

Luise Schön

Die dichterische Symbolik
V. M. Garšins

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.
Luise Schön - 9783954792924
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:46:44AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 125



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

·
LUISE SCHÖN

DIE DICHTERISCHE SYMBOLIK V. M. GARŠINS



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1978

Die vorliegende Arbeit wurde vom
Fachbereich 15 - Philologie III -
der Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz
1978 als Dissertation zur Erlangung
des Dr. phil. angenommen.



ISBN 3-87690-158-8

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1978

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Druck: Alexander Grossmann

Fäustlestr. 1, D-8000 München 2

Die dichterische Symbolik V. M. Garšins

Inhalt:

A.	Vorbemerkungen	S. 1 - 3
B.	Einleitung:	S. 4 - 53
I.	V. M. Garšin - Mensch und Künstler	S. 4 - 33
II.	Das Symbol als Begriff der Poetik	S. 34 - 53
1.	Symbol und Allegorie	S. 34 - 39
2.	Symbol und Metapher	S. 39 - 44
3.	Symbol und Mythos	S. 44 - 48
4.	Symbol und Bild	S. 48 - 50
5.	Methodische Überlegungen zur Symbolinterpretation bei Garšin	S. 50 - 53
C.	Hauptteil: Das dichterische Symbol im Werk Garšins	S. 54 - 185
I.	Der Antagonismus von Individuum und Welt	S. 54 - 163
1.	Das Scheitern	S. 54 - 79
1.1.	Die Erniedrigten	S. 54 - 60
1.2.	Idealismus und Materialismus	S. 60 - 67
1.3.	Der christliche und der politische Wille	S. 67 - 73
1.4.	Leben und Tod	S. 73 - 79

2.	Das Ringen	S. 80 - 147
2.1.	Der Standort	S. 80 - 92
2.2.	Die Teilhabe	S. 92 - 102
2.3.	Die Künstler	S. 102 - 113
2.4.	Die Identitätskrise	S. 113 - 132
2.5.	Die Schuldfrage	S. 133 - 147
3.	Die Erlösung	S. 148 - 163
II.	Die Märchen - Spannungsfeld von Dichtung und Wahrheit	S. 164 - 185
1.	Der symbolische Fall	S. 164 - 167
2.	Freiheit und Unfreiheit	S. 167 - 179
3.	Das Gute und das Böse	S. 180 - 185
D.	Schluß: Garšin als Neuerer	S. 186 - 191
E.	Register	S. 192 - 193
F.	Literaturverzeichnis	S. 194 - 203

A. Vorbemerkungen

Den Ausgangspunkt zu vorliegender Arbeit bildet die Frage nach der dichterischen Symbolik Garšins.

Um eine Definition des dichterischen Symbols zu erhalten, wird der literarische Terminus "Symbol" gegen verwandte Begriffe - "Allegorie", "Metapher", "Mythos", "Bild" - im Vergleich mit diesen abgegrenzt, wobei bewußt auf eine zusätzliche eigene Symboldefinition verzichtet wird. Angesichts der Fülle von Arbeiten zum Symbol ergab sich ein Problem quantitativer Art. Der Umfang des Materials machte von Anbeginn eine Auslese und Begrenzung erforderlich, um so mehr, da auch eine Darstellung der Entwicklung des Symbolbegriffs nicht in der Absicht dieser Arbeit liegt. Es soll vielmehr aufgezeigt werden, wie sich das Verständnis des Symbols in der Literaturtheorie heute darbietet. Garšin selbst hat keine Symboldefinition formuliert, so daß eine Auseinandersetzung auf theoretischem Gebiet mit ihm nicht möglich ist.

Die Symbolik Garšins war bisher nicht Gegenstand detaillierter Untersuchung. Zwar schrieb H.-J. Gerigk¹ eine Arbeit über "V. M. Garšin als Vorläufer des russischen Symbolismus" und ging auf "typische" Themen² dieser Strömung ein, doch die einzelnen Symbole wurden nicht analysiert. Eine systematische Erforschung des Werkes Garšins unter dem Gesichtspunkt seiner Symbolik fehlt.

In der Beschäftigung mit Garšin ist die besonders enge Verbindung von Mensch und Künstler, Leben und Werk auffällig. Um diesem Faktum gerecht zu werden, wird diese "Einheit" in einem einleitenden Kapitel nachgezeichnet, und sie klingt auch im Hauptteil an gegebenen Stellen immer wieder an.

¹ H.-J. Gerigk, "V. M. Garšin als Vorläufer des russischen Symbolismus", in: Die Welt der Slaven, 7, 1962, S. 246-292.

² Ib., S. 289.

Der Hauptteil erarbeitet die dichterische Symbolik Garšins unter Themenkreisen, weil Einzelsymbole in der Regel auf ein Werk beschränkt bleiben und keine Entwicklung im Gesamtwerk erfahren. Da bei Garšin die innere Welt des Menschen, seine Psyche, an erster Stelle steht, will diese Arbeit deutlich zu machen versuchen, daß das realistische Detail symbolische Signifikanz, daß äußere Vorgänge, bestimmte Merkmale, Gesten symbolhaften Wert gewinnen können, sich als konkrete Zeichen mit Verweischarakter und Appellqualität, etwa für innere Vorgänge, herauskristallisieren. Diesen Sinnbezügen will die Arbeit innerhalb Garšins Symbolgefüge nachspüren und sie zusammenführend darstellen.

Sowohl die zeitgenössischen Rezensionen als auch die Abhandlungen der sowjetischen Periode sind in erster Linie Kommentare zu Garšins Leben und schriftstellerischer Laufbahn. Sie haben zwar das Verdienst, seine biographischen Daten erhellt und wesentliche Momente seines literarischen Schaffens berührt zu haben, ihre Erkenntnisse gehen aber über allgemeine Feststellungen nicht hinaus. Differenzierte Untersuchungen zur Eigengesetzlichkeit seines Schaffens liegen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht vor.

Das Schlußkapitel, "Garšin als Neuerer", zeigt ihn in einer literarischen Übergangssituation. Die Einzelbemerkungen der bisherigen Kritik hierzu werden an dieser Stelle diskutierend zu einem Gesamteindruck zusammengeführt. Besonders wird dabei der Grundzug seines Schaffens - die Symbolisierung -, der ihn als Neuerer ausweist, berücksichtigt. Diese Zusammenschau verdeutlicht, daß die kritischen Betrachtungen sich bislang auch in diesem Punkt in allgemeinen Bemerkungen erschöpfen.

Die Transliteration der russischen Textstellen erfolgt in der vereinfachten Orthographie von 1917/18 auch dann, wenn die zitierten Ausgaben vor dieser Schriftreform erschienen sind.

Da die Kapitelüberschriften nicht erkennen lassen, welche der Erzählungen wo erörtert werden, erscheint ein Register zur besseren Auffindung für den Leser zweckmäßig.

Das Literaturverzeichnis enthält, die Sekundärliteratur zu Garšin betreffend, einige Titel, die leider auch auf dem Wege der "Internationalen Fernleihe" nicht zugänglich gemacht werden konnten. Um das Beschaffungsproblem für zukünftige Interessenten zu erleichtern, werden, da von einigen Abhandlungen mehrere Zeitschriften- bzw. Werkausgaben existieren, die verschiedenen Arten der Veröffentlichung angegeben.

B. Einleitung

I. V. M. Garšin - Mensch und Künstler

In quantitativer Hinsicht nimmt das Werk Vsevolod Michajlovič Garšins (1855 - 1888) in der russischen Literatur nur einen kleinen Platz ein. Dennoch haben sich recht viele Kritiker mit ihm beschäftigt. Es gibt einige größere Abhandlungen, meist aber sind es kleinere Aufsätze. Dabei ist die überwiegende Anzahl dieser Arbeiten vorwiegend biographischer Natur. Daneben tritt besonders der sozialpolitische Aspekt im Werk Garšins, der schon zu seinen Lebzeiten und später in der sowjetischen Literaturkritik im Mittelpunkt des Interesses steht. Nur einige wenige Forscher und Rezensenten betrachten sein Werk auch unter künstlerischen Gesichtspunkten.

Die gesamte Kritik betont besonders ein Charakteristikum Garšins: Garšin als die Verkörperung harmonischer Einheit von Mensch und Künstler¹, was sich in äußerster Subjektivität seines Schaffens ausdrücke.² Alle seine Werke seien geprägt von "wahrer Intuition und ernsthafter Arbeit"; es gebe keine Zeile, die nicht von ihm durchlitten sei, die nicht seine seelischen Empfindungen offenbare.³ Aus der Subjektivität resultiert der "lyrische" Gehalt, der in der Kritik große Beachtung findet. Für Gerigk liegt sogar der "Angelpunkt für eine Wertung Garšins ... in seiner Nähe zur Lyrik".⁴ Jakubović hält ihn

¹ Vgl. dazu N. S. Rusanov, "Iz literaturnych vospominanij", in: Byloe, 12, 1906, S. 49.

² Vgl. dazu M. A. Protopopov, "Vsevolod Garšin", in: Protopopov, M. A., Literaturno-kritičeskie charakteristiki, S.-Peterburg, 21898, S. 255 und 282.

³ Vgl. dazu A. Vvedenskij, "V. M. Garšin kak pisatel'", in: Krasnyj cvetok. Literaturnyj sbornik v pamjat' V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 66.

⁴ Gerigk, a.a.O., S. 287.

trotz überwiegender Prosa für einen Lyriker¹, und Merežkovskij bezeichnet folgerichtig seine Erzählungen als "lyrische Poeme".² Als "echten Lyrismus Lermontovs" empfindet Stepnjak-Kravčinskij Garšins Art zu schreiben und gewinnt im Vergleich mit diesem die beide verbindenden Kriterien: Gedrängtheit, nervierende Emotionalität des Stils und Poetizität der Sprache.³ Protopopov wird konkret in seiner Qualifizierung. Wie Stepnjak-Kravčinskij spricht er von "echtem Lyrismus",

kotoryj u Garšina ne redok sostavljaet odnu iz privlekatel'nejšich osobennostej ego talanta. Ničego natjanutogo, napyščennogo, vzdutogo v étom lirizme net: on spokojen, no glubok, prost, no krasiv i jasen.⁴

Die Kritik fragt neben den Qualitäten des Garšinschen Lyrismus auch nach dessen Wert und Aufgabe. Diese sieht Stepnjak-Kravčinskij darin, daß die lyrischen Poeme in Prosa das Herz des Autors öffnen, das das Herz des russischen Menschen seiner Epoche sei.⁵ Auch aus diesem Blickwinkel mag sich die große Anzahl der Erzählungen in der "Ich-Form" erklären, wobei das "Ich" als erlebendes und lyrisches Ich fungiert. Die Affekte des lyrischen Ichs gewinnen dabei ein mehr oder weniger starkes Übergewicht, das der Eigenständigkeit entspricht, die die Außenwelt oder auf einzelne Äußerungen reduzierte innere Vorgänge erhalten. Die äußere Welt als Natur, Person

¹ P. F. Jakubovič, "Gamlet našich dnej", in: Garšin, V. M., Polnoe sobranie sočinenij, izd. A. F. Marksa, S.-Peterburg, 1910, S. 540.

² D. S. Merežkovskij, "O priččinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury", in: Merežkovskij, D. S., Polnoe sobranie sočinenij, 15, S.-Peterburg/Moskva, 1912, S. 283.

³ S. M. Stepnjak-Kravčinskij, "Rasskazy Garšina", in: Stepnjak-Kravčinskij, S. M., Sočinenija, 2, Moskva, 1958, S. 528.

⁴ Protopopov, a.a.O., S. 268, Fußnote.

⁵ Stepnjak-Kravčinskij, a.a.O., S. 525.

oder Ereignis dient nur dazu, dem Ich seine verschiedenen Gefühlszustände zu vermitteln, und sie reflektieren sich in seinem individuellen Bewußtsein.

Auf dieser Basis schreibt V. A. dem Lyriismus Garšins sinngebende Funktion zu und entwickelt wie folgt sein Verständnis dieser Funktion:

... bez lirizma oni (liričeskie proizvedenija) terja-li by počti ves' svoj smysl, potomu čto avtor povsjudu ne s javlenijami žizni znakomit vas, a s čuvstvami, kotorye vozbuždajutsja imi ... sub'ektivnye talanty ... ne iskažajut dejstvitel'nosti, no nesommenno pokryvajut ee svoimi kraskami, zastavljajut smotret' na nee skvoz' ich mirovozzrenie.¹

Nicht so eindeutig positiv wertet Korolenko das lyrische Element. Seiner Meinung nach bewegt sich die Mehrheit der Erzählungen fast an der Grenze, die "lyrische Erregung von krankhaftem Affekt" trennt.² Die negative Wirkung auf Garšin selbst dominiert in Korolenkos Bezeichnung "Drama", mit der er Garšins lyrische Manier, da diese zerstörerisch auf seine Nerven wirkte, charakterisiert; die angestrebte epische Darstellungsweise schien Garšin ein Ausweg zu sein.³ Als konkrete Versuche gelten "Medvedi" (1883) und "Nadežda Nikolaevna" (1885). Recherchiert hatte Garšin auch für einen Roman über Peter I., er konnte sein Vorhaben aber nicht mehr ausführen. Im Widerspruch dazu steht Garšins Antwort auf Repins Frage, warum er keinen Roman schreibe, die Aufschluß über seine literarischen Ansichten gibt.

Est' v Biblii "Kniga proroka Aggeja". Ėta kniga zanimaet vsego vot ėtakuju straničku! I ėto est' kniga! A est' mnogočislennye tomy, napisannye

¹ V. A., "Vsevolod Garšin. Rasskazy", in: Vestnik Evropy, 17:10, S.-Peterburg, 1882, S. 889.

² V. G. Korolenko, "V. M. Garšin", in: Korolenko, V. G., Sobranie sočinenij, 8, Moskva, 1955, S. 233.

³ Ib.

opytnymi pisateljami, kotorye ne mogut nosit' počennogo nazvanija "knigi", i imena ich bystro zabyvajutsja, daže nesmotrja na ich uspech pri pojavlenii na svet. Moj ideal - Aggej ... I esli by vy tol'ko videli, kakoj ogromnyj voroch makulatury ja vyčerkivaju iz svoich sočinenij! Samaja ogromnaja rabota u menja - udalit' to, čto ne nužno. I ja prodelyvaju éto nad každoj svoeju vešč'ju po neskol'ku raz, poka, nakonec, pokažetsja ona mne bez nenužnogo ballasta, mešajuščego chudožestvennomu vpečatleniju...¹

Mit Zelms Einschätzung der Garšinschen Situation in bezug auf eine Großform -

zum Schaffen eines größeren Werkes fehlte ihm die innere Konzentration und Ruhe, die Kraft sich vom eigenen kleinen Ich und von den ewig quälenden Fragen loszulösen²

- setzt sich Gerigk näher auseinander und macht sich zu Garšins Anwalt für die kleine Form.

Damit versucht Ellinor Zelm Garšins Hinwendung zur kleinen Form aus der psychologischen Situation zu erklären. Vielleicht ist das richtig; doch sollte man sich nicht verleiten lassen, die von einem Schriftsteller gewählte Form nur aus dem Unvermögen zu einer anderen Form zu erklären. Garšins Meisterschaft in der kleinen Erzählung ist so groß, daß gar kein Grund besteht, zu wünschen, daß er sich der Großform - etwa des Romans - zugewandt hätte.³

Bezeichnet Korolenko mit "Drama" eine Seite des Künstlers Garšin, so wählen Uspenskij und Čechov diesen Ausdruck für ein Grundphänomen des Menschen Garšin: für seine Krankheit und damit verbunden seinen frühen und tragischen Tod. Sie schreiben ihnen "soziale Wurzeln"⁴ zu, während Koltonovskaja die Ursache hierfür in Garšin selbst, in der Besonderheit seines Wesens zu erkennen glaubt.

¹ I. E. Repin, "V. M. Garšin", in: Repin, I. E., Dalekoe blizkoe, Moskva, 1953, S. 370.

² E. Zelm, Studien über Vsevolod Garšin, Leipzig, 1935 (Diss.), S. 101.

³ Gerigk, a.a.O., S. 282.

⁴ Vgl. dazu G. Berdnikov, "A. P. Čechov v konce 80-čch godov (Čechov i Garšin)", in: Russkaja literatura, 1, Moskva, 1960, S. 21.

Éto byl čelovek neobyknovennoj čutkosti i otzvyčivosti, ... prirodnyj pečal'nik za čelovečestvo.¹

Beides, Veranlagung und Zeitverhältnisse, dürfte zusammengewirkt haben, wobei die unglückliche Disposition durch die ungünstigen Umstände noch verstärkt wurde.

Garšins "Krankheit", d.h. Melancholie, Depressionen, Wahnsinn, wurde zur Geißel seines Lebens von Kindheit an. Bereits als Schuljunge hatte er Anwandlungen krankhafter Schwermut, die sich später periodisch und in immer kürzeren Abständen und krasserer Formen wiederholten. Die Krankheit verlieh ihm aber auch eine besondere Würde. Sie bildete in seinem Leben kein unwichtiges Moment, da sie einerseits seine sinnlich-intellektuellen Fähigkeiten einschränkte und andererseits seinem Werk Sensibilität und Vertiefung gab. Zugleich machte sie Garšin in persönlichem Umgang unvergleichlich menschlich, offen und gütig.

M. E. Malyšev, ein Schulfreund, der auch mit ihm zusammen im russisch-türkischen Krieg diente, unterstreicht mit Nachdruck den Grundton von Garšins Leben - Güte, Sinn für Gerechtigkeit -, der sich in seinen Werken als "leidenschaftlicher Humanismus" niederschlägt.

Iz vsech znavšich pokojnogo Garšina vrjad li najdetsja kto, moguščij skazat' durnoe ob étom gluboko-čestnom, milom i chorošem čeloveke.

Vse vspominanija o nem - panegirik emu, i panegirik étot slyšal ja i v Bolgarii ot soldatikov, sosluživcev pokojnogo, i v Peterburge ot ego družej i znakomych, a znakomych u nego bylo črezvyčajno mnogo. Ego simpatičnost', mjagkij, uživčivyj i obščitel'nyj charakter nevol'no s pervogo raza raspolagali k nemu vsjakogo.²

¹ E. Koltoncvskaja, "Čudožnik-pečal'nik (V. M. Garšin)", in: Vestnik Evropy, 4, S.-Peterburg, 1913, S. 176.

² M. E. Malyšev, "Vospominanija tovarišča", in: Garšin, Poln. sobr. soč., S. 20 f.

Alle Erinnerungen an Garšin verzeichnen seine frühe Vertrautheit mit Kriegsdingen, bedingt durch den Offiziersberuf des Vaters.

Vpečatlitel'nyj rebenok rano uzna, čto takoe rodina, car', russkaja bezzavetnaja chrabrost', dolg, tjaželye pochody.¹

Seiner eigenen Aussage zufolge haben die ungünstigen Familienverhältnisse - häufiger Wechsel des Wohnsitzes, unglückliche Ehe der Eltern - bleibende Spuren bei ihm hinterlassen.²

Als 1877 der russisch-türkische Krieg ausbrach, meldete Garšin sich als Freiwilliger, motiviert von seinem hohen Verantwortungsgefühl. Er wollte alle Leiden, Entbeh- rungen mit dem Volk mitleiden. Das eigentliche Ziel der Menschheit, die vollendete Humanität, hat Garšin gelebt. Dabei geriet er in Konflikt mit seinem Bewußtsein vom Krieg als einem "kollektiven Mord" und mit seiner Auf- fassung, das "Prinzip der Menschlichkeit" durch sein Sol- dat-Sein zu verletzen, ja zu zerstören.³ Gründe für seine Kriegsteilnahme sieht Durylin in dem Gedicht "My ne idem po prichoti vladyki ..." (1876), das dem Geiste des be- sonderen Slavophilentums entsprach, den Garšin mit vie- len Narodniki, die freiwillig auf den Balkan zogen, teilte: in den Worten Ivanovs in "Četyre dnja" (1877) - er wollte seine Brust hinhalten, nicht töten - und in Garšins Pflichtgefühl vor dem Volk.⁴

Das Mitleiden, im Krieg besonders manifest, bezeich- net Parker als Garšins hervorstechendsten Zug im persön-

¹ E. M. Garšin, "Vospominanija brata", in: Garšin, Poln. sobr. soč., S. 10.

² Vs. M. Garšin, "Avtobiografičeskaja zametka", in: Garšin, Poln. sobr. soč., S. 6.

³ Vgl. dazu I. I. Popov, *Minuvšee i perežitoe*, Moskva/Leningrad, 1933, S. 43.

⁴ S. N. Durylin, "Vs. M. Garšin", in: *Zven'ja*, 5, Moskva/Leningrad, 1935, S. 574 ff.

lichen Leben wie in seinem Werk. Ihrer Meinung nach bedingt es auch die "bemerkenswerte Einheit zwischen Autor und Mensch" und verleiht dem Werk seinen "Überlebenswert".¹

Das Problem Krieg beschäftigt Garšins Helden in gleichem Maße wie ihn selbst. Sie sind einerseits Spiegelbild der quälenden Auseinandersetzungen mit dem eigenen Ich - Koltonovskaja nennt den Helden in "Trus" (1879) Garšins "alter ego", das sich durch "Feinfühligkeit, Reinheit, Humanität" und "scharfes Reagieren auf fremdes Leid" auszeichne² -, andererseits geben sie in epischem Ton Garšins im Krieg erlebte innere Ruhe wieder ("Iz vospominanij rjadovogo Ivanova", 1883).

... v iskusstve važno ustanovit', kak pereživanija Garšina-čeloveka stanovjatsja materialom i osnovaniem tvorčestva Garšina-pisatelja.³

Antimirova und Tamarčenko kritisieren eine negative Entwicklung in den Kriegserzählungen: "die Evolution von pazifistischer Ablehnung des Krieges aufgrund eines oberflächlichen Humanismus ("Četyre dnja") über die eigenartige Verbindung von Pazifismus und Anerkenntnis der notwendigen Kriegsteilnahme ("Trus") zur völligen und vorbehaltlosen Rechtfertigung des Krieges ("Iz vospominanij rjadovogo Ivanova")".⁴ Das verdeutlicht in besonderer Weise die Entwicklung des Symbols des Krieges.

... est' svoj simvol voennyh bedstvij, tože tragičeskij, no ne zloveščij, kak bylo ran'se. Eto ne razlagajuščijsja trup, ne skelet v mundire so svetlymi pugovicami, a ubityj russkij soldat, na lice kotorogo predsmertnye stradanija ostavili "tonkij otpečatok čego-to oduchotvorenogo, izjaščnogo i nežno-žalobnogo".

Zdes' net i togo ottenka stracha pored vojnoj,

¹ F. Parker, Vsevolod Garshin. A Study of a Russian Conscience, New York, 1946, S. 78.

² Koltonovskaja, a.a.O., S. 182.

³ V. M. Antimirova, "Russkij soldat i vojna v proizvedenijach Vsevoloda Garšina", in: Učenyje zapiski. Filologičeskaja serija, 1, Groznyj, 1945, S. 134.

⁴ Ib., S.138.

kotoryj byl v "Četyrech dnjach", no est' nečto drugoe: est' istoričeskij fatalizm, pokornost' chodu sobytij, preklonenie pered stichijnoj siloj obstožatel'stv i svjazannoe s ètim "krotkoe otnoše-nie k žizni".¹

Aus der großen Anzahl der Kriegserzählungen der damaligen Zeit ragen nach Meinung Antimirovas nur Garšin's Werke in bezug auf künstlerischen Wert und fortschrittliche Ideologie heraus; nur Uspenskij und Saltykov-Ščedrin gesteht sie zu, nüchterner und politischer auf den Krieg reagiert zu haben, und im Gegensatz zu Garšin seien sie fähig gewesen, die Gründe des Krieges zu verstehen; Garšin allerdings komme das Verdienst zu, die Feldzüge, die Märsche der Soldaten beschrieben zu haben.²

Aus dem Krieg zurückgekehrt, wurde Garšin Mitarbeiter der besten demokratischen Zeitschrift jener Zeit, der "Otečestvennye zapiski". Hier wurde seine erste Erzählung, "Četyre dnja", veröffentlicht und sofort enthusiastisch gefeiert. Skabičevskij spricht von einer "Sensation"³. Vvedenskij und Kijko bescheinigen Garšin ein glänzendes Erzählertalent, und "Četyre dnja" sprechen sie eine "aufwühlende Erzählform, Ungewöhnlichkeit des Sujets"⁴, d.h. "Darstellung der Fakten, die während der Kriegsbegeisterung die Kehrseite des Krieges charakterisieren"⁵, und

¹ G. A. Bjalj, V. M. Garšin, Moskva, 1955, S. 69.

² Antimirova, a.a.O., S. 138 f.

³ A. M. Skabičevskij, Istorija novejšej ruskoj literatury, S.-Peterburg, 1897, S. 363; vgl. dazu auch Korolenko, a.a.O., S. 230: Korolenko berichtet, daß Skabičevskij "Četyre dnja" hoch lobte, Garšin aber kein künstlerisches Talent zuerkannte. Sein Verdienst liege in seinem unmittelbaren Erlebnis, er sei Reporter seiner Empfindungen. Diese Kritik traf Garšin sehr, und er versicherte, daß er Ähnliches niemals erlebt hätte.

⁴ E. I. Kijko, "Garšin", in: Istorija ruskoj literatury, IX:2, Moskva/Leningrad, 1956, S. 294.

⁵ Vvedenskij, a.a.O., S. 65.

"Aktualität des Themas"¹ zu. "Četyre dnja" erregte allgemeine Aufmerksamkeit. Koltonovskaja schreibt dazu:

Dlja novička-debjutanta takoj rasskaz - čudo. V nem zadatki genial'nosti. K sožaleniju, Garšin ich ne osuščestvil. Vse, napisannoe im posle, stoit niže "Četyrech dnejj", ne otlišaetsja takoj siloj izobrazitel'nosti, chudožestvennoj strojnost'ju i zakončennost'ju.²

Garšin war der Liebling und die Hoffnung der Nation, er nahm sofort eine herausragende Stellung in der Literatur ein. Aber auch Jakubovič schreibt wie Skabičevskij Garšins Eroberung der literarischen "Bühne" nicht seinem künstlerischen Talent³ zu, sondern seiner besonderen Fähigkeit, die Distanz zum Leser aufzuheben, stärker als alle jungen Schriftsteller seiner Zeit die Leser aufzurütteln und seine "quälenden Gedanken" zu ihren eigenen werden zu lassen; Jakubovič charakterisiert die Erzählungen als "stonami, razdirajuščimi dušu".⁴ Rückwirkung auf den Leser unterstellt auch Merežkovskij Garšins Aufrichtigkeit, indem er dessen restloses Vertrauen provoziere und ihn zu Gefühlsreaktionen zwingt.⁵

Die Rolle des Lesers, der direkt angesprochen oder in der "wir"-Formulierung mit einbezogen wird, erklärt Stenborg mit der Absicht des Erzählers, "dem Leser Auskunft zu erteilen, ihn zu belehren und durch das Werk zu begleiten".⁶ Eine diametral entgegengesetzte Intention legt Protopopov diesem erzähltechnischen Element zugrunde: Er liest Garšins Werke nicht als "Belehrung",

¹ Kijko, a.a.O., S. 294.

² Koltonovskaja, a.a.O., S. 185.

³ Vgl. dazu auch S. 11, Fußnote 3 dieser Arbeit.

⁴ Jakubovič, a.a.O., S. 540.

⁵ Merežkovskij, a.a.O., S. 282 f.

⁶ L. Stenborg, Studien zur Erzähltechnik in den Novellen V.M. Garšins, Uppsala, 1972 (Diss.), S. 57.

nicht als eine "Reihe von Antworten, sondern als eine Reihe von Fragen".¹ An anderer Stelle führt er aus:

Avtor ... ešče ničego ne obrel, - on iščet i k étomu iskaniju ideala priglašat i čitatelja. Garšin ne učit - on kak by sovetuetsja; ego mučat somnenija, ego trevožat raznye illjuzii, i on s, (tak!) prelestnoju doverčivost'ju, s trogatel'noju iskrennost'ju i prostotoju kak by izlivaetsja na grudi druga-čitatelja. Čitatel' ne učenik, a konfident ego.²

Diese Einschätzung trifft sich mit der Koltonovskajas, die Garšin in bezug auf Aufmerksamkeit und Sympathie einen "selten Glücklichen" nennt.³ Sie sieht eine Erklärung für die große Einstimmigkeit in dem Urteil der Zeitgenossen in der Antwort eines der damaligen populärsten Kritiker, Michajlovskij, auf die Frage: "Za čto my poljubili Garšina?"

... za to, čto on sovsem naš - boleet našimi mukami, voplotil v tvorčestvo samye dorigie nam čuvstva i mysli.⁴

Stepnjak-Kravčinskij vergleicht Garšin mit anderen "Großen" der Literatur. Keiner von ihnen habe in Garšins Alter etwas über seine Werke Hinausgehendes geschaffen, keiner habe so überzeugend den Geist der damaligen "unruhigen" Zeit problematisiert.⁵ Bjalyj nennt Garšins Kunst folgerichtig "'bespokojnoe' iskusstvo"⁶, und an anderer Stelle bezeichnet er Garšin als Schöpfer "'bo-

¹ Protopopov, a.a.O., S. 260.

² Ib., S. 274.

³ Koltonovskaja, a.a.O., S. 173.

⁴ Ib., S. 174.

⁵ Stepnjak-Kravčinskij, a.a.O., S. 524 f.

⁶ G. A. Bjalyj, "Korolenko i novye vejanija v rusckom realizme konca XIX veka. Garšin. Čechov", in: Bjalyj, G. A., V. G. Korolenko, Moskva, 1949, S. 331.

levogo' iskusstva".¹ Auf der gleichen Ebene liegt Durylin mit seinem Verständnis von Garšins Schaffen als "iskusstvo social'nogo pokajanija".²

In der Bewertung des Garšinschen Talents fällt auf, daß die Kritik es überwiegend in Verbindung mit seiner Menschlichkeit sieht. Čechov spricht ausdrücklich von Garšins besonderem, seinem "menschlichen", Talent.³ Er setzte Garšin ein Denkmal mit seiner Erzählung "Pripadok" (1889)⁴, in der er einen Helden Garšinscher Prägung schuf. Repin hält Garšin für einen der talentiertesten Schriftsteller seiner Epoche.⁵ Zasodimskij meint, daß er mehr als talentiert, daß er ein "čestnyj čelovek" sei; einige Werke sind für ihn "nastojaščie nepoddel'nye literaturnye perly"; Garšin habe zwar wenig geschrieben, aber viel gesagt.⁶ Dieser Gedanke findet sich auch bei Uspenskij:

... v ego malen'kich rasskazach i skazkach, inogda v neskol'ko straniček, položitel'no isčerpano vse soderžanie našej žizni, v uslovijach kotoroj prišlo s' žit' i Garšinu, i vsem ego čitatel'jam⁸ ... imenno vse⁹, čto davala naibolee važnogo ego umu i serdcu naša žizn' (naša - ne značit tol'ko russkaja, - a žizn' ljudej našego vremeni voobšče), vse do poslednej čerty perežito, perečuvstvovano im samym žgučim čuvstvom, i imenno potomu-to i moglo byt' vyskazano tol'ko v dvuch, da ešče takich malen'kich, knižkach.¹⁰

¹ G. A. Bjalyj, "Realizm Garšina", in: Novyj mir, 2, Moskva, 1955, S. 238.

² Durylin, Garšin, S. 647.

³ Vgl. dazu Kijko, a.a.O., S. 308.

⁴ "Pripadok" ist Čechovs Beitrag für den Erinnerungsband "Pamjati V. M. Garšina. Chudožestvenno-literaturnyj sbornik", S.-Peterburg, 1889, S. 295-320.

⁵ Vgl. dazu N. Beljavskij, "Garšin i peredvižniki", in: Iskusstvo, 7:1, Moskva, 1939, S. 110.

⁶ P. Zasodimskij, "26 marta 1888 goda", in: Zasodimskij, P., Iz vospominanij, Moskva, 1908, S. 325.

^{7/3/9} Im Original kursiv.

¹⁰ G. I. Uspenskij, "Smert' V. M. Garšina", in: Pamjati ..., S. 156.

Immer wieder wird Garšins eigene Äußerung -

"... čto pisal ja v samom dele odnimi svoimi nesčastnymi nervami i čto každaža bukva stoila mne kapli krovi, to èto, pravo, ne budet preuveličenijem ..."¹

- zitiert, denn Garšins Leben und Werk stehen in direkter Korrelation.

On pišet tol'ko o takich oščuščenijach, kotorye vidimo pročuvstvovany i ispytany im, kotorye emu blizko i doskonal'no znakomy.²

Als ein charakteristischer Wesenszug Garšins erweist sich seine tiefe Verehrung der Wissenschaft. Alle Gebiete, besonders der Naturwissenschaften, hatten sein bevorzugtes Interesse. Fausek glaubt, daß in Garšins intensiver Beschäftigung vor allem mit der Botanik ein "ästhetisches Vergnügen" eine große Rolle spielte und eine Rückwirkung auf sein Werk zeitigte.³ Korolenko führt die "Genauigkeit der Beschreibung" und die "Bestimmtheit des Gedankenausdrucks" auf Garšins enges Verhältnis zu den exakten Wissenschaften zurück.⁴

Als besondere Kennzeichen der Garšinschen Prosa kristallisieren sich für Koltonovskaja heraus:

osobennaja-izjaščnaja, ottočennaja prostota i vyrazitel'nost', sočetakanie intensivnosti vnutrennego nastroenija s blagorodnoj vnešnej sderžannost'ju.⁵

Garšins Erzählungen leben zum großen Teil davon, was

¹ Ja. Abramov, "Vsevolod Michajlovič Garšin", in: Pamjati ..., S. 40.

² N. I. Nikoladze, "Borcy po nevole", in: Otečestvennye zapiski, CCLX, 11:2, S.-Peterburg, 1882, S. 36.

³ V. Fausek, "Pamjati Vsevoloda Michajloviča Garšina", in: Pamjati ..., S. 105.

⁴ Korolenko, a.a.O., S. 217; vgl. auch Antimirova, a.a.O., S. 119.

⁵ Koltonovskaja, a.a.O., S. 186.

Jasinskij als "udivitel'nuju točnost'"¹ und Uspenskij² als besondere Dichte seiner Erzählweise qualifizieren. Überwiegend erfahren diese Gestaltungsmittel eine positive Resonanz. Negativ äußern sich Šmakov und Čukovskij. Šmakov meint, daß Garšin über einen "Protokollismus" nicht hinauskomme.³ Seine ausgeprägte Vorliebe für eine präzise Terminologie - Garšin bediente sich genauester Wortwahl: Bäume, Gräser, alles wird mit Namen belegt⁴ - und den exakten Gebrauch von Maßen, Zahlen und Daten macht Čukovskij ihm zum Vorwurf. Er erblickt darin "Buchhalterei" und eine Barriere gegen Garšins eigenes seelisches Chaos und seine Angst vor dem Wahnsinn.⁵

Sowohl der "Protokollismus" als auch die "Buchhalterei" finden Widerspruch bei Pavlovskij und Koltonovskaja. Pavlovskij berichtet von Garšins ruhiger Sprechweise, die er als Spiegel seiner inneren Verfassung wertet.⁶ Koltonovskaja nimmt gleichfalls Bezug auf Garšins Art zu sprechen und wendet sich gegen den Vorwurf des Protokollismus.

Tak i pisal on - "bez žestov", bez rascholaživajušcej retoriki, bez utomitel'nych otstuplenij i proizaičeskogo protokolizma'. Živopisnost' izobraženija dostigalas' u nego nemnogimi udačno vybrannymi, pod-

¹ I. I. Jasinskij, "Vsevolod Garšin", in: Garšin, Poln. sobr. soč., S. 515.

² Uspenskij, a.a.O., S. 156 ff.

³ N. Šmakov, Tipy Vsevoloda Garšina, Tver', 1884, S. 14.

⁴ Vgl. dazu S. A. Andreevskij, "Vsevolod Garšin", in: Andreevskij, S. A., Literaturnye očerki, S.-Peterburg, 1913, S. 128.

⁵ K. I. Čukovskij, "O Vsevolode Garšine", in: Russkaja mysl', 12, Moskva, 1909, S. 119, 123 und 129.

⁶ I. Pavlovskij, "Debjuty V. M. Garšina", in: Krasnyj cvetok. Literaturnyj sbornik v pamjat' Vsevoloda Michajloviča Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 19 f.

⁷ Hervorhebung von mir.

linno chudožestvennymi strichami, a ne obstojatel'-nym opisaniem. Každoe slovo u nego s tjutčevskoj točnost'ju sootvetstvuet svoemu značeniju, upotrebleno v svoem nastojaščem smysle.¹

Den Vorwurf der Buchhalterei von Čukovskij möchte auch Parker so nicht stehen lassen, maßt sich aber keine endgültige Entscheidung an, ob es sich bei diesem Phänomen um Manie, bewußtes Bemühen oder um ein besonderes Stilmerkmal Garšins handelt.² Gegen Čukovskij polemisiert ausdrücklich auch Pantelev, für den die Genauigkeit in Kleinigkeiten den Realitätsbezug bezeugt und der Garšins außergewöhnliches Gedächtnis dafür verantwortlich macht, das auch flüchtige Eindrücke dauerhaft bewahrte.³ Čukovskijs psychologische Motivierung für Garšins Streben nach einem "streng objektiven Bild der äußeren realen Welt"⁴ und für die peinlich genaue Darstellung des Ereignisses, das eine seelische Krise auslöst⁵, erachtet Kostršica als eine interessante mögliche Erklärung, versucht aber gleichzeitig, dieses stilistische Phänomen noch von einer anderen Seite zu erhellen, und nimmt ihm dadurch den negativen Beiklang. Einerseits sieht Kostršica in dieser Eigenart eine Reaktion auf Turgenevs Vorwurf gegen die jungen Künstler über deren "Mangel an

¹ Koltonovskaja, a.a.O., S. 186; vgl. dazu auch K. K. Arsen'ev, "V. M. Garšin i ego tvorčestvo", in: Vestnik Evropy, 5, S.-Peterburg, 1888, S. 257.

² Parker, a.a.O., S. 74.

³ L. F. Pantelev, "Pamjati V. M. Garšina", in: Iz vospominanij prošlogo, Moskva/Leningrad, 1934, S. 606; vgl. dazu auch Fausek, Pamjati ..., S. 85 und 100: Er berichtet, daß Garšin zahlreiche Lermontovgedichte beherrschte, an Nadson einmal einen Brief in Kirchenslavisch verfaßte, einige Werke der altrussischen Literatur sowie vieles von Lomonosov und Deržavin auswendig wußte.

⁴ V. Kostršica, "Dejstvitel'nost', otražennaja v ispovedi (k voprosu o stile V. Garšina)", in: Voprosy literatury, 12, Moskva, 1966, S. 138.

⁵ Ib., S. 136.

künstlerischer Phantasie"¹, andererseits glaubt er sie in Garšins besonderer Beziehung zur Wirklichkeit begründet:

Ėta polnaja protivorečij dejstvitel'nost' nastol'ko tjanet k sebe Garšina, čto zastavljaet ego snova i snova uglubljat'sja v bespoščadnyj ee analiz. I imenno ego izoščrennaja npravstvennaja trebovatel'nost' zastavljaet ėtot analiz byt' bezuprečno, skrupulezno točnym, ne dopuskajuščim proizvola, dokapyvajuščimsja do samoj suti, kotoraja daže v me- ločach dolžna byt' istinna do dokumental'nosti. Vot počemu rasskazy Garšina propitany konkretnymi sobytijami.²

Als weiteres besonderes Kriterium Garšinscher Erzählkunst erlangt der Begriff "Lakonismus" in der Kritik auffallende Dominanz. Lakonismus läßt sich als kurze, knappe, treffende Ausdrucksweise definieren, und Gedrängtheit, Dichte, Genauigkeit sind ihm wesensmäßig subsumiert. Die Konzentration der Garšinschen Werke ruft nach Bjalyj eine große emotionale Wirkung hervor³; für ihre Stringenz findet er folgende Formulierung:

V korotkom rasskaze Garšina bylo malo "vozducha"; ... v svoem lakonizme Garšin počti čto vpadaet v nemotu.⁴

Uspenskij stellt die Verbindung zwischen Mensch und Künstler auch zu diesem Punkt her, indem er versucht, den Lakonismus aus Garšins Wesen zu begründen:

Napisat' o kakom-libo javlenii žizni "obstojaatel'no", podrobno i mnogo, - bylo ne po nervam Garšina: emu nužno bylo kak možno skoree osvoboždat' sebja ot ugnetajuščego vpečatlenija pereživaemych faktov; oni jasny emu do porazitel'nosti.⁵

¹ Vgl. dazu Kostršica, a.a.O., S. 138.

² Ib.

³ Bjalyj, Korolenko ..., S. 329.

⁴ Ib.

⁵ Uspenskij, a.a.O., S. 156 f.

Deshalb war Garšin laut Uspenskij fähig,

inogda stročkoj, inogda odnim, kak v skazke, slovečkom, nazvanjem - položitel'no v s e¹, čto im perežito, peredumano i perečuvstvovano, do konca, do polnoj nevozmožnosti razvit' svoju čuvstvitel'nost' ešče v kakuju-nibud' storonu i v kakom by to ni bylo napravlenii.²

"Lakonisch" gehört zu den Vokabeln, mit denen auch Grossman³, Stenborg⁴ und Parker⁵ Garšins Sprachqualität begreifbar machen.

Über Garšins "Kritikfähigkeit" gehen die Meinungen auseinander. Fausek hebt sein "ausgezeichnetes kritisches Verständnis", gepaart mit "feinsinnigem Geschmack" und "unabhängigem Verstand", hervor⁶; V. A. dagegen sieht Garšins Stärke nicht in der Analyse von Lebenserscheinungen, sondern in seinen "subjektiven" Eigenschaften. Das Leben in seinen Werken präsentiere sich in auktorialer Erlebnisweise, gefiltert durch das "starke Prisma von Garšins Weltanschauung und Gefühl"⁷.

Vvedenskij vertritt gleichfalls letztere Auffassung, die er an "Četyre dnja" einsichtig macht. Ein Verwundeter denke nicht so geradlinig, der Autor mit seinen düsteren Überlegungen leide für Ivanov.⁸ Vvedenskij nennt Garšins Talent konsequenterweise "subjektiv".⁹

¹ Im Original kursiv.

² Uspenskij, a.a.O., S. 157.

³ B. Grossman, "Vsevolod Garšin", in: Oktjabr', 4, Moskva, 1938, S. 185.

⁴ Stenborg, a.a.O., S. 145.

⁵ Parker, a.a.O., S. 53.

⁶ Fausek, Pamjati ..., S. 99 und 106; vgl. dazu auch Abramov, a.a.O., S. 2 f.

⁷ V. A., a.a.O., S. 887.

⁸ Vvedenskij, a.a.O., S. 70.

⁹ Ib., S. 68.

Garšins künstlerische Fähigkeiten reiften unter dem Einfluß der Malerei heran. Értel' ist aus persönlicher Kenntnis von Autor und Werk überzeugt, daß Garšin beide, Dedov und Rjabinin ("Chudožniki", 1879), verkörperte, denn er war zum Nachvollzug beider Kunstauffassungen fähig.¹

Garšins Kunstrezensionen unterstützen Értels Ansicht. Sie bezeugen seine Einstellung zur Malerei und die Einheit von Mensch und Künstler. Parker führt dazu aus:

His art reviews present essentially the same view of life. In painting he wanted social significance rather than mere aesthetic portrayal ... His criticism is sharp, cynical and bitter.²

Das ihm Wesentliche an der Kunst geht aus Garšins Artikel "Zametki o chudožestvennych vystavkach" (1887) hervor, in dem er die Aufgabe des kritischen Betrachters umreißt. Nicht die technische, formale Seite sei dem Künstler in der Beurteilung wichtig, sondern ihm, der

... chotelos' by zagljanut' v našu dušu poglubže i uvidet' to nastojaščee, čto my tak uporno skryvaem, to vpečatlenie, na kotoroe on rassčityval vseju svoeju rabotoju, ne dumaja o konturach i koloritach, naše otnošenje k nemu, kak n e c h u - d o ž n i k a k c h u d o ž n i k u.³

Nicht als professionellen Kritiker, aber als feinsinnigen, scharfen Beobachter und Betrachter ihrer Bilder schätzten die "Peredvižniki", seine Maler-Freunde, Garšin, der es verstand, als idealer Kritiker in seinen Eindrücken ihren Anliegen gerecht zu werden. Diese Fähigkeit resultiert für Durylin aus ihrer gemeinsamen Situation.

¹ A. I. Értel', "O Vsevolode Garšine", in: Krasnyj cvetok, S. 50.

² Parker, a.a.O., S. 75.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 430.

Garšin-zritel' imel občuju social'nuju sredu i ideologiju s ruskoj peredovoj intelligenciej konca 70-yh godov, narodničeskoj i narodovol'-českoj.¹

Neben den Attributen "subjektiv", "menschlich" und "kritikfähig" ist im Zusammenhang mit Garšins Künstlertum die Vokabel "Originalität" auffällig. Für Jasinskij erwächst sie aus der Kongruenz von Mensch und Künstler.

Garšin i ego sočinenija - odno i to že ...
Uspech ego proizvedenij zavisel ot krasoty ego duchovnoj ličnosti ... Éta krasota ego duši ... byla vložena im v ego sočinenija, kotorye étim i original'ny.²

Turgenev schrieb am 15. September 1882 an Garšin und betonte die Originalität als hervorstechendes Kennzeichen seines Talentes:

... izo vsech našich molodych pisatelej vy tot, kotoryj vozbuždaet bol'sie nadeždy. U vas est' vse priznaki nastojaščego, krupnogo talanta: chudožničeskij temperament, tonkoe i vernoe ponimanie charakternych čert žizni³ - čelovečeskoj i obščej, čuvstvo pravdy i mery - prostota i krasivost' formy - i kak rezul'tat vsego - original'nost'.⁴

Bisher wiesen wir die in der Kritik konstatierte Einheit von Mensch und Künstler nach, ohne die innere und äußere Harmonie des Menschen Garšin zu berühren. Sie war ihm in bevorzugtem Maße gegeben.

Garšin byl prežde vsego porazitel'no izjaščnaja ličnost' s golovy do nog, vo vsech ee kak vnešnich, tak i vnutrennich projavlenijach.⁵

¹ S. N. Durylin, Repin i Garšin, Moskva, 1926, S. 16.

² Jasinskij, a.a.O., S. 524.

³ Vgl. dazu V.A., a.a.O., S. 887 und S. 19 dieser Arbeit.

⁴ I. S. Turgenev, "Pis'ma I. S. Turgeneva k V. M. Garšinu", in: Pamjati ..., S.71 f.

⁵ Panteleev, a.a.O., S. 604.

Koltonovskaja verweist darauf, daß Garšins Gesicht von Kindheit an eine besondere "unirdische" Schönheit auszeichnete, die auch sein "inneres Antlitz" und sein Werk prägte.¹ Repin beschreibt gegenüber Durylin das Hauptcharakteristikum des Garšinschen Wesens als "ne ot mira sego" und "nečto angel'skoe".² Dieser Wesenszug wurde sichtbar im Äußeren des Autors, das alle, die ihn kennenlernten, beeindruckte und die Assoziation mit Christus hervorrief; Garšin saß Repin Modell für seinen "Ivan Groznyj" (1885).³

Nach Aussage seines Bruders Evgenij gehört Garšin in die Reihe jener Schriftsteller, in deren Schicksal - laut Nekrasov - etwas Verhängnisvolles ("rokovoe") lag.⁴ Manning charakterisiert Garšin als "übersensibel", und hinter all seinen Erzählungen klinge die Frage an: "How am I to blame?", auf die er keine Antwort erhalte.⁵ Ebenso schreibt Andreevskij, daß Garšin sogar in friedlichen Zeiten an den "ungelösten verfluchten Fragen" litt, was sich für ihn in Aleksej Petrovič ("Noč'", 1880), Semen ("Signal", 1887), dem Wahnsinnigen in "Krasnyj cvetok" (1883) und Rjabinin ("Chudožniki") manifestiert: Andreevskij begreift Garšin als die Vereinigung all dieser Helden, die zur Ursache seiner ständigen Selbstopferung werden sowie seines "Leidens für fremdes Leid", das in "immer neuen Bildern seiner Phantasie" wiederkehre.⁶

¹ Koltonovskaja, a.a.O., S. 176.

² Durylin, Repin i Garšin, S. 47.

³ N. Brodskij, "Novoe o Garšine", in: Golos minuvšego, 5, Moskva, 1913, S. 239 f. und 242.

⁴ E. M. Garšin, "Literaturnyj debjut Vsevoloda Garšina", in: Russkaja mysl', 5:2, 1913, S. 105.

⁵ C. Manning, "The Guilty Conscience of Garshin", in: The Slavonic and East European Review, X:29, London, 1931/32, S. 286 f.

⁶ Andreevskij, a.a.O., S. 132 f.; vgl. dazu auch Berdnikov, a.a.O., S. 20.

Übereinstimmend mit gewissen Modifizierungen wird die Meinung deutlich, daß im Grunde in allen Erzählungen derselbe Held "aufträte". Mstislavskij will hinter allen Personen Garšin selbst erkennen¹, so als variere er nur den Menschen Garšin. Als Kriterien dafür sprechen Alter und Geschlecht der Helden - überwiegend junge Männer² - und die gemeinsame Sozialschicht der "kleinen und mittleren"³ Leute. Diese Charakteristik läßt sich erweitern um die Aspekte des Denkens⁴ und der Krankheit⁵, konkretisiert als Gespaltenheit, als krankes Gewissen, als Unfähigkeit, sich mit dem Bösen in der Welt abzufinden. Aus dieser Erkenntnis mag die Feststellung Skabičevskijs resultieren, daß Garšins beste Charaktere sich als "unfähig erweisen, Vergnügen zu empfinden".⁶ Ähnlich urteilt Gerigk:

Garšins Helden lachen nie. Sie bringen es höchstens zu einer bitteren ironischen Pose ..., doch unter den Pseudozynismen wird das Unbewältigte der Situation um so deutlicher sichtbar.⁷

¹ S. Mstislavskij, "V. M. Garšin", in: Zavety, 3, S.-Peterburg, 1913, S. 161.

² V. N. Archangel'skij, "Osnovnoj obraz v tvorčestve Garšina", in: Literatura i marksizm, 2, Moskva, 1929, S. 75; vgl. dazu auch Nikoladze, a.a.O., S. 51.

³ N. K. Michajlovskij, "O Vsevolode Garšine", in: Michajlovskij, N. K., Sočinenija, 6, S.-Peterburg, 1897, S. 321.

⁴ Ju. Elagin, "V. M. Garšin", in: Russkij vestnik, CCXIII:3, Moskva, 1891, S. 284; Anonymus in: Bjalyj, Realizm ..., S. 237; G. A. Bjalyj, V. M. Garšin i literaturnaja bor'ba vos'midesjatyh godov, Moskva/Leningrad, 1937, S. 53.

⁵ Merežkovskij, a.a.O., S. 286; L. A. Iezuitova, "Leonid Andreev i Vs. Garšin", in: Vestnik Leningradskogo universiteta, 8, serija istorii, jazyka i literatury, Leningrad, 1964, S. 103; Bjalyj, Korolenko ..., S. 334; Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 103.

⁶ Skabičevskij, a.a.O., S. 366.

⁷ Gerigk, a.a.O., S. 276.

In gewisser Weise bedingt der Garšinsche Held aufgrund seines "Monologisierens" und seines grüblerischen Nachdenkens über die brennendsten Gesellschaftsprobleme die Tagebuch-Form vieler Erzählungen.¹ Diese Erzählform wird kontrovers beurteilt. Als "quasi-Dialog" lehnt Michajlovskij sie als langweilig und unkünstlerisch ab.² Elagin spezifiziert sie als "Tagebuchblatt" eines kleinen Menschen³ und als einseitige Zeugenaussage⁴. Das Moment der Aufrichtigkeit⁵ betont Merežkovskij und integriert auch Parker in ihre Bewertung. Sie präzisiert Mannings Pauschalurteil - "his stories are well-constructed"⁶ -:

well-written, concise, dramatic short stories in which compassion, sincerity, imagination and a social awareness create an atmosphere that is never false and remote.⁷

Die "soziale Bewußtheit" hatte für Garšin zur Folge, daß er - wie seine Helden - an der sozialen und politischen Wirklichkeit litt, und Berdnikov hält sie konsequenterweise für die Ursache seiner Krankheit.

V opredelennye periody éta tjažest' okazyvalas' nevyynosimoj i vyzyvala pripadok chroničeskogo duševnogo zabojevanija.⁸

Ein besonders schwerer Anfall wurde 1880 durch Garšins ergebnisloses Bitten beim damaligen Innenminister Loris-Melikov um Gnade für I. Mlodeckij hervorgerufen, der auf diesen ein Attentat verübt hatte. Garšin übertrug

¹ Vgl. dazu Bjalyj, Korolenko ..., S. 329.

² Michajlovskij, a.a.O., S. 309.

³ Elagin, a.a.O., S. 289.

⁴ Ib., S. 284.

⁵ Vgl. S. 12 dieser Arbeit.

⁶ Manning, a.a.O., S. 292.

⁷ Parker, a.a.O., S. 5.

⁸ Berdnikov, a.a.O., S. 20.

die Lösung politischer und sozialer Fragen auf das Gebiet persönlicher Moral. Er wollte Loris-Melikov überzeugen, daß

ne viselicami i ne katorgami, ne kinžalami, revol' -
verami i dinamitom izmenjajutsja idei, ložnye i is-
tinnye, no primerami npravstvennogo samootrečenija.¹

Bjalyj gesteht Garšin das Wissen um die Naivität seines Handelns zu, der es dennoch aus tiefem Verantwortungsgefühl für den einzelnen und für das Land tat.² Der Schriftsteller Garšin arbeitete dieses Erlebnis des Menschen Garšin auf: Korolenko interpretiert die Szene, in der Ivanov Vencel' ("Iz vospominanij rjadovogo Ivanova") in den Arm fällt, symbolisch als Garšins Versuch, Loris-Melikov zu beeinflussen.³

Dem Terror innerhalb der revolutionären Bewegung stand Garšin ablehnend gegenüber. Den Anschlag auf Loris-Melikov deutete er in dem Sinne, daß der Terror vom Mittel zum Zweck geworden war.⁴ Seine negative Einschätzung revolutionärer Bewegungen dokumentiert ein Brief vom 13. 3. 1880, in dem er sie unter dem Begriff "Krankheit" subsumiert!

V s e b o l e z n i⁵, ... rešitel'no vse, i "so-
cializm" v tom čisle, i gnet v tom čisle, i kro-
vavyj bunt v rode pugačevščiny v tom čisle.⁶

Garšin glaubte zwar nicht an den Erfolg der revolutionären Bewegung, verneigte sich aber vor ihrem "Heroismus" und ihrer "moralischen Schönheit".⁷ Auch seine gesund-

¹ Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 61.

² G. A. Bjalyj, "Epizod iz žizni V. M. Garšina", in: Zvezda, 2, Moskva, 1945, S. 136.

³ Korolenko, a.a.O., S. 227.

⁴ Vgl. dazu Durylin, Garšin, S. 594.

⁵ Im Original kursiv.

⁶ Garšin, Poln. sobr. soč., III: Pis'ma, Moskva/Le-
ningrad, 1934, S. 211.

⁷ Durylin, Garšin, S. 647.

heitliche Situation - während der Krankheitsperioden war er sich seiner Äußerungen und Handlungen nicht sicher - hielt ihn von den Revolutionären fern.¹

Um die Mitte der achtziger Jahre verstärkte sich seine skeptische Haltung zum aktiven revolutionären Kampf. Zuvor als Gymnasiast hatte er "Azбука social'nych nauk" (1871) von Flerovskij gelesen und sich als Student mit Lavrovs "Istoričeskie pis'ma" (1870) beschäftigt, die als Handbuch der Narodniki der siebziger Jahre galten und die Ideen von der "kritisch denkenden Persönlichkeit" und vom "hohen Heldentum der Selbstopferung" - Garšins gelebtes Credo - entwickelten.² Klevenskij begreift Garšins Werk aus der Stimmung der nichtadeligen Intelligenz ("raznočinnoj intelligencii").³

Trotz lebhafter Anteilnahme an den aktuellen Fragen seiner Zeit war Garšin kein Weltveränderer. Sein Unglaube an die revolutionäre Bewegung führte ihn zum Glauben an die dritte Macht, den Zaren - scharfe Kritik provozierte seine emotional getrübtete Einstellung zu Alexander II. -, der sich in "Iz vospominanij rjadovogo Ivanova" besonders deutlich artikuliert. Antimirova identifiziert den "barin" Ivanov in seiner Absicht, Offiziere und Soldaten zu "versöhnen", mit Garšin⁴, was für sie auch die positive Zeichnung der Offiziere dieses Werkes erklärt.⁵

Garšins unheilvolle Krankheit griff immer wieder hart in sein Leben ein. In den letzten Jahren beherrschten ihn fast jedes Frühjahr zwei Monate lang "chandra i apatija ko vsemu".⁶ Das Besondere und Bedrückende der Krankheit

¹ Vgl. dazu Popov, a.a.O., S. 46.

² Vgl. dazu M. M. Klevenskij, V. M. Garšin, Moskva, 1925, S. 48 f.

³ Ib., S. 47.

⁴ Antimirova, a.a.O., S. 130.

⁵ Ib., S. 129.

⁶ Malyšev, a.a.O., S. 23.

bestand in der exakten Erinnerung aller Geschehnisse dieser Zeit. Zu Abramov äußerte sich Garšin mehrfach, daß er die schwerste Krankheit, jedes Gebrechen seiner schrecklichen Furcht vor dem Wahnsinn vorzöge.¹ Latent bestand diese Gefahr offenbar ständig und erklärt seine Angst, seine Existenz nicht als Ganzes zu empfinden. Faussek berichtet von einer Störung des seelischen Gleichgewichts im Mai 1879. In dieser Zeit schrieb Garšin "Čudožniki", und Faussek erlebte ihn im Umgang mit den Freunden in froher, gelöster Stimmung und war überrascht von dem Kontrast der Erzählung mit ihrer bedrückenden Atmosphäre und Bildlichkeit.²

Entgegen anderer Aussagen bezeugt sein Arbeitskollege aus der Eisenbahnverwaltung, A. Vasil'ev, Selbstmordabsichten Garšins:

On govoril, čto ne spit často po celym sutkam;
čto vo vremja étoj bessonnicy ego presleduet
mysl' o samoubijstve.³

Wörtlich äußerte sich Garšin zu Vasil'ev: "Esli by ne žena, kotoruju ja tak ljublju, to ja davno by porešil s soboj."⁴

Wohl aus Angst vor dem Ausbruch des völligen Wahnsinns stürzte er sich nach einer zerquälten, schlaflosen Nacht am 19. März 1888 aus dem vierten Stock seiner Wohnung die Treppe hinunter und erlag am 24. März seinen Verletzungen.

Garšins vielfältige Interessen - er betätigte sich auch als Übersetzer und Mitherausgeber des "Posrednik" - fanden durch seine heimtückische Krankheit immer wieder

¹ Abramov, a.a.O., S. 44.

² V. A. Faussek, "Vospominanija", in: Garšin, Poln. sobr. soč., S. 32.

³ A. Vasil'ev, "Vospominanija sosluživca", in: Garšin, Poln. sobr. soč., S. 65.

⁴ Ib.

Grenzen. Dabei konnte er als Idealist die "naturalistisch-realistische" Sicht nicht vermeiden, den Schmutz im Leben nicht ignorieren, woraus nach Meinung Vvedenskij's auch der düstere Charakter seines persönlichen Lebens und seines Werkes resultiert.¹

Um das düstere Phänomen seines Werkes, das überwiegend als "Pessimismus", aber auch als "Skeptizismus", "Mystizismus", "Hoffnungslosigkeit" und "Ausweglosigkeit"² etikettiert und als zentrale Idee seines Schaffens qualifiziert wird, entbrannte bereits zu Lebzeiten Garšins ein Meinungsstreit zwischen den literarischen Lagern unterschiedlicher Färbung. Die mit dem Erscheinen der ersten Werke begonnene Diskussion verschärfte sich nach Garšins Tod. Jedes Lager beanspruchte sein literarisches Erbe und erhob diesen Anspruch auf der Basis des Pessimismus, der so eine divergierende Interpretation erfuhr.

Es ergaben sich zwei konträre Auslegungen aufgrund der Ursachen des Garšinschen Pessimismus: die Richtung, die ihn sozial- und gesellschaftspolitisch bedingt sah, und diejenige, die ihn ausschließlich aus Garšins Persönlichkeitsstruktur begründete. Zwischen diesen beiden stand eine dritte Kritikergruppe, die wohl diesem Problem am ehesten gerecht wurde. Sie erklärte Garšins Pessimismus als Resultat beider angeführten Ursachen.

In einer speziellen Abhandlung setzt sich Bjalyj³ mit dem Pessimismus in Garšins Werk auseinander und diskutiert darüber hinaus die Beurteilung dieses Aspektes

¹ Vvedenskij, a.a.O., S. 82.

² Maevskij betitelte seine Erinnerungen an Garšin sogar "Bez vychoda". E. Maevskij, "Bez vychoda (Pamjati Vsev. Mich. Garšina)", in: Naša zarja, 2, S.-Peterburg, 1913, S. 10-16.

³ G. A. Bjalyj, "Problema obščestvennogo pessimizma v tvorčestve V. M. Garšina", in: Izvestija Akademii nauk SSSR, 1935, Nr. 9, S. 813-846 und Nr. 10, S. 1003-1038.

in der Stellungnahme der zeitgenössischen Kritik. Er beschreibt auch den Stellenwert des Pessimismus zu Garšins Zeit:

Problema pessimizma stanovilas' formoj projavlenija bolee obščego voprosa - o putjach obščestvennogo preobrazovanija. Ètim i obzjasnjaetsja isključitel'naja populjarnost' ètoj problemy v literature 70-ch - 80-ch godov.¹

Für Bjalyj verbindet sich das Problem des Pessimismus in erster Linie mit dem Verhalten der Intelligencija.

My imeem ... obyčnuju pessimističeskiju kolliziju: intelligent stalkivaetsja s vopijuščim faktorom obščestvennoj nespravedlivosti.²

Das ist der Ausgangspunkt eines Schemas, dem in der Regel Krise und Lösung folgen. Bjalyj spricht von "intelligentsko-pessimističeskie rasskazy".³ Brennende Gesellschaftsprobleme, die Garšin ins Blickfeld rückt, sind Prostitution ("Proisšestvie", 1877; "Nadežda Nikolaevna"), Kapitalismus ("Vstreča", 1879) und Ausbeutung der Arbeiter ("Chudožniki"). In der Lösung des Konflikts sieht Bjalyj eine progressive Entwicklung Garšins: An die Stelle des Selbstmordes ("Proisšestvie"), den er als passiven Protest wertet, treten in "Chudožniki" eine aktive Lösung, die "Wiedergeburt" Rjabinins, die die Notwendigkeit des Kampfes impliziere; der Weg des Kampfes sei zwar noch recht unbestimmt, gehe aber "ins Volk"; eine analoge Lösung vollziehe sich in "Noč".⁴ An anderer Stelle differenziert Bjalyj zwischen Selbstmord als egoistischer Lösung und dem "Ins-Volk-Gehen"

¹ Bjalyj, Problema ..., 9, S. 822.

² Ib., S. 830.

³ Ib.

⁴ Ib.; vgl. dazu auch Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 89 f.

als gesellschaftlicher Pflichterfüllung.¹ Bjalyj schreibt Garšins pessimistischen Erzählungen über die Intelligencija "objektive" Bedeutung zu, weil

Garšin javilsja vyrazitelem tech nastroenij melko-buržuaznoj intelligencii, kotorye znamenovali perechod ot obyvatel'skoj bespečnosti, ot egoističeskoj zamknutosti v ee buržuazno-chiščničeskom ("Vstreča") i buržuazno-éstetsvujuščem ("Chudožniki") projavlenii, ot bezverija i bezidejnosti k aktivnomu sočuvstviju narodu, mužiku, ego tjaželomu položeniju, ego nastojaščemu, real'nomu, a ne pridumanomu gorju.²

Jakubovič verleiht Garšins Pessimismus einen hohen sozialen Stellenwert, indem er Garšins und seiner Helden "Unbehagen" auch Teilen der Intelligencija zuerkennt.

Ėti terzanija ne est' terzanija čeloveka odnoj kakoj-nibud' partii, a znakomy vsej luščej časti našej intelligencii.³

Diese positive Sicht steht im Kontrast zu negativen Einschätzungen. Nikoladze nennt Garšins Helden "borcy po nevole", die unter "normalen" Lebensverhältnissen "žili by ... pro sebja, osuščestvljaja ideal meščanskogo sčast'ja", denen aber die Umstände keine Wahl ließen.⁴ Im Gegensatz zu Nikoladze argumentiert Skabičevskij, daß nicht die Zeitverhältnisse Garšins Helden die Entscheidungsfreiheit nehmen, der Grund dafür liege in ihnen selbst; er klassifiziert sie als "Hamlets".⁵

Die Beurteilung des Pessimismus entspricht der jeweiligen Richtung der Kritik, die sich folgendermaßen zusammenfassen läßt:

¹ Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 91.

² Bjalyj, Problema ..., 9, S. 840; vgl. auch Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 103.

³ Jakubovič, a.a.O., S. 540.

⁴ Nikoladze, a.a.O., S. 51.

⁵ Skabičevskij, a.a.O., S. 365.

Die radikale Narodniki-Kritik wertete Garšins Pessimismus positiv und unterstrich zwei Bedeutungen: der Pessimismus als Mittel des Kampfes mit der sozialpolitischen Struktur Rußlands und als Zeugnis des Erwachens der Intelligencija. Dieses Pessimismusverständnis verwies auf die notwendige aktive Lösung der Krise und forderte das Anerkennen des aktiven politischen Kampfes als der höchsten Form ihrer Überwindung.

Die rechtsgerichtete Narodniki-Kritik ging mit der radikalen Richtung konform, ohne aber den revolutionären Aspekt zu akzeptieren. Sie wollte mit Garšins Pessimismus die Absage an die aktive revolutionäre Betätigung rechtfertigen.

Die liberale Kritik lehnte die Form des pessimistischen Protestes an sich ab und wandte sich folgerichtig konsequent gegen Garšins Pessimismus: Sie verneinte seine Gesetzmäßigkeit, seine Realitätsbezogenheit und warf ihm die Paralyse der gesellschaftlichen Energie vor, woraus seine soziale Schädlichkeit folgte.

Die reaktionäre Kritik - bis auf Govorucha-Otrok - schwieg Garšin tot. Allerdings konnte seine Beurteilung aufgrund seiner ehemals revolutionären Ansichten und persönlichen Freundschaft zu Garšin nicht als typisch für diese Richtung gelten.¹

Garšins Selbstmord erneuerte die Diskussion um seinen Pessimismus unter einem weiteren Gesichtspunkt. Kontrovers erörtert wurde die Frage nach einem möglichen Zusammenhang zwischen Selbstmord und Pessimismus. Bjalyj bezeichnet Garšins Selbstmord als "Faktum der Literatur".²

Uspenskiĭ als Vertreter der radikalen Narodniki erklärte in der ersten Fassung seines Artikels "Smert' Garšina" Garšins Krankheit und Pessimismus als Folge der Realitätseindrücke und seinen Tod als sozial bedingt.³ Dem widersprach laut Bjalyj die reaktionäre Kritik durch Govorucha-Otrok, der Garšins Selbstmord allein auf seine seelische Zerrüttung zurückführte.⁴ Fauseks Erinnerungen widerlegen Govorucha-Otrok: Von seiner Grundstruktur her

¹ Vgl. dazu Bjalyj, Problema ..., 10, S. 1025 f.

² Ib., S. 1027.

³ Vgl. dazu ib. und Berdnikov, a.a.O., S. 12 f.

⁴ Bjalyj, Problema ..., 10, S. 1028.

sei Garšin keineswegs ein Pessimist gewesen, er habe vielmehr die "große Fähigkeit, das Glück des Lebens zu verstehen und zu fühlen", besessen.¹

On ne dumat, što "žizn' mira est' grech i zlo";
on tem bolee nenavidel zlo, što ono bylo na ego
vzgljad čudoviščnym kontrastom s toj radost'ju
i krasotoj, kotoruju on videl v mire.²

Auch Koltonovskaja betont Garšins positive Lebenseinstellung, die für einen Pessimisten völlig untypisch sei; bemerkenswert erscheint ihr in diesem Zusammenhang, daß Garšins Werk nur einen Selbstmord verzeichnet.³

Der Liberale Protopopov beschuldigt Garšin einer "romantischen" Liebe zu den Menschen und vermißt die "tätige" Liebe.⁴ Seinen Tod führt er zurück, im Widerspruch zu Fauseks Einschätzung, auf die persönlich bedingte

tjaželoje razočarovanie, kotoromu nedostavalo tol'ko
dal'nejšej teoretičeskoj obrabotki, čtoby prevra-
tit'sja v strojnuju sistemu čistejšego pessimizma.⁵

Wohl auch durch die Kritik Govorucha-Ctroks und Protopopovs beeinflusst, erarbeitete Uspenskij eine zweite Fassung seines Artikels⁶ für die Gedenkausgabe "Pamjati V. M. Garšina" und verschärfte seine Aussage über Garšins Tod als Folge sozialpolitischer Bedingtheit. Auf wissenschaftliche Erkenntnisse gestützt, begründete er Garšins Tod als unmittelbare Folge seiner Krankheit, die in einer Lähmung des Willens bestand, diese aber sei durch die soziale Wirklichkeit verursacht worden; Garšin strebte zum Tode gegen seinen Willen.

¹ Fausek, Pamjati ..., S. 109 f.

² Ib., S. 110.

³ Koltonovskaja, a.a.O., S. 188.

⁴ Protopopov, a.a.O., S. 266.

⁵ Ib., S. 277.

⁶ Uspenskij, a.a.O., S. 147-160.

Bjalyj erkennt darin zu Recht Uspenskijs Verdienst, Garšins Pessimismus den selbstmörderischen Anschein genommen zu haben.¹ Berdnikov möchte Uspenskij aufgrund seiner Definition von Garšins Selbstmord als "pathologisches Phänomen" den Kritikern zurechnen, die den Pessimismus verurteilten², ignoriert dabei aber Uspenskijs soziale Begründung für diese pathologische Erscheinung.

Morozov ist Vertreter jener Kritiker, die Pessimismus und Tod Garšins weder allein in die Verantwortlichkeit seiner persönlichen noch der gesellschaftlichen Gegebenheiten legen: Garšins Pessimismus wurzele in beiden Strukturen, weshalb Morozov ihn "ausweglos" und "unheilbar" nennt.³ Arsen'ev geht mit dieser Auffassung konform, macht aber deutlich, daß Garšins häufige Verzweiflung nur vorübergehende Stimmungen, keine sein ganzes Leben beherrschende Weltanschauung gewesen sei.⁴ Das entspricht auch der Meinung Fauseks und Koltonovskajas.⁵ Klevenskij glaubt, daß Garšins frühzeitiger Pessimismus aus seiner genauen Beobachtung elementarer Erscheinungen wie der des Krieges resultierte und die Entwicklung zum Skeptizismus begünstigte; als persönliche Ursache dieser Neigung betrachtet auch er Garšins Krankheit, ergänzt aber,

što proizvedenija Garšina nachodili polnyj otklik v ego pokolenii, kotoroe ved' v bol'sinstve svoem sostojalo iz zdorovyh ljudej. Delo ne v bolezni Garšina, ... a v tech obščich pričinach.⁶

¹ Bjalyj, Problema ..., 10, S. 1033.

² Berdnikov, a.a.O., S. 16.

³ P. Morozov, "V. M. Garšin", in: Obrazovanie, 4, S.-Peterburg, 1898, S. 45.

⁴ Arsen'ev, a.a.O., S. 258.

⁵ Vgl. dazu S. 31 f. dieser Arbeit.

⁶ Klevenskij, a.a.O., S. 77.

II. Das Symbol als Begriff der Poetik

1. Symbol und Allegorie

Wie René Wellek in seinen Untersuchungen darlegt, versucht die Literaturtheorie seit Goethe, diese beiden Begriffe künstlerischer Darstellungsformen gegeneinander abzugrenzen.

Er (Goethe) ist offenbar der erste, der zwischen Symbol und Allegorie im modernen Sinne unterscheidet. Es finden sich schon vor ihm Andeutungen dieser Unterscheidung; bei Winkelmann aber scheint es (das Symbol) der Allegorie oder einem willkürlichen Zeichen überhaupt gleichgesetzt zu sein.¹

Die Mehrzahl der bisherigen Definitionsversuche zeichnet sich durch große Gemeinsamkeiten aus. Demzufolge erscheint die Allegorie als Antithese des Symbols.

Die Allegorie unterscheidet sich ihrer Entstehung, Funktion und Wirkung nach vom Symbol. Sie ist ein sekundär entstandenes dichterisches Bild, dessen Wert und Funktion nicht in sich selbst beruht, sondern das immer auf etwas anderes hinweist; Bild und Bedeutung treten klar auseinander. Die Allegorie ist bis ins Detail beschreib- und deutbar, wobei allerdings ein bestimmtes Vorauswissen zu ihrer Deutung erforderlich ist. Sie verlangt nach einem Kommentar und Schlüssel. Das hinter der Allegorie stehende Gedankengut muß Autor und Leser gleichermaßen vertraut sein, sonst bleibt sie dem Angesprochenen unverständlich. Verfügen aber beide über die gleiche Kenntnis, spricht die Allegorie nur anders aus (grch. *allegorein* = anders, bildlich reden), was der Adressat bereits weiß.

Sie ist nur ein Zeichen, das auf etwas anderes

¹ R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik, 1750 - 1830*, Darmstadt, 1959, S. 215.

weist, ein Transparent gleichsam, durch das ein Licht durchschimmert.¹

Denn nichts bedeutet hier sich selbst, sondern alles etwas anderes.²

Frye bezeichnet die Allegorie als eine "kontrapunktische Kunstfertigkeit".³

Gänzlich anders verhält es sich mit dem Symbol. Ist die Allegorie

eine konstruierte⁴ Parallele, die erst der Deutung aufgrund eines Schlüssels bedarf; (so ist das) Symbol ... selbst der Schlüssel zur Bedeutung.⁵

Mit seiner Appellqualität⁶ rührt das Symbol an das persönliche und kollektive Unbewußte⁷ und weckt die Ahnung eines nicht manifesten Tatbestandes. Das Symbol selbst, nicht erworbenes Wissen, erhebt dieses Verborgene ins Bewußtsein. Daraus folgt, daß dem Symbol sein Bedeutungsfeld wesensimmanent ist. Symbol und Bedeutung bilden eine untrennbare Einheit, wobei das Symbol die treffendste Veranschaulichung seines Bedeutungsumfanges darstellt.

Im Symbol ... fließt in repräsentativer Gestalt eine oft schwer ausschöpfbare Vielfalt von rational nicht auflösbaren Bedeutungen und tieferen Zusammenhängen relativ anschaulich in eins zusammen.⁸

¹ F. Strich, "Das Symbol in der Dichtung", in: Der Dichter und die Zeit, Bern, 1947, S. 22.

² Ib., S. 23.

³ N. Frye, Analyse der Literaturkritik, Stuttgart, 1964, S. 93.

⁴ Im Original kursiv.

⁵ A. Wellek, "Allgemeine Probleme der Semantik und Symbolik", in: Wirklichkeit der Mitte. Festgabe für August Vetter, Freiburg/München, 1968, S. 332.

⁶ Vgl. dazu E. Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, 3., durchgesehene u. ergänzte Aufl., Stuttgart, 1970 (Sammlung Metzler 28), S. 102.

⁷ Vgl. dazu S. Elhardt, Tiefenpsychologie, Stuttgart, 1972 (Urban-Taschenbuch 136), S. 149.

⁸ A. Wellek, a.a.O., S. 332.

Das S(ymbol) ... setzt immer voraus, daß der gewählte Ausdruck die bestmögliche Bezeichnung oder Formel für einen relativ unbekanntem, jedoch als vorhanden erkannten oder geforderten Tatbestand sei.¹

In dieser Weise differenzierte bereits Goethe in seinen Definitionen Symbol und Allegorie.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.²

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.³

Beiden, Allegorie und Symbol, ist das Bild gemeinsam. Der in der Allegorie veranschaulichte Begriff erschöpft sich völlig im Bild und erschließt sich jedem ganz, der das nötige Wissen, d.h. den mit der Allegorie korrespondierenden Begriff besitzt.

Nichts in dem Inhalte der Allegorie weist in übersinnliche Weiten, in geistige Unendlichkeit hinaus.⁴

Die Allegorie macht den sie beinhaltenden Begriff, der dem umgrenzten Diesseits angehört, der klar umrissen und bestimmt ist, dem Verständnis restlos zugänglich, dagegen entzieht sich die Idee, die dem Symbol zugrunde

¹ C. G. Jung, Psychologische Typen, Zürich, 1921, S. 675; vgl. dazu auch W. Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, S. 31: "The symbol is the only possible embodiment of what it presents, whereas an allegorical image, one of several possibilities, is a substitute for what it represents."

² Zitiert nach B. A. Sörensen, Allegorie und Symbol, Frankfurt/Main, 1972, S. 135.

³ Ib.

⁴ E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig/Berlin, 1939, S. 296 f.

liegt, einer eindeutigen Interpretation . Das Bild, das das Symbol konkretisiert, dient nur als Wegweiser zur Entschlüsselung des Symbols, zur Findung der Idee. Die Idee in ihrer Gesamtheit ist unendlich vieldeutig und bleibt unfaßbar und unausschöpfbar. Jede Deutung kann nur Annäherungswerte¹, punktierte Richtungslinien des Denkens² geben, sie kann nur bestimmte Aspekte, Teilbereiche der Idee erhellen. Der Begriff für den die Allegorie steht, ist in seiner Eindeutigkeit starr und unfruchtbar³, dagegen ist die Idee des Symbols, manifestiert im Bild, in diesem lebendig wirksam.

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.⁴

"Nichts in dem Inhalte der Allegorie weist in übersinnliche Weiten, in geistige Unendlichkeit hinaus"⁵, beim Symbol dagegen schwingt ein transzendenter Bezirk mit. Das Symbolisierte ist immer größer als das Symbol selbst, und doch sind sämtliche Bedeutungen auch im Symbol vorhanden, da dieses uns auf sie hinweist.

Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch.⁶

Letztlich ist das Symbol der andeutende Ausdruck für ein Unbegreifliches, Unerforschliches, Allgemeingültiges, Geistiges, für das Ewige, das hinter der sinnlichen Erscheinungswelt liegt. Diese Beziehung formulierte Goe-

¹ Vgl. dazu Ermatinger, a.a.O., S. 101.

² Ib.

³ Ib., S. 294.

⁴ Zitiert nach Sörensen, a.a.O., S. 134.

⁵ Ermatinger, a.a.O., S. 296 f.

⁶ Zitiert nach Sörensen, a.a.O., S. 133.

the bereits in dem Verhältnis von "Idee" und "Bild". Die Idee steht für den Bereich des Unendlichen und Ewigen, während das Bild in seiner Konkretheit die raumzeitliche, die endliche Komponente vertritt.

Hauser differenziert Symbol und Allegorie unter dem Aspekt des statischen und dynamischen Denkens.

Die Allegorie wirkt neben dem Symbol stets als die einfache, eindeutige und gewissermaßen überflüssige Transkription eines Gedankens, der durch diese Übertragung aus einer Sphäre in die andere nichts gewinnt. Die Allegorie ist eine Art Rätsel, deren Lösung auf der Hand liegt; das Symbol dagegen kann nur gedeutet, doch nicht gelöst werden. Die Allegorie ist der Ausdruck statischen, das Symbol der Ausdruck dynamischen Denkens; jene setzt der Ideenassoziation ein Ziel und seine Grenze, diese setzt die Gedanken in Bewegung und hält sie in Bewegung.¹

Wie eindeutig die Theorie auch zwischen Symbol und Allegorie unterscheiden mag, so zeigt die Praxis doch eine gewisse Verwischung der Grenzen. Das hat einen Grund darin, daß die Entscheidung, ob im Bild eine "Idee" oder ein "Begriff" enthalten ist, letztlich von der subjektiven Sicht und Auffassung des Interpreteten abhängt.

Wernaer² unterscheidet zwischen dem "ästhetischen" oder "Gefühlssymbol" und dem "intellektuellen" oder "Verstandessymbol". Das intellektuelle, das Verstandessymbol ist für ihn identisch mit der Allegorie.³ Das bedeutet letztlich, daß zwischen Allegorie und Symbol nur noch ein gradueller Unterschied besteht und die Allego-

¹ A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2, München, 1953, S. 446.

² R. M. Wernaer, "Das ästhetische Symbol", Sonderdruck aus: Zeitschrift für Philosophie, Leipzig, 1907, S. 47-75, bes. S. 71 ff.

³ Vgl. dazu auch Ermatinger, a.a.O., S. 294: Er bezeichnet Allegorie als "rationalistisch-teleologisches Symbol".

rie dem Symbol subsumiert wird. Einerseits ist die Allegorie ein unvollkommenes Symbol, andererseits kann das Symbol eine zur Vollkommenheit gesteigerte Allegorie sein. Der Grad der Vollkommenheit hängt dabei von der Bedeutungsweite und Bedeutungsintensität ab, die der Autor in sein Werk hineinlegt.

Trotz der zu beobachtenden Fluktuation der Grenze zwischen Symbol und Allegorie kristallisierte sich bisher zu Wesen und Funktion dieser beiden Termini folgendes heraus: Sie erschließen zwei Seinsebenen. Das Symbol eröffnet uns vorwiegend den transzendenten Bereich, den Bereich, der außerhalb unserer räumlich-zeitlichen Welt liegt; die Allegorie vermittelt uns in erster Linie Sachverhalte, die dem Feld der Begriffssprache zuzuordnen sind. Dadurch, daß die Grenzen zwischen beiden fließend sind, daß sich ihre Geltungsbereiche verschmelzen und überlagern, kann auch die Allegorie zum Mittler des Transzendenten werden, doch bleibt das Symbol hierfür prädestiniert und weitaus fähiger und berufener.

2. Symbol und Metapher

In seinem Werk "Das Bild in der Dichtung" setzt Pongs Metapher und Symbol als "innere Zuordnung"¹ und als "Verschmelzung des faktisch symbolischen Zeichens mit einer Tiefen-aufschließenden Metapher des Gefühls"² in Beziehung.

... daß auf einem höchsten Punkte Metapher und Symbol zusammenfallen als dem Einheitspunkt der zum

¹ H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, 3, Marburg, 1969, S. 29.

² Ib.

Geist erweiterten Seele und des in der Seele sich sinnbildlich-lebendig erhaltenden Geistes.¹

Eine Metapher kann also zum Symbol werden, wie auch ein Symbol Metapher sein kann. Folglich müssen bestimmte Bezirke der Geltungsbereiche von Metapher und Symbol beiden gemeinsam sein.

Die etymologische Bedeutung von Metapher ist klar, der poetische Begriff jedoch läßt sich nicht so eindeutig fassen. "Metapherein" heißt "übertragen", "hinübertragen". "Metaphora" ("Übertragung") wurde durch Aristoteles zu einem Begriff der Poetik und von ihm grundsätzlich definiert:

Metapher ist die Übertragung eines fremden Nomens, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine andere oder gemäß der Analogie.²

Hier ist vor allem die Übertragung gemäß der Analogie von Interesse. Das bedeutet, daß die Metapher zwei normalerweise nicht in augenfälliger Verbindung stehende Dinge oder Bereiche in Beziehung bringt aufgrund eines gemeinsamen Aspektes. Dieser gemeinsame Aspekt rückt die Metapher in die Nähe des Vergleichs.

Die *metaphora*³ ... ist der Ersatz ... eines *verbum proprium*⁴ ... durch ein Wort, dessen eigene *proprie*⁵-Bedeutung mit der des ersten Wortes in einem Abbild-Verhältnis ... steht ... Die Metapher wird deshalb auch als "gekürzter Vergleich" definiert, in dem das Vergleichene mit dem Abbild in eins gesetzt wird.⁶

¹ Pongs, a.a.O., 1, Marburg, ²1965, S. 67.

² Aristoteles, Poetik, übers. von O. Gigon, Stuttgart, 1966 (Reclam 2337), S. 59.

^{3/4/5} Im Original kursiv.

⁶ H. Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik, München, ⁴1971, S. 78.

Beim Vergleich aber bleiben die beiden Vergleichselemente getrennt, sie werden lediglich aneinandergerückt. Der abwägende, Bezüge suchende und findende Intellekt steht zwischen ihnen.

Die Metapher jedoch ist das Endergebnis eines vergleichenden Prozesses: die Verschmelzung zweier ganz verschiedener Bereiche, die nicht in sachlichem oder kausalem Zusammenhang stehen, zu einer neuen Vorstellung, die Qualitäten beider Grundelemente enthält. Bei der Interpretation einer Metapher ist es die Aufgabe des Intellekts, das gemeinsame Element herauszufinden, um die Metapher aufzulösen, d.h. das ersetzte Wort herauszukristallisieren. Dies geschieht von uns meistens un bemerkt, gewohnheitsmäßig, da unsere Umgangssprache reich ist an metaphorischer Aussage.

Aristoteles verbindet mit der Metapher keine Bedeutungsänderung der inhaltlichen Aussage, sie besitzt nur formalen Wert.

Die beste Sprachform ist diejenige, die klar und nicht gewöhnlich ist. Am klarsten ist sie mit den bezeichnenden Nomina, aber dann ist sie gewöhnlich ... Erhaben und das Gewöhnliche meidend ist die Dichtung, die fremdartige Worte gebraucht. Fremdartig nenne ich ... die Metapher, die Erweiterung und alles außerhalb des Bezeichnenden.¹

Die Metapher aristotelischer Auffassung vermittelt keine Einsicht in tiefere Zusammenhänge und transzendente Seinssphären, sie erschöpft sich in illustrierenden und schmückenden Eigenschaften, deren zugrundeliegenden Analogien und Korrespondenzen durch den Intellekt aufgedeckt werden.

In den meisten literaturtheoretischen Darstellungen des 20. Jahrhunderts werden Metapher und Symbol in engem Zusammenhang gesehen. Dabei stützen sich die Meta-

¹ Aristoteles, a.a.O., S. 61.

pherndefinitionen grundsätzlich auf die aristotelischen Theorien, weichen aber besonders in der Auffassung der Art der Korrelation von Metapher und Symbol voneinander ab und damit auch von der Metapher Aristoteles', der das Symbol nicht mit der Metapher zusammen anführt.

Unser Symbolbegriff zeichnet sich auch hauptsächlich durch konträre Gesichtspunkte gegenüber der aristotelischen Metapher aus. Das Symbol entsteht nicht durch Substitution, sondern ist "the only possible embodiment of what it presents"¹. Die Metapher beruht auf einer Analogie, einer Korrespondenz, die zu einer Identifikation führt, während das Symbol Ausdruck einer ursprünglichen Ineinsschau, einer grundsätzlichen Identität ist. Der Intellekt macht die Metaphern, die "Analogien stiften, Korrespondenzen schaffen"² - nicht wie die alte Metaphorik meinte, vorgegebene Gemeinsamkeiten abbilden -, restlos verständlich, indem er die Substitution rückgängig macht. Die Bedeutung der Metapher läßt sich also völlig erschließen; im Gegensatz dazu appelliert das Symbol an unbewusste Bereiche, gibt seine Bedeutung nie ganz preis und eröffnet immer tiefere Regionen. Die aristotelische Metapher begrenzt sich in ihrer quantitativen Bedeutung.

Die Literaturtheoretiker des 20. Jahrhunderts nun modifizieren den aristotelischen Metaphernbegriff in Beziehung zum Symbol in unterschiedlicher Weise. Wellek/Warren gehen von der Metapher aus und leiten von ihr sämtliche Symbole her.

Läßt sich das "Symbol" wesentlich vom "Bild" oder der "Metapher" unterscheiden? In erster Linie wohl durch das wiederholte Vorkommen und die Beharrlichkeit des "Symbols". Ein "Bild" kann als Meta-

¹ Tindall, a.a.O., S. 31.

² H. Weinrich, "Semantik der kühnen Metapher", in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 3, Stuttgart, 1963, S. 338.

pher einmal beschworen werden, aber wenn es beharrlich, als Präsentation oder Repräsentation, immer wieder auftaucht, wird es zum Symbol.¹

Zu Recht kritisiert Frenzel "Beharrlichkeit" und "wiederholtes Vorkommen" als Kennzeichen des Symbols als "zu äußerlich und nicht völlig erschöpfend"². Pongs sieht in der Symbolformel Wellek/Warrens eine Vereinfachung des Prozesses,

der der Augenblicks-Dynamik einer Metapher im ausgreifenden Zusammenblick Tiefe gibt, sie zum symbolischen Vermögen steigert, Widersprüche zu durchdringen und zur Symbol-Dauer zusammenzuerleben,³ die nur aus der Existenz selbst zu gewinnen ist.³

Aus der Definition geht hervor, daß für Wellek/Warren das Symbol auch durch einen Übertragungsvorgang entsteht. Das ist aber, wie bisher gezeigt wurde, nicht zutreffend. Die Metapher gewinnt ihre Bedeutung durch Übertragung und läßt sich durch sie gänzlich entschlüsseln. Das Symbol besitzt primäre Bedeutung.

Im Gegensatz zu Wellek/Warren geht Frye den umgekehrten Weg. Sein Symbolbegriff hat eine große Bedeutungsspanne. Ein Symbol ist für ihn

jede Art von Einheit in einem literarischen Gebilde ..., die zum Zwecke einer kritischen Untersuchung aus diesem Gebilde herausgelöst werden kann.⁴

In diesen Bedeutungsbereich bezieht er die Metapher mit ein und versteht sie als sekundäre Erscheinung, als "Beziehungseinheit zwischen zwei Symbolen".⁵

¹ Wellek/Warren, Theorie der Literatur, Berlin, 1966 (Ullstein Buch 420/421), S. 166.

² Frenzel, a.a.O., S. 40.

³ Pongs, a.a.O., 4, 1973, S. 19.

⁴ Frye, a.a.O., S. 73.

⁵ Ib., S. 127.

Eine ähnliche Auffassung vertritt Tindall:

It is possible ... to regard one term of a metaphorical equation as the symbol of the other or their interaction as creative.¹

Die angeführten Beispiele verbinden Metapher und Symbol, ohne aber eine Metapherdefinition zu geben, aus der Berührungspunkte mit der hier skizzierten Symbolkonzeption abzuleiten wären. Auch Wellek/Warrens "wiederholtes Vorkommen" ist als Kriterium hierfür unbefriedigend.

Eine Überlappung und Bestätigung der bisherigen Ergebnisse bei der Differenzierung von Symbol und Metapher konstatieren die Metaphernattribute von Pongs und Ermatinger. Pongs folgt im wesentlichen der aristotelischen Metapherdefinition, im engeren Sinne zeichnet sich seine Metapher in erster Linie durch emotionelle Qualitäten aus, wodurch sie in die Nähe unseres Symbolbegriffes rückt. So nennt Pongs die Metapher, wie eingangs zitiert, "Tiefen-aufschließend" und "Metapher des Gefühls". Ermatinger spricht ebenfalls im Zusammenhang mit der Metapher von "symbolischer Tiefenbeziehung"².

3. Symbol und Mythos

Mythos ist heilige Offenbarungssymbolik. Mythos und Symbol sind für den Dichter Mittel, Leben schauen und ahnen zu lassen: geistiges Analogon zu der Wirklichkeit.³

Die Definition Ermatingers macht die enge Verwandt-

¹ Tindall, a.a.O., S. 37.

² Ermatinger, a.a.O., S. 324.

³ Ib., S. 100 f.

schaft von Symbol und Mythos deutlich, woraus folgt, daß sie vielfach gar nicht voneinander geschieden werden.

Der Mythos hat mit dem Symbol gemeinsam, daß er nicht willkürlich erdacht wird; er wird erfahren als adäquate Verbildlichung gewisser Urerlebnisse.

Die Welt des Mythos ist kein bloßes Gebilde der Laune oder des Zufalls.¹

Der Mythos gehört in den Bereich des Glaubens. Jene Unangemessenheit ("Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein ..."²), die ein wesentliches Charakteristikum des Symbols ist, jenes "Mehr" an Bedeutung fehlt beim Mythos.

So ist es ... für das Denken des Mythos bezeichnend, daß sich ... der Inhalt der "Sache" und der des "Zeichens" nicht deutlich scheidet, sondern daß beides in völliger Indifferenz ineinander überzugehen pflegt. Der Name einer Sache und diese selbst sind untrennbar miteinander verschmolzen; - das bloße Wort oder Bild birgt in sich eine magische Kraft, durch die sich uns das Wesen des Dinges zu eigen gibt.³

Der Mythos erhellt im Bilde Erscheinungen, die als rational unerfahrbar und unbegreiflich, dafür aber ehrfurchtgebietend gelten. Diese ewigen Seinskräfte erfahren ihre Verehrung im Kult. Dabei ist der Mensch, sein Ich, seine psychisch-physische Natur der Maßstab; alles wird an ihm und seinem Tun gemessen, alles wird menschlich, persönlich gesehen.⁴

¹ E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 1, Darmstadt, 1953, S. 21.

² Zitiert nach Sörensen, a.a.O., S. 133.

³ Cassirer, a.a.O., 1, S. 21 f.

⁴ Vgl. dazu W. Wundt, Grundriß der Psychologie, Leipzig, 1922, S. 373.

Alle früheren Erklärungsversuche (des Seins werden) zu bloßen Erzählungen, zu Mythen vom Sein.¹

So ist der Mythos ein antropomorphes Gebilde subjektiver Seinserfahrung, das durch den Aspekt des Glaubens bestimmt ist.

Der Mythos entspringt dem ursprünglich-naiven Empfinden von den Zusammenhängen der Welt, er entsteht aus dem ursprünglichen Ganzheits- und Totalerlebnis der Daseinskräfte. Diese haben auf den mythenschaffenden Dichter, den gläubig- und den rational-geprägten Menschen unterschiedliche Wirkung. Dem Dichter offenbaren sie sich in ihrer Eigenmächtigkeit und Eigengesetzlichkeit und werden zum unerschöpflichen Quell der Dichtung. Dem gläubig Verehrenden läßt seine naive Einbildungskraft die mythischen Gebilde trotz ihrer Unbestimmtheit zwar in ferner Größe, doch gefühlsmäßig klar und wahr erscheinen. Der rational ausgerichtete Mensch fragt und analysiert aus unbeteiligter Distanz. Dabei werden die ins Irrationale gesteigerte emotionelle Empfindung und der im Bild lebendig gewordene religiöse Gehalt zu einem Nichts. Da dem modernen Menschen das naiv-elementare Verhältnis zu Gott und Welt fehlt, fehlt ihm auch der Zugang zu echter mythischer Gestaltenbildung. Ihm wird das Symbol zum adäquaten Ausdruck seiner tieferen Seinserfahrungen. Nach Hamann werden

die mythologischen Vorstellungen ... (symbolisch) erst durch den modernen Betrachter und Ausdeuter, der die beseelte Gestalt, den Gott, die Verkörperung und den Sinn, die Naturkraft voneinander trennt.²

Er beruft sich auf Vischer: "Der Mythos ist für den sym-

¹ Cassirer, a.a.O., 1, S. 4.

² R. Hamann, Das Symbol, Gräfenhainichen, 1902 (Diss.), S. 4.

bolisch zu nennen, der nur den poetischen Glauben an ihn besitzt."¹

Folglich erfüllt das dichterische Symbol die Funktion, die Seinserfahrungen begreifbar zu machen, indem es die Zusammenhänge der Welt mit der der eigenen Existenz des ursprünglich-naiv empfindenden Menschen erhellt. Laut Pongs geht es "dem Mythos ... nicht nur um Wohl und Wehe der Einzelseele, sondern um das Ganze"²; Pongs spricht von "Symbolen der Existenzerhellung".

Symbol will hier Existenzerhellung sein, doch nicht um zu erklären, sondern um zu offenbaren, und zwar verhüllend zu offenbaren.³

Nennt Ermatinger in unserem Eingangszitat den Mythos "heilige Offenbarungssymbolik", so differenziert er an anderer Stelle zwischen den Symbolen des Mythos und den dichterischen Symbolen.

Aber was hier wesentlich ist, ist die Erkenntnis, daß auch die Schöpfungen des dumpfen Glaubens ... Symbole sind, und der Unterschied zwischen dieser Symbolik und der in Dichtungen der neueren Zeit besteht dann ... nur darin, daß die Symbolik den Urmenschen und ihren Dichtern nicht zum Bewußtsein kam, weil Verstandesbegrifflichkeit und sinnliche Erfahrung noch als eine bildhafte Geisteskraft in ihnen wirkte, während die Symbolik der neueren Dichtung eine mehr oder weniger bewußte ist.⁴

Auf dieser Ebene liegt auch Kleinstücks Verständnis von Mythos und Symbol. Er definiert:

Mythos ist eine primäre Weise, Welt und Überweltliches zu erfassen, Wirklichkeit aufzuzeigen ...; der Mythos überhaupt redet eine symbolische Spra-

¹ Hamann, a.a.O., S. 4.

² Pongs, a.a.O., 2, 1967, S. 285.

³ Ib., S. 296.

⁴ Ermatinger, a.a.O., S. 293.

che ... Mit dem Begriff des Symbols können wir¹ jedoch verstehen, was der Mythos sagt, und auf welche Weise er etwas sagt ...; das Symbol also vermittelt die Kenntnis und die Erkenntnis des Fernen.²

4. Symbol und Bild

In den vorangegangenen Kapiteln bildeten Allegorie, Metapher und Mythos in Abgrenzung zum Symbol den Gegenstand unserer Betrachtung. Alle drei Begriffe gehören einer Fachsprache an, sind Termini technici. Die Literaturtheorie bedient sich ihrer, um spezielle Sprachformen zu charakterisieren, deren Qualitäten zu bestimmen. Sie kategorisieren dichterische Ausdrucksmittel.

Anders verhält es sich mit dem Bild. Als originaler Zugang des Menschen zur Welt ist es nicht nur auf die literarische Ebene begrenzt. Da die verschiedenen Bereiche des Bildgebrauchs aufeinander einwirken, bedingt das ein vielfältiges Bedeutungsspektrum dieses Begriffes. Hier soll uns aber nur der literaturtheoretische Terminus in seiner Bedeutung und Beziehung zum Symbol beschäftigen.

Wesentlicher Bestandteil eines Sprachkunstwerkes ist das Bild, das nicht nur auf das Optisch-Anschauliche beschränkt ist und dem Gefühlseindringlichkeit und Unmittelbarkeit eignet. Tindall ordnet in seiner Definition das Bild dem Symbol unter:

The image, like the symbol of which it is a principal kind, appears to³ be a verbal embodiment of thought and feeling.

¹ Im Original kursiv.

² J. Kleinstück, Mythos und Symbol in englischer Dichtung, Stuttgart, 1964, S. 13 f.

³ Tindall, a.a.O., S. 105.

Wellek/Warren sehen im Bild offenbar ein Synonym für Metapher.¹ Pongs, der Metapher und Bild scheidet, beschreibt das Bild

als ins Wortbildbringen eines Urbilds, eines Erlebens der Seele ... Das Bild ist gerichtet auf ein Bildhaftmachen des Unbewußten der Seele durch intuitiv erfaßte Ähnlichkeiten.²

Pongs verleiht dem Bild einen symbolischen Grundzug. Wie er so subsumiert auch Kayser das Symbol dem Bild; er charakterisiert es:

Kennzeichen sind Geschlossenheit, gegenständliche Fülle, zeitliche Entrücktheit bzw. Statik, und endlich ein besonderer Bedeutungsgehalt.³

Desweiteren erkennt er dem Bild die "Tendenz, die Bewegung statt nach vorn in unauslotbare Tiefen zu lenken"⁴, zu und sagt, daß "das Bild leicht zum Symbol werden"⁵ kann. Nach Pongs und Kayser trägt also das Bild latente Symbolqualitäten in sich. Werden diese im Bild vorhandenen Eigenschaften wie zeitliche Entrücktheit, Bewegung in unauslotbare Tiefen lenken, Bildhaftmachen des Unbewußten der Seele aktiviert, wird das Bild zum Symbol. Die Bedeutung eines solchen Bildes erschöpft sich folglich nicht in einem ästhetischen Wert und verliert doch das nicht, was sein Wesen als Bild ausmacht. Dieses beschreibt Frenzel:

Das Bild ist eine Analogie, die den Sinnen über das Optische dargeboten wird, aber es suggeriert im Ge-

¹ Wellek/Warren, a.a.O., S. 166.

² Pongs, a.a.O., 1, S. 23.

³ W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern/München, 12 1967, S. 184.

⁴ Ib.

⁵ Ib.

gensatz zum Symbol etwas, das ebenso bestimmt ist wie es selbst, und es erscheint begrenzt und deutlich.¹

Der Kontext muß hier das Kriterium liefern, ob das Bild Bild bleibt, d.h. ob die latenten Symbolqualitäten in ihrer Latenz verharren oder ob sie durch Aktivierung das Bild Symbol werden lassen. Der Begriff "Bild" der Poetik kann sich durch Symbolhaftigkeit auszeichnen, ja er beinhaltet das Symbol. Bestimmte Bilder sind identisch mit Symbolen.

5. Methodische Überlegungen zur Symbolinterpretation bei Garšin

Die vorausgehend erarbeitete Symbolerhellung zeigt, daß diesem Begriff auch heute noch, zwar modifiziert, das Goethesche Verständnis zugrunde liegt, das wesentlich auf den metaphysischen Voraussetzungen seines Denkens basiert.

Inwieweit ist nun dieser Symbolbegriff auf das Werk Garšins anwendbar, der auch auf die Tradition des realistischen Schaffens Turgenews, Tolstojs, Dostoevskijs zurückgegriffen hat? Von tragender Relevanz erweist sich hier Cassirers Ansicht über die Frage nach Transzendenz oder Immanenz des Symbols:

Immer wieder sind wir im Laufe unserer Untersuchung zu der Einsicht geführt worden, daß der echte und wahrhafte Begriff des "Symbolischen" sich den herkömmlichen metaphysischen Einteilungen und Dualismen nicht fügt, sondern daß er ihren Rahmen sprengt. Das Symbolische gehört niemals dem "Diesseits" o d e r ² "Jenseits", dem Gebiet der "Immanenz" o d e r ³ "Transzendenz" an: sondern sein Wert be-

¹ Frenzel, a.a.O., S. 39.

^{2/3} Im Original kursiv.

steht eben darin, daß es die Gegensätze, die einer metaphysischen Zweiweltentheorie entstammen, überwindet. Es ist nicht das Eine o d e r¹ das Andere, sondern es stellt das "Eine i m² Anderen" und das "Andere i m³ Einen" dar. So konstituiert die Sprache, der Mythos, die Kunst je ein selbständiges und charakteristisches Gefüge, das seinen Wert nicht dadurch erhält, daß in ihm ein äußeres und jenseitiges Dasein "abgespiegelt" erscheint. Ihr Gehalt wird ihnen vielmehr dadurch zuteil, daß sie, je nach einem eigenen ihnen innewohnenden Bildungsgesetz, eine eigentümliche und selbständige in sich geschlossene Welt der Sinne aufbauen.⁴

Daraus folgt, daß für Cassirer das Symbol Gestaltungsmittel ist, das die dichterische Funktion eines Werkes, nicht seine metaphysische bekundet. Das heißt aber nicht, daß dem Symbol der transzendente Verweisungscharakter fehlt, denn das Symbol eröffnet die Tiefe, die Mehrdimensionalität eines literarischen Werkes. Im bildhaften Ausdruck, im Symbol, zusammengefaßte Aussage ist allgemeine Aussage, die dem singulären, dem spezifizierten Fall allgemeine Bedeutung verleiht. Einzelne Geschehnisse bergen eine gewisse Totalität.

Auf Garšin bezogen, bedeutet das, daß die Divergenz von Ich und Welt, die sein Gesamtwerk durchzieht, im Symbol zusammengezogen, am Einzelfall aufgezeigt, doch Anspruch auf die Repräsentanz vieler ähnlicher hat. Garšin gestaltet ein Schicksal, ein Phänomen, meint aber eigentlich seine Zeit. Ein Beispiel für einen von Garšin direkt ausgesprochenen, über sein Werk hinausweisenden intendierten Sinn ist "Medvedi". Zu dieser Erzählung lieferte er gleichsam einen deutungsweisenden, sinnerschließenden Kommentar. Er äußerte sich zu seiner Mutter, daß er Bären für Menschen setzte, da es ihm anders nicht erlaubt war.⁵

^{1/2/3} Im Original kursiv.

⁴ Cassirer, a.a.O., 3, S. 447.

⁵ V. P. Sokolov, "Garšiny", in: Istoričeskij vestnik, CXLIV:4, Petrograd, 1916, S. 150.

Der Interpret erst eröffnet durch sein Verständnis des Werkes dessen Dimension, er aktualisiert die symbolische Transparenz. Dabei wird die Mehrdeutigkeit der Symbole offenbar, da zumindest verschiedene Zeiten verschiedene Deutungen bedingen können. Allerdings dürfen die Symbole niemals losgelöst vom Text interpretiert werden, auch nicht, wenn ein Symbol im Gesamtwerk eines Autors eine Entwicklung erfährt. Bei Garšin bleiben die Symbole im wesentlichen auf jeweils eine Erzählung beschränkt. Eine Ausnahme bildet die symbolische Konkretisierung des Krieges.¹

Die vorliegende Interpretation der Garšinschen Symbole faßt den Symbolbegriff recht weit, d.h. als symbolische Sinnträger werden nicht nur die im engeren Sinne als symbolisch erachteten Bilder gewertet, sondern auch bestimmte Sprachformen, geschilderte Vorgänge, bestimmte Bewegungen, realistische Details können symbolhaften Wert erhalten. Dabei berührt sich diese Interpretation mit einem Problem der Sekundärliteratur, die, wenn sie das Symbolschaffen Garšins erwähnt, das Symbol in großer Nähe zur Allegorie sieht, so daß folgerichtig der Begriff Allegorie weit häufiger Verwendung findet. Die Auslegungen der Garšinschen Werke bleiben vorwiegend im Allgemeinen verhaftet. Die Kritiker gehen davon aus, daß Garšin die Probleme seiner Zeit in eine Allegorie verkleidet habe und daß sie Handlungen und jedes Detail bis zum Ausgangspunkt auflösen können. Bemerkenswerterweise spricht die Kritik besonders von "allegorischen" Märchen, die wiederum Klevenskij als Beispiele für "simvoličeskie obrazy"² nennt. Das unterstreicht das Ergebnis der Abgrenzung von Symbol und Allegorie: die Grenzen zwischen beiden sind sehr fließend.

¹ Vgl. dazu S. 10 f. dieser Arbeit.

² Klevenskij, a.a.O., S. 86 f.; auch Iezuitova spricht von "Symbol-Märchen", a.a.O., S. 108.

Daß hier in bezug auf Garšins Werk nur von Symbolen gesprochen wird, mag außer durch das Berühren beider Bedeutungsbereiche noch durch das Emrichsche Verständnis von Allegorie und Symbol seine Rechtfertigung finden. Wenn es auch dem Wesen der Allegorie entspricht, ihren Sinn dem preiszugeben, der den Schlüssel, das Vorwissen dazu besitzt, so will Emrich, da beide, Symbol und Allegorie, sinnbildliche Formen sind, das "Symbolische" nicht als "Gegenbegriff zum Allegorischen aufgefaßt"¹ wissen. "Denn auch in der Allegorie bleibt die Spannung zwischen Erscheinung und Wesen, Bild und Bedeutung erhalten."²

Bei Garšin ist das Symbol kein isolierter "Gegenstand", sondern gewinnt Relevanz als Aspekt einer Ausdrucksganzheit, was auch seine Erschließung unter Themenkreisen³ nahelegt. Im symbolischen Gesamtgeschehen verbinden und ergänzen sich offenbare und weniger offenbare Verweisbezüge. Die symbolische Komponente der Details wird sichtbar, indem Garšin beispielsweise Gefühlszustände konkretisiert oder Geschehnisse verdoppelt, wie etwa Krankheit und Krieg (vgl. "Trus").

Aus dieser symbolischen "Methode" Garšins resultiert die vorliegende Interpretationsweise: Zunächst wird das Sinnbild in seiner "dinglichen Gegenwart" vermittelt, um dann mit Hilfe der im Werk auffindbaren Sinnbezüge eine Deutungsmöglichkeit aufzuzeigen.

¹ W. Emrich, "Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes 'Wanderjahre'", in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXVI, 1952, S. 339.

² Ib., S. 338.

³ Vgl. dazu auch S. 2 dieser Arbeit.

C. Das dichterische Symbol im Werk Garšins

I. Der Antagonismus von Individuum und Welt

1. Das Scheitern

1.1. Die Erniedrigten

Gegen Ende der siebziger Jahre beabsichtigte Garšin, einen Zyklus von Kriegserzählungen mit dem Titel "Ljudi i vojna" zu schaffen, dessen erstes Kapitel 1880 in "Russkoe bogatstvo" erschien. Es blieb die einzige Ausführung des geplanten Vorhabens, das offensichtlich auf Weite angelegt war, denn "Denščik i oficer" - unter dieser Überschrift wurde dieses erste Kapitel im zweiten Buch der Erzählungen veröffentlicht - beinhaltet das Kriegsmilieu zu Friedenszeiten.

Um das Wesen des Krieges begreifbar machen zu können, wählt Garšin zwei Charaktere, deren Schicksal er sowohl kontrapunktisch als auch parallel anlegt. Der Autor unternimmt es, das Innere nach außen zu stülpen, das Richtige, Nützliche ins Falsche, Nutzlose zu verkehren, die Gegenwart aus der Vergangenheit zu reflektieren, um jedes dargestellte Element, Detail ad absurdum zu führen, zu pervertieren, um der absoluten Absurdität des Krieges und seiner Vorbereitungen auf die Spur zu kommen, um die tödliche Sinnlosigkeit des gesamten Kriegswesens aufzuzeigen. Seine "Beispiele" vermitteln die Perversion des Richtigen ins Unrichtige, von Sinn in Un-Sinn; von daher sind die Charaktere Symbolträger.

Schon die Wahl der Namen verrät symbolträchtige Absicht. Aus der begrenzten Anzahl Garšinscher Helden hat die Namengebung dieser beiden Hauptgestalten qualitativen Charakter. Sie leisten die gedankliche Durchdringung von innen und außen, und Garšin verleiht ihnen über ihre individualisierende Gestaltgebung hinaus symbolische Bedeutung. So heißt der Bursche Nikita und sein Herr,

ein Fähnrich, Stebel'kov. Auch in "Iz vospominanij rjadovogo Ivanova" begegnen uns ein Bursche Nikita und ein Subalternoffizier Stebel'kov. Das veranlaßte Kostršica zu der Ausführung:

Imja Nikita nastol'ko pročno "prisvaivaetsja" imenno denščiku, edinstvo točno opredelennogo tipa čeloveka i ego imeni nastol'ko krepko, što nel'zja ego narušat', a nado prinimat' kak dannoe ... Familija Stebel'kov stanovitsja ... postojannoj familiej mladogo oficera, debjutanta v voennoj službe.¹

Diese stereotype Namenwahl Garšins für seine Helden konstatieren einige Kritiker, unter ihnen Michajlovskij², als Schwäche der Erfindungsgabe. Parker hingegen bemerkt dazu, daß einige Autoren die Namengebung, d.h. den passenden Namen für eine Figur zu finden, übertreiben; Garšins Verhalten interpretiert sie in Shakespeares Sinne, in dessen Einstellung: "What is a name?"³ Kostršica wertet diese Eigenart Garšins positiv und spricht ihr über sich hinausweisende, symbolische Qualität zu:

Stremlenie Garšina točno nazvat' vse predmety, točno prikrepit' ich k mestu, k vremeni, daže odel'nym real'nym sobytijam i licam privodit často k tomu, što najdennoe nazvanie ili imja stanovitsja v ego rasskazach neizmennym i neotčemlemym priznakom predmeta ili čelovečeskogo tipa. Otsjuda i voznikajut v tvorčestve Garšina krepko zafiksirovannye oboroty, nazvanija, imena.⁴

Der typisch volkstümlichen Einfachheit des Namens für den Burschen, "Nikita", steht die sprechende Aussagekraft des Namens "Stebel'kov" für einen nach oben strebenden niederen Offizier gegenüber. "Stebel'kov" liegen das Substantiv "stebel'" in der Bedeutung "Halm", "Stengel", "Stiel" und das Adjektiv "stebel'kovyj", das als "ge-

¹ Kostršica, a.a.O., S. 139.

² Michajlovskij, a.a.O., S. 308.

³ Parker, a.a.O., S. 74.

⁴ Kostršica, a.a.O., S. 139.

stiehlt" zu übersetzen ist, zugrunde. Die Namen beider werden ihrem Wesen gerecht.

Garšin transponiert menschliches Sein im Krieg und seinen Vorbereitungen auf die atavistische Ebene. Die Menschen begegnen sich als Unmenschen. Garšin bedient sich der Ironie. Der Atavist ist nicht der "Affe" Nikita, die Atavisten sind die tierischen, geistlosen Werkzeuge und Handlanger der Kriegs- und Rekrutierungsmaschinerie. Auf dieser Ebene des Atavismus kann Garšin die Perversion von Sinn in Un-Sinn, von Gut in Böse beleuchten. Als ein Gestaltungsmittel präsentiert er Nikita, den Vertreter der Erbärmlichen, Unterdrückten und Entrechteten.

Pered prisutstviem po voinskoj povinnosti stojal nizen'kij čelovek s nesorazmerno bol'sim životom, unasledovannym ot desjatkov pokolenij predkov.¹

In ihm erhält die geschundene, ursprüngliche Kreatur symbolischen Ausdruck.

Ličnye kosti byli razvity soveršenno v uščerb čerepu, lob uzok i nizok.²

Die Assoziation mit dem Neandertaler drängt sich auf.

Bel'kind rückt die soziologische Erklärung ins Bewußtsein, die Garšin in seine Erzählung einfügt, um Nikitas "Stumpfheit" und "Verschüchterung" zu begründen; er wertet Nikita als Polemik gegen Tolstojs Platon Karataev ("Vojna i mir", 1868/69): Garšin begreife physische Erscheinungen nicht als überlieferte Volkszüge, sondern als Folge sozialer Ursachen.³ Bel'kind unterstreicht seine Ansicht durch eine Briefstelle Garšins:

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 199.

² Ib.

³ V. S. Bel'kind, "Izobraženie vojny u L. N. Tolstogo i v voennyh rasskazach V. M. Garšina", in: Tolstovskij sbornik, 4, Tula, 1970, S. 127 f.

Vot kak Platon Karataev. Tak už on ustroen i ja ne verju ni Tolstomu, ni komu, čto takoe svojstvo Platona zavisit ot mirosozercanija, a ne ot ustrojstva.¹

In der Gestalt Nikitas vereinigt Garšin die Begriffe der Entwurzelung, der Entrechtung, des Ausgeliefertseins, der Unfähigkeit, sich mit Hilfe von Sprache auszudrücken. Angst, Verzweiflung, Beschimpfung, Degradierung, Ohnmächtigkeit, dabei äußerste Loyalität sind die bestimmenden Merkmale seines Daseins.

Sinn verkehrt sich in Un-Sinn, in Sinnlosigkeit. Nikita bildet den Kontrapunkt, durch den Sinn inmitten der Sinnlosigkeit sich behaupten kann. Nikita repräsentiert nicht nur die Erbärmlichen, Entrechteten, er steht auch für das Gute, die Liebe. Er ist pflichterfüllt², er will dienen, er schenkt Wärme - Nikita heizt ein³ -, er vermag sich hinzugeben für die Fahne, für das Vaterland.⁴ Der Antiheld erweist sich als der wirkliche Held, der sich durch vollen Einsatz in allen Dingen und Loyalität bis zum Tode auszeichnet.

Von der existentiellen Ebene zur menschlichen Komödie verlagert Garšin die Sinnlosigkeit der Kriegsvorbereitungen, wenn er die Person Stebel'kovs beschreibt. Stebel'kov wird als "ein sehr guter junger Mann"⁵ eingeführt - diese Charakterisierung veranlaßte Sozercatel' zu der ironischen Feststellung, daß Garšin sich nur von "guten, lieben" Menschen umgeben sehe⁶ -, der sich als-

¹ Garšin, Pis'ma, S. 292; vgl. dazu auch Bel'kind, a.a.O., S. 128.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 202 und 208.

³ Ib., S. 206.

⁴ Ib., S. 203.

⁵ Ib., S. 204.

⁶ Sozercatel' (L. Oblonskij), "Vsevolod Garšin", in: Russkoe bogatstvo, 3, Moskva, 1886, S. 236; vgl. dazu auch Garšin, Poln. sobr. soč., S. 394: Der Held in "Očen' koroten'kij roman" (1878) bezeichnet den Verlobten seiner Braut ebenfalls als "sehr guten jungen Mann".

bald in den korrumpierten Offizier par excellence verwandelt. Mit der Person Stebel'kovs übt Garšin herbe Kritik an der Korruptiertheit der Kriegsführung, hier der unteren, welche, auf einen weiteren Hintergrund bezogen, wiederum Ausdruck für die moralische Korruption der Menschen durch die Kriegsmaschinerie ist. Vor dieser allgemeinen Gefährdung der Moral, dem Durchbruch des Atavismus im Vorfeld des Krieges, will Garšin warnen.

Als bemerkenswerte Ausnahme in bezug auf die Vergangenheitsinformation über die Helden führt die Kritik Nikita an; sie übersieht aber, daß diese Erzählung auch die psychologische Motivierung des derzeitigen Verhaltens des zweiten Helden, Stebel'kovs, aus dessen Vergangenheit leistet und Stebel'kov damit zu den wenigen Figuren in Garšins Erzählungen zu zählen ist, deren Verhalten aus ihrem früheren Leben erklärbar wird.

Stebel'kovs früheren Objektbeziehungen, besonders zu Vater und Mutter, waren gestört, so daß eine zureichende Identifikation mit der dominanten Bezugsperson verhindert wurde. Dies führte zu einer ausgeprägten Identitätsschwäche und einem hervorstechenden Mangel an Verantwortungsbewußtsein.

Die Identitätsschwäche kompensiert er durch Generalsphantasien in seinen Tagträumen, in eingeschränktem Maße auch in Nachtträumen. In dieser phantasierten Identifikation mit dem General findet eine Regression statt. In ihr kompensiert er die Ängste und Erniedrigungen der Kindheit und Jugend. Die glänzenden Epauletten symbolisieren seinen Wunsch, sich zu erhöhen. Vorgegaukelte Selbsterhöhung ist typisch für den mit mangelndem Identitätsbewußtsein ausgestatteten Menschen. In diesen Bereich gehört sein Mittelpunkt-sein-Wollen¹, sein Wunsch, Großes geleistet haben zu wollen - hier regrediert er

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 206 und 210 f.

zum magischen Denken des Kindes -, die Erniedrigung der Nicht-Heringe¹, sein Sich-Putzen, die Pomade, der vollkommene Schnurrbart, seine nahezu abgöttische Verbeugung vor dem neuen Rock mit den glänzenden, goldenen Epauletten, der Ziffer, dem silbernen Stern, die mit der absurden Szene vom Flaumfederchen einhergeht.²

An Nikita leitet er Aggressionen ab, seinen aggressiven Triebüberschuß, der sich destruktiv äußert, weil die Legierung von libidinösen und aggressiven Triebtendenzen aufgrund der gestörten Objektbeziehungen zu den frühen Bezugspersonen und aufgrund der nicht gelungenen positiven Identifikation, insbesondere mit dem Vater, nicht erfahren wurde.³ Diese Aggressionen hatte Stebel'kov bisher nur unzureichend aufarbeiten und ableiten können. Die Identifikation mit seiner Offiziers- bzw. phantasierten Generalsrolle ist negativ. Er identifiziert sich mit der Sinnlosigkeit, der Korruptiertheit, die sich im Vorfeld des Krieges breitmachen und Sinn in Un-Sinn verkehren.

Soweit sind die beiden Charaktere kontrapunktisch zueinandergesetzt. Ihr Schicksal vereinigt sich im Alptraum. Elhardt interpretiert Alpträume als

Aufrufe des Unbewußten ..., uns mit dem beunruhigenden Material, das uns nicht schlafen läßt, näher zu befassen, sich ihm zu stellen und es besser zu integrieren, eine Art therapeutisch-synthetische Intention des Ich.⁴

Im Alptraum reproduzieren beide erfahrene "Verfolgung" und "Ängste". Das Eindringen auf Stebel'kov und Nikita ist symbolische Handlung, die an beiden vollzogen wurde.

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 206 f.

² Ib., S. 208 f.

³ A. Mitscherlich, Auf dem Wege zur vaterlosen Gesellschaft, München, 10 1973, S. 111-143, bes. 121 und 135 f.

⁴ Elhardt, a.a.O., S. 14.

Beide wurden und werden erniedrigt; hier liegt die tragische Verkettung beider. Im Traum wird objektiviert, was im Menschen schlummert. Das unwillkürliche Erinnern und die tiefe Unbewußtheit des Traums bringen Erinnerungsbilder hervor, denen Seelenerlebnisse zugrunde liegen, die in der Traumform an die Oberfläche drängen und auf diese Weise vertieften Sinnbezug erhalten.

So stellt Nikitas Traum die symbolische Reproduktion seines Daseins der Entwurzelung, Entrechtung, der Angst, des Verfolgtseins dar, sein Schrei den Aufschrei des erniedrigten, verzweifelten Menschen. Stebel'kov erniedrigt sich im Traum zugleich selbst - negative Identifikation mit seiner Rolle -; seine Vergangenheit läßt ihm keine andere Wahl.

1.2. Idealismus und Materialismus

Die Erzählung "Vstreča" gleicht einer Parabel vom guten und schlechten Menschen. Parabel und Symbol haben dasselbe Verbum als Grundwort: ballein = werfen. Das "para" kann außer "neben vorbei" auch "hin zu" bedeuten, was die Parabel im weitesten Sinne dem Symbol annähert. In diese Richtung weist auch die Definition Przywaras, der das "para" als "Widerspruchsspiel zwischen entgegengesetzten Möglichkeiten"¹ bezeichnet.

In "Vstreča" treffen zwei voneinander sehr verschiedene, ehemalige Freunde in einer Provinzstadt wieder zusammen: der eine ein gieriger, rücksichtsloser Geschäftsmann (Ingenieur), der andere ein Lehrer mit "guten Ab-

¹ E. Przywara, Schriften, III: Analogia Entis, Einsiedeln, 1962, S. 345.

sichten". An der Konfrontation dieser beiden Menschen wird der Zusammenprall zweier Welten symbolisch veranschaulicht: der Welt des Idealismus, des Glaubens an Ideen, und der Welt des platten Materialismus. Dem Materialisten "gehört" die Welt: er hat Geld, ist einflußreich, skrupellos. Der Idealist ist Tagträumer, Moralist, möchte-gern guter Hirte. Die Parabel erhellt, daß der Idealist, der "gute" Mensch, einsehen muß, daß er nichts vermag, außer in seinen Tagträumen.

Die Erzählung thematisiert folglich die Initiation des Idealisten in die Realität des Materialismus. Diese Initiation findet zweifach statt: auf der Ebene der neuen Stadt und durch die Begegnung mit dem Aquarium.

"Vstreča" beginnt mit einem symbolischen Vorgang: Vasilij Petrovič blickt auf das Meer hinaus. Das Meer wird zum Symbol seiner Träume - "das Wasser ist das geläufigste Symbol für das Unbewußte"¹ - , zur "Wüste", die er geistig und moralisch zu befruchten hofft. Zugleich spiegelt sich in diesem Symbol die Unendlichkeit und deshalb Aussichtslosigkeit seiner Träume und Sehnsüchte. Garšin rückt das Wollen Vasilij Petrovičs von Anfang an in die Perspektive des Unerreichbaren, des Unmöglichen. Daß Vasilij Petrovič träumt, ist an sich bereits symbolisch, da Traum und Wirklichkeit einander ausschließen.

Neben die Endlosigkeit der "Wasserwüste" tritt die "Wüste" der neuen Stadt - "Priechal sjuda kak v pustynju ..." ² - das Symbol geistiger Einöde, die er als Pflüger, Sämann und guter Hirte bestellen und bereichern will:

"Vot ona, moja buduščaja niva, na kotoroj ja kak skromnyj pachar', budu rabotat'" ... ³

¹ C. G. Jung, Bewußtes und Unbewußtes, Frankfurt/Hamburg, 1957, S. 27.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 139 und 141.

³ Ib., S. 137.

On dumal o tom, kak on budet s pervych klassov gimnazii ugadyvat' "iskru Bož'ju" v mal'čikach; kak budet podderživat' natury, "stremjaščiesja sbrosit' s sebja igo t'my"; kak pod ego nadzorom budut razvivat'sja molodye, svežie sily, "čuždye žitejskoj grjazi" ...¹

Es gehört zur Symbolik des Erkenntnisprozesses, daß der Idealist Vasilij Petrovič begreifen muß, daß in der Wüste bereits alles angelegt ist, gegen das er gleichsam wie gegen Windmühlen - Vasilij Petrovič erinnert in seinem Wollen ein wenig an Don Quijote - oder in Träumen angeht. Sein idealistischer Bildungsbegriff von der Höherentwicklung und Besserung des Menschen durch Erziehung wird in der Konfrontation mit Kudrjašev auf eine harte Probe gestellt.

Dem armen, träumenden Idealisten Vasilij Petrovič hat Garšin als Kontrastfigur den reichen Materialisten Kudrjašev gegenübergestellt. Er charakterisiert diesen seiner Wesensart und seinem Milieu gemäß durch Ausdrücke aus dem Bereich des bloßen Lebensgenusses. Der "rosige Berg kalten Rostbeefs" ("cholodnyj rostbif vozvyšalsja rozovoj goroj"²) und die Anhäufung unnützer Dinge ("gostinaja ... s ... nenužnych veščej"; "i množestva drugich nenužnych veščej")³ versinnbildlichen Habgier und irdische Genußsucht des Materialisten. "Est'" und "pit'", verbunden mit "ščelknut'", unterstreichen durch ihr wiederholtes Vorkommen diese Lebensweise.⁴ Seide, das Zeichen für Reichtum ("gostinaja ... s šelkovoju mebel'ju"⁵; "dva nizen'kich tureckich divana s šelkovymi

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 137.

² Ib., S. 143.

³ Ib., S. 140.

⁴ Ib., S. 143 ff.

⁵ Ib., S. 140.

mutakami"¹), und die Zigarre "Regalia Imperialia"² zeugen davon, wie der Materialist Materialismus zu verfeinern sucht, ihn hochstilisiert, ihm "Würde" abzugewinnen trachtet.

Mit der materialistischen Lebenseinstellung geht eine Verengung des Blickwinkels einher: der Sinn des menschlichen Lebens wird auf "leben" reduziert, das durch die Negation und Relativierung von Moral "frei" ist, durch Geld Macht auszuüben.

Ne est', žit' i spat', a žit'. Žit' s soznaniem svoej svobody i nekotorogo daže moguščestva ... Sila v den'gach ...³

Aus der materialistischen Weltanschauung des "Čto choču, to i sdelažu"⁴ wird das Ich das Maß aller Dinge. Von hier aus ist es nur ein kurzer Weg zu technokratischem Denken -

kogda takakja massa povinuetsja tebe, čuvstvues' moguščestvo čeloveka ...⁵

-, zu materialistischer Gewissenlosigkeit, symbolisiert durch die Mole, zum Bekenntnis zum Sozialdarwinismus.

Evnin vertritt die Meinung, daß Dostoevskij Garšin in vielem befruchtete und bereicherte, und zeigt eine Reihe wesentlicher "Nachklänge" Dostoevskijs in Garšins Erzählungen auf: Kudrjaševs Verfechtung der These des Sozialdarwinismus von der Macht des Stärkeren interpretiert er als Variation der Theorie Raskol'nikovs ("Prestuplenie i nakazanie", 1866); Kudrjaševs Lebens-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 141.

² Ib.

³ Ib., S. 150.

⁴ Ib.

⁵ Ib., S. 146.

ziele und Ideale verfolgte schon Arkadij Dolgorukij ("Podrostok", 1875).¹

Kudrjašev gehört dem Berufsstand der Ingenieure² an, denen Garšin zeit seines Lebens wenig Sympathien entgegenbrachte und die er bereits 1876 in drei nicht gerade schmeichelhafte Kategorien einstuft. In einem Brief an R. V. Aleksandrova schrieb er:

... kar'era gornogo inženera pugaet menja. Ja znaju mnogich iz nich; vse razdeljajutsja na tri kategorii: odin - del'cy, zagrebajuščie den'gi, činy, mesta; drugie - spivšiesja ljudi, tre'ti - kandidaty vo vtoruju kategoriju, ljudi chorošie, čestnye, stradajuščie iz-za togo, čto stojat ne u dela, a u pustogo mesta. Da razve éto ne pustoe mesto - nabivat' mošnu kakomu-nibud' neuču.³

Kudrjašev ist der ersten Gruppe zuzuzählen. Garšin symbolisiert das in dessen Leugnung der Begriffe "čestno" und "nečestno"⁴ und läßt es in der Aquariumsszene gipfeln.

Das Aquarium besitzt Symbolkraft und fungiert als konstruktives Element, das die Handlung und den tieferen Sinn der Erzählung zusammenfaßt. Das Wesen des Symbols ist voll wirksam: das Besondere, Zufällige erhält allgemeingültige Bedeutung. Das Aquarium stellt die symbolische Abbildung der Welt dar, in der Idylle, Frieden, Leben und Grausamkeit, Macht, Kampf und Tod nebeneinander existieren. Was sich exemplarisch vor den Augen des Beobachters abspielt, ist ein symbolisches

¹ F. I. Evnin, F. M. Dostoevskij i V. M. Garšin", in: Izvestija Akademii nauk SSSR, 21:4, Moskva, 1962, S. 294.

² Vgl. dazu auch Bjalyj, Problema ..., 9, S. 33C: Er verbindet mit dem Ingenieur- und Lehrer-Sein (Vasilij Petrovič) nicht nur Berufsbezeichnungen, sondern auch soziale und moralische Eigenschaften.

³ Garšin, Pis'ma, S. 95 f.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 142.

Geschehen: das kleine Fischlein, Symbol für Vasilij Petrovič, den Idealisten, den "schwachen" Menschen, wird vom stärkeren, dem Räuber, dem moralisch korrumpierten, dem Materialisten, bedroht, vom klügeren, d.h. skrupelloseren, der beiden Räuber aufgefressen. "Auffressen" bedeutet hier, daß Idealismus und Moral zum Verlieren verurteilt sind. Es findet ein symbolischer Kampf zwischen Materie und Geist, Realität und Idee statt.

Der geschilderte Vorgang erlaubt auch folgende Deutungsmöglichkeit: das kleine Fischlein ist der Vertreter des Volkes, das der erste Räuber, der Staat, verfolgt, ausbeutet; der zweite Räuber, Kudrjašev, "nimmt wie alle vom Leben, was er kann", und rechtfertigt sich:

Ved' ja čerpaju ne prjamo iz istočnika, a beru gotovoe, čto už vzjato, i esli ne dostanętsja mne, to, možet-byt', komu-nibud' i počuže.¹

Kudrjašev identifiziert sich mit dem Getier und bekennt sich zur Gnadenlosigkeit des Materialismus. Bjalyj kennzeichnet ihn:

Kudrjašov (tak!) stal čiščnikom ne tol'ko po položeniju, no i po ubeždeniju. On - social'nyj darvinist, storonnik prjamolinejnogo perenesenija teorii bor'by za suščestvovanie v obščestvennuju praktiku.²

Wenn Kudrjašev die Sinnlosigkeit seines materialistischen Daseins bedrängt, sucht er beim Aquarium Trost - "ėto moja gordost' i utešenje"³ - oder im Alkohol, dem Symbol der Flucht. Kudrjaševs wiederholte Aufforderung zum Spucken -

Čto mesto! Mesto, brat, pljun' da otojdi.⁴

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 147.

² Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 84; vgl. auch Bjalyj, Problema ..., 9, S. 828.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 152.

⁴ Ib., S. 141.

... to pljunem my na èto delo ...¹

Vasen'ka, pljun', pravo!²

- ist letztlich auch ein Symbol der Selbstverachtung.

Für Bjalyj behandelt diese Erzählung ein Problem der russischen Intelligencija der damaligen Zeit. Kudrjašev repräsentiere den Teil der Intellektuellen, der seine Jugendideale verrät und in den Dienst des Kapitalismus tritt, unbekümmert um die soziale Ungerechtigkeit.³ Vasilij Petrovič stehe für einen anderen Teil der Intelligencija: unfreiwilliger Helfer der "Kudrjaševs" mit guten, liberalen Ideen, aber ohne feste Überzeugungen, so daß seine Ideen "schablonenhafte Phrasen" bleiben, deren fragwürdigen Erfolg Garšin betone und abwerte, da Vasilij Petrovič keine "aktive Feindschaft" zu der Komplizenschaft mit dem Bösen entwickelt, sondern sein Streben auf Gelderwerb für den zu gründenden Hausstand richtet, das er von Leuten wie Kudrjašev zu erhalten hofft, und ihn damit in ihre Nähe rücke.⁴ Diese Gruppe der Intelligencija qualifiziert Bjalyj als "chotja i subʒektivno čestnoj, no nraavstvenno drjabloj i ne ustojčivoj."⁵ So weitete sich die soziale Anklage zu einer tief pessimistischen Philosophie ohne Lichtblick.

In die gleiche Richtung wie "Vstreča" zielt das unvollendete Drama (1884), das Garšin zusammen mit N. A. Demčinskij entwarf. Hier begegnen uns Kudrjašev und Vasilij Petrovič in einer Person, im Ingenieur. Dieser Ingenieur spricht seine Passivität gegenüber dem Betrug, der sozialen Ungerechtigkeit aus:

Čto za merzkoe, nevyynosimoe položenie ... čuvst-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 142.

² Ib., S. 144.

³ Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 30.

⁴ Ib., S. 31.

⁵ Bjalyj, Problema ..., 9, S. 829.

vovat' sebja golovoj vyše vsej étoj oravy - i podčínjat'sja ... molčat' ... O, dorogo by ja dal, čtoby tol'ko vyjti iz éтого omuta!¹

Theoretisch, verbal gehört er zu dem Lager Vasilij Petrovičs, praktisch aber zu dem Kudrjaševs. Folgerichtig nannten die Autoren ihn auch Kudrjašev, denn er verrät und verkauft seine Ideale, sogar seine Liebe, seine Frau, aus materiellen Beweggründen, was ihm den Beinamen "dve-nadcatitysjačnyj muž"² einträgt.

1.3. Der christliche und der politische Wille

"Signal", Garšins letzte Erzählung, bezeichnet Klevenskij als nicht besonders bedeutend in künstlerischer Hinsicht, die weder den Autor selbst noch die Leser befriedigen konnte.³ Dem diametral entgegengesetzt liest sich das Urteil Seljavskajas:

"Signal" svidetel'stvuet ne o spade, a o vzlete tvorčestva Garšina, ob obretenii novogo geroja, novogo urovnja realizma i narodnosti, o postanovke takich chudožestvennych problem, nad rešeniem kotorych rabotali A. P. Čechov, V. V. Veresaev, A. S. Serafimovič, A. M. Gor'kij.⁴

Nicht verschließen kann sich der Leser der suggestiven und reichen Symbolhaftigkeit dieses Werkes.

Die Exposition liest sich wie die Fortsetzung des Schicksals Nikitas aus "Densčik i oficer", und mögli-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 468.

² Ib., S. 480.

³ Klevenskij, a.a.O., S. 94.

⁴ A. P. Seljavskaja, "'Signal' V. M. Garšina", in: Trudy Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta, XVI, serija istoriko-filologičeskaja, 3, Irkutsk, 1956, S. 102.

cherweise hatte Garšin dies auch beabsichtigt, denn eine Handschrift weist aus, daß Semen Ivanov ursprünglich mit dem Namen Nikita Ivanov konzipiert war.¹ Diese Annahme erhärten zwei weitere Textübereinstimmungen. Semen diente wie Nikita im russisch-türkischen Krieg als Bursche, und Nikitas Traum gewinnt im Leben Semens in abgemilderter Form Realität: sein Vater und Sohn leben bei seiner Rückkehr nicht mehr. Aus dem Krieg zwar unversehrt, aber krank heimgekehrt, findet er im Dorf keine Existenzmöglichkeit mehr und wandert durch Rußland.

Ne zadalos' im (Semenu i svoej žene) i chozjajstvo, da i trudno s puchlymi rukami i nogami zemlju pa-chat'. Prišlos' im v svoej derevne neverterpež; pošli na novye mesta sčast'ja iskat'.²

Garšin symbolisiert in Semen die Verarmung und Entwurzelung der russischen Bauern und wendet sich damit gegen die Idealisierung der Dorfgemeinde durch die Narodniki, deren ideelle Grundlage die Industrialisierung mit dem Entstehen des Proletariats drang auch ins Dorf vor, und mit ihr ging der Zerfall der Dorfgemeinde einher. Die bisher einfache, unreflektierte Dorfgemeinschaft ist nun vom Besitzstreben aller geprägt. Darüber äußerte sich Garšin in einem Brief vom 18. 10. 1881:

Vsjakij norovit nabit' sebe v karman "kapytul" (tak!) i na étot kapytul kupit' zemli. Zemlja že sija vozdeľyvaetsja prišlymi batrakami-poltavcami ... vse deržitsja na otnošenijach chozjaina i batraka.³

Der Kapitalismus zerstörte die kollektive Lebensform und vertiefte die Klassenstruktur auch auf dem Lande.

Semen erweist sich als Konformist, der alles als

¹ V. M. Garšin, Sočinenija, Moskva/Leningrad, 1960, S. 420 und V. M. Garšin, Sočinenija, Moskva, 1955, S. 431.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 368.

³ Garšin, Pis'ma, S. 232.

gottgegeben annimmt. Seine tiefe Gottgläubigkeit macht ihn zum willenlosen Werkzeug, zum Diener:

Idet s samovarom po otkrytomu mestu, puli svistjat, v kamnj ščelkajut, strašno Semenu, plačet, a sam idet.¹

Der Gang durch den Kugelhagel - "jeden Tag dreimal"² - dokumentiert sein Ausgesetztsein. Es symbolisiert gottbestimmtes Leben, das sich in der Aufopferung für andere erfüllt.

Semen, der Hauptperson der Erzählung, ist kontrapunktisch der jugendliche Sozialrevolutionär Vasilij zugeordnet, in dessen Seele Macht, Gesetz und menschlicher Freiheitsdrang konfliktieren. Vasilij kämpft gegen bestehende Machtstrukturen. Leidet noch der "gluchar"³ ("Chudožniki") still, ohne ein Wort zu sagen, erträgt noch der Diener Foma⁴ ("Noč") die Schläge seines Herrn widerspruchslos, so denkt Vasilij bereits über die Machtverhältnisse und die soziale Ungerechtigkeit nach und lehnt Semens Auffassung, alles als gottgegeben anzunehmen und zu ertragen, ab.

Semen ... ostaetsja u poverchnosti javlenii, obnaruživaja čisto ěmpiričeskoe otnošenje k žizni, neizbežno dopolnennog veroj v sverchčestestvennoe razumnoe načalo.⁵

Vasilij verurteilt diese Einstellung. Seine für seine Haltung und seinen Protest charakteristischen Aussagen in bezug auf das unterschiedliche Gehalt und den Direktor -

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 368.

² Ib.

³ Ib., S. 162 f.

⁴ Ib., S. 183 f.

⁵ Seljavskaja, Signal ..., S. 93.

Č'emu brjuchu na salo, v čej karman ostal'nye
tri rublja ili že poltora polagajutsja?¹

... cep' zolotuju raspustil po životu, ščeki
krasnye, buto nalitye ... Napilsja našej krovi.
Ech, kaby sila da vlast'!²

Učit' ich nado, krovopijcev ...³ Terpen'e naše
prokljatoe! Tut by ego nado ...³

- fehlen in der Erstausgabe in "Severnyj vestnik" vom
Januar 1887 infolge von Zensurmaßnahmen und sind auch
in der Ausgabe von Marks aus dem Jahre 1910 noch nicht
enthalten.

Vasilij gelangt vom Nachdenken zum aktiven Handeln.
Hierin bildet er eine interessante Ausnahme, da die Re-
bellion als ein Versuch der Problemlösung überwiegend
theoretisch bleibt, weil Garšins Helden ständige Über-
legungen, Beurteilungen anstellen, anstatt zu handeln.
Vasilij reagiert auf persönlich erlittenes Unrecht. So-
ziale Frustration schlägt in Aggression um, durch die
er blindlings den gefährdet, für den er sich einsetzt,
den einfachen Menschen.

Die herrschenden Machtverhältnisse finden im Bahndamm
und in den Schienen symbolischen Ausdruck. Bahndamm und
Schienen scheinen unveränderbar, sie trennen ab, durch-
schneiden, sind funktional, seelenlos. So wie Damm und
Schienen unberührte Natur durchdringen, so durchdrin-
gen die Machtverhältnisse das Leben der Menschen.

Vasilijs individualistischer Aufstand verpufft in der
abgeschiedenen Örtlichkeit. Die Einsamkeit wird zum Sym-
bol der Aussichtslosigkeit von Veränderung.

Die Anordnung der Wärterhäuschen und ihrer Inhaber -
Sinnbild der Lebensabschnitte - deutet strukturell auf

¹ Garšin, Sočinenija, Moskva/Leningrad, 1960, S. 292.

² Ib., S. 293.

³ Ib., S. 294.

die Aussichtslosigkeit des Kampfes: der jugendliche Revolutionär, Vasilij, lebt dem Leben, d.h. der Station, am nächsten; der Erwachsene, Semen, der sich mit den Umständen identifiziert, lebt weiter entfernt; der Alte, der resigniert hat, lebt ganz abseits.

Die Draisine des Direktors wird weiterhin von Arbeitern bewegt werden!¹

Die Aussichtslosigkeit von Vasilij's individuellem Aufbegehren für mehr Menschlichkeit erinnert an die Vorgänge in Kafkas "Vor dem Gesetz" (1925). Die Parabel vom "Gesetz" gewinnt allgemeine und besondere Bedeutung: für das ganze Leben und für jeden einzelnen. Sie offenbart die Diskrepanz zwischen dem allgemein verpflichtenden und für das Gesamtwohl erforderlichen Gesetz und der gleichfalls verpflichtenden und notwendigen individuellen Entscheidung.

Vasilij's Reise nach Moskau hat symbolischen Charakter. Es ist der zum Scheitern verurteilte Versuch, der Wahrheit, der Humanität zum Recht zu verhelfen. Wie Heinrich von Kleists Michael Kohlhaas wird der nach Gerechtigkeit dürstende Vasilij von Semen zur Vergebung - "Bros', Vasilij Stepanyč, zabud' ..."²; "Vorotis', spasi svoju dušu ot grecha."³ - aufgefordert. Beide verraten sie die Menschlichkeit - Kohlhaas, indem er brandet und mordet; Vasilij, indem er unschuldige Menschen gefährdet und Semens Opfertod verursacht --und werden schuldig.

Das Signal bzw. die Signale offenbaren sich als die Hauptsymbole der Erzählung und als ihre zentrale Idee: Vasilij's Signal - die verbogene Schiene - symbolisiert Aufschrei und Aufruf für mehr Menschlichkeit. Es ver-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 372.

² Ib., S. 373.

³ Ib., S. 374.

weist auf den rückschrittlichen soziopolitischen Bereich, im besonderen auf fehlende Freiheit, Mißachtung der Menschenwürde und ungleiches Recht.

Semens Signal - die mit seinem eigenen Blut gerötete Fahne - ist Symbol christlichen Liebesopfers, der Sühne des Märtyrers für die Rettung der Menschen. Semen opfert sich für Vasilij's Sünde. Der Bezug zu Christus als Opferlamm und seinem Opferblut ist spürbar: Semen mit seiner Fahne beschwört die Vorstellung des "Lamm Gottes".

Das Lamm Gottes trägt meistens eine Siegesfahne, um die doppelte Realität von Opfer und Sieg anzudeuten.¹

Beider Signale symbolisieren Appelle zur Humanität. Semens Signal erweist sich als Sinnmitte der Erzählung, dazu bestimmt, das allzu menschliche Signal Vasilij's in der umfassenderen Dimension christlicher Liebe und christlich orientierter Menschen-Gemeinschaft aufzuheben. Durch Semens Opfer werden Vasilij's Sünden "vergeben". Semens Liebesbeispiel überwindet menschliche Schuld und setzt unüberschreitbare Maßstäbe; dies wird in Vasilij's Worten "Vjažite menja"² offensichtlich.

Obwohl Semens Signal die Signale des wirklich gelebten Lebens überstrahlt und überwindet, schwingt ein gewisser pessimistischer Unterton in diesem Werk mit. Der soziopolitische Status quo trägt durch Semens christliches Opfer und Vasilij's "Bindet mich" den Sieg davon.

"Signal" erinnert an die kleinen Erzählungen Tolstoj's der achtziger Jahre und stimmt auch im Grundtenor mit ihnen überein. Garšin war ein großer Bewunderer Tolstoj's, aber er wandte sich ausdrücklich gegen dessen Lehre des "neprotivlenija zlu". In einem Brief an seinen Bruder Evgenij vom 4. 6. 1887 schrieb er:

¹ G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, Düsseldorf/Köln, 41976, S. 99.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 376.

Zaščiščat' dramu Tolstogo (gemeint ist "Vlast' t'my", 1886) i priznavat' ego blagogluposti i osobenno "neprotivlenie" - dve vešči soveršenno raznye ... Čten' ljublja Čertkova, ja v teoretičeskich rassuždenijach ni v čem s nim i s T. ne schožus'. Mnogoe v ich rečach mne prjamo nenavistno (otnošenje k nauke, napr.): esli ty éтого ne znal, možeš' sprosit' u Č(ertkova) pri slučae: on skažet tebe, čto menja "ichnim" sčitat' nevozmožno.¹

Auf den Einfluß Tolstojs auf Garšin haben alle Kritiker aufmerksam gemacht, und Zelm hat Übereinstimmungen bis in einzelne Sätze aufgezeigt.² Dennoch muß betont werden, daß "Signal" keine Nachahmung ist und Vasilij sich ergibt, beeindruckt durch Semens Altruismus und nicht als Folge Tolstojscher Moral.

1.4. Leben und Tod

"Ajaslarskoe delo" (1877) trägt autobiographische Züge. Es ist eine glänzend konstruierte Skizze; sie wird zielstrebig auf einen Punkt hin, die Schlacht, aufgebaut.

Neben dem Hauptthema, der "Hauptstimme" - die kommende Schlacht -, treten kontrapunktisch "Gegenstimmen" auf:

Die Idylle des Gartens und des jungen Waldes, die in Blüte oder Reife stehen ("sadič s abrikosovymi derev'jami i belymi akacijami: v nem vse bylo v porjadke"³; "Doroga šla ... po moloden'komu lesu; derevca kizila, vse krasnye ot množestva plodov"⁴); die visuelle "Stimme" der Farben, die von den weißen Rauchwolken ("belye klu-

¹ Garšin, Pis'ma, S. 391.

² Zelm, a.a.O., S. 84 f.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 382.

⁴ Ib., S. 383.

by dyma"¹) und weißen Akazien - bemerkenswert ist der inhaltliche Gegensatz -, den kleinen, weiß schimmern- den, vom Sonnenlicht übergossenen Soldatenzelten ("Ma- len'kie soldatskie palatki jarko belejut, oblitje soln- cem"²), der Helligkeit der Sonne ("Solnce peklo s ka- koju-to jarost'ju"³) über die Buntheit des Lagers ("ru- žejnye kozly i raznocvetnye figury soldat pestrjat étot belyj fon"⁴) und des Blumengärtchens⁵, den in Gold und Farben ausgeführten Titelschmuck eines Buches ("neskol'- ko listov iz ... knigi s zaglavnyimi ukrašenijami , sde- lannymi zolotom i kraskami"⁶), das Rot der Ähren ("s krasnymi kolos'jami"⁷) das Rot des erhitzten Gesichtes ("Denščik S-va, krasnyj kak rak"⁸), das Rot der unterge- henden Sonne ("Solnce sadilos'; vse zarumjanilos'."⁹) und der Wipfel der Bäume, die für einen Augenblick von einem roten Licht beleuchtet wurden ("Veršiny derev'ev na mgnovenie ozarjalis' krasnym svetom"¹⁰) - dem Feuer- schein der Kanonensalven - und das Rot des Blutes¹¹, die Blässe der Pappelwipfel und das silberne Glänzen der Blät- ter im weichen Widerschein des Mondlichts ("Verchuški topolej pobledneli; list'ja oserebrilis' i zablesteli mjagkim otryženiem lunnogo sveta."¹²) über dunkle Rei- hen ("temnye ... rjady"¹³), das Dunkel der Nacht zu

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 382.

² Ib., S. 378.

³ Ib., S. 380.

⁴ Ib., S. 378.

⁵ Ib., S. 382 f.

⁶ Ib., S. 383.

⁷ Ib.

⁸ Ib.

⁹ Ib., S. 384.

¹⁰ Ib.

¹¹ Ib., S. 388 ff.

¹² Ib., S. 384.

¹³ Ib., S. 378 f.

dem Schwarz der Uniformen ("černye mundiry"¹) und Pappekn, noch schrecklicher und finsterner ("ešče strašnee i mračnee"²), führt.

Hinzu treten die auditiven Stimmen des Krieges: der Schlag, dumpf wie ferner Donner³, das Donnern der Schüsse⁴, das Gebrüll der Geschütze⁵, das Gewehrgeknatter, die quietschende, pfeifende⁶, wie eine Schlange zischende⁷ Kugel, knirschende und klatschende, platzende Granaten⁸, das wilde Aufschreien⁹, das verzweifelte Jammergeschrei¹⁰, das schreiende und schweigende Fallen¹¹, die feierliche¹² und klägliche¹³ Stimme, der Ruf der Befehlenden.

Diese Kontrapunktik wird fortgeführt in dem Wechsel zwischen Tag und Nacht, Hell und Dunkel, sengender Sonne¹⁴ und schlafloser Nacht¹⁵, Schlaf und Wachen, nervöser Spannung¹⁶ und relativer Entspannung¹⁷, idyllischer und vom Krieg zerstörter Natur ("v kustach byli vykopyny ložementy"¹⁸), Gegenwart und Vergangenheit ("nikto

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 378.

² Ib., S. 384.

³ Ib., S. 381.

⁴ Ib., S. 384.

⁵ Ib., S. 385.

⁶ Ib., S. 386.

⁷ Ib.

⁸ Ib., S. 389.

⁹ Ib.

¹⁰ Ib.

¹¹ Ib.

¹² Ib., S. 388.

¹³ Ib., S. 389 f.

¹⁴ Ib., S. 380.

¹⁵ Ib., S. 387.

¹⁶ Ib., S. 386 f.

¹⁷ Ib., S. 386.

¹⁸ Ib., S. 383.

ni slovom ne nameknul, ne vspomnil, čto u nego est' drugoj mir, rodina, rodnye, druž'ja"¹; "Pomnju, čto tut ja vdrug srazu vspomnil vse: rodinu, rodnych, družej"²).

Die Haupt- und Gegen-"Stimmen" lassen sich auf ein Grundmotiv zurückführen: den Antagonismus von Leben und Tod. Somit sind sie alle Symbolträger von Leben und Tod: die Schlacht steht als symbolischer Wendepunkt zwischen Leben und Tod; der Garten, in dem Leben entsteht und vergeht; das Weiß der Rauchwolken und der Akazien; die Buntheit, die zur dunklen³ Reihe in dem Schwarz der Uniformen wird; das Rot der Sonne zwischen Scheinen und Untergang; das Blut, das Leben ist und verströmt; die Kugel, die, je nachdem, wer sie abfeuert, Leben oder Tod bedeutet; der Todesschrei oder der Schrei um Hilfe, um Leben.

Alle "Stimmen" beinhalten bereits den Widerstreit von Leben und Tod; nach ihrer Durchführung - am Ende der Schlacht - ist er zugunsten des Todes oder seiner Begleiterscheinung, dem Leid, entschieden.⁴

Die Kontrapunktik setzt sich auf der Ebene der Charaktere, der Offiziere, fort. Hier lassen sich der Brigadegeneral und der Kompaniechef Zaikin aus "Iz vospominanij rjadovogo Ivanova" mit einbeziehen. Schlaglicht-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 384.

² Ib., S. 390.

³ In der Erzählung "Iz vospominanij rjadovogo Ivanova" sind es "strašnye rjady". Garšin, Poln. sobr. soč., S. 235.

⁴ Aus dem Ausgeführten geht hervor, daß das realistische Detail der Erzählung große Plastizität verleiht und symbolische Bedeutung hat. Zu oberflächlich erscheint die Auslegung Čukovskijs, die Landschaftsschilderung in "Ajaslarskoe delo" und "Iz vospominanij rjadovogo Ivanova" sei zu "schematisch". Damit wird er ihrer Funktion im Werk nicht gerecht. Vgl. Čukovskij, a.a.O., S. 124.

artig beleuchtet Garšin den Kompaniechef I. N.¹ und den Brigadegeneral². In der Momentaufnahme werden sie zu Symbolen einer technokratisch geprägten Kriegsführung hochstilisiert, die sich bedingungslos mit ihrer Rolle identifiziert. Beide zeichnen sich durch hervorragende Kenntnis der Kriegsführung aus:

I. N. chorošij znatok voennogo remesla i bol'-šoj poklonnik strategii i taktiki.³

Ljubimym razgovorom ego (brigadnogo generala) s oficerami byla kritika napoleonovskich kampanij.⁴

Ihr unbedingtes Rollenverhalten zwingt ihnen eine Sicht von Heldentum auf, welches sich erst im Heldentod erfüllt -

on (I. N.) ne raz vyražal mysl', što esli byt' učitym, to už kak sleduet (!!), v pravil'nom boju, a ešče lučše - v general'nom sražeenii⁵

- oder in seiner Bedingungslosigkeit Menschenleben mißachtet (unverantwortliche Durchquerung des Wassers⁶). Beide erweisen sich als Prototypen der Technokraten des Krieges, die zu einer Infragestellung ihrer Tätigkeit nicht fähig sind.

Der Kompaniechef Zaikin hingegen hat die nötige Rollendistanz. Er ist zuerst Mensch, dann Rollenträger. Das wird in vielen seiner Handlungen deutlich: so in seinem Verhalten gegenüber Stebel'kov, den er "tränkte und speiste"⁷, in seinem Humanismus und in seiner Achtung vor der Würde des Menschen -

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 382.

² Ib., S. 230 ff.

³ Ib., S. 382.

⁴ Ib., S. 230.

⁵ Ib., S. 382.

⁶ Ib., S. 231 f.

⁷ Ib., S. 216.

... i tol'ko oštorožnye dejstvija našego načal'nika, ne riskovavšego ljud'mi ...¹

-, in der kritischen Würdigung "seinesgleichen" (Ven- cel')². In Zaikin versinnbildlicht Garšin eine humani- tätsgeprägte Kriegsführung; doch er vermag nichts.

Leben und Tod gestaltete Garšin auch auf ziviler Ebe- ne. Als "Medvedi" zum Druck angenommen wurde, äußerte er gegenüber seiner Mutter:

"Mne ne pozvoljajut pisat' o tom, kak vešajut ljudej, ja budu im pisat', kak rasstrelivajut medvedej!"³

In dieser Erzählung wird exemplarisch dargestellt, wie die erzwungene Anpassung des Naturvolkes an die es um- gebende, so andersartige⁴ Zivilisation und seine Integra- tion in die Umwelt mißlingt, scheitert.

Mit der Vernichtung der Mensch - Tier (Bär) - Sym- biose, symbolisiert in der Bärenjagd⁵, wird das Zigeu- nertum zerstört, welches in dem "eigenarigen, wilden, traurigen Lied" des jungen Zigeuners symbolisch konkre- tisiert wird: Zigeunertum heißt ungebundenes Wandern und Besitzergreifen im freien Raum.

Odin iz nich otošel v storonu i gorlovym tenorom zapel strannuju pesnju na rodnom jazyke, nepocho- žuju na pesni moskovskich cygan i operetočnych pevic, svoeobraznuju, dikuju, zaunyvnuju, čužduju dlja ucha, donesšujusja otkuda-to iz neizvedannoju temnoty ... Nikto ne znaet, kogda zložena ona, ka- kie stepi, lesa i gory porodili ee.⁶

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 248.

² Ib., S. 240 f.

³ Sokolov, a.a.O., 4, S. 150.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 273 f.

⁵ Ib., S. 284 f.

⁶ Ib., S. 276.

Die Erzählung spielt auf zwei Ebenen: der für alle sichtbaren Ebene der Bärenhinrichtung und der symbolischen. Letztere konzentriert sich im Adonis-Symbol. Adonis, ein Naturgott des Orients, verkörpert die von der heißen Sommersonne versengte Vegetation und ist einer der in orientalischen Mysterienkulten verehrten sterbenden und auferstehenden Götter; sein Mythos beruht auf dem Entspringen und schnellen Dahinwelken der Frühlingsvegetation.¹

In der Schönheit, Jugend und Herrlichkeit seines Körpers versinnbildlicht Garšins die Lebenskraft und Schönheit des Zigeunertums. Zugleich ist er es, der den ersten Bären tötet: der symbolische Beginn seines "Dahinwelkens", seines und der Zigeuner Untergang. Der Adonis dieser Erzählung "entspringt", um schuldlos ein Verbrecher zu werden.

"Medvedi" fügt sich in die Reihe Garšinscher Werke, die um sein zentrales Thema von der Mißachtung des Menschen und seinem Scheitern kreisen.

¹ Vgl. dazu W. W. Grafen Baudissin, Adonis und Es-
mun, Leipzig, 1911, bes. S. 132 ff. und J. G. Frazer,
Adonis, Attis, Osiris, I, New York, 1951, S. 227.

2. Das Ringen

2.1. Der Standort

1877 brach der russisch-türkische Krieg aus, der in Garšins Leben, Denken und künstlerischem Werk eine große Rolle spielte. Seine schriftstellerische Tätigkeit fiel in eine der dunkelsten Perioden der russischen Literatur und Gesellschaft, in die düstere Reaktion der achtziger Jahre, die gekennzeichnet sind durch eine intensive Entwicklung des Kapitalismus mit seiner wohl negativsten Begleiterscheinung des wachsenden Proletariats, durch reaktionäre Politik, Zerfall der revolutionären Bewegungen, durch ideelle Unstimmigkeiten in der Intelligencija. Garšin war sehr empfänglich für die politischen und sozialen Strömungen seiner Zeit und reagierte als Mensch und Künstler auf die Ereignisse.

Die Kritik bewertet die künstlerische Umsetzung der politischen und sozialen Zeitprobleme. In erster Linie analysiert sie Garšins Sicht des Krieges und die damit eng verbundenen Fragen des Narodničestvo und Garšins Verhältnis zu den revolutionären Bewegungen.

In den Betrachtungen der Kriegserzählungen werden diese als Zyklus verstanden. Antimirova setzt alle in Beziehung zu "Četyre dnja", wobei sie "Trus" die Funktion eines "Kommentars" zuordnet.¹ Auf dieser Einschätzung scheint auch Klevenskijs Erörterung der Problematik dieses Werkes zu basieren: der von der Hauptperson durchlittenen völligen Zerrissenheit zwischen seinen widerstreitenden Empfindungen über den Krieg, den er als humaner, gebildeter Mensch einerseits als eine "blutige Sinnlosigkeit", als einen "furchtbaren kollektiven Mord" verstehe, andererseits als ein allgemeines Leid, das

¹ Antimirova, a.a.O., S. 120.

ihm verbiete, Privilegien auszunutzen, um sich diesem allgemeinen Los zu entziehen.¹

In "Trus" prallen Person und Welt als "riesiger unbekannter Organismus"² aufeinander. Der daraus resultierende Dualismus bestimmt die dynamische Symbolik des Werkes, die Garšin auf verschiedene Ebenen projiziert. Die blinde Urkraft Organismus gebiert den Krieg, das kollektive Symbol des Bösen und des Leides; dieses wiederum findet in der Krankheit auf der Ebene des Individuums erneuten Ausdruck.

Die Transponierung der Symbolik auf verschiedene Ebenen verzweigt sich durch Parallelität und Kontrapunktik: der philosophischen Auseinandersetzung des "Feiglings" mit der Realität des Bösen stehen die realitätsbezogene L'vovs, die christlich bestimmte der Mar'ja, die nicht-verstehende des Volkes gegenüber. Erst in der Parallelität von äußerem und innerem Geschehen - Kuz'mas Kampf mit der Krankheit, die inneren Prozesse des Ichs ("Feiglings") -

što (stadii bolesti) sozdaet kak by fon i svoe-obraznyj zloveščij akkompament k razmyšlenijam glavnogo geroja³

- schält sich der symbolische Gehalt der Erzählung heraus. Kuz'mas Krankheit, bezeichnenderweise handelt es sich um den Brand, wird als Symbol zum zentralen Kristallisationspunkt des gesamten Geschehens. Der Brand und Kuz'mas Ringen mit ihm spiegeln die innere Krankheit, den inneren Kampf des "Feiglings"; zugleich wirken sie als symbolische Aufforderung an das Ich, sich hinzugeben. Bereits vor dem Ausbruch der Krankheit hat Kuz'mas Verhalten gegenüber Mar'ja Appellfunktion: Liebe selbstlos!

¹ Klevenskij, a.a.O., S. 19 f.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 133.

³ Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 22.

Gerade diese Verweise werfen das Identitätsproblem des "Feiglings" auf, für den Krieg die Zerstörung des menschlichen Geistes und die Aufgabe des Personseins bedeutet.

Ob umstvennych (sil) - zabud': oni nikomu ne nužny. Čto do togo, čto mnogie gody ty vospityval ich, gotovilsja kuda-to primenit' ich? Ogromnomu, nevedomu tebe organizmu, kotorogo ty sostavljaeš' ničtožnuju čast', zachotelos' otrezat' tebja i brosit'.¹

Die inneren Vorgänge im "Feigling" versinnbildlichen folglich das Ringen des Intelligenzlers um die Neubestimmung seines geistig sittlichen Standortes inmitten der unmittelbaren Gefährdung seiner geistigen Existenz.

Vojna rešitel'no ne daet mne pokoja.²

Kuda že denetsja tvoe "ja"? Ty vsem suščestvom svoim protestueš' protiv vojny, a vse-taki vojna zastavit' tebja vzjat' na pleči ruž'e, itti umirat' i ubivat'.³

Auf die Ähnlichkeit dieser Stelle mit Tolstojs "Vojna i mir" verweist Zelm⁴; Bel'kind zeigt gleichfalls formale Übereinstimmungen zwischen den Kriegserzählungen Garšins und Tolstojs auf⁵, aber Tolstoj selbst antwortete Rusanov auf die Bemerkung, daß Garšins Kriegserzählungen unter seinem Einfluß geschrieben seien: "Možet-byt', no u Garšina est' i svoe, sobstvennoe."⁶

Das Ringen des "Feiglings" offenbart ein Problem der Intelligencija zu Garšins Zeit; damit macht Garšin seine symbolische Funktion sichtbar.

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 133.

² Ib., S. 116.

³ Ib., S. 117.

⁴ Zelm, a.a.O., S. 78.

⁵ Bel'kind, a.a.O., S. 120-129.

⁶ G. A. Rusanov, "Poezdka v Jasnuju", in: Tolstovskij ežegodnik za 1912 g., Moskva, 1912, S. 72.

V "Truse" beskonečnye i mučitel'nye somnenija v razumnosti roli mysljaščego čeloveka na vojne ...¹

Bjalyj engt die Aussage des Werkes zu sehr ein, indem er es nur als Darstellung der typischen Weltanschauung des Narodničestvo und der Ohnmächtigkeit seiner Ideologie, seiner Unfähigkeit zur Lösung gesellschaftspolitischer Probleme interpretiert; er wird dem Gehalt der Erzählung auch nicht gerecht, indem er Garšin unterstellt, daß der "Feigling" die wahren Ursachen des Krieges, nämlich seine sozialökonomischen Gründe, nicht erkenne.² Damit reduziert er Garšins Absicht, die immer zuerst ontologische Fragen stellt und den Menschen nicht als "Überbau" eines materialistischen Weltverständnisses verkürzt. Bjalyj wertet "Trus" als Garšins Versuch der Konkretisierung des Narodniki-Protestes gegen den Krieg.³ Er nennt diesen Protest wirkungslos, beurteilt aber die Frage Garšins nach dem Antivolkscharakter des Krieges positiv.

Otnošenie k vojne, kak stichijnomu bedstviju, neponimanie ee istinnych social'no-ekonomičeskich pružin svodit garšinskoe otricanie vojny k bezdejstvennomu protestu ... samaja postanovka voprosa ob antinarodnom karaktere étoj vojny nesommeno javljalas' bol'šoj zaslugoj pisatelja.⁴

Antimirova stellt ebenfalls die Frage des Narodničestvo in den Vordergrund, erkennt dieser Erzählung aber darüber hinaus das "blagorodnoe nacional'noe čuvstvo pisatelja-demokrata" zu.⁵

Garšin war aus Pflichtgefühl vor dem Volk und wegen

¹ Vvedenskij, a.a.O., S. 79.

² Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 46; vgl. dazu auch Antimirovas negative Meinung in bezug auf Garšins Verstehen der Kriegsursachen. S. 11 dieser Arbeit.

³ Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 43.

⁴ Ib., S. 46.

⁵ Antimirova, a.a.O., S. 125.

der Einheit mit ihm Soldat geworden. Die Nähe zum Volk beschäftigt die Kritik in besonderem Maße. Garšins Kriegsteilnahme deutet nicht nur Klevenskij als dessen "choždenie v narod".¹ Er unterstreicht aber den Unterschied in der Motivierung: die revolutionären Narodniki waren überzeugt, der Krieg würde letztlich der Revolution nützen, wohingegen Garšin moralische Beweggründe leiteten.²

Den Aspekt des "Persönlichen" in seiner Wechselbeziehung zum "Gesellschaftlichen" sieht Michajlovskij in "Trus" in eine neue Anschauungsrelation gerückt:

"... čuvstvo ličnoj otvetstvennosti za svoje obščestvennoe položenie - est' tema novaja i počti netronutaja."³

So versteht auch Koltonovskaja Michajlovskijs Kommentar zu den Erzählungen "Trus" und "Proisšestvie" als "protest protiv ugnetenija ličnosti".⁴

... perečtite vse rasskazy Garšina, i vezde ili počti vezde vy najdete, možet byt', ne tak jasno podčerknutoe, no vse odno i to-že: luči vse toj-že skorbi o tom special'nom i vysšem oskorblenii, kotoroe nanositsja čelovečeskomu dostoinstvu prevraščeniem človeka v te ili drugie klapany, v "pal'cy ot nogi".⁵

Der Krieg ist moralische Herausforderung und Aufruf zur Liebe. Deshalb führt das Ringen vom philosophischen Außerhalbsein zum teilnehmenden Innerhalbsein.

Ähnliche Vorgänge wie der "Feigling" machte Garšin selbst durch.⁶ Am 12./13. April 1877 schrieb er seiner

¹ Klevenskij, a.a.O., S. 52.

² Ib., S. 20.

³ Zitiert nach Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 45.

⁴ Koltonovskaja, a.a.O., S. 174.

⁵ Michajlovskij, a.a.O., S. 327.

⁶ Vgl. dazu auch S. 10 dieser Arbeit.

Mutter anlässlich der offiziellen Kriegserklärung Rußlands an die Türkei:

Mamočka , ja ne choču prjatat'sja za stenami zavedenija, kogda moi sverstniki l'by i grudi podstavljajut pod puli. Blagoslovite menja.¹

Garšins Entscheidung in dem Schwanken des "Feiglings" wird aus seinem Volksbegriff verständlich. Diesen erläutert Korolenko:

Sam Garšin našel primirenje, podnjav vopros v nekotoruju vysšuju instanciju. Ėta instancija - narod, učastie v ego stichijnom bezreflektivnom dviženii. Kuda by ėtot potok ni pones ego, - na ubijstvo ili na smert', - dlja Garšina, kak i dlja bol'šinstva ego sverstnikov, v stichijno-narodnych processach slysšalas' kakaja-to počti mističeskaja pravda. Stoit okunut'sja v ėtot potok, - ličnaja otvetstvennost' srazu isčezaet v stichijnoj bezotvetstvennosti naroda.²

Soldat - tot že narod, tol'ko v soldatskoj šineli. Narod idet na vojnu, my objazany idti s nim.³

Auch die Krankheit Kuz'mas hat einen realen Hintergrund. Garšin pflegte einen an Brand erkrankten Freund.⁴ In diesem "besonderen" Brand erkannte er den "allgemeinen" Brand und machte diese Krankheit zum dominierenden Symbol der Erzählung, in dem er seine geistig-seelische Intention mitschwingen läßt.

Der "Feigling" kommt auf dem Wege der Neubestimmung nur ein Stück voran - erst Ivanov ("Iz vospominanij rjadovogo Ivanova") vermag diese zu erreichen -: Diesen Weg des "Feiglings" begleiten viele symbolische Hinweise mit Appellcharakter: der Arztberuf, Sinnbild tätiger Teilnahme; Mar'jas Entschluß, barmherzige Schwester zu

¹ Garšin, Pis'ma, S. 116.

² Korolenko, a.a.O., S. 225.

³ Ib., S. 220.

⁴ Garšin, Sočinenija, Moskva/Leningrad, 1960, S. 411.

werden; ihre neue "Liebe" zu Kuz'ma, durch die sie ihn glücklich macht; ihr Erröten, Inbegriff des Lebens, wird begleitet vom Erscheinen neuer schwarzer Flecken bei Kuz'ma, Vorboten des Todes; Kuz'ma, die Inkarnation der selbstlosen Liebe, der schweigenden, leidenden, auf Liebe angewiesenen Menschenkreatur, die bei "entblößter Brust"¹, sich dem Bösen darbietet, deren Vene², Symbol des Lebensstroms, "frei und rein"³ offenliegt; die Operation⁴, bei der ein Stück "Feigheit, Bosheit" herausgeschnitten wird; der Brand, das sich ausbreitende Böse, das es einzudämmen gilt; das "löchrige Gewand"⁵, Ausdruck der "neuen" Haut, in die er schlüpfen muß.

Der Epilog faßt die Erzählung in einem symbolischen Bild - Kostršica nennt es "kartina nastojaščaja slovesnogo živopisca"⁶ - zusammen und vollendet sie. Die weiß-schwarze, lebendig-leblose Kontrapunktik steckt nochmals die konträren Pole ab, zwischen denen das Ringen stattfindet. Auch ist der "erhabene" Blickwinkel erhalten geblieben, von dem aus sich die "philosophischen" Befürchtungen in der nackten Realität bewahrheiten: das Personsein, unverzichtbarer Bestandteil einer Theorie vom Menschen, hat "schwarzen Punkten"⁷ Platz gemacht.

Das Ringen um den Standort war jedoch nicht gänzlich umsonst. Der "Feigling" rettet Personsein im Stoizismus: "Da ja, golubčik, i tak ne skučaju ... Ne bojsja, ne pabegu ..."⁸.

¹ Garšín, Poln. sobr. soč., S. 124.

² Ib., S. 132.

³ Ib.

⁴ Ib., S. 126.

⁵ Ib., S. 117.

⁶ Kostršica, a.a.O., S. 143.

⁷ Garšín, Poln. sobr. soč., S. 134.

⁸ Ib.

Antimirova schreibt Garšin das Verdienst zu, erstmals außer Tolstoj das Problem Krieg in all seinen Widersprüchlichkeiten so umfassend und tiefgreifend beleuchtet zu haben.¹ Allerdings vertritt sie die Meinung, daß er bei der Darstellung der unermesslichen Kriegsleiden der Soldatenmassen die Fakten nur "konstatiert" und oft sogar "abgemildert" habe.² So sei die Krankheit in "Trus", verglichen mit den Kriegsleiden, wie ein Tropfen im Meer, aber Garšin zeichne ein detailliertes Bild des Brandes, während er die Kriegsleiden nur berichte.³

Das Problem "Intelligenzler" hat Garšin auch in seiner längsten Erzählung, "Iz vospominanj rjadovogo Ivanova", beschäftigt. So gestaltet er Vencel' zum Symbol des enttäuschten Narodniks, der durch das "Wort wirken und dadurch moralischen Einfluß" auf das Volk, d.h. auf die Soldaten und damit auf die Bauern, gewinnen wollte.

Ja staralsja dejstvovat' slovom, ja staralsja priobresti nravstvennoe vlijanie.⁴

An deren so niederen Entwicklungsstufe - "oni ... stojat na takoj nizkoj stepeni razvitija"⁵ - verzweifelte er jedoch:

Vse, čto ostalos' ot tak nazyvaemych chorošich knižek, stolknuvšis' s dejstvitel'nost'ju, okazalos' sentimental'nym vzdorom.⁶

Daß Vencel' seinen "Glauben" schon frühzeitig verlor, läßt sich sowohl individual- als auch allgemein sozial-

¹ Antimirova, a.a.O., S. 138.

² Ib., S. 131.

³ Ib., S. 123.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 222.

⁵ Ib., S. 241.

⁶ Ib., S. 222.

psychologisch erklären. Individualpsychologisch ist seine unmenschliche Härte als aggressive Reaktion auf erfahrene Frustration beim frühen Umgang mit dem "Bauern" (Soldaten) zu verstehen, sozialpsychologisch ist es die vernichtende Einsicht, daß der Bauer, wenn schon überhaupt als Mensch apostrophiert¹, dann nur Pack, Pöbel ("mužič'e") ist, dem Wort, d.h. Verstand, nichts ist.²

Die Bewegung "choždenie v narod" hatte gezeigt, daß die Realität nicht der Vorstellung vom Volk entsprach. Garšin selbst gehörte zu der Gruppe, die den Glauben an das Volk verloren hatte und auch aus der direkten Begegnung mit den Bauern im Krieg keinen neuen schöpfte. So komme in seinem Werk "Bauernschaft als solche" und mit den symbolischen Qualitäten eines Platon Karataevs ("Vojna i mir") nicht vor.³ Korobka deutet die fehlende Idealisierung der Bauern als kommende literarische Tendenz im Verhältnis zu ihnen.

V Garšinskom otnošenii k soldatu čuvstvuetsja uže koe-čto iz pozdnejšego otnošenija k mužiku našej literatury, stol' dalekogo ot narodničeskogo kul'ta mužika.⁴

Daß Garšin keine Einzelperson Vencel' gestalten wollte, sondern ihn Symbol werden ließ, wird dadurch deutlich, daß Vencel' trotz beschriebener Einsicht weiter "ringt". Er symbolisiert das geistig-sittliche Ringen des Intelligenzlers um seinen eigenen und den Standort des Volkes, um beider Verhältnis zueinander und dessen moralische Krise, was sich letztlich in der Konfrontation mit dem Tode manifestiert.

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 221.

² Ib.

³ Vgl. dazu Klevenskij, a.a.O., S. 58.

⁴ N. Korobka, "V. M. Garšin", in: Obrazovanie, 11-12, S.-Peterburg, 1905, S. 184.

Vencel' lernte, den Bauern zu verachten. Um der Disziplin, des Gefüges ("spaika"¹) willen macht er aus sich einen Unmenschen, ein Tier², das die erzwungene Reaktion widerspiegelt. Die Faust³ wird zum Symbol eines Teils seines Handelns. Angesichts des Todes jedoch zeigt sich in der Anerkennung - "Da, Ivanov, vy pravý. Oni ljudi ... Mertvyje ljudi."⁴ -, im Sich-zu-Tode-Grämen, in der Wiederholung der Zahl 52 und in seinem dumpfen Schluchzen⁵, daß Vencel's Bestialität nur Verzweiflung ist, seine Zerquältheit - "Ja soveršenno izmučen."⁶ "Vencel' šel nervnoj, izmučennoj pochodkoj"⁷ - jedoch innere Krise und moralisches Ringen um das wahre Verständnis vom Volk und der Beziehung der Intelligencija zu diesem.

Die durch die Figur Vencel's evozierte Kritik liegt vorwiegend im negativen Bereich. Sozercatel' stellt auch zu Vencel' ironisch fest, daß Garšin sich nur von "guten, lieben" Menschen umgeben sehe.⁸ An anderer Stelle äußert er seine Entrüstung über die allversöhnenden Tendenzen dieser Erzählung und besonders über die psychologische Falschheit und unbegründete Rechtfertigung Vencel's.⁹ Antimirova kritisiert ebenfalls, daß nicht einmal Vencel' positiver Züge beraubt werde: Zusätzlich zu Vencel's eigener Rechtfertigung lasse Garšin Zaikin versichern, daß Vencel' in der Substanz gut sei.¹⁰

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 226.

² Ib., S. 222 und 238.

³ Ib., S. 222.

⁴ Ib., S. 248.

⁵ Ib., S. 255.

⁶ Ib., S. 224.

⁷ Ib., S. 238.

⁸ Sozercatel', a.a.O., S. 236; vgl. dazu auch S. 57 dieser Arbeit.

⁹ Sozercatel', a.a.O., S. 238 f.

¹⁰ Antimirova, a.a.O., S. 131 f.

Positiver sieht ihn Parker: Vencel' als Ausdruck gemeinsamer menschlicher Merkmale, die Garšin mit Dostoevskij verbinden: Vencel' als augenfälligste Verkörperung des Garšinschen Charakterzuges, selbst im schlechtesten Menschen noch Gutes zu entdecken, korrespondiere Dostoevskijs Grundhaltung im Umgang mit den Menschen.¹ Arsen'ev hebt Vencel' sogar als besondere Leistung Garšins heraus: Vencel' als "originale Schöpfung" verdeutliche die bei Garšin so beliebte Kontrastmethode.

Soveršenno originalen ... Vencel', ves' sotkannyj iz kontrastov, dumajuščij po-novomu i dejstvujuščij po-staromu.²

Arsen'evs Meinung von Vencel' als "originaler Schöpfung" kollidiert mit Grossmans Ansicht, der in ihm eine Idee Tolstojs erkennen will: Vencel's Leiden als Sühne für seine Grausamkeiten.³

Vencel's Zweigeteiltheit, seine inneren Auseinandersetzungen spiegeln sich in seinen "unruhigen Augen"⁴, seinem "nervösen und zerquälten Gang"⁵, seinen unmenschlichen Anfällen von Raserei⁶, seinen Fragen an Ivanov. In der Rezitation von Mussets "Dezembernacht" (1835) drückt Vencel' sich selbst aus. Die Mussetsche Doppelgestalt symbolisiert den Zustand, die Verfassung Vencel's. Der äußerlichen Grausamkeit steht innerlich moralische Zerrissenheit gegenüber, dem äußeren Haß inneres Solidaritätsgefühl, durch das er sich zu Tode grämt, der Verachtung des Menschen innere Anteilnahme und Schuldgefühle. Vencel' ist gespalten in Gut und Böse.

¹ Parker, a.a.O., S. 51.

² Arsen'ev, a.a.O., S. 248.

³ Grossman, Vsevolod Garšin, S. 182.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 217.

⁵ Ib., S. 238.

⁶ Ib., S. 225 und 237 f.

Eine andere Gruppe der Intelligencija erhellt Garšin in Fedorov¹ ("Iz vospominanij rjadovogo Ivanova"). Fedorov symbolisiert die positiven, moralischen Kräfte des Volkes. Er ist erst Mensch, dann Rollenträger und kennt keine moralische Krise, keine Zerrissenheit in Gut und Böse wie Vencel'. Fedorovs Moral wurzelt im Volk und wurde nicht verdorben.

Čto redko slučaetsja, peterburgskaja "obrazovanost'" ne isportila ego.²

Seine Beziehung zum Volk ist zutiefst moralisch: er spendet Frost durch Optimismus und Humor.

... on byval zapevaloj našej roty ...³

Vot solnyško vygljanet, vsech vysušit.⁴

A vy, djaden'ka, v otčajannost' ne vpadajte.⁵

Er leidet mit dem Volk, was insbesondere in seiner Beurteilung Vencel's deutlich wird -

Ni za čto ljudej terzaet ... - Zver'! - dobavil on pečal'no, ... vidno čto zabyl, bednjaga!⁶

- oder in dem inhaltlich wiederholten Satz:

Narodu-to teper' čto valitsja!⁷

¹ Arsen'ev betont die Ähnlichkeit zwischen Garšins Fedorov und Žitkov ("Iz vospominanij rjadovogo Ivanova") und Tolstojs Ždanov und Maksimov ("Rubka lesa", 1855), gesteht Garšins "Figuren" aber trotzdem die Qualität des "lebendigen Personseins" zu und hält ihm zugute, daß es äußerst schwer sei, Soldaten und Offiziere abweichend von Tolstojs zu schaffen. A.a.O., S. 248.

² Garšin, Poln. sobr. soć., S. 214.

³ Ib.

⁴ Ib., S. 215.

⁵ Ib., S. 233.

⁶ Ib., S. 238.

⁷ Ib., S. 242.

Pobito naroda čto, Gospodi!¹

Fedorovs moralisch geprägte Persönlichkeit offenbart sich, wo das christliche Gebot der Rachelosigkeit mit dem "Tier" Vencel' konfrontiert wird und Fedorov sich eindeutig für das erstere entscheidet.² Auch ist Fedorovs Optimismus nicht als Selbstzweck zu werten, sondern als Auftrag zu christlichem Dulden: "Terpi, kazak, ataman budeš'."³; letzteres nicht als Leerformel, sondern als Lebenshilfe.

Fedorovs "innere Schönheit" reflektiert Garšin in seinem Äußeren:

strojno, daže izjaščno složennyj. U nego bylo pravil'noe, budto vytočennoe lico, s očen' krasivo očerčennymi nosom, gubami i podborodkom ... i s veselymi golubymi glazami.⁴

Der Gegensatz zu Vencel' tritt hier am stärksten zutage.

2.2. Die Teilhabe

Das "gesellschaftlich" bedingte Böse manifestiert sich in Garšins Werk als Konflikt des Alltäglichen und als sichtbarer "Sozialkonflikt", konkretisiert im Krieg.⁵

Bereits als Kind wurde Garšin mit der Realität des Krieges und seinen für ihn negativen Auswirkungen bekannt. Er hatte den Krieg nicht, wie Parker richtig be-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 247.

² Ib., S. 233.

³ Ib.

⁴ Ib., S. 214.

⁵ Vgl. dazu Kostršica, a.a.O., S. 136.

tont, in "Kinderspielen" kennengelernt.¹ Das Wesen des Krieges aber begriff Garšin vor den Bildern Vereščagins und reagierte mit dem 1874 entstandenen, aber erst nach seinem Tode veröffentlichten Gedicht "Na vystavke kartin Vereščagina". Antimirova sieht hier den Keim des Ideengehalts seiner Kriegserzählungen und der Erzählung "Chudožniki".² Die gleiche Ansicht artikuliert Arsen'ev:

V étich stichach ne vidno buduščego mastera formy, no viden uže avtor "Četyrech dnej", "Trusa", "Vospominanij rjadovogo Ivanova", strastnyj protivnik nasilija, vse ravno, ediničnogo ili kolektivnogo.³

Die Bilder Vereščagins hatten die Kehrseite des Krieges mit seinen Schrecken visuell erlebbar gemacht, den Krieg als Verkrüppelungs- und Tötungsmaschinerie lernte Garšin als Soldat unmittelbar kennen. Er begriff, was Krieg bedeutet, verstand ihn aber auf seine eigene, persönliche Weise; er war Soldat geworden aus "Pflicht" vor dem Volk.

"Vojna - zlo ... no ved' ona neizbežna; ... i esli ne pojdete drat'sja vy, vozmut drugogo ..."⁴

Widersprüchlich wird Garšins "Verhältnis" zum Krieg charakterisiert. Laut Mstislavskij begegnete Garšin dem Krieg mit Indifferenz:

U nego ne bylo k nej ni ljubvi, ni nenavisti: on prosto "perežival" ee tem-že neposredstvennym čuvstvom, kotorym pereživaet i "priemlet" vojnu narod.⁵

Dem steht Mikuličs Aussage diametral entgegen: Garšin

¹ Parker, a.a.O., S. 55 f.; vgl. dazu auch S. 9 dieser Arbeit.

² Antimirova, a.a.O., S. 114.

³ Arsen'ev, a.a.O., S. 243.

⁴ Zitiert nach Mstislavskij, a.a.O., S. 156.

⁵ Ib., S. 158.

bezeichnete ihm gegenüber den Krieg als "Hölle"¹ und beantwortete die Frage nach dem Grund seiner Kriegsteilnahme folgendermaßen:

Nel'zja bylo ne itti. Sidet' na meste i čitat' gazetnye soobščeniija bylo nesterpimo.²

Diese starke Reaktion auf den Krieg unterstreicht ein Brief Garšins an Drentel'n vom 18. 6. 1876. Er dokumentiert, welche Wirkung allein Kriegsmeldungen auf ihn ausübten. Die Faszination der Wissenschaft trat für ihn angesichts des russisch-türkischen Krieges mit seinen Begleiterscheinungen wie der Tötung von 30000 unbewaffneten alten Männern, Frauen und Kindern ganz in den Hintergrund.³

Neben den ideellen Beweggründen für Garšins Kriegsteilnahme spielt die für ihn ganz persönliche Bedeutung des Krieges eine wichtige Rolle, die der Brief an seine Mutter vom 26. 5. 1877 bezeugt.

Nikogda mne ne prichodit v golovu mysl' raskajat'sja v tom, čto ja pošel v pohod. Éto takaja cho-rošaja škola, osobenno dlja menja, kotoromu nužno vospitanie charaktera. Kak ja ožidal, materialov dlja nabljudenija okazalas' bezdna. Esli Bog vyneset, ja budu znat', čto delat'. V tom, čto ja sumeju pisat' i budu imet' uspech, ja počti ne somnevajus'.⁴

Für Ivanov ("Iz vospominanij rjadovogo Ivanova") bedeutet das Geschehen eine Initiation in das Phänomen Krieg, in die Phänomene Tod und Böses sowie in Grundbefindlichkeiten des Menschen, nämlich das Gefühl der Identität und deren Verlust in der Masse. Daß Ivanov die Initiation sucht, sagt er selbst:

¹ V. Mikulič, "Vsevolod Garšin", in: Istoričeskij vestnik, CXXXV, S.-Peterburg, 1914, S. 128.

² Ib.

³ Garšin, Pis'ma, S. 85 f.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 487.

Bol'se vsego, konečno, želanie poispytat', posmotret'.¹

Ein extremer Pazifismus -

Neuželi bez éтого (ego legon'ko tknul) nel'zja obojtis' ...?²

Mne bylo i bol'no i protivno³

- und seine Bewußtheit⁴, in den Krieg zu ziehen, bestehen als Voreinstellung. Ivanov erlebt und erleidet mit, er solidarisiert sich mit dem Volk.

... vse-taki pozvol'te mne ostat'sja tam. Mne ved' s soldatami bol'se byvat' prichoditsja. Lučše už sovsem s nimi.⁵

Er tritt für unbedingte Achtung der Menschenwürde ein.

Konečno, dorožu (mneniem mužič'ja), kak mneniem vsech, kogo u menja net pričiny ne uvažat' ... Priznavali by čeloveka ...⁶

Ivanov, Repräsentant der Intelligencija, sucht das Volk nicht, um es, wie viele Intelligenzler-Narodniki seiner Zeit, zu "bekehren" und aufzuklären, um dabei die Klassenunterschiede deutlich werden zu lassen, sondern weil er zusammen mit ihm teilhaben will.

Garšins Held, ein Intelligenzler als Gemeiner, erträgt alle Schwierigkeiten gemeinsam mit dem Volk. Er hört auf, sich vom Bauern zu unterscheiden. Iezuitova stellt richtig dar, daß Garšin an dem Thema "Intelligencija - Volk" hauptsächlich die Psychologie und das sozi-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 221.

² Ib., S. 242.

³ Ib., S. 222.

⁴ Ib., S. 223.

⁵ Ib., S. 219.

⁶ Ib., S. 221.

ale Verhalten des Intelligenzlers interessiere, der bestimmt sei durch Narodniki-Ansichten im weitesten Sinne, Gewissensbisse wegen des schweren Loses seines "untergebenen" ("mladšij") Bruders und sein höchstes Bestreben, dem Volk zu dienen, dessen Schicksal zu teilen.¹ Die Nähe zum Volk definiert Bjalyj als "moralisches" Hauptmerkmal des Intelligenzlers:

Éto ne stremlenie, a imenno čuvstvo; éto nra-
vennoe ubeždenie, vošedšee v plot' i krov' i
stavšee čertoj charaktera.²

Unbedingte Teilhabe wirft das Problem der Identität auf. Identität wird durch das Phänomen Masse³ in Frage gestellt. Auf die "bewußte Teilhabe" als Voreinstellung wurde verwiesen. Bewußtheit erzeugt eine geordnete "innere" Welt.⁴ Im Hinblick auf diese Bewußtheit identifiziert sich Ivanov auch mit den "Soldaten der sogenannten privilegierten Klassen"⁵. Die durch Bewußtheit geordnete "innere" Welt führt Ivanov in seiner absoluten Teilhabe - symbolisiert in der Tortur ("pytka"⁶), dem Hitzemarsch⁷ - zur vollkommenen Identität⁸.

¹ Iezuitova, a.a.O., S. 101.

² Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 67.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 213; vgl. dazu auch A. P. Seljavskaja, "Ranee tvorčestvo V. M. Garšina (1874-1876 gg.)", in: Trudy Irkutskogo universiteta, XXVIII, serija literaturovedenija i kritiki, 2, Irkutsk, 1959, S. 7: Sie konstatiert für Garšins Frühwerk noch das Fehlen des Begriffes "Masse" - hier arbeite er nur mit dem Terminus "Volk", begleitet von "Verehrung" und "Glauben" und als "groß" apostrophiert - und konzentriert auf ihn und den ihm inhärenten logischen und sozialen Komplex Garšins Gegensatz zu den orthodoxen Narodniki.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 223.

⁵ Ib.

⁶ Ib.

⁷ Ib.

⁸ Vgl. dazu A. Burghardt, Einführung in die Allgemeine Soziologie, München, 1972, S. 30.

Nikogda ne bylo vo mne takogo polnogo duševnogo spokojstvija, mira s samim soboj i krotkogo otnošenija k žizni, kak togda, kogda ja ispytyval éti nevezgody i šel pod puli ubivat' ljudej.¹

Das Ich (Ivanov) wird zum Ideal-Ich durch partizipierendes Leiden. Er gewinnt dadurch völlige Identität mit sich selbst und eine vollkommene Beziehung zur Welt. In einem Brief an A. Ja. Gerd gibt Garšin eine bemerkenswerte Aufzählung der menschlichen Bedürfnisse:

... narjadu s potrebnostjami pit', est', spat', ljubit' - upominaetsja takže potrebnost' p r e t e r p e t' (tak!).²

Die Identität Ivanovs wird durch das Phänomen Masse erschüttert. Er verliert seine Bewußtheit, seine Identität und geht für kurze Zeit in der Masse unter. Ivanov "fühlt"³ Masse als "potok ..., što ... vse slomit, vse iskovertkaet i vse uničtožit."⁴ Der Identitätsverlust symbolisiert sich sprachlich durch unpersönliche Konstruktionen - "čuvstvovalos"⁵ - und Verallgemeinerungen - "vsjakij dumal", "dumal každyj", "vse oni šli na smert'"⁶. "Der Einzelwille wird gleichsam in einen Massenwillen transformiert."⁷

Die Angehörigen der Masse (zeigen) in ihrem Verhalten eine kollektive Orientierung; sie reagieren auf einen Stimulus relativ einheitlich, wobei die einzelnen je für sich reaktiv handeln.⁸

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 223 f.

² Zitiert nach Korolenko, a.a.O., S. 229.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 235.

⁴ Ib.

⁵ Ib.

⁶ Ib.

⁷ Burghardt, a.a.O., S. 233.

⁸ Ib.

Genau dies geschieht in der Defilierszene vor dem Zaren. Der Zar wird vergottet, wird zum Schicksal der Menschen. Dieses erhabene Gefühl gegenüber dem Herrscher, den er als Ohnmächtig-Mächtigen zeigt, spricht aus Garšins Briefen aus Bulgarien an seine Mutter, besonders aus der Beschreibung der Truppenschau.

V Ploěšty nas smotrel gosudar' ... V pyli i potu prišli my k Ploěšty, ustalye, grjaznye. No, kogda vojska stali podchodit' k tomu mestu, gde na serom kone stojal gosudar', soldat nel'zja bylo uznat', tak oni vooduševilis'. Gosudar' zdorovalsja s každoj rotoj, i kak každaja rota kričala! Šli mimo nego bodro, bystro, počti begom. On sil'no izmenilsja, postarel, poblednel. Na ego dobrom lice bylo tak mnogo grusti, čto vse soldaty zametili èto i govorili: "Žaleet on nas! Vidno, i u nego volja ne svoja". Voobšče, v carja oni vljubleny. Večerom on priechal na bivak, čtoby ešče raz posmotret' nas ... Posle smotra gosudarja načal'stvo (general) sdelalos' gorazdo dobree i snischoditel'nee. Prikazano bylo, kak govorjat, vozmožno oblegčit' ljudej.¹

Dieser Brief ist vom 1. 6. 1877 datiert. Die gleiche Stimmung bewahrte sich Garšin bis 1882, als er "Iz vospominanij rjadovogo Ivanova" niederschrieb.

Die "Zaren-Szene" erhellt sich aus einem emotional-ideologischen Zusammenhang: Durylin erklärt den "Ton der Verliebtheit in den Zar-Befreier" mit der Legende, die auf Žukovskij zurückgeht, daß nämlich sein Zögling den Menschen nicht vergessen werde, worin Durylin die Grundlage für Garšins Glauben, alle Soldaten müßten den Zaren mit seinen Augen sehen, erblickt.² Diese Annahme - der persönliche Aspekt und der differierende psychologische Hintergrund der Garšinschen Defilierszene - provozierte trotz zugestandener großer Ähnlichkeit mit seiner eigenen Zarenszene, "Smotr nakanune Austerlica" ("Vojna i mir"), Tolstojs scharfe Ablehnung. Er unterstreicht nachdrücklich den Unterschied:

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 438 f.

² Durylin, Garšin, S. 530.

... u menja opisany tam oščuščenija Rostova, lica, k kotoromu avtor odnositsja ob'ektivno, a u Garšina o nich govoritsja, kak ob oščuščenijach samogo avtora, točno eti oščuščenija prisušči vsem.¹

Garšin verweigerte sowohl Tolstoj für die Veröffentlichung in "Posrednik" als auch Saltykov-Šcedrin das Streichen der Passage. Saltykov schätzte die Erzählung jedoch so hoch ein - hierin geht er mit Korolenkos Beurteilung als "Symphonie"² konform -, daß er sie widerstrebend unverändert in "Otečestvennye zapiski" erscheinen ließ.³

Die historisch falsche Darstellung Alexanders II. rief durchweg negative Kritik hervor. Arsen'ev liest die Zarenszene als "neue, herrliche Illustration des alten Themas: Ave, Caesar, morituri te salutant."⁴ Antimirova interpretiert sie als Garšins Versöhnung mit der "reaktionären Wirklichkeit"⁵, und für Bjalyj dokumentiert diese Erzählung seine Entfernung von den Vorstellungen des radikalen Narodničestvo im Gegensatz zu "Četyre dnja", "Trus" und "Denščik i oficer".⁶

Garšin schrieb "Iz vospominanij rjadovogo Ivanova" im Jahre 1882. Alle Ereignisse von 1877 einschließlich des 1. 3. 1881 hatten seinen Glauben an Alexander II. nicht zu erschüttern vermocht. Allerdings äußerte er hinsichtlich der Zarenszene und ihrer Veröffentlichung in "Otečestvennye zapiski" Zweifel gegenüber seinem Bruder, dem er auf dessen Frage: "No ved' ty čuvstvoval i čuvstvues' to, čto ty zdes' napisal?" die Aufrichtigkeit seines Empfindens versicherte: "Da, čuvstvoval i čuvstvuju."⁷

¹ Zitiert nach Rusanov, Poesdka ..., S. 72.

² Korolenko, a.a.O., S. 225.

³ Vgl. dazu Durylin, Garšin, S. 582.

⁴ Arsen'ev, a.a.O., S. 247.

⁵ Antimirova, a.a.O., S. 133.

⁶ Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 58.

⁷ Zitiert nach Durylin, Garšin, S. 582.

In der Masse, im Krieg, vor dem Zaren, führt die absolute Teilhabe dazu, daß die Menschen kollektive Wesen werden. Entpersönlichung führt zu Befreiung von Verantwortung.¹

Ihrer Natur nach sind ... die Verhaltensweisen der Masse situationsproduzierte reaktive Emotionen, hinter denen meist irrational begründete Motive einer großen Zahl von Menschen stehen. Das Masseverhalten hat weitgehend den Charakter von bedingten Instinkthandlungen ...²

Garšin wählt für das instinktive Handeln das Wort "stremlenie".³ Die genannten irrationalen Motive, die zu "rasenden Entzückensschreien"⁴, die Ivanov "fast ersticken"⁵, anschwellen, sind einmal das Transzendenzverlangen der Menschen, das in der Hingabebereitschaft dem Zaren gegenüber seinen Ausdruck findet:

"Ty vedeš' nas, - dumal každyj: - tebe my otdaem svoju žizn'; ... my gotovy umeret'"⁶;

zum anderen ontologische Grundphänomene wie das Böse:

Nas vlekla nevedomaja tajnaja sila: ... čto dolgo ešče budet vodit' čelovečestvo na krovavuju bojnu - samuju krupnuju pričinu vsevozmožnych ljudskih bed i stradanij.⁷

Instinkthaft werden Individuen zu Masse - "každyj otdel'-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 235.

² Burghardt, a.a.O., S. 233.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 235.

⁴ Ib.

⁵ Ib., S. 235 f.

⁶ Ib., S. 235.

⁷ Ib., S. 213. Diesen Gedanken hatte Garšin bereits früher in "Trus" literarisch vergegenwärtigt: "Mne ka-žetsja, čto nynešnjajaj vojna - tol'ko načalo grjaduščich, ot kotorych ne ujdu ni ja, ni moj malen'kij brat, ni grudnoj syn moej sestry." Poln. sobr. soč., S. 117.

no ušel by domoj, no vsja massa šla ..."¹ -, zum "potok ..., što ... vse slomit, vse iskovverkaet i vse uničtožit."²

Das einfache Volk in Garšins Darstellung zeigt wenig Interesse für die Gründe des Krieges: es hat nur eine dunkle Vorstellung. Den Ansatz zu einer Erklärung bietet Garšin in der "unbekannten geheimen Kraft", die aber ohne nähere Erläuterung bleibt. Grossman wie Antimirova und Bjalyj glaubt, daß Garšin und seine Helden die Ursachen des Krieges nicht verstehen und daß ihr Protest im wesentlichen passiv sei.³ Für Bjalyj resultiert das daraus, daß der Krieg in erster Linie durch das "Prisma der Stimmungen und Erlebnisse des Intelligenzler-Helden" gesehen werde⁴, der, Soldat geworden, in gewisser Weise an dem Zustand der Unbewußtheit und Unwissenheit teilhat, da er in der Masse die persönliche Verantwortung völlig aufgibt.

Garšin nennt dieses Massehandeln "unmenschlich"⁵, weil das Individuum sich seiner Bewußtheit begibt, die für Ivanov von unabdingbarer Bedeutung ist, weil Massehandeln, individueller Verantwortung verlustig, bedingungslos das Böse ausführt: hier den kommenden Kampf.

Das Böse, symbolisch konkretisiert als "nevedomaja tajnaja sila: net sily bol'sej v čelovečeskoj žizni"⁶, als "Unbekanntes und Unbewußtes", tritt in seiner Wildheit und Brutalität in der Schlacht, einem Ziel des Krie-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 213.

² Ib., S. 235.

³ Grossman, Garšin, S. 180; vgl. dazu auch S. 11 und S. 83 dieser Arbeit.

⁴ Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 70; für Antimirova hat Garšin seine eigene Person in alle Situationen gestellt (a.a.O., S. 132); demzufolge sind Menschen und Geschehnisse von seinem Lebensgefühl geprägt; vgl. dazu auch S. 10 und 23 dieser Arbeit.

⁵ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 236.

⁶ Ib., S. 213.

ges, und in der ungewöhnlichen Situation, der Begegnung mit dem Zaren, in der enthumanisierenden, entmenschen-
schenden, entpersönlichenden Massenhysterie zutage.

2.3. Die Künstler

Garšin hat seine Ansichten über die Kunst, ihre Funktion und Aufgaben, nicht in theoretischen Schriften dargelegt. Sie lassen sich aber aus seinen Rezensionen über Kunstausstellungen und aus seinem Werk, insbesondere aus "Chudožniki", ableiten. Hier äußert er seine Gedanken zwar über Malerei, da aber Malerei und Literatur jener Zeit in enger Beziehung standen - wofür Garšin selbst ein gutes Beispiel ist -, sind sie auf die Literatur übertragbar. Wie bereits erwähnt¹, hatte die Malerei auf die Entwicklung von Garšins literarischem Talent keinen geringen Einfluß.

Aus seiner Studienzeit am Bergbauinstitut (Petersburg, 1874-1877) datiert seine lebenslange Freundschaft mit den Peredvižniki, einem Kreis junger Maler, die sich aktuelle Gesellschaftsprobleme als Themen stellten.² Zu ihnen gehörte Repin, und zwischen ihm und Garšin entwickelte sich eine besondere Verbundenheit und gegenseitige Wertschätzung. Sie begegneten sich zu der Zeit, als Repins "Ne ždali" (1884) und "Ivan Groznyj"³ und Garšins "Krasnyj cvetok" und "Nadežda Nikolaevna" erschienen. Durylin verweist auf die enge und wechselseitige Beziehung zwischen diesen Werken und ihren Autoren:

"Ivan Groznyj" - dlja Garšina, kak i dlja vsej ego epochi, byl ne istoričeskaja kartina, a strašnaja

¹ Vgl. dazu S. 20 dieser Arbeit.

² Vgl. dazu Skabičevskij, a.a.O., S. 362 und Bjaljy, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 11.

³ Vgl. dazu S. 22 dieser Arbeit.

povest' o nepovinnnoj krovj, - povest', do tragizma, blizko emu znakomaja po ego sobstvennomu "Krasnomu cvetku" i po toj bor'be, oplacenoj krov'ju ego pokolenija, kotoruju on videl vokrug sebja do i posle 1881 g. Repinskij "Ivan Groznyj" s ego krov'ju kazalsja takim že simvoličeskim épilogom celoj épochi, itogom usilij celogo pokolenija, kak i Garšinskij "Krasnyj cvetok". Postscriptum'om k ètomu épilogu, soveršenno real'nym, byla kartina "Ne ždali".¹

Garšin stand der Kunst der Peredvižniki so nahe, daß sie ihn ihren "Mitbruder" nannten.² Diese Verbindung sieht Durylin durch Repin in dessen Illustration zu Garšins "Chudožniki" besonders gut zum Ausdruck gebracht. Er zeige, daß

iskusstvo chudožnika-peredvižnika Rjabinina, tomjaščegosja social'noj nepravdoj, pereživajuščego ee kak ličnyj grech, kak sobstvennuju tjažkuju vinu, polnogo neutolimoj duševnoj skorbi, - i est' iskusstvo p i s a t e l j a - p e r e d v i ž n i k a Garšina.³

"Chudožniki" stellt zwei Richtungen der Malerei gegenüber und diskutiert deren Wesenszüge in einer Art "innerem Monolog", indem sich die beiden Hauptcharaktere, Rjabinin und Dedov, sowohl mit ihrer eigenen Kunstanschauung als auch der des anderen auseinandersetzen.⁴ Rjabinin und Dedov repräsentieren die Kunstrichtungen des Realismus und der Romantik, der gesellschaftsbezogenen Malerei und der des l'art pour l'art. Die Gegensätzlichkeit dieser beiden Antagonisten unterstreicht Garšin, indem er ihnen nicht nur zwei reale Vertreter - Repin und Klever - zweier gegensätzlicher Strömungen der Malerei assoziiert, sondern darüber hinaus die bei-

¹ Durylin, Repin i Garšin, S. 49.

² Vgl. dazu ib., S. 63.

³ Ib., S. 71.

⁴ Zelm macht "Anklänge" an Gogol' deutlich: Gogol's "Portret" (1835) behandelt in ähnlicher Weise den Verlauf des Konflikts zweier Kunstrichtungen. A.a.O., S. 104 f.

den Kritiker-Antipoden V. S. (Vladimir Stasov) und L. (Aleksandr Ledakov).¹

In dieser Erzählung prallen Natur und Zivilisation aufeinander und schließen einander aus. Aus den unterschiedlichen Auffassungen von Kunst resultieren verschiedene Kunstrichtungen. Realismus findet symbolischen Ausdruck in der Fabrik, im "gluchar'", im Kessel, in Hammer und Pumpe, in der Lokomotive, in den Visionen und Alpdrücken, im quälenden Ton, im Klopfen, im Schrei. Romantik symbolisiert Garšin im Begriff der Poesie, der Idylle, konkretisiert durch die künstlerische Gestaltung von Natur.

Rjabinin verkörpert den Künstler, der in seiner Brust den Konflikt um den Auftrag und die Funktion der Kunst in der Gesellschaft austrägt und ihn für seine Person löst. Als Kristallisationspunkt dieses Konfliktes fungiert die Lokomotive. Lokomotive und Kunst verbindet eine soziale Funktion: "fortzuschreiten" und "vorwärtszudrängen", für die Menschen da zu sein. Dies kann sich auf zwei Arten vollziehen: zum einen, indem die Lokomotive auf den Schienen rollt², was bedeutet, ein sicheres Ziel, das von den Menschen gewünscht wird, das sie problemlos erreichen, anzustreben; zum anderen aber wird die Lokomotive neue Horizonte erschließen wollen, den Menschen dabei Entscheidungen abverlangen, sie herausfordern und dabei Gefahr laufen zu entgleisen.³

In Rjabinin wird symbolisch jener Künstler Realität, der den zweiten Weg sucht. Seine Suche beginnt mit wiederholten "začem"-, "kak"-, "kuda"-Fragen⁴, den sprach-

¹ Vgl. dazu Kostršica, a.a.O., S. 138 f.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 156.

³ Ib.

⁴ Ib., S. 157.

lichen Symbolen des Zweifelns¹. Rjabinins Antwort ist politisch, ist der "gluchar'", Symbol des leidenden Menschen. Rjabinins Zielkonflikte -

ona, éta stancija, predstavljaetsja mne kakojto černoj dyroj²

- drängen ihn vom Fragenden zum Wissenden, vom suchenden zum wahrhaften Künstler. Für Rjabinin ist Kunst dann wahrhaft, erfüllt sie ihren wahren Auftrag, wenn sie anklagt:

Ja vyzval tebja (glucharja) ..., čtoby ty užasnul svoim vidom étu čistuju, prilizannuju, nenavistnuju tolpu. Pridi, siloju moej vlasti prikovannyj k polotnu, smotri s nego na éti fraki i trěny, krikni im: ja - jazva rastuščaja! Udar' ich v serdce, liši ich sna, stan' pered ich glazami prizrakov! Ubej ich spokojstvie, kak ty ubil moe ...³,

wenn sie gesellschaftspolitisch auf Veränderung drängt, "Lokomotive" ist.

Bereits das Gedicht "Na pervoj vystavke kartin Vereščagina" läßt Garšins Forderungen an die Kunst deutlich werden, die Abramov zusammenfaßt:

On treboval ne udovletvorenija potrebnosti naslaždenija izjaščnym, a vysokogo služenija delu nравstvennogo usoveršenstvovanija čelovečestva, rasprostranenija gumannosti.⁴

Malyšev bringt Garšins Kunstauffassung auf die Formel "iskusstvo, kak služenie vyšim idealam dobra i pravdy".⁵

¹ Die Klassifizierung der Garšinschen Helden als "gespaltene, reflektierende Hamlets" dokumentiert Skabičevskij an Rjabinin, der von Zweifeln, Überlegungen geplagt ist, in dem Leben und Kunst auseinanderstreben. A.a.O., S. 367 f.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 157.

³ Ib., S. 163 f.

⁴ Abramov, a.a.O., S. 10.

⁵ Malyšev, a.a.O., S. 21; vgl. dazu auch Durylin, Repin i Garšin, S. 20.

Diese Einschätzung offenbart auch Parkers Garšin-Urteil. Sie nennt ihn einen Realisten, konkretisiert aber unter Einbeziehung der sozialen Komponente:

a realist; perhaps a social realist, conceiving art as an instrument for social betterment.¹

Die soziale Ausrichtung der Kunst begründet Korolenko aus einem wesentlichen Aspekt der Garšinschen Generation: der Suche nach der Wahrheit der menschlichen Beziehungen, woraus sich für Rjabinin die zwingende Notwendigkeit ergebe, die Rechtfertigung der "sozialen" Rolle der Kunst zu finden.² Korolenko hält "Chudožniki" für eine der "subjektivsten"³ Erzählungen Garšins, Jakubovič für seine beste allein deshalb, weil er hier die Frage nach der Beziehung von Kunst und Leben stelle⁴.

Die Analogie der Kunstbeziehung Garšin - Rjabinin rückt Koltonovskaja ins Bewußtsein.⁵ Zweifelte Rjabinin an der Bedeutung der Kunst in ihrem guten, positiven Einfluß auf die Menschen -

Ja ne videl chorošego vlijanja chorošej kartiny na človeka; začem že mne verit', čto ono est'?'⁶

-, stand dieser für Garšin außer Frage. Seine Zweifel betrafen sein Talent:

"Delo v tom ... čto tol'ko na ètom poprišće ja budu rabotat' izo vsech sil, stalo byt', uspech - vopros v moich sposobnostjach i vopros, imejuščij dlja menja značenie voprosa žizni i smerti ..."⁷

¹ Parker, a.a.O., S. 71.

² Korolenko, a.a.O., S. 235.

³ Ib., S. 237.

⁴ Jakubovič, a.a.O., S. 547; vgl. dazu auch Arsen'ev, a.a.O., S. 249.

⁵ Koltonovskaja, a.a.O., S. 180 f.

⁶ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 157.

⁷ Zitiert nach Koltonovskaja, a.a.O., S. 181; vgl. dazu auch die Erfolgszuversicht im Brief an seine Mutter. S. 94 dieser Arbeit.

Das Verbindende Garšin - Rjabinin liegt in ihrem Menschen- und Künstlertum.

Ta že nervnost', ta že čutkost' k čužomu stradaniju i gorju, ta že nesposobnost' otrešit'sja ot dejstvitel'nosti i zamknut'sja v mir "čistogo chudožestva".¹

Wie Rjabinin an seinem "gluchar'", an seiner Kunst litt, so war auch für Garšin das Schreiben Notwendigkeit und Qual zugleich. Am 31. 12. 1881 schrieb er an Afanas'ev:

... čto pisal ja v samom dele odnimi svoimi nesčastnymi nervami i čto každaja bukva stoila mne kapli krovi, to éto, pravo, ne budet preuveličeniem.²

Bjalyj betont zu Recht, daß Garšin bereits in seiner ersten Rezension, "Vtoraja vystavka 'Obščestva vystavok chudožestvennych proizvedenij'" (1877), eine sozial engagierte und volksnahe Kunst forderte und seine ersten literarischen Versuche schon die charakteristischen Merkmale seines Schaffens zeigen: Reaktion auf die brennendsten Zeitfragen, leidenschaftlichen Demokratismus, ungewöhnliche Empfindsamkeit für menschliches Leid und seinen Wunsch, das zeitgenössische Böse zu durchdringen.³

Garšin intensiviert die Darstellung des wahren Auftrags der Kunst, indem er ihn auf zwei Ebenen abbildet: im sichtbaren Kunstwerk und in der Seele des Künstlers. Er benutzt dazu ein "cluster" von Symbolen, die sich unter den Begriff "Symbole der Zivilisation" einordnen lassen. Da ist die Fabrik⁴, ins Gigantische vergrößert, das Symbol einer inhumanen, entpersönlichenden Zivilisation; da sind der Kessel⁵, das Eisen, Symbole des den

¹ Arsen'ev, a.a.O., S. 240.

² Garšin, Pis'ma, S. 234.

³ Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 11 f.; vgl. dazu auch Kijko, a.a.O., S. 292.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 166 f.

⁵ Ib., S. 160 f. und 163.

Menschen Einengenden, Bedrückenden; da sind der Hammer¹, Symbol des den Menschen Vernichtenden, und der Schrei², Symbol menschlicher Not und Verzweiflung.

So wie das Bild des "gluchar'"³ die Krankheit⁴ der Gesellschaft symbolisiert, so wird Rjabinins Krankheit zur symbolischen Manifestation seines Auf- und Umbruchs zur Wahrhaftigkeit. Rjabinin verwandelt sich in den "gluchar'".⁵ Seine Krankheit symbolisiert folglich auch das Leiden des realistischen Künstlers an einem "leidenschaftslosen"⁶, d.h. teilnahmslosen, Publikum. Diese Publikumskritik formulierte Garšin schon 1874 in dem Gedicht "Na vystavke kartin Vereščagina" zusammen mit seiner Ästhetik, die er dann Rjabinin gegenüber seinem "gluchar'" auf der Leinwand artikulieren läßt.⁷ Kostršica spricht von einem Grundprinzip der Garšinschen Ästhetik: Kunst als Mittel, das Gewissen des Menschen zu wecken, ihm den Schlaf zu rauben, seine Ruhe zu töten.⁸

Rjabinins Umbruch findet symbolischen Ausdruck in der Pumpe⁹ und der Anrufung des Erdgeistes¹⁰: beide schöpfen und kommen aus der Tiefe, dem Ursprung; ihr symbolischer Gehalt wird vertieft und erhellt durch weitere Symbole gleichen Sinnbezuges: durch das Drehen¹¹ und das

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 160.

² Ib., S. 167.

³ Garšin wurde nach übereinstimmender Ansicht mehrerer Kritiker hierzu von Jarošenkos Bild "Kočegar" angeregt; Jarošenko gehörte zu den Peredvižniki und war mit Garšin befreundet. Vgl. dazu Korolenko, a.a.O., S. 236; Beljavskij, a.a.O., S. 105; Klevenskij, a.a.O., S. 72.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 163.

⁵ Ib., S. 167.

⁶ Ib., S. 164.

⁷ Vgl. dazu S. 105 dieser Arbeit.

⁸ Kostršica, a.a.O., S. 140.

⁹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 166.

¹⁰ Ib., S. 163.

¹¹ Ib., S. 167.

Chaos der Töne¹, durch eine unendliche Note, in der sich die Qual verdichtet.

I nad vsem étim odna nota, beskonečnaja, tjanu-
ščajasja, tomjaščaja.²

Die Krankheit findet ein dreifaches Ende: im symbolischen "Zerstören" des unterdrückten, leidenden Menschen und dem damit einhergehenden symbolischen Scheitern Rjabinins, des realistischen Künstlers. Der Realist und sein Werk gehen an der Realität und ihrer Grausamkeit zugrunde. Die "zuschlagende Menge" verkörpert das leidenschaftslose Publikum, an dem realistische Kunst scheitert. Der realistische Künstler zerstört sich selbst, da die Menschen seine Kunst fliehen oder vermarkten. Der Aufbruch zu "neuen Horizonten" stellt das dritte Ende dar: Vom mittelbaren Abbilden des Menschen in der Kunst strebt Rjabinin zur unmittelbaren Begegnung. Lehrer-Sein wird zum Symbol dieser Unmittelbarkeit.

Die Probleme der Kunst in "Chudožniki" waren auch Garšins persönliche Probleme. Kijko leistet den biographischen Bezug durch die Charakterisierung des Helden als "Menschen, der persönlich Verantwortung fühlt für die Leiden des Volkes".³ Biographische Daten erhärten diese Beziehung: Zur Zeit der Entstehung dieser Erzählung sei Garšin bemüht gewesen, die gesellschaftliche Relevanz seiner literarischen Arbeit zu definieren, und schickte sich an, ins Dorf zu gehen, um dort zu wirken.⁴

Budu ž i t ⁵, potomu što sčitaju èto poleznym

¹ Garšin, Poln, sobr. soč., S. 166 f.

² Ib., S. 166.

³ Kijko, a.a.O., S. 298.

⁴ Vgl. dazu ib.

⁵ Im Original kursiv.

dlja sebja, a mozet byt', i sam prigožus' mužikam na čto-nibud'.¹

... zabyt' vsjakie pritenzii na ličnoe blagopolučie i otdat' sebja "na sčedenie" čot' mužikam v derevne ... Na mne budut ležat' objazannost'^{2,3}

Krankheit ließ sein Vorhaben scheitern.

Rjabinin hat in seinem "gluchar'", seinem letzten Bild, das Wesentliche ausgesagt; er hat sich als Künstler verwirklicht. Er hatte keine Zukunft, keine Entwicklung mehr vor sich.

Dem "Faustischen" Rjabinins kontrastiert Garšin Dedovs "Stillstand". Sein romantisches Kunstverständnis findet in der Gestaltung der Landschaft und der Natur unmittelbaren Ausdruck. Kunst bedeutet ihm die Wiedergabe von Schönheit und Harmonie in der Natur. Natur ist ihm Poesie⁴, wird ihm Idylle.

Ono (iskusstvo) nastrajvaet človeka na tichuju, krotkiju zadumčivost', smjagčaet dušu.⁵

Dedov, der Ästhet, malt nur um der Kunst willen und denkt nicht im entferntesten daran, mit seinen Bildern den Anstoß zu moralischen oder gar sozialen Verbesserungen zu geben:

Po-moemu, vsja èta mužič'ja polosa v iskusstve - čistoe urodstvo. Komu nužny èti preslovutye repinskie "Burlaki"? Napisany oni prekrasno, net spora; no ved' i tol'ko. Gde zdes' krasota, garmnija, izjaščnoe? A ne dlja vosproizvedenija li izjaščnogo v prirode i suščestvuet iskusstvo?⁶

¹ Garšin, Pis'ma, S. 201.

² Im Original kursiv.

³ Garšin, Pis'ma, S. 202 f.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 162.

⁵ Ib.

⁶ Ib.

Obwohl er künstlerische Vollkommenheit anstrebt, Vollkommenheit der Technik, "l'art pour l'art"-Vollkommenheit, weiß er als Händler¹ um die Gängigkeit von Kunst.

Garšins Ablehnung der Formel "iskusstvo dlja iskusstva" - sie ließ er nur für Puškin gelten² - erhellt ebenfalls sein Engagement für die sozialorientierte Kunst. Grossman berichtet Garšins Äußerung über die "reine" Kunst:

Čistoe iskusstvo, ... kakoj éto manjaščij, mercajuščij, uvlekatel'nyj i gibel'nyj obman!³

Verstärkt wird diese Aussage durch einen Brief Garšins an Latkin, in dem er im Mai 1885 über die traditionelle Richtung urteilte:

Ona-to (škola) i predstavljajet čistoe "iskusstvo dlja iskusstva" ne v filosofskom smysle éтого slova, a v skvernom. Dlja nee net ni pravdy (v smysle spravedlivosti), ni dobra, ni krasoty, dlja nee est' tol'ko interesnoe i neinteresnoe, "zakovyristoe i nezakovyristoe".⁴

In diese Richtung zielt Kijkos Einordnung von Dedov; er sieht bei ihm den Geldcharakter durch Garšin herausgestellt.⁵

Dedov strebt das zweckfreie Kunstwerk an: die Gestaltung der Rose, das Symbol von Schönheit und Unschuld. Kunst bedeutet ihm Freiheit und Glück.⁶ Welch Gegensatz zu Rjabinins Kunstauffassung!

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 159.

² Vgl. dazu V. I. Bibikov, "Vospominanija", in: Garšin, Poln. sobr. soč., S. 72.

³ L. P. Grossman, Barchatnyj diktator. Moskovskoe tovariščestvo pisatelej, Moskva, 1933, S. 208.

⁴ Garšin, Pis'ma, S. 357.

⁵ Kijko, a.a.O., S. 298.

⁶ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 154.

Die Kunst-"Diskussion" zwischen Rjabinin und Dedov hatte Garšin in seinen beiden Kunstkritiken "Vtoraja vystavka 'Obsčestva vystavok chudožestvennych proizvedenij'" und "Konkurs na postojannoju vystavke chudožestvennych proizvedenij" (1877) vorweggenommen. Bei der Beurteilung des Bildes "Portret G-ži Rozinskoj s dočer'ju" von V. I. Jakobi erinnert Garšin sich eines früheren Bildes dieses Malers, "Prival arestantov", dem er im Vergleich beider eindeutig den Vorrang einräumt.

Kak uchitrilsja chudožnik tak peredelat' svoi simpatii, svoi stremlenija, svoj vnutrennij sklad!¹

Über ein Bild Makovskijs äußert er sich in derselben Rezension:

Odna kartina g. Makovskogo počti voznagradiła menja za obščee tjağostnoe vpečatlenie, proizvedennoe vystavkoju. Ona zastavljaet zritelja zadumat'sja.²

Darin sehen Garšin und Rjabinin die Aufgabe und den Auftrag der Kunst, die Menschen zum Nachdenken zu zwingen. Weit entfernt hiervon sind die Bilder Klevers³, dessen "Zimnij den'" Garšins Spott heraufbeschwor:

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 405.

² Ib., S. 406.

³ Schon 1877 war Garšin für eine "ungekünstelte Landschaftsmalerei" eingetreten, die bestimmt sein sollte von einem "poetischen Gefühl" und "Liebe zur Natur"; er lehnte jede Effekthascherei ab und kritisierte besonders Jurij Klever, einen führenden Vertreter der Salonmalerei, die in Äußerlichkeiten verharrte. Poln. sobr. soč., S. 416-422, bes. S. 417 ff.

Zu Recht verweist Bjaljy auf die negative Kritik, die Garšin auch an seinen Feredvižniki-Freunden übte. Er werfe ihrer Gesellschaft vor, auch Bilder auszustellen, denen die geforderte "idejnost' i nacional'naja samotytnost'" fehlen. Bjaljy, Garšin, Moskva, 1955, S. 95; vgl. dazu Garšin, Sočinenija, Moskva/Leningrad, 1960, S. 336: "... pojavljajutsja veščii tendencioznye i soveršenno bezydejnye; i tut i tam stavjatsja kartiny real'nye i fantastičeskie, a o nacional'nom edinstve nečego i govorit': ... kartiny ... ne imejuščie ničego obščego s tak nazyvaemoju "nacional'noju strujkoju".

Milen'kaja veščica modnogo živopisca - nu, otčego ž ee i ne kupit'? I pišite, g. Klever, vaši vešč'i tak, čtoby oni byli "malen'kie". Pišite, povkusnee, pojarče, pokrasivee, ukrašajte prirodu, kak umeete. Delajte, slovom, tak, čtoby, ostanavlivajas' pered vašej vešč'ju, izjaščnye baryšni nepremenno proiznosili by: "Ah! C'est joli!"¹

Diesen kritisierten Grundsätzen läßt Garšin Dedov bei der Verfertigung seiner Bilder folgen.

2.4. Die Identitätskrise

Im Werk Garšins nimmt das Ringen der Charaktere um ihre wahre Identität einen besonderen Platz ein. Das Problem der Identität erwächst aus dem gebrochenen Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie aus dem Fehlen der für die reife und normale Persönlichkeit charakteristischen Ich-Identität². Das Identitätsproblem der Garšinschen Charaktere spitzt sich aufgrund von Störungen in Krisen und im zeitweiligen Identitätsverlust zu.

Tiefgreifende Identitätskrisen machen die Helden in "Proisšestvie", "Očen' koroten'kij roman" und "Noč'" durch, an deren Beginn in "Proisšestvie" und "Noč'" eine charakteristische Grundsituation Garšinscher Helden steht: das "Bewußtwerden"³. Aus dem "Gefühl" und Bewußtsein des "Andersseins" erwachse ihr "Konflikt"⁴, aus ihrem Konfliktbewußtsein als Folge ihres Denkprozesses

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 417 f.

² Vgl. dazu E. H. Erikson, Jugend und Krise, Stuttgart, 1970.

³ Gerigk, a.a.O., S. 252.

⁴ Ib., S. 268.

entstehe die "Isolation"¹ der Helden. Das "Denken" wird von der Kritik als wesentliches Merkmal des Garšinschen Helden vermerkt. So präzisiert Elagin ihn als "rassuždajuščego, ili lučše skazat' 'ubivajuščegosja' nad bol'šimi voprosami"²; ein anonymer Rezensent fügt den bedeutsamen Aspekt des "Über-sich-selbst-Nachdenkens"³ hinzu. Der typische Denkprozeß verläuft analytisch und assoziativ:

put' ot glubokogo izučeniija i opisaniija dannogo javlenija k analogijam i obobščeniiju, - tipičnyj sposob myšlenija geroev Garšina.⁴

Das Ergebnis und die Folgen des Denkvorganges verdeutlicht Gerigk:

Bei Garšin hat jeder Mensch die Funktion einer für ihn spezifischen existentiellen Notwendigkeit. Der Konflikt entsteht, wenn der Mensch sich dessen bewußt wird und gegen seine Funktion rebelliert.⁵

"Proisšestvie" beginnt mit dem Denken der Heldin: "Kak slučilos', čto ja ... načala dumat' - ne mogu ponjat'."⁶ Der Sinn des Geschehens zwischen Ivan und der Prostituierten Evgenija findet sich in abgewandelter Form im Lucasevangelium 7, 36 ff. wieder: "Jesu Salbung durch die Sünderin". Dort kommt die Sünderin zu Jesu, bei Garšin gehen beide aufeinander zu. Dort ist Rettung, hier jedoch mißlingt der Versuch. "Proisšestvie" könnte man als den symbolischen Versuch der Rettung des gefallenen Engels durch die Liebe bezeichnen.

Beide Charaktere verkörpern das Gute: Ivan die abso-

¹ Gerigk, a.a.O., S. 267.

² Elagin, a.a.O., S. 284.

³ Vgl. dazu Bjalyj, Realizm ..., S. 237.

⁴ Kostršica, a.a.O., S. 141.

⁵ Gerigk, a.a.O., S. 256.

⁶ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 100.

lute Liebe, die Liebe, die sich dem Verachteten unterwirft und ihm Rettung verheißt.

Rabotal by ja, kak vol. Žila by bezzabotno, spokojnaja, čestnaja ... Ved' ty menja v uzelok svjazat' možeš'. Skažeš': ukrad' - ukradu. Skažeš': ubej - ub'ju.¹

In Evgenija versinnbildlicht Garšin die Doppelgesichtigkeit der Prostituierten. Sie besitzt zwei Identitäten: eine wahre und eine übergestülpte. Ihre wahre Identität symbolisiert das "bescheidene junge Mädchen", in das sie sich bei ihrem Abschiedsbesuch bei Ivan zurückverwandelt -

ja opjat' prevratilas' v skromnuju i konfuzlivuju devočku, kakoju byla dva goda tomu nazad²

-, und findet symbolische Erhellung auch in der Zeichnung des "kleinen, hübschen Mädchens", das am Anfang verschiedener Entwicklungsmöglichkeiten steht und das sie trotz Prostitution und im Gegensatz zu der zeichnerischen Vorhersage "innerlich" geblieben ist. Evgenija, die Wohlgeborene - selbst ihre beiden Namen haben Symbolkraft: Nadežda, die Hoffnung, weist in die Zukunft; Evgenija stellt den Bezug zu ihrer Herkunft her -, symbolisiert folglich die reine Liebe, die Keuschheit und Integrität. Garšins Heldin bezieht sich auf eine Zeichnung in der Zeitschrift "Strekoza": "Dve dorogi". Nicht erwähnt werden in "Proisšestvie" die Verse, die die beiden Wege kommentieren.³ Nadežda-Evgenija protestiert resigniert gegen die vereinfachte Schematisierung der Illustration. Sie selbst hat erfahren müssen, daß das Leben nicht so eindeutig in vorherbestimmten Bahnen abläuft.

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 108.

² Ib., S. 113.

³ Vgl. dazu Ju. Grigor'ev, "Dve dorogi. K istorii ras-skaza V. M. Garšina 'Proisšestvie'", in: Prometej, 7, Moskva, 1969, S. 266.

Kakoj strannyj odnako étot chudožnik! Počemu tak-taki nepremennno, esli pansionerka ili gimnazistka, tak uže i skromnaja devica, počtennaja mat' i babuška? A ja-to?¹

Aus dem Pensionatsmädchen Nadežda ist die Prostituierte Evgenija geworden. Nadeždas übergestülpte Identität - Evgenija - ist gesellschaftsbedingt. Die sozialen Ursachen ihres Unglücks - sie nennt es ihre "Katastrophe"² - sind ihr Waisesein, falschverstandene Liebe und die Lüge und der Schmutz der "reinen Gesellschaft", wodurch sie in ihre jetzige Situation geraten ist. Sie erfuhr Liebe als Gesellschaftsspiel, als Spielerei. Die korrumpierte Gesellschaft korrumpierte das keusche Mädchen; Integrität wird in dieser Gesellschaft verraten, ausgestoßen. Evgenija wird zum Symbol der Ausstoßung des Guten aus einer schlechten Gesellschaft, zum "Posten"³, dem sichtbaren Zeichen und Symbol einer verdorbenen Gesellschaft. Das "Auf-sie-Spucken"⁴ symbolisiert die Verachtung. Evgenijas "Amt" leitet den "Schmutz" ab; es ist unentbehrlich zur Selbstreinigung der Gesellschaft. Die Ironie ihres Schicksals besteht darin, daß die Menschen zu verachten sind, nicht sie bzw. ihr Amt.

Die Rettung des gefallenen Engels, der Prostituierten, mißlingt, weil sie die Menschen hassen lernte, da diese die Liebe, das Symbol des Lebens und der Menschlichkeit, in der Prostitution verraten.

Razve est' oni, chorošie ljudi, razve ja ich vide-la i posle i do moej katastrofy? Dolžna li ja dumat', što est' chorošie ljudi, kogda iz desjatkov, kotorych ja znaju, net ni odnogo, kotorogo ja mogla by ne nenavidet'? I mogu li ja verit', što oni est', kogda tut i muž'ja ot molodych žen, i deti

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 101.

² Ib.

³ Ib., S. 102.

⁴ Ib., S. 105.

(počti deti - četrnadcati-pjatnadcati let) iz "chorošich semejstv", i stariki lysye, paraličnye, otživšie?¹

Die Rettung scheitert auch wegen der Identitätskonflikte der Prostituierten. Diese werden symbolisch manifest in ihren zwei Namen, Nadežda und Evgenija; in ihrem Äußeren, der vulgären Aufmachung einer Prostituierten und dem schlichten, schwarzen Kleid - schwarz impliziert hier die symbolische Komponente "der Weltverachtung, der Demut und Bescheidenheit"² -; in der inneren Auseinandersetzung um ihr Selbstverständnis als Prostituierte.

Die Symbolik in "Proisšestvie" gibt meisterhaft das Zwischendasein einer Prostituierten wieder: ihr Weg ist "glitschig"³; sie ist in gewisser Hinsicht entpersönlichtes, institutionalisiertes "Ventil der sozialen Leidenschaften"⁴ und deshalb verachtet; sie trägt zur Reinigung der Gesellschaft bei; sie schwankt zwischen Selbstmordabsichten und Lebenswillen, zwischen Liebe, Abscheu und Haß. Ihr Weg ist ziellos: "Ja vyšla iz domu, sama ne znaja, kuda pojdu."⁵ Auf die Symbole des Erwachens, Lebens, Glücks - Frühling und Blüten⁶ - folgen die Symbole der Isolation, des Todes: das Loch im Eis, die Erstarrung, die Kälte, die Beschimpfung "drjan"⁷.

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 101 f.

² D. Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, 3., verb. Aufl., Innsbruck/Wien/München, 1977, S. 122; vgl. dazu auch Heinz-Mohr, a.a.O., S. 101.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 114 und 110.

⁴ Ib., S. 102; vgl. dazu Michajlovskij, a.a.O., S. 332: Für ihn wird in Garšins Werk zur Frage aller Fragen: "Kto pobedit: čelovečeskoe dostoinstvo ili stichijnyj process, prevraščajuščij čeloveka v klapan".

⁵ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 109.

⁶ Ib., S. 110.

⁷ Ib., S. 110 f.

In der Spiegelszene¹ - der Spiegel als unvermeidliches Requisit wird zum Symbol der "Selbsterkenntnis"² - wird die kecke Dirne zur leidenden Frau; das Weinen³ bringt nicht Erleichterung, sondern wird zum Symbol von Hoffnungslosigkeit; der Kuß⁴ gewährt nicht Erfüllung, sondern bedeutet Trennung. Nadežda-Evgenija glaubt nicht an die Macht der Liebe. Sie begreift Liebe als Sich-Verkaufen, Heirat als Selbstaufgabe, da sie durch sie ihre Selbständigkeit verlöre, welche ihr vor sich selbst Achtung schenkt.

Ivan hingegen leidet um der Liebe willen. Für ihn bedeutet Glück die selbstlose Liebe zu Nadežda-Evgenija. Seine Liebe wird zur Ursache seines Rollenkonfliktes.⁵ Seinen Leidensweg symbolisieren die "spitzen Nägel"⁶.

Beide, Nadežda-Evgenija und Ivan, ähneln einander in der Reinheit ihrer Liebe und in ihrer verzweifelten Isolation. Beide "erkennen" einander, symbolisiert durch ihr beiderseitiges "Erröten"⁷. Beider Versuch, einander zu retten, führt zur Kollision mit der Umwelt, symbolisch manifestiert im "Überrennen der Passanten"⁸, beide kommen zu spät. Im Symbol der "Abreise" konzentriert Garšin das Scheitern der Macht der Liebe, sei es durch das existentielle (Ivan) oder gesellschaftsbedingte (Evgenija) Versagen der Menschen.

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 112.

² Heinz-Mohr, a.a.O., S. 270.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 112.

⁴ Ib., S. 114.

⁵ Ib., S. 104 f.

⁶ Ib., S. 105.

⁷ Ib., S. 103 und 113.

⁸ Ib., S. 105 und 115.

Obwohl Garšin am 16. 2. 1878 an seine Mutter über "Proisšestvie" schrieb:

Otryvok moj do vojny, do social'nych, političeskich i inych voprosov vovse ne kosnetsja. Prosto mučen'ja dvuch izlomannyh duš¹,

stellt Bjalyj doch richtig heraus, daß Garšin in dieser Erzählung besonders die gesellschaftliche Situation der Prostitution ins Blickfeld rücke². Die gesellschaftlichen Verhältnisse bilden die tiefere Ursache der "zerbrochenen Seelen". Damit weitet sich das persönliche Schicksal zu sozialkritischer Anklage, zum Symbol einer größeren Realität.

Vychodit, čto Nikitin (Ivan) pogib, sobstvenno, ne iz-za neudačnoj ljubvi, a v rezul'tate stolknovenija s nepravdoj obščestvennogo ustrojstva. Revol'vernyj vystrel, kotorym on pokončil s soboj, polučal, takim obrazom, širokij obščestvennyj rezonans.³

Der gesellschaftliche Bezug wird unterstrichen durch Garšins lebenslange Freundschaft zu den Peredvižniki: Jarošenkos "Nevskij prospekt noč'ju" diene möglicherweise als direkte Inspiration für "Proisšestvie".⁴

Der geistigen Waterschaft Gogol's spürt Zelm nach: Garšins "Proisšestvie" und "Nadežda Nikolaevna" und Gogol's "Nevskij prospekt" (1835) kreisen um das gleiche Problem; darüber hinaus wiederhole Garšin Gogol's Personenkonstellation: Piskarev ("Nevskij prospekt") und Ivan korrespondieren, beide beenden ihr Leben durch Selbst-

¹ Garšin, Pis'ma, S. 154.

² Bjalyj, Problema ..., 9, S. 822 und Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 78.

³ Ib., S. 823 und 79.

⁴ Vgl. dazu Durylin, Repin i Garšin, S. 40; vgl. auch die analoge Beziehung zwischen Jarošenkos "Kočegar" und Garšins "gluchar'" in "Chudožniki", S. 108 dieser Arbeit.

mord.¹ Ergänzen läßt sich bei beiden der Griff zur Droge: zu Opium (Piskarev) und Alkohol (Ivan).

Unter dem Einfluß Dostoevskijs glaubte Garšin sich selbst bei "Proisšestvie", wie er an seine Mutter schrieb:

Nečto iz dostoevščiny. Okazyvaetsja, ja sklonen i sposoben razrabatyvat' ego (D(ostoevskogo)) put'.²

Auf diese Aussage nimmt Zelm Bezug und sieht Garšins selbst empfundene Anlehnung an Dostoevskij in seinen "kleinen Leuten" manifestiert.³

Hindert in "Proisšestvie" die Prostitution Nadežda-Evgenija, in eine echte Liebesbeziehung einzutreten, so zerstört der Krieg in "Oč'en' koroten'kij roman" ein Liebesverhältnis und bildet Ausgangspunkt und Ursache des Identitätskonflikts des Ich-Erzählers.

Das Geschehen dieser Erzählung läßt sich symbolisch als Reflexion des Antagonismus von Ich und Welt, von Dichtung und Wahrheit deuten. Der Ich-Erzähler projiziert das Innere nach außen und bittet gleichzeitig um

¹ Zelm, a.a.O., S. 104 f.

² Garšin, Pis'ma, S. 156. Garšin selbst hielt sich ansonsten nicht für einen Schüler Dostoevskijs, im Gegenteil, hegte er doch große Antipathie gegen ihn; Parker spricht von "violent antipathy". A.a.O., S. 50. Dennoch lassen sich überraschende Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen beider Autoren und ihrer Werke nicht ignorieren. Besonders Parker und Evnin widmen sich den "bewußten-unbewußten" Verbindungen zwischen ihnen, und Evnin wundert sich, daß weder Bjalyj noch Kijko in ihren Garšin-Analysen trotz der offensichtlichen Parallelen Dostoevskij überhaupt erwähnen. Evnin, a.a.O., S. 292. Als beiden Gemeinsames formuliert Parker: "the same spirit of compassion for the downtrodden, the insulted and the injured. Great, consuming pity for suffering humanity ...". A.a.O., S. 50.

³ Zelm, a.a.O., S. 104.

die Bestätigung der Glaubwürdigkeit des Ausgesagten. Er fordert in direkter Anrede den Leser, sein öffentliches Forum, auf, ihm zu glauben, obwohl er ihn anklagt und sich rechtfertigt. Den Leser beschuldigt er, zu denken zu gehören, "die viele Hunderte Aktien besitzen"¹ und das Symbol der Liebe und geistigen Vereinigung, den Ring, durch einen "neuen, zehnmal teureren"² ersetzen und das geliebte Mädchen dadurch veranlassen zu sagen, "daß jenes nicht mehr der richtige Ring sei, sondern dieser neue"³. Der Erzähler wirft dem Leser vor, die Liebe zu verraten, sie zu einer Art "Zerstreuung"⁴ zu machen und sie dadurch zu einer materiellen Sache herabzuwürdigen. Einen Grund dafür sieht er im "Unglauben" des Lesers.

Vy ne pojmete, potomu čto ne verite, čto v naše vremena est' dobro i pravda.⁵

Der Held glaubt an die wahre und absolute Liebe; die Welt, der Leser, stößt ihn zurück, weil sie ihm nicht glaubt, weil sie realistisch denkt. Der totalen Hingabe und dem tödlichen Ernst des Erzählers sind gedankenloses, skrupelloses Ersetzen, Austauschen des einen durch das andere der Menschen, konkretisiert im Ring-Feuer-Gedankenspiel⁶, kontrastiert. Den Ring als Ursprungssymbol in der Bedeutung als Erkennungszeichen -

der R. (Ring) bezeichnet ein Band, eine Verbindung. Er ist Zeichen eines Bundes, eines Gelübdes, einer Gemeinschaft, eines gemeinsamen Geschickes, infolge seiner Ganzform ohne Anfang und Ende, also von ewigwährender Dauer⁷

¹ Garśin, Poln. sobr. soč., S. 393.

² Ib.

³ Ib.

⁴ Ib.

⁵ Ib., S. 395.

⁶ Ib., S. 393.

⁷ Heinz-Mohr, a.a.O., S. 246; vgl. dazu auch Forstner, a.a. O., S. 398.

- pervertiert Garšin hier zum Objekt von Oberflächlichkeit und Auswechselbarkeit. Dieses Gedankenspiel erfährt eine Steigerung und Intensivierung in der Erinnerungsszene mit dem Schmetterling. Der Schmetterling wird zum Symbol der Nachkriegsidentität des Helden. Die doppelte Symbolik des Schmetterlings -

die Symbolik des Schmetterlings (Papilio, ψυχή) liegt schon in seinem griechischen Namen: "Psyche" bedeutet sowohl "Seele" (= Lebensprinzip) als auch "Schmetterling"¹

- erlaubt den Rückbezug auf den Ich-Erzähler, stellt die Spannung her zwischen der Schmetterlingsepisode und dem sein Schicksal konditionierenden Gegebenheiten. Das Feuer gewinnt eine persönliche Dimension als Symbol seiner Liebe und der geliebten Frau, durch welche seine Seele tödliche Verwundungen erleidet.

Der Ich-Erzähler ist nicht von der Art der Welt - "ja ne vašego zakona, čitatel'"² -, der Antagonismus erweist sich als unüberbrückbar und unversöhnbar und resultiert im Leid, dem Zentralzustand des Helden. Dies drückt sich bereits in dem Pseudonym, unter dem Garšin "Oč'en' koroten'kij roman" drucken ließ, aus: "L'homme qui pleure", eine Paraphrase des Hugoschen Romantitels "L'homme qui rit".³

Der Ich-Erzähler verkörpert Wahrhaftigkeit, die Welt Realismus. Das Ich versteht sich als wahrer Held, der sich für eine Idee, die Liebe, hingibt, opfert. Zugleich kristallisiert es sich als Symbol des Antihelden heraus: des Antihelden, der die Nächte sucht, dessen innere Auseinandersetzungen sich in der Gewalt des Sturmes widerspiegeln, dessen Holzbein seine seelische und körperli-

¹ Forstner, a.a.O., S. 292.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 393.

³ Vgl. dazu Klevenskij, a.a. O., S. 56.

che Verkrüppelung symbolisiert; des Antihelden, der als Schmetterling das Zerbrechliche, hier dazu Verstümmelte, versinnbildlicht, der ein Ritter der Liebe ist, voller seelischer "Wunden"¹ und mit einem "kranken"² und "dummen, armen Menschenherzen"³. Der "zerlöchernte, ungestopfte Strumpf" wird gleichfalls zum Symbol des aus dem Kriege heimgekehrten Ichs, in den es zog, um sich die Liebe seiner Braut zu verdienen, eines Ichs, das man sich überstreift oder abstreift, erniedrigt und ausstößt.

... komu nužen dyrjavyj, nestopannyj čulok? Vsja-kij staraetsja otbrosit' ego noskom podal'se ot svoej nogi ...⁴

Um der Wahrheit, der Idee der absoluten Liebe und Hingabe zur Glaubwürdigkeit zu verhelfen, bezieht der Ich-Erzähler den Leser unmittelbar mit ein und drängt ihn zur Entscheidung für die Wahrhaftigkeit. Er erkennt jedoch im Verlauf der Erzählung, daß alle Beteuerungen wie:

Net, ja ne podražaju ...⁵

Moj pronicatel'nyj čitatel', vy naprasno ne verili mne. Est' takie rycari i kromne menja ...⁶;

ironische Distanz:

I istorija neverojatnaja: kakoj-to rycar' i kakaja-to kovarnaja izmennica. "Toč' v toč' staryj roman!"⁷

und enttäuschte Abwendung vom Leser:

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 392.

² Ib., S. 391.

³ Ib., S. 392.

⁴ Ib.

⁵ Ib., S. 391.

⁶ Ib., S. 394.

⁷ Ib.

Dumajte, čto chotite, pronicatel'nyj čitatel'.
Mne èto rešitel'no vse ravno¹,

nicht helfen: der Leser hält seine Liebe und sein hohes Ethos für "reine Erfindung", für Dichtung.

Damit ist der Zustand des Ich-Erzählers erhellt. Er scheitert an der Welt, weil er sich nicht realitätsgerecht zu verhalten vermag.² Die Liebe erblüht im Frühling, kommt jedoch nicht zur Reife im Sommer. Der Ich-Erzähler übersieht die Fakten; er ist absolut im Geben und Nehmen. Das Feuer, Symbol der Katharsis, gewährt hier nicht reinigende Entspannung überspannter Angst- und Mitleidsgefühle, sondern verursacht Selbstverstümmelung. Nacht ist sein Gefährte; das Glockenspiel - Symbol vereinsamer Zeit -, Kälte und Frost beleuchten symbolisch seine innere Isolation.

Gipfelt die Identitätskrise des Helden in "Očen' koroten'kij roman" in der Abwendung von der Welt, so löst Aleksej Petrovič ("Noč'") seine mit dem Entschluß, sich den Menschen zuzuwenden.

"Noč'" und Teile von "Faust" I (1808) sowie das Ende von "Faust" II (1832) laufen strukturell und inhaltlich parallel. "Faust" I beginnt mit der Nacht und dem Rückblick auf die Zeit (Verse 354 ff.)³. Faust erkennt, daß er nichts weiß; er flucht das "dumpe Mauerloch" (Vers 399)⁴. Der "bleiche Mensch" Aleksej Petrovič in Garšins "Noč'" durchlebt seinen Erkenntnisprozeß während einer

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 395.

² Vgl. dazu Evnin, a.a.O., S. 300 f.: Er verweist zu Recht auf mehrere übereinstimmende Aspekte - Charakter des Helden, Zeit und Ort der Handlung, Heldin, Großmutter, unglücklicher Ausgang der Liebe, großzügiges Entsagen des Helden - von "Očen' koroten'kij roman" und Dostoevskijs "Belye noči" (1848).

³ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, III, Hamburg, 1962, S. 20.

⁴ Ib., S. 21.

einzigsten Nacht. Die Nacht erhält symbolhaften Wert: sie bildet den äußeren Rahmen für innere Vorgänge, sie gebiert Einsichten und Entschlüsse, sie läßt Aleksej Petrovič aus dem bisherigen Dahinvegetieren in die Bewußtheit seiner Situation eintreten. Aleksej Petrovič muß erkennen,

čto v žizni est' tol'ko odno dejstvitel'no suščestvujuščee - vremja.¹

Sein ganzes Leben erscheint ihm als eine "Reihe häßlicher und finsterer Bilder"², als lauter "Schmutz"³.

Beide, Aleksej Petrovič und Faust, haben den Wunsch, der Pein zu entfliehen. Faust: "Flieh! auf! hinaus ins weite Land!" (Verse 418/19)⁴; Aleksej Petrovič: "Kuda vpered? Ne znaju, tol'ko von iz ètogo zakoldovannogo kruga."⁵ Beide durchlaufen tiefgreifende Identitätskrisen. Faust fragt: "Bin ich ein Gott?" (Vers 439)⁶; glaubt sich dem Erdgeist gleich (Vers 500)⁷, wähnt sich als Ebenbild der Gottheit (Vers 614)⁸ und endet mit der Frage: "Wem denn (gleiche ich)?" (Vers 515)⁹. Aleksej Petrovič findet sich in drei verschiedene Stimmen aufgespalten, aus denen er sein wahres Ich nicht zu erkennen vermag.

Sam li on? On došel do takogo sostojanija, čto uže ne mog skazat' o sebe: ja sam. V ego duše govorili kakie-to golosa: govorili oni raznoe, i

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 171.

² Ib., S. 172.

³ Ib., S. 172 f.

⁴ Goethe, a.a.O., S. 21.

⁵ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 173.

⁶ Goethe, a.a.O., S. 22.

⁷ Ib., S. 24.

⁸ Ib., S. 27.

⁹ Ib., S. 24.

kakoj iz étich golosov, prinadležal imenno emu,
ego "ja", on ne mog ponjat'.¹

Pravda, razve ja znaju, što ja takoe na samom dele?
Ja sliškom zaputalsja, što by znat'.²

Außer dem bekannten unvollendeten Drama, das Garšin zusammen mit N. A. Demčinskij verfaßte, fand sich ein weiterer Versuch Garšins auf diesem Gebiet. Im "Zentralen staatlichen Archiv für Literatur und Kunst" befindet sich ein Manuskript³, das aufgrund seiner Regieanweisungen als Drama anzusehen ist. Thematisch steht es der Erzählung "Noč'" sehr nahe. Mit den Mitteln der Dramaturgie zeigt Garšin in dem Entwurf ebenfalls den inneren Kampf eines Menschen, den die "handelnden Personen": "Ja", "Pervyj golos", "Vtoroj golos" - Garšin stellt sie in seinen Bühnenanweisungen vor - in ihren wechselnden Monologen manifest werden lassen.

Die Identitätskrisen von Aleksej Petrovič und Faust gipfeln im Todeswunsch. Diesem geht die Aussprache⁴ mit sich und der Welt, anklagend, vernichtend in Fausts Sorganolog (Verse 606-685)⁵ und in Aleksej Petrovičs Brief, voraus. Aleksej Petrovič entlarvt vor sich selbst die Fassadenhaftigkeit seines vergangenen Lebens und glaubt

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 173.

² Ib., S. 174.

³ V. Porudominskij, "Neizvestnye stranicy tvorčestva Garšina", in: Prometej, 7, Moskva, 1969, S. 259 ff.

⁴ Mehrere Kritiker betrachten die Gedanken des Helden über sich selbst, die um die Garšin bewegenden Ideen und Probleme kreisen, die sich dem Leser in der Selbsteröffnung des Helden, in dessen "Selbsteinschätzungen" und "Selbstcharakteristiken" offenbaren, als bevorzugtes Mittel der Personenerhellung; Stenborg betont, daß die gedankliche Selbstanalyse durch "Gespräche und Aktionen der Gestalten" diese zwar plastizitieren, "daß (aber) die Ideen und Probleme, nicht die Personen selbst den Dichter vorrangig interessieren." A.a.O., S. 117 und 110 f.; vgl. dazu auch Elagin, a.a.O., S. 289; Berdnikov, a.a.O., S. 22.

⁵ Goethe, a.a.O., S. 27 ff.

sich unfähig, mit der Selbstzerfleischung, den Selbstanklagen, der Selbstlüge, dem Belügen anderer weiterzuleben; sein Streben nach Wahrheit soll sich in der "ewigen Wahrheit des Nichtseins" erfüllen: "... budet pravda, večnaja pravda nesuščestvovanija."¹ Faust sucht im Tod die "neuen Sphären reiner Tätigkeit" (Vers 705)², "Und wär' es mit Gefahr, ins Nichts dahinzufließen" (Vers 719)³.

Die innere Zwiesprache Aleksej Petrovičs mit sich selbst vollzieht sich an äußeren Vorgängen aus seiner Vergangenheit, von denen uns Garšin nur ein Ereignis mitteilt, das aber über sich hinausweist: Aleksej Petrovič war Zeuge einer Todesstunde⁴, in der das Martha-Motiv "Strely kalenye ..." ⁵ aus einem Leierkasten erklang. Garšin läßt hier die "spitzen Nägel"⁶ aus "Proisšestvie" zu "glühenden Pfeilen" werden und macht sie zum Sinnbild von Aleksej Petrovičs Seelenzustand, zum sichtbaren Zeichen seiner Selbstmarterung. Das ganze Leben Aleksej Petrovičs faßt Garšin mit einem Symbolgriff zusammen. Der "Knoten"⁷ verdeutlicht das Resultat all seiner Irrwege, die er nur noch durch Selbstmord entwirren und dadurch den Knoten lösen zu können vermeint. Der Selbst-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 178.

² Goethe, a.a.O., S. 29.

³ Ib., S. 30.

⁴ Der Tod hatte Garšin selbst tief beeindruckt und ihn schon als Gymnasiasten zu Reflexionen über dieses Thema ("Smert'", 1872) veranlaßt. Poln. sobr. soč., S. 453-455.

⁵ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 172.

⁶ Ib., S. 105; vgl. auch S. 118 dieser Arbeit.

⁷ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 174.

mord als einziger Ausweg¹ gewinnt Symbolqualität: er verweist auf die Identitätskrise eines Menschen, der Gott als Richtschnur und Wegweiser verloren hat.

Aleksej Petrovičs geplanten Selbstmord verdichtet Garšin auf einer parallelen Ebene in der Zufallserzählung des alten Kutschers über den Selbstmord eines jungen Kollegen. Dabei beunruhigt diesen eine zentrale Frage: "Otkuda êtakaja napast' na čeloveka?"² Der alte Kutscher ist vergleichbar dem Famulus Wagner ("Faust"), Symbol jener Menschen, die nach Erkenntnis streben, sie aber nicht erreichen, weil sie es nicht in sich haben, weil sie eindimensional sind.

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt. (Verse 534/35)³

An der Schwelle zum Tode rufen Glocken - in der symbolischen Bedeutung, "S t i m m e G o t t e s"⁴ zu sein⁵ - Aleksej Petrovič wie Faust in die Welt zurück.

¹ Die Frage nach dem Ausweg, nach den sich eröffnenden Möglichkeiten in der oft ausweglosen Situation der Helden wird in der Sekundärliteratur wiederholt gestellt und divergierend beantwortet: Al'd sieht die Rettung allein darin, dem Gewissen zu folgen, sei es in den Wahnsinn oder in den Tod (Ju. Al'd, "Zametka o V. M. Garšine", in: Russkaja mysl', 8, 1904, S. 125); einem Anonymus zufolge erlaube das Schicksal nur zwei Wege: im Namen "räuberischer" Ideale zu leben oder der Verderbtheit der Welt mit Liebe und Leiden als Sühne zu begegnen, ein Mittelweg führe ins Grab (vgl. dazu Bjalyj, Realizm ..., S. 237); Iezuitova läßt den Helden die Entscheidung zwischen Selbstmord und dem ungleichen Kampf mit dem Bösen (a.a. O., S. 103), während Kijko drei Gruppen von Helden, die drei Verhaltensmöglichkeiten - aktiven Kampf ("Atlea princeps", 1880, "Krasnyj cvetok"), Entschluß zum aktiven Kampf ("Noč'", "Chudožniki"), Hingabe des Lebens für das Volkswohl ("Signal", "Skazanie o gordom Aggee", 1886) - repräsentieren, unterscheidet (a.a. O., S. 307).

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 175.

³ Goethe, a.a. O., S. 25.

⁴ Im Original kursiv.

⁵ Forstner, a.a. O., S. 394.

Was sich nun abspielt - für Faust erst nach langen Irrungen -, ist das Einlösen der Wette zwischen Gott und Mephisto: der Irrende wird zum Urquell zurückfinden.

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.
(Verse 328/29)¹

Aleksej Petrovič findet über das Liebesvorbild des Vaters zum "Urquell", zur Liebe, zurück. Damit hat er sein wahres Ich, das des Kindes in seiner Wahrhaftigkeit, wiedergefunden. Wie in "Proisšestvie" kehrt Garšin hier zur Thematik Kindheit zurück. In beiden Erzählungen erhellt die Kindheit als zentrales Symbol jenen Abschnitt menschlichen Lebens, in dem die Liebe rein und echt erlebt und geschenkt wird. Kindheit bedeutet wahre, unverfälschte Liebe, aus der der irrende Mensch schöpfen kann, um selbst rückhaltlos, wahrhaft, in Form tätiger Nächstenliebe lieben zu können. Aleksejs Vater verkörpert den leidenden und zugleich vorbehaltlos liebenden Menschen, der vor den Götzen "Ich" die Liebe setzte: "... ljubil tebja bol'še vsego na svete."²

Die meisten Kritiker halten das V. Kapitel von "Noč'" für autobiographisch. Dafür spricht die Ähnlichkeit der Kindheit und des Vaters Garšins mit der Kindheit und des Vaters von Aleksej Petrovič. Die negative, ja feindliche Einstellung der Mutter Garšins zu diesem Werk darf wohl als weiteres positives Indiz in diese Richtung gewertet werden. Dazu bemerkt Filimonova:

Izvestno boleznennoe otnošenje Ekatariny Stepanovny k rasskazu "Noč'", v kotorom ona uvidala sebe uprek i osuždenie; ona vsju žizn' ne mogla prostiť ètich strok synu i daže ugrožala emu prokljatiem.³

¹ Goethe, a.a.O., S. 18.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 181 f.

³ L. F. Filimonova, "Istoki duševnoj tragedii V. M. Garšina", in: Zven'ja, 9, Moskva, 1951, S. 599.

Nicht zufällig läßt Garšin den Vater seinen Sohn das Gleichnis vom Streich auf die rechte und linke Wange lehren. Es gewinnt in dieser Erzählung tiefe symbolische Funktion. Die Bekehrung und Umkehr Aleksej Petrovičs beginnt mit dem Ruf der Glocken. Sie sind Sinnbild einer über das enge Personsein des Menschen hinausreichenden Welt, in der sich menschliches Sein durch tätige Liebe erfüllen kann und soll. Die Glockentöne fungieren als Ausgangspunkt für die Hinwendung zur Welt, für die Absage an die Isolation - die soziale Dimension der Einsamkeit nennt Michajlovskij als ein wesentliches Merkmal nicht nur Aleksej Petrovičs¹ -, für die Öffnung zur Gemeinschaft. Die Erinnerung an das Liebesvorbild des Vaters, an die Kindheit leistet die Festigung dieser neugewonnenen Erkenntnis. Die Erinnerung an die Kindheit bewirkt, daß er sich seinen Tränen überlassen kann. Als Symbol konkretisieren sie seine Erschütterung, innere Umkehr und Befreiung.

Die Momentaufnahme, die Garšin von seinen Helden liefert, läßt diesen wenig Raum für Entwicklungen. Dennoch wird bei einigen ein "Prozeß" sichtbar. So spricht Stenborg von einer "grundlegenden Wandlung" Aleksej Petrovičs, der "von der Einstellung eines egozentrischen, in sich selbst versunkenen Menschen ... zu einer offenen und altruistischen Lebenshaltung" findet.²

Den Prozeß der inneren Wandlung begleitet Garšin mit symbolisch fungierenden Adjektiven - die Außenwelt erweist sich als wichtiger Mitspieler -: rein ("nebo bylo čisto"³), weiß ("belyj sad"⁴) und hell ("odna (zvezda) by-

¹ Michajlovskij verweist neben Aleksej Petrovič besonders auf Rjabinin ("Chudožniki"), Attalea ("Attalea princeps") und die Rose ("Skazka o žabe i roze", 1884). A.a.O., S. 324 f.

² Stenborg, a.a.O., S. 116.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 180.

⁴ Ib.

la jarče"¹) zeigen sich die Aleksej Petrovič umgebende Natur und das All; sie verweisen auf den zweiten Teil der Erzählung, auf Aleksejs Rückkehr zum Kindsein. Die Adjektive "rein", "weiß" und "hell" - hier hellgelb, da es sich auf einen Stern bezieht - lassen sich nach Forstner dem Spektrum der Farbe "weiß" zurechnen, deren Bedeutungsbereich "R e i n h e i t², S i e g³ und ewige H e r r l i c h k e i t⁴" einschließt.⁵ Für Aleksej Petrovič symbolisieren sie den Sieg der Liebe im Sinne der Agape. Die dreifache inhaltliche Wiederholung von "heiß" ("žarko"⁶; "gorjačuju golovu"⁷; "gorjačej ... volnoj"⁸) - das erste Mal nach der Niederschrift des Briefes erwähnt - symbolisiert den Wandlungsprozeß, in dessen Vollzug ihn die Liebe erwärmt und schließlich ganz durchströmt.

Mit dem wiedergewonnenen wahren Ich sind die Identitätskrisen beseitigt; es eröffnet sich ihm ein neues Lebensziel:

... ponjal, čto emu nužno itti tuda, v èto gore, vzjat' na svoju dolju čast' ego, i tol'ko togda v duše ego nastanet mir.⁹

Aleksej Petrovič löste für sich die "verfluchte Frage": "Nužno 'otvergnut' sebja', ubit' svoe 'ja', brosit' na dorogu ..."¹⁰

Diese Konfliktlösung erinnert an "Chudožniki". Beide, Aleksej Petrovič und Rjabinin, gelangen aus einer über-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 180.

²/³/⁴ Im Original kursiv.

⁵ Forstner, a.a.O., S. 123; vgl. dazu auch Heinz-Mohr, a.a.O., S. 100.

⁶ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 179.

⁷ Ib., S. 186.

⁸ Ib., S. 187.

⁹ Ib., S. 186.

¹⁰ Ib.

wertig empfundenen Angst, die sie unfrei machte, zu produktiver Befreiung von dieser Angst, die in Risikobereitschaft gipfelt, denn beide entschließen sich, "ins Volk zu gehen", mit der Umwelt eins zu werden. Doch Rjabinin scheitert, und Aleksej Petrovič ist zum erlebenden Nachvollzug seiner Einsichten und Erkenntnisse nicht mehr fähig. Sein höchstes Streben findet seine symbolische Vollendung im Gnadentod.

Das gesamte Geschehen der Erzählung läßt sich symbolisch deuten als das Streben des irrenden Menschen zum Urquell, zu Gott, dem Inbegriff der Liebe. In der Nachfolge Gottes, d.h. im "Werdet wie die Kinder"¹ und in der tätigen Nächstenliebe, erfüllt sich menschliches Sein.

In diesem Grundmuster menschlicher Existenz sieht Parker eine Verbindung zu Dostoevskij. Sie glaubt, daß Dostoevskijs "Suche nach ewiger Wahrheit" und "Erlösung der gequälten Seelen" nicht ohne Einfluß auf Garšin geblieben sei: Für sie manifestiert sich dies in Aleksej Petrovič, dessen Erkenntnis des notwendigen Kindgemäßwerdens und der Verurteilung des Egozentrismus ihn zum Verwandten Myškins ("Idiot", 1868) und Raskol'nikovs ("Prestuplenie i nakazanie") werden lasse.² Evnin zieht darüber hinaus eine Parallele zu Dostoevskijs "Son smešnogo čeloveka" (1877): die Ausgangssituation und die Wiedererweckung beider Helden korrespondieren.³

¹ Matthäus 18, 3.

² Parker, a.a.O., S. 50.

³ Evnin, a.a.O., S. 298.

2.5. Die Schuldfrage

Schuld besagt, daß ein Mensch sich unrechtmäßig verhalten hat, obwohl er die Möglichkeit hatte, sich im Sinne des Rechts zu entscheiden. Der Schuldvorwurf beruht auf dem Verständnis vom Menschen als freier, sittlicher und verantwortlicher Person. Das Schuldbewußtsein kann allerdings gänzlich oder teilweise durch Unwissenheit und Verkennung der Verbotsnorm fehlen, was jedoch nicht von der Schuldverantwortung befreit.

Dazu führt Jaspers aus:

Für Handlungen, die ich doch immer als dieser einzelne begehe, habe ich die moralische Verantwortung, und zwar für alle meine Handlungen, auch für politische und militärische Handlungen, die ich vollziehe.¹

Die Garŝinschen Charaktere werden durch gesellschaftliche Gegebenheiten in Schuld verstrickt. Die Schuldfrage läßt Garŝin seine Helden in "Četyre dnja" und "Nadežda Nikolaevna" stellen und verarbeiten.

Die Kriegshandlung in "Četyre dnja" hat symbolische Bedeutung: der Unschuldige, der "Tor", wird schuldig im Kollektivhandeln der Masse ("... ja budu podstavljat' s v o j u grud' pod puli."²). Wie bereits in "Iz vospominanij rjadovogo Ivanova" aufgezeigt³, kommt auch hier der Einfluß der Masse auf den einzelnen zum Tragen. Schoeck spricht in seiner "Masse"-Definition von der

Amorphität der Masse und ihrem "Entinnerlichten",

¹ K. Jaspers, Die Schuldfrage, Heidelberg, 1946, S. 31.

² Garŝin, Poln. sobr. soč., S. 93.

³ Vgl. S. 97 f. dieser Arbeit.

der persönlichen Verantwortung enthobenen Menschen¹

und davon, daß

infolge der M.(,) bestimmte Vorgänge und Verhaltensweisen auftreten, die vom einzelnen nicht beabsichtigt sind, denen er sich aber als Teil der M. nicht entziehen kann.²

Burghardt vertieft diese Beziehung:

... die Masse (ist) kein soziales Gebilde, sondern ein lediglich als Einheit hypostasierter Effekt eines spezifischen und kurzfristigen Verhaltens einer großen Zahl von Personen bei bestimmten, auslösenden Bedingungen, die unter Umständen von Dritten geschaffen worden sind ... Da das Mas-severhalten weitgehend vom Instinkt fixiert ist, hat es eine suggestive Wirkung und fördert eine rasch aktivierte gegenseitige Nachahmungsneigung.³

Der Ich-Erzähler lief mit den anderen, schrie mit ihnen "Hurra!" und "votknul kuda-to svoj styk."⁴ Trotzdem stellt das Ich die an sich absurde Frage: "I čem vinovat ja, chotja ja i ubil ego?"⁵ Durch die Tat wird das Ich in menschliche Schuldhaftigkeit verstrickt.

"Četyre dnja" läßt sich symbolisch gleichsam als existentielle Geworfenheit⁶ deuten. Dies wird sichtbar

¹ H. Schoeck, Soziologisches Wörterbuch, Freiburg (Breisgau), 41971 (Herderbücherei 312), S. 224.

² Ib., S. 224 f.

³ Burghardt, a.a.O., S. 233.

⁴ Garśin, Poln. sobr. soć., S. 89.

⁵ Ib., S. 93.

⁶ Zelm bemüht sich um einen differenzierten Vergleich einzelner Stellen aus "Četyre dnja" und Tolstojs "Vojna i mir". Als beiden Werken gemeinsam definiert sie "die Unsinnigkeit des Krieges, die Unabwendbarkeit der zwingenden Macht der Vorsehung, vor der das Einzelschicksal verblaßt", betont aber die unterschiedliche künstlerische Realisierung dieses Problems. Der "höheren Warte" Tolstojs, von der aus er die Kriegereignisse betrachte, und seiner "olympischen Ruhe" stehe Garśins Unmittelbarkeit der Kriegerscheitungen gegenüber, die ihm zu "höheren Erkenntnissen" verhelfen sollen. A.a.O., S. 78.

in der desperaten Grundstimmung des Ichs; in dem häufigen Gebrauch des Wortes "bol'"¹; in seinen "wilden, heiseren Schreien"² um Hilfe; in der Arbeit des Gehirns, das sich nicht abstellen läßt; in der Gefährdung von Glück und Reinheit, illustriert in der Hündchen-Szene³; in der menschlichen Sehnsucht - hier in der Sehnsucht nach Reinheit und Unschuld -; in den vielen Schuldfragen; in dem Selbstmörderbeispiel; in dem inneren Kampf um Lebenswillen und Todeswunsch: "Tak končat' ili - ždat'? Čego? Izbavlenija? Smerti?"⁴ Der existentiellen Geworfenheit verleiht Garšin auch symbolische "Gestalt" in der "Starrheit", die das Ich der "stinkenden, verpesteten Luft"⁵, der "furchtbaren (!!)" Sonne⁶, dem "schrecklichen knöchernen, ewigen Lächeln"⁷ des von ihm getöteten Türken aussetzt. Nur der Tod erscheint ihm als Ausweg: "Smert', gde ty? Idi, idi! Voz'mi menja!"⁸

Garšin konfrontierte seine Generation nicht mit der "romantischen" Kriegsvorstellung: Krieg als eine "Reihe glänzender Heldentaten"; die Charakteristika seines Krieges sind "unnütze Leiden, Morde und Tode"; sein Symbol schuf Garšin im "Skelett in Uniform mit glänzenden Knöpfen".⁹ Diesem Faktum trug er laut Michajlovskij dadurch Rechnung, daß er alle seine Kriegserzählungen "traurig" enden ließ, mit Verkrüppelung oder Tod, ohne Auszeichnungen und große Heldentaten.¹⁰

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 90.

² Ib., S. 92.

³ Ib.

⁴ Ib., S. 94.

⁵ Ib., S. 96.

⁶ Ib., S. 98.

⁷ Ib., S. 97.

⁸ Ib., S. 98; zum Ausweg vgl. auch S. 128 dieser Arbeit.

⁹ Vgl. dazu Korobka, a.a.O., S. 199 f.

¹⁰ Michajlovskij, a.a.O., S. 318.

Der Selbstmörder fungiert als Symbol für das Ich und dessen "existentielle Geworfenheit". Das Ich zerstörte seine Unschuld, die Reinheit der Liebe zum Mitmenschen - hier in Gestalt des Volkes -, das Wesentlichste seines Menschseins. Es scheint, daß die ihn umgebende Natur sich gegen ihn wendet: die Sonne, die ihre lebensspendende Kraft in eine lebensvernichtende verwandelt; die frische, reine Luft weicht der verpesteten, welche das Ich "verpestet", vernichtet. Das Böse, das entsetzliche, ewige Lächeln des Krieges, herrscht ungebrosen. Der Anblick des Bösen läßt das Ich radikal seinen Ursprung negieren!

Mat' moja, dorogaja moja! Vyrveš' ty svoi sedye kosy, udariš'sja golovoju ob stenu, prokljaneš' tot den', kogda rodila menja, ves' mir prokljaneš', čto vydumal na stradanie ljudjam vojnu!¹

In der Apostrophe finden innere Qualen dramatischen Ausdruck.

Kočetov, zu Garšins Zeit Mitglied der besonderen Abteilung des wissenschaftlichen Komitees des Ministeriums für Volksbildung, beurteilte "Četyre dnja" als schädlich und nicht fürs Volk geeignet.

Vse takie filosofstvovanija, narjadu s otvratitel'nym opisaniem trupa, ne mogut, konečno, so-dejstvovat' podnemu ducha, razvitiju čuvstva dolga i česti, a naprotiv proizvedut rastlevajuščee, demoralizujuščee dejstvie na čitatelej i slučatelej.²

Nach Meinung Kočetovs ging bis zu solcher Realität nicht einmal Vereščagin.³

Klevenskij dagegen spendet "Četyre dnja" hohes Lob:

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 98.

² "Iz zapisnoj knižki archivista. K 50-letiju smerti V. M. Garšina (Iz materiala cenzurnogo komiteta)", in: Krasnyj archiv, 2, Moskva/Leningrad, 1938, S. 177.

³ Ib., S. 176.

stolb"¹ malen. Die Frau des Loth erhebt Garšin zur Symbolgestalt der Nadežda, die, wenn sie "zurückblickt", d.h. das Vergangene nicht aufgibt, nicht gerettet werden kann. Als symbolischer Ausdruck für ihre menschliche Reinheit wird Nadeždas weiße² Hand als die der Corday - bemerkenswert ist der Kontrast von weiß und Hand³ in dem Sinne von Vollstreckerin eines Mordes - herausgehoben, die in gleicher Bedeutsamkeit bei Il'ja Muromec⁴ wiederkehrt. Die durch Kontrastspannung verdichtete Symbolik wird ausgedehnt auf den Gegensatz von "hoch" und "tief": Nadeždas erhöhter Standort als Corday symbolisiert auch ihre eigene Erhöhung, die Erhöhung der Erniedrigten, der schuldlos Schuldigen.⁵ Darüber hinaus erschließt sich, was das schwarze⁶ Kleid der Nadežda als Symbol bedeutet, erst aus der Doppelperspektive. Nadeždas Anziehen der Corday-Kleider wird zur symbolischen Handlung. Das Gesicht als Spiegel des Inneren stellt der künstlerischen Umsetzung höchste Probleme. Von Anfang an beginnt es, sich symbolisch zu vertiefen, und spiegelt schließlich Nadeždas neue und ursprüngliche Identität.

Klevenskij befaßt sich näher mit Garšins künstlerischer Realisierung der gefallenen Frau, verkörpert durch Nadežda Nikolaevna. Er führt als Negativpunkte an: Nadežda stelle keine typische Prostituierte dar; der Schmutz der Realität fehle; warum und wie sie zur Prostitution kam, bleibe fast ganz im dunkeln; ihre Ide-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 303.

² Ib., S. 317; vgl. dazu auch Forstner, a.a.O., S. 123 und Heinz-Mohr, a.a.O., S. 100.

³ Vgl. dazu Forstner, a.a.O., S. 335 und Heinz-Mohr, a.a.O., S. 124.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 340.

⁵ Vgl. dazu Korobka, a.a.O., S. 196: Sie versteht Nadežda auf dem Piedestal als Symbol für Garšins Protest gegen die Prostitution.

⁶ Vgl. dazu S. 117 dieser Arbeit.

alisierung und Erhebung - Nadeždas Kennzeichen sind: stolz, bezaubernd, mit lebendig schönem Gesicht, feinsinnig denkend, erhaben fühlend - schreibt Klevenskij Garšins humanen Absichten zu, worin er der Tradition folge.¹ Sokolov berichtet über Angriffe von Garšins Mutter gegen "Nadežda Nikolaevna" aufgrund der Idealisierung einer Kokotte.² Protopopov hält Nadežda für eine "phantastische" Figur und begründet, warum Garšin sie so schaffen mußte.

Emu nužno bylo vo čto by to ni stalo razyskat' v našej žizni svetlye javlenija, nužno bylo kak nibud' i chot' na čem nibud' pomirit'sja s dejstvitel'nost'ju, nužno bylo uspokoit'sja chot' na fikcii.³

Die Erlösung aus Schuldverstrickung - hier Rettung genannt - kann durch die moralische Kategorie des Guten und durch die Liebe erlangt werden. Nadežda gewinnt Erlösung in der Koinzidenz von Schuld- und Liebesgeständnis. Diese Koinzidenz weitet sich aus auf die Fertigstellung des Bildes und das Liebesbekenntnis Lopatins. Sie erschließt ihre volle Bedeutung erst durch ihre tiefe Symbolkraft. Die Koinzidenz von Lopatins "erstem" Bild und "erster" Liebe erhält symbolische Züge und deutet auf den elementaren Charakter der zentralen Frage. Lopatin findet Erlösung in einer Art Beichte, in der er sich Sonja offenbart, in künstlerischer Sublimierung und christlichem Jenseitsglauben. Gottgläubig erhofft er ewige Lossprechung.

Trotz der menschlichen Gegnerschaft Garšins zu Dostoevskij zeigt gerade diese Erzählung künstlerische Parallelen. Andreevskij setzt sie als Ganzes in Beziehung zu Dostoevskijs Manier:

¹ Klevenskij, a.a.O., S. 66 f.

² Sokolov, a.a.O., 5, S. 405.

³ Protopopov, a.a.O., S. 277.

Ves' rasskaz točno proischodit pod nebosklonom Dostoevskogo, v ego atmosfere, v tech osobennykh sumerkach, kotorye dajut čuvstvovat' boleznennoe nastroenie pisatelja ...¹

Evnin wird konkreter: Garšins Weiterentwicklung der Nadežda Nikolaevna aus "Proisšestvie" zu der der "Nadežda Nikolaevna" eröffne die Perspektive der Berührung mit Nastas'ja Filipovna ("Idiot"). Er hält "Nadežda Nikolaevna" für einen Abklatsch des "Idioten" und macht die "Nachahmungen" bewußt: das Äußere beider Frauengestalten spiegele ihre innere Ähnlichkeit; beide stehen zwischen zwei Männern; das Verhalten beider Heldinnen entspreche sich; Lopatin trage Myškinsche Züge; Bessonov und Rogožin gleichen sich in ihrem negativen und zerstörerischen Verhalten; das Kennenlernen Lopatins-Nadeždas wiederhole das Myškins-Nastas'jas; beide Werke enden ähnlich.²

¹ Andreevskij, a.a.O., S. 124.

² Evnin, a.a.O., S. 295.

3. Die Erlösung

Der Erlösungsgedanke steht in "Skazanie o gordom Aggee" und in "Krasnyj cvetok" im Vordergrund.

Obgleich Garšin sich 1887 in dem bereits zitierten Brief¹ an seinen Bruder subjektiv nachdrücklich dagegen verwahrte, ein Anhänger Tolstojs genannt zu werden, und seiner Einstellung zu der Tolstojschen Forderung des "neprotivlenija zlu nasiliem" - diesen Teil der Tolstojschen Ethik lehnte er ganz besonders ab² - in "Nadežda Nikolaevna" künstlerischen Ausdruck durch Gel'frejchs Darstellung des Il'ja Muromec verlieh, ist doch offensichtlich, daß seine letzten Jahre unter künstlerischem und ethischem Einfluß Tolstojs gestanden haben. Dabei läßt sich in seiner Auseinandersetzung mit der Morallehre Tolstojs eine Entwicklung von kontroverser Ablehnung zu starker Annäherung aufzeigen. So erklärt Parker Aggejs "Glaubensbekenntnis" auch als das Tolstojs und Garšins.³

"Skazanie o gordom Aggee" wie auch "Signal" sind offenbar unter Tolstojs Einfluß konzipiert. Über diese beiden Werke schreibt Durylin:

¹ Vgl. S. 73 dieser Arbeit.

² Vgl. dazu Faussek, Vospominanija, S. 46: Neben der Ablehnung dieses Tolstojschen Postulats artikuliert er Garšins strikte Gegnerschaft in einem zweiten Punkt, der Auffassung, das Leben auf rationaler Grundlage zu führen; für Garšin "Žizn' upravljaetsja ... glavnym obrazom strastjam ljudej, i poroki i nesčastija čelovečeskoj žizni ne ot togo proischodjat, čto ljudi ne ponimajut umom, čto chorošo i čto durno."

³ Parker, a.a.O., S. 69.

... dva proizvedenija, kotorye ne tol'ko po chudožestvennym priemam, no i po svoej idejnoj osnovе mogli by zanjat' mesto sredi "narodnych ras-skazov" L. Tolstogo seređiny vos'midesjatyh godov, t. e. proizvedenij, jaře vsego vyražajuščich ego religiozno-nravstvennye vzgljady ... "Skazanie o gordom Aggee" - samaja posledovatel'naja i pokazatel'naja propoved' o neprotivlenii.¹

Korolenko betont gleichfalls die Verwandtschaft zu den "kleinen Erzählungen" Tolstojs und unterstreicht die durch sie evozierte Tendenz:

V nich sovremennye iskanija smirenno napravljalis' k starinnyim skazanijam i prologam, počerpaja iz étič istočnikov prostuju élementarnuju moral'.²

Eine solche alte Legende liegt "Skazanie o gordom Agge" zugrunde, doch hat Garšin das Quellenmaterial entsprechend dem ausgedrückten Grundgedanken verändert; allerdings beeinflusste der Stoff die Gesamtgestaltung: volkstümliche Elemente in der Erzähltechnik weisen auf die Legende zurück.³

Die gewaltsame Negierung des Bibelwortes "bogatyje obniščajut, a niščie obogatejut"⁴ stellt den Wendepunkt im Leben des Aggej dar. Durch den unmittelbaren Eingriff Gottes in sein Leben löst er die Richtigkeit dieses Wortes in zweifachem Sinne ein: Aggejs Streben nach Gottähnlichkeit verwandelt sich in den "Reichtum" des Ärmsten durch direkte Nachfolge Christi. Aggej wurde arm, durch Liebe jedoch reich.

Die zwei Hauptteile der Erzählung - Aggejs "Gang" der Erniedrigung und seine "Erlösung" - reflektieren die Zweigeteiltheit des Bibelwortes. Insofern sind Struktur und Gehalt in Kongruenz. "Skazanie o gordom

¹ Durylin, Garšin, S. 638.

² Korolenko, a.a.O., S. 245.

³ Vgl. dazu Stenborg, a.a.O., S. 86.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 359.

Aggee" ist von dem Gegensatz zwischen Arm und Reich, Gut und Böse geprägt. Dabei bleibt die Kluft zwischen Arm und Reich bestehen, wohingegen das Böse im Guten aufgeht, das Gute siegt und erzeugt wieder Gutes.

Der erste Teil symbolisiert Aggejs Ringen mit Gott. Es wird durch den Kampf zwischen Hirsch und Aggej eingeleitet.

Die Symbolik des Hirsches ist außerordentlich vielfältig. Sie hat ihren Platz in der Mythologie der Naturvölker, die in diesem Tier das Symbol des Lichtes, der "unbesiegbaren Sonne"¹, erblickt und damit den "Gedanken an einen erlösenden Überwinder, Schützer, Wegweiser und Totenführer"² verbindet. In der Kunst ist der Hirsch schon in vorchristlicher Zeit zu finden und steht für "Schnelligkeit, Fruchtbarkeit und Lebenserneuerung", die sich in der beständigen Erneuerung des Geweihs konkretisiert.³ Seine christliche Symbolik reicht vom Schlangenfeind über den Täufling, die vom Teufel verfolgte Seele bis zu seiner Identifikation mit Christus.⁴

"Skazanie o gordom Aggee" durchziehen besonders zwei Symbolschöpfungen, die antike - sie sah

im Kampf des Hirsches mit seinen Partnern ... ein Bild des Ringens zwischen Licht und Finsternis, zwischen guten und bösen Gewalten und im Geweih ein Symbol der Lichtstrahlen⁵ -

und die christliche. Die christliche Legendenbildung sieht in der Begegnung mit dem Hirsch, der allerdings

¹ Heinz-Mohr, a.a.O., S. 134; vgl. auch Forstner, a.a.O., S. 263.

² Heinz-Mohr, a.a.O., S. 134; vgl. auch Forstner, a.a.O., S. 262.

³ Heinz-Mohr, a.a.O., S. 135.

⁴ Forstner, a.a.O., S. 263-266; vgl. auch Heinz-Mohr, a.a.O., S. 134 f.

⁵ Forstner, a.a.O., S. 262.

ein Kreuz im Geweih trägt, eine Aufforderung zur Bekehrung. Der Hirsch als Symbol Christi, als Symbol göttlicher Willenskundgabe und Symbol des Lichtes weist dem gewissenlosen Größenwahn des Aggej seine Begrenztheit.

Das Außergewöhnliche des Hirsches - "ne vidal takogo zverja i sam Aggej"¹ -, die außerordentliche Spannweite des Geweihs² und der zweimalige Verweis auf das Weiß der Schenkel - "ljažki belye, kak sneg"³ - unterstreichen seinen Symbolcharakter und seine Symbolkraft.

Das Ablegen der prächtigen Kleider⁴, äußeres Zeichen für Aggejs Glanz und Status, und das Schwimmen⁵, Sinnbild der Reinwaschung, erhalten Bedeutung als symbolische Antizipation seiner späteren Wandlung. Entscheidend ist, daß an dieser Stelle, da Aggej den Fingerzeig Gottes nicht versteht, das symbolische Ringen mit Gott in den Gang seiner Erniedrigung, der die Bekehrung und Erlösung einleiten soll, umschlägt.

Die Doppeldeutigkeit des Symbols "Nacktheit"⁶ weist in ihrer besonderen Bezogenheit aufeinander auf einen höheren Ausgleich hin. Aggejs Nacktheit versinnbildlicht seine Schwäche und Hilflosigkeit sowie die Entkleidung seiner Macht.

Die Begegnung mit dem Hirten⁷ birgt eine tiefe Symbolik. Der Hirt, ausgerüstet mit den "gewöhnlichen Attribute(n) des Guten Hirten"⁸, dem Stab, der Flöte und der

¹ Garšín, Poln. sobr. soč., S. 360.

² Ib.

³ Ib.

⁴ Ib., S. 361.

⁵ Ib.

⁶ Ib.

⁷ Ib., S. 361 f.

⁸ Forstner, a.a.O., S. 308.

Hirtentasche, die bei Garšin als Sack zusätzliche Symbolqualität erhält, ist nach dem Hirsch ein weiteres Symbol für Christus und seine Willensäußerung. Das Zusammentreffen beinhaltet die symbolische Aufforderung, einfach, bescheiden, natürlich zu leben. Der Sack fungiert gleichzeitig darüber hinaus als Verweis auf sein späteres Leben, selbst "Hirte" zu sein. Der Sack¹, Symbol des Büßers, wird zum sichtbaren Zeichen der Mahnung.

Das zweimalige "stydno stalo duše ego"², "zastydilsja"³ deutet die ersten Regungen von Gewissen und Menschlichkeit an, sein zweifaches "pobožalsja"⁴, sein "nado poterpet'"⁵ und das Verdingen als Tagelöhner⁶ sind weitere Stadien seines Bußganges und Symbol dafür, daß das Eingreifen Gottes zu ersten Ergebnissen führte. In der Auspeitschung⁷, symbolisch als die Bestrafung für begangenes Unrecht zu deuten, erreicht die Erniedrigung ihren Höhepunkt.

Auf den demütigenden Bußgang folgt die Reue und die Umkehr durch die Nachfolge Christi in der Liebe zu den Menschen. Von nun an laufen biblische Bezüge und die Erzählung parallel. Das Versammeln der Bettler hat seine Entsprechung in dem Sich-Scharen der Kranken und Leidenden um Christus; das Beschenken der Armen gleicht der Heilung der Kranken durch Christus. Aggej verwandelt sich in eine Christusfigur, die sich vor dem Engel selbst erniedrigt; die Parallele findet sich in Christi Anerkennung des Vaters. Das Festmahl wird zu einem Nachvollzug des Abendmahls: Aggej bedient die zwölf Blinden,

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 362.

² Ib.

³ Ib., S. 363.

⁴ Ib.

⁵ Ib.

⁶ Ib.

⁷ Ib., S. 362.

reicht ihnen das Mahl - Christus bricht das Brot und sagt zu den zwölf Jüngern: "Nehmet, das ist mein Leib."¹ Aggej bringt sich den Blinden dar wie Christus in der Vollkommenheit seiner Liebe zu ihnen. Aggej ist die Inkarnation Christi. In abgewandelter Form wiederholt er Jesu Worte:

... ja im i svet, i pišča, i drug, i brat ...
otпусти (menja) v mir k ljudjam ...²

Hier wird der zweite Teil des Bibelwortes - "die Armen werden reich" - Realität.

Die symbolische Ähnlichkeit des Engels an des Herrschers Stelle, intensiviert durch die Symbolkraft von "weiß" und "hell" - "u pravitelja lico beloe i svetloe"³ -, und Aggejs ist offensichtlich; das Lächeln des Engels wird zum Symbol der Versöhnung mit Gott. Der Tod des Herrschers gewinnt gleichfalls symbolische Relevanz: der alte Herrscher ist tot.

Bjalyj weist im einzelnen nach, daß nicht nur der Schluß vom Legendenoriginal abweicht, sondern daß Garšin die verschiedenen Situationen des Geschehens im Sinne der Tolstojschen Volkserzählungen umgestaltete.⁴ Hier soll nur auf den veränderten Schluß besonders aufmerksam gemacht werden, da in ihm ein von Garšin bereits bearbeitetes Thema erneut anklingt. In der Legende kehrt der Zar, nachdem er Verzeihung erlangt hat, als weiser und milder Herrscher auf seinen Thron zurück. Garšin dagegen läßt ihn aus innerem Bedürfnis auf sein elitäres Amt zugunsten des Dienstes am Menschen verzichten. Hier läßt sich eine gewisse Parallele zu Vencel' ("Iz vospominanij rjadovogo Ivanova") und Aleksej Petrovič

¹ Markus 14, 22.

² Garšin, Poln. sobr. soč., S. 367.

³ Ib.

⁴ Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 138 f.

("Noč'") ziehen. Vencel' wollte auch für die Menschen wirken, isoliert sich aber nach Enttäuschung seiner guten Absichten von ihnen, was zu seiner moralischen Verkrüppelung führt. Aleksej Petrovič wird sich seiner Einsamkeit in einer einzigen Nacht bewußt, in der er auch sein Selbstmordvorhaben überwindet und sich entschließt, zu leben und gleichzeitig den Menschen zu nützen. Sein Tod vereitelt die Realisierung dieser Absicht. Aggej verwirklicht sie. In Aggejs Gang zu den Menschen, in seinem Dienst an den Armen sieht Bjalyj allerdings die Absage an gesellschaftliche Betätigung, das Tolstojsche Ideal des "nedelanija" und "nравstvennogo samousoveršenstvovanija":

ne rukovodit' narodom, ne prosvěštat' ego, a
"služit'" sirym i ubogim, stat' "slugoj niščich".¹

Statt zu Tolstoj, wie Bjalyj, zieht Parker eine Verbindung zu Dostoevskij: Aggejs Verneinung materieller Werte, Demut und Selbsterniedrigung als Grundlage menschlichen Glücks korrespondiere Dostoevskijs Morallehre.² Die Entwicklung Aggejs von einem "hochmütigen und stolzen Herrscher zu einem Diener der Bettler" wertet auch Stenborg, anders als Bjalyj, positiv, und er bemerkt treffend, daß die Wandlung Aggejs - wie auch Aleksej Petrovičs - sich im Zusammenhang mit dem Volk, der Gemeinschaft vollziehe.³ Das veranlaßt Seljavskaja, als "einziges Prinzip der Charakterisierung aller Personen" die Tatsache zu erklären, "wie sie sich zum Volk und zum Kampf für dessen Glück" verhalten.⁴ Dies impliziert

¹ Bjalyj, *Garšin i literaturnaja bor'ba ...*, S. 139.

² Parker, a.a.O., S. 50.

³ Stenborg, a.a.O., S. 116: Auch Nadežda ("Nadežda Nikolaevna") und Vasilij ("Signal") haben sich am Ende zum besseren geläutert.

⁴ Seljavskaja, *Rannee tvorčestvo ...*, S. 8.

Jasinskij in deren "negativen Einstellung zum persönlichen Glück":

Počti vse personazi ego otličajutsja povysšennym nastroeniem, bol'simi duchovnymi zaprosami, prezreniem k ličnomu sčast'ju, neumen'em i neželan'em "ustroit'sja", blagorodnym bespokojstvom i sklonnost'ju k žertvam.¹

"Krasnyj cvetok" ist nicht der Erlösung eines einzelnen, sondern der ganzen Menschheit vom Weltbösen gewidmet. Allerdings ist hier die Erlösung in das tragische Zwielficht des Wahnsinns gestellt. Dieses Faktum erhält symbolische Funktion: es ist nur dem Wahnsinnigen erlaubt, das Leben rückhaltlos und scharf zu durchleuchten. Die Ursachen für den Wahnsinn liegen Uspenskij zufolge in den äußeren Lebensbedingungen.

... istočnik stradanija bol'nogo čeloveka tait'sja v uslovijach okružajuščej ego žizni i ... ottuda, iz žizni, stradanie vošlo v ego dušu.²

Die Erzählung beginnt mit der Ankündigung einer Revision. Diese findet im Hirn eines Kranken statt und verursacht seinen verfrühten Tod. Die Revision legt eine symbolische Interpretation nahe: sie soll die Welt in "neuer, wunderbarer Schönheit"³ erstehen lassen. Zuvor gilt es jedoch, das Böse auszurotten.

Dem Verständnis des Bösen im menschlichen Leben als Weltböses, als allgemeines Leid liegt nach Evnin die sich in "Brat'ja Karamazovy" (1879/80) und "Krasnyj cvetok" kreuzende Weltanschauung Dostoevskijs und Garšins zugrunde.⁴ In einem Brief Garšins an Fausek vom Oktober 1883 heißt es:

¹ Jasinskij, a.a.O., S. 517.

² Uspenskij, a.a.O., S. 154.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 265.

⁴ Evnin, a.a.O., S. 299.

... blagorodstvo duši moej stol' veliko, što, ulovljaja sebja na minutu na mysli, što žit' vo-obšče chorošo, sejčas že podyskivaeš' kakuju-ni-bud' pakost' dlja privedenija sebja v dolžnoe so-stojanie stradal'ca po Dostojevskomu ...¹

Evnin liest diese Stelle als scherzhaften Verweis auf die "mirovuju skorb'", den Grundtenor in "Krasnyj cve-tok", und als unzweideutige Assoziation mit Dostoevskij.²

Garšin präsentiert den Kranken als vollendete Faustfigur. Sein "ja vse ponimaju i spokoen"³ - das Verstehen wird dreimal erwähnt - und sein "großer gemeinschaftlicher Gedanke"⁴ zeigen, daß er an der Stelle steht, an der Faust am Ende ankommt. Er hat Fausts absolutes Streben - die Ausweitung des Ichs ins All, in das Verstehen - in Raum und Zeit bereits überwunden. Er ist "neugeboren"⁵ - an Fausts Urquell angelangt -, d.h. er ist symbolisch zu wahren Sein als "pervyj boec čelovečestva"⁶ erwacht. Fausts Vorgefühl des Glückes der Gemeinschaftsverantwortung wird hier zur Erzählung ausgestaltet. Das absolute Streben des Kranken gipfelt in der Ausrottung des Bösen. Sein Kampf mit dem Bösen symbolisiert das Ringen um die Erlösung der Menschheit, um die Wiedergewinnung des Paradieses: seiner phantasiierten Welt "in neuer, wunderbarer Schönheit". Sein Opfer bewirkt die symbolische Erlösung der Menschen vom Bösen. Er scheint sich als Christus zu phantasieren, da er Worte wie "togda vse budet končeno"⁷ und "ja idu k vam"⁸

¹ Garšin, Pis'ma, S. 303 f.

² Evnin, a.a.O., S. 300; vgl. dazu auch Bjalyj, Korolenko ..., S. 328: Er bemerkt in seinen Erörterungen über Korolenko, daß Garšin mit Dostoevskij die "strastnost' k stradaniju" verbinde.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 260.

⁴ Ib.

⁵ Ib.

⁶ Ib., S. 267.

⁷ Ib., S. 269.

⁸ Ib., S. 270.

im Sinne von "ich gehe zum Vater" verwendet, oder er sieht sich als der heilige Georg, der im Drachenkampf das Böse vernichtet. In der Überwindung des Bösen wird er zum Symbol des Märtyrers, der für seinen "Glauben" stirbt und Erfüllung findet.

Utrom ego našli mertvym. Lico ego bylo spokojno i svetlo; istoščennye čerty ... vyražali kakoe-to gordelivoe sčast'e.¹

Dem Sich-Opfern für die Menschheit geht heftiges eingebildetes Ringen mit dem Bösen voraus. Letzteres findet in seinem ununterbrochenen Hin- und Hergehen, seiner Schlaflosigkeit und seinem Gewichtsverlust symbolischen Ausdruck. Durch übergroße Nahrungsaufnahme sucht sein magisches Denken nach Kraftzuwachs gegen das Böse, im "An-die-Brust-Drücken"² dessen Ersticken. Das wiederholte Symbol der Krankheit³, - hier ebenfalls - sichtbare "Gestalt" seines Ringens, erhält eine dominierende und sinnerschließende Funktion.

Im Symbol der Mohnblumen konkretisiert Garšin die Macht des Bösen. Sie stehen abgesondert, sind kleiner, von einem helleren Rot und von Unkraut umgeben; sie sind unscheinbar.⁴ Mit der roten Farbe, der Farbe der Hölle und des "unschuldig vergossenen Blutes"⁵, und ihrem Opiumgehalt, ihrem Gift, assoziiert er, "čto imenno dolžen on (bol'noj) soveršit' na zemle."⁶ Die symbolische Komponente der Sünde verbindet auch die Bibel mit Rot; in Jesaja 1, 18 heißt es: "Wenn eure Sünde gleich blutrot ist ..."⁷

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S., 270.

² Ib., S. 265 und 267.

³ Vgl. "Trus".

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 263 f.

⁵ Ib., S. 266.

⁶ Ib.

⁷ Vgl. dazu Forstner, a.a.O., S. 119.

Neben der Macht des Bösen, der Sünde ist noch eine andere Macht eingeführt: die göttliche, versinnbildlicht in den roten Kreuzen¹ auf den weißen Wollmützen der Kranken, die so den roten Mohnblumen in kontrastreicher Affinität zugeordnet sind. Im "bewußten" Vergleich², als der Kranke erstmalig die Mütze mit dem Kreuz ausgehändigt erhält, realisiert sich seine Ahnung. Die Mohnblüten, die schon vorher vom Fenster aus seine Aufmerksamkeit erregt und seine "wahnsinnigen Augen mit wilder Bosheit und Haß erfüllt"³ haben, sind von leuchtenderem, hellerem Rot als das Kreuz. Der Farbkontrast läßt den Mohn mit seinem grelleren Rot zum Bösen werden, worin sich für den Kranken von vornherein der Sieg bekundet: "On pobeždaet"⁴, aber sein angefügtes, einschränkendes "no my posmotrim"⁵ verweist auf sein intendiertes Vorhaben: das Böse zu vernichten.

Das Kreuz ist das "Zeichen der Erlösung", es bezeugt den Kreuzestod Christi und seinen Sinn für die Menschheit.

Das Kreuz ist das heilige Zeichen der Erlösung ... Konstantin d. Gr. schaffte sie (die Kreuzigung) in seinem Reich ab, denn durch den Tod des Herrn war das Kreuz geheiligt und zum Siegeszeichen geworden.⁶

Die dem Kreuz innewohnende Kraft der Versöhnung und Überwindung des Bösen spricht der Apostel Paulus in seinem Brief an die Epheser (2, 16) aus:

(auf daß er (Christus)) ... beide (Heiden und Ju-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 264.

² Ib.

³ Ib., S. 261 f.

⁴ Ib., S. 264.

⁵ Ib.

⁶ Forstner, a.a.O., S. 19.

den) versöhnte mit Gott in e i n e m¹ Leibe durch das Kreuz, an dem er die Feindschaft getötet hat.²

Bei Garšin können die weißen Mützen mit den roten Kreuzen die Vorstellung des Nimbus Christi beschwören.

Der N. (Nimbus) Christi selbst wird vom 5. Jh. ab durch ein Kreuz gekennzeichnet, das sich deutlich - oft in blutroter Farbe - aus der leuchtenden Scheibe abhebt.³

Der ursprünglich mit Christus verbundene Nimbus wird später auch auf nichtgöttliche Gestalten übertragen.⁴ Garšins Kranke sind Gezeichnete. Das Kreuzzeichen und die Farbe Rot vereinen sich in ihrer Symbolkraft und verweisen auf die Leiden dieser Gezeichneten - "no oni? K čemu éti mučen'ja?"⁵ -, und besonders auf das des neuen Kranken und seine große, zu vollbringende Tat.

Der Kranke projiziert sein Weltbild in den Garten hinein. Er wird zum Symbol der Welt, in der das Böse wohl abgeschirmt, aber lockend existiert. Zur Mitte dieser Welt wird die Dahlie, der nicht nur vom neuen, sondern von allen Kranken eine "geheimnisvolle Bedeutung"⁶ zuerkannt wird. In ihr verkörpert sich die Sehnsucht der Irren; vielleicht ist sie das Abbild ihres Gottes?

Mit der Vernichtung der drei Mohnblumen phantasiert der Kranke die Apokalypse, die Eliminierung menschlichen Leidens - "raspadutsja železnye rešetki"⁷ -, die Neuwerdung der Welt: ob als Reich Gottes oder als pantheistisches ist nicht zu entscheiden.

¹ Im Original kursiv.

² Vgl. dazu auch Forstner, a.a.O., S. 19.

³ Heinz-Mohr, a.a.O., S. 221.

⁴ Ib., S. 222.

⁵ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 260.

⁶ Ib., S. 263.

⁷ Ib., S. 264 f.

Eingangs wiesen wir auf die symbolische Funktion des Wahnsinns in dieser Erzählung hin. Diese Ansicht betont auch Stepnjak-Kravčinskij, indem er ihn politisch deutet.

Dlja menja jasno - geroj ètogo rasskaza ... čelovek, manija kotorogo nosit političeskij karakter.¹

Die politische Auslegung wird durch den symbolischen Gehalt des ersten Satzes noch intensiviert: die Verhältnisse müssen reformiert werden.²

Eine weitere pessimistische Interpretation eröffnet die Tatsache, daß die Vorgänge im Kopf eines Wahnsinnigen ablaufen. Damit ist die Erzählung Symbol der Unbesiegbarkeit des Bösen. Den folglich aussichtslosen Kampf zwischen dem Wahnsinnigen und dem Bösen sieht Kostršica im symbolischen Gebrauch der Farben antizipiert. Der Kampf mit dem Bösen wird begleitet vom "Kampf" der Farben, den er als Kampf zwischen den moralischen, sozialen Kategorien von Licht und Finsternis deutet.³

Geroj ... sravnivaet krasnyj krest na svoem belom kolpake s krasnym cvetkom. Bolee jarkij cvet maka proizvodit vpečatlenie ego sily, nesravnjenno bolee mogučej, neželi belyj fon, na kotorom pobedonosno vydeljaetsja krasnota kresta.⁴

Um die letzte der drei Mohnblumen zu pflücken, klettert der Kranke an der Stelle über die Mauer, wo sie die vom Mondlicht erhellte Leichenhalle berührt. Mit dieser symbolischen Situation erzeugt Garšin für Kostršica die Vorstellung von zwei Welten und eines schicksalsbestimmten Kämpfers.

Zdes' vstrečajutsja ne dve steny, a dva mira, svet-

¹ Stepnjak-Kravčinskij, a.a.O., S. 531.

² Vgl. dazu auch Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 54.

³ Kostršica, a.a.O., S. 143 f.

⁴ Ib., S. 143.

lyj i temnyj, zdes' prochodit rubež neprimirimoj bor'by ètich dvuch mirov, - i geroj ne mozet idti po drugomu puti.¹

Leiden² und Mitleiden sind die Charakteristika, die das Werk Garšins vor allem bestimmen. Als Vorgänger des Wahnsinnigen in "Krasnyj cvetok" ist Rjabinin ("Chudožniki") anzusprechen, der nach Schaffung seines "gluchar'" nervlich schwer erkrankte. Beider Leiden sind vergleichbar. Garšin selbst läßt sich hier einreihen. Auf Fidlers Frage nach einem Vorbild für "Krasnyj cvetok" antwortete Garšin: "Ja sam byl ob'ektom moich psichiatričeskich nabljudenij."³ Prädestiniert durch gleiches persönliches Leiden, war Garšin fähig, mit großem Einfühlungsvermögen und wissenschaftlicher Exaktheit den Anstaltsaufenthalt eines Wahnsinnigen künstlerisch zu gestalten. In einer Studie über "Krasnyj cvetok" bescheinigt ihm Sikkorskij, damals ein führender Psychiater, die hohe Wissenschaftlichkeit der Erzählung, deren Krankheitsdarstellung er "klassisch" nennt.⁴ Dieses Urteil erhellt nicht nur Garšins lebhaftes Interesse, sondern auch großes Verständnis für die Medizin. Außer dem Bekenntnis zur eigenen Person als Vorwurf für den Wahnsinnigen erschließt Garšin Fidler gegenüber einen weiteren biographischen Bezug. Die zentrale Idee der Selbstopferung erweist sich als Projektion eines inneren Zustandes, den Garšin während eines Gewitters empfand.

"Odnaždy razygralas' strašnaja groza. Mne kazalos', što burja sneset ves' dom, v kotorom ja togda žil. I vot, što by ètomu vosprepjatstvovat', ja otkryl okno, - moja komnata nachodilas' v verch-

¹ Kostršica, a.a.O., S. 144.

² Vgl. dazu auch Evnin, a.a.O., S. 293: Ihm zufolge schlug Garšin für eine Gesamtausgabe seiner Werke den Titel "Stradanija čelovečestva" vor.

³ Zitiert nach Klevenskij, a.a.O., S. 75.

⁴ I. Sikkorskij, "Krasnyj cvetok", in: Pamjati ..., S. 209.

nem étaže, - vzjal palku i priložil odin ee konec k kryše, a drugoj k svoej grudi, čtoby moe telo obrazovalo gromootvod i takim obrazom spaslo vse zdanie, so vsemi ego obitateljami ot gibeli".¹

Der hier artikulierte Selbstopferungsgedanke für seine Mitbewohner weitet sich in "Krasnyj cvetok" von der individuell-biographischen Erlebnissituation zur Christustat, zum Opfertod für die gesamte Menschheit.

Im Gegensatz hierzu reduziert Bjalyj Garšins Absicht auf die Selbstopferung an sich. Er kritisiert den Autor, daß er den Kampf mit dem Weltbösen nur als "Heldentat der Selbstopferung" begreife, nicht als Kampf um des großen Zieles willen.² Klevenskij's Kritik berührt sich mit der Bjalyj's. Nicht umsonst sei ein Wahnsinniger der Kämpfer; dem Kämpfenden erweise Garšin Hochachtung, die Heldentat selbst erscheine ihm nichtig.³

Fausek fügt ein weiteres Detail - die rote Blume - dem Geflecht biographisch bedeutungsvoller Bezüge bei und verstärkt so noch Garšins Aussage über den autobiographischen Hintergrund von "Krasnyj cvetok". Als er ihn in der Charkover Heilanstalt besuchte, erkannte Garšin Fausek zwar, aber er sprach mit ihm geheimnisvoll über irgendwelche seiner wichtigen Unternehmungen.

On govoril o svoich vragach; gde-to za stenoj, na kotoruju on robko ukazyval, žil kakoj-to princ ili knjaz', ego vrag, s kotorym u nego dolžna byla byt' duél' ...⁴

Garšins Prinz als unmittelbarer Empfindungsausdruck wird in der dichterischen Gestaltung zur "roten Blume" - beide "Feinde" befinden sich hinter einer Mauer -, die sich

¹ Zitiert nach Klevenskij, a.a.O., S. 75 f.

² Bjalyj, Problema ..., 9, S. 845.

³ Klevenskij, a.a.O., S. 79.

⁴ Fausek, Pamjati ..., S. 92.

aber wie die übrigen persönlichen "Sachverhalte" gegenüber dem biographischen Leben verselbständigt und ohne Rückgriff auf biographische Tatsachen ganz aus sich selbst heraus zu verstehen ist.

II. Die Märchen - Spannungsfeld von Dichtung und Wahrheit

Pongs schreibt in "Das Bild in der Dichtung" über die sinnhaltige Bildlichkeit, die symbolische Komponente des Märchens:

Das "Sym" umfaßt ... im Märchen den Griff ins Wunderbare, nicht als Spiel, sondern als Durchbruch zur Wahrheit, in der sich Grundgesetze des Lebens spiegeln. Wir erleben im Märchen, in der Märchengemeinde, den Zusammenblick des Wunderbaren mit dem Einfachen als die kühnste Wirkungskraft des symbolischen Vermögens, das vom Gemüt des Ganzen getragen wird. Oder, wie Zuckmayer es ausgedrückt hat: "den goldenen Schnitt, der die geheime Ausgewichtung, das unabänderliche Verhältnis zwischen Gott, Natur und Mensch in kindlicher Bildkraft herstellt."¹

Pongs' und Zuckmayers allgemeine Aussage über Märchen, die nicht aus der Feder eines Einzeldichters stammen, trifft auch auf Garšins Märchenschöpfungen zu; dabei ist zu bemerken, daß auch seinen Märchen allgemeines Volksgut zugrunde liegt und daß sie keine reinen Neuschöpfungen sind.

1. Der symbolische Fall

Die erzieherische Absicht des Autors in "Ljaguška-putešestvennica" (1887) ist offensichtlich. Als deutliche Parallele bietet sich das Sprichwort "Hochmut kommt vor dem Fall" unwillkürlich an; aber auch "Schuster, bleib' bei deinem Leisten!" paßt gleich gut.

Das Sprichwort "Hochmut kommt vor dem Fall" findet hier buchstäblich statt. Der Fall der Fröschin materia-

¹ Pongs, a.a.O., 4, Marburg, 1973, S. 363.

lisiert den symbolischen Fall aus Gefallsucht. Ihr Flug wird zweifach Symbol: einerseits verkörpert er ihren Hochmut, ihren Dünkel, andererseits ihren Versuch, sich vom Jetzt und Hier zu lösen, um der Verlockung des Unbekannten, der Sehnsucht nach dem Paradies, symbolisiert im Begriff des "Südens"¹, zu folgen.

Der Autor läßt den Versuch kläglich enden. Die Absurdität der Situation sowie der zweifache Verweis auf ein "Wunder"² manifestieren Garšins moralischen Fingerzeig, einerseits den geheimnisvollen, verlockenden Sehnsüchten des Innern zu widerstehen - um so mehr, wenn man bereits glücklich ist³ -, andererseits auf das Irreale des Südens.

In der Hybris der Fröschin hat ein Vergehen an den Grundordnungen des Daseins stattgefunden, das durch das Mißlingen geahndet wird. Allerdings führt der Umschlag nicht ins Ausweglose, sondern läßt sich aufhellen zu einem bitteren Humor, denn sie landet wieder in einem Tümpel. Der Schluß des Märchens - "no utki už nikogda ne vernulis"⁴ - erfordert die Einsicht in Selbstbestimmung. Der Humor und die feine Ironie Garšins machen es dem Lesenden oder Zuhörenden leichter, auf seine Sehnsüchte, auf das Streben über sich hinaus verzichten zu wollen.

Es liegt nahe, dem Autor eine politische Intention zu unterstellen: Finde dich ab mit dem, was ist! In diese Richtung mit der Betonung des sozialen Aspektes weist Parkers Eindruck, den sie nicht nur aus diesem Garšin-schen Märchen gewinnt: "... they symbolically reaffirmed the immortal moral principles of mankind's social life."⁵

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 355.

² Ib., S. 357.

³ Ib., S. 354.

⁴ Ib., S. 358.

⁵ Parker, a.a.O., S. 44.

In "Ljaguška-putešestvennica" ist die soziale Kontrolle voll wirksam, wie es die Szene vom "verbotenen, unzeitgemäßen Quak"¹ nachdrücklich vor Augen führt. Dazu wird ein Seitenhieb auf die ausgeteilt, die das Paradies erreichen. Sie sind dumm und einfältig:

... ee (ljaguški) um privel utok v takoj vostorg, čto oni edinodušno soglasilis' nesti ee.²

Udivitel'no umnaja golova naša ljaguška ... daže mežu utkami malo takich najdetsja.³

Derjenige, der den Verstand besitzt, kann oder darf ihn nicht nutzen.

Den von Garšin geschaffenen, intendierten abenteuerlichen Effekt impliziert Lüthi als wesentliches Merkmal seiner Märchen-Charakterisierung.

Das Märchen ist eine welthaltige Abenteuererzählung von raffender, sublimierender Stilgestalt.⁴

Nicht nur Parker⁵ und Rybnikova machen das literarische Vorbild dieses Märchens, insbesondere seine Diktion betreffend, transparent. Sie stellen die Verwandtschaft mit der Erzählweise Andersens heraus:

tot že legkij jumor, takoe že soedinenie pravdy i vymysla, tot že lirizm, ta že muzykal'naja nežnost'.⁶

Rybnikova weist darüber hinaus die eingangs betonte Verwurzelung von Garšins Märchen im allgemeinen Volksgut

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 355.

² Ib., S. 356.

³ Ib.

⁴ M. Lüthi, Europäisches Volksmärchen, Bern/München, 1969 (Dalp 112), S.99.

⁵ Parker, a.a.O., S. 43.

⁶ M. A. Rybnikova, "Garšin kak detskij pisatel'", in: Rybnikova, M. A., Izbrannye trudy, Moskva, 1958, S. 580.

nach: "Ljaguška-putešestvennica" zeige große Ähnlichkeit mit einer indischen Fabel über eine Schildkröte und Enten.¹

2. Freiheit und Unfreiheit

Die Freiheit beschäftigt die Menschen als philosophisches, christliches und gesellschaftliches Problem seit alters her. Dem Menschen als einzigem Lebewesen ist die Freiheit in Form von Entscheidungs- und Willensfreiheit gegeben, die aber sowohl durch seine eigene Natur als auch durch die Umwelt Begrenzungen erfährt, deren absolute Ausprägung die Unfreiheit, d.h. Gefangenschaft bedeutet.

Die Freiheit und ihre Negation, die Unfreiheit, sind das Hauptanliegen Garšins in seinen beiden Märchen "Attalea princeps" und "To, čego ne bylo" (1882), mit dem er sich auseinandersetzt.

"Attalea princeps" erweist sich als ein politisches Lehrstück, in dem symbolisch das Scheitern revolutionären, ungezügelten, realitätsfernen Freiheitswillens dargestellt wird. Das Symbolgefüge - Merežkovskij gesteht "Attalea princeps" den "erhabenen Symbolismus" der letzten Werke Turgenevs zu² - beruht auf Sehnsucht

¹ Rybnikova, a.a.O., S. 579.

² Merežkovskij, a.a.O., S. 285.

und Realität. Dem ordnet sich die Eingangsbeschreibung ein, deren ausdrucksvolle Kraft in der Kontrastspannung von Schönheit und Gefängnis liegt. Die Schönheit leuchtet für kurze Augenblicke im Widerschein der untergehenden Sonne auf, um dann der Gefängnisatmosphäre des Treibhauses Platz zu machen.¹ Das Treibhaus gestaltet Garšin zum Symbol der Unfreiheit, des unfreimachenden Systems, dem er den Himmel als Symbol der Freiheit gegenüberstellt, dem die Sehnsucht der Attalea gilt.

Am Anfang steht eine Krisensituation: Die isolierte Attalea princeps ruft die mit ihr eingesperrten Pflanzen zur Solidarität für die gemeinsame Sache der Freiheit auf, aber außer einem schwachen Pflänzchen folgt ihr niemand. Die soziale Komponente der Isoliertheit charakterisiert Michajlovskij als eines der Kennzeichen der Garšinschen Helden, denen er Originalität zugesteht.² Arsen'ev begnügt sich nicht mit dem Konstatieren dieses Faktums (der Isoliertheit), er führt seine Diskussion von der Erkenntnis Aleksej Petrovičs ("Noč'") über die Unmöglichkeit, "žit' za svoj sobstvennyj strach i sčet"³, aus und gelangt zur Solidarität; er stellt die Frage, ob Attalea nicht auch zugrunde gehen mußte, weil sie die Solidarität mit den übrigen Treibhauspflanzen aufgekündigt hatte.⁴

Das Gespräch Attaleas mit den Treibhauspflanzen hebt den Entscheidungsaugenblick heraus: Attalea gerät in noch größere Isolation. Diese ist zugleich Ausdruck ihres Begnadetseins, denn sie wird die Freiheit erreichen. Auch der Eigenname als Märchenmitte verbürgt einen besonderen Charakter. Er zeigt sich bereits darin, daß sie den Mut aufbringt, zu trotzen und aufzubegehren. Attalea

¹ Vgl. dazu Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 36.

² Michajlovskij, a.a.O., S. 324 f.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 186.

⁴ Arsen'ev, a.a.O., S. 254 f.

princeps macht sich zum Beweger des Geschehens mit einem Bewußtsein, das nicht beirrt ist von den kleinlichen, nichtigen Streitereien um sie herum. Sie ist entschlossen, ihre Freiheit zurückzuerobern. Diese wird ihr durch Bande und Fesseln - die Eisenrahmen -, an denen Freiheitswille zerbricht, verwehrt; und die kalten Stäbe, die anfangs als schön beschrieben werden, erweisen sich als Symbole des Todes, des Leblosen, des Lebenszerstörens. Es offenbart sich hier ein Zusammenwirken des Schönen und "Mörderischen". Das junge Blatt¹, Sinnbild des Lebens, des Sich-befreien-Wollens, findet an den Stäben einen vorzeitigen Tod.

Direktor und Gärtner fungieren als Repräsentanten und Vollstrecker des Systems. Gleichzeitig versteht Vvedenskij den Direktor als Mittel der Kritik am Hochmut der Wissenschaftler.²

In "Attalea princeps" hat Garšin den Himmel in zwei Symbole gespalten: den idealischen Himmel der Heimat, Inbegriff wahrer Selbstbestimmung, wahrer Identität, vollkommener Freiheit, und die desillusionierende Verwandlung des Himmels als todbringende Realität. Es gehört zur Tragik der Attalea, daß sie den wirklichen Himmel für den idealen hält.

... ona pomnit jasnoe goluboe nebo, i teplyj veter, i gorjačee solnce. Dlja Garšina èto simvoly vseobščego čelovečeskogo sčast'ja, nesovmestimogo s nevolej. Odinokie gordye borcy stremjatsja dostignut' polnogo i bezoblačnogo sčast'ja i radi ètogo soveršajut geroičeskie podvigi, no, blagorodnye mečtateli, oni ne znajut real'noj žizni, i v ètom ich tragedija.³

Gerigk nennt "Attalea princeps" die "allgemeinste

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 193.

² Vvedenskij, a.a.O., S. 75.

³ Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 39.

Parabel vom Menschen", dessen Scheitern durch einen "kosmischen Betrug" verursacht werde.¹

Erinnerungen an etwas Gekanntes lassen seine Sehnsucht wachsen, bis er sich dazu entschließt, die Grenzen seiner Existenz zu sprengen. Das, was er sieht, ist enttäuschend. Er muß sein bitteres Wissen um die Wahrheit mit dem Tode bezahlen, und das, was ihm Größe gab, sein Glaube, läßt ihn das Opfer eines kosmischen Betrages werden.²

Attaleas Attribute "vyše vsech i krasivee vsech"³ und "ona byla sovsem odna"⁴ prädestinieren sie zur Führerfigur, die zur revolutionären Befreiung und Überwindung des Systems aufruft. Ihr Freiheitsdrang erwächst aus der Irrealität ihrer Sehnsucht und aus der Hoffnung ihres einzigen Anhängers.

Éto byla samaja žalkaja i prezrennaja travka iz vsech rastenij oranžerii: rychlaja, blednen'kaja, polzučaja, s vjalymi tolsten'kimi list'jami.⁵

Dies beschwört unwillkürlich die Vorstellung, Attalea als Symbol des Narodniks in der Nachfolge Bakunins zu deuten, des Narodniks, der die Zerstörung des Staates - hier des Treibhauses - durch die Gesellschaft, durch das Volk will.

Der direkte Aufruf zur spontanen Erhebung scheitert, er findet keine positive Resonanz. Die Masse lehnt die Führergestalt völlig ab. Das Elitebewußtsein der Attalea princeps und ihr Stolz stehen ihr wie ihr Idealismus im Wege. Die höhere Bewußtwerdung der Attalea führt

¹ Gerigk, a.a.O., S. 263 f.

² Ib., S. 264.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 189; vgl. dazu auch Michajlovskij, a.a.O., S. 322: Die genannten Eigenschaften qualifizieren sie zur Ausnahme unter Garšins Helden der "mittleren und kleinen" Leute, was sie aber nicht vor dem Schicksal ihrer Leidgenossen - "skorb', smert'" - bewahre.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 189 f.

⁵ Ib., S. 191.

zur Befreiung und gleichzeitig zur Selbstzerstörung. Damit wird zugleich Freiheit als das höchste Ziel in Frage gestellt. Der ungehemmte Freiheitswille, der das System zerstört, vernichtet sich selbst.

Mit der in der gedanklichen Replik "Tol'ko-to"¹ zusammengefaßten Ernüchterung schafft sich Garšin den Raum für die Schreckenswahrheit. Was Attalea entdeckt, ist die kalte Wirklichkeit. Die Freiheit bringt Leid und Frost, d.h. Tod. Die Schuld aber ist tiefer zu suchen: in der kalten Finsternis der Zeit, die alles verfrostet und der nur mit vereinten Kräften entgegengewirkt werden kann.

Der pessimistische Kommentar "Tol'ko-to" manifestiert für Protopopov Garšins Unglauben an die Effektivität des Kampfes.² Aber seine Umwelt wollte seinen politischen Pessimismus³ nicht akzeptieren, was sich in der Ablehnung dieser Erzählung durch Saltykov-Ščedrin konkretisierte. Korolenko begreift Saltykovs negative Haltung aus der Zeitstimmung. Da weite Kreise der Intelligencija von Kampfstimmung und Hoffnung ergriffen waren, mußte vor diesem Hintergrund des allgemeinen Optimismus "Attalea princeps" einen Cassandra-Effekt erzeugen.⁴ In einer Auseinandersetzung zwischen Zlatovratskij und Saltykov über "Attalea princeps" beschuldigte Saltykov Garšin des schonungslosen Fatalismus, der jegliche Energie und jeden Lichtblick auf die Zukunft vernichte, räumte aber auch seinen möglichen Irrtum über diese Erzählung ein.⁵

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 194.

² Protopopov, a.a.O., S. 271.

³ Vgl. zum Pessimismus auch S. 28-33 dieser Arbeit.

⁴ Korolenko, a.a.O., S. 237; vgl. dazu auch Durylin, Garšin, S. 588.

⁵ N.N. Zlatovratskij, "Turgenev, Saltykov i Garšin", in: Zlatovratskij, N. N., Vospominanija, Moskva, 1956, S. 313 f.

Saltykovs Einschätzung, die Garšins Pessimismus den Aspekt der Ausweglosigkeit zuordnet, teilen mehrere Kritiker. Der terroristische Utopismus hatte den Glauben an die Volksmassen ernüchert. So sei "Attalea princeps" Spiegel der Hoffnungslosigkeit, des Skeptizismus, Unglaubens und Zweifels der achtziger Jahre, gleichzeitig aber bekunde sie das Bedürfnis nach Glauben: es bestehe eine größere Bereitschaft zu sterben als sich vom Glauben, sogar der Illusion des Glaubens, loszusagen; aber trotz ständiger Opferbereitschaft, die Garšins Willen, an einen Ausweg zu glauben, manifestiere, kannte und fand er wie seine Palme den Ausweg zu Glück und Freiheit nicht.¹ Kijko lehnt Saltykovs Auslegung völlig ab, er betont die positive Aufnahme bei der progressiven Jugend als "Hymne der Freiheitsliebe".²

Für Bjalyj stellt die Orangerie die "Verkörperung der politischen Bedingungen Rußlands" dar³, Attaleas Streben zur reinen Luft den besten Teil der fortschrittlichen Intelligencija⁴. Seiner Meinung nach sind die Pflanzen das Abbild verschiedener Gesellschaftsschichten mit ihren spezifischen Merkmalen.

Sozdavaja obraz gordogo suščestva, nesposobnogo mirit'sja s nevolej, Garšin okružajet ego satiričeski narisovannymi "portretami" rastenij, primirivšichsja so svoej stekljannoju temnicej. Inye vpolne dovol'ny svoej sud'boj, kak "p u z a t y ;⁵ kaktus" (charakteren zdes' podčerknutyj épitet, srazu sbližajuščij éto rastenie s samodovol'nym i sytym obyvatelom - buržua); inye vorčat, kak sagovaja pal'ma, kotoroj nedostaet syrosti, no éto ne protest, a imenno vorkotnja ... Pros'by

¹ Maevskij, a.a.O., S. 11-15; vgl. dazu auch Popov, a.a.O., S. 44; Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 39.

² Kijko, a.a.O., S. 300.

³ Bjalyj, Problema ..., 9, S. 841.

⁴ Ib., 10, S. 1005.

⁵ Im Original kursiv.

o podaćkach i spory iz-za nich - èto ved' kak nel'zja bolee charakterno dlja mełkogo liberal'-ničan'ja, truslivogo i žal'kogo.¹

Attaleas Aufruhr, d.h. der Aufruhr einzelner, ist zum Scheitern verurteilt und wird bestraft. Die stolze Palme wird abgehackt und in den schmutzigen Hinterhof geworfen - damit zeige Garšin die Tragödie eines Intelligenzlers, dessen Opfer nicht denen Erleichterung bringt, für die er sich opfert² -; das System beseitigt den "Auswuchs", und mit ihm stirbt der klägliche Sympatisant, vom Direktor verächtlich als "drjan'"³ bezeichnet.

Die Diskrepanz zwischen Sehnsucht und Realität hatte Garšin schon früher beschäftigt. Im März 1876 verfaßte er das Gedicht "Plennica", dessen Sujet - die Palme als Gefangene - er 1880 auf dem Höhepunkt des terroristischen Kampfes zu dem Märchen "Attalea princeps" ausgestaltete.

Einige Kritiker, unter ihnen Bjalyj und Durylin, begreifen "Attalea princeps" als Garšins Zweifel und Unglauben am Erfolg des Narodničestvo.

V suščnosti v 1880 godu rasskazana byla Garšinym pritča na staruju temu pis'ma 1877 goda: "Ja jasno soznal gromadnost' mira, s kotorym pytaetsja borot'sja kučka ljudej." ... "Narodnoj voli" dostigla svoego: "Razdalsja zvonkij udar. Lopnula tolstaja železnaja polosa. Posypalis' i zazveneli oskolki stekol" - byl ubit Aleksandr II, no rezul'tat ètogo byl tot samyj, pri kotorom pal'ma, umiraja, podumala: "Tol'ko-to? I èto vse, iz čego ja tomilas' i stradala tak dolgo? I ètogo-to dostignut' bylo dlja menja veličajšej cel'ju?"⁴

Gegen die Verengung auf das Thema "Narodničestvo" spricht die Interpretation Gerigks, und gegen Bjalyjs direkten

¹ Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 37.

² Iezuitova, a.a.O., S. 101.

³ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 194.

⁴ Durylin, Garšin, S. 587; vgl. dazu auch Bjalyj, Garšin, Moskva, 1955, S. 36.

Bezug auf die revolutionären Narodniki wendet sich ausdrücklich auch Kostršica:

Smysl rasskaza "Attalea princeps" ne svoditsja k prostoju illjustraciji kracha narodovol'cev, on nesravnennno šire. Nado imet' v vidu i to, čto Garšin napisal étot rasskaz ešče do kul'minacionnogo punkta v dejatel'nosti "Narodnoj voli", to est' do 1 marta 1881 goda, i čto rasskaz predstavljajet razrabotku stichotvorenija "Plennica", odnosjaščegosja k 1876 godu.¹

Hier ist wie oft Mehrdeutigkeit des Symbols gegeben. Der Hinweis Attaleas auf das Narodničestvo, auf einen Intelligenzler - wobei Iezuitova eine weitere Variante mitschwingen läßt: die Palme als Symbol des "Martyriums"² - wie auf den Menschen allgemein ist möglich. Die genannten Deutungskomponenten schließen sich aber nicht gegenseitig aus, sondern ergänzen sich zur Einheit dichterischer Aussage. Darüber hinaus übergreift in dieser Erzählung die aktuellen und allgemeinen Bezüge der poetische Sprachgebrauch, der Palme für "Sieg" setzt³, auch wenn Attaleas Sieg nur kurzfristig dauert.

Pflanzen und Tiere bilden wesentliche Elemente des Märchens. In seinem zweiten Märchen über Freiheit und Unfreiheit, "To, čego ne bylo", sind Garšins "Akteure" Tiere.⁴ "To, čego ne bylo" erweist sich als eine auf die Tierebene transferierte Parabel, der die Idee von Freiheit und Unfreiheit zugrunde liegt. Die Beziehung von Symbol und Parabel wurde bereits aufgezeigt.⁵

¹ Kostršica, a.a.O., S. 141.

² Heinz-Mohr, a.a.O., S. 229.

³ Forstner, a.a.O., S. 169.

⁴ Evnin fühlt sich durch diese Erzählung an Dostoevskijs Fabel über "Nikifore, tarakane i muchach" ("Besy", Teil I, Kap. V; 1871/72) erinnert. A.a.O., S. 300 f.

⁵ Vgl. S. 60 dieser Arbeit.

Den Sinn dieses Märchens zieht Garšin in einen symbolischen Vorgang zusammen. Bei dem Versuch der Eidechse, die politische Dimension, d.h. die Frage nach der Freiheit, ins Gespräch zu bringen, wird sie zensiert, "beschnitten".

... počuvstvovala, kak čto-to krepko prižalo ee chvost k zemle ... jaščerica ubežala s otorvanym chvostom.¹

Die Zensur in Gestalt des Kutschers Anton erwacht im entscheidenden Augenblick. Ihr Schlaf symbolisiert latentes Lauern und ihre latente Gefährlichkeit; ihr Schlaf wiegt die Menschen in Sicherheit. Der Stiefeltritt dokumentiert das Zuschlagen der Zensur. Mit der Brutalität des Kutschers, der das Tier schlägt -

... staryj gnedoj ... s opasnost'ju dlja svoich bokov ot knuta kučera Antona ...²

-, wird die politische Brutalität und Primitivität sichtbar gemacht. Dem Stiefeltritt folgt eine weitere symbolische Handlung. Die Zensur "spannt vor ihren Wagen":

... povel ego (gnedogo) iz sada, čtoby zaprjač v bočku i echat' za vodoj ...³

Der Zensor selbst fungiert nur als ausführendes Organ, hinter dem im Märchen der Herr oder, weiter gefaßt, die herrschende Ideologie steht. Daß der Kutscher zufällig ("nečajanno"⁴) auf die Gesellschaft tritt, läßt sich so interpretieren, daß er, da er selbst nur als Werkzeug der Ideologie dient, ohne eigene Absicht, ohne

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 198.

² Ib., S. 195.

³ Ib., S. 198.

⁴ Ib.

eigenen Willen Zutritt. Unter diesem Aspekt erhält der Ausruf des Hahns "Kakoj skandaal!!"¹ symbolisches Gewicht, und der Titel des Märches bewahrheitet sich in bezug auf die Freiheit in wörtlichem Sinne.

Der Eingangssatz enthält im Keim bereits die Gesamtanlage und erlaubt, Garšin von vornherein symbolische Darstellungsabsichten zu unterstellen. Es eröffnet sich ein Spannungsraum zwischen Detailvordergrund und hinter-sinnigem Kampf von Freiheit und Zensurallmacht, der von einer satirischen Haltung geprägt ist, obwohl Garšin "To, čego ne bylo" ausdrücklich als Kindermärchen bestimmt hat.²

Nikakogo pravitel'stva, nikakogo naroda, a prosto-
naprosto A n t o n³, vot vam i skaz. I nikakich
tam "t i p o v"⁴, a prosto-naprosto žuk, jaščerica,
mucha, samaja nastojaščaja mucha, svoej per-
sonoj, s lapami i kryl'jami.⁵

Die eigentlich dürftige Erzählhandlung weitet sich über ihre Bildkräfte ins Symbolische aus. Dabei steht im Mittelpunkt die Hitze, die als eine Art Zentralsymbol ausstrahlt und das "Brennende" des Problems repräsentiert, das mit der politischen Freiheit ausgesprochen wird. Darüber hinaus bildet die Hitze ein strukturelles Element des Märchens, das das Gespräch, wenn auch nur für kurze Zeit, überhaupt erst ermöglicht. Durch sie erschläft die gefährliche Umwelt für eine Weile, und im symbolischen "Windschutz" - "mesto bylo zakrytoe ot vetra gustym-pregustym višnjakom"⁶ -, im Schutz vor der rauhen Realität könnte die Gesellschaft vielleicht sogar Gericht halten; das Treffen unter dem

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 195.

² Vgl. dazu V. S. Akimov, "Vospominanija djadi", in: Garšin, Poln. sobr. soč., S. 18.

^{3/4} Im Original kursiv.

⁵ Garšin, Pis'ma, S. 247.

⁶ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 195.

Kirschbaum erinnert an eine Thing-Versammlung. Doch der herrschenden Ideologie droht von sieben oder acht Gesprächsteilnehmern keine Gefahr, zumal deren Weltsicht weitgehend unpolitisch ist.

Garšins Kritiker stellen heraus, daß der Autor in diesem kurzen Märchen verschiedene Gesellschaftsschichten und deren Meinungen¹ sowie mit feinem Humor die differenzierenden Ansichten über die Aufgaben des Lebens² parodierte. Uspenskij unterstreicht die Fülle der Phänomene des Lebens und seiner Zeit, die Garšin auf wenigen Seiten eingefangen und kondensiert in bildlich symbolische Anschauung übersetzt hat.

Vot krošečnaja skazka: "To, čego ne bylo". V nej vsego pjat'-šest stranic, no poprobujte sosčitat' po pal'cam, kakich storon žizni chotel kosnut'sja v nej Garšin: vse, čto sostavljaet dlja vsego obščestva nasuščnejšuju zabotu pereživaemogo im vremeni, - vse stremitsja Garšin zatronut', postavit' na svoje mesto, ukazat' svjaz' meždu vseju cep'ju javlenij tekuščeju dejstvitel'nosti.³

Andreevskij hält dieses Märchen für beispielhaft im symbolischen Bereich.⁴

"To, čego ne bylo" galt als "Quintessenz" des Pessimismus und wurde von der zeitgenössischen Kritik als "Produkt pessimistischer Stimmung" abgelehnt.⁵ Für Evgen'ev-Maksimov veranschaulicht diese Erzählung die Nutzlosigkeit jeglicher Diskussion über Lebensziele: "... samaja vozmožnost' žit' ni malo ne zavisit ot našej voli."⁶

Auf der Basis eines Tiergesprächs entfaltet Garšin

¹ Vgl. dazu A. Moščanskij, "Garšin, vospitatel'noe značenie ego ličnosti i proizvedenij", in: Russkaja škola, 9, S.-Peterburg, 1908, S. 11.

² Vgl. dazu Andreevskij, a.a.O., S. 122.

³ Uspenskij, a.a.O., S. 157.

⁴ Andreevskij, a.a.O., S. 122.

⁵ Vgl. dazu Korolenko, a.a.O., S. 239 f.

⁶ Evgen'ev-Maksimov, a.a.O., S. 31.

verschiedene Möglichkeiten, "Welt" zu sehen. Für den Braunen und die Grille ist der rein physische Aspekt als horizontale oder vertikale Ausdehnung erfahrbar.

... ja inogda vsprygivaju, kak tol'ko mogu, vverch i, uverjaju vas, dostigaju ogromnoj, vysoty. I s nee-to ja vižu, što miru net konca.¹

Neben der physischen Seite stellt die Grille die angenehmen Dinge heraus. Sie versteht die Welt als Lustprinzip bei Fehlen der moralischen Kategorie des Gewissens: "Sovest' ne mučit!"² Die christliche Dimension bringt die Raupe in die Diskussion. Ihr Dasein, ihre Welt, erscheint ihr als ein einziges Warten auf das Jenseits, das die wahre Bestimmung darstellt, welche sich in ihrer Metamorphose zum Schmetterling vollzieht. Der symbolische Verweis auf das antike und christliche Verständnis des Schmetterlings als "unsterbliche Seele"³ ist unverkennbar. Der christlichen diametral entgegengesetzt steht die materialistische Weltsicht mit ihren zwei Komponenten, der aggressiven, vertreten durch die Fliegen, und der nicht-aggressiven, repräsentiert von der Schnecke. Die Welt als soziale Pflichterfüllung, biologisch oder politisch erzwungen, symbolisieren die Ansichten von Ameise und Mistkäfer.

Als Kontrast-"Figur" gestaltet Garšin die Eidechse. Ihr bleibt es vorbehalten, zum eigentlichen, wesentlichen Anliegen des Autors vorzudringen, an dessen Schwelle sie allerdings an der Ausführung gehindert wird. Die Eidechse versteht die Welt als Freiheitsraum. Forstner bezeichnet sie als "Symbol der Sehnsucht nach dem Licht"⁴.

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 197.

² Ib., S. 196.

³ Heinz-Möhr, a.a.O., S. 259.

⁴ Forstner, a.a.O., S. 250.

Die Liebe dieses Tieres zur Sonne gab den Anlaß zu einer Symbolik, in der sich der Gedanke vom zukünftigen Dasein im Reich des Lichtes ausspricht.¹

Dieses antike Verständnis von der Eidechse, vereint mit der Auffassung aus dem "Buch der Sprüche (30, 24.28)", das "die Eidechse ... zu den Tieren zählt, die trotz ihrer Kleinheit besonders klug sind"², umgreift die Symbolkraft der Garšinschen Eidechse, wobei an die Stelle von Licht Wahrheit und Freiheit treten. Aufgrund ihres Häutungsvermögens gilt sie auch als "Symbol der Regeneration"³. Das befähigt sie zu überstehen.

Kein Tier dieser Gesellschaft außer der Eidechse vermag, von seiner Subjektivität Distanz zu gewinnen; sie sind unkritische Vollstrecker ihrer Triebe und Bedürfnisse; sie sind funktional. Das verbindet sie mit den Pflanzen - außer Attalea und ihrem Anhänger - in "Attalea princeps". Nur die Eidechse zeichnet sich durch eine politische Überzeugung aus, die, da deviant, von der Ideologie unterdrückt wird. Sie ist im Gegensatz zu Attalea princeps noch einmal davongekommen (da sie ihre Überzeugung noch nicht ausgesprochen hat), und der Autor steht in eindeutiger Parteinahme traurig auf ihrer Seite: "I ona byla soveršenno prava."⁴ Daß die Fliegen entkommen, dürfte völlig klar sein; daß die anderen sterben, ist politischer Hohn. Damit sind wir wieder am Ausgangspunkt unserer Erörterung angelangt.

¹ Forstner, a.a.O., S. 249.

² Ib.; vgl. dazu auch Neue-Welt-Übersetzung der Heiligen Schrift, Brooklyn, N. Y., 1971, S. 814.

³ Forstner, a.a.O., S. 249.

⁴ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 198.

3. Das Gute und das Böse

Es ist sicher kein Zufall, daß im Titel die Kröte vor der Rose genannt wird. In "Skazka o žabe i roze" ringen zwei antagonistische Mächte miteinander: die Macht des Bösen und die Macht des Guten, symbolisiert durch Kröte und Rose.

Diese elementare Polarität, die die Strukturen der Welt durchzieht, entfaltet Garśin an allgemein menschlichen Erfahrungen in einer Form raffinierter Simplizität. Zum Aktionsraum wählt er einen Garten, Abbild von Harmonie und Schönheit, Symbol des irdischen Paradieses.¹ Seine Akteure entstammen dem Pflanzen-, Tier- und Menschenreich. In die Harmonie des Gartens greift störend das Böse ein. Der daraus resultierende Kampf zwischen Tier und Pflanze wird auf die elementare Partizipation des Kindes in der Aktionseinheit mit der Blume ausgeweitet. Der Verfall des Gartens dürfte als symbolischer Vorgang zu deuten sein, der nach dem Tode des Kindes unaufhaltsam fortschreiten wird, weil die Kräfte des Bösen dann ungestört wirken können.

So wie in der Harmonie des Gartens bereits das Böse, der Verfall, sichtbar ist, so sind in dem Jungen die Zeichen des Todes - die Magerkeit seines Körpers² - angedeutet. Die Schönheit des Blumengartens setzt sich in der inneren Schönheit des kleinen Jungen und seiner Schwester fort. Das herausgehobene Symbol der Schönheit des Gartens bildet die Rose; sie erschöpft sich jedoch nicht in deren Inkarnation, sie symbolisiert auch die Liebe im Sinne der Agape.

Auf die enge Verbindung Garśinscher Märchen zu einigen Andersens macht die Sekundärliteratur mehrfach auf-

¹ Heinz-Mohr, a.a.O., S. 114.

² Garśin, Poln. sobr. soč., S. 288.

merksam. Das Manuskript¹ zu "Skazka o žabe i roze" enthält als direkten Bezug die Widmung "Pamjati dobrogo učitelja Gansa Christiana Andersena", die Garšin als Ausdruck seiner besonderen Wertschätzung der Gesamtausgabe seiner Märchen voranzustellen beabsichtigte.² Zelm³ und Parker⁴ weisen in detaillierten Textvergleichen Ähnlichkeiten und Entsprechungen beider Autoren nach. Parker konstatiert die große Nähe in Form und Inhalt beider Märchen und die Bedeutung der Rose für Andersen und Garšin:

To both men the rose was the symbol of beauty, compassion and altruism.⁵

Die Rose als "uraltes Sinnbild der Liebe"⁶ meint bei Garšin die schenkende Nächstenliebe; sie schenkt sich dem kranken Jungen und macht ihn glücklich: "... sčastlivo ulybajas', prošepal: - Ach, kak chorošo ..."⁷ Da die Rose durch ihre Schönheit und ihren Duft - Ausdruck ihrer Worte, ihrer Tränen und ihres Gebetes⁸ - Liebe schenken kann, stellt die Träne der Schwester - deren

¹ L. P. Kločkova, "Rukopisi i perepiska V. M. Garšina", in: Bjulleteni rukopisnovo otdela puškinskogo doma, 8, Moskva/Leningrad, 1959, S. 53.

² Vgl. dazu Faussek, Vospominanija, S. 48; Klevenskij, a.a.O., S. 89.

³ Zelm, a.a.O., S. 64.

⁴ Parker, a.a.O., S. 40-42.

⁵ Ib., S. 42; vgl. auch S. 44: Hier formuliert Parker Gemeinsamkeiten, allgemeingültigen Wert und Unterschiede der Märchen beider Autoren. Gemeinsam sei ihnen: Zeitlosigkeit, die symbolische Bestärkung der unsterblichen moralischen Prinzipien des menschlichen Soziallebens, ein alles durchdringender Hauch von Weltschmerz; in Andersens Märchen überwiege Sanftheit und philosophische Heiterkeit, während Garšins sich durch einen Unterton von Pessimismus und melancholischer Leugnung des letzten Sieges des Guten über das Böse auszeichnen.

⁶ Heinz-Mohr, a.a.O., S. 248.

⁷ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 292 f.

⁸ Ib., S. 288.

Dank und Bewunderung - "das schönste Ereignis im Leben der Rose"¹ dar. Im Liebe-Schenken und Bewundert-Werden erfüllt sich der Rose Sinn. Der Frühling als Symbol des Erblühens ist dazu notwendiger und wesentlicher Bestandteil.

Forstner charakterisiert die Rose im Verhältnis zu den übrigen Frühlingsblumen folgendermaßen:

Unter den Blumen, die im Zyklus der Jahreszeit-symbole den Frühling darstellen, nimmt die Rose ihrer Schönheit und ihres Duftes wegen die erste² Stelle ein. Die Griechen leiten ihren Namen *rodon*² von *reein*³, fließen, strömen, ab mit der Begründung, daß sie einen wahren Strom von Duft entsendet, dabei aber ihre Lebenssubstanz verflüchtigt und darum so schnell welkt.⁴

Neben der Pracht betont auch Plinius der Ältere die Kurzlebigkeit als ihr wichtigstes Merkmal und sieht beide in gleicher Beziehung auch beim Menschen gegeben:

"Wie in der Natur das, was am auffälligsten blüht, wie Rosen, Lilien, Veilchen, auch am schnellsten welkt, so nehmen gerade die schönsten Blüten des Menschenlebens ein besonders rasches Ende."⁵

Dieses Zitat erlaubt eine Verbindung zur Entstehung von "Skazka o žabe i roze". Der sterbende Junge des Märchens dürfte einen realen Hintergrund haben: den Lyriker S. Ja. Nadson. Rubinstein spielte, nachdem man zuvor Nadson ins Ausland verabschiedet hatte; er litt an Tuberkulose und starb mit nur 25 Jahren. Obwohl er an jenem Abend noch lebte, hatte Rubinstein nur Trauermusik ausgewählt. Sie wies auf Nadsons nahen Tod voraus.

Naročno li on (Rubinstein) što sđelal ili net (on oćen' ogorčalsja sud'boj Nadsona), no tol'-

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 293.

^{2/3} Im Original in Griechisch.

⁴ Forstner, a.a.O., S. 184.

⁵ Zitiert nach Forstner, a.a.O., S. 184.

ko vybral vse traurnye vešči i, meždu pročim, znamenituju šopenovskuju sonatu B-mol s marche funěbre. U vsech na glazach byli slezy. Igral on, kak bog.¹

Unmittelbarer Ausdruck des musikalischen Abends für Nadson wurde das Gedicht in Prosa "Kogda on kosnulsja strun smyčkom ..." (1884).

Die mögliche reale Parallele zu Kröte und Rose entstammt gleichfalls einem Musikabend mit Rubinstein. Diesem gegenüber hatte ein alter Beamter Platz genommen, der Garšin sehr unsympathisch war. Der von Garšin durchlebte Gefühlskontrast ließ bei ihm die Idee der Antithese von Kröte und Rose entstehen.²

Der "Herr" des verfallenden Gartens ist Vasja, ein kleiner Junge von ungefähr sieben Jahren. Das Kind als reines Schöpfungswesen läßt Garšin zum Symbol der Unschuld werden. Doch wie im Garten so wirken auch in ihm die Kräfte des Verfalls, ja sogar der Todesverfallenheit, die ihre höchste Steigerung in seinem Tod erfahren. Das Schicksal der Rose und des kleinen Jungen sind miteinander verwoben. Beider Kennzeichen - Rose: zart und blaß³, Junge: schwach, sanft und still⁴ - eröffnen die Gleichgestimmtheit ihres "Wesens", die Garšin in ihrem gemeinsamen Schicksal intensiviert: beide erleben sie kurzes Glück, dann Kummer und Tod. Durch ihre erste Blüte vermag die Rose, den Sterbenden glücklich zu machen. Sie hilft ihm, noch einmal eins zu werden mit der Schöpfung, wie er es war, als er sich früher, ermüdet vom Lesen, im Dickicht der Natur anheimgab.⁵ Die Absolutheit der Unschuld Vasjas erhellt Garšin in dessen Naturbeziehung. Er gewann das Vertrauen des verschiedenarti-

¹ Garšin, Pis'ma, S. 347 f.

² Vgl. dazu Faussek, Vospominanija, S. 48 f.

³ Garšin, PoIn. sobr. soč., S. 287.

⁴ Ib., S. 289.

⁵ Ib.

gen Kleingetiers und selbst eines Igels. Vasja symbolisiert das unschuldige Kind, das in der Schönheit und Harmonie der Natur seine Identität findet, d.h. glücklich ist. Diese Stelle steht völlig in der Märchentradition. Sie veranschaulicht das In-den-Dingen-Sein, wie es dem kindlichen Erleben wesensmäßig entspricht. Die Kinder besitzen das Vorstellungsvermögen, dem sich alle Dinge vertraut und lebendig zeigen. Der kleine Junge zeichnet sich aus durch inneres Offensein für seine Umwelt, und Garšin manifestiert dies in der besonders engen Verbindung von Kind und Rose. Das Lebensende des Kindes rückt in dem Maße näher, in dem die existentielle Bedrohung der Rose wächst.

Die Gefährdung des Guten, der Schönheit, der Liebe und Unschuld erfolgt durch die Kröte, Symbol des Bösen, und durch die Krankheit, symbolische Konkretisierung des Verfalls. Die Realität der Gefährdung deutet das Lied der Nachtigall an.

Roza slušala ètu pesnju i byla sčastliva; ej kazalos', èto solovej poet ee dlja nee, a mozet-byt', èto byla i pravda.¹

Nachtigall heißt Nachtsängerin. Ihr Name und ihre Bedeutung im Volksglauben berühren die Bezirke von Nacht und Tod. Im Volksglauben gilt dieser Vogel als Abruferin Sterbender. In Sagen und Volksliedern erscheint sie in doppelter Funktion: als Symbol von Liebe und Trauer. Als Botin der Trauer kündigt sie den nahen Tod des Jungen und der Rose an. Der Volksglaube schreibt ihr auch zu, einen sanften Tod zu bringen. Letzteres wird Ereignis in der Rettung der Rose durch die Schwester und im Glücksempfinden des Jungen beim Einatmen des Rosenduftes. Die "Symbiose", das Eins-Sein von Kind und Blume, erfährt hier die größte Intensität.

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 291.

Das Böse zerstört das Gute, Schöne an sich grundlos. Durch eine Fülle von Adjektiven und Verben abstoßenden Inhalts läßt Garšin den abgrundtiefen Gegensatz zwischen Kröte und Rose sichtbar werden, der sich in der zeitlichen Polarität fortsetzt: die Kröte existiert als Nachttier, die Rose erblüht am Tag. Liebe und Haß stehen sich als feindliche Mächte gegenüber.

Das Böse wird von der Schönheit "magisch" angezogen. Als Urkraft will es durch den mythischen Vorgang des Sich-Einverleibens an der Schönheit teilhaben, durch sie über sie an Macht hinauswachsen. Der Begriff "verschlingen" ("slopat'"¹) wird sechsmal wiederholt.

Der Sieg des Bösen ist nicht unangefochten. Es ist stärker als das Schöne, jedoch ist es dem Schönen vergönnt, im Tode über das Böse zu siegen. Damit erhält die Rose eine christliche Dimension.

Der Vergleich Rose = M a r t y r i u m² ist ein Grundpfeiler in der christlichen Symbolik dieser Blume und geht bald über auf den König der Märtyrer, C h r i s t u s, i n s e i n e r P a s s i o n^{3,4}

¹ Garšin, Poln. sobr. soč., S. 290 f.

^{2/3} Im Original kursiv.

⁴ Forstner, a.a.O., S. 185.

D. Garšin als Neuerer

Bog s nim, s étim realizmom, naturalizmom, protokolizmom i pročim. Éto teper' v rascvete ili vernee v zrelosti i plod vnutri uže načinaet gnit'. Ja ni v kakom slučae ne choču doževyvat' žvačku poslednich pjatidesjati-soroka let, i pust' lučše razob'ju sebe lob v popytkach sozdat' sebe čto-nibud' novoe, čem itti v chvoste školy, kotoraja iz vsech škol, po moemu mneniju, imela men'-še vsego verojatija utverdit'sja na dolgie gody.¹

Diese Stelle aus Garšins Brief an seinen Freund Latkin wird kontrovers interpretiert. Die marxistische Kritik will Garšins "Realismus" als "Naturalismus" verstanden wissen, und Bjaljy wertet Garšins Bekenntnis zu etwas Neuem als Absage an den Naturalismus, nicht an den Realismus, den Garšin seiner Meinung nach zu festigen und erneuern trachtete.² Allgemein gilt dieser Brief als Ausdruck für Garšins bewußte Suche nach neuen literarischen Möglichkeiten:

On soznatel'no stremilsja k novatorstvu, iskal dlja sebja putej i vnes v staryj "realizm" nekotorye eresi, sochraniv, vpročem, vse, čto bylo neprechodjaščego v prežnich literaturnych ustojach.³

Parker sieht in Garšin ein Bindeglied zwischen zwei Dekaden und formuliert sein Verdienst:

It was he who turned Russian fiction away from purely social content to the problems of the individual who was the reflection of that social content. Garshin unified the extremes of the two preceding decades and brought about a harmonious working relationship between intellect and emotion.⁴

¹ Garšin, Pis'ma, S. 357.

² G. A. Bjaljy, Vsevolod Garšin, Leningrad, 1969, S. 119.

³ Koltonovskaja, a.a.O., S. 175.

⁴ Parker, a.a.O., S. 5.

Als ein konkretes Ergebnis seiner Neuererschaft wird die Gedrängtheit sowohl in der Erzählform als auch in der Sprache verzeichnet. Er strebte im Gegensatz zur herrschenden Mode nach künstlerischer Ökonomie. Garšins Antwort¹ auf Repins Frage nach einem Roman interpretiert Klevenskij zu Recht in dem Sinne, daß die Gedrängtheit ein bewußt angestrebtes Mittel war.² Stender-Petersen vertritt die Meinung, daß Garšin berufen schien, "die russische Literatur auf ungewöhnliche Bahnen zu führen."³ Seine Ansicht resultiert aus der Tatsache,

daß er (Garšin) in einer Zeit, wo kurze, ideologisch orientierte Skizzen und breite zeitannalistische Romane den literarischen Markt beherrschten, für die konzise, künstlerisch motivierte und dramatisch pointierte *N o v e l l e*⁴ eintrat.⁵

Merežkovskij begründet seine Qualifizierung Garšins als "kühnen Neuerer" gleichfalls mit dessen Form und Sprache: Eine "ausgesuchte Form mit unerträglichen Schrecken des inneren Gehalts" - Vergleichbares finde sich nur bei Edgar Allan Poe - trete an die Stelle des realistischen Romans und verbinde sich mit einer "neuen", "noch nie dagewesenen", "in ihrer Kürze überraschenden" Sprache; darüber hinaus sei im Gegensatz zu seinen Vorgängern auffällig: das Minimum an Personen und Eindrücken, die Vereinfachung seiner Ideen und ihre Konzentration auf ein künstlerisches Muster.⁶

Hier wird das Thema dieser Arbeit berührt. Garšins Vorliebe für Symbole, seinen Stoff symbolisch zu gestalten

¹ Vgl. S. 6 f. dieser Arbeit.

² Klevenskij, a.a.O., S. 85.

³ A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur, München, 1974, S. 443.

⁴ Im Original kursiv.

⁵ Stender-Petersen, a.a.O., S. 443 f.

⁶ Merežkovskij, a.a.O., S. 282 ff.

ten - für Klevenskij gleichfalls Ausdruck literarischer Neuererschaft¹ -, wurde natürlich von der Kritik aufgegriffen, leider nur geht sie auch in diesem Punkt über allgemeine Aussagen nicht hinaus²: Antimirova beschränkt sich darauf, festzustellen, daß das Streben nach Symbolik bei Garšin von Anfang an ausgeprägt sei und daß sich in seiner ersten Erzählung "Četyre dnja" der "Realismus der Beschreibung zum Symbolismus verdichtet".³ Merežkovskij erwähnt dieses Stilmittel und benennt lediglich einige Symbole. Auf "Attalea princeps" eingehend, erfolgt keine detaillierte Analyse, sondern er erschöpft sich darin, allgemein einen sprachlichen Bezug, die Symbolik betreffend, zu Turgenev explizit zu machen.

V každyj slove rasskaza vy čuvstvuete tot-že vozvyšennyj simvolizm, kak v poslednich proizvedenijach Turgeneva.⁴

Allerdings unternimmt er es, den Prozeß der Entstehung eines Symbols bei Garšin nachzuzeichnen.

On daet m i n i m u m obrazov i vpečatlenij, êkstrakt iz obširnogo materiala ... On ne rasširjaet svoej idej, svoego čuvstva do složnoj čelovečeskoj dramy, on uproščaaet i sosredotočivaet ich v odin chudožestvennyj obraz.⁵

In ähnlicher Weise definieren Iezuitova und Bjalyj den Symbolwert konkreter Details. Iezuitova spricht von symbolischer Verallgemeinerung und interpretiert jedes einzeln dargestellte Böse als die Verkörperung des Weltbösen, als die Offenbarung der allmenschlichen Tragödie.⁶

¹ Klevenskij, a.a.O., S. 86.

² Vgl. dazu z.B. Andreevskij, a.a.O., S. 122 und S. 177 dieser Arbeit.

³ Antimirova, a.a.O., S. 117.

⁴ Merežkovskij, a.a.O., S. 285.

⁵ Ib., S. 284.

⁶ Iezuitova, a.a.O., S. 98.

Bjalyj nennt Garšins Erzählungen "budnično-prosto" und folgert treffend, daß jedes Ereignis seinen alltäglichen Rahmen sprengt und zur Tragödie von allmenschlicher Relevanz werde.¹ Garšins Intention, in jedem konkreten Abbild des Bösen "das gesamte unschuldig vergossene Blut, alle Tränen, alle Galle der Menschheit" zu sehen, wertet Bjalyj als Ursache, daß Garšins Erzählungen symbolisch geprägt sind, und er ist der Überzeugung, daß Verallgemeinerung und Abstraktion des Bösen ihm in der Wiedergabe von konkreten sozialen Umrissen besonders effektiv erschien.²

Holthusen stellt "Attalea princeps" und "Četyre dnja" in die dem russischen Symbolismus vorausgehende Strömung.³ Gerigk will in vielen Aussprüchen des Wahnsinnigen in "Krasnyj cvetok" "das propagierte Lebensgefühl der späteren russischen Symbolisten" erkennen, das, "was später bei den Symbolisten manifestartigen Charakter bekam".⁴ Max Nordaus Klassifizierung des Symbolismus, zwar nur auf die Franzosen bezogen, als Kunst der Degenerierten und Schwachsinnigen veranlaßte Gerigk, obwohl er sich der "Ungeheuerlichkeit einer derartigen Behauptung und der Problematik von Nordaus Argumentation" bewußt ist, zu einem Vergleich zwischen Nordaus Beschreibung eines schwachsinnigen Mystikers mit Garšins Helden in "Krasnyj cvetok". Das Ergebnis ist verblüffend, um so mehr, da Gerigk den Wahnsinnigen in "Krasnyj cvetok" als die zentrale Figur in Garšins Werk identifiziert, die in ihren Äußerungen den Symbolisten am nächsten komme.⁵ Folgerichtig nennt Gerigk Garšin einen "Vor-

¹ Bjalyj, Epizod ..., S. 136 und Bjalyj, Korolenko ..., S. 327 f.

² Bjalyj, Korolenko ..., S. 328 f.

³ J. Holthusen, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen, 1957, S. 10 f.

⁴ Gerigk, a.a.O., S. 258.

⁵ Ib., S. 258 f., Fußnote 26.

läufer des russischen Symbolismus". Als Vorläufer erscheint Garšin auch in der Bewertung Grunerts. Für ihn vollzieht er

in seinen Märchen ... den Übergang zur rein symbolistischen Darstellung des Stoffes und nimmt damit richtungweisend vorweg, was um die Jahrhundertwende zum gültigen Formprinzip erklärt wurde.¹

Neben der "Neuheit" der novellistischen² Erzählform und ihrer symbolischen³ Gestaltung werden folgende Aspekte als "neu" ins Bewußtsein gerückt: Garšins Methode, "Persönliches und Gesellschaftliches, Intimes und Bürgerliches, Familiäres und Patriotisches als Einheit in der seelischen Struktur des Helden" zu zeichnen, wertet Seljavskaja als original und Bereicherung der realistischen Ausdrucksmittel.⁴ Antimirova resümiert, daß die Darstellung des Alltags des Kriegsmilieus vor Garšin in der russischen Literatur fast nicht vorkomme.⁵ Als originale Besonderheit Garšins betrachtet Bjalyj die Konstellation "mysljaščij intelligent - narod", wobei er nachdrücklich unterstreicht, daß der Intelligenzler als Gemeiner in die Armee eintritt und mit dem Volk Umgang pflegt.⁶ Die "persönliche Verantwortung für die gesell-

¹ M. Grunert, "Krasnyj cvetok", in: Kindlers Literaturlexikon, 12, München, 1974 (dtv-Ausgabe), S. 5364.

² Vgl. dazu auch Iezuitova, a.a.O., S. 108: Sie erweitert Stender-Petersens Bestimmung als "dramatisch poetisiert" um den Begriff "subjektiv-psychologisch".

³ Vgl. dazu ib.: Sie betont neben der "subjektiv-psychologischen Novelle" als zweite neue Linie in Garšins Erbe das "allegorische" Element, spricht daneben aber auch von "symbolischer Verallgemeinerung" (S.98) und von "Symbol-Märchen" (S. 108); vgl. auch Bjalyj, Korolenko ..., S. 328: Er verwendet ebenfalls "Allegorie" und "Symbol" nebeneinander. Vgl. dazu auch S. 53 dieser Arbeit.

⁴ Seljavskaja, Ranee tvorčestvo ..., S. 4.

⁵ Antimirova, a.a.O., S. 128.

⁶ Bjalyj, Garšin i literaturnaja bor'ba ..., S. 42 f.

schaftliche Position"¹ und das "neue Verhältnis zum Bauern"² in Garšins Werk wurden bereits erwähnt.

In den achtziger Jahren begann ein neuer Aufschwung in der Entwicklung der russischen Literatur. Stepnjak-Kravčinskij kommentiert: Unter den modernen Autoren verdiene keiner größere Aufmerksamkeit und aufmerksames Studium als Garšin.³ Korobka empfindet Rjabinin ("Chudožniki") als Inbegriff der neuen Tendenz, als ihr Vorbild und Wegweiser; sie glaubt, daß der von Rjabinin gefundene Ausweg Garšin und allen Intelligenzlern unausweichlich erschien, denn der Neubeginn war begleitet von dem sogenannten "kul'turničestvo", der Frage nach einer Elementarbildung der Volksmassen.⁴

¹ Vgl. S. 84 dieser Arbeit.

² Vgl. S. 88 dieser Arbeit.

³ Stepnjak-Kravčinskij, a.a.O., S. 524.

⁴ Korobka, a.a.O., S. 194.

E. Register

Das Register führt die Werke Garšins in der Reihenfolge ihrer symbolischen Erörterung auf:

Denščik i oficer: 54-60, 67, 99

Vstreča: 29 f., 60-67, 142

Signal: 22, 67-73, 128, 144, 148, 154

Ajaslarskoe delo: 73-76

Medvedi: 6, 51, 78-79

Trus: 10, 53, 80-87, 99 f., 157

Iz vospominanij rjadovogo Ivanova: 10, 25 f., 55, 76 ff.,
85, 87-92, 94-102, 133, 142, 144, 153

Chudožniki: 20, 22, 27, 29 f., 69, 102-113, 119, 128,
130 f., 143, 161, 191

Proisšestvie: 29, 84, 113-120, 127, 129, 147

Očen' koroten'kij roman: 57, 113, 120-124

Noč': 22, 29, 69, 113, 124-132, 153 f., 168

Četyre dnja: 9 ff., 19, 80, 99, 133-141, 144, 148 f.

Nadežda Nikolaevna: 6, 29, 102, 119, 133, 141-147, 148,
154

Skazanie o gordom Aggee: 128, 148-155

Krasnyj cvetok: 22, 102, 128, 148, 155-163, 189

Ljaguška-putešestvennica: 164-167

Attalea princeps: 128, 130, 167-174, 179, 188 f.

To, čego ne bylo: 167, 174-179

Skazka o žabe i roze: 130, 180-185

Na (pervoj) vystavke kartin Vereščagina: 93, 105, 108

My ne idem po prichoti vladyki ...: 9

Plennica: 173 f.

Kogda on kosnulsja strun smyčkom ...: 183

Unvollendetes Drama: 66-67, 126

Dramenmanuskript: 126

Smert': 127

Zametki o chudožestvennyh vystavkach: 20

Vtoraja vystavka "Obščestva vystavok chudožestvennyh proizvedenij": 107, 112

Konkurs na postojannoju vystavke chudožestvennyh proizvedenij: 112

F. Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

- Garšin, V. M., Polnoe sobranie sočinenij, izd. A. F. Marksa, S.-Peterburg, 1910.
- , Polnoe sobranie sočinenij, III: Pis'ma, Moskva/Leningrad, 1934.
- , Sočinenija, Moskva, 1955.
- , Sočinenija, Moskva/Leningrad, 1960.
- Garschin, Wssewolod, Gesammelte Werke, dt. von F. Frisch, 2 Bde., München, 1923.
- , Wsewolod M., Die Erzählungen, übertragen von V. Tornius, Leipzig, 1956 (Sammlung Dietrich 177).

II. Sekundärliteratur

1. zu Symbol, Allegorie, Metapher, Mythos, Bild

- Aristoteles, Poetik, übers. von O. Gigon, Stuttgart, 1966 (Reclam 2337).
- Cassirer, E., Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde. und Register, Darmstadt, 1953/54.
- Elhardt, S., Tiefenpsychologie (Eine Einführung), Stuttgart, 1972 (Urban-Taschenbuch 136).
- Enrich, W., "Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes 'Wanderjahre'", in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXVI, 1952, S. 331-352.
- Ermatinger, E., Das dichterische Kunstwerk, Leipzig/Berlin, 1939.
- Frenzel, E., Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, 3., durchgesehene u. ergänzte Aufl., Stuttgart, 1970 (Sammlung Metzler 28).
- Frye, N., Analyse der Literaturkritik, Stuttgart, 1964.
- Hamann, R., Das Symbol, Gräfenhainichen, 1902 (Diss.).

- Hauser, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2 Bde., München, 1953.
- Jung, C. G., Psychologische Typen, Zürich, 1921.
- Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk, Bern/München, 121967.
- Kleinstück, J., Mythos und Symbol in englischer Dichtung, Stuttgart, 1964.
- Lausberg, H., Elemente der literarischen Rhetorik, München, 41971.
- Pongs, H., Das Bild in der Dichtung, 4 Bde., Marburg, 1965-1973.
- Sörensen, B. A., Allegorie und Symbol, Frankfurt/Main, 1972.
- Strich, F., "Das Symbol in der Dichtung", in: Der Dichter und die Zeit, Bern, 1947, S. 15-39.
- Tindall, W. Y., The Literary Symbol, New York, 1955.
- Weinrich, H., "Semantik der kühnen Metapher", in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 3, Stuttgart, 1963.
- Wellek/Warren, Theorie der Literatur, Berlin, 1966 (Ullstein Buch 420/421).
- Wellek, A., "Allgemeine Probleme der Semantik und Symbolik", in: Wirklichkeit der Mitte, Festgabe für August Vetter, Freiburg/München, 1968, S. 331-342.
- Wellek, R., Geschichte der Literaturkritik, 2 Bde., Darmstadt, 1959.
- Wernaer, R. M., "Das ästhetische Symbol", in: Sonderdruck aus: Zeitschrift für Philosophie, Leipzig, 1907, S. 47-75.
- Wundt, W., Grundriß der Psychologie, Leipzig, ¹⁵1922.

2. zu V. M. Garšin

- Abramov, Ja., "Vsevolod Michajlovič Garšin (Materialy dlja biografii)", in: Pamjati V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 1-64.
- Akimov, V. S., "Vospominanija djadi", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 15-20.

- Al'd, Ju., "Zametka o V. M. Garšine", in: Russkaja mysl', 8, 1904, S. 115-126.
- Alčevskaja, Ch., "Garšin kak narodnyj i detskij pisatel'", in: Pamjati V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 193-207.
- Andreevskij, S. A., "Vsevolod Garšin", in: Andreevskij, S. A., Literaturnye očerki, S.-Peterburg, 4 1913, S. 101-136; auch in: Russkaja mysl', 6:2, Moskva, 1889, S. 46-64.
- Antimirova, V. M., "Russkij soldat i vojna v proizvedenijach Vsevoloda Garšina", in: Učenyje zapiski. Filologičeskaja serija, 1, Groznyj, 1945, S. 113-139.
- Archangel'skij, V. N., "Osnovnoj obraz v tvorčestve Garšina", in: Literatura i marksizm, 2, Moskva, 1929, S. 75-94.
- Beljavskij, N., "Garšin i peredvižniki", in: Iskusstvo, 7:1, Moskva, 1939, S. 103-111.
- Bel'kind, V. S., "Izobraženie vojny u L. N. Tolstogo i v voennyh rasskazach V. M. Garšina", in: Tolstovskij sbornik, 4, Tula, 1970, S. 120-129.
- Berdnikov, G., "A. P. Čechov v konce 80-ch godov (Čechov i Garšin)", in: Russkaja literatura, 1, Moskva, 1960, S. 3-25; auch in: Berdnikov, G., A. P. Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija, Moskva/Leningrad, 1961, S. 130-160.
- Bibikov, V. I., "Vospominanija", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 67-77.
- Bjalyj, G. A., "Problema obščestvennogo pessimizma v tvorčestve V. M. Garšina", in: Izvestija Akademii nauk SSSR, 1935, Nr. 9, S. 813-846, Nr. 10, S. 1003-1038.
- , V. M. Garšin i literaturnaja bor'ba vos'midesjatyh godov, Moskva/Leningrad, 1937.
- , "Ėpizod iz žizni V. M. Garšina", in: Zvezda, 2, Moskva, 1945, S. 136-137.
- , "Korolenko i novye vejanija v rusckom realizme konca XIX veka. Garšin, Čechov", in: Bjalyj, G. A., V. G. Korolenko, Moskva, 1949, S. 323-341.
- , V. M. Garšin (Kritiko-biografičeskij očerk), Moskva, 1955.
- , "Realizm Garšina", in: Novyj mir, 2, Moskva, 1955, S. 237-246.

- Bjalyj, G. A., "V. M. Garšin", in: Garšin, V. M., Sočinenija, Moskva, 1955, S. III-KXIV; auch in: Garšin, V. M., Sočinenija, Moskva/Leningrad, 1960, S. III-KXIV.
- , Vsevolod Michajlovič Garšin, Leningrad, 1969.
- Brodskij, N., "Novoe o Garšine", in: Golos minuvšego, 5, Moskva, 1913, S. 239-244.
- Čukovskij, K. I., "O Vsevolode Garšine", in: Russkaja mysl', 12, Moskva, 1909, S. 117-141; auch in: Čukovskij, K., Sobranie sočinenij, 6, Moskva, 1969, S. 417-444.
- Durylin, S. N., Repin i Garšin, Moskva, 1926.
- , "Vs. M. Garšin", in: Zven'ja, 5, Moskva/Leningrad, 1935, S. 571-676.
- Džavachišvili, G. D., "Neizvestnyj fel'eton Vsevoloda Garšina", in: Russkaja literatura, 1, Moskva, 1971, S. 98-102.
- Elagin, Ju., "V. M. Garšin", in: Russkij vestnik, CCXIII:3, Moskva, 1891, S. 283-298.
- Értel', A. I., "O Vsevolode Garšine", in: Krasnyj cvetok, S.-Peterburg, 1889, S. 45-53.
- Evgen'ev-Maksimov, V. E., "V. M. Garšin", in: Evgen'ev-Maksimov, V. E., Očerki istorii novejšej ruskoj literatury, Moskva/Leningrad, 1925, S. 29-36.
- Fausek, V., "Pamjati Vsevoloda Michajloviča Garšina", in: Pamjati V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 77-123.
- , "Iz vospominanij o V. M. Garšine", in: Sovremennyj mir, 3:2, S.-Peterburg, 1913, S. 57-65.
- Faussek, V. A., "Vospominanija", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 28-63.
- Filimonova, L. F., "Istoki duševnoj tragedii V. M. Garšina", in: Zven'ja, 9, Moskva, 1951, S. 572-601.
- Garšin, E. M., "Vospominanija brata", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 9-15.
- , "Literaturnyj debjut Vsevoloda Garšina", in: Russkaja mysl', 5:2, Moskva, 1913, S. 105-111.
- Garšin, Vs. M., "Avtobiografičeskaja zametka", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 5-9.

- Gerigk, H.-J., "V. M. Garšin als Vorläufer des russischen Symbolismus", in: Die Welt der Slaven, 7, 1962, S. 246-292.
- Grigor'ev, Ju., "Dve dorogi. K istorii rasskaza V. M. Garšina 'Proisšestvie'", in: Prometej, 7, Moskva, 1969, S. 266-267.
- Grossman, B., "Vsevolod Garšin", in: Oktjabr', 4, Moskva, 1938, S. 178-185.
- Grossman, L. P., Barchatnyj diktator. Moskovskoe tovariščestvo pisatelej, Moskva, 1933.
- Grunert, M., "Krasnyj cvetok", in: Kindlers Literaturlexikon, 12, München, 1974 (dtv-Ausgabe), S. 5364.
- Gurgulova, M., Tvorčestvoto na V. M. Garšin, Sofija, 1966.
- Holthusen, J., Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen, 1957.
- Iezuitova, L. A., "Leonid Andreev i Vs. Garšin", in: Vestnik Leningradskogo universiteta, 8, serija istorii, jazyka i literatury, Leningrad, 1964, S. 97-109.
- "Iz zapisnoj knižki archivista. K 50-letiju smerti V. M. Garšina (Iz materiala cenzurnogo komiteta)", in: Krasnyj archiv, 2, Moskva/Leningrad, 1938, S. 174-182.
- Jakubovič, P. F., "Gamlet našich dnejj", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 539-550; auch in: Russkoe bogatstvo, 8, 1882, S. 60-79.
- Jasinskij, I. I., "Vsevolod Garšin (Opyt charakteristiki)", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 507-524.
- Kijko, E. I., "Garšin", in: Istorija ruskoj literatury, IX:2, Moskva/Leningrad, 1956, S. 291-310.
- Klevenskij, M. M., V. M. Garšin, Moskva, 1925.
- Kločkova, L. P., "Neizvestnye stichotvorenija V. M. Garšina", in: Russkaja literatura, 2, 1958, S. 142-146.
- , "Rukopisi i perepiska V. M. Garšina", in: Bjuleteni rukopisnogo otdela puškinskogo doma, 8, Moskva/Leningrad, 1959, S. 45-114.
- Kolbovskij, Ja. A., "Ob éstetičeskich vzgljadach Vsevoloda Garšina", in: Učeneje zapiski Denepropetrovskogo universiteta, 8, 1955, S. 53-70.

- Koltonovskaja, E., "Chudožnik-pečal'nik" (V. M. Garšin)", in: Vestnik Evropy, 4, S.-Peterburg, 1913, S. 173-191.
- Korobka, N., "V. M. Garšin", in: Obrazovanie, 11-12, S.-Peterburg, 1905, S. 177-202.
- Korolenko, V. G., "V. M. Garšin", in: Korolenko, V. G., Sobranie sočinenij, 8, Moskva, 1955, S. 215-247.
- Kostova, M., "Tri neokončennych proizvedenija V. M. Garšina", in: Russkaja literatura, 2, 1962, S. 175-189.
- Kostršica, V., "Dejstvitel'nost', otražennaja v ispovedi (K voprosu o stile V. Garšina)", in: Voprosy literatury, 12, Moskva, 1966, S. 135-144.
- , V. M. Garšin a ruské maliřství, Olomouc, 1970.
- Krasnyj cvetok. Literaturnyj sbornik v pamjat' V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889.
- Maevskij, E., "Bez vychoda (Pamjati Vsev. Mich. Garšina)", in: Naša zarja, 2, S.-Peterburg, 1913, S. 10-16.
- Malyšev, M. E., "Vospominanija tovarišča", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 20-24; auch in: Pamjati V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 124-129.
- Manning, C., "The Guilty Conscience of Garshin", in: The Slavonic and East European Review, X:29, London, 1931/32, S. 285-292.
- Merežkovskij, D. S., "O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj literatury", in: Merežkovskij, D. S., Polnoe sobranie sočinenij, 15, S.-Peterburg/Moskva, 1912, S. 209-305.
- Michajlovskij, N. K., "O Vsevolode Garšine" und "Ešče o Garšine", in: Michajlovskij, N. K., Sočinenija, 6, S.-Peterburg, 1897, S. 305-346; beide auch in: Pamjati V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 161-191.
- Mikulič, V., "Vsevolod Garšin", in: Istoričeskij vestnik, CXXXV, S.-Peterburg, 1914, S. 121-134; auch in: Mikulič, V., Vstreči s pisateljami, Leningrad, 1929, S. 211-229.
- Mirtov, O. (O. Kotyleva), "Vojna v proizvedenijach Tolstogo, Garšina i Andreeva", in: Obrazovanie, 10, S.-Peterburg, 1905, S. 16-32.
- Morozov, P., "V. M. Garšin", in: Obrazovanie, 4, S.-Peterburg, 1898, S. 42-51.

- Moščanskij, A., "V. M. Garšin, vospitatel'noe značenie ego ličnosti i proizvedenij", in: Russkaja škola, 9, S.-Peterburg, 1908, S. 1-17.
- Mstislavskij, S., "V. M. Garšin", in: Zavety, 3, S.-Peterburg, 1913, S. 151-168.
- Nikoladze, N., "Borcy po nevole", in: Otečestvennye zapiski, CCLX, 11:2, S.-Peterburg, 1882, S. 35-56.
- Pamjati V. M. Garšina. Chudožestvenno-literaturnyj sbornik, S.-Peterburg, 1889.
- Panteleev, L. F., "Pamjati V. M. Garšina", in: Iz vospominanij prošlogo, Moskva/Leningrad, 1934, S. 603-609.
- Parker, F., Vsevolod Garshin. A Study of a Russian Conscience, New York, 1946.
- Pavlovskij, I., "Debjuty V. M. Garšina", in: Krasnyj cvetok, S.-Peterburg, 1889, S. 17-24.
- Popov, I. I., Minuvšee i perežitoe, Moskva/Leningrad, 1933, S. 39-47.
- Porudominskij, V., "Neizvestnye stranicy tvorčestva Garšina", in: Prometej, 7, Moskva, 1969, S. 254-265.
- , Vl., Garšin, Moskva, 1962.
- Protopopov, M. A., "Vsevolod Garšin", in: Protopopov, M. A., Literaturno-kritičeskie charakteristiki, S.-Peterburg, 21898, S. 251-282; auch in: Severnyj vestnik, 7, 1888, S. 1-23.
- Repin, I. E., "V. M. Garšin", in: Repin, I. E., Dalekoe blizkoe, Moskva, 41953, S. 369-371.
- Rusanov, G. A., "Poezdka v Jasnuju", in: Tolstovskij ežegodnik za 1912 g., Moskva, 1912, S. 71-72; auch in: L. N. Tolstoj v vospominanijach sovremennikov, 1, Moskva, 1956, S. 237-238.
- Rusanov, N. S., "Iz literaturnych vospominanij", in: Zjloe, 12, S. 49-53.
- Rybnikova, M. A., "Garšin kak detskij pisatel'", in: Rybnikova, M. A., Izbrannye trudy, Moskva, 1958, S. 575-582; auch in: Vestnik vospitanija, 4, 1913, S. 56-73.
- Šmakov, N., Tipy Vsevoloda Garšina (Kritičeskij étjud), Tver', 1884.

- Seljavskaja, A. P., "'Signal' V. M. Garšina (Opyt analiza)", in: Trudy Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta, XVI, serija istoriko-filologičeskaja, 3, Irkutsk, 1956, S. 85-105.
- , "Ranee tvorčestvo V. M. Garšina (1874-1876 gg.)", in: Trudy Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta, XXVIII, serija literaturovedenija i kritiki, 2, Irkutsk, 1959, S. 3-22.
- Sikkorskij, I., "Krasnyj cvetok", in: Pamjati V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 208-214.
- Skabičevskij, A. M., Istorija novejšej rusškoj literatury, S.-Peterburg, 1897, S. 360-369.
- Skvoznikov, V. D., "Realizm i romantika v proizvedenijach V. M. Garšina", in: Izvestija Akademii nauk SSSR, otdelenie literatury i jazyka, XVI:3, Moskva, 1957, S. 233-246.
- Sokolov, V. P., "Garšiny", in: Istoričeskij vestnik, CXLIV, Nr. 4, S. 130-158; Nr. 5, S. 399-426, Petrograd, 1916.
- Sozercatel' (L. Oblonskij), "Vsevolod Garšin", in: Russkoe bogatstvo, 3, Moskva, 1886, S. 227-241.
- Stenberg, L., Studien zur Erzähltechnik in den Novellen V. M. Garšins, Uppsala, 1972 (Diss.).
- Stender-Petersen, A., Geschichte der russischen Literatur, München, 1974, S. 443-449.
- Stepnjak-Kravčinskij, S. M., "Rasskazy Garšina", in: Stepnjak-Kravčinskij, S. M., Sočinenija, 2, Moskva, 1958, S. 523-531.
- Tamarčenko, D., "V. M. Garšin i G. I. Uspenskij o vojne", in: Tamarčenko, D., Tema vojny v literature, Moskva/Leningrad, 1933, S. 41-63.
- Turgenev, I. S., "Pis'ma I. S. Turgeneva k V. M. Garšinu", in: Pamjati V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 68-73.
- Uspenskij, G. I., "Smert' V. M. Garšina", in: Pamjati V. M. Garšina, S.-Peterburg, 1889, S. 147-160; auch in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 77-87 und in: Krasnyj cvetok, S.-Peterburg, 1889, S. 32-45.
- V. A., "Vsevolod Garšin. Rasskazy", in: Vestnik Evropy, 17:10, S.-Peterburg, 1882, S. 886-892.

- Vasil'ev, A., "Vospominanija sosluživca", in: Garšin, V. M., Poln. sobr. soč., S.-Peterburg, 1910, S. 63-66; auch in: Krasnyj cvetok, S.-Peterburg, 1889, S. 24-29.
- Vvedenskij, A., "V. M. Garšin kak pisatel'", in: Krasnyj cvetok, S.-Peterburg, 1889, S. 65-82.
- Zasodimskij, P., "26 marta 1888 goda", in: Zasodimskij, P., Iz vospominanij, Moskva, 1908, S. 324-331.
- Zelm, E., Studien über Vsevolod Garšin, Leipzig, 1935 (Diss.).
- Zlatovratskij, N. N., "Turgenev, Saltykov i Garšin", in: Zlatovratskij, N. N., Vospominanija, Moskva, 1956, S. 303-316.

3. Verschiedenes

- Baudissin, W. W. Grafen, Adonis und Esmun, Leipzig, 1911.
- Die Bibel oder die Ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der dt. Übersetzung D. Martin Luthers, Stuttgart, o.J.
- Burghardt, A., Einführung in die Allgemeine Soziologie, München, 1972.
- Erikson, E. H., Jugend und Krise, Stuttgart, 1970.
- Forstner, D., Die Welt der christlichen Symbole, 3., verb. Aufl., Innsbruck/Wien/München, 1977.
- Frazer, J. G., Adonis, Attis, Osiris, 2 Bde., New York, 1951.
- Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 3, Hamburg, 61962.
- Heinz₄Mohr, G., Lexikon der Symbole, Düsseldorf/Köln, 1976.
- Jaspers, K., Die Schuldfrage, Heidelberg, 1946.
- Jung, C. G., Bewußtes und Unbewußtes, Frankfurt/Hamburg, 1957.
- Lüthi, M., Europäisches Volksmärchen, Bern/München, 31969 (Dalp 112).

Mitscherlich, A., Auf dem Wege zur vaterlosen Gesellschaft, München, 1973.

Neue-Welt-Übersetzung der Heiligen Schrift, Brooklyn, N. Y., 1971.

Przywara, E., Schriften, III: Analogia Entis, Einsiedeln, 1962.

Schoeck, H., Soziologisches Wörterbuch, Freiburg/Breisgau, 1971 (Herderbücherei 312).



S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

83. Baumann, W.: Die Sage von Heinrich dem Löwen bei den Slaven. 1975. 185 S.
84. Everts-Grigat, S.: V. V. Majakovskij: Pro éto. Übersetzung und Interpretation. 1975. 262 S.
85. Mirsky, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. 1975. VIII, 112 S.
86. Ditterich, M.: Untersuchungen zum altrussischen Akzent anhand von Kirchengesangshandschriften. 1975. 147 S.
87. Cummins, G. M.: The Language of the Old Czech *Legenda o svaté Kateřině*. 1975. VIII, 371 S.
88. Földeak, H.: Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction. 1975. VI, 208 S.
89. Drews, P.: Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezval's, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolker's. 1975. 330 S.
90. Schönle, P. W.: Zur Wortbildung im modernen Russisch. 1975. VIII, 195 S.
91. Okuka, M.: Sava Mrkalj als Reformator der serbischen Kyrilliza. Mit einem Nachdruck des *Salo debelega jera libo Azbukoprotres*. 1975. 123 S.
92. Neuhäuser, R.: The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms. An Anthology of Original Texts (1800-1850). 1975. VIII, 300 S.
93. Döring, J. R. (Hrg.): Literaturwissenschaftliches Seminar: Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen. 1975. 203 S.
94. Alexander, R.: Torlak Accentuation. 1975. XVI, 806 S.
95. Schenkowitz, G.: Der Inhalt sowjetrussischer Vorlesestoffe für Vorschulkinder. Eine quantifizierende Corpusanalyse unter Benutzung eines Computers. 1976. 767 S.
96. Kitch, F. C. M.: The Literary Style of Epifanij Premudryj. *Pletenije sloves*. 1976. 298 S.
97. Eschenburg, B.: Linguistische Analyse der Ortsnamen der ehemaligen Komitate Bács und Bodrog von der ungarischen Landnahme (896) bis zur Schlacht von Mohács (1526). 1976. 156 S. 3 Kt.
98. Lohse, H.: Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg. Eine philologisch-historische Untersuchung. 1976. XX, 242 S.
99. Erbslöh, G.: "Pobeda nad solncem". Ein futuristisches Drama von A. Kručenyč. Übersetzung und Kommentar. (Mit einem Nachdruck der Originalausgabe.) 1976. 121 S.
100. Koszinowski, K.: Die von präfigierten Verben abgeleiteten Substantive in der modernen serbokroatischen Standardsprache. Eine Untersuchung zu den Präfixen do, iz, na, za. 1976. 271 S.
101. Leitner, A.: Die Erzählungen Fedor Sologubs. 1976. 249 S.
102. Lenga, G.: Zur Kontextdeterminierung des Verbalaspekts im modernen Polnisch. 1976. VIII, 233 S.
103. Zlatanova, R.: Die Struktur des zusammengesetzten Nominalprädikats im Altbulgarischen. 1976. VIII, 220 S.
104. Krupka, P.: Der polnische Aphorismus. Die "Unfrisierten Gedanken" von Stanisław Jerzy Lec und ihr Platz in der polnischen Aphoristik. 1976. 197 S.
105. Pogačnik, J.: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. 1977. 165 S.
106. Bojić, V.: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. 1977. 257 S.

107. Vintr, J.: Die ältesten tschechischen Evangeliare. Edition, Text- und Sprachanalyse der ersten Redaktion. 1977. 367 S.
108. Lohff, U. M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). 1977. XVI, 244 S.
109. Regier, Ph. R.: A Learner's Guide to the Old Church Slavic Language. Part 1: Grammar with Exercises. 1977. XLIV, 368 S.
110. Worth, D. S.: On the Structure and History of Russian. Selected Essays. With a Preface by Henrik Birnbaum. 1977. X, 276 S.
111. Schulte, B.: Untersuchungen zur poetischen Struktur der Lyrik von Sima Pandurovič. *Posmrtna počasti*. 1977. 345 S.
112. Albert, H.: Zur Metaphorik in den Epen *Živana*, *Medvjed Brundo*, *Utva* und *Ahasver* des kroatischen Dichters Vladimir Nazor. 1977. 171 S.
113. Girke, W. und H. Jachnow (Hrsg.): Slavistische Linguistik 1976. Referate des II. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens (5. - 7. 10. 1976). 1977. 261 S.
114. Matuschek, H.: Einwortlexeme und Wortgruppenlexeme in der technischen Terminologie des Polnischen. 1977. VIII, 417 S.
115. Schreier, H.: Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. 1977. 123 S.
116. Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs. 1977. 142 S.
117. Neureiter, F.: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 1978. 281 S.
118. Russel, M.: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei I. A. Gončarov. 1978. 401 S.
119. Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978. 1978. 451 S.
120. Slavistische Linguistik 1977. Referate des III. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum 27.9.77 - 29.9.77. 1978. 260 S.
121. Müller, V.: Der Poetismus. Das Programm und die Hauptverfahren der tschechischen literarischen Avantgarde der zwanziger Jahre. 1978. VI, 215 S.
122. Pailer, W.: Die frühen Dramen M. Gor'kijs in ihrem Verhältnis zum dramatischen Schaffen A. P. Čechovs. 1978. VIII, 210 S.
123. Thomas, G.: Middle Low German Loanwords in Russian. 1978. 269 S.
124. Lehfeldt, W.: Formenbildung des russischen Verbs. Versuch einer analytisch-synthetisch-funktionellen Beschreibung der Präsens- und der Präteritumflexion. 1978. 114 S.
125. Schön, L.: Die dichterische Symbolik V. M. Garšins. 1978. VI, 203 S.
126. Berg, R.: Die Abstrakta auf -nie/-tie, -ka/-ok, -ost', -stvo/-stvie, -ie/-be in den „Pis'ma i Bumagi“ Peters des Großen. 1978. IV, 352 S.