, die die Natur unheimlich und beängstigend erscheinen läßt, wirkt sich der Morgen nur positiv auf die Natur aus. Er läßt die Welt in besonderem Licht erscheinen:

«Но за то, как приветливо заглядывает утро в ущелие, на дне которого бьет и кипит и плещется Терек. Облака, будто раздернутый полог, клубятся от ветра, и сквозь них являются и опять исчезают ледяные вершины. Точно резные из золота, лучи солнца рисуют зубчатые силуэты вершин восточных на противоположной стене гор. Скалы блестят, еще высеребренные дождевою влагою.» (АБ.5/79)

«Жаркое утро золотило каменный помост большой Дербентской мечети, но свежая тень келий с востока, зыбкий шатер огромных чинаров посреди, и прохладная галерея ...» (МН.9/233)

Es ist in der Tat das Licht, das der Natur bzw. der Moschee seinen brillanten Glanz verleiht. Die Sonne als wichtigste natürliche Lichtquelle steht im Mittelpunkt der Darstellung:

«Солнце лило свое золото на мрачные стены саклей с плоскими кровлями, и облекая их в разнообразные тени, придавало им приятную наружность ...» (АБ.5/8)

«Точно резные из золота, лучи солнца рисуют зубчатые силуэты вершин восточных на противоположной стене гор.» (АБ.5/79)

Die Sonne überzieht die Objekte der Außenwelt mit ihrem Gold und ist Teil einer religiös motivierten Sonnenaufgangssymbolik, die



als Sinnbild des Göttlichen und als Emporverwandlung des Menschen zu höherem Sein<sup>65</sup> in einem anderen Zusammenhang von Marinskij direkt ausgesprochen wird:

«Прекрасное есть заря истинного, а истинное – луч божества, преломленный о вечность.» (Гл.10/160-161)

Dieses Bild verdeutlicht das Göttliche, das sich in der aufgehenden Sonne manifestiert. Die Bildgrundlage, die aus dem biblischen Bild *"Emitte lucem tuam et veritatem tuam"*<sup>66</sup> besteht, zeigt deutlich, wie sehr der Autor der christlichen Symbolik verhaftet ist. Für diesen Umstand gibt es zahlreiche weitere Beispiele, auf die im jeweiligen Zusammenhang hingewiesen wird.

Der Erzähler läßt den Morgen ausnahmslos positiv in seine Landschaftsschilderungen einfließen und nimmt ihn auch zum Anlaß für breite Naturschilderungen, die unabhängig von der Handlung einfach ein schöner Eindruck für den Leser und die handelnden Personen sein sollen:

«Видали ль вы восхол солнца из-за синего моря? Уже холодеет раннее утро, и заря зарумянилась на небе. Легкие туманы улетают к ней на встречу, и пролетом их едва тускнеет стеклянная поверхность морская, подобно зеркалу, тускнеющему под дыханием красавицы.» (ЗН.3/190)

Der Autor bedient sich einer ausgeprägten bildhaften Sprache, die sich in erster Linie auf optische Wahrnehmungen stützt. Er leitet die Beschreibung mit einer Frage ein, die sich auf den Gesichtssinn bezieht (*Vidali l' vy?*). Hier gestaltet der Autor einen bildlichen Zusammenhang, der aus drei Elementen besteht (*tuskneet stekljannaja poverchnost', podobno zerkalu, tusknejuščemu pod dychaniem krasavicy*). Dieses konkrete Bild, das Ruhe ausstrahlt, leitet über zum kommenden prächtigen Sonnenaufgang:

«Дальний берег, мнится, висит в воздухе, и зеленое стрелкою исчезает в небосклоне. Все тихо; только изредка клик

65 LANGEN 1963: 460ff.

66 Altes Testament, Buch der Psalmen 43,3.

плещущихся вдали лебедей по заре раздается, и нетерпеливый ветерок порой заигрывает с звонкими камышами. И вот вспыхнул восток, и золотая к нему тропа пересекла воды: солнце в лоне туманов, без блистания, как бы в раздумье, стоит на краю небосклона, и вдруг, воспрянув от вод, величественно устремляется по небу.» (ЗН.3/190-191)

Nach der Beschreibung des ruhigen Meeres baut Marlinskij eine gewisse Spannung auf, die dem eigentlichen Sonnenaufgang vorausgeht. Durch die partielle Beseelung des Windes (*i neterpe-livyj veterok*) wird die Erwartung des Lesers auf den Sonnenaufgang gelenkt.

Die erzeugte Spannung steigert sich durch dessen Vorboten wie der Röte und dem ersten Lichtstrahl, der das Wasser zu überqueren scheint. Die Spannungskurve steigt langsam an und das Bild erhält eine dreidimensionale Ausdehnung (*i zolotaja k nemu tropa peresekla vody*).

Den Höhepunkt dieser Beschreibung bildet das "Aufflammen" am Horizont, das den Sonnenaufgang einleitet. Marlinskij gestaltet diesen Vorgang wie ein großes Schauspiel, das dem Leser die Schönheit und die Erhabenheit der Naturerscheinung nahebringen soll.

### 3.1.6.1.2 Der Abend

Der Abend in seiner Eigenschaft als Übergangszeit zwischen Tag und Nacht ist eng mit einer besonderen Farb- und Lichtsymbolik verbunden. Hier stehen die Farben 'rot' und 'golden' im Vordergrund, die das Licht der untergehenden Sonne kennzeichnen:

1. «Солнце на закате было красно, как лицо Английского пивовара, и синие редкие тучки будто шпионы выглядывали из-за горизонта;» (ФН.7/46)
2. «Разве не пеленка саван, не люлька нам гроб, и еще для лучшего, для чистейшего, для нового бытия? Черна злешняя сторона могильной двери; но та сторона светлое зеркало, и в нем отражено вечеряющее солнце правды и благости, - лик Божий. (ПгК. 10/138-139)

Das erste Bild bettet die rote Farbe der Sonne in einen Vergleich ein (*kak lico Anglijskogo pivovara*) und wirkt durch den Bildbereich grell und eher komisch. Es handelt sich hierbei um einen überraschenden Vergleich, der zwar auffällig und einfallreich ist, jedoch dem Gegenstand nicht gerecht wird. Der Vergleich der Wölkchen mit "Spionen" erscheint ähnlich unpassend. Hier wird deutlich, daß die Suche Marlinkijs nach neuen Ausdrucksformen und Bildern zuweilen recht komische Blüten treiben kann.

Der Textauszug (2) nähert sich dem Thema auf ganz andere Weise. Hier stellt Marlinkij den Sonnenuntergang als einen den Menschen im Innersten berührenden Vorgang dar. Er gibt als Eingang zum Jenseits den Weg zur Unendlichkeit und zu Gott als ewiger Heimat des Menschen frei. Diese Jenseitssymbolik, die eng mit der Farbe golden verknüpft ist, beinhaltet auch die Loslösung vom Irdischen und das Streben nach Auflösung im Kosmos.

Marlinkij stellt sich beim Anblick dieses Schauspiels folgende Frage:

«Отчего объясните мне, пожалуйста, мы любим видеть солнце на востоке или на западе более, чем на высоте полудня? (...) В самом деле, наступив на зенит, солнце льет на землю море невыносимого света, лишает земные предметы лучшего их украшения, - тени, уничтожает человека своею знойною, яркою славой. Зато прелестно оно, когда по розам денницы восходит из моря с обетом благ жизни, и еще за-просто, без лучезарного венца, приветливо глядит на нас, и нехотя покидает украину сумрака, и будто говорит - я тоже принадлежу половиною земле, половиною небу!»  
(Лрк. 10/137-138)

Der Autor denkt hier über die Sonne in ihrer Wirkung auf die Natur und den Menschen nach, die gute als auch schlechte Einflüsse auf die Erde ausüben kann. Er lehnt die Mittagssonne als zerstörerische Kraft ab, während er dem maßvollen Sonnenlicht des Morgens und des Abends den Vorzug gibt. Sie hat die gleiche Position zwischen Himmel und Erde wie der Mensch und ist mit ihm in gewisser Weise verbunden. Die Verbindung beruht auf der direkten Abhängigkeit des Menschen vom Sonnenlicht als Wärmespende und vom Tages- und Jahreszeitenrhythmus.

Eine andere Schilderung des Sonnenunterganges aus einer Reisebeschreibung zeigt, wie der überwältigende Anblick den Reisenden zu Betrachtungen über Gott und schließlich zum Gebet anregt:

«Достиг вершины, топчу тающий снег, спешу поклониться западающему солнцу за черные поры Карабаха. Оно уходило как паша в неприступные ворота своей крепости, в толпе янычар - облаков, блестящих золотом и багрецом. (...) Какой-то нежный, прозрачный, фиолетовый туман задерживает своео дымкою горы. Как сизый голубь слетает с вышины на родную кровлю, так слетает на землю дух сумерек, и вы, кажется, слышите веяние крыл его, чувствуете на лице росу, нм отрясенную с благоуханных перьев. И все молчит, все, от говора Природы до страстей человека, будто склоненных в благоговенное безмолвие молитвы, которую небо встречает благословением.» (Пс. 10/170)

Diese Beschreibung setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen, die nicht als homogen bezeichnet werden können.

Marlinskij leitet die Schilderungen mit dem überraschenden Bild von der Sonne (*paša*) und den Wolken (*janyčar*), die sie umringen, ein. Er wählt hier eine ausgefallene Umschreibung, die im Zusammenhang aufgesetzt und grell wirkt. Das Bild, das an sich vom Einfallsreichtum des Autors zeugt, wirkt im Hinblick auf die weiteren Ausführungen unangemessen und verzerrt das Gesamtbild des Sonnenunterganges.

Es steht im krassen Gegensatz zur Gestaltung der zarten Farbgebung (*prozračnyj, fioletovyj tuman*) und des darauffolgenden Bildes (*kak sizyj golub'*). Marlinskij gestaltet die Dämmerung mit verschiedenen Sinneseindrücken, die den Gesichtssinn (*kak sizyj golub'*), den Gehörsinn (*slyšite vejanie kryl ego*), den Tastsinn (*čuvstvujete na lice rosu*) und den Geruchssinn (*s blagouchannych per'ev*) ansprechen. Dadurch entsteht ein tiefer Eindruck auf den Erzähler, der ihn in seiner Gesamtheit berührt. Durch die Formel "*kažetsja*" und die Farbgebung entsteht eine leichte, zauberhafte Atmosphäre, die durch die Stille (*i vse molčit*) in eine andächtige Stimmung umgewandelt wird.

Neben dem Anblick des Sonnenunterganges bestimmt noch ein weiterer Faktor die Wirkung der Situation auf den Helden.

Die Höhe, die durch das Erhobensein über die Welt zu einem wahrhaft erhebenden Zustand wird, impliziert Gottesnähe. Sie und die Stille schaffen eine innere Einkehr und Andacht, die mit der Ehrfurcht vor der Natur gleichzusetzen ist. In der Natur zeigt sich das Göttliche, da sie zu beten scheint. Sie ist Träger und Vermittler des göttlichen Gedankens und Ausdruck seiner Liebe:

«Облака его походят теперь на видения засыпающего праведника! они принадлежат равно земле и небу, той и другой жизни! Вот и ночь: она щедро осыпала звездами свод неба, и ярко, но таинственно, сверкают они под голубым черепом: это ведь мысли вселенной, вечно светлые, вечно неизменные; это буквы, из коих мы едва угадываем одно целое слово, - и это слово - Бог!» (Пс. 10/172)

Wie die Sonne und der Mensch<sup>67</sup> gehören die Wolken und die Nacht sowohl zur irdischen als auch zur himmlischen Welt. Der Erzähler verdeutlicht mit Hilfe der Nacht seine Vorstellungen von der ewigen, beständigen Natur<sup>68</sup> und setzt sie mit der Göttlichkeit gleich.

Daß er diese Erkenntnis in der Nacht erlangt, hat seine Gründe. Die Romantiker sahen das Religiöse im Geheimnisvollen und Mystischen. Religion war für sie nicht Wissen und Handeln, sondern Gemüt und Gefühl. Für Schleiermacher war die Religion *"sehndes Anschauen des Universums"* und *"Erleben der Unendlichkeit"*.<sup>69</sup> Nichts anderes erfährt der Erzähler hier. Die Betrachtung der Nachtseite<sup>70</sup> der Natur führt ihn zum Erkennen des Göttlichen.

---

67 Vgl. S. 161 unten.

68 Vgl. S. 147f.

69 WIEGAND 1928: 285.

70 Ib: 493f.

### 3.1.6.1.3 Die Nacht

Die Nacht mit oder ohne Mondschein ist in Marlinskijs Prosawerk ein wichtiger und periodisch wiederkehrender Abschnitt, der zwei verschiedene Wirkungen auf die Gestalten haben kann.

So unterlegt der Autor die Handlung mit einer dunklen Nacht, um einer Missetat oder einem Verbrechen den passenden Hintergrund zu geben und um die innere 'Umnachtung' der Gestalten auch in der Außenwelt zu dokumentieren.<sup>71</sup>

Die zweite Form der Nacht, die angenehme Mondnacht, die durch die Vereinigung von Licht und Finsternis die Dinge transparent macht und hinter ihnen das Unendliche sichtbar werden läßt, regt die Gestalten zum intensiven Nachdenken und zum Erkennen des Wesentlichen an. In jedem Fall ist die Mondnacht jedoch eine angenehme Erscheinung, die in den Gestalten ein Wohlgefühl hervorruft:

1. «- Возможно ли! сказал он ... уже близко утро - целая ночь испарилась, как поцелуй!» (ФН.7/187)
2. «Днем моложе, как покойно спал наш юноша! Ночь для него была кратка и освежаща, словно глоток sherbeta. (...) Ночь эта, по самому верному его счислению, продолжалась *ровно семь ночей* с полночь, и он, истомленный снами и бессонницей, с радостью протянул руку первому лучу, запавшему в его окно, как руке давнотоневиданного друга.» (МН.9/62-63)

Während sich das Textbeispiel (1) lediglich auf die subjektiv empfundene kurze Zeitdauer der Nacht bezieht, zeigt die zweite Beschreibung deutlich, welche Wirkungen die Mondnacht auf den Helden hat.

Hier erscheint Iskender die Nacht länger, als sie wirklich ist und verlängert so seine Wonnen beim Gedanken an die Geliebte. Die Schlaflosigkeit, die das Licht des Mondes hervorruft und die der Held selber herbeisehnt, läßt den Eindruck entstehen, es handele sich hier um einen Zustand, der der Mondsüchtigkeit ähnlich ist.

---

71 Vgl. S. 93 unten.

Es wird der Mond also zum einzigen Zeugen der geheimen Wünsche und Träume des Helden, die er durch seine Anwesenheit zum Teil motiviert.

Die Nacht als Zeit der Gedanken und des Erkennens beschreibt der Erzähler in der Seefahrgeschichte **Morochoh Nikitin**:

«Ночь была прелестна без метафоры. В самом деле, ночи Севера очаровательны: это день при лунном свете, это перелив зари вечерней в зарю утреннюю. (...) Взор ваш далеко пронзает чистое небо, как будто усиливаясь прочесть высокую, божественную мысль, по нем разлитую; глубоко погружается в бездну моря, разгадывая дивную тайну, в нем погребенную. Вы скажете, что эти улетающие от взора небеса со своими алмазными цветами, со своей радугою вокруг месяца, с причудливыми образами облаков есть - воображение; а море с ропотною пучиною своею, с обломками кораблекрушений, с каменистыми растениями, с трупами, с чудовищами на дне, с фосфорическим блеском сверху - память человеческая?»  
(МоНи. 12/135)

Der Erzähler schildert eine Nacht an Deck, und mit dem einleitenden Satz weist er im Vorfeld die vermeintlichen Vorwürfe der Übertreibung und Ausschmückung von seiten des Lesers zurück.

Die darauffolgende Beschreibung weist den Himmel bzw. das Meer als Heimstatt des Göttlichen aus, das der Blick zu erkennen sucht. Durch die rhetorische Frage, die die Antwort bereits enthält, will er den Leser davon überzeugen, daß dieser wunderbare Anblick keine Vision ist, sondern der Realität entspricht. Hier kommt seine 'romantische Perspektive' zum Ausdruck, die man auch seine speziell romantische Sichtweise nennen könnte. Für den Autor ist es die Realität, die er den Gestalten und dem Leser präsentiert. Nikitin reagiert folgendermaßen auf die Situation:

«Савелий не разгадывал ни мысли, ни тайн творения, но они совершались в нем без его ведома. Тоска по отчизне грызла его сердце - тоска, которую превзойдет разве час разлуки с жизнью.» (МоНи. 12/135-136)

Der Erzähler öffnet hier die Grenzen zwischen der Außen- und der Innenwelt Nikitins, um ein Hinübertreten der göttlichen Gedanken

in das Innere des Helden möglich zu machen. Nikitin bleibt dabei passiv und erlebt diesen Vorgang unbewußt. Marlinskij setzt die Vorstellung des Göttlichen mit einer unbestimmten Sehnsucht gleich, die er als Heimweh deutet. Doch hier ist es nicht nur das Heimweh nach dem Vaterland, sondern auch dieses unbestimmte Streben nach der 'ewigen Heimat', die sich im göttlichen Gedanken verkörpert.

Während o.g. Beispiel die unbewußte Verschmelzung von Innen- und Außenwelt als Inbegriff des göttlichen Gedankens verdeutlicht, zeigt folgendes Textbeispiel aus der Reisebeschreibung *Doroga ot stancii Almaly do posta Mugansy* die bewußt erlebte Verschmelzung des Erzählers mit der ihn umgebenden nächtlichen Natur:

«И тихо ехал я вдоль реки, по благоуханной Алазанской долине, и тихо вставал месяц надо мною, и тихо было в душе моей: на меня канул час самозабвения, в который наслаждаешься созерцанием природы сквозь дрему и покоем сна без мечтаний. Тогда я не слышал на себе тела, не чувствовал в груди биения сердца; кажется; я составлял тогда одно с природою, - сладостное, безотчетное бытие, - бытие, которого нельзя ни определить словом, ни измерить часами, потому что граница и мера суть уже отрицательные частицы вечности и пространства, которым одна только мысль может ссужать условную цену.» (Дос. 10/206-207)

Der Erzähler leitet diese Verschmelzung mit dem Zusammengehen der inneren und der äußeren Stille ein, die den Hintergrund für die Betrachtung der Natur in einer Art Traumzustand bildet. Dieses Träumen, das zu einer Entkörperlichung des Erzählers führt, läßt ihn zu einem Zustand der Vereinigung mit der Natur kommen, den er in seinem Ausmaß nicht zu beschreiben fähig ist. Die Nacht, die ihm dieses Selbstvergessen möglich macht und ihm so tiefe Einblicke in sein unbewußtes Sein beschert, wertet er als göttliche Gabe, die jedoch eng mit der Nacht als Zeit des Erkennens zusammenhängt:

«И не знаю, долго, коротко ли длился этот час самозабвения, которым так неожиданно подарил меня Бог. Была ночь; прелестная южная ночь, когда произошло разлучение я от не-я.» (Дос. 10/207)



Dem Mond kommt in diesem Vorgang der Verschmelzung und des Erkennens des Unbewußten eine besondere Stellung und Fähigkeit zu. Er schafft die Verbindung zwischen Natur und den Gedanken, zwischen der Außen- und der Innenwelt des Erzählers.

Es ist sein besonderes Licht, das die Brücke zwischen beiden Sphären entstehen läßt:

«Месяц, как усталый пловец, пробивался сквозь буруны облаков, (...). Выбравшись снова на раздолье, он гордо и покойно плыл в синей бездне; и снова плескал *таинственным светом* на купы гор, на букеты дерев, еще не залитых в туманы; и снова набрасывал обманчивые мосты теней через обрывы и ущелия *в мире духов и мечтаний.*» (Дос. 10/207-208)

Die mondbeglänzte Nacht, deren geheimnisvolles Licht (*tainstvennym svetom*) trügerische Schatten (*obmančivye mosty tenej*) wirft, schlägt die Brücke in die Welt der Träume und Geister. Es sind die Schatten, die die Phantasie des Erzählers anregen und Anlaß zum Träumen geben. Die Mondnacht schafft nicht nur die Verbindung zwischen der Außenwelt und dem Innern des Menschen, sie setzt die Außenwelt in Klang um (*podslušal poëziju ego*). Dieser Wohlklang, den der Erzähler als Poesie deutet, läßt sich in seiner überwältigenden Schönheit nicht beschreiben:

«И дивны были песни эти духов, пленительны хоробы эти мечтаний! ... Но я не перескажу их, не опишу их людям. Я заглянул в очарование того мира, *подслушал поэзию его*; но в этом мире нет красок, нет струн для выражения небес. Нет у меня луча солнечного вместо кисти, нет звезд вместо слов.» (Дос. 10/208)

Hier zeigt sich die für die romantische Dichtung typische Verbindung von Licht und Klang (*Ja zagljanul v očarovanie togo mira, podslušal poëziju ego*), die ihren Ursprung sowohl in der griechischen Mythologie als auch in der Pythagoreischen Lehre von der Harmonie der Sphären hat.<sup>72</sup> Da sie von einer musikverwandten Gesetzmäßigkeit der Zahlenverhältnisse unter den Gestirnen ausgeht, liegt die Umdeutung zu einer Verschmelzung der

72 LANGEN 1963: 474f.

Sinneseindrücke nahe. Marlinskij, der den Naturwissenschaften nahestand, mag hier Anregungen gefunden haben.<sup>73</sup>

Es ist jedoch nicht nur dieses Verständnis, das die Synästhesie fördert. Die gesamte romantische Weltauffassung strebt nach dem Verschmelzen verschiedener Sphären. So sucht der Mensch seine Vereinigung mit der Natur und dem Kosmos zu erreichen oder im allgemeinen die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt aufzuheben.

Die Mondnacht löst auch in Verchovskij eine Verschmelzung mit der Natur aus, die er in einem Brief an seine Verlobte folgendermaßen formuliert:

«Нижнее колышется, как вороненая кольчуга, верхнее ходит серебряной зыбью, озаренное полною луною, которая катится по небу словно золотая чаша, и звезды блещут кругом нее, как разбрызганные капли. Каждый миг, отражение лучей луны в парах ночи изменяет картины, упреждая самое воображение, то изумляя чудесностью, то поражая новостями.» (АБ.5/143)

Die Natur, die ihn umgibt, verändert sich durch das Mondlicht, das zusammen mit dem Nebel ein unklares, verschwommenes Bild entstehen läßt. Diese Nacht am Meer und der Anblick eines einsamen Schiffes regen ihn an, gedanklich in die Ferne zu streben:

«Видишь, как он качается: брызги дождят на грудь его, волны сквозьзят вдоль ребер, и где он? ... где сам я? ... Не поверишь, бесценная, какое сладостно-грустное чувство навалит на меня шум и вид моря. С ним неразлучна во мне мысль о вечности, о безко- нечности, о любви нашей. Видно, сама она без- гранична, как вечность.» (АБ.5/143)

Die Mondnacht und die Weite des Meeres motivieren Verchovskij zu Gedanken über sich selbst und seine Liebe und lassen in ihm ein unbestimmtes Fernweh entstehen, das er mit der Sehnsucht nach der Unendlichkeit und seiner Liebe gleichsetzt:

«Чувствую, душа моя будто разливается и объемлет мир, подобно океану, светлыми волнами любви: она во мне и окрест меня, она единственное, великое, бессмертное во мне

---

73 КОТЛЯРЕВСКИЙ 1902с: 69.

чувство. Искра его греет и озаряет меня в зиму горестей, в ночи сомнений. Тогда я так беззаветно люблю, так тепло верю и верую!!!» (АБ.5/143-144)

Er empfindet seine Liebe mit großer Intensität und sieht dadurch seinen Glauben gestärkt. Die Natur ist für ihn die Verkörperung der Liebe und Abbild Gottes. Auch hier bietet die Nacht unerwartete Einblicke in das menschliche Sein und läßt Verchovskijs Geist, vom Mondlicht angezogen, die Ewigkeit und die Unsterblichkeit spüren:

«Дух мой, как жилец иного света, не может противостоять призывному мерцанию месячного луча ...отрясает могильный прах, разыгрывается и, как луч месяца, обрисовывает все предметы тускло, неопределенно.» (АБ.5/144)

Sein Geist, der durch die Liebe erhellt wurde, löst sich von ihm und taucht seine Umwelt in ein geheimnisvolles Licht. Der Mond spielt als Anziehungspunkt die Rolle des Verführers, der Verchovskij regelrecht mondsüchtig werden läßt. Seine verzaubernde Wirkung führt hier zum Erkennen der uneingeschränkten Liebe und durch sie zum Glauben an Gott. Die Natur als sichtbare Göttlichkeit ist die Verkörperung dieser Liebe.

Der Mond, der durch sein besonderes Licht eine außerordentliche Rolle unter den Gestirnen spielt, zieht mit seinem Schein die Gestalten an. Er motiviert sie dazu, einen Blick hinter die Dinge in andere Seinsschichten zu tun, und wird so zum Mittler zwischen beiden Welten.

### 3.1.6.2 Ausdehnungen

Zu den Landschaftsbildern gehören neben den Tageszeiten die landschaftlichen Ausdehnungen in die Höhe, die Weite und die Tiefe. Es wurde an dieser Stelle bewußt auf eine Gliederung nach verschiedenen Naturelementen wie Gebirge, Meer usw. verzichtet, da alle Naturerscheinungen sich in die Dreidimensionalität eingliedern lassen und einzelne Erscheinungen immer polyvalente Wirkungen auf die Gestalten haben können.

### 3.1.6.2.1 Höhe und Weite

Da die Höhen- und Gipfelsituationen der Gestalten oder des Erzählers in der Mehrzahl der Fälle mit einem Blick in die Weite verbunden werden, und es nicht sinnvoll erscheint, große Bilder nach Einzelaspekten zu untersuchen, werden beide Formen der Ausdehnung zusammen vorgestellt.

Besonders die Höhe als Erlebnisraum löst durch die Verbindungen einzelner Naturerscheinungen bestimmte Gefühle und Vorstellungen in den Gestalten aus, die zusammengenommen die Empfindungen des Gebirgserlebnisses darstellen.

Die Berge als Erhöhungen der Erde, die die Erde mit dem Himmel zu verbinden scheinen und in ihrer Größe überwältigend auf die Gestalten wirken, sind für die Romantiker zum bevorzugten Ort des Naturerlebens geworden.<sup>74</sup> Marlinskij verwendet Gebirgsdarstellungen in seinem Prosawerk mit unterschiedlichen Absichten. So können sie einerseits, wie alle anderen Naturerscheinungen auch, Spiegel der Gefühle sein und andererseits selbständig an der Handlung teilnehmen, indem sie in den Gestalten emotionale Wandlungen hervorrufen.

Allen Ausführungen über die Berge, die den handelnden Charakteren als Raum für Reisen und Aufenthalte dienen, ist eines gemeinsam, sie hinterlassen in ihnen immer einen tiefen Eindruck.

Folgender Auszug aus der Erzählung *On byl ubit* zeigt das subjektive Empfinden des Helden beim Gedanken an die kaukasische Bergwelt, die er seinem Tagebuch anvertraut:

«Кто мне даст голубинные крылья слетать на темя Кавказа и там отдохнуть душой? Не знаю сам отчего к ним жадно стремятся мои взоры, по ним грустит сердце. *Не там ли настоящее место человека?* ... Там он не на земле, но уже выше земли; в природе, но уже обнимает природу сверху и широким образом. Хребет гор - достойное подножие человеку, достойный порог небожителей. Но взгляните туда, - только в девственной ризе снегов дерзает земное величие всходить на небо: прекрасный иероглиф довечного завета, *что только чистой душе дано вкусить неба*, душе, которая смогла оледенить пары земных страстей священным холодом

---

74 BIESE 1926: 118f.

благоговения, убелила их *рассказанием* и *молитвой* и превратила свой тленный венок из земных наслаждений в лучезарное сияние мысли, в царственный венец, осыпанный молниями откровения!» (Обу. 10/262-263)

Das Empfinden des Helden, der sich die Gipfelsituation vorstellt, ist durch zwei wesentliche Gedanken gekennzeichnet. Sie äußern sich im intensiven Wunsch nach Freiheit, der sich in der Umschreibung der Flügel als Bild für das Hinaufstreben zeigt und in der Vorstellung von Gottesnähe, die dem Menschen auf der Höhe der Berge zuteil wird. Während das Freiheitstreben hier lediglich die Grundlage für das eigentliche Höhenerlebnis schafft, steht die Empfindung des Göttlichen im Vordergrund.

Die Höhe wird zum adäquaten Ort des Menschen, der als Schwelle zwischen Himmel und Erde gilt, und weist ihn als Wesen aus, dem eine Sonderstellung in der Schöpfung zukommt. Diese Vorstellung basiert auf der christlichen Denkweise des Autors, die auch in der weiteren Beschreibung der Bergwelt ihren Ausdruck findet. Das "Ausruhen der Seele", das Marlinskij als Kontemplation des Menschen verstanden wissen will, gibt ihm die Möglichkeit, Gott zu erkennen.

Der Mensch kann jedoch nur zu dieser Erkenntnis gelangen, wenn er eine "reine Seele" hat. Auch diese Aussage weist auf eine christliche motivierte Denkweise, da sie Bezug auf die Bergpredigt nimmt: "*Beati mundo, quoniam ipsi Deum videbunt*".<sup>75</sup> Der Schnee als Bild für die Reinheit der Seele, die Marlinskij auch in anderen Zusammenhängen mit dem Herzen gleichsetzt, und die Unberührtheit des Ortes in Verbindung mit der Kühle stehen für die Leidenschaftslosigkeit der Schöpfung und des Göttlichen im Gegensatz zur Leidenschaftlichkeit des vergänglichen Menschen (*duše, kotoraja smogla oledenit' pary zemnych strastej svjaščennym cholodom blagogovenija*).

Der leidenschaftliche Mensch vermag nur durch Reue und Gebet (*ubelila raskajaniem i molitvoj*) die irdischen Lasten abzuwerfen (*svoj tlennoj venok*) und zu einem Zustand des Erkennens zu gelangen (*lučezarnoe sijanie mysli*). Marlinskij verdeutlicht die

---

75 Neues Testament, Matthäus 5,13.

innere Verwandlung des Menschen durch Reue und Gebet mit Hilfe zweier Bilder. Aus dem eher oberflächlichen "Kranz der irdischen Genüsse" wird die "Krone der Offenbarung" als das erstrebenswerte Ziel des Menschen.

Auch hier zeigt sich der Kontrast zwischen dem Menschen, der vergänglichen Freuden zugetan ist, und dem Göttlichen, das den Weg zur ewigen Wahrheit darstellt.

Die Höhe wird zum Ort der geistigen Nähe Gottes, die den Menschen von allem Irdischen freimacht:

*«Но в созерцании гор, не знав чем это делается, сплавлено для меня все мое бывшее, настоящее и будущее.»* (Обу. 10/265)

Die Auflösung der ganzen menschlichen Existenz in Einheit mit der Natur gibt dem Geist die Möglichkeit, den Weg der Erkenntnis zu beschreiten. Dieser gebetsähnliche Zustand ist die höchste Form des Naturempfindens, die der Mensch zu erlangen imstande ist.

Marlinskij kann sich in diesem Zusammenhang nicht einer gewissen Ironie enthalten, die seine eigene Schreibweise und Weltanschauung reflektiert:

*«Все так неясно, так неопределенно, так безгранично: ВМСОКИЙ ИДЕАЛ РОМАНТИЗМА!»*  
(Обу. 10/265)

Die Unbegrenztheit und Unbestimmtheit bezieht sich auf seine eigene Landschaftsdarstellung, die für die romantischen Schriftsteller so typisch ist.

Diese Form der romantischen Ironie läßt den Autor selbst bei ernstesten Themen wie dem o.g. Naturgefühl den leichten plauderhaften Ton aufrechterhalten, ohne unpassend zu wirken.

Den weitaus eindrucksvollsten Augenblick im Leben der Gestalten stellt der Gipfelblick dar, der bestimmte Assoziationen, Gefühle und Wünsche in den Gestalten hervorruft. Er ist zwangsläufig mit einem Blick in die Weite verbunden.

Der folgende Textauszug schildert Iskenders Gipfelerlebnis auf der Höhe des Schach-Dag. Nach einigen Verwicklungen gelangt er endlich auf den Gipfel des Berges und fällt vor Erschöpfung zu Boden. Doch es ist nicht nur die Müdigkeit, die ihn straucheln macht, sondern auch das grelle Licht, das ihn die Orientierung verlieren läßt:

«Слишком чист, нестерпимо чист для человека воздух неба; ослепительно яркое луч солнца. Сыну земли необходимы испарения земли для дыхания. Ему нужно раздробить или переломить свет, чтобы он мог наслаждаться им. Он ничего не может пить из родника, даже самой истины; родник поражает его холодом или пламенем невыносимым. Так и бей Искендер изнемог на вершине Шах-дага; грудь его расторглась от редины воздуха, очи залиты были волнами света. Но если небо замкнуто было для взоров его лучезарным замком солнца, земля раскрывалась внизу тем прекраснее.» (МН.9/177)

Hier schildert der Erzähler unmittelbar die Erlebnisse Iskenders, die direkt auf den Leser wirken können.

Auch hier, wie bei allen anderen Gipfelerlebnissen, findet der Held reinen weißen Schnee vor, der das grelle Sonnenlicht reflektiert und die Landschaft in einem noch strahlenderen Licht erscheinen läßt.

Der Ort als erhöhter und erhebender Platz weit über den anderen Menschen erzeugt durch seine Helligkeit, die Stille, die Einsamkeit und die Kühle eine Atmosphäre der Andacht. Die Kühle und die Stille auf dem Berg versinnbildlichen die Leidenschaftslosigkeit und die Beständigkeit des Göttlichen. Diese Eigenschaften bilden den Kontrast zu dem von Leidenschaften beherrschten und vergänglichen Menschen.

Die Reaktion Iskenders, der nicht in das grelle Licht der Sonne blicken kann, das als Sinnbild für das Göttliche steht und Wahrheit impliziert, bezieht sich ganz auf das wundervolle und beeindruckende Panorama. Der Erzähler lenkt dadurch den Blick von der Höhe in die Weite.

Das Sonnenlicht, das für ein direktes Hineinblicken zu grell ist, bescheint die Landschaft und läßt sie zum Abglanz des Göttlichen werden. Sie wirkt folgendermaßen auf Iskender:

«И все было тихо, безмолвно кругом; с высоты снегов не было видно никого, ничего не слышно: туда не долетал обаятельный лепет жизни! И вот мир заснул в груди Искендеровой, - мир, который носит человек с собой неотлучно, и в пустыню дику и в святыню молитвы.» (МН.9/179)

Der überwältigende Anblick in Verbindung mit der Beschaulichkeit des Augenblicks wird zum einschneidenden Erlebnis für den Helden, der sich seiner Aufgabe unwürdig fühlt und wegen seiner selbstsüchtigen Motive an sich zweifelt:

«Привлеченный на темя этой горы своекорыстным желанием овладеть любимой женщиной, он почувствовал, проникнутый благостью небесного воздуха, как недостойны были народного доверия его замыслы. Несчастья беднякам от засухи обступили, стеснили в нем сердце. Сомнение, которое мелькало в нем порой к щедроте Божеской, перешло в сомнение к самому себе!» (МН.9/179)

Der zuvor erworbene innere Friede wird für ihn zum Glauben an Gott und an die Vorsehung. Der Gipfelblick hat ihn geläutert und ihm den rechten Weg gewiesen. Iskender hat erkannt, daß es nicht sein Hauptanliegen sein darf, durch die Erfüllung seines Auftrages Kičkene zu gewinnen, sondern daß er damit den Bewohnern der Stadt das Leben retten kann. Nachdem ihm das zu Bewußtsein gekommen ist, kniet er nieder und betet.

Er hat durch die Verschmelzung mit der Natur den inneren Frieden gefunden, der ihn zum Glauben an Gott und zur Wahrheit führt. Die Natur hat ihn von egoistischen Gedanken gereinigt und ihn so ein Stück dem Erkennen des Göttlichen näher gebracht. Marlinskij zeigt hier, wie der Mensch durch Rückbesinnung auf sich selbst und mit Hilfe der Naturbetrachtung und Verschmelzung mit ihr zu einem höheren Zustand gelangen kann, der ihn läutert.

Auch Iskender verändert sich durch das Erkennen der Wahrheit. Jusuf bemerkt etwas an ihm, das er nicht zu deuten weiß. Auch hier verwendet Marlinskij wieder das Motiv des Unverstandenseins des Helden bei tiefgreifendem seelischen Erleben.<sup>76</sup>

---

76 Vgl. S. 85 oben.



Die höchste Stufe der Naturbetrachtung, die sich in der Verschmelzung des Menschen mit ihr äußert und ihn so dem Göttlichen näher bringt, hebt die Grenzen zwischen Geist und Natur auf und legt damit den Grundgedanken der romantischen Naturauffassung der Einheit von Welt und Geist dar. Marlinskij hält sich hier an ein durch die westeuropäische romantische Bewegung vorgegebenes Motiv, das er in seine Denkweise einbezieht. Er betont in diesem Zusammenhang besonders das religiöse Element, das für ihn in der Natur sichtbar ist. Dieser Grundgedanke Schellingscher Auffassungen, der pantheistisch zu nennen ist, wird von Marlinskij mit Hilfe christlicher Symbole und Motive in eine ganz eigene Philosophie und Vorstellung umgewandelt, die nicht immer mit den gleichen Schwerpunkten in seine Werke einfließt. Im allgemeinen sind Marlinskijs Aussagen zu verschiedenen Themen in seinen Werken widersprüchlich, so daß sich die Frage stellt, ob dieser eigenwillige Autor überhaupt eine bestimmte philosophische Richtung vertritt.

In den Beschreibungen des Naturerlebens der Gestalten oder des Erzählers steht ein Gedanke im Mittelpunkt. Es handelt sich hierbei um die Relation zwischen der ewigen, zeitlosen und leidenschaftslosen Natur als Ausdruck des Göttlichen und dem leidenschaftlichen und vergänglichen Menschen, der durch seine Begegnung mit der Natur dem Erkennen der Wahrheit näherkommt.

Die verschiedenen Eigenschaften der Natur und des Menschen definiert der Autor auch in anderen Textzusammenhängen:

*«Человечество – живая волна океана: ветер свивает и чеканит ее в причудливые кристаллы по произволу. Природа – гора Исландского хрусталя. В обеих сверкает Божество, но в первом видны лишь бегучие, перелетные искры, в другой постоянные тучи\*.» (ПгК. 10/125)<sup>77</sup>*

---

77 Anmerkung des Autors:

\* Надеюсь, что мои риторические фигуры не будут судимы как философские выводы. Конечно сила ветра и вращение волны подвержены гидростатическим законам, равно как нет неподвижности и безжизненности даже в самых камнях, но мы по необходимости принимаем иногда условное и относительное за положительность.

«Страсти и время не возвращаются, и мы не вечны!!!»<sup>78</sup>

Wie das Textbeispiel (1) belegt, faßt er die Existenz des Menschen als eine unvollkommene Reflexion des Göttlichen auf, die mit seiner Vergänglichkeit zusammenhängt. Das Streben des Menschen muß ein Teilhaben am Göttlichen sein, das sich nur in der Verschmelzung von Natur und Mensch erreichen läßt.

Die folgende Naturbeschreibung aus einem Reisebericht schildert die Wirkung der unendlichen Landschaft auf den Erzähler:

«Как ни расположен я был шутить всем и надо всеми, но когда достиг до вершины хребта, отделяющего Кубинскую область от Шамахинской, когда оглянулся кругом, я обломил от наслаждения, как-будто неожиданно встретив глаз на глаз ее, - душу моей души; как-будто ангел принес мне весть прощения. Здесь, да! здесь, где больше неба, чем земли, человек должен с досадою бросить кисть и резец; забыть свой бледный, белый нищенский язык.» (Гл. 10/156)

Die Gipfelsituation des Erzählers ist durch zwei Grundgedanken gekennzeichnet. So rufen die Berge in ihrer überwältigenden Schönheit in ihm ein Wohlgefühl hervor, das ihn froh macht und ihm durch das Abwerfen der irdischen Sorgen ein Gefühl der Leichtigkeit schenkt. Gleichzeitig fühlt er sich klein vor diesen großen Bergen, die er in ihrer Erhabenheit für unbeschreibbar hält.

Dieser überwältigende Anblick wirkt jedoch noch auf andere Weise auf sein Inneres:

«Нет силы выразить, нет средства удержать в себе чувства удивления, которое заставляет перекипать сердце через край; которое зажигает душу и разсыпает ее врозь лучами ...»  
(Гл. 10/156-157)

Nachdem der Erzähler, angeregt durch die unendliche Landschaft, tief in sich hineingeblickt und in einer Art Kontemplation sich selbst erkannt hat, löst sich seine Seele gleichsam in der Land-

---

78 Brief an Puškin vom 9. März 1835. БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ 1958:627. (Weiter zitiert als Auswahlausgabe I).

schaft auf. Sie wird selber zu einem Bestandteil der Außenwelt, indem sie sich in Lichtstrahlen auflöst und so mit der Natur verschmilzt. Dadurch wird der Mensch auch zum Bestandteil der Natur und erlangt einen Zustand, der ihn dem Erkennen der Wahrheit näherbringt:

«Взгляните на восток: там, вдали, в глубине, между синью неба и дали, видите ли вы, как яснее полоса оживленного серебра? Это Каспийское море. Но кто скажет, где граница гор с морем? где кончится море и начинается небо? Вот она, - эта гармония, слышимая одной душе, сливающая в один лад, в один блеск и земное и небесное. Вот радуга прекрасного, возникающая как мост между миром и Богом.» (Гл. 10/157)

Die Landschaft stellt sich wie eine unendliche Weite dar, in der das Meer, die Berge und der Himmel ineinander übergehen und zu einer großen, grenzenlosen Landschaft verschmelzen, zu der auch der Mensch gehört, und die ein Abbild des Göttlichen ist. Die Synästhesie, die die sichtbare Landschaft in Klang umformt (*slyšimaja odnoj duše*), hebt das Übernatürliche göttliche Element hervor.

Gott als das ordnende Prinzip, das der Erzähler hier als Harmonie bezeichnet, manifestiert sich in der Natur und wird durch intensive Naturbetrachtung dem Menschen zugänglich:

«Льбурсь вновь и вновь. ... Прекрасно! До того прекрасно, что невольные слезы навертываются на глазах. Солнце вровень со мною, словно горящий корабль, плывет в яхонтовом океане воздуха, прыщет, пышет лучами, льет позолоту света, наводит чернеть теней на далекие волнистые хребты.» (Гл. 10/157)

Die Sonne, die in diesem Zusammenhang nicht nur als Himmelskörper, sondern auch als Träger der Wahrheit zu verstehen ist, ist dem Erzähler nicht nur physisch, sondern in ihrer zweiten Bedeutung auch geistig nah. Marlinskijs Lichtsymbolik orientiert sich an christlichen Werten und setzt die Sonne als intensive Lichtquelle dem Erkennen der Wahrheit gleich. Die Weite regt den Erzähler zu tiefgründigen Gedanken an. Sie kommen immer wieder auf das Göttliche zurück.

Die Harmonie (*эта гармонija*), die nicht nur die Optik betrifft, beruht auf der Wirkung der Farbe blau und auf dem Verschwimmen

von Himmel, Erde und Meer zu einem einzigen wunderbaren, weiten Landschaftsbild, das durch eine sanfte Farbgebung gekennzeichnet ist.

Den Erzähler überkommt beim Anblick der grenzenlosen Landschaft ein Gefühl der Leichtigkeit. Er assoziiert das Bild unwillkürlich mit der Vorstellung der Freiheit:

«Мне так отрадно и легко, - так легко, что кажется, будто из плеч моих развиваются, расцветают крылья; кажется, стоит ударить пятой в этот порог небожителей - и улететь за взорами в небо, умчаться домой, к звездам-сестрам! О, великую, божественную мысль зарыла Природа в сердце гор, этих каменных исполинов земли; чистой радостью увенчала их темя! Здесь поникаешь перед нею с благоговением, потому что достигаешь сюда с опасностью, потому что отсюда легче разгадываешь ее промысл.» (Гл. 10/160)

Neben der Korrelation zwischen Freude und Freiheitsgefühl scheint hier das Ziel der sehnsüchtigen Bestrebungen bedeutsam. Der Erzähler möchte sich in den Himmel zu den Sternen aufschwingen, die er seine Schwestern nennt. Der Himmel als der Ort des Göttlichen ist für ihn die ewige Heimat, zu der er zurückkehren will. Die Berge, die in ihm die Freude und diesen Wunsch nach der letzten Heimstatt hervorgerufen haben, sind Hüter des göttlichen Geheimnisses und gleichzeitig der Schlüssel dazu. Sie als Bestandteile der Natur geben dem Menschen die Möglichkeit, durch eine Verschmelzung mit dem Kosmos Gott nah zu sein und zur Erkenntnis zu gelangen.

Die Weite als isolierte Landschaftserscheinung ohne die Verbindung mit dem Höhenerlebnis läßt sich in Marlinskijs Prosawerk lediglich im Zusammenhang mit dem Meer nachweisen:

1. «А далекий Кронштат с дремучим лесом мачт поплыл к нам на встречу; тогда *безграницное море* развилось за ним, синяя и сверкая ... страх мой перелился в тихое, новое для меня наслаждение -» (ФН.7/19)
2. «Праздники были мне те дни, те недели, которые мог я проводить на палубе, *вырвавшись из душной столицы*, сбросив свинцовые цепи педантизма.» (ФН.7/161-162)

Hier wird die Weite, die im zweiten Beispiel nicht direkt ausgesprochen ist, mit einem Gefühl von Freiheit verbunden, das die Gestalten spüren, wenn sie mit dieser Naturerscheinung konfrontiert werden. Typisch für die Darstellungen der Weite ist ihre Farbe:

1. «Сомнительная дума: увижу-ль-то я тебя и как я тебя увижу? - думит ретивое, и сквозь слезу тускнет синева дали.» (ФН.7/155)
2. «Даль задергивала предметы своею синевод.» (ФН.7/174)
3. «Воздух, казалось, напоен был дыханием цветов и пением птичек: он струился вдали, как живой сафир.» (МН.9/55)

Die blaue Farbe nicht nur als Farbe des Himmels, sondern auch als Farbe des Meeres, die Himmel und Meer zu einer für das Auge untrennbaren Einheit verschmelzen läßt, wird zum Standardattribut der Weite. Auch hier zeigt sich wieder Marlinskijs Vorliebe für die Beschreibung optischer Eindrücke, die er, wie das Bild (3) zeigt, poetisch umschreibt.

Die Weite des Meeres wirkt auf die Gestalten ähnlich wie die Weite der Landschaft von der Höhe aus betrachtet. Es ist jedoch nicht nur das Landschaftselement der Weite, sondern das besondere Verhältnis des Erzählers zur Natur, das die Vereinigung mit ihr begründet:

«Да! я видел не одно море, и полюбил все, которые видел; но тебя, Каспий, но тебя - более других: ты был моим единственным другом в несчастии; ты хранил и тело, и дух мой, от истления. Как обломок кораблекрушения выброшен был я бурей на пустынный берег Природы, и, одинок, я нелестно узнал ее, и научился безкорыстно наслаждаться ею.» (ПсК.10/104)

Der Erzähler stellt durch das direkte Ansprechen und die Personifizierung des Meeres als Freund seine außergewöhnlichen Fähigkeiten heraus. So hat es ihm Trost gespendet und steht ihm bei. Obwohl der Erzähler die feindliche Umgebung, in die er entlassen wurde, nicht sofort lieben kann, lernt er, sie zu genießen und ihre Schönheiten zu entdecken. Doch auch dieser Prozeß hängt eng

mit seiner Einstellung zur Natur als gleichberechtigtem Wesen zusammen:

«Я не ждал жатвы полей или добычи леса; я не вымучивал у моря ни рыб, ни драгоценностей; я не искал в нем средств жизни или светских прихотей; я просил у него советов для разумения жизни, для обуздания прихотей.» (ПсК.10/104-105)

Hier wird die Natur und speziell das Meer nicht nur als Lieferant für seine Produkte gesehen, sondern als Mitgeschöpf des Menschen, das über geistige Fähigkeiten verfügt. Der Erzähler strebt nach einem friedlichen Miteinander mit der Natur. Es ist von Verständnis geprägt und nicht von einem Beherrschen derselben:

«Не овладеть стихиями, а сродниться с ними жаждал я; и сладостен был брак сердца, - сына земли, с мыслью - дочерью неба. ... Здесь человек не заслонял от меня Природы; толпа не мешала мне сливаться со вселенной. Она ясно отражалась на душе моей, я сладостно терялся в ее неизмеримом кругу; границы между я и она исчезали. Самозабвение сплавляло в одно безмятежное, тихое, святое наслаждение, частную и общую жизнь; распускало каплю времени в океане вечности.» (ПсК.10/105)

Zwischen dem Erzähler und der Natur kommt es zu einer Verschmelzung, die er als Ehe zwischen dem Herzen und dem Gedanken, der das Grundprinzip der Natur darstellt, bezeichnet. Dadurch geht er im Kosmos auf, der sich in seiner Seele widerspiegelt. Hier werden die Grenzen zwischen der Innenwelt des Erzählers und seiner Außenwelt aufgehoben, so daß er durch die Raum- und Zeit- aufhebung zur intensivsten Form der Vereinigung mit der Natur gelangt. Der Erzähler löst sich förmlich in der Unendlichkeit auf und wird zum echten Bestandteil des Kosmos.

Hier wird das religiöse Moment der Verschmelzung weniger betont als in Zusammenhang mit anderen Weitesituationen. Der Erzähler läßt es lediglich in Verbindung mit dem Selbstvergessen und den daraus resultierenden Wonnen anklingen, die einen gebetsähnlichen Zustand evozieren.

Die Weite kann im Gegensatz zu den o.g. Beispielen auch eine negative Wirkung auf die Gestalten haben. Das ist der Fall, wenn sie die Verlassenheit und Unschlüssigkeit der handelnden Personen verdeutlichen soll:

1. «За ним была *пустыня океана*, кругом подводные скалы, впереди грозные баттарен.» (ЛБ.3/5)
2. «Бездонное небо, *безбрежное море* обнимает теперь утлое судно.» (МоНи. 10/101)
3. «И теперь, с холодным сердцем не могу я глядеть на *зыбку стель твою*, по коей рыщут дружины волн, внимать твоему реву и ропоту; ты *говоришь* мне родным языком, ты веешь мне стариною.» (ФН.7/163)

Während die Bilder (1) und (2) direkt die Verlassenheit und eine Art Ausgeliefertsein des Menschen auf dem Meer ausdrücken sollen, liegt dem Beispiel (3) eine positive Grundeinstellung dem Meer gegenüber zugrunde, das hier lediglich in bezug auf seine Größe bildlich umschrieben wird. Das besondere Verhältnis des Helden zum Meer zeigt sich in der Beseelung, die das Wasser zum sprechenden Wesen macht. Pravin stellt es einem Menschen gleich und vermag es zu verstehen. Marlinskij drückt damit die große Zuneigung Pravins zum Meer aus, das sein ganzer Lebensinhalt ist.

### 3.1.6.2.2 Die Tiefe

Die Tiefe hat ähnliche Auswirkungen auf die Gestalten wie die negative Weite. Im Zusammenhang mit der Tiefe ist jedoch der Aspekt des Verschlungenwerdens des Menschen durch den Abgrund und das Meer hervorzuheben.

Den Unterschied in den Wirkungen von positiv empfundener Weite und Tiefe zeigt folgendes Bild aus der Erzählung *Morechod Nikitin*:

«Легко я мечтами - лечу в поднебесье; тяжёко ли думами - ныряю в грубь моря ...» (МоНи. 10/105)

In gleicher Weise verwendet der Autor den Bildgehalt der genannten Naturerscheinungen in anderen Zusammenhängen. Während die Weite und die Höhe überwiegend angenehme Wirkungen auf die Gestalten haben, stellt sich die Tiefe als unangenehm und beängstigend dar:

*«Только бездна глухо рычала, точно тигр, когда он пожрал свою жертву и целкает языком, зарясь на новую, и лижет еще окровавленную морду.» (МН.9/152)*

*«Он вздохнул отрадно, и оглянулся на пасть теснины как на страшный, на злоедей, но вздорный сон;» (МН.9/258)*

Der Abgrund weckt Assoziationen, die der Erzähler mit einem gierigen und mordlüsternen Tiger verbindet. Er wartet auf seine Opfer. Bei dieser Verdichtung zur Tiergestalt steht die Unberechenbarkeit und die Aggression der Natur im Vordergrund. Die Vorstellung eines lebendigen Tieres beinhaltet auch das scheinbar reagierende Element in dieser leblosen Naturerscheinung. Marlinskij sucht mit Hilfe dieses Bildes die Angst der Gestalten auszudrücken und den Stoff zu dramatisieren.

Das zweite Bild verdeutlicht neben der Angst Mulla Sadeks seinen angenehmen Schauer beim Anblick des Abhanges, den er vor lauter Angst nur als unwirkliche Erscheinung wertet.

Ein weiteres Beispiel für das Bild der Tiefe als Negativum bietet der Abschied des Helden von seiner Braut aus der Erzählung **Morechod Nikitin**:

*«А потом взгляды его ныряли в волю, - словно, он обронил туда свое сердце,» (Монн. 12/97)*

Die Tiefe hat sein Herz genommen, das hier in seiner universellen Metaphorik als Gefühlsträger Verwendung findet. Nun, da der Held ohne seine Verlobte eine lange Reise antreten muß, ist ihm seine Liebe, für die das Herz steht, abhandengekommen.



Marlinskij verwendet jedoch nicht nur Bilder, die die Tiefe mit Angst und Beklemmung verbinden, er setzt sie auch anstelle von Gefühlsäußerungen als Naturerscheinungen in die Landschaft:

«И долго так ездил Искендер из ущелия в ущелие, носился как безумный во всю прыть, то на круть горы, то на берег моря, и все чего-то ему не доставало: и мало было ему воздуха целого света, и в первый еще день волновалась грудь его, как покрывало женщины, чуть завидя женщину в покрывале.»  
(МН.9/55)

Hier stehen die Schluchten für die Enge und die Beklemmung, die Iskender spürte, als er rastlos umherzog und sein Interesse für das andere Geschlecht noch nicht erkannt hatte. Die Enge, die real in der Landschaft existiert, spürt er auch in seinem Inneren. Der Erzähler drückt das Gefühl nicht direkt aus, es äußert sich in der Landschaft und in der Reaktion Iskenders darauf. Diese Form der Gefühlsdarstellung, die als Landschaftsgefühl bezeichnet werden könnte, ist das direkte Ersetzen des Gefühls durch Landschaft.

Marlinskij verdeutlicht Iskenders Erregung (*volnovalas' grud' ego*) mit Hilfe eines Wortspieles, das die Ursache seiner Erregung (*zavidja ženščinu v pokryvale*) mit seiner eigenen Reaktion darauf vergleicht (*volnovalas' grud' ego, kak pokryvalo ženščiny*).

In diesem Wortspiel zeigen sich Marlinskijs geistreiche Gedankenverbindungen und sein Einfallsreichtum.

Ähnlich wie der Morgen und der Abend, die konstante Gefühlswirkungen auf die Gestalten haben, löst auch die Enge eine bestimmte Reaktion in ihnen aus. Da nicht immer eindeutig zu klären ist, ob es sich bei einer bestimmten Form der Landschaft um widergespiegeltes Gefühl handelt oder um eine Landschaft, die ihrerseits die Gefühle der handelnden Personen beeinflusst, müssen an dieser Stelle fließende Grenzen zwischen beiden Formen angenommen werden. Für Marlinskijs Prosawerk steht jedoch fest, daß die Umgebung der Gestalten immer in enger Verbindung mit ihrer Gefühlswelt steht und durch die intensive Betrachtung der Landschaft Rückschlüsse auf ihre Gefühlslage und die des Erzählers gezogen werden können.

Die Analyse der Darstellungsmittel, die Marlinskij zur Beschreibung der Natur verwendet, läßt die Frage nach ihrem gedanklichen Hintergrund und der Weltanschauung des Autors aufkommen.

Seine Naturdarstellung ist von zwei Grundgedanken durchzogen, die zum einen christlich zu nennen sind und zum anderen die Vorstellungen Schellings mit einbeziehen. Sie waren für die Ausbildung der romantischen Lebens-, Kunst- und Naturauffassung von großer Wichtigkeit.

W. Setschkareff spricht sogar von einer "Schellingperiode" in Rußland.<sup>79</sup>

Marlinskij sah als gläubiger Mensch, der sich jedoch an keiner bestimmten Konfession orientierte, die Natur als Träger und Vermittler des Göttlichen an. Die Natur war für ihn Ausdruck Gottes und die Verkörperung seiner Liebe. Marlinskij läßt seine Gestalten keine theoretisch-philosophischen Vorstellungen artikulieren, vielmehr erfüllen und empfinden sowohl die handelnden Personen als auch der Erzähler die Natur und in ihr das Göttliche:

«Да, созерцая свод неба, мне кажется, грудь моя расширяется, растёт, обнимает пространство. Солнцы, будто отраженные телескопом на зеркале души, согревают кровь мою; мириады комет и планет движутся во мне; в сердце кипит жизнь беспредельности, в уме совершается вечность! Не умею высказать этого необъятного чувства, но оно просыпается во мне каждый раз, когда я топлюсь в небе ... оно залог бессмертия, оно искра Бога! О, я не доискиваюсь тогда, лучше ли называть Его Иегова, или Dios или Алла? Не спрашиваю с немецкими философами: он ли *das immerwährende Nichts* или *das immerwährende Alles*? - но я его чувствую везде, во всем, и тут - в самом себе.» (ФН.7/160-161)

Kotljarevskij bezeichnet diese Aussage als Kernstück des Welt- und Gottesbildes Marlinskijs, das mit religiösem Hintergrund die Gedanken eines Freidenkers ausdrückt.<sup>80</sup>

Aus seinen Naturdarstellungen, die sich einer ausgeprägten christlichen Symbolik bedienen, spricht immer auch seine Natur-

79 SETSCHKAREFF 1939: 1.

80 КОТЛЯРЕВСКИЙ 1902с: 87.

begeisterung, die eng mit einer gewissen religiösen Begeisterung und Freude zusammenhängt.

Marlinskijs Bildlichkeit im Zusammenhang mit der Natur wird entscheidend durch Schellingsche Gedanken geprägt. So äußert sich besonders in den Weiten- und Höhererlebnissen der Gestalten und des Erzählers der Entwicklungsgedanke Schellings, dessen Grundaussage das menschliche Streben nach dem Absoluten und nach einem höheren Bewußtsein ist. Der Sinn dieses Prozesses liegt in der *"Zurückführung des Endlichen in das Absolute, die potenzierte Wiederherstellung der Einheit des Ursprungs, der höchsten Stufe der Selbstbewußtwerdung des Geistes"*.<sup>81</sup>

Neben der Darstellung des Entwicklungsgedankens macht sich Marlinskij auch die Beseelung der Natur zueigen. Er hält sie für eine zwingende Notwendigkeit.<sup>82</sup>

Die Beseelung als Ausdruck einer pantheistischen Sicht der Dinge, die sich von allen christlichen Vorstellungen herkömmlicher Prägung unterscheidet, bildet den Gegenpol zu seinen christlichen Vorstellungen. Sie äußerten sich besonders in seiner Lichtsymbolik.

Hier zeigt sich die Widersprüchlichkeit seiner Aussagen, die das Einordnen Marlinskijs in eine bestimmte religiös-philosophische Richtung unmöglich macht.

Wenn sich auch die Aussagen Marlinskijs keiner bestimmten philosophischen Richtung zurechnen lassen, so sind sie doch in ihrer Art Produkte eines typisch romantischen Geistes. Das hängt auch mit der Wahl der Motive zusammen, die z.B. das Gebirge und das Meer als Naturelemente, die Phantasie und Vorstellungskraft des Dichters in die kosmische Sphäre erweitern können, oder die Nacht als mystische Zeit der Inspiration und schöpferischen Kräfte herausstellen.

Marlinskij beschreitet in dieser Hinsicht durch die europäische Romantik vorgezeichnete Wege, die er nach seinen individuellen Vorstellungen, beispielsweise in bezug auf ausgefallene Bildbereiche, abwandelt.

---

81 KIRCHHOFF 1972: 89.

82 Vgl. S. 142 oben.

### 3.2 Der Mensch

Die bildlichen Darstellungen von Personen lassen aufschlußreiche Einblicke in bezug auf Marlinskijs Einstellung seiner Umwelt gegenüber nehmen.

Zur Darstellung des Menschen sollen an dieser Stelle alle die Außenwelt betreffenden Aktionen und Reaktionen der Gestalten wie das Aussehen, die Sprache und das Benehmen herangezogen werden. Je nach Absicht des Erzählers hinsichtlich der angestrebten Wirkung beim Leser lassen sich die Bilder in drei große Gruppen gliedern: Es handelt sich hier um Naturvergleiche, Sachvergleiche und Vergleiche mit übernatürlichen Wesen.

#### 3.2.1 Naturbilder

##### 3.2.1.1 Tiervergleiche

###### 3.2.1.1.1 Verhaltensweisen und Fähigkeiten

Das Vergleichen von Personen mit Tieren kann zwei verschiedene Absichten verfolgen. So beschäftigt sich der erste Abschnitt mit den Tiervergleichen und Bildern, die bestimmte menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen verdeutlichen sollen und durch die Wahl des Bildes eine Wertung durch den Erzähler nach sich ziehen können:

«Она как муха кружилась, порхала, колола нетерпеливого и скрывалась неуловима.» (ЛБ.3/58)

«Боже мой, что за хамелеон светская женщина!» (ФН.7/77)

«Львицей, у которой уносят последнего детенка, вскочила Вера.» (ФН.7/196)

Hier werden die Eigenschaften Jennys bzw. Veras in Tiere umgesetzt, die als typische Vertreter dieser Fähigkeiten und Merkmale gelten. Marlinskij bezieht sich auf die Unermüdlichkeit, die Wankelmütigkeit und die leidenschaftliche Reaktion Veras, als

Pravin sie verlassen will, um seiner Mannschaft beizustehen. Die Bilder, die sich auf im weitesten Sinne typisch weibliche Eigenschaften beziehen, stehen isoliert im Text, d.h. sie gehören nicht zu großen Bildern oder Textmetaphern. Die Eigenschaften, die männliche Personen kennzeichnen, sind Kraft und Mut. Sie werden auch in entsprechende Tiere umgesetzt:

1. «Он безстрашен *как барс*,» (МН.9/139)
2. «Если б мой племянник Искендер-бек услышал хоть за стеной твою песню, он бы разбил стену грудью, чтобы увидеть певичку; а если б увидал, то похитил бы тебя *как лев серну*.» (МН.9/80)
3. «Правин был *зверек*, которого не всегда обуздаешь дамской подвязкой.» (ФН.7/136)
4. «Иногда он грустно качал головой, и вздыхал тяжело, и потом взоры его, *как лва сокола* (...) играли сперва в полнебесье и потом, широкими кругами, низревались на долину, жадные охоты и добычи.» (МН.9/138)
5. «Через два дня мулла-Садек, к немалому удивлению Шамахинцев, разлился красною речю похвал - умеренности, великодушию и безкорыстию Мулла-Нура, которого назвал он не разбойником, а покровителем дорог, *львом с сердцем голубя*.» (МН.9/267)

Während die Bilder (1) bis (3) durch Vergleiche die Eigenschaften Mut, Unverfrorenheit und Eigenwilligkeit verdeutlichen sollen, setzt das vierte Bild die Eigenschaften Jagdlust und Ruhelosigkeit in das Agieren eines Körperteiles um, um so mit Hilfe des Tierbildes die Innenwelt der Gestalt nach außen zu dokumentieren. Der Falke verkörpert auch jugendliche Energie und Mut. Der Textauszug (5) bezieht sich auf den Sinneswandel Mulla-Sadeks nach seiner Begegnung mit dem Räuber Mulla -Nur. Der Löwe steht hier für den Mut und die Kraft, und die Taube für die Friedfertigkeit und die Sanftmut des Räubers. Bei diesem positiven Urteil handelt es sich um eine mit Gewalt erzwungene Aussage, die Mulla-Sadek als Gegenleistung für seine Rettung im Gebirge erbringen muß.

Auch bei der Betrachtung dieser Bilder im Kontext lassen sich ihre isolierten Positionen feststellen, die sie zum schmückenden

Beiwerk des Schreibstils Marlinskijs machen. Eine Verdichtung zu Textmetaphern findet auch hier nicht statt.

Viktors Meinung von Jenny, nachdem sie ihn getadelt hat, wird folgendermaßen verbalisiert:

«- Да, да, - это правда, она хороша, - слова нет, что хороша, (...) умна как день, но за то уж зла, как медяница, как змея с погрешками ...» (ЛБ.3/72)

Marlinskij verwendet hier das Bild der Schlange, um die scheinbare Börsartigkeit und Hinterlistigkeit des Mädchens herauszustellen, die Viktor für den Grund ihrer Zurückweisung hält. Diese Äußerung entspringt seiner vordergründigen Erregung und ist nicht ernst gemeint. Der Autor sucht mit dieser spontanen Äußerung Viktors den Leser direkt an den Gefühlen der Gestalt teilnehmen zu lassen.

### 3.2.1.1.2 Das Äußere

Die bildlichen Darstellungen, die mit Hilfe von Tiervergleichen Schönheit und Anmut verdeutlichen sollen, beziehen sich ausnahmslos auf weibliche Gestalten und haben die beiden Tiere Schwalbe und Schmetterling zur Ausgangsbasis. Ihnen liegen Leichtigkeit und Schönheit zugrunde:

1. «Она прилетала как ласточка и приносила ему весну душевную.» (ЛБ.5/54)
2. «Она играла для него на пиано; пела его любимые песни, порхала перед ним, как ласточка -» (И. 1/68)

Die Schwalbe als Frühlingsbote, der im ersten Bild Assoziationen mit dem Liebesfrühling weckt, ist auch als Glückssymbol zu verstehen und legt so die Bedeutung Seltanetas bzw. Olgas für die männlichen Helden offen.

Die Bilder der zweiten Gruppe, die Anmut und Schönheit in Verbindung mit dem Unbeschwertsein beinhalten, bedienen sich des Schmetterlings als Basis:

1. «Сказав это, она *порхнула* вперед;» (Чиз.4/237)
2. «Дамы выпархивали из карет и, сбросив перед зеркалом аванзалы черные обертки свои, являлись подобно *Майским бабочкам*, блистая цветами радуги и блестками золота.» (И. 1/31)
3. «Она покраснелась еще более, и сделав рукой знак, чтобы он успокоился, *упорхнула* из комнаты.» (АБ.5/57)

Neben der Leichtigkeit und der Unbeschwertheit kommen im zweiten Beispiel die prachtvolle Schönheit und Farbenprächtigkeit der Damenkleider zum Ausdruck. Diese Absicht wird auch durch die Bedeutung des Schmetterlings als Gefolgstier Aphrodites unterstützt.<sup>83</sup>

Der Schmetterlingsflügel kann ebenso für den guten Ruf eines Mädchens stehen. Marlinskij formuliert das folgendermaßen:

«Доброе имя девушки, Виктор Ильич - *крылья мотылька*: одно прикосновение уносит с него золотой пух не возвратно!» (ЛБ.3/152)

Hier steht der Flügelstaub des Schmetterlings für die Unbescholtenheit eines Mädchens, die leicht ruiniert ist und es in der Gesellschaft unmöglich macht. Weitere Tiervergleiche sind:

1. «И он скажет потом: чудо, а не девушка! Бела как хлопчатая бумага, стройна *как серна*. Голос - *песня соловьиная*; пойдет - пава да и только!» (МН.9/76)
2. «Подвижные группы идущих и сидящих Татар, по холмам и близ стен, сновались живописно, и между них порой мелькали две три белоснежные чадры, *пролетали будто лебеди* по черной туче, и пасть ворот поглощала их.» (МН.9/100)

Beiden Bildern liegen Tiervergleiche zugrunde, die sich im ersten Fall auf optische und akustische Reize und im zweiten Fall lediglich auf einen optischen Sinneseindruck beziehen. Das erste Bild weist köckene positive tierische Eigenschaften zu wie eine gute Figur und eine angenehme Stimme. Hier handelt es sich um eine Bildfolge, die Bilder mit verschiedenen Inhalten aneinan-

83 LURKER 1991: s.v. "Schmetterling".

erreicht, so daß zwischen den einzelnen bildlichen Ausdrücken kein Bezug entsteht.

Das zweite Bild basiert auf dem optischen Eindruck von vereinzelt Frauen schleiern inmitten der Menge dunkler Männergewänder, die als Wolke bezeichnet und dadurch entlebendigt werden, so daß die Frauen als Schwäne deutlich hervortreten. Der Schwan als schöner majestätischer Vogel steht für die Frauen, an deren Existenz Iskender, nachdem er Kückene traf, Interesse gefunden hat.

### 3.2.1.2 Blumenvergleiche

Die Blumenbilder, die Marlinskij verwendet, beziehen sich vornehmlich auf die Schönheit der Blumen, ihre Farbgebung und die Tätigkeit des Blühens:

1. «За то, как быстро *расцветало* улыбкою лице ее,» (И. 1/33)
2. «Он попирает стопой мураву усов и гордо раскидываются бровями. Под ним и окрест его *цветут* улыбки, на нем сидит орел, - дума.» (МН.9/94)
3. «Сердце бьется сильнее, и под шумок котильона (...) речи льются, улыбки *расцветают* -» (Ропи.4/191)

Hier wird das Lächeln zum Blühen, das angesichts der "verblühenden Schönheit" des folgenden Bildes noch verhältnismäßig einfallsreich wirkt:

«Увядает краса милой левушки, будто радуга без дождика, и бледность изменяет тоске сердечной.» (РиО.7/286)

«Но предавать его тлению земли, на которой он *цвел*,» (Обу. 10/227)

Auch hier wird das Bild des Blühens in konventioneller Weise verwendet. Ähnlich verhält es sich mit folgenden Umschreibungen, die sich auf die schönen Heldinnen Sofija und Meri beziehen:



1. «Здесь, при лучах утреннего солнца, вода освежает ее, как розу ...» (Чиз.4/238)
2. «Червяк тоски тихо сточил ее сердце, и роза опала, не пережив весны своей.» (Чиз.4/243)
3. «Мери еще прекрасна и с тобой расцветет вновь, как роза.» (НК. 1/186)
4. «Мери проблестела свод череду - и мотыльки вьются теперь около новых цветков.» (НК. 1/185)

Es zeigt sich also, daß nicht alle bildlichen Ausdrücke isoliert im Kontext stehen, sondern daß Marlinskij durchaus im Verlauf der Erzählungen noch einmal Bezug auf vorhergehende Umschreibungen nimmt.

Die Bilder (1) und (2) bzw. (3) und (4) gehören jeweils zusammen und beziehen sich auf die gleiche Person.

So wird Sofija, die Marlinskij in ihrer Schönheit und Anmut als Rose bezeichnet, von dem Gram zerstört, der im Wurm seine Verkörperung findet. Auch hier begegnet dem Leser wieder ein starker Kontrast zwischen dem Wurm, der für das Niedrige steht, und der Rose, die das Schöne und die Jugend versinnbildlicht.

Ein ähnlich weiter ausgeführtes Bild bieten die Beispiele (3) und (4). Mary, die in ihrer Jugend als Rose bezeichnet wird, wird für die jungen Männer der Gesellschaft uninteressant und muß so anderen "Blüten" Platz machen. Neben der Information über die Situation Marys bietet dieses Beispiel den gedanklichen Ansatz zu einer Gesellschaftskritik, die sich im Verlauf der Erzählung folgendermaßen äußert:

«Да и без того в молодежи нашей не было бы проку: один золотой магнит привлекает ее постоянно, а Мери не довольно богата для того круга, в который бросила ее судьба.»  
(НК. 1/185)

Marlinskij bringt mit dieser Aussage die Kurzlebigkeit von Freundschaften in Abhängigkeit von gesellschaftlichem Ansehen und Reichtum und die Oberflächlichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen zum Ausdruck. Sofija ergeht es ähnlich:

«И эта прелестная девушка, которая украсила бы общество, как супруга, как мать - отжила для надежды в 23 года, забыта светом, которому принесла себя в жертву.» (Чиз.4/244)

Marlinskij nennt sie gar ein Opfer der Gesellschaft und richtet seinen Ausruf an diese:

«О, свет, свет!» (Чиз.4/244)

Marlinskijs Hang zu Übertreibungen und seine Neigung zur Dramatisierung gehen eine Symbiose ein, die den Leser aus heutiger Sicht zum Schmunzeln bringt. Die eigentliche Gesellschaftskritik tritt hinter der Pathetik des Ausdrucks zurück und wird von ihr überdeckt.

Eine Analyse und Kommentierung aller gesellschaftskritischen Bemerkungen des Autors würde zu weit führen und den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Jedoch soll im Zusammenhang mit der Parodie noch auf den Aspekt der Gesellschaftskritik eingegangen werden. Die Blume oder Rose als Bild für die Schönheit ist ein in Marlinskijs Prosawerk häufig verwendeter Ausdruck:

1. «С каждым днем он становится смелее, с каждым днем он обламывает по игле, обороняющей розу - поглядишь, вянет сама роза под жарким дыханием страсти!» (ФН.7/131)
2. «Видно, брат, укололся шипами, а бранишь розы.» (ФН.7/87)

Das erste Beispiel zeigt, wie Pravin in einem langen Prozeß die widerstrebende Vera für sich gewinnen will, die angesichts seiner heftigen Avancen aufgeben muß. Das Welken steht hier auch für die Zerstörung ihrer Ehe, ihres gesellschaftlichen Ansehens und ihres Lebens überhaupt. Dieses Bild nimmt die durch Pravins Leidenschaften bedingte Tragödie vorweg und wird zu einer Art Vorausschau auf das Unheil.

Das zweite Textbeispiel soll durch die Ambivalenz der Rose, die herrlich duftet, aber auch stechen kann, die positiven und negativen Seiten der Frauen verdeutlichen. Sie können dem Mann sowohl Freude als auch Verdruß bereiten.

Neben den Bildern, die sich auf die Rose oder Blume beziehen, gibt es auch solche, die sie auf ihre Farben reduzieren. Die roten Wangen sind bei Marlinskij ein Kennzeichen für die Jugendlichkeit und Frische der Frauen:

1. «Вдохновенный фламандской поэзией, я бы сказал, что румянец на щеках ее походил на розам, плавающим в молоке.» (ЛБ.3/41)
2. «Мало по малу розы здоровья опять раскинулись на щеках довольной присутствием милого девушки.» (АБ.5/169)

Neben dem Kennzeichen für Jugendlichkeit und Gesundheit kann die Röte im Sinne von Erröten auch Ausdruck innerer Erregung sein:

1. «Мог ли я не вздрогнуть, когда у меня сердце чуть не расторглось, чуть не пролилось речью, когда я увидел лилии и розы на щеках Кичкени при моем имени?» (МН.9/81)
2. «Яркий румянец вспыхнул розами на щеках Ольги.» (И. 1/94)

Besonders die weiblichen Gestalten werden damit ausgestattet, um ihre Schamhaftigkeit und Verlegenheit den Männern gegenüber auszudrücken. Bei Marlinskijs eher unschuldig-naiven Frauengestalten gehört das Erröten zur Kennzeichnung der Personen.

Der Naturbereich als Bildgrundlage für die Beschreibung schöner Frauen oder einzelner Körperteile weist die Natur als eine Erscheinung aus, von deren Schönheit und Anmut der Erzähler begeistert ist. Die Sphären Mensch und Natur stehen in ihrer Wertigkeit einander mit gleicher Stärke gegenüber. Das zeigt sich darin, daß jeder Bildbereich für den anderen dienen kann. Man könnte diesen Zustand als Bipolarität des Kosmos bezeichnen.

Die Naturähnlichkeit des Menschen, die sich sowohl auf seine Gefühle als auch auf sein Äußeres beziehen kann, steht der Menschenähnlichkeit der Natur gegenüber. Diese äußert sich in der Beseelung und den Personifizierungen. Die Vorstellungen, die diesen Bildern zugrunde liegen, stellen Schellingsches Gedanken- gut dar. Kotljarevskij drückt Marlinskijs Naturanschauung folgendermaßen aus:

«В сущности она – религиозный гимн в честь природы, в честь ее тайн и красоты. Красота Божьего мира наводит поэта на разсуждения, с виду как будто глубокомысленные, – но на деле представляющая видоизменения лишь одного единственного восторженного поклонения природе. Судя по ссылкам на Велланского, которые попадаются в его сочинениях, можно думать, что и Марлинский в своей юности успел перелистать одну-другую страницу из натур-философии, и тогда понятна та уверенность, с какой он излагал перед читателем свои собственные фантазии на тему об одушевленности природы.»<sup>84</sup>

Kotljarevskij sieht hinter der Bildlichkeit keine tiefgründig-philosophischen Gedanken, sondern 'nur' eine Naturbegeisterung, die der Autor mit eigenen Vorstellungen verquickt. Mit einem solchen Urteil wird Kotljarevskij Marlinskij keineswegs gerecht. Die Naturvorstellung, die sich in seiner Bildlichkeit äußert, basiert auf Schellingschen Ideen, die in Verbindung mit christlich-religiösen Vorstellungen sicherlich als anspruchsvoll im Sinne von geistiger Tiefe bezeichnet werden können. Die Darstellungen der Höhen- und Weitererlebnisse belegen das. Sie zeugen von einer intensiven Naturbegeisterung, die in Wechselwirkung mit einer tiefen Gläubigkeit des Autors zu einer von ganz eigenen Vorstellungen geprägten Philosophie wird.

### 3.2.2 Sachbilder

Die Verwendung von Sachbildern im Zusammenhang mit der Verdeutlichung menschlicher Eigenschaften, Verhaltensweisen oder dem Aussehen führen immer zu einer 'Entlebendigung', die jedoch keineswegs in jedem Fall eine negative Konnotation haben muß.

#### 3.2.2.1 Verhaltensweisen und Fähigkeiten

Die sich auf Eigenschaften und den Habitus an sich beziehenden Bilder weist der Autor bevorzugt Personen der sogenannten "besseren Gesellschaft" zu, die so auch eine gewisse Kritik erfahren:

---

84 КОТЛЯРЕВСКИЙ 1902с: 87.

1. «Завлеченная наружностью, обманутая выученными фразами, она думала найти Грандисонов в большом свете, и поздно узнала свою ошибку. Автоматы наши не могли не только чувствовать подобно ей, ни даже разуметь ее чувствований.» (НК.1/186)
2. «И что такое были все эти собеседники, как не льдины: блестящие, но безжизненные, носимые ветром мода вместо своей воли, и порой зеленющие чахлыми порослями, какие видел Парри в Баффиновом заливе; и это-то называют они цветами общества!» (ФН.7/58-59)

Beide Beispiele zeigen deutlich eine Entlebendigung durch die Sachvergleiche "Automaten" und "Eisschollen".

Während das erste Bild das Unvermögen, zu empfinden und Alina zu verstehen, herausstellt, kommt im zweiten Bild neben der Leblosigkeit die Pracht des gesellschaftlichen Lebens zum Ausdruck, das jedoch von der Unfreiheit des Einzelnen gekennzeichnet ist. Marlinskij kritisiert die Bezeichnung "Blüten der Gesellschaft", die dieser Personengruppe zuteil wird, wie er überhaupt an der sogenannten "besseren Gesellschaft" als solcher Anstoß nimmt. Zu den wichtigsten Eigenschaften der besseren Gesellschaft gehört ihre besondere Sprache. So läßt Marlinskij Alina aus der Erzählung *Ispytanie* die Mode der Petersburger Gesellschaft, französisch zu sprechen, kritisieren:

«Совершенная безхарактерность молодых людей наших, "эти образы без лиц", навели на меня неизъясимую тоску. Я ужаснулась, не найдя Русских в России. (...) Но можно представить себе, как несносны слепки Парижского мира в России, где можно только толковать о том, чего у нас нет, и где половина общества не понимает, что сама говорит, а другая, что ей говорят: одна, поторопившись выучить привозное, как попугай, другая опоздав учиться, от застарелых предразсудков.» (И. 1/82-83)

In dem Zusammenhang kommt gleichfalls die Kritik an den einzelnen Exponenten der Gesellschaft zum Ausdruck. Nach Alinas Ansicht leiden sie unter Profillosigkeit und übernehmen unkritisch westliche Moden (*kak popugaj*), ohne nach dem Sinn zu fragen. Alina hält diese Mode für unpassend, da sie zu Mißverständnissen beiträgt und die russische Identität untergräbt.

Ähnlich wie Alina sieht Pravin den Hang zur Verwendung des Französischen und nennt seine Abneigung eine Art von "Dickköpfigkeit":

«Ты знаешь, что я могу лепетать по-Французски не хуже лыччатого *полугая*; но знаешь и то, что, из упрямства ли, иль от народной гордости, не люблю менять родного языка на чужеземный. (...) Охотнее всех и, к удивлению моему, чище всех говорила по -Русски княгиня - это делает честь Москве, это приводило меня в восхищенье.» (ФН.7/59-60)

Pravin benutzt ähnlich wie im o.g. Beispiel das Bild des Papageien, der nur nachplappern kann, jedoch keines eigenen Gedankens fähig ist und Vorgesprochenes übernimmt. Der Kapitän nennt es hier Nationalstolz, die eigene Identität zu bewahren, die sich besonders in der eigenen Sprache eines Volkes äußert.

Es ist anzunehmen, daß die Helden hier für Marlinskij sprechen, der als Dekabrist den demokratischen Bestrebungen Westeuropas nahestand, jedoch von einer tiefen Vaterlandsliebe durchdrungen war, die in allen seinen Werken spürbar ist.

Marlinskij kritisiert jedoch nicht nur die Personen der Petersburger Gesellschaft, sondern auch die Menschen aus dem kaukasischen Milieu:

«Мусульманину вовсе не следовало бы черезчур радоваться женитьбе, потому что он, по закону, может играть вдруг четыре, не включая в то число утешительной перспективы замещения после развода; потому что он каждый угол своего дома украсить может *живод статуякоп*, купив ее точно так же, как покупаем мы у носячего алебастровых Диан и Психей.» (МН.9/189)

Hier greift der Erzähler die Stellung der Frau im Islam an, die in ihrer unterdrückten Persönlichkeit zum leblosen Gegenstand degradiert wird. Eine echte Gesellschaftskritik verbirgt sich jedoch hinter diesem Satz nicht. Der Erzähler läßt es bei kritischen Bemerkungen dieser Art bewenden und führt seine Gedanken zu dem Thema Frau im Islam nicht weiter aus. An anderer Stelle im gleichen Roman sagt er:

«Грльшад скромно стояла встороне, и хотя Искендер -бек узнал уже, что она жена хозяина, однако же и не подумал просить ее сесть вместе на ковер, поужинать; в каждом крад свои обичви.» (МН.9/157)

Der Erzähler geht hier über eine Beschreibung der Situation nicht hinaus. Bei der Darstellung der Frau, die von Demut und Zurückhaltung gekennzeichnet ist, dominieren die sich auf Ähnlichkeiten beziehenden Bilder, die Schönheit und Anmut beinhalten. Ausgeprägte Charaktere unter den Frauengestalten lassen sich nicht nachweisen.

Die 'Entlebendigung' muß sich nicht nur auf Personen an sich beziehen, sondern kann auch Eigenschaften oder Tätigkeiten versinnbildlichen, die so eine neue Bedeutung erhalten:

1. «Конгревские ракеты ее остроумия лопают в пустыне.» (И. 1/41)
2. «И доселе безмолвные уста ее изливали поток любезностей, подобно Самсонову фонтану в Петергофе, который брызжет только для важных посетителей.» (И. 1/33)
3. «Но мне всегда были смешны до жалости приторные вздыхатели со своими пряничными сердцами; мне были жалки до презрения записные волокиты со своим зимним восторгом, своими заученными изъяснениями.» (СГ.2/194)

Das erste Bild deutet die geistreichen Bemerkungen Alinas in die zu damaliger Zeit neuartigen Brandraketen um, die ihre Spritzigkeit und Schlagfertigkeit verdeutlichen sollen. Diese Bemerkungen werden zur Waffe gegen andere und haben, wenn sie treffen, eine zerstörerische Wirkung.

Das zweite Beispiel bezieht sich auf die seltenen Liebenswürdigkeiten einer bestimmten Gräfin, die der Erzähler mit der Peterhofer Fontäne, die nur für ausgesuchte Besucher Wasser speit, vergleicht. Dieses Bild als auch die erste Formulierung beinhalten zwei der zahlreichen Realia in Marlinskijs Gesellschaftsromanen, die die Texte so unterhaltsam und für die Leser seiner Zeit lebensnah und echt wirken ließen.

Die dritte Formulierung, die sich gegen die gestelzte Ausdrucksweise und das einschmeichelnde Benehmen der jugendlichen Verehrer der Gesellschaft richtet, setzt ihre Herzen in überzuckerte Süßwaren um, die die Penetranz ihres Verhalten den Damen gegenüber herausstellen sollen.

Hier wie in den o.g. Beispielen sucht der Erzähler die beschriebenen Personen lächerlich zu machen, um so seiner Kritik und Ablehnung Ausdruck zu verleihen. Mit echter Gesellschaftskritik hat diese Verfahrensweise jedoch nichts gemein. Sie soll vielmehr den Stoff auflockern und den Leser mit Hilfe ironischer Bemerkungen zum Schmunzeln bringen.

Weitere Sachbilder, die der 'Entlebendigung' dienen, sollen den Mut oder die menschliche Härte verdeutlichen:

1. «Как он уговаривал меня, сколько жертв приносил моему счастью и своей чести, - я был непоколебим - ложное честолюбие *окаменило мое сердце*, и слепая судьба влекла на убийство, на злодейство.» (Ропи.4/200)
2. «Малый добрый, храбрый как пуля, за то и тяжелый как свинец, из которого она вылита.» (Л.4/7)

Während das erste Bild lediglich das Herz als Zentrum des Fühlens zum leblosen Gegenstand macht, zeigt das zweite Beispiel die Entlebendigung der gesamten Person. Marlinskij läßt den Geharnischten selber zur Waffe werden, um seine Kühnheit und Entschlossenheit zu unterstreichen.

Folgende Beispiele zeigen Veras Blicke aus der glücklichen Zeit mit Pravin und nach dessen Tod:

1. «Взоры ее пролились на мою душу, как масло, утишающее валы ...» (ФН.7/64)
2. «Глаза Веры засверкали, как острия кинжалов.» (ФН.7/215)

Diese Bilder lassen deutlich werden, wie sich die Entlebendigung in einem Textzusammenhang entwickeln kann, und daß sie nicht automatisch eine negative Wirkung haben muß. Die Blicke wie Balsam, die Pravin genießt und die positiv auf ihn wirken sol-



len, ändert Vera nach dem Zusammenbruch durch die Entdeckung der Affäre in aggressive Blicke, die Kokorin angreifen. Die Wahl der Bilder ist abhängig von der beim Leser zu erzielenden Wirkung. Diese Blicke sollen treffen und verletzen.

### 3.2.2.2 Das Äußere

Bei der Darstellung des Äußeren besonders der weiblichen Gestalten herrschen die positiven Bilder vor, die auf wertvollen Kleinodien und kosmischen Erscheinungen basieren:

1. «Однако же, как ни веселы были гости, как ни искренния их беседа, разговор начинал томиться, и смех, - эта Клеопатрина *жемчужина*, растаял в бокалах.» (И. 1/5)
2. «Глаза ее сыплот алмазные искры, губки раскрылись улыбкою, будто *жемчужная раковина* от солнечного луча ...» (ФН.7/223)

Diese Bilder bauen auf optischen Eindrücken auf und assoziieren die Farbe der Zähne, die durch das Lächeln sichtbar werden, mit dem hellen Glanz der Perle. Zusätzlich schafft Marlinskij eine Verbindung zwischen der Kostbarkeit der Perle und dem Lächeln, das für den Menschen auch einen hohen Wert haben kann.

Ähnlich wie die Rose Schönheit und Anmut einer Frau versinnbildlicht, stellt auch die Perle diese Eigenschaften in den Vordergrund:

1. «Где мне видеть ее! Да и на кой чорт стану я заглядывать на эти лвуногие *жемчужины!*» (МН.9/204)
2. «Длинные колесницы понеслись по саду, и право, блестящие дамы Двора, которые унизывали их *подобно ниткам жемчужным*, могли издали показаться мечтой поэта -» (ФН.7/9)

Hier ist es der hohe Wert Kičkenes, der Iskender das Bild von der Perle verwenden läßt. Das zweite Beispiel bezieht sich auf die lange Reihe der schönen Frauen, die zum Ball kommen und durch ihre kostbaren Kleider und ihren Schmuck das Bild von der Perlenschnur nahelegen.

Viele der Umschreibungen Marlinskijs, die das Äußere eines Menschen kennzeichnen sollen, stammen aus dem Bereich des Kosmos, der die Weite und in den meisten Fällen das strahlende Element als Schönheitsideal hervorhebt:

1. «В этом *млечном пути* глаз голубых, серых, черных, ни одно лице не улыбнулось мне,» (ФН.7/12)
2. «Победа осталась за ними - они пересняли все сопернические *звезды* - (И.1/37)

Durch die Bezeichnung der Masse der Menschen auf dem Ball als "Milchstraße" wird jeder Einzelne zum glänzenden Stern, was bei der Menge an kostbar gekleideten Damen und uniformierten Herren eine nahezu zwingende Schlußfolgerung ist. Mit dieser Hyperbel akzentuiert Vera die Prächtigkeit des Balles, der in ihren Augen ein Fest der Superlative war. In der Erzählung *Ispytanie* wird das Bild der schönen Frauen, die sich in ihrer Schönheit gegenseitig überstrahlen, direkt ausgesprochen.

Auch folgende Umschreibungen legen den Stern als Bild für schöne Frauen zugrunde:

1. «Просят непременно: у них пир горой; красавиц - *звезда при звезде*, молодец рой, и шампанского разливанное море.» (СГ.2/197)
2. «Казалось, они говорили: не скрывайся, *звезда души моей!*» (АБ.5/56)
3. «Красив, как утренняя *звездочка*, и от брата как небо от земли отличен.» (Из.8/125)

Diese Textauszüge stellen die Schönheit und bei den Beispielen (2) und (3) das Unerreichbare in den Vordergrund. Bei den Umschreibungen zeigt sich auch die Bedeutung des Sternes als Fixpunkt und Hoffnungsträger in der Dunkelheit für die Helden Амалат bzw. Владимир.

Weitere kosmische Bilder verwendet der Autor bei der Beschreibung des Gesichtes:

1. «С улыбкой словно *луч месяца*, играющий по льду, с голубыми вечно кроткими очами ...» (Обу. 10/258)
2. «Лишь плачущие очи Селтанеты казались ему приветными *звездочками* сквозь дождевую тучу.» (АБ.5/243)
3. «В это время пуля, жужжа, упала к ногам его; он наклонился, поднял ее, и лицо его *просияло* улыбкой.» (АБ.5/49)

Hier setzt der Autor das Lächeln bzw. die Augen in Lichterscheinungen um, die sich wohltuend auf den Betrachter auswirken. Ähnlich wie der Sonnenstrahl erwärmt das Lächeln den Menschen und schafft, wie das zweite Beispiel zeigt, in Ammalat neue Hoffnung auf ein glückliches Ende seiner Odyssee.

Neben dem Lächeln wird auch das Rot der Wangen mit Bildern aus dem Bereich der Tageszeiten und des Kosmos umschrieben:

1. «Он любовался (...) ее лицом, на коем разлит был тонкий румянец, как *дное утро Мая*,» (И.1/93)
2. «Голос у него замер вместе с дыханием, и лицо загорелось как *утреннее небо*:» (ЛБ.3/40)
3. «Напоследок отозвалась жизнь в Романе, мгновенный румянец, как *зарница*, мелькнул на щеках его,» (РиО.7/271)
4. «Селтанета, милой мой, хороша, как *небо с звездами*; только на этом небе я видел *зарницу* лишь тогда, как о тебе разговаривал.» (АБ.5/136)

Diese Bilder belegen, daß die Röte nicht nur ein Zeichen innerer Erregtheit, sondern ein Anzeichen für Jugendlichkeit und Frische überhaupt sein kann. Durch die Vergleiche mit kosmischen Erscheinungen wird das Gesicht zu einem eigenen kleinen Kosmos:

«Какие *звезды* сыплот тогда его очи, какой *зарницей* играют щеки, как он прекрасен бывает тогда!» (АБ.5/207)

Neben den Ähnlichkeiten im Bereich der optischen Eindrücke stehen die prachtvollen Naturerscheinungen wie die Morgenröte oder das Wetterleuchten auch für die Schönheit des menschlichen Gesichtes.

Marlinskij bedient sich ebenso synästhetischer Verbindungen, um das Äußere einer Person zu beschreiben:

1. «Бывало, он вздрогнет, чуть слышит ее голос; каждый звук, будто луч солнца, проникал в душу ...» (АБ.5/58)
2. «А потом судите, что случилось с ним, когда он увидел нечаянно это прелестное личико, озаренное лучом души, и два эти снежные холма, будто две зари разделенные таинственным сумраком; когда он заметил, как мятежно возникали и опадали они. ...» (МН.9/59)

Es werden die Grenzen zwischen Innenwelt und Äußerem einer Person verwischt, um die besondere Wirkung der Stimme Seltanetas (1) bzw. des Gesichts von Kičkene hervorzuheben.

Bei der bildlichen Darstellung von Äußerlichkeiten einzelner Personen zeigt sich, daß Marlinskij in der Mehrzahl positive konkretisierende Umschreibungen verwendet, die die Gegenstände durch die Wahl der Bildbereiche erhöhen und verherrlichen. Dabei kann es zuweilen zu unangemessenen Bildern und Übertreibungen kommen, die dem Gegenstand zuviel Wertigkeit beimessen. So stellt sich die Frage nach der Angemessenheit des gesamten Kosmos als eines Bildes für ein Lächeln.

Jedoch sollten bei der Beantwortung dieser und ähnlicher Fragen mit dem Ziel der Klärung der Relation von Bild und Gegenstand immer der Zeitgeschmack und Marlinskijs eigene Person mit einbezogen werden. Bilder, die für uns heute phrasenhaft und abgegriffen wirken, waren zu Marlinskijs Zeit neu und überraschend. Die Leser liebten an seinem Schreibstil gerade diese ausgefallenen Bilder, die einen großen Anteil an der Auflockerung des Stoffes und dem leichten, unterhaltsamen, plauderhaften Ton seiner Erzählungen hatten.

### 3.2.3 Übernatürliche Wesen

Das einzige Übernatürliche Wesen, das der Autor als Bildgrundlage wählt, ist der Engel oder die engelshafte Figur, die vornehmlich auf die liebenden und geliebten Frauengestalten angewendet wird.

Die Assoziationen mit dem Engel beruhen auf optischen und akustischen Sinneseindrücken:

1. «У моего изголовья сидела прелестная, как ангел, женщина ...» (ЗН.3/195)
2. «Я любовался вами, прекрасная графиня, когда, склонив очи к земле; будто озаря порхающие стопы свои, вы, казалось, готовы были улететь в свою родину - в небо!» (И. 1/45)
3. «Веки его опали, как свинец ... он только ловил слухом шелест ее шелкового платья, будто шум крыльев улетающего ангела -» (АБ.5/53)

Diese Bilder führen zu einer Erhöhung der Frauengestalten und lassen sie in ihrer Schönheit und Anmut übernatürlich erscheinen. Das dritte Beispiel beschreibt Ammalats Vorstellungen während seiner schweren Krankheit, in der Seltaneta, die ihn gesund pflegt, für ihn zum rettenden Engel wird.

«Мне кажется, я слышу твой серебристый голос, люблюсь твоей ангельской улыбкой,» (АБ.5/160)

Neben dem engelshaften Aussehen liegt diesen Umschreibungen die silbrig klingende Stimme zugrunde, die das Bild zur Gestalt abrundet. Auch hier steht die ganze himmlische Erscheinung im Vordergrund, die bei den Helden einen tiefen Eindruck hinterläßt und ihre Liebe entfacht.

Beschreibungen, die sich auf Eigenschaften von Engeln gründen, sind auch in anderen Textzusammenhängen anzutreffen. Sie müssen sich nicht unbedingt auf Frauengestalten beziehen, sondern können bestimmte männliche Eigenschaften herausstellen:

1. «Это душа в обществе, это голова в деле: добр как ангел, и смел как черт!» (ФН.7/41)
2. « ... победа колебалась, как вдруг в дыму и огне, будто ангел разрушитель, явился Роман на гребне бойницы ...» (РНО.7/297)

Das erste Beispiel beschreibt die Gutmütigkeit des Kapitäns, die in einem bildlichen Kontrast zu seinem Mut steht. Der Engel versinnbildlicht die Güte und Rücksicht Pravins seinen Kameraden gegenüber. Das zweite Bild stellt den Racheengel dar, der die

Untaten seiner Widersacher sühnt. Da der Engel vornehmlich bei der Charakterisierung und Beschreibung weiblicher Gestalten Verwendung findet, handelt es sich bei diesen Umschreibungen um seltene Ausnahmen.

Weitere übernatürliche Wesen in der Bildlichkeit bei Marlinskij sind Göttinnen, die die Schönheit und Jugendlichkeit der Frauengestalten herausstellen:

1. «Она была лучезарна, божественна!» (ФН.7/119)
2. «Жанни, с кофейником в руке, олицетворила для него Гебен, разливающую нектар небожителям, который потягивали они конечно не от жажды, но от скуки и он признавался мне, что никак не разсердился бы на случай если б с этой полубогиней повторилось несчастье, нетерпимое этикетом Олимпийского двора, за которое она оставлена была без мундира и удалена от пресветлых очей тучегонителя Зевеса.» (ЛБ.3/41-42)

Die Vergleiche des Erzählers mit Göttinnen beziehen sich in beiden Fällen auf die Anmut und die Schönheit der Frauen. Während das erste Bild lediglich eine Zuweisung der Eigenschaft 'Schönheit ausstrahlend' enthält, legt das zweite Bild eine Konkretisierung mit Einbeziehung der Wünsche Viktors dar. Diese gewagte Äußerung über Viktors geheime Vorstellungen soll den Leser zum Schmunzeln bringen und ist in ihrer Art und Ausführung überaus geistreich. Bilder aus der griechischen Mythologie sind in Marlinskijs Prosawerk selten anzutreffen und beschränken sich auf die Ersetzung von Tätigkeiten oder Gefühlen durch die entsprechenden Gottheiten. Im Zusammenhang mit dem Aufbau der Bilder soll auf dieses Material seiner Bildlichkeit noch eingegangen werden.

#### 3.2.4 Karikatur

Die Karikatur als einseitige Verzerrung und Überbetonung bestimmter Charakterzüge soll nicht nur komisch wirken, sondern neben dem Spott auch der Kritik an einzelnen Personen oder ganzen gesellschaftlichen Gruppen dienen.

Marlinskij wendet das Stilmittel der Karikatur besonders im Zusammenhang mit der Petersburger Gesellschaft an, deren Konventionen und gekünstelte Umgangsformen er kritisiert.

Um seine Ansichten darzulegen, werden an dieser Stelle zuerst die Bilder genannt, die die Gesellschaft charakterisieren, während die verspottenden Darstellungen einzelner Personen im Anschluß analysiert und kommentiert werden.

Marlinskij, der als Autor und Mitglied der Petersburger Gesellschaft an deren abwechslungsreichem Leben, das sich durch Bälle, Paraden, Diners und Salongespräche auszeichnete, teilnahm, äußert sich in seinen Werken durchaus kritisch und negativ über diese seine Gesellschaft, die durch ihre Konventionen die Freiheit des Einzelnen stark einschränkt:

1. «Такова-то цепь общества: снять ее мы не в силах, а разорвать не решимся.» (Из.8/147)
2. «О, свет, свет! как мало даешь ты за все, что отнимаешь! Блестящи, но тяжки золотые цепи твои, и мы еще более отягчаем их связями.» (Чиз.4/244)

Hier werden die Konventionen der Gesellschaft als Ketten bezeichnet, die der Mensch nicht abwerfen kann. Im Zusammenhang mit diesen Regeln verweisen die Gestalten immer wieder auf den guten Ruf, den zu erhalten sie bestrebt sind:

1. «Неужели не найти лампы, на чье доброе имя, как на этот хрустальный бокал, не всполсти одному червяку злословия?» (ФН.7/97)
2. «Как вы искусны в теологии и геральдике, ваше сиятельство! Вы до золотника знаете, что весит поцелуй на весах неба, и какую тень бросает он на герб.» (ФН.7/145)

Der Wurm steht für das Niedrige, das in diesem Zusammenhang die Verhaltensweisen versinnbildlicht, die dem guten Namen schaden können. Das zweite Beispiel ist eine der bissigen Bemerkungen Pravins, die sich gegen die gesellschaftlichen Konventionen und gegen Veras Verhalten richten. Die Begriffe "Theologie" und "Heraldik" stehen für Veras gutes Gewissen ihrem Ehemann gegen-

über und der Vernunft, ihre Ehre nicht durch einen entdeckten Ehebruch und die damit verbundene zwangsläufige Scheidung von ihrem Mann zu zerstören. Letztlich prangert Pravin damit das Mißverhältnis zwischen den Gefühlen und den Sachzwängen an, die in jedem Fall dominieren.

Ein weiteres Kennzeichen der höheren Gesellschaft ist neben ihren Zwängen das Streben nach Reichtum, das Marlinskij den Erzähler folgendermaßen formulieren läßt:

1. «А между тем золото - солнце большого света: только в его лучах замечают достоинства, только в его призме исчезают недостатки.» (Обу. 10/247)
2. «... ловля выгодных женихов и невест - вот, что занимало три четверти общества, между тем как остальные были жертвой тайной зевоты, - "неутолимой ни каким сном" - как говорит Байрон. Забавнее всего было созерцать и следить охотников за браками (marriage-hunters) обоих полов. Разсеянно, небрежно, будто из милости подавая руку молодому офицеру, княжна М.Н. прогуливалась в польском, едва слушая краем уха комплименты новичка; за то, как быстро расцветало улыбок лицо ее, когда подходил к ней альянт с магической буквой на эполетах;» (И. 1/32-33)

Das zweite Textbeispiel zeigt eindrucksvoll, wie sich das Streben nach Reichtum, das eng mit dem Ansehen verknüpft ist, selbst bei der Suche nach einem Ehepartner äußert. Marlinskij bezeichnet das Treiben auf dem Ball als eine "Jagd" nach dem passenden wohlhabenden und angesehenen Ehepartner, wobei die Zuneigung eher eine untergeordnete Rolle spielt. Er erläutert dies am Beispiel einer Fürstentochter, die die Wahl ihrer Gesprächspartner vom militärischen Rang derselben abhängig macht. Der Erzähler macht sich über sie lustig, indem er die magische Anziehungskraft der Rangabzeichen auf die heiratswillige Dame herausstellt.

Neben dem Streben nach Reichtum und Ansehen charakterisiert der Erzähler die 'bessere' Gesellschaft mit Hilfe von verschiedenen Bildern, die ihr einen Mangel an Lebendigkeit, Natürlichkeit und Gefühl nachweisen:



1. «В мутном море светских предрассудков, позолоченной испорченности, суетного ничтожества - она возвышалась, как *зеленеющий свежий остров*, где усталый пловец мог найти покой и доверие.»  
(И. 1/67)
2. «Под улыбкой нет выражения, под словом не дорожешься мысли, под орденами сердца. Это *какая-то картина, покрытая ослепительным лаком. ...*» (ФН.7/13)

Marlinskij unterstreicht so nicht nur die Öde und Leere der 'besseren' Gesellschaft, sondern er kritisiert auch ihre glänzende, aber künstliche Erscheinung. In dieser Welt von leeren, nichtssagenden Personen erscheint Alina wie eine Insel, die Gremin Zuflucht und Schutz bietet.

Ähnlich wie Alina unterscheidet sich Sofija aus der Erzählung *Časy i serkalo* von ihrer Umwelt:

*«Чад большого света не задушал в ней искренности, придворные блески сверкали только на ее платье, но остроумие не имело в них надобности. Весела без принуждения, скромна без жеманства, величава без гордости, она привлекала сердце очами, и обворожала умы словом.»*  
(Чиз.4/234)

Der Erzähler brandmarkt mit dieser Beschreibung die Unehrlichkeit und den vordergründigen Glanz der Petersburger Gesellschaft, die auf Sofijas Wesen noch keinen Einfluß genommen haben, so daß sie noch über Eigenschaften wie Bescheidenheit und Natürlichkeit verfügt.

Weitere Kritikpunkte an dieser Umgebung sind Charakterlosigkeit und der Mangel an Gefühlen:

1. «Напрасно будешь *взглядываться в черты* - не узнаешь век, какому народу, какому мнению принадлежат эти люди.»  
(ФН.7/12)
2. «Мы достигли до *точки замерзания в нравственности*: не верим ни одной доблести, не дивимся ни какому пороку.» (ФН.7/84)

Von dieser Umwelt, die sich durch einen Mangel an Moral auszeichnet, hebt sich der Held Pravin in wohltuender Weise ab:

«Океан взлелеял и сохранил его девственное сердце, как многоценную перлу - и его-то, за милый взгляд, бросил он, подобно Клеопатре, в уксус страсти.» (ФН.7/85)

Dieses Bild verdeutlicht die Wende in der Entwicklung Pravins. Durch seine Leidenschaft zur Fürstin zerstört er seine natürliche und unschuldige Art. Der Erzähler beschreibt diesen Sachverhalt mit Hilfe einer in Essig aufgelösten Perle. So kommt das Verschwinden des wertvollen 'Stoffes' Herz durch die zerstörerischen Leidenschaften zum Ausdruck.

Marlinskij wählt hier ein Bild, das den Gegenstand sehr plastisch darstellt und sowohl durch einen großen Einfallsreichtum als auch durch Kenntnisse in antiker Mythologie gekennzeichnet ist.

Marlinskijs Bild von der Gesellschaft, der er selber angehörte, stellt sich vom Streben nach Reichtum, von Oberflächlichkeit und von der Unfreiheit des Einzelnen gekennzeichnet dar. Er läßt seine leidenschaftlichen Helden im Kampf mit der Gesellschaft und den Konventionen ihre eigenen Wege gehen und so den Konflikt zwischen Mensch und Gesellschaft aufbrechen.

Die karikierenden Beschreibungen, die sich vornehmlich auf Personen der Gesellschaft beziehen, basieren in der Mehrzahl auf rein optischen Eindrücken und schaffen assoziative Verbindungen zu Sachbereichen, die sich entlebendigend auf die beschriebenen Personen auswirken:

1. «Рот Гензнуса растворился как *шлюз*.» (ЛБ.3/45)
2. «Вообразите себе *барашка*, слепанного из масла, которого произвела рука домашнего взятеля для увенчания кулича о Светлой - и вы схватите нечто похожее на фроу (vraw) Саарвайерзен,» (ЛБ.3/50)

Während das erste Bild lediglich ein Körperteil humorvoll umschreibt, steht die zweite Beschreibung für die ganze Person. Der Vergleich mit dem "Butterschäfchen" beschreibt auf liebevolle Art die Hausfrau, die dem Helden sympathisch ist. Es handelt sich hier weniger um eine Karikatur, als um eine lustige Darstellung der wohlgenährten Hausfrau.

Ähnlich verhält es sich mit diesen Beschreibungen:

«Таможенный храбрец жеманно подал свой локоть хозяйке, Виктор дочери, а сухощавый Гензиус и шаровидный хозяин, как постный сочельник и сытное розговенье, замкнули шествие.» (ЛБ.3/96)

Dieses Bild macht die Männer zu lebenden Allegorien, die Magerkeit und die Dickleibigkeit versinnbildlichen und dadurch, auch mit Hilfe des Kontrastes, eine komische Wirkung erzielen.

Folgende Personendarstellungen lassen beißenden Spott erkennen und leiten bereits im Vorfeld der weiteren Ereignisse die Ablehnung durch den Leser ein:

«Двери отворились, и капитан *garde-côtes*, Монтань-Люсак влетел на цыпочках в комнату. Он был человек лет тридцати пяти от роду, и вершков тридцати пяти от полу, с кроликовыми глазами, с совиным носом и с настоящей Французской самоуверенностью. На нем был синий мундир с одним эполетом, и он подпирался шпжкой, которая, вместе с тонким козьими ножками, делала его весьма похожим на треногуд астроябню.» (ЛБ.3/92)

Hier wird der Rivale Viktors mit Attributen ausgestattet, die ihn der Lächerlichkeit preisgeben sollen. Neben der Entsprechung von Alter und Körpergröße, die ihn als kleine Person ausweist, wird er mit verschiedenen Tieren verglichen, die der Beschreibung komische Züge verleihen. Den Höhepunkt stellt das Bild vom Astrolabium dar, das seine Person entlebendigt und ihn in seiner ganzen Erscheinung verspottet.

Indirekt richtet sich dieser Spott natürlich auch gegen die Franzosen, deren Schiffe im Zusammenhang mit den Napoleonischen Kriegen von der Russischen Flotte vor der Küste Hollands blockiert wurden.<sup>85</sup>

Die folgende Beschreibung der gleichen Person bezieht sich ebenfalls auf seine Körpergröße:

«Малорослый сын великой нации ехал в город, разсыпая проклятия на обе стороны; досада его раздражалась еще более трясков рысью огромной Фризской лошади, на которой он был, точно миндаль на прянике.» (ЛБ.3/113)

85 Zum Inhalt der Erzählung siehe S. 15 oben.

Kapitän Montan', der nach der Ablehnung seines Heiratsantrages durch Jennys Vater wütend das Haus verläßt, steht hier nicht nur für die Franzosen im allgemeinen, sondern auch für Napoleon, der klein von Wuchs war. Der Erzähler macht sich über ihn lustig und bezieht so Stellung gegen Napoleon, dessen Rückzug aus Moskau Viktor als erfreuliche Neuigkeit im Gespräch und Streit mit Montan' aufgenommen hatte.

Viktor wird so zu zweifachen Gewinner: Jennys Hand ist noch frei, und die Franzosen treten, wie Montan' im Haus des Tuchhändlers, den Rückzug an.

Auch hier nutzt der Erzähler wieder die sich ihm bietenden Möglichkeiten, dem Leser in Bildern eher unterschwellig formulierte Ansichten und Vorstellungen spielerisch und leicht nahezubringen.

Weitere Personen, die sich förmlich für die Karikatur anbieten, sind die Personen der 'besseren' Gesellschaft, die sich durch gekünsteltes Benehmen und extravagante Kleidung auszeichnen:

«ТВОЙ дядушка, le cher homme, навешал на себе столько украшений, что насмешники уверяли, будто он готовится к художественной выставке - а дорожную Москвитянку нашу, княгиню Z., за огромный шлейф ее, сравнивали с зловедом кометой, и совершенно даром: она так ловко носила свост свой, как лисица.» (ФН.7/10-11)

Auch hier sind es wieder optische Eindrücke, die das Bild bestimmen. Hinter der extravaganten Kleidung und dem Schmuck steht der Wunsch der Personen, in der Masse der Ballbesucher aufzufallen und Gesprächsstoff für die anderen Gäste zu bieten. Vera, die in ihrem Brief an Sofija diese Tatsache mit Wohlwollen ausdrückt, kann sich jedoch einer gewissen Belustigung nicht enthalten. Marlinskij strebt damit weniger eine Karikatur an, als eine den Leser zum Schmunzeln anregende und amüsante Darstellung und Ausdrucksweise.

Vera, die vom abwechslungsreichen gesellschaftlichen Leben in Petersburg übersättigt ist, langweilt sich auf dem Ball:

«Ах, как мне надоели эти попуган с белыми и черными хохлами на шляпах, милочка! ... Они, кажется, покупают свои фразы вместе с перчатками. Как наши старинные Московские обеды

начинались холодным, так у них неизбежно отправляется вперед вопрос: Vous aimez la danse, madame ? - Нет, сударь!» (ФН.7/11)

Die Herren auf dem Ball, die französisch sprechen, weil das als vornehm gilt, werden für Vera in zweifacher Hinsicht zu Papageien. Zum einen sehen sie diesen Tieren durch ihre Federhüte ähnlich, zum anderen plappern sie auswendig gelernte Sätze nach, die sich ständig wiederholen, und mit deren Hilfe kein echtes Gespräch zustandekommen kann. Hier wird indirekt die Mode, die französische Lebensart nachzuahmen, kritisiert und die Lächerlichkeit eines solchen Strebens ausgedrückt. Ebenso wie bei den vorangegangenen Beispielen wird in der Karikatur eine versteckte Kritik sichtbar, die sich keineswegs nur auf die beschriebene Person, sondern auch auf Sachverhalte beziehen kann, die sich dahinter verbergen.

Es bleibt nachzutragen, daß Marlinskijs karikaturistische Personendarstellungen von guter Beobachtungsgabe und geistreichen Formulierungen geprägt sind, die nur selten ihr Ziel verfehlen. Obwohl er selber als Mitglied der höheren Gesellschaft Petersburgs an allen Kurzweiligkeiten partizipierte, greift er immer wieder ihre Oberflächlichkeit und die Unfreiheit, die sie dem einzelnen auferlegt, an. Sie steht im krassen Gegensatz zur Natur, die allein dem Menschen Freiheit zur Entfaltung bieten kann, und nur in der Freiheit kann sich auch Natürlichkeit erhalten:

«Но девушки в Москве имеют гораздо более свободы, чем в Петрополе, а где свобода, там и природа. Вот почему девушек находил я гораздо занимательнее в Москве, дам - в Петербурге. В первых найдете вы нередко милую простоту, в последних остроумие; в первых прелесть, во вторых ловкость, которую дает лишь Двор, и вкус, впрочем более дитя привычки, нежели чувства; одним словом, в Москве есть гармония - в Петербурге тон.» (ФН.7/137)

In diesem Textauszug äußert sich der Erzähler über den Gegensatz zwischen der Natürlichkeit und einem gekünstelten Benehmen, das

er in den beiden Städten Moskau und Petersburg verkörpert sieht. Auch hier kommt seine Vorliebe für die freie natürliche Lebensweise zum Ausdruck, die ihm die Moskauer Mädchen so sympathisch macht.

#### **4. AUSGEWÄHLTE BIBDBEREICHE**

Während sich die vorhergehenden Abschnitte, ausgehend von den Sachbereichen, mit den bildlichen Ausdrücken Marlinskijs beschäftigen, soll an dieser Stelle auf verschiedene Bildbereiche eingegangen werden, die den Hintergrund sowohl für die Verdeutlichung von Gefühlen als auch für Erscheinungen der Außenwelt bilden.

Im Vordergrund stehen die Bildbereiche des Feuers, des Herzens und die Umschreibungen aus den Bereichen der Naturwissenschaften. Ferner sind die sujetabhängigen Bildbereiche aus den Gebieten der Seefahrt und des Islam bzw. des kaukasischen Kulturkreises zu nennen.

Da die Bildbereiche des Feuers, des Herzens und der Naturwissenschaften in zahlreichen Fällen untrennbar miteinander verwoben sind, müssen fließende Übergänge zwischen den Bildgruppen angenommen werden. Diese Metaphern und Vergleiche sollen als ganze Gebilde betrachtet werden, denn gerade durch die Kombination entstehen die expressiven Bilder, die der Autor besonders im Zusammenhang mit intensiven Gefühlen verwendet.

##### **4.1 Das Feuer**

Der in Marlinskijs Prosawerk wohl am häufigsten verwendete Bildbereich ist der des Feuers, das mit seinen verschiedenen Eigenschaften eine Bandbreite von Emotionen, Eindrücken und Sachverhalten versinnbildlichen kann.

Der Autor verwendet das Feuer vornehmlich zur Verdeutlichung von Emotionen, es lassen sich jedoch auch Bilder aus dem Bereich der äußeren Welt der handelnden Personen nachweisen.

##### **4.1.1 Innere Welt**

Neben den bildlichen Darstellungen, die bereits im Zusammenhang mit der inneren Welt der Gestalten genannt und kommentiert wurden, verwendet der Autor eine große Anzahl weiterer Metaphern

und Vergleiche, die das Gefühl als Objekt des 'Brennvorganges' ausweisen:

1. «И гордый Новгородец кипел в душе негодованием,» (РиО.7/281)
2. «А Искендер-бек чах от нетерпения; страстная лихорадка пробегала по нем то ледяною, то пламенною, щеткою ...» (МН.9/268)
3. « ... Манор Владов, человек с благородными правилами, с пылким характером, но с холодной головой.» (ВнБ.8/167)
4. «Однако же в нем еще были искры совести.» (МН.9/197)
5. «Наконец ужасный пламень совести осветил мой разум:» (Ропи.4/202)

Die Textbeispiele (1) und (2) zeigen den negativen Einfluß der Gefühlsregungen "Entrüstung" oder "Leidenschaft" auf die Gestalten. Der Autor setzt sie in Feuer um, um die zerstörerische Kraft hervorzuheben. Zusätzlich bezieht er konträre Verbindungen (2) und (3) mit ein, um die Dynamik der Gefühlsregung (2) und die Diskrepanz zwischen Verstand und Gefühl (3) zu verdeutlichen.

Die Bilder (4) und (5), die sich auf das Gewissen beziehen, fußen auf einer anderen Wirkung des Feuers. Marlinskij wählt hier den Funken (4), der als Auslöser für ein Feuer steht. Dieses Feuer spendet Licht und führt zum Erkennen der Wahrheit (5). Das Gewissen, das durch sein Licht den Blick für das Wesentliche und Gute öffnet, wird mit dem Adjektiv "schrecklich" verbunden. Für den Helden der Erzählung *Roman v semi pis'mach* tritt so die unangenehme Wahrheit über seine unüberlegte und selbstsüchtige Handlungsweise zutage. Sie zerstört in ihrer letzten Konsequenz sowohl die Existenz der Liebenden als auch seine eigene.

Während die genannten Bilder alle Bezug auf die Gefühle selbst nehmen und dadurch eine eher begrenzte Konkretisierung erreicht wird, stellen folgende Bilder eine Steigerung in der Genauigkeit dar:

1. «Крикнут ли на дворе, зашумит ли кто на лестнице, вся кровь у нее вспыхнет, как на огне можжевельник,» (АБ.5/65)



2. «Антонов огонь грозил *сжечь сердце,*» (ВнБ.8/170)
3. «Чародей - она воскрешает ласки, уносившие нас до восторга, утоплавшие нас в небесном самозабвении; *зажигает* вновь взоры и поцелуи, и когда на устах *разгорается* жажда лобзаний, когда *кровь пышит*, когда сердце рвется слиться с другим в *пламени взаимности* - рука и уста и сердце встречают лед, и мечта тонет в мерзлой реке, подобно голубку, опаленному *пожаром.*» (ФН.7/178)

Indem der Autor statt des abstrakten Gefühls Gegenstände als Objekte des Brennens einsetzt, konkretisiert er die Bilder und versetzt sie auf eine andere gedankliche Ebene. Durch die Übertragung in die äußere, gegenständliche Welt erreicht er eine plastische Darstellung. Daß es sich bei den gewählten Gegenständen um das Herz (2) und (3) und das Blut (1) und (3) handelt, scheint von wesentlicher Bedeutung zu sein. Das Herz als lebenswichtiges Organ und als Sitz der Liebe im übertragenen Sinne und das Blut als Lebenssaft sollen die Intensität und die existentielle Kraft dieser Regungen betonen.

Das Bild (3), das sich auf die Trennung von Pravin und Vera bezieht, stellt der Erinnerung an die schöne Zeit des Beisammenseins die unangenehme Wirklichkeit gegenüber. Statt des leidenschaftlichen Feuers begegnet dem Menschen die Kälte der Einsamkeit.

Der Kontrast zwischen der Leidenschaftlichkeit als Feuer und der Kühle oder Kälte, die die Leidenschaftslosigkeit verkörpern, ist ein bei Marlinskij häufig vorkommendes Bild.<sup>86</sup>

Der Autor verwendet das Bild des Feuers vornehmlich zur Verdeutlichung negativ-zerstörerischer Gefühle. Die Aspekte des Erhellens oder des Wärmens werden dabei nur am Rande betrachtet:

1. «В этом неприхотливом чувстве нет волнений, нет бешеной веселости без причины, нет отчаяния от безделиц: *огонь не сжедал моего сердца* и ревность не раскаляла его.» (ЗН.3/196)
2. «*Жестоки жгучие мучения ревности: в солнце нет для меня отрады, и у ночи не вымолю я сна; ад во мне и вокруг меня.*» (Ропи.4/198)

---

86 Vgl. S. 173.

3. «Он имеет недоброе сердце, но сердце готовое вспыхнуть и от солнечного луча и от адской искры.» (АБ.5/119)
4. «Только я не надевал на себя пестрого колпака вздыхателей, и скрепив сердце, грелся, но не сгарал ее красотой.» (Чиз.4/236)

Während die Beispiele (1) und (2) sich lediglich auf das negative Element der Zerstörung durch das Feuer beziehen, lassen die Zitate (3) und (4) es als ambivalente Kraft erscheinen. So kann es sowohl dem Guten dienen als auch ins Verderben führen. Hinter der Aussage, die sich auf den Charakter Ammalats bezieht (3), verbirgt sich die gesamte Lebenssituation des Helden. Seine rasche Begeisterungsfähigkeit im guten wie im schlechten Sinn führt zum Mord an seinem besten Freund und Gönner Verchovskij. Das Beispiel (4) stellt die Frau als Person dar, die dem Helden sowohl Freude und Wohlbefinden als auch Kummer und Verderben bringen kann.

Während die positive Wirkung des Feuers sich auf die innere Welt der Frau, auf ihren Geist und Charakter bezieht, läßt die negative Wirkung, die der Autor mit der äußerlichen Schönheit verbindet, eine eindeutig negative Wertung erkennen. Es ist die Leidenschaft, die der Erzähler kritisiert, während die maßvolle geistige Zuneigung sich positiv darstellt.

Das Feuer, das nach Empedokles zusammen mit der Erde, der Luft und dem Wasser die materielle Grundlage der Welt darstellt und somit als Urkraft für den Menschen und seine Existenz anzusehen ist, verdeutlicht bei Marlinskij immer ein Höchstmaß an seelischem Erleben:

1. «Пылкая, могучая страсть катится, как лава; она увлекает и жмет все встречное;» (СГ.2/194)
2. «Есть страсти, которые вспыхивают, как порох, и горят до конца, как свеча - такая-то страсть вспыхнула во мне, Алистер! (НК.1/173)
3. «Ум мой крутился в пламенном вихре.» (СГ.2/236)
4. «О, это заставило бы вспыхнуть самое ледяное сердце, закипеть самую ползучую кровь! (МН.9/200)

5. «Хан обнял, поднимая на седло *воспламенного* юношу ...» (АБ.5/46)
6. «Во мне *загорело ретивое*.» (Обу.10/294)
7. «Никогда, и в самом *пылу моей юности*, не доходила любовь моя до такого изступления.» (АБ.5/207)
8. «Но если ты не хочешь, чтобы друг твой задохнулся от *сердечного угара*, то читай волей и неволей, что я неволей пишу.» (ФН.7/76)

Das Feuer an sich beinhaltet die Vorstellung der Gefühle als ureigene menschliche Kraft, die verschiedene Auswirkungen haben kann.

Werden die genannten bildlichen Ausdrücke einem Vergleich unterzogen, bei dem auf die Berücksichtigung des Kontextes verzichtet wird, zeigt sich, wie gleichartig alle diese bildlichen Darstellungen sind.

Aufgrund der Metapher oder des Vergleiches an sich läßt sich nicht feststellen, welches Gefühl der Autor ausdrücken will. Er macht keine Unterschiede in den inhaltlichen Bedeutungen, wenn er etwa vom "brennenden Herzen" spricht.

Das Feuer wird zum universellen Bildbereich, das sich auf jede Gefühlsregung anwenden läßt, jedoch zuweilen sogar phrasenhaft und plakativ wirken kann, wenn es vermehrt in Erscheinung tritt. Besonders deutlich zeigt sich dieser Sachverhalt bei einem Vergleich der Zitate (1) bis (5). Während die Bilder (1), (2) und (3) die Auswirkungen der Liebe verdeutlichen, stellen die Zitate (4) und (5) den Zorn dar.

Würde der Leser aus dem Textzusammenhang das Bild und das damit verbundene Gefühl nicht als Liebe bzw. Zorn erkennen, so könnte es sich bei allen Metaphern auch um die entgegengesetzte Regung handeln. Die "Feuerbilder" sollen in allen Texten nur ein Höchstmaß an seelischem Erleben verdeutlichen, die Konnotation muß jeweils durch den Kontext erschlossen werden. Es scheint, als stünde für den Autor lediglich das Beschreiben intensiver Gefühle im Vordergrund, weniger aber das Verdeutlichen feiner Nuancen und Regungen im Seelenleben der Protagonisten.

Auch diese Bilder zeigen, wie Marlinskij das Innere als Gefühlswelt des Menschen durch das Blut und das Herz konkretisiert und

diese Gegenstände dem Feuer aussetzt. Das Herz, das in den meisten Fällen der Seele gleichgestellt wird, wie auch das Blut als Lebenssaft, assoziieren neben dem Feuer die Farbe rot, die als Farbe der Liebe und der Leidenschaft die Bildlichkeit unterstützt.

Die Metaphern und Vergleiche, die das Feuer zur Grundlage haben, implizieren einen Aspekt in den Gefühlen, der an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben sollte. Das Feuer als Urkraft, das nach den Gesetzen der Natur brennt und zerstört, doch ebenso läutert, verschafft den menschlichen Gefühlen die Qualität einer Naturähnlichkeit. Wie das Feuer den Naturgesetzen unterworfen ist, so sind es die menschlichen Gefühle ebenfalls. Marlinskij läßt mit diesem Mittel seine Personen zu Bestandteilen der Natur werden, die nach den gleichen Gesetzen agieren und reagieren wie sie selbst. Er weist die Gestalten als Verkörperung seiner Weltsicht aus. Die analogen Strukturen zwischen Natur und Geist werden in ihnen sichtbar, d.h. die Natur als sichtbarer Geist steht dem Geist als unsichtbarer Natur gegenüber.<sup>87</sup> Marlinskij macht durch seine Metaphorik diese unsichtbare Natur in den Gestalten sichtbar.

Die Naturähnlichkeit des Menschen, die neben einer Zugehörigkeit zum Kosmos seine Abhängigkeit zu ihm beinhaltet, läßt noch einen weiteren Aspekt der Gefühle sichtbar werden. Es ist das Ausgeliefertsein des Menschen seinen Gefühlen gegenüber, welches das zuweilen unüberlegte Handeln der Gestalten bzw. des Erzählers rechtfertigt und besonders in den leidenschaftlichen Ausbrüchen der Helden seinen Ausdruck findet.

Es ist jedoch nicht nur das Feuer, das imstande ist, den ganzen Menschen zu zerstören. Neben dem Brennen, das sowohl das Blut als auch das Herz beschädigt oder vernichtet, bezieht Marlinskij Vorgänge mit ein, die eng mit dem Feuer verwandt sind und die Expressivität der Bilder erhöhen sollen:

---

87 ABRAMS 1958:10.

1. «Гордость *зажгла во мне кровь*, ревность разорвала сердце. Я *кипел*, грыз себе губы, и боясь, чтобы чувства мои не вырвались речью, решился уехать.» (ВнБ.8/171)
2. «В тиши слышно были *кипение крови* в моих жилах - она то душила сердце приливом, то остывала как лед.» (ВнБ.8/172)
3. «Злодейка тоска всплывает на верх, и вино подливает *пламень в кровь*, и без того *кипучую*.» (Из.8/143)
4. «Тогда любовь нарастает на весь ужас разлуки, а бешенство за разлуку раскипается всем *пламенем страсти*.» (МН.9/200)
5. «Но скоро *юная кровь* *зажглась* негодованием, и оно вырвалось наружу буйным потоком угроз и проклятий.» (МН.9/199-200)

Marlinskij beschränkt sich bei den bildlichen Ausdrücken, die das Feuer zur Grundlage haben, nicht nur auf das Brennen an sich, sondern er erweitert diesen Bildbereich durch das Miteinbeziehen verschiedener Aspekte aus dem Bereich des Brennvorganges und aus nah verwandten Sachverhalten, die durch eine gewisse Dynamik gekennzeichnet sind.

Die Verben "entzünden", "mit einer Flamme übergießen", "sieden" u.ä. zeugen davon. Auch berücksichtigt der Autor neben den Eindrücken aus dem taktilen und optischen Bereich akustische Sinneswahrnehmungen (2).

Das Bild (2), das sich auf die akustische Wirkung des "Siedens" bezieht, macht durch seine lautmalerischen Elemente das Bild regelrecht hörbar. Die vorherrschenden Konsonanten *s, š, k, ch* und die Vokale *i* und *y* erwecken ebendiesen Eindruck beim Leser. Die Verwendung dynamisierender Verben in der Literatur ist nicht neu und hat als Übertragung menschlicher Erregung auf die Außenwelt mannigfache Verwendung gefunden.<sup>88</sup>

Während der Reichtum an Bewegungsverben in der Landschaft ein Ausdruck der Ergriffenheit der handelnden Personen sein kann<sup>89</sup> und somit eine gedankliche Bewegung von innen nach außen stattfindet, geschieht dies bei der Metaphorik der Innenwelt in umgekehrter Weise.

88 LANGEN 1975:112-191.

89 *Ib.*:113.

Die Aktionen und Reaktionen aus der Sphäre der Außenwelt werden auf die Gefühle der Menschen übertragen und verändern sie nach ihren Gesetzen. Der Mensch mit seiner Seelenwelt wird dadurch zum Bestandteil der Außenwelt oder der Natur, von deren Gesetzen seine Empfindungen bestimmt werden.

#### 4.1.2 Innere Welt nach außen sichtbar

Neben den Bildern aus dem Bereich des Feuers, die die Innenwelt der Gestalten charakterisieren und sich des Blutes und des Herzens als Objekte des Brennvorganges bedienen, verwendet Marlinskij immer wieder das nach außen sichtbare Feuer, das der Beschreibung von Personen dient und ihre Innenwelt sichtbar macht:

1. «Едва искры памяти мелькали в нем, как падучие звезды сквозь ночь, густеющую над душами, и отражались на мертвющем лице.» (АБ.5/240)
2. «Правда, порой и его лице разгоралось зревом душевного пожара, но это не были страсти людей; они неведомы были тем, кто замечал их, как образ заоблачной молнии, от которой виден блеск и не слышно грома.» (Из.8/126)

Beide Beispiele belegen das Sichtbarwerden des inneren Feuers, das die Erinnerung und die innere Erregung konkretisiert.

Das Bild vom 'Seelenfeuer', das diesen Ausdrücken zugrunde liegt, ist eine bei Marlinskij häufig verwendete Vorstellung. Der Autor bedient sich dieser Form der Bildlichkeit, um den Gefühlen der Gestalten größere Authentizität zu verleihen und dem Leser den direkten Blick auf das Gefühlsleben der Gestalten gewähren zu können.

Neben der Authentizität verfolgt Marlinskij noch einen weiteren Zweck. Auf bestimmte Personen, wie etwa Frauengestalten, bezogen sollen diese Umschreibungen ihnen eine Art erhöhende Aura verleihen:

1. «Он с сладким трепетом смыкал очи от незримых искр, брошенных неотступным видением;» (Мил.9/246)

2. «... казалось, весь состав Полины *прыдет искрами!* Когда помчались мы в бешеном вальсе, ее летящие, душистые локоны касались иногда губ моих; я вдыхал *ароматный пламень* ее дыхания;» (СГ.2/235)
3. «Надо было покориться судьбе и питаться *искрами взглядов* и дымом надежды.» (И.1/11)
4. «Гнев пробежал меня дрожью; я кусал губы чуть не до крови, я бледнел, *как железо, раскаленное до бела.*» (ФН.7/64)

Die Beispiele (1) und (2) stellen zur Verklärung der beschriebenen Frauengestalten eine Art Aura her, die im ersten Textbeispiel als tatsächlich existent angesehen wird. Der zweite Ausdruck schwächt dieses Bild durch die Formel "kazalos'" deutlich ab. Die Vorstellung vom inneren Feuer behält er jedoch bei (*aromatnyj plamen' ee dychanija*).

Das dritte Bild basiert auf den gleichen Vorstellungen, bezieht jedoch zusätzlich die Verkörperung der Hoffnung als "Rauch" in das Bild der Funken mit ein.

Das Zitat (4), welches das 'Seelenfeuer' direkt wiedergibt, beschreibt das Gesicht in unmittelbarer Verbindung mit der inneren Welt. Hier wird die "glühende" Innenwelt in Form der bleichen Gesichtsfarbe zum Ausdruck der Erregung. Marlinskij schafft sehr plastische und eindeutige Bilder, die durch einen großen Einfallsreichtum gekennzeichnet sind. Neben dem Gesicht bieten die Augen die Möglichkeit, das innere Feuer sichtbar zu machen:

1. «В хороводах с красавицами, очи его, подобно кремню, *сыпали искры*, и не загорались сами.» (Из.8/126)
2. «Он чокался с хозяином, смеялся с лочкой его; бросал ему шутки, ей приветы, и не смотря на промен *пламенных взглядов*, не забывал работать ложкой и вилок.» (ЛБ.3/35)
3. «...от *пылких взоров*, летящих, крестящихся, словно падающие звезды,» (ФН.7/220)
4. «Глаза его *пылали, жгли*; правая рука сжимала пистолет.» (МН.9/221)

Diesen bildlichen Ausdrücken liegt die Vorstellung von den "Augen als Fenster der Seele" zugrunde. Sie lassen das Innere des

Menschen sichtbar werden.<sup>90</sup> Während die Textbeispiele (1) bis (3) die positive Liebe verdeutlichen sollen, zeigt das Bild (4) eine Erregung, die eng mit dem Zorn verwandt ist. Auf dem Umstand der universellen Verwendung des Feuers wurde bereits hingewiesen.<sup>91</sup> Marlinskij drückt die Mehrdeutigkeit des Feuers folgendermaßen aus:

«Кто знает, любовь или гнев волновали его душу, когда лицо его то пылало кровью, то вновь тускнело как булат?  
(Из.8/126)

Auch in diesem Zusammenhang zeigt sich, daß das Feuer immer ein Höchstmaß an innerer Erregung verdeutlichen soll und feine Gefühlsnuancen von Marlinskij nicht dargestellt werden. Vielmehr sollen diese Bilder Ausdruck eindeutiger Gefühlslagen sein. Die folgenden Textzitate beziehen sich auf die Augen der weiblichen Protagonisten aus den beiden längeren Seefahrgeschichten und aus **Аммалат Бек**:

1. «В таких глазках *больше огня*, нежели нужно, чтоб полнять на воздух весь союзный флот.» (ЛБ.3/149)
2. «И точно вам всех более должно было опасаться взрыва, шутя молвил капитан ...один взор таких глаз - и какое сердце не *взлстит на воздух!*» (ФП.7/23-24)
3. «В туманных глазах догорали последние *искры души*;» (АБ.1/165)

Hier setzt der Autor das 'innere Feuer' in die materielle Form um, um die Wirkungen auf die reale Außenwelt zu zeigen.

Die Bilder (1) und (2) dienen ausschließlich der Verdeutlichung und Steigerung des Sachverhaltes. Das innere Feuer als Bild für die positive Ausstrahlung der weiblichen Gestalten soll in seiner zerstörerischen Kraft lediglich die Intensität der Aura verdeutlichen und hat keine negative Konnotation.

Das Bild (3) belegt, wie Marlinskij die Augen als "Fenster der Seele" in die Beschreibung der kranken Seltaneta mit einbezieht.

---

90 LURKER 1991: s.v. "Augen".

91 Vgl. S. 217.



Er läßt die Seele als lebenswichtiges Organ erscheinen, bei deren Tod auch der Mensch stirbt. Unter diesem Aspekt betrachtet werden die anderen Feuerbilder nahezu zwingend für die Beschreibungen der Personen. Marlinskij sieht das Feuer der Seele als Verkörperung des geistigen Lebens der Gestalten an, das mit der Leidenschaft und den Gefühlsregungen an sich identisch ist. Ohne dieses Feuer kann der Mensch nicht existieren.

Neben den Augen, welche die Erregung der Personen mit Hilfe der Feuerbilder nach außen dokumentieren, kann auch das ganze Gesicht zum Spiegel der Inneren Welt werden:

1. «Лице Амалата *вспыхнуло ...*» (АБ.5/45)
2. «И редко ей в угоду, мелькала улыбка на лице задумчивой, как *блудящий огонек* над кладбищем.» (РиО.7/287)
3. «Я чувствовал, как уменьшалась душа моя в кругу людей, которых *греет улыбка* любимцев более чем заемная шуба\*, которые не могут жить без низостей, ни к тому ненужных!» (Из.8/146)<sup>92</sup>

Während die Beispiele (1) und (2) sich lediglich auf die Färbung des Gesichts bzw. auf das "Aufleuchten" eines Lächelns beziehen, zeigt das dritte Bild die positiven Auswirkungen desselben auf den Menschen. Marlinskij läßt das Lächeln den Gesichtssinn (2) und den Tastsinn (3) gleichermaßen ansprechen. Sowohl das helle Licht (*mel'kala улыбка*) als auch die Wärme (*greets улыбка*) stellen besonders angenehme Erscheinungen für den Menschen dar. Auch hier nutzt Marlinskij die Möglichkeit, eine kritische Bemerkung im Zusammenhang mit der höfischen Gesellschaft anzubringen.

Neben den zahlreichen bildlichen Paraphrasierungen der äußeren Welt, die die Gestalten beschreiben, lassen sich nur wenige Bilder aus den anderen Bereichen heranziehen:

1. «Но *гордый, пылкий жеребец* Амалата, питомец холмов Дагестанских, *горячился, прядал и оступался*. (...) Тяжело храпел он, *взбираясь выше и выше*; пот струей бежал с

92 Anmerkung des Autors:

\*Тогда при дворе для праздников и приемов выдавались боярам дворовские богатые шубы и кафтаны.

нагрудника; широкие ноздри пышали огнем, и пена кипела на удилах.» (АБ.5/42-43)

2. «Он часто и долго любит говорить о своей Селтанете, и я сам люблю внимать его *огнедышащему красноречию.*» (АБ.5/207)

Das erste Textbeispiel, das sich auf das Pferd Ammalats bezieht, weist mit einem Feuerbild auf die Lebendigkeit und das Temperament des Tieres hin. Bedingt durch die übergroße Anstrengung auf der Flucht vor den Russen wird ihm diese Eigenschaft zum Verhängnis und führt zu seinem Tod. Marlinskij konkretisiert das Naturell des Tieres in der Außenwelt und trägt damit zur Dramatisierung der Situation bei.

Der Erzähler gibt mit dieser Beschreibung eine Vorausschau auf die Problematik des Helden, der durch seine Leidenschaftlichkeit sein Unglück provoziert, eine Parallele zum Agieren seines Pferdes.

Das Textbeispiel (2) bezieht sich auf Ammalats Beredtsamkeit, die der Erzähler "feuerspeiend" nennt. Sein Temperament und seine Leidenschaftlichkeit kommen hier zum Ausdruck. Es ist die innere Welt des Helden, die in der Beredtsamkeit ihre Dokumentation in der Außenwelt erfährt.

#### 4.2 Das Herz

Das Herz als Symbol für die Liebe und als "Sitz des Verstandes und der heftigen Seelenregungen"<sup>93</sup> spielt eine nicht geringe Rolle in der Bildlichkeit Marlinskijs. Dieser Umstand ergibt sich aus der Vielzahl der bildlichen Ausdrücke, die abstrakte Gefühle verdeutlichen.

Neben der symbolischen Verwendung für die Liebe und das Gefühl bedient sich der Autor der Personifikation des Herzens in seiner Eigenschaft als Gefühlsträger, das somit zu einer eigenständig reagierenden Kraft im Menschen werden kann.

#### 4.2.1 Symbol

Marlinskij verwendet das Herz in seiner symbolischen Bedeutung als Heimstatt des Gefühls im allgemeinen und der Liebe im besonderen und zur Lokalisierung von Empfindungen:

1. «Наконец-то, наконец, заревой барабан *сказал его сердцу* отрадную восточку.» (МН.9/209)
2. «Он никогда не видал до свадьбы невесты своей, и после ничего не нашел в ней привлекательного, ничего такого, что бы могло пробудить его *спящее сердце.*» (АБ.5/57)
3. «Смой усталось битвы, освежи твое *грустное сердце* радостными слезами винограда! (Из.8/143)
4. «Оно, подавленное будто льдом, хладнокровием наружным, тем сильнее *крушило сердце* -» (ФН.7/148)

Das Herz als Symbol für die Gefühle der Gestalten wird durch seine gleichzeitige Eigenschaft als Teil des menschlichen Körpers zum 'pars pro toto', das die handelnden Personen auf ihre Gefühlswelt reduziert. Marlinskij stellt damit ihre von Gefühlen bestimmte Existenz heraus. Das Herz in seiner Symbolhaftigkeit bleibt jedoch erhalten. Ähnlich ist es mit folgenden Bildern:

1. «Воспоминанием прежней невинности усыпилось мое *мятежное сердце*, как дитя колыбельною песней.» (Из.8/148)
2. «Нет, еще не умерло во мне *сердце*; ключи его не застыли до дна: (Обу.10/277)
3. «После перелома, жизнь опять разыгралась в *сердце* умиравшей.» (АБ.5/166)
4. «Похоронил *сердце* в одиночестве, без милой ...» (АБ.5/229)
5. «*Сердце* раздражающее зрелище представилось глазам прищельца.» (АБ.5/240)

Das Herz in seiner Eigenschaft als Symbol für die Gefühls- und Gedankenwelt wird mit Tätigkeiten der Außenwelt wie "losbrechen" oder "sterben" verbunden, um verschiedene emotionale Regungen zu erläutern. Marlinskij formt das seelisch Erlebbares in sinnlich Faßbares um, ohne jedoch das Herz an sich zum Gegenstand zu

verdinglichen. Diese Bilder dienen der Konkretisierung. Auch tragen sie zur Dramatisierung des Stoffes bei.

Neben der Zuweisung von bestimmten Fähigkeiten und Eigenschaften setzt der Autor das Symbol Herz verschiedenen mechanischen Vorgängen aus, die den Schmerz oder die Verzweiflung der Gestalten verdeutlichen sollen:

1. «Несчастья беднякам от засухи обступили, стеснили в нем сердце.» (МН.9/179)
2. «Как шпага пронзило это имя сердце Правина,» (ФН.7/99)
3. «Для меня вчера и завтра - два тяжкие жернова, дробящие мое сердце.» (Обу.10/265)
4. «Одной мести жажду я ... у меня нет другого чувства; я уже сорвал с сердца терновый венок любви.» (Из.8/152)

Diese Textbeispiele belegen, wie Marlinskij mit Hilfe von mechanischen Vorgängen, die das Herz beschädigen oder zerstören, eindrucksvolle Bilder gestaltet. Das Herz wird dadurch zum Gegenstand, das verschiedenen mechanischen Vorgängen ausgesetzt wird. Die Bilder (1) und (2), die das "Beengen" bzw. das "Durchbohren" des Herzens schildern, sollen den Schmerz darstellen, der dumpf oder stechend empfunden werden kann. Die Beispiele (3) und (4) gehen in ihrer Bildlichkeit entscheidend weiter. Während das Bild (3) die völlige Zerstörung durch zwei Mühlsteine ausdrückt und zum Bild für die Lebensmüdigkeit des Erzählers wird, zeigt sich im Beispiel (4) die Beschädigung des Herzens durch das Herunterreißen eines Dornenkranzes. Zu diesem Bild gehört ein breiter symbolhafter Hintergrund, der Assoziationen mit der Dornenkrone Christi hervorruft und die Metapher dadurch besonders pathetisch wirken läßt. Die gedankliche Verbindung mit dem Dornenkranz Christi, der, wenngleich auf anderer Ebene, so doch auch als Kranz der Liebe zu bewerten ist, und dem Herzeleid des Helden scheint weit hergeholt und eher unpassend. Es handelt sich hier um eines der Bilder, die durch ihre gewagten und konstruierten Gedankenverbindungen übertrieben und unangebracht wirken.

Das Herz als Sitz der Liebe kommt in folgenden Metaphern zum Ausdruck:

1. «А сердце, как пустой дом, требует постояльца: любовь для нее уже не страсть, а привычка.» (ЛБ.3/132)
2. «Проходят лета, и незванный гость опять стучится в сердце:» (МН.9/209)
3. «Твое сердце мне будет родина, твои объятия - родные, твои речи - подружки мои;» (ФН.9/197)
4. «В сердце человеческого есть струна для Байрона и для тебя, есть слеза для удивления и для участия.» (Обу.10/230)
5. «Когда почувствуешь, что якорь отделился от земли, мнится, что развязывается узел, крепивший сердце с землей, что лопает струна этого сердца.» (МоНи.12/101)

Hier gestaltet der Autor das Herz als Raum, der wie ein Haus die Liebe in sich aufnimmt. Er formt die abstrakte Vorstellung vom Herzen als Sitz der Liebe in konkrete Bilder um (1) und (2).

Das Bild (3) führt die räumliche Vorstellung weiter aus. Veras Herz wird für Pravin die neue Heimat, in der er nach dem Zusammenbruch seiner Existenz ein Zuhause finden kann. Im Hinblick auf seine Vaterlandsliebe erhält dieses Bild großes Gewicht und wird zur eindrucksvollen Liebeserklärung an die Fürstin.

Das Textbeispiel (4) gestaltet das Herz als Klangkörper oder Musikinstrument, das Saiten hat, die zum Klingen gebracht werden können.

Dieser an den Erzähler selbst gerichtete Satz vergleicht ihn mit Byron. Neben der Erhöhung des Erzählers werden hier die verschiedenen Wirkungen der beiden Autoren auf den Leser zum Ausdruck gebracht. Während Byron das Publikum in Erstaunen versetzt, ruft der Erzähler bei seinen Lesern Mitgefühl hervor.

Das Bild (5), das aus zwei voneinander unabhängigen Einzelbildern besteht, gestaltet das Herz im ersten bildlichen Ausdruck als Gegenstand, um es im zweiten Ausdruck zum Musikinstrument zu verdichten (*struna*).

Hierbei kommen diesem aber seine klanglichen Qualitäten ganz abhanden, so daß es seiner eigentlichen Bestimmung nicht mehr gerecht werden kann. Marlinskij verdeutlicht auf diese Weise den

Moment des Abschiedes vom Festland, der den Menschen in seinem Innersten berührt. Das Herz wird in allen Textbeispielen zum konkreten Gegenstand und schafft so die Grundlage für die Metaphorisierung des seelisch Erlebbaren zum sinnlich Faßbaren. Damit geht eine Konkretisierung und eine plastische Darstellung einher. Das Herz als Objekt, das die Gefühlswelt der Gestalten symbolisiert, kann in unterschiedlichen Formen auftreten. In den folgenden Beispielen wird es in einen Gegenstand transformiert und in die Außenwelt verlagert:

1. «Корабль, будто пловучий ледник, сохранил сердце Правина девственным, и в нем силы юности.» (ФН.7/141)
2. «Океан взлелеял и сохранил его девственное сердце, как многоценную перлу - и его-то, за милый взгляд, бросил он, подобно Клеопатре, в уксус страсти.» (ФН.7/85)

Beide Bilder beziehen sich auf Pravins ursprüngliche Unbefangenheit im Umgang mit den Personen der Gesellschaft. Während das Bild (1) verdeutlicht, wie er durch das Leben auf See, weit weg von der Petersburger Gesellschaft, seine Natürlichkeit erhalten hat, zeigt das Bild (2) die Wende in der Entwicklung seiner Persönlichkeit. Durch seine leidenschaftliche Liebe zur Fürstin zerstört er seine unbefangene und natürliche Art. Der Erzähler beschreibt diesen Sachverhalt mit Hilfe einer in Essig aufgelösten Perle. So kommt das Verschwinden des wertvollen 'Stoffes' Herz durch die zerstörerischen Leidenschaften zum Ausdruck. Marlinskij wählt hier ein Bild, das den Gegenstand sehr plastisch darstellt und durch einen großen Einfallsreichtum als auch durch Kenntnisse in antiker Mythologie gekennzeichnet ist. Der Autor weist das Herz nicht nur als Sitz der Liebe, sondern auch als Ort der Gedanken und des Lebens im allgemeinen aus:

1. «Впрочем, ты знаешь, что к одной тебе пишу я все, что ни вспадет на стекло моего волшебного фонаря, сердца, уверенный, что сердцем, а не привязчивым умом будешь ты разгадывать сказанное.» (АБ.5/144)
2. «И ни одна женщина, кроме ее, не будет любима мною, доколе бьется в моей груди мятник жизни.» (Ропи.4/190)

3. «Между роями красавиц здешних, друзья мои, вы не без основания могли бы спросить, *каким размером билось сердце* вашего мечтателя? Не без основания мог бы я отвечать, что оно билось *скорее Сафическим, нежели Александрийским.*»  
(ПВР.6/45)

Das erste Bild, das aus Verchovskijs Brief an seine Verlobte stammt, läßt den Widerstreit zwischen Herz und Verstand deutlich werden. Der Vergleich mit der "Zauberlaterne" zeigt die subjektive Sichtweise des Helden in bezug auf seine Umwelt. Die Beschreibungen, die seine eigene Sicht der kaukasischen Landschaft wiedergeben, sollen von seiner Verlobten mit dem Herzen aufgenommen werden. Er bittet sie, sich in seine Lage zu versetzen und nicht die Maßstäbe des Verstandes an seine Worte anzulegen. Verchovskij tritt hier für eine typisch romantische, durch Subjektivität gekennzeichnete Sicht der Welt ein, die er auch von seiner Verlobten fordert.

Die Bilder (2) und (3) beziehen sich auf den Herzschlag an sich, der auch in der Medizin als Indiz des pulsierenden, blutvollen Körpers gilt. Das Herz als "Pendel des Lebens" assoziiert den Menschen mit einem Uhrwerk, das rein mechanisch funktioniert. Hier wird das Herz auf seine Fähigkeit, das Leben zu erhalten, reduziert.

Das Textbeispiel (3) beschreibt die Frequenz des Herzschlages, die sowohl ein Hinweis für innere Ruhe als auch für Erregung sein kann.

Der Erzähler schildert seine erregte Vorfreude, inmitten der Rigaer Schönheiten einen Theaterabend verbringen zu dürfen, mittels zweier verschiedener Versmaße. Diese Versmaße, die aus elfsilbigen bzw. zwölf- und dreizehnsilbigen Versen bestehen, verdeutlichen den schnellen Schlag seines Herzens und stehen für seine innere Erregung.

Hier handelt es sich um einen sehr ausgefallenen, überraschenden Vergleich, der Marlinskijs literarische Bildung und Belesenheit in klassischer Poesie belegt.

Seine Vorliebe für plastische und ausdrucksstarke Bilder wird besonders bei der Beschreibung von Gemütsregungen deutlich:

1. «Сели за обед рядом; слово за слово, бокал за бокалом - языки разгулялись, и сердца зашипели, словно шампанское.» (ФН.7/86)
2. «Сердце было полно, а голова пуста, как пуговица на парадном дуломане.» (ПвР.6/17)
3. «Грех было не тронуться его положением, но черствое сердце сребролюбца не расмягчит сострадание, и совесть напрасно изломает над ним зубы.» (МН.9/236)

Diese Bilder beziehen sich sowohl auf die innere als auch auf die äußere Beschaffenheit des Herzens als Gegenstand und 'Organ' des Fühlens. Das "Schäumen" der Herzen bezieht sich auf die gelöste Stimmung Pravins und Granicins, die überraschend in das Gegenteil umschlägt, was sicher auch auf den Genuß geistiger Getränke zurückzuführen ist. Die Bilder (1) und (2) sind Varianten des Topos vom "überevollen Herzen", der an anderer Stelle bereits kommentiert wurde.<sup>94</sup>

Das Beispiel (2) stellt das "volle Herz" dem "leeren Kopf" gegenüber und steigert durch den Kontrast die plastische Wirkung. Die Diskrepanz zwischen Gefühl und Verstand, die immer wieder zu Konflikten zwischen den Protagonisten führt, wird durch den ausgefallenen Vergleich (*a golova pusta, kak pugovica*) humoristisch aufbereitet. Der Autor kann so den leichten plauderhaften Ton beibehalten, ohne auf die Beschreibung intensiver Gefühle verzichten zu müssen.

Das Textbeispiel (3), das sich auf die Beschaffenheit des Herzens bezieht und Mulla-Sadek als geldgierigen Egoisten denunziert, geht auf das alttestamentarische Bild vom "harten Herzen" zurück: "*Sed ego indurabo cor eius et multiplicabo signa et ostenta mea in terra Aegypti.*"<sup>95</sup>

Marlinskij bedient sich hier wiederum traditioneller Bildgrundlagen, die er mit neuen Attributen und Umschreibungen versieht. Dadurch schafft er auf der Basis bekannter Bilder überraschende und neuartige Metaphern.

---

94 Vgl. S. 27f.

95 Altes Testament, Exodus 7,3. Ferner 7,13 und 8,11.



Das Bild (3) erhält durch den ausdrucksstarken Nachsatz (*sovest' naprasno izlomaet nad nim zuby*) eine neue Färbung, die sich in der entstandenen Expressivität äußert.

Die folgenden bildlichen Ausdrücke beziehen sich auf das Gewissen, das als Gefühlsregung auch seinen Sitz im Herzen hat:

1. «Теперь ночь - все дремлет кругом, но не спит червь моего сердца.» (Ропи.4/202)
2. «Предвечная совесть начертала свои законы на дном сердце симпатическими чернилами: чем сильнее разогревалось оно страстью, тем явственнее горели заветы.» (МН.9/72)

Der Autor verleiht dem abstrakten Phänomen "Gewissen" mit konkreten Gegenständen, die für bestimmte Aspekte dieser Gefühlsregung stehen, Gestalt. Das Textbeispiel (1), das das Gewissen als Wurm bezeichnet, will das Niedere, Schlechte in den Gedanken des Helden wiedergeben. Er erkennt sein Unrecht bereits in der Nacht vor seinem Duell, das die Existenz dreier Menschen zerstören wird. Durch sein Ehrgefühl bedingt ist es ihm jedoch nicht möglich, sich zu entschuldigen und dadurch den Tod seines Rivalen, den Kummer der Geliebten und seine eigene Bestrafung zu verhindern.

Das zweite Textbeispiel stellt Iskenders innere Zerrissenheit im Zusammenhang mit seinen Leidenschaften und der ihm gestellten Aufgabe dar. Einerseits ist er den Werten treu, die er von seinen Vorfahren ererbt hat, andererseits ist er beherrscht von seinen Leidenschaften für Kičkene, so daß er alle anderen Gedanken in den Hintergrund verbannt. Der Autor bedient sich hier des Feuers in Verbindung mit dem Herzen. Das Feuer, das für die alles zerstörenden Leidenschaften steht, droht sein Herz zu vernichten und ihn in seiner Urteilsfähigkeit in bezug auf ethische Werte zu berauben.

Die bei Marlinskij verwendeten Herzmotiven und -vergleiche haben alle eine gemeinsame Grundlage: Sie gehen immer vom Herzen als dem Ort des Gefühls oder dem Sitz der Liebe aus und erschei-

nen dem Leser aus heutiger Sicht nicht immer phantasievoll und originell.

Jedoch muß an dieser Stelle bemerkt werden, daß diese Bilder zu Marlinskijs Zeit keineswegs phrasenhaft wirkten, da sich die Herzmetaphorik zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch längst nicht so überlebt hatte, wie das heute der Fall ist. In ihrem literarhistorischen Zusammenhang betrachtet sind die Bilder, obwohl sie in vielen Fällen auf traditionellen Topoi basieren, durch ihre Ausgestaltung neu und einfallsreich. Die dynamisierenden und ausdrucksstarken Verben legen Zeugnis davon ab. Marlinskij bedient sich bekannter Grundlagen, die er neu gestaltet und ausschmückt. Dadurch entstehen überraschende Bilder von großer Ausdrucksstärke.

#### 4.2.2 Personifikation

Neben der symbolischen Verwendung bedient sich der Autor der Personifikation des Herzens, um seelische Vorgänge zu gestalten:

«- Великодушное сердце лучший вдохновитель разума, сказал я.  
- Сердце должностного человека, любезный друг, должно быть на вытяжку пред умом.» (АБ.5/113-114)

Marlinskij nutzt die Personifikation, um den Widerstand zwischen dem Gefühl und dem Verstand plastisch darzustellen. Das Textzitat bezieht sich auf Verchovskijs Bitte an Aleksej Petrovič, Ammalat zu begnadigen.

Durch die Personifikation, die die Dominanz des Verstandes über das Gefühl zum Ausdruck bringt (*dolžno byt' na vytjažku*), ist ein kurzer und prägnanter Ausdruck möglich, der einem Gespräch zwischen Vorgesetztem und Untergebenem angemessen ist. Eine breite bildliche Ausdrucksweise wäre hier unangebracht. Dieses Beispiel zeigt Marlinskijs Fähigkeit, sich in bestimmte Situationen hineinzusetzen und daraus resultierend Einfluß auf seine Bildlichkeit zu nehmen. Da er durch seine eigene Situation

mit dem Militär vertraut war, ist eine solche Sicht der Dinge verständlich.

Eine andere Form der Personifikation ist das Einbeziehen des Herzens als eines sich artikulierenden Wesens in den Denkprozeß:

«Но у Фетхали не было тут пусто. Напротив, голова его была полна таких забияк гостей, что за шумом он не мог разслушать даже голосу разума. В ушах его звенели еще крики толпы: - он уговорит, как ему не уговорить, а сердце шептало - Едва ли! Вспомни, Фетхали, как обидел ты Искендер-бека и как недавно обидел! (МН.9/43)

Hier erinnert das Herz Fetchali an sein schlechtes Verhältnis zu Iskender. Es könnte den Bek daran hindern, den lebenswichtigen Schnee vom Berg zu holen. Bei der Stimme handelt es sich um das personifizierte Gewissen. Mit diesem Kunstgriff läßt der Autor die seelische Situation Fetchalis unmittelbar auf den Leser wirken, so daß der Eindruck der Authentizität erweckt wird. Neben der 'Echtheit' der Gefühle trägt diese Verfahrensweise zu einer lebendigen Darstellung bei und erhöht die Spannung. Das folgende Textbeispiel zeigt, wie Marlinskij das Herz und die Eigenliebe als personifizierte Sprecher in die Gedankenwelt aufnimmt:

«А Гремин глубоко чувствовал, как благородный человек и как пламенный мужчина, сколь тяжело было бы ему сносить не только ненависть или презрение, но даже равнодушие Ольги, достойной всякого уважения «и любви,» приговаривало сердце: «и может быть, равнодушной к тебе,» - шептало самолюбие. Но голос предразсудков звучал как труба, и заглушал все кроткие, все добрые ощущения.» (И.1/116-117)

Das Herz als Symbol für die Liebe und seine Eigenliebe weist Gremin in der Nacht vor dem Duell auf seine Zuneigung zu Olga hin, die er bis dahin nicht erkannt hatte. Da diese Regung sich nur zurückhaltend in ihm zu Wort meldet (*šeptalo samoljubie*), wird sie von der "Trompete der Vorurteile" übertönt und nicht zur Kenntnis genommen.

Marlinskij läßt den Leser einen Blick in das Innenleben der Gestalt Gremin tun, um die beschriebenen Gefühlsregungen authen-

tisch erscheinen zu lassen. Dem Leser wird deutlich, daß der Held in seinem Innern um die Liebe zu Olga weiß, er jedoch aus Gründen des Ehrgefühls und der Sachzwänge diese Liebe nicht verwirklichen kann. Mit diesem Kunstgriff zeigt Marlinskij die eigentliche Problematik der Erzählung auf, die im Kampf der Gestalten mit ihren Leidenschaften und dem daraus resultierenden Konflikt zwischen den gesellschaftlichen Zwängen und der Entfaltung der eigenen Individualität besteht.

Der Autor schafft regelrechte Gespräche zwischen Verstand und Gefühl, die eine wichtige Situation im Leben der Gestalten beschreiben:

«Красавица вырывалась напрасно; *разсудок* советовал ей: беги! *сердце шептало*: останься! Что скажут добрые люди? повторял разум. Что станется с милым, когда ты скроешься? *замечало сердце*. Еще борьба страха и стыдливости не кончилась, а Ольга нехотя, сама не зная как, сидела уже с Романом рука об руку, и пленительным голосом любви упрекала любезного льстеца в безразсудстве.» (РиО.7/243)

Das sich hier entwickelnde Gespräch zwischen dem Verstand und dem Herzen Olgas findet im Moment der Entscheidung für Roman statt. Beide Kräfte werden personifiziert und sprechen wie eigenständige Wesen. Der Dialog basiert auf Ausrufen und Fragen, die die Heftigkeit des inneren Kampfes deutlich werden lassen. Marlinskij verwendet diese Personifikation mit dem Ziel der dramatischen Darstellung und der Spannungssteigerung. In diesem Fall haben diese auch die Eigenschaften eines retardierenden Elementes, das die Handlung verzögern soll. Mit Hilfe dieser Personifikation deckt der Autor die unbekanntere innere Welt der handelnden Personen auf und läßt den Leser unmittelbar an ihrem Gefühlsleben teilhaben.

Ähnlich wie beim Traum, durch den die Handlungsweisen der Gestalten die Qualität der Vorherbestimmung erhalten, stehen beim inneren Kampf auch die ureigenen Wünsche und Ängste der Protagonisten im Vordergrund.

### 4.3 Der naturwissenschaftliche Bereich

Die bildhaften Ausdrücke aus dem naturwissenschaftlichen Bereich lassen sich in drei Bildgruppen gliedern, die aus der Mechanik, der Chemie und der Elektrizität bestehen.

Es sind vornehmlich innere Vorgänge, die der Autor mit diesen Bildern umschreibt und die dadurch eine ganz bestimmte Bedeutung für die menschliche Existenz erhalten. Um Wiederholungen zu vermeiden, werden fließende Grenzen zwischen den Bildgruppen angenommen.

#### 4.3.1 Mechanik

Am häufigsten lassen sich aus dem Bereich der Naturwissenschaften diejenigen Bilder nachweisen, die mechanische Vorgänge zur Grundlage haben.<sup>96</sup> Die Mechanik, die sich mit Bewegungen und den durch sie verursachten Kräften und deren Zusammensetzung beschäftigt, basiert auf den Gesetzen der Schwerkraft. Die Schwere bestimmter Gegenstände als Bild für die Gram, die Trauer oder die Ruhe findet bei Marlinskij mehrfach Verwendung:

1. *«Если б ты знала, из какого тяжелого металла льются брачные венцы, еслиб ты поверила, что коробочка Пандоры есть необходимый свадебный подарок, ты бы пожалела меня.» (ФН.7/15)*
2. *«Казалось, это слово разрешило загадку, которая у всех свинцом лежала на сердце;» (МН.9/33)*
3. *«Молчать, или я первому, кто осмелится выпустить брань из-за зубов, запечатаю рот свинцовой печатью! (АБ.5/19)*
4. *«И веки, будто свинцовые, снова закрылись.» (ЗВ.4/111)*
5. *«Нет, княгиня, нет! в Русском сердце слишком много железа, чтобы не любить севера! - И в вашем тоже, капитан? спросила княгиня. - Я Русский, княгиня; я суровый Славянин, как говорит Пушкин. - Тем на этот раз хуже: я ненавижу чугунные сердца - на них невозможно сделать никакого впечатления! - Почему же нет, княгиня! разгорячите этот металл, и он будет*

96 Dazu sollen sowohl Musikinstrumente und deren Klangwirkungen als auch die Verben der Bewegung gezählt werden.

очень мягок, и потом рука времени не сотрет того, что вы на нем изобразите.» (ФН.7/61-62)

Während die Bilder (1) bis (4) lediglich den einen Aspekt der Schwere bestimmter Metalle berücksichtigen und dadurch den negativen Gesichtspunkt der unglücklichen Ehe (1), das Schweigen des Todes (3) oder die Ruhe des Schlafes (4) verdeutlichen, bietet das Bild (5) einen größeren inhaltlichen Zusammenhang. Hier steht das Metall für die Kälte und Härte des russischen Menschen, die Pravin als typische Eigenschaften bezeichnet. Seiner Ansicht nach kann man ohne sie im Norden nicht leben.

Er räumt jedoch ein, daß das Herz mit Hilfe von Feuer in eine andere Form gebracht werden kann. Er setzt die Härte und Kälte des Herzens mit einer gewissen Leidenschaftslosigkeit gleich, die nur durch das Feuer, das Sinnbild der Leidenschaften, bekämpft werden kann und das Herz formbar macht. Während sich der Beginn des Gespräches auf die Russen im allgemeinen bezieht, lenkt Pravin es im Verlauf unmerklich auf sich. Seine Formulierung im Zusammenhang mit dem *"Schmieden des Metalls"* (*razgorjačite étot metall*) ist direkt an die Fürstin gerichtet, in die er sich zu diesem Zeitpunkt bereits verliebt hat. Vera geht jedoch nicht auf diese Äußerung ein, da die Gäste ihr aufmerksam zuhören. Hierbei handelt es sich um eines der ausgeführten Bilder in Marlinskijs Prosawerk. Die Gesprächspartner Vera und Pravin geben einander Anregungen und machen Einwände, die sich zu einem Gesamtbild zusammensetzen. Durch den häufigen Sprecherwechsel ist dieser Dialog geistreich und spritzig und hat, bezogen auf den Helden, eine nicht zu verkennende erotische Komponente.

Die Unterhaltung kann als typisches Beispiel für die Gespräche in Marlinskijs Gesellschaftsromanen bezeichnet werden. Sie finden oft auf zwei verschiedenen Ebenen statt, so daß die Gestalten zwar nicht aneinander vorbeireden, jedoch vom abstrakten Gegenstand des Gespräches eine voneinander völlig verschiedene Vorstellung haben. So gesehen existieren verschiedene Voraussetzungen für die Gespräche, die zu geistreichen und spritzigen, aber auch zu lustigen Wortwechseln führen können.

Eine Analyse der Dialoge in Marlinskijs Prosawerk würde an dieser Stelle zu weit führen und über den eng gesteckten Rahmen der Untersuchungen hinausgehen. Dieser Bereich seiner Prosa bietet noch ein weites Feld für künftige Forschungen.

Neben den bildlichen Darstellungen, die bestimmte Gefühlsregungen durch die Beschaffenheit eines Materials wie des Metalls verdeutlichen sollen, verwendet der Autor auch Bilder, die das mechanische oder dynamische Element mit einbeziehen:

1. «Невнятные слова *вырывались* из моих уст, подобно ключьям паруса, *изорванного* бурей ... (ФН.7/64)
2. «Как чудные близнецы, сердце их срослись в одно целое - и вдруг это целое *разорвано, разбито, разброшено судьбой.*» (ФН.7/178)
3. «И он, вместо сладостного поцелуя свидания на уста, получил *тяжкий удар* обвинения, в самое сердце;» (МН.9/241)
4. «И ты хочешь, чтобы я *разбил* последнее звено утешения в *чугунной цепи* жизни, которую отныне я осужден волочить *подобно колоднику*; чтобы я *вырвал* из сердца, сгладил с памяти мысль о тебе? (СГ.2/238)

Diese Bilder belegen, wie der Autor dynamische Vorgänge auf die abstrakte Ebene der Gefühle überträgt und dadurch expressive Vergleiche und Metaphern schafft.

Besonders das Textbeispiel (2), das von der starken Wirkung der Wiederholungen (*razorvano, razbito, razbrošeno*) profitiert, legt Zeugnis davon ab. Sie steigern die Eindringlichkeit dieses Satzes und wecken durch ihre Klangwirkung die Aufmerksamkeit des Lesers.

Das Bild (1), das eng mit dem Seefahrermilieu verbunden ist, basiert auf dem mechanischen Vorgang des "Zerreißens" und verdeutlicht die stockende Sprache des Helden. Ähnlich wie der harte Schlag (*tjažkij udar*), der in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen ist, basiert auch das Bild (4) (*vyrval iz serdca mysl' o tebe*) auf einem mechanischen und zerstörerischen Vorgang, der das jeweilige Objekt vernichten kann.

Weitere 'mechanische' Bilder verwendet der Autor in den verschiedensten Textzusammenhängen:

1. «В нем совершалось последнее борение жизни с разрушением ...пружина бытия уже лопнула, но колеса еще двигались неровным ходом, задевая друг за друга.» (АБ.5/240)
2. «Пламенные нелепости текли струей на бумагу, и подобно ракете разсыпались звездами слов.» (ЛБ.3/76)
3. «И клики торжества, шипя как ракеты, крестились над Дербендом.» (МН.9/18)

Das erste Zitat, das den sterbenden Achmet-Chan mit einem Uhrwerk assoziiert, stellt seinen Todeskampf dar. Die Schlüsselwörter stammen aus dem technischen Bereich und scheinen dem Gegenstand nicht angemessen (*пружина, колеса*). Marlinskij zeichnet das Bild einer beschädigten Uhr, die augenblicklich aufhört zu arbeiten. Es handelt sich hier um eines der Bilder, die sich durch Einfallsreichtum auszeichnen, jedoch künstlich und gesucht wirken.

Die Bilder (2) und (3), die sich auf den Brief Belozors an Jenny bzw. auf die Jubelrufe der Bevölkerung Derbents beziehen, erscheinen ähnlich unangemessen. Beide Beispiele haben das Bild der Rakete zur Grundlage, deren Zerbersten (2) oder Zischen (3) den Bildgehalt bestimmen. Sie wirken durch das Vorherrschen der Konsonanten *š, r, s, z* besonders eindringlich und plastisch auf den Leser, das Mißverhältnis zwischen Sach- und Bildbereich wird jedoch deutlich.

Neben den mechanischen Vorgängen bezieht Marlinskij auch Bewegungsverben in seine Bildlichkeit mit ein:

1. «Он встретил коня на полдороге, не вступая в стремя, вспрыгнул в седло и полетел к утесистой рытвине -» (АБ.5/14)
2. «Конные родственники и друзья дома невесты кипулись вслед за ним, но он летел как стрела по извилистым, кривым, неровным, улицам Дербенда, сыпля искры на мостовую.» (МН.9/269)
3. «Сей владетель Тарков был высокий, статный юноша, открытого лица; черные зильфяры (кудри) вились за ухом из-под шапки ... легкие усы отеняли верхнюю губу ... очи сверкали гордой приветливостью. Он сидел на червонном коне, и тот крутился под ним, как вихорь.» (АБ.5/9)



Diese Beispiele beziehen sich auf die Bewegungen und das Aussehen der beschriebenen Personen und sind durch eine starke Dynamik herausgehoben. Sie wird durch die verwendeten Verben (*poletel, letel*) erreicht. Diese bildlichen Ausdrücke und Umschreibungen dienen der Dramatisierung des Stoffes.

Das Textbeispiel (3) nimmt eine Sonderstellung in der Gruppe der 'dynamisierenden' Bilder ein. Es handelt sich bei dieser Beschreibung um die Einführung des Helden in die Erzählung **Ammalat Bek**. Der Erzähler stattet ihn mit bestimmten Eigenschaften aus, so daß der Leser sofort erkennt, um welchen Menschentyp es sich hier handelt. Durch die dynamisierenden Verben (*vilis' , kru-tilsja*) werden die Haare verlebendigt und das Pferd als besonders temperamentvoll herausgestellt. Durch Ammalats Körperbau und seine ansprechenden Gesichtszüge wird er eindeutig als der Held der Erzählung gekennzeichnet. Seine funkelnden Augen lassen bereits im Vorfeld der Handlung seine Leidenschaftlichkeit deutlich werden. Das wilde Pferd rundet die Beschreibung noch weiter ab. Die Dynamik der Darstellung ist Ausdruck seiner Innenwelt und seines Charakters. Durch die spektakuläre Einführung des Helden in die Handlung weiß der Leser schon zu Beginn der Erzählung, mit welchen Eigenschaften der Held begabt ist.

In den Seefahrergeschichten **Fregat Nadežda** und **Lejtenant Belozor** ist das ähnlich. Beide Helden, Pravin und Viktor, versuchen gleich zu Beginn der Erzählung, Menschenleben zu retten, und stellen sich als besonders mutig und heldenhaft heraus.

Eng verwandt mit den mechanischen Bildern, die Gefühle oder Handlungen beschreiben, sind die bildlichen Ausdrücke, die durch mechanische Wirkungen einen bestimmten Ton oder Klang erzeugen:

1. «И наконец должно было сказать: *прощайте* - слово - заготовленный терзаний разлуки; слово, которое, как железный гвоздь, вытягивается в бесконечную проволоку, в струну, из которой каждой повеяв ветра извлекать будет звуки печали.» (ФН.7/172)
2. «Память о твоём голосе заставляет дрожать душу, как струну, готовую порваться от высокого звука ... (АБ.5/127)
3. «Холодный пот проступил на челе отчаянного: *медь* прозвучала ему советсью.» (Из.8/129)

4. «И сначала голос его дрожал, как металлическая струна цитры.» (ФН.7/22)

Marlinskij verwendet diese Bilder zur Verdeutlichung von akustischen Eindrücken (1) und (4) und zur Beschreibung von Gefühlen. Das Textbeispiel (1), das die Trauer des Abschiedes ausdrücken soll, stellt das Abschiedswort "Leben sie wohl" als einen Eisen nagel dar, der eine Saite streckt, die traurige Töne von sich gibt. Dieses eher komplizierte Bild ist im Hinblick auf den Gegenstand unangemessen aufwendig und übertrieben. Die Bilder (2) und (3), die sich auch auf die Innenwelt beziehen, basieren auf einem metallischen Klang.

Hohe metallische Klänge lassen aufhorchen und ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. In beiden Bildern ist diese Wirkung beabsichtigt.

Bei Ammalat (2) ist es das innere Aufhorchen beim Gedanken an Seltanetas Stimme, und bei Vladimir (3) das schlechte Gewissen, das ihn quält.

Das vierte Bild vergleicht Pravins Stimme mit einer Zither. Vera bedient sich dieses Bildes, um die Unsicherheit des Kapitäns, die sich in seiner zitternden Stimme äußert, bildlich auszudrücken.

Die Bilder aus dem Bereich der Mechanik finden ausschließlich bei der Umschreibung negativ-zerstörerischer Gefühle oder aggressiver, von starker Dynamik gekennzeichneter Sachverhalte oder Tätigkeiten Anwendung. In der Mehrzahl handelt es sich um Verbalmetaphern. Sie verdeutlichen mechanische Wirkungen auf das Herz als Symbol der Gefühle oder die Empfindungen an sich. Die expressiven und plastischen Bilder werden zuweilen durch lautmalерische Elemente wie die Anhäufung bestimmter Konsonanten (š, s, c, r) oder Präfixe (raz-) unterstützt.

Da die bildlichen Ausdrücke bis auf wenige Ausnahmen einfach strukturiert sind, d.h. aus nur einem Vergleich bestehen, sind sie besonders einprägsam und leicht verständlich. Sie profitieren von den ausdrucksstarken Verben und den eindeutigen Textzusammenhängen.

#### 4.3.2 Chemische Stoffe

Die Bilder aus dem Bereich der chemischen Stoffe, die sich in der Mehrzahl auf die Gefühlswelt der Gestalten beziehen, können unterschiedliche Assoziationen im Leser wecken, selbst wenn sie immer das gleiche chemische Element zur Grundlage haben:

1. «Она, как ртуть, убегала от встречи.» (ЛБ.3/71)
2. «Не считаете ль вы меня *ртутью*, княгиня, которая тогда постоянна и ковка, когда заморожена? (ФН.7/136)
3. «А что находит она в благоверном своем супруге? Под скупом, да ватор - завернутый фланелью барометр, *наполненный сладко ртутью.*» (ФН.7/91)

Während die Bilder (1) und (2) die besonderen Eigenschaften des Quecksilbers auf Jenny bzw. Pravin übertragen und die Natürlichkeit ihrer Reaktionen herausstellen, sucht das dritte Beispiel den um Jahre älteren Ehemann Veras lächerlich zu machen. Durch die 'Entlebendigung' zum Barometer und das Hinzufügen des Adjektives "süß" macht der Sprecher sich über ihn lustig und weist auf die oberflächlichen Freundlichkeiten des Fürsten hin, die jedoch keinen Zweifel an seiner fehlenden Zuneigung zur Fürstin aufkommen lassen.

Neben dem Quecksilber verwendet Marlinskij andere heftig reagierende Stoffe, die Gefühlsreaktionen umschreiben:

1. «И графиня то же, как и всякая женщина, казалось, испугана этим словом - «люблю вас», как выстрелом, - как будто каждая в нем буква составлена из *гремучего серебра!* (И.1/77)
2. «Он не даром проел с приятелями свое имя; не даром отдал женщинам свою молодость. От обоих осталась у него пустота в кармане и душе - а на уме *елкий окисел свинцовой истины.*» (ФН.7/83)
3. «Думы, желанья, требования роятся, кочуют, сменяют, истребляют друг друга.» (...) Они бушевали неудержимо, особенно когда светская философия надевала на себя мундир *Границына, и пенила и кипятила их своими кислотами.*» (ФН.7/141)

Diese Bilder dienen ausschließlich der Verdeutlichung und der Poetisierung der Rede. Während das erste Beispiel den kurzen Moment der Betroffenheit mit einem Schuß vergleicht, umschreiben die Bilder (2) und (3) längere Vorgänge. Die *"bleierne Wahrheit"* belastet den Verstand, und das Ätzen und Sieden (*svetskaja filozofija penila i kipjatila*) verursachen gleichermaßen langanhaltende Schmerzen.

Die Bilder (2) und (3) machen das dynamische Innenleben der Gestalten deutlich, die von starken Gefühlen beherrscht werden. Daß die Gefühlsregungen durch Umschreibungen aus dem chemischen Bereich verdeutlicht werden, verleiht ihnen die Qualität der Natürlichkeit und der Unabhängigkeit vom menschlichen Willen. Sie sind wie andere Naturerscheinungen auch den Naturgesetzen unterworfen.

Weitere Bilder aus dem Bereich der Chemie sind die Metaphern und Vergleiche, die auf unterschiedlichsten Giften basieren:

1. «Роман все еще глотает *ЯДОВИТЫЙ* воздух тюремный.» (РиО.7/284)
2. «Давно уже стал подливать он *каплю по капле яду в мёд дружбы своей* ... Теперь эти капли переполнили и пролили чашу.» (АБ.5/185-186)
3. «*Отравленная стрела* вонзилась глубоко ... (АБ.5/214)
4. «*Яд клеветы* пожигал внутренность Амалата.» (АБ.5/214)
5. «*Яд эгонзма* снова начинал в нем разгрызаться, и слова В., которые считал он коварством, лились, как масло на пламя.» (АБ.5/228)

Allen hier genannten Bildern liegt das Gift als negativ-zerstörerischer Stoff zugrunde, der den Menschen sowohl stark beeinträchtigen als auch töten kann. Daneben hat das Gift die Fähigkeit, sich im ganzen Körper verteilen zu können.

Das erste Textbeispiel stellt die unangenehme Situation des Gefangenen heraus. Hier steht das Gift (*jadovityj vozduch*) für die ungute Atmosphäre und die verbrauchte, schlechte Luft des Kerkers.

Die nachfolgenden Bilder haben einen komplizierteren Hintergrund. Während die Beispiele (3) und (4) eine mechanische Tätig-

keit mit einbeziehen und dadurch die Expressivität erhöhen, bringen die Bilder (2) und (5) die langsame, schleichende Wirkung des Giftes zum Ausdruck.

Das zweite Bild schafft einen Kontrast zwischen der Freundschaft (*med družby*) und dem Gift, das die Schlechtigkeit Ammalats plastisch hervortreten läßt.

Beide Bilder stellen Ammalats Heimtücke Verchovskij gegenüber heraus. Neben der Gleichsetzung von Gefühlen mit chemischen Elementen läßt Marlinskij auch chemische Reaktionen in der Gefühlswelt der Gestalten ablaufen:

1. «А потому злословие есть лишь гальваническое средство пробуждать смех в притупленных сердцах.» (ФН.7/83)
2. «Это разговор сердец взорами, это гальваническая сплавка душ.» (ФН.7/157)
3. «Сердце его дрожало будто в лихорадке, кровь то стыла, то жгла его ... невнятный ропот исчезал на губах.» (ФН.7/99)
4. «Каждый миг отстрочки, как разоженная медь, капал на его сердце.» (АБ.5/215)

Die Bilder (1) und (2) haben die elektrochemische Oberflächenbehandlung des italienischen Wissenschaftlers Galvani zur Grundlage. Der Autor bezieht das Herz bzw. die Seelen in diese chemischen Prozesse ein und läßt sie nach den Naturgesetzen reagieren. Während das Bild (1) verdeutlichen soll, wie schwer es ist, dem "abgestumpften Herzen" eine Regung zu entlocken, zeigt das zweite Bild die deutliche Reaktion der Seelen, die miteinander verschmelzen. Der Autor will mit diesen Bildern die Komplexität der Vorgänge und das Element des Undurchschaubaren herausstellen. Die bildlichen Ausdrücke belegen Marlinskijs Kenntnisse in den damals modernen Wissenschaften, die ihren Ausdruck nicht nur in den Metaphern und Vergleichen, sondern ebenso in den zahlreichen Anspielungen und Realia finden.

Die Textbeispiele (3) und (4), die sehr plastisch die Unruhe und die Ungeduld des Helden darstellen, basieren auf dem Bild des Feuers und dessen Auswirkungen auf das Blut (3) und das Kupfer (4). Hier werden die Regungen wie physikalische Vorgänge geschildert. Während das Bild (3) seine Wirkung aus dem Kontrast

(*krov' to styla, to žgla ego ...*) bezieht, erreicht das Bild (4) seine Wirkung durch die plastische Gestaltung, die den Leser regelrecht den brennenden Schmerz spüren läßt, den das heiße Metall hervorruft. Hier wird deutlich, wie Marlinskij es vermag, auch mit kurzen und knappen Bildern größte Expressivität zu erreichen. Auf die Galvanotechnik beziehen sich auch die folgenden Bilder:

1. «Озаренные бледным месяцем минувшего, эти мертвецы начинают свою страшную, гальваническую пляску.» (Обу.10/233)
2. «Каждый раз, когда червонец касается моей руки, мне кажется, он сообщает ей свой гальванисм.» (Обу.10/246)

Sie stellen das unheimliche (2) und das gespenstische (1) Element in den beiden Sachverhalten heraus. Diese Bilder belegen auch, wie Marlinskij diese neuen technischen Verfahrensweisen beurteilt. Für ihn sind sie neu, geheimnisvoll und undurchschaubar.

Das folgende Bild, das ebenfalls einen chemischen Vorgang beschreibt, spiegelt Marlinskijs Vorgehensweise in bezug auf seine eigenen Werke wider:

«Но Провидение великий химик; оно кипятит и очищает в горниле своем все счастливые замысли, все расчеты, для того, чтобы отлить из них общее благо в прекрасную форму.» (Мп.9/91)

Er bezeichnet die Vorsehung als Chemiker, der verschiedene chemische Reaktionen bewirkt und so die Konflikte der Menschen löst. Marlinskij, der als Autor auch als eine Art der Vorsehung für die handelnden Gestalten fungiert, geht auf gleiche Weise vor. Er löst die Konflikte der Protagonisten, indem er ohne deren erkennbares Zutun Schicksalsschläge, Zufälle oder sich entwickelnde Zuneigungen als neue Elemente in die Handlung einführt. Diese oft auch unmotivierten Wendungen in seinen Erzählungen führen zwar nicht immer, so doch in der Mehrzahl der Fälle zum positiven Ausgang der Geschichten.

Neben den bildlichen Ausdrücken aus dem chemischen Bereich, die Sachverhalte oder Gefühle erhellen, verwendet der Autor auch solche, die den Leser erheitern oder zum Schmunzeln bringen.

1. «Все прочие офицеры разошлись по своим картам, но сын Эскулапа, по достохвальной привычке, остался для химического разложения вновь привезенного портвейна.» (ФН.7/27)
2. «Смотри, брат, не подмочи своих анатомических препаратов.» (ФН.7/29)
3. «Раскипаясь счастьем, словно бокал шампанского (я уверен, что счастье какой нибудь газ и что химики на днях разложат его), он уходит через край, радость улетучивается из сердца, а природа не любит пустоты, вопреки Паскалю и водяному насосу – и вот новые желания проникают в ретивое – закупорьте вы его хоть герметически.» (ФН.7/130)

Das Textbeispiel (1) schildert den Schiffsarzt Stellinskij, der sich in der Offiziersmesse mit Portwein betrinkt. Der Erzähler überträgt die wissenschaftliche Tätigkeit des "chemischen Zerlegens" als gewöhnliche Arbeit eines Arztes auf das ganz unwissenschaftliche Sichbetrinken Stellinskijs. Durch die Analogie im Ausdruck und den Kontrast zwischen der üblichen Tätigkeit des Arztes und dem Vorgang des Sichbetrinkens werden zwei Ebenen miteinander verknüpft, was so einen erheiternden Effekt erzielt. Im Beispiel (2) greift Kokorin das Bild auf und führt es weiter. Das letzte Bild, das ein Beispiel für Marlinskijs rasche Gedankenführung ist, beschreibt die Verhaltensweisen eines typischen Liebhabers. Hier werden bildliche Ausdrücke aus den Bereichen des Feuers, der Chemie und der anderen zeitgenössischen Wissenschaften aneinandergereiht.

Neben der genauen Kenntnis und der Teilnahme an den wissenschaftlichen Forschungen seiner Zeit (*vopreki Paskalju i vodjanomu nasosu, zakupor'te vy ego chot' germetičeski*) kommt hier eine versteckte Kritik am Anspruch der Wissenschaft, alles erklären zu können, zum Ausdruck.

Die vordergründig humorvolle Bemerkung bezieht sich auf die bahnbrechenden Entdeckungen der zeitgenössischen Naturwissen-

schaften, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts an einem Wendepunkt standen.<sup>97</sup>

Die Naturwissenschaftler dieser Zeit wendeten sich ab von den mechanischen Erklärungen der Naturerscheinungen, die seit der Zeit der Aufklärung vorgeherrscht hatten. *„Des aufklärerischen Verstandes überdrüssig, lehnt man Rechnen und Zählen ab.“*<sup>98</sup> Die Wissenschaft wollte über die Grenzen der Sinnenwelt hinausblicken und füllte mit kühnen Vermutungen und Analogien die Lücken aus, die die Forschung gelassen hatte.<sup>99</sup>

Statt der Beobachtung lag den Naturwissenschaften die Naturphilosophie Schellings zugrunde, die die Natur als einen großen Organismus begriff und Natur und Geist als identisch ansah.<sup>100</sup>

Wie sich gezeigt hat, baut Marlinskij seine Bilder nach diesen Prinzipien auf. Er weist jedoch immer wieder auf die Diskrepanz zwischen beiden Weltanschauungen hin und kommentiert auf humorvolle Weise den Anspruch der aufklärerischen Wissenschaften, alles erklären und begründen zu können:

1. *«Сердце! сердце? а что оно такое, как не химическая горлянка, в которой совершается процесс кровообращения и окрашивания крови посредством вляхаемого кислотвора! (ФН.7/37)*
2. *«Удивительно, какие быстрые успехи делает в этой нвуке сердце человеческое в самое короткое время.» (ЛБ.3/83)*
3. *«Вместо происшествий, у вас химическое разложение морской воды;» (МоНи.12/104)*

Diese Textbeispiele beziehen sich auf das Herz (1) bzw. die Liebe (2) und Marlinskijs Vorliebe für Abschweifungen (3). Das Bild (1) macht die Diskrepanz zwischen zwei verschiedenen Sichtweisen deutlich. Während für Kokorin das Herz der Sitz des Gefühls ist, sieht der Schiffsarzt es als Körperorgan mit naturwissenschaftlich belegbaren Eigenschaften und Fähigkeiten an.

---

97 HAYM 1914:638.

98 WIEGAND 1928:280.

99 Ib.

100 HAYM 1914:280.



Durch das Aufeinanderprallen beider Sichtweisen, d.h. der 'normalen' Bedeutung des Herzens für den menschlichen Körper und der übertragenen Bedeutungen für den Menschen wird die erheiternde Wirkung erzielt.

Das Beispiel (2) hat eine ähnliche Grundlage. Auch hier treffen zwei gedankliche Ebenen aufeinander, indem der Erzähler die Liebe zwischen Jenny und Viktor als Wissenschaft bezeichnet, in der das Herz in kurzer Zeit Erfolge erzielt.

Das dritte Textbeispiel zieht zur Verdeutlichung der Abschweifungen Marlinskijs den Vorgang des chemischen Zerlegens heran, mit dem der Autor seine eigene Art zu schreiben persifliert. Das Bild steht für die Ausführlichkeit und Länge seiner Exkurse.

Alle verwendeten Bilder aus dem chemischen Bereich basieren auf der Verbindung von Gefühl und wissenschaftlicher Erklärung bzw. chemischer Reaktion. Sie alle wollen das Gefühl meßbar und erklärbar machen und zeigen die Grenzen der Wissenschaften auf, indem immer wieder die Unmöglichkeit eines solchen Verfahrens verdeutlicht wird.

Der Autor wendet sich mit diesen Bildern gegen den Anspruch der Wissenschaft, alles erklären, messen und beweisen zu können.

#### 4.3.3 Elektrizität

Neben den Bildern, die neue Erfindungen und Entdeckungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zur Grundlage haben, greift der Autor als weiteren Bereich der Naturwissenschaften die Elektrizität auf.

Diese Entdeckung, zu Marlinskijs Zeit noch neu und geheimnisvoll, verwendet der Autor besonders zur Verdeutlichung von Gefühlen und dynamischen Vorgängen der Außenwelt, die eine schwer faßbare oder abstrakte Komponente besitzen. Auch heben diese Bilder die Schnelligkeit der Reaktion und ein hohes Maß an Energie hervor:

1. «Ранним-рано вестъ о счастливом прибытии кувшина с священной водой из Шах-Дагеского снегу, электрической искрою промчалась по сердцам в Дербенде.» (МН.9/182)

2. «Да и какая бы голова устояла против *электрической батарее* княгини Веры? (ФН.7/74)
3. «Он несколько раз поворачивал карточку - и каждое слово ее казалось теперь ему чертами света - они загорались подобно *электрическому фейерверку от прикосновения проводника.*» (ФН.7/181)

Das erste Beispiel, das die Schnelligkeit der Nachrichtenübermittlung verdeutlichen soll, dient wie die Bilder (2) und (3) der Versinnbildlichung eines abstrakten Begriffes. Diesen Bildern liegt der elektrische Strom zugrunde, unsichtbar, jedoch von spürbar deutlicher Wirkung. Das zweite Beispiel stellt die große Energie der Fürstin heraus, die durch den Begriff "Batterie" mit der Elektrizität gleichgesetzt wird.

Durch das Übertragen von Regungen der Innenwelt auf die Außenwelt schafft Marlinskij im Textbeispiel (3) eine plastische und konkrete Aussage. Hier kommt, neben der großen Energie, die der Elektrizität zueigen ist, zusätzlich ihre zerstörerische Wirkung zum Vorschein. Das "Feuerwerk" hat somit etwas Zaubenhaftes, aber auch etwas Gefährliches für Pravin.

Die Elektrizität als Bildbereich für die Vergleiche und Metaphern, die sich auf die Blicke der Liebenden und den Frühling beziehen, zeigt sich in den folgenden Textbeispielen:

1. «В короткое время их знакомства они уже бегло изъяснялись *пламенным наречием взоров*, и в один час говорили друг другу *столько новостей посредством этого телеграфа*, что сердцу было на целую работу пояснять и дополнять недосказанное.» (ЛБ.3/43)
2. «Да! *электрический огонь Восточной весны* льет кипяток юности в грудь, бросает изменнические искры причуд в зарядный ящик воображения.» (ПоТ.10/187)
3. «Язык, на который, право не знаю, почему, скорее всего действует *закон тяготения*, заметно упорствовал подниматься к небу; - восклицания, взлохи и табачные пuffs становились реже и реже, по мере того, как величественные зевки, *подобно электрической искре*, перелетали с уст на уста ...» (И.1/6)

Das erste Textbeispiel, das sich auf die Blicke der Liebenden bezieht, soll mit Hilfe der Elektrizität die Intensität und die scheinbar unsichtbare Verständigung (*posredstvom éтого telegrafa*) zwischen Viktor und Jenny verdeutlichen.

Das zweite Bild stellt die Wirkungen des Frühlings auf den Erzähler dar. Diese Jahreszeit beflügelt den Menschen und regt seine Phantasie an. Marlinskij bedient sich hier einer grellen, unerwarteten Bildlichkeit, die die Phantasie mit einem "Munitionskasten" vergleicht. Diese Umschreibung wird der zarten, feinen Erregung durch den Frühling nicht gerecht und wirkt sehr überraschend und zu grell auf den Leser.

Das letzte Beispiel beschreibt den Ausklang eines gemeinschaftlichen Abends einer Gruppe von Offizieren. Marlinskij schildert das allgemeine Ermüden, das sich in der Verlangsamung der Unterhaltung zeigt. Durch das Einbeziehen der Schwerkraft will er den Leser zum Schmunzeln bringen. Das Gähnen der Gäste mit "elektrischen Funken" zu vergleichen, "die von Mund zu Mund flogen", ist sehr einfallsreich, hat jedoch einen künstlichen Effekt. Dieses Bild erscheint eher unnatürlich und gesucht.

In diesem Zusammenhang wird das Bestreben des Autors deutlich, durch die Einbeziehung ungewöhnlicher Bildbereiche eine auffällige Metaphorik zu schaffen, die den Leser zuweilen schockieren kann und durch die große Diskrepanz zwischen Sach- und Bildbereich stark übertrieben wirkt.

#### 4.3.4 Zusammenfassende Schlußfolgerung

Die Naturwissenschaften als Bildbereich für die Metaphorik eines Dichters, die zur Zeit Marlinskijs eine ausgefallene Basis für Vergleiche und Metaphern darstellten, lassen Rückschlüsse darauf zu, wie Marlinskij seine Umwelt und Zeitgenossen einschätzte. Der Verwendung naturwissenschaftlicher Bilder liegen verschiedene Absichten zugrunde:

Einerseits ist die Natur als Basiselement der Bilder in der Naturphilosophie der Romantik festgelegt, andererseits bereitet Marlinskij dieses Gedankengut so subjektiv auf, daß es seinen

persönlichen Vorstellungen und seinem Streben nach Individualität entgegenkommt.

Die bildliche Darstellung von Gefühlen und Abstrakta durch Naturerscheinungen und Vorgänge, die auf den Naturgesetzen basieren, impliziert die Anwendbarkeit der Naturgesetze auf die Gefühlswelt und die geistigen Vorstellungen des Menschen. Dieser wird dadurch zum Bestandteil der Natur, und die Natur zum Bestandteil des Menschen, der nach ihren Gesetzen handelt.

Diese so geartete Philosophie, die romantisches Gedankengut darstellt, basiert auf der Einheit von Welt und Geist, die die Gesetze des Geistes als gleichbedeutend mit den Naturgesetzen ansieht und, die Uridentität von Welt und Geist voraussetzend, die Kräfte der Seele auf das Naturerleben und die Erscheinungen der Materie auf den Geist überträgt.<sup>101</sup>

Selbstverständlich kommt die auf den Naturgesetzen fußende Bildlichkeit auch den persönlichen Interessen des Autors entgegen, der technischen Neuerungen und wissenschaftlichen Entdeckungen großes Interesse entgegenbrachte.<sup>102</sup>

In seinen Erzählungen finden sich zahlreiche Anspielungen auf zeitgenössische Wissenschaftler, Ärzte, Erfindungen und andere Realia, die der Autor immer wieder in die Unterhaltungen seiner Gestalten mit einbezieht. Das Gespräch des Schiffsarztes mit dem ersten Offizier aus der Erzählung *Fregat Nadežda* (7/27) kann als Beispiel für diesen Sachverhalt dienen.

Der Autor hat jedoch noch einen weiteren Grund, der eine Bildlichkeit auf der Basis der Naturwissenschaften rechtfertigt. Bilder, die chemische oder mechanische Vorgänge zur Grundlage haben, sind besonders expressiv, und eine ausdrucksstarke Sprache ist ja auch sein erklärtes Ziel. In einem Brief an Puškin drückt er das folgendermaßen aus:

«Но я невольно отдал преимущество тому, что колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце;<sup>103</sup>

---

101    PETRICH 1964:30.

102    Einzelheiten bei КОТЛЯРЕВСКИЙ 1902с: 89

103    Brief an A.S. Puškin vom 9. März 1825. *Auswahlausgabe I*:627.

Diesen Wunsch kann Marlinskij mit Hilfe der Bilder aus dem chemischen und mechanischen Bereich erfüllen, denn diese Bildbereiche können wie keine anderen das wilde und unbeherrschbare Element im Innern der Protagonisten verdeutlichen und sichtbar machen. Um den durch das Prinzip der Naturähnlichkeit des Menschen vorgegebenen beachtlichen Ausdrucksraum noch zu vergrößern, bereichert der Autor seine Metaphern und Vergleiche mit Verben, die starke Bewegungen ausdrücken, wie "überfließen", "bersten", "zerreißen" u.ä.

Obwohl er es vermag, dadurch die Expressivität seiner Bilder zu steigern, kann eine solche Verfahrensweise keineswegs über die Undifferenziertheit der verschiedenen Gefühle hinwegtäuschen. Diese Einförmigkeit findet besonders in der Feuermetaphorik ihren Ausdruck.

Der Wunsch des Autors, eine ausdrucksstarke Bildlichkeit zu schaffen, kann zuweilen zu grellen, schockierenden Metaphern und Vergleichen führen, die auf den Leser gekünstelt und weniger passend wirken.

Marlinskijs Vorstellungen in bezug auf seine Werke und die romantische Literatur lassen sich auf zwei wesentliche Aspekte reduzieren. So steht für ihn die Darbietung eines künstlerischen Werkes im Vordergrund, und nicht der Gegenstand:

«Нет, Пушкин, нет: никогда не соглашусь, что поэма заключается в предмете, а не в исполнении.»<sup>104</sup>

Zur Darbietung zählt er auch die Stilmittel, mit denen er seinen Erfolg beim zeitgenössischen Publikum begründete:

«Бедный поэт! Ты живешь в недостатке, между тем как умы злые, люди праздные расточают даром свои богатства! Правду сказать, ты сам виноват: еслиб у тебя было побольше метафор, побольше восклицаний и восторгов, непонятных выражений и странных картин, публика полюбила бы тебя.»  
(Иср.12/13)

Marlinskijs Streben, die Lesergunst zu gewinnen, läßt ihn einen Schreibstil bevorzugen, der dem Zeitgeschmack und seiner Persön-

---

104 Ib.

lichkeit nahekammt. Der Geschmack seiner Leser, der sich durch die Vorliebe zu emotionaler Rhetorik und bildhafter Sprache auszeichnet, fand in der geschnörkelten Ausdrucksweise und den spannenden Sujets ein geeignetes Objekt. Marlinskij erkannte das frühzeitig. In seiner Reisebeschreibung *Поездка в Revel'* schreibt er:

«А сухая ученость, неприправленная шутками, никак не понравится вношествовавшему вкусу нашей публики; словом, внимание читателей надобно привлекать как электричество – остротами.» (ПВР.6/109-110)

Marlinskij bedient sich hier einer bildhaften Sprache, um den Geschmack seiner Leser zu charakterisieren, den er als "jugendlich" bezeichnet. Der Autor, der durch seine Tätigkeit auf dem Gebiet der Literaturkritik mit den Wünschen des Publikums vertraut war, wußte, welche Art von Schreibstil Anklang beim Leser fand, und richtete sich danach.

Das literarische Leben in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts war durch bedeutsame Veränderungen gekennzeichnet. Während das literarische Publikum bisher nur aus Freunden der Literatur und aus Literaten bestand, entstand nun eine breite Leserschaft, die durch das vermehrte Auftreten von Zeitschriften zum Lesen angeregt wurde.

Marlinskij erfüllte deren Wunsch nach Unterhaltung mit seinen spannenden Erzählungen aus den höheren Gesellschaftsschichten und den exotischen Abenteuer geschichten, die das Publikum fesselten.

Neben der Berücksichtigung des Lesergeschmacks galt es, die Erfordernisse der Zeit zu berücksichtigen, die im Suchen nach einer neuen Richtung hinsichtlich Sprache und Inhalte in der russischen Literatur bestand.

Nachdem zu Beginn des 19. Jahrhunderts die wenig zukunftsweisende klassizistische Theorie der drei Stile und die Bindung bestimmter Sprachmittel an literarische Genres als unzureichend und einschränkend auf die Literatur erkannt worden waren, bot die künstlerische Prosa Marlinskijs einen neuen, unterhaltsamen und bunten poetischen Stil. Er gefiel nicht nur der breiten

Leserschaft, sondern er trug einen großen Teil zur Entwicklung der russischen Literatursprache bei, die nach neuen Wegen suchte. Seine poetische Prosa, die an den Schreibstil Karamzins anknüpfte, konnte mit ihrem ausgefeilten rhetorischen Stil und der Spontaneität im Ausdruck einen wichtigen Beitrag dazu leisten.

Marlinskij äußert den Wunsch nach der Darstellung spontaner Gefühlsregungen, die sich in Improvisationen und fragmentarischen Strophen äußert, folgendermaßen:

«Правда, бывают часы, бывают ночи, в которые полнота груди и головы душит, когда откровенность необходима как воздух, когда волею или неволею должен бываешь отдавать тайны сердца и ума участию дружбы, сбросить их на ветер или на бумагу. Но пусть же пила и отвес правил никогда не касаются этих диких громад, в живописном беспорядке разбросанных, наваленных одна на другую! Как эти горы, изорванные волканами и потопами, разсеченные ущелиями и реками, возникают отрывчатые строфы невольной импровизации.» (Обу.236-237)

Dieser Auszug aus der Erzählung *On byl ubit*, die autobiographische Züge trägt, gibt Auskunft über die Einstellung des Autors im Zusammenhang mit der Spontaneität in der künstlerischen Darbietung, die als typisch romantische Eigenschaft des Dichters keinen Regeln unterworfen werden sollte.

Die Forderung nach einem ausgefeilten rhetorischen Stil auf der einen Seite und nach der schillernden Farbigkeit der Sprache wie nach spontanem Gefühlsausdruck auf der anderen, widersprechen sich nur scheinbar. Marlinskijs Bestrebungen, beide Wünsche zu erfüllen, denn nur so konnte er sich die Gunst des Publikums erhalten, ließen ihn eine Lösung finden, die in seinen besonderen Vorlieben zu finden war:

«Насчет блесков замечание весьма справедливое - но это в моей природе: кто знает мой обыкновенный разговор, тот вспомнит, что я невольно говорю фигурами, сравнениями, и мои выходы Николай Иванович не даром назвал <естухевски>ми каплями.»<sup>105</sup>

105 Brief an A.M. Andreev vom 9. April 1831. Auswahlsgabe I:637. Marlinskij bezieht sich hier auf eine Aussage von N.I. Greč.

Er deklarierte die Bevorzugung einer farbigen Sprache als seinen ureigenen Wesenszug, der ihm die Möglichkeit gab, sich spontan in Bildern zu äußern. Dieser Umstand macht deutlich, daß sich beide Faktoren im Prosawerk Marlinskijs durchaus vereinigen lassen und nicht zuletzt einen wichtigen Bestandteil seiner stilistischen Eigenständigkeit bilden.

Marlinskijs bildliche Ausdrücke sind spontan, nicht nur aufgrund der zahlreichen durch Emotionalität gekennzeichneten Gedankenverbindungen, sondern auch durch die Bildinhalte an sich. Die Bildbereiche der Naturwissenschaften mit ihren extremen Reaktionen und die Verben der Bewegung haben einen großen Anteil an der Expressivität der Bilder, die Wirkungen auf die Spontaneität im Ausdruck zeigt. Sie spiegeln auch den Wunsch Marlinskijs wider, Gefühle ohne die Zwänge der Aufbereitung darzustellen und dem Leser einen unmittelbaren Einblick in die Innenwelt der Gestalten zu geben, um dadurch Authentizität und Glaubwürdigkeit zu schaffen.

Abschließend muß gesagt werden, daß diese ausdrucksstarken naturwissenschaftlichen Bilder für die russischen Leser neu und überraschend waren, und daß auch dadurch Marlinskijs Erfolg beim zeitgenössischen Publikum begründet war.

Es sollte jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß diese Form der Bildlichkeit bereits in der englischen Literatur des 17. Jahrhunderts Anwendung gefunden hat. Es handelt sich um die Metaphorik der *"Metaphysical Poets"*<sup>106</sup>, die besonders im lyrischen Werk John Donnes<sup>107</sup> zum Ausdruck kam. Auch er wählte für seine Metaphorik Bildbereiche aus den zeitgenössischen Wissenschaften wie der Alchemie, der Medizin und der Technik im allgemeinen.<sup>108</sup> Marlinskij, der mit der englischen Literatur vertraut war, mag hier Anregungen gefunden haben.

---

106 Die Bezeichnung *"Metaphysical Poets"* steht für die theologisch-spekulativen Dichter des frühen 17. Jahrhunderts in England wie J. Donne, A. Cowley, Th. Carew, G. Herbert u.a.

107 Einzelheiten bei DUNCAN 1942:257ff.

108 Ein Überblick über die gesamte Bildlichkeit Donnes bei RUGOFF 1962.



#### 4.4 Sujetgebundene Bildbereiche

Unter den sujetgebundenen Bildbereichen sollen an dieser Stelle die Bildbereiche verstanden werden, die in einem inhaltlichen Zusammenhang mit der Fabel der Erzählung stehen.

Marlinskij bezieht hier sowohl typische Gegenstände und Tätigkeiten als auch Örtlichkeiten in seine Bildlichkeit mit ein. Durch die Verwendung dieser Bildbereiche läßt er die Sprache der Gestalten und des Erzählers besonders authentisch erscheinen und schafft ein ganz bestimmtes Lokalkolorit.

##### 4.4.1 Die Seefahrt

Zum Bildbereich der Seefahrt werden die Bilder gezählt, die sich auf seemännische und militärische Gegebenheiten stützen. Sie können Sachverhalte aus der inneren Welt der Gestalten und Gegenstände der Außenwelt beschreiben:

1. «Но глаза его - что это были за глаза, моя Софья! - влажные, голубые, как волна моря, они сверкали и хмурились подобно волне, готовой и лелеять и поглотить того, кто ей вверится.» (ФН.7/21)
2. «Но за то он очень хорошо познакомился со всеми прихотями Жанни, и мог описать вам топографию малейшего родимого пятнышка на ее лице.» (ЛБ.3/48)

Beide Beschreibungen, die sich auf das Aussehen der Gestalten Pravin und Jenny beziehen, bedienen sich zweier Bildbereiche, die für die Seefahrt und das Meer typisch sind.

Das Bild (1) zieht einen Vergleich zwischen den blauen Augen des Helden und dem Meer. Vera stellt die Ambivalenz der Augen durch die Meereswelle dar, die in deren Fähigkeiten, sowohl erfreuen als auch zerstören zu können, besteht. Pravin wird durch dieses Bild zum Bestandteil der Sphäre 'Meer' und für Vera zum lebenden Symbol für das Element.

Das zweite Textbeispiel beschäftigt sich mit Viktors Interesse an Jenny. Diese humorvolle Äußerung des Erzählers dient der

Verdeutlichung und heiteren Umschreibung von Viktors Beobachtungsgabe und basiert auf dem Bildbereich der Topographie, der mit dem nautischen Kartenwerk der Seeleute verknüpft ist.

Diese Bilder charakterisieren Vera aus der Perspektive Pravins und seiner Kameraden:

1. «И то сказал, хороша собой как царская яхта, вертлява как логер, и говорят, умна как бес ...» (ФН.7/36)
2. «И надеясь на эту решимость, вместо того чтобы вытащить свой челн на берег, она смело простирала свой газовый парус против бурного дыхания страсти - и вал, грозный вал разсыпался в прах о слабую грудь ее ладни, или отбиты, с ропотом катился обратно.» (ФН.7/141)
3. «И когда Англия, эта раковина, хранящая жемчужину моей души, исчезнет из глаз моих - не все ли равно, что я схороню ее в океане ...» (ФН.7/179)

Das erste Bild, das aus einer Kette von Vergleichen besteht, beschreibt Vera nach ihrem ersten Besuch auf der Fregatte durch einen Kameraden Pravins. Marlinskij verwendet hier Bilder aus der Seefahrt, um die Rede des Leutnants authentisch wirken zu lassen und der Erzählung dadurch Lokalkolorit zu verleihen. Während die Vergleichspunkte 'Schönheit' und 'Unruhe' eindeutig aus dem Bereich der Seefahrt kommen, hebt sich der dritte Vergleichspunkt deutlich davon ab. Der Ausdruck "klug wie der Teufel" hat im Gegensatz zu den vorher genannten Eigenschaften eine eher negative Konnotation im Sinne von eigennütziger Schlaueit. Kokorin meint es in diesem Zusammenhang auch so, denn er verurteilt Veras Auftreten Pravin gegenüber und erkennt frühzeitig die Gefahren dieser Liebe.

Die zweite Umschreibung bezieht Vera in die Seemetaphorik mit ein. Marlinskij verdeutlicht damit den Umstand, daß sich die Fürstin keineswegs gegen Pravins Avancen wehrt, sondern ihnen im Gegenteil mutig entgegentritt. Sie wird selber zum Kapitän (svoj gazovyj parus), welcher der schweren See (groznyj val) und dem Sturm (protiv burnogo dychanija) widerstehen muß. Durch die

Zuordnung einzelner Begriffe aus dem Sachbereich zum Bildbereich 'Schiff' und ihre Verknüpfung entsteht ein Großbild.

Dem Bild von der Seefahrt Veras liegt die Vorstellung von der Korrespondenz zwischen Gefühl und Meer und die Funktion des letzteren als Liebeselement zugrunde.<sup>109</sup> Auch die Metapher von der Schifffahrt als bildlichem Ausdruck für die unsichere existentielle Situation des Menschen angesichts der Zukunft ist in diesem Textbeispiel verborgen.<sup>110</sup>

Der letzte Textauszug bezeichnet Vera als die "Perle der Seele" Pravins, die in England wie in einer Muschel versteckt ist. Diese Umschreibung soll den hohen Wert Veras für den Helden herausstellen und seine Liebe zu ihr verdeutlichen. Die folgenden bildlichen Ausdrücke zeigen die universelle Übertragung seemännischer Bilder auf den Bereich der weiblichen Gestalten Vera und Jenny:

1. «Ему хотелось получше изведать море, называемое женщиной;» (ФН.7/96)
2. «Как ни малоопытен был новичок наш, однако же заметил, что если перед ним не спускали еще флага, по крайней мере салютовали равным числом вздохов - вещь, равно лестная его самолюбию, как и радостная для его склонности.» (ЛБ.3/43)
3. «Я худо знаю женскую сигнальную книгу, но за взор, брошенный на меня княгиней, я бы готов был вынести тысячу обид и тысячу смертей! ...» (ФН.7/65)
4. «Я не даром говорил, что распрысканная духами молница - любовь, убежит от смоляного духу, как бес от ладону!» (ФН.7/111)

Während sich das Textbeispiel (1) auf das für den Helden unbekannte Phänomen Frau im allgemeinen bezieht, beschäftigen sich die darauffolgenden Bilder mit bestimmten Personen. Marlinskij vergleicht den seemännischen Vorgang des Flaggesetzens mit der Kommunikation zwischen Viktor und Jenny (2) bzw. Pravin und Vera (3). Dadurch wirken diese Umschreibungen besonders authentisch

109 BLUME 1958:146.

110 DAEMMICH 1987: s.v. "Schiff-Schiffbruch/Hafen".

und werden vom Leser als die Aussage eines wirklichen Seemannes angesehen. Marlinskij sucht den Inhalt des dritten Beispiels durch die wiederholte Verwendung von Hyperbeln zu verstärken (*tysjaču obid i tysjaču smertej*). Dieses Bild kann als Beispiel für die Häufung von rhetorischen Figuren gelten und ebenso für den zuweilen etwas überladenen Schreibstil.

Auch das Bild (4) stammt aus dem Mund eines Matrosen.

Es basiert auf dem Kontrast zwischen einer Dame und dem Teerge-  
ruch, der an Bord eines Schiffes herrscht und abstoßend auf sie wirkt. Es handelt sich um die Verknüpfung einer Personifikation (*modnica - ljubov'*) mit einem Vergleich. Die Personifikation trägt die Gesamtaussage des Bildes bereits in sich. Der Vergleich dient der Steigerung und der zusätzlichen Verdeutlichung. Neben der Darstellung von Äußerlichkeiten und der Beschreibung von Personen werden sujetgebundene Bilder aus der Seefahrt auch im Zusammenhang mit der inneren Welt und den Gefühlen der Gestalten verwendet:

1. «Ты, не добиваясь патента на пророчество, угадаешь, к какому полюсу влекся компас мой - это была она - истинный полюс, охваченный полярным кругом светской холодной суеты.» (ФН.7/58)
2. «У меня сердце бьет рынду, когда я завидую ей.» (ЛБ.3/11)
3. «Сначала в воображении моем любовные узлы путались со снастями;» (ФН.7/74)
4. «Савелий сидел залунавшись на руле. Сердце его то вздувалось как парус, то опадало как волна.» (Молли.12/108)

Marlinskij bezieht hier typische Gegenstände aus dem Alltag auf See in die Darstellung der Gefühle mit ein. Er bezeichnet die Fürstin als Pol, der die gesamte Aufmerksamkeit Pravins, dessen Zuneigung mit einem Kompaß verglichen wird, auf sich lenkt (1). Sie ist sein positiver Mittelpunkt im Kreis der geladenen Gäste, die er für nichtssagend und oberflächlich hält.

Die Bilder (2) und (4), die sich des Herzens als Bildgrundlage bedienen, weisen ihm verschiedene Fähigkeiten zu, die die innere Erregung (2) und den Wechsel zwischen Angst und Erleichterung (4) deutlich machen sollen. Das Textbeispiel (3) nimmt eine

Sonderstellung unter den Umschreibungen ein, die das Gefühl betreffen. Hier verknüpft Marlinskij Gegenstände der Außenwelt (uzly) direkt mit den Gefühlen Pravins und verwischt so die Grenzen zwischen beiden Sphären. Dadurch entsteht eine Gesamtwelt, in der Gefühle neben Gegenständen existieren. Marlinskij will damit die Verwirrung Pravins in bezug auf seine erste große Leidenschaft herausstellen.

Für das Mißlingen einer Tätigkeit oder das Unterliegen im Gespräch verwendet der Autor das Bild des Schiffbruchs:

1. «Брось в огонь историю кораблескрушений, любезный Нил: мое сухопутное крушение курioзнее всех их вместе, говорю я тебе.» (ФН.7/66)
2. «Заметьте, княгиня, примолвил я с вздохом: они с оборванными канатами.» (ФН.7/62)

Beide Textbeispiele kennzeichnen Pravins Abend bei der Fürstin, den der Held als mißglückt bezeichnet, da er einen Gast zum Duell fordern mußte. Die zweite Aussage aus dem Mund des Helden ist das Ende einer geistreichen Unterhaltung Pravins mit der Fürstin. Er möchte ihr damit auf charmante Art sagen, daß sie Unrecht hat.

Um längere Beschreibungen bildlich zu gestalten, bedient sich der Autor größerer metaphorischer Zusammenhänge:

«По мне, на берегу в тысячу раз больше всяких опасностей - того и гляди, что спроворят кошелек или сердце. Когда ты обманом прибуксировал меня в доме Стефенсов - я не знал, в которую сторону обрасопить нос ... пол в гостиной, казалось мне, волнуется, и я обходил каждую фарфоровую вазу, как полводный камень. А пуще всего эта проклятая мисс Фанни, навела на меня зажигательные свои глазки так метко - что я готов был бежать от нее 15-ти узлов в час ...» (ЛБ.3/12-13)

Hier wird der Besuch russischer Offiziere bei einer englischen Familie als gefährliche Schiffsreise dargestellt. Die Unsicherheit des Leutnants, sich in fremder Umgebung zu bewegen, wird auf scherzhafte Weise mit Bildern aus dem seemännischen Bereich umschrieben und unabhängig von der Handlung der Erzählung als

humorvolle Einlage in den Text eingeflochten. Marlinskij läßt hier den Fußboden zum schwankenden Deck werden, die Porzellanvasen aber zum Felsen, den es zu umschiffen gilt.

Der Autor beweist in diesem Zusammenhang sein Gespür für das Umsetzen gewöhnlicher Tätigkeiten in einfallsreiche Bilder, und stellt damit seine Kenntnis der Materie unter Beweis.

Die folgenden Textauszüge beschreiben den ersten Besuch Pravins bei der Fürstin. Der Held hat sich, um Vera zu gefallen, sorgfältig auf den Abend vorbereitet:

«Повторив несколько раз все эволюции салюта и ордер марша по гостиной, и потом ордер батальи: "спуститься по ветру, чтобы прорезать линию неприятельских стульев, потом лечь в дрейф и начать перестрелку" - плащ на плечо - наемная карета у крыльца - качу.» (ФН.7/56)

Pravin stellt sich seinen Auftritt bei der Fürstin als Seeschlacht vor, die gewonnen werden muß. Durch diese Vergleiche nimmt er sich die Angst vor dem ersten Besuch, denn die Seefahrt ist nun mal sein Element. Wenn er von "feindlichen Linien" spricht, so meint er damit die anwesenden Gäste, deren Gegenwart ihn verunsichert. Marlinskij möchte durch die bildlichen Ausdrücke die Rede des Helden besonders authentisch wirken lassen, und strebt eine humorvolle Darstellung an. Auch zeigt sich hier der Kontrast zwischen der "guten Gesellschaft" und dem Kapitän sehr deutlich, der die anderen Gäste als potentielle Gegner (order batalii) ansieht. Derart vorbereitet, betritt er das Landhaus des Fürsten:

«И вот дача князя! - в окнях сияет день, сквозь цветы мелькают тени - народу тьма - храбрость моя роняет брамсели. Однако же, сивайтова\* сердце, перехожу аванзалу так осторожно, будто сквозь каменный вход в порт Свеаборга. Имя мое из уст официанта раздается словно боевая пушка - во мне занялся дух и на глаза упал туман, хоть подымай сигнал: не ясно вижу! ... Но экватор был уже перейден - ворочаться поздно - вхожу, кланяюсь без прицела, краснею будто каленое ядро, верчусь направо и налево не лучше рыскливого корабля, одним словом, чувствую

сам, что я так же ловок, как выброшенный на берег кит - и мешаюсь влвое пуще.» (ФН.7/56-57)<sup>111</sup>

Anknüpfend an seine Vorbereitungen führt er das Bild von der Seeschlacht weiter aus und ordnet jedem Element aus diesem Sachbereich ein Element aus dem Bildbereich der Seefahrt zu. So wird seine Kühnheit zum Schiff, das das Bramsegel fallen läßt, sein Herz aber zur Leine. Freilich verlangt der Autor keine genaue Kenntnis der seemännischen Fachbegriffe. Dafür gibt er eine Anmerkung (\*), die jedoch die Wirkung des Bildes weitgehend abschwächt. Denn ein Bild, das einer Erklärung bedarf, verliert seine Wirkung.

Die Gestaltung der schwierigen Schiffspassage wird durch die feuernde Kanone (*imja moe iz ust oficianta*), das aufgezoene Signal (*na glaza upal tuman*) und die auf Rotglut gebrachte Kugel (*krasneju budto kalenoe jadro*) vervollständigt. Er selber ist orientierungslos wie ein umhertreibendes Schiff und ungeschickt wie ein Wal, der ans Ufer getrieben wurde. Pravin will mit dieser Bildsequenz seiner Verlegenheit Ausdruck verleihen. Die große Anzahl der Einzelbilder und ihre schnelle Abfolge macht diese Beschreibung zu einer geistreichen und spontanen Aneinanderreihung von Bildern, deren einzelne Elemente zwar alle aus einem Bildbereich stammen, aber aufeinander bezogen kein Großbild ergeben. Wenn der Held sich selber gleichzeitig mit einem Schiff und einem Wal vergleicht, zeigt sich die Unabhängigkeit der einzelnen Bilder, die zusammen kein Bildgefüge darstellen. Durch das Einflechten des Signals (*ne jasno vižu*) wirkt die Beschreibung typisch und lebendig. Auch wenn der Held kein konkretes Gesamtbild seiner Person in dieser Situation schafft, so handelt es sich doch um eine eindrucksvolle und einfallsreiche bildliche Umschreibung aus der Seefahrt, die eine genaue Kenntnis der Materie voraussetzt. Marlinskij hatte sich diese zuvor in Petersburg erworben. Er liebte das Meer und die Seefahrt und war in seiner Jugend begeistert zur See gefahren.<sup>112</sup> Da er auf-

111 Anmerkung des Autors:  
\*Скрепя.

112 Einzelheiten bei КОТЛЯРЕВСКИЙ 1902А:45.

grund seiner fehlenden mathematischen Begabung keine Möglichkeit hatte, Offizier zur See zu werden, mußte er sich auf die Beschäftigung mit diesem Thema in seinen literarischen Arbeiten beschränken.

Er begründete mit seinen Seefahrergeschichten **Lejtenant Belozor** (1831), **Fregat Nadežda** (1833) und **Morechod Nikitin** (1834) die Marinistik in der russischen Literatur. Seine große Sachkenntnis und das Verarbeiten spannender Sujets aus diesem Lebensbereich haben großen Anteil an seinem Erfolg in der zweiten Periode seines Schaffens. In dieser Phase seiner literarischen Tätigkeit in der Verbannung schrieb er die o.g. Erzählungen, die ihm in einem gewissen Maße die verlorene Heimat und das Meer zurückgaben, das er so liebte. Marlinskij schreibt 1833 an N.A. Polevoj:

«Не дивитесь, что я знаю морскую технику: я моряк в молодости и с младенчества. Море было моя страсть, корабль пристрастие, и хотя я не служил во флоте, но, конечно, не поддамся лихому моряку, даже в мелочах кораблестроения. Было время, что я жаждал флотской службы и со всем тем предпочел коня кораблю: с первого скорее соскочишь.»<sup>113</sup>

Marlinskij weist hier auf seine Sachkenntnis im Zusammenhang mit der Seefahrt hin, die in seinem besonderen Interesse und seinen Jugenderlebnissen begründet ist. In der Zeit der Verbannung (1825-1837) werden die Seefahrergeschichten zur Verkörperung seiner Freiheitswünsche und Sehnsüchte nach der Ferne, deren Erfüllung ihm versagt geblieben ist. Daß er an seine Heimat dachte und sie vermißte, spiegelt sich auch in der Wahl seines Pseudonyms wider. Nach seiner Verurteilung für die Teilnahme am Dekabristenaufstand am 14. Dezember 1825 nannte er sich in der Verbannung 'Marlinskij' in Anlehnung an Marli, wo er sich in seiner Jugend häufig aufhielt und wo er im Museum des Schlosses

---

113 Brief an N.A. Polevoj vom 18. Mai 1833. Auswahlausgabe I:651.



Eindrücke vom Leben und Schaffen Peters des Großen gesammelt hatte.<sup>114</sup>

Im Hinblick auf die glückliche Zeit seiner Jugend und seinen unfreiwilligen Aufenthalt im Kaukasus erhält sein Pseudonym einen außerordentlich tragischen Beiklang, der seine Sehnsucht nach der verlorenen Heimat zum Ausdruck bringt.

#### 4.4.2 Der Kaukasus

Als weiterer sujetgebundener Bildbereich sind der Kaukasus und die mit ihm eng verwandten Lebensweisen und Gegenstände aus dem tatarischen Umfeld zu nennen. Marlinskij zieht diese Bilder in der Mehrzahl zur Verdeutlichung von Naturerscheinungen und Gegenständen der Außenwelt heran. Er läßt dadurch das adäquate Lokalkolorit entstehen, das seine Romane und Erzählungen so authentisch wirken läßt.

Es muß bemerkt werden, daß es sich bei den folgenden Textbeispielen lediglich um die bildlichen Ausdrücke unter den Textelementen handelt, die Lokalkolorit schaffen, nicht aber um eine vollständige Analyse desselben. Ein solches Vorhaben würde über den begrenzten Rahmen dieser Arbeit weit hinausreichen und eine eigene Untersuchung notwendig machen.

Die folgenden Textauszüge, die die Umgebung bzw. die Flagge auf der Festung schildern, haben typische Kleidungsstücke der kaukasischen Frauen zur Grundlage:

1. «А яркая зелень обнимала холмы, как фата грудь красавицы.» (МН.9/99)
2. «Флаг на крепости Нарынкале обнял древко, как обнимает чадра стви красавицы.» (МН.9/9)

Der Autor nutzt die typischen Bilder aus dem Kulturbereich des Kaukasus auch, um Personen zu beschreiben:

---

114 Das 1723 fertiggestellte Schloßchen Marli, das einst als Sommerresidenz der russischen Zaren diente, beherbergt seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Museum, in dem nautische Instrumente und Privatgegenstände aus dem Besitz Peters I. ausgestellt sind. Sein Name geht auf das Jagdschloß Marly Ludwigs XIV. von Frankreich zurück, dessen Ruinen sich in Marly-le-Roi westlich von Paris befinden, und das 1686 erbaut wurde.

«И в первый еще день волновалась грудь его, как покрывало женщины, чуть завидя женщину в покрывале.» (МН.9/55)

Es handelt sich hier weniger um eine Beschreibung von Iskenders Äußerem, als um die Darlegung der inneren Vorgänge im Helden. Der Autor will mit diesem Bild die ersten Regungen Iskenders in bezug auf das andere Geschlecht verdeutlichen. Genauso fein und zart wie diese Empfindungen gestaltet Marlinskij den entsprechenden Bildbereich, der mit dem Schleier (*pokryvalo*) treffend und maßvoll den Sachbereich versinnbildlicht. Er bezieht ein Wortspiel mit ein (*pokryvalo ženščiny/ ženščinu v pokryvale*), um in diesem einen Bildbereich verweilen zu können und der Aussage den Ernst zu nehmen. Auch in anderen Textzusammenhängen verwendet der Autor typische kaukasische Kleidungsstücke als Bildbereich für Gegenstände oder Tätigkeiten der Außenwelt:

1. «Я бы рада обнять тебя, как пояс сабли ... но ты знаешь какой человек мой дядя! (МН.9/221)
2. «И самые туманы, инде катятся вниз по ущелию,» (...) инде обвиняет как чалмой одинокуд ....» (АБ.5/79)

Diese Textbeispiele beziehen sich auf Iskender bzw. auf die Nebel im Gebirge. Die plastischen Bilder konkretisieren den Gegenstand und sind für den Leser, der mit den Sitten und Gepflogenheiten im Kaukasus nicht vertraut ist, gut zu verstehen und einsichtig.

Marlinskij verwendet jedoch auch Bilder, denen er Erklärungen hinzufügen muß, um das Verständnis durch den Leser zu gewährleisten:

1. «Запад голубее глаз моей сестрицы. Солнце упало ярко, словно "ЗОЛОТОЙ ЦВЕТ"\* на ее груди.» (МН.9/7)<sup>115</sup>

---

115 Anmerkung des Autors:

\*Казыл-гюль, золотая с камнями бляха, женский убор. Собственно, казыл-гюль значит красная роза.

2. «Такой товар и есть и одеться просит, и наскучит - с рук не сбудешь, и на стенку не повесишь, как комуз\*, сыгравши песню.» (МН.9/70)<sup>116</sup>
3. «Он сроду не слушал лекций сравнительной анатомии, но с чрезвычайной быстротой уже воссоздавал всю женщину без исключений, а может - быть и без ошибок, по маленькому следку в Персидском шалевом чулке, вывязывающуся из под красных туманов\*, отороченных позументом.» (МН.9/56)<sup>117</sup>

Diese Bilder sind so exotisch und speziell auf die Handlung und den Ort zugeschnitten, daß der Autor sie durch erklärende Anmerkungen verständlich machen muß. Da Marlinskij vorwiegend konkretisierende und erklärende Bilder verwendet, fallen diese Vergleiche aus dem Rahmen. Sie verdunkeln zunächst den Gegenstand, um ihn daraufhin zu erklären. Die Absicht, die der Autor verfolgt, ist jedoch nicht nur die Verdeutlichung, sondern ebenso die Umsetzung seiner Kenntnisse der kaukasischen Lebensweise, um das nötige Lokalkolorit entstehen zu lassen. Die Bilder an sich tragen nicht spontan zur Erhellung bei, sondern müssen erst erschlossen werden. Dadurch geht ein Teil der Wirkung eines Bildes wieder verloren.

Das Ziel dieser bildlichen Ausdrücke kann nur die Schaffung von Lokalkolorit sein, was allerdings zu Lasten des spontanen Ausdrucks geht. Es muß jedoch hervorgehoben werden, daß es sich in der Mehrzahl um Bilder handelt, die die Außenwelt charakterisieren, und daß die Spontaneität in diesem Zusammenhang eine weniger große Rolle spielt als bei der Darstellung von Emotionen. Das bunte Leben des Kaukasus, das Marlinskijs Interesse weckte und, verbunden mit seiner guten Beobachtungsgabe, Grundlage für zahlreiche Erzählungen und Skizzen wurde, spiegelt sich auch in den folgenden bildlichen Ausdrücken wider:

1. «Ты насыпал сколько распросов, и сам я везу столько поручений, что они столпились, как бабы у дверей мечети, и растеряли свои башмаки.» (АБ.5/135)

---

116 Anmerkung des Autors:  
\*Комуз, или кобуз, род балалайки с тремя металлическими струнами.

117 Anmerkung des Autors:  
\*Женские шаравары.

2. «Ласточки реют под куполом и вылетают в поднебесье, будто слова моления;» (МН.9/22)
3. «Над серединой здания восходит к небу, как молитва, заостренный купол, и маковка его разсыпается лучами звезды\*.» (МН.9/21)<sup>118</sup>
4. «Охотники вы пить тайком хилкий грех, смертный грех - водку, да ведь от Аллаха не запрешь ворот на-запор, не уверишь его, что это делается не -хотя, болезни ради, дерман еринда\*, вместо лекарства! (МН.9/28)<sup>119</sup>

Marlinskij nimmt mit diesen bildlichen Ausdrücken Bezug auf das religiöse Leben der Kaukasier, das er durch seinen langen Aufenthalt in der Verbannung gut kannte. Die Bilder (3) und (4) geben zusätzliche Erklärungen zum Bild ab. Hier sind sie nicht zwingend notwendig für das Verständnis der Aussage, bilden jedoch den inhaltlichen Hintergrund zu den Vergleichen und Metaphern. Auch diese Beispiele zeigen Marlinskijs ausgeprägtes Interesse an den Lebensumständen und der Religion, sowie seine intime Kenntnis derselben.

Durch die Einbeziehung dieser Informationen und Beschreibungen von originalen Gegebenheiten läßt er ein hohes Maß an Authentizität und exotischem Lokalkolorit entstehen, das für seine Erzählungen so typisch ist.

Es handelt sich bei allen bildlichen Umschreibungen aus dem kaukasischen Kulturkreis immer um Beschreibungen der sichtbaren Außenwelt, die dadurch ihren speziellen "kaukasischen Charakter" erhält. Durch das Einbeziehen dieses Bildbereiches rundet Marlinskij seinen Schreibstil ab und erzielt Glaubwürdigkeit. Daß die Bilder in manchen Fällen nicht zwingend notwendig sind und durch die erklärenden Anmerkungen erst bei näherer Betrachtung erschlossen werden können, wurde bereits ausgeführt.<sup>120</sup>

---

118 Anmerkung des Autors:

\*Замечательно, что шиты не украшают полумесяцем своих мечетей: на них или рука, или звезда, или просто яблоко.

119 Anmerkung des Autors:

\*Водка позволена правоверным только в случае недуга, требующего спиртных лекарств, но то в крайности.

120 Vgl. s. 265.

Durch die teilweise langwierigen Erklärungen der Bilder durch Fußnoten können sie zuweilen etwas aufgesetzt und künstlich wirken.

Der Grund für die zahlreichen Hinweise und Informationen zu den Lebensweisen und Gebräuchen der kaukasischen Bergbevölkerung besteht in Marlinskijs persönlichem Interesse an Geschichte und Ethnographie.

Bereits bei seinem Aufenthalt in Jakutsk (1827-29) sammelte er ethnographisches Material über die Sibirjaken.<sup>121</sup> Ursprünglich hatte er vor, sich ausschließlich der jakutischen Sprache und ethnographischen Problemen zu widmen.

Durch seine Beorderung in den Kaukasus bedingt mußte er von diesem Vorhaben Abstand nehmen, so daß er sich mit der Lebensweise der dort ansässigen Bevölkerung beschäftigte. Seine ethnographischen Aufzeichnungen aus dieser Zeit sind sowohl in seine Reisebeschreibungen und Skizzen als auch in die Erzählungen eingeflossen.

Der Kaukasus als Thema in der russischen Literatur nahm bereits mit Puškin seinen Anfang. Angeregt durch die *Oriental Tales* von Byron wählte er diese Region als Hintergrund für einige seiner Werke.<sup>122</sup>

Zu dieser Zeit galt der Kaukasus als großes Schlachtfeld, auf dem die christliche Zivilisation gegen den Islam kämpfte.<sup>123</sup> In der Literatur wurde der "russische Orient" jedoch erst mit den Werken Marlinskijs begründet. Während Puškin den Kaukasus im "Rousseauschen"<sup>124</sup> Sinne gestaltet, d.h. ihn als wilde Bergregion mit nicht minder wilden, aber edlen Bewohnern darstellt, die abseits der Zivilisation ein ungebundenes Leben führen, erfolgt erst in Marlinskijs *Annalät Bek* die "Orientalisierung", d.h. die bewußte Gleichsetzung des Kaukasus mit dem Islam und

121 Einzelheiten bei ПОПОВ:75f.

122 Hier sind die Poeme *Kavkasskij plennik* (1821), *Brat'ja razbojniki* (1821/22) *Bachčisarajskij fontan* (1823), *Cigany* (1824) u.a. zu nennen.

123 LAYTON 1990:34.

124 Ib.:36.

die damit einhergehende Abwertung dieser Kultur als unterentwickelt und durch barbarische Sitten gekennzeichnet.

Diese "Orientalisierung" des Kaukasus wurde durch die Belletristen der 30er Jahre wie P. Markov, N.I. Gnedič und D. Minaev fortgesetzt, deren Erzeugnisse vor dem Hintergrund der imperialen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts bestimmte psychologische, kulturelle und politische Ansichten und Werte vermitteln sollten.<sup>125</sup>

Aus der Gestaltung des Kaukasus als einer unterentwickelten und primitiven Kultur leitete sich eine eigene russische Identität ab, die sich in einer Position zwischen Europa und Asien sah. Hinsichtlich der von Westeuropa ausgehenden Kolonisationsbestrebungen in Afrika und Indien wollte Rußland auch durch den imperialen Besitz eines Teils des "reichen" Orients für die Zivilisation und gegen die Barbarei kämpfen und in seinem "orientalischen" Süden den anderen europäischen Staaten ebenbürtig sein. Marlinskij als Begründer des "orientalisierten" literarischen Kaukasus war wie Puškin vor ihm und Lermontov nach ihm auf der Suche nach der Identität des russischen Staates, der sowohl in geographischer als auch in historischer und kultureller Hinsicht zwischen Europa und Asien stand.

Marlinskijs literarische Werke aus diesem Themenkreis können somit auch als Spiegelbild politischer Ansichten und Strömungen des Rußland seiner Zeit angesehen werden.

Der Autor, der seinen Dienst im Kaukasus unfreiwillig tat, langweilte sich in dieser Umgebung und vertrug das Klima nicht.<sup>126</sup> Besonders die Einsamkeit belastete den temperamentvollen Menschen, dessen bisheriges Leben von gesellschaftlichen Kontakten und Abwechslungen gekennzeichnet war. Auch das Abgeschiedensein von der europäischen Kultur kam als bedrückender Faktor hinzu.

---

125 Ib.:36f.

126 Einzelheiten bei КОТЛЯРЕВСКИЙ 1902A:73f.

Man kann davon ausgehen, daß er sich selber meint,<sup>127</sup> wenn er Verchovskij an seine Verlobte schreiben läßt:

«Я очень рад, что покидаю Азию, эту колыбель рода человеческого, в которой ум доселе остался в пеленках.»  
(АБ.5/210)

Er kritisiert die geistige Armut der kaukasischen Bevölkerung, die ihn durch das Fehlen von Theatern, Bibliotheken und Konzertsälen, die ein wichtiger Bestandteil seines Petersburger Lebens waren, ebenfalls betraf. Dadurch litt er oft an Heimweh und träumte von seiner Familie und seiner Jugendzeit in St. Petersburg:

«Сегодня я именинник и сижу один, больной, грустный. Мечты моего детства машут около меня крыльями, но я их вижу сквозь креп. (...) Да, в эту ночь я видел себя ребенком, видел отца моего, доброго, благородного, умного отца; видел, будто мы ждем его к обеду от графа Александра Сергеевича Строганова, который бывал именинник в один день с нами ...»<sup>128</sup>

Trotz der widrigen Umstände, unter denen er seinen Dienst im Kaukasus als gemeiner Soldat tat, oder vielleicht gerade deshalb suchte und fand er Ablenkung in seiner literarischen Arbeit. Sie gab seiner Verbannung Sinn und Ziel. Auch konnte er durch sein Schaffen und die Veröffentlichungen in St. Petersburg Kontakt zur literarischen Welt halten und wenigstens teilweise an ihr teilhaben.

Die tatarischen Sujets der Erzählungen und zahlreichen Skizzen erhalten ihre lokale Färbung jedoch nicht nur durch die ausgewählten Bilder, die der Autor verwendet, sondern auch durch die Übersetzungen zahlreicher Lieder und das Einbeziehen von Realia, die einen Eindruck von den Lebensgewohnheiten der Kaukasier vermitteln. Der achtjährige Aufenthalt in diesem Kulturkreis hat sowohl sein Leben als auch sein literarisches Schaffen entschei-

127 In einem anderen Zusammenhang schreibt er: «Что если кто воображает по моим очеркам познакомиться с Кавказом, а не со мною, тот горько ошибется.» (ПгК.10/130)

128 Brief an K.A. Polevoj vom 23. November 1833: Auswahlsgabe I:656.

dend mitgeprägt und den russischen Lesern die Exotik des Kaukasus, wie vorher bereits Puškin, nähergebracht. Indem er diese Gebirgswelt als Hintergrund für seine Erzählungen und Skizzen wählt, macht er dem russischen Leser den geographisch weitestgehend unbekanntem Bereich zugänglich.

Lermontov und Lev Tolstoj nach ihm sind ihm darin gefolgt.



## 5. DER AUFBAU DER BILDER

### 5.1 Die Vergleiche

Unter einem Vergleich soll an dieser Stelle das Nebeneinanderstellen von zwei Bereichen, die durch eine Partikel verbunden sind, verstanden werden. Der Sachbereich und der Bildbereich als bildnehmende und bildgebende Sphären sind deutlich voneinander getrennt. Dieses In-bezug-Setzen erläutert, erklärt oder ergänzt den Sachbereich, der, je nachdem, wie nah beide Bereiche miteinander verwandt sind, neu definiert wird.

Die subjektive Wahl des Bildbereiches bringt die individuelle Sicht des Autors zum Ausdruck und bestimmt die Konnotation des Bildes.

Die bei Marlinskij verwendeten Vergleiche können verschiedene Funktionen haben. Sie übersteigen und heben hervor, sie verdeutlichen, benennen Unaussprechliches und bringen verborgene Beziehungen und Verwandtschaften zwischen den Dingen ans Licht. Eine Eigenschaft ist allen Vergleichen gemeinsam. Sie verfügen über eine große Stimmungsdichte und über ein hohes Maß an Anschaulichkeit.

Bei Marlinskij müssen zwei Gruppen von Vergleichen unterschieden werden: So verwendet er zum einen Vergleiche, deren Bildbereiche ad hoc gewählt wurden und die willkürlich auf den Sachbereich Anwendung gefunden haben. Zu dieser Gruppe zählen sowohl die sujetgebundenen Vergleiche, denen keine bestimmte geistige Ausrichtung zugrunde liegt, als auch andere assoziativ gewählte Verbindungen:

1. «И вдруг отринул самые нежные просьбы, разбил в пыл, как хрустальный кальян, самые лестные ожидания ... (АБ.5/186)
2. «Да поконься твое романтическое воображение, которое, будучи орошено ромом, пылало как плум-пудинг! (И.1/8)

Die o.g. Vergleiche dienen in diesem speziellen Textzusammenhang nur dem einen Zweck der Veranschaulichungen, und sind nicht auf den gleichen Sachbereich in einem anderen Kontext übertragbar. Sie sind Bilder 'für den Augenblick' und lassen keine bestimmte

geistige Ausrichtung erkennen. Marlinskij ordnet diese Vergleiche häufig in Bildreihen an, damit sie als spontane Äußerungen des Erzählers aufgefaßt werden. Die stark emotional gefärbten und oft auch unüberlegt wirkenden Bilder können, wie das Beispiel (2) deutlich macht, ironisch und bissig wirken.

Die zweite Bildgruppe basiert auf der Vorstellung von stets gültigen Verwandtschaften und Zusammenhängen der Welt, die der Autor besonders bei der Beschreibung der Natur und ihrer Wirkung auf den Menschen verwendet. Die Personifikation und Beseelung verschiedener Naturerscheinungen gehören genauso dazu wie die Lichtsymbolik, der eine ganz bestimmte Welthaltung zugrunde liegt.<sup>129</sup>

Im Zusammenhang mit der Bildreihe und dem Bildgefüge wird dieser Umstand noch eingehender beleuchtet.

Der gemeinsame Aspekt, der durch den Vergleich näher bestimmt wird, soll als '*tertium comparationis*'<sup>130</sup> bezeichnet werden und besondere Aufmerksamkeit erfahren. Ferner wird die Stellung des Vergleichs im Satz zu berücksichtigen sein, um dadurch seine Wirkung näher bestimmen zu können. Bei besonders ausdrucksstarken Bildern wird auf das Verhältnis zwischen Sach- und Bildbereich eingegangen, das ein Indikator für die Angemessenheit eines Bildes sein kann.

### 5.1.1 Der Vergleich schließt an ein Adjektiv an

Diese Vergleiche, die das Adjektiv im Satz näher bestimmen, treten im Prosawerk Marlinskijs gehäuft auf. Das näher bestimmte Adjektiv, das sowohl auf den Sachbereich als auch auf den Bildbereich angewandt wird, schafft in seiner Eigenschaft als '*tertium comparationis*' mit Hilfe der Partikel "kak" die Verbindung zwischen beiden Sphären.

Die folgenden Textbeispiele beziehen sich auf die helle Gesichtsfarbe verschiedener Personen:

129 Vgl. S. 158f und 173 unten.

130 WILPERT von 1979: s.v. "Vergleich" und "*tertium comparationis*".

1. «Бледна и холодна *как мрамор* была она;» (СГ.2/248)
2. «Бледный как воск, трепетный *как плат на ветре*, стоял мулла-Садек,» (МН.9/261)
3. «Кафтан его был изодран когтями зверинными, сам он бледен, *как смерть*,» (АБ.5/65)
4. «Порой, склонившись над прекрасным его лицом, которого, *как снегу Шах-дага*, не могло осмуглить жаркое солнце, а только подернуло зарей,» (МН.9/137)

Alle o.g. Vergleiche schließen an ein Adjektiv an und erzeugen durch den gewählten Bildbereich eine bestimmte Stimmung.

Der erste Vergleich spiegelt die Ausweglosigkeit des fliehenden Paares auf der Flucht vor dem Ehemann wider. Der Marmor weckt Assoziationen mit einem weißen Grabstein, soll aber auch das Edle in Polinas Gesichtszügen herausstellen.

Die Wirkung des Vergleichs (2) ist ähnlich. Das Wachs erinnert an Tod und Begräbnis und stellt die Todesangst Mulla-Sadeks dar. Obwohl der dritte Textauszug als Bildbereich ein Abstraktum wählt (*kak smert'*), ist der Vergleich dennoch deutlich und konkret. Dem Leser erschließt sich das Bild über die Personifikation des Todes, die, bedingt durch die häufige Verwendung in Literatur und Kunst, eine naheliegende Vorstellung ist.

Während die Vergleiche (1) bis (3) die Blässe als negative Auswirkung von Angst und Erschöpfung deuten, steht im Vergleich (4) der schöne helle Teint im Vordergrund, der die Sonne nicht vertragen kann. Dieses Bild beinhaltet auch die Reinheit der hellen Haut, die im 'tertium comparationis' (*kak snegu Šach-daga*) enthalten ist. Dieses Bild bezieht sich auf den Schnee, der als Symbol für die Reinheit seinen Platz auf dem nur für Iskender zugänglichen Berg hat.

Die o.g. Bilder stellen konkrete, sichtbare Sachverhalte dar und sollen der Verdeutlichung und der Steigerung einer genau bezeichneten Stimmung wie der Angst oder dem Entsetzen dienen. Vornehmlich sind sie zur Verdeutlichung von Abstrakta und Gefühlen da:

«Но совесть моя была светла, *как клинок твоей сабли.*»  
(ЗН.3/196)

Der Autor sucht durch das Nebeneinanderstellen innerer Vorgänge und bekannter konkreter Sachverhalte aus der Außenwelt ein Höchstmaß an Plastizität und Transparenz zu schaffen. Er bedient sich bekannter Bildbereiche, um die eher unbekanntere innere Welt zu veranschaulichen und sichtbar zu machen.

Marlinskij verwendet die Vergleiche ohne nähere Bestimmung des Vergleichsgegenstandes häufig in Form einer Bildreihe. Hier werden verschiedene Aspekte eines Charakters oder Sachverhaltes aufgezeigt:

1. «Репетиллов, в числе столичных новостей, пишет мне, что Алина возвратилась из-за границы в Петербург - мила, как сердце, и умна, как свет, - что она сверкает звездой на модном горизонте,» (И.1/13)
2. «Буду нежен, как дамская перчатка, гибок, как строусовое перо; стану звенеть золотом и железом, пролью слезы и кровь,» (ЗН.3/168)
3. «Счастливец ты: волен как ветер, как орел не знаешь путь, как ему тебе подругой орлица.» (МН.9/159)
4. «О! вы невинны, как шестинедельный младенец, как церковная ласточка! (И.1/97)

Diese Vergleiche bezeichnen ausnahmslos Abstrakta und bedienen sich der Bildreihe zur Konkretisierung. Der Textauszug (1), der Alina beschreibt, besteht aus zwei Vergleichen (*как сердце, как свет*), die zur Metapher (*она сверкает звездой*) hinführen. Die einzelnen bildlichen Ausdrücke stehen inhaltlich unverbunden nebeneinander und konkretisieren Alinas Anmut und Schönheit. Die Bilder (2) bis (4), die die Eigenschaften eines Ritters (2), die Freiheit (3) und die Unschuld (3) anschaulich machen sollen, bedienen sich bestimmter allgemeingültiger Vorstellungen und Eigenschaften der Bildbereiche als *'tertium comparationis'*. Diese bildlichen Ausdrücke sind besonders im Beispiel (4) sehr konkret (*šestinedel'nyj mladenec, cerkovnaja lastočka*) und durch die Adjektive übertrieben genau in der Gestaltung. Die Kirchenschwalbe als Vergleich für die Unschuld wird manchem Leser ein Schmunzeln entlocken.

In der Mehrzahl finden diese eher als einfach strukturiert zu bezeichnenden Vergleiche Anwendung auf Gefühle und Abstrakta. Sie wirken konkretisierend und weisen den Sachbereichen durch die Wahl des Vergleichsbereiches eine bestimmte Konnotation zu. Marlinskij verwendet sie vornehmlich zur Erhöhung von Personen und moralischen Werten wie dem des Gewissens.

### 5.1.2 Der Vergleich schließt an ein Verbum an

Die wohl größte Gruppe der Vergleiche in Marlinskijs Prosawerk bilden jene, die ein Verbum im Satz bestimmen und konkretisieren.

Folgende Vergleiche basieren auf den vermeintlich typischen Fähigkeiten und Eigenschaften bestimmter Personen oder Personengruppen:

1. «Алексей Петрович шутит со всеми, как товарищ, учит, как отец: он не боится, что его увидят вблизи.» (АБ.5/105)
2. «Правин упал к ногам Веры - плакал, плакал как дитя,» (ФН.7/148)
3. «Знаешь ли, примолвил он тигре, сверкая и вращая очами, как опяnelый - ты должна любить меня,» (ФН.7/189)
4. «И со страхом увидела прекрасного юношу, падающего как мертвец к ногам ее ...» (АБ.5/55)

Die Personen stehen jeweils für ein bestimmtes 'tertium', das der Autor dem Sachbereich zuordnet. Es handelt sich um Kameradschaftlichkeit und Güte (1), die Hilflosigkeit (2) und in Bild (3) um das Unkontrollierte im Blick Pravins, das jedoch bezogen auf den Textzusammenhang unpassend und geschmacklos erscheint. Den Blick Pravins nach seinem Liebesschwur Vera gegenüber mit dem Blick eines Betrunkenen zu vergleichen, wirkt auf den Leser grell und schockierend. Marlinskij sucht der beschriebenen Situation eine große Stimmungsdichte zu verleihen, indem er einen sehr ausgefallenen Bildbereich wählt. Dadurch erreicht er bald das Gegenteil und erzielt eine unfreiwillig lächerliche Wirkung.

Ähnlich unpassend ist das Bild (4). Ammalat ist zwar sehr erschöpft, als er bei Seltaneta ankommt. Ihn jedoch beim ersten Treffen mit seiner künftigen Gelieben mit einem Toten zu vergleichen, scheint eher unangebracht und übertrieben.

Ebenso wie die Wahl von Personen als Vergleich zieht der Autor Gegenstände für die Verdeutlichung heran:

1. «Она вся трепетала, как лист;» (ФН.7/126)
2. «Он сидел на червонном коне, и тот крутился под ним, как вихор.» (АБ.5/9)
3. «Как море шумело собрание: (РиО.7/257)
4. «Виктор явился в общую комнату, в которой дымился уже самовар, как жертвенник.» (ЛБ.3/40)

Doch auch in diesen Fällen hat der Vergleich neben dem 'tertium' noch andere Bedeutungen, die unwillkürlich in das Bild und die Vorstellung des Lesers mit einfließen. Das Bild (1) stellt somit nicht nur das Zittern Veras heraus, sondern beinhaltet auch die Eigenschaften der Zerbrechlichkeit und Hilflosigkeit. Ähnlich ist es mit der Aussage (3). Der Wirbel steht für das Drehen des Pferdes, zum Wirbel gehört aber auch das unkontrollierbare, kraftvolle Element.

Auf ihre Kontexte bezogen sind diese Bilder angemessen und passend. Sie erweitern die Aussage und tragen dadurch zum besseren Verständnis bei. Das muß nicht immer so sein. Die Vergleiche (3) und (4) belegen das. Hier liegen Sach- und Bildbereich so weit auseinander, daß der Leser sie zwar verstehen kann, sie aber als ungewöhnlich überhöht ansehen muß. Eine Versammlung, die "wie ein Meer" rauscht und ein Samowar, der "wie ein Opferaltar" raucht, wirken in einem ungeeigneten Maß pathetisch und gekünstelt. Marlinskij vermag in manchen Fällen nicht das angemessene Verhältnis zwischen Bild- und Sachbereich zu schaffen und neigt zu Hyperbeln.

Während alle genannten Aussagen Vergleiche bieten, die nur aus einem Substantiv bestehen, verwendet Marlinskij auch solche, die sich aus einem Substantiv mit näherer Bestimmung durch ein Adjektiv zusammensetzen. Diese Bilder sind konkreter als die o.g.,

weil der Vergleich dadurch in seiner Bedeutung enger gefaßt wird:

1. «Прошла зима, лето исчезло, как утренняя тень,» (РиО.7/286)
2. «Три года протекли как одно майское утро;» (Из.8/149)
3. «Вот и я приполз сюда, как раздавленный змей.» (АБ.5/67)
4. «То есть, в этот раз не стану пить; а не стану потому, что не хочу, а не хочу потому, что кровь и без вина бродит во мне, как молодая буза.» (АБ.5/185)
5. «Упреки Путного раздражили народ: ропот разлился в нем, как вешние воды.» (РиО.7/279)
6. «Корабль стонет и дрожит тогда, как прикованный великан,» (ЛБ.3/6)

Während die Adjektive in den Bildern (1) und (2) nicht zwingend notwendig für das Verständnis und den Sinn der Aussage sind, gestalten sie sich in den Bildern (3) bis (6) unabdingbar. Hier gehören sie notwendigerweise zum Substantiv des Vergleiches und bestimmen entscheidend den Sinn. Das läßt sich am Bild (3) verdeutlichen. Das Zitat stammt aus dem Mund von Ammalats Gefährten auf der Tigerjagd, der nach dem vermeintlichen Tod Ammalats verletzt und erschöpft in das Dorf zurückkehrt. Ohne das Adjektiv (*razdavlennyj*) wäre der Vergleich sinnlos und hätte keine verdeutlichende Funktion im Satz. Daß ein Lindwurm im allgemeinen kriecht, ist bekannt. Hier geht es darum, **wie** er sich bewegt und nicht, **daß** er es tut. Dieses **wie** ist das 'tertium comparationis' und nicht die normale Bewegung des Lindwurmes an sich. Ähnlich ist es mit den anderen Beispielen. Das Adjektiv trägt die Bedeutung des Vergleichs in sich und ist für das Verstehen des Bildes zwingend notwendig.

#### 5.1.2.1 Substantiv und Erweiterung

Eine Variante der Vergleiche, die an ein Verbum anschließen, können jene sein, die aus einem Substantiv mit Erweiterung be-

stehen. Diese Erweiterungen bestimmen den Vergleich näher und führen zu einer ausgeprägten Konkretisierung:

1. «Она была равнодушна, хотя ее не защищала любовь к человеку доброму, но пустому, но холодному, к которому тетушки и судьба приковали ее, как узника к колоде.» (ФН.7/140)
2. «Наконец улыбка проглянула на милом лице ее, словно луч солнца сквозь вешний дождь: (ЛБ.3/90)
3. «Но беда как зараза удаляла от него всех.» (МН.9/231)

Diese Bilder sind verdeutlichender und erklärender Natur. Sie veranschaulichen abstrakte Sachverhalte und haben ein angemessenes Verhältnis zum Sachbereich. Sie stehen in der Qualität ihrer Aussage an zweiter Stelle und lassen den Ausdruck harmonisch erscheinen. Der Vergleich ergänzt die Aussage und zeigt neue Perspektiven auf, indem er unbekannte Aspekte sichtbar macht. Besonders das Beispiel (3), das sehr knapp formuliert ist, läßt diesen Umstand deutlich werden.

Seine Hauptaussage liegt in der Verlassenheit dessen, der im Elend lebt, und zeigt als unerkannten Aspekt die Ausweglosigkeit und die Unschuld des "Opfers" auf. Diese Aspekte sind immer mit zu berücksichtigen, wenn das 'tertium' definiert wird.

Die folgenden Textbeispiele stellen mit Ausnahme des vierten Bildes konkrete Vorgänge dar:

1. «Между тем кружок любопытных около упрямого кузнеца расширялся, подобно кругу на воле от брошенного камня.» (АБ.5/18)
2. «Но голос его затихал постепенно! он роптал уже подобно ручью, катящемуся под снежной глыбой ...» (СГ.2/227)
3. «Пешие и конные, мужчины и женщины окружали шатер, под которым как луна в облаке скрыта была красавица Кичкене.» (МН.9/268)
4. «Жизнь, как тлеющая лампада от дуновения, вспыхнула в ней на несколько дней чем-то бывалым.» (ВнБ.8/176)

Die Vergleiche (1) und (2) wirken durch die herangezogenen Bildbereiche künstlich und weit hergeholt. Das dritte Bild, das sich auch durch eine ausgeprägte Anschaulichkeit auszeichnet, er-



scheint übersteigert und dem Gegenstand nicht angemessen. Das hängt mit der Erhöhung Kičkenes zusammen, die dem Leser stark übertrieben anmuten muß.

Das Beispiel (4), das sich auf den abstrakten Begriff des Lebens bezieht, vergleicht es einer glühenden Lampe, die von einem Lufthauch angefacht wird. Dadurch kommt es zu einer gedanklichen Weiterführung des Vergleichs. Die Aussage des Satzes entfaltet sich nicht im Sachbereich, sondern im Vergleichsbereich. Das, was eigentlich als Ergänzung zum Sachverhalt dienen soll, wird zur eigenständigen Aussage.

#### 5.1.2.2 Satzvergleich

Um eine größtmögliche Konkretisierung zu erreichen, wählt der Autor auch solche Vergleiche, die aus einem Satz bestehen und als Satzvergleiche bezeichnet werden können:

1. «Вино выказало страсти обоих - как обозначает оно в хрустале незаметные до толе украшения.» (ФН.7/42)
2. «Хоть я очень знаю, что разговор, как вафли - хорош только прямо с огня и в летучей пене шампанского.» (ФН.7/60)

Diese Aussagen basieren auf der guten Beobachtungsgabe des Autors und sind treffend gewählt. Besonders das Bild (1), das eine alltägliche Beobachtung überraschend aufbereitet (*как обозначает оно в хрустале ...*), veranschaulicht wie das Bild (2) den Sachverhalt passend und interessant.

Hier zeigt sich die Tendenz des Satzvergleichs, den Gegenstand der Aussage durch die starke Präsenz in den Hintergrund treten zu lassen und die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zu lenken. Das folgende Textbeispiel macht das Mißverhältnis zwischen Sach- und Bildbereich deutlich, das sich in einer unangemessenen Überhöhung des Gegenstandes äußert:

«Ну, право, эти капли так сладки, будто сами ангелы с радости наплакали своих слез в бутылки.» (АБ.5/183)

Der gewählte Bildbereich, der, auf den Gegenstand bezogen, stark übertrieben wirkt, überdeckt die Aussage und läßt den Vergleich ein weitgehend selbständiges Dasein führen.

Der Autor vermag auf der Suche nach ausdrucksstarken und konkreten bildlichen Ausdrücken nicht das rechte Verhältnis zwischen Sache und Bild zu finden. Die Folgen können sich in unangemessener Überhöhung, aber auch in Taktlosigkeit und schockierenden Bildern äußern.

### 5.1.3 Der irrealer Vergleich

Der irrealer Vergleich, der Sach- und Bildbereich deutlich durch die Partikel "skoree" oder "kak" voneinander trennt, gründet sich auf den starken Kontrast beider Sphären. Durch das Heranziehen eines verhältnismäßig entlegenen Bildbereiches bringt er das intensive subjektive Empfinden des Sprechers zum Ausdruck:

1. «Постой-ка, дай Бог памяти ... княгиня Вера? ... гм!! князь Петр! ... он толст и прост, она красавица и мечтательница ... скорее соединишь масло с шампанским! ...» (ФН.7/98)
2. «И я мог думать, мог верить, что любовь может утлиться в сердце, слепленном руками света! Безумец! безумец! скорее найдешь сочувствие в раззолоченном яичке для детей, на котором снаружи написаны нежности, в середине насыпаны сладости - а все вместе дерево, крахмал и сусальная позолота.» (ФН.7/103)
3. «Скорее замерзнет пламень, чем я изменю тебе! (ЛБ.3/88)

Diese Beispiele erhellen auf eindrucksvolle Art und Weise, wie Marlinskij den irrealen Vergleich einsetzt. Der erste Textauszug, der sich auf das Verhältnis zwischen Vera und ihrem Ehemann bezieht, soll deutlich machen, wie unterschiedlich die Ehepartner sind, und daß sie nicht zusammenpassen. Daraus ergibt sich für Pravin die Möglichkeit, Vera für sich zu gewinnen. Das Irreale des Vergleichs besteht in der Unmöglichkeit, Öl mit Champagner zu vermischen und ist, bezogen auf die Personen, ein verhältnismäßig entlegenes Bild.

Die zweite Aussage, die nach Pravins Enttäuschung über Vera das fehlende Mitgefühl der guten Gesellschaft kritisiert, basiert ebenso wie Bild (1) auf einem sehr ausgefallenen Vergleich. Der krasse Gegensatz zwischen dem Mitgefühl und dem zwar schönen, aber hohlen und wertlosen Ei für Kinder stellt mit Hilfe der Verbindung "skoree" den hohen Wert des Gefühls heraus. Marlinskij setzt den irrealen Vergleich zur Verstärkung der Aussage ein, die er durch die Verwendung von Wiederholungen (*bezumec*) und syntaktischen Parallelismen (*napisany nežnosti/nasypany sladosti*) rhythmisch gestaltet und eindringlich verbalisiert. Das Bild (3) ist ein durchaus deutlich formulierter irrealer Vergleich, der auf der Eindeutigkeit der Tatsache, daß eine Flamme nicht gefrieren kann, basiert. Viktor will damit seine große Liebe zu Jenny ausdrücken. Alle oben genannten bildlichen Formulierungen verdeutlichen die subjektiven Empfindungen des Sprechers, die von großer Intensität und Stimmungsdichte gekennzeichnet sind.

Die folgende Formulierung, die Pravins persönliche Veränderungen kommentiert, basiert auf einem irrealen Vergleich mit der Partikel "kak":

«Илья влюблен, Илья щеголь, Илья в гостиной, Илья накануне поединка!! По твоему, все это для моряка столько же несбыточно, как прогулка Игорева флота на колесах - и между тем все это гораздо более историческое, чем романы Вальтер Скотта.» (ФН.7/66)

Dieser Vergleich ist inhaltlich breiter angelegt als die anderen Bilder. Er stellt Pravins 'neues Leben' in der Stadt, das für einen Seemann untypisch ist, neben Igors Flotte auf Rädern, die die vermeintliche Unmöglichkeit eines solchen Lebenswandels verdeutlichen soll. Pravin bekräftigt die Möglichkeit, indem er das Geschehene als "historischer" als die Romane Walter Scotts bezeichnet. Er will damit die Tatsache, daß er dieses neue Leben führt, bestätigen. Walter Scott, der im Rußland des 19. Jahrhunderts ein bekannter ausländischer Autor war, und dessen historische Romane sich größter Beliebtheit beim Publikum erfreuten, wird für diesen Ausdruck herangezogen.

Marlinskij, der selber Anregungen in den Romanen Scotts gefunden hat, will durch diese Bemerkung die Rede Pravins authentisch und lebensecht wirken lassen.

Die Unmöglichkeit der folgenden grotesken Vergleiche wird ebenso wie bei den vorangegangenen Beispielen durch ihren Inhalt deutlich. Zusätzlich werden sie durch "kažetsja" und "slovno" eingeleitet, die zum irrationalen Vergleich hinführen:

1. «Огромные замороженные стерляди, белуги и осетры, растянувшись на розвальнях, кажется, зевают от скуки в чуждой им стихии и в непривычном обществе.» (И.1/22)
2. «Очищенные гуси, забыв Капитольскую гордость, словно выглядывают из возов, ожидая покупателя, чтобы у него погреться на вертеле.» (И.1/22)

Beide Beispiele lassen bereits durch die Einleitung "es scheint" oder "gleichsam" deutlich werden, daß es nur so scheint, "als wenn die Fische vor Langeweile gähnten". Es ist die persönliche Sicht des Sprechers, der die Situation so sieht. Es handelt sich bei diesem Kunstgriff um eine Form der Erzählerprojektion, mit der der Erzähler ausgewählte Situationen und ihre Stimmung in eine bestimmte Richtung lenkt. Die verwendeten Vergleiche sind dabei irrational, denn Fische können nicht vor Langeweile gähnen. Es sieht nur so aus, denn ihre Mäuler sind geöffnet.

Marlinskij bedient sich hier der partiellen Beseelung, indem er den Tieren, die bereits geschlachtet sind, geistig-menschliche Züge zuweist. Im Hinblick auf den Weihnachtsmarkt und die angebotenen Waren, die der Erzähler hier beschreibt, schaffen diese irrationalen Vergleiche und Beseelungen eine Atmosphäre des Surrealen und Grotesken. Neben dieser Stimmung sollen die einzelnen Bilder die Erheiterung des Lesers hervorrufen und durch die schnelle Abfolge im Kontext die farbige Vielfalt und Dynamik des Marktes darstellen:

«Целые племена свиней, всех поколений, на всех четырех ногах и с загнутыми хвостиками, впервые послушные дисциплине, стройными рядами ждут ключниц и дворецких, чтобы у них, на занятках, совершить смиренный визит на поварню, и кажется, с гордостью любясь своею белизною,

говорят вам: "я разительный пример усовершенности природы: быв до смерти упреком неопрятности, становлюсь теперь эмблемою вкуса и чистоты, заслуживаю лавры на свои окорока, сохраняю платье вашим модникам и зубы вашим красавицам!"» (И.1/23)

Marlinskij bedient sich bei der Beschreibung der auf dem Weihnachtsmarkt angebotenen Schweine vornehmlich des Stilmittels der Beseelung (*poslušnye discipline, s gordostiju*). Der darauffolgende Vergleich, der mit "kažetsja" eingeleitet wird, weist ihnen sogar die Fähigkeit des Sprechens zu (*ja razitel'nyj primer ...*). Durch das eingeschobene Zitat wird die Beschreibung lebendig, und durch den Inhalt desselben erzielt der Autor eine erheiternde Wirkung. Es ist aber auch der starke Kontrast zwischen den menschlichen Fähigkeiten dieser Tiere und ihrem unabwendbaren Schicksal, geschlachtet und verzehrt zu werden, der einen zuweilen etwas makabren Eindruck macht. Auch hier beinhaltet die Formel "kažetsja" die rein subjektive Sicht der Dinge durch den Autor.

Das folgende Bild gehört in den gleichen Textzusammenhang:

«Вблизи беспечные курицы разных наций, и хохлатые цесарки и пегие Турчаночки, и раскормленные землячки наши, точь в точь словоохотные кумушки, кудахтают, не предвидя беды над головою, критикуют свет, который видят они сквозь щелочку своей корзины и, кажется, потрунивают над соседом, индейским петухом, который, поджимая лапки от холоду, громко ропщет на хозяина, что он вывез его в публику без теплых сапогов.» (И.1/24)

Auch hier herrscht das Stilmittel der Beseelung vor, das aus den Hühnern staatlich organisierte Wesen macht (*kuricy raznych nacij, zemljački naši*) und ihnen geistige Eigenschaften zuweist. Nach der einleitenden Formel "kažetsja" folgt der Vergleich, der sie befähigt, sich lustig zu machen. Es ist die persönliche Interpretation des Erzählers, die dieses Bild ermöglicht. Durch die starke Gewichtung des Vergleiches im Satz verselbständigt er sich und lenkt alle Aufmerksamkeit des Lesers auf seinen Inhalt, der aus einer humoristischen Bemerkung über den Hahn besteht. Alle genannten Vergleiche, die aus einem Textzusammenhang stammen, können als Beispiel für den zuweilen etwas überladenen

Schreibstil Marlinskijs dienen, der den Leser mit einer Flut von Bildern konfrontiert.

#### 5.1.4 Der negative Vergleich

Unter negativem Vergleich sollen an dieser Stelle Vergleiche verstanden werden, die durch eine Verneinung ausgedrückt werden und so eine Steigerung der Aussage bewirken:

1. «Но желание *не ковер-самолет,*» (Ропи.4/199)
2. «Ты не одну еще ночь встретишь тоской бессонницы, не одно изголовье смочишь слезами, *которых не осушит ни солнце, как росу,* ни поцелуй сострадательной матери.» (РиО.7/265)
3. «Если у тебя сердце *не так черно, как глаза Селтанеты,* ты неотменно выпьешь за В.,» (АБ.5/185)

Die einfachste Form eines negativen Vergleichs bietet das Textbeispiel (1). Hier wird ein Abstraktum mit einem Gegenstand verbunden, der verneint wird. Dadurch tritt die eigentliche Bedeutung des Wunsches, nicht erfüllbar zu sein, in den Vordergrund und zieht die Betonung im Satz auf sich.

Der zweite Vergleich stellt die Tränen der Trauer dem Tau gegenüber, der an der Sonne trocknen kann. Die Trauer vermag nicht so schnell zu vergehen. Die Verneinung (*kotorych ne osušit ni solnce ...*) legt die Betonung auf die Tränen und ihre schwerwiegende Bedeutung für das menschliche Dasein.

Der dritte Textauszug bietet neben der Verstärkung des Sachbereiches durch die Verneinung (*ne tak černo, kak glaza Seltanety*) einen Bezug zur Handlung und zur Situation Ammalats. Ammalat soll mit Verchovskij auf dessen Wohl trinken. Da er an einen vermeintlichen Verrat Verchovskijs glaubt und ihn zu töten beabsichtigt, möchte er auch nicht mit ihm trinken. Das o.g. Textzitat, das ihn dazu bringen soll, bezieht sich auf sein schwarzes Herz als Sinnbild für das Böse in ihm.

Marlinskij verbindet die Negation häufig mit einer Komparation, die, vom Standpunkt der Logik betrachtet, dazu führt, daß beide

Aussagen sich gegenseitig aufheben. Stilistisch wird dadurch jedoch eine steigernde Wirkung erreicht:

1. «Ты знаешь, что я могу лепетать по-французски не хуже дымчатого попугая;» (ФН.7/59)
2. «Я знал не более устрицы о правах света в корабле своем! (ФН.7/94)

Beide Bilder beziehen sich auf die Möglichkeiten, das Können und das Wissen eines Menschen. Um den Zustand der Unfähigkeit (1) und der Unwissenheit (2) eindeutig und extrem gestalten zu können, verwendet Marlinskij die Verneinung in Verbindung mit der Komparation und dazu Vergleichsobjekte, die aus relativ weit entlegenen Bereichen stammen. Die Tiervergleiche sollen in beiden Fällen die Aussage verstärken und den Leser zum Schmunzeln bringen.

Eine ähnlich extreme Aussage bietet das folgende Bild:

«О, тогда весь шар земной кажется мне не больше и не дороже медного гроша.» (ФН.7/161)

Es handelt sich hier um eine Aussage des Erzählers bei der Betrachtung eines prachtvollen Sternenhimmels. Die überwältigende Schönheit der Sterne läßt die Welt für ihn klein und unbedeutend erscheinen. Auch dieser Vergleich führt mit Hilfe der Negation und der Komparation zu einer Verdeutlichung des Sachbereiches, der durch die extreme niedrige Bewertung des Vergleichsgegenstandes (*ne dorože mednogo groša*) eine ähnlich niedrige Bewertung erfährt.

## 5.2 Die Metaphern

Um sich mit der Metapher in Marlinskijs Prosawerk auseinanderzusetzen zu können, bedarf es zunächst einer Definition dessen, was unter diesem Begriff verstanden werden soll.

Da es nicht Ziel der vorliegenden, auf Bildinhalte bezogenen Arbeit sein kann, den durch die Jahrhunderte geprägten

Metaphernbegriff aufzuarbeiten und zu bewerten, soll hier mit Hilfe der Untersuchungen und Abhandlungen zu diesem Thema ein Metaphernbegriff formuliert werden, der genügend Spielraum für das Erfassen der typischen Formen bei Marliniskij läßt.

Als Arbeitsbegriff wird die allgemeingültige Definition herangezogen, die H. Meier seiner Abhandlung über die Metapher voranstellt. Danach versteht man unter Metapher (griech. *Metaphora*: Übertragung) *"eine Art von verkürztem Vergleich, durch den ein Wort von seinem eigentlichen, konkreten auf einen andern, meist abstrakten Sinn übertragen wird, der mit jenem eine gewisse Ähnlichkeitsbeziehung aufweist."*<sup>131</sup> Für den hier genannten Zweck brauchbar erscheint auch die Formulierung von Cassirer, die *"die Metapher als bewußten Ersatz der Bezeichnung für einen Vorstellungsinhalt durch den Namen eines anderen Inhaltes, der dem ersten in irgendeinem Zuge ähnlich ist"* bezeichnet.<sup>132</sup>

Da die beiden genannten Definitionen nur die Metapher an sich beschreiben, auf eine Benennung ihrer Aufgaben und Wirkungen jedoch verzichten, ist noch hinzuzufügen, daß die Metapher verschiedene Seinssphären miteinander verbindet, was der Weltsicht der Romantiker in besonderer Weise entsprach, da sie Zusammenhänge aufdeckt und Beziehungen herstellt, so daß ein bildhaftwertendes Denken in die Bestimmung der Dinge und Vorgänge hineingetragen und vom Leser mitvollzogen wird.<sup>133</sup>

Die Vorgehensweise der Analyse orientiert sich an der Position der Metapher im Satz und den verwendeten Wortarten. Abhängig von ihrer Stellung im Satz lassen sich verschiedene Metapher Typen benennen, die eine bestimmte Funktion im Text haben. Diese Typen und Funktionen gilt es herauszuarbeiten und in eine Beziehung zum Schreibstil des Autors zu setzen.

Da eine Untersuchung jeder einzelnen Metapher den Rahmen der Arbeit sprengen würde und ihre Vielschichtigkeit sich dadurch ohnehin kaum erschließen ließe, soll darauf bewußt verzichtet werden. Es liegt in der Natur der Sache, daß dichterische Meta-

---

131 MEIER 1963:1.

132 CASSIRER 1925:70.

133 Wörterbuch der Literaturwissenschaft 1986: s.v. "Metapher".



phern als schillernde Gebilde nicht immer vollständig erklärbar sind. Um dennoch eine möglichst große Transparenz zu erzielen, sollen sie sich, in Bildgruppen angeordnet, gegenseitig erklären und verstehbar machen.

### 5.2.1 Die Ersetzung

Unter einer Ersetzung wird die vollständige Substitution eines abstrakten Begriffes durch die Metapher verstanden, die durch die Wahl des Bildbereiches Aufschlüsse über das Wesen der Sache oder des Sachbereiches gibt.

Besonders die Metaphern, die für Gefühle stehen, sind hier zu nennen:

1. «Неужели вы думаете, что огонь здесь не жжет, женщины не ветренничают, и мужья не носят рогов.» (СГ.2/230)
2. «Сердце мое облилось кровью - от того, что я увидел при бледном свете фонаря.» (НК.1/178)

Diese beiden Bilder gehören zur Gruppe der zahlreichen Feuer- und Herzmetaphern in Marlinskijs Prosawerk, auf die in einem anderen Zusammenhang bereits eingegangen wurde.<sup>134</sup> Die Metaphern, die für die Gefühlsregungen Leidenschaft (1) und Erregung (2) stehen, ersetzen diese Begriffe in ihrer Bedeutung vollständig. Marlinskij macht sie damit sinnlicher faßbar und für den Leser anschaulich. Diese Konkretisierungen legen jedoch noch weitere Bedeutungsebenen frei. Sie sind in der Unberechenbarkeit und der zerstörerischen Kraft (1) des Feuers begründet. Marlinskij leitet solche direkten Ersetzungen in vielen Fällen mit einem Demonstrativpronomen ein, so daß die Aufmerksamkeit des Lesers auf sie gelenkt wird:

«Но у Фетхали не было тут пусто. Напротив, голова его была полна таких забияк гостей, что за шумом он не мог разслушать не даже голосу разума.» (МН.9/43)

---

134 Vgl. S. 213ff. und 224ff.

«Но когда на него полились новости о близком браке Валериана с графиней Звездич, он был оглушен и раздражен ЭТИМ ВОДОВОРОТОМ.» (И.1/91)

Marlinskij ersetzt hier die Abstrakta Kopfschmerz (1) und Neuigkeit (2) durch konkrete Begriffe. Das erste Bild ist aufgrund seines überraschenden Bildbereiches (takich zabijak gostej) sehr einfallsreich und soll auf humorvolle Art und Weise die Nachwirkungen einer durchzechten Nacht, die Jusuf am Denken hindern, umschreiben.

Die zweite Metapher, die die Nachrichten (novosti) von der baldigen Hochzeit Alinas für den Helden zu einem betäubenden und schmerzenden Wasserwirbel werden läßt, scheint entlegen. Erst die zweite Bedeutung des Hinabgezogenwerdens durch die schlechte Neuigkeit gibt der Metapher ein erkennbares 'tertium'. Auch hier zeigt sich Marlinskijs Streben nach ausgefallenen Bildern, die zuweilen auf Kosten der Verständlichkeit gehen können.

Grundsätzlich verwendet der Autor zwei verschiedene Formen von Ersetzungen, die zum einen als situationsgebunden und zum anderen als allgemeinverständlich bezeichnet werden können.

Zur ersten Form zählen die Bilder, die nur im Hinblick auf den Kontext verstehbar sind und deren Bildbereiche verhältnismäßig ausgefallen sind. D.h. die Bildbereiche allein können keinen Aufschluß über die Konnotation der Metapher geben. Sie sind nur im Hinblick auf den Textzusammenhang entschlüsselbar. Das folgende Bild kann als Beispiel für diesen Sachverhalt dienen:

«О конечно, вы так добры, Жанни - так ласковы, что не только мирных канареек, но и смелого сокола заставите забыть свободу.» (ЛБ.3/60-61)

Diese Metapher wird nur vor dem Hintergrund der Orangerie, in der Viktor und Jenny sich treffen, deutlich. Während sie die Kanarienvögel in der Voliere betrachten, macht Viktor ihr diese Liebeserklärung. Mit dem Falken bezeichnet der Held sich selber und ordnet seine Freiheitsliebe der Zuneigung zu Jenny unter. Obwohl der Falke aus der altrussischen Bylinendichtung als Bild für den jugendlich-tapferen Helden bekannt ist, kann man nicht davon ausgehen, daß die Metapher für jeden Leser ohne Kenntnis

des Zusammenhanges verständlich ist. Das liegt an dem verhältnismäßig ausgefallenen Bildbereich, der nur im Hinblick auf die Situation des Sprechers einen Sinn bekommt. Die folgenden Metaphern gestalten sich anders. Hier sind die Bildbereiche von einer Allgemeingültigkeit und -verständlichkeit gekennzeichnet, die in den Textbeispielen (2) und (3) schon in den Bereich des Symbols übergeht:

1. «Только помни мое слово: ты хочешь взять его к себе - не доверяйся же ему, не отогревай змею на сердце.» (АБ.5/115)
2. «Стоит ли труда быть светляком между червяками? (АБ.5/124)
3. «Впрочем, я утешаю себя тем, что ты и я - как очень легко стать может, опоздали, и найдем одуванчик вместо цветка.» (И.1/16)

Diese Metaphern sind auch ohne Kenntnis der Textzusammenhänge klar und verständlich. Das hängt eng mit den gewählten Bildbereichen und den eindeutigen Kontrasten (2) und (3) zusammen, die in ihrer Konnotation nur eine Sinnunterlegung zulassen, d.h. sie haben immer die gleiche Bedeutung, ganz gleich in welchem Zusammenhang sie stehen.

So handelt es sich bei dem Zitat (1), das auf einer Äsopschen Fabel basiert, um ein eindeutiges Bild, das vom Leser immer im gleichen Sinn verstanden wird und keinen Interpretationsspielraum zulässt. Ähnlich ist es mit den Textbeispielen (2) und (3). Hier sind es jedoch im Gegensatz zum ersten bildlichen Ausdruck nur einzelne Begriffe (*svetljakom/červjakami, oduvančik/cvetka*), die für eine bestimmte Eigenschaft stehen. Marlinskij stellt sie einander gegenüber (3) bzw. nebeneinander (2), um das Verhältnis der Wertigkeit verschiedener Sachverhalte zu zeigen. Während das Textbeispiel (3) den Kontrast zwischen dem Guten und dem Bösen betont, ist der Kontrast zwischen den einzelnen Elementen des zweiten Bildes durch die Frage (*Stoit li truda*) deutlich abgeschwächt. Der Autor beurteilt den Leuchtkäfer als fast ebenso unbedeutendes Wesen wie den Wurm, der für das Niedrige und Verwerfliche steht. Ammalat kommentiert mit dieser Äußerung die erworbene Bildung, die ihm auch unangenehme Wahrheiten eröffnet. Die Vorstellung vom Leuchtkäfer partizipiert an der von den

Romantikern häufig verwendeten Lichtsymbolik, die dem Guten das helle Licht und dem Bösen das Dunkel zuordnet.

Der dritte Textauszug stammt aus dem Mund Valerians, der an einem positiven Ausgang der "Prüfung" Alinas zweifelt und Angst um die Freundschaft zu Nikolaj hat. Neben der o.g. Ersetzung bedient sich der Autor auch verschiedener Metonymien, die abstrakte Begriffe mit Hilfe von Gottheiten aus der antiken Mythologie, die bestimmte Funktionsbereiche haben, verdeutlichen:

1. «*Морфей веет крылами и обещает представить всех милых сердцу.*» (ПвР.6/37)
2. «*Но утешься, милый: Купидон возмет свое.*» (ФН.7/93)
3. «*Между тем однако же, как Амур готовил суматоху в семье Саарвайерзена, судьба сбиралась изломать его стрелы.*» (ЛБ.3/87)

Morpheus, der Gott des Schlafes, und Cupido bzw. Amor, die für die Liebe stehen, konkretisieren die abstrakten Begriffe Schlaf und Liebe. Sie dienen vornehmlich dem Redeschmuck. Während die Metaphern (1) und (2) nur auf eine Tätigkeit eingehen, schafft der Autor im Textbeispiel (3) einen größeren Textzusammenhang. Marlinskij weist dem Schicksal eine willentlich gesteuerte Handlungsweise zu (sbiralas'), so daß es zu einer Personifikation kommt. Dadurch kann das Schicksal buchstäblich in die Handlung eingreifen und sie nach seinen Vorstellungen verändern.

Aus dem Bereich der griechischen Mythologie stammen auch folgende Metaphern:

1. «*Счастлив и кавалер, которому Фортуна дарует даму, отражающую все ваше остроумие, не одним веером, не одними оледеняющими:* (И.1/38)
2. «*И потому я дивлюсь, что до сих пор не спросили меня о двух героях наших увеселений, о Касторе и Поллуксе каждой мазурки, каждого кадрили.*» (...) Они путешествуют, смотрят свет,» (И.1/41-42)

Während die Metapher (1) Fortuna als Geberin des Glücks charakterisiert, und dadurch zur Einleitung der eigentlichen Aussage wird, gestaltet sich das Bild (2) als rein schmückende Umschrei-

bung eines Tanzpaares auf dem Ball. Der Vergleich mit Kastor und Pollux, der sich auf ihr Wandeln zwischen Hades und Olymp bezieht, scheint im Zusammenhang mit dem überaus reiselustigen Paar weit hergeholt und gekünstelt. Marlinskij vermag hier nicht das rechte Verhältnis zwischen Sach- und Bildbereich zu schaffen.

### 5.2.2 Die Ist-Metapher

Unter einer Ist-Metapher soll die direkte Zuweisung eines Bildbereiches zu einem Sachbereich verstanden werden, die mit Hilfe eines Verbuns oder einer Satzkonstruktion vonstatten geht. Dadurch werden beide Sphären, der Sachbereich und die Übertragung, gleichgesetzt:

1. «И проклятые зеркала, это оптическое эхо, передразнивали в двадцати видах мое замешательство.» (ФН.7/57)
2. «Разговор начинал томиться, и смех, эта Клеопатрина жемчужина, растаял в бокалах.» (И.1/5)
3. «То был новий мир, то была чудная поэма.» (ФН.7/20)

Wie sich durch die Beispiele belegen läßt, sind diese Metaphern durch ein Demonstrativpronomen gekennzeichnet, das den direkten Bezug von der Übertragung zum Sachbereich deutlich macht. Alle drei o.g. Metaphern beziehen sich auf konkrete Gegenstände. Der Spiegel (1), das Lachen (2) und die Fregatte (3) erhalten durch die Metaphorisierung neue Qualitäten, die wie in den ersten beiden Beispielen treffend gewählt sind, aber ebenso eine leicht überhöhte Aussage hervorbringen können.

Häufig verwendet der Autor die Ist-Metapher als Aussagesatz, der Sach- und Bildbereich mit oder ohne Gedankenstrich miteinander verbindet:

1. «Перо мое смычек самовольный, помело ведьмы, конь наездника.» (МоНи.12/104)
2. «Но страх игрушка, подобная всем другим игрушкам: она скоро опостылеет.» (МН.9/161)

3. «Не скажу, чтобы тщеславие, чтобы злословие - две стихии большого света, были ей чужды, - нет! (Чиз.4/234)
4. «Крепкий сон - казовой конец смерти.» (МН.9/163)

Durch die Gleichsetzung wird ein Höchstmaß an Konkretisierung erreicht. Im Gegensatz zum ebenfalls so aufgebauten Vergleich, der Sach- und Bildbereich mit einer Partikel verbindet und dadurch beide Sphären deutlich trennt, verbinden sich hier Sache und Bild zu einem Ganzen.

Die o.g. Metaphern sind eindeutig in ihrer Aussage und für den Leser verständlich. Sie haben einen erhellenden Charakter, der für die Mehrzahl von Marlinskijs bildlichen Ausdrücken als typisch zu bezeichnen ist.

In diese Bildgruppe gehören auch die Personalmetaphern, die, soweit sie nicht schon in anderen Zusammenhängen genannt wurden, hier erwähnt werden sollen:

1. «Судьба нам мачиха.» (АБ.5/117)
2. «Не знаю, право, почему, только искони, где слава, тут прилетаются и дамы: уже не за тем ли разве, что сама слава - женщина? (ФН.7/86)
3. «Я не даром говорил, что распрысканная духами модница - любовь, убежит от смоляного духу, как бес от ладону! (ФН.7/111)

Diese Personalmetaphern, die ausnahmslos weibliche Personen mit vermeintlich negativen Eigenschaften als Bildbereiche heranziehen und diese auf die Abstrakta übertragen, beruhen auf allgemeinen Vorurteilen und haben dadurch bedingt eine gewisse Schlagkraft und Eingängigkeit. Durch die Metaphern erhalten die abstrakten Begriffe wie Schicksal (1), Ruhm (2) und Liebe (3) menschliche Züge, werden jedoch nicht in echte Personen umgeformt.

Die Verwendung von Personalmetaphern in der Literatur ist nicht neu. Sie hat ihren Ursprung in der Antike und der Sprache der Bibel.<sup>135</sup>

---

135 CURTIUS 1948:142.

Marlinskij übernimmt traditionelle Motive, die er nach seinen Wünschen und Vorstellungen abändert und ausschmückt. Während die Metapher (1) kurz und prägnant das Schicksal als negative Kraft charakterisiert, bieten die Metaphern (2) und (3) einen breiteren Rahmen für den bildlichen Ausdruck. Marlinskij stellt im Textbeispiel (2) die Frage nach der Ähnlichkeit zwischen dem Ruhm und einer Frau. Als *'tertium comparationis'* ist die Wankelmütigkeit zu nennen, die als vermeintlich typische Eigenschaft der Frauen bezeichnet wird. Die dritte Personalmetapher, die die Liebe kennzeichnet, wird durch einen nachfolgenden Vergleich näher bestimmt. Mit dem "Teergeruch" ist der typische Geruch an Bord eines Schiffes gemeint, der auf die nach Parfum duftende Dame abstoßend wirkt. Der Vergleich ist extrem und expressiv und wirkt, auf die Personalmetapher bezogen, schockierend und grell.

Die nachstehenden bildlichen Ausdrücke lassen den eigentlichen Metaphern eine erklärende Umschreibung folgen, die auf das *'tertium comparationis'* eingeht.

1. «Но обиженное самолюбие - червь; оно не имеет ни ног, ни крыльев - оно осталось.» (ФН.7/119)
2. «А любовь девушки - лед вешний: поплачет она, поскушает ...и другой жених оботрет ее слезы бобровым рукавом шубы своей! (РиО.7/236)

Durch die Kommentierung der Metapher gewinnt sie an Wert im Satz und bestimmt die Aussage. Der Sachbereich tritt in den Hintergrund. Mit einer solchen Verfahrensweise macht Marlinskij deutlich, worauf es ihm bei der Bildlichkeit ankommt. Es ist nicht nur die Verdeutlichung und Konkretisierung eines Sachverhalts, die er anstrebt, sondern auch die Existenz der Metapher als Selbstzweck und Stilmittel, das den Charakter seiner Erzählungen entscheidend mitbestimmt.

### 5.2.3 Die Genitivverbindung

Die Genitivverbindung als die wohl am häufigsten von Marlinskij verwendete Bildform besteht aus einem Substantiv, von dem ein Genitivattribut abhängig gemacht wird. Das Genitivattribut ist in den meisten Fällen ein Abstraktum, dem ein Konkretum vorangestellt wird.

Je nach Relation zwischen dem Substantiv und dem Genitivattribut soll an dieser Stelle zwischen der eigentlichen Genitivmetapher und anderen Genitivverbindungen unterschieden werden.

#### 5.2.3.1 Genitivus explicativus

Wenn das Genitivattribut mit dem Substantiv identisch ist, sprechen wir von einer Genitivmetapher oder einem "explikativen Genitiv".<sup>136</sup> Für diese Form der Metapher finden sich in Marlinskij's Prosawerk zahlreiche Beispiele, denn mit ihrer Hilfe lassen sich abstrakte Begriffe in konkrete Vorstellungen umwandeln, d.h. das Abstraktum wird durch ein vorangestelltes Konkretum verdeutlicht und sichtbar, hörbar und fühlbar gemacht.

Neben der Konkretisierung legen die Metaphern unerkannte Aspekte dieser Gefühle und Sachverhalte frei und machen sie sichtbar:

«В книге любви всего милей страница ошибок; по всему своя пора.» (И.1/76)

Hier steht, durch die Wahl des Grundwortes (*kniga*) bedingt, die Vielschichtigkeit der menschlichen Regung "Liebe" im Vordergrund.

Das o.g. Textbeispiel zeigt, wie die Wahl des Grundwortes die Konnotation einer Genitivmetapher bestimmt. Es ist immer eine subjektive Sicht des Autors, die hier erkennbar wird und gezielt eingesetzt werden kann.

Auch in den folgenden Metaphern bestimmt das vorangestellte Substantiv die Wirkung der Genitivmetapher:

---

136 PLETT 1973:87.



1. «Еще, еще один миг счастья, и я кинусь в *гроб будущего!*» (СГ.2/238)
2. «Если бы я потерял талисман своего счастья, с каким бы презрением сбросил я с себя *ржавые, тяжкие латы бытия!*» (АБ.5/169)
3. «Я обманывал себя, воображая, что мне доступна *лестница наук ...*» (АБ.5/126)
4. «За что хочешь ты сорвать с неба *звезду моей свободы?*» (АБ.5/216)
5. «Я показать Чеченцам побежденное лице Султан Ахмет-Хана, которое привыкли они видеть *звездой победы,*» (АБ.5/40)

Die Zitate (1) und (2), die sich auf das Leben beziehen, messen ihm eine negative Wirkung bei. Es sind die Aussagen eines durch die Unbilden des Schicksals zugrunde gerichteten Menschen (1) und eines Hoffnungslosen, für den die Zukunft dem Grab ähnlich ist (2).

Weitaus positiver gestalten sich die Inhalte der Bilder (3) bis (5). Die Treppe, die in die Höhen des Wissens führt (3), und der Stern als Umschreibung für die Freiheit (4) und den Sieg (5) sollen das Erstrebenswerte und Kostbare dieser abstrakten Begriffe herausstellen. Die Unerreichbarkeit als Eigenschaft des Sterns verbleibt dabei eher im Hintergrund. Hier zeigt sich eine wichtige Eigenschaft der Genitivmetapher. Das Grundwort ist nicht vollständig auf das Genitivattribut anwendbar. Vielmehr kommen jeweils nur wenige Züge seiner komplexen Struktur in der Metapher zur Geltung. Sie zu definieren ist nicht immer möglich und erscheint nicht in jedem Fall sinnvoll.

Das folgende Zitat Ammalats, das sein Verhältnis zu Verchovskij charakterisiert, läßt Rückschlüsse auf die Qualität ihrer Verbindung zu:

«Но я мужчина, я друг; судьба сковала на меня *цепь неразрешимую, цепь благодарности* за добро; она *влечет* меня к Дербенту.» (АБ.5/171)

Für Ammalat ist es die Dankbarkeit (*цеп' blagodarnosti*), die ihn mit dem russischen Offizier verbindet, und nicht die Zuneigung

zu ihm. Dadurch kann er keine eigenen Entscheidungen treffen und fühlt sich dazu gezwungen, in die Stadt zurückzukehren (ona vlečet menja). Marlinskij greift hier die Genitivmetapher von der *"Kette der Dankbarkeit"* noch einmal auf und führt sie weiter. Marlinskij wendet die Genitivmetapher der Identität von Grundwort und Attribut auch auf verschiedene Formen des Gespräches an:

1. «И потому, возвратив улытку разговора на маску его,» (И.1/59)
2. «То он не хочет прибегать ни к каким околичностям, ни к каким сетям льстивой логики или цветам красноречия, дабы убедить или увлечь ее,» (И.1/87)
3. «И разве, разве вплетали в гирлянду разсказа кой какие вопросы.» (ФН.7/22)

Der Autor charakterisiert durch das Grundwort die Qualität der Gespräche, die langweilig und langsam (1) aber auch bunt und abwechslungsreich (2) und (3) sein können. Das Gespräch, das als subjektiv empfundener Sachverhalt sehr schwer zu beschreiben und in seiner Klangwirkung vergänglich ist, erhält durch die Genitivmetaphern sichtbare Züge, die es sinnlich faßbar machen.

Diese Konkretisierung überschreitet nicht selten den Rahmen des Geschmackvollen, wie das Textbeispiel (1) deutlich macht. Hier wird die Schnecke auf dem Gesichts des maskierten Herrn buchstäblich sichtbar und schockiert den Leser. Dieses Bild kann wie zahlreiche andere als Beispiel für die zuweilen grellen Bilder dienen, die der Autor mit der Absicht der Konkretisierung und des Suchens nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten auswählt.

### 5.2.3.2 Genitivus partitivus

Neben den bildlichen Ausdrücken, die aus einem *"Genitivus explicativus"* bestehen, verwendet der Autor auch solche Genitivverbindungen, die einen *"Genitivus partitivus"* zur Grundlage haben. Es sind in der Mehrzahl Körperteilmetaphern, die eine Personifikation des metaphorisierten Begriffs einschließen:

1. «*Рука судьбы* отяготела над ними; мы разбиты и прогнаны, сотни храбрых Горцев, твои и мои нукеры легли в битве с Русскими ... (АБ.5/40)
2. «Чувствую что *рука судьбы тяготеет на моем сердце*, и нет друга, нет родного вблизи, кто бы снять с меня половину бремени.» (Обу.10/285)
3. «Умножая наслаждения, мы умножаем страдания разлуки с ними: мы срастаемся с тобой, и *рука судьбы*, отрывая нас прочь, *расторгает сердце!*» (Чиз.4/244)

Marlinskij bedient sich der Metapher von der Hand des Schicksals, die zerstörerisch in die Handlung eingreift. Sie belastet und beschwert den Menschen (1) und (2) oder trennt ihn gewaltsam von der Geliebten (3). Marlinskij variiert die Körperteilmeta- phern, die ihren Ursprung in der Antike haben<sup>137</sup>, indem er ihnen Tätigkeiten zuordnet, die die Expressivität erhöhen und zu einer Konkretisierung führen:

1. «Еще несколько трепетаний, несколько хрипений - и *ледяная рука смерти* задушила в груди раненого последний вздох,» (АБ.5/253)
2. «В льму, окровавленном выстрелами, сверкнуло мне лице друга: *железная рука смерти* на всем скаку осадилла его разгоряченного бегуна;» (Обу.10/223-224)

Bei diesen Metaphern handelt es sich um Variationen des Bildes von der Hand, die in das Geschehen eingreift. Sie kann kalt (1) und eisern (2) sein, in jedem Fall jedoch hat sie eine negative Bedeutung für die Gestalten und die Handlung.

In beiden Beispielen zeigt sich der Tod als aktiv handelnde Kraft, die buchstäblich in das Geschehen eingreift und zum Teilnehmer der Handlung wird. Er wird als starke Macht dargestellt, der der Mensch nicht zu entrinnen vermag.

Die folgenden Genitivmetaphern weisen abstrakten Begriffen sowohl Körperteile als auch andere menschliche Attribute zu:

1. «Страсти улеглись в ней постепенно, и постепенно ярчей слышался *голос раскаяния.*» (РиО.7/264)

2. «Язык жизни не выразит тайн могильных - тайн, которые уносит умирающий в прах;» (ФН.7/216)
3. «Никогда не говорите: никогда, княгиня! Это слово имеет вес только в устах судьбы.» (ФН.7/144)

Hier werden der Reue (1), dem Leben (2) und dem Schicksal (3) Stimmen zugewiesen, die ihnen personale Züge verleihen und sie befähigen, in die Handlung einzugreifen. Die ersten drei Bilder basieren auf der Fähigkeit des Sprechens, und geben dadurch den Abstrakta die Möglichkeit, auf die Gestalten einzuwirken und direkten Kontakt zu ihnen aufzunehmen (1).

Die Genitivverbindungen in Marlinskijs Prosawerk sind durch mehrere Gesichtspunkte gekennzeichnet. Durch die Umwandlungen von abstrakten Begriffen in konkrete Vorstellungen und die sich daraus ergebende neue Benennung eines Gegenstandes oder Sachverhaltes zeigt der Autor seine persönliche Sicht der Dinge und seine Einstellung zur Welt. Indem er von einem Substantiv ein Genitivattribut abhängig macht und dieses Wort subjektiv auswählt, bestimmt er die Konnotation der Metapher. Während die Genitivmetaphern auf der Basis der Identität von Grundwort und Attribut in erster Linie neue Sinnebenen und unerkannte Aspekte des Sachverhaltes offenlegen, dienen die Körperteilmetaphern der zweiten Gruppe vornehmlich der Dramatisierung der Darstellung und dem expressiven Ausdruck.

#### 5.2.4. Die Verbalmetapher

Die Verbalmetapher ist in Marlinskijs Prosawerk selten isoliert anzutreffen. Der Autor setzt sie für gewöhnlich immer in einen Zusammenhang mit anderen Bildern, wo sie unterstützend und vervollständigend wirkt.

Die Verbalmetapher bezieht ihre Wirkung aus der Folgerung, die der Leser aus dem Verb zieht, das dem Abstraktum zugeordnet wird. Er erschließt aus dem Verb das Substantiv, über das sich das 'tertium comparationis' entschlüsseln läßt.

In der Mehrzahl handelt es sich bei den so metaphorsierten Begriffen um Abstrakta, die dadurch eine Erläuterung erfahren

und in ihrer Vielschichtigkeit transparent gemacht werden. Selbstverständlich beruht auch hier die Konnotation eines Begriffes auf der subjektiven Auswahl des Verbums durch den Autor und läßt so seine persönliche Sicht der Dinge deutlich werden. Der Autor bedient sich hier der Verbalmetapher vom Fliegen, die aufgrund der häufigen Verwendung wohl als sein Lieblingsbild bezeichnet werden könnte:

1. «Он пожирал их глазами, напрягал слух и ум, чтобы уловить и понять долетающие до него отрывчатые фразы.» (МН.9/213)
2. «Вижу, что вопрос, внушенный дружбой, летает на устах твоих - я предупреду его.» (Из.8/145)
3. «Они плакали и усмехались, прерывистые восклицания и безответные вопросы летели.» (ЗН.3/193)
4. «Двое будет живы; остальные же трое отправятся сквозь порт туда же, куда слетели семеро сверху.» (ФН.7/205)

Marlinskij metaphorisiert mit diesem Verb Fragen und Sätze, die nahezu zwingende Assoziationen des Lesers mit dem Vogel hervorrufen. Beim Erkennen des Begriffs 'Vogel' eröffnet sich die Möglichkeit zum Entschlüsseln des 'tertiums', das nicht nur in der Fähigkeit des Fliegens besteht, sondern auch in dem schnellen Sichentziehen und dem schwer Faßbaren.

Es sind hier nur einige ausgewählte Züge, die der Leser vom Vogel auf die Worte übertragen kann. Das Aussehen oder die Lebendigkeit des Vogels werden bei der Umsetzung ausgeschlossen. Das erste Textbeispiel stellt den Vorgang des Hörens sehr plastisch dar. Hier wird die Verbalmetapher (*doletajuščie frazy*) durch den Vorgang des Einfangens (*ulovit' i ponjat'*) erweitert und zu einem Bild verschmolzen. Die Bilder (2) und (3), die die Worte auf die Eigenschaft des Fliegens reduzieren, sollen nur das Moment des Verklingens darstellen. Marlinskij verwendet solche isolierten Verbalmetaphern häufig zur Konkretisierung. Das letzte Beispiel, das den Tod als Loslösung der Seele vom menschlichen Körper interpretiert, basiert auf der christlichen Vorstellung von der Seele als Vogel und soll, wie auch die o.g. bildlichen Ausdrücke, den abstrakten Sachverhalt plastisch um-

schreiben. Diese Aussage bezieht sich auf die beim Sturm zu Tode gekommenen Kameraden Pravins.

Die folgenden Verbalmetaphern dienen der Verdeutlichung von Abstrakta und einem Konkretum und basieren auf dem Verb "blühen":

1. «Но с крепнувшими силами, с расцветающим здоровьем Селтанеты, на чело Аммалата чаще и чаще стали набегать тени печали.» (АБ.5/170)
2. «Для тебя расцветает там будущее; но для меня, оно нигде не существует.» (НК.1/171)
3. «За то, как быстро расцвело улыбкой лице ее, когда подходил к ней адъютант с магической буквой на эполетах;» (И.1/33)

Diese Metaphern erläutern verschiedene Sachverhalte wie die Gesundheit (1), die Zukunft (2) und das Lächeln (3). Durch das Verb schafft der Autor die Verbindung zur Blume oder Blüte, die den bildlichen Ausdrücken eine positive Konnotation beimißt. Das Aufblühen der Gesundheit und des Lächelns scheint im Gegensatz zur Umschreibung der Zukunft eher konventionell und allgemein gebräuchlich. Diese Aussage, die den Kontrast zwischen der verheißungsvollen Zukunft und dem Nichts zum Inhalt hat, wirkt überraschend und passend.

Das dritte Textbeispiel beschreibt das Verhalten einer Dame der Gesellschaft, die sich nur zu einem Lächeln herabläßt, wenn ihr gegenüber einen hohen militärischen Rang besitzt. Marlinskij kritisiert an dieser Stelle die große Bedeutung von Titeln für die Personen der Gesellschaft, die menschliche Qualitäten dahinter zurücktreten lassen.

Die folgenden Metaphern, die zum Bildbereich des Feuers gehören, machen die typische Verwendungsweise in Marlinskijs Prosawerk deutlich:

1. «Я вспыхнул.» (ФН.7/63)
2. «Капитан вспыхнул.» (ФН.7/184)
3. «Я вижу, что ты улыбаясь, произносишь уже свой приговор, будто эта склонность принадлежит к числу еженедельных

офицерских страстей, которые загорятся от шарканья во французском кадриле, и тухнуть в вихре двух или трех котильонов.» (Ропи.4/188)

4. «Долго бушевали страсти в груди ее;» (РиО.7/244)

Diese bildlichen Ausdrücke stellen die Leidenschaften der Gestalten dar und basieren auf Verben, die mit dem Feuer (1) bis (3) und dem Sturm (4) in Verbindung stehen. Sie zeichnen sich durch starke Expressivität aus und bergen als kurze und prägnante Aussage (1) und (2) die gesamte Bandbreite der Assoziationen mit dem Feuer in sich. Durch die isolierte Stellung im Text, die sich auch auf den optischen Eindruck bezieht, werden sie aus dem Kontext herausgehoben und zur Schlüsselaussage gemacht. Marlinskij wählt diese exponierte Stellung, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, die Situation des Helden zu erfassen und sich in sie hineinzusetzen.

Das Bild (3), dessen Kernaussage die leidenschaftliche Entflammung ist, lenkt durch die abschweifenden Umschreibungen vom eigentlichen Gegenstand ab und bezieht sich auf das abwechslungsreiche Offiziersleben und die damit verbundenen oberflächlichen Unterhaltungen. Marlinskij übt in dem Zusammenhang mit Hilfe der Abschweifung spielerisch Kritik an den seichten Unterhaltungen dieser Gesellschaftskreise.

Der vierte Ausdruck, der das Verb "stürmen" für die Leidenschaften der Heldin verwendet, basiert auf der gleichen unberechenbaren Kraft und dem zerstörerischen Element dieser Erscheinung wie die Feuerbilder.

Weitere Verbalmetaphern verwendet der Autor im Zusammenhang mit der Personifikation und der Beseelung, die in einem besonderen Kapitel bereits eingehend beleuchtet wurden.<sup>138</sup>

### 5.2.5 Die Adjektivmetapher

Einen weitaus größeren Stellenwert als die Verbalmetapher hat die adjektivische Metapher in Marlinskijs Prosawerk. Sie legt,

138 Vgl. S. 143ff. bzw. S. 133ff.

indem sie einem Subjekt ein neues überraschendes Adjektiv zuweist, eine unbekannte Ebene des Gegenstandes frei und schafft Assoziationen mit anderen Konkreta.

Je weiter das Adjektiv vom Gegenstand entfernt ist, desto gewagter erscheint das entstandene Bild. Auf die Synästhesie und das Oxymoron als Sonderfälle der adjektivischen Metapher wird in einem geeigneten Maß einzugehen sein.

### 5.2.5.1 Die einfache adjektivische Metapher

Die folgenden bildlichen Ausdrücke sollen einfache adjektivische Metaphern genannt werden, da sie weder zur Gruppe der Synästhesien noch zur Gruppe der Oxymora gehören.

Diese Metaphern assoziieren durch die Wahl des Adjektives ein bestimmtes Substantiv, das neben der gemeinsamen Eigenschaft als 'tertium comparationis' weitere Eigenschaften aufweist, die auf den metaphorisierten Begriff angewendet werden können:

1. «В прохладе Кавказа, на груди Селтанеты освежится вновь мое увялое сердце.» (ЛБ.5/218)
2. «О родина, святая родина! Какое на свете сердце не встрепенется при виде твоём; какая ледяная душа не растает от веянья твоего воздуха? (Из.8/119)
3. «Он был еще в том золотом возрасте, когда мы не ищем связей, но жаждем любви,» (ЛБ.3/42)

Die o.g. Textbeispiele erzeugen durch die Verwendung des Adjektives bestimmte Assoziationen beim Leser. So wird das Herz des Zitats (1) zur Blume oder Blüte, die ohne Seltanetas Liebe welk geworden ist. Neben dieser genannten Eigenschaft verbergen sich hinter der Metapher noch weitere Merkmale wie die Zartheit oder die Schönheit. Ähnlich verhält es sich mit dem Textbeispiel (2). Hier steht die "kalte Seele" für die Empfindungslosigkeit eines Menschen. Diese Seele geht beim Hauch von heimatlicher Luft auf wie eine Blume. Hier äußert sich die Bedeutungserweiterung durch



das Verb "rastat'", das auch für die Anmut und die Zartheit steht. Das dritte Bild bezeichnet die Jugend als "goldenes Alter". Das Gold soll den hohen Wert der Jugendzeit für den Menschen verdeutlichen und läßt alle seine anderen Eigenschaften wie die Schwere oder die Härte in den Hintergrund treten. Die adjektivischen Metaphern bei Marlinskij basieren auf einer eindeutigen Lichtsymbolik. Während das Helle für das Gute und Wahre steht, gilt die Dunkelheit als Bild für das Böse und die Trauer.

1. «Аммалат-Бек (это был он) в *черные думы*.» (АБ.5/39)
2. «Прости! прости меня, безценная! все такие *черные думы*, припадки разлуки.» (АБ.5/102)
3. «Вот что писал Аммалат, желая хоть чем нибудь облегчить тоску души, готовящейся на *черное злодеяние* ...» (АБ.5/215)

Während die Beispiele (1) und (2) die traurigen Gedanken metaphorisieren, steht die Farbe schwarz im dritten Zitat für die Missetat, die Ammalat begehen will.

Das Dunkle kann aber auch das Unklare, Unbestimmte herausstellen:

«Наконец, безотчетное, *темное чувство* веры умастило его душу.» (МН.9/179)

Marlinskij beschreibt mit dem Adjektiv "dunkel" den erwachenden Glauben in Iskender, nachdem dieser den Schnee vom Berg geholt hat. Die abstrakte Regung des Glaubens, die sich als Gefühl schwer beschreiben läßt, wird durch diese Metapher wenigstens zu einem geringen Teil vorstellbar und faßbar gemacht.

Im Gegensatz zur Dunkelheit steht die Helligkeit für das Positive im Menschen:

1. «Замечания Алексея Петровича были *светозарны*, поразительны истинно.» (АБ.5/105)
2. «Уединение не даст ни одной *светлой мысли*.» (ФН.7/177)

Marlinskij verknüpft hier die Wahrheit mit der Helligkeit, um den hohen Wert und das positive Element in diesem abstrakten

Begriff zu unterstreichen. Das zweite Beispiel metaphorisiert den positiven Gedanken durch das Adjektiv "hell". Es bezieht sich auf die Liebe zwischen Pravin und Vera, die, selbst wenn sie erfüllt würde, den Liebenden keinen Frieden brächte.

Die Lichtsymbolik findet nicht nur im Zusammenhang mit den Metaphern Anwendung. Marlinskij bedient sich ihrer ebenfalls bei der Beschreibung von Gipfel- und Naturerlebnissen der Gestalten. Neben dem Sonnenaufgang partizipieren auch die dunkle Nacht und die helle Mondnacht an der Lichtsymbolik der Romantik, die Marlinskij auch mit philosophisch-religiösen Elementen verbindet. Als Beispiel dafür seien die Gebirgserlebnisse Iskenders und die Beschreibungen aus den Aufzeichnungen der Erzählung *On byl ubit* genannt.<sup>139</sup>

Ähnlich wie die Verbalmetapher hat die Adjektivmetapher die Fähigkeit, die Natur oder tote Gegenstände zu beseelen:

«*Доно вод дышало для него звуками грустными, но приятными;*»  
(ФН.7/113)

Dieses Bild soll hier stellvertretend für die zahlreichen beseelenden adjektivischen Metaphern genannt werden, die bereits in einem anderen Zusammenhang ausführlich besprochen wurden.<sup>140</sup>

Durch die Qualität der Töne, die der Erzähler als traurig bezeichnet, erhält das Meer die Fähigkeit der Empfindung und, daraus resultierend, auch eine Seele. Selbstverständlich soll an dieser Stelle auch die Verbalmetapher (*dyšalo*) erwähnt werden, die der Naturerscheinung personale Züge verleiht. Hier greifen beide Metaphern ineinander und formen ein anthropomorphes Wesen.

#### 5.2.5.2 Die Synästhesie

Unter einer Synästhesie soll an dieser Stelle das Doppelempfinden oder die Verschmelzung verschiedener Sinneswahrnehmungen

139 Vgl. S. 173ff. und 170f.

140 Vgl. S. 133ff.

verstanden werden, die als eine Sonderform der adjektivischen Metapher zu betrachten sind.

Die folgenden Metaphern basieren auf akustisch wahrnehmbaren Reizen. Sie werden mit Eindrücken des Gesichtssinnes verschmolzen:

1. «Бывало, он вздрогнет, чуть заслышит ее голос; *каждый звук, будто луч солнца, проникал в душу,*» (АБ.5/58)
2. «Казалось, *роковые звуки превратились в иероглифы,* подобные надписи, начертанной огненным перстом на стене пиршества для Вальтасара! (ФН.7/156)
3. «Но в самый тот миг, *когда певец лесов разсыпался звездами блистательных звуков,* Юсуф захрапел, как лопнувший барабан.» (МН.9/118)
4. «Притом оба они были пламенны; *наречие обоих, как Восточная ткань,* пестрело каким-то чудными цветами - (Из.8/144)

Das Sichtbarmachen von Geräuschen führt zu einer Konkretisierung, die als ein wichtiges Ziel der Metaphorik Marlinskijs bezeichnet werden darf.

Das Textzitat (1) beschreibt die Auswirkungen von Seltanetas Stimme auf Ammalat. Hier besteht die Synästhesie in der Gleichsetzung von akustischen (*každyj zvuk*) und optischen Eindrücken (*budto luč solnca*) durch einen Vergleich. Dieses Bild wird danach wieder auf eine abstrakte Ebene übertragen (*pronikal v dušu*), so daß der Eindruck einer Gefühlsempfindung bestehen bleibt.

Die Zitate (2) und (3) transformieren akustische Eindrücke in optisch Wahrnehmbares, um die Töne sichtbar zu machen und dadurch zu konkretisieren. Während im Bild (2) das Unverständliche (*ieroglify*) herausgestellt wird, zeigt sich im Bild (3) der Gesang der Nachtigall in der Form wundervoller und zauberhafter Klänge. Die Wahl des Adjektives bzw. des Attributes bestimmt auch hier die Konnotation der Aussage.

Das vierte Bild partizipiert an der allgemeinen Vorstellung von der Buntheit und der Exotik des Orients. Hier treten verschiedene Sinnesbereiche zusammen. Die Rede der Gestalten wird als "flammend" bezeichnet. Marlinskij umschreibt damit die Leiden-

schaftlichkeit und die expressive Ausdrucksweise, die sich auch in dem nachfolgenden Vergleich äußert (*pestrelo kakim-to čudnymi cvetami*). Die Eigenschaft "flammend" bezieht sich sowohl auf den Tastsinn als auch auf den Gesichtssinn. Die Rede, die auf akustischen Reizen basiert, wird in den optischen Bereich übertragen, so daß sowohl die Gefühlswelt der Personen als auch ihre Sprache sichtbar gemacht wird, wobei dann eine Konkretisierung stattfindet.

Die folgenden Synästhesien verschmelzen drei menschliche Sinne miteinander:

1. «Правин никогда не говорил княгине о любви своей, но какая женщина не понимает *пламенной речи взоров*, румянца щек, волнения груди, трепетания руки? (ФН.7/120)
2. «Оба любовника не могли вымолвить слова, но *пламенная речь взоров* изъяснила длинную повесть, начертанную жгучими письменами на скрижалях сердца.» (АБ.5/168)

Marlinskij verwendet dieses Bild in zwei verschiedenen Erzählungen mit der gleichen Absicht. Es soll die Kommunikation der Liebenden, die auf ihren Blicken basiert, verdeutlichen.

Die "Sprache der Blicke" besteht aus der Verschmelzung des Gehörsinns mit dem Gesichtssinn. Diese Metapher, die in der Sprache der Literatur häufig Verwendung findet, wird vom Leser gar nicht mehr als Synästhesie verstanden, da sie bereits verblaßt ist. Marlinskij erweitert sie durch die Eigenschaft "flammend", die den Tastsinn und den Gesichtssinn gleichermaßen anspricht. Es handelt sich also bei diesem Bild um eine Synästhesie aus drei verschiedenen menschlichen Sinnesbereichen, wobei der Gesichtssinn, der in der Lage ist, die ausgeprägteste Konkretisierung hervorzubringen, vorherrscht. Auf Marlinskijs Vorliebe für das Beschreiben von Eindrücken aus dem optischen Bereich wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen.<sup>141</sup>

Die folgenden Synästhesien verschmelzen optische Eindrücke und Reize mit dem Tast- bzw. Geschmackssinn:

---

141 Vgl. S. 131 unten, 142 und 146.

1. «И закат разливал на них *воздушный пурпур* свой, и тонкие туманы тихо подымались в ущелиях: (АБ.5/47)
2. «Стень ложного стыда *удушала* меня.» (ФН.7/57)
3. «Сердце обливалось невыразимо *сладким пламенем*.» (МН.9/220)
4. «Слезы, *сладкие слезы благодарности* брызнули из очей растроганного юноши.» (МН.9/232)

Mit Hilfe dieser synästhetischen Verbindungen weist der Autor den benannten Sachverhalten neue Qualitäten zu. Das Textzitat (1) beschreibt den Sonnenaufgang in den Bergen. Durch die Eigenschaft "luftig", die aus dem Bereich des Tastsinns stammt, verkörpert der Sonnenaufgang nicht nur die Kühle und Frische des Morgens, sondern auch die gute Stimmung der Reisenden, die sich freuen, bald am Ziel zu sein.

Das zweite Zitat, das aus der Erzählung *Fogat Nadežda* entnommen ist, stellt Pravins Unsicherheit bei seinem ersten Besuch bei Vera dar. Die Synästhesie beschreibt die Gefühlswelt des Helden mit zwei bildlichen Ausdrücken aus den Bereichen des Gesichts- und des Tastsinns. Der erste Ausdruck besteht in einer Genitivmetapher (*sten' ložnogo styda*), deren Grundwort den Gesichtssinn anspricht und konkretisierend auf den abstrakten Begriff der Scham wirkt. Marlinskij macht dieses Abstraktum zum aktiven Teil der Handlung, indem er es in das Geschehen eingreifen läßt. Pravin wird durch diese Gefühlsregung förmlich angegriffen und beeinträchtigt. Marlinskij möchte mit diesem ausgefallenen expressiven Bild die Unsicherheit und Verlegenheit des Helden verdeutlichen, der sich von seiner eigenen Gehemmtheit attackiert fühlt.

Die Bilder (3) und (4) verschmelzen Gesichts- und Geschmackssinn miteinander. Die Synästhesie (3), die das Erfülltsein von Leidenschaft beschreibt, steigert das Bild vom "überfließenden Herzen" durch das Adjektiv "süß". Es steht für die Wonnen dieser Leidenschaft.

Ähnlich ist es mit dem vierten Textbeispiel. Hier werden die Tränen, die normalerweise salzig sind, als süß bezeichnet, um die Rührung Iskenders zu verdeutlichen.

Durch die Synästhesie werden die beschriebenen Sachverhalte zum einen konkreter, da sie auf mehreren Ebenen sinnlich faßbar gemacht werden, und zum anderen unbestimmter und unklarer, da sie neue und unerkannte Ebenen der Dinge aufdecken. Daher ist sie für die Romantiker, die nach dem Überwinden von Grenzen strebten und die Welt hinter den Dingen zu erkennen suchten, wie die Metapher im allgemeinen ein wichtiges Stilmittel.

### 5.2.5.3 Das Oxymoron

Als Sonderfall der Adjektivmetapher stellt das Oxymoron eine "scheinbar unsinnige Verknüpfung zweier gegensätzlicher Begriffe in einem Wort oder einer Phrase" dar.<sup>142</sup>

Durch das Nebeneinanderstellen zweier einander ausschließender Begriffe wird eine ambivalente Wirkung erzielt, die bei Marlinskij oft auf dem Gegensatz von positiv und negativ, angenehm und unangenehm, schön und schrecklich aufbaut:

1. «Ах! какой это был *преlestный* ал, лущечка! (ФН.7/24)
2. «Что во мне родилось непреодолимое желание видеть это *милое чудовище* у себя под ногою.» (ФН.7/20)
3. «Волнение ходило горами, дождь лился потоком, и к довершению этой *ужаснопрекрасной* картины не вдалеке показались смерчи или тромбы.» (ФН.7/51)
4. «Глаза его стояли - густые кулры бросали тень на белое, как саван, лице - губы были открыты - весь он был илевал *ужасно-прекрасного!* (Л.4/71-72)

Diese Bilder legen jeweils zwei Aspekte einer Sache offen und lassen dadurch die Stellung des Sprechers zum Gegenstand deutlich werden.

Die Zitate (1) und (2) beziehen sich auf Veras Eindrücke an Bord der Fregatte, die sie ihrer Cousine schriftlich mitteilt. Sie empfindet das Schiff als reizvoll, aber auch als ein wenig beängstigend, da sie sich noch nie auf einem Schiff befunden hat-

---

142 BUBMANN 1990: s.v. "Oxymoron".

te. Der Begriff "Hölle" steht für die Dunkelheit unter Deck und den Teergeruch, der dort vorherrscht. Das zweite Beispiel gehört in den gleichen Zusammenhang. Auch hier kommt die Ambivalenz der Eindrücke zum Tragen. Zum einen empfindet Vera das Schiff als positives anthropomorphes Wesen (*miloe čudovišče*), zum anderen erscheint es ihr aufgrund seiner Größe unheimlich, unberechenbar und angsteinflößend.

Eine ähnliche Konstellation zwischen den Begriffen weisen die Zitate (3) und (4) auf. Marlinskij beschreibt hier das schwere Wetter auf See und einen geharnischten Ritter. Beide zeichnen sich dadurch aus, daß sie einerseits beängstigend und unheimlich wirken, andererseits schön und prächtig aussehen. Der Autor hebt damit die Grenzen zwischen zwei Begriffen auf und verschmilzt sie zu einem neuen Inhalt, in dem weder der eine noch der andere Begriff überwiegt. Ebenso wie bei der Synästhesie werden dadurch neue Aspekte freigelegt, die den Sachverhalt zum einen konkretisieren und zum anderen verschleiern. Marlinskij schafft dadurch einen breiten Raum für die Interpretationen und die Assoziationen des Lesers, der ohne Vorgabe eines gedanklichen Rahmens seinen Gedanken freien Lauf lassen kann und einen Blick in die Sphären zwischen den Begrifflichkeiten tun darf.

Zahlreiche Oxymora lassen sich im Zusammenhang mit der Darstellung von Frauengestalten oder deren Agieren nachweisen:

1. «Я пил долгими глотками сладкий яд ее взоров - мне было так хорошо! (ФН.7/59)
2. «Но: может быть, какой нибудь бездушный Ловлас выдавит сладкую отраву из любви Правина и Веры;» (ФН.7/226)
3. «Жанни казалась ему чудовищем, но чудовищем, самым милым в свете ...» (ЛБ.3/74)

Auch hier kommen immer zwei Aspekte des Sachverhaltes zum Ausdruck, die sich scheinbar widersprechen. Die Bilder (1) und (2), die Veras Blicke und die Liebe zwischen ihr und Pravin beschreiben, bedienen sich des "süßen Giftes" als Begriff der Konkretisierung. Marlinskij setzt die Abstrakta in einen Gegenstand um. Der Begriff "süßes Gift" steht einerseits für das Wohlgefühl und

die Wonnen der Liebe und andererseits für das Zerstörerische und das Verderben, das die Liebe zu dieser verheirateten Frau mit sich bringt.

Das dritte Beispiel, das Viktors Meinung über Jenny wiedergibt, macht ihre beiden Haupteigenschaften deutlich, die in ihrem liebenswürdigen Wesen und in ihrer bisweilen schnippischen Art bestehen.

Es sind also immer zwei Eigenschaften, die nebeneinander stehen und sich eigentlich nicht ausschließen.

Das folgende Oxymoron, das beim Erzähler einen Mangel an Feingefühl verrät, soll das Verhältnis zwischen Alina und ihrem Mann herausstellen:

«Расчетливость родных приковала ее к живому трупу, к ветхому надгробию человеческого и графского достоинства.»  
(И.1/11)

Hier kommt auch eine gewisse Kritik an einer durch gesellschaftliche Zwänge und aufgrund finanzieller Gesichtspunkte geschlossenen Ehe zum Ausdruck, die sich gegen die gute Gesellschaft richtet. Neben dem Oxymoron (*k živomu trupu*) schockiert auch die gesamte Wortwahl den Leser. Marlinskij ist hier auf der Suche nach einem treffenden Ausdruck an die Grenzen des Geschmackvollen gestoßen.

Der Autor bedient sich verschiedener Oxymora, die sich umkehren lassen und in verschiedenen Textzusammenhängen anzutreffen sind:

1. «Я не мог придумать, что это значит, не мог вообразить вины такой не обыкновенной холодности, и напрасно искал в ее взорах столь *милой досады*, делающей сладостным примирение: (ВнБ.8/171)
2. «Так думал Владимир Ситцкий, с *грустной радостью* озирая с коня нивы и пахити и рощи Переяславские,» (Из.8/119)

Mit diesen Oxymora erklärt der Erzähler Gefühle, die nicht eindeutig bestimmbar sind. Das erste Zitat beschreibt die Blicke einer Frau, die der Held liebt, und die ihm viel Kummer bereitet. Sie hat zwei Eigenschaften: Zum einen schenkt sie ihm Wohlgefühl, zum anderen bringt sie ihm Leid, denn sie liebt ihn



nicht. Das zweite Bild basiert auf einem ähnlichen Widerstreit. Hier ist es Vladimirs Freude, die Heimat wiederzusehen, und die Trauer beim Gedanken an sein verlorenes Erbe.

Die Tatsache, daß diese Ausdrücke aus verschiedenen Textzusammenhängen stammen, läßt den Schluß einer allgemeingültigen, jederzeit wiederholbaren Assoziation zu. Ähnlich wie bei den umkehrbaren Vergleichen sind die Bildgrundlagen auf ein bestimmtes Gedankengut oder eine bestimmte Sichtweise festgelegt, und nicht nur von der jeweiligen Situation abhängig.

Diesen Bildern liegt die Vorstellung von der Freude, die neben der Trauer zugleich im Menschen existiert, zugrunde. Marlinskij formt hier ein Gesamtgefühl aus den beiden Komponenten, das wie die durch Synästhesien beschriebenen Gefühle Züge beider Regungen beinhaltet.

Die folgenden Beispiele geben akustische Eindrücke wieder, mit deren Hilfe der Autor eine bestimmte Stimmung hervorruft:

1. «Нигде так величественно не слышится бой часов, как под бездной океана во мгле и тишине. Голос времени раздается тогда в пространстве, будто он одинокий жилец его, и вся природа с благоговением внимлет повелительным вещаниям гения веков, зяждущего незримо и неотклонимо. Колокол зятих гудя.» (ЛБ.3/139)
2. «Смертное стенание раздирает слух мой; то опять шепчущая тишина, то вдруг похоронное пение,» (Ропи.4/203)

Der erste Textauszug beschreibt das Schlagen einer Schiffsglocke, das für Viktor und seine Kameraden, die sich im Nebel verirrt haben, zum Zeichen für die Gegenwart der Feinde, aber auch für ihre Rettung wird. Die Personifikation (*golos vremeni, žilec*) und die Beseelung (*priroda s blagogoveniem vnemlet*) erhöhen die Spannung und schaffen eine hohe Stimmungsdichte. Der Leser kann sich dadurch mit den Ängsten der Seeleute identifizieren und spürt das Unheimliche der Situation. Der Autor fügt auf diese Weise ein retardierendes Element in die Handlung ein und steigert die Spannung bis zum Verstummen der Glocke. Das Oxymoron steht isoliert in einer Zeile und kennzeichnet neben dem Ende des Schlagens auch das Ende der stimmungsvollen Beschreibung.

Das zweite Beispiel bezieht sich auf den Todeskampf eines im Duell Gefallenen. Der Held, der sich Vorwürfe macht, erlebt den Tod seines Rivalen im Traum noch einmal. Hier entsteht das Oxymoron aus zwei Elementen, die sich auf die Innen- und die Außenwelt der Gestalt beziehen. Es sind die Stille im Kerker und das Raunen des Gewissens, die beide diesen ambivalenten Eindruck in ihm hervorrufen.

Marlinskij stellt im Oxymoron die Gefühlswelt der Außenwelt gegenüber, so daß sich deren Wirkungen gegenseitig verstärken. Durch die Aufbereitung der Ereignisse in Briefform als Reflexion bekommt diese Umschreibung die Qualität des direkten Einblicks in die Gefühlswelt des Helden. Ein Höchstmaß an Authentizität ist die Folge.

Die Oxymora in Marlinskijs Prosawerk zeichnen sich durch verschiedene Eigenschaften aus: Sie verfügen über eine hohe Stimmungsdichte und sind durch die Subjektivität der Empfindung gekennzeichnet. Durch ihren ambivalenten Inhalt bedingt konkretisieren sie den beschriebenen Sachverhalt und verschleiern ihn zugleich. Der dadurch entstandene Bedeutungsinhalt verfügt über die Eigenschaften beider Begriffe, birgt jedoch einen neuen Sinngehalt, der rational schwer faßbar ist.

Durch die dem Oxymoron anhaftende Unbestimmtheit veranlaßt es den Leser zum Nachdenken und zum gedanklichen Vordringen in die Welt zwischen den fest umrissenen Vorstellungen und Begriffen. Dadurch schafft der Autor Raum für phantasievolle Reflexionen und Interpretationen durch den Leser.

#### **5.2.6      Zusammengesetzte Bilder**

Unter dem Begriff der zusammengesetzten Bilder sollen alle Ausdrücke zusammengefaßt werden, die aus mehreren einzeln bestimm- baren Elementen bestehen. Hierbei kann es sich sowohl um Ver- gleiche als auch um Metaphern handeln. Bezüglich der Anordnung läßt sich eine Unterscheidung in zwei Bildgruppen machen. Neben der Bildreihe, die aus einer Kette von Bildern besteht, verwen- det Marlinskij die Form des Bildgefüges, das als gliedhaft

strukturiertes Gebilde auch als Großbild bezeichnet werden könnte.<sup>143</sup>

### 5.2.6.1 Die Bildreihe

Die Bildreihe als Kette einzelner Metaphern und Vergleiche ist ein bei Marlinkij häufig verwendeter Kunstgriff im Hinblick auf das Zueinander der Bilder. Der Übersichtlichkeit halber soll an dieser Stelle keine Unterscheidung zwischen Bildreihen, die sich auf einen Gegenstand beziehen und Bildreihen, die mehrere Sachverhalte kennzeichnen, gemacht werden. Als Beispiele für diese Form der Bildhäufung lassen sich einige Textstellen aus Marlinkijs Prosawerk anführen. Dazu gehört die Beschreibung des Flusses Terek, auf die bereits in einem anderen Zusammenhang eingegangen wurde.<sup>144</sup>

Die Mehrzahl der Bildreihen bei Marlinkij beschreibt verschiedene Gegenstände oder Sachverhalte in schneller Abfolge mit dem Ziel, eine bestimmte Atmosphäre entstehen zu lassen:

«Это был день - но что за ночь его увенчала! ... залюбоваться надо было, как постепенно загоралась иллюминация: казалось, огненный перст чертил пышные узоры на черном покрывале ночи. Они раскидывались цветами, катились колесом, вились змеей, свивались - росли - и вот весь сад вспыхнул! ... ты бы сказала: Солнце упало на землю и, прокатясь, рассыпалось в искры ... Пламенные вязи обняли деревья, перекинулись цветными сводами чрез дороги, охватили пруды звездистыми венками; фонтаны брызнули как вулканы, горы растаяли золотом. Каналы и бассейны жадно упивались отблесками, перенимали узоры, двоили их и наконец потекли пожаром.» (ФН.7/8-9)

Diese Beschreibung des Feuerwerks in Peterhof besteht aus einer Bildreihe, d.h. einer Aneinanderreihung verschiedener Vergleiche und Metaphern. Sie beschreiben das Feuerwerk in seinen Ausformungen und beziehen sich nicht immer exakt auf den gleichen

143 Diese Definition stützt sich auf die Ausführungen von SEIDLER 1963:289. Siehe auch S. 150.

144 Vgl. S. 146.

Gegenstand. Durch die Vielzahl der Bilder schafft der Autor ein verbales Feuerwerk, das die schnelle Abfolge der Lichter verdeutlicht. Daneben steht die Pracht und die Schönheit des ganzen Balls im Vordergrund. Durch die Lichtverhältnisse erzeugt Marinskij eine festliche Stimmung, die sich aus mehreren Elementen zusammensetzt: In erster Linie handelt es sich um Metaphern (*uvenčala, sad vspychnul, plamennye vjazi*), Vergleiche (*oni raskidyvalis' cvetami, katilis' kolesom, vilis' zmeej, ...*) und Beseelungen (*žadno upivalis' otbleskami*). Sie sollen die Herrlichkeit und die zauberhafte und festliche Stimmung betonen, die einen großen Eindruck auf Vera gemacht haben. Der Leser wird von der schnellen Abfolge der Bilder regelrecht in Atem gehalten und kann nur die gesamte Zahl der Metaphern und Vergleiche auf sich wirken lassen. Über einzelne Bilder nachzudenken, bleibt ihm keine Zeit.

Ein ähnliches 'Stimmungsbild', das aus einer Bildreihe besteht, zeichnet der Autor in der Seefahrergeschichte **Lejtenant Belozor**. Hier läßt er durch die Beseelung von toten Gegenständen eine märchenhafte Atmosphäre entstehen:

*«С терепетанием сердца повернул Белозор ручку и очутился в теплой и светлой поварне, в этой приемной палате Голландцев. В огромном очаге, у которого стенки выложены были изразцами, а чело из красной меди, весело пылал огонь и близ него на вертеле разогревался кормный гусь. Светлые кастрюли дымились на чугунной плите. Кругом на полках из лакированного бука низалась, как жар сверкающая, посуда. Осанистые кушины и жеманные кофейники со вздернутым носиком, подбоченясь, красовались в углу на горке. Цветные стеклянки вытягивали утиные шейки свои друг перел другом; высокие бокалы, как журавли стояли на одной ноге, и несколько старовечных чайников, с длинными носами, точно рвзсказывали что-то друг другу на ухо. Во всем вилен был домовитый порядок, пленительная чистота и какое-то приветливое гостеприимство. Самые блюда будто сверкали радужною улыбкой.» (ЛБ.3/28-29)*

Diese Beschreibung besteht aus Elementen, die zusammen eine zauberhafte Stimmung erzeugen. Belozor betritt einen warmen, hellen Raum, der im krassen Gegensatz zum herrschenden Wetter steht. Die Küche ist einladend und sauber. Das flackernde Feuer (*veselo pylal ogon'*) lädt die Gestrandeten zum Bleiben ein.

Durch seine menschlichen Züge spiegelt es die Freude der Matrosen wider, eine Unterkunft für die Nacht gefunden zu haben. Die Stube erscheint ihnen in einem glänzenden Licht (*как жар sverkajuščaja, posuda; samye bljuda budto sverkali radušnoju ulybkoju*). Die Beschreibung der Gerätschaften in der Küche besteht aus einer Reihe von Beseelungen und Personifikationen, die die tote Materie zum Leben erwecken. Die geretteten Seeleute finden in dieser Umgebung Geborgenheit, und Viktor die Erfüllung seiner Wünsche:

«Заветный берег казался ему рвом: там живут добрые, умные люди - (ЛБ.3/13)

«Он так нежно, так страстно глядел на Голландию, как будто в ней зарыли клад его счастья - (ЛБ.3/13-14)

Die Darstellung der Küche mit ihrem märchenhaften Ambiente entspricht dem subjektiven Empfinden des Erzählers, der diesen Raum so sieht. Mit Hilfe von irrationalen Vergleichen und Beseelungen schafft er die Atmosphäre, die Viktors Wünsche in Erfüllung gehen läßt und als Erzählerprojektion bezeichnet werden könnte. Marlinskij neigt in diesem Zusammenhang zu einer großen Anhäufung von Bildern, was dem Stil eine überladene und geschnörkelte Wirkung verleiht.

Die Bildreihe bei Marlinskij muß nicht zwangsläufig aus einer längeren Beschreibung bestehen. Ebenso können einzelne Sachverhalte oder Abstrakta in dieser Form aufbereitet werden:

«Завидую любезности, уму любовников книжных: но за то как вяла, как холодна любовь их! Это луч месяца, играющий по льду! (АБ.5/125-126)

Das Beispiel bietet drei äußerlich lose miteinander verbundene Bilder, die den gleichen Gegenstand "Liebe im Roman" charakterisieren. Die Bilder existieren unabhängig voneinander und beleuchten jeweils nur einen Aspekt des Sachverhaltes. Sie sollen herausstellen, wie unecht, leidenschaftslos und fade diese künstliche Liebe im Gegensatz zur echten Leidenschaft Ammalats

ist. Diese Bildreihe stammt aus seinen Tagebuchaufzeichnungen und weist den einfachen tatarischen Bek als poetischen und tief-sinnigen Menschen aus. Hier stellt sich die Frage nach der Angemessenheit des bildlichen Ausdrucks im Hinblick auf den Sprecher. Besonders in den Erzählungen aus dem Umfeld des Kaukasus ist die Diskrepanz zwischen der einfachen Wesensart der Menschen und ihrem blumigen Sprachstil auffällig.<sup>145</sup> Dadurch wirken die Textpassagen in höchstem Maße künstlich und aufgesetzt, aber auch exotisch.

### 5.2.6.2 Das Bildgefüge

Auf das Bildgefüge als gliedhaft strukturiertes Gebilde wurde bereits im Zusammenhang mit der Personifikation näher eingegangen.<sup>146</sup> Einige weitere ausgewählte Beispiele seien hier stellvertretend für die Vielzahl der Bilder genannt, die aus mindestens zwei aufeinander abgestimmten Elementen bestehen.

Marlinskij verwendet das Großbild vornehmlich zur Darstellung von Gefühlsregungen und Abstrakta. Der folgende Textauszug ist die Liebeserklärung Pravins an Vera, die der Held mit einer Frage einleitet:

*«Видели ли вы Грановитую палату? В нее каждый век сносил свои драгоценности, свои короны, свои оружия и воспоминания - не смейтесь же сравнению: мое сердце - это Грановитая палата! Его я бросил, его разсыпал бы я к ногам нашим: мои чувства, мои мысли, моя страсть - стоили бы жемчуга и золота! ... Черпая из этой сокровищницы, я мог бы стать всем, чем бы только захотели вы меня видеть - вы властительница, царица души моей! (ФН.7/122)*

Die Beantwortung der Frage durch den Leser schafft den gedanklichen und optischen Hintergrund für die nachfolgenden Ausführungen. Pravin bezeichnet sein Herz als Saal voller Kostbarkeiten,

---

145 Als weiteres Beispiel für diesen Sachverhalt kann die Antwort eines Tataren auf die Frage nach dem Wetter dienen: «Горы облиты божей позолотой; море сверкает будто зеркало. Флаг на крепости Нарынкале обнял древко, как обнимает чадра стан красавицы.» (...) (МН.9/9)

146 Vgl. S. 146ff.

die er mit seinen Gefühlen für die Fürstin gleichsetzt (*moi čuvstva, moi mysli, moja strast'*). Damit will er den hohen Wert und die Erhabenheit seiner Gefühle verdeutlichen und bleibt in der Bildsphäre des Facettenpalasts im Moskauer Kreml (*Granovitaja palata*). Um seine Ergebenheit zu demonstrieren, bezeichnet er die geliebte Frau als *"Zarin seiner Seele"* und führt damit das begonnene Bild weiter aus. Auf diese Weise entsteht ein Bildgefüge, das den verschiedenen Elementen des Sachbereiches *'Liebe'* jeweils ein Element des Bildbereiches zuordnet. Die Liebe als abstraktes Gefühl wird zum sichtbaren Gegenstand und in ihrer Kostbarkeit für den Helden konkretisiert.

Während das o.g. Bildgefüge das Gefühl in die Außenwelt verlegt und dadurch sichtbar macht, bleiben bei der folgenden Umschreibung die Gefühle als Abstrakta bestehen, werden jedoch in ihrer Reaktion mit konkreten Erscheinungen verglichen:

*«Сердце его облилось кровью, оскорбленное самолюбие вонзило в него железные когти свои, а напрасное злодеяние, и любовь, отныне презренная, безнадежная, пролили отраву на раны.»* (АБ.5/244)

Dieses Bildgefüge stellt das Herz als Gegenstand heraus, der durch die Einwirkungen verschiedener Kräfte wie der Eitelkeit, der vergeblichen Missetat und der hoffnungslosen Liebe beschädigt wird. Auch hier nehmen die einzelnen Elemente des Bildgefüges Bezug zum Ausgangspunkt *'Herz'*. Die bildlichen Ausdrücke sind durch die verwendeten Verben (*oblilos', vonzilo, prolili*) voller Dynamik und expressiv. Diese sehr plastische Umschreibung der Gefühlswelt Ammalats nach dem Mord an seinem Freund macht seinen Schmerz und seine Hoffnungslosigkeit zum sinnlich faßbaren Gegenstand, der nicht nur einen bestimmten Gemütszustand dokumentiert, sondern auf Einflüsse reagiert.

Neben der Verdeutlichung von Gefühlen dient das Bildgefüge auch der Beschreibung von Abstrakta. Die Vergänglichkeit des Glücks stellt sich für Iskender folgendermaßen dar:

*«Но на вешнем льду строил Искендер замок своего счастья: в то время, когда он готовился увенчать его золотой маковкой, судьба простирала на разрушение свою огромную, неотразимую десницу.» (МН.9/190)*

Das Textbeispiel beschreibt Iskenders Situation nach der Ablehnung durch Kičkenes Onkel, der einen anderen Mann für sie ausgesucht hat. Sein Glück fällt buchstäblich ins Wasser, da es keine feste Grundlage (*na vešnem l'du stroil Iskender zamok svoego sčastija*) besitzt. Durch die Personifikation erscheint das Schicksal als starkes, übergeordnetes Wesen, das in die Handlung eingreift und Iskenders Glück vollends zerstört.

Marlinskij macht aus seelisch Erlebbarem sinnlich Faßbares und konkretisiert die Situation des Helden durch diese plastische Darstellung.

Ähnlich originell gestaltet der Autor die Verlobungszeit, die er mit dem Warten auf das Essen vergleicht:

*«Иное дело - пора между помолвкой и свадьбой: это приход голодного в столовую! пышный обед развивается перед ним, уже не в далеке, а на хватъ руки. Вкусъ его изощрен влпетитом, взор и обоняние ласкают и манят плоды, перевитые цветами, блюда, жарко дышанне благоуханным паром. Слух обольщен приветным бряцанием рюмки о рюмку, или падением серебрянной вилки на фарфор. Каждое мгновение множит его нетерпеливость, зато близит к верному наслаждению. Он грызет пустоту, он глотает воздух, зато чародей воображение обращает ему кажлого петуха в золотого фазана, предсказывает шамбертен пол кажлуд длинноп пробкою, уверяет, что он может съестъ полмира и запить его полокеяном.» (МН.9/188)*

Diese weitschweifige Beschreibung steht für die Ungeduld des Verlobten, für den das Glück zum Greifen nah, jedoch noch nicht erreichbar ist (*uže ne v daleke, a na chvat' ruki*). Durch den Anblick (*vzor*), den Duft (*obonjanie*), den Geschmack (*vkus*) und die Geräusche (*sluch*) angeregt, wartet er geduldig darauf, sich zum Mahle niederlassen zu können. Dann erst kann er mit dem Essen beginnen und seinen letzten Sinn, den Tastsinn, einsetzen. Bezogen auf den Sachbereich meint der Autor damit das Umfängen der geliebten Frau mit seinen Armen.



Der Wartende malt sich sein zukünftiges Glück mit Hilfe seiner Phantasie wunderschön aus, denn er weiß nicht genau, was ihn erwartet.

Marlinskij wählt hier eine sehr ausführliche Umschreibung für den eher einfachen Gegenstand. Das Bild ist als retardierendes Element in die Handlung eingefügt, ändert jedoch nichts an ihrem Ablauf.

Eine Einschätzung seiner Generation bietet Marlinskij in einem Exkurs aus der Erzählung **Fregat Nadežda**:

«Поколение наше бурная, мутная волна, но и в этой волне есть легкая пена, есть чистые капли, есть перлы, вымываемые со дна морей.» (ФН.7/159)

Der Autor vergleicht die Menschen mit einer Meereswelle, deren Bestandteile für verschiedene menschliche Eigenschaften stehen. Der Schaum, die klaren Tropfen und die Perle verkörpern einen bestimmten Menschentypus, wobei die Perle, die für die wertvollsten Menschen steht, am seltensten vorkommt:

«Сколько высоких душ знал я, сколько знаю доселе!  
(ФН.7/159-160)

Dieser Menschentypus zeichnet sich durch eine "erhabene Seele" aus. Die Umschreibung beinhaltet zugleich die Aspekte der Vergänglichkeit und der stetigen Erneuerung, die sowohl der Meereswelle als auch der Menschheit zueigen sind. Die folgenden Bildgefüge beschreiben Abstrakta wie die Liebe und das Schicksal:

1. «Как ласточка, я совью себе гнездо на чужбине, как для ласточки, весна будет моим отечеством; я сброшу с себя все печали, как старые перья ...» (АБ.5/218-219)
2. «Судьба улыбается нам; надежда поет сладкие песни: но судьба - море, надежда - сирена морская: опасна тишина первого, губительны обеты второй.» (АБ.5/161)

Sie machen die Gefühlsregung Liebe und den abstrakten Begriff Schicksal sinnlich faßbar.

Das erste Textbeispiel ist eine Liebeserklärung Ammalats an Seltaneta. Er vergleicht sich mit einer Schwalbe im Frühling und bezieht sich auf den Frühling als Zeit der neuen Liebe. Das Bild vom Abwerfen der Federn soll ein Sichloslösen von der Trauer verdeutlichen und nimmt direkten Bezug zum ersten Ausdruck. Marlinskij läßt Ammalat eine besonders poetische Liebeserklärung an Seltaneta machen, die einfühlsam und passend zugleich erscheint.

Das Bildgefüge (2) stellt den positiven Versprechungen des Schicksals und der trügerischen Hoffnung ihre eigentlichen Wirkungen gegenüber. Der Autor überträgt beide Begriffe in die gegenständliche Sphäre und erklärt mit dem Bild von der Sirene, die die Seeleute ins Verderben führt, den Sachverhalt. Marlinskij stützt sich hier auf das Motiv vom Leben als gefährlicher Schifffahrt und konkretisiert es, indem er einen Bezug zur Reise des Odysseus schafft.

Die folgenden Bildgefüge, die aus den Gesellschaftsromanen stammen, kritisieren auf einfallsreiche Art und Weise die Oberflächlichkeit der gehobenen Gesellschaftsschicht Rußlands:

1. *«Стрель паркетных купидонов отражала она своим веером - и самые меткие высыпались вон из корсета при раздеванье, вместе с лишними булавками.»* (Чиз.4/234)
2. *«Взор ее не замечает ничего, кроме густых эплетов, кроме звезд, которые блещут ей созвездием брака, и дипломатических бакенбард, в которых фортуна свила себе гнездышко.»* (И.1/33)

Die Äußerung über Sophia, die zahlreiche Komplimente hört, sie jedoch wie die Stecknadeln aus ihrem Kleid abends ablegt, soll verdeutlichen, daß sie genauso oberflächlich ist wie die Männer, die ihr diese Komplimente machen. Marlinskij trifft den Ton, denn er wählt ein typisches Bild aus dem Bereich der Damenkleidung.

## 6. ZUSAMMENFASSUNG

Wie sich im Verlauf der vorliegenden Arbeit herausgestellt hat, gestaltet sich die Bildlichkeit im Prosawerk Marlinskijs vielschichtig. Dieser Sachverhalt wird sowohl bei der Betrachtung der verwendeten Sach- und Bildbereiche als auch bei der Analyse der Struktur der Bilder deutlich.

Der Autor verwendet vornehmlich Metaphern und Vergleiche, um die Innenwelt als Gefühlswelt der Gestalten sichtbar zu machen. Die intensiven Gefühle wie Liebe, Leidenschaft und Zorn herrschen vor, aber auch die Angst und der Traum spielen eine wesentliche Rolle bei deren literarischer Darstellung. Marlinskij metaphoriert diese Regungen mit bildlichen Ausdrücken, die aus dem Bereich des Feuers und anderer Naturerscheinungen und aus dem Umfeld der Naturwissenschaften stammen. Hier sind die Bilder aus der Mechanik und der Chemie und die mit ihnen eng verwandten physikalischen Vorgänge jeglicher Art zu nennen.

Mit Hilfe dieser Bildbereiche macht der Autor die seelisch empfundenen Emotionen zu sinnlich faßbaren Erscheinungen, die den Naturgesetzen gehorchen und denen der Mensch ausgeliefert ist. Die Naturähnlichkeit der menschlichen Gefühle äußert sich ebenso in den Entsprechungen zwischen den Emotionen der Gestalten und der sie umgebenden Natur. So steht die Natur immer in einer bestimmten Relation zur Innenwelt der Personen, die sich in der Außenwelt widerspiegelt. Marlinskij sucht auch hier die Grenzen zwischen den beiden Sphären zu verwischen, um dem Leser ein Höchstmaß an Ausdrucksstärke in der Darstellung und Konkretisierung zu bieten.

Während dem Menschen eine romantisch motivierte Naturähnlichkeit zugemessen wird, stellt sich die Natur mit menschlichen Zügen dar. Neben der Verschmelzung irdischer mit kosmischer Natur bedient sich der Autor der Beseelung und der Personifikation, um sein romantisches Weltbild, das von den Gedanken Schellings durchzogen ist, in seine Naturdarstellung einfließen zu lassen. Häufig verwendet er diese Kunstgriffe, um die Spannung zu steigern und eine effektvolle Gestaltung der Stoffe zu erreichen. Hier ist als herausragendes Beispiel die Dämonisierung der als

bedrohlich aufgefaßten Natur zu nennen, die Marlinskij als stimmungssteigerndes und dramatisierendes Element in seine Seefahrgeschichten mit einbezieht.

Bei der Wahl der Landschaftsform und der Tageszeit herrschen die Höhe bzw. die Weite, der Morgen und die Nacht vor. Neben einer religiös motivierten Sonnenaufgangssymbolik und der Mondnacht als Zeit des Erkennens haben auch die Höhe bzw. die Weite eine konstante Gefühlswirkung auf die Gestalten, die sich auf einer an pantheistischen Gedanken orientierten Naturanschauung, christlich-religiösen Vorstellungen und den romantischen Idealen von der Freiheit der Persönlichkeit gründet. Hier ist die Korrelation zwischen Weite, Freiheitswunsch und Glücksgefühl zu nennen, die ein romantisch geprägtes Weltverständnis auf das Erleben der Gestalten überträgt.

Bei der Darstellung der Figuren hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung herrschen die Bilder aus dem Naturbereich vor.

Neben der Erhöhung von Frauengestalten mit Hilfe einer konventionellen Blumenmetaphorik bedient sich Marlinskij auch bildlicher Ausdrücke, die Personen der sogenannten guten Gesellschaft herabsetzen und der Lächerlichkeit preisgeben. Er attackiert die oberflächlichen Vergnügungen dieser russischen Gesellschaftsschicht, ist jedoch nicht zu echter Gesellschaftskritik bereit. Neben der Natur als Bildbereich sind die sujetgebundenen Bilder, die Marlinskijs genaue Kenntnis der Seefahrt und der Gebräuche im Kaukasus zeigen, zu nennen. Sie werden zur Schaffung eines bestimmten Lokalkolorits eingesetzt und lassen die Inhalte seiner Erzählungen authentisch und wirklichkeitsnah erscheinen.

Die Struktur und das Zueinander der Bilder können folgendermaßen zusammengefaßt werden:

Bei den Vergleichen herrschen die Formen vor, die das Adjektiv und das Verb im Satz näher bestimmen. Durch die Einschränkung des Bedeutungsinhaltes werden die Sachverhalte konkretisiert. Die irrationalen und negativen Vergleiche konkretisieren gleichermaßen, jedoch steht hier die angestrebte Expressivität im Vordergrund. Besonders die negativen Vergleiche in Verbindung mit einer Komparation verfügen über eine sehr hohe Stimmungsichte

und sind auf Leserwirkung ausgerichtet. Diese Bilder können den Leser durch gewagte Gedankenverbindungen schockieren und sich durch eine Überbetonung des eigentlichen Vergleichs, der bezüglich des Gegenstandes an zweiter Stelle stehen sollte, verselbständigen. Marlinskij legt hier die Betonung nicht auf die Verdeutlichung des Sachverhaltes, sondern auf das Bild selbst, das in seiner grellen Farbgebung den Sachbereich verdrängt und den Vergleich ad absurdum führt.

Die Metapher als Hauptelement der Bildlichkeit Marlinskijs tritt in verschiedenen Formen auf. Neben der Ersetzung und der Ist-Metapher, die eine poetisierende Wirkung haben und auch eine starke Konkretisierung und Verdeutlichung nach sich ziehen, steht die Genitivverbindung als die wohl am häufigsten verwendete Form im Vordergrund. Marlinskij verwendet sie besonders zur Gestaltung der Identität von Grundwort und Genitivattribut. Diese Form der Metapher verfügt über einen ausgeprägten emotionalen Gehalt und eine hohe Stimmungsdichte. Die Bilder beruhen auf subjektiv empfundenen Eindrücken und dienen der Poetisierung der Sprache. Nicht immer vermag Marlinskij die metaphernreiche Rede auf den Sprecher abzustimmen. In zahlreichen Fällen ist die Sprache der Gestalten überhöht und wirkt dadurch unpassend und aufgesetzt.

Die zweite Gruppe, deren Bilder aus einem Genitivus partitivus bestehen, beinhaltet sehr expressive Ausdrücke, die in der Mehrzahl Körperteilmetaphern sind. Die vorherrschenden Formen der Genitivverbindungen sind auf eine durch Emotionen bestimmte Leserwirkung ausgerichtet und zeichnen sich durch Ausdrucksstärke aus.

Ähnlich ist es mit den Verbalmetaphern. Sie finden häufig im Zusammenhang mit anderen Bildformen Verwendung und treten selten isoliert auf. Ihnen ist ein Höchstmaß an Dynamik gemeinsam, das neben der Konkretisierung innerer Vorgänge auch zur Dramatisierung der äußeren Handlung dient.

Die wohl ausdrucksstärkste Form des Bildes bei Marlinskij ist die Adjektivmetapher. Als Sonderfälle sind die Synästhesie und

das Oxymoron zu nennen. Hier werden verschiedene Sinneseindrücke miteinander verschmolzen und dadurch eine stark emotional gefärbte Sichtweise artikuliert. Die Abkehr von festumrissenen Begriffen macht unerkannte Wesensverwandtschaften sichtbar und deckt versteckte Ähnlichkeiten auf. Sowohl die Synästhesie als auch das Oxymoron konkretisieren die metaphorisierten Sachverhalte, verschleiern sie zugleich und transferieren sie auf eine andere gedankliche Ebene, die Raum für subjektive Empfindungen und Spekulationen bietet.

Beide Bildformen haben einen ausgeprägten verbindenden Charakter. Sie sind als Kombination zweier Seinssphären zu verstehen und lassen diese miteinander verschmelzen. Marlinskij wählt in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle Verbindungen zwischen der Gefühls- und Gedankenwelt der Gestalten bzw. des Erzählers und der konkreten Außenwelt oder der Natur in all ihren naturwissenschaftlich belegbaren und meßbaren Erscheinungen. Dadurch werden die Gefühle zu naturwissenschaftlich erfaßbaren Vorgängen und die Natur zur gefühlsmäßig erlebbaren Wirklichkeit.

Die Schaffung eines Gesamtkosmos, die ebenso in den zahlreichen Beseelungen, Personifikationen und Spiegelungen zum Ausdruck kommt, setzt sich also auch bei der Wahl der Metaphern und Vergleiche an sich und ihrer Inhalte fort.

Während der Vergleich konkretisierend auf den Gegenstand wirkt, läßt die Metapher breiteren Raum für ein Vordringen in bis dahin unerkannte Seinsebenen. Der Autor setzt sie in typisch romantischer Art und Weise ein. Sie wird zum Träger seiner Weltsicht, deren Grundlage in der Einheit von Welt und Geist besteht.

Darin erklärt sich auch das Überwiegen der Metapher im Gegensatz zum Vergleich. Das Verhältnis beträgt etwa 3:1.

Bezüglich der Anordnung bildlicher Ausdrücke herrscht die Bildreihe vor. Marlinskij, dessen Bilder durch schnelle Gedankensprünge und großen Einfallsreichtum gekennzeichnet sind, zieht diese Form der Bildgruppe dem Großbild vor. Mit ihrer Hilfe kann er eine Anhäufung zusammenhangsloser Bilder schaffen, um auch längeren Textpassagen Abwechslung und Spritzigkeit zu verleihen. Er verwendet sie zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre oder Stimmung, deren Beschreibung zuweilen überladen und unnötig

gestelzt wirken kann. Das hängt mit der Vielzahl der aufeinanderfolgenden Bilder zusammen, die dem Leser aus heutiger Sicht gekünstelt erscheinen. Dieses verbale Feuerwerk zeugt von guter Beobachtungsgabe sowie vom großen Einfallsreichtum des Autors.

Während die Bildreihe Mittel für einen abwechslungsreichen und schillernden Schreibstil ist und somit beim Leser eine bestimmte Wirkung anstrebt, stellt sich das Bildgefüge vornehmlich als Träger eines gedanklichen Inhaltes dar. Hier steht das Aufdecken von Wesensverwandtschaften, das besonders in der Naturbeseelung und -personifikation seinen Ausdruck findet, im Vordergrund. Die Großbilder verkörpern eine eigene kleine Vorstellungswelt innerhalb der Komposition und gestalten sich unabhängig von ihr. Diese in sich geschlossenen Sinneinheiten können in bezug auf den metaphorisierten Sachbereich eine überladene und unpassende, aber auch verdeutlichende und erhellende Wirkung enthalten. Marlinskij vermag hier nicht immer das rechte Verhältnis zwischen Sache und Bild zu finden, so daß der Sachbereich in einigen Fällen deutlich hinter den Bildbereich zurücktritt, der den Gegenstand in seiner überbetonten Ausgestaltung überdeckt. Der Bildbereich, der in ungeeigneter Weise die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich lenkt, kann dadurch dem Sachverhalt nicht immer gerecht werden.

Marlinskijs Streben nach einer farbigen und blumigen Ausdrucksweise wird auch in der Struktur der Bilder deutlich. Er verwendet bewußt diejenigen Formen, die ein Höchstmaß an Emotionalität, Stimmungsdichte und Expressivität aufweisen.

Der Autor schafft somit eine Synthese aus Form und Inhalt, die seiner Vorstellung von der Erfüllung des Lesergeschmacks und seiner eigenen Persönlichkeit entgegenkommt:

«Но чем более будем мы такою меркою оценивать его творчество, тем более убедимся в том, что пресловутые ходульность и вычурность "Марлинского" лежат в самой духовной природе и в обстоятельствах жизни А.А. Бестужева, и что по отношению к самому Бестужеву человек и автор являются вполне тождественными. Сопоставляя же его творчество с характером его эпохи, увидим, что успех его ходульности и вычурности находится на уровне духовных

стремлений и литературных вкусов окружавшего его общества.»<sup>147</sup>

Zamotin sieht jedoch noch einen weiteren Grund für den Erfolg Marlinskijs beim zeitgenössischen Publikum. Er umschreibt ihn mit den *"geistigen Bestrebungen"*, die zu dieser Zeit in Rußland herrschten.

Damit meint er die Neuorientierung im Hinblick auf die Wissenschaften und die Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Ähnlich wie die Naturwissenschaften sich von den starren mechanischen Erklärungen des aufklärerischen Denkens abwandten und die verbliebenen Wissenslücken mit kühnen Vermutungen füllen wollten, kehrte sich auch die Literatur von den festumrissenen Regeln, die in der Theorie der drei Stile bestand, ab. Die Dichter waren in dieser Zeit auf der Suche nach neuen Wegen und Möglichkeiten zur freien Entfaltung ihrer Kreativität und zur Schaffung einer russischen Literatursprache. Marlinskij ist in mehrfacher Hinsicht ein typischer Vertreter dieser Periode in Rußland. Er suchte in seinem literarischen Schaffen nach neuen Formen des Ausdrucks in inhaltlicher und sprachlicher Hinsicht. Seine Erzählungen aus dem Kulturkreis des Kaukasus und dem Bereich der Seefahrt legen Zeugnis davon ab. Im Hinblick auf die sprachlichen Eigenschaften seines literarischen Werkes bevorzugte er eine stark emotional gefärbte und bildhafte Sprache, die zumeist aus einer Aneinanderreihung von rhetorischen Figuren bestand. Doch es wäre falsch, seine literarischen Werke auf diese beiden Eigenschaften zu reduzieren. Die bildhafte Sprache und die Inhalte seiner Erzählungen fußen auf einem Weltbild, das von tiefer Religiosität, Naturbegeisterung und starkem Enthusiasmus im Zusammenhang mit der Freiheit des Künstlers und seiner Individualität getragen ist.

Auch diese zutiefst romantische Denkweise ist ein Grund für Marlinskijs Erfolg beim Publikum. Die damit eng verwobene Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Gesellschaft tat ein übriges.

---

147 ЗАМОТИН 1913:172.



Seine gefühlsbetonte Erzählweise und die ihm eigene dramatische Art der Darstellung lassen ein emotionales Engagement erkennen, das in seiner Ausprägung nicht immer die nötige Distanz wahrt, um die Welt in ihrer ganzen Differenziertheit betrachten und deuten zu können.

## 7. ANHANG

### 7.1 Lebensdaten<sup>148</sup>

Aleksandr Aleksandrovič Bestužev wurde am 23. Oktober 1797 als zweiter Sohn des Artilleriehauptmannes a.D. A.F. Bestužev und seiner Frau P.M. Bestuževa in Petersburg geboren. Er hatte vier Brüder, von denen drei ebenfalls zur Gruppe der Dekabristen gehörten: Nikolaj, Michail und Petr; außerdem hatte er noch zwei Schwestern.

Sein Vater war ein sehr gebildeter Mann, der als Mitherausgeber der liberalen Zeitschrift "Sankt Peterburgskij žurnal" seine Söhne ganz im Sinne einer aufgeklärten und liberalen Einstellung erzog. In seiner beachtlichen Privatbibliothek lernte der junge Aleksandr schon früh die Literatur seiner Zeit kennen. Besonders die Erzählungen phantastischen und schaurigen Inhalts beeindruckten ihn.

Mit zehn Jahren trat er in den "Gornij Korpus"<sup>149</sup> ein. Hier äußerte sich sein exaltes Wesen in dem Bestreben, immer der erste sein zu müssen, wobei weniger Wissensdrang als Eitelkeit sein Beweggrund dafür war.

Aus dieser Zeit stammen seine ersten literarischen Versuche. Sie dienten als Textgrundlage für ein Puppentheater, das die Kadetten ins Leben gerufen hatten. Neben seinen künstlerischen und literarischen Fähigkeiten wurde in dieser Zeit bereits sein ausgeprägtes Temperament sichtbar. Es äußerte sich in den theatralisch zur Schau gestellten Waghalsigkeiten, mit denen Aleksandr im "Gornij Korpus" von sich reden machte. Der phantasievolle Junge liebte es, berühmte Gestalten zu parodieren, nicht nur, um seine Mitschüler zu unterhalten, sondern auch aus dem Bedürfnis heraus, auf sich aufmerksam zu machen und im Mittelpunkt zu stehen.

---

148 Diese kurze Biographie ist als Ergänzung der vorliegenden Arbeit gedacht und erhebt nicht den Anspruch, vollständig zu sein. Einzelheiten entnehme man den Arbeiten von ВЕНГЕРОВ und КОТЛЯРЕВСКИЙ.

149 Schule für Ingenieure des Bergbaus. Diese Schulform hatte in Rußland den Charakter einer höheren Internatsschule.

Besondere Umstände führten zu einer Unterbrechung seines Aufenthaltes im "Gornij Korpus". Sein ältester Bruder Nikolaj nahm ihn mit auf die Fregatte, auf der er Dienst tat. Das Leben an Bord gefiel Aleksandr so sehr, daß er sich entschloß, einen Roman oder ein Drama über das Leben der Matrosen zu schreiben, worauf er sich dann mit den verschiedenen Arbeiten an Deck vertraut machte. Er beschloß, Marineoffizier zu werden, mußte diesen Plan jedoch aufgrund seiner mangelnden mathematischen Begabung aufgeben.

Sein nächstes Ziel war, Artillerieoffizier wie sein Vater zu werden. Im Jahr 1816 wurde er Fahnenjunker und 1817 Offizier. Sein Regiment stand in Peterhof, während Aleksandr in Marli lebte. Von ebendiesem Namen leitete er später sein Pseudonym ab. Das unterhaltsame und abwechslungsreiche Leben als Offizier gefiel dem jungen Mann, wobei ihm seine dienstlichen und literarischen Erfolge<sup>150</sup> besondere Beliebtheit bei der Damenwelt bescherten.

1820 wurde er zum Oberstleutnant befördert, so daß sich seine gesellschaftliche Stellung äußerst vielversprechend gestaltete. Im Jahre 1822, als er seinen späteren besten Freund K.F. Ryleev kennenlernte, wurde er Adjutant beim General Bétancourt und blieb in dieser Eigenschaft auch bei dem Nachfolger Bétancourts, dem Bruder der Kaiserin, Herzog Alexander von Württemberg.

Der junge Offizier, dem eine glänzende Karriere bevorstand, genoß das abwechslungsreiche Petersburger Gesellschaftsleben, das von Bällen, Paraden, Opernbesuchen und Salongesprächen gekennzeichnet war. Marlinskij, der sich seiner Ausstrahlung als angenehmer und unterhaltsamer Mensch bewußt war, war in der Petersburger Gesellschaft ein gern gesehener Gast. In diesen Jahren erlangte er weitere literarische Erfolge, so daß er bereits jetzt zu den großen Hoffnungen der russischen Literatur zählte.

---

150 Es handelt sich hierbei um Artikel, Aufsätze und Übersetzungen, die in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind. Näheres möge man der Werkliste entnehmen.

Diese Zeit war durch die Vorbereitung des literarischen Almanachs "Poljarnaja Zvezda" gekennzeichnet, woran Ryleev und Aleksandr gemeinsam arbeiteten. Aus dem Jahr 1822 stammen auch ihre gemeinsam verfaßten Agitationslieder.

Die Jahre 1823-25 waren durch Bestuževs intensive literarische Tätigkeit gekennzeichnet, die sich sowohl in seinem eigenen künstlerischen Schaffen als auch auf dem Gebiet der Literaturkritik äußerte. Das hing auch mit dem großen Erfolg des "Poljarnaja Zvezda" zusammen, in dem fast alle namhaften Autoren jener Zeit vertreten waren.

Ryleev veranlaßte Aleksandr, 1823 in die Geheimgesellschaft "Severnoe tajnoe obščestvo" einzutreten. Hier wurde er mit den freiheitlichen Idealen der Dekabristen vertraut gemacht. Nach deren Aufstand am 14. Dezember und dessen Niederschlagung verurteilte man ihn zunächst zu 20 Jahren Zwangsarbeit. Später wurde dieses Urteil in 15 Jahre Verbannung geändert.

Nach einem Jahr Festungshaft in Petersburg wurde er mit einigen anderen Dekabristen nach Finnland geschickt, von wo er ein Jahr später nach Jakutsk gebracht wurde. Er erhielt die Befreiung von der Zwangsarbeit und die Erlaubnis, wieder schriftstellerisch tätig sein zu dürfen.

Im Jahr 1829 unternahm er den Versuch, seine Begnadigung zu erbitten. Daraufhin bestimmte der Zar, daß er als Frontsoldat im Kaukasus zu dienen habe. Bereits drei Monate später konnte er seinen Dienst in Tiflis antreten. Zu dieser Zeit wurden bereits erste Anzeichen einer Krankheit sichtbar. Nach einem kurzen Aufenthalt in jener Bergregion schickte man ihn 1830 für vier Jahre nach Derbent. Diese ruhige Periode war für seine literarische Tätigkeit sehr fruchtbar. Besonders die großartige kaukasische Landschaft beeindruckte ihn sehr und regte ihn zu zahlreichen Naturbeschreibungen im Rahmen seiner Erzählungen an.

Im Jahr 1832 erschien die erste Sammlung der bis dahin verfaßten Werke, allerdings ohne Nennung seines Namens. Durch die nachfolgenden Veröffentlichungen unter dem Pseudonym **Marlinskij** erlang-

te er innerhalb kurzer Zeit großen literarischen Ruhm, der ihm zugleich jedoch seine Isolation zu Bewußtsein brachte.

Zwar unterhielt er eine rege Korrespondenz mit seinen Brüdern, die sich wie er in der Verbannung befanden, und zu den Brüdern Polevoj. Eine so enge Freundschaft wie die, die ihn mit Ryleev verband, hat er wohl nie wieder gehabt. Die Gründe dafür mögen neben seiner Vereinsamung auch in seiner ausgeprägten Individualität zu suchen sein.<sup>151</sup>

Im Jahr 1834 wurde er nach Achalcy versetzt, wo sich sein bislang instabiler gesundheitlicher Zustand noch mehr verschlechterte. Das rührte von dem unzuträglichen Klima her, das in Verbindung mit häufigen Ortswechseln und Überanstrengungen schwerwiegende Folgen für seine Gesundheit hatte. Im Jahr 1835 erhielt er seine Beförderung zum Unteroffizier und wurde in eine Festung am schwarzen Meer versetzt. Dort erkrankte er durch die unter den Soldaten häufig grassierenden Fieberepidemien und die schlechte Verpflegung erneut.

Zwar stärkte die Nachricht von seiner Beförderung seinen Lebenswillen und trug entscheidend zu seiner Gesundung bei, allerdings war sie mit einer Versetzung nach Abchasien verbunden, einer Region, die unter den Soldaten für ihr ungünstiges Klima bekannt war. Ein Gesuch an den Zaren, Marlinskij auf die Krim zu versetzen, wurde abgelehnt. Man beorderte ihn lediglich zu Beginn des Jahres 1837 nach Kutai, von wo aus er an zahlreichen Feldzügen teilnahm. Am 7. Juli 1837 fiel er im Gefecht gegen die Tscherkessen, sein Leichnam wurde jedoch nie gefunden. Diese Tatsache gab Anlaß zu verschiedenen Spekulationen. So hieß es, daß Marlinskij bei den Bergvölkern weitergelebt habe. Einige Tage nach seinem Tod wurde seine Auszeichnung mit dem St.-Anna-Orden für besondere Tapferkeit veröffentlicht.

---

151 Das spiegelt sich auch in der Wahl seiner Sujets wider. Außer in der 1830 erschienenen Erzählung *Ispytanie* spielt dieses Thema in seinem Prosawerk keine bedeutende Rolle.

## 7.2 Werkliste

- 1806 - "Очарованный лес".
- 1819-1822 **Zahlreiche Artikel, Aufsätze und Übersetzungen in verschiedenen Zeitschriften wie -**  
 Благонамеренный, Невский зритель, Соревнователь просвещения и благотворения, Сын отечества.  
 з. В. "Липецкие воды" (Шаховский), "Опыт краткой истории русской литературы" (Н. Греч), "Эсфир" (Катенин).
- 1820 - "История знаков перепинания".  
 - "Нечто от глумца". In: Соревнователь просвещения и благотворения.
- 1821 - "Гедеон".  
 - "История серебряного рубля".  
 - "Листок из дневника гвардейского офицера".  
 - "Еще листок из дневника гвардейского офицера".  
 - "Мысли о разных авторах".  
 - "О романтическом характере". In: Соревнователь просвещения и благотворения.  
 - "Поездка в Ревель". In: Соревнователь просвещения и благотворения.
- 1822 - "Ночь на корабле".
- 1823 - "Взгляд на старую и новую словесность в России". In: Полярная Звезда.  
 - "Вечер на бивуаке". In: Полярная Звезда.  
 - "Второй вечер на бивуаке". In: Полярная Звезда.  
 - "Замок Венден". In: Библиотека для чтения.  
 - "Роман и Ольга". In: Полярная Звезда.
- 1824 - "Взгляд на русскую словесность в течение 1824 года". In: Полярная Звезда.

- "Замок Нейгаузен". In: Полярная Звезда.  
Auszüge und Übersetzungen aus verschiedenen  
englischen Zeitschriften; nicht mehr  
vorhanden.

- 1825
- "Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г". In: Полярная Звезда.
  - "Замок Эйзен", eigentlich: Кровь за кровь; vorab gedruckt in: Звездочка und 1827 in: Невский альманах.
  - "Изменник". In: Полярная Звезда.
  - "Месть".
  - "О деревянном строении в России".
  - "О духе поэзии XIX века", übersetzt aus Revue Encyclopedique.
  - "Подвиг Овечкина и Щербины на Кавказом".
  - "Ревельский турнир". In: Полярная Звезда.
- 1826
- "О романтизме". In: Сын отечества.
- 1826-1827
- "Андрей, князь Переяславский" (unvollendet).
- 1827-1829
- "Из рассказов о Сибири".
  - "Сибирские нравы Исых".
- 1830
- "Испытание". In: Сын отечества und Северный архив.
  - "Вечер на Кавказских водах в 1824 году". In: Сын отечества.
- 1831
- "Лейтенант Белозор". In: Сын отечества.
  - "Письмо к доктору Эрману". In: Московский телеграф.
  - "Страшное гаданье". In: Московский телеграф.
- 1832
- "Аммалат Бек". In: Московский телеграф.
  - "Будочник-оратор".
  - "Латник". In: Сын отечества.
  - "Наезды".
  - "Письма из Дагестана". In: Северная пчела.

334

- "Фрегат Надежда". In: Сын отечества.
- 1833 - "О романе Н. Полевого "Клятва при гробе господнем". In: Московский телеграф.
- 1834 - "Горная дорога из Дагестана в Ширван через Кунакенты". In: Библиотека для чтения.
- "Журнал Вадимова".
- "Мореход Никитин". In: Библиотека для чтения.
- "Переезд от с. Толчи в Куткаши". In: Библиотека для чтения.
- "Последняя станция к старой Шамахе". In: Библиотека для чтения.
- "Разсказ офицера, бывшего в плену у Горцев".
- 1835 - "Дорога от станции Алмалы до поста Мугансы". In: Библиотека для чтения.
- "Он был убит". In: Библиотека для чтения.
- 1836 - "Мулла Нур". In: Библиотека для чтения.
- "Путь до города Кубы". In: Библиотека для чтения.

**Die folgenden Werke sind undatiert:**

- Выстрел
- Колокол казни
- Койсубулинцы
- Новое русское слово
- Новый русский язык
- Осада
- Поволжские разбойники
- Рекомендательное письмо
- Роман в семи письмах
- Свидание
- Часы и зеркало
- Шах Гуссейн



7.3 **Abkürzungsverzeichnis**

АБ.	Аммалат Бек	(5/5) <sup>152</sup>
ВнБ.	Вечер на бивуаке	(8/159)
2.ВнБ.	Второй вечер на бивуаке	(8/179)
В.	Выстрел	(12/181)
Гд. <sup>153</sup>	Горная дорога из Дагестана в Ширван чрез Кунакенты	(10/154)
Дос. <sup>153</sup>	Дорога от станции Алмалы до поста Мугансы	(10/199)
ЗВ.	Замок Венден	(4/97)
ЗН.	Замок Нейгаузен	(3/161)
ЗЭ.	Замок Эйзен	(1/131)
Из.	Изменник	(8/117)
Изп.	История знаков препинания	(12/17)
И.	Испытание	(1/3)
Иср.	История серебрянного рубля	(12/7)
Кп.	Красное покрывало	(2/171)
Л.	Латник	(4/3)
ЛБ.	Лейтенант Белозор	(3/3)
МоНи.	Мореход Никитин	(12/81)
МН.	Мулла Нур	(9/5)
МНЗ.	Мулла Нур (заключение)	(12/272)
НК.	Ночь на корабле	(1/167)
Обу.	Он был убит	(10/221)
ПвР.	Поездка в Ревель	(6/5)
Пс. <sup>153</sup>	Последняя станция к старой Шамахе	(10/167)
ПоТ.	Переезд от с. Топчи в Куткаши	(10/184)
ПгК.	Путь до города Кубы	(10/109)

152 А.А. Марлинский 1838–39. Полное Собрание Сочинений. СПб. Die Klammerausdrücke beziehen sich auf Band und Seite der o.g. zwölfbändigen Originalausgabe und werden auch zur Kennzeichnung der angeführten Textzitate verwandt.

153 Die so gekennzeichneten Titel sind im Inhaltsverzeichnis der zwölfbändigen Originalausgabe nicht ausdrücklich genannt, obwohl sie unter dem Titel Put' do goroda Kuby abgedruckt sind. Sie werden aus Gründen der Übersichtlichkeit und des leichteren Auffindens in anderen Textausgaben hier mitaufgeführt.

336

ПсК.	Прощание с Каспием	(10/95)
РО.	Разказ офицера бывшего в плени у Горцев	(10/5)
Ропи.	Роман в семи письмах	(4/188)
РиО.	Роман и Ольга	(7/229)
СГ.	Страшное гаданье	(2/191)
ФН.	Фрегат Надежда	(7/5)
Чиз.	Часы и зеркало	(4/231)

## 7.4 Bildregister

Hier werden die häufigsten verwendeten Bildgruppen nach Sachbereichen geordnet aufgelistet.

### ANGST s. TRAUER

### BERGE und HÜGEL

Personifikation und  
Beseelung

АБ.5/79, 211; МН.9/99, 130, 135,  
158, 178; Обу.10/263; ФН.7/176.

Verschiedene

АБ.5/74, 79; ЛБ.3/58; МН.9/118,  
134, 137; МНЭ.12/271, 272.

### BLICKE s. FRAU

### BLUT

Feuer

АБ.5/11, 28, 46, 65, 185, 185;  
ВнБ.7/172, 172; Из.8/143;  
МН.9/199, 200; СГ.2/241, 245;  
ФН.7/99, 99, 107, 149.

### EIFERSUCHT und ZORN

Feuer

АБ.5/28, 46, 185, 207, 230, 241;  
ВнБ.8/167, 169, 171, 172;  
ЗВ.4/101; Из.8/127, 129, 139, 150;  
ЛБ.3/72; МН.9/50, 83, 151, 194,  
198, 245, 268; РнО.7/244, 246;  
Ропи.4/194, 198; СГ.2/294;  
ФН.7/54, 66, 99, 107, 124, 149,  
184.

Hölle, Gift u.ä.

И.1/66, 78; Из.8/151; Ропи.4/199;  
ФН.7/54, 66, 111, 193.

### ENTZÜCKEN s. GLÜCK

338

ERDE

Mutter

Из.8/120; МН.9/10, 117, 157;  
Обу.10/182; ФН.7/174.ELUB

Personifikation und

АБ.5/77, 78, 79, 80; МН.9/248,  
249,

Beseelung

251.

Schlange, Silber, Kleidung

ЭН.3/163; Из.8/120; МН.9/118, 131,  
148, 178.FRAU

Engel

АБ.5/53, 160; ЭН.3/195; И.1/45;  
ЛБ.3/49.

Perle

МН.9/204; ФН.7/9.

Schmetterling und Vogel

АБ.5/54, 57, 171; И.1/31, 68;  
ЛБ.3/152; МН.9/100, 109; НК.1/185;  
Чиз.4/237.FRAU, LÄCHELN, BLICKE

Feuer

АБ.5/45, 150, 165, 168; И.1/58;  
Из.8/126, 126; ЛБ.3/35, 43, 149;  
МН.9/221, 246; ПвР.6/99;  
РиО.7/287; СГ.2/235; ФН.7/23, 120,  
220.

Übernatürliches Wesen

АБ.5/53, 160; ЭН.3/195; И.1/45;  
ЛБ.3/41, 42; РиО.7/297; ФН.7/41,  
199.Wetter und kosmische  
ErscheinungenАБ.5/49, 56, 136, 207, 243;  
И.1/13, 37; Из.8/125; ЛБ.3/40, 90;  
Обу.10/258; РиО.7/271; СГ.2/197.FRAU, LÄCHELN, WANGEN

- Blume und Rose AB.5/72, 169, 170, 171; ЛБ.3/41;  
И.1/33, 94; МН.9/37, 81, 82, 94,  
109, 117, 143; НК.1/185, 186;  
Обу.10/186, 227 ; РнО.7/286;  
Ропи.4/191, 194; ФН.7/87, 131,  
219; Чиз.4/238, 243.
- Perle AB.5/75; И.1/5; ФН.7/223.
- FREIHEIT
- Vogel, Fisch, Wind ЛБ.3/31; МН.9/159; РнО.7/293.
- FREUDE s. GLÜCK
- GEDANKEN
- Dunkelheit AB.5/39, 102; ФН.7/179.
- Helligkeit МН.9/207; РнО.7/250; ФН.7/158,  
177.
- Vogel AB.5/124, 124, 228; ЛБ.3/13;  
МН.9/57, 102; НК.1/170; ФН.7/10;  
Чиз.4/233.
- GEFÜHL
- Feuer, Lawine, Pflanze AB.5/70; И.1/111; МН.9/22, 179;  
СГ.2/195; ПвР.6/31; ФН.7/64, 108,  
146.
- GEFÜHLLOSIGKEIT
- Dunkelheit und Kälte AB.5/185; НК.1/183; ФН.7/84, 136,  
108.
- GESELLSCHAFT
- Meer, Wüste, Kette И.1/67; Из.8/147; СГ.2/234;  
ФН.7/13, 165; Чиз.4/234, 244.
- GESPRÄCH s. REDE

340

GEWISSEN

Feuer und Licht                      ЗН.3/196; МН.9/197; Ропи.4/202.

Personifikation                      АБ.5/226, 145; МН.9/72, 245;  
РиО.7/264.GLÜCK, FREUDE und ENTZÜCKENBecher                                      АБ.5/59; И.1/78; МН.9/189, 200,  
246; Обу.10/259.

Feuer                                        АБ.5/56, 72; ЛБ.3/81; МН.9/220.

Vogel                                        АБ.5/174; И.1/61; НК.1/175;  
МН.9/247; РиО.7/299; ФН.7/24, 179,  
222; Чиз.4/246.Verschiedene                              ЛБ.3/13; МН.9/81, 190;  
МоНи.12/122, РиО.7/244;  
Ропи.4/202; ФН.7/172.GRAM s. TRAUERHERZBeschädigt und übervoll                АБ.5/166, 192, 296; И.7/112;  
МоНи.12/135-136; Обу.10/265;  
ПвР.6/17; РиО.7/267; СГ.2/194,  
230; ФН.7/86, 99.Blume                                        АБ.5/218; МН.9/135, 158;  
РиО.7/239; ФН.7/16, 101, 149.Feuer                                        АБ.5/56, 144, 230; ВнБ.8/170;  
2.ВнБ.8/199; ЗН.3/196; И.1/14, 62;  
ЛБ.3/132; МН.9/50, 72, 151, 220,  
245; Обу.10/294; ФН.7/76, 79, 99,  
103; Чиз,4/236.

Gegenstand	АБ.5/104, 229; И.1/7; МН. 9/209; МоНи.12/101, 108; ЛБ.3/132; ФН.7/37, 61, 76, 85, 122, 140, 141, 167, 197, 210, 221.
Herzschlag	ЛБ.3/11; Ропи.4/190; ПвР.6/45.
Personifikation	АБ.5/113, 114; 2.ВнБ.8/183; И.1/117; МН.9/43; ФН.7/148; РиО.7/243.
Symbol	АБ.5/57, 166, 229, 240; Из. 8/143, 148, 152; МН. 9/179, 209; Обу.10/265, 277; ФН.7/99, 148.
Vogel und wildes Tier	АБ.5/182, 209; Из.8/152; ЛБ.3/38, 42; МН.9/60, 187; СГ.2/208; ФН.7/106.
Verschiedene	И.1/78; Из.8/149; ЛБ.3/67-68; МН.9/22, 236; МНЗ.12/272. НК.1/174, 182, 184; Обу.10/230; Ропи.4/195; ФН.7/148.

HIMMEL s. NACHTHOFFNUNG

Vogel und Licht	АБ.5/161, 177; ВнБ.8/167; Из.8/146; РиО.4/282; ФН.7/181.
-----------------	-------------------------------------------------------------

JUGEND

Feuer, Krankheit, Gold	АБ.5/46, 207; И.1/58; ЛБ.3/13, 42.
------------------------	------------------------------------

KÜSSE s. TRÄNENLÄCHELN s. FRAULEIDENSCHAFT

342

Feuer

И.1/78-79; МН.9/200, 245;  
 НК.7/171, 173; СГ.2/194, 230;  
 ФН.7/130; Ропи.4/188.

Wildes Tier

АБ.5/118; РНО.7/263; ФН.7/90.

LIEBE

Feuer

АБ.5/126, 143-144, 175; ВнБ.8/171;  
 2.ВнБ.8/199; ЗН.3/167; И.1/13,  
 123; И.1/62, 78-79; ЛБ.3/43, 139;  
 МН.9/59, 209, 245; НК.1/172,  
 Обу.10/253; РНО.7/263; СГ.2/193,  
 236, 149; ФН.7/76, 79, 106, 136,  
 137, 184.

Göttliche und kosmische  
 Erscheinung, Musik

АБ.5/169-170, 187; И.1/62;  
 МоНи.12/101; Обу.10/253; НК.1/174;  
 СГ.2/195; ФН.7/75, 147, 157, 174,  
 194.

Krankheit, Wissenschaft

АБ.5/187; ЛБ.3/73, 83; МН.9/56,  
 215; ФН.7/35, 37, 103.

Luft und Meer

МН.9/186-187, 210; РНО.7/241;  
 ФН.7/177.

Personifikation

МН.9/109; ФН.7/109, 111, 142, 166.

Pflanze und Frühling

АБ.5/54, 126; ЗН.3/166; И.1/13;  
 ФН.7/101, 89, 143, 146, 170, 193,  
 197.

MEER und WELLEN

Personifikation  
 und Beseelung

АБ.5/6, 78, 129; ЛБ.3/18, 23;  
 МоНи.12/101, 113, 116, 120, 138;  
 ПсК.10/100, 103, 107; ФН.7/16,  
 113, 161, 162, 163, 167, 182, 186,  
 189, 204, 209.



- Silber, Spiegel, Brokat AB.5/148, 228; ЭН.3/190; МН.9/9,  
99, 99, 157; ФН.7/164.
- Verschiedene AB.5/228, МоНи.12/116; НК.1/177;  
ФН.7/24, 50, 52, 163, 164, 195.
- MOND
- Fisch und Horn ЗВ.4/107; МН.9/8, 157, РиО.7/264.
- NACHT und HIMMEL
- Flügel, Vorhang, Mantel AB.5/51, 176, 211, 235; Из.8/121;  
МН.9/164; МНЭ.12/273; Обу.10/280;  
ФН.7/8, 164.
- Personifikation МН.9/8, 18, 164; Пс.10/172;  
ФН.7/183.
- NATUR
- Personifikation  
und Beseelung AB.5/8, 211, 212, 39-40, 47, 142;  
Гл.10/159; Дос.10/205; Из.8/120,  
127; ЛБ.3/139; МН.9/117, 157, 158;  
МоНи.12/102, 116; Обу.10/282;  
ПоТ.10/187, 188; ПгК.10/121;  
Пс.10/170; ФН.7/160, 168.
- Tiere МН.9/18, 134-135; МоНи.12/114,  
116, 120, 138; ФН.7/175.
- NATURWISSENSCHAFTEN<sup>153</sup>
- Chemische Stoffe AB.5/185-186, 214, 214, 215, 228;  
И.1/77; ЛБ.3/71, 83; МН.9/91;  
МоНи.12/104; Обу.10/233, 246;  
ФН.7/27, 29, 37, 83, 83, 91, 99,  
130, 136, 157.

153 Diese Textangaben gehen nicht wie die vorhergenannten vom Sachbereich, sondern vom Bildbereich aus. Bei den sujetgebundenen Bildern verhält es sich genauso. Sie sind aus Gründen des leichteren Auffindens im Text hier mitaufgeführt.

344

**Elektrizität**И.1/6; ЛБ.3/43; МН.9/182;  
ПоТ.10/187; ФН.7/74, 181.**Mechanik**АБ.5/9, 14, 19, 127, 240;  
ЗВ.3/111; Из.8/129; ЛБ.3/76;  
МН.9/18, 33, 241, 269; СГ.2/238;  
ФН.7/15, 22, 61-62, 64, 172, 178.**Personen****Gegenstände**И.1/33, 40; Л.4/7; ЛБ.3/92, 96,  
113; МН.9/189; НК.1/186; СГ.2/194;  
ФН.7/58, 91, 219.**Tiere**АБ.5/22; ЛБ.3/57, 58, 72; МН.9/31,  
66, 76, 80, 138, 139, 144, 167,  
267; ФН.7/11, 77, 106, 119, 136,  
193, 196.**PFLANZEN s. TIERE****PHANTASIE****Zauberer**

И.1/18; МН.9/187, 188; Обу.10/261

**REDE und GESPRÄCH****Blüten, Feuer, Vogel**АБ.5/207; И.1/6, 38, 87; Из.8/145;  
ЛБ.3/76; МН.9/18, 182; ФН.7/22,  
60, 64, 140, 181.**SCHICKSAL****Personifikation**АБ.5/40, 50, 117, 158; И.1/11;  
Обу.10/285; ФН.7/144; Чиз.4/244.**SCHLAF s. TRAUM****SCHNEE****göttliche Erscheinung  
und Grab**АБ.5/130; И.1/114, 114;  
МН.9/154; ГЛ.10/156; ПоТ.10/186.**SEELE**

Dunkelheit, Leere und Kälte АБ.5/102, 216; МН.9/260; СГ.2/241;  
ФН.7/107.

Feuer Из.8/126, 150; РКО.7/281;  
СГ.2/197, ФН.7/122.

Gegenstand АБ.5/216, 218; МН.9/100; ФН.7/26,  
54, 149, 190.

Helligkeit und Spiegel АБ.5/122; МН.9/158; РКО.7/273.

Vogel und Blume АБ.5/211; Из8/119, 129; Л.4/7;  
ЛБ.3/80; Обу.10/262; ФН.7/54, 57.

### SONNE

Gold und göttliche  
Erscheinung АБ.5/71, 176; МН.9/257;  
МНЗ.12/275; ФН.7/46.

Personifikation und  
Beseelung И.1/48; АБ.5/8, 71, 79, 228;  
МН.9/7; МНЗ.12/273; Обу.10/286;  
ГЛ.10/160.

### STERNE

Blumen und Augen РКО.7/275; ФН.7/160.

### SUJETGEBUNDENE BILDER

Kaukasus АБ.5/79, 135, 186, 210; МН.9/7, 9,  
21, 22, 28, 55, 56, 79, 221.

Seefahrt ЛБ.3/11, 12-13, 43, 48;  
МоНи.12/108; ФН.7/21, 36, 56, 57,  
58, 62, 65, 66, 74, 96, 111, 141,  
179.

### TIERE und PFLANZEN

Personifikation und  
Beseelung АБ.5/7, 46; ЗВ.4/107; И.1/13, 22,  
24; Из.8/120; ЛБ.3/28; МН.9/184,  
МоНи.12/116; РКО.7/267; СГ.2/203;  
ФН.7/179.

346

Sachbilder

АБ.5/7, 7, 9, 42, 43, 47; МН.9/22,  
55, 130; СГ.2/229.TRÄNEN und KÜSSEBäche, Tau, Rosen,  
verschiedeneАБ.5/128, 138; И.1/123; ЛБ.3/68,  
82; МН.9/232, 246; МоНи.12/97;  
НК.1/178; РнО.7/234, 265;  
ФН.7/120, 146, 148, 149, 190.TRAUER, GRAM und ANGST

Hölle und Gift

АБ.5/182-183; РнО.7/235; ФН.7/172.

Kälte und Dunkelheit

АБ.5/39, 65, 102, 136, 170, 212;  
ЗН.3/194; И.1/111; Из.8/131;  
МН.9/149, 154, 199, 249, 257;  
РнО.7/241, 244; СГ.2/228;  
ФН.7/177, 179.Mechanische Vorgänge  
Schwere und SchmerzАБ.5/245; МоНи.12/245;  
МНЗ.12/290; СГ.2/233; ФН.7/115.TRAUM und SCHLAF

Feuer

МН.9/53; ФН.7/167.

Flügel

ЛБ.3/38; МоНи.12/105; СвР.6/37;  
РнО.7/265; ФН.7/24.

Personifikation

Лос.10/205; ЛБ.3/64; ЗВ.4/107,  
111; МН.9/246; РнО.7/244, 265,  
283; ФН.7/42.WANGEN s. FRAUWELLEN s. MEERWIND

Personifikation

Из.8/131; ЛБ.3/10, 147; МН.9/158;  
МНЗ.12/273;

- und Beseelung                    МоНи.12/118; НК.1/178; ПвР.6/15;  
                                      ФН.7/52, 52, 175, 188, 195.
- Vogel und Atem                    АБ.5/235; Из.8/131; МН.9/11, 158;  
                                      МНЗ.12/273; ФН.7/13.
- WISSEN
- Licht und Höhe                    АБ.5/121, 121, 121, 122, 124, 126.
- WOLKEN
- Personifikation  
und Beseelung                    МоНи.12/114, 114, 116; МН.9/9,  
                                      184; ФН.7/42, 46, 49, 195.
- Verschiedene                    АБ.5/79; МНЗ.12/271; МоНи.12/114;  
                                      ЛБ.3/10.
- ZORN s. EIFERSUCHT

348

**7.5        Literatur****7.5.1     Primärliteratur****7.5.1.1   Ausgaben in russischer Sprache**

**МАРЛИНСКИЙ, А.** 1838-39. Полное Собрание Сочинений.

**БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ, А.А.** 1958. Сочинения в двух томах. Москва.  
(Auswahlausgabe I).

- 1981 Сочинения. Москва. (Auswahlausgabe II).

**7.5.1.2   Übersetzungen**

**MARLINSKY, A.** 1837. Russische Novellen und Skizzen. Übersetzt  
von Albin Seebach. Leipzig.

- 1840. Russische Geschichten und Erzählungen. Über-  
setzt von H.v. Breckel, Riga.

- 1840. Ein Roman in 7 Briefen, mitgeteilt von A. Mete-  
lerkamp. Magazin angenehm, Unterhaltung. XXII. 169-  
173.

- 1845. Gesammelte Schriften. Übersetzt von P. Loeben-  
stein. Leipzig.

- 1846. Streifzüge. Übersetzt von R. Lippert. Nordi-  
sches Novellenbuch.

**BESTUSCHEV, A.** 1848. Kaukasus. Übersetzt von P. Loebenstein.  
Leipzig.

MARLINSKII, A. 1888. Erzählungen. Übersetzt von F.O. Maksimow. Russische Taschen-Bibliothek. Leipzig.

BESTUSCHEW-MARLINSKI, A. 1986. Die unheimliche Wahrsagung. In: Phantastische Geschichten aus dem alten Rußland. Übersetzt von Gundula Bahro. Zürich.

BESTUSHEW-MARLINSKI, A. 1990. Fregatte 'Nadeshda'. Erzählungen der russischen Romantik. (Hrsg. von Ulrich Kuhnke). Berlin.

BESTUSHEW, A.A. 1992. Eine Reise nach Reval. Übersetzt von Angela Huber. Berlin.

#### 7.5.2 Sekundärliteratur

ABRAHAM, WERNER 1973. Einige formale Eigenschaften von Komponentialanalysen. Mit einer Hypothese zur Produktion und Interpretation von Metaphern. In: Linguistische Perspektiven. (Hrsg. von A.P. ten Cate und P. Jordans). Tübingen. 160-177.

ABRAMS, M.H. The mirror and the lamp. - Romantic theory and critical tradition. New York.

ABRUSOV, LEONID 1963. Colores Rhetorici. Göttingen.

АЛЕКСЕЕВ, М.П. 1921. Поэты-декабристы. Одесса.

- 1923. Тургенев и Марлинский. Творческий путь Тургенева: Сборник. Петроград.
- 1926. Немецкая поэма о декабристах. Бунт декабристов, юбилейный сборник 1825-1925. Ленинград. 372-382.
- 1928. Этюды о Марлинском. Сборник трудов Иркутского Университета. 15.
- 1951. Декабристы и их время. Ленинград.

- 1975. Эпоха романтизма. Ленинград.

APPEL, J.W. 1889. Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Leipzig.

AUERBACH, E. 1946. Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Dichtung. Bern.

BAEUMER, Max L. 1971. Fülle des Herzens. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 15. 133-156.

BAGBY, LEWIS 1972. The Prose Fiction Of Alesksandr Aleksandrovič Bestužev-Marlinskij. Michigan.

- 1981. A.A. Bestužev-Marlinskijs "Roman i Ol'ga". Generation and Degeneration. In: Slavic and East European Journal. 25. 1-15.

- 1982. Bestužev-Marlinskijs "Mulla-Nur". A Muddled Myth to Rekindle a Romance. In: Russian Literature. 11. 117-128.

BAUER, J. 1953. Die Wehmut des romantischen Menschen. Freiburg i.Br.

БАЗАНОВ, В. 1953. Очерки декабристской литературы. Публицистика, проза, критика. Москва.

BEIT, HEDWIG von 1960. Symbolik des Märchens. Bern.

БЕЛЕЦКИЙ, А.И. 1927. Русский романтизм. Сборник статей. Ленинград.

БЕЛИНСКИЙ, В.Г. 1948. Собрание Сочинений в трех томах. Москва.

BEM, A.L. 1939. Über die Romantik in der russischen Literatur. In: Slavische Rundschau. 11. 165-180.

BERG, WOLFGANG 1977. Uneigentliches Sprechen. München.

BERKOVSKI, N.J. 1979. Die Romantik in Deutschland. Leipzig.



- BIESE, A. 1926. Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipzig.
- БЛАГОЙ, Д.Д. 1945. История русской литературы XVIII в. Москва.
- BLUME, BERNHARD 1958. Das Bild des Schiffbruchs in der deutschen Romantik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. II. 145-161.
- BLUMENBERG, HANS 1960. Paradigmen zu einer Metaphorologie. Archiv für Begriffsgeschichte. 6. Bonn. 5-142.
- БОГДАНОВА, А.А. 1946. Творчество Бестужева-Марлинского в Сибири. Ученые записки Новосибирского педагогического института. 3. 41-68.
- БОГУЧАРСКИЙ, В.Я. 1902. Семейство Бестужевых. In: Мир Божий, № 9. 245-300.
- BORGIS, ILONA 1972. Das semantische Problem der Metapher. Ursachen und Varianten eines Scheinproblems. Hamburg.
- БОРОЗДИН, А.К. 1903. Литературные характеристики XIX в. Москва/СПб.
- 1914. М.Ю. Лермонтов. СПб.
- BRANG, P. 1960. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung. Wiesbaden.
- БРИСКМАН, М.А. 1938. Избранные повести А.А. Марлинского. In: Звезда. № 7. 263-266.
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE 1958. A Grammar of Metaphor. London.
- BROWN, W.E. 1986. A History of Russian Literature of the Romantic Period. Ann Arbor.
- БУЛАХОВСКИЙ, Л.А. 1957. Русский литературный язык первой половины XIX века. Киев.

BUBMANN, HADUMOD <sup>2</sup>1990. Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart.

БНКОВ, П.В. 1912. Загадка. (Из легенд о Бестужеве-Марлинском).  
In: Нива. № 52.

ЧИЧЕРИН, А.В. 1985. Очерки по истории русского литературного  
стиля. Повествовательная проза и лирика. Москва.

CASSIRER, E. 1925. Sprache und Mythos. Leipzig.

CURTIUS, ROBERT, 1948. Europäische Literatur und lateinisches  
Mittelalter. Bern.

DAEMMICH, HORST S. und INGRID, 1978. Wiederholte Spiegelungen,  
Themen und Motive in der Literatur. Bern/München.

- 1987. Themen und Motive in der Literatur. Tübingen.

ДАВЫДОВ, К.А. 1861. Несколько слов о смерти Бестужева. In:  
Московские ведомости. № 24. 191-192.

DELIUS, F.C. 1971. Der Held und sein Wetter. München.

DIETRICH, H. 1931. Die Freundesliebe in der deutschen Litera-  
tur. O.A.

DUNCAN, E.H. 1942. Donne's Alchemical Figures. A Journal of En-  
glish Literary History. Volume 9. 257-285.

DUNCAN, J.E. 1959. The Revival of Metaphysical Poetry. Minnea-  
polis.

DÜWEL, WOLF 1965. (Hrsg). Geschichte der klassischen russischen  
Literatur. Berlin/Weimar.

ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. 1961. "Герой нашего времени." Статьи о  
Лермонтове. АН. СССР. Москва/Ленинград. 221-228.

- 1963. Русская Проза. O.A.

- ELSCHENBROICH, A. 1971. Romantische Sehnsucht und Kosmogonie. Tübingen.
- FLEMMING, WILLI 1931. Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe 18. Halle a.d. Saale.
- FORBERGER, ASTRID 1974. Die dichterische Metapher, untersucht in der Versdichtung Puškins. München.
- FRANK, S. 1926. Die russische Weltanschauung. Darmstadt.
- FRENZEL, ELISABETH 1992A. Motive der Weltliteratur. Stuttgart.
- 1992B. Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart.
- GARBER, K. 1974. Der locus amoenus und der locus terribilis. Köln.
- GARDNER, THOMAS 1970. Zum Problem der Metapher. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 44. 727-737.
- GEBHARD, WALTER 1984. Der Zusammenhang der Dinge. Tübingen.
- GIESE, FRIEDRICH 1919. Der romantische Charakter. Langensalza.
- ГОЛОВИН, К. 1897. Русский роман и русское общество. СПб.
- ГОЛУБОВ, С. 1960. Бестужев-Марлинский. Москва.
- GROSSE, E. 1968. Sympathie der Natur. Geschichte eines Topos. München.
- ГУКОВСКИЙ, Г.А. 1965. Пушкин и русские романтики. Москва.
- HARDT, MANFRED 1966. Das Bild in der Dichtung. München.

- HASLER, LUDWIG 1981. Schelling, seine Bedeutung für die Philosophie der Natur und der Geschichte. Stuttgart.
- HATZFELD, HELMUT 1924. Leitfaden der vergleichenden Bedeutungslehre. München.
- HAVERKAMP, ANSELM 1983. (Hrsg.). Theorie der Metapher. Darmstadt.
- HAYM, RUDOLF <sup>3</sup>1914. Die romantische Schule. Berlin
- HECKER, JUTTA 1931. Das Symbol der blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik in der Romantik. Jenaer Germanistische Forschungen 17. Jena.
- HENLE, PAUL 1969. Die Metapher. In: Sprache, Denken und Kultur. (Hrsg. von Paul Henle und übersetzt von F. Herbroth). Frankfurt a.M. 235-263.
- HENZEL, JANUSZ 1967. Proza Aleksandra Biestużewa-Marlinskiego W Okresie Peterburgskim. Wrocław/Warszawa/Kraków.
- HILLMANN, H. 1971. Bildlichkeit in der deutschen Romantik. Frankfurt a.M.
- HOFFMEISTER, G. 1978. Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart.
- HÖRMANN, HANS 1971. Semantische Anomalie, Metapher oder Witz, oder "schlafen farblose grüne Ideen wirklich wütend?". In: Folia Linguistica. Tomus V. 3/4. 310-330.
- HUCH, R. 1913. Blütezeit der Romantik. Leipzig.
- INGENDAHL, WERNER 1970. Zur Systematisierung metaphorischer Prozesse. In: Linguistische Berichte, 8. 49-54.
- 1971. Der metaphorische Prozeß. Sprache der Gegenwart. Band 14. Düsseldorf.

- 1972. Die Metaphorik und die sprachliche Objektivität. Brauchen wir noch den Begriff 'Metapher'? Wirkendes Wort. 22. 268-274.

KAMMERER, F. 1910. Geschichte und Entwicklung des Naturgefühls. Berlin.

КАНН-НОВИКОВА, Е. 1951. Глинка и А.А. Бестужев-Марлинский. In: М.И. Глинка: Новые материалы и документы. II. Москва/ Ленинград. 150-154.

КАНУНОВА, Ф.З. 1973. Эстетика Русской Романтической Повести. (А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х годов XIX в.) Томск.

KAYSER, W. 1954. Das sprachliche Kunstwerk. Bern. X

KELLER, RUDI 1975. Zur Theorie metaphorischen Sprachgebrauchs. In: Zeitschrift für germanistische Linguistik. 3. 49-62.

KLUCKHOHN, PAUL 1922. Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle/Saale.

- 1924. Die deutsche Romantik. Leipzig.

- 1941. Das Ideengut der deutschen Romantik. Halle/Saale.

KNAPP, F.P. 1975. Similitudo. Wien/Stuttgart.

KÖLLER, W. 1975. Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Struktur von Metaphern. Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft. 10. Stuttgart.

KÖRNER, JOSEF 1949. Einführung in die Poetik. Frankfurt a.M.

КОСТЕНЕЦКИЙ, Я.А. 1900. А.А. Бестужев (Марлинский). In: Русская Старина. XI. 442-457.

- КОТЛЯРЕВСКИЙ, Н.А. 1902А. А.А. Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. № 5. 42-90.
- 1902В. А.А. Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. № 8. 186-225.
  - 1902С. А.А. Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. № 12. 65-103.
  - 1904А. А.А. Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. № 1. 219-246.
  - 1904В. А.А. Бестужев-Марлинский. In: Русское Богатство. № 2. 114-170.
  - 1907. Декабристы: Князь А.И. Одоевский и А. Бестужев. СПб.
- КОВАРСКИЙ, Н. 1926. Ранний Марлинский. In: Русская Проза XIX века. (Hrsg. von Б.М. Эйхенбаум und Ю. Тынянов). Ленинград.
- КОЗБУЙСКИЙ, Е. 1905. Из биографии А.А. Бестужева-Марлинского. Русский архив. 458-470.
- KRISCHER, ANNA BARBARA 1947. Studien zum Naturgefühl der romantischen Dichtungen. Wien.
- КУБАЛОВ, В. 1925. Декабристы в Восточной Сибири. Иркутск.
- KUBCZAK, HARTMUT 1978. Die Metapher. Heidelberg.
- КУЛЕШОВ, В. 1973. Романтизм в славянских литературах. Москва.
- KURZ, GERHARD 1982. Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen.
- LÄMMERT, E. 1955. Bauformen des Erzählens. Stuttgart.
- LANGEN, A. 1975. Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaft des 18. Jahrhunderts. In: Landschaft und Raum in der Erzählkunst. (Hrsg. A. Ritter). Darmstadt. 112-191.

- LAUSBERG, HEINRICH 1949. Elemente der literarischen Rhetorik. München.
- 1960. Handbuch der literarischen Rhetorik. München.
- LAYTON, SUSAN 1990. Marlinsky's 'Ammalat-Bek' and the Orientalisation of the Caucasus in Russian Literature. In: The golden Age of Russian Literature and Thought. Harrogate. 34-57.
- LECKE, BODO 1967. Das Stimmungsbild; Musikmetaphorik und Naturgefühl in der dichterischen Prosaskizze 1721-1780. Göttingen.
- LEIGHTON, LAUREN G. 1969A. Bestuzhev-Marlinsky as a Lyric Poet. In: The Slavonic and East European Review. XLII (January). 308-322.
- 1969B. Marlinskijs's 'Ispytanie': A Romantic Rejoinder to Evgenij Onegin. In: The Slavic and East European Journal. XIII (Summer). 200-216.
- 1972. Marlinsky. In: Russian Literature Triquarterly. III (May). 249-268.
- 1975A. Aleksandr Bestužev-Marlinskij. Boston.
- 1975B. Russian Romanticism. The Hague.
- 1980. Bestuzhev-Marlinskii's 'The Frigate Hope'. A Decembrist Puzzle. In: Canadian Slavonic Papers. Nr. 2. 171-186.
- 1982. New Perspectives on 19 century Russian Prose. O.A.
- LEMBERG, HANS 1963. Die nationale Gedankenwelt der Dekabristen. Köln.
- LETTENBAUER, W. 1951. Die russische Visionsliteratur im 19. Jahrhundert. In: Byzantinische Zeitschrift. 44. 751-756.

- 1958. Russische Literaturgeschichte. Wiesbaden.

ЛЕВИН, Ю. 1962. Об обстоятельствах смерти А.А. Бестужева-Марлинского. In: Русская литература. № 2. 219-222.

- 1980. Оссиан в русской литературе. Ленинград.

ЛЕЖНЕВ, А.З. 1937. Проза Пушкина. Москва.

LIEB, HANS-HEINRICH 1964. Der Umfang des historischen Metaphernbegriffs. Köln.

- 1967. Was bezeichnet der herkömmliche Begriff Metapher?. In: Muttersprache. 77. 43-52.

LIETUVIŠKOJI ENCIKLOPEDIJA 1935. Trečias Tomas. Kaunas.

ЛОТМАН, Ю.М. 1970. Структура художественного текста. Москва.

ЛЮБАРСКИЙ, А. 1954. Декабрист А. Бестужев в Эстонии. In: Советская Эстония. № 259. 2-3.

LURKER, MANFRED 1991. Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart.

LÜTHI, WALTER 1951. Ein Beitrag zur Geschichte der Stimmungen im 18. Jahrhundert. Die Entfaltung des Lyrischen. Zürich.

LUKACS, GEORG 1956. Der historische Roman. Berlin.

Марлиннизм. 1903. In: Ежемесячные сочинения. № 1. СПб. 45-48.

МАШИНСКИЙ, С.И. 1980. Писатели-декабристы в воспоминаниях современников в двух томах. Москва.

МАСЛИН, Н.Н. 1958. О романтизме А. Марлинского. In: Вопросы литературы. № 7. 141-169.

МАРТЯНОВ, П.К. 1885. Встреча А.С. Пушкина с А.А. Бестужевым на Кавказе. In: Исторический вестник. № 1. 423-426.



- MATL, J. 1968. Slavische und deutsche Romantik. In: Begriffsbestimmung der Romantik. (Hrsg. H. Prang). Darmstadt. 423-426.
- MEIER, HUGO 1963. Die Metapher. Versuch einer zusammenfassenden Betrachtung ihrer linguistischen Merkmale. Winterthur.
- МЕЙЛАХ, Б.С. 1937. Пушкин и русский романтизм. Москва/Ленинград.
- 1950А. Русские повести XIX века, 20-х - 30-х годов. Москва.
  - 1950В. Поэтическое творчество декабристов. In: Поэзия декабристов: Сборник. Ленинград.
  - 1958. Пушкин и эго эпоха. Москва.
- MERSEREAU, JOHN, J. jr. 1983. Russian Romantic Fiction. Ann Arbor.
- Die Metapher. 1968. Bochumer Diskussion. In: Poetica. 2. 100-130.
- МИХАЛЕВА, Т.И. 1960. Ранняя Беллетристика А.А. Бестужева (1821-1825 гг.). In: Ученые записки Московского областного педагогического института. № 6. 131-170.
- МОЛЗАЛЕВСКИЙ, Б.Л. 1906. К биографии А.А. Бестужева-Марлинского. In: Былое. Том XI. 304-306.
- МОРДОВЧЕНКО, Н.И. 1959. Русская критика первой четверти XIX века. Москва/Ленинград.
- MOŚCICKI, H. 1923. Pod znakiem orla i pogoni. Młodzież litewska i dekabryści. Lwów.
- MÜLLER, A. 1955. Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Hechingen.

MÜLLER, MARIA 1939. Verhüllende Metaphorik in der Saga. Würzburg.

MURKO, M. 1896. Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der slavischen Romantik. Graz.

НЕЧКИНА, М.В. 1955. Движение декабристов. Москва.

НЕЙМАН, В. 1915. К вопросу об источниках поэзии Лермонтова. In: журнал министерства народного просвещения. № 4. 282-288.

NEUMANN, G. 1970. Die "absolute Metapher". In: Poetica. 3. 188-225.

NIERAAD, JÜRGEN 1977. Bildgesegnet und Bildverflucht. Forschungen zur sprachlichen Metaphorik. Darmstadt.

[N.N.] 1843. Gegenwärtige Richtung in der russischen Literatur nach Prof. Schewirjew. In: Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft. Erster Jahrgang. 52-61.

Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum. 1979. (Sacros. Oecum. Concilii Vaticani II Rationa Habita Iussu Pauli PP. VI Recognita Auctoritate Ioannis Pauli PP. Promulgata). Liberia Editrice Vaticana.

OKSAAR, Els 1969. Zur Frage der grammatischen Metapher. In: Festschrift für Hugo Moser zum 60. Geburtstag. Düsseldorf. 131-145.

ОВСЯННИКОВА, С.А. 1954. А.А. Бестужев-Марлинский и его роль в движение декабристов. In: Очерки из истории движения декабристов. (Hrsg. von М.Н. Дружинина und Б.Е. Сыроечковский). Москва. 404-450.

PAUSCH, HOLGER 1974. Forschungsbericht: Die Metapher. In: Wirkendes Wort. 24. Heft 1. 56-69.

PELС, JERZY 1961. *Semantic Functions as Applied to the Analysis of the Concept of Metaphor. Poetics, Poetyka, Poetyka.* (Hrsg. von J. D. Davie u.a.) 305-339.

PETRICH. H. 1964. *Der romantische Stil.* Osnabrück.

ПЕТРОВ, С.М. 1961. *Исторический роман в русской литературе.* Москва.

ПИКСАНОВ, Н.К. 1906. А.А. Бестужев и А.С. Грибоедов. In: *Известия отделения русского языка и словесности Императорской академии наук.* № 4. 49-78.

- 1924. *Два века русской литературы.* Москва/ Петроград.

ПИНЧУК, А. 1913. *Русский исторический роман (до 50-х гг. XIX в.).* In: *Филологические записки* 53.1.

PLETT, HEINRICH 1973. *Einführung in die rhetorische Textanalyse.* Hamburg. X

ПОЛЕВОЙ, Н.А. 1839. *Очерки русской литературы.* СПб.

PONGS, HERRMANN 1927. *Das Bild in der Dichtung.* Marburg.

ПОПОВ, А. 1947. А.А. Бестужев-Марлинский. In: *Сборник трудов Ставропольского педагогического института.* № 1. 52-121.

- 1949. *Русские писатели на Кавказе.* Баку.

- 1963. *Декабристы-литераторы на Кавказе.* Ставрополь.

ПОТТО, В. 1897. А.А. Марлинский. In: *Кавказ.* № 322 vom 5. Dezember 1897.

ПРОХОРОВ, Ф.Г. 1926. А.А. Бестужев-Марлинский в Якутске. In: *Памяти декабристов. Сборник материалов.* II. Ленинград.

RASCH, W. 1936. Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock. Halle/Saale.

RHEDER, HELMUT 1932. Die Philosophie der unendlichen Landschaft; ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle/Saale.

RIEDEL, H. 1960. Künstler und Gesellschaft im Roman der Goethezeit. Bonn.

ROSEN, A. 1858. Aus den Memoiren eines anonymen russischen Dekabristen. Leipzig.

ROTHACKER, ERICH 1979. Das Buch der Natur. Bonn.

RÜDIGER, HORST 1969. Die Metapher vom Herzen in der Literatur. In: Das Herz im Umkreis des Denkens. Biberach. 87-134.

RUGOFF M.A. 1939. Donne's Imagery - A Study in Creative Sources. New York

RUPRECHT, ERICH 1947. Die Botschaft der Dichter. Stuttgart.

- 1948. Die romantische Bewegung. München.

- 1986. Geist und Denkart der romantischen Bewegung. Pfullingen.

РЫШИН, А.Н. 1907. Сверстник Пушкина: А. Бестужев-Марлинский. In: История Русской литературы. IV. СПб. 419-479.

SADGER, ISIDOR 1914. Über Nachtwandeln und Mondsucht. Eine medizinisch-literarische Studie. Schriften zur angewandten Seelenkunde. 16. Leipzig.

SCHAMSCHULA, WALTER 1961. Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik. Meisenheim.

- ШАРУПИЧ, А.П. 1958. К вопросу об эстетических взглядах Александра Бестужева. Ученые Записки Белорусского Государственного Университета. Серия филологическая. 39. Минск.
- 1962. Декабрист А. Бестужев. Минск.
- 1964. Романтизм Александра Бестужева. Минск.
- ШАШКОВ, С.С. 1880. А.А. Бестужев-Марлинский (биографический очерк). In: Дело. № 2. 116-144.
- SCHELLING, F.W.J. 1856. Werke. (Hrsg. von K.F.A. Schelling). Stuttgart/Augsburg.
- ШЕРБИНА, В. 1945. Лейтенант Белозор А. Марлинского. In: Новый Мир. № 21-22. 316-321.
- ШЕВЫРЕВ, С. 1837. Вальтер Скотт и его последователи. In: Московский Наблюдатель. № 12. 112-122.
- SCHLESINGER, MAX 1912. Geschichte des Symbols. Ein Versuch. Berlin.
- SCHMITZ, GÜNTHER 1935. Der Seelenaufschwung in der deutschen Romantik. Münster.
- SCHOBER, W.H. 1975. Erzähltechniken im Roman. Wiesbaden.
- SCHOEFFEL, GEORG 1987. Denken in Metaphern. Opladen.
- ШТРАЙХ, С.Я. 1945. Новое о гибели Бестужева-Марлинского. In: Новый Мир. № 46. 22-23.
- 1946. Моряки Декабристы: Очерки. Москва/Ленинград.
- SCHULTZE, S. 1911. Das Naturgefühl der Romantik. Leipzig.
- SEIDLER, HERBERT 1963. Allgemeine Stilistik. Göttingen.

- 1978. Grundfragen von der Wissenschaft einer Sprachkunst. München.

SEIFFERT, HELMUT 1977. Stil heute. Eine Einführung in die Stilistik. München.

СЕМЕНОВ, Л. 1914. К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова. Филологические Записки. № 5-6. 614-639.

СЕМЕВСКИЙ, М.И. 1870А. А. Бестужев на Якутске. In: Русский Вестник. № 5. 253.

- 1870В. А. Бестужев на Кавказе. In: Русский Вестник. № 6. 499-500.

SETSCHKAREFF, W. 1939. Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX. Jahrhunderts. Berlin.

SHAW, J. THOMAS 1963. Puškin's 'The Shot'. In: Indiana Slavic Studies. III. 113-129.

SHIBLES, WARREN 1971A. An analysis of metaphor in the light of W.M. Urbans theories. The Hague.

- 1971B. Metaphor. An Annotated Bibliographie and History. Whitewater/Wisconsin.

СИПОВСКИЙ, В.В. 1909. Очерки из истории русского романа. Том I. СПб.

- 1928. Русский исторический роман первой половины XIX столетия. (Сборник статей в честь Соболевского). Ленинград.

Slavische Rundschau. 1939. Sonderheft zur Romantik. Jahrgang 11. Nr. 3-4.

SPINNER, K.H. 1969. Der Mond in der deutschen Dichtung von der Aufklärung bis zur Spätromantik. Bonn.

- STÄDTKE, KLAUS 1975. Zur Geschichte der russischen Erzählung (1825-1840). Berlin.
- STÄHLIN, W. 1914. Zur Psychologie und Statistik der Metaphern. Eine methodologische Untersuchung. Archiv für die gesamte Psychologie. 31. 297-425.
- STAIGER, EMIL <sup>3</sup>1963. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich.
- STANZEL, FRANZ K. 1964. Typische Formen des Romans.
- 1989 Theorie des Erzählens. Göttingen.
- STEINERT, WALTER 1910. Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. Schriften der literarischen Gesellschaft 7. Dortmund.
- STENDER-PETERSEN, ADOLF <sup>3</sup>1986. Geschichte der russischen Literatur. München.
- СТЕПАНОВ, Н.Л. 1937. Романтические повести А. Марлинского. Литературная учеба. № 9. 25-59.
- STRUVE, P. 1933. Walter Scott in Russia. In: Slavic Review. XI. 32. London. 397-410.
- SULLIVAN, J.L. 1957. Decembrists in Exile. Harvard Slavic Studies 4. 93-105.
- SUTTERHEIM, CORNELIUS, FERDINAND, PETRUS 1941. Het begrip metafor. Een taalkundig en wijsgerig onderzoek. Amsterdam.
- TERRAS, VICTOR 1974. Belinskij and Russian Literary Criticism. London.
- THALMANN, MARIANNE 1923. Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Germanische Studien 24. Berlin.
- 1963. Romantik und Manierismus. Stuttgart.

THOMAS, O. 1969. *Metaphor and Related Subjects*. New York.

THÖMING, JÜRGEN C. 1973. *Bildlichkeit*. In: *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*. (Ed. von Heinz Ludwig Arnold und Volker Siemens). München. 187-199.

TILLICH, P. 1966. *Symbol und Wirklichkeit*. Göttingen.

TITUNIK, I.R. 1977. *Das Problem der skaz*. In: *Erzählforschung*. (Hrsg. von W. Haubrichs). II. Göttingen. 114-140.

*Toposforschung*. 1973. (Hrsg. von Max L. Baeumer). Darmstadt.

TRUBETZKOY, N.S. 1956: *Die russischen Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts*. (Wiener Slavistisches Jahrbuch, Ergänzungsband III). Graz/Köln.

TSCHIZEVSKIJ, DMITRIJ, 1956. *Einige Aufgaben der slavistischen Romantikforschung*. In: *Welt der Slaven*. I. 18-34.

- 1957. *On Romanticism in Slavic Literatures*. The Hague.

- 1961. *Umkehrung der dichterischen Metaphern, Topoi und anderer Stilmittel*. Alois Schmaus zum 60. Geburtstag. In: *Welt der Slaven*. 6. 337-354.

- 1964. *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Band I. *Die Romantik*. München.

TURBAYNE, C.M. 1962. *The Myth of Metaphor*. New Haven/Londor.

ULLMANN, S. 1951. *Words and their use*. London.

ВАСИЛЬЕВ, М.А. 1926. *Декабрист А.А. Бестужев как писатель-этнограф*. Научно-исследовательский сборник. Казань.

- 1939. *Бестужев-Марлинский на Кавказе*. Краснодар.

ВЕНГЕРОВ, С. 1891. *А.А. Бестужев-Марлинский*. *Критикобиографический Словарь III*. СПб. 147-177.



ВИНОГРАДОВ, В.В. 1949. Очерки по истории русского литературного языка XVII - XIX в. Лейден.

- 1959. О языке художественной литературы. Москва.
- 1963. Стилистика, теория поэтической речи поэтика. Москва.
- 1976. Поэтика русской литературы. Москва.
- 1980. О языке художественной прозы. Москва.

ВОЛК, С.С. 1958. Исторические взгляды декабристов. Москва/Ленинград.

Воспоминания Бестужевых. 1951. Редакция, статья и комментарии М.К. Азадовского. Москва/Ленинград.

WEIMAR, KLAUS 1968. Versuch über Voraussetzung und Entstehung der Romantik. Tübingen.

WEINRICH, HARALD 1963. Semantik der kühnen Metapher. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 37. 325-344.

- 1967. Semantik der Metapher. Folia Linguistica. I. 1/2. 3-17.

WERNER, H. 1919. Die Ursprünge der Metapher. Leipzig.

WIEGAND, JULIUS <sup>2</sup>1928. Geschichte der deutschen Dichtung nach Gedanken, Stoffen und Formen in Längs- und Querschnitten. Köln.

{ WILPERT, GERO von <sup>6</sup>1979. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart.

WINDELBAND, WILHELM <sup>15</sup>1957. Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. (Hrsg. von Heinz Heimsoeth). Tübingen.

WISSE, S. 1963. Das religiöse Symbol. Versuch einer Wesensdeutung. Essen.

Wörterbuch der Literaturwissenschaft 1986. (Hrsg. von Claus Träger) Leipzig.

ЗАМОТИН, И.И. 1903. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Варшава.

- 1913. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Том II. Второе просмотренное и дополненное издание. СПб./Москва.

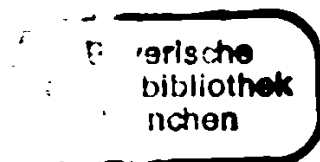
ZELINGSKIJ, BODO 1975. Russische Romantik. Köln/Wien.

- 1982. Die russische Novelle. Düsseldorf.

ЖИРМУНСКИЙ, В. 1924. Байрон и Пушкин. Ленинград.

Verwendete Abkürzung:

СПб. = С.-Петербург



**Петр Андреевич Гильтебрандт**  
**СПРАВОЧНЫЙ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ**  
**СЛОВАРЬ К ПСАЛТИРИ**

Nachdruck der Ausgabe St. Petersburg 1898 mit einer Einleitung von  
 Helmut Keipert

1993. Ln. 16+VIII+552 S. – 160– DM (ISBN 3-87690-553-2)

Mit diesem Band wird die von P. A. Gil'tebrandt 1898 veröffentlichte Konkordanz zum neukirchenslavischen Psalter als Nachdruck – nach dem des Neuen Testaments (SSS 14, 1988/89) – vorgelegt. Wie das Wörterbuch zum NT zeichnet sich auch dieses „Erläuternde Handwörterbuch zum Psalter“ dadurch aus, daß es mit höchster Vollständigkeit alle Belege eventuell interessierender Wörter nennt und auf diese Weise bei der gelegentlich problematischen Identifizierung von Bibelzitat und -alusionen schnell und zuverlässig hilft. Besondere Sorgfalt ist auf die Semantisierung verwendet worden, für die auch griechische und lateinische Übersetzungsparallelen genutzt sind. Die regelmäßig hinzugefügten Bedeutungsangaben in russischer Sprache legen viele Fälle offen, in denen gleichlautende Wörter im Kirchenslavischen und im Russischen Verschiedenes bedeuten. Ein griechischer Index macht das Werk auch für übersetzungsgeschichtliche Studien verwendbar. Mit der Wiederentdeckung der Religion im russischen Geistesleben erhalten Gil'tebrandts akribische Konkordanzen heute eine besondere und unerwartete Aktualität.

**Sebastian Kempgen**  
**DIE KIRCHEN UND KLÖSTER MOSKAUS**

Ein landeskundliches Handbuch

1994. Ln. 698+C (= 798) S. – 135– DM (ISBN 3-87690-566-4)

Dieses Handbuch ist das Resultat zehnjähriger Recherchen; es stellt den ersten westlichen Versuch seit 1917 dar, aufgrund genauer Ortskenntnis möglichst umfassend zu beschreiben, welche Moskauer Kirchen und Klöster die Sowjetzeit überdauert haben – und in welchem Zustand. Das Buch richtet sich an landeskundlich Interessierte, Touristen wie Wissenschaftler gleichermaßen. Es berührt Stadt- und Staatsgeschichte, Kultur-, Sozial- und Architekturgeschichte. Reiches Bildmaterial (historische wie moderne Aufnahmen) ergänzt und illustriert den Text. Alle modernen Aufnahmen stammen vom Autor. – Eine umfangreiche Bibliographie (98 Seiten mit ca. 1.700 Titeln) birgt unerschöpfliche Möglichkeiten für weitere Studien.

**Eve-Marie Schmidt-Deeg**  
**DAS NEW YORKER MISSALE**

Eine kroato-glagolitische Handschrift  
 des frühen 15. Jahrhunderts. Kritische Edition

1994. Ln. XXIX, 657 S. – 120– DM (ISBN 3-87690-570-2)

Die in langjähriger akribischer Detailarbeit erstellte historisch-kritische Edition bildet den zweiten Band zu der 1977 erschienenen Facsimile-Ausgabe. Nach der Edition des Hrvoje-Missale ermöglicht sie den Zugang zu einem weiteren bedeutenden Denkmal des kroato-glagolitischen kirchenslavischen Schrifttums liturgischer Prägung und leistet damit einen wesentlichen Beitrag zur Grundlagenforschung auf dem Gebiet des Kirchenslavischen einzelsprachlicher Redaktion. Der Band bietet Sprach- und Liturgiehistorikern gleichermaßen eine Fülle an Material für spezifische Fragestellungen, wobei das der Edition zugrundeliegende überlieferungsgeschichtliche Prinzip dem linguistisch interessierten Benutzer eine objektiv-kritische Auseinandersetzung mit dem Text erlaubt. Die Ausgabe liefert in einem speziellen Index erstmals einen Überblick über verwendete Abkürzungen, deren Handhabung neue Impulse für die Kodifizierung einer allgemeingültigen Editionstechnik des Altslavischen bietet.

## Neuere Publikationen aus dem Verlag Otto Sagner, München

Slavistische Beiträge, herausgegeben von Peter Rehder

300. **Kantorczyk, Ursula**: Der Satztyp *В городе (есть) университет / У Игоря (есть) машина* in der russischen Sprache der Gegenwart. Eine Komplexbeschreibung unter formal-grammatischem, semantischem, kommunikativem und referentiellen Aspekt. 1993. 209 S.
301. **Schellenberger, Jürgen**: Die Sprache des *Artakserksovo dejstvo*. Studien zur sprachlichen Situation im Rußland des ausgehenden 17. Jahrhunderts. 1993. VII, 183 S.
302. **Добренко, Евгений**: Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. 1993. XII, 405 S.
303. **Pantel, Evelina**: Valenz im ‚Smysl<->Tekst‘-Modell. Eine konfrontative Analyse russischer und polnischer Verben. 1993. VI, 197 S.
304. **Slavistische Linguistik 1992**. Referate des XVIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bamberg 14.-18.9.1992. Herausgegeben von Sebastian Kempgen. 1993. 296 S.
305. **Категория сказуемого в славянских языках: Модальность и актуализация**. Акты международной конференции Certosa di Pontignano (Siena) 26.-29.3.1992. A cura di Francesca Fici Giusti e Simonetta Signorini. 1993. X, 244 S.
306. **Milojević Sheppard, Milena**: Morpho-Syntactic Expansions in Translation from English into Slovenian as a Prototypical Response to the Complexity of the Original. 1993. 254 S.
- \*
307. **Schyndel, Ines van**: Erscheinungen der lexikalisch-syntaktischen Paradigmatik von Phrasemen im Russischen. 1994. II, 199 S.
308. **Schmaus, Alois**: Lehrbuch der serbischen Sprache. Band I. Vollständig neu bearbeitet von Vera Bojić. 1994. 186 S. (=Studienhilfen. 2.)
309. **Алексей Кручных в свидетельствах современников**. Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарии Сергея Сухопарова. 1994. 317 S.
310. **Ziegerer, Penka**: Die Nacherzählformen im Bulgarischen. 1994. 172 S.
311. **Boronowski, Peter M.**: Studie über die ‚Chłopi‘ und Dorfnovellen Władysław Reymonts. 1994. VIII, 376 S.
312. **Poliwoda, Bernadette**: FEKS – Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur. 1994. 224 S., 1 Farbabb.
313. **Eskin, Michael**: Nabokovs Version von Puškins „Evgenij Onegin“. Zwischen Version und Fiktion – eine übersetzungs- und fiktionstheoretische Untersuchung. 1994. 151 S.
314. **Koecke, Bernadette**: Diminutive im polnisch-deutschen Übersetzungsvergleich. Eine Studie zu Divergenzen und Konvergenzen im Gebrauch einer variierenden Bildung. 1994. 331 S.
315. **Junghanns, Uwe**: Syntaktische und semantische Eigenschaften russischer finaler Infinitiveinbettungen. 1994. 227 S.
316. **Fleischer, Michael**: Underground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre. (Eine Einsicht). 1994. 175 S.
317. **Дуличенко, Александр Д.**: Русский язык конца XX столетия. Предисловие и подготовка к изданию Werner Lehfeldt. 1994. XII, 347 S.
318. **Scheffler, Birgit**: Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama. 1994. X, 223 S.
319. **Slavistische Linguistik 1993**. Referate des XIX. Slavistischen Arbeitstreffens Kiel 21.-23.9.1993. Herausgegeben von Hans Robert Mehlig. 1994. 331 S.
320. **Соболев, Андрей, Н.**: Говор села Вратарница в восточной Сербии в исторической и ареальной освещении. (К постановке проблемы южнославянской ч-, ц-зоны.) 1994. 230 S.
321. **Becker-Nekvedavičius, Mechtild**: Untersuchungen zur Bildlichkeit im Prosawerk A. A. Bestužev-Marlinskijs. 1994. X, 368 S.