

Ulrike Brinkjost

Geschichte und Geschichten

Ästhetischer und historiographischer Diskurs
bei N. M. Karamzin

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.

Ulrike Brinkjost - 9783954790487

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:43:23AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 390

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2000

Ulrike Brinkjost

Geschichte und Geschichten

Ästhetischer und historiographischer
Diskurs bei N. M. Karamzin



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2000

**PVA
2000.
123**

ISBN 3-87690-755-1
© Verlag Otto Sagner, München 2000
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

2000 P 87690

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 1998 / 99 als Dissertation an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld angenommen. Für die Publikation wurde sie zum Teil überarbeitet.

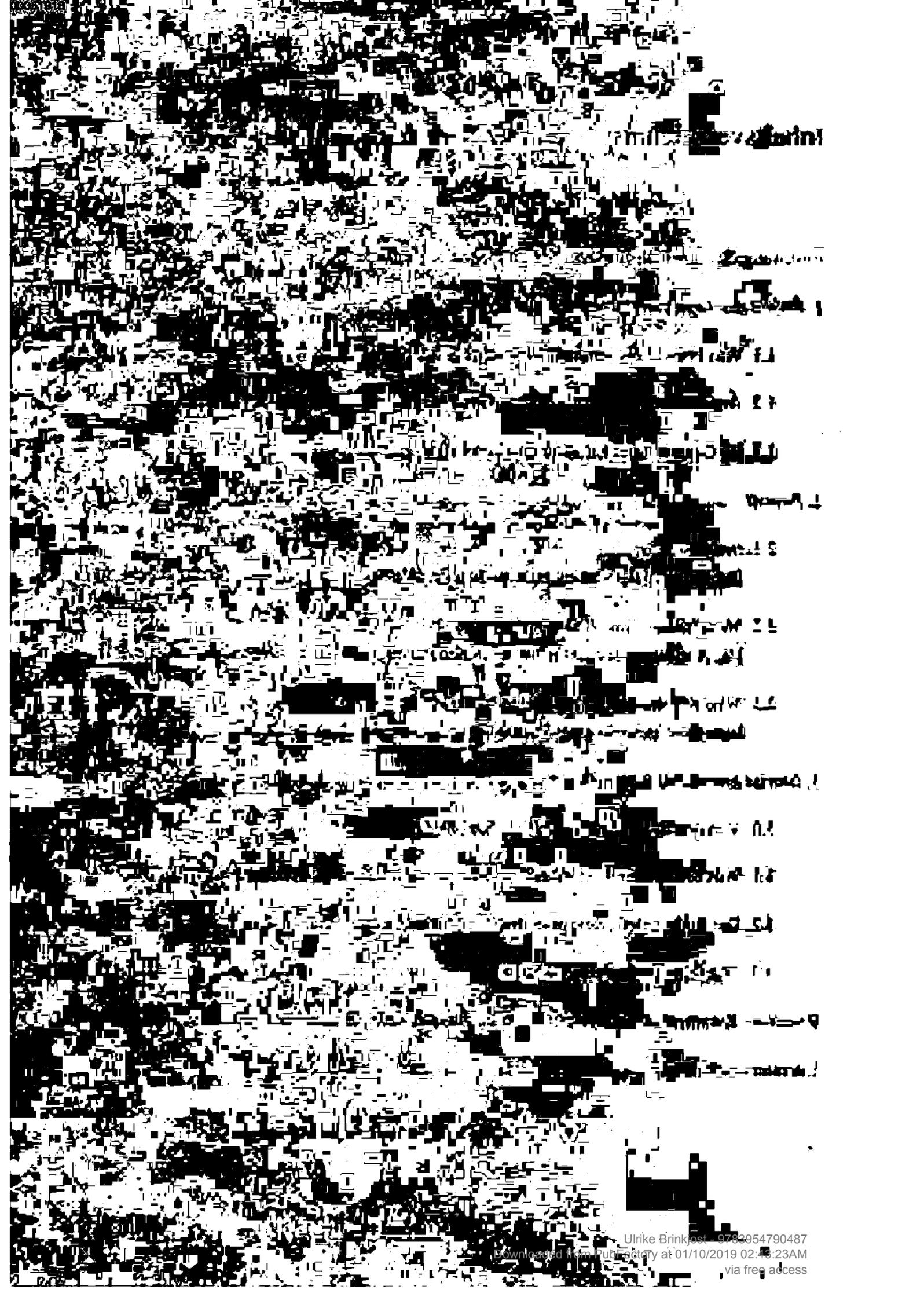
Danken möchte ich Prof. Dr. Hans Günther für die geduldige Begleitung der Arbeit, Dr. Jurij Murašov für seine kritischen Anmerkungen und meinen Eltern, ohne die alles gar nicht möglich gewesen wäre.

Bielefeld, im Oktober 1999

Ulrike Brinkjost

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Sentimentalismus und Systemtheorie	9
1. <i>Pis'ma russkogo putešestvennika</i>	17
1.1. Was braucht ein sentimentalistischer Schriftsteller?	18
1.2. Ansichten eines sensitiven Erzählers	42
1.3. Im Gespräch mit Literatur und Leser	59
2. <i>Povesti</i>	79
2.1. <i>Bednaja Liza</i> : Der Prototyp der sentimentalistischen Erzählung	80
2.2. <i>Moja ispoved' und Rycar' našego vremeni</i> : Die Auflösung des sentimentalistischen Paradigmas	101
2.3. <i>Marfa Posadnica, ili pokorenje Novagoroda</i> : Eine Geschichte in zwei Variationen	119
3. <i>Istorija gosudarstva rossijskogo</i>	143
3.0. Von den <i>Reisebriefen zur Historiographie</i>	143
3.1. Was braucht ein Historiker?	149
3.2. Die Bildergalerie der russischen Geschichte	168
3.3. Wie (eine) wahre Geschichte gemacht wird	185
Resümee: Karamzins Geschichte(n) - schön, gut und wahr	209
Literaturverzeichnis	219



Downloaded from <https://pubs.aip.org/>

Downloaded from <https://pubs.aip.org/>

Einleitung: Sentimentalismus und Systemtheorie

Im Mittelpunkt der folgenden Arbeit steht der russische Autor N.M. Karamzin (1766-1826), der heute in Rußland noch durch seine sentimentalistische Erzählung *Bednaja Liza* sowie die zwölfbändige *Istorija gosudarstva rossijskogo* bekannt ist. Ende des 18. und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, zur Zeit ihres Entstehens, wurden seine Werke viel gelesen, hatte Karamzin sowohl als sentimentalistischer Schriftsteller wie als Historiograph einigen Erfolg beim zeitgenössischen Lesepublikum. Er betätigte sich in zwei Bereichen, Literatur und Geschichte, die nach modernem Verständnis deutlich von einander abgegrenzt sind: Die Literatur wird im allgemeinen mit Kunst, Ästhetik, Fiktion, Phantasie-Imaginationen, etc. assoziiert, während die Historiographie auf Seiten der Wissenschaften verortet und mit Begriffen wie Faktizität, historischer Wahrheit und seriösen Quellenstudien in Verbindung gebracht wird. Auch Karamzins theoretisch-programmatische Auseinandersetzungen mit den beiden Schwerpunkten seiner Autorenkarriere, den literarischen Geschichten und der historischen Geschichte, münden immer wieder in den Versuch, die Erfindungen der Fiktion von den Fakten der Geschichtsschreibung abzugrenzen. Aber in seiner Schreibpraxis verwischt diese Abgrenzung, wird hinfällig: Die Art des Schriftstellers Karamzin, Geschichten zu schreiben, unterscheidet sich auf den ersten Blick nicht wesentlich von der Art des Historiographen Karamzin, Geschichte zu schreiben. In beiden Fällen herrscht beispielsweise eine anekdotische Erzählweise vor, werden in "angenehmem" Stil nette, kleine Geschichten erzählt, die in erster Linie an die Emotionen des Publikums appellieren und eine Moral enthalten, die sich die Leserschaft möglichst zu eigen machen sollte. Geschichten wie Geschichte Karamzins sind beide mehr oder weniger auf eine didaktische Wirkung angelegt. Ethik und Ästhetik sind in ihnen untrennbar miteinander verbunden.

Die Triade des Guten, Schönen und Wahren gilt - wie in der gesamten russischen Epistemologie des 18./ Anfang des 19. Jahrhunderts - nahezu uneingeschränkt. Zu diesem Ergebnis kommt auch D. Kretschmar in einem Artikel aus neuester Zeit (1997c, 131), in dem er mit Hilfe der Systemtheorie Luhmanns einen neuen Erklärungsansatz für bestimmte Phänomene und Spezifika der russischen Literatur der Zeit, in der u.a. der karamzinsche Sentimentalismus entstand, anbietet und die literarische Entwicklung in Korrelation mit der gesellschaftlichen Entwicklung betrachtet. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sei der "nach wie vor nicht befriedigend erklärte Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft bzw. der Korrelation der Mechanismen literarischer Evolution mit denen gesellschaftlicher Evolution" gewesen, so Kretschmar (1997a, 1f.). In der weitgehend literaturimmanent operierenden formalistischen und strukturalistischen slavistischen Literaturwissenschaft hätten

literaturexterne Komponenten zu wenig oder gar keine Berücksichtigung gefunden. Kretzschmar versucht nun, dieses Defizit mit Hilfe "einer literaturwissenschaftlichen Adaption der Systemtheorie Luhmanns" (1997a, 1) zu beheben, die im folgenden kurz referiert werden soll, weil sie auch interessante Schlaglichter auf den Kontext wirft, in dem die Geschichten und Geschichte Karamzins entstanden sind.

Kretzschmar stellt zunächst in einem Überblick über die Forschungslage fest, die Frage, was Kunst sei und was nicht, hänge wesentlich vom kulturellen Kontext ab und sei nicht primär eine Frage der Anwendung künstlerischer Verfahren, wie der Formalismus postuliere. Durch die "vom Prager Strukturalismus herausgearbeitete semiologische Auffassung vom Kunstwerk als Zeichen in ästhetischer Funktion" (ebd., 3) sei die Kategorie der Kommunikation in die Definition dessen, was Literatur sei, eingeflossen. Lotman habe schließlich dafür plädiert, Kunst nicht mehr als feststehende Kategorie, sondern als "kommunikatives Ereignis", als Kommunikationskonvention zu betrachten, was voraussetze, daß es innerhalb eines bestimmten kulturellen Kontextes die Möglichkeit gebe, anhand der "Spezifik der Codierung der Kommunikation" festzulegen, welche Texte als Literatur und welche als Nicht-Literatur zu betrachten seien (ebd.).

Konstitutiv für den Systembegriff Luhmanns sei das Konzept einer System-Umwelt-Differenz, die "Erzeugung und Erhaltung einer Differenz zwischen sich und [der] Umwelt" in Verbindung mit "spezifischen Formen der Komplexitätsreduktion", führt Kretzschmar aus: "[...] für jedes System ist seine Umwelt komplexer als es selbst. Systembildung ist also gleichzusetzen mit Komplexitätsreduktion qua Grenzziehung zur Umwelt, qua 'Selektion durch Negation des jeweils nicht Gemeinten, nicht Gewünschten', also mit einem 'Akt der Unterscheidung' zwischen sich und anderem" (1997a, 11). Der Impuls zur Entstehung sozialer Systeme liege in der vom System selbst definierten System-Umwelt-Differenz. Nach Luhmann sei die Entstehung sozialer Systeme an die gesellschaftliche Entwicklung gekoppelt. Er unterscheide zwischen segmentären, stratifikatorischen und funktional differenzierten Gesellschaftsordnungen. "Segmentäre Differenzierung bedeutet gesellschaftliche Gliederung in eine Reihe relativ gleichartiger, voneinander unabhängiger Elemente wie Stämme, Clans und Familien, ist also für archaische Gesellschaften konstitutiv" (ebd., 12). Eine solche Gesellschaft zeichne sich durch die Dominanz unmittelbarer persönlicher Interaktion aus. "Die diese Formation ablösende stratifizierte Gesellschaft strukturiert sich durch das verabsolutierte Ordnungskriterium der Hierarchie, d.h. das Moment der Rangdifferenz erzeugt die gesellschaftliche Einheit, indem die ungleichen Schichten und ungleichen Teilbereiche der Gesellschaft durch die gesamtgesellschaftlich gültige Grundsymbolik der Hierarchie zusammengehalten werden" (ebd., 12). Die stratifikatorische Gesellschaftsordnung sei schließlich etwa ab Mitte des 18. Jahrhunderts von der funktional differenzierten abgelöst worden. Und erst diese Gesellschaftsform habe, im Unterschied zu ihren Vorgängerinnen, soziale (Kommunikations- und Funktions-)Systeme wie Politik, Wirtschaft, Recht, Religion,

Erziehung, Wissenschaft und Kunst ausgebildet, die jeweils gegeneinander den Status von Umwelt einnehmen und durch selektive Kontakte miteinander verbunden seien. Dabei gelte, daß alle Subsysteme funktional gleich wichtig und nicht gegenseitig substituierbar seien. Jedes System konstituiere sich selbstreflexiv als autopoietisches System, d.h. es grenze sich von anderen Systemen ab und trete nur da mit ihnen in Kontakt, wo es für es selbst von Relevanz sei. "Die Ordnung funktional differenzierter Gesellschaften beruht demnach nicht länger auf dem Prinzip der Hierarchie, sondern auf dem der Heterarchie, da die die Gesellschaft konstituierenden Subsysteme nicht mehr zu einem einheitlichen, außerhalb ihrer selbst liegenden Fixpunkt oder einem steuernden Metasystem verschmelzen können" (ebd., 13). Die Individuen hätten keinen Einfluß auf diese gesellschaftlichen Entwicklungen, die Systeme verselbständigten sich.

Den oben genannten Stadien der gesellschaftlichen Evolution entsprächen drei, von Luhmann als Medien bezeichnete Kommunikationstechniken: "Sprache (im Sinne des gesprochenen Worts), Verbreitungsmedien wie Schrift und Druck sowie schließlich sogenannte symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien" (1997a, 15), die konstitutiv seien für die funktional differenzierte Gesellschaft, wie beispielsweise Macht für das Sozialsystem Politik, Eigentum und Geld für das Sozialsystem Wirtschaft oder Wahrheit für das Sozialsystem Wissenschaft etc. Durch diese symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien würden die Kommunikationsmedien Oralität und Schriftlichkeit weitgehend marginalisiert. Innerhalb der komplexer gewordenen Gesellschaft entstünden somit systemspezifische binäre Codes oder Leitdifferenzen, die überhaupt erst das Gelingen von Kommunikation ermöglichten, denn der Code seligiere "aus der Vielzahl aufkommender Kommunikationsofferten diejenigen, die für die Funktion, das heißt für die Kommunikation des jeweiligen Subsystems und damit für dessen fortlaufende Reproduktion insgesamt, relevant sind und verweist alle anderen als ausgeschlossenes Drittes in die Umwelt des Systems" (ebd., 17). Jedes Subsystem sei, im Hinblick auf seinen Beobachtungshorizont auf die Gesellschaft, abhängig von seiner jeweiligen Leitdifferenz: "Eben diese Selbstfestlegungen der funktionalen Teilsysteme auf das, was im Blick ihrer funktionsspezifischen Perspektive erscheint, bewirken, daß keines von ihnen in der funktional differenzierten und damit eben auch polykontexturalen Gesellschaft die 'Reichweite vormals kosmologischer Weltauffassungen' mehr umgreift. Auch existieren keine allen Systemen gemeinsame Grundsymbolik und keine gesamtgesellschaftliche Zentralinstanz mehr, die etwa alle System-Umwelt-Differenzen transzendieren und damit sinnhaft verbinden könnten" (ebd.).

Gerade im Hinblick auf (das soziale System) Kunst bzw. Literatur biete die Adaption der Systemtheorie entscheidende Vorteile gegenüber formalistisch/strukturalistischen Fragestellungen, so Kretzschmar (1997a, 23). Die Autonomie der Kunst/Literatur sei beispielsweise mit Hilfe der Systemtheorie besser zu definieren, und es ergäben sich bessere Möglichkeiten zu einer korrelierenden Betrachtung von literarischer und gesellschaftlicher Evolution. Als

Gesellschaft werde dabei die Gesamtheit der funktionalen und autopoietisch operierenden Kommunikationssysteme bezeichnet. Jedes einzelne dieser Systeme habe einen eigenen Code, anhand dessen es kommuniziere. Im Hinblick auf die Gesamtgesellschaft sei jedes der Subsysteme autonom und gleichberechtigt. Die Literatur werde in der Systemtheorie als Summe aller Kommunikationen durch Literatur definiert, und nicht mehr, wie im Formalismus, als Summe angewandeter künstlerischer Verfahren. Die Ausbildung von systemspezifischem Medium und Code (z.B. wird für das Sozialsystem Literatur die Leitdifferenz schön/häßlich vorgeschlagen) ermögliche die Abgrenzung von den Umweltsystemen, da nun eine Selbstbeobachtung nach selbstgesetzten Kriterien möglich sei: "Unter dem Code schön / häßlich koppelt sich das S[ozialsystem] L[literatur] also zunächst von den Codes anderer Funktionssysteme, 'wahr / falsch' = Wissenschaft, 'gut / böse' = Moral, 'immanent / transzendent' = Religion, 'Regierung / Opposition' = Politik, 'nützlich / nutzlos' = Technik, 'recht / unrecht' = Recht, 'Gewinn / Verlust' = Wirtschaft, ab." (ebd., 34f.). Die Leitdifferenz schön / häßlich stelle jedoch nur eine erste Stufe der Abkoppelung des Sozialsystems Literatur von seinen Umweltsystemen dar, da es sich bei ihr noch um eine fremdbestimmte Umweltzuschreibung, nämlich aus der Perspektive der philosophischen Ästhetik handele (ebd., 36). Erst mit dem Code interessant / langweilig werde das Sozialsystem Literatur völlig ausdifferenziert und autonom gegenüber den Umweltsystemen: "In historischer Rückschau vollzog sich mit Hilfe des Codes 'interessant / langweilig' vor allem die Abkopplung der Literaturkommunikation vom Code der Moral, in anderen Worten die Trennung von Ethik und Ästhetik" (ebd., 37).

In einem zweiten Artikel geht Kretzschmar (1997c) speziell auf die Wechselwirkungen zwischen literarischer und gesellschaftlicher Evolution im Rußland des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein und stellt die Frage, welchen Ausdifferenzierungsgrad die russische Gesellschaft zu der Zeit erreicht habe und ob man in der genannten Zeit überhaupt vom Vorhandensein eines Sozialsystems Literatur sprechen könne. Kretzschmar (1997c) kommt zu dem Ergebnis, daß im Rußland des 18. Jahrhunderts keine ästhetische Kommunikation im systemtheoretischen Sinn existiert habe (1997c, 118) bzw. daß die ästhetische Kommunikation keinen autonomen, autopoietischen Status erreicht habe, sondern von einem "Konglomerat von fremdreferentiellen Übercodierungen" (ebd., 119) determiniert gewesen sei: "Zunächst gelten die Künste als erlernbare (technische) Fertigkeiten, deren an den Vorgaben sakrosankter (antiker) Autoritäten orientierte regelgeleitete Herstellung von objektiven 'Kunstrichtern' zustimmend oder ablehnend be-'urteilt' wird. Diese Kommunikation prozessiert entlang des Codes *Regelbefolgung / Regelverstoß*" (ebd., 119). Dann seien Kunstwerke nach dem Code nützlich / nutzlos, also unter didaktischen und moralischen (Umwelt-)Kriterien klassifiziert worden. Es habe ein zweifaches imitatio-Gebot gegeben: Nicht die Kunstwerke selbst hätten als schön gegolten, sondern sie wären schön gewesen, weil sie "aufgrund ihrer mimetischen Hinwendung zur - gottgeschaffenen und damit perfekten - Welt [...] an der objektiv gegebenen

Weltschönheit / -perfektion" (ebd.) partizipierten oder weil sie die "regel-poetisch fixierten Normen antiker oder zeitgenössischer kanonisierter Vorbilder" (ebd.) nachgeahmt hätten: "Eine mimetische Kunst repräsentiert mithin nicht nur Schönheit, sondern in dieser Schönheit manifestiert sich zugleich das Wahre und Gute (der Welt als Schöpfung Gottes)." (ebd., 119). Damit habe die Literatur die Funktion der Religion mit erfüllt, und ästhetische Kommunikation sei mit moralischer und religiöser Kommunikation zusammengefallen.

Kretzschmar resümiert: "In den noch nicht funktional differenzierten Gesellschaften des 18. Jahrhunderts befindet sich die Literatur in einer Funktionseinheit mit Recht, Moral, Wissenschaften, Politik und Religion; somit existieren weder Medium noch Code für ästhetische Kommunikation, sondern deren Übercodierung durch die Kommunikationscodes der genannten Systeme ist die Regel. Außerhalb moralischer, religiöser, wissenschaftlicher oder politischer Kommunikation (der stratifizierten Gesellschaft) - mit den Codes *gut / böse, immanent / transzendent, wahr / falsch, oben / unten* - tritt Literatur nicht als autonom ausdifferenziertes kommunikatives Ereignis - und damit auch nicht als Kunst (!) - sozial in Erscheinung" (1997c, 120).

Karamzin sei es schließlich gewesen, der durch das In-Frage-Stellen der Vorbildfunktion antiker Autoren, d.h. durch die Umorientierung vom Wert der *imitatio* zum Wert der *inventio*, zu Neuheit und Authentizität die Autonomisierung der ästhetischen Kommunikation vorbereitet habe, so Kretzschmar (1997c, 127). Allerdings sei "Neuheit" als "Wert der Kunst und Programmwert ästhetischer Kommunikation" äußerst schwer durchzusetzen gewesen, so daß dadurch keine "Ausdifferenzierung autonomer ästhetischer Kommunikation" in Gang gekommen sei (ebd., 129). Statt dessen habe der Code nützlich / nutzlos weiter existiert: "Mit der Abkehr von der *imitatio* verpflichtender Vorbilder ist in der russischen Kunsttheorie lediglich die Enttechnisierung des Kunstwerkbegriffs, nicht jedoch die Abweisung pragmatischer Nützlichkeitserwartungen an die Literatur außerhalb ihrer selbst verbunden. Die zweite Ebene der *imitatio*-Doktrin, die mimetische Orientierung der Literatur am verpflichtenden Vorbild der (schönen) Natur bleibt sogar gänzlich unangetastet." (ebd., 131). Der Begriff des Schönen sei nicht zum ausschließlichen Medium eines autonomen Literatursystems geworden, sondern sei in die Triade des Guten, Wahren und Schönen eingebunden geblieben. Es habe keine Differenzierung zwischen ästhetischer und moralischer Kommunikation stattgefunden, die Synthese zwischen dem Guten und dem Schönen sei, auch bei Karamzin, bestehen geblieben. Die russische Gesellschaft des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sei also nicht funktional ausdifferenziert gewesen. Mithin habe es auch kein autonomes Sozialsystem Literatur im Sinne der luhmannschen Systemtheorie gegeben, lautet Kretzschmars abschließendes Fazit: "In Rußland ist der Code der philosophischen Ästhetik *schön / häßlich* instabil und wird immer wieder von den Codes der Umweltsysteme des Literatursystems, in erster Linie der Wissenschaft (*wahr / falsch*) und der Moral (*gut / böse*) übercodiert" (ebd., 140).

*

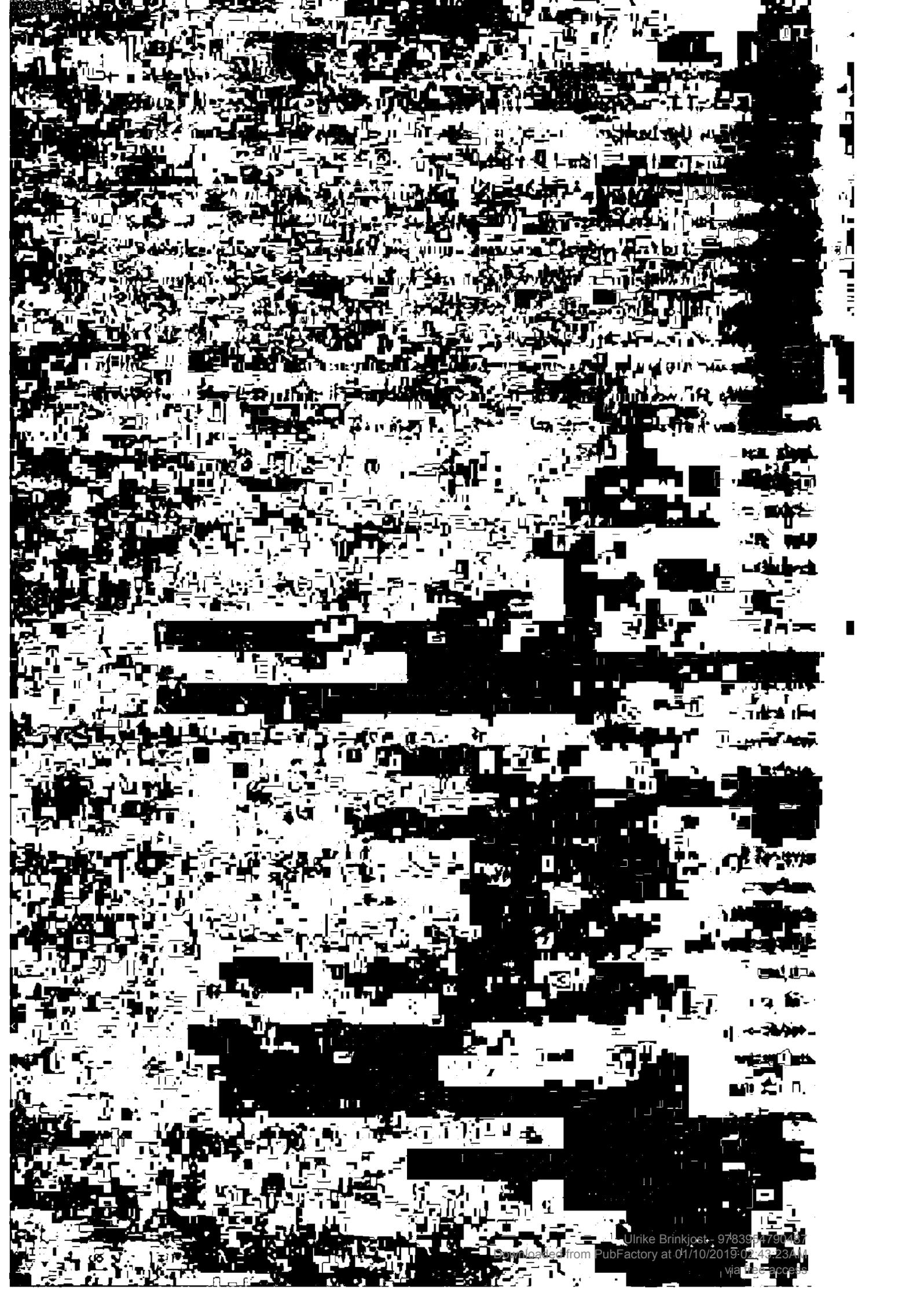
Die (schöne) Literatur bildet einen Schwerpunkt der Autorentätigkeit N.M. Karamzins, die (Geschichts-)Wissenschaft den zweiten. Damit arbeitet Karamzin auf zwei Gebieten, die in einer modernen Gesellschaft qua definitionem Luhmanns/Kretzschmars autonome, deutlich voneinander abgegrenzte autopoietische Sozialsysteme darstellen würden und deren Verhältnis untereinander als System-Umwelt-Differenz zu kennzeichnen wäre. Da jedoch, wie Kretzschmar aus der Anwendung der Systemtheorie auf das Rußland des 18. / Anfang des 19. Jahrhunderts folgert (s.o.), die damalige Gesellschaft noch nicht bzw. nicht in ausreichendem Maße funktional differenziert gewesen sei, konnte es ergo noch keine ausdifferenzierten, selbstreflexiven Sozialsysteme geben, hatten sich Literatur, Religion, Philosophie, Wissenschaft und Moral etc. noch nicht voneinander abgekoppelt. Welche Auswirkungen das auf die Literatur der damaligen Zeit hatte, wie sich das Zusammenspiel ästhetischer, wissenschaftlicher, ethischer etc. Kategorien in den Texten, die in der genannten Zeit entstanden sind, widerspiegelt, soll in dieser Arbeit an konkreten Beispielen, d.h. anhand einer Auswahl von Texten N.M. Karamzins näher betrachtet werden. Karamzin erscheint für eine solche Untersuchung in besonderem Maße prädestiniert, da er literarisch und geschichtswissenschaftlich arbeitete und so einen direkten Vergleich zwischen ästhetischem und historiographischem Diskurs ermöglicht.

Die Arbeit geht chronologisch vor, sie beginnt mit dem Frühwerk Karamzins, den *Pis'ma russkogo putešestvennika* (1791-92), untersucht dann eine Auswahl der sentimentalistischen Erzählungen, die in der Zeit von 1792-1803 erschienen, und endet mit der *Istorija gosudarstva rossijskogo*, deren erste acht Bände 1818 veröffentlicht wurden. Untersucht werden die unterschiedlichen Diskurse, die den Textgattungen Reisebriefe, sentimentalistische povest' und Geschichtsschreibung zuzuordnen sind, und zwar u.a. im Hinblick auf narrative Verknüpfung, Topoi, Sprachstil etc. Ziel ist, die Entwicklung der Diskurse, ihre Konstanten, Brüche, Überschneidungen und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten.

Bei der Untersuchung der beiden großen Hauptwerke Karamzins, *Pis'ma* und *Istorija* ergeben sich jeweils drei Themenschwerpunkte. Zunächst erscheint es sinnvoll zu untersuchen, wie Karamzin selbst seine jeweilige Tätigkeit (als Schriftsteller oder Historiograph) theoretisch einordnet, welche Ziele er seinen Darstellungen setzt und wie er diese Ziele realisieren will: Dazu sollen zunächst seine jeweiligen programmatischen Artikel (*Čto nužno avtoru?* und das *Predislovie* der *Istorija*) analysiert werden. Bei der praktischen Umsetzung der hier entwickelten Postulate kristallisieren sich wiederum zwei annähernd vergleichbare Themenkomplexe heraus. Zum einen handelt es sich um den Komplex des Visuellen, Bildlichen, Malerischen, der in beiden Texten eine große Rolle spielt: Konstitutiv für die *Reisebriefe* sind die (scheinbar zusammenhanglos gruppierten) Momentaufnahmen aus Europa, signifikant für die *Istorija* ist die Porträtstruktur sowie für beide Texte das Erzählen in (Sinn-) Bildern. Der zweite wichtige Aspekt umfaßt den Bereich Intertextualität, das Rekurrenieren auf

fremde Prätexte bzw. den Dialog mit fremden Texten, der sich in den *Reisebriefen* in erster Linie im Kontext der westeuropäischen Empfindsamkeit bewegt, während es sich im Falle des Historikers um Quellentexte handelt, auf deren Basis er seine Darstellung im Namen der angestrebten historischen Wahrheit gestaltet.

Zwischen den beiden großen Blöcken *Pis'ma* und *Istorija* stehen, nicht nur chronologisch, die Erzählungen. Sie markieren den Übergang von der sentimentalistischen Literatur zur Historiographie. Drei der povesti Karamzins wurden im Kontext der Arbeit ausgewählt, weil sie bestimmte Entwicklungen im Werk Karamzins widerspiegeln: *Bednaja Liza* repräsentiert den Prototyp der sentimentalistischen povest' und schließt sich damit eng an die *Pis'ma ruskogo putešestvennika* an, *Moja ispoved'* und *Rycar' našego vremeni* indizieren als Parodie bzw. Satire die Auflösung des sentimentalistischen Paradigmas und lassen eine allmähliche konstruktive Hinwendung zu (lebens-) geschichtlichen Themen erkennen, und *Marfa Posadnica* markiert den Übergang zur historiographischen Phase Karamzins.



1. Pis'ma russkogo putešestvennika

Nachdem N.M. Karamzin in den Jahren 1789-90 Deutschland, Frankreich, die Schweiz und England bereist hatte, veröffentlichte er 1791-92 in dem von ihm herausgegebenen "Moskovskij Žurnal" sukzessive die erste Fassung der *Pis'ma russkogo putešestvennika*, die er später noch mehrere Male überarbeitete, umschrieb und ergänzte, bis sie 1801 erstmals als vollständige Einzelausgabe erschienen¹. Weitere Auflagen folgten, jeweils im Rahmen von Werkausgaben Karamzins, in den Jahren 1803, 1814 und 1820.

In den *Reisebriefen* berichtet ein Ich-Erzähler über seine Erlebnisse auf einer Reise durch Deutschland, Frankreich, die Schweiz und England in den Jahren 1789-90. Dieser Ich-Erzähler ist nicht mit der realen Person Karamzin identisch², sondern eine literarisch stilisierte Figur, deren *Reisebriefe* nicht automatisch als autobiographische Äußerungen Karamzins gelesen werden können, wie das in der Sekundärliteratur oft gemacht wird³. Um der Differenz zwischen realer und literarischer Person Rechnung zu tragen, soll die Hauptfigur der *Reisebriefe* in der folgenden Untersuchung nicht als Karamzin, sondern als *Erzähler* bezeichnet werden.

Dieser Erzähler nimmt in den *Briefen* eine Vielzahl verschiedener Posen ein: Er präsentiert sich als heimatverbundener Russe sowie als aufgeklärter Europäer, weltoffenener Reisender, sentimentaler Ästhet, als belesener Kenner der zeitgenössischen Literatur und vieles mehr - am augenfälligsten aber ist seine Selbststilisierung als Schüler⁴, Lernender, Wißbegieriger, der angibt, Europa mit dem Ziel zu bereisen, sich dort umzusehen, Neues kennzulernen, neue Erfahrungen zu sammeln, sich neues Wissen anzueignen, sich eingehend mit der europäischen Kultur vertraut zu machen - und das Gesehene, Gehörte und Gelernte dann seinen Lesern/"Freunden" in Rußland mitzuteilen. In einem Vorwort von 1793 spricht der *Herausgeber*, - der Autor Karamzin spaltet bzw. verdoppelt sich hier in Herausgeber und Ich-

¹Zur Veröffentlichungsgeschichte des Textes s. Ju.M. Lotman: Kommentarii k 'Pis'mam russkogo putešestvennika'. In: Karamzin (1984b, 627); oder: N.A. Marčenko: Istorija teksta 'Pisem russkogo putešestvennika'. In: Karamzin (1984a, 607-612).

In dieser Arbeit wird nach der Ausgabe N.M. Karamzin: Sočinenija v dvuch tomach. Leningrad 1984. zitiert, die auf der Fassung basiert, die Karamzin 1820 in sein *Sobranie sočinenij* aufnahm.

²Lotman (1987) geht ausführlich auf signifikante Diskrepanzen zwischen der realen Biographie des Autors Karamzin in den Jahren 1789-90, wie sie sich z.B. aus Briefen rekonstruieren läßt, und der literarischen Darstellung derselben Zeitspanne in den *Reisebriefen* ein.

³Vgl. z.B. Sipovskij (1899) oder aus jüngerer Zeit: Osetrov (1989).

⁴Besonders augenfällig wird die Pose des jungen Schülers, der sich lehrbegierig an weise Autoritäten wendet, wenn der Erzähler sich mit dem jungen Skythen aus Barthélémys Anarchasis-Roman vergleicht: "Нынешний день молодой скиф К* в Академии надписей и словесности имел счастье узнать Бартеlemi-Платона." (I,342).

Erzähler -, bezeichnenderweise vom Erzähler als "jungem, unerfahrenen russischen Reisenden" und instrumentalisiert so dessen vermeintliche Unerfahrenheit, angeblich, um damit schon vorab eventuelle stilistische Mängel der folgenden *Reisebriefe* zu entschuldigen (und natürlich auch, um die *Briefe* in typisch sentimentalistischer Manier als "echte" Dokumente zu qualifizieren):

"Пестрота, неровность в слогe есть следствие различных предметов, которые действовали на душу молодого, неопытного русского путешественника: он сказывал друзьям своим, что ему приключалось, что он видел, слышал, чувствовал, думал, - и описывал свои впечатления не на досуге, не в тишине кабинета, а где и как случалось, дорогою, на лоскутках, карандашом." (I,56).

In dieser Vorbemerkung werden schon die Aspekte angerissen, die im Hinblick auf die Machart bzw. Schreibweise der *Reisebriefe* von besonderer Bedeutung sind und deshalb im Mittelpunkt der nächsten drei Kapitel dieser Arbeit stehen werden: die Konzeption der *Reisebriefe* als Aneinanderreihung disparater Bilder bzw. anekdotischer Geschichten, die die jeweilige Stimmung des Erzählers illustrieren (Kap. 1.2.), sein Versuch, sich selbst im "Gespräch" mit Gleichgesinnten zu inszenieren, der Rekurs auf Mündlichkeit im schriftlichen Text (Kap. 1.3.) sowie die typisch sentimentalistische Korrelation von mystischen Erkenntnis- und rhetorischen Sprachkonzepten (Kap. 1.1.).

1.1. Was braucht ein sentimentalistischer Schriftsteller?

Mit dieser Frage, - bei Karamzin lautet sie (ebenfalls als Artikelüberschrift): "Что нужно автору?" -, und damit in Zusammenhang stehenden erkenntnis- und literaturtheoretischen Problemen setzt sich Karamzin programmatisch in mehreren, in den Jahren 1794-1803 publizierten Artikeln auseinander. Den Kernpunkt seines Konzepts bildet die Auffassung von der Selbsterkenntnis als Telos allen sentimentalistischen Wissens, als deren Medium er die Literatur, genauer, die Sprache der Literatur einsetzt. Das von ihm avisierte sentimentalistische Wissen bilde sich, so Karamzin, vor allem auf der verbal-elokutionellen Sprachebene von

Texten ab, es sei an die sentimentalistische Sprachhaltung bzw. Sprachgestaltung angebunden und werde nicht in erster Linie über die Inhalte der Rede transportiert.

In dem 1794 erschienenen Aufsatz *Nečto o naukach, iskusstvach i prosveščanii*, einer polemischen Auseinandersetzung mit Rousseaus angeblicher Wissenschaftskritik, leitet Karamzin die Notwendigkeit von Wissenschaften und Künsten daraus ab, daß jeder Mensch von Natur aus mit dem Streben nach Wissen und Erkenntnis ausgestattet sei⁵, und bezeichnet die Neigung zu Wissenschaften und Künsten als existentiellen Bestandteil des menschlichen Wesens⁶. Als Beleg führt er den Säugling an, der bereits mit unendlichem Wissensdurst seine Umgebung erforsche:

“Или пусть будет нам примером юного человечества, младенец, которого душа чиста еще от всех наростов, не свойственных ее натуре! Не замечаем ли в нем желанья знать все, что представляется глазам его? Всякий шум, всякий необыкновенный предмет не возбуждает ли его внимания? - В сих первых движениях души видит философ определение человека; видит, что мы сотворены *для знаний, для науки.*” (II,47).

Den gleichen Schluß zieht Karamzin aus dem Beispiel des Wilden (- einem beliebten Topos des 18. Jahrhunderts.) an dem er gleichfalls das im menschlichen Wesen verankerte Streben nach Erkenntnis demonstriert. Signifikant setzt er hier Erkenntnisfähigkeit mit Sprachfähigkeit gleich, ein Aspekt, den er im Rahmen seiner sentimentalistisch erkenntnistheoretischen Überlegungen noch weiter aufzudecken wird:

“И готтентоты любопытны; и кафры стараются умножать свои понятия; и карайбы имеют отвлеченные идеи, ибо у них есть уже язык, следствие многих умствований и соображений.” (II,47).

In einer Anmerkung führt er vertiefend aus:

“Например, всякое прилагательное имя есть отвлечение. Времена глаголов, местоимения - все сие требует утонченных действий разума.”

Der Wilde repräsentiere nicht nur den geistigen Reifungsprozeß eines einzelnen Menschen, sondern er stehe exemplarisch für die zivilisatorische bzw. kulturhistorische Entwicklung der gesamten Menschheit:

“Сей дикий взирает с удивлением на картину природы; око его обращается от предмета к предмету [...]. Все для него привлекательно; все хочет он видеть и

⁵“Скажи, не сама ли природа вложила в нас сию живую склонность к знаниям?” (II,45).

⁶“Итак, искусства и науки *необходимы*: ибо они суть плод природных склонностей и дарований человека и соединены с существом его, подобно как действия соединяются с причиною, то есть союзом неразрывным.” (II,48).

осязать в нервах своих; [...]. Таким образом, собирает он бесчисленные идеи или чувственные понятия, которые суть не что иное, как непосредственное отражение предметов, и которые носятся сначала в душе его без всякого порядка; но скоро пробуждается в ней та удивительная сила или способность, которую называем мы разумом и которая ждала только чувственных впечатлений, чтобы начать свои действия. Подобно лучезарному солнцу, освещает она хаос идей, разделяет и совокупляет их, находит между ними различия и сходства, отношения, частное и общее, и производит идеи особого рода, идеи отвлеченные, которые составляют *знание*, составляют уже *науку* - сперва науку природы, внешности, предметов; а потом, через разные отвлечения, достигает человек и до понятия о самом себе, обращается от чувствований к чувствующему и, не будучи Декартом, говорит: 'Cogito, ergo sum' - *мышлю, следовательно, существую; что же я?..* Вся наша антропология есть не что иное, как ответ на сей вопрос." (II,46)⁷.

Karamzin unterscheidet hier zwischen drei verschiedenen Arten von Wissen, die er in einer Erkenntnishierarchie anordnet. Auf der untersten Stufe situiert er die sinnlichen Eindrücke, die der Mensch zunächst wahllos aufnehme, bis dann der Verstand, angeregt durch eine Vielzahl solcher sinnlicher Erfahrungen, seine analytische, reflektierende, die Eindrücke ordnende Tätigkeit beginne und dem Menschen Wissen über Natur und Gegenstände vermittele. Abgelöst werde dieses Wissensstadium durch die Selbsterkenntnis an der Spitze der Erkenntnispyramide, die rein bewußtseinsimmanent⁸ mit der Überwindung jeglicher Gegenstandsbezogenheit einhergehe⁹. Der Mensch abstrahiere hier von äußeren Eindrücken und inneren Reflexionen und widme sich ausschließlich der Lösung der Frage: Wer bin ich? Das Erreichen dieser höchsten Wissensstufe ist in Karamzins Konzept gleichbedeutend mit der vollständigen Überwindung der beiden vorangegangenen Erkenntnisstadien, die für den sich selbst erkennenden Menschen nun nicht mehr relevant bzw. existent seien, denn er befasse sich nun nur noch mit sich selbst, mit der Erforschung seines Wesens.

⁷Karamzin rekurriert hier auf zwei antagonistische Prätexte: Zum einen greift er Lockes Unterscheidung zwischen äußerer und innerer Erfahrung auf, zum anderen spielt er auf Descartes' Cogito-Diktum an. Es geht ihm in beiden Fällen jedoch nicht um eine diskursive Auseinandersetzung mit den Prätexten, sondern er benutzt sie als Folie, auf deren Hintergrund er ein neues, sein eigenes Aussagesystem entwickelt. Der markanteste Unterschied zu Locke besteht beispielsweise darin, daß Karamzin nicht wie dieser eine permanente und notwendige Wechselwirkung zwischen sinnlichen Erfahrungen und Verstand annimmt, sondern statt dessen von einem hierarchisch gegliederten Erkenntnisprozeß ausgeht. Zu Karamzins Descartes-Rezeption vgl. Murašov (1993, 66f.).

⁸Vgl. Karamzins *Mysli ob uedinenii*: "Как скупец в тишине ночи радуется своим золотом, так нежная душа, будучи одна с собою, пленяется созерцанием внутреннего своего богатства; углубляется в самое себя, оживляет прошедшее, соединяет его с настоящим и находит способ украшать одно другим." (II,122).

⁹Eine solche Differenzierung und Hierarchisierung von "äußerer" und "innerer Philosophie", rationaler und mystischer Erkenntnisweise verfügt in der russischen Orthodoxie über eine lange Tradition. Vgl. Seebohm (1977).

In einem Briefwechsel Karamzins mit dem Schweizer Moralthologen Lavater aus dem Jahre 1787 war auch schon die Frage nach der Möglichkeit bewußtseinsimmanenter Selbsterkenntnis angeschnitten worden. Während Lavater die Möglichkeit bewußtseinsimmanenter Selbsterkenntnis schlichtweg verneint hatte:

"Wenn mir, mein I. Karamzin, irgend ein Wesen unter dem Monde sagen kann, was Körper in sich ist, Seele in sich ist, so will ich Ihnen dann sogleich sagen: wie Leib und Seele aufeinander wirken, in welchem Zusammenhange sie stehen, ob sie sich mittelbar oder unmittelbar berühren. Ich denke aber, noch eine Weile auf dieses belehrende Wesen warten zu müssen. Das Aug ist nicht gebildet sich selbst, ohne Spiegel zu sehen - unser Ich sieht sich nur im Du. Wir haben keinen Gesichtspunkt zu selbst in uns selbst ... Daseynsgefühl, Ichheit, Seele - ist uns durch Dinge, die außer uns sind, durch Phänomene, die uns zu berühren scheinen." (Brief Lavaters vom 16.Juni 1787. In: Perepiska 1893, 23).

- waren seine Ausführungen bei Karamzin auf Unverständnis gestoßen, wie dessen Replik zeigt:

"Paulus sagt: wer Gottes Weisheit erkennen will, der soll seine Werke betrachten. Und wo hätte ich diese Weisheit besser entdecken mögen, als in dem Menschen, der so wunderbar bereitet ist? Soll ich mich, gleich wie notre cher Buffon, nach allen vier Theilen der Welt ausdehnen, um alle Würmer zu erkennen, und um mich selbst so wenig bekümmern? Soll ich immer durch tausend Umwege gehn? Das sey ferne!" (Perepiska 1893, 27f.).

*

1794 erschien der Artikel *Čto nužno avtoru?*, in dem Karamzin auf der Basis des in *Nečto o naukach, iskusstvach i prosveščeenii* entworfenen Erkenntniskonzeptes der besonderen Bedeutung der Selbsterkenntnis für die Tätigkeit des Schriftstellers nachging.

Ausgangspunkt war, wie schon der Titel erkennen läßt, die Frage, über welche besonderen Qualifikationen ein (angehender) Schriftsteller verfügen sollte, um ein guter Schriftsteller zu werden. Karamzin nannte Talent, Wissen und einen durchdringenden Verstand als notwendige Voraussetzungen für das Schreiben, die allein aber noch nicht ausreichten, um das Publikum in seinen Bann zu ziehen. Hinzukommen müsse auf jeden Fall ein "gutes, zartes Herz"¹⁰, das heißt für ihn, eine moralisch integre Gesamtpersönlichkeit¹¹. Denn der Schriftsteller lege mit

¹⁰"Говорят, что автору нужны таланты и знания: острый пронизательный разум, живое воображение и проч. Справедливо, но сего не довольно. Ему надобно иметь и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей [...]." (II,60).

¹¹Allein durch die Fragestellung, d.h. durch die Forderung an den Schriftsteller nach moralischer Integrität und schriftstellerischer Kompetenz, bestätigt Karamzin Kretzschmars These, die russische Gesellschaft Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts sei nicht ausdifferenziert gewesen und habe literarische, wissenschaftliche und

seinem Werk Zeugnis ab über seine Persönlichkeit, deshalb könne er seine Leser nicht mit noch so ausgefeilter Rhetorik über charakterliche Defizite hinwegtäuschen: "[...] я уверен, что дурной человек не может быть хорошим автором" (II,62). Fehle es dem Schriftsteller an moralischer Integrität, werde auch sein Text die Leser "kaltlassen":

"Творец всегда изображается в творении и часто - против воли своей. Тщетно думает лицемер обмануть читателей и под златую одежду пышных слов сокрыть железное сердце; тщетно говорит нам о милосердии, сострадании, добродетели! Все восклицания его холодны, без души, без жизни; и никогда питательное, эфирное пламя не польется из его творений в нежную душу читателя." (II,60-61).

Das Werk fungiere als Spiegelbild seines Schöpfers, der Schriftsteller male in der Schrift sein Selbst-Porträt. Damit das gelingen könne, müsse er zuvor sicherstellen, daß er die nötigen moralischen Voraussetzungen mitbringe, durch die sein Schreiben erst legitimiert werde. Er müsse dazu herausfinden, ob seine Persönlichkeit dem "Blick in den Spiegel" der Kunst standhalten könne, deren Wesen Karamzin mit den Begriffen *Schönheit*, *Harmonie* und *Empfindsamkeit* umschreibt:

"Когда ты хочешь писать портрет свой, то посмотришь прежде в верное зеркало: может ли быть лицо твое предметом искусства, которое должно заниматься одним изящным, изображать красоту, гармонию и распространять в области чувствительного приятные впечатления?" (II,61).

Um sich seiner selbst und damit auch seiner Eignung zum Schreiben zu vergewissern, rät Karamzin dem angehenden Autor, sich eingehend selbst zu befragen. Er fordert den künftigen Autor auf, sein "inneres Auge" in kathartischer Selbstversekung¹² auf sich selbst, die eigene Persönlichkeit zu richten und den eigenen Charakter im Hinblick auf persönliche Moral und die Fähigkeit zur Empfindsamkeit zu erforschen:

"Ты берешься за перо и хочешь быть автором - спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: каков я? ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего." (II,61).

Als Folge dieser reinigenden Selbstversekung sollte das sich seiner selbst vergewissernde Individuum idealerweise seiner Menschlichkeit gewahr werden, sollte es seine Eingebundenheit

moralische Kategorien, wie sie z.B. in der als Ideal angestrebten Einheit des Guten, Wahren und Schönen zum Ausdruck gebracht wurden, undifferenziert vermengt.

¹²Auf ähnliche Art und Weise, durch Askese und mystische Selbstversekung pflegten sich auch Ikonenmaler auf ihre sakrale Maltätigkeit vorzubereiten und inspirieren zu lassen. Vgl. die immer wieder verwendete Metapher des (Porträt-)Malens bzw. die Doppelbedeutung des Verbs "pisat'" (schreiben und malen), die eine solche Analogie nahelegt.

in das Kollektiv der gesamten Menschheit, seine Partizipation am überindividuellen, göttlichen Element erfahren bzw. erleben. Nur ein solches Ergebnis der Selbsterforschung berechtige, laut Karamzin, zum Schreiben: In einem Erkenntniserlebnis und nicht durch rationale Reflexionen offenbare sich dem angehenden Schriftsteller, daß er Teil des allgemeinen "Guten", des "vseobščee blago"¹³ sei. Nur diese Offenbarung zeige, daß der sich selbst Befragende ein guter Mensch sei und ergo ein guter, nützlicher Schriftsteller¹⁴ werden könne.

"[...] если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыт путь во чувствительную грудь твою; если душа твоя может возвыситься до *страсти к добру*, может питать в себе святое, никакими сферами не ограниченное *желание всеобщего блага*: тогда смело призывай богинь парнасских - [...] - ты не будешь бесполезным писателем - и никто из добрых не взглянет сухими глазами на твою могилу." (II,61).

Das mystische Wissenserlebnis entziehe sich, so Karamzin, einem rational diskursiven Zugriff, es könne nicht in konstative Aussagen übersetzt werden, sondern offenbare sich nur auf der emotionalen Ebene: Der sich selbst erforschende Mensch *erlebe* seine "Leidenschaft für das Gute", er *fühle* den "Wunsch nach allgemeinem Wohl", *empfinde* Mitleid und goutiere seine Gefühle. Über den ästhetischen Genuß, den die Suche nach der letzten Wahrheit bereite, hatte Karamzin in *Nečto o naukach, iskusstvach i prosveščanii* geschrieben:

"Высочайшая премудрость не хотела нас удалить от нее сими различными затруднениями, ибо мы можем преодолеть их и, сражаясь с оными, чувствуем некоторую радость во глубине сердец своих: верный знак того, что действуем согласно с нашим определением!" (II,55-56).

In einer Fußnote präzisiert er das Gefühl, das dem Menschen intuitiv signalisiere, daß er sich auf dem richtigen, seiner menschlichen Bestimmung gemäßen Weg befinde:

"[...] всегда, когда действуем сообразно с нашим определением или с волею великого творца, чувствуем некоторое тихое удовольствие, радость. Сие чувство говорит нам: 'Ты идешь путем, предписанным тебе натурою: не свращайся с оного!' " (II,55-56).

¹³In *Filaleti k Melodoru* heißt es: "Бог вложил чувство в наше сердце, бог вселил в мою и в твою душу ненависть ко злобе, любовь к добродетели - сей бог, конечно, обратит все к цели общего блага." (II,186).

¹⁴Ein nützlicher Schriftsteller zeichne sich dadurch aus, daß er die Menschen auf dem Weg zu ihrer moralischen Vervollkommnung ein Stück voranbringe, wird im Briefwechsel *Melodor k Filaletu* erklärt: "[...] блажен тот из смертных, кто в краткое время жизни своей [...] успел хотя одним шагом приблизить людей к источнику всех истин, успел хотя единое плодородное зерно добродетели вложить рукою любви в сердце чувствительных и таким образом ускорил ход всемирного совершения!" (II,179).

*

In seinen Texten bilde der Autor das Ergebnis seiner Selbstbefragung ab, kehre er seine innere Haltung, deren er sich zuvor in mystischer Versenkung vergewissert habe, nach außen, so postuliert Karamzin in *Čto nužno avtoru*. Das "Porträt seiner Seele und seines Herzens", das der Schriftsteller in seinen Texten vorlege, spiegelt demnach (s)eine konstante innere Haltung, seine moralische Disposition wider, nicht aber den Erkenntnisprozess, der dieses Ergebnis hervorgebracht hat, d.h., der Text bildet mit der gleichbleibenden moralischen Grundhaltung seines Autors einen statischen Zustand ab, nicht aber die Dynamik des Wissenserwerbs.

Als Beispiele für eine sich im Werk spiegelnde und im sentimentalistischen Sinne als positiv zu bewertende innere Haltung führt Karamzin mit Geßner und Rousseau zwei sehr unterschiedliche Schriftsteller an. Wenngleich die Schreibstile der beiden offensichtlich stark differierten, so bilde doch die in den Texten sichtbar werdende integrale moralische Disposition beider Schriftstellerpersönlichkeiten eine gemeinsame Basis, die Karamzin alle Unterschiede in der konkreten sprachlich-rhetorischen Ausgestaltung für unwichtig ansehen, beide Texte gleichermaßen goutieren und als nachahmenswerte Muster präsentieren läßt. Über Geßner schreibt er:

"Ужели думаете вы, что Геснер мог бы столь прелестно изображать невинность и добродушие пастухов и пастушек, если бы сии любезные черты были чужды собственному его сердцу?" (II,61).

Dasselbe gelte grundsätzlich auch für Rousseau, wenngleich Karamzin ihm einige Schwächen attestiert:

"Отчего Жан-Жак Руссо нравится нам со всеми своими слабостями и заблуждениями? Отчего любим мы читать его и тогда, когда он мечтает или запутывается в противоречиях? - Оттого, что в самых его заблуждениях сверкают искры страстного человеколюбия; оттого, что самые слабости его показывают некоторое милое добродушие." (II,62).

*

In dem sentimentalistisch-karamzinschen Literaturkonzept besteht die alte Einheit des Guten, Wahren und Schönen in der Literatur fort. Denn der Schriftsteller, so postuliert Karamzin, bilde in seinen Texten, in erster Linie in der schönen Sprache seiner Texte, die substantielle Wahrheit ab, als Teil derer, und damit als guter Mensch, er sich zuvor in einem mystischen Erkenntniserlebnis erfahren habe. Der Schriftsteller verstehe sich also nicht in erster Linie als kreativer Schöpfer seines Werks, sondern als Vermittler göttlicher Weisheit bzw. Wahrheit. Inhalte und Bedeutung seiner Werke unterständen nicht primär seinem Einfluß und

Gestaltungswillen, so Karamzin, sondern seien als ewige Wahrheiten¹⁵ schon gegeben. Der Autor habe nurmehr die Funktion eines "Gefäßes"¹⁶, das die Inhalte transportiere.¹⁷ Seine eigentliche Aufgabe bestehe darin, den gegebenen Inhalten (neue) Ausdrucksmöglichkeiten zu eröffnen. Seine originale schöpferische Leistung müsse sich daher auf die verbale, sprachlich-eloquutionelle Ausgestaltung der Texte konzentrieren.

In der rhetorischen Sprachgestaltung kehre der Autor seine innere Haltung nach außen. Er kreierte beispielsweise neue Stilelemente, fördere analog zu dem barocken Prinzip der uneigentlichen Rede die Tropizität der Rede, produziere immer neue Metaphern und neue Ausdrücke und offeriere so in seinen Texten eine Vielzahl an Artikulationsmöglichkeiten und -varianten, die immer feinere sprachliche Differenzierungen und Nuancierungen erlaubten¹⁸, um die stets gleichen substantiellen Inhalte, sprich ewigen Wahrheiten der (bzw. aller) Texte in immer neue sprachliche Formen einzukleiden. Erst im Spiel der sprachlichen Signifikanten, in Verbindung mit der vorauszusetzenden integren Autorenpersönlichkeit werde die im Text eingeschlossene substantielle Wahrheit, die sich diskursiv-konstativen Aneignungen entziehe, zum Leben erweckt und überhaupt mitteilbar, so stellt Karamzin in *Čto nužno avtoru* fest.

Um die eigene seelisch moralische Disposition auch in kleinsten Nuancen nach außen kehren zu können, müsse der Schriftsteller neue Wörter und Ausdrücke schaffen, die Bedeutung bekannter Lexeme verschieben, die Syntax reformieren etc. Diese Umformung bzw. rhetorische Manipulation der Sprache wird von Karamzin dann als "Triumph der Kunst" gewertet, wenn es ihr gelinge, den Leser vergessen zu machen, daß er nur das Spiel sprachlicher Signifikanten vor sich sehe, und er statt dessen den Eindruck gewinne, die erzählte Geschichte sei wahr, wobei diese vermeintliche Authentizität insbesondere durch die moralische Integrität der Autorenpersönlichkeit gewährleistet werde, die durch die sprachliche Gestaltung hindurchschimmere. Karamzin erläutert das an einem Beispiel:

"[...] надобно [...] означить горестъ не только *общими* чертами, которые, будучи слишком обыкновенны, не могут производить сильного действия в сердце читателя, - но *особенными*, имеющими отношение к характеру и

¹⁵Vgl.: "[...] одна истина не страшится времени; одна истина пребывает вовеки!" (II,189).

¹⁶Karamzin verwendet dieses Bild, um vor (den Inhalt verfälschenden) moralischen Defiziten des Vermittlers zu warnen: "Чистейший целебный нектар в нечистом сосуде делается противным, ядовитым питием." (II,61).

¹⁷Vgl. Lotman (1974, 389) analog über mittelalterliche Schriftsteller und Ikonenmaler: "Der Künstler schafft nicht Neues, sondern entdeckt, was vor ihm gewesen und ewig ist. Die Funktion, die er bei der Schaffung eines Textes erfüllt, erinnert an die Rolle des Entwicklers bei der Herstellung einer Photographie. Diese Rolle ist jedoch nicht passiv: der Künstler ist ein Mensch, der durch seine psychische Aktivität den Beweis für das Recht erbringt, in der Rolle des Vermittlers, des 'Entwicklers' aufzutreten, durch den die ewigen und vorherbestimmten Bedeutungen der Welt erscheinen müssen." Eine ähnliche Auffassung von der Vermittlerfunktion des Schriftstellers liegt auch Karamzins Literatur-Programm zugrunde.

¹⁸Vgl.: "В языке, обогатенном умными авторами, в языке выработанном не может быть синонимов; всегда имеют они между собой некоторое тонкое различие, известное тем писателям, которые владеют духом языка, сами размышляют, сами чувствуют, а не попугаями других бывают." (II,85).

обстоятельствам поэта. Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, *личность* уверяют нас в истине описаний и часто обманывают; но такой обман есть торжество искусства." (II,89).

Der Schriftsteller habe also die Aufgabe, der Sprache neue Impulse zu geben, mit ihr zu experimentieren, um beispielsweise durch die Verschiebung von Wortbedeutungen, durch Veränderungen in der Wortstellung, durch Vereinfachung der Syntax etc. gewöhnliche Formulierungen aufzubrechen, Altem einen neuen Sinn zu geben und Neues überhaupt erst artikulierbar zu machen:

"Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!" (II,124).

Karamzin knüpft damit, indem er das altbekannte Prinzip der uneigentlichen Rede fortführt, einerseits an Lomonosovs Stillehre an, übt andererseits aber auch Kritik, und zwar vor allem an der umständlichen Syntax, den langen, oft schwer verständlichen Perioden der klassizistischen Prosa:

"Проза Ломоносова вообще не может служить для нас образцом; длинные периоды его утомительны, расположение слов не всегда сообразно с течением мыслей, не всегда приятно для слуха." (II,111).

Auch dem klassizistischen Wort-Bombast erteilt er eine Absage und bringt statt dessen das sentimentalistische Prinzip der *prijatnost'* ins Spiel:

"Один *бомбаст*, один гром слов только что оглушает нас и никогда до сердца не доходит; напротив того, нежная мысль, тонкая черта воображения или чувства непосредственно действуют на душу читателя." (II,89).

Mit seinem Literaturkonzept trägt Karamzin dazu bei, vollends die schon lange aufgeweichten alten diglossischen¹⁹ Grenzen zwischen höherer sakraler Wissenssphäre und profaner Alltagssphäre zu überwinden, wobei bis ins 16./17. Jahrhundert hinein ausschließlich erstere als literaturwürdig galt. Da er sich jedoch hauptsächlich auf die sprachlich elokutionelle Ebene, auf die sprachliche *prijatnost'* seiner Texte konzentriert, ergibt sich daraus eine gewisse Beliebigkeit der Inhalte, denn laut Karamzin kann alles, auch das gewöhnlichste Gefühl, die gewöhnlichste Idee, geschmückt durch einen passenden, d.h. schönen Ausdruck Literaturfähigkeit erlangen:

¹⁹Zur Diglossie-Problematik vgl. Uspenskij (1983).

"[...] истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах пинтичесткую сторону: его дело наводить на все живые краски, ко всему привязывать остроумную мысль, нежное чувство или обыкновенную мысль, обыкновенное чувство украшать выражением, показывать оттенки, которые укрываются от глаз других людей, находить неприметные аналогии, сходства, играть идеями и, подобно Юпитеру (как сказал об нем мудрец Эзоп), иногда *малое делаю великим, иногда великое делать малым.*" (II,89).

*

Der Autor, der seine schöpferische Tätigkeit nach dem karamzinschen Literaturkonzept auf den Bereich der Sprachgestaltung konzentriert, trifft dabei jedoch auf das objektive Moment der sprachmateriellen Voraussetzungen seiner jeweiligen Nationalsprache, da er die vorfindliche Sprachkultur nicht einfach ignorieren und sich über sprachliche Gegebenheiten hinwegsetzen kann. Genaugenommen vollbringt der Schriftsteller also auf der elokutionellen Ebene seines Textes genauso wenig eine originale schöpferische Leistung wie auf der inhaltlichen: Nach Karamzin ist die Sprache, auch in ihrer zukünftigen Entwicklung, mitsamt all ihren, auch bislang noch nicht realisierten Regeln in einem riesigen Sprachreservoir schon fertig vorgegeben (wie auch der Inhalt, die substantielle Wahrheit als transzendentes Signifikat sentimentalistischer Texte ein schon gegebenes ist), das nur noch aufgedeckt werden müsse, nicht aber neu geschaffen werden könne. Diese Aufdeckung der der Sprache inhärenten Möglichkeiten sei nicht akademisch präskriptiv beeinflussbar, so Karamzin, sondern erfolge entweder im lebendigen mündlichen Sprachgebrauch oder in den Werken talentierter Schriftsteller, deren Aufgabe mithin darin bestehe, prinzipiell schon angelegte und damit vorgegebene, aber noch nicht entdeckte verborgene Sprachpotentiale freizusetzen²⁰, um die Sprache so zu bereichern und ihrer künftigen Vervollkommnung näher zu bringen.

Der Reichtum einer Sprache wird von Karamzin in Relation zu der Zahl der Gedanken definiert, die auch in kleinsten Nuancierungen durch diese Sprache ausgedrückt werden könnten. Besonders wichtig ist ihm, daß die Sprache genügend differenzierte Ausdrucksmöglichkeiten für den nichtgegenständlichen Bereich, für moralische Begriffe, Gefühle und Emotionen bereithalte, denn gerade sie seien die eigentlichen Signifikanten der inneren Haltung des Autors, die sich in erster Linie in der Sprache der Literatur abbilde. In der Sprache sollte sich, nach Karamzins Konzept, idealerweise eine ähnliche Abwendung vom materiell-gegenständlichen Bereich vollziehen wie in dem oben skizzierten

²⁰"Слова не изобретаются академиями: они рождаются вместе с мыслями или в употреблении языка, или в произведениях таланта, как счастливое вдохновение. Сии новые, мыслию одушевленные слова входят в язык самовластно, украшают, обогащают его, без всякого ученого законодательства с нашей стороны: мы не даем, а принимаем их. Самые правила языка не изобретаются, а в нем уже существуют: надобно только открыть или показать оные." (II,171).

Selbsterkenntnisprozeß, in dem das Ich über die Erforschung der Gegenstände bzw. davon abstrahierend zur Erkenntnis der eigenen Persönlichkeit gelangte:

“Истинное богатство языка состоит не во множестве звуков, не во множестве слов, но в числе мыслей, выражаемых оным. Богатый язык есть тот, в котором вы найдете слова не только для означения главных идей, но и для изъяснения их различий, их оттенков, большей или меньшей силы, простоты и сложности. Иначе он беден; беден со всеми миллионами слов своих. Какая польза, что в арабском языке некоторые телесные вещи, например *меч* и *лев*, имеют 500 имен, когда он не выражает никаких тонких, нравственных понятий и чувств?” (II,85).

Karamzin verweist auf den engen Zusammenhang zwischen der Vollkommenheit einer Nationalsprache und der geistigen und moralischen Vollkommenheit des Volkes²¹ und konstatiert diesbezüglich für Rußland in dem 1802 erschienenen Artikel *Otčego v Rossii malo avtorskich talantov?* große Defizite in der aktuellen Sprachkultur, da die in Büchern fixierte Sprache sich hier noch in einem rein materiellen Rohzustand befinde, dem die Autoren durch ihre Bearbeitungen und Formungen erst noch "Seele und Schönheit" verleihen müßten²²:

“[...] мы, прочитав множество церковных и светских книг, соберем только материальное или словесное богатство языка, которое ожидает души и красот от художника. Истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые, даже обыкновенные, мысли.” (II,124).

Er rät deshalb angehenden russischen Autoren, vorerst die Bücher zuzuklappen und ihr Schreiben an der mündlichen Rede, an der Gesprächskultur zu orientieren²³. Langfristig solle jedoch der Zusammenfall von Schrift- und Redekultur, wie er in Frankreich vorbildlich verwirklicht sei, als Ideal auch in Rußland angestrebt werden:

²¹ “[...] почитаю за излишнее доказывать здесь пользы и важность литературы, которая, имея вообще влияние [...] на совершенство языка (неразрывно связанного с умственным и моральным совершенством каждого народа)” (II,90).

²² In dem im gleichen Jahr erschienenen Artikel *O ljubvi k otečestvu i narodnoj gordosti* kommt er allerdings zu ganz anderen Ergebnissen, was möglicherweise auf die patriotische Zielsetzung dieses Aufsatzes zurückzuführen ist, mit dem er den russischen Nationalstolz bzw. das nationale Selbstbewußtsein nachdrücklich fördern wollte: “Язык наш выразителен не только для высокого красноречия, для громкой, живописной поэзии, но и для нежной простоты, для звуков сердца и чувствительности. Он богаче гармониею, нежели французский, способнее для изливания души в тонах; представляет более *аналогических* слов, то есть *сообразных* с выражаемым действием: выгода, которую имеют одни *коренных* языки!” (II,229).

²³ “Русский кандидат авторства, недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык.” (II,124).

“Нам русским, еще более труда, нежели другим. Француз, почитав Монтаня, Паскаля, 5 или 6 авторов Века Лудовика XIV, Вольтера, Руссо, Томаса, Мармонтеля, может совершенно узнать язык свой во всех формах [...]. Одним словом, французский язык весь в книгах (со всеми красками и тенями, как в живописных картинах), а русский только отчасти; французы пишут как говорят, а русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом.” (II,124).

In Rußland, so meint Karamzin, wiesen sowohl Schrift- wie auch Redekultur Defizite auf. Seine Aufforderung an angehende Autoren, alle Bücher zu schließen und sich statt dessen *umzuhören*, erscheint vor diesem Hintergrund zunächst paradox: Denn die mündliche Rede, anhand derer der literarisch ambitionierte Russe lernen sollte, sich auszudrücken, bedarf ja laut Karamzin gerade der Unterweisung und Anleitung des talentierten Schriftstellers, der sich allerdings wiederum an dem als defizitär erkannten *usus loquendi* orientieren sollte. Der Widerspruch löst sich jedoch auf, wenn man davon ausgeht, daß Karamzin sich selbst exklusiv in der Rolle des schreibenden Sprachgestalters sieht, der den Russen in seinen Texten zunächst zeigt, wie sie sprechen sollen, und ihnen den so umgestalteten *usus loquendi* dann als Maßgabe für ihr literarisches Schaffen empfiehlt.

Mit dem von Karamzin intendierten Zusammenfall von Rede- und Schriftkultur fallen die zuvor, etwa von der Zeit der Diglossie bis ins 16. Jahrhundert hinein unüberwindlich erscheinenden Grenzen von sakralem Schriftwissen und profanem mündlichen Alltagswissen endgültig in sich zusammen. Alles kann nun Gegenstand von Literatur werden. Karamzin fordert die russischen Schriftsteller demgemäß ausdrücklich auf, ihren Gelehrtenstand zu verlassen und sich in die Welt zu begeben, um dort ihren Geschmack zu schulen. Auch in dieser Hinsicht nennt er die Franzosen als vorbildlich, die ihre "Schulrhetorik in der Welt überprüft" und sich gegebenenfalls nach den dort gemachten Erfahrungen korrigiert hätten:

“[...] те немногие, которые остаются в ученом состоянии, редко имеют случай узнать свет - без чего трудно писателю образовать вкус свой, как бы он ученик был. Все французские писатели, служащие образцом тонкости и приятности в слого, *переправляли*, так сказать, школьную свою реторику в свете, наблюдая, что ему нравится и почему.” (II,125).

Die von Karamzin intendierte Wechselwirkung zwischen Literatur und Leben sollte so aussehen, daß die Autoren einerseits, bevor sie anfangen zu schreiben, ihre Sprache und ihren Geschmack an der Welt überprüften, und daß andererseits das Ergebnis ihrer Recherche, der literarische Text, den Menschen in der Welt helfen könnte "besser zu denken und besser zu

sprechen"²⁴. Die literarische Sprachgestaltung bekommt damit eine aufklärerisch-pädagogische Dimension:

"[...] язык и словесность суть не только способы, но и *главные* способы народного просвещения; [...] богатство языка есть богатство мыслей." (II,169).

Laut Karamzin ist auch der schlechteste Roman noch von aufklärerischem Wert²⁵, weil er den Leser lehre, sich besser auszudrücken, eloquenter zu sprechen:

"В самых дурных романах есть уже некоторая логика и реторика: кто их читает, будет говорить лучше и связнее совершенного невежды, который в жизнь свою не раскрывал книги." (II,119).

Der Lerneffekt bleibe dabei vornehmlich auf die sprachlich-elokutionelle Ebene beschränkt, denn über die substantielle Wahrheit des sentimentalistischen Wissens und damit aller empfindsamen Texte wird per se ein grundsätzliches intuitives Einvernehmen zwischen Leser und Autor vorausgesetzt. Beide, Autor wie Leser, so die *Conditio sine qua non*, verbinde eine diesbezügliche Wissens- bzw. Erlebnismgemeinschaft, die sich in der gleichen inneren Haltung manifestiere. Die Leser verfügten, - so wird ebenfalls vorausgesetzt - (genauso wie Karamzin es von Schriftstellern einfordert,) über eine intuitive und daher untrügliche Affinität zum Guten, die sich in ausgeprägter emotionaler Expressivität äußere und den Leser damit wie den Schriftsteller als guten Menschen ausweise²⁶:

"Какие романы более всех нравятся? Обыкновенно чувствительные: слезы, проливаемые читателями, текут всегда от любви к добру и питают ее. Нет, нет! Дурные люди и романов не читают." (II,120)²⁷.

Der Leser liebe Romane, so Karamzin, weil er sich in ihnen wiederfinde und zwar nicht nur auf der gegenständlichen Ebene, d.h. in seinen alltäglichen Lebensbedingungen, sondern vor allem in emotionaler Hinsicht, affektiv, wenn der Autor mit der "Stimme des eigenen Herzens" zu ihm spreche:

"Не всякий может философствовать или ставить себя на месте героев истории; но всякий любит, любил или хотел любить и находит в

²⁴"[...] авторы помогают согражданам *лучше мыслить и говорить*." (II,126).

²⁵"И романы, и самые посредственные, даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению." (II,119).

²⁶"Внутреннее удовольствие любимица муз действует всегда и на душу читателей: они вместе с ним восхищаются умом или сердцем, забывая иногда житейские беспокойства, переселяясь духом в тихий, спокойный мир умозрений, где обитают вечные истины, или вкушая сладость чувств добродетельных, которые одни имеют силу приводить нас в умиление." (II,175).

²⁷Vgl. die Parallele zu Karamzins These, ein schlechter Mensch könne kein guter Autor sein.

романическом герое самого себя. Читателю кажется, что автор говорит ему языком собственного его сердца." (II,118).

* * *

In den *Reisebriefen* setzt Karamzin sein in diversen Artikeln theoretisch entworfenes Konzept von Literatur in die künstlerische Praxis um: Die *Reisebriefe* stellen für den Ich-Erzähler, ganz wie Karamzin es in *Čto nužno avtoru* von der Literatur eingefordert hatte, ein Instrument der Selbsterkenntnis dar. Es geht dem Erzähler beim Schreiben nicht in erster Linie darum, die äußeren Stationen seiner Europareise möglichst authentisch zu dokumentieren, dem Leser Informationen über europäische Sitten, Lebensweisen, landesgeschichtliche Daten zu übermitteln, - sondern im Zentrum der *Briefe* steht die Person bzw. Persönlichkeit des Erzählers, von der er in seinen Briefen und durch seine Briefe Zeugnis ablegt. Diese Persönlichkeit spiegelt sich in der Einstellung zu den auf der Reise geschauten Dingen, in der Reaktion auf die Personen, die der Erzähler unterwegs trifft, in seinem emotionalen Engagement in das, was er unterwegs erlebt. In einer abschließenden Rückschau beschreibt der Erzähler den Stellenwert der *Briefe* für sich selbst folgendermaßen:

"Перечитываю теперь некоторые из своих писем: вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев! Оно через 20 лет (если столько проживу на свете) будет для меня еще приятно - пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее себя?.." (I,504).

Andere Schriftsteller, die sich etwa zur selben Zeit wie Karamzin mit Fragen von Selbsterkenntnis und -erfahrung auseinandersetzten, beabsichtigten, die "Geschichte [ihrer] Seele" (wie Rousseau (1985, 394) in den *Confessions*) oder die "innere Geschichte [ihres] Geistes" (K.Ph. Moritz' *Anton Reiser* (1981, 226)) aufzuzeichnen. Nicht so Karamzin. Er zeichnet keine *Geschichte* von Geist oder Seele auf, sondern bildet die stets gleichbleibend sensitive Disposition seiner Seele, seine unveränderliche innere Haltung ab und durchlebt in der Darstellung keine innere Entwicklung, zeichnet keinen Entwicklungsprozeß auf. Dementsprechend zerfallen die *Reisebriefe* in eine Reihe quasi autonomer Episoden, die in ihrer Anordnung prinzipiell austauschbar sind. Eine neue Reisesstation bedeutet für den Erzähler keineswegs einen Progreß an Wissen, keinen neuen Impuls für seine geistige Entwicklung, sondern gibt ihm nur aufs Neue Gelegenheit, durch emotive Reaktionen auf Personen oder Ereignisse seine sensitive Persönlichkeit zu dokumentieren. Die gezeigten Reaktionen repräsentieren eine relativ schmale Bandbreite von Affekten, von wohltemperierter Freude, Humor, über Trauer bis zur Melancholie, die alle als Facetten einer in sich geschlossenen Persönlichkeit harmonisch zusammenstimmen, ohne gravierende Brüche oder Entwicklungsschübe erkennen zu lassen. Die einzelnen Episoden und Anekdoten stehen

gleichberechtigt nebeneinander als variable Illustrationen der immergleichen seelischen Verfassung des Erzählers, die über eine Vielzahl von Beispielen, symbolischen Bildern und kleinen Geschichten externalisiert wird.

Nur Umschreibungen, Bilder, Metaphern, Symbole machen, nach übereinstimmender Meinung Karamzins und des Erzählers der *Reisebriefe*, eine relative Annäherung an den dem menschlichen Verstand letztlich verborgen bleibenden substantiellen Kern sentimentalistischen Wissens, der letzten Wahrheit möglich. Laut Karamzin greift die Kunst weiter als alle Logik und alle rationalen Urteile. Sie vermittele tiefere Einsichten über die menschliche Bestimmung und erschließe mit Hilfe der Phantasie Bereiche, die dem menschlichen Verstand nicht zugänglich seien. Der Kunst falle die zentrale Aufgabe einer Vermittlerin zwischen vollkommener Wahrheit und unvollkommenem menschlichen Einsichtsvermögen zu. Sie allein könne die außerhalb des menschlichen Verstandeshorizonts liegende und daher weitgehend diffus bleibende letzte Wahrheit in ihren künstlerischen Zeichen abbilden, sie symbolisch widerspiegeln und so das, was sich jeder direkten begrifflich distinktiven Bestimmung entziehe, überhaupt annäherungsweise begreifbar und vermittelbar machen. In diesem Sinne interpretiert der Erzähler in den *Reisebriefen* auch die Philosophie Kants, dessen Lehre er im Anschluß an seinen Besuch in Königsberg aus dem Gedächtnis zitiert²⁸:

„Но, говоря о нашем определении, о жизни будущей и проч., предполагаем уже бытие Всевечного Творческого разума, все для чего-нибудь, и все благо творящего. Что? Как?.. Но здесь первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум погашает светильник свой, и мы во тьме остаемся; одна фантазия может носиться во тьме сей и творить несобытное.“ (I,74).

*

Die schönen Künste und insbesondere die Literatur nehmen in Karamzins Konzept den Platz bzw. interdiskursiven Status ein, den im westlichen Denken des 18. Jahrhunderts die Philosophie innehat: In Rußland ist es die Literatur und nicht die Philosophie, die alle anderen Künste und Wissenschaften legitimiert und demgemäß über eine exklusive, übergeordnete Position verfügt. Sie gebe dem ansonsten in Einzeldisziplinen aufgesplitteten Wissen Richtung und Orientierung und binde es in einen übergreifenden Horizont ein. In den Texten der Literatur sei das substantielle sentimentalistische Wissen, - laut Karamzin der Telos allen menschlichen

²⁸Es handelt sich hier um ein typisches Beispiel für Karamzins Zitierverhalten: Er faßt Kants Lehre selektiv so zusammen, daß das Zitat seine eigenen Ansichten affirmativ stützt und der Eindruck einer frappanten Übereinstimmung zwischen dem kantschen Prätext und Karamzins eigenem Konzept entsteht, während Inhalte, die über den von Karamzin in seinem Text abgesteckten Rahmen hinausgehen, bzw. inhaltliche Differenzen oder andere Schwerpunktsetzungen bei Kant völlig vernachlässigt werden. Der Erzähler gibt den Prätext vielmehr so wieder und interpretiert ihn mit einer bestimmten Tendenz so, daß er sich nahtlos und harmonisch in den Text der *Reisebriefe* einfügt und das Konzept des Autors absichert und autoritativ befördert.

Strebens -, eingeschlossen, das nicht in konstative Aussagen übersetzt werden²⁹, sondern nur über die Zeichenhaftigkeit künstlerischer Texte vermittelt werden könne, die nicht, wie in philosophisch-konstativen Texten üblich, einen autoritativen Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit und Eindeutigkeit ihrer Aussagen erheben, sondern ihren Sinn erst in der Interpretation und in der Interaktion mit ihrem Rezipienten offenbaren.

Die Philosophie jedoch produziere, so der Erzähler in den *Reisebriefen*, Uneinigkeit und Dissonanz. Sie spalte die Menschen und fördere die Intoleranz, denn es gebe viele unterschiedliche Meinungen, viele philosophische Systeme, die sich größtenteils widersprüchen, aber dennoch, jedes für sich, Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben:

“Одни думают, что несовершенный ум человеческий не может произвести ничего совершенного; другие надеются, что разум в школе веков возмужает, победит все затруднения, dokonчит свое дело и воцарит истину на земном шаре.” (I,410).

Wegen der ihr eigenen Dissonanzen ist die Philosophie in den Augen des Erzählers ungeeignet, eine interdiskursive, d.h. eine die anderen Wissenschaften und Künste legitimierende und ihnen Orientierungshilfe bietende Position einzunehmen, denn die vordringlichste Aufgabe einer solchen Metawissenschaft müßte es seiner Meinung nach sein, alle anderen Wissenschaften und Künste harmonisch zusammenzuführen, und nicht, (wie die Philosophie) sie durch das Beispiel intradisziplinärer Dissonanz in ihrer Disparatheit zu bestätigen³⁰. Seine diesbezüglichen Vorbehalte gegenüber der Philosophie formuliert der Erzähler, ganz im Sinne seiner Überzeugung von der Unmöglichkeit verbindlicher konstativer Aussagen, nicht als Statement, sondern kleidet sie in metaphorische Umschreibungen, - konkret heißt das: er läßt einen Pavillon der Philosophie, den er im Bois de Boulogne gesehen hat, als Symbol für die ganze Wissenschaft figurieren:

“[...] всход неудобен, труден... Это павильон философии, которая не всяком дается. Вид его снаружи не привлекателен, странный, готический: в знак

²⁹Vgl. das Übersetzungsverdict der russischen Diglossie, das hier in gewissem Sinne reproduziert wird: Gab es früher eine unüberwindliche Grenze zwischen dem in kirchenslavischer Schriftsprache vermittelten höheren sakralen Wissen und dem in der russischen Umgangssprache tradierten profanen Alltagswissen, so verläuft diese Grenze nun auf einem anderen Terrain, besteht aber prinzipiell fort: Jetzt wird unterschieden zwischen einer profanen, durch pragmatisch-konstative Texte verbreiteten Natur- und Dingerkenntnis und einem höheren anthropologischen Wissen, das des künstlerischen Textes als Medium der (Selbst-)Erkenntnis bedarf und nicht in konstative Aussagesysteme übertragen werden kann.

³⁰Der von ihm festgestellten Spaltkraft der Philosophie stellt der Erzähler ein harmonisches Idealbild entgegen: “Где искать терпимости, если самые философы, самые просветители, - а они так себя называют, - оказывают столько ненависти к тем, которые думают не так, как они? Тот есть для меня истинный философ, кто со всеми может ужиться в мире; кто любит и несогласных с его образом мыслей.” (I,95).

Zu den wahren Philosophen und Aufklärern zählt er vor allem die Schriftsteller, denn: “[...] искусство писать есть действие просвещения” (II,127).

того, что философия мила только философам, а другим кажется едва ли не сумасбродством. Внутренность украшена медальйонами греческих мудрецов, а разноцветные окончины представляют вам всякую вещь разноцветною: эмблема несогласия умов и мнений человеческих." (I,403).

Die Beschreibung des Pavillons steht für die Einschätzung der Wissenschaft insgesamt. Aus dem Bild läßt sich ablesen: Es ist schwer (für den Erzähler), Zugang zur Philosophie zu finden; sie ist nur für einen kleinen Kreis Eingeweihter attraktiv; und - das wichtigste Merkmal, auf das sich die Skepsis des Erzählers gegenüber der Philosophie hauptsächlich gründet -, es ist ein Dissens erkennbar, der dadurch entsteht, daß es verschiedene Richtungen innerhalb der Philosophie gibt, von der jede für sich darauf beharrt, definitiv im Besitz der letzten Wahrheit zu sein.

Wird schon der Ist-Zustand der Philosophie vom Erzähler als unbefriedigend eingeschätzt, so stellt er der Wissenschaft auch für die Zukunft eine düstere Prognose. Signifikant bedient er sich abermals einer symbolischen Umschreibung:

"На высоком пригорке видите храм - *новой философии*, который своею архитектурю напоминает развалины Сибиллина храма в Тиволи. Он не достроен; материалы готовы, но предрассудки мешают совершить здание." (I,409).

Wegen der ihr eigenen Uneinigkeit werde die Philosophie, so die Auffassung des Erzählers, kaum je Chancen haben, die Vollkommenheit zu erreichen, die das eigentliche Ur- bzw. Endziel allen Strebens nach Wissen darstelle. Als legitimierender spiritus rector für andere Künste und Wissenschaften (- ihr traditioneller Status im Westen -) falle die Philosophie damit in Rußland aus. Diese Rolle nehme hier im 18./Anfang des 19. Jahrhunderts die Literatur ein, - eine Literatur, die Anleihen bei der Musik und deren Harmonielehre nehme³¹ und damit bestens geeignet sei, jedes philosophische System an Erkenntniswert zu übertreffen, wie der Erzähler mit einem Beispiel aus seinem persönlichen Erleben veranschaulicht: Während er in einer englischen Kirche dem Chorgesang gelauscht habe, habe er deutlich gefühlt, daß die Kunst, hier die Musik, von weiterreichenderer, existentiellerer Bedeutung sei als die (mechanistisch operierende) Philosophie:

"Что может быть прелестнее гармонии человеческих голосов? Это непосредственный орган божественной души! Декарт, который всех животных, кроме человека, хотел признавать машинам, не мог слушать

³¹Vgl. das der musikalischen Harmonielehre folgende Konstruktionsprinzip der *Reisebriefe*, in dem alle in den Text integrierten fremden Texte bzw. Textfragmente harmonisch zusammenstimmen, in dem ein einheitlicher Ton durchgehalten wird, so daß nie der Eindruck von Polyphonie entsteht, sondern Einstimmigkeit ein signifikantes Textmerkmal darstellt.

соловьев без досады: ему казалось, что нежная филомела, трогая душу, опровергает его систему, а система, как известно, всего дороже философу! Каково же материалисту слушать пение человеческое? Ему надобно быть глухим или чрезмерно упрямым." (I,454)³².

Die Literatur (wie auch die Musik) wird, im Gegensatz zu der der Philosophie zugeschriebenen Dissonanz, vom Erzähler der *Reisebriefe* mit Harmonie assoziiert. In ihrer Harmonie spiegeln sich die Vollkommenheit der letzten Wahrheit, an der zu partizipieren als Telos allen menschlichen Strebens beschrieben wird³³. Die schöne Literatur bilde in ihren Texten die Harmonie und damit Vollkommenheit der nicht hintergehbaren letzten Wahrheit ab und spiegele sie in ihren ästhetischen Zeichen. Zwar gelinge das nicht jedem Künstler, jedem Kunstwerk gleich gut, aber allein das Bemühen um Vollkommenheit müsse als Zeichen künstlerischen Wertes anerkannt werden, das dazu führe, daß der Rezipient Genuß an der Darstellung finde: "[...] всякое искусство, подходящее к совершенству, приятно душе нашей!" (I,278). Als Positivbeispiel für das Streben nach Vollkommenheit wird das französische Theater genannt:

"[Французские театры] доведены, каждый в своем роде, до возможного совершенства, [...] все части спектакля составляют здесь прекрасную гармонию, которая самым приятнейшим образом действует на сердце зрителя." (I,319).

Indikator für den erreichten Grad an Vollkommenheit sei das ästhetische Vergnügen, das der Zuschauer beim Betrachten der Vorstellung empfinde, argumentiert der Erzähler rezipientenorientiert:

"Одним словом, любезные друзья, здесь торжествуют искусства на высочайшей степени совершенства и все вместе производят в зрителе чувство, которое без всякой гиперболы можно назвать восхищения." (I,321).

Sei die Harmonie jedoch gestört, werde beispielsweise im Theater zuviel geredet und zuwenig agiert, dann beeinflusse das die Gesamtwirkung nachhaltig negativ, - der Zuschauer empfinde kein ästhetisches Vergnügen, das Stück lasse ihn kalt:

"На сцене только разговаривают, а не действуют, по обыкновению французских трагиков; речи предлинны и наполнены обветшалыми

³²Signifikant hier wieder das Zitierverhalten des Erzählers: Er greift sich aus dem komplexen kartesischen Denksystem zielstrebig den Aspekt heraus, der seine eigene negative Einschätzung der Philosophie stützt und diskreditiert durch die verkürzte und damit manipulative Darstellung die gesamte Lehre. Vgl. dazu Anderson (1975, 22-39).

³³"Из темной сени невежества должно идти к светозарной истине [...]." (II,55).

сентенциями; один актер говорит без умолку, а другие зевают от праздности и скуки. [...] Главное действие трагедии повествуется и для того мало трогает зрителя." (I,290).

Das ästhetische Vergnügen, das der Rezipient empfinde, signalisiere zweierlei: Zum einen gebe es Aufschluß über seine eigene moralische Haltung, denn: "Дурные люди [...] не читают. Жестокая душа их не принимает кротких впечатлений [...] и не может заниматься судьбою нежности" (II,120); zum anderen zeige es in Korrelation dazu, daß der Text seinerseits den moralischen Anforderungen zu genügen vermöge, die ein solcherart prädisponierter Leser an ihn stelle, denn das offensichtliche Vergnügen des Lesers deute auf die Dignität und damit Qualität des Textes hin ("[...] всегда, когда действуем сообразно с нашим определением или с волею великого творца, чувствуем некоторое тихое удовольствие, радость." (II,56)). Das heißt: Die Freude, die die Lektüre bereite, zeige, daß es sich um einen sowohl in moralischer wie schriftstellerischer Hinsicht "guten" Text handele.

*

Was braucht ein sentimentalischer Schriftsteller? lautete, in Anlehnung an Karamzins programmatischen Artikel *Что нужно автору?* die Eingangsfrage dieses Kapitels. Als Antwort kristallisieren sich nach eingehender Lektüre diverser Aufsätze des russischen Sentimentalisten zwei Punkte heraus: Ein sentimentalischer Schriftsteller muß ein guter Mensch sein, und er muß gut, d.h. schön (auf russisch: "priyatno") schreiben können, die Sprache muß einem harmonischen Stilideal genügen können. Der Schriftsteller müsse, so Karamzin, als Grundvoraussetzung über eine moralisch integre Persönlichkeit verfügen, denn seine Persönlichkeit spiegele sich in seinem Werk. Seine psychische Disposition, von der Karamzin annimmt, daß es sich dabei um einen statischen Zustand handelt, der keinerlei Entwicklung unterworfen ist, wird als Zeichen für die intuitive Teilhabe an der transpersonalen letzten Wahrheit, dem Telos allen sentimentalistischen Wissens, angesehen, das nicht in konstative Aussagen übersetzt werden, sondern an dem man nur über Zeichen, wie sie die schönen Künste offerierten, partizipieren könne. In der Literatur fungiere die Sprache, genauer: die sprachliche Harmonie und priyatnost' als Zeichen für die letzte, immer schon gegebene und nicht hintergehbare Wahrheit.

Die Sprache sei das Medium (wie in der praktischen Umsetzung der theoretischen Postulate in den *Reisebriefen* demonstriert wird), auf dessen Vervollkommnung der Künstler, - permanent auf der Suche nach neuen, besseren Ausdrucksmöglichkeiten für das mit der substantiellen letzten Wahrheit vorgegebene transzendente Signifikat seines Textes -, seine Aufmerksamkeit und Kreativität konzentrieren müsse. Dabei experimentiere er mit dem vorhandenen Sprachmaterial, kreierte neue Wörter³⁴, spiele mit Bedeutungsnuancen etc.

³⁴"Надобно будет составлять или выдумывать новые слова, подобно как составляли и выдумывали их немцы, начав писать на собственном языке своем; но отдавая всю справедливость сему

Orientierungshilfe biete ihm das sentimentalistische Prinzip der *prijatnost'*³⁵, das sich sowohl auf den Stil insgesamt sowie im einzelnen auf Lexik, Syntax, Auswahl der Epitheta, Sujetaufbau usw. beziehe. Je harmonischer, wohlklingender, angenehmer, geschmackvoller die elocutio eines Textes ausgestaltet sei, umso näher komme dieser Text dem angestrebten Vollkommenheitsideal.

Im Hinblick auf die "Schönheit" des Schreibens konstatiert der Erzähler der *Reisebriefe* (ähnlich wie Karamzin in seinen programmatischen Artikeln) für Rußland noch gravierende Defizite, für die er in erster Linie die weitverbreitete Frankophilie verantwortlich macht:

"У нас всякий, кто умеет только сказать: «Comment vous portez-vous?», без всякой нужды коверкает французский язык, чтобы с русским не говорить по-русски, а в нашем так называемом *хорошем обществе* без французского языка будешь глух и нем. Не стыдно ли? Как не иметь народного самолюбия? Зачем быть попугаями и обезьянами вместе? Наш язык и для разговоров, право, не хуже других; надобно только, чтобы наши умные светские люди, особливо же красавицы, поискали в нем выражений для своих мыслей." (I,444).

Mit den *Reisebriefen* unternimmt der Erzähler/Karamzin einen Versuch, die Defizite der russischen Sprache abzubauen oder zumindest abzuschwächen. Die besondere Bedeutung der rhetorisch elokutionellen Ebene des Textes rückt somit von zwei Seiten in den Blickpunkt:

- Zum einen basiert sie auf der Überzeugung Karamzins, die letzte Wahrheit, der Kern allen sentimentalistischen Wissens und damit das transzendente Signifikat aller literarischen Texte, sei konstativ nicht faß- und vermittelbar, sondern könne sich nur in der Tropizität uneigentlicher Rede, im Spiel sprachlicher Signifikanten (re-)generieren.

Der Erzähler sieht daher seine sowie die Aufgabe aller Schriftsteller darin, dem eigentlich Nicht-Sagbaren (weil das menschliche Fassungsvermögen Übersteigenden) Stimme bzw. Ausdruck zu verleihen³⁶. Diese Vorstellung über das Ziel von Kunst legt er nicht systematisch, sondern mit Hilfe metaphorischer Umschreibungen, anhand von Sinnbildern dar, sie ist, - typisch für die *Reisebriefe* -, beispielsweise in einen Bericht über seine Empfindungen beim Anblick eines Wasserfalls in der Schweiz eingebunden:

"Я весь облит был водяными частицами, молчал, смотрел и слушал разныи звуки ниспадающих волн: ревуший концерт, оглушающий душу! Феномен

последнему, которого богатство и сила мне известны, скажу, что наш язык сам по себе гораздо приятнее." (I,250).

³⁵Zu einer ausführlichen Charakteristik dieses Prinzips siehe Skipina (1963).

³⁶Vgl. die in den *Briefen* eingeführte Definition von Ästhetik: "Эстетика есть наука вкуса. Она трактует о чувственном познании вообще. Баумгартен первый предложил ее как особливую, отделенную от других науку, которая, оставляя логике образование высших способностей души нашей, то есть разума и рассудка, занимается исправлением чувств и всего чувственного, то есть воображения с его действиями. Одним словом, эстетика учит наслаждаться изящным." (I,125).

действительно величественный! Воображение мое одушевляло хладную стихию, давало ей чувство и голос: она вещала мне о чем-то неизглаголанном! - Я наслаждался [...].“ (I,184).

Mit Hilfe seiner Phantasie setze der Schriftsteller seine Erfahrungen in Sprache bzw. Sprachbilder um und mache sie so mitteilbar. Und der Rezipient partizipiere über den von ihm empfundenen Genuß an dem Erkenntniserlebnis, so Karamzin:

“Сильная мысль, истина, красота образа, выразительное слово, внезапно представляясь уму, оживляют душу и питают ее таким чистым, полным, ей *сродным* удовольствием, что она в сии счастливые минуты забывает всякое иное земное счастье.” (II,175).

Der Erzähler geriert sich in den *Reisebriefen* als Rezipient und Autor in einer Person. Als Rezipient goutiert er seine Reisewahrnehmungen und kleidet sie als Schriftsteller für sein Lesepublikum in schöne (Sprach-)Bilder, - wobei er sich in beiden Fällen als Vorbild für seine (russischen) Leser präsentiert.

- Die Sprache der *Reisebriefe* ist mit aufklärerisch-pädagogischen Intentionen verbunden: Der Erzähler gibt an, die russische Sprache befördern, ihre Defizite ausmerzen zu wollen, indem er seinen Mitbürgern im Text neue Artikulationsmöglichkeiten offeriere, ihnen anhand konkreter Beispiel zeige, wie sie ihre Gedanken (auch in Nuancen) adäquat und gleichzeitig schön ausdrücken könnten, um sie damit zur Nachahmung zu inspirieren.

Als nachzuahmendes Vorbild bei seinen rhetorischen Manipulationen orientiert sich der Erzähler an der Musik. In der Musik sieht er das Ideal der Harmonie, an dem er auch seine eigenen Texte ausrichten möchte, auf das vollkommenste verwirklicht. Die Musik spreche direkt die Emotionen an, da sie sich ohne Einschaltung irgendwelcher Vermittlerinstanzen mitteile. Das Klangereignis dringe unmittelbar in den Zuhörer ein, der sich ihm nicht verschließen könne, sondern überwältigt werde.

In den *Reisebriefen* wird versucht, an die eindringliche Wirkung der Musik anzuknüpfen: Auf der verbal-elokutionellen Textebene dominiert das sentimentalistische Prinzip der *prijatnost'*,³⁷ das sich gleichermaßen auf Syntax, Lexik, Intonation und Rhythmus erstreckt und Elemente der musikalischen Harmonielehre spiegelt. Die Sprache in den *Reisebriefen* orientiert sich an mündlichen Ausdrucksformen³⁸, was allerdings nicht bedeutet, daß das von Karamzin avisierte Ziel des Zusammenfalls von mündlicher und schriftlicher Redekultur hier schon vollends verwirklicht wäre. Denn es handelt sich um eine stilisierte (Umgangs-)Sprache, die

³⁷In *Panteon rossijskich avtorov* teilt Karamzin die Entwicklung der russischen Literatur in vier Epochen auf, wobei er die vierte in seiner Jetztzeit datiert und folgendermaßen charakterisiert: “[...] *четвертую* [должно начать] с нашего времени, в которое образуется *приятность слога*“ (II,105).

³⁸Laut Erzähler sei gerade die russische Sprache wegen der ihr eigenen Harmonie in besonderem Maße für alle Arten von Mündlichkeit geeignet: “В доказательство, что наш язык не противен ушам, читал я им русские стихи разных мер, и они чувствовали их *определенную* гармонию.” (I,128).

Sprache einer bestimmten Schicht, die dementsprechend auch "Salonsprache" genannt wurde und in der alle volkssprachlichen Elemente tabu waren. Die sentimentalistische Sprache unterscheidet sich signifikant von der der Klassizismus. Im Unterschied zu den langen unübersichtlichen klassizistischen Perioden schreibt Karamzin kürzere Sätze. Rhythmus und Intonation spielen eine wichtige Rolle. Parallelkonstruktionen, Reihungen, Anaphern, Interjektionen, Alliterationen, Assonanzen und Inversionen sind signifikante konstitutive Elemente dieser Sprache, die schon im ersten *Reisebrief* in komplexer Zusammenballung verwendet werden, wie das folgende Zitat zeigt:

"О сердце, сердце! Кто знает: чего ты хочешь?-

Сколько лет путешествие было приятнейшею мечтою моего воображения?

Не в восторге ли сказал я самому себе: наконец ты поедешь?

Не в радости ли просыпался всякое утро?

Не с удовольствием ли засыпал, думая: ты поедешь?

Сколько времени не мог ни о чем думать,

ничем заниматься, кроме путешествия?

[...]

На что ни смотрел -

на стол, где несколько лет изливались на бумагу незрелые мысли и чувства мои,
на окно, под которым сживал я подгорюнившись в припадках своей меланхолии,
и где так часто заставляло меня восходящее солнце,

на готический дом, любезный предмет глаз моих в часы ночные,

- одним словом, все, что попадалось мне в глаза, было для меня драгоценным
памятником прошедших лет моей жизни,

не обильной делами, но зато мыслями и чувствами обильной." (I,57).

Auf die einleitende Interjektion und Anapher folgen eine Vielzahl von Parallelkonstruktionen, Laut- und Wortwiederholungen bis zur abschließenden Inversion. Fragezeichen und insbesondere Ausrufungszeichen dominieren die Interpunktion:

"Вдруг три письма от вас, милые! Если бы вы видели, как я обрадовался! По крайней мере вы живы и здоровы! Благодарю судьбу! [...] Друзья мои! [...] Когда-нибудь мы будем счастливы! Верно, верно, будем!" (I,231).

Appellative und expressive Funktionen der Sprache werden aufgewertet³⁹. Der Erzähler gestaltet die Sprache in den *Reisebriefen* auffällig nach intonatorischen Gesichtspunkten, so, als handle es sich um eine unmittelbare Gesprächssituation oder als sei ein mündlicher Vortrag, ein lautes Vorlesen des Textes beabsichtigt. Signifikant ist die weitgehende Symmetrie der

³⁹Bühler (1965) unterscheidet die Sprachfunktionen Darstellung, Expression, Impression (Appell).

einzelnen Teile eines Satzes - ein weiteres Indiz für die Ausrichtung an mündlicher Rede und dem Kriterium rhythmischen Wohlklangs (im Gegensatz beispielsweise zu den langen klassizistischen Perioden mit ihrem komplizierten hypotaktischen Satzbau). Das sentimentalistische Prinzip der *prijatnost'*, so wie es der Erzähler in den *Briefen* umsetzt, beinhaltet in der Syntax relativ kurze Sätze, die meistens nicht durch Konjunktionen verbunden sind⁴⁰, sondern durch Pausen gegliedert werden, die im schriftlichen Text durch Bindestriche graphisch kenntlich gemacht sind. Es dominieren parataktische Konstruktionen:

“Теперь ночь - Беккер спит - я не могу - сижу за столиком и лечу мыслями в мое отечество - к вам, моим любезным!” (I,298).

Auffallend viele Reihungen Wortwiederholungen, Parallelismen und Anaphern sowie Interjektionen unterstreichen die Emphase und das emotionale Engagement des Erzählers:

- “Я вижу людей, достойных моего почтения, умных, знающих, ученых, славных [...]” (I,129).
- “[...] друг ваш осиротел в мире, осиротел в душе своей!” (I,58).
- “Прекрасный лужок, прекрасная рощица, прекрасная женщина [...]” (I,111).

Neben der Syntax bestimmt das Prinzip der *prijatnost'* auch die Lexik der *Reisebriefe* und orientiert sich dabei vor allem an der Idyllenliteratur:

“Путешествие наше очень приятно. День был прекрасный, вечер теплый, солнце тихо и великолепно скатилось с голубого неба, и давно не видал я такой розовой зари, какую видел ныне.” (I,299).

oder:

“В сем тихом гроте, в сем святилище меланхолии душа чувствует томное уныние и погужается наконец в сладкую дремоту.” (I,170).

Bei dem “schönen Tag”, “blauem Himmel”, “Abendrot”, der “stillen Grotte”, dem “süßen Schlummer” sowie den grünen Wiesen, Wäldchen, kleinen Dörfern, plätschernden Bächen etc., die in einer Vielzahl der Landschaftsbeschreibungen auftauchen, handelt es sich um typische idyllische Lexeme. Insbesondere die Epitheta zeigen, daß es dem Erzähler nicht darum geht,

⁴⁰Skipina (1963, 20) zitiert aus ‘Сокращенный курс Российского слога’, 1796 г.: “Прежде при долгих периодах союзы были необходимы, но ныне опущение их, т.е. союзов соединительных, особливую составляет приятность.”

In Übereinstimmung damit übt Karamzin in der Rezension der russischen Übersetzung des *Neistovyj Roland* Ariosts vor allem Kritik an dem überflüssigen Gebrauch mancher Konjunktionen, die nicht mit der sonstigen *prijatnost'* des Stils zu vereinbaren seien: “Слог нашего переводчика можно назвать изрядным; [...] а рецензент, с своей стороны, *желает* того, чтобы слог был в них [= следующих частях] еще правильнее и чище, нежели в первой, где по местам встречаются такие выражения: [...] - ‘Вследствие чего, дабы’ и проч. (Это слишком по-приказному и очень противно в устах такой женщины, которая, по описанию Ариостову, была прекраснее Венеры.)” (II,24).

möglichst realistische Beschreibungen abzuliefern, sondern daß er in erster Linie seine Einstellung zu den Dingen vermitteln, sich selbst zu dem Beschriebenen in Beziehung setzen will⁴¹: Die Epitheta haben weitgehend keine deskriptive Funktion, sondern reflektieren die emotionale Involvierung des Erzählers, seine harmonisch sensitive Persönlichkeit, die sich in den von ihm bevorzugten Adjektiven "nežnyj", "milyj", "ljubeznyj" oder "prijatnyj" spiegelt.

Der Schwerpunkt der sentimentalistischen Literatur, wie sie von Karamzin theoretisch projiziert und praktisch umgesetzt wird, liegt also auf der sprachlichen Ebene der Texte. Aufgabe der Literatur müsse es seiner Meinung nach sein, die Leser zu erbauen und sie zu besserem Sprechen und damit Denken anzuleiten. Darüber hinaus steht die Literatur in seinem Konzept im Zeichen der Moral, sie wird nach moralischen Kriterien bewertet, denn Karamzin geht nach wie vor von der Gültigkeit der traditionellen Triade des Guten, Wahren und Schönen aus. Die schöne Sprache der Literatur lege Zeugnis ab von der moralischen Wahrhaftigkeit, des guten Charakters ihres Autors, denn die innere Haltung des Schriftstellers spiegele sich in seinem Werk. Karamzin setzt mit seinem *novyj slog* die alten klassizistischen Regelhaftigkeiten außer Kraft. Es gibt kein System mehr, das regelt, was literaturwürdig ist und was nicht, welche Protagonisten und Kulissen für welche Gattung angemessen sind oder nicht. Die alten Hierarchien fallen in sich zusammen. Gleichzeitig tritt eine gewisse Beliebigkeit ein: Alles, mag es auch noch so banal oder trivial sein, kann nun Eingang in die Literatur finden, wenn es nur schön (*prijatno*) geschrieben ist. Der konkrete Nutzen, der aus der Literatur, aus literarischen Texten zu ziehen sei, liegt laut Karamzin in der Beförderung der (russischen) Sprache, das umfassendere Ziel, das er darüber hinaus in seinem Konzept anstrebt, die sittliche Vervollkommnung der Leser, bleibt dagegen weitgehend unkonturiert, diffus:

"А в России литература может быть еще полезнее, нежели в других землях: чувство в нас новее и свежее; изящное тем сильнее действует на сердце и тем более плодов приносит. Сколь благородно, сколь утешительно помогать нравственному образованию такого великого и сильного народа, как российский; развивать идеи, указывать новые красоты в жизни, питать душу моральными удовольствиями и сливать ее в сладких чувствах со благом других людей! Итак, я воображаю себе великий предмет для словесности, один достойный талантов." (II,115-6).

⁴¹In einer Rezension zu *O sravnenii drevnej, a osoblivo grečeskoj s nemeckoj i novejšejju literaturoju* schreibt Karamzin über die Relativität von Schönheitsbegriffen: "Не есть ли красота и совершенство нечто весьма относительное... Нечто такое, чего во всей чистоте не найдешь ни у какого народа и ни в каком сочинении?" (*Moskovskij Žurnal* 1791, Bd. 1, T.2, S. 249).

1.2. Ansichten eines sensitiven Erzählers

Kunst sei Denken in Bildern, postulierte der Literaturkritiker Belinskij. Grundsätzlich gilt das auch für die *Reisebriefe*. Noch treffender könnte der Satz im sentimentalistischen Kontext der *Pis'ma* jedoch heißen, Kunst sei Fühlen in Bildern. Die *Reisebriefe* bestehen aus einer (scheinbar losen) Aneinanderreihung von (Sinn-)Bildern und Betrachtungen, in sich abgeschlossenen Geschichten und Anekdoten, die im wesentlichen allein durch die Person bzw. Persönlichkeit des Erzählers miteinander verklammert sind. Der Erzähler beschreibt in diesen Bildern vornehmlich seine Gefühle und Stimmungen, er vermittelt seine Emotionen und Affekte über Bilder.

Nachdem der Erzähler im Vorwort bemerkt hatte, er wolle in den *Reisebriefen* das beschreiben, was er "gesehen, gehört, gefühlt und gedacht" habe, scheint ein erster flüchtiger Blick auf die *Pis'ma* zu bestätigen, daß die angegebene Reihenfolge der Wahrnehmungen nicht zufällig gewählt ist. Es hat den Anschein, als spiele das visuelle Moment, das Sehen, die dominierende Rolle für den Erzähler vor allen anderen Sinneswahrnehmungen. Schon 1787 hatte N.M. Karamzin in einem Brief an den Schweizer Moraltheologen J.C. Lavater, in dem er sich über die Lebensnotwendigkeit von Wissen äußerte, das Streben nach Erkenntnis vor allem an das visuelle Moment als Auslöser für weitere Nachforschungen angebunden:

"Ich bin mit einem Streben nach Erkenntnis geboren; ich sehe, und sogleich will ich wissen, was in meinen Augennerven eine Erschütterung hervorgebracht hat: daher schließe ich, daß das Wissen für meine Seele nothwendig ist, fast eben so nothwendig, als die Nahrung für meinen Körper, darnach ich mich umseh, sobald ich in die Welt geboren war." (Perepiska 1893, 27 [Brief vom 25.7.1787]).

Auch der Erzähler in den *Pis'ma* war ausdrücklich mit dem Wunsch nach Westeuropa¹ gekommen, sich dort umzusehen, Neues zu erfahren, zu erleben, aber vor allem zu sehen. "Mit eigenen Augen"² wolle er sich umschaun, vor Ort überprüfen, was er zuvor über Europa gehört und gelesen habe. Von allem möglichen wolle er sich nun selbst ein Bild machen, gibt er

¹Solche Reisen nach Westeuropa, wie sie der Erzähler in den *Briefen* beschreibt, galten in bestimmten westlich orientierten Kreisen Rußlands als "Pilgerfahrten" zu den Quellen der Aufklärung und waren entsprechend ideologisch besetzt. Vgl. Lotman/Uspenskij (1977b, 36): "Während im mittelalterlichen Bewußtsein die heiligen Länder (der Osten) die Quelle waren, aus der 'der Funken der Frömmigkeit bis in das russische Reich gekommen ist', begann man um 1800 mit der demonstrativen Behauptung, dass der neue Aufklärer der russischen Erde eine Pilgerfahrt in den Westen unternehmen muß - und zwar seit der 'großen Gesandtschaft' Peters I. Später gewinnt die Reise nach Paris für den russischen Adeligen des 18. Jahrhunderts gewisserweise den Charakter einer Reise zu den heiligen Stätten. Nicht zufällig sehen die Gegner des westlichen Kurses gerade in solchen Reisen die Hauptquelle des Übels."

²Vgl.: "Что было мне известно по описаниям, вижу теперь собственными глазами [...]" (I,305).

an und läßt permanent neugierig, wißbegierig seine Blicke schweifen, ist bereit, sich mit allem zu beschäftigen, worauf zufällig sein Blick fällt³. Umfassend interessiert, sammelt er Eindrücke scheinbar so, wie sie sich ihm spontan darbieten, ohne planvoll, systematisch oder selektiv vorzugehen:

"[...] я пошел бродить куда глаза глядят." (I,428).

"[...] дал глазам своим волю перебегать от предмета к предмету." (I,234).

Alles - Menschen, Landschaften, Städte, Bau- und andere Denkmäler, touristische Sehenswürdigkeiten betrachtet er ohne Unterschied mit der gleichen Aufmerksamkeit. Man könnte sagen, er "konsumiere" die verschiedenartigsten Eindrücke⁴, reihe sie aneinander, ohne sie intellektuell zu verarbeiten, gibt aber an, sie in seinem Gedächtnis zu speichern, um sie eventuell bei späterer Gelegenheit wieder hervorholen und dann rational verarbeiten, kritisch analysieren und ordnen zu können:

"Душа моя наполнена живыми впечатлениями, но я не могу самому себе дать в них отчета и не в состоянии сказать вам ничего связного [...]. Пусть любопытство мое насыщается, а после будет время рассуждать, описывать, хвалить, критиковать." (I,305).

Der Blick des Erzählers bleibt immer an der Oberfläche. Er schöpft die Möglichkeiten, die der Gesichtssinn bietet, - z.B. die Wiederholbarkeit des Blicks und damit die Chance zu einem genaueren, detaillierteren Hinsehen -, nicht aus, sondern verharrt beständig im Stadium des ersten Blicks, der relativ unscharf das große Ganze erfäßt, aber keine Einzelheiten erkennt, wie er selbst intuitiv bemerkt, eher ahnt als erkennt:

"Ошибаюсь или нет, но мне кажется, что первый взгляд на город дает нам лучшее, живейшее об нем понятие, нежели долговременное пребывание, в котором занимаясь частями, теряем *чувство целого*. Свежее любопытство ловит главные, отличительные знаки места и людей, то, что, собственно, называется характером и что при долгом, *повторительном* рассматривании затемняется в душе наблюдателя." (I,437).

³In einer Zusammenfassung der *Reisebriefe* für den "Spectateur du Nord" umreißt Karamzin die breitgefächerten Interessen des jungen Reisenden folgendermaßen: "Это молодой человек, стремящийся увидеть природу там, где она предстает более сияющей, более величественной, чем у нас, и он особо алчет увидеть великих писателей, чьи сочинения пробудили в нем первые движения души. Он вырывается из объятий друзей и отправляется в путь один на один со своим чувствительным сердцем. Все интересует его: достопримечательности городов, мельчайшие различия в образе жизни их обитателей, монументы, воскрешающие в его памяти различные знаменательные события; следы великих людей, которых уже нет на свете; приятные ландшафты, вид плодородных полей и безбрежного моря." (II,93).

⁴Der Erzähler bezeichnet die ständig neuen Gegenstände und Eindrücke als notwendige "Seelennahrung": "Человеку с живым чувством и с любопытным духом трудно ужиться на одном месте; неограниченная деятельность души его требует всегда новых предметов, новой пищи." (I,105).

Der Erzähler bemüht sich, dieses eigentlich flüchtige Stadium des ersten (Über-)Blicks, die Lebendigkeit des ersten Eindrucks im schriftlichen Text zu fixieren und zu konservieren. Daß sich die Intensität des unmittelbaren Erlebens und der Versuch, dieses Erlebnis in seiner Präsenz schriftlich festzuhalten, eigentlich gegenseitig ausschließen, da die schriftliche Fixierung Distanz zum Erleben und bewußte Reflexion impliziert, wird vom Erzähler ausgeblendet, bzw. er gibt nur einen vagen Hinweis darauf, daß diese Paradoxie auch seine Darstellung mitsamt ihrem Anspruch auf Unmittelbarkeit und Authentizität tangiere, wenn er angesichts eines ihn überwältigenden Anblicks aufhört zu schreiben:

“Нет, я не могу писать; красоты, меня окружающие, отвлекают глаза мои от бумаги.” (I,173).

Der Erzähler beschreibt in den *Reisebriefen* das, was er sieht, erlebt und wie er das Gesehene genießt. Dabei geht sein Blick, wie gezeigt, nicht in die Tiefe, sondern bleibt permanent an der Oberfläche, an den Konturen haften. Er sieht also keine Details, sondern das große Ganze. Eventuell vorhandene visuelle Differenzen gelangen nicht in sein Bewußtsein und fließen folglich auch nicht in die Darstellung seiner Eindrücke ein. Da sein unendlich reproduzierter erster Blick die Gegenstände nur sehr ungenau und grob erfaßt, weisen im Ergebnis auch die Bilder, die er in den *Reisebriefen* z.B. von Landschaften und Städten zeichnet, keine Tiefenschärfe und keine analytische Detailgenauigkeit auf. Er sieht nur das Typische, die Umrisse. Alle (Landschafts-)Bilder ähneln sich so in gewisser Weise. In der Schweiz sieht es annähernd genauso aus wie in England oder Sachsen:

Kurland:

“[...] везде видишь плодоносную землю, луга, роши; там и сям маленькие деревеньки или врозь рассеянные крестьянские домики.” (I,66).

Marienburg:

“Между тем прекрасный вечер настроил душу мою к приятным впечатлениям. На обеих сторонах дороги расстились богатые луга; воздух был свеж и чист; многочисленные стада блеянием и ревом своим праздновали захождение солнца. Крестьянки доили коров, вдыхая в себя целебный пар молока.” (I,80).

Frankreich:

“На обеих сторонах реки простираются зеленые равнины; изредка видны пригорки и холмики; везде прекрасные деревеньки, [...]; сады, летние домики богатых купцов, дворянские замки с выокими башнями; везде земля

обработана наилучшим образом; везде видно трудолюбие и богатые плоды его." (I,298).

England:

"Какие места! какая земля! Везде богатые темно-зеленые и тучные луга, где пасутся многочисленные стада, блестящие своею перловою и серебряною воною; везде прекрасные деревеньки с кирпичными домиками, покрытыми светлою черепицею; везде видите вы маленьких красавиц (в чистых белых корсетах, с распущенными кудрями, с открытою снежною грудью), которые держат в руках корзинки и продают цветы; везде замки богатых лордов, окруженные рощами и зеркальными прудами [...]." (I,432).

Das, was der Erzähler sieht, ist wesentlich von seiner Stimmungslage beeinflusst. Seine jeweilige Stimmung, seine momentane seelische Verfassung koinzidiert mit den Bildern, die er in den *Reisebriefen* nachzeichnet. Die Umgebung hat auf ihn die selbe Wirkung, wie sie Kulissen im Theater idealerweise auf das Publikum haben sollten. Wenn in den *Reisebriefen* beschrieben wird, wie Dekorationswechsel im Theater Stimmungsumschwünge beim Publikum herbeizuführen vermögen, dann hat diese Szene auch autoreferentielle Bezüge: Der Erzähler wählt ein Sinnbild, eine metaphorische Umschreibung, um seine eigene Reaktion auf Ortswechsel zu explizieren:

"Едва могу верить глазам своим, видя быструю перемену декораций. В одно мгновение рай превращается в ад; в одно мгновение проливаются моря там, где луга зеленели, где цветы расцветали и где пастухи на свирелях играли; светлое небо покрывается густым мраком, черные тучи несутся на крыльях ревущей бури, и зритель трепещет в душе своей; еще один миг, и мрак исчезает, и тучи скрываются, и бури умолкают, и сердце ваше светлеет вместе с видимыми предметами." (I,320).

In den *Reisebriefen* präsentiert sich der Erzähler fast durchweg als ausgeglichene Persönlichkeit, deren vorherrschend positiv-freundliche Grundstimmung ihn die Dinge entsprechend friedlich und harmonisch sehen läßt. In Koinzidenz zu seiner seelischen Prädisposition entwirft er von nahezu allen Landschaften, die er unterwegs sieht, angenehme, harmonische Bilder, denn:

"[...] душа человека есть зеркало окружающих его предметов." (I,271).

Der geographische Raum wird für ihn zum inneren Erlebnisraum, zum Spiegel seiner inneren Verfassung. Unverkennbar ist der Einfluß idyllischer Topoi. Die Bilder in den *Reisebriefen* zeichnen nicht möglichst realistische Abbilder der Landschaften, wie aus den Beteuerungen des

Erzählers, bei den *Briefen* handle es sich um authentische Dokumente, eigentlich geschlossen werden könnte, sondern bei diesen Bildern handelt es sich um "Kunstwerke"⁵, die vornehmlich nach ästhetischen Kriterien komponiert und am sentimentalistischen Prinzip der *prijatnost'* ausgerichtet wurden.

*

Die Wahrnehmung von Personen und Dingen wird also in den *Pis'ma* permanent durch die Stimmungen des Erzählers determiniert:

"Вообще все сюренские жители казались мне умными и счастливыми, может быть от веселого расположения души моей." (I,369).

"Сердце мое было довольно и весело - [...] и все, что встречалось глазам нашим, занимало меня приятным образом." (I,303-4).

Von sich selbst entwirft er das Bild eines sensitiven Menschen, der seine Umwelt vor allem emotional mitfühlend erlebe und seine innere Ausgeglichenheit in der Natur widergespiegelt finde⁶:

"Как ясно было небо, так ясна была душа моя. Я видел везде благоденствие, счастье и мир. Птички, которые порхали и плавали по чистому воздуху над головою моею, изображали для меня веселье и беспечность." (I,117).

In den Bildern, die er in den *Pis'ma* nach seinen Wahrnehmungen zeichnet, offenbart er eine Affinität zu allem Schönen⁷:

"Прекрасный лужок, прекрасная рощица, прекрасная женщина - одним словом, все прекрасное меня радует, где бы и в каком бы виде ни находил его." (I,111).

⁵Der Erzähler weist z.B. bei einem dieser Bilder extra auf die "künstlerische Symmetrie" hin: "То обширные поля с прекрасным хлебом, то зеленые луга, то маленькие рощицы и кусты, как будто бы в искусственной симметрии расположенные, представлялись глазам нашим." (I,68).

⁶Vgl. im sentimentalistischen Kontext M.A. Dmitriev in *Meloči iz zapasa moej pamjati*. Moskau 1869. S. 15f. (zit. n. Kočetkova (1986, 95): "[...] природа существует только для того, кто умеет ее видеть." - und M.N. Murav'ev: *Obitatel' predmestija*. In: Orlov (1979, 74). über den Zusammenhang von Naturwahrnehmung und Moral: "Великолепие и вся красота природы вкушаются только невинным сердцем. Сохраняй тщательно непорочность сердца своего; будь кроток, праведен, благотворителен, поставляй себя всечасно в присутствии высшего существа. [...] Спокойная совесть творит природу прекрасную."

⁷Die Einheit des Schönen und Guten betonte Karamzin auch 1818 in seiner Rede vor der russischen Akademie: "В самых мнимых красотах порочного есть безобразие, оскорбительное не только для чувства нравственного, но и для вкуса в изящном, коего единство с добром тайно для разума, но известно сердцу." (II,175-6).

- und entsprechend sieht er auf seiner Reise auch nur Schönes: Natur, Menschen, Landschaften, Städte, Gebäude, Sehenswürdigkeiten, Denkmäler nimmt er analog zu seiner ausgeglichenen seelischen Prädisposition⁸ als schöne, in sich harmonische, malerische Bilder wahr. *Prijatnyj* avanciert zu einem oft verwendeten Epitheton: Ohne deskriptive Funktion, kennzeichnet es allein die Einstellung des Erzählers zu den geschauten Dingen, die Effekte der Gegenstände auf seine Seele bzw. den Eindruck, den er entsprechend seiner Stimmung von den Gegenständen gewinnt:

- "Местоположение Веймара изрядно. Окрестные деревеньки с полями и рощицами составляют приятный вид." (I,135).

- "Места, через которые мы проезжали, очень приятны." (I,68).

Genauso wie sich die verschiedenen Landschaften in der Beschreibung des Erzählers kaum voneinander unterscheiden (s.o.), gibt es auch nur wenige Variationen in seinen emotionalen Reaktionen auf das Geschaute. Stille Freude und ästhetisches Vergnügen sind die nahezu immergleichen Wirkungen und Effekte, die die Dinge bei ihm hervorrufen:

- "Сколько я видел прекрасных мест! И при всем том смотрю на новые с самым живейшим удовольствием." (I,224).

- "[...] плывя по озеру, я с удовольствием смотрел на горы [...]." (I,218).

- "Вид, который открывается с вершины пригорка, веселит глаза и душу." (I,410).

In die ausgeglichen positive Grundstimmung, die wohltemperierte Freude und Neugier auf alles Neue⁹ mischen sich nur gelegentliche Anflüge von Melancholie, die der Erzähler aber ebenfalls mit ästhetischem Vergnügen goutiert und als angenehm erlebt und beschreibt:

- "Я погрузился в приятную задумчивость..." (I,304).

- "Осень делает меня меланхоликом. Вершина Юры покрылась снегом; деревья желтеют, и трава сохнет. Брожу sur la Treille, с унынием смотрю на развалины лета; слушаю, как шумит ветер, - и горсть мешается в сердце моем с каким-то сладким удовольствием." (I,242).

⁸Vgl. Karamzin in *Mysli ob uedinenii*: "Природа нема для холодного равнодушия. Ее картины и феномены без отношений к миру нравственному не имеют никакой живой прелести. Можем ли пленяться торжественным восходом солнца, или кротким светилом ночи или песнию соловья, когда солнце не освещает для нас ничего милого; когда мы не питаем в себе нежности под нежным влиянием луны; когда в песнях филломы не слышим голоса любви?" (II,121).

⁹Vgl.: "[...] перемена места - мысль о том, что скоро увижу, - все это привело меня в самое счастливейшее расположение, и каждый новый предмет оживлял мою радость." (I,271).

*

Über die beschriebenen "malerischen" Landschaftsbilder hinaus, die in erster Linie als Medium, Spiegel oder Externalisation der seelischen Disposition ihres "Malers" / des Erzählers fungieren, wird in den *Reisebriefen* signifikant häufig Bezug genommen auf Verfahren und Begriffe der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei: In seinem Text plant der Erzähler beispielsweise, eine "Galerie bemerkenswerter Persönlichkeiten"¹⁰ zusammenzustellen, oder er gibt an, Porträts berühmter Schriftsteller zeichnen zu wollen, wobei er tatsächlich auch auf Physiognomie und Statur der von ihm besuchten Personen eingeht, um, etwa im Fall Herders, einen Zusammenhang zwischen Werk und Äußerem, zwischen Körper und Geist herzustellen:

"Дух ваш, - сказал я, прощаясь с ним, - известен мне по вашим творениям; но мне хотелось иметь ваш образ в душе моей, и для того я пришел к вам - теперь видел вас и доволен." (I,140).

Nach traditionellem Verständnis verfügen Wortkunst wie bildende Kunst über einen speziellen Zuständigkeitsbereich, sowohl was das Sujet, aber auch was die jeweiligen Darstellungsmöglichkeiten betrifft, wodurch die Übertragung eines Themas in ein anderes Medium problematisch, wenn nicht gar unmöglich erscheint. In den *Reisebriefen* jedoch sollen, so der Erzähler, solche Grenzen nicht gelten. Er selbst strebe im Gegenteil eine synthetisierende Annäherung bzw. Durchdringung an und empfehle beiden, Malerei wie Wortkunst, bei der jeweils anderen in die Lehre zu gehen.

"А сколько раз было сказано, что художество не угоняется за поэзией? В изображении *сердца для сердца*, конечно; но во всем *картинном для глаз* поэт - ученик артиста и должен трепетать, когда художник берет в руки его сочинение." (I,395).

Ansatzpunkt bei der Aufweichung der Grenzen von Wort- und Bildkunst könne die Wahrnehmung bzw. Wirkung ihrer jeweiligen Werke sein: Denn Bild wie Gedicht sollten entgegen aller traditionellen Implikationen¹¹ idealerweise eine gleichermaßen *eindringliche* Wirkung auslösen. Der Erzähler versucht in diesem Zusammenhang, die mit der Einführung der alphabetischen Schrift einsetzende anthropologische Entwicklung zu unterminieren, in deren

¹⁰"Исчисление здешних монументов искусства [...], редких вещей в разных родах, предметов великоления, вкуса имеет, конечно, свою цену; но десять таких описаний, и самых подробных, отдал бы я за одну краткую характеристику, или за *галерею примечания достойных людей* [...]." (I,373).

¹¹Ong (1987, 75) beschreibt die Unterschiede von Sehen (= der Malerei zuzuordnende Wahrnehmung) und Hören (= der Musik und der Poesie zuzuordnende Wahrnehmung) folgendermaßen: "Das Sehen isoliert, das Hören bezieht ein. Während das Sehen den Beobachter außerhalb des Betrachteten hält, dringt ein Klang in den Hörer ein. [...] Im Gegensatz zum Sehen, dem zergliedernden Sinn, ist somit das Hören ein vereinender Sinn. Ein typisches visuelles Ideal ist Schärfe und Deutlichkeit, die Zerlegbarkeit [...]. Das auditive Ideal dagegen ist Harmonie, das Zusammenfügen."

Verlauf das Sehen, der zergliedernde, trennende Gesichtssinn, immer mehr an Dominanz über die anderen Sinne gewann und das für oral geprägte Gesellschaften kennzeichnende Gleichgewicht der Sinne, die Synästhesie außer Kraft setzte¹². Dieser Prozeß wird in den *Reisebriefen* insofern ignoriert bzw. außer Kraft gesetzt, als der Erzähler beispielsweise der Malerei synästhetische Wirkungen zuzuschreiben, d.h. die Wirkung ihrer Darstellungen im Raum mit denen der Poesie oder Musik, also von Klangereignissen in der Zeit, zu synthetisieren versucht. Die Vermischung der Kategorien wird besonders deutlich, wenn der Erzähler beim Besuch der Mannheimer Bildhauer-Akademie angesichts einer Laokoon-Skulptur bewundernd über den Bildhauer bemerkt: "Фиднас был поэт." (I,160).

In der ersten Ausgabe der *Reisebriefe*, die 1791-92 im "Moskovskij Žurnal" erschienen war, war diese eher lakonische Bemerkung noch wesentlich detaillierter ausformuliert gewesen. Der Erzähler hatte da die plastische Laokoon-Darstellung ausführlich mit der dichterischen Version Vergils verglichen und anhand dieses Vergleichs die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten von Poesie und bildender Kunst aufgezeigt. Sein Fazit lautete:

"Поэт удалился от художника. Он описывает *последственное* или *разновременное* действие (action successive), а художник представил - и по законам необходимости должен был представить - *купное* или *единовременное* (action simultanée). В стихах Virgiliевых змеи растерзали прежде двух сынов Лаокооновых, а по том уже его самого, бросившегося на помощь к своим детям; но Фиднас соединяет сии два *момента*, а драконы схватывают у него вместе и отца и детей." (Karamzin 1984a, 424).

Wohl nicht zufällig ist es der Anblick einer Laokoon-Skulptur, der den Erzähler in den *Pis'ma* anregt, sich Gedanken über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Poesie und bildender Kunst zu machen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist vielmehr anzunehmen, daß Karamzin hier auf einen berühmten Prätext, G.E. Lessings Aufsatz aus dem Jahre 1766 *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, rekurriert, der im folgenden näher betrachtet werden soll, und zwar insbesondere im Hinblick darauf, wie Lessing und Karamzin jeweils ihr gemeinsames Thema angehen und entfalten.

Lessing klassifiziert in seinem Artikel zunächst die unterschiedlichen Darstellungsbereiche und -möglichkeiten von Wort- und Bildkunst:

"Es ist wahr, beides sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung zu folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedene Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besonderen Regeln für eine jede.

¹²Vgl. McLuhan (1995, 30): "[...] jeder Sinn kann, falls er bis zur höchsten Intensität gesteigert wird, sich auf die anderen Sinne betäubend auswirken."

Die M a l e r e i braucht Figuren und Farben in dem R a u m e .

Die D i c h t k u n s t artikuliert Töne in der Z e i t .

Jener Zeichen sind n a t ü r l i c h , dieser ihre sind w i l l k ü r l i c h . Und dieses sind die beiden Quellen, aus welchen die besondern Regeln für eine jede herzuleiten.

Nachahmende Zeichen nebeneinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen K ö r p e r . Folglich sind Körper und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt H a n d l u n g e n . Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." (Lessing o.J., 206f.).

Diese Differenzierung wird in den *Reisebriefen* insofern nachvollzogen, als der Poesie die Darstellung einer "action successive" und der Malerei die einer "action simultanée"¹³ zugeordnet wird. Im Unterschied zu Karamzin sieht Lessing in der Poesie die weitere, reichere Kunst, die über Mittel und Schönheiten verfüge, die der Malerei nicht zur Verfügung stünden¹⁴ und die Dichtkunst damit über die Möglichkeiten der bildenden Künste hinaushöben:

"Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der Maler mit dem Pinsel folgen kann, verleugnet die eigentümlichen Vorrechte seiner Kunst und unterwirft sich Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlenen unendlich nachsteht." (Lessing o.J., 207).

Karamzin setzt andere, eigene Schwerpunkte. Der Vergleich der Vergilschen Bearbeitung des Laokoon-Themas mit der plastischen Darstellung des Bildhauers Phidias führt bei ihm zu folgendem Ergebnis:

"Виргилиево описание конечно хорошо; но оно есть самая сухая история против Фидиасовой поэмы - так по справедливости можно назвать его трогательную группу, в которой видим сильное и стройное воображение, необыкновенную чувствительность и великое искусство художника, находить и показывать изящное в самом ужасном и возмутительном." (Karamzin 1984a, 424).

Interessant und aufschlußreich erscheint hier in der ersten Fassung der *Reisebriefe* vor allem die (paradox anmutende) Differenzierung zwischen der als "Poem" bezeichneten Arbeit des

¹³Bei Lessing (o.J., 207) heißt es: "Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Vergangene am begreiflichsten wird."

¹⁴Vgl. Lessing (o.J., 67).

Bildhauers und der als "trockene Geschichte" (ab-)qualifizierten dichterischen Fassung, wobei der Begriff "Poem" im Sinne von *poetisch*, künstlerisch als Antagonismus zur *prosaischen*, profanen Geschichte des Dichters gebraucht wird. Karamzin argumentiert rezipientenorientiert, wirkungsästhetisch: Der Bildhauer habe, so der Erzähler, ein Werk geschaffen, das deshalb als wahre Poesie bezeichnet werden könne, weil es den Betrachter rühre, ihn unmittelbar emotional involviere und nicht "kalt" lasse, wie das die Vergilsche Version des Stoffes tue, die seinem rezeptionsästhetischen Ideal nicht gerecht wird. Der Erzähler führt weiter aus, wahre Kunst sei grundsätzlich daran zu erkennen, daß sie Emotionen, Empfindsamkeit, Rührung, kurz: eine eindringliche ganzheitliche, das Bewußtsein mit seinen analytischen Vermögen ausschaltende Wirkung zu evozieren vermöge, wie das das Werk des Bildhauers tue, nicht aber das des Dichters.

Eine solche eindringliche Wirkung, die traditionell mit Wortkunst oder Musik, also einem Klangerlebnis assoziiert ist, appliziert der Erzähler in dem vorliegenden Beispiel der Bildkunst, indem er die Skulptur als "Poem" bezeichnet und ihr eine synästhetische Wirkung zuschreibt, so, als wende sie sich nicht vordringlich an die Sehnerven des Betrachters, sondern wirke ganzheitlich erlebnishaft auf alle seine Sinne und evoziere zuallererst Emotionen und Rührung. Eine distanziert-analytische Betrachtung, wie sie für visuelle Wahrnehmungen charakteristisch ist, werde diesem Kunstwerk nicht gerecht, erfasse nicht sein Wesen, seine metaphysischen Dimensionen. In dem anzustrebenden idealen Akt der Rezeption werde die Statue zum Leben erweckt und spreche direkt ohne Umweg über die Sehnerven das Herz, die Empfindungen des Betrachters an, involviere ihn emotional, das heißt in sentimentalistischer Terminologie, die Darstellung läßt den Rezipienten nicht "kalt". Eine solche unmittelbare eindringliche Wirkung, wie sie mündlicher Rede bzw. lautlichen Ausdrucksformen zugeschrieben wird, möchte der Erzähler, laut seinen Anmerkungen zur Laokoon-Darstellung, auf die bildende Kunst übertragen sehen. Er zeigt sich überzeugt davon, daß eine solche Synästhesie die ideale Wirkung einer jeden Kunst darstelle, unabhängig davon, ob die jeweilige Kunstform sich primär an das Hör- oder Sehvermögen des Rezipienten wende.

Ein entscheidendes Kriterium für die Qualität von Kunst, für den von ihr erreichten Grad an Vollkommenheit, über die sie an göttlicher Weisheit und Wahrheit partizipiere, sieht der Erzähler in der Inspiration ihres Schöpfers, die sich auf den Rezipienten übertrage. Wissen allein, beispielsweise über die Anatomie des menschlichen Körpers, reiche nicht aus, um ein schönes, ansprechendes Bild zustandezubringen. Denn der Maler sei nicht der alleinige Schöpfer seines Werks, er male nicht aus eigenem Antrieb und nach eigener Maßgabe, sondern unter dem Einfluß göttlicher Impulse:

"Никто из живописцев не вникал столько в красоты антиков, никто не учился анатомии с такою прилежностью, как Рафаель, - и потому никто не мог превзойти его в рисовке. Но знания, которые сим средством приобрел он в форме человеческой, не сделали бы его таким великим живописцем, если бы

натура не одарила его творческим духом, без которого живописец есть не что иное, как бедный копист. Небесный огонь оживляет черты кисти его [...]" (I,112).

Fehle der "schöpferische Geist", könne auch eine noch so gute Beherrschung des Handwerks nicht über die mangelnde "Poesie" (sic!) der bildenden Kunst hinwegtäuschen:

"Я, не будучи знатоком, смотрел на фигуры, - на ту, на другую, на третью - и был в своем сердце так холоден, как мрамор, из которого они сделаны. [...] Коротко сказать, Пигаль, по моему чувству, есть искусный художник, но худой поэт." (I,163).

Für den Erzähler in den *Reisebriefen* stellt Ästhetik eine sinnliche Erfahrung dar, die mit der "Sprache des Herzens" zu tun habe und der mit Logik und bewußten Verstandesurteilen nicht beizukommen sei. Daher spiele auch das verwendete Material keine große Rolle für die Wirkung eines Kunstwerks, stellt er fest. Entscheidend sei allein die Inspiration des Künstlers, der Geist, aus dem heraus ein Kunstwerk entstanden sei. Bestätigt sieht er sich beispielsweise durch einen Vorfall in Frankreich, als er mit eigenen Augen gesehen habe, wie ein Obelisk aus dem vergänglichen Material Schnee eine viel eindringlichere und authentischere Wirkung zu entfalten vermocht habe als seine marmorne und damit dauerhafte Nachbildung¹⁵.

In den *Reisebriefen* beklagt der Erzähler floskelhaft immer wieder, daß er kein wirklicher Maler sei, weil dieser die Schönheit der Landschaft mit dem Pinsel viel besser nachzeichnen könne, als ihm das mit Worten gelinge¹⁶. Damit scheint er wieder auf einer Linie mit Lessing zu liegen, der in seinem Laokoon-Aufsatz die Auffassung vertreten hatte, die Darstellung körperlicher Schönheit sei allein der Malerei bzw. der bildenden Kunst vorbehalten und könne vom Dichter nicht adäquat geleistet werden:

"Кörperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

¹⁵"Говоря о Лувре, нельзя не вспомнить о снежном обелиске, который в жестокую зиму в 1788 году сделан был против его окон бедными людьми в знак благодарности к нынешнему королю, покупавшему для них дрова. Все парижские ситхотворцы сочиняли надписи для такого редкого памятника, [...]. В память сего трогательного случая один богатый человек, г. Жубо, соорудил перед своим домом, близ Тюльери, мраморный обелиск и вырезал на нем все надписи снежного монумента; я был у г. Жубо, читал их и, вообразив, как ныне французы обходятся с королем своим, подумал: 'Вот памятник благодарности, который доказывает неблагодарность французов!' " (I,336).

¹⁶Zum Beispiel: "Ах! Для чего я не живописец! Для чего не мог я в ту же минуту изобразить на бумаге плодоносную, зеленую долину Гасли, которая в виде прекраснейшего цветущего сада предстала глазам моим [...]" (I,214).

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, n a c h einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie n e b e n einander geordnet haben." (Lessing o.J., 130).

Tatsächlich aber argumentieren Lessing und der Erzähler/Karamzin von unterschiedlichen Positionen aus und haben differente Problemfelder im Blick: Während sich Lessing auf die medialen Voraussetzungen und Möglichkeiten von Wort- und Bildkunst konzentriert und eine Klassifizierung der Zuständigkeitsbereiche anstrebt, befaßt sich der Erzähler in den *Reisebriefen* in erster Linie rezipientenorientiert und globalisierend mit den beiden Künsten. Unter der Prämisse, daß Karamzin den Lessing-Aufsatz kannte und mit seinen, ebenfalls an der Laokoon-Skulptur festgemachten Überlegungen zum Verhältnis von Wort- und Bildkunst auf diesen Aufsatz als Prätext rekurriert, wirft die unterschiedliche Behandlung des Thema (dort medial klassifizierend, hier rezipientenorientiert globalisierend) ein bezeichnendes Schlaglicht auf Karamzins Umgang mit fremden Texten: Auf den ersten Blick handelt es sich um das gleiche Thema, auf den zweiten Blick zeigen sich indes deutliche Akzentverschiebungen und neue Schwerpunktsetzungen. Während sich Lessing um systematisierende Klarheit bemüht, die jeweiligen Darstellungsbereiche von Poesie und bildender Kunst klar voneinander abgrenzen will, um beiden in ihrer Eigentümlichkeit gerecht zu werden¹⁷, stellt der Erzähler die übereinstimmende Wirkung, die jede der beiden Künste seiner Meinung nach idealerweise ausüben sollte, in den Mittelpunkt seiner Ausführungen.

Laut Erzähler sollten das (statische) Bild und die Plastik im Raum idealerweise die gleiche Lebendigkeit und synästhetische Intensität der Wahrnehmung evozieren wie ein Kunsterlebnis in der Zeit, d.h. die gleiche Wirkung ausüben, wie sie im allgemeinen Gedichten oder musikalischen Werken zugeschrieben wird. In diesem Sinne, von ihrer Wirkung her betrachtet, können in der Terminologie des Erzählers beide, Wort- wie Bildkunst, als *Poesie* oder *Poem* charakterisiert werden.

Wie eine solche ideale Wirkung funktionieren könnte, wird vom Erzähler anhand seiner eigenen Rezeption eines Lebrun-Gemäldes demonstriert: Er betrachte dieses Gemälde sehr oft, gibt er an, und jedesmal evoziere der Anblick bei ihm von neuem die selbe emotionale Reaktion: Er weine vor Ergriffenheit.

¹⁷Lessing (o.J., 4f.) spricht sich strikt gegen eine Vermengung von Dicht- und bildender Kunst aus:

"Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engem Schranken der Malerei, bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; [...].

Ja, diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wolle, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sie von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden."

“[...] я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть милую, трогательную Магдалину живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!..” (I,372).

Das Bild spreche in erster Linie seine, des Betrachters, Affekte an. Unter seinen Augen werde die tote Materie zum Leben erweckt. Farben und Leinwand erschienen ihm beseelt. Die Distanz zwischen Betrachter und Gemälde werde ausgelöscht. Der Betrachter werde von dem Bild absorbiert, fühle sich in die Darstellung hineingezogen, und sogar seine Tränen vermischten sich mit denen der dargestellten Figur¹⁸:

“О, чудо несравненного искусства! Я вижу не холодные краски и не бездушное полотно, но живую ангельскую красоту, в горести, в слезах, которые из небесных голубых глаз ее льются на грудь мою; чувствую теплоту, жар их и вместе с нею плачу.” (I,372).

Einzelheiten der Darstellung registriert der betrachtende Erzähler nur flüchtig. Details werden nicht bewußt wahrgenommen, sondern gehen pauschal in der mit "prelestno" charakterisierten Gesamtwirkung auf:

“Все прелестно в Магдалине: лицо, стан, руки, растрепанные волосы, служащие покровом для лилейной гуди; всего же прелестнее глаза, от слез покрасневшие...” (I,372).

Am wichtigsten ist dem Erzähler der Gesamteindruck, die Ganzheitlichkeit der Erscheinung, deren Schönheit er mit allen Sinnen aufsaugt, ohne sich Rechenschaft über die einzelnen Komponenten abzulegen, die diese Schönheit ausmachen. Auch die Wiederholung des Blicks führt nicht zu einem analytischen Sehen, sondern der Erzähler gibt statt dessen an, je länger er das Bild anschaut, desto mehr fühle er seine Schönheit, ohne diese an Details festmachen oder logisch begründen zu können:

“Никогда я не думал, не воображал, чтобы картина могла быть столь красноречива и трогательна. Чем более смотрю на нее, тем глубже вникаю чувством в ее красоты.” (I,372).

¹⁸Stcinkühler (1990, 234) beschreibt eine ähnliche mystische Verschmelzung von Darstellung und Rezipienten bei der Betrachtung von Ikonen: “Durch die apperzeptive Kraft des Verstandes gelangt der Bildbetrachter vom rein Stofflichen zu einem ‘bildlichen’ Schauen, zur Gestalt und zum Anblick des Abgebildeten. [...] durch die Unmittelbarkeit des Erlebnisaktes, durch unmittelbares Schauen wird vergangenes Geschehen im Bilde gegenwärtig, und durch Autopsie wird auch der im Bild Dargestellte potentiell anwesend.”

Das Sehen löse keinen kognitiven Prozeß aus, sondern lasse eine sinnliche Beziehung zwischen Bild und Betrachter entstehen, die in dem Wunsch nach einem quasi erotischen Verhältnis gipfele, gibt er an:

“Я видел много славных произведений живописи, хвалил, удивлялся искусству, но эту картину желал бы иметь, был бы счастливее с нею, одним словом, люблю ее!” (I,372-3).

Eine solche synästhetische Wirkung, wie er es hier am Beispiel eines Bildes demonstriert, sollte laut Erzähler/Karamzin idealerweise jedes Kunstwerk, unabhängig davon, ob es der Wort- oder der Bildkunst zuzurechnen sei, auf seine Rezipienten ausüben.

*

Neben den direkten Bezügen auf Malerei und bildende Kunst nehmen auch Bilder im übertragenen Sinne, d.h. kurze anekdotische Geschichten, die Schlaglichter auf charakteristische Eigenschaften von Personen oder größeren Personengruppen werfen, weiten Raum in den *Reisebriefen* ein. Die *Briefe* sind im wesentlichen als Ansammlung von symbolischen Momentaufnahmen konzipiert, in denen ein kurzer, aber aussagekräftiger Ausschnitt aus einer längeren Geschehensabfolge aufgegriffen und in einem prägnanten Bild kulminiert wird. Diese (Sinn-)Bilder weisen über das eigentlich Dargestellte hinaus, indem sie meist den emotionalen Höhepunkt, die Peripetie oder den Abschluß einer längeren Entwicklung abbilden¹⁹. Nicht immer wird die Sinnbildhaftigkeit einer Episode, die in der Konzentrierung eines längeren Geschehens in einem einzigen, signifikanten Augenblick enthalten ist, so deutlich wie in dem folgenden Beispiel, in dem die beteiligten Figuren in der Manier der im 18. Jahrhundert beliebten "lebenden Bilder" für einen Augenblick in erstarrten Posen verharren. Prinzipiell jedoch funktionieren die meisten Bilder in den *Reisebriefen* nach annähernd dem gleichen Muster:

“Глубокое молчание в зале - все мы, сидевшие за столом, казались оцепеневшими: один держал в руке бисквит, другой рюмку и остался неподвижен в сем положении; те, которые говорили и замолчали, не успели затворить рта, устремив взоры свои на обнимающуюся группу.” (I,168).

Dieses Bild impliziert eine längere, nämlich die wechselvolle Geschichte einer französischen Familie zur Zeit der Revolution. Der abgebildete Augenblick, so läßt sich aus den Anmerkungen des Erzählers schließen, stellt den fulminanten Höhepunkt einer Verkettung tragischer Ereignisse dar, in deren Verlauf die Familie, bedingt durch die Wirren der Revolution

¹⁹Hier werden im schriftlichen Text Verfahren verwendet, wie sie Lessing (o.J., 103) exklusiv der Malerei zugeordnet hatte.

auseinandergerissen worden sei und Schreckliches erlebt habe, nun aber in der Schweiz unvermutet wieder zusammengefunden habe. Die Außerordentlichkeit des Wiedersehens, dessen Zeuge der Erzähler ist, wird im Text zu dem zitierten Bild der Versteinerung verdichtet. Dieses Bild enthält über seinen privaten, familiären Rahmen hinaus, der dem Erzähler Gelegenheit gibt, sein sensibles, mitfühlendes Wesen in Szene zu setzen, auch verschlüsselte symbolische Hinweise auf die Einschätzung (des Erzählers/Karamzins) der aktuellen politischen Lage in Frankreich. Er äußert sich zwar nicht direkt zu den dortigen Ereignissen, aber seine Einstellung läßt sich andeutungsweise aus der angegebenen Reaktion auf das Familien-Bild ablesen:

“Ты пролетела, минута молчания и тишины! Но глубокие черты оставила ты в моем сердце, которые всегда будут вспоминать мне чувствительность людей - ибо она превратила нас в камень, когда мы увидели отца и мать, сына и дочь, с жаром, с восторгом обнимающих друг друга!” (I,168).

Die Haltung des Erzählers legt folgende Interpretation nahe: Er selbst steht eindeutig auf Seiten der vertriebenen Familie, ablesbar an der besonderen Hervorhebung ihrer Empfindsamkeit, die sie sich auch in der Not bewahrt habe und die von dem Erzähler, dem ausgewiesenen sensitiven Menschen, als Zeichen höchster Menschlichkeit gewertet wird. Dem revolutionären Regime in Frankreich wirft er implizit einen eklatanten Mangel an solcher Empfindsamkeit vor, worin einer der Hauptgründe für des Erzählers negative Einstellung bzw. sogar Antipathie gegenüber den Ereignissen in Frankreich zu sehen ist.

In den *Reisebriefen* nimmt der Erzähler grundsätzlich zu aktuellen politischen Ereignissen, wie etwa der französischen Revolution, deren Augenzeuge er auf seiner Reise wird, nie direkt Stellung. Wenn überhaupt, kleidet er seine Beobachtungen vor Ort in den *Briefen* in poetische Bilder wie das folgende, in dem er die revolutionäre Situation in Frankreich mit einem Theaterstück vergleicht:

“Не думайте, однако ж, чтобы вся нация участвовала в трагедии, которая играется ныне во Франции. Едва ли сотая часть действует; все другие смотрят, судят, спорят, плачут или смеются, бьют в ладоши или освистывают, как в театре!” (I,314-5).

An anderer Stelle umschreibt er die Gefahren der Revolution metaphorisch aus moralischer Perspektive:

“Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция - открытый гроб для добродетели и - самого злодейства.” (I,315).

Viele Bilder in den *Reisebriefen* ähneln barocken Emblembildern: Die pictura ist (beispielsweise in Form einer Allegorie) im Text enthalten, während es der Interpretation des Rezipienten überlassen bleibt, die passende subscriptio zu ergänzen. Der Erzähler vermeidet konkrete Urteil über das, was er in Europa sieht und erlebt, aber er entwirft allegorische Bilder, die seine Einstellung zu den Dingen, zu Gesehenem und Erlebtem sinnbildlich offenbaren und dem Rezipienten suggestiv eine bestimmte Interpretation vorzeichnen bzw. eine bestimmte, aus den erlebten Ereignissen abzuleitende Moral oder Sentenz nahelegen, wie in dem folgenden Zitat, in dem es noch einmal abschließend um das Thema französische Revolution geht:

“Легкие умы думают, что все легко; мудрые знают опасность всякой перемены и живут тихо. Французская монархия производила великих государей, великих министров, великих людей в разных родах; под ее мирною сению возрастали науки и художества, жизнь общественная украшалась цветами приятностей, бедный находил себе хлеб, богатый наслаждался своим избытком... Но дерзкие подняли секиру на священное дерево, говоря: 'Мы лучше сделаем!' ” (I,316).

*

In den *Reisebriefen* werden nicht nur längere Geschichten, umfassendere Sachverhalte auf kurze bedeutungshaltige Momentaufnahmen reduziert, der Erzähler läßt sich umgekehrt auch durch den Anblick von Gegenständen dazu animieren, stimmige Geschichten um diesen Gegenstand herum zu sammeln²⁰ oder zu erfinden. Der Anblick der Dinge fungiert dann als Auslöser oder Impulsgeber für sein assoziatives Erzählen: “Я люблю рассматривать памятники славных людей и представлять себе дела их.” (I,91-2).

Inspiriert durch sein (literarisches) Vorwissen malt er sich in seiner Phantasie Geschichten und Szenerien zu Gegenständen aus, die er auf seiner Reise sieht. Beispielsweise animiert der Anblick eines verwünschten Schlosses den Erzähler dazu, ein mit Märchen- und Abenteuermotiven durchsetztes Ambiente zu imaginieren, wobei zunächst nicht klar wird, daß es sich um eine Erfindung handelt:

“Я видел один из древних разбойничьих замков. Он лежит на возвышении и обведен со всех сторон широкими рвами, которые прежде были наполнены водою. Тут в высоком тереме сидели мать и дочь за пядями и поглядывали в окно, когда муж и отец, как голодный лев, рыскал по лесам и полям, ища добычи [...]” (I,85-6).

²⁰Beispiel Paris: “ Я думаю теперь: какое могло б быть самое любопытнейшее описание Парижа? [...] Вот обширное поле, на котором можно собрать тысячу любопытных анекдотов!” (I,373).

Erst das abrupte Ende gibt dem Leser Gewißheit, daß es sich bei dem Szenario um ein Phantasiebild des Erzählers gehandelt hatte:

“ 'Стой, воображенне!' - сказал я сам себе и - заплатил два гроша сухой старухе и уродливому мальчику, которые показывали мне замок.” (I,85-6).

*

Die Bilder oder symbolischen Momentaufnahmen, aus denen sich die *Reisebriefe* konstituieren, stehen weitgehend unverbunden, d.h. ohne kausale oder finale Relation nebeneinander. Die einzige Klammer zwischen ihnen bildet die Person des Erzählers, - der an allen Bildern partizipiert, entweder als direkt Beteiligter, als Teil des Bildes, oder als Beobachter, - sowie seine Persönlichkeit, die sensitiv-menschenfreundliche, moralisch integre Grundhaltung, die sich in allen Bildern spiegelt. Die Reisebilder illustrieren nicht einen geistigen Reifeprozess des Erzählers, keine intellektuelle Entwicklung, wie sie beispielsweise in Korrelation zu der immer neue Eindrücke und Einsichten hervorbringenden Aufeinanderfolge der Reisesstationen vermutet werden könnte, sondern die Bilder veranschaulichen vielmehr in erster Linie die gleichbleibende seelische Disposition des Erzählers, seine konstante innere Grundhaltung, die sich in einer intensiven emotionalen Anteilnahme an allem, was er sieht und erlebt, manifestiert. Der Erzähler nimmt die gesamten *Reisebriefe* über die selbe ausgeglichene freundlich-sensitive Haltung ein, die höchstens zwischen Empfindsamkeit und Melancholie variiert, ansonsten aber keine gravierenden Schwankungen aufweist. Diese immergleiche seelische Prädisposition der Erzählerpersönlichkeit ständig aufs Neue zu spiegeln, ist die primäre Funktion der disparat nebeneinander stehenden und in ihrer Reihenfolge prinzipiell beliebig austauschbaren Bilder in den *Reisebriefen*.

1.3. Im Gespräch mit Literatur und Lesern

In seiner Dialogizitätskonzeption¹ vertritt der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin (1895-1975) die These, kein Roman könne als autarkes Einzelwerk betrachtet werden, sondern jeder Roman sei in Kontexte eingeschrieben, rekurre auf frühere Werke und antizipiere spätere.

Die Basis des bachtinschen Dialogizitätskonzepts bildet eine Unterscheidung zwischen Personen- und Dingerkenntnis und, verbunden damit, zwischen monologischen und dialogischen Formen von Wissen:

"Die exakten Wissenschaften bilden die monologische Form des Wissens; der *Intellekt* nimmt ein Ding wahr und macht darüber Aussagen. Hier gibt es nur *ein* Subjekt - das erkennende (wahrnehmende) und sprechende (Aussagen machende). Ihm gegenüber steht lediglich *ein Ding ohne Stimme*. Jedes beliebige Objekt des Wissens (darunter auch der Mensch) kann als Ding wahrgenommen und erkannt werden. Das Subjekt (die Persönlichkeit) selbst jedoch kann nicht als Ding wahrgenommen und untersucht werden, denn als Subjekt kann es nicht, wenn es Subjekt bleibt, *ohne Stimme* sein; folglich kann seine Erkenntnis nur *dialogisch* sein. [...] Die dialogische Erkenntnis ist eine *Begegnung*." (Bachtin 1979, 351f.).

Als Paradebeispiel für Polyvalenz, Stimmenvielfalt und Dialogizität betrachtete Bachtin das Prosagenre des Romans², während er die Lyrik monologischen Erkenntnisformen zurechnete. Ausgangspunkt seiner Thesen zum Roman war das Wort:

"Das dialogische Wort, das sich als dialogisches in der Kreuzung mit einem fremden konstituiert, ist zweistimmig: in der Zweistimmigkeit treffen sich das Ich und der Andere (...), das Ich und der Andere fundieren zweistimmig den Dialog." (Lachmann 1990, 172).

Die dialogische Orientierung sei jedem Wort eigentümlich, sie sei die natürliche Einstellung eines jeden lebendigen Wortes: "Auf allen seinen Wegen zum Gegenstand, in allen Richtungen trifft das Wort auf ein fremdes Wort und muß unweigerlich mit ihm in eine lebendige, intensive Wechselbeziehung eintreten." (Bachtin 1979, 172). Für den literarischen Text gelte, so Bachtin:

¹Zu Bachtins Dialogizitätskonzept vgl. Lachmann (1990, 171-199).

²Vgl. Bachtins (1979, 157) Romandefinition: "Der Roman ist künstlerisch organisierte Rede- und Sprachvielfalt, zuweilen individuelle Stimmenvielfalt."

"Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und nach hinten leuchtet, das den jeweiligen Text am Dialog teilnehmen läßt." (Bachtin 1979, 353).

Jedes Wort eines Textes verweise über seine Grenzen hinaus auf einen weiteren Kontext, der bei der Analyse des Textes unbedingt mit berücksichtigt werden müsse: "Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem, im gegenwärtigen, im künftigen)" (Bachtin 1979, 352). Jeder Kontext verändere in gewisser Weise den Sinn der in ihn eingeschlossenen fremden Rede und schaffe "einen dialogisierenden Hintergrund, dessen Einfluß sehr groß sein kann" (Bachtin 1979, 227). Insbesondere der Roman tendiere vor allen anderen Genres zum zweistimmigen Wort:

"Die Redevielfalt, die in den Roman eingeführt wird (welcher Art die Formen ihrer Einführung auch sein mögen), ist *fremde Rede in fremder Sprache*, die dem gebrochenen Ausdruck der Autorintentionen dient. Das Wort einer solchen Rede ist ein *zweistimmiges* Wort. Es dient gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors. In einem solchen Wort sind zwei Stimmen, zwei Sinngewandungen [dva smysla] und zwei Expressionen enthalten. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und sich in diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander. Das zweistimmige Wort ist stets im Innern dialogisiert." (Bachtin 1979, 213).

Die im Romanwort angelegte Dialogizität erfordere, da jedes Wort "eine bestimmte Konzeption vom Hörer, von seinem apperzeptiven Hintergrund, vom Grad seiner Verantwortlichkeit" (Bachtin 1979, 233) involviere, einen aktiv am Dialog partizipierenden Rezipienten: "Das antwortende Verstehen ist ein wesentlicher Faktor, der an der Formung des Wortes beteiligt ist, zugleich ist es ein *aktives* Verstehen, das als bereichernder Widerstand oder als bereichernde Unterstützung am Wort erfahren wird" (Bachtin 1979, 173). Der "Sinn" eines Romanwortes oder -textes sei immer personalistisch³, "in ihm liegen immer Frage, Appell und Vorwegnahme der Antwort, in ihm sind immer zwei (als dialogisches Minimum) gegenwärtig. Es ist dies keine psychologische, sondern eine Sinn-Personalität" (Bachtin 1979, 352). Denn es gelte: "In jedem Moment der Entwicklung des Dialogs liegen gewaltige unbegrenzte Massen vergessenen Sinns beschlossen, doch in bestimmten Momenten der weiteren Entwicklung des Dialogs werden sie

³Vgl. Lachmanns Resümee (1990, 189): "Ebenso wie Sinn im Wort durch die Kreuzung zweier Kontexte entsteht als Explosion in der Berührung zweier Horizonte, ist das Sinnverstehen ein Akt der Berührung und Kreuzung. Die Dialogizität im Wort verlangt ein Verstehen als Dialog."

je nach seinem Gang von neuem in Erinnerung gebracht und leben (im neuen Kontext) in erneuerter Gestalt auf" (Bachtin 1979, 357).

Der Roman zeichne sich durch seine dialogische Struktur, durch Redevielfalt und die Polyvalenz der in ihm eingeschlossenen Sinnpotentiale aus und entziehe sich allen monologisch konstativen Sinnzuweisungen, so Bachtin. Das gelte auch für sentimentalistische und Barockromane, in denen auf den ersten Blick keine Redevielfalt zu erkennen sei, sondern Autor/Erzähler und Held mit einer Stimme zu sprechen schienen:

"Im Roman kann durchaus ein Held vorgeführt werden, der dem Plan des Autors gemäß makellos denkt und handelt (und spricht), so, wie jeder handeln soll - [...]. Und obschon die ideologische Position eines solchen Helden nicht im Verhältnis zur Ideologie des Autors herausgehoben wird (ja mit ihr verschmilzt), so ist sie jedenfalls im Verhältnis zur umgebenden Redevielfalt herausgehoben: die Makellosigkeit des Helden ist der Redevielfalt apologetisch und polemisch entgegengesetzt. So sind die makellosen Helden des Barockromans und die Helden des Sentimentalismus, wie beispielsweise Grandison, beschaffen." (Bachtin 1979, 222).

Ausgehend von der bachtinschen Dialogizitätskonzeption sollen nun die *Reisebriefe* Karamzins näher betrachtet werden, dem H. Rothe attestiert, mit den *Pis'ma* den "Beginn des russischen Romans"⁴ vorgelegt zu haben, wobei mit dem Genre Roman, folgt man der bachtinschen Definition, eine gewisse Tendenz zur Zweistimmigkeit, Redevielfalt, Polyvalenz etc. zu assoziieren wäre. Wie sich Dialogizität in den *Reisebriefen* manifestiert, soll im folgenden untersucht werden. Dabei wird es in erster Linie um folgende Themenkomplexe und Fragen gehen: In welche Kontexte sind die *Pis'ma* eingeschrieben? Weisen sie eine dialogische Struktur auf, an welchen Dialogen partizipieren, auf welche Prätexte rekurrieren sie? Welches antwortende Verstehen fordern sie heraus? Welches Bild vom Rezipienten wird im Text entworfen?

*

Der Erzähler beschreibt in den *Reisebriefen* nicht nur (s)eine Reise durch Europa, sondern auch eine Reise durch die zeitgenössische sentimentalistische Literatur. Für den "jungen, unerfahrenen Reisenden" (I,56), als den er sich im Vorwort bezeichnet hatte, ist Europa, insbesondere was die Literatur angeht, keineswegs eine terra incognita. Daß sich der belesene Erzähler in der zeitgenössischen westeuropäischen Literatur, insbesondere der empfindsamen, gut auskennt, hatte sich schon im Vorwort gezeigt, in dem er seine eigenen Aufzeichnungen in bestehende literarische Traditionen einreichte und beispielsweise auf die Werke Richardsons und

⁴H. Rothe: N.M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1968.

Fieldings als Vorbilder für das auch in den *Reisebriefen* ausgeprägte Interesse an Kleinigkeiten und unwichtigen Details verwies:

“Много неважного, мелочи - соглашаюсь; но если в Ричардсоновых, Фильдинговых романах без скуки читаем мы, например, что Грандисон всякий день пил два раза чай с любезною мисс Бирон; что Том Джонес спал ровно семь часов в таком-то сельском трактире, то для чего же и путешественнику не простить некоторых бездельных подробностей?” (I,56).

Mit dieser impliziten Einordnung in einen literarischen Kontext wird die im selben Vorwort enthaltene Deklaration der *Reisebriefe* als spontane Niederschrift unmittelbarer Eindrücke (“[...] описывал свои впечатления не на досуге, не в тишине кабинета, а где и как случалось, дорогою, на лоскутках, карандашом.” (I,56)) wieder unterlaufen und dem Leser nahegelegt, die *Briefe* analog zu den erwähnten englischen Romanen ebenfalls als fiktive Texte zu lesen. D.h., der Erzähler beginnt hier ein raffiniertes Spiel mit dem Authentizitätsanspruch seines Textes (wahre Erlebnisse, unmittelbar aufgezeichnet vs. Fiktion), das er im weiteren Text immer wieder aufnimmt und fortführt.

Der Erzähler hat, so stellt er in den *Briefen* unter Beweis, neben anderen Rousseau, Sterne, Lavater, Ossian, Thomson, Goethe, Herder, Wieland, Kant, Moritz und Lenz gelesen und aus der Lektüre dieser Autoren vorab relativ konkrete Vorstellungen von dem Europa geschöpft, das er nun bereist. In seiner Phantasie sind, nach der intensiven Rezeption diverser literarischer Werke, Bilder von Menschen, Landschaften, Sitten, Lebensweisen, Städten und Baudenkmalen gespeichert, die er vorgibt, nun an Ort und Stelle mit eigenen Augen sehen zu wollen, scheinbar ganz im Sinne von Karl Philipp Moritz, dem er das folgende Zitat zuschreibt:

“Ничего нет приятнее, как путешествовать, - говорит Мориц. - Все идеи, которые мы получаем из книг, можно назвать мертвыми в сравнении с идеями очевидца.” (I,105).

Die Attitüde des Augenzeugen, der vor Ort seine aus Büchern gewonnenen (Vor-)Urteile vergißt bzw. sie an der Realität des Augenscheins überprüft, ist nur eine Pose des Erzählers unter vielen anderen, ist Teil eines Spiels mit Fiktion und “Realität”, das den gesamten Text durchzieht. Im Text zeigt sich, daß der Erzähler keineswegs zwischen Realität und Fiktion differenziert, sondern daß er seine Reistationen durch ein literarisches Prisma betrachtet. Westeuropa nach eigenen Angaben “mit dem Buch in der Hand”⁵ bereist und seine *Briefe* in erster Linie in einen literarischen Kontext einschreibt. Ständig wird ausführlich aus Prätexten

⁵In den *Reisebriefen* heißt es: “В пять часов поутру вышел я из Лозанны с весельем в сердце - и с Руссовою ‘Элоизою’ в руках.” (I,226). - “[...] книга становится спутником и даже, можно сказать, путеводителем путешественника.” schreibt N.D. Kočetkova (1983, 137), die sich in ihrem Artikel eingehend mit dem im Sentimentalismus allgemein verbreiteten Phänomen der immensen Bedeutung des Lesens für den empfindsamen Helden befaßt.

zitiert, die, so wird der Anschein erweckt, mit dem Erleben des Erzählers vor Ort koinzidieren, seine Stimmungen nahezu deckungsgleich wiedergeben, so daß er es sich sparen könne, seine Beobachtungen und Empfindungen in eigene Worte zu kleiden:

“Тавернье говорил, что он, кроме одного места в Армении, нигде не находил такого прекрасного вида, как в Обоне. [...] итак, взяв в руки диогенский посох, отправился я в путь, чтобы собственными глазами видеть ту картину, которою восхищался славный французский путешественник.” (I,242).

Bei den permanent in den Text der *Briefe* eingestreuten Zitaten steht jedoch nicht die Ökonomie des Schreibens im Vordergrund, geht es dem Erzähler nicht darum, eigene sprachliche Anstrengungen zu vermeiden, sondern er bringt damit zum Ausdruck, wie sehr er selbst, sein Erleben durch Prätexte geprägt wird. Er zeigt, wie sehr er selbst in der Welt empfindsamer Texte verankert ist, so daß seine aktuelle Wahrnehmung im wesentlichen durch das (prä-)determiniert ist, was er zuvor, in Rußland über die betreffenden Orte, Personen oder Dinge gelesen hatte. Eine wichtige Rolle spielen insbesondere die Romane Rousseaus und Sternes, auf deren Spuren der Erzähler Europa bereist. Er kommt also nicht als scharfer Beobachter, mit dem Ziel, Unterschiede zwischen Realität und Fiktion aufzuspüren und aufzudecken, sondern er reist als aktiver und damit idealer sentimentalistischer Rezipient, mit dem Ziel, sich an den fiktiven Prätexten in der realen Landschaft, d.h. an den Originalschauplätzen umso intensiver zu delectieren und die Werke dort umso intensiver nachzuerleben und zu genießen⁶. Daß das originale Ambiente das intuitive Verständnis für das jeweilige Werk verstärke, habe er bei der Rezeption eines Haller-Gedichts selbst erlebt, so der Erzähler:

“Сидя в беседке на возвышенном месте, смотрели мы на горы, которых вершины пылали разноцветными огнями. Тут понял я Галлеров стих: [...]” (I,203).

In Vevey, ebenfalls unter dem Eindruck der Originallandschaft, ruft er sich mit besonderem ästhetischen Vergnügen Passagen aus Rousseaus *Nouvelle Héloïse* in Erinnerung und zitiert sie ausführlich (“[...] остановясь под тенью каштановых дерев гульбища, смотрел на каменные утесы Мельери, с которых отчаянный Сен-Прё хотел низвергнуться в озеро и откуда писал он к Юлии следующие строки: [Es folgt ein längeres Zitat aus *Nouvelle Héloïse*.]” (I,226)). Geographischer Raum und künstlerischer Raum verschmelzen für den Erzähler. Immer wieder demonstriert er an Beispielen, wie der Aufenthalt in der “echten” Romanlandschaft die Intensität seines Rezeptionserlebnisses steigere, das er nun, an Ort und

⁶Vgl. Коцткова (1983, 124): “Самый процесс чтения на лоне природы доставляет, ‘чувствительному’ человеку эстетическое наслаждение. Одновременно книга становится соучастником его собственных переживаний.”

Stelle um eine neue anschauliche Qualität bereichert, noch einmal nachvollziehe und in das er auch die als "Freunde" titulierten Adressaten der *Reisebriefe* einzubinden versucht⁷:

"Вы можете иметь понятие о чувствах, произведенных во мне сими предметами, зная, как я люблю Руссо и с каким удовольствием читал с вами его 'Элоизу'!" (I,227).

Die Spurensuche des Erzählers vor Ort, wie er sie in den *Reisebriefen* beschreibt, erstreckt sich nicht nur auf Romanfiguren und -landschaften, sondern auch auf die Autoren der Prätexte, wie z.B. Rousseau. Sich gleichermaßen für die Erfahrungen und Erlebnisse der fiktiven wie realen Personen interessierend, rezipiert der Erzähler, inspiriert durch die originalen Schauplätze, Leben und Werk des Dichters mit besonderer Empathie:

"А я, NN, смотревший на Кларан хотя и не с благоговением, но по крайней мере с тихим чувством удовольствия, прочитав 'Confessions', полюбил Руссо более, нежели когда-нибудь." (II,40).

In den *Reisebriefen* schildert der Erzähler, wie er das, was er zuvor in Büchern gelesen habe, nun unter Einbeziehung aller Sinne nacherlebe, wobei für ihn die Grenzen von Literatur und Leben verwischen. Diese weitgehende Aufhebung der Grenzen von Fiktion und Realität wird jedoch zweifach gebrochen, zum einen auf einer Metaebene dadurch, daß es sich bei den *Pis'ma* selbst um einen fiktiven Text handelt, dessen "Realität" also auch nur eine fiktive ist. Zum anderen sind auch im Text selbst verschiedentlich spielerische Brechungen enthalten, etwa wenn der Erzähler die Fiktivität fremder Prätexte wie der rousseauschen *Nouvelle Héloïse* aufdeckt und sie damit implizit von der vermeintlichen "Authentizität" des eigenen (tatsächlich auch fiktiven) Textes absetzt:

"Ах, друзья мои! Для чего в самом деле не было Юлии! Для чего Руссо не велит искать здесь следов ее! Жестокий! Ты описал нам такое прекрасное существо и после говоришь: 'Его нет!' " (I,227).

Somit ergibt sich ein raffiniertes ironisch gebrochenes Spiel mit den Kategorien Fiktion, Literatur, Kunst (von Karamzin auch als "Betrug"⁸ bezeichnet) auf der einen, und Wahrheit, Realität, Authentizität auf der anderen Seite. Einerseits bemüht sich der Erzähler, seine *Briefe* als

⁷Ein wesentliches konstitutives Element dieser fiktiven Freundschaft zwischen Autor und Leser, auf die weiter unten noch ausführlicher eingegangen wird, besteht in der gemeinsamen Lektüre empfindsamer Literatur, wie aus vielen, über den Text verstreuten Anspielungen hervorgeht. Коцткова (1983, 137) beschreibt das gemeinsame Lesen im Freundeskreis als typisch sentimentalistisches Motiv: "Этот момент характерен: излюбленный способ знакомства с книгой - совместное чтение, чтение, объединяющее духовно близких друг другу людей."

⁸Karamzin hatte in dem Artikel *Nachodit' v samych obyknovennykh veščach piitičeskuju storonu* den Betrug, d.h. die Fähigkeit, Illusionen als Wahrheit präsentieren zu können, als Triumph der Kunst bezeichnet (II,89).

echte, authentische, unmittelbar im Augenblick des Erlebnisses niedergeschriebene Dokumente und sich selbst als idealen, empathischen interaktiven Rezipienten, der mit allen Sinnen in der zeitgenössischen empfindsamen Literatur aufgehe, zu präsentieren, andererseits durchbricht er immer wieder kurzfristig diese Attitüde, geht auf Distanz, um für kurze Momente die Konventionalität und Fiktivität der Prätexte und des eigenen Textes aufzudecken.

Es dominiert jedoch die Haltung des begeisterten, emotional involvierten, aktiven Lesers sentimentalischer Texte, der seine Reiseplanung an den Städten und Landschaften ausrichtet, die ihm aus der Literatur bekannt sind. Die in den *Briefen* geschilderten Impressionen des Erzählers sind offensichtlich durch ein literarisches Prisma vorgefiltert, und der reale Anblick mischt sich mit den Bildern, die er sich aufgrund entsprechender Lektüren zuvor schon in seiner Phantasie gemacht hatte. Bezeichnend die Auswahl der Dichter und Schriftsteller, auf die der Erzähler während seiner Reise, die sich im Laufe der *Briefe* immer mehr als Reise zu Schauplätzen der Literatur denn als Reise zu wirklichen touristischen Orten entpuppt, rekurriert: Überwiegend handelt es sich, wie oben erwähnt, um zeitgenössische empfindsamen Autoren. Für jedes bereiste Land stehen schwerpunktmäßig ein oder mehrere Autoren im Mittelpunkt, mit deren Augen, sprich: prädisponiert durch deren Texte, der Erzähler sich umsieht. In der Schweiz prägt beispielsweise die Idylle à la Geßner seine Wahrnehmung, und Land und Leute erscheinen (bzw. werden präsentiert) als idealtypische Verkörperungen gängiger Idyllenmotive. Literarische Fiktion und Wirklichkeit fallen sowohl in der Wahrnehmung des Erzählers wie auch in der Darstellung zusammen. Die Idylle ist nicht ausschließlich auf die Schweiz beschränkt, wie das folgende, in Meißen situierte Beispiel zeigt. Denn die Wahrnehmung idyllischer Harmonie ist für den Erzähler nicht an einen speziellen Ort gebunden, sondern ein universeller Zustand, der in Korrelation zu seiner psychischen Verfassung steht:

“Птички, которые порхали и плавали по чистому воздуху над головою моею, изображали для меня веселье и беспечность. Они чувствуют бытие свое и наслаждаются им! Каждый поселянин, идущий по лугу, казался мне благополучным смертным, имеющим с избытком все то, что потребно человеку. ‘Он здоров трудами, - думал я, - весел и счастлив в час отдохновения, будучи окружен мирным семейством, сидя подле верной своей жены и смотря на играющих детей. Все его желанья, все его надежды ограничиваются обширностью его полей; цветут поля, цветет душа его.’ ”
(I,117-8).

In Übereinstimmung mit seiner psychischen Disposition, seiner ausgeglichenen Verfassung erlebt der Erzähler seine Umgebung beinahe permanent als Idylle. Er projiziert also ständig sein literarisches Vorwissen, in diesem Fall pastorale Motive betreffend, auf die realen Anblicke. Das, was er aktuell sieht, dient als Ausgangspunkt, gibt ihm Impulse und animiert ihn zu assoziativem Erzählen, wobei er zuvor Gelesenes in der eigenen Darstellung rekreiert.

Eine wichtige Vorbildrolle spielt neben Rousseau auch der Engländer Lawrence Sterne, den der Erzähler vor allem als empfindsamen Autor schätzt, wobei zunächst die humoristischen Komponenten des sterneschen Werks vernachlässigt werden, die für Karamzin später in den *povesti* dann umso stärker in den Mittelpunkt seiner Sterne-Rezeption rücken. 1792 nahm Karamzin Sterne jedoch ausschließlich als empfindsamen Schriftsteller wahr, für den er sich im "Moskovskij Žurnal" mit folgenden Sätzen begeisterte: "Стерн несравненный! В каком ученом университете научился ты столь нежно чувствовать? Какая риторика открыла тебе тайну двумя словами потрясать тончайшие фибры сердец наших? Какой музыкант так искусно звуками струн повелевает, как ты повелеваешь нашими чувствами?" (II,37). In den *Reisebriefen* wird er als "Стерн, оригинальный живописец чувствительности" (I,481) bezeichnet.

In den *Pis'ma* zeigt sich, daß der Erzähler Sternes *Sentimental Journey* intensiv gelesen und goutiert hat und seine eigene Reiseplanung nun in England und Nordfrankreich weitgehend an den sterneschen Vorgaben ausrichtet. Insbesondere die Reisestation Calais wird völlig im Zeichen der *Sentimental Journey* beschrieben, d.h. alle Beobachtungen des Erzählers vor Ort werden, wie in dem folgenden Beispiel, ohne Unterschied mit dem Werk in Verbindung gebracht:

"Я взглянул на окно и увидел горшок с розами. Подле него стояла молодая женщина и держала в руках книгу - верно, 'Sentimental Journey!'" (I,426).

In Calais begibt sich der Erzähler, als Reisender die in *Sentimental Journey* beschriebenen Situationen nachvollziehend, auf Spurensuche Sternes. In einem furiosen Frage- und Antwortspiel, in dem ein junger ortsansässiger Offizier als Dialogpartner fungiert und beide Teilnehmer sich ständig, beinahe wetteifernd zu überbieten versuchen, stellt der Erzähler, genauso wie sein Gesprächspartner, eine profunde Kenntnis der *Sentimental Journey* unter Beweis, zeigt, daß er den Text nicht nur oberflächlich gelesen, sondern sich gänzlich "zu eigen" gemacht hat, so wie er das von jedem Rezipienten empfindsamer Literatur erwartet. Ebenso fundiert beherrscht der junge Offizier seinen Part. Erzähler und Gesprächspartner stimmen harmonisch zusammen und weisen sich dabei über die gemeinsamen Lektürekennnisse als gleichgesinnte, empfindsame Menschen aus:

" 'Что вам надобно, государь мой?' - спросил у меня молодой офицер в синем мундире. - 'Комната, в которой жил Лаврентий Стерн', - отвечал я. - 'И где в первый раз ел он французский суп?' - сказал офицер. - 'Соус с цыплятами', - отвечал я. - [...] 'Где приходил к нему отец Лорензо с кротостью святого мужа'. - 'И где он не дал ему ни копейки?' - 'Но где хотел он заплатить двадцать фунтов стерлингов тому адвокату, который бы взялся и мог оправдать Йорика в глазах Йориковых'. - 'Государь мой! Эта комната во

втором этаже, прямо над вами. Тут живет ныне старая англичанка с своею дочерью.' " (I,426).

Lesegewohnheiten und -vorlieben werden in den *Reisebriefen*, in typisch sentimentalistischer Manier, als wichtiges Charakteristikum zur Beurteilung anderer Menschen gewertet. Die gemeinsame Begeisterung insbesondere für sentimentalistische Autoren oder empfindsame Werke gelten als Zeichen für seelische Übereinstimmung und Wesensverwandtschaft. Gemeinsame Lektüre schafft Nähe und Intimität. Jede festgestellte Übereinstimmung in Lesegewohnheiten macht Fremde zu Vertrauten. Das gelte auch für die Beziehung zwischen Autor (bzw. Übersetzer, wie in folgendem Beispiel) und Leser eines Werks, so der Erzähler:

"Я имел удовольствие познакомиться сегодня с человеком весьма любезным [...], который мне известен был по своим сочинениям, а особливо по переводу Томсоновых 'Времен года', изданному покойным Геснереом, другом его." (I,190).

Aus den Werken des Dichters (- der *pictura* eines barocken Emblembildes vergleichbar -), kann der kundige Leser als *subscriptio* den Charakter des Verfassers ableiten, der sich nach sentimentalistischer Auffassung in seinen Werken spiegelt. In diesem Fall sind der Name Thomson sowie der Titel des Werks *Seasons* Programm, das auch noch die Persönlichkeit des Übersetzers überstrahlt und die spontane Sympathie des empfindsamen Rezipienten weckt, der intuitiv seine Affinität vom Werk auf den Übersetzer ausdehnt.

In die Atmosphäre der Freundschaft, Nähe und Intimität, die an gemeinsamen Lektüreerfahrungen festgemacht wird, sind auch die wiederholt signifikant als "Freunde" titulierten fiktiven Leser der *Reisebriefe* einbezogen. Als verbindendes Element fungieren beispielsweise (fingierte) Erinnerungen an eine gemeinsame Sterne-Lektüre von Erzähler und "Leserfreunden":

"Помните, что нежный Стерн, приближаясь к тому месту, где, по описанию, надлежало быть их могиле, и чувствуя в сердце своем огонь и пламя, воскликнул: 'Нежные, верные тени! Давно, давно хотел я пролить сии слезы на вашем гробе; примите их от чувствительного сердца!' - но вы помните и то, что Стерну не на что было пролить слез своих, ибо он не нашел гроба любовников. Увы! И я не мог найти его!.." (I,294).

Der sternesche Text hat hier zwei Funktionen: Er substituiert zum einen das eigene emotionale Erleben des Erzählers, enthebt ihn der Mühe, seine Empfindungen selbst in Worte kleiden zu müssen, aber er dient auch dazu, die "Freundschaft" zwischen Erzähler und Lesern durch das Aufrufen "gemeinsamer" literarischer Erinnerungen zu festigen, zu aktualisieren und zu reinszenieren. In den *Reisebriefen* bewegt sich der Erzähler deshalb immer wieder mit größter

Selbstverständlichkeit im literarischen Raum der *Sentimental Journey*, integriert ganze Passagen aus dem Prätext in den eigenen Text und stilisiert auch die eigene Person nach dem fiktiven Vorbild. Beispielsweise gleicht er sich in seinen Gefühlen und seinem Verhalten den literarischen Figuren an, identifiziert sich temporär weitgehend mit ihnen und übernimmt beispielsweise Wertmaßstäbe und Geschmack des fiktiven Yorick:

"[...] тростью своею провел на песке длинную змейку, подобную той, которую в 'Тристраме Шанди' начертил капрал Трим (vol. VI, chap. XXIV), говоря о приятностях свободы. Чувства наши были, конечно, сходны. 'Так, добродушный Трим! Nothing can be so sweet as liberty!', - думал я, возвращаясь скорыми шагами в город." (I,108).

Nicht immer werden Zitate im Erzählertext explizit ausgewiesen, graphisch kenntlich gemacht und mit Quellenangaben versehen wie im folgenden Beispiel:

"Товарища моего не было дома, в горнице не нашел я ничего, кроме постели, гитары, карт и... a black pair of silk breeches. [Fußnote: С которыми отправился Йорик во Францию, как известно.]" (I,436).

Im allgemeinen setzt der Erzähler eher voraus, daß die Adressaten seiner *Briefe* über den gleichen Lektürehintergrund verfügen wie er selbst und Zitate ohne nähere Erläuterungen zuordnen könnten. Darauf deutet auch der Zusatz der Fußnote "как известно" hin, der suggeriert, der ausdrückliche Hinweis auf den Ursprung des Zitats sei eigentlich unnötig und überflüssig, eine Tautologie, weil alle, Leser wie Autor, ohnehin Bescheid wüßten.

Daß so viele Zitate im Wortlaut in den Text der *Reisebriefe* eingefügt sind, wird vom Erzähler damit begründet, daß es für jeden Rezipienten, und damit meint er in diesem Fall auch sich selbst als Rezipienten empfindsamer Literatur, als der er sich in den *Reisebriefen* geriert, ein besonderes Glückserlebnis bedeute, seine eigenen Empfindungen in einem literarischen Werk widergespiegelt zu finden, wie er an einem Beispiel demonstriert:

"Между прочими нашел с строфу из Аддиссоновой оды, в которой поэт благодарит бога за все дары, принятые им от руки его, - за сердце, чувствительное и способное к наслаждению, и за друга, верного, любезного друга! Счастлив г. Левад, если в Аддиссоновых стихах находит он собственные свои чувства!" (I,224).

Permanent wird in den *Reisebriefen* auf Prätexte verwiesen, die angeblich das aktuelle Erleben des Erzählers antizipieren. Der Anblick einer idyllischen Alpen-Szenerie wird zum Beispiel mit Assoziationen an Verse Hallers in Verbindung gebracht, die der Erzähler dann anstelle eigener Beschreibungen in die *Pis'ma* einfügt:

“Я радовался счастливою четою и в мыслях своих читал Галлеровы стихи (из его поэмы: 'Die Alpen', то есть 'Алпийские горы'): [längeres Zitat].” (I,180).

Die Umgebung Zürichs wird durch Verse Thomsons charakterisiert, - unheimliche, finstere Orte, düstere Landschaften, der klassische locus horribilis, durch Verweise auf "Ossian" und "Fingal". Die Aufnahme fremder Texte in den eigenen stellt eine besonders intensive Art der Rezeption dar: Der Erzähler, der sich in den *Reisebriefen* als Rezipient und Autor in einer Person geriert, eignet sich fremde Texte an, indem er sie in den Kontext des eigenen Textes einbettet, sie dort ein- und weiterschreibt, wobei sich das Fortschreiben fremder Texte nicht immer so offensichtlich vollzieht wie in folgendem Beispiel:

“Вольтер в конце своего остроумного и безобразного роман говорит: [...], слова, которые часто отзываются в душе моей после утомительного размышления о тайне рока и счастья. Можно еще примолвить: [...].” (I,479).

*

Die fremde Rede tritt in den *Reisebriefen*, aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst, in Wechselbeziehung zu dem Wort des Erzählers. Die Arten dieser Beziehung sowie ihre Funktionen sind vielfältig:

- Der Erzähler bedient sich der fremden Rede zur Beschreibung eigener Erlebnisse und Stimmungen. Sieht er an literarischen Schauplätzen, was er, durch diverse Lektüren prädestiniert, dort zu sehen erwartet, - oder anders gesagt, stellt er fest, daß seine aktuellen Wahrnehmungen bereits in einem literarischen Werk antizipiert wurden, verzichtet er auf eigene Beschreibungen und integriert das entsprechende Zitat in seinen Text.

- Eine der Funktionen fremder Rede im Text der *Reisebriefe* besteht darin, den Standpunkt des Erzählers abzusichern und zu legitimieren. Um seiner eigenen Aussage größeres Gewicht zu verleihen, läßt er sie von einer (literarischen) Autorität bestätigen:

“Гибельные следствия полуфилософия! 'Drink deep or taste not',- сказал англичанин Поп.” (I,408).

Das Zitat Popes wird hier dazu herangezogen, Ansichten des Erzählers zu bekräftigen. Nicht nur realen Personen, sondern auch fiktiven Figuren wird, innerhalb des durchgehenden Spiels mit der Authentizität bzw. Fiktivität der Aufzeichnungen, eine solche autoritative Funktion zugeschrieben. Beispielsweise beruft sich der Erzähler u.a. auch mit der Intention, sein Urteil beglaubigen zu lassen, auf die von Sterne kreierte Figur des Corporal Trim:

“Война бедственна, но храбрость есть великое свойство души [- soweit die Erkenntnis des Erzählers]. Робкий человек может быть добрым: но всякой

дурной человек непременно должен быть трусом', - говорит Стернов капрал Трим." (I,367).

- Auch der Aspekt des Aus-Fremden-Texten-Lernens spielt in den *Reisebriefen* eine Rolle. Der Erzähler identifiziert sich selbst z.B. mit dem Helden aus Barthélemys *Anarchasis*, dem jungen Skythen, und zieht eine Parallele zwischen der für das Buch konstitutiven Schüler-Lehrer Konstellation und seinem, des Erzählers, persönlichen Verhältnis zum Autor Barthélemy, den er während seiner Reise aufgesucht habe⁹: "Нынешний день молодой скиф К* в Академии надписей и словесности имел счастье узнать Бартелеми-Платона." (I,343). Auch noch in einem anderen Sinne ist der Aspekt des Lernens von Bedeutung: Der Erzähler sammelt alle möglichen verfügbaren, insbesondere landeskundliche Informationen aus fremden Texten, um sie dann in seinem eigenen Text an die Leser weiterzugeben.

- Es werden nicht nur Zitate direkt im Wortlaut in die *Reisebriefe* integriert, sondern auch Verfahren, Schreibweisen oder Motive aus anderen Werken bzw. von anderen Autoren übernommen. An Sterne erinnert beispielsweise das schon mehrfach angesprochene Spiel mit den Erwartungen der Leser, wobei der Erzähler im folgenden Beispiel weit ausholend Anlauf nimmt, um weibliche Schönheit adäquat zu beschreiben, dann aber plötzlich abbricht und eine angemessene Schilderung lapidar für unmöglich erklärt. Gängige sentimentalistische Klischees werden hier in sternescher Manier ironisierend bloßgestellt:

"Сестры-прелестницы! Я хотел бы счастливою чертою пера изобразить красоту вашу, которую сама натура возлелеяла; хотел бы сравнить белорумяные щеки ваши с чистым снегом высоких гор, когда восходящее солнце сыплет на него алые розы; хотел бы уподобить улыбку вашу улыбке весенней природы, глаза ваши звездам вечерним - но скромность ваших взоров отнимает у меня смелость хвалить вас." (I,181).

Der Erzähler orientiert sich hier nicht mehr an dem empfindsamen Autor Sterne, sondern an dem Kritiker sentimentalistischer Auswüchse¹⁰. In der Manier seines Vorbildes stellt er sentimentalistische Stereotypen bloß oder entlarvt ironisch die Tendenz zur Darstellung übertriebener Gefühlsausbrüche und zum manieristisch-akribischen Aufbauschen einzelner Gefühlsregungen. Solche ironisch-parodistischen Einschübe stellen jedoch eine Ausnahme im Text der *Reisebriefe* dar. Im allgemeinen läßt das große emotionale Engagement des Erzählers

⁹In einer Zusammenfassung der *Reisebriefe* für die Zeitschrift "Zritel", in der von der Hauptfigur, dem Reisenden, nur in der dritten Person gesprochen und damit eine größere Distanz zwischen Autor und Ich-Erzähler hergestellt wird als in den *Briefen*, differenziert Karamzin weitaus stärker zwischen der literarischen Figur des jungen Skythen und dem "realen" jungen Reisenden, die er immer noch miteinander vergleicht, aber nicht mehr zu einer Person verschmelzen läßt: "Нашему путешественнику кажется, что он видит мудрого Платона, с доброотою принимающего юного Анахарсиса, и это сходство ему бесконечно льстит." (II,96).

¹⁰Zu Karamzins Sterne-Rezeption s. Kanunova (1975, 258-264).

eine solche Distanz zwischen Autor und Gegenstand, wie er notwendige Voraussetzung für ironische Bemerkungen ist, nicht aufkommen.

*

Es gibt in den *Reisebriefen* nur wenige Stellen, an denen der Erzähler als Schöpfer oder kreativer Urheber seines Werks in Erscheinung tritt und damit explizit die Verantwortung für den Text und dessen Gestaltung übernimmt. Solche raren Verweise auf seine Autorenschaft erschöpfen sich im allgemeinen in Anspielungen auf materielle Aspekte des Schreibens, etwa auf das benutzte Schreibgerät ("Все свои замечания писал я в дороге серебряным пером." (I,72)). Zumeist jedoch hält sich der Erzähler in seiner Funktion als planvoller Verfasser der *Pis'ma* bedeckt, tritt nicht als verantwortlicher Urheber des Textes in Erscheinung, sondern seine Konturen verschwinden hinter einer Vielzahl von Zitaten und Fragmenten fremder Rede, die er synthetisch in den eigenen Text integriert. In den Passagen, in denen die fremde Rede dominiert, manifestiert sich die kreative Leistung des Autors in der Auswahl der Zitate, in ihrer Anordnung und Zusammenstellung sowie in der sprachlichen Überarbeitung, die die fremden Texte harmonisch mit dem Text des Erzählers zusammenklingen läßt. Durch die permanente Einbeziehung fremder Rede entsteht ein synthetischer, collagenartiger Text mit einem hohen Anteil atopischer Rede, in der der Erzähler als kreativer Schöpfer seines Textes hinter einer Vielzahl anderer literarischer "Stimmen" bis zur Unkenntlichkeit verschwindet. Seine originale schöpferische Leistung zeigt sich über weite Strecken nicht auf der inhaltlichen Ebene seiner Aufzeichnungen, - die erzählten Anekdoten, Geschichten und Beschreibungen sind häufig nicht originell¹¹, sondern orientieren sich an vorhandenen literarischen Mustern. Die eigentliche Leistung des Erzählers manifestiert sich statt dessen in der sprachlich elokutionellen, rhetorisch-performativen Präsentation dieser oftmals nicht neuen Gedanken, Ideen und Bilder, in dem sentimentalistischen, vom Ideal der *prijatnost'* dominierten Stil. Der schriftliche Text der *Pis'ma* ist durchgängig nach dem (eigentlich auditiven) Ideal sprachlicher Harmonie, sprachlichen Wohlklangs gestaltet, dem die *Reisebriefe* bei aller Disparatheit der einzelnen Episoden ihren einheitlichen Ton und damit das verbindende Element verdanken.

Die Übernahme fremder Rede habe nicht nur Auswirkungen auf den neuen Kontext, auch der Sinn des zitierten Wortes verändere sich, werde durch seine neue Umgebung modifiziert bzw. aktualisiert, so Bachtin. Neben den Bedeutungsverschiebungen, wie sie sich quasi automatisch durch das Auslösen aus dem alten Zusammenhang und dem Einfügen in einen neuen Kontext ergeben, trägt auch der Erzähler, bewußt oder unbewußt, durch (s)einen tendenziösen Umgang mit dem zitierten Wort zu einer weiteren Sinnmodifizierung bei. Denn es

¹¹Mit diesen ständigen Rekursen auf Bekanntes, der ständigen (Neu-)Inszenierung traditioneller Motive knüpft Karamzin i.w.S. an für orale Kulturen typische Verhaltensmuster an, die Ong (1987, 64) folgendermaßen charakterisiert: "Originalität zeigt sich nicht im Erfinden von neuem Material, sondern in der Anpassung traditioneller Materialien an die individuelle, einzigartige Situation und/oder an das Publikum."

geht ihm nicht vordringlich um eine möglichst exakte Wiedergabe fremder Gedanken, sondern darum, die vielen Fragmente, die er aus fremden Texten übernimmt, zu einem in sich stimmigen, harmonischen Mosaik zusammzusetzen, das seine eigenen Ansichten widerspiegelt und affirmativ unterstützt. Daher zitiert er selektiv nur das, was mit seinen Vorstellungen übereinstimmt und sich ohne Brüche zu einem einheitlichen, einstimmigen Text zusammensetzen läßt, d.h. was mit dem von ihm vorgegebenen Ton seines Textes konform geht und diesen nicht stört. Dissonanzen will er vermeiden. Der Text der *Reisebriefe* soll harmonisch zusammenstimmen. Unter dieser Prämisse werden die eingefügten Zitate ausgewählt oder sogar manipuliert: Sie werden aus dem Gesamtzusammenhang herausgerissen, Akzente werden neu gesetzt, Passagen als zentrale ausgewählt, die zwar exzellent in das sentimentalistische Konzept des Erzählers passen, im Urtext aber nur von peripherer Bedeutung waren, jetzt jedoch als Hauptidee des betreffenden Autors präsentiert werden. Signifikant ist in dieser Hinsicht des Erzählers Kant-Rezeption. Er memoriert sein Gespräch mit dem Königsberger Philosophen aus dem Gedächtnis ("[...] вот что мог удержать в памяти из его рассуждений" (I,74)) und rechtfertigt damit, daß seine Zusammenfassung die Lehre Kants in der Bemerkung über das begrenzte Einsichtsvermögen des menschlichen Verstandes in die letzte Wahrheit gipfen läßt ("Здесь разум погашает светильник свой, и мы во тьме остаемся; одна фантазия может носиться во тьме сей и творить несобытное." (I,74)), - eine Bemerkung, die sich mit den Überzeugungen des Erzählers deckt, aber nicht unbedingt als *die* Sentenz kantscher Philosophie bezeichnet werden kann.

In den *Reisebriefen* klingen also eine Vielzahl von Stimmen zusammen: Fremde Rede und Erzählerrede mischen sich zu einer harmonischen Stimmenvielfalt. Im Unterschied zu Bachtins Verständnis von der "Verstimmlichung der Prosa"¹², wonach das Wort sowohl durch die harmonische Resonanz wie auch durch den mißtönenden Widerklang anderer Wörter zu seinem Sinn durchdringe, läßt der Erzähler in den *Reisebriefen* keine Redevielfalt, keinen wirklichen Dialog zwischen Autorwort und fremder Rede zu: Es handelt sich eher um einen aus vielen gleichklingenden Stimmen komponierten Monolog. Die verschiedenen Stimmen aus der Literatur funktionieren wie ein Chor unterstützender Stimmen, die ausnahmslos alle die Autorintention stützen bzw. überhaupt erst zum Ausdruck bringen, also die eigene Rede des Autors substituieren, sie aber nicht dialogisch brechen. Das "Gespräch" mit den fremden Texten ist nicht auf Austausch, auf gegenseitiges Verstehen unter Umständen kontroverser Positionen angelegt, sondern der Erzähler sucht in den fremden Texten lediglich einseitig die

¹²Vgl. Bachtin (1979, 171): "Für den Prosaschriftsteller ist der Gegenstand eine Konzentration von in der Rede differenzierten Stimmen, unter denen auch seine Stimme erklingen muß; diese Stimmen bilden den notwendigen Hintergrund für seine Stimme, einen Hintergrund, ohne den die Nuancen seiner künstlerischen Prosa nicht wahrnehmbar sind, 'nicht klingen'. Der Prosaschriftsteller erhebt diese den Gegenstand umgebende soziale Vielfalt der Rede zu einem vollendeten Bild, das von einer Fülle dialogischer Widerklänge, künstlerisch intendierter Resonanzen auf alle wesentlichen Stimmen und Töne dieser sozialen Vielfalt der Rede durchdrungen ist."

Bestätigung und Unterstützung des eigenen Textes. Für das Eigenleben der fremden literarischen Rede interessiert er sich nicht.

Anders ist seine Einstellung gegenüber den Figuren, die er in den *Pis'ma* auftreten läßt, d.h. Reisebekanntschaften, Bewohner der Regionen, die der Erzähler bereist etc. Sie läßt er in direkter Rede selbst ausführlich zu Wort kommen. Dabei hält sich der Erzähler mit Kommentaren weitgehend zurück, faßt die fremde Rede nicht mit eigenen Worten zusammen, sondern überläßt es den Figuren, sich durch ihre Redebeiträge selbst zu charakterisieren und beispielsweise auch ihre Schwächen authentisch bloßzulegen. Dem Leser werden eine Vielzahl von Geschichten und Anekdoten angeboten, deren Bewertung er selbst vornehmen kann ("Оставляю вам сказать на этот случай множество острых слов." (I,493)), wobei die Richtung der Interpretation dennoch suggestiv vorgezeichnet ist:

"Судите о народном невежестве по следующему анекдоту:

В одной деревеньке близ Парижа крестьяне остановили молодого, хорошо одетого человека и требовали, чтобы он кричал с ними: 'Vive la nation!' - 'Да здравствует нация!' Молодой человек исполнил их волю, махал шляпою и кричал: 'Vive la nation!' 'Хорошо! Хорошо! - сказали они. - Мы довольны. Ты добрый француз; ступай куда хочешь. Нет, постой: изъясни нам прежде, что такое... нация?' " (I,315).

In solchen, oft komödienhaften Anekdoten wird angedeutet, daß es eine Übereinstimmung zwischen Gesprächsverhalten und Charakter einer Person gebe. Der Erzähler selbst profiliert sich in den Dialogen (soweit er daran beteiligt ist,) durchweg als seriöser, gebildeter, im gesellschaftlichen Umgang gewandter Mensch von höflicher Zurückhaltung, während die übrigen Gesprächsteilnehmer tendentiell zumeist eher negative Charakterzüge offenbaren. Sie sind dumm, ungebildet, habgierig u.ä.. Die Gesprächspartner (mit Ausnahme des Erzählers) fungieren dabei oftmals eher als typische Vertreter einer größeren Gruppe (oder Nation) denn als individuelle Personen. Wie bei den Bildern dominiert das Typische, charakterisieren die Dialoge "den Franzosen", "den Engländer" in ihren "typischen" Nationaleigenschaften, aber keine individuellen Persönlichkeiten.

Ein Beispiel: Ein Franzose demonstriert im Gespräch mit dem distinguiert zurückhaltenden Erzähler seine blasierte Überheblichkeit und Unwissenheit:

"К а в л е р . Нельзя ошибиться тому, кто, подобно мне, был везде и знает языки. У вас в России говорят немецким языком?

Я . Русским.

К а в л е р . Да, русским; все одно." (I,360).

*

In den *Reisebriefen* führt der Erzähler nicht nur einen (monologischen) Dialog mit fremden Texten und literarischen Figuren. Er sucht darüber hinaus auch das "Gespräch" mit seinem Lesepublikum. Das heißt unter den Bedingungen des schriftlich fixierten Textes der *Pis'ma*: Er selbst übernimmt im Text die Rolle seiner Gesprächspartner und antizipiert ihre Repliken auf seine Briefe:

"Идти ли мне вслед Парижу, шаг за шагом, через постранство минувших веков, [...]? - Я слышу ответ ваш: 'Мы читаем Сент-Фуа, его 'Essais sur Paris', и узнаем все то, что ты можешь сказать о древности Парижа; скажи нам только, каков он показался тебе в нынешнем своем виде, и более ничего не требуем.'" (I,306).

Die Leser werden, - die intime Briefform leistet dem Vorschub -, durchweg als "Freunde" ("друзья мои" (I,59)) tituliert und damit von vornherein in eine enge emotionale Beziehung zu dem Erzähler eingebunden. Die Anrede ist jedoch nicht nur durch die Briefform motiviert, sie verweist auch über den Rahmen der Fiktion hinaus auf die wirkliche Leserschaft, die durch die intime Anrede ebenfalls in eine besondere Nähe zum Text gerückt wird. Die Freundschaft zwischen Erzähler und Leserfreunden basiere, so suggeriert der Text, auf Sympathie, auf der gleichen sensitiven Persönlichkeit, auf einem gemeinsamen kulturellen background - es wird vorausgesetzt, Erzähler wie (fiktive) Leser seien Russen, - sowie auf gemeinsamen Erinnerungen, insbesondere auf gemeinsamen Lektüererfahrungen. In den *Reisebriefen* wird die Illusion aufgebaut, Leser wie Autor seien reale lebende Personen, die sich in wirklichen Lebensumständen, zu einer bestimmten Zeit, in einer existentiellen Gegenwart begegneten, in einer Beziehung, die sich vor allem durch Intimität und Nähe auszeichne. Im Rahmen dieser Illusion läßt der Erzähler wiederholt Floskeln in seinen schriftlichen Text einfließen, wie sie für die mündliche Rede charakteristisch sind. Das Wechselspiel von gesprochenem und geschriebenem Wort ist ein wesentliches Merkmal des Textes: Einerseits scheint der Erzähler die besonderen Implikationen seines Schriftmediums, d.h. hier der Briefform und damit der räumlichen und zeitlichen Distanz zu seinen (Leser-)Freunden, wie sie sich zwangsläufig ergibt durch die Zeitspanne, die zwischen der Niederschrift eines Briefes durch seinen Verfasser und der Lektüre durch die Adressaten steht, zu akzeptieren ("Завтра будем обедать в Мемеле, откуда отправлю к вам это письмо, друзья мои!" (I,66)).

Andererseits bricht er immer wieder aus dem Brief- und damit Schriftraum aus, versucht die Einschaltung des Schriftmediums aus dem Bewußtsein zu tilgen und statt dessen die Illusion komplexer, unmittelbarer, quasi mündlicher Gesprächssituationen, situativer Kontexte zu schaffen. Er wendet sich dabei an seine Freunde, als stünden sie ihm direkt vis-à-vis gegenüber, sähen, hörten, erlebten im selben Moment das gleiche wie er selbst, wobei er u.a. sogar Gerüche über den schriftlichen Text zu transportieren versucht: "Везде видите дым земляных угольев; везде чувствуете их запах." (I,430). Die Leser werden nicht nur

aufgefordert, sich in die Situation des Erzählers hineinzusetzen ("Вообразите мое положение! Ночью на улице, в неизвестном для меня городе, без пристанища, без знакомых!" (I,223)), es wird sogar der Eindruck erweckt, als begleiteten sie ihn unmittelbar auf seinen Streifzügen durch Europa, stünden direkt an seiner Seite, betrachteten alles aus dem gleichen Blickwinkel - und das nicht nur im übertragenen Sinne. Der Erzähler nimmt seine Leser buchstäblich an der Hand: "Друзья мои! Дайте мне руку, [...]" (I,245) und integriert wiederholt taktile Komponenten und orale Gesten in den Schrifttext:

- "Прежде всего поведу вас к двум густым деревьям, [...]" (I,409).
- "Теперь этот дом принадлежит господину... Забыл имя." (I,399).

Mit der Attitüde, seine Leser unmittelbar an seinen Erlebnissen und Eindrücken partizipieren lassen zu wollen, setzt der Erzähler voraus, daß die Leser"freunde" sich auch für die profansten Details der Reise interessieren und sympathisch Anteil nehmen: "Теперь переменяют лошадей и готовят нам легкий ужин." (I,83). Eine Funktion¹³ dieser permanenten Inszenierung von zumeist Nichtigkeiten, die von ihrem Informationswert her eigentlich völlig unbedeutend sind, besteht darin, durch die wiederholte Versicherung gegenseitiger Sympathie und Anteilnahme die Freundschaft zwischen Autor und Lesern ständig aufs Neue zu aktualisieren und zu bestätigen. Der Erzähler gibt zur Begründung an, die emotionale Gemeinschaft mit Gleichgesinnten sei für ihn eine existentielle Notwendigkeit:

"Как ни приятно, как ни весело всякий день видеть прекрасное, слышать умное и любопытное, но людям некоторого рода надобны подобные им люди, или сердцу их будет грустно." (I,425).

Allein auf sich gestellt, isoliert von freundschaftlichen und sozialen Kontakten könne er nicht existieren, beklagt er in einem Moment der Einsamkeit:

¹³Bachtin (1979, 277f.) bietet eine weitere, literaturgeschichtlich evolutionär orientierte Erklärung für die Vorliebe des sentimentalistischen Romans für Kleinig- oder Nichtigkeiten an:

"Der sentimentalisch-pathetische Roman hängt in allen seinen Momenten mit der qualitativen Veränderung der Sprache der Literatur, ihrer Annäherung an die Umgangssprache, zusammen. Die Umgangssprache wird hier jedoch unter der Kategorie der Literarizität geordnet und normiert, sie wird zu einer einheitlichen Sprache, die die Intentionen des Autors direkt zum Ausdruck bringt, nicht aber zu einer der diese Intentionen orchestrierenden Sprachen der Rede Vielfalt. [...] Der Moment des Kontrasts zur alten Hochsprache und den entsprechenden sie erhaltenden hohen poetischen Gattungen ist im sentimentalischen Roman zentral. [...] negierter Stil und negierte Sprache werden nicht in den Roman aufgenommen, sondern bleiben als sein dialogisierender Hintergrund außerhalb des Werkes.

Wesentliche Momente des sentimentalischen Stils werden gerade von dieser Kontrastierung der hohen, heroisierenden mit der abstrakt-typisierenden Pathetik bestimmt. Die Detailliertheit der Beschreibungen, die höchste Absichtlichkeit der Betonung zweitrangiger, belangloser, alltäglicher Einzelheiten, die Einstellung der Abbildung auf den unmittelbaren Eindruck vom Gegenstand, schließlich das Pathos der schutzlosen Schwäche, nicht der heroischen Kraft, die bewußte Verengung des Horizontes und der Arena der Prüfung des Menschen auf die nächstliegende kleine Welt (im Extremfall - auf das Zimmer) - dies alles wird von dem polemischen Kontrapunkt zum negierten literarischen Stil bestimmt."

"Кто видит мои слезы? Кто берет участие в моей горести? Кому изъясню чувства мои? Я один... один! - Друзья! Где взор ваш? Где рука ваша? Где ваше сердце? Кто утешит печального?" (I,425).

Deshalb, so läßt sich folgern, durchbreche er in typisch sentimentalistischer Manier, d.h. im Einklang mit seiner empfindsam empathischen Persönlichkeit immer wieder die isolierende Distanz des Schriftkontextes der *Briefe* und versuche, im schriftlichen Text Kommunikationsmuster zu adaptieren, wie sie für oral geprägte, extrovertierte Persönlichkeitsstrukturen fördernde Kulturen charakteristisch sind, denn "primäre Oralität begünstigt Persönlichkeitsstrukturen, die in gewisser Weise gemeinschaftlich sind und nach außen gerichtet, weniger introspektiv als solche, welche unter Literalisierten üblich sind. Orale Kommunikation vereint Leute in Gruppen. Schreiben und Lesen sind einsame Handlungen, welche die Psyche auf sich selbst verweisen" (Ong 1987, 72f.).

* * *

Resümee. In den *Reisebriefen* versucht der Erzähler, seinen Lesern eine Lektion im europäischen Sentimentalismus zu erteilen, ihnen ein Beispiel für die ideale Rezeption sentimentalistischer Werke zu geben und sie zu animieren, es ihm nachzutun.

Europa wird in erster Linie durch ein literarisches Prisma betrachtet. Der Erzähler läßt sein immenses Vorwissen durch die eigene Anschauung überprüfen, bzw. zuvor Gelesenes prädeterniniert oder überwuchert seine Impressionen vor Ort in Westeuropa. Die Bilder, die er sich nach diversen Lektüren in seiner Phantasie gemacht hatte, projiziert er auf die (im Kontext der *Pis'ma*) realen Dinge und Personen. Realität der *Briefe* und Fiktion vermischen sich zu einem undurchdringlichen Konglomerat. Der Erzähler nutzt Fragmente aus der ihm bekannten Literatur, um durch sie eigene Stimmungen auszudrücken. Er vertritt die Auffassung, es brauche nicht immer alles neu geschrieben zu werden. Was er schon ansprechend beschrieben finde, könne er in seinen Text übernehmen, der damit einer Kompilation einer Vielzahl von fremden Texten gleicht.

Die fremden Texte stimmen harmonisch in den des Erzählers ein, wirken wie ein Chor unterstützender Stimmen und spiegeln den Versuch, orale Komponenten in einen schriftlichen Text einfließen zu lassen bzw. zu einem konstitutiven Merkmal zu machen. Der Erzähler widersetzt sich wiederholt den Prämissen, die ihm sein schriftliches Medium eigentlich vorgibt. Er bricht immer wieder aus den Schranken des Mediums aus und versucht, in der Schrift Unmittelbarkeit, Spontaneität und emotionale Nähe zu verwirklichen, wie sie eigentlich für mündliche Ausdrucksformen kennzeichnend sind. Die eigentlich paradoxe Einbeziehung oraler Komponenten in einen schriftlichen Text manifestiert sich u.a. in der (nicht nur sprachlichen) Ausrichtung dieses Textes an dem auditiven Ideal der Harmonie, bei der keine Dissonanzen geduldet werden: Alle am Dialog beteiligten Stimmen vertreten dieselbe Meinung, alle stimmen

harmonisch zusammen. Dadurch wird der eigene Standpunkt des Erzählers verwischt, er geht in der Vielzahl gleichklingender Stimmen auf. Die Rede wird atopisch, ist auf keinen konkreten Urheber mehr zurückzuführen, sondern auf einen harmonisch einstimmig vielstimmigen Chor. Die Wahrheit des Textes wird durch das Kollektiv, durch das Zusammenönen vieler Stimmen generiert.

Der Erzähler tritt nicht nur in einen (einstimmigen) Dialog mit der zeitgenössischen sentimentalistischen Literatur, sondern er führt auch ein intensives Gespräch mit den Lesern der *Reisebriefe*, innerhalb dessen er bemüht ist, zu den Lesern, die er als "Freunde" tituliert, eine besondere emotionale Beziehung aufzubauen. Die Freundschaft zwischen Autor und Leser basiert auf der Fiktion von Sympathie, der gleichen sensitiven Persönlichkeit, von gemeinsamen Erinnerungen, gemeinsamer Herkunft, gemeinsamer kultureller Identität und nicht zuletzt gemeinsamen Lektüreerlebnissen. Das Bild der Leser/Freunde gewinnt Konturen durch Ansprachen des Erzählers an sein Publikum, durch das Vertraulichkeit schaffende Aufrufen gemeinsamer Erinnerungen, aber auch durch die Intimität suggerierende Briefform.

In den *Briefen* versucht der Erzähler wiederholt, die Illusion einer unmittelbaren mündlichen Kommunikation inklusive der Möglichkeit vielfältiger spontaner, auch non-verbaler Reaktionen aufzubauen. Um mit seinen Lesern in Gespräch zu kommen, kreiert er situative Kontexte. Das Lesepublikum wird angesprochen, als befände es sich vis-à-vis von ihm. In der schriftlichen Darstellung werden orale und taktile Gesten imitiert. Gemeinsame Sinnes-, Seh- oder Hörerlebnisse werden im Text inszeniert.

Die *Reisebriefe* bestehen im wesentlichen aus einer Selbstinszenierung des Erzählers, seiner Persönlichkeit über die Rezeption, sprich den monologischen Dialog mit fremden Texten, und aus einem vertraulichen Gespräch des Erzählers mit seinen Lesern, wobei die so hergestellte Nähe zum Lesepublikum diesem suggestiv eine bestimmte Interpretation der anekdotischen Geschichten und Bilder, aus denen sich die *Reisebriefe* zusammensetzen, nahelegt.



2. Povesti

Die povesti¹ liegen chronologisch und thematisch zwischen *Pis'ma ruskogo putešestvennika* und *Istorija gosudarstva rossijskogo*, - den beiden großen Hauptwerken Karamzins, die Anfang und Ende seiner literarischen Karriere markieren. Begonnen hatte Karamzin seine schriftstellerische Tätigkeit vor seiner Europareise (1789-90) mit Übersetzungen (u.a. Geßners *Das Holzbein*, Shakespeares *Julius Caesar*, Hallers *Vom Ursprung des Übels*, Lessings *Emilia Galotti*). 1789 veröffentlichte er seine erste Erzählung *Evgenij i Julija*², eine sentimentale Liebesgeschichte mit tragischem Ausgang. Nach der Rückkehr aus Europa publizierte er weitere Erzählungen in den von ihm herausgegebenen Zeitschriften "Moskovskij Žurnal" (1791-92) und "Vestnik Evropy" (1802-03) sowie im Almanach "Aglaja" (1794-95).

Im "Moskovskij Žurnal" erschienen: *Bednaja Liza*; *Liodor*; *Prekrasnaja carevna i sčastlivyj karla*; *Natal'ja, bojarskaja doč'*; (alle 1792).

- in "Aglaja": *Ostrov Borngol'm* (1794); *Sierra Morena* (1795); *Dremučij les, skazka dlja detej* (1795).

- im "Vestnik Evropy": *Rycar' našego vremeni* (1802-03); *Moja ispoved'* (1803); *Marfa Posadnica, ili pokorenje Novgoroda* (1803); *Čuvstvitelnyj i cholidnyj* (1803).

- Die povest' *Julija* wurde 1796 als Einzelausgabe veröffentlicht.

In den povesti spiegelt sich die Entwicklung des Autors Karamzin vom sentimentalistischen Reiseschriftsteller und Anekdotenerzähler mit ausgeprägter sensitiver Persönlichkeit zum "wissenschaftlich" arbeitenden, psychologisierenden Historiographen. Die Erzählungen schlagen einen Bogen zwischen den beiden Polen im Schaffen Karamzins. Im folgenden sollen deshalb exemplarisch einige der povesti, die signifikante Stationen auf dem Weg Karamzins vom "Geschichtenerzähler" in *Pis'ma ruskogo putešestvennika* zum "Geschichtsschreiber" in *Istorija gosudarstva rossijskogo* markieren, näher betrachtet werden:

¹Zur Bedeutung der Genrebezeichnung *povest'* in Abgrenzung zu "roman", "skazka", "novost'", "basnja" oder "rasskaz" s. Brang (1960, 23-52). Der Begriff "povest'", vergleichbar dem deutschen Erzählung oder Geschichte, tauchte im 18. Jahrhundert oft im Titel von Erzählungen auf und sollte, häufig in der Verbindung "istinnaja povest'", in besonderer Weise zur Beglaubigung des Erzählten beitragen. Aber "povest'" wurde auch synonym zur Bezeichnung "roman" für eine erfundene Geschichte verwendet, wobei der Umfang des jeweiligen Werks den Ausschlag für die definitive Zuordnung gab: Ein Roman war bedeutend länger als eine povest'.

²Brang (1960, 131) klassifiziert *Evgenij i Julija* (übrigens bezeichnenderweise mit dem Untertitel "istinnaja ruskaja povest'" versehen) als "erste Originalnovelle Karamzins und zugleich als die erste russische sentimentale Erzählung".

Bednaja Liza gilt als der Höhepunkt sentimentalistischer Erzählkunst. Der omnipräsente Erzähler präsentiert sich selbst als ausgesprochen sensitive Persönlichkeit und die Erzählung als Teil bzw. als Externalisation dieser Persönlichkeit.

Moja ispoved' und *Rycar' našego vremeni* deuten durch ihr parodistisches Spiel mit sentimentalistischen Formen und Inhalten die baldige Auflösung dieses Paradigmas an. Der Erzähler verlagert sein Interesse auf die psychologisierende Darstellung einer zusammenhängenden *Lebensgeschichte* und wendet sich damit thematischen Schwerpunkten zu, die später in der *Istorija* weiter ausgebaut und stärker akzentuiert werden.

Marfa Posadnica, ili pokorenje Novgoroda ist die erste "echte" historische *povest'* Karamzins und bietet die Möglichkeit eines direkten Vergleichs der literarischen Bearbeitung des Sujets mit der historiographischen Fassung desselben Stoffes in *Istorija gosudarstva rossijskogo*.

2.1. *Bednaja Liza*: Der Prototyp der sentimentalistischen Erzählung

Ein schlechter Mensch könne kein guter Autor sein, hatte Karamzin in *Čto nužno avtoru?* postuliert. Mit seinen Erzählungen, allen voran *Bednaja Liza*, tritt er den praktischen Beweis für diese Behauptung an, versucht er nachzuweisen, daß er selbst sowohl ein guter Mensch als auch ein guter Autor sei, für den ethische und ästhetische Gesichtspunkte nicht voneinander zu trennen seien.

Der Titel *Bednaja Liza* suggeriert, die Titelheldin sei die (alleinige) Hauptfigur der *povest'*. Aber tatsächlich steht nicht sie im eigentlichen Zentrum der Erzählung, sondern der (Ich-) Erzähler, der angibt, die Geschichte Lizas "mitfühlend" aufgeschrieben zu haben, spielt eine weitaus prominentere und dominantere Rolle³. Er tritt zwar nur in Prolog und Epilog als handelnde Person auf, bleibt aber darüber hinaus auch in der Liza-story ständig präsent, setzt die Geschichte aus seiner persönlichen Perspektive in Szene und gibt sie mit seinen eigenen Worten wieder. Und auch der Titel erscheint nur auf den ersten Blick irreführend, auf den zweiten aber durchaus plausibel: Denn im Titel spiegelt sich die Omnipräsens des Erzählers, der

³Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Hammarberg (1987, 305-321), die sich in ihrer Textanalyse ausführlich mit der Rolle des Erzählers in *Bednaja Liza* beschäftigt.

hier mit dem Epitheton "arm" seine auf Mitleid und Sympathie basierende Einstellung zu der Titelfigur bekundet.

Der Erzähler erzählt mit der Geschichte Lizas zugleich auch "seine" Geschichte, genauer: die Geschichte seiner sensitiven Persönlichkeit, die sich in der Liza-Erast-story spiegelt. Die povest' gibt mindestens genausoviel Aufschluß über die seelische Disposition ihres Erzählers wie über das Schicksal der Figuren. Bezeichnenderweise spricht der Erzähler in der Einleitung zunächst über sich selbst, über seine kontemplativen Vorlieben und Gewohnheiten, lange bevor er mit der Schilderung des "traurigen Schicksals Lizas" (I,507) beginnt. Der Leser erfährt so gleich zu Anfang, daß der Erzähler ein ausgesprochen empfindsamer Mensch und zugleich ein Ästhet sei, der sich an allem "Schönen", "Angenehmen" und "Rührenden" delectieren könne:

"Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели - куда глаза глядят - по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые приятные места или в старых новые красоты." (I,506).

Das Wahrnehmungsvermögen des Erzählers wird durch eine selektive Auswahl alles dessen, was ihn emotional anspricht, was sein "Herz rührt" (I,507), wie er selbst es nennt, geprägt. Er empfinde nicht nur das per se Schöne und Harmonische als ästhetisch ansprechend, sondern entwickle darüber hinaus eine besondere Affinität zu allem Traurigen und Vergänglichem, kurz: zu allem, das an seine Fähigkeit zum Mitleiden, zum Mitgefühl appelliere. Gerade melancholische Stimmungen genieße er mit besonderem Vergnügen:

"Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с природою. Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. Там опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, - стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет." (I,506-7).

Die Natur, der Wechsel der Jahreszeiten oder idyllische Landschaften sind die bevorzugten Gegenstände, die der Erzähler in Korrelation zu seinen subjektiven Stimmungen und Einstellungen wahrnimmt und ästhetisch goutiert. Das Bild von Moskau und seinem Umland z.B., das er im Prolog entwirft, stellt keine realistische Beschreibung der realen Topographie dar. Die Stadt in der Erzählung hat nur den Namen mit der wirklichen Stadt Moskau gemein, anstelle realistischer Charakteristika spiegelt ihre Beschreibung vielmehr die (allgemein negative) Einstellung des Erzählers zum städtischen Raum wider. Er erlebt das Moskau der "unzähligen goldenen Kuppeln" ("безчисленных золотых купол[ов]"; (I,506)) als "schrecklichen Koloß von Häusern und Kirchen, der sich den Augen in Form eines riesigen

Amphitheatern darbietet“⁴, als "gierige Stadt" ("алчную Москву"; I,506)), die nach immer mehr Reichtum und Luxus strebe.

Der städtische Raum ist für den Erzähler eindeutig negativ besetzt. Als typische Charakteristika ordnet er ihm Reichtum, Habgier, Egoismus zu und diagnostiziert dort ein materialistisches Streben, das seinen idealistischen Vorstellungen zuwiderläuft und ihn die Stadt mit Unbehagen erleben läßt. Moskau wird als Synonym für die Stadt schlechthin⁵ gebraucht. Der Erzähler benutzt den Realität fingierenden Eigennamen zur Beglaubigung⁶, als Projektionsfläche für seine eigenen subjektiven Vorstellungen.

Analog funktioniert die Beschreibung des Moskauer Umlands. Wieder werden reale Dorf- oder Klosternamen zur Beglaubigung eines subjektiven Landschaftsbildes verwendet. Die Landschaftsschilderung erfolgt hier jedoch im Vergleich zur Stadt unter umgekehrten Vorzeichen und offenbart die ausgesprochen positive Einstellung des Erzählers zum Land, das er mit persönlicher Sympathie beschreibt, wobei er im Stil einer pastoralen Idylle nahezu alle (aus der einschlägigen Literatur) bekannten Topoi in einem sorgfältig arrangierten Bild zusammenstellt:

"Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок [...]. На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни [...]. Подалье, в густой зелени древних вязов, блистает златоглавый Данилов монастырь; еще далее, почти на краю горизонта, синеются Воробьевы горы. На левой же стороне видны обширные, хлебом покрытые поля, лесочки, три или четыре деревеньки и вдали село Коломенское с высоким дворцом своим." (I,506).

Der Erzähler in *Bednaja Liza* projiziert sein subjektives Bild von einer schönen Landschaft auf das Moskauer Umland und macht es damit zu (s)einem ästhetischen Objekt. Er stülpt der realen Landschaft ein Idealbild über, das von seiner generellen Sympathie für das Land geprägt ist, die gleichermaßen seine Wahrnehmung und die Darstellung beeinflußt. Realität ist für den Erzähler nicht das, was er sieht, sondern was er fühlt. Seine Gefühle bestimmen sein Sehen. Die emotionale Ebene prädisponiert die visuelle. Realität ist für ihn gleichbedeutend mit der

⁴"[...] видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного *амфитеатра* [...]." (I,506).

⁵Vgl. Rothe (1968, 240): "[...] die Landschaft ist klarerweise [...] nicht realistisch. Es ist eine sorgsam aufgebaute Beschreibung, der Hinweis auf das rahmende Rund eines Amphitheatern ist deutlich genug. So wie hier bei Moskau an der Moskva sieht unter der Feder Karamzins jede Landschaft aus, mag sie nun an der Themse, der Saône oder der Elbe liegen. Eine Landschaft, die ihm diese Möglichkeit des Aufbaus nicht bietet, ist nicht Gegenstand seiner literarischen Kunst geworden."

⁶Ähnlich war der Erzähler in den *Reisebriefen* verfahren. Er hatte ebenfalls seine, an gängigen literarischen Topoi orientierten und mit seinen Stimmungen koinzidierenden Phantasiebilder der durch Eigennamen als real ausgewiesenen Landschaft übergestülpt.

Authentizität seiner Gefühle. Er erlebt das als wahr, was er fühlt und dann, prädestiniert durch seine Emotionen, auch sieht. Aber er braucht die realen Namen (der Stadt Moskau, des Flusses Moskva, des Dorfes Kolomenskoe etc.), um seine Geschichte nach außen hin zu beglaubigen, um dem Leser durch die vermeintliche Realität der Örtlichkeiten die innere Authentizität der Darstellung plausibel zu machen.

*

Der Erzähler ist idealer sentimentalistischer Autor und Rezipient in einer Person, der sich zunächst selbst an den Stoffen und Themen delectiert, die er später zum Gegenstand seiner Geschichten macht:

"Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!" (I,507).

Es gibt eine Vielzahl potentieller Gegenstände, an denen der Erzähler sowohl als Rezipient wie als Schriftsteller Gefallen finden könnte. Die Gegenstände als solche sind dabei eher unwichtig, sie bekommen ihre Bedeutung erst durch den Erzähler, d.h. durch seine Interpretation bzw. Darstellung zugesprochen. Im Prolog listet der Erzähler exemplarisch einige der Gegenstände auf, die ihn aufgrund ihrer ethischen und ästhetischen Qualitäten ansprechen und ihm für eine literarische Darstellung geeignet erschienen, von denen er dann letztendlich aber nur das Sujet der "armen Liza" auswählen und künstlerisch entfalten wird:

"Иногда на вратах храма рассматриваю изображение чудес, в сем монастыре случившихся, там рыбы падают с неба для насыщения жителей монастыря, осажденного многочисленными врагами; тут образ богоматери обращает неприятелей в бегство. Все сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества - печальную историю тех времен, когда свирепые татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовца, от одного бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях. Но всего чаще привлекает меня к стенам Си...нова монастыря - воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы." (I,507).

Mit dieser Zusammenstellung potentieller ästhetischer Objekte hebt der Erzähler endgültig die in Rußland seit der Diglossie fest verankerte und durch Lomonosovs Dreistillehre aufs Neue bekräftigte, einige Zeit zuvor noch unüberwindlich erscheinende Grenze zwischen sakraler und profaner Sphäre auf⁷. Für ihn kann alles gleichermaßen zum ästhetischen Objekt werden: das (sakrale) Wunder⁸, das Epos von der Geschichte Rußlands, aber auch das profane Schicksal

⁷Vgl. Murašov (1993, 39) über das "Übersetzungsverdikt" der Diglossie.

⁸Vgl. die Analogie zur biblischen Speisung der Fünftausend (Markus 6.31-44).

eines Bauernmädchens. Der Erzähler bindet die Literatur- bzw. Schriftwürdigkeit eines Gegenstands nicht mehr an die Erhabenheit seines Inhalts, sondern macht sie statt dessen von der Fähigkeit abhängig, "das Herz zu rühren", Emotionen zu wecken. Die koinzidierenden Oppositionspaare *sakral vs. profan* und *Literatur vs. Nicht-Literatur* sind nicht mehr wirksam. Nun kann per se alles zum Gegenstand von Literatur werden⁹, wenn es nur in einer geschmackvollen Präsentation die Affekte des Rezipienten anspricht. Die Entdeckung der Empfindsamkeit als exklusives Kriterium für literarische Dignität gipfelt in *Bednaja Liza* in dem Satz "ибо и крестьянки любить умеют!" (I,507), der zur Zeit des Erscheinens der *povest'* großes Aufsehen erregte. Mit dieser Feststellung erkennt der Erzähler auch den Angehörigen eines bis dahin literarisch weitgehend ignorierten Standes ebenfalls ein Recht auf Subjektivität und Empfindsamkeit, auf eine moralisch-integre Persönlichkeit zu, und das macht sie in seinen Augen, für den Empfindungsfähigkeit ein Zeichen von Humanität darstellt, zu guten und damit auch schönen Menschen¹⁰, die es verdienen, literarische Beachtung zu finden und ein "Objekt der Kunst [zu] sein, die sich ausschließlich mit dem *Schönen* befassen, die Schönheit und Harmonie abbilden und *im Reich der Gefühle* angenehme Eindrücke vermitteln soll"¹¹.

Daß auch der Erzähler selbst ein ebenso guter Mensch ist, stellt er in und mit seiner Erzählung unter Beweis. Seine Persönlichkeit offenbart sich schon in der Ouvertüre, aber auch seine (latente) Omnipräsenz in der narrativen Organisation der Liza-story erlaubt weitere Rückschlüsse auf seine moralische Grundhaltung und läßt die *povest'* in ihrer Gesamtheit beinahe als lyrischen Monolog des Erzählers erscheinen, geschrieben mit dem Ziel, sein sensibles Wesen zu externalisieren, die eigene moralische Integrität unter Beweis zu stellen und sich damit als guter Mensch zu inszenieren.

Schon in der Ouvertüre zeichnet sich die enge Verbindung zwischen Liza-story und Erzählerpersönlichkeit ab, wird die Geschichte quasi als Teil der Erzählerpersönlichkeit eingeführt. Im Prolog, in dessen Zentrum die Selbstdarstellung des Erzählers steht, wird auch schon die Liza-Geschichte vorbereitet, werden symbolische Hinweise auf ihren Verlauf und ihr "trauriges" Ende gegeben, führt der Erzähler als Objekte seiner subjektiven Wahrnehmung Motive, Strukturen und Konstellationen ein, die später in der narratio der Liza-story wieder aufgegriffen werden.

⁹Vgl. Karamzins Postulat: "[...] истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах приятную сторону: его дело [...] иногда *малое делать великим*, иногда *великое делать малым*." (II,89).

¹⁰Vgl. die Triade des Guten, Schönen und Wahren. Im russischen Sentimentalismus herrschte, in Anknüpfung an die Physiognomielehre Lavaters, weitverbreitet die Auffassung, daß äußere Schönheit ein Zeichen für innere Qualitäten und moralische Integrität darstelle.

¹¹In *Что нужно автору?* hatte Karamzin die Auffassung vertreten, jeder Schriftsteller bilde sich, seine Persönlichkeit in seinem Werk ab und daher sei es für jeden künftigen Autor notwendig, zunächst festzustellen, ob er über eine ausreichende charakterliche Qualifikation verfüge, bevor er darangehe, ein Werk der schönen Literatur zu verfassen.

Der Epilog knüpft an den Prolog an und bildet mit ihm zusammen eine Art Rahmen. Auch hier tritt der Erzähler wieder (wie in der Ouvertüre) als handelnde Person auf und schildert am Originalschauplatz, d.h. am Grab Lizas, seine persönliche, von Melancholie geprägte Reaktion auf den Ausgang der Geschichte:

“Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом, и поставили деревянный крест на ее могиле. Тут часто сижу в задумчивости, опершись на вместилище Лизина праха; в глазах моих струится пруд; надо мною шумят листья.” (I,519).

Die Verbindung zum Prolog ist hier offensichtlich: Dort hatte der Erzähler beschrieben, wie er bei seinen Spaziergängen auf Friedhöfen angesichts der dortigen Sinnbilder der Vergänglichkeit in melancholische Stimmungen geriete (I,506-7). Die Koinzidenz von Prolog und Schluß suggeriert, daß die Geschichte der *armen Liza* für den Erzähler ein ähnliches ästhetisches Objekt darstellt wie die in Ouvertüre und Epilog beschriebenen, daß er die Geschichte in erster Linie um des eigenen ästhetischen Genusses willen erzählt, d.h., weil er selbst besonderes Vergnügen an traurigen, tragischen Geschichten findet, und nicht, weil er sich als Chronist vergangener Ereignisse sieht.

*

Die trotz der einfachen Handlung relativ komplexe narrative Struktur der Erzählung basiert vor allem auf vielfältigen koinzidenten Verflechtungen von Prolog und Liza-story, die allesamt die die gesamte Erzählung prägende Omnipräsenz wie auch Omnipotenz des (sensitiven) Erzählers anzeigen. Parallelen ergeben sich auf der räumlichen, zeitlichen, axiologischen und thematischen Ebene:

- Im Prolog hatte der Erzähler seinen Blick (vergleichbar einem Kameranäher im Film) von der Stadt Moskau über grüne Wiesen zum Fluß Moskva, über das Umland mit weiteren Wiesen und Wäldchen bis hin zum Dorf Kolomenskoe in weiter Ferne (I,506) schweifen lassen. Die Liza-Érast-story spielt sich in genau denselben Räumen ab, wie sie der Erzähler im Prolog visualisiert hatte. Auch die Reihenfolge wird eingehalten: Moskau ist der Ort des Kennenlernens¹², auf dem Land "inmitten einer grünen Wiese"¹³ die nächste Begegnung, weitere Treffen finden am Fluß¹⁴, am Flußufer, im Birkenwäldchen oder im Schatten alter

¹²Neben der räumlichen ergibt sich auch eine thematische Parallele: Wie die "schwerbeladenen Barken", "которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом" (I,506), kommt auch Liza nach Moskau, um die Früchte ihrer mühsamen Arbeit in der "gierigen" Stadt bzw. an Érast als deren typischen Vertreter zu verkaufen.

¹³Der Ort ihres Treffens, die Hütte, in der Liza und ihre Mutter leben, liegt "inmitten einer grünen Wiese" ("среди зеленого луга", (I,507)). Vgl. die "dicht-grünen blühenden Wiesen" im Prolog ("Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга [...] (I,506)).

¹⁴Érast rudert wie die Fischer aus der Ouvertüre über die Moskva: "Вдруг Лиза услышала шум весел - взглянула на реку и увидела лодку, а в лодке - Эраста." (I,511). Vgl. die lautliche Analogie zu der entsprechenden Passage aus dem Prolog: "[...] течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок или шумящая под рулем грузных стругов, [...]" (I,506).

Eichen¹⁵ statt. Die letzte Begegnung der Protagonisten in Moskau (I,517f.) koinzidiert mit dem Blick des Erzählers auf das Danilov-Kloster und das Dorf Kolomenskoe im Prolog. Gräber markieren das Ende sowohl der Betrachtungen des Erzählers wie der Geschichte Lizas¹⁶.

- Ähnlich signifikante Parallelen zwischen Ouvvertüre und story gibt es auch auf der zeitlichen Ebene: Der Erzähler gibt an, sich vom Frühling bis zum Herbst in der Natur an seinen Stimmungen zu delectieren¹⁷. Genau die gleiche Zeitspanne umfaßt die Geschichte Lizas. Sie beginnt zur Zeit der Maiglöckchenblüte (I,508) und endet im Herbst mit dem Tod der Protagonistin.

- Motivische Parallelen verbinden das vom Erzähler in der Ouvvertüre imaginierte¹⁸ Bild des jungen und des alten Mönchs mit der Geschichte Lizas und ihrer Mutter und geben einen Vorhinweis auf das Ende. Signifikant ist in beiden Fällen, Prolog wie story, die übereinstimmende Gleichsetzung diverser Lebensalter mit unterschiedlichen Ausprägungen von Empfindsamkeit: Das Alter wird in beiden Fällen durch den Verlust von Empfindungsfähigkeit, durch das "Absterben aller Gefühle" gekennzeichnet¹⁹, während die Jugend jeweils als zu intensivsten Gefühlen fähig beschrieben wird, wobei gerade diese ausgeprägte Sensitivität ursächlich den vorzeitigen Tod des jungen Mönchs (und später auch Lizas) bedingt (I,507).

Der junge Mönch antizipiert das Schicksal Lizas. Die Parallelen zwischen den beiden Figuren erstrecken sich neben der emotionalen Ebene, - beide zeigen die gleichen Affekte -, auch auf das Äußere: Liza wird wie der junge Mönch als bleich und traurig ("бледн[ая], томн[ая], горести[ая] подруг[а]" (I,517)), schwermütig ("дни ее были днями тоски и горести" (I,517)) und ohne Freude an der Natur ("Все приятности природы сокрылись для нее [...] (I,517)) beschrieben. Sie findet, genau wie der Mönch, nur in Tränen Erleichterung ("Тогда только облегалось оно [= сердце], когда Лиза, уединясь в густоту леса, могла свободно проливать слезы [...] (I,517)).

- Das verlassene Kloster, in dem der Erzähler die von ihm imaginierten Mönche ansiedelt, korrespondiert mit dem Bild der verlassenen Hütte, in der früher Liza und ihre Mutter lebten. Die inhaltliche Analogie wird durch Wortwiederholungen hervorgehoben:

¹⁵"[...] всякий вечер виделись [...] или на берегу реки, или в березовой роще, но всего чаще под тению столетних дубов [...]" (I,513).

¹⁶Prolog: "[...] в мрачные дни осени [...] в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травю, и в темных переходах келий." (I,506-7).

Liza-story: "Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом, и поставили деревянный крест на ее могиле." (I,519).

¹⁷"Часто прихожу в сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с природою." (I,506-7).

¹⁸Diese Bilder präsentiert der Erzähler (im Unterschied zu der übrigen Geschichte) ausdrücklich als Phantasie-Imaginationen, die er sich ausgedacht habe, um sich an ihrer Melancholie zu delectieren (I,507).

¹⁹Vgl. den alten Mönch: "Здесь вижу седого старца, преклонившего колена перед распятием и молящегося о скором разрешении земных оков своих, ибо все удовольствия исчезли для него в жизни, все чувства его умерли, кроме чувства болезни и слабости" (I,507).

Analog Lizas Mutter: "[...] бедная вдова, почти беспрестанно проливая слезы о смерти мужа своего [...] день ото дня становилась слабее [...]" (I,507), ebenfalls in Erwartung des Todes: "На том свете, любезная Лиза, - отвечала горестная старушка, - на том свете перестану я плакать." (I,508).

Prolog:

“Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, - стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет.” (I,507).

Liza-story:

“Хижина опустела. В ней воет ветер, и суеверные поселяне, слыша по ночам сей шум, говорят: ‘Там стонет мертвец; там стонет бедная Лиза!’ ” (I,519).

- Die "traurige Geschichte der armen Liza" koinzidiert mit der vom Erzähler im Prolog ebenfalls als "traurig"²⁰ bezeichneten Geschichte Rußlands zur Zeit des Tatareneinfalls. Beide Geschichten werden vom Erzähler gleichermaßen mitfühlend und anteilnehmend rezipiert²¹. Eine weitere Koinzidenz ergibt sich durch den Vergleich des "unglücklichen" belagerten Moskau mit einer "schutzlosen Witwe", der das Bild von Lizas Mutter evoziert, die ebenfalls als arme, schwache Witwe (I,507) beschrieben wird.

- Nicht nur die Koinzidenzen zwischen Prolog und story, sondern auch die narrativen Verflechtungen innerhalb der Geschichte Lizas, die Motivwiederholungen, Oppositionen, symbolischen und metaphorischen Vorhinweise auf Verlauf und Ende der story machen den dominierenden Part des Erzählers auch außerhalb des Prologs deutlich. Nur ein (allwissender) Erzähler, der das Ende der Geschichte kennt, kann schon während des Erzählens Motive, Konstellationen, Ereignisse mit symbolischen Bedeutungen versehen und sie als Vorhinweise auf den Schluß der Geschichte in den Text einbauen, obwohl sie diese Symbolkraft eigentlich erst rückwirkend nach Beendigung der Geschichte erhalten könnten.

- Liza-story und Prolog weisen analoge Werthaltungen auf. Die Einstellungen des Erzählers, die sich im Prolog offenbaren, bilden auch die axiologische Achse der story. Beispielsweise wird die Basis-Opposition Stadt - Land aus der Ouvertüre in der Liza-Érast-Geschichte weitergeführt, - und zwar aus derselben Perspektive, von genau demselben Standpunkt aus, wie der Erzähler ihn im Prolog vertreten hatte. Dem Land und jetzt auch der Landbewohnerin Liza gilt in der story die uneingeschränkte Sympathie, Érast, dem Exponenten der Stadt, begegnet der Erzähler mit kritischer Distanz. Die aus dem Prolog bekannten Präsuppositionen werden im

²⁰Er nimmt die russische Geschichte nicht unter historischen Implikationen, sondern in erster Linie als ästhetisches Objekt wahr, das an seine Emotionalität appelliert und ihm somit die Möglichkeit gibt, sein mitfühlendes Wesen zu demonstrieren.

²¹Hammarberg (1987, 311) interpretiert darüber hinaus die Belagerung Moskaus als symbolische Vorausschau auf die Verführung Lizas und entsprechend Feuer und Schwert als Symbole für Érasts Aktivitäten in Liebe und Krieg.

Handlungsverlauf immer wieder aufs Neue bestätigt²², - anders gesagt, der auktoriale Erzähler organisiert seine Geschichte so, daß seine Vorurteile durch die persönlichen Erfahrungen der handelnden Personen verifiziert werden und somit, scheinbar unabhängig von seiner subjektiven Einschätzung, Allgemeingültigkeitsstatus erlangen. Analog zu den Vorbehalten des Erzählers gegenüber der Stadt, ereignet sich beispielsweise signifikant auch in der Liza-story alles, was (aus der Perspektive Lizas, der positiven Hauptfigur, dem alter ego des Erzählers) als negativ zu bewerten ist, in Moskau²³.

Die Stadt ist durchgängig mit den Motiven Geld, Reichtum, Kommerz assoziiert, im Prolog repräsentiert durch die "unzähligen goldenen Kuppeln" Moskaus, - in der Liza-story wird "Geld" als Leitmotiv der Figur Ėrast, dem Vertreter des städtischen Raums zugeordnet²⁴. Das Land hingegen wird, ebenfalls in Analogie zu dem im Prolog entwickelten (harmonischen) Bild, als Raum friedlicher Idylle präsentiert. Während der Erzähler die Stadt in der Ouvertüre als amorphe, anonyme, "schreckliche" Masse von Gebäuden mit der dominierenden Farbe "gold" (als Symbol für städtischen Reichtum und Kommerz) aus nicht nur räumlicher, sondern auch emotionaler Distanz schildert, beschreibt er das Land im Kontrast dazu aus größerer physischer wie sympathischer Nähe als farbenprächtig ("густо-зеленые цветущие луга"; "по желтым пескам"; "светлая река"; "синеются Боробьевы горы"; (I,506)) und lebendig (explizit mit Lebewesen, Hirten und Schafherden bevölkert). Seine Sympathiebekundung manifestiert sich u.a. sprachlich in der Verwendung von Diminutivformen ("лесочки"; "три или четыре деревеньки"; (I,506)), die eine emotionale, "liebvoll-zärtliche Einstellung des Sprechenden" (Tauscher/Kirschbaum 1983, 130) anzeigen.

Der (omnipotente) Erzähler legt die Titelheldin als alter ego seiner selbst an, stattet sie mit den gleichen Vorlieben und der gleichen wesensmäßigen Sensitivität aus, wie sie ihm, ausgewiesen durch den Prolog, eigen ist²⁵: Beide, Erzähler wie Liza delectieren sich

²²Die Figuren fungieren z.T. als "Verstärker" oder "Echo" der Erzählermeinung. Z.B. teilt Lizas Mutter seine negative Meinung über die Stadt. Sie formuliert die gemeinsamen Vorbehalte sogar noch weitaus pointierter und eindringlicher als der Erzähler selbst: "У меня всегда сердце бывает не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу перед образ и молю господу богу, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти." (I,509) - sagt sie zu Liza.

²³In Moskau lernt Liza Ėrast kennen (wodurch die weitere tragische Entwicklung objektiv überhaupt erst ausgelöst wird), und dort erlebt sie auch subjektiv nur Schlechtes, wird sie von Ėrast versetzt und betrogen.

²⁴Das Geldmotiv begleitet kontinuierlich alle szenischen Auftritte Ėrasts: Schon beim ersten Zusammentreffen will er Liza mehr als den verlangten Preis für ihre Blumen geben (I,508), er sichert sich die Exklusivrechte auf ihre Blumen (I,510), drängt ihr bei seinem Abschied zum Militär wiederum Geld auf (I,516) und will das Verhältnis schließlich mit einer Abfindung endgültig beenden (I,518), denn er hatte sich aufgrund finanzieller (sic!) Engpässe inzwischen für die Heirat mit einer vermögenden Witwe entschieden (I,518).

²⁵Ein gravierender Unterschied besteht allerdings darin, daß Liza im Unterschied zu dem literalisierten Erzähler weder lesen noch schreiben kann ("Ах, для чего не умею ни читать, ни писать!" (I,516)), und ihre einfühlend-anteilmehmende Haltung damit als natürliches und typisches Merkmal oraler Kulturen motiviert ist. Vgl. Ong (1987, 50): "Wenn alle verbale Kommunikation sich durch mündliches Sprechen vollziehen muß, also innerhalb der Dynamik des Gebens und Nehmens, hält sie persönliche Beziehungen wach, Sympathien und noch stärker Antagonismen."

beispielsweise am Wechsel der Tages- und Jahreszeiten²⁶, lieben einsame Spaziergänge mit kontemplativen Naturbetrachtungen und können vor allem tragischen, traurigen Ereignissen einen besonderen ästhetischen Genuß abgewinnen²⁷.

Liza, so der Erzähler, lebe intuitiv so, wie ihr "reines, offenes Herz" ("чист[ое], открыт[ое] сердце", (I,512)) und die "reine, freudige Seele" ("чистая, радостная душа", (I,511))²⁸ es ihr eingäben. Ihr Leben trägt nicht nur idyllenhafte Züge²⁹, sondern sie lebt die Idylle authentisch. Ganz anders wird dagegen Érast dargestellt. Auch er liest mit Vorliebe Idyllen und Romane, nimmt sie aber nicht ernst, sondern bezieht nur ein kurzfristiges, oberflächliches Vergnügen aus der Lektüre:

"Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали. Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искал. 'Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям', - думал он и решился - по крайней мере на время - оставить большой свет." (I,510-1).

Die unterschiedlichen Einstellungen Érasts und des Erzählers zur Idyllenliteratur sind signifikant. Beide zeigen eine Affinität zu Idyllen, rezipieren sie aber auf völlig unterschiedliche Weise. Der Erzähler, der sich zu Beginn der Ouvertüre noch selbst im Stil einer sorglos umherwandernden, sich an der Natur delectierenden Idyllenfigur geriert hatte, stellt nun plötzlich mit ironischen Zwischenbemerkungen die Glaubwürdigkeit des Genres in Frage und

²⁶Liza: "Какое прекрасное утро! Как все весело в поле! Никогда жаворонки так хорошо не певали, никогда солнце так светло не сияло, никогда цветы так приятно не пахли!" (I,512).

²⁷Analog zu dem Bekenntnis des Erzählers "Я люблю те предметы, которые [...] заставляют меня проливать слезы нежной скорби!" (I,507) entgegnet Liza auf Érasts Bitte, sie möge ihm nicht nachtrauern: "Жестокий человек! Ты думаешь лишить меня и этой отрады! Нет! Расставшись с тобою, разве тогда перестану плакать, когда высохнет сердце мое." (I,516).

²⁸Der inneren, seelischen Reinheit entspricht signifikant eine äußerliche: "[...] принесла чистую кринку, покрытую чистым деревянным кружком, схватила стакан, вымыла, вытерла его белым полотенцем [...]" (I,509).

²⁹Offensichtlich werden Koinzidenzen mit dem (bukolischen) Hirtentopos aus dem Prolog, wenn Liza "mit leiser Stimme Klagelieder" singt ("тихим голосом пела жалобные песни" (I,509)) und damit die "schwermütigen Lieder" der Hirten ("[...] там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни [...]" (I,506)) in Erinnerung ruft, oder wenn sie von einem Hirten als idealem Bräutigam träumt: "Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, - и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: 'Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей'. Он взглянул бы на меня с видом ласковым - взял бы, может быть, руку мою... Мечта!" (I,511). Liza stellt mit diesem Bild, in dem sie alle gängigen Klischees reproduziert, paradoxerweise eine Kenntnis der Idyllenliteratur unter Beweis, die sie, die nach eigenem Bekenntnis nicht lesen und schreiben kann, eigentlich gar nicht haben könnte.

läßt damit in ironischer Selbstreferentialität gleichzeitig Zweifel an der Wahrhaftigkeit des eigenen idyllenähnlichen Verhaltens aus dem Prolog anklingen, das er nun implizit in die Nähe literarischer Fiktion rückt, nachdem er zuvor noch mit Hilfe diverser Beglaubigungsstrategien die Erzählung nachdrücklich als Realität, als wahre Geschichte auszuweisen versucht hatte.

Bei der Liza-Figur jedoch versucht der auktoriale Erzähler, umgekehrt Leben bzw. Realität in Literatur zu transformieren. Liza lebt die Idylle authentisch, ohne die ironischen Brechungen, mit der der Erzähler seine eigene Attitüde aus der Ouvertüre später in der Geschichte kommentiert. Erast hingegen scheitert mit seinem Versuch, die Idylle ins Leben zu übersetzen. Er spielt mit Idyllenmotiven, imitiert literarische Klischees, indem er beispielsweise idyllische Bilder von einem gemeinsamen Leben mit Liza entwirft. Aber er nimmt diesen Lebensentwurf nicht ernst, er stellt für ihn, ganz wie der allwissende Erzähler prognostiziert hatte, nur eine vorübergehende Laune, ein vergnügliches Intermezzo dar, aber keine seriöse Alternative:

“Эраст целовал Лизу, говорил, что ее счастье дороже ему всего на свете, что по смерти матери ее он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно, в деревне и в дремучих лесах, как в раю.” (I,514).

Der Erzähler hingegen erweist sich trotz einiger ironischer Brechungen als vorbildlicher, weil emotional engagierter Rezipient sentimentaler, idyllischer Geschichten und Sujets, die er nicht nur oberflächlich ästhetisch goutiert, sondern auf die er sich aus innerer Überzeugung mit allen Sinnen einstellt, die er in ihren ethischen wie ästhetischen Dimensionen gleichermaßen aufnimmt und sich aneignet.

*

Die emotionale Involvierung des Erzählers in die Liza-Geschichte zeigt sich insbesondere in seiner von Nähe und Distanz, Sympathie oder Antipathie geprägten Einstellung zu den verschiedenen Figuren. Am nächsten steht ihm Liza, deren Wesen und Haltung weitgehend mit seiner eigenen seelischen Disposition übereinstimmt. Diese Seelenverwandtschaft³⁰ veranlaßt den Erzähler, Liza mit besonderer Sympathie und Anteilnahme zu betrachten und ihr "beklagenswertes Schicksal" (I,507) mitfühlend zu begleiten und zu kommentieren. Des öfteren unterbricht er den Handlungsablauf und wendet sich in persönlichen Bemerkungen an Liza, um sein Mitgefühl und seine Besorgnis über den Verlauf des Geschehens zum Ausdruck zu bringen. Eingeleitet werden solche Zwischenbemerkungen zumeist mit der Interjektion "ach"³¹,

³⁰Vgl. den Hinweis des Erzählers, daß der spezielle Einklang ihrer beider Seelen es ihm dereinst im Jenseits ohne weiteres ermöglichen werde, Liza wiederzuerkennen: "Когда мы там, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!" (I,519).

³¹Diese Interjektion wird immer wieder, fast auf jeder Seite, sowohl in der Personen- wie in der Erzählerrede verwendet, um dem Text eine spezielle emotionale Färbung zu verleihen und insbesondere, um die emotionale Involvierung des jeweils Sprechenden (darunter auch der Erzähler) in das Geschehen zu signalisieren.

Es gibt nur an einer Stelle, kurz vor dem Selbstmord Lizas, eine Variation der Interjektion, statt "ach" hier "o": "О, если бы упало на меня небо!" (I,518).

z.B. "Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось?" (I,511) oder in der Verführungsszene: "Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где - твоя невинность?" (I,514-5).

Die emotionale Nähe des Erzählers zu Liza spiegelt sich ebenfalls in der Auswahl der Epitheta. Diese Epitheta sagen mehr über seine Einstellung zu der Figur, aber auch allgemein über seine innere Haltung aus, als daß sie eine deskriptive Funktion hätten. Das Adjektiv "arm" wird etwa im Zusammenhang mit Liza neben dem Titel noch sechsmal³² verwendet und indiziert immer Anteilnahme und Sympathie des Erzählers für die Figur, bezieht sich nie auf ihre finanzielle Situation. Zum ersten Mal spricht der Erzähler am Ende des Prologs (I,507) das "traurige Schicksal der armen Liza" an und bringt damit sein emotionales Engagement zum Ausdruck. Am Schluß greift er das Epitheton wieder auf, um, wieder mitfühlend, Lizas Verfassung nach Érasts Verrat zu beschreiben: "Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти" (I,517). Bezeichnenderweise nennt Érast Liza nie "bednaja" - was als Indiz für seine charakterlichen Defizite, für seinen Mangel an Empfindsamkeit und Einfühlungsvermögen interpretiert werden kann.

Der Erzähler verweist auf die "zarte Jugend" ("нежн[ая] молодость" (I,508)) und "seltene Schönheit" ("редк[ая] красот[а]" (I,508)) Lizas, führt aber ansonsten keine detaillierte Beschreibung ihres Äußeren an³³. Abgesehen von den blauen Augen (I,510) oder hellen Haaren (I,513) erfährt der Leser nichts über Lizas Aussehen, aber umso mehr über des Erzählers subjektiven, von Sympathie geprägten Eindruck von ihr. Er sieht Liza als Gesamtpersönlichkeit und registriert keine Details. Die Adjektive, mit denen er sie belegt, demonstrieren in erster Linie seine enge persönliche Beziehung zu der Figur. Manche der von ihm benutzten Epitheta werden innerhalb der story gleichfalls von anderen, Liza nahestehenden Personen verwendet. Das Moment der Sympathie spielt dabei eine wesentliche Rolle. Unisono mit dem Erzähler bezeichnen auch ihre Mutter und Érast Liza als "милая" (I,512/ 516) und "любезная" (I,508/ 512/ 516), der Erzähler charakterisiert sie darüber hinaus noch als "нежная" (I,508/ 513/ 519), "робкая" (I,510) und "несчастливая" (I,518). Alle diese Epitheta haben keine deskriptive Funktion, sondern transportieren statt dessen die positive emotionale Einstellung des Sprechenden. Zur Steigerung der emotiven Expressivität in Momenten besonderer dramatischer Spannung werden oftmals zwei oder drei Epitheta aneinandergereiht

³²Das Epitheton wird auch in der Diktion der Figuren dazu verwendet, der Schilderung eine besondere emotionale Färbung zu geben: Liza selbst bezeichnet sich viermal als "arm": zweimal im Gespräch mit Érast ("Ужели ты обманешь бедную Лизу?" (I,512) und "Помни, помни свою бедную Лизу." (I,516)) und zweimal vor ihrem Selbstmord ("Если бы земля поглотила бедную!.." (I,518) und "[...] скажи, что бедная Лиза велела поцеловать ее" (I,519)), den Dorfbewohnern bleibt sie nach ihrem Tod ebenfalls als "arme Liza" in Erinnerung ("[...] там стонет бедная Лиза!" (I,519)).

³³In den *Reisebriefen* beschäftigte sich der Erzähler ebenfalls nicht mit Detailzeichnungen, sondern seine Bilder erfassen nur das große Ganze, gaben den Gesamteindruck, das Typische wieder. Vgl. dort seine Begründung: "Ошибаюсь или нет, но мне кажется, что первый взгляд [...] дает нам лучшее, живейшее [...] понятие, нежели долговременное пребывание, в котором, занимаясь частями, теряем чувство целого. Свежее любопытство ловит главные, отличительные знаки места и людей, то, что, собственно, называется характером и что при долгом, повторительном рассматривании затемняется в душе наблюдателя." (I,437).

(“прекрасная, любезная Лиза” (I,507); “бледную, томную, горестную подругу” (I,517)).

Ambivalent ist dagegen die Haltung des Erzählers zu Érast. Er charakterisiert ihn entweder neutral als “сей молодой человек” (I,510)³⁴ oder präziser als “молодой, хорошо одетый человек, приятного вида” (I,508), wobei diese genauere Kennzeichnung ein Zeichen für seine Vorbehalte und Distanz der Figur gegenüber darstellt. Der Erzähler zeigt sich hier nicht mehr, wie noch bei Liza, von der Ausstrahlung der Figur überwältigt, sondern seine emotionale Distanz erlaubt ihm nun einen differenzierteren analytischen Blick und läßt ihn im Fall Érasts auch Einzelheiten erkennen:

“[...] сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным. Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою.” (I,510).

Auch bei dieser Figur mischt sich der Erzähler unterbrechend in den Handlungsverlauf ein, um den Protagonisten direkt anzusprechen. Anders als Liza bemitleidet er ihn jedoch nicht, sondern macht ihm des öfteren Vorhaltungen, so, als wolle er ihn animieren, sein Verhalten zu überdenken und zu ändern. D.h. der Erzähler geriert sich hier als moralische Autorität, die über die notwendige charakterliche Kompetenz verfüge, um die Figuren, falls nötig, “auf den Pfad der Tugend” zu führen:

“Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?” (I,513).

Erst am Schluß der Erzählung offenbart der nun geläuterte Érast sein bisher verborgenes wahres Wesen (“Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею.” (I,519)) und integriert sich damit endgültig in die Gemeinschaft guter Menschen, zu der bisher schon Liza und der Erzähler gehört hatten. Sein Persönlichkeitswandel bringt ihn nun auch dem Erzähler insofern näher und vereint beide in Sympathie, als Érast die gleichen Vorlieben für traurige Geschichten (wie den Stoff der “armen Liza”) und melancholisch stimmende Orte (wie Friedhöfe, Gräber etc.) entwickelt: “Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могилке.” (I,519).

*

³⁴Die Verwendung des Demonstrativpronomens “сей” ist ein Indikator für die Distanz des Erzählers, der die ihm (emotional) nächstehende Liza immer nur intim mit ihrem Namen, ohne Zusatz von Artikeln oder Demonstrativpronomen bezeichnet.

Zu seinen Lesern pflegt der Erzähler in *Bednaja Liza*, analog zu den *Reisebriefen*, ein ähnlich enges Verhältnis wie zu dem Personal seiner Erzählung. Er setzt auch hier voraus, daß seine Leser über die gleiche innere Haltung, die gleiche seelische Disposition, die gleiche sensitive Persönlichkeit verfügen wie er selbst, kurz: er betrachtet auch sie, wie Liza, als alter ego seiner selbst. Schon in der einleitenden Landschaftsschilderung der Ouvertüre wurde vorausgesetzt, daß der Leser genau den gleichen Standpunkt, den gleichen Blickwinkel, die gleiche Perspektive habe wie der Erzähler, denn nur unter dieser Prämisse konnte er die deiktischen Ortsangaben ("на правой стороне", "внизу", "за ними", "на другой стороне", "там", "подалее", "вдали" (I,506)) nachvollziehen und verstehen.

Der Konsens zwischen Leser und Erzähler wird zwar nur an einer Stelle, der einzigen moralisierenden der Erzählung, explizit verbalisiert:

"[...] кто знает сердце свое, кто размышлял о свойстве нежнейших его удовольствий, тот, конечно, согласится со мною, что исполнение *всех* желаний есть самое опасное искушение любви." (I,515).

Ansonsten setzt der Erzähler die Seelenverwandtschaft seiner Leser grundsätzlich voraus und spielt nur indirekt auf sie an, wenn er beispielsweise, mit einem zu der Zeit üblichen Kunstgriff, seine Schilderungen an manchen Stellen abrupt abbricht und statt dessen an das Vorstellungsvermögen der Leser appelliert, darauf verweist, daß sie sich, denen solche Situationen und Erfahrungen ja nicht fremd seien, den weiteren Verlauf leicht in ihrer Phantasie ausmalen könnten³⁵. Ähnlich funktionieren die Bescheidenheitsfloskeln (- ein ebenfalls beliebter Topos -), mit denen der Erzähler bevorzugt an emotional brisanten Stellen den "Pinsel" niederlegt, angeblich, weil seine Eloquenz zu einer adäquaten Beschreibung nicht ausreichte ("Но я бросаю кисть." (I,512) / "... никакое перо описать не может." (I,518)).

Mit diesen Verfahren versucht er, die Leser zu aktivieren, ihre Phantasie anzuregen und sie in die Erzählung einzubeziehen, sie zu emotional engagierten Rezipienten zu machen, die die Leerstellen der Darstellung in ihrer Phantasie auffüllen und so aktiv an der Geschichte partizipieren. Ähnliches strebt er mit rhetorischen Fragen an, in denen er selbst stellvertretend die Fragen aufwirft, die die aufmerksamen, emotional involvierten Leser an der jeweiligen Stelle gleichfalls bewegen müßten, wie er meint. Er geht dabei davon aus, daß die gemeinsame sensitiv moralische Grundhaltung es ihm ermögliche, sich ohne weiteres in seine Leser hineinzuversetzen.

Darüber hinaus sind die rhetorischen Fragen auch erzähltechnisch von Bedeutung: Sie geben dem Erzähler Gelegenheit, die ansonsten chronologische narrative Ordnung der Darstellung zu unterbrechen und nachträglich zum Verständnis notwendige Erklärungen einzufügen ("Итак, Эраст обманул Лизу, сказав ей, что он едет в армию? - Нет, он в самом деле был в

³⁵Vgl.: "Читатель легко может вообразить себе, что она чувствовала в сию минуту. (I,517) oder "Всякий догадается, что он [...]" (I,509).

армии [...] (1,518)) oder moralische Standpunkte zu resümieren und sich gleichzeitig von neuem des Konsenses mit dem Leser zu versichern ("По все сие может ли оправдать его?" (1,518)).

Trotz aller Identifizierung mit Figuren und Lesern setzt der Erzähler jedoch auch immer wieder wirkungsvoll seine Omnipotenz als Demiurg der Geschichte in Szene und demonstriert die herausragende Stellung und Machtposition, über die er als auktorialer Autor verfügt. Er macht deutlich, daß er es ist, der die narrative Organisation dominiert, der dem Leser die Informationen zuteilt ("Теперь читатель должен знать, что [...] (1,510)), der entscheidet, welche Person jeweils im Mittelpunkt stehen soll ("Обратимся к Лизе." (1,511)), Zusatzinformationen gibt³⁶, die Handlung aus seiner subjektiven Perspektive interpretiert ("Платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог гордиться [...] (1,515)) und dem Leser subtil eine analoge Sichtweise nahelegt ("[...] казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности." (1,515)) etc. Die Dominanz bzw. Omnipotenz des Erzählers wird besonders offensichtlich, wenn er, im Widerspruch zu der Behauptung, seine Fassung der Liza-Geschichte gebe nur das wieder, was er selbst von Érast erfahren habe, intime Gedanken der Personen, emotionale Ausbrüche etc. beschreibt, die er nach logischen Gesichtspunkten gar nicht von Érast gehört haben kann, wie etwa die Gedanken Lizas vor ihrem Tod (1,518) oder ihre Gefühle nach Érasts Fortgang (1,517).

Der omnipräsente Erzähler setzt, nicht nur in der Ouvertüre, sondern auch in der Liza-story die Maßstäbe, an denen alle anderen, Figuren wie Leser, gemessen werden, er verteilt Sympathien und Antipathien, gibt die Perspektive vor, aus der Personen und Ereignisse betrachtet und beurteilt werden. Dazu verabsolutiert bzw. objektiviert er seine innere persönliche Haltung, macht sie zum moralischen Maßstab für alle anderen Figuren, wobei die Darstellung suggeriert, Liza, ihre Mutter und die Leser verfügten alle über die selbe moralische Integrität, die selbe seelische Disposition wie der Erzähler: Sie alle seien gute, weil empfindsame Menschen genau wie der sensitive Erzähler.

*

Die Untersuchung der narrativen Struktur bestätigt die Ausgangsthese, wonach der Erzähler und keineswegs die *arme Liza* die zentrale Figur der *povest'* darstellt. Seine Omnipräsenz durchdringt die gesamte *narratio*, er organisiert und strukturiert den Text aus seiner subjektiven Sicht und Perspektive, sein Wertmaßstab bestimmt und prägt die axiologische Ebene der Erzählung, manifestiert sich in der Zuteilung von Sympathien und Antipathien.

In thematischer Hinsicht schränkt sich der Erzähler - zumindest formal - durch die Motivierung der Geschichte als Bericht Érasts und die Einführung der eigenen Version als Erzählung "aus zweiter Hand" selbst in seiner Gestaltungsfreiheit ein. Formal, mit dem Ziel der

³⁶Zum Beispiel: "После сего Эраст и Лиза, боясь не сдержать слова своего, всякий вечер виделись (тогда, как Лизина мать ложилась спать) или на берегу реки, или в березовой роще, но всего чаще под тению столетних дубов (саженях в осьмидесяти от хижины) [...]" (1,513).

Beglaubigung, ist er um den Eindruck bemüht, er erzähle nur das, was ihm durch Érast überliefert sei. Tatsächlich aber erzählt er, wie die Analyse bestätigt hat, viel mehr "seine eigene Geschichte" als die von Érast gehörte, - d.h., er erzählt die Geschichte seiner inneren Haltung, seiner Moral, seiner humanen sensitiven Persönlichkeit, die er auf die literarischen Figuren Liza und Érast projiziert, in Form der Liza-Geschichte externalisiert und in eine szenische Bildersprache übersetzt. Er erzählt diese Geschichte mit seinen eigenen Worten, formuliert sie in seiner Sprache, - d.h. in einer Sprache, in der sich vor allem seine seelische Harmonie und sein ausgeglichenes, sympathisches Wesen spiegeln. Die Sprache, die rhetorisch elokutionelle Sprachgestaltung wird zum ureigensten Ausdruck der Erzählerpersönlichkeit und ihrer Sensitivität. Auf diesen Bereich konzentriert Erzähler seine Kreativität, denn diesen Bereich kann er in eigener Verantwortung, ohne (inhaltliche) Vorgaben³⁷, abgesehen von den objektiven Sprachvoraussetzungen³⁸, gestalten.

Signifikant ist die völlige stilistische Ununterscheidbarkeit von Personenrede und Erzählerrede. Die direkte Rede der handelnden Personen (immerhin handelt es sich mit Bauernmädchen und Adligem um Angehörige verschiedener, sich in realiter in ihren Sprachgewohnheiten deutlich voneinander unterscheidender Stände) weist keine idio- bzw. soziolektalen Differenzen auf. Alle Personen inklusive Erzähler sprechen in dem "angenehmen" Stil der Salonsprache, den Karamzin in Rußland populär machen wollte und als Muster für die anzustrebende Synthese von Schriftsprache und mündlicher Rede empfahl³⁹. Karamzins "novyj slog" orientiert sich an den Kriterien von "prijatnost'" und Harmonie, die es dem Autor ermöglichen sollen, seine subjektive, "schöne" und harmonische innere Haltung in der Schrift widerzuspiegeln. In diesem Zusammenhang sei für "grobe" oder "unanständige" umgangssprachliche Wörter kein Platz, wie Karamzin in einem Brief an Dmitriev aus dem Jahre 1793 postulierte. Er differenziert jedoch zwischen solchen Wörtern aus der einfachen Umgangssprache, die das Kriterium der *prijatnost'* gerade noch erfüllen könnten und demnach in literarischen Texten Verwendung finden dürften, und durchweg "grogen" Wörtern, die für jeden Schriftsteller tabu sein sollten:

"Пичужечки не переменяй, - ради бога не переменяй!... То, что не сообщает нам дурной идеи, не есть низко. Один мужик говорит: пичужечка и парень: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красной

³⁷Textimmanent besteht die Vorgabe für den Erzähler aus dem "Bericht Érasts": Der Verlauf der Geschichte sei, so der Erzähler, durch Érast vorgegeben. Er selbst habe nur noch auf die sprachliche Gestaltung Einfluß nehmen können.

Über den aktuellen Textrahmen hinaus ist der karamzinsche Erzähler jedoch noch einer anderen Vorgabe unterworfen - den moralischen Anforderungen, die Karamzin in *Čto nužno avtoru?* an jeden Autor gestellt hatte.

³⁸Der Autor arbeitet an der Weiterentwicklung des vorhandenen Sprachmaterials. Seine schöpferische Leistung besteht z.B. im Kreieren neuer Ausdrücke oder in der Modifizierung von Wortbedeutungen etc. Vgl. Karamzins Artikel *Otčego v Rossii malo avtorskich talantov?* (II,123-126) und *Nachodit' v samych obyknovennyh veščach piitičeskuju storonu* (II,88-90).

³⁹Vgl. den Artikel *Otčego v Rossii malo avtorskich talantov?* (II,123-126).

летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или птичку, и покойного селянина, который с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: вот гнездо! вот пичужечка! При втором слове является моим мыслям дебелий мужик, которой чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом мокрые усы свои, говоря: ай парень! что за квас!" (zit. п. Skipina (1963.22f.).

Die Lexik in *Bednaja Liza* erfüllt mit ihrer Orientierung an der Idyllenliteratur alle Anforderungen, die Karamzin an den guten Geschmack stellte und entspricht vollends dem sentimentalistischen Prinzip der *prijatnost'*. Schon die Ouvertüre wird lexikalisch von "приятные места" (I,506), von idyllischen *Topoi*, wie sie für den klassischen *locus amoenus* charakteristisch sind, dominiert, z.B. "густо-зеленые цветущие луга", "светлая река", "дубовая роща", "многочисленные стада", "молодые пастухи", "обширные, хлебом покрытые поля". Es werden Diminutivformen wie "лесочки" und "деревеньки" verwendet. Auch in der Liza-story sind etliche idyllentypische Kollokationen und Sprachbilder enthalten. Metaphern und Vergleiche reproduzieren ebenfalls idyllische *Topoi*:

- "щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер" (I,510).
- "чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небеной" (I,511).

Nach Lomonosovs Drei-Stil-Lehre war die Idylle dem mittleren Stil zuzuordnen, in dem hauptsächlich russische Wörter und nur wenige Kirchenslavismen Verwendung finden sollten. Auch Karamzin verwendet nur sehr wenig kirchenslavische Lexik, einmal abgesehen von dem Demonstrativpronomen "сей" und dem Adjektiv "золотой", das in seinen Variationen als "бесчисленны[e] золоты[e] купол[a]" (I,506), "златоглавый Данилов монастырь" (I,506) oder "золотой луч надежды" (I,517) als stilistisch markiert auffällt.

Bednaja Liza ist in einer rhythmischen, lyrischen, fast musikalischen Prosa geschrieben. Klangliche Aspekte sind von großer Bedeutung. Der Erzähler nimmt sich die Harmonielehre der Musik zum Vorbild. Die sprachliche Harmonie, der Wohlklang dient dazu, seine innere Harmonie, seine ausgeglichene moralische Grundhaltung widerzuspiegeln. Im Vergleich zu den klassizistischen langen, verwickelten und verwirrenden Perioden (wie etwa bei Lomonosov) sind Karamzins Sätze kürzer, einfacher, überschaubarer. Die Wortfolge ist an der mündlichen Rede, d.h. an der "natürlichen" Reihenfolge Subjekt - Prädikat - Objekt orientiert:

- "Молодой незнакомец стоял под окном." (I,509).
- "Лиза не договорила речи своей." (I,510).
- "Лиза требовала, чтобы Эраст часто посещал мать ее." (I,514).

Mehrgliedrige Sätze werden symmetrisch konstruiert, oft sind die einzelnen Teile annähernd gleich lang, manchmal stimmt sogar die Anzahl der Wörter genau überein:

“Одна Лиза, /
 которая осталась после отца пятнадцати лет, /
 одна Лиза, /
 не щадя своей нежной молодости, / не щадя редкой красоты своей, /
 трудилась день и ночь - /
 ткала холсты, / взяла чулки, /
 весною рвала цветы / а летом брала ягоды /
 - и продавала их в Москве.” (I,508).

Nur die häufig verwendeten Inversionen verhindern eine vollkommene syntaktische Symmetrie:

- “Без глаз твоих темен светлый месяц; / без твоего голоса скучен соловей
 поющий;
 без твоего дыхания ветерок мне неприятен.” (I,513).

Der Sprachrhythmus basiert auf einer Vielzahl von Parallelkonstruktionen und Anaphern. Einzelne Satzteile werden bis zu dreimal wiederholt:

“[...] никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города
 сего, как я,
 потому что никто чаще моего не бывает в поле,
 никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели
 - куда глаза глядят - по лугам и рощам, по холмам и равнинам.” (I,506).

Insbesondere bei der Beschreibung von Situationen mit einem ausgesprochen hohen Emotionalitätsgehalt ist eine Hypertrophie von Wortwiederholungen und Reihungen festzustellen, so z.B. in der Verführungsszene oder beim Abschied Erasts zum Militär. Reihungen umfassen bis zu drei Glieder:

- “Он томится, вянет, сохнет [...]” (I,507).
- “держа в объятиях свою бледную, томную, горестную подругу” (I,517).
- “[...] тогда бывает мне так хорошо, так хорошо, что я себя забываю, забываю все, кроме - Эрasta. Чудно! Чудно, мой друг, [...].” (I,513).

Karamzin benutzt die Sprache, um Emotionen, Emotionalität, Stimmungen zu verbalisieren und nicht als Medium in einem rational-begrifflichen Diskurs. Seine einfache Syntax wird bis auf wenige Ausnahmen nicht durch Konjunktionen gegliedert, sondern Pausen, graphisch kenntlich

gemacht durch Gedankenstriche, übernehmen eine die Syntax ordnende Funktion. D.h. der schriftliche Text der Erzählung korreliert mit einem oralen Kontext. Der Text ist schon von seiner rhetorischen Konzeption her eher auf die lautmalerische Akzentuierung in einem mündlichen Vortrag angelegt als auf eine stille Lektüre. Die ausgeprägte musikalische Komponente der Sprache bewirkt, daß sich der Sinn nicht allein aus der Summe der Wortbedeutungen ergibt, sondern sich (wie bei einem Gedicht) dem Interpreten erst erschließt, wenn auch Klang und Sprachrhythmus berücksichtigt werden. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang beispielsweise in der Verführungsszene, in der der Anstieg der Spannung vor allem über den Sprachrhythmus zum Ausdruck gebracht wird. Dieser Passus, die Peripetie der Geschichte, enthält komprimiert fast alle der von Karamzin bevorzugt verwendeten Stilmittel:

Она бросилась в его объятия -
 и в сей час надлежало погибнуть непорочности! -
 Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей -
 никогда Лиза не казалась ему столь прелестною -
 никогда ласки ее не трогали его так сильно - (Anapher)
 никогда ее поцелуи не были столь пламенны - (Inversion)
 она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась - (Reihung)
 мрак вечера питал желания -
 ни одной звездочки не сияло на небе - (Diminutivform)
 никакой луч не мог осветить заблуждения. - (Gleichklang)
 Эраст чувствует в себе трепет -
 Лиза также, не зная, отчего - (Anapher)
 не зная, что с нею делается... (Ellipse)
 Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? (Interjektion,
 Inversion)
 Где твоя невинность? (I,514-5).

Neben Gedankenstrichen sind Ausrufe- und Fragezeichen die beliebtesten Satzzeichen des Autors - ein weiterer Hinweis auf die Bedeutung der lautlichen Ebene, von Intonation und Akzentuierung, die Karamzin einsetzt, um in der Schriftlichkeit des Textes eine Atmosphäre spontanen mündlichen Erzählens zu fingieren. Der Erzähler bemüht sich, den Eindruck zu erwecken, er trete mit dem Leser in eine unmittelbare Kommunikation ein, so als könne er alle (durch das Medium Buch implizierten) Grenzen von Raum und Zeit außer Kraft setzen, bzw. er ignoriert diese Grenzen und wendet sich direkt an den Leser, den er anspricht, als stünde er ihm vis-à-vis gegenüber oder unmittelbar neben ihm, wie die deiktischen Ortsangaben aus der Ouvertüre zeigen, die nur vom gleichen Standpunkt zu verstehen sind. Ein weiteres Indiz für die Illusion von Mündlichkeit stellen die elliptischen⁴⁰, unvollendeten Sätze dar, wie sie für

⁴⁰"[...] она едва смела верить ушам своим и... Но я бросаю кисть." (I,512).

unmittelbare Gesprächssituationen charakteristisch sind, in denen Gesten, Blicke oder der situative Kontext die ausgelassenen Worte ersetzen.

Der Erzähler sieht im Leser einen "Gesprächspartner" mit den gleichen Erfahrungen, dem gleichen sensitiven Wissenshintergrund, den gleichen Wertmaßstäben, der gleichen ausgeprägten Emotionalität, kurz: ein alter ego seiner selbst. Der einzig signifikante Unterschied zwischen Autor und Leser besteht in der besseren Beherrschung der Sprache, in der besonderen Sprachkompetenz, die der Autor dem Leser voraus habe. Der Schriftsteller sei, schon von Berufs wegen, eloquenter, redegewandter als der Leser, und somit falle ihm die Aufgabe zu, seinen Mitmenschen neue und bessere, "schönere" Möglichkeiten zu eröffnen, das allen gemeinsame sensitive Erlebniswissen in entsprechende, d.h. ansprechende sprachliche Formen zu übersetzen.

1812, 20 Jahre nach Erscheinen der *Bednaja Liza*, veröffentlichte ein anonymer Autor, vermutlich Šalikov, in Band XIV der Zeitschrift "Aglaja" in dem Artikel *Ob osmotritel'nosti v sloge* ein Manifest karamzinistischer Sprach- und Stilauffassung, in dem die wichtigsten Aspekte des "novyj slog" noch einmal zusammengefaßt sind:

"По осмотрительности в слоге избегают сколько можно стечение гласных букв (hiatus), одинаких слогов (cacophonie), обоюдности выражений (amphibologie) - стараются, что бы не было двух или трех слов сряду в одном падеже, - двух или трех слов различного отношения с одним предлогом; остерегаются от неправильных повторений в выражениях, подводят их под законы симметрии; наблюдают равное число имен прилагательных (épithète) с существительными (élégance), - плавность фразы, полноту периода, точность в оборотах речи, приятность в звуках слов; переменяют единственное число во множественное, или множественное в единственное, - имя и глагол в другие и пр. и пр., и все для того, чтобы ничем и нимало не затруднить читателя; чтобы доставить ему все удовольствия... которым, - скажем мимоходом, - часто не знает он причины. Нужды нет: художник любит свое искусство, и неутомим - для него... [...] осмотрительностью достигает желаемой цели, т.е. исправности в слоге, а с нею вместе и тайной его прелести. Когда говоришь о сих вещах, то кажется, говоришь о безделках; а когда их предложишь, то и подавно. [...]

Только автор с талантом может быть осмотрителен в слоге, задуматься на периодом, над фразою, над словом, над оборотом и пр. и пр.; другой не может." (zit. n. Skipina (1963, 26f.).

* * *

Der Erzähler in *Bednaja Liza* verifiziert in (s)einer Person die beiden grundlegenden Dikta Karamzins: "Дурной человек не может быть хорошим автором." (II,62) und "Дурные

люди и романов не читают." (II,120). Denn er präsentiert sich in der *povest'* sowohl als idealer Rezipient wie als idealer Autor und damit in zweifacher Hinsicht als guter Mensch: Am Beispiel der Geschichte der *armen Liza* demonstriert er, wie die ideale, aktive, sensitive Rezeption eines solch "rührenden" Stoffes aussehen sollte und externalisiert seine sensitive Persönlichkeit in Mitgefühl für seine Figuren. Sein emotionales Engagement ist Zeichen der laut Karamzin von jedem Schriftsteller einzufordernden "Leidenschaft für das Gute"(II,61). Seine empathische innere Ausgeglichenheit bildet der Erzähler in der Geschichte Lizas ab. Die Erzählung fungiert in ihrer Gesamtheit als Metapher für die innere Haltung des Autors/Erzählers, der mit der Liza-Erast-story einen Gegenstand gefunden bzw. sich geschaffen hat, an dem er seine Sensitivität projizierend festmachen kann. Insbesondere auf der sprachlich-elokutionellen Ebene des Textes kehrt er sein empfindsames Wesen, übersetzt in die stilistische Harmonie und *prijatnost'* des "novyj slog", nach außen, um seine Leser daran teilhaben zu lassen und um ihnen damit, unter moralischen wie sprachdidaktischen Aspekten ein gutes Beispiel zu geben.

2.4. *Moja ispoved'* und *Rycar' našego vremeni*:

Die Auflösung des sentimentalistischen Paradigmas

Mit den in den Jahren 1802-03 im "Vestnik Evropy" erschienenen Erzählungen *Čuvstvitel'nyj i chododnyj*, *Marfa Posadnica*, *Moja ispoved'* und *Rycar' našego vremeni* beendet Karamzin seine schriftstellerische Karriere und wendet sich der Historiographie zu. Insbesondere in den beiden letztgenannten povesti¹ setzt er sich ironisch mit gängigen Postulaten und künstlerischen Ausdrucksformen des Sentimentalismus auseinander, parodiert, zum Teil mit selbstreferentiellen Bezügen, geläufige (inhaltliche wie formale) Klischees und Stereotypen und schließt damit seine Beschäftigung mit dem sentimentalistischen Paradigma ab².

Moja ispoved'

Wie viele sentimentalistische povesti beginnt auch *Moja ispoved'* mit der Exponierung eines Ich-Erzählers, der sich, wie in den *Reisebriefen*, in Briefform diesmal jedoch nicht an sein Publikum, an "Freunde" oder Leser, sondern an den "Herausgeber der Zeitschrift"³ mit der Bitte um Abdruck seiner beigefügten Lebensgeschichte bzw. -beichte wendet⁴. Im Unterschied zu anderen empfindsamen povesti wird in *Moja ispoved'* nicht versucht, eine vertrauliche Gesprächssituation zwischen Erzähler und Leser zu fingieren, sondern der Erzähler geht im Gegenteil auf Distanz zu seinen Lesern bzw. ignoriert sie völlig und gibt an, sich ausschließlich auf sich selbst, auf die eigene Person konzentrieren zu wollen ("Я намерен говорить о

¹In *Čuvstvitel'nyj i chododnyj*, einer Skizze zweier unterschiedlicher Charaktere, stehen psychologische Aspekte im Mittelpunkt. In *Marfa Posadnica* rücken, dem Untertitel "Istoričeskaja povest'" entsprechend, historische Gesichtspunkte, Bezüge zu realen historischen Ereignissen und Personen in den Vordergrund und überlagern restbeständig vorhandene sentimentalistische Elemente.

²Epigonen Karamzins veröffentlichten (ohne ironische Brechung) noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein schematisch sentimentalistische povesti, deren Komposition größtenteils aus einer mechanistischen Aneinanderreihung bekannter Stereotype bestand. Vgl. z.B. P.I. Šalikovs *Temnaja rošča, ili Pamjatnik nežnosti*, erschienen 1819, abgedruckt in: Orlov (1979, 190-202).

³Untertitel: "Письмо к издателю журнала" (I,534). Gemeint ist der "Vestnik Evropy", den Karamzin selbst in den Jahren 1802-03 herausgab.

⁴"Признаюсь вам, государь мой, что я не читаю вашего журнала, а желаю, чтобы вы поместили в нем мое письмо. Для чего? Сам не знаю." (I,534).

себе;" (I,534)). Die Briefform dient hier nicht mehr dazu, eine besondere Vertraulichkeit zwischen Erzähler und Lesern/Freunden herzustellen, sondern unterstreicht die Egozentrik des Verfassers, der vorgibt, ihm sei es gleichgültig, wer seine Aufzeichnungen lese (I,534).

Mit der einleitenden Bitte des Autors an den Herausgeber um Abdruck seiner Geschichte wird, da der reale Karamzin in Personalunion beides, Autor wie Herausgeber des "Vestnik Evropy" ist, - der Zeitschrift, in der die povest' erscheinen soll -, von Beginn an eine ironische Ebene etabliert, die die gesamte povest' über fortgeführt wird.

Die Erzählung besteht im wesentlichen aus einer parodistischen Aneinanderreihung (nicht zuletzt aus dem bisherigen Werk Karamzins) bekannter sentimentalistischer Motive, die durch ihre massive Zusammenballung und die ironische Brechung einen komischen, sentimentalistische Hypertrophien entlarvenden Effekt erzeugen⁵. Der Ich-Erzähler unterscheidet sich beispielsweise signifikant von dem Personal anderer sentimentalistischer povesti. Er verkörpert die völlige Negation der gängigen empfindsamen Moral, d.h. der vielbeschworenen Seelengemeinschaft guter und sensitiver Menschen. Sein Denken kreist nur um die eigene Person, um das eigene Ich. Er ist ein Egozentriker und Egoist, der nur auf den eigenen Vorteil, allein auf sein materielles Wohl bedacht ist. Das gängige solipsistische Prinzip des Sentimentalismus wird in der povest' durch die Reduzierung auf rein physische, materielle Aspekte bloßgestellt: Der hedonistische Erzähler treibt die übliche sentimentalistische Empfindsamkeit und sensitive Moral ironisch auf die Spitze, indem er ausschließlich sein persönliches Vergnügen anstrebt. Er betreibt nicht die übliche sentimentalistische Selbsterforschung, will sich auch keine Rechenschaft über sein Leben ablegen⁶, will nicht zu einem höheren spirituellen Bewußtsein vordringen, sondern nur seinen Spaß haben:

"Более сорока лет живу на свете и никогда еще не давал себе отчета ни в желаниях, ни в делах своих. Великое слово *так* было всегда моим девизом." (I,534).

Der Erzähler in *Moja ispoved'* fällt aus dem Rahmen der üblichen karamzinschen Ich-Erzähler heraus. Seine Haltung wird jedoch erst vor der Folie dieser guten Menschen, der positiven sensitiven Helden, und zwar als deren Negierung oder Karikatur⁷ verständlich und plausibel. Die sentimentalistischen Normen bleiben grundsätzlich auch hier, wenn auch ex negativo, präsent. Der Erzähler in *Moja ispoved'* stellt einen konsequenten Gegenentwurf zu dem klassischen empfindsamen Personal dar, er ist ein sentimentalistischer Anti-Held, der im

⁵Vgl. Šklovskij (1981b, 51): "Nicht nur die Parodie, sondern überhaupt jedes Kunstwerk wird geschaffen als Parallele und Gegensatz zu einem vorhandenen Muster. Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat."

⁶Vgl. Karamzins Forderung an angehende Schriftsteller in *Čto nužno avtoru?*: "[...] спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: *каков я?*" (II,61).

⁷Vgl. die Selbstbeschreibung des Erzählers: "[...] прибавлял от себя выразительные карикатуры - произведение единственного таланта, данного мне натурою!" (I,536).

Schreiben nicht, wie sonst üblich, innere Verfassung, Stimmungen und Empfindungen nach außen kehrt, sondern der allein mit der Motivation schreibt, seine Eitelkeit zu befriedigen:

“Я намерен говорить о себе: вздумал и пишу - свою исповедь, не думая, приятна ли будет она для читателей.” (I,534).

Die zeitgenössische Bekenntnissucht, die sentimentalistische Mode, sein Innerstes in der Literatur auszubreiten, wird in *Moja ispoved'* polemisch als exhibitionistisches Verhalten bloßgestellt. Zwar werden keine empfindsamen Werke explizit genannt, - weder Rousseaus *Confessions* noch Karamzins eigene bisherige Werke wie *povesti* oder *Reisebriefe*, in denen die in *Moja ispoved'* kritisierte hypertrophe Selbstdarstellung ebenfalls eine konstitutive Rolle gespielt hatte -, dennoch ist offensichtlich, auf wen die ironische Kritik des Erzählers abzielt:

“Нынешний век можно назвать веком *откровенности* в физическом и нравственном смысле [...]. Теперь везде светлые дома и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стекле. Ныне люди путешествуют не для того, чтобы узнать и верно описать другие земли, но чтобы иметь случай поговорить о себе; ныне всякий сочинитель романа спешит как можно скорее сообщить свой образ мыслей о важных и неважных предметах. Сверх того, сколько выходит книг под титулом: ‘Мои опыты’, ‘Тайный журнал моего сердца’! Что за перо, то и за искреннее признание. Как скоро нет в человеке старомодного варварского стыда, то всего легче быть *автором исповеди*. Тут не надобно ломать головы; надобно вспомнить проказы свои, и книга готова.” (I,534-5).

*

In *Moja ispoved'* präsentiert der Erzähler einen Abriß seiner Biographie, in dem viele der bekannten sentimentalistischen Motiven wieder auftauchen: Im Mittelpunkt stehen auch hier die traditionellen Themenkomplexe Bildung und Erziehung, Freundschaft, Liebe und Ehe, die jetzt aber nicht mehr als konsensuelle, "heilige" und damit unantastbare Werte behandelt werden, sondern deren Nimbus durch die karikierende Darstellung in Frage gestellt bzw. gänzlich zerstört wird.

Traditionell positive Werte werden in ihr Gegenteil verkehrt, die gewohnte axiologische Ordnung ist auf den Kopf gestellt. Der Erzähler präsentiert sich nicht als sensitiver Mensch wie die meisten anderen sentimentalistischen Helden, sondern als Spötter und Zyniker. Zeichneten sich frühere karamzinsche Helden durch eine unwandelbare moralische Integrität, durch eine ewig gleiche ausgeglichene innere Haltung aus, die sich in ihrer Empfindsamkeit spiegelte, so zeigt sich die Hauptfigur in *Moja ispoved'* demgegenüber nur in ihrem Nihilismus, ihrer Ironie und ihrem Spott beständig.

Als Erklärung für die (vom sentimentalistischen Standpunkt aus gesehene) "Deformierung" seines Charakters verweist der Erzähler auf seine mißlungene Erziehung: Seine Lebensgeschichte wird hier zur satirischen Kritik⁸ an zeitgenössischen gesellschaftlichen Phänomenen, genauer: an der im Adel weit verbreiteten Mode ausländischer Erzieher⁹ umfunktioniert, wobei sich gerade an diesem Punkt schon eine allmähliche Abkehr von sentimentalistischen Topoi und eine Hinwendung zu aktuellen gesellschaftspolitischen Problemen und nationalen Fragen abzeichnet, wie sie später in der *Istorija gosudarstva rossijskogo* zentrale Bedeutung erlangen werden.

Als Ergebnis seiner mißlungenen Erziehung präsentiert sich der Erzähler in *Moja ispoved'* als Nihilist, dem nichts "heilig" ist, der keine Moral kennt bzw. anerkennt und der deshalb beispielsweise auf der von ihm beschriebenen Europareise permanent gegen alle möglichen Konventionen und Normen verstößt und die gängigen Werte und Verhaltensmuster mißachtet. Statt dessen gestaltet er sein Leben nach ausschließlich hedonistischen Prinzipien, wie sie im Sentimentalismus üblicherweise als sinnlose oberflächliche Zerstreuungen ohne spirituelle Einbindung verpönt waren:

"Однако ж я наделал много шуму в своем путешествии - тем, что, прыгая в контрдансах с важными дамами немецких княжеских дворов, нарочно ронял их на землю самым неблагопристойным образом, а всего более тем, что, добрыми католиками целуя туфель папы, укусил ему ногу и заставил бедного старика закричать изо всей силы." (I,536).

Das Umfeld des Erzählers entspricht nicht der üblichen Idylle, sondern einer (respektlosen, Konventionen negierenden bzw. in ihr Gegenteil verkehrenden) Anti-Idylle. Der Erzähler spricht im Unterschied zu positiven sentimentalistischen Helden nicht die Sprache der Empfindsamkeit, sondern die der Taugenichtse ("язык [...] повес" (I,536)), die er in ihren zahlreichen Termini technici ("всеми его техническими выражениями" (I,536)) perfekt

⁸Einige Interpreten wollen die *povest'* sogar ausschließlich als satirische Kritik an aktuellen zeitgenössischen Phänomenen wie etwa der "falschen" Erziehung durch Ausländer oder auch der Verschwendungssucht des russischen Adels rezipiert sehen und sind der Meinung, die darüber hinausgehenden parodistischen Komponenten seien zu vernachlässigen. Vgl. dazu Brang (1960, 189), der sich seinerseits auf Éjchenbaum (1986, 18-28) beruft.

⁹Der Adel tendierte nach Meinung Karamzins dazu, ausländische Einflüsse in der Erziehung überzubewerten und das eigene russische Element zu vernachlässigen. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema durchzieht Karamzins ganzes Werk. Eine ähnliche, wie in *Moja ispoved'* ebenfalls ironisch verbrämte Kritik an der ausländischen Erziehung übt er z.B. in der *povest'* *Julija* (in: Orlov 1979, 107), in der die vorbildliche Tugendhaftigkeit der einen Hauptfigur, Aris, eben darauf zurückgeführt wird, daß dieser nicht von einem "gekauften" ausländischen Lehrer unterrichtet wurde, sondern von seinem Vater.

Vgl. auch Karamzins (slavophile Positionen antizipierende) Stellungnahme zum Thema Erziehung in *Prijatnye vity, nadeždy i želanija nyneshnego vremeni* (II,219-20).

Etwa 50 Jahre später war das Problem des (über)großen Einflusses Westeuropas auf Rußland und der damit einhergehenden Entfremdung von eigenen russischen Traditionen im Rahmen der slavophilen Philosophie immer noch aktuell und wurde ganz ähnlich beurteilt wie von Karamzin (vgl. Kireevskij (1959, 257)).

beherrscht. Mit der Anspielung auf die unterschiedliche Fachterminologie, die jeweils für ein bestimmtes literarisches Genre signifikant sei, wird die Konventionalität der literarischen Sprache bloßgestellt, die damit auf die Anwendung mechanistischer Prinzipien, auf die mechanische Beherrschung sprachlicher Kodes reduziert wird. Der Erzähler verweist z.B. in diesem Zusammenhang ironisch darauf, daß in der Idylle notwendigerweise eine andere Lexik verwandt werden müsse als in der Parodie auf die Idylle bzw. daß die Lexik in Korrelation zu dem jeweiligen Genre, in dem sie verwendet werde, jeweils eine andere Funktion erfülle und daß ein Autor sich unbedingt mit den *termini technici* des von ihm gewählten Genres auskennen müsse, wenn er mit seinem Werk reüssieren und die gewünschte Wirkung erzielen wolle.

Der beichtende Erzähler strebt nicht nur ganz offensichtlich nicht, wie die meisten anderen sentimentalistischen Helden, nach höherer Erkenntnis und höherem Wissen, sondern er gibt sich erklärtermaßen mit der Einsicht in das begrenzte menschliche Erkenntnisvermögen zufrieden, richtet sich in der (von ihm als solche erlebten) Unordnung in der Welt ein und sieht den einzigen Lebenszweck darin, egoistisch für sich selbst den größtmöglichen Nutzen aus dem allgemeinen Chaos zu ziehen, indem er sich über alle Regeln hinwegsetze und sich nicht um Moral und Konventionen schere:

“В голове моей не было никакой ясной идеи, а в сердце - никакого сильного чувства, кроме скуки. Весь свет казался мне беспорядочною игрою китайских теней, все правила - уздою слабых умов, все должности - несносным принуждением.” (I,537).

*

In *Moja ispoved'* werden also "Schwachstellen" und Hypertrophien der sentimentalistischen Philosophie sowie des Genres spielerisch ironisch aufgedeckt, indem Manierismen und Stereotype, die sich im Laufe der literarischen Evolution¹⁰ herausgebildet haben, auf die Spitze getrieben werden, wobei durch die ironische Entlarvung ihre Überwindung und damit letztlich die Auflösung des sentimentalistischen Paradigmas eingeläutet wird¹¹. *Moja ispoved'* ist nicht nur eine Parodie des Genres schlechthin, sondern auch eine Autoparodie, in der der Autor Karamzin sich selbst (sowie seine epigonalen Nachahmer) parodiert. Einige Beispiele:

¹⁰Im russischen Formalismus wurde "literarische Evolution" (d.h. die "Ablösung der Systeme und Schulen") als "Zerstörung eines alten Ganzen" und "neuer Aufbau aus alten Elementen" beschrieben (Striedter 1981, LXVI).

¹¹Tynjanov (1981a, 411ff.) listet folgende Etappen auf, die jedes (hier das sentimentalistische) Konstruktionsprinzip während seiner literarischen Evolution durchlaufe:

"1) in dialektischer Beziehung zum automatisierten Konstruktionsprinzip kündigt sich ein entgegengesetztes Konstruktionsprinzip an; 2) es vollzieht sich seine Anwendung, das Konstruktionsprinzip sucht sich die leichteste Anwendungsmöglichkeit; 3) das Konstruktionsprinzip dehnt sich auf eine größtmögliche Zahl von Erscheinungen aus; 4) es wird automatisiert und ruft entgegengesetzte Konstruktionsprinzipien hervor.

In einer Epoche des Zerfalls der zentralen vorherrschenden Strömungen zeichnet sich dialektisch ein neues Konstruktionsprinzip ab."

- Liebe und Freundschaft stellten die traditionellen Säulen sentimentalistischer Ethik dar. Man verstand darunter große, absolute, allumfassende, providentielle Gefühle mit spirituellen Dimensionen. Die Liebe galt als heiliges Gefühl, das den Menschen überwältigte, dem er sich nicht entziehen konnte. In *Moja ispoved'* wird die Liebe zu einem vorübergehenden Zeitvertreib degradiert, den der Erzähler nur insofern als sinnvoll erachtet, weil er geeignet sei, die tägliche Langeweile zu unterbrechen. Um die Neuartigkeit dieses Zustands gegenüber den sentimentalistischen Postulaten zu betonen, führt er sogar ein neues Wort ein: Statt von Liebe spricht er von "vljublennost'"¹².

- Das Verhältnis zwischen Kindern und Eltern ist nicht mehr, wie im Sentimentalismus allgemein üblich, durch unverbrüchliche Liebe und Anhänglichkeit geprägt. Die *arme Liza* beispielsweise war ihrem Geliebten Erast nur deshalb nicht in den Krieg gefolgt, weil sie dann ihre Mutter hätte verlassen müssen. Der Erzähler in *Moja ispoved'* pflegt demgegenüber ein ausgesprochen ironisch-distanziertes Verhältnis zu seiner Mutter¹³.

- Die klassische Dreiecksgeschichte, eine beliebte Personenkonstellation¹⁴ in sentimentalistischen povesti, wird ad absurdum geführt. Zwar gibt es auch in *Moja ispoved'* das übliche Personal, - eine Frau, um deren Gunst sich zwei, ein junger und ein älterer Mann bewerben ("князь был человек пожилой и весьма неприятный наружностью" (I,541)) -, aber die Situation wird dadurch komisch kompliziert, daß der junge Mann (= der Erzähler) der erste Ehemann der Frau ist, der alte Fürst ihr zweiter, und daß der Ex-Ehemann nun seinen Nachfolger mit der früheren Ehefrau hintergeht¹⁵.

¹²Vgl.: "Влюбленность - извините новое слово: оно выражает вещь - влюбленность, говорю, есть самое благодетельное изобретение для света, который без нес походил бы на монастырь Латрапский. Но с нею молодые люди наипрекраснейшим образом занимают пустоту жизни. Открывая глаза, знаешь, о чем думать; являясь в обществах, знаешь, кого искать глазами; все имеет цель свою. Правда, что мужья иногда досадуют, что жены иногда дурачатся от ревности; но мы заняты - а это главное!" (I,537-8).

Brang (1960, 188) weist nach, daß es sich bei "vljublennost'" nicht um eine Neuschöpfung Karamzins handle, sondern daß das Wort auch schon vor Erscheinen der Erzählung in einem Wörterbuch vermerkt gewesen sei.

¹³"Одна мать моя, у которой от старости испортился нрав, была недовольна и часто упрекала меня ветреною безрассудностью; говорила, что мы разоряемся; говорила даже, что Эмилия дурно ведет себя! По я - зевал и, как должно хорошему сыну, советовал ей беречь свое здоровье, то есть не сердиться. Она не хотела послушаться и прежде времени отправилась на тот свет. Бедная! Мы пожалели об ней - тем искреннее, что ее смерть на несколько месяцев расстроила наши спектакли." (I,539).

¹⁴Diese Personenkonstellation spielt in vielen sentimentalistischen povesti eine für den Handlungsablauf entscheidende Rolle. vgl. z.B. die Erzählungen *Kolin i Liza*, *Sofja*, *Varen'ka*, *Prekrasnaja Tat'jana*, *Legkoverie i chitrosti'* oder *Bednaja Maša* - ebenso Karamzins *Julija* (alle in: Orlov, 1979).

¹⁵Der Parodiecharakter dieser Konstellation wird durch den Hinweis des Erzählers auf die "Lovelaces", deren fiktives Raffinement er hier bei weitem übertreffe, besonders hervorgehoben:

"Старый муж отмстил новому, [...]. Торжество мое было совершенно; я живо представлял себе изумление бедного князя и всех честных людей; сравнивал себя с романическими ловеласами и ставил их под ногами своими: они увозили любовниц, а я увез бывшую жену мою от второго мужа!" (I,541-2).

- Beliebte sentimentalistische Motive, wie z.B. die Ohnmacht als Ausdruck höchster seelischer Anspannung -, werden in *Moja ispoved'* banalisiert und durch Verfremdungen, wie z.B. die Einbettung in einen neuen, komischen Kontext in ihrer Konventionalität bloßgestellt¹⁶.

*

Moja ispoved' ist nicht nur Satire und Parodie, nicht nur destruktive Auflösung des sentimentalistischen Paradigmas, sondern enthält daneben auch konstruktive Elemente¹⁷, Hinweise auf das Neue, mit dem sich Karamzin in Zukunft weiter beschäftigen wird: Hier wird erstmals eine zusammenhängende (Lebens-)Geschichte erzählt, wird die gesamte Entwicklung einer Persönlichkeit (nicht mehr nur kurze punktuelle Episoden) beschrieben, und psychologisierende Aspekte, psychologische Motivierungen rücken in den Vordergrund der Darstellung. Schon in *Bednaja Liza* waren Gesten, Blicke und non-verbale Äußerungen zur Charakterisierung der Figuren herangezogen worden. Dieses psychologisierende Element wird hier weiterentwickelt und ausgebaut.

In *Moja ispoved'* wird das erste in sich schlüssige, psychologisch stringente Porträt eines "lišnij čelovek" in der russischen Literatur gezeichnet. Karamzin fungiert als Vorläufer Puškins (*Evgenij Onegin*) oder Gončarovs (*Oblomov*), die den Typus des "überflüssigen Menschen" aufgriffen und weiterentwickelten¹⁸. Mit *Moja ispoved'* legt Karamzin als erster in der russischen Literatur ein in sich stimmiges Psychogramm eines solchen "lišnij čelovek"¹⁹ vor, der, durch die zeitgenössische Erziehung dazu verleitet, ein zielloses oberflächliches Leben ohne Pflichten, ohne moralische Grundsätze und ohne Tugendbegriffe führt²⁰.

¹⁶Die Protagonistin fällt beispielsweise nicht mehr angesichts des Todes ihres Geliebten in Ohnmacht, sondern weil ihr Verehrer, der Erzähler, seinen Rivalen aus Eifersucht die Treppe hinunterstößt (I,537).

¹⁷Vgl. Tynjanov (1981b, 331): "Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte alte Verfahren gehört."

¹⁸Zur Vielzahl der Merkmale, die der Erzähler in *Moja ispoved'* mit dem (später so genannten) "lišnij čelovek" Puškins oder Gončarovs gemein hat, vgl. Brang (1960, 189f.).

¹⁹In *Razgovor o sčastii* analysierte Karamzin schon 1797 die Symptome dieser, später so populären, von ihm als "skuka" bezeichneten und als Krankheit klassifizierten Lebenseinstellung und gab gleichzeitig Ratschläge zur Überwindung der seelischen Krise: "Но люди, рожденные в изобилии, в излишестве всего нужного для физического бытия, люди праздные живут против своего назначения, против естественной цели и за усыпление сил своих, данных им для действия, наказываются скукою, всегдашним беспокойным чувством, которое тревожит, томит, изнуряет их и которое можно назвать душевною чахоткою. Чтобы избавиться от такой мучительной болезни, они должны возвратиться к природе и произвольно отдаться под ее закон, который велит *жить и работать*; надобно, чтобы *труд, отдых, забава* были также тремя главными эпохами жизни их." (II,201).

²⁰Vgl. die Lebensbilanz des karamzinschen "überflüssigen Menschen": "Одним словом, я доволен своим положением и, видя во всем действие необходимой судьбы, ни одной минуты в жизни моей не омрачил горестным раскаянием. Если бы я мог возвратить прошедшее, то думаю, что повторил бы снова все дела свои: захотел бы опять укубить ногу папе, распутствовать в Париже, пить в Лондоне, играть любовные комедии на театре и в свете, промотать имение и увести жену свою от второго мужа. Правда, что некоторые люди смотрят на меня с презрением и говорят, что я остудил род свой, что знатная фамилия есть обязанность быть полезным человеком в государстве и добродетельным гражданином в отечестве. Но поверю ли им, видя, с другой стороны, как

Rycar' našego vremeni

Die Erzählung *Rycar' našego vremeni*, mit der Karamzin seine Karriere als Schriftsteller endgültig beendet²¹, um sich ausschließlich der Historiographie zuzuwenden, stellt eine abschließende metafiktionale Auseinandersetzung mit seiner bisherigen schriftstellerischen Tätigkeit dar. Gleichzeitig wird insbesondere im zweiten Teil der *povest'* eine Brücke zu seiner neuen Beschäftigung mit historischen und geschichtsphilosophischen Fragen geschlagen.

Die Erzählung beginnt mit einer heftigen Polemik gegen die "in Mode" gekommenen historischen Romane, die als unwürdiges "Puppentheater" und unseriöse "erfundene Geschichten" diskreditiert werden. Thema der Einleitung ist die Frage, welche spezifische Korrelation von Fakten und Fiktion jeweils für historische wie für literarische Texte charakteristisch sei und welche Rolle der Autor in beiden Genres spiele:

"С некоторого времени вошли в моду *исторические романы*. Неугомонный род людей, который называется *авторами*, тревожит священный прах Нум, Аврелиев, Альфредов, Карломанов и, пользуясь исстари присвоенным себе правом (едва ли *правым*), вызывает древних героев из их *тесного домика* (как говорит Оссиан), чтобы они, вышедши на сцену, забавляли нас своими рассказами. Прекрасная кукольная комедия! Один встает из гроба в длинной римской *тоге*, с седою головою; другой в коротенькой гишпанской епанче, с черными усами - и каждый, протирая себе глаза, начинает свою повесть с янц Леды." (I,584).

Der Erzähler selbst distanziert sich von allen "nebylicy" und kündigt statt eines historischen Romans die "romanhafte Geschichte" eines seiner Freunde an, wobei der Aspekt historischer Authentizität, der (als Realitätsfingierung) in nahezu allen sentimentalistischen *povesti* eine signifikante Rolle gespielt hatte, hier spielerisch ironisch gebrochen wird:

"Я никогда не был ревностным последователем мод в нарядах; не хочу следовать и модам в авторстве; не хочу будить усопших великанов человечества; не люблю, чтоб мои читатели зевали, - и для того, вместо

многие из наших любезных соотечественников стараются подражать мне, живут без цели, женятся без любви, разводятся для забавы и разоряются для ужинов! Нет, нет! Я совершил свое предопределение и, подобно страннику, который, стоя на высоте, с удовольствием обнимает взором пройденные им места, радостно вспоминаю, что было со мною, и говорю себе: *так я жил!*" (I,543).

²¹Die "historische *povest'*" *Marfa Posadnica*, die noch später erscheint, fällt aus der Reihe der fiktiven sentimentalistischen *povesti* heraus, denn sie rekurriert auf historisch belegbare Fakten und Personen, wird deshalb im allgemeinen als "istoričeskaja *povest'*" klassifiziert (auch Karamzin selbst apostrophiert sie im Untertitel so) und bildet endgültig den Übergang zur historiographischen Arbeit.

исторического романа, думаю рассказать романтическую историю одного моего приятеля. Впрочем, *не любо - не слушай*, говорить *не мешай*: вот мое невинное правило!" (I,584).

In *Rycar' našego vremeni* sind Erzähler und Hauptfigur nicht identisch. Der Erzähler berichtet also nicht über eigene Erfahrungen und Erlebnisse, beglaubigt aber gleichwohl seine Geschichte, wie in sentimentalistischen *povesti* allgemein üblich, permanent über die eigene Persönlichkeit, indem er etwa auf seine enge Freundschaft mit der Hauptfigur und die persönliche Bekanntschaft mit anderen beteiligten Figuren²² verweist oder Briefe als authentische, ihm vorliegende Dokumente einführt²³ etc. Beinahe im gleichen Atemzug unterläuft er jedoch seine Beglaubigungsstrategien wieder, indem er seine Omnipotenz als Autor herausstreicht und sich damit als Demiurg der Geschichte zu erkennen gibt. Wiederholt deckt er seinen umfassenden Einfluß auf die Darstellung, die Präsentation der Figuren, den Ablauf und die rhetorische Ausgestaltung der *povest'*, die Auswahl des Stils, der Motive und die Sprache auf und stellt die angeblich authentische Geschichte damit als Ergebnis der Anwendung künstlerischer Verfahren bloß. Ein signifikantes Beispiel für die Aufdeckung der Konventionalität der *povest'* stellt u.a. das einführende Spiel mit Identität und Namensgebung der Hauptfigur dar:

"Если спросите вы, кто он? то я... не скажу вам. 'Имя не человек', - говорили русские в старину. Но так живо, так живо опишу вам свойства, все качества моего приятеля - черты лица, рост, походку его, - что вы засмеетесь и укажете на него пальцем... 'Следственно, он жив?' Без сомнения; и в случае нужды может доказать, что я не лжец и не выдумал на него ни слова, ни дела - ни печального, ни смешного. Однако ж... надобно как-нибудь назвать его; частые местоимения в русском языке неприятны: назовем его - Леоном." (I,585).

Solche Bloßlegungen künstlerischer Verfahren spielen insbesondere im ersten Teil von *Rycar' našego vremeni* eine wichtige Rolle. Neben dem Spiel mit Realitätsfingierungen werden noch andere sentimentalistische Kunstgriffe bloßgestellt. Der Erzähler macht sich beispielsweise über wortreiche periphrastische Umschreibungen lustig und demonstriert, wie sich der Wortbombast ohne weiteres auf einen einfachen Sachverhalt reduzieren ließe²⁴:

²²"[...] граф Миров, который в глубокой старости познакомился со мною [...]" (I,603).

²³"[...] я [...] расположен верить следующему письму графини, писанному в день отъезда ее к одной верной приятельнице, которая после сама отдала его Леону. Оно, за неизменением других биографических материалов, послужит нам эскизом графининой истории." (I,601).

²⁴Mit ähnlichem Tenor übte Puškin (1949, 18f.) in *O proze* ebenfalls Kritik am periphrastischen Stil des Sentimentalismus: "Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: 'сие священное чувство, коего благородный пламень' и пр. Должно бы сказать 'рано поутру', а они пишут: 'Едва первые лучи

"[...] в то время, когда природа, подобно любезной кокетке, сидящей за туалетом, убиралась, наряжалась в лучшее свое весеннее платье; белилась, румянилась... весенними цветами; смотрелась с улыбкою в зеркало... вод прозрачных и завивала себе кудри... на вершинах древесных - то есть в мае месяце, [...]" (I,585).

Im Mittelpunkt von *Rycar' našego vremeni* steht das "Machen" von sentimentalistischen povesti, d.h. das Aufdecken der Form und die Bewußtmachung der verwendeten Kunstgriffe. Der Erzähler geht hier spielerisch und ironisch der Frage nach der Konventionalität der Komposition, nach den kreativen Gestaltungsmöglichkeiten des Autors, kurz, nach den Entstehungsbedingungen fiktiver Texte nach. Als Vorbild orientiert er sich an Sterne. Hatte Karamzin die Werke des Engländers im "Moskovskij Žurnal" noch in erster Linie unter empfindsamen Aspekten rezipiert²⁵, so wird für ihn in seinen späteren povesti die komisch humoristische Komponente, die Ironie, mit der der "sentimentale" Sterne die Empfindsamkeit in seinen Werken unterlegt und abfedert, immer wichtiger. In *Rycar' našego vremeni* wird Sterne zwar wenige Male explizit genannt, etwa dann, wenn eine der Figuren als russische Version des *Tristram Shandy* apostrophiert wird²⁶, aber der Text enthält eine Vielzahl von Bezügen auf Sterne sowie in den Text integrierter Zitate sternescher Verfahren.

An *Tristram Shandy* erinnern beispielsweise die vielen spöttischen Abschweifungen (oder die Kapitelüberschriften²⁷, die teilweise gar nichts mit dem Inhalt des folgenden Kapitels zu tun haben, wie z.B. Kapitel II mit dem Titel "Каков он родился", das nur aus einigen wenigen Zeilen besteht, die keineswegs das in der Überschrift angerissene Thema entfalten²⁸).

Eine weitere sterneähnliche Bloßstellung des Verfahrens liegt vor, wenn der Erzähler mit dem Ziel, seine Omnipotenz als "Macher" der Geschichte, seine Allmacht über die konkrete Ausgestaltung der Darstellung zu demonstrieren, auf seine rhetorischen Fähigkeiten, seine Eloquenz als die Instanz verweist, von der es abhängt, welche Erzählung (von vielen potentiellen Versionen) konkret realisiert werde. Zu diesem Zweck entfaltet er ein bestimmtes Thema in mehreren Variationen, auf mehreren Stilebenen, um so zu zeigen, wie viele

восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба', - ах, как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длинее."

²⁵Vgl. Karamzins Rezension einer *Tristram Shandy*-Übersetzung im "Moskovskij Žurnal" 1792 (II,37).

²⁶"Отец Леонов был русский коренной дворянин, избранный отставной капитан, человек лет в пятьдесят, ни богатый, ни убогий, и - что всего важнее - самый добрый человек; однако ж нимало не сходный характером с известным дядю Тристрама Шанди - добрый по-своему и на русскую статью." (I,585).

²⁷Sklovskij (1981a, 257) spricht von einer "bewußten Outrierung der Entfaltung" bei Sterne.

²⁸"Юные супруги, с милым нетерпением ожидающие плода от брачного нежного союза вашего! Если вы хотите иметь сына, то каким его воображаете? Прекрасным?.. Таков был Леон. Беленьким, полненьким, с розовыми губками, с греческим носиком, с черными глазками, с кофейными волосками на кругленькой головке: не правда ли?.. Таков был Леон. Теперь вы имеете об нем идею: поцелуйте же его в мыслях и ласковою улыбкою ободрите младенца жить на свете, а меня - быть его историком!" (I,586).

Variationsmöglichkeiten es für einen talentierten Schriftsteller gebe, ein und dasselbe Thema immer wieder neu zu entfalten. Nahegelegt wird die Schlußfolgerung, jeder künstlerische Text werde durch das mechanistische Zusammenspiel von Verfahren, Stilebenen, Motiven etc. generiert, die der Autor je nach künstlerischem Vermögen und Tagesform kombiniere. Als Ergebnis der Bloßlegung wird dem literarischen Text sein angestammter Nimbus genommen. Er wird statt dessen zu einem von vielen profanen Faktoren beeinflussten Zufallsprodukt erklärt:

“Однако ж читатель обидит меня, если подумает, что я таким отзывом хочу закрыть песчаную бесплодность моего воображения и скорее поставить точку. Нет, нет! Клянусь Аполлоном, что я мог бы набрать довольно цветов для украшения этой главы; [...] мог бы, не нарушая ни Аристотелевых, ни Горациевых правил, десять раз переменить слог, быстро паря вверх и плавно опускаясь вниз, - то рисуя карандашом, то расписывая кистью - мешая важные мысли для ума с трогательными чертами для сердца; мог бы, например, сказать: [...] Тут есть живопись, и антитезы, и приятная игра слов. Но я мог бы идти еще далее; мог бы прибавить: [...]” (I,587-8).

Daß sich die Allmacht des Erzählers über die Genese eines Textes hinaus auch auf dessen Wirkung erstreckt, wird in *Rycar' našego vremeni* ebenfalls aufgedeckt. Der Erzähler demonstriert den Lesern, daß sie sich seiner Dominanz nicht entziehen könnten, daß sie, bewußt oder unbewußt, seinem manipulativen Einfluß ausgesetzt seien. Es gehöre unabdingbar zum Metier eines "guten" Autors, - so deckt der Erzähler auf -, die Klaviatur der Emotionen seines Publikums so zu beherrschen und die Darstellung entsprechend zu gestalten, daß der Leser genauso reagiere, wie der Autor es beabsichtigt und durch seine Art der Darstellung vorprogrammiert habe. Das, was der Leser selbst als spontane Reaktion empfinde, entlarvt der Erzähler als von ihm selbst im Werk intentional angelegte Wirkung:

“Читатель! Я хочу, чтобы мысль о покойной осталась в душе твоей: пусть она притаится во глубине ее, но не исчезнет! Когда-нибудь мы дадим тебе в руки маленькую тетрадку - и мысль сия оживится - и в глазах твоих сверкнут слезы - или я... не автор.” (I,591).

Wie schon in früheren *povesti* sucht der Erzähler auch in *Rycar' našego vremeni* wieder das "Gespräch" mit dem Leser. Aber dieses Gespräch dient nicht mehr dazu, sich der gemeinsamen inneren Haltung, der Seelengemeinschaft, des übereinstimmenden emotionalen Wesens²⁹ zu

²⁹Der Erzähler geht auf Distanz zu seinen Lesern, was sich u.a. darin zeigt, daß er sich nicht unbesehen mit ihnen solidarisiert, sondern sein Lesepublikum analytisch in verschiedene Gruppen unterteilt, die er im übrigen allesamt, jede auf ihre Art als moralisch verdorben entlarvt und zu der kindlichen Unschuld seines Protagonisten in Kontrast stellt: “Вы, без сомнения, не мечтали так в своем детстве, спокойные флегматики, которые не живете, а дремлете в свете и плачете только от одной зевоты! И вы, благоразумные эгоисты, которые не *привязываетесь* к людям, а только с осторожностью за них *держитесь*, пока

vergewissern, sondern Erzähler und Leser führen statt dessen einen Dialog über narrative Methoden, sie erörtern die erzählten Ereignisse und diskutieren literarische Probleme. Der Leser, dessen Gesprächsbeitrag in der *povest'* wiederum vom Erzähler antizipiert wird, bekommt dabei immer wieder vom Erzähler vor Augen geführt, daß er in der mächtigeren Position sei, daß er als Demiurg seiner Geschichte willkürlich mit dem Leser spielen könne:

“ ‘Конец главе!’ - скажет читатель. Нет, я мог бы еще многое придумать и раскрасить; мог бы наполнить десять, двадцать страниц описанием Леонова детства, например [detaillierte Aufzählung]. Слова мои текли бы рекою, если бы я только хотел войти в подробности; но не хочу, не хочу! Мне еще многое надобно описывать; берегу бумагу, внимание читателя, и... конец главе!” (I,588-9).

*

Die *povest' Rycar' našego vremeni* besteht aus zwei Teilen, formal abzulesen an der unterschiedlichen Datierung (1799 bzw. 1803) und inhaltlich erkennbar an den jeweils unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen in beiden Teilen. Während es sich beim ersten Teil größtenteils um eine Parodie auf zeitgenössische sentimentalistische *povesti* inklusive Karamzins eigene frühere Werke handelt, wobei metafiktionale Aspekte, die ironische Bloßlegung (und damit Überwindung) gängiger Verfahren und Kunstgriffe im Vordergrund stehen, verlagert sich der Schwerpunkt im zweiten Teil auf psychologische (und ansatzweise auch historische) Aspekte.

In diesem zweiten Teil nimmt der Erzähler sich bzw. die Profilierung seiner schriftstellerischen Kompetenzen weitgehend zurück und stellt statt dessen die Präsentation der (psychologisierenden) Biographie des Kindes Leon von der Geburt bis zum Alter von 11 Jahren in den Mittelpunkt der Darstellung.

Der Erzähler ist dabei bemüht, die Entwicklung Leons, insbesondere der kindlichen Psyche bis in Details nachzuzeichnen und das Verhalten des Protagonisten psychologisch zu motivieren: Er beschreibt z.B., wie das innige Verhältnis des Jungen zu seiner Mutter seine frühkindliche Orientierung prägte³⁰, schildert die Auswirkungen des frühen Todes der Mutter auf die psychische Verfassung des Kindes und stellt einen Zusammenhang zwischen der Lektüre des Jungen und seiner geistigen Entwicklung sowie der Herausbildung seines moralischen Gefühls her³¹.

связь для вас полезна, и свободно отводите руку, как скоро они могут чем-нибудь вас потревожить! Герой мой снимает с головы маленькую шляпку свою, кланяется вам низко и говорит учтиво: ‘Милостивые государи! Вы никогда не увидите меня под вашими знаменами с буквою П и Я!’ ” (I,599).

³⁰ “[...] уже научился он ходить и бегать - [...] никуда не хотел идти от нее и, только ходя за нею, ходить научился.” (I,588).

³¹ “В ‘Даире’, ‘Мирамонде’, в ‘Селиме и Дамасине’ (знает ли их читатель?), одним словом, во всех романах желтого шкапа герои и героини, несмотря на многочисленные искушения рока, остаются добродетельными; все злодеи описываются самыми черными красками; первые наконец

In die "Lebensgeschichte"³² Leons ist in Form einer digressiven Beschreibung eines Kreises von Provinzadeligen, in deren Umfeld der Junge aufgewachsen sei und die deshalb einen prägenden Einfluß auf seine Entwicklung ausgeübt hätten (- was auch als Motivation für die Digression angegeben wird -), ein gewisses historisch-realistisches Element eingebettet. Dieser thematische Komplex, der Anfänge einer Milieustudie³³ enthält, verweist über den Rahmen von *Rycar' našego vremeni* hinaus auf die weitere Entwicklung des Autors Karamzin. Karamzin (bzw. sein Erzähler) geriert sich hier, - der bald folgende Übergang zur Historiographie macht sich schon bemerkbar -, als Bewahrer bzw. Überlieferer alter Sitten und Gewohnheiten.

Typisch für den Historiker, dessen Anfänge sich hier also andeuten, ist das Bewußtsein für die Differenz der Zeiten, d.h. dafür, selbst in eine bestimmte Zeit mit all ihren Präsuppositionen eingebunden zu sein und nur vom Standpunkt dieser "eigenen" Zeit aus sich mit der Vergangenheit beschäftigen zu können:

"Знаю, что все идет к лучшему; знаю выгоды нашего времени и радуюсь успехам просвещения в России; однако ж с удовольствием обращаю взор и на те времена, когда наши дворяне, взяв отставку, возвращались на свою родину с тем, чтобы уже никогда не расставаться с ее мирными пенатами [...] Ошибаюсь ли? Но мне кажется, что в них было много характерного, особенно - чего теперь уже не найдем в провинциях и что по крайней мере занимательно для воображения. - Просвещение сближает свойства народов и людей, равняя их, как деревья в саду регулярном." (I,596).

In einem Einschub in die Leon-Geschichte beschäftigt sich der Erzähler mit Auszügen aus der Biographie der Gräfin Emilija, die für den Protagonisten eine wichtige Rolle gespielt habe. Die Biographie der Gräfin wird fragmentarisch in die *povest'* integriert und zwar insoweit, als das notwendig erscheint, um ihr ambivalentes Verhalten gegenüber dem Helden psychologisch zu erklären³⁴. Als Beleg bzw. Quelle für die Lebensgeschichte der Gräfin beruft sich der Erzähler

торжествуют, последние наконец, как прах, исчезают. В нежной Леоновой душе неприметным образом, но буквами неизгладимыми начерталось следствие: 'Итак, любезность и добродетель одно! Итак, зло безобразно и гнусно! Итак, добродетельный всегда побеждает, а злодей гибнет!' " (I,593).

³²Karamzin hatte den *Terminus technicus* "история жизни" schon in den *Reisebriefen* verwendet, als er England als das Land pries, das sowohl die besten Romanschriftsteller wie auch die besten Historiker hervorgebracht habe, und auf signifikante Parallelen zwischen den beiden *Metiers* verwies, die auch für ihn selbst, für seinen Übergang vom Schriftsteller zum Historiker von Interesse sind:

"Примечания достойно то, что одна земля произвела и лучших романистов, и лучших историков. Ричардсон и Фильдинг выучили французов и немцев писать романы как *историю жизни*, а Робертсон, Юм, Гиббон влияли в историю привлекательность любопытнейшего романа умным расположением действий, живописью приключений и характеров, мыслями и слогом." (I,481).

³³Mit diesen Typenskizzen antizipiert Karamzin entsprechende Schilderungen bei Gogol' oder Turgenev, wenngleich der "Realismus" in seiner Darstellung z.B. durch die Verwendung sprechender Namen (Radušin, Gromilov, Burilov, Prjamodušin; (I,596f.)) unterminiert und doch wieder auf den Bereich literarischer Konvention zurückverwiesen wird.

³⁴"Я должен теперь рассказывать странности... Не мудрено было полюбить нашего героя, прекрасного личиком, миловидного, чувствительного, умного, но привязаться к нему без памяти,

auf einen ihm vorliegenden Brief, - auch hier deutet sich wieder die Nähe bzw. der ins Auge gefaßte Übergang zur Historiographie und ihren seriösen Quellenstudien an: Der Brief wird im Wortlaut zitiert, genau so wie auch schon der "Dogovor bratskogo občestva" der Provinzadeligen als Quelle für die Milieustudie im Wortlaut angeführt worden war.

* * *

Resümee. In *Moja ispoved'* und *Rycar' našego vremeni* parodiert Karamzin das sentimentalistische Genre. In der einen povest' deckt er die Konventionalität sentimentalistischer Themen, Figurenkonstellationen und Motive auf und stellt durch eine alle Werte und Wertigkeiten des Sentimentalismus in ihr Gegenteil verkehrende Verfremdung Hypertrophien und automatisierte Verfahren des Genres bloß; in der anderen povest' werden, angelehnt an Sterne, in spielerisch ironischer Form metafiktionale Fragen nach den Entstehungsbedingungen von Erzählungen, der kreativen Rolle des Autors und der Rezeption durch die Leser behandelt, wobei die Aufdeckung der Form im Mittelpunkt steht.

Nach Tynjanov (1981b) enthält jede Parodie zwei Aspekte: Zum einen lege sie automatisierte Verfahren bloß, mache die Form des alten (parodierten) Konstruktionsprinzips bewußt, zum anderen sei die Parodie Teil einer literarischen Entwicklung, in deren Verlauf etwas Neues akzentuiert, ein neues Konstruktionsprinzip hervorgebracht werde, dessen Komponenten zwar möglicherweise auch im alten Konstruktionsprinzip schon peripher vorhanden gewesen seien, die nun aber eine zentrale Position einnehmen und die vorherigen strukturellen Dominanten an den Rand drängen.

Karamzin hatte schon am 8.11.1798 in einem Brief an seinen Dichterkollegen Dmitriev das sentimentalistische Paradigma für abgearbeitet erklärt: "*Tout est dit, tout est repeté.*" (zit. n. Rothe (1968, 382)). Er sah in diesem Genre keine Entwicklungsmöglichkeiten für sich mehr. In *Bednaja Liza* hatte er in künstlerischer Form seine These von der begrenzten menschlichen Einsichtsfähigkeit, von der dem Menschen einzig verbleibenden Möglichkeit, über Zeichen des Schönen (- d.h. im Kontext des Sentimentalismus: vor allem über schöne Sprachbilder -) an der Triade des Wahren, Guten und Schönen zu partizipieren, entfaltet. Diese These hatte er in mehreren künstlerischen Variationen präsentiert, das Reservoir an schönen Sprachbildern, an originellen Metaphern erschien ihm nun mit der Zeit begrenzt und weithin ausgeschöpft zu sein, wie ihm auch ständige stereotype Wiederholungen durch Epigonen deutlich machten. Die von ihm so empfundene literarische Stagnation veranlaßte Karamzin, sich mit der Geschichtsschreibung einem neuen Projekt zuzuwenden. In *Moja ispoved'* und *Rycar' našego vremeni* deutet sich diese Neuorientierung, die Hinwendung (- weg von *den* Geschichten -) zu *der* Geschichte schon an, wenngleich *die* Geschichte im historischen Sinne in den beiden

со всеми знаками живейшей страсти, к невинному ребенку: вот что называю неизъяснимою странностью!.. Но разве женщины когда-нибудь были изъяснимы?.. Между тем надобно познакомить читателя с графиней." (I,600).

povesti vorerst noch als "Lebensgeschichte" ("история жизни") eines einzelnen und nicht als Geschichte eines Volkes aufgefaßt wird. In beiden Erzählungen gewinnen psychologisierende Komponenten an Bedeutung, die auch früher schon ansatzweise in Karamzins sentimentalistischen povesti enthalten gewesen waren, etwa durch die Einbeziehung von Gesten, Blicken, Erröten etc. als Zeichen für die innere Verfassung der Figuren, nun aber einen zentraleren Stellenwert innerhalb der Komposition einnehmen. Erstmals wird die Geschichte eines ganzen Lebens (oder zumindest eines längeren Lebensabschnitts wie in *Rycar' našego vremeni*) erzählt und nicht nur kurze Episoden, werden Erziehung und (historisches) Milieu zur Erklärung der Persönlichkeitsentwicklung herangezogen, - und damit Komponenten verwendet, die der Historiker Karamzin in den Herrscherporträts der *Istorija gosudarsva rossijskogo* wieder aufgreift.

Karamzin wendet sich im Laufe seiner literarischen Entwicklung allmählich vom sentimentalistischen Solipsismus ab und nähert sich vorsichtig der Realität an, einer wenn auch stark stilisierten historischen Realität, wie sie beispielsweise durch den Kreis russischer Provinzadeliger in *Rycar' našego vremeni* repräsentiert wird. 1802 veröffentlichte er im "Vestnik Evropy" den Artikel *Mysli ob uedinenii*, in dem er u.a. bezeichnenderweise auf die Gefahren völliger Weltabgewandtheit verwies. In dem Artikel machte er zunächst deutlich, daß es für einen Künstler durchaus gut sein könne, sich zeitweilig ganz auf sich selbst zurückzuziehen, auf Abstand zu den Dingen der Welt zu gehen, um sie aus der Distanz besser sehen und darstellen zu können:

"Но временное уединение бывает сладостно и даже необходимо для умов деятельных, образованных для глубокомысленных созерцаний. В сокровенных убежищах природы душа действует сильнее и величественнее; мысли возвышаются и текут быстрее; разум в отсутствие предметов лучше ценит их; и как живописец из отдаления смотрит на ландшафт, который должно ему изобразить кистью, так наблюдатель удаляется иногда от света, чтобы тем вернее и живее представить его в картине. [...] Временное уединение есть также необходимость для чувствительности. Как скупец в тишине ночи радуется своим золотом, так нежная душа, будучи одна с собою, пленяется созерцанием внутреннего своего богатства; углубляется в самое себя, оживляет прошедшее, соединяет его с настоящим и находит способ украшать одно другим." (II,121-2).

- dann aber betonte er, daß eine solche Abgeschlossenheit nur ein vorübergehender Zustand sein könne, denn der Mensch sei ein soziales Wesen und brauche den Bezug zur Realität, zu anderen Menschen und Dingen, um als humanes Wesen existieren zu können:

"[...] человек от первой до последней минуты бытия есть существо зависимое. Сердце его образовано чувствовать с другими и наслаждаться их наслаждением. Отделяясь от света, оно иссыхает, подобно растению, лишенному животворных влияний солнца. [...] Забвение света, о котором так часто говорят мизантропы, есть только одно слово без всякого истинного значения. Какая мысль останется в душе, если она забудет свет?" (II,120-1).

In *Moja ispoved'* und *Rycar' našego vremeni* setzt Karamzin diese Erkenntnis auf unterschiedliche Art und Weise um: Der Held in *Moja ispoved'* ist ausschließlich auf weltlich materielle Dinge fixiert, entfernt sich weitestmöglich vom idealen sentimentalistischen Helden, wird zu dessen Karikatur, zum negativen Antihelden und steuert aus dieser Richtung die Auflösung des sentimentalistischen Paradigmas an. Der Ansatz in *Rycar' našego vremeni* ist, zumindest im zweiten Teil, ein anderer, aber das Ergebnis nahezu das gleiche: Das sentimentalistische Kammerenspiel löst sich in einer psychologisierenden Lebensgeschichte mit Einsprengeln einer Milieustudie auf.

Das basale Postulat des karamzinschen Sentimentalismus behält grundsätzlich weiterhin seine Gültigkeit, aber die künstlerischen Ausdrucksformen ändern sich: Karamzin ist weiterhin davon überzeugt, daß kein Mensch vollkommenes Wissen erlangen könne, daß alle Vermutungen über die letzte Wahrheit immer Spekulation blieben und die einzige Gewißheit, über die der Mensch je verfügen werde, nur in der Empirie, in der Emotionalität zu finden sei. Der einzelne weise sich durch seine Empfindsamkeit als guter Mensch aus, - für das Kollektiv, sprich für ein Volk liefere die Geschichte die empirische Basis für die Beurteilung seiner moralischen und sonstigen Qualitäten. Hatte sich der Autor Karamzin bemüht, seine innere Haltung, seinen moral sense, dessen er sich zuvor in mystischer Selbstversenkung vergewissert hatte, auf der verbal-elokutionellen Textebene, in der "schönen" Sprache seiner *povesti* nach außen zu kehren, so wendet sich der Historiker Karamzin nun den "Realien" zu, studiert (in *Rycar' našego vremeni* noch fingierte) Quellen und Dokumente, um danach die so empirisch belegte, durch historische Quellen abgesicherte Wahrheit (zunächst) der Lebensgeschichte des *Rycar' našego vremeni* und dann später, in *Istorija gosudarstva rossijskogo*, der Geschichte eines ganzen Volkes, nämlich Rußlands, aufzuzeichnen.

* * *

Daß sich Karamzin Anfang des 19. Jahrhunderts der Geschichtsschreibung zuwendet, hat aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur literaturimmanente Gründe, liegt nicht nur in der Stagnation innerhalb des sentimentalistischen Genres begründet. Karamzins verstärkte Orientierung auf das Thema Rußland, auf die russische Geschichte, wobei er zum Teil slavophile Ansichten antizipierte, hat wohl auch außerliterarische Ursachen, könnte etwa auch in seinem Unbehagen an der innenpolitischen Situation in Rußland und insbesondere in seiner Furcht vor einem

Überschwappen der französischen Revolution auf Rußland begründet sein. Erschrocken über die Ausmaße des jakobinischen Terrors wollte Karamzin unter allen Umständen dazu beitragen, das Übergreifen solcher anarchistischer Zustände auf Rußland zu verhindern³⁵. Zu diesem Zweck setzte er auf die Stärkung des russischen Selbstbewußtseins und wollte seinen Landsleuten insbesondere den Eigenwert Rußlands gegenüber Westeuropa bewußt machen, wie er in dem Artikel *O ljubvi k otečestve i narodnoj gordosti* (II,224-230) bekundete. In diese Aufgabe sollten alle Zweige der Kultur, Erziehung, Bildung, Literatur³⁶ einbezogen werden. In Rußland selbst konstatierte Karamzin schon bald eine erste positive, den status quo festigende Wirkung, die er nicht zuletzt auf den Abschreckungseffekt der französischen Ereignisse zurückführte:

„Революция объяснила идею: мы увидели, что гражданский порядок священ даже в самых местных или случайных недостатках свои; что власть его есть для народов не тиранство, а защита от тиранства; [...] что все смелые теории ума, который из кабинета хочет предписывать новые законы нравственному и политическому миру, должны остаться в книгах вместе с другими, более или менее любопытными произведениями остроумия; что учреждения древности имеют магическую силу, которая не может быть заменена никакою силою ума; [...]“ (II,214-5).

Folgen der französischen Revolution seien sogar in der russischen Literatur spürbar:

„В самой литературе, которая столь сильно действует на умы, видим мы полезное следствие революции. Прежде сей эпохи всякая дерзкая книга была модною: ныне, напротив того, писатели боятся оскорбить нравственность, ибо перед всяким жива картина бедствий, произведенных во Франции развратом; даже в самых дурных романах соблюдается какая-то благопристойность и уважение к святине нравов; ибо сего требует счастливое расположение умов и сердец.“ (II,216).

Die russische Literatur habe eine neue, politische Dimension bekommen:

„Литература, более нежели когда-нибудь способствуя истинному просвещению, обратилась ныне к утверждению всех общественных связей.“ (II,216).

³⁵„Теперь все лучшие умы стоят под знаменами властителей и готовы только способствовать успехам настоящего порядка вещей, не думая о новостях.“ (II,215) - schrieb er 1802 im „Vestnik Evropy“.

³⁶Vgl.: „[...] слава автора принадлежит отечеству.“ (II,171).

Und Karamzin selbst entwickelte sich, nicht zuletzt unter dem Einfluß der französischen Revolution, aber auch bedingt durch seine Erkenntnis, das sentimentalistische Paradigma sei abgearbeitet, habe sich automatisiert, vom solipsistischen Sentimentalisten zum patriotischen, slavophile Positionen antizipierenden Historiographen.

2.5. *Marfa Posadnica, ili pokorenje Novagoroda*:

Eine Geschichte in zwei Variationen

1803 veröffentlichte Karamzin im "Vestnik Evropy" die "istoričeskaja povest'" (so der Untertitel) *Marfa Posadnica, ili pokorenje Novagoroda*. Im Mittelpunkt dieser Erzählung stehen konkrete historische Personen und präzise (in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts) zu datierende Ereignisse aus der russischen Geschichte¹. Im Werk Karamzins markiert die povest' den Übergang von den Erfindungen früherer Erzählungen zur (nach eigener Aussage) ausschließlich der historischen Wahrheit verpflichteten Historiographie². *Marfa Posadnica* bildet insofern eine Zwischenstation, da die povest' auf reale Personen und Ereignisse rekurriert, der Autor das Thema jedoch nach eigener Maßgabe gestaltet, es mit sentimentalistischen Intermezzi ausschmückt und fehlende Einzelheiten nach seinen Mutmaßungen ergänzt. Im (ebenfalls 1803 im "Vestnik Evropy" veröffentlichten) *Izvestie o Marfe-Posadnice, vzjatoe iz žitija sv. Zosimy* wird dieser bisweilen freie Umgang mit dem historischen Thema durch den Hinweis auf die Dürftigkeit der historischen Überlieferungen legitimiert:

"Правда, что русские летописцы, в которых должно искать материалов для сих биографий, крайне скупы на подробности; однако ж ум внимательный, одаренный историческою догадкою, может дополнять недостатки соображением, подобно как ученый любитель древностей, разбирая на каком-нибудь монументе старую греческую надпись, по двум буквам угадывает третью, изглаженную временем, и не ошибается." (II,165).

Das Thema der Unterwerfung Novgorods, das der povest' *Marfa Posadnica* zugrundeliegt, wird von Karamzin ebenfalls in der ab 1816 sukzessive in zwölf Bänden publizierte *Istorija gosudarstva rossijskogo* bearbeitet. Für den Historiker steht nach eigener Aussage die exakte Wiedergabe der historischen Wahrheit im Mittelpunkt. Er wolle nichts erfinden, nichts

¹In der Sekundärliteratur wird *Marfa Posadnica* einhellig als "historische" Erzählung akzeptiert und von den "Erfindungen" der povesti abgesetzt. Vgl. Košny (1968, 268) oder Brang (1960, 175): "Getreu dem bei ihm hier erstmalig begegnenden Untertitel 'Istoričeskaja povest' ' hatte Karamzin zum Vorwurf diesmal 'eine der wichtigsten Begebenheiten der russischen Geschichte', die Unterwerfung Novgorods durch Ivan III. in den Jahren 1471-78 gewählt und wirklich eine historische Erzählung geschrieben, in der geschichtliche Gestalten nicht akzidentuell auftreten wie der Zar in 'Natal'ja, bojarskaja doč' ', sondern als Träger des Geschehens, als Exponenten der miteinander ringenden historischen Kräfte und Prinzipien [...]."

²Vgl.: "Самая прекрасная выдуманная речь безобразит историю, посвященную [...] только истине." (II,236-7).

ausschmücken, sondern erzählen, "wie es war"³. Dabei ist er jedoch genauso wie der Schriftsteller auf das Medium Schrift (bzw. Sprache) angewiesen. Auch er muß also zwangsläufig seine wahren Inhalte in Worte kleiden, um sie mitteilbar zu machen, muß die Geschichte narrativ so aufbereiten, sie so erzählen, daß sie beim Lesepublikum auf Interesse stößt. Dazu muß sich der Historiker (wenigstens z.T.) der selben künstlerischen Verfahren bedienen, die auch der Schriftsteller in seinen fiktiven Erzählungen verwendet. Anhand der Geschichte der *Marfa Posadnica*, von Karamzin in zwei Variationen, als *povest'* und als Teil der *Istorija gosudarstva rossijskogo* vorgelegt, sollen nun im folgenden Schreib- und Vorgehensweisen von Schriftsteller und Historiker im Hinblick auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten näher betrachtet werden.

J. Anderegg (1973) unterscheidet in seiner Untersuchung *Fiktion und Kommunikation* zwischen Fiktivtexten und Sachtexten, - eine Unterscheidung, die eine erste globale Differenzierung der beiden Versionen der *Marfa-Posadnica*-Geschichte Karamzins ermöglicht und daher einleitend kurz referiert werden soll.

Den Fiktivtext (die *povest'*) kennzeichnet Anderegg (1973, 96) als "vollständiges, geschlossenes Ganzes, weil er nichts meint, was außerhalb seiner besteht". Der Fiktivtext generiere seinen Sinn textimmanent und bedürfe keiner außertextuellen Bezüge, um verstanden werden zu können, denn "die Sache, auf die hin oder von der her der Text zu verstehen ist, [liegt] nicht außerhalb des Textes, [...], sondern [wird] vom Text selbst erst geschaffen [...], weil der Verstehenshorizont, innerhalb dessen das Einzelne wie das Ganze des Textes sich als sinnvoll und verstehbar erweist, [...] seinerseits [...] durch den Text selbst konstituiert wird" (S. 95). Ein Fiktivtext, so Anderegg, könne nicht am Bestehenden gemessen werden, denn die Sache, um die es gehe, werde erst in der Formung des Stoffes konstituiert und sei nicht mit dem Stoff als solchem gleichzusetzen (S. 96). Für fiktive Personen gelte: Ihre für das Textverständnis relevante Existenz werde erst innerhalb des Textes konstituiert. Das gleiche gelte auch für historische Personen, die in Fiktivtexten aufträten (wie etwa die historische Marfa Boreckaja in der *povest'*):

"Selbst dort, wo es sich um Personen handelt, deren Namen dem Leser als historische bekannt sind, haben sie Relevanz nur in dem Maße, als sie im Text sich manifestieren, wobei allerdings - [...] durch historisch bekannte Namen, durch Anspielungen etc. Vorstellungen und Vorstellungskomplexe in das Verständnis des Textes eingebracht werden können, die er selbst nicht detailliert entfaltet." (Anderegg 1973, 30f.).

Der Sachtext (und dementsprechend die historiographische Fassung) sei nur dann sinnvoll, wenn er sich auf einen Gegenstand oder Sachverhalt beziehe, der außerhalb des Textes bestehe

³Vgl. Karamzin im *Predislovie* zur *Istorija gosudarstva rossijskogo*: "Как естественная, так и гражданская история не терпит вымыслов, изображая, что есть или было, а не что быть могло." (II,237).

und begriffen, d.h. am Bestehenden gemessen werden könne (S. 95f.). Er verliere seinen Sinn, gelfnge es dem Leser nicht, die Aktualität des Textes zu erschließen (S. 97).

Variation 1: Die povest'

Die povest' basiert auf einer Manuskriptfiktion. Der Kunstgriff der "aufgefundenen Handschrift" hat die Funktion, die Geschichte zu beglaubigen, die sich gleichermaßen an die "Liebhaber von Geschichte wie von Erzählungen" wendet⁴. Der tatsächliche Autor Karamzin spaltet sich analog zu dieser Duplizität im Text in *Herausgeber* und (fiktiven) *Autor der povest'*: Der Herausgeber fungiert als eine Art Moderator, der dem zeitgenössischen Lesepublikum in der Einleitung vorab aus seinem Ex-Post-Facto-Wissen heraus, - laut Fiktion ist er Zeitgenosse Karamzins -, den Stellenwert der erzählten Ereignisse im historischen Kontext erläutert und auf die Relevanz der vergangenen Geschichte für die Gegenwart hinweist. Er gibt so von Beginn an eine bestimmte Perspektive und historisch-axiologische Einordnung der nachfolgend erzählten Geschehnisse vor, deren Suggestivkraft sich der Leser nur schwerlich entziehen kann:

"Вот один из самых важнейших случаев российской истории! - говорит издатель сей повести. - Мудрый Иоанн должен был для славы и силы отечества присоединить область Новгородскую к своей державе: хвала ему!" (I,543).

Der (fiktive) Autor wird vom Herausgeber als unmittelbarer Augenzeuge der beschriebenen Ereignisse eingeführt. Es heißt, er sei ein Novgoroder Bürger⁵, der zwar rational die Notwendigkeit der historischen Entwicklung, d.h. der Unterwerfung Novgorods einsehen könne, der aber gleichwohl, aufgrund seiner persönlichen Involvierung, seine Sympathie für die unterlegenen Novgoroder und insbesondere für die Statthalterin Marfa nicht verleugnen könne⁶, was auch in seine Darstellung der Ereignisse eingeflossen sei und diese wesentlich bestimmt habe. Trotz dieser, aus dem persönlichen Engagement des Autors zu erklärenden Tendenz zur Poetisierung und Überhöhung *Marfa Posadnicas* stimmten aber doch die erzählten

⁴"[...] случай доставил мне в руки старинный манускрипт, который сообщаю здесь любителям истории и - сказок, [...]" (I,544).

⁵"[...] это писано одним из знатных новгородцев, переселенных великим князем Иоанном Васильевичем в другие города." (I,544).

⁶"Кажется, что старинный автор сей повести даже и в душе своей не винил Иоанна. Это делает честь его справедливости, хотя при описании некоторых случаев кровь новгородская явно играет в нем" (I,544).

Ereignisse im wesentlichen mit der historischen Wahrheit überein, so der Herausgeber, der sich selbst für die Faktizität der Geschichte "verbürgt": "Все главные происшествия согласны с историею." (I,544). Nur einige Modifizierungen des Stils habe er vorgenommen, gesteht der Herausgeber ein, und das auch nur, um die Geschichte für den zeitgenössischen Leser lesbar und verständlich zu machen⁷.

*

Im Vorwort zur *Istorija gosudarstva rossijskogo* unterscheidet Karamzin drei Arten von Historikern: 1) den zeitgenössischen, der, wie z.B. Thukydides, die Ereignisse als Augenzeuge beschreibe; 2) denjenigen vom Typ eines Tacitus, der sich auf "frische" historische Überlieferungen stütze; und 3) den Historiker, der, - ohne Augen- oder Quasi-Zeuge zu sein -, nur historische Denkmäler und Quellentexte nutzen könne (II,236). Die Manuskriptfiktion in *Marfa Posadnica* gibt Karamzin Gelegenheit, gleich zwei dieser Rollen auszuspielen⁸: Der (fiktive) Autor befindet sich in einer Thukydides analogen Position: Das heißt, er kann sich als Legitimation auf seine Augenzeugenschaft berufen und einfach alles aufschreiben, was er *gesehen und gehört hat*⁹, wobei ihm bei passender Gelegenheit auch erlaubt ist, entsprechend dem Zeitgeist, den er aus eigenem Erleben genauestens kennt, etwas (historisch Wahrscheinliches) hinzuzuerfinden. Durch seine persönliche Involvierung in die beschriebenen Ereignisse ist seine Parteinahme, die in der Darstellung sichtbar werdende Sympathie für die Titelfigur *Marfa Posadnica* hinreichend erklärt. Die Rolle des Herausgebers hingegen ähnelt der des Tacitus im *Predislovie*: Er ist zwar kein Augen- und Ohrenzeuge, aber zeitlich noch so nah "dran" am Geschehen, daß er, aus der unmittelbaren persönlichen Kenntnis der Zeitumstände heraus, in Fußnoten Erklärungen und erhellende Kommentare beisteuern kann. Andererseits verfügt er über eine hinreichend große (zeitliche wie emotionale) Distanz zu den Ereignissen, um sie nach Maßstäben historischer Vernunft in einen größeren geschichtlichen Kontext einordnen und ihren Stellenwert für die Erzählgegenwart festlegen zu können¹⁰. Der Blick auf die beschriebenen Novgoroder Ereignisse erfolgt also aus zwei Perspektiven, die sich im Text durchdringen und überlagern: Es dominiert über weite Teile der sympathische, emotional engagierte Standpunkt des Autors, der aber eingerahmt und modifiziert wird durch die Einleitung und die erläuternden Fußnoten des Herausgebers, der von seinem Vernunftstandpunkt aus zu einer anderen, von ihm als historisch verbindlich suggerierten Bewertung des Geschehens gelangt als der parteiische Autor.

⁷"[...] старинный манускрипт, [...], исправив только слог его, темный и невразумительный." (I,544).

⁸Košny (1968, 272) weist darauf hin, daß "auch die äußerliche Einteilung der Erzählung in 'knigi' [...] an das in der antiken Geschichtsschreibung übliche formale Gliederungsprinzip der 'libri' " erinnere.

⁹Im *Predislovie* heißt es: "[...] избирает любопытнейшее, цветит, украшает, иногда *творит*, не боясь обличения; скажет: *я так видел, так слышал* ..." (II,236).

¹⁰In der Einleitung stellt der Herausgeber beispielsweise zunächst eine Parallele zwischen der Situation in Novgorod und Vorkommnissen im revolutionären Frankreich her, um sie jedoch anschließend sofort wieder zu verwerfen und die qualitativen Unterschiede hervorzuheben (I,543).

Die beiden Perspektiven auf die Novgoroder Ereignisse stehen sich nicht vollkommen konträr gegenüber, sondern zeigen im Verlauf der Darstellung gelegentlich Tendenzen zur Ambivalenz und Relativierung. Denn beide, Autor wie Herausgeber lassen zwischendurch immer wieder ein gewisses Verständnis für die Position des jeweils anderen erkennen. Von dem Autor heißt es beispielsweise, er könne letztendlich trotz aller Sympathie für Novgorod die historische Notwendigkeit der Unterwerfung einsehen (II,544), und auch die eindeutige Pro-Moskau- und damit Pro-Ioann-Haltung des Herausgebers wird von ihm selbst durch eine ironische Fußnote relativiert: Als im Text beschrieben wird, wie der Moskauer Fürst seinen neuen Novgoroder Untertanen beim Leben seiner Nachkommen geschworen habe, ihr Wohlergehen werde künftig sein heiligstes Anliegen sein, lanciert der Herausgeber durch einen Ausblick auf die Zukunft Zweifel an der Aufrichtigkeit des Autokraten und damit implizit auch an der zuvor als unanfechtbare Tatsache präsentierten moralischen Überlegenheit der Selbstherrschaft über die Republik:

“Обещает России славу и благоденствие, клянется своим и всех его преемников именем, что польза народная во веки веков будет любезна и священна самодержцам российским - или да накажет бог клятвопреступника! Да исчезнет род его, и новое, небом благословенное поколение да властвует на троне ко счастью людей!”

- heißt es im Text. Dazu in der Fußnote der (ironische) Kommentar des Herausgebers:

“Род Иоаннов пресекася, и благословенная фамилия Романовых царствует.” (I,583).

Durch die Spaltung des tatsächlichen Autors in *Herausgeber* und *fiktiven Autor* werden verschiedene Blickpunkte¹¹ auf das erzählte Geschehen eingeführt. Auch die Protagonisten werden nicht als eindimensionale Charaktere gezeichnet. Sie weisen ebenfalls ambivalente Einstellungen auf und verkörpern verschiedene Blickpunkte. Fürst Cholmskij beispielsweise¹² steht eindeutig auf Seiten Ioanns und erfüllt entschlossen seine Mission, den uneinsichtigen Novgorodern den Krieg zu erklären, dennoch zeigt er sich zur gleichen Zeit aufrichtig betrübt

¹¹Lotman (1981a, 374f.) definiert den künstlerischen Blickpunkt als “Relation eines Systems zu seinem Subjekt”. Unter “Subjekt eines Systems” versteht er ein (bei der Rezeption des Textes rekonstruierbares) Bewußtsein, dessen Weltbild im künstlerischen Text reproduziert werde. Ein künstlerisches System ist für ihn “als Hierarchie von Relationen angelegt”, wobei “der Begriff ‘Bedeutung haben’ [...] an sich schon das Vorhandensein einer bestimmten Relation, d.h. einer gewissen Gerichtetheit, voraus[setzt].” Diese Gerichtetheit oder “Einstellung”, die sich im Text als Subjekt-Objekt-Beziehung manifestiere bzw. die Relation Persönlichkeit - Welt modelliere, werde nur dann wahrnehmbar, so Lotman, wenn die Möglichkeit bestünde, den Blickpunkt innerhalb der Erzählung zu wechseln.

¹²Weitere Beispiele s. Kanunova (1967, 166).

darüber, daß nun Russen gegeneinander kämpfen müßten¹³. Oder er versucht in seinem letzten Gespräch mit Marfa, diese mit aller Härte zur Einsicht zu bewegen, zeigt sich aber, nachdem er gescheitert ist, dennoch beeindruckt von ihrer Größe¹⁴. Eine ähnlich ambivalente Haltung offenbart Fürst Ioann. Einerseits bekämpft er energisch die Novgoroder Republik, andererseits schützt er persönlich deren Heerführer Miroslav, als der im Nahkampf tödlich bedroht ist¹⁵, und betrauert ihn aufrichtig, nachdem er später doch gefallen ist¹⁶.

In den früheren sentimentalistischen povesti Karamzins hatte es immer nur einen Blickpunkt auf Personen und Erzählhandlung gegeben - den emotional-pathetischen, intimen¹⁷. Das Prinzip der *prijatnost'* hatte die Einstellung dieser Texte (vor allem in sprachlicher, aber auch in inhaltlicher Hinsicht¹⁸) bestimmt. In *Marfa Posadnica* ist das anders. Zwar folgt die Sprache immer noch weitgehend den bekannten sentimentalistischen Mustern, aber es deutet sich eine Veränderung im Hinblick auf die Gerichtetheit der Erzählung an: Es gibt nicht mehr nur einen einzigen Blickpunkt auf Personen und Erzählhandlung, die Zeichnung der Charaktere ist ambivalent. Der eindimensionale sentimentalistische Blickpunkt zeigt erste Ansätze zu einer Auffächerung und Zerstreuung und steuert tendentiell in Richtung einer Art von Realismus¹⁹. In *Marfa Posadnica* werden die Figuren nicht mehr nur in ihrem intimen privaten Umfeld vorgestellt wie in früheren sentimentalistischen povesti, sondern das Privatleben wird in Korrelation mit der historischen Situation, mit den historischen Gegebenheiten gezeigt.

¹³"[...] возвысив голос свой, с душевною скорбью произносит: 'Итак, да будет война между великим князем Иоанном и гражданами новгородскими! [...]' Посол Иоаннов садится на коня и еще с горестию взирает на Новгород." (I,554).

¹⁴"Холмский с угрозами начал ее допрашивать [...]. Князь, благородный сердцем, вышел, удивляясь ее велико душию." (I,580-1).

¹⁵"[...] сам Иоанн закрыл Мирослава щитом своим." (I,571).

¹⁶"[...] великий князь наклонился на могилу юного Мирослава; казалось, что он изъясил горсть и с жаром упрекал Холмского смертью сего храброго витязя..." (I,582).

¹⁷Vgl. Lotman (1981a, 375): "Für die russische Dichtung der vorpuškischen Epoche war es charakteristisch, daß alle im Text ausgedrückten Subjekt-Objekt-Beziehungen in einem fixierten Brennpunkt zusammenliefen. Für die traditionell als Klassizismus bezeichnete Kunst des XVIII. Jahrhunderts war dieser einige Brennpunkt aus der Persönlichkeit des Autors herausverlegt und deckte sich mit dem Begriff Wahrheit, in deren Namen der künstlerische Text denn auch sprach. Zum künstlerischen Blickpunkt wurde die Relation der Wahrheit zur dargestellten Welt. Die Fixiertheit und Eindeutigkeit dieser Beziehungen, ihr strahlenförmiges Zusammenlaufen zu einem einzigen Zentrum entsprachen der Vorstellung von der Ewigkeit, Einheit und Unbeweglichkeit der Wahrheit." Was Lotman hier über den klassizistischen Wahrheitsbegriff sagt, trifft im wesentlichen auch für den russischen Sentimentalismus zu.

¹⁸"Die Unterjochung des Textes durch einen einzigen Blickpunkt galt als Herrschaft des 'Ausdrucks' über den 'Inhalt', [...]." (Lotman 1981a, 380).

¹⁹Lotman (1981a, 382f.) assoziiert mit "Realismus" eine neue Vorstellung von "Wahrheit": Wahrheit werde nun nicht mehr mit einer ein für allemal fixierten Position gleichgesetzt, sondern aus dem Zusammenspiel, der Überschneidung vieler verschiedener Positionen generiert. "[...] das Wesentliche gerade für den realistischen Stil, der danach strebt, über die Subjektivität der semantisch-stilistischen 'Blickpunkte' hinauszukommen und die objektive Realität zu reproduzieren, [ist] die spezifische Korrelation dieser vielfältigen Zentren und verschiedenartigen (benachbarten oder sich überlagernden) Strukturen: keine von ihnen hebt eine andere auf, sondern jede tritt in Korrelation mit den anderen. Im Endeffekt bedeutet der Text nicht nur, was er bedeutet, sondern auch noch etwas anderes. Die neue Bedeutung verdrängt die alte nicht, sondern korreliert mit ihr. Und als Ergebnis dessen reproduziert das künstlerische Modell einen so wichtigen Aspekt der Wirklichkeit wie ihre Unausschöpfbarkeit durch irgendeine endliche Interpretation." (ebd., S. 390).

Dargestellt wird die Wechselwirkung der beiden Sphären, öffentlicher und privater, aufeinander. In besonderem Maße gilt das für die Titelheldin.

*

Im Mittelpunkt der *povest'* steht die Novgoroder *Statthalterin* Marfa Boreckaja. Ihr Schicksal ist in der Erzählung, wie schon der Titel *Marfa Posadnica, ili pokorenie Novgoroda* deutlich macht, aufs engste mit dem der Stadt verknüpft. Marfa personifiziert die Republik, in ihrem Schicksal spiegelt sich das Schicksal der Volksherrschaft²⁰. Zu Anfang der Geschichte sind beide stark, werden beide von der Sympathie des Volkes getragen, dessen Unterstützung jedoch allmählich abbröckelt, bis es sich gänzlich Ioann zuwendet. Am Schluß steht Marfa allein da und muß mit ihrem Leben für die Novgoroder Rebellion gegen die Moskauer Herrschaftsansprüche büßen. Mit ihr "stirbt" die Republik.

Der Herausgeber charakterisiert Marfa²¹ als leidenschaftliche, stolze, auch kluge Frau, der aber die Einsicht in historische Notwendigkeiten gefehlt habe, um als große und tugendhafte Frau gelten zu können. Marfa, so der Tenor der Einleitung, sei nicht fähig gewesen zu erkennen, daß die Republik nicht mehr zeitgemäß sei, daß die historische Entwicklung auf die Selbstherrschaft hinauslaufe und daß eben diese unabdingbar sei, um Rußlands Größe und Einheit auch in Zukunft zu garantieren²². Marfa, so suggeriert die Darstellung, handle abseits aller vernünftig-politischen Erwägungen vor allem emotional bestimmt, sie kämpfe leidenschaftlich für die Republik, um so das Vermächtnis ihres früh verstorbenen Vaters und insbesondere ihres im Kampf für Novgorod gefallenen Mannes zu erfüllen. Ihre Motivation sei Liebe²³, die Liebe zu ihrem Mann, die sie überhaupt erst veranlaßt habe, sich in die Politik einzumischen. Sie habe keine persönlichen Ambitionen, keinen persönlichen Ehrgeiz, sondern agiere, aufrichtig um das Wohl Novgorods besorgt, aus emotionalem Engagement, aus Treue und Anhänglichkeit zu ihrer Familie und der Republik, in der ihre Angehörigen schon immer wichtige Positionen bekleidet hätten. Um die politische Tradition fortzusetzen, breche Marfa

²⁰"[...] вольность и Марфа одно ознаменовали в великом граде." (I,575).

²¹Der Herausgeber lanciert hier, indem er vermeintlich die Sichtweise des Autors zusammenfaßt, vor allem die eigene Meinung: "Он (= автор - U.B.) видел в ней только *страстную*, пылкую, умную, а не великую и не добродетельную женщину." (I,544).

²²Der *Herausgeber* solidarisiert sich hier uneingeschränkt mit der Position Ioanns, die Fürst Cholmskij in seiner Ansprache an das Novgoroder Volk folgendermaßen auf den Punkt bringt: "Народы дикие любят независимость, народы мудрые любят порядок, а нет порядка без власти самодержавной." (I,545). Karamzin schrieb analog in *Zapiska o drevnej i novoj Rossii* (1914, 9): "Россия основалась победами и единоначалием, гибла от разновластия, а спаслась мудрым самодержавием." Exponent dieser Überzeugung im Text ist der *Herausgeber*, der die *povest'* präsentiert, um an ihrem Beispiel die Richtigkeit und Durchsetzungskraft dieser "historischen Wahrheit" zu demonstrieren.

²³Marfa berichtet, wie ihr Mann ihr vor seinem Tod den Schwur abgenommen habe, künftig an seiner Stelle alles zu tun, um die Novgoroder Freiheit zu erhalten, und erklärt und legitimiert damit ihre Abkehr von der typischen zurückgezogenen Frauenrolle hin zu einem öffentlich politischen Leben: "Некогда робкая, боязливая, уединенная, с смелою твердостью преседает теперь в Совете старейшин, является на лобном месте среди народа многочисленного, велит умолкнуть тысячам, говорит на Вече [...]. Что ж действует в душе моей? Что пременяло ее столь чудесно? Какая сила дает мне власть над умами сограждан? Любовь!.. Одна любовь..." (I,562-3).

mit der traditionellen Frauenrolle und verletze die (ungeschriebene) Regel, die für Frauen ein rein häusliches Leben vorsehe²⁴, fühle sich aber durch ihre Familiengeschichte legitimiert und berufen, politisch zu handeln:

„Жена дерзает говорить на Вече, но предки мои были друзья Вадимовы, я родилась в стане воинском под звуком оружия, отец, супруг мой погибли, сражаясь за Новгород. Вот право мое быть защитницею вольности! Оно куплено ценою моего счастья...“ (I,549).

Im Laufe der Erzählung wird Marfa immer mehr zur tragischen Figur. Obwohl sie über die besten Absichten verfüge und ausschließlich von der Sorge um das Wohl Novgorods angetrieben werde, fehle ihr die Übersicht bzw. die Einsicht in unumstößliche historische Entwicklungen. Sie erkenne nicht, daß die Autokratie die einzige Staatsform sei, die Rußlands Einheit und Größe auch in Zukunft zu garantieren vermöge, so postuliert der Herausgeber, der dieses Axiom als definitive historische Wahrheit präsentiert, die aus seiner Sicht auch durch die Ex-Post-Facto-Entwicklung (nach der Novgorod-Unterwerfung) bestätigt worden und damit als allgemeingültig legitimiert sei. Marfa jedoch, deren Handeln ausschließlich emotional²⁵ und damit irrational bestimmt sei, fehle die Einsicht in diese „Wahrheit“, - so zeigt die Darstellung. Sie lehnt sich gegen die nach Meinung des Herausgebers providentiell vorgezeichnete historische Entwicklung auf und ist deshalb zwangsläufig zum Scheitern verurteilt.

Als ihr Gegenspieler fungiert der Moskauer Fürst. Ioann tritt erst am Schluß der *povest'* persönlich auf und präsentiert sich da als weiser Herrscher, der nicht darauf aus ist, seine militärische Übermacht auszuspielen, sondern sich Novgorods wie ein „Vater“²⁶ annehmen will. Im Unterschied zu der Statthalterin steht Ioann nicht unter dem Einfluß familiär-emotionalen „Ballasts“, wie er Marfa bedrückt. Er verkörpert das Prinzip gütiger Vernunft:

²⁴Auch in *Izvestie o Marfe-Posadnice, vzjatoe iz žitija sv. Zosimy* beschreibt Karamzin das häusliche und familiäre Leben als den ureigenen weiblichen Wirkungsbereich, kommt dann aber auf Ausnahmen zu sprechen, Fälle, in denen sich auch Frauen entgegen der Tradition als „Charaktere“ erwiesen und politischen Einfluß ausgeübt hätten: „Однако ж природа любит иногда чрезвычайности, отходит от своего обыкновенного закона и дает женщинам характеры, которые выводят их из домашней неизвестности на театр народный, не только в странах просвещенных, где искусство во многом изменяет натуру, но и в самом почти диком состоянии людей. Таким образом, и старая Русь являет нам примеры некоторых славных женщин - весьма немногих, но потому еще более достойных внимания нашего.“ (II,163).

Mit seiner *povest' Marfa Posadnica* beabsichtigte Karamzin, die den zeitgenössischen Chronisten angelasteten Defizite bei der Zeichnung bemerkenswerter weiblicher Charaktere wenigstens zum Teil auszugleichen: „Если бы современные летописцы разумели, что такое история и что важно в ней для потомства, то они, конечно, постарались бы собрать для нас все возможные известия о Марфе; но не их дело было ценить характеры.“ (II,163).

²⁵Besonders deutlich tritt Marfas Emotionalität am Schluß der Geschichte zutage: Nachdem sich (nach diversen militärischen Niederlagen) ihr Scheitern abzeichnet, zieht sie sich abrupt ins Privatleben zurück, überläßt das Volk, von dem sie enttäuscht ist, seinem Schicksal: „Граждане, чиновники хотели видеть Марфу, и широкий двор ее наполнился толпами людей; она растворила окно, сказала: 'Делайте что хотите!' - и закрыла его.“ (I,579).

²⁶„Да узнает народ, что Иоанн желает быть отцом его!“ (I,580).

„Иоанн в доме Ярослава угостил роскошною трапезою бояр новгородских и державною рукою своею сыпал злато на беднейших граждан, которые искренно и добросердечно славли его благотворительность. Не грозный чужеземный завоеватель, но великий государь русский победил русских: любовь отца-монарха сияла в очах его.“ (I,582).

Ähnliche Bilder gibt es auch von Marfa: Auch von ihr wird berichtet, wie sie das Volk bei verschiedenen Gelegenheiten wie eine "Mutter" ihre Familie bewirte²⁷, und wie sie sich den Armen gegenüber wohltätig zeige. Der Unterschied zwischen Marfa und Ioann besteht nicht in der Ausübung ihrer Herrschaft (beide sind auf das Wohl des Volkes bedacht), sondern in dem Maß an politischer Vernunft, über das der eine verfügt und die andere nicht. Diese Vernunft, die in der Erzählung eindeutig dem männlichen Prinzip zugeordnet ist, läßt Ioann "richtig" handeln, legitimiert seine Unterwerfung Novgorods und diskreditiert Marfas unbedingtes Festhaltenwollen an republikanischen Freiheiten als sture Uneinsichtigkeit. Wenn es heißt:

„Иоанн все предвидит, и, зная, что разделение государства было виною бедствий его, он уже соединил все княжества под своею державою и признан властелином земли русской.“ (I,547).

- dann bedeutet das nicht, daß der Moskauer Fürst über prophetische Gaben verfügt, sondern daß seine politische Vernunft ihn zu der pragmatischen Einsicht in historische Notwendigkeiten befähigt²⁸.

Die unangefochten exponierte Stellung Ioanns wird in der Darstellung u.a. dadurch symbolisiert, daß der Großfürst personaliter erst am Ende der Geschichte auftritt und seine Position zuvor von anderen, die in seinem Namen sprechen, vertreten wird. Während Marfa sehr energisch und in rhetorisch ausgefeilter Rede um die Unterstützung des Volkes buhlen muß, wird Ioann von einem breiten Konsens der Bevölkerung, zunächst der Moskauer und später auch der Novgoroder, getragen. Er kann sich seiner Sache sicher sein und es sich leisten, andere, wie z.B. im ersten Buch den Fürsten Cholmskij, seine Botschaften übermitteln zu lassen, muß nicht persönlich seine Autorität in die Waagschale werfen, um um Anhänger zu werben: Das historisch Richtige setze sich quasi wie von allein durch, wird damit suggeriert. Marfa hingegen gelingt es nur temporär und unter großem persönlichem Einsatz, das Volk auf ihre Seite zu ziehen.

*

²⁷„В сей день новгородцы составляли одно семейство: Марфа была его матерью.“ (I,565).

²⁸Darüber hinaus stützt der Autor Ioann auch noch mit einem quasi göttlichen Nimbus aus und macht seine Position so gänzlich unangreifbar, indem er ihn nicht nur als vernünftigen Herrscher, sondern auch als "Иоанн, избранный богом" (I,547) kennzeichnet.

Die *povest'* ist von einem dichten Geflecht vorausdeutender Motive, Symbole und Zeichen durchzogen, die alle die Funktion haben, die dargestellten Ereignisse bzw. die Entwicklung von der Ausgangs- zur Endsituation der Erzählung als zwangsläufig, stringent, plausibel und sogar providentiell vorherbestimmt erscheinen zu lassen.

Ein besonders augenfälliges Leitmotiv stellt die *Veče-Glocke* dar: Sie hat, so wird in der Erzählung gezeigt, die Novgoroder in langer Tradition zu ihren Bürgerversammlungen zusammengerufen und ist damit zum Symbol der Novgoroder Freiheit²⁹ schlechthin avanciert. Die zunehmende Bedrohung dieser Freiheit im Verlauf der Geschichte spiegelt sich in dem zunehmend desolaten Zustand der Glocke. Einen ausdrücklichen Zusammenhang zwischen der Freiheit der Republik und der Unversehrtheit der Glocke³⁰ stellt Marfa in ihrer Rede in Entgegnung auf das Moskauer Unterwerfungsansinnen her. Schon wenig später erfüllt sich ihre Vorausdeutung, als der Glockenturm unversehens in sich zusammenfällt (I,555), was (nicht zuletzt infolge Marfas Prophezeiung) allgemein (und auch vom Leser) als böses Vorzeichen gedeutet wird. Die provisorische Wiederherrichtung der Glocke und ihres Turms steht symbolisch für das ständig vom Einsturz bedrohte Provisorium auf Zeit, das die Republik unter dem wachsenden Druck Ioanns darstellt. Im Verlauf der *povest'* büßt auch das Glockengeläut signifikant seine ursprüngliche Funktion ein: Es dient nicht mehr dazu, die Novgoroder Bürger zu stolzen Demonstrationen ihrer Freiheit und Unabhängigkeit zusammenzurufen, sondern kündigt nur noch schlechte Nachrichten wie die von der vernichtenden Niederlage im Kampf gegen Moskau an. Nach dem endgültigen Sieg Ioanns erfolgt schließlich auch die endgültige Demontage der *Veče-Glocke*: Sie wird als Beute nach Moskau überführt, und auch diese Überführung trägt symbolische Züge: Sie ähnelt einem Leichenzug³¹, d.h. mit der Glocke wird die Novgoroder Freiheit zu Grabe getragen.

Weitere vorausdeutende Anzeichen für den Ausgang der Geschichte stehen beispielsweise in Zusammenhang mit der Familiengeschichte Marfas. Es zeichnet sich eine absteigende Linie von Marfas Großvater Feodosij über ihren Vater und ihren Mann, die beide im Kampf gefallen sind, bis hin zu ihren Söhnen ab: Der alte Feodosij hatte früher selbst hohe staatliche Funktionen inne, agierte angesehen und anerkannt und war in allen Ehren aus seinem Amt geschieden, um im Alter als weiser Einsiedler zu leben³². Die goldene Amtskette, jeweils von Statthalter zu Statthalter weitergegeben (I,559), symbolisiert diese lange Tradition des prosperierenden Novgorod. Beeinträchtigt worden war die Generationenfolge erstmals durch

²⁹ "Раздался звук *Вечевого колокола*, и вздрогнули сердца в Новгороде. Отцы семейств вырываются из объятий супруг и детей, чтобы спешить, куда зовет их отечество." (I,544).

³⁰ "Но если Иоанн говорит истину, [...] то скоро ударит последний час нашей вольности, и *Вечевого колокол*, древний глас ее, падет с башни Ярославовой и навсегда умолкнет! ..." (I,553).

³¹ "*Вечевого колокол* был снят с древней башни и отвезен в Москву: народ и некоторые знаменитые граждане далеко провожали его. Они шли за ним с безмолвною горестию и слезами, как нежные дети за гобом отца своего." (I,584).

³² "[...] мудрый и благочестивый отшельник Феодосий, дед Марфы-посадницы, некогда знатнейшей из бояр новгородских. Он семьдесят лет служил отечеству: мечом, советом, добродетелью [...]." (I,556).

die frühen Tode von Marfas Vater und ihrem Mann. Marfa versucht nun an ihrer Stelle, das Fortbestehen der Republik zu garantieren - und muß, weil sie eine Frau ist, um die Familientradition³³ zu retten, einen Traditionsbruch begehen, was im Kontext der *povest'* als schlechtes Vorzeichen gewertet wird. Und auch für die Zukunft sieht es schlecht aus, denn es deutet sich ein weiterer Traditionsbruch an: Marfas Söhne sind nicht in der Lage, staatstragende Rollen zu übernehmen, und auf militärischem Gebiet fehlt ihnen ebenfalls der nötige Kampfgeist ("в сынах моих нет духа воинского" (I,557)). Ihre Position soll statt dessen der von Marfa persönlich auserkorene Schwiegersohn Miroslav einnehmen, der in puncto Tapferkeit und Entschlossenheit zu vielen Hoffnungen Anlaß gebe und dem deshalb, - ein weiterer symbolischer Akt -, in einer feierlichen Zeremonie das Schwert eines berühmten Novgoroder Kriegers überreicht wird (I,558), um ihn damit zu ebensolchen ruhmreichen Kriegstaten zu inspirieren. Aber auch die Waise³⁴ Miroslav kann die Tradition nicht fortsetzen: Er fällt im Kampf. Der alte Feodosij wird nun für kurze Zeit als letztes Aufgebot in Amt und Würden zurückgeholt (I,576), kann aber ebenfalls nichts mehr retten. Die symbolischen Parallelen deuten an, daß die Zeit der Republik Novgorod ebenso abgelaufen und überlebt ist wie die des alten Feodosij bzw. der gesamten Familie der Boreckaja.

Weitere spannungserzeugende Hinweise auf das Ende der Geschichte sind in Form von Prophezeiungen in den Text eingeflochten. Schon bei Marfas Geburt hatte ein Wahrsager geheimnisvolle Andeutungen gemacht:

"Финский волхв, живший тогда на берегу Невы, пророчествовал, что судьба твоя будет славна, но ... Старец умолк." (I,565-6).

Auch das Wetter wird als Vorbote kommenden Unheils instrumentalisiert. Alle Symbole, Vorzeichen und Vorausdeutungen dienen dazu, der Geschichte eine strukturelle Geschlossenheit zu geben und den vom *Herausgeber* gewünschten Eindruck der Unabwendbarkeit der dargestellten Entwicklung zu forcieren. Sie lassen den Verlauf der Erzählhandlung als zwangsläufig, providentiell vorherbestimmt erscheinen, mit dem Effekt, daß der Leser von vornherein auf das tragische Scheitern jeder Auflehnung gegen die, wie die Zeichen suggerieren, von der Vorsehung bestimmten Ereignisse eingestimmt ist. Seine Wahrnehmung bzw. Rezeption wird so subtil prädeterniniert.

³³Marfa weist in ihrer Rede an das Volk stolz auf die lange Novgoroder Tradition der Freiheit hin, die sie bis zu den Slaven zurückverfolgt "[...] славяне имели уже селения и города, обрабатывали землю, наслаждались приятными искусстваами мирной жизни, но все еще любили независимость." (I,549)] und als Erklärung dafür anführt, daß sich Novgorod, im Unterschied zum übrigen Rußland, nie den Tataren habe unterwerfen müssen (I,551).

³⁴Insbesondere vom familiären Hintergrund her fehlen Miroslav (vgl. den sprechenden Namen) die nötigen Voraussetzungen. Seine Herkunft ist ungewiß, der Waise fehlt die Einbindung in die Novgoroder Tradition von Geburt an: "Никто не знает его родителей." (I,557) - was als weiteres böses Omen interpretiert werden kann.

*

Einige über die *povest'* verstreute sentimentalistische Motive machen deutlich, daß die Erzählung, abseits aller Ansprüche auf Darstellung der reinen historischen Wahrheit, auch in einem literarischen Kontext steht. Zum Beispiel taucht das im Sentimentalismus beliebte Ruinen- und Wanderermotiv auch in *Marfa Posadnica* wieder auf, beispielsweise als die Titelheldin ein visionäres Bild von der Zukunft Novgorods unter Moskauer Herrschaft entwirft:

“Напрасно любопытный странник среди печальных развалин захочет искать того места, где собиралось Вече, где стоял дом Ярославов и мраморный образ Вадима: никто ему не укажет их. Он задумается горестно и скажет только: ‘Здесьбыл Новгород!..’ (I,554).

Die meisten sentimentalistischen Motive sind um Marfas Tochter herum konzentriert: Ksenija, politisch unbedarft, entspricht, im Gegensatz zu Marfa, dem traditionellen sentimentalistischen Frauenbild. Sie lebt zurückgezogen, hat ein “спокойное, кроткое сердце” (I,560), ihre hervorstechendsten Charakteristika sind ihre Unschuld und Tugendhaftigkeit sowie die uneingeschränkte Liebe zu Mutter und Brüdern:

“[...] она краснела, не зная причины: стыдливость есть тайна невинности и добродетели. Любить мать и свято исполнять ее волю, любить братьев и милыми ласками доказывать им свою нежность было единственной потребностью сей кроткой души.” (I,560).

Ksenija verhält sich wie eine typische sentimentalistische Protagonistin. Durch Gesten, Blicke, Erröten und Augen-Niederschlagen verrät sie ihre innere Verfassung. Sie wird mit ähnlichen Epitheta belegt wie etwa die *bednaja Liza* (“нежи[ая], томн[ая] Ксени[я]” (I,562)), und auch ihre Beschäftigungen ähneln denen anderer sentimentalistischer Heldinnen (“Ксения поливала цветы” - (I,569)). Ein signifikanter Unterschied besteht jedoch darin, daß Ksenija ihren zukünftigen Bräutigam nicht selbst nach persönlicher Neigung auswählt, sondern die Mutter ihr im Hinblick auf die Staatsräson die Wahl abnimmt (I,557) und Ksenija dies widerspruchslos akzeptiert, ja sogar den ihr fremdbestimmten Bräutigam mit der gleichen Begeisterung und Intensität liebt, wie das die übrigen sentimentalistischen Heldinnen üblicherweise bei selbsterwählten Favoriten tun. Erklärt und historisch motiviert wird dieses besondere Verhalten Ksenijas mit ihrer slavischen Herkunft. Die typisch sentimentalistische Liebe wird hier mit einer historischen Komponente verbunden, die Fähigkeit zum allumfassenden absoluten Gefühl mit slavischer Tradition erklärt:

“Сердце невинное и скромное любит тем пламеннее, когда оно, следуя закону божественному и человеческому, навек отдастся достойному юноше. Жены славянские издревле славились нежностью.” (I,567).

Auch die Sprache in *Marfa Posadnica* ist nicht mehr ausschließlich nach dem sentimentalistischen Prinzip der *prijatnost'* organisiert. Zwar spielen Lautmalerei und Rhythmisierung immer noch eine Rolle, - bestes Beispiel dafür ist der Anfang des ersten Buches:

“Раздался звук *Вечевого колокола*, и вздрогнули сердца в Новгороде. Отцы семейств вырываются из объятий супруг и детей, чтобы спешить, куда зовет их отечество. Недоумение, любопытство, страх и надежда влекут граждан шумными толпами на Великую площадь. Все спрашивают; никто не отвечает ...” (I,544).

Signifikant ist ansonsten die weitgehende “Antikisierung”³⁵ der gesamten Darstellung und insbesondere der Sprache. Die Protagonisten äußern sich zumeist in direkter Rede. Cholmskij und Marfa verfolgen in ihren Ansprachen an das Volk pragmatische Ziele, sie wollen etwas erreichen und bewirken, und zu diesem Zweck sind ihre Ansprachen, - beide erweisen sich als geschickte, versierte Redner -, in Form und Aufbau nach den Regeln klassischer Rhetorik³⁶ konzipiert. Anreden und Wendungen an die Zuhörer folgen antiken Mustern:

“Но знай, о Новгород!” (I,553).

Es werden auffallend viele Antithesen verwendet: “Русские гибнут, новгородцы богатеют. [...] Русские считают язвы свои, новгородцы считают золотые монеты. Русские в узах, новгородцы слявят вольность свою!” (I,547). Viele rhetorische Fragen sind eingestreut: “Отчего же такая перемена в сердцах ваших? Как древнее племя славянское могло забыть кровь свою?..” (I,547). Wortwiederholungen lenken die Aufmerksamkeit auf bestimmte Satzteile: “Бедность, бедность накажет недостойных граждан [...]” (I,553). Reihungen prägen den Sprachrhythmus: “В стенах ваших родилось, утвердилось, прославилось самодержавие земли русской.” (I,545). Die Perioden werden wieder länger, und die Lexik enthält weitaus mehr Kirchenslavismen, als im Sentimentalismus sonst üblich war: “[...] взирает на бесчисленное собрание граждан и безмолвствует [...]” (I,548); oder “великий град” (I,552); “[вольность] златит нивы”

³⁵Kośny (1968, 274) verwendet diesen Begriff, wenn er sich mit der Kritik der Sekundärliteratur an der (allzu umfassenden) Stilisierung des historischen Stoffes in *Marfa Posadnica* auseinandersetzt.

³⁶Besonders augenfällig wird das antike Muster, wenn die russischen Heere unhistorisch als “Legionen” bezeichnet werden: “взор их искал вдали дружественных легионов русских” (I,551) oder “легионы Иоанновы” (I,574).

(I,553). Anstelle von "uznat" steht durchgängig das kirchenslavische "svedat". Altrussisches Kolorit wird durch die konsequente Verwendung von "stogna" (für "ulica") und "gosti" (in der Fußnote die Erklärung: "То есть купцы" (I,547)) nachgeahmt.

Die thematische Hinwendung zur russischen Vergangenheit korrespondiert mit einer tendentiellen (syntaktischen wie lexikalischen) Forcierung nationaler, insbesondere kirchenslavischer Sprachparadigmen und konterkariert damit die sentimentalistische Internationalisierung der Sprache in Richtung auf eine universale "angenehme" Salonsprache.

Die historiographische Version

In der *Istorija gosudarstva rossijskogo* stellt die Geschichte von der Unterwerfung Novgorods durch den Moskauer Fürsten Ioann im Gegensatz zur *povest'* nur eine Episode unter vielen anderen dar. Sie ist in einen größeren historischen Kontext eingebettet, hat eine Vorgeschichte, und es gibt parallele sowie nachfolgende Entwicklungen. In der *povest'* dagegen wurde dieses Ereignis aus seinem historischen Kontext herausgelöst als zentrales Thema behandelt. Dort waren die beschriebenen Ereignisse pauschal auf ein Jahr datiert, in der *Istorija* wird statt dessen ein Zeitraum von 8 Jahren, von 1470 bis 1478 angegeben³⁷. Die Darstellung erfolgt in zwei Blöcken, jeweils unterbrochen durch die Schilderung zeitlich dazwischenliegender Ereignisse.

In den 12 Bänden der *Istorija* manifestiert sich an keiner Stelle ein individuelles Autoren-Ich, das sich annähernd mit dem Erzähler vergleichen ließe, der in den (sentimentalistischen) *povesti* eine so zentrale Rolle gespielt hatte. Die Geschichtsschreibung wird vielmehr als kollektive Leistung einer nicht näher spezifizierten Gruppe von Menschen präsentiert. Ständig wird die erste Person Plural verwendet: "Wir sehen...", "Wir haben schon erwähnt...", "Wir erinnern uns daran...", etc. Es wird so der Eindruck erweckt, als gäbe es nur einen Blickpunkt auf die Geschichte, als seien keine Differenzen, keine divergierenden Meinungen und Einschätzungen der dargestellten Ereignisse möglich, als gäbe es nur einen einzigen breiten Konsens der Geschichte, die damit zu einer übergeordneten wertenden Instanz mit Allgemeingültigkeitsanspruch erhoben wird, die jeder Relativität subjektiver Auffassungen

³⁷Die Novgorod-Episode wird in Band 6 der *Istorija* in zwei größeren Abschnitten erzählt, zunächst auf den Seiten 15 - 31 die Ereignisse aus den Jahren 1470-72, dann auf den Seiten 62 - 90 die Geschehnisse der Jahre 1475-78. Dazwischen wird, entsprechend der Chronologie der Ereignisse, z.B. über die Hochzeit Ioanns mit einer griechischen Prinzessin oder über ausländische Gesandtschaften berichtet.

enthoben ist, wie sie z.B. in den konträren Perspektiven von *Autor* und *Herausgeber* der *povest' Marfa Posadnica* zum Ausdruck gekommen war.

Lotman (1981a, 377f.) weist darauf hin, daß das Verhältnis "Blickpunkt - Text" immer ein Verhältnis "Schöpfer - Geschaffenes" sei. Als Beispiel führt er das Denksystem des Mittelalters an, in dem das "allgemeine Weltmodell [...] als präexistent, gegeben und mit einem Schöpfer versehen vorgestellt" worden sei. Innerhalb dieses Systems hätten sakrale Texte über höchste Autorität verfügt, weil ihr Blickpunkt als direkt mit göttlicher Wahrheit übereinstimmend assoziiert wurde. Die "nicht von Menschenhand geschaffenen" sakralen Texte hätten als göttlich inspiriert und damit als an höchster Weisheit und Wahrheit partizipierend gegolten. Der menschliche Autor sei als Kopist oder Mittler dieser Wahrheit betrachtet worden, aber man habe ihm keine kreative Originalität zugeschrieben. Vielmehr sei es seine Aufgabe gewesen, das göttliche Ideal möglichst fehlerfrei ab- und nachzubilden. Ähnliches habe auch in bezug auf die hierarchisch niedriger angesiedelten Chroniken und Annalen gegolten, so Lotman. Auch da habe es ein "Modell der Idealnorn" für die Menschheitsgeschichte gegeben, in das jeder Chroniktext eingeschrieben worden sei: "Und wieder wurde die Einheit des Blickpunkts dadurch erreicht, daß der Chronist nicht seine persönliche Meinung darlegte, sondern sich völlig mit der Tradition, der Wahrheit, der Moral identifizierte. Nur in deren Namen konnte er sprechen. Als wahr galt das, was nicht zu seiner persönlichen Position gehörte [...]."

Ähnlich ist der Text der *Istorija* konzipiert: Der Historiker Karamzin versteckt sich selbst, seine eigene Position hinter einer als allgemeingültig deklarierten historischen Wahrheit, obwohl es sich bei dieser Wahrheit, im Unterschied zu mittelalterlichen, mit metaphysischen Kategorien operierenden Vorstellungen, eigentlich um seine persönliche Meinung, seine ureigene Perspektive auf die Geschichte handelt, die von ihm jedoch als objektive Position präsentiert und so auch legitimiert wird.

Es gibt eine gewisse Parallele zwischen dem sentimentalistischen Autor, der, laut Karamzin, schreibt, um über die schöne Sprache seiner Geschichten an der Triade des Wahren, Guten und Schönen zu partizipieren, und der Rolle des Historikers, wie sie Karamzin in der *Istorija* konzipiert: Die Basis bzw. das Signifikat der *povesti* bildete ein etwas diffuser substantieller Wahrheitsbegriff, den der Schriftsteller auf der verbal-elokutionellen Textebene zeichenhaft entfaltet. Der Historiker geht von einem ebenso absolut gesetzten Konsens der Geschichte, von einer allgemeingültigen historischen Wahrheit aus, die er in seiner Darstellung exemplarisch entfaltet. Aber im Unterschied zu dem diffusen Signifikat der *povesti* könnte man die basale Wahrheit der *Istorija* Karamzins ohne weiteres auch konstativ-begrifflich formulieren. Sie würde etwa lauten, die bestmögliche Staatsform für Rußland sei die Autokratie. Sie allein garantiere die Größe Rußlands, Frieden und Ruhe im Inneren und Ansehen von außen, verfüge über eine lange Tradition schon von den slavischen Anfängen her und müsse deshalb auch in Zukunft bewahrt werden.

Auf dieses Axiom zentriert schreibt Karamzin seine Geschichte. Die gesamte Darstellung ist auf das Ziel hin organisiert, das basale Axiom durch immer neue exemplarische Verkörperungen zu verifizieren. Auch die Episode von der Unterwerfung Novgorods ist diesem Ziel pragmatisch untergeordnet. Sie wird geschrieben, um die zuvor als allgemeingültig statuierten Regeln der Geschichte zu bestätigen.

In der historiographischen Fassung werden unter dieser expliziten Zielsetzung andere Akzente gesetzt als in der *povest'*. Der Historiker erlaubt sich keine Sympathien für Marfa mehr, wie sie noch der *Autor* der *povest'* bekundet hatte. Der Ton wird sachlicher, nüchterner. Es geht nicht mehr darum, die Figur der Marfa zu erhöhen und zu poetisieren und ihre Tragik aufzuzeigen, sondern die Geschichte wird konsequent aus einer Moskau-zentrierten Perspektive erzählt. Ambivalenzen, wie sie in der *povest'* durch die Aufspaltung des realen Autors in *Autor* und *Herausgeber* angedeutet worden waren, entfallen. Statt dessen gibt es nur noch einen monologischen Standpunkt. Die textimmanenten Wertungen erfolgen ausnahmslos aus der Perspektive der Autokratie.

Marfa spielt in der historiographischen Fassung keine zentrale Rolle mehr. Ihr wird bei weitem nicht mehr der Einfluß zugeschrieben, über den sie in der *povest'* verfügt. In der *Istorija* ist sie nur noch eine Randfigur, die allein deshalb (negativ) auffällt, weil sie sich über die herrschenden Sitten und Gebräuche hinwegsetzt, die für Frauen kein öffentliches Amt, keine Einmischung in die Politik vorsehen³⁸. Dieses Ausbrechen aus der traditionellen Frauenrolle, das in der Erzählung noch mit der Begründung, es sei Marfa quasi als Vermächtnis ihres Mannes auferlegt worden und sie erfülle damit also nur ihre Pflicht, mit Nachsicht beurteilt worden war, prädisponiert in der *Istorija* die ausnahmslos negative Haltung des stets im Namen *der Geschichte* sprechenden Historikers Marfa gegenüber³⁹.

Infolgedessen wird Marfa, ihr Verhalten und ihr Charakter, strikt negativ gezeichnet. Alles, was sie tut, wird negativ bewertet, permanent werden ihr schlechte Absichten unterstellt. War Marfa in der *povest'* eine tragische Figur, der, aufrichtig um das Wohl Novgorods besorgt, nur der historische Überblick, die historische Vernunft fehlte, was sie zu falschen Mitteln greifen ließ und ihr schließlich zum Verhängnis wurde, wird sie in der *Istorija* in die Nähe von

³⁸“Вопреки древним обыкновениям и нравам Славянским, которые удаляли женский пол от всякого участия в делах гражданства, жена гордая, честолюбивая, вдова бывшего Посадника Исаака Боренкаго, мать двух сыновей уже взрослых, именем Марфа, предприняла решить судьбу отечества. Хитрость, велееречие, знатность, богатство и роскошь доставили ей способ действовать на Правительство.” (6,17).

Zitiert wird nach der Ausgabe: N.M. Karamzin: *Istorija gosudarstva rossijskogo. Ežemesjačnoe priloženie k žurnalu "Sever"*. St.Peterburg 1892 (Slavistic Printings and Reprintings 189. The Hague/Paris 1969). - Die erste Ziffer in Klammern bezeichnet den Band, die zweite nach dem Komma die Seitenzahl.

³⁹“Марфа с друзьями своими делала, что хотела в Новгороде. Устрашаемые их дерзостию, люди благоразумные тужили в домах и безмолвствовали на Вече, где клеветы или наемники Боренских вопили: 'Новгород Государь наш, а Король Покровитель!' ” (6,22).

Verbrechern gerückt und mit dem Vorwurf konfrontiert, russische bzw. slavische Traditionen⁴⁰ verraten zu haben.

Marfa handle allein aus einem egoistischen Machtstreben heraus⁴¹, sie verfüge über keine persönlichen Tugenden - so lautet der Tenor der *Istorija*. Viele der Motive, die schon in der *povest* enthalten waren, werden auch hier verwendet, erhalten aber in dem neuen Kontext einen neuen Sinn. Beispielsweise wird Marfas Lebensstil in der *Istorija* kritisch als aufwendig und verschwenderisch (ab)qualifiziert. Es wird von Festgelagen berichtet, mit denen sie Würdenträger zu ihren Gunsten zu bestechen versucht habe; in der *povest'* wird dagegen mit positiver Grundtendenz ein großes harmonisches Fest erwähnt, an dem ganz Novgorod wie eine Familie teilgenommen habe und von Marfa wie von einer Mutter umsorgt worden sei (I,565). Oder der Statthalterin wird in der historiographischen Darstellung Konspiration mit dem feindlichen Litauen vorgeworfen (6,19ff.), wobei ihr das Ziel unterstellt wird, sich selbst die Herrschaft über Novgorod aneignen zu wollen; in der *povest'* hingegen weist Marfa einen litauischen Gesandten ab, der ihr militärische Unterstützung anbietet, weil sie nicht mit dem Feind zusammenarbeiten will (I,564). In der *povest'* sendet Marfa eine flehentliche Bitte um Hilfe und Beistand an die wie Novgorod freie Stadt Pskov und bekommt von da eine hochmütig ablehnende Antwort (I,566), während sich in der *Istorija* umgekehrt die schon von Ioannunterworfenen Stadt Pskov anbietet, zwischen Moskau und Novgorod zu vermitteln, und sich ihrerseits eine hochmütige Abfuhr der Novgoroder einhandelt (6,72). In der Erzählung fallen Marfas Söhne im Kampf und versinnbildlichen damit die Degeneration der Familie der Boreckaja, in der Geschichte wird ein Sohn gefangengenommen, der zweite nach Moskau verschleppt (6,65) usw.

In der historiographischen Darstellung figuriert *Marfa Posadnica* nicht mehr als die Personifikation des Novgoroder Volks. Sie ist nur noch ein Teil des Volkes und nicht mehr die alleingige Repräsentantin der Novgoroder. Das Volk selbst, als leichtsinnig und leichtgläubig beschrieben, tritt hier als die eigentliche Kraft auf, die sich Moskau entgegenstellt. Marfa hingegen gelingt es nur für kurze Zeit und mit unlauteren Mitteln, die Macht an sich zu reißen und Teile des Volkes zu beherrschen - so suggeriert die Darstellung. Novgorod steht in der *Istoria* nie so einmütig hinter Marfa wie in der *povest'*.

Signifikante Unterschiede ergeben sich auch im Hinblick auf das Ende Marfas bzw. auf das jeweilige Ende ihres Auftritts in *povest'* und *Istorija*. Das historiographische Ende Marfas fällt weitaus unspektakulärer aus als das der Erzählung, in der Marfa zur Strafe für den Novgoroder Aufstand als einzige hingerichtet wird. In der *Istorija* verschwindet sie dagegen in der historischen Versenkung, nachdem sie ihren Part gespielt hat. Konkret heißt das: Von Marfa

⁴⁰In der *povest'* wurde Novgorod eine eigene, von der slavischen unabhängige Tradition der Freiheit zuerkannt und es hieß, nur die historische Vernunft gebiete es, diese eigene Tradition nun zugunsten Moskaus aufzugeben (I,543).

⁴¹"[...] Борцкие превозмогли, овладели правлением и погубили отечество, как жертву их страстей личных." (6,19).

wird nichts mehr berichtet, nachdem Novgorod die entscheidende Schlacht gegen Ioann verloren hat, und auch Ioann weigerte sich laut historischer Überlieferung, die Statthalterin weiter zur Kenntnis zu nehmen, was in der *Istorija* als Verachtung für eine Frau interpretiert wird, die es wagte, über ihre angestammte Rolle hinaus aktiv zu werden⁴². Erst innerhalb des Textes etliche Seiten und in der Chronologie der Ereignisse etliche Jahre später wird beiläufig berichtet, daß Ioann Marfa neben einigen anderen unversöhnlichen Feinden Moskaus doch noch unter Arrest gestellt habe (6,82).

Die Position von Marfas Gegenspieler Ioann ist in der *Istorija* weitaus profilierter als in der *povest'*. Grundsätzlich kann hier gar nicht mehr von ebenbürtigen Gegnern gesprochen werden, denn Ioann dominiert so unangefochten das Geschehen, während Marfa nur eine unbedeutende periphere Rolle spielt, daß daraus keine Basis-Opposition männliches vs. weibliches Prinzip, wie sie noch der Erzählung zugrundegelegen hatte, mehr abgeleitet werden kann. Ioann wird in der *Istorija* als vorbildliche Verkörperung des idealen Autokraten präsentiert. Von ihm wird ein überaus positives Bild gezeichnet, das sowohl seine Herrschaftsausübung wie seinen Charakter umfaßt. Privates, psychische Verfassung, und öffentliches Amt werden in enger korrelativer Verbindung beschrieben. Ioann wird in vielen exemplarischen Episoden und Anekdoten als vernünftiger, nachdenklicher, vorsichtiger, großzügiger, umsichtiger Mann und vorbildlicher Herrscher porträtiert, der keine einsamen Entscheidungen treffe, sondern einen Konsens der Vernunft, sprich die Unterstützung von Würdenträgern und Volk anstrebe⁴³. Bezeichnenderweise spricht in der *Istorija* quasi ganz Moskau mit *einer* Stimme, während die Novgoroder Uneinigkeit über die weitere politische Entwicklung durch viele dissentierende Stimmen symbolisch zum Ausdruck gebracht wird⁴⁴. So wie Marfa in der *povest'*, wird Ioann in der *Istorija* erhöht und idealisiert, wobei diese Stilisierung durch die pragmatische Zielsetzung der Geschichtsschreibung, d.h. die intendierte Verifizierung des Axioms von der absoluten Überlegenheit der Autokratie über alle anderen Staatsformen, motiviert ist.

*

Der Historiker in der *Istorija* verpflichtet sich, weit mehr als der Autor der *povest'*, sich strikt an die historischen Fakten zu halten und nichts dazuzuerfinden. Er arbeitet zu diesem Zweck mit einem umfangreichen Anmerkungsapparat und sichert seinen Text durch vielfältige Quellen ab, die er oft im Wortlaut zitiert. Wenn auch die Quellenangaben nicht immer sehr exakt sind, - manchmal wird nur von "den Chronisten" ("по уверению Летописцев" (6,18)) gesprochen,

⁴²"[...] Великий Князь оставил в покое и самую Марфу Борецкую, и не хотел упомянуть об ней в договоре, как бы из презрения к слабой жене." (6,30).

⁴³"Уже сей Государь пользовался общєю доверенностию: Москвитяне гордились им, хвалили его правосудие, твердость, прозорливость; называли любимцем Неба, Властителем Богоизбранным; и какое-то новое чувство государственного величия вселилось в их душу." (6,23).

⁴⁴"Народ восколебался. Многие взяли сторону Борецких и кричали: '[...]'. Благоразумнейшие сановники, старые Посадники, Тысячские, Житые люди хотели образумить легкомысленных сограждан и говорили: '[...]'. Единомышленники Марфины не давали им говорить; а слуги и наемники ея бросали в них камнями, звонили в Вечевые колокола, бегали по улицам и кричали: '[...]'. Другие: '[...]'. Город представлял картину ужаснаго волнения." (6,18-19).

ohne die Angaben näher zu spezifizieren -, so untermauern doch die wiederholt im Wortlaut in den Text eingefügten Dokumente, insbesondere Briefe und andere Schriftstücke⁴⁵, wirkungsvoll den zuvor erhobenen Anspruch auf historische Authentizität. Der Historiker gibt an, sich durch die strikte Beachtung und Wiedergabe der historischen Fakten von den Erfindungen des Schriftstellers abgrenzen zu wollen. Und dennoch muß er sich bei der konkreten Ausgestaltung und Verbalisierung seiner Geschichte gleicher oder ähnlicher narrativer Verfahren bedienen wie der Schriftsteller, muß das Quellenmaterial selektieren, muß eine Auswahl treffen, Akzente setzen, muß entscheiden, was ausführlich⁴⁶, was gerafft erzählt werden soll, welche Metaphern oder Symbole er verwenden will etc.

So tauchen auch in der *Istorija* beispielsweise einige der schon aus der *povest'* bekannten Symbole wieder auf, wie etwa die Veče-Glocke, deren Überführung nach Moskau auch hier die Novgorod-Episode beendet⁴⁷. Aber die eingeflochtenen Symbole haben nicht mehr den Stellenwert, über den sie in der Erzählung verfügten. Sie haben nicht mehr primär die Funktion, die strukturelle Geschlossenheit der Geschichte herzustellen, und sind nicht mehr von zentraler Bedeutung für die Sinngenerierung des Textes. Das gilt z.B. auch für die bösen Vorzeichen, die der Schriftsteller verwendete, um die providentielle Unabwendbarkeit des Schlusses der Erzählung vorzubereiten. Der Historiker hingegen entmystifiziert und relativiert die Omina, nimmt ihnen ihren Nimbus, indem er sie auf konkrete Urheber, d.h. auf die Chronisten, die sie überliefert hätten, zurückbezieht und anhand der unterschiedlichen Reaktionen der Rezipienten auf die Vorzeichen deutlich macht, daß solche Zeichen nicht *per se* wirkmächtig seien, sondern ihre Bedeutung erst in der Interpretation zugesprochen bekämen:

“Между тем, по сказанию Летописцев, были страшныя знаменія в Новгородѣ: сильная буря сломила крестъ Софійской церкви; древніе Херсонскіе колокола в монастырѣ на Хутынѣ сами собою издавали печальный звук; кровь являлась на гробах, и проч. Люди тихіе, миролюбивые, трепетали и молились Богу; другіе смеялись над ними и мнимыми чудесами.” (6,16).

Der Historiker verläßt sich nicht darauf, daß die Leser seine historische Darstellung schon "richtig", d.h. in dem von ihm intendierten Sinn, deuten werden, sondern mischt sich immer wieder in die Darstellung der Ereignisse ein bzw. unterbricht sie, um mit Hilfe von Zwischenbemerkungen oder Zusammenfassungen, die zumeist mit "одним словом" eingeleitet

⁴⁵In den Text eingefügt werden u.a. lange Zitate des Beistandspaktes zwischen Litauen und Novgorod (6,20f.), der Friedensangebote Ioanns an das Novgoroder Volk (6,22 und 6,74f.) oder der Verhandlungen zwischen Moskauer und Novgoroder Abordnungen (6,73).

⁴⁶Vgl.: "Сие важное происшествіе в нашей Исторіи достойно описанія подробнаго." (6,62).

⁴⁷Die Darstellung fällt hier weitaus nüchterner, weniger pathetisch aus:

"В след за ним [= Иоанном - U.B.] привезли в Москву славный Вечевый колокол Новгородскій и повесили его на колокольне Успенскаго Собора, на площади." (6,83).

werden, suggestiv eine bestimmte Bewertung und Interpretation des Dargestellten vorzugeben. Dem Leser bleibt kaum Spielraum für eigene Auslegungen, die Schlüsse, die er aus der Schilderung ziehen soll, sind quasi dadurch vorprogrammiert, daß die Bedeutung der geschilderten Ereignisse vom Historiker immer wieder zweifelsfrei zusammengefaßt und damit auch interpretiert wird. Die Rezipienten werden so vielfältig manipuliert: Beispielsweise gibt der Autor Marfas Beweisführung gegen die Moskauer Ansprüche auf Unterwerfung in indirekter Rede (6,18), d.h. in seiner eigenen Sprache wieder und läßt damit seine Interpretation bzw. Stellungnahme subtil mit in die Wiedergabe einfließen. Oder der Historiker gibt sich nach außen den Anschein von Objektivität, indem er auch nicht in sein Geschichtsschema passende Argumente anführt. Aber er tut das nur, um diese Argumente dann umso nachhaltiger zu verwerfen und damit letztendlich die eigene Position umso überzeugender zu stärken. So listet er beispielsweise zuerst ausführlich die (vermeintlichen) Vorteile von Republiken auf, um dann letztendlich, entsprechend dem basalen Axiom, auf dem seine Geschichtsdarstellung fußt, zu dem Schluß zu gelangen, die Autokratie sei auf jeden Fall die bessere Staatsform:

“Хотя сердцу человеческому свойственно доброжелательствовать Республикам, основанным на коренных правах вольности, ему любезной; хотя самая опасности и беспокойства ея, питая великодушие, пленяют ум, в особенности юный, малоопытный; хотя Новгородцы, имея правление народное, общий дух торговли и связь с образованнейшими Немцами, без сомнения отличались благородными качествами от других Россиян, униженных тиранством Монголов: однакож История должна прославить в сем случае ум Иоанна, ибо государственная мудрость предписывала ему усилить Россию твердым соединением частей в целое, чтобы она достигла независимости и величия, [...]” (6,87).

*

Die verwendete Sprache ähnelt im wesentlichen der der *povest'*. Auch im Zusammenhang mit der Erzählung wurde schon eine tendentielle Rückkehr zu im Zuge des Sentimentalismus eigentlich überholten Sprachmustern festgestellt. In der *Istorija* zeigt sich eine ähnliche Wiederannäherung an Paradigmen der klassizistischen Syntax wie in der *povest'*: Es werden viele Partizipien und parataktische Konstruktionen verwendet, die Sätze sind eher lang:

“Василий Темный возвратил Новгородцам Торжек; но другия земли, отнятыя у них сыном Донскаго, Василием Димитриевичем, оставались за Москвою: еще не уверенные в твердости Иоаннова характера, и даже сомневаясь в ней по первым действиям сего Князя, ознаменованным умеренностию, миролюбием, они вздумали быть смелыми, в надежде показаться ему

страшными, унижить гордость Москвы, восстановить древния права своей вольности, утраченныя излишнею уступчивостию их отцев и дедов." (6,15).

Es gibt viele Reihungen und anaphorische Konstruktionen. Konjunktionen gewinnen wieder an Bedeutung:

"Народ разсуждал, что времена переменились, что Небо покровительствует Иоанна и дает ему смелость вместе с счастьем; что сей Государь правосуден: карает и милует; что лучше спастися смиреннем, нежели погибнуть от упрямства." (6,28).

Im Vergleich zur Sprache der sentimentalistischen povesti werden auffällig viele kirchenslavische Lexeme verwendet, z.B. steht auch hier immer "svedat' " für "uznat' ".

* * *

Resümee. Die povest' *Marfa Posadnica* und das entsprechende *Istorija* -Kapitel sind mit annähernd den gleichen sprachlichen Mitteln geschrieben. Beide knüpfen tendentiell an klassizistische Sprachmuster an. Anzeichen dafür sind relativ lange Sätze, der häufige Gebrauch von Partizipien, Konjunktionen und kirchenslavischer Lexeme. Zwar spielen auch die Neuerungen der typisch sentimentalistischen Sprachgestaltung (Rhythmisierung der Sprache, Ausrichtung am mündlichen Sprachgebrauch, Wortwiederholungen, Anaphern, die Strukturierung der Sprache durch Intonation, Pausen etc. anstatt von Konjunktionen) noch eine Rolle, aber das sentimentalistische Prinzip der prijatnost' dominiert nicht mehr so unangefochten wie in früheren povesti, ist nur noch ein Stilmittel unter anderen.

Eine wesentliche Differenz zwischen den beiden Bearbeitungen desselben Stoffes besteht in den unterschiedlichen Blickpunkten beider Texte. In der povest' wechselt der Blickpunkt ständig, je nachdem, ob *Autor* oder *Herausgeber* das Wort ergreifen. Jeder der beiden vertritt seinen eigenen Standpunkt, der, bei allem durchscheinenden Verständnis für die Gegenposition, eine distinkte Perspektive auf das Dargestellte bedingt. Die Positionen von *Herausgeber* und *Autor* und Protagonisten werden durch Zeitumstände, politische und familiäre Gegebenheiten motiviert und erklärt. Mit der Einführung zerstreuter Blickpunkte und der Relativierung der Personenstandpunkte durch historischen Kontext und Milieu macht Karamzin einen ersten vorsichtigen Schritt in Richtung des später sog. Realismus. In seinen früheren sentimentalistischen povesti hatte es eine solche Ambivalenz noch nicht gegeben. Hier dominierte durchgängig ein einziger Blickpunkt.

In der *Istorija* kehrt Karamzin zum sentimentalistischen monologischen Standpunkt zurück, ohne den gerade erst begonnenen Exkurs zerstreuter Blickpunkte noch weiter zu verfolgen. Wie schon früher die povesti läßt er auch die *Istorija* auf einer einzigen Wahrheit fußen, jedoch mit dem Unterschied, daß es sich nun nicht mehr um einen diffus abstrakten Wahrheitsbegriff handelt, sondern um *die* (klar konturierte) historische Wahrheit. Wie früher geht er davon aus,

daß auch diese Wahrheit unangreifbar und immer schon gegeben und es ist nur an dem Historiker sei, sie aufzudecken und weiterzuvermitteln. Wurde die substantielle Wahrheit in den *povesti* in schöne (Sprach-)Bilder übersetzt und damit mitteilbar bzw. "fühlbar" gemacht, exemplifiziert (und verifiziert) der Historiker seine absolut gesetzte historische Wahrheit anhand immer neuer Geschichten aus der russischen Geschichte.

In der *Istorija*-Episode gibt es nur einen einzigen Blickpunkt, angeblich den Blickpunkt *der* Geschichte, tatsächlich aber handelt es sich dabei um den Blickpunkt des Historikers, der seine Vorstellungen als objektiv(iert)e Position verabsolutiert. Die strikte eindimensionale Perspektivierung des Textes ist mangels potentieller alternativer Blickpunkte kaum wahrnehmbar⁴⁸ (und damit auch nicht anzweifelbar) - wobei es sich um einen vom Historiker beabsichtigten Effekt handelt. Mit dieser Einstellung knüpft Karamzin an das alte, in Klassizismus und Sentimentalismus traditionelle Prinzip eines einzigen, für den ganzen Text (bzw. für die gesamte Kultur) durchgängig geltenden Blickpunkts an, das er in der *povest' Marfa Posadnica* aufgebrochen und in Richtung mehrerer zerstreuter Brennpunkte weiterentwickelt hatte. In einer Hinsicht jedoch unterscheidet sich der eine Blickpunkt der *Istorija* wesentlich von dem beispielsweise des Klassizismus: Sein Zentrum bildet nicht mehr eine diffuse transsubjektive Wahrheit, sondern hinter der absolut gesetzten Wahrheit der Geschichte verbergen sich subjektive Vorstellungen des Historikers, der seine Gedanken verallgemeinert und als Substanz bzw. Impetus der geschichtlichen Entwicklung präsentiert.

Karamzin schreibt, strukturiert und organisiert die *Istorija* stringent auf das Ziel hin, den Beweis zu erbringen, die Autokratie sei die bestmögliche Staatsform für Rußland. Diesem pragmatischen Ziel ist die ganze Darstellung untergeordnet, und daraus erklären sich die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen in *povesti* und *Istorija*-Kapitel. In der Erzählung wollte der Schriftsteller mit *Marfa Posadnica* eine bemerkenswerte Persönlichkeit aus der russischen Geschichte vorstellen, in der *Istorija* geht es um die Exemplifizierung eines für die gesamte historische Entwicklung als basal vorausgesetzten Axioms, - bei dessen Umsetzung sich der Historiker, nach eigenem Anspruch, nicht wie der Schriftsteller mit persönlichen Sympathien aufhalten kann, sondern das große Ganze fassen muß. Hatte der Schriftsteller primär mit Symbolen, Zeichen, Vorausdeutungen operiert, um den Sinn seiner Geschichte zu generieren, so dominiert in der *Istorija* das rationale Element, das in der Erzählung noch im Kampf mit dem emotionalen, von Marfa verkörperten weiblichen Prinzip gezeigt worden war und sich erst am Schluß vollends hatte durchsetzen können. In der *Istorija* ist das anders. Auch hier werden zwar einige der aus der *povesti* bekannten Motive und Symbole wiederverwendet, aber sie spielen nur noch eine periphere Rolle, werden zum Teil sogar entmystifiziert und rational erklärt. Grundsätzlich herrscht im *Istorija*-Kapitel ein sachlich-argumentativer Stil vor.

⁴⁸Vgl. Lotman (1981a, 374): "Da bedeutsam nur das ist, was eine Antithese besitzt, wird ein jedes kompositionelle Verfahren sinnunterscheidend, wenn es in die Gegenüberstellung zu einem kontrastierenden System einbezogen ist. Dort, wo der ganze Text in dem gleichen Typ von 'Einstellung' durchgehalten ist, wird die 'Einstellung' überhaupt nicht wahrgenommen."

Zumindest wird dieser Eindruck durch vielfältige Zwischenbemerkungen und Zusammenfassungen erweckt, die die Rezeption steuern und suggestiv in eine Richtung, in Richtung des basalen Ziels der Darstellung lenken, indem sie eine bestimmte Interpretation der zuvor erzählten Geschichten und Anekdoten nahelegen.

Der Historiker begründet den Anspruch auf Objektivität und Faktizität seiner Darstellung damit, daß er die historische Wahrheit ausschließlich aus Quellen abgeleitet und jede Art von Erfindungen, wie sie für die Arbeit des Schriftstellers charakteristisch seien, unberücksichtigt gelassen habe. Aber abgesehen davon, daß manche Quellenangaben äußerst vage und andere überhaupt nicht belegt sind, ergeben sich allein schon aus der Notwendigkeit der narrativen Organisation des Materials Schnittstellen mit der Tätigkeit des Schriftstellers, der seine Erfindungen auch in einer bestimmten Art und Weise strukturieren, organisieren und gestalten muß, damit eine lesbare Geschichte entsteht, die den jeweils intendierten (ästhetischen und/oder didaktischen) Ansprüchen genügen kann. Vor die gleiche Aufgabe sieht sich notwendigerweise der Historiker gestellt. Auch er muß sein Material, sprich die Quellentexte formen und sie aufbereiten, damit sie das von ihm beabsichtigte Ziel, die intendierte Sentenz der historischen Darstellung transportieren und gleichzeitig das Vergnügen des Lesers an der Lektüre wecken können, denn "[...] еще не думая о пользе, уже наслаждаемся созерцанием многообразных случаев и характеров, которые занимают ум или питают чувствительность" (II,233). Die pragmatische Zielgerichtetheit der Darstellung dominiert die narrative Organisation des *Istorija*-Kapitels, zentriert diese Version auf einen einzigen Blickpunkt hin und führt zu einer Versachlichung des Tons. In der *povest'* hingegen steht das (idealisierende) Porträt einer Persönlichkeit in ihrem historischen Kontext im Mittelpunkt, die narrative Organisation hat die Funktion, die Tragik und gleichzeitig Unabwendbarkeit der gezeigten Entwicklung deutlich zu machen und vor allem das "Herz" der Leser anzusprechen. Die Anekdoten und Geschichten, aus denen sich die *Istorija*-Version zusammensetzt, sollen die Lektüre zwar ebenfalls zum (ästhetischen) Vergnügen machen, aber sie sind darüber hinaus in besonderem Maße darauf angelegt, an den Intellekt der Leser zu appellieren, der aus dem Erzählten die "richtige" Lehre ziehen soll. Didaktischer Nutzen und ästhetisches Vergnügen sind hier weitaus enger und augenfälliger verknüpft als in der *povest'*.



3. Istorija gosudarstva rossijskogo

3.0. Von den *Reisebriefen* zur Historiographie

Nachdem er seine Tätigkeit als Herausgeber des "Vestnik Evropy" 1803 aufgegeben hatte, konzentrierte sich Karamzin ausschließlich auf das schon lange geplante Projekt einer systematischen Darstellung der russischen Geschichte. Nach umfangreichen Recherchen und der Überwindung diverser Probleme bei dem Versuch, vom Zaren die notwendige Druckerlaubnis zu erhalten¹, gelang es ihm 1818, die ersten acht Bände der *Istorija gosudarstva rossijskogo*² zu veröffentlichen.

Die ausschließliche Beschäftigung mit der Geschichtsschreibung in den letzten 25 Jahren seiner Autorenkarriere bedeutete für Karamzin und sein Gesamtwerk keineswegs einen so scharfen Bruch mit der schriftstellerischen Vergangenheit, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Es vollzog sich vielmehr ein fließender Übergang: Auch in den früheren Werken, *Reisebriefen* und *povesti*, waren schon historische Motive vorgekommen, hatte sich der jeweilige Erzähler, zwar nur peripher, auch mit historischen Themen und geschichtsphilosophischen Fragen befaßt. Ganz offensichtlich sind die historischen Bezüge z.B. in *Marfa Posadnica, ili pokorenje Novagoroda*. Oder in der Exposition von *Bednaja Liza*, in der das "beklagenswerte" Schicksal der Titelheldin mit dem Schicksal Rußlands unter der Belagerung von Tataren und Litauern verglichen wird. Im Rahmen der *Lebensgeschichte des Rycar' našego vremeni* war das (historische) Milieu als determinierender Faktor für die Entwicklung der Hauptfigur herangezogen worden etc. Der historische Kontext spielt in all diesen Erzählungen (mit Ausnahme von *Marfa Posadnica*) zwar keine dominierende, handlungsentscheidende Rolle, fließt aber dennoch, mehr oder (zumeist) weniger offensichtlich in die Geschichten ein. Schon in den *povesti* hatte sich also andeutungsweise Karamzins Interesse für Geschichte abgezeichnet.

¹Vgl. G.I. Makogonenko: Kommentarii. In: Karamzin (1984b, II, 411ff.).

²Band 9 erschien 1821, die Bände 10 und 11 - 1824; der zwölfte, unvollendet gebliebene Band wurde erst nach dem Tod Karamzins im Jahr 1826 veröffentlicht. Karamzin hatte geplant, die russische Geschichte bis zur Herrschaft der Romanov-Dynastie aufzuzeichnen, tatsächlich aber kam er nur bis zu dem sog. "smutnoe vremja" Anfang des 17. Jahrhunderts.

Noch mehr gilt das für die *Pis'ma russkogo putešestvennika*. Die *Reisebriefe* spielen in einem konkreten historischen Rahmen, in einer exakt zu datierenden Zeit, an präzise zu situierenden Orten. Der Ich-Erzähler beschreibt hier seine Erfahrungen und Erlebnisse auf einer Reise durch Deutschland, Frankreich, die Schweiz und England in der Zeit von Mai 1789 bis September 1790. In seiner Erzählgegenwart stößt er dabei ständig auf Zeichen der Vergangenheit, auf Monumente, Bauwerke, museale Gegenstände u.ä., die ihn inspirieren, sich sporadisch mit Geschichte und geschichtsphilosophischen Überlegungen zu beschäftigen³. Er tut das nicht systematisch, wie später in der *Istorija*, sondern erzählt bzw. imaginiert assoziativ, spontan Geschichten und Bilder zu Gegenständen, die ihm zufällig vor Augen kommen:

“Я сам люблю рассматривать памятники славных людей и представлять себе дела их.” (I,91-2).

Die Geschichten und Impressionen aus der Geschichte, die der Erzähler in den *Reisebriefen* erzählt und zu denen er sich vor allem durch visuelle Eindrücke anregen läßt, entwickelt er in erster Linie in seiner Phantasie. Seine Erzählungen über die Vergangenheit basieren nicht exklusiv auf historischen Fakten, d.h. auf abgesicherten Quellen, so wie Karamzin das später für die *Istorija* geltend macht, sondern sind zumeist Phantasieimaginationen, die der Erzähler, inspiriert durch den Anblick musealer Gegenstände oder anderer historischer Reminiszenzen, spontan entwickelt:

“Пистолеты Карла Смелого, герцога Бургундского, украшенные серебром и слоновою костью, показались мне также примечания достойными; я смотрел на них несколько минут и воображал руку, их некогда державшую.” (I,220).

Eine strikte Trennung von historischen Fakten und Fiktion, wie sie der Historiker postuliert, gibt es in den *Reisebriefen* noch nicht. Der russische Reisende unterscheidet nicht zwischen Erfindungen und abgesicherten, belegbaren Fakten, er läßt seine Phantasie, gerade im Zusammenhang mit historischen Themen, von Mythen, Legenden, fiktionalen Texten stimulieren:

“[...] переселялся своим воображением в сии стены [...]. - Мне пришла на мысль басня Алфея и Аретузы, а почему, не знаю. Я начал было хвалить нежность мифологических вымыслов, [...]. При сем случае вспомнил я также читанное мною в Луциановых разговорах о неге римских богачей.” (I,289).

³Vgl. z.B. die Überlegungen des Erzählers beim Anblick des Pariser Louvre:

“Я всякий раз останавливаюсь против главных ворот, смотрю и думаю: ‘Сколько тысячелетий мелькнуло через земной шар в вечность между первым сплетением гибких ветвей, укрывших дикого Адамова сына от ненастья, и гигантскою колоннадою Лувра, дивом огромности и вкуса! Как мал человек, но как велик ум его! Как медленны успехи разума, но как они многообразны и бесконечны!’ ” (I,336).

Fiktive Elemente bzw. Rekurse auf andere literarische Texte spielen allgemein in den *Reisebriefen* und damit auch in den Episoden, in denen es um Geschichte geht, eine große Rolle. Während der Historiker in der *Istorija* ausdrücklich nur die "reine" historische Wahrheit abbilden will und die Einbeziehung fiktiver Texte kategorisch ablehnt, ist eine solche Unterscheidung für den *Reisebriefschreiber* irrelevant. Er differenziert nicht zwischen Fakten und Fiktion bzw. er spielt mit den beiden Kategorien: Beispielsweise beschwört er einerseits die Vorzüge des Goldenen Zeitalters im Vergleich zur (zeitgenössischen) Jetztzeit, meldet aber gleichzeitig in einer Fußnote ironische Zweifel daran an, ob dieses Goldene Zeitalter überhaupt je existiert habe:

"Для чего не родились мы в те времена, когда все люди были пастухами и братьями! (Fußnote: Когда же?) Я с радостью отказался бы от многих удобностей жизни (которыми обязаны мы просвещению дней наших), чтобы возвратиться в первобытное состояние человека." (I,213).

Ein weiteres Beispiel für die in den *Reisebriefen* auffällige Durchdringung von literarisch-fiktiven und historisch-faktischen Elementen stellt das Ruinen- und Verfallsmotiv dar, - ein typisch sentimentalistisches Motiv, das in fast allen *povesti* Karamzins vorkommt. Wie schon in den Erzählungen stehen die Ruinen auch hier wieder als Symbol für Vergänglichkeit: Durch ihren Anblick wird der Erzähler zu eingehenden Reflexionen nicht nur über die menschliche Sterblichkeit, sondern im Zusammenhang damit auch über die weitere Entwicklung der Menschheitsgeschichte bzw. der Zivilisation im allgemeinen animiert:

"Далее за Муртеном представились мне развалины Авентикума, древнего римского города, - развалины, состоящие в остатке колоннад, стен, водяных труб и прочь. Где великолепие сего города, который был некогда первым в Гельвеции? Где его жители? Исчезают царства, города и народы - исчезнем и мы, любезные друзья мои!.. Где будут стоять гробы наши?" (I,223).

*

In den *Reisebriefen* wird eine zyklische Geschichtsauffassung entwickelt. Der Erzähler vertritt die Auffassung, die Geschichte spiegele einen ständigen Aufstieg und Fall wider, wobei einzelne Kulturen aus kleinsten Anfängen zu zivilisatorischer Blüte aufstiegen und dann, nachdem sie ihren Zenit überschritten hätten, auch wieder zur Bedeutungslosigkeit degenerieren könnten. Angeregt zu diesen Überlegungen wird er durch den Anblick der blühenden Saône-Landschaft in Frankreich. In seiner Phantasie stellt er die ursprüngliche "Wildheit" dieser Landschaft dem gegenwärtigen zivilisiert-kultivierten Zustand gegenüber⁴ und reflektiert

⁴"Я воображаю себе первобытное состояние сих цветущих берегов... Здесь журчала Сона в дичи и мраке, темные леса шумели над ее водами; люди жили, как звери, [...] - какое превращение!..

darüber, ob es in (ferner) Zukunft möglicherweise zu einer Restitution der ursprünglichen Wildnis und damit zur Auslöschung aller zivilisatorischen Errungenschaften kommen könnte⁵. U.a. die Lektüre Ossians, - auch hier wird die Geschichte wieder durch das Prisma der Literatur gesehen⁶ -, bringt ihn zu der Einsicht, daß Aufstieg und Fall einzelner Kulturen ein organisches Merkmal des historischen Prozesses darstellten⁷, daß die anthropologische Entwicklung der Menschheit in ihrer Gesamtheit aber dennoch durch einen steten Aufschwung gekennzeichnet sei, wenn auch die Exponenten dieses Aufschwungs wechseln könnten:

“Одно утешает меня - то, что с падением народов не упадет весь род человеческий: одни уступают свое место другим, и если запустеет Европа, то в средние Африки или в Канаде процветут новые политические общества, процветут науки, искусства и художества.” (I,299).

Diese Überlegungen führen den Erzähler zu einer weiteren, kosmopolitisch orientierten Einsicht:

“Все народное ничто перед человеческим. Главное дело быть людьми, а не славянами. Что хорошо для людей, то не может быть дурно и для русских, и что англичане или немцы изобрели для пользы, выгоды человека, то мое, ибо я человек!” (I,346).

- eine Einsicht, die Karamzin in der *Istorijsa* nicht mehr teilt. Während der Erzähler in den *Reisebriefen* noch Peter I. als großen Reformator preist, der Rußland geholfen habe, seine Rückständigkeit zu überwinden und auf dem für alle gleichen Weg der Aufklärung zu den fortschrittlichen Ländern vorzustoßen⁸, setzt der Historiker andere Akzente: Er betont den Sonderstatus Rußlands und stellt gerade die nicht mit der anderer Länder zu vergleichende Entwicklung des russischen Staates von den slavischen Anfängen bis zur zeitgenössischen Autokratie in den Mittelpunkt seiner Darstellung. Andeutungsweise zeichnet sich diese Position

Сколько веков потребно было на то, чтобы сгладить с природы все знаки первобытной дикости!” (I,298).

⁵“Но, может быть, друзья мои, может быть, в течение времени сии места опять запустеют и одичают; может быть, через несколько веков [...] явятся здесь хищные звери и заревут, как в пустыне африканской!.. Горестная мысль!” (I,299).

⁶Die literarisch gefärbte Perspektive des Erzählers auf die Geschichte zeigt sich u.a. auch darin, daß er den Dichter Klopstock über die griechischen Philosophen und Historiker stellt: “Там, где жили Гомеры и Платоны, живут ныне невежды и варвары, но зато в северной Европе существует певец ‘Мессиады’, которому сам Гомер отдал бы лавровый венец свой; [...]” (I,299).

⁷“Наблюдайте движения природы, читайте историю народов, поезжайте в Сирию, в Египет, в Грецию - и скажите, чего ожидать не возможно? Все возвышается или упадет; народы земные подобны цветам весенним; они увядают в свое время - [...]. - Оссиан! Ты живо чувствовал сию плачевную судьбу всего подлунного и для того потрясаешь мое сердце унылыми своими песнями!” (I,299).

⁸“Путь образования или просвещения *один* для народов; все они идут им вслед друг за другом. Иностранцы были умнее русских: итак, надлежало от них заимствовать, учиться, пользоваться их опытами. Благоразумно ли искать, что сыскано? [...] Избирать во всем лучшее - есть действие ума просвещенного, а Петр Великий хотел просветить ум во всех отношениях.” (I,344-5).

auch schon in den *Reisebriefen* ab. Nach einer durchaus positiven Würdigung des englischen Parlamentarismus und seiner Institutionen kommt der Erzähler auch da schon zu dem Schluß:

“Всякие гражданские учреждения должны быть соображены с характером народа; что хорошо в Англии, то будет дурно в иной земле.” (I,497).

Und auch in einem anderen Punkt stimmt der *Reisebriefschreiber* mit dem Historiker überein. Auch er vertritt die Meinung, jedwede staatliche Ordnung sei der Anarchie unbedingt vorzuziehen⁹, und antizipiert damit eine Kernthese des Historikers:

“Всякое гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан, и в самом несовершеннейшем надобно удивляться чудесной гармонии, благоустройству, порядку. [...] во всяком правлении человек насладиться мирным благополучием жизни. Всякие же насильственные потрясения губительны, и каждый бунтовщик готовит себе эшафот.” (I,315-6).

In einem weiteren Vorgriff, diesmal auf das *Predislovie* der *Istorija*, geht auch schon der Erzähler der *Reisebriefe* der Frage nach, wie Geschichte geschrieben sein sollte, um auf Interesse beim Lesepublikum zu stoßen:

“[...] нужен только ум, вкус, талант. Можно выбрать, одушевить, раскрасить, и читатель удивится, как из Нестора, Никона и проч. могло выйти нечто привлекательное, сильное, достойное внимания не только русских, но и чужестранцев.” (I,344).

Irrelevante oder langweilende Details könnten verkürzt dargestellt werden, wichtig sei vor allem, daß die Darstellung den Leser zu fesseln vermöge und ein adäquates Bild des jeweiligen Nationalcharakters vermittele. - Schon in den *Briefen*, wie dann auch später in der *Istorija*, wird hervorgehoben, wie wichtig es sei, das eigene russische Element, die russische Eigenständigkeit zu betonen:

“Родословная князей, их ссоры, междоусобие, набеги половцев не очень любопытны, - соглашаюсь; но зачем наполнять ими целые томы? Что неважно, то сократить, как сделал Юм в 'Английской истории', но все черты, которые означают свойство народа русского, характер древних наших героев, отменных людей, происшествия действительно любопытные описать живо, разительно.” (I,344).

⁹Diese Sentenz ist in den *Briefen* durch die eigene Anschauung des Erzählers im revolutionären Frankreich (“Как все переменилось ныне во Франции!” (I,427)) und sein daraus resultierendes Unbehagen gegenüber solcher Unordnung und Anarchie motiviert. Der Historiker schreibt seine *Istorija* im wesentlichen mit dem Ziel, Rußland ein eigenes Selbstbewußtsein, Stolz auf den “eigenen” nationalen Weg zu vermitteln und es somit gegen ein Überschwappen anarchistischer Einflüsse zu immunisieren, ohne diese Motivation explizit zu machen.

Als ideal bezeichnet der Erzähler eine möglichst authentische Rekonstruktion der Vergangenheit, die dem Rezipienten den Eindruck gebe, in der damaligen Zeit zu "leben" und sein Bewußtsein dafür ausschalte, daß er nur mit Hilfe eines Mediums, eben des historiographischen Textes, an der Vergangenheit partizipiere. Als gelungenes Beispiel für eine lebendige Geschichtsschreibung wird die französische Akademie angeführt:

"Вы не знаете, что были египтяне, персы, греки, римляне, если не читали 'Записок' Академии; читая их, живете с древними; видите, кажется, все их движения, малейшие подробности домашней жизни в Афинах, в Риме и проч." (I,352).

Der russische Erzähler kann nur auf gelungene ausländische Beispiele verweisen, da er feststellen muß, daß es bislang noch keine adäquate, seinen Ansprüchen genügende russische Geschichtsdarstellung gebe:

"Больно, но должно по справедливости сказать, что у нас до сего времени нет хорошей российской истории, то есть писанной с философским умом, с критикою, с благородным красноречием. Тацит, Юм, Робертсон, Гиббон - вот образцы!" (I,344).

Insbesondere die Engländer, - so der Erzähler -, hätten es verstanden, literarisches und historisches Genre gelungen zu vermengen, so daß ihre Romane einer "Geschichte des Lebens" glichen und ihre historischen Darstellungen gerade wegen der Lebendigkeit der Charaktere und dargestellten Ereignisse sowie der klugen und eloquenten Präsentation des Sujets ebenso reizvoll zu lesen seien wie ein interessanter Roman¹⁰. In Rußland gebe es noch nichts Vergleichbares. Die einzige, bisher erschienene "Russische Geschichte" des Franzosen Lévesque hält der Erzähler nicht für geeignet, das konstatierte Defizit zu beheben ("[...] кисть его слаба, краски не живы; слог правильный, логический, но не быстрый." (I,344)). Das größte Manko sieht er darin, daß es sich bei dem Verfasser nicht um einen Russen gehandelt habe:

"[...] Россия не мать ему; не наша кровь течет в его жилах: может ли он говорить о русских с таким чувством, как русский?" (I,344).

Einige Jahre, nachdem er dies in den *Reisebriefen* geschrieben hatte, begann Karamzin dann selbst damit, die *Geschichte des russischen Staates* aufzuzeichnen. War die Beschäftigung mit

¹⁰"Примечания достойно то, что одна земля произвела и лучших романистов и лучших историков. Ричардсон и Фильдинг выучили французов и немцев писать романы как *историю жизни*, а Робертсон, Юм, Гиббон влияли в историю привлекательность любопытнейшего романа умным расположением действий, живописью приключений и характеров, мыслями и слогом." (I,481).

der Geschichte in den *Pis'ma* eine sporadische gewesen, wobei er, angeregt durch zufällig wahrgenommene Relikte der Vergangenheit, Monumente oder museale Gegenstände etc., die entsprechenden historischen Szenen phantasievoll imaginierte, erhob der Historiker den Anspruch, sich systematisch, sachlich, analytisch, pragmatisch mit der Geschichte auseinanderzusetzen.

3.1. Was braucht ein Historiker?

Der erste Band der *Istorija gosudarstva rossijskogo* beginnt mit einem *Vorwort*, das Karamzin Ende des Jahres 1815 verfaßt hatte und in dem er sich allgemein mit geschichtsphilosophischen Überlegungen und speziell mit den Voraussetzungen und der Konzeption des eigenen historischen Werks auseinandersetzt. Im *Predislovie* der *Istorija gosudarstva rossijskogo* formuliert er programmatisch seine Auffassung von Geschichte und davon, wie diese Geschichte am besten, d.h. wirkungsvollsten vermittelt und dargestellt werden könne. In seiner Programmatik hat das *Vorwort* für den Historiker ungefähr den gleichen Stellenwert wie der Artikel *Čto nužno avtoru?* für den Schriftsteller, der darin, bezogen auf sein Metier - die schöne Literatur und ihre Sprache, die These entwickelt hatte, allein die Kunst ermögliche eine unmittelbare Partizipation an göttlicher Weisheit und Wahrheit. Die Analogien zwischen beiden Texten beschränken sich nicht nur auf formale Aspekte, d.h. nicht nur auf ihre jeweils zentrale programmatische Bedeutung für Historiker oder Schriftsteller, sondern sie weisen darüber hinaus noch weitere Parallelen auf, die in der folgenden Analyse der im *Predislovie* entworfenen Geschichtskonzeption näher betrachtet werden sollen.

*

Das *Predislovie* beginnt mit dem Versuch einer Definition von Geschichte bzw. Geschichtsschreibung:

"История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая; зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и

правил; завет предков к потомству; дополнение, изъяснение настоящего и пример будущего." (I,XVIII).

In diesem einleitenden Satz wird die *Geschichte* einerseits als "heiliges Buch" bezeichnet (und damit in einen sakralen Kontext gestellt¹¹) und im gleichen Atemzug als (profaner) Spiegel von Lebensweisen, Sitten und Alltag eines Volkes apostrophiert¹². Bemerkenswert daran ist, wie der Historiker Karamzin hier den früher, z.B. zu Zeiten der Diglossie, in dieser Form unvereinbaren Antagonismus von sakraler und profaner Wissenssphäre¹³ scheinbar en passant auflöst, beide Sphären synthetisch in einem Satz zusammenführt und gleichermaßen in den Zuständigkeitsbereich von Geschichte bzw. Geschichtsschreibung verweist. Ganz ähnlich war schon der Schriftsteller Karamzin vorgegangen, als er in dem programmatischen Artikel *Čto nužno avtoru?* einerseits gefordert hatte, jeder angehende Autor solle sich zunächst in einem mystischen Erkenntniserlebnis seiner Befähigung und Legitimation zum Schreiben vergewissern, um dann in seinen Werken die zuvor erfahrene persönliche Partizipation an göttlicher Weisheit bzw. transsubjektiver Moral abzubilden. Zu den konkreten Inhalten aber, d.h. zu Themen und Motiven, Sujets und Personal der povesti, über die ein solcherart inspirierter Autor seine zuvor erlebte moralische Grundhaltung externalisieren und zeichenhaft umsetzen sollte, hatte Karamzin keine verbindlichen Vorgaben gemacht, sondern statt dessen postuliert, daß letztendlich nahezu alles, darunter auch Banales, Triviales, Profanes geschrieben werden könne, wenn es nur "schön" geschrieben und damit geeignet sei, die Harmonie, die der absoluten Wahrheit als dem transzendenten Signifikat jeder Erzählung immanent sei, widerzuspiegeln. Lomonosovs *Dreistillehre*, in der verschiedenen Inhalten (hierarchisch gegliedert von hohen, erhabenen bis hin zu profanen, alltäglichen Themen) definitiv verschiedene Verkörperungen, Motive, Attribute, verschiedene Stile und eine klar abgegrenzte Lexik zugeordnet worden waren, war von Karamzins sentimentalistischem Prinzip der *prijatnost'* (des Stils, der Lexik, der Syntax etc.) abgelöst worden. D.h. schon in der Literatur, wie jetzt auch in der Geschichtsschreibung, hatte Karamzin bestehende hierarchische Grenzen zwischen erhabener Literaturwürdigkeit und profaner Nicht-Literatur aufgebrochen, - bzw. sich schon abzeichnende Tendenzen fortgesetzt und prononciert -, indem er zwar noch, wie es im Barock und davor üblich war, davon ausgegangen war, daß es nur eine einzige transsubjektive

¹¹In einer ersten Konzeption des *Predislovie* ("Iz pripisok 1800ch godov") wird diese Assoziation noch weitaus stärker forciert. Karamzin schreibt hier ausdrücklich: "Что Библия для Христиан, то История для народов." (Karamzin 1862, 205).

¹²Indem er das Volk mit Aspekten von Heiligkeit in Verbindung bringt, wird Karamzin zum Wegbereiter slavophilen Denkens, in dem die Vorstellung, das russische Volk habe sich trotz aller Reformversuche Peters I. seine alten Instinkte, sein Gefühl für das eigene Russische bewahrt und könne deshalb als Korrektiv zu westlichen Überfremdungsversuchen wirken, eine wichtige Rolle spielte. Vgl. Chomjakov (1994, 469): "Много ошибок помрачают славу преобразователя России, но ему остается честь пробуждения ее к силе и к сознанию силы. Средства, им употребленные, были грубые и вещественные: но не забудем, что силы духовные принадлежат народу и церкви, а не правительству."

¹³Vgl. Uspenskij (1983, 83) zu der für Rußland bis Mitte des 17. Jahrhunderts charakteristischen diglossischen Sprachsituation.

substantielle Wahrheit gebe. Neu war jedoch, daß diese eine Wahrheit nach Karamzins Literaturkonzept durch eine Vielzahl verschiedenster Verkörperungen abgebildet werden konnte, darunter auch solche profanen Motive und Konstellationen, die bis dahin als banal, trivial und nicht-literaturwürdig gegolten hatten¹⁴. Der Sentimentalist Karamzin wollte, weiterhin von einem substantiellen Wahrheitsbegriff ausgehend, der seiner Meinung nach begrifflich nicht angeeignet, sondern nur über Zeichen vermittelt werden konnte, die Aufmerksamkeit des Schriftstellers von der Erhabenheit des Inhalts abziehen und auf die Schönheit, Harmonie und *prijatnost'* des Ausdrucks verlagern. Wichtiger als das, *was* gesagt wurde, war ihm, *wie* es gesagt wurde. Nicht die Erhabenheit des Inhalts sollte mehr das entscheidende Kriterium für Literaturwürdigkeit sein, sondern die *prijatnost'* des Ausdrucks, wodurch der Kreis potentieller literarischer Themen und Motive bedeutend erweitert wurde und die Grenzen zwischen profaner Nicht-Literatur und erhabener Literatur verwischten.

Im Hinblick auf die Geschichtsschreibung scheint Karamzin, - so deutet jedenfalls der Einleitungssatz des *Predislovie* an -, nun eine ähnliche Verschmelzung sakraler und profaner Sphären, konkret: des "heiligen Buches" mit dem profanen "Spiegel der Wirklichkeit" anzustreben. Durch die Charakterisierung der *Istorija gosudarstva rossijskogo* als "heiliges Buch" wird eine assoziative Verbindung zu traditionellen altrussisch orthodoxen Vorstellungen und Dogmen hergestellt:

In der mystisch-orthodoxen Tradition hatten sakrale (geschriebene) Texte und Ikonen als "nicht von Menschenhand geschaffene" Werke, sondern als unmittelbarer Ausdruck des göttlichen Willens und Wortes¹⁵ gegolten. Gott bilde sich in diesen Texten gewissermaßen selbst ab, melde sich direkt und unmittelbar zu Wort¹⁶, so meinte man. Schriftsteller oder Ikonenmaler fungierten ausschließlich als "Werkzeug", als Medium zur Übermittlung der göttlichen Botschaft. Ikonen¹⁷ beispielsweise wurden nicht einem individuellen Künstler zugeschrieben, sondern galten als unmittelbare Manifestation des göttlichen Urbildes. Der Maler verstand sich nicht als originärer Schöpfer, sondern als Kopist "himmlischer

¹⁴Vgl. z.B. das Bauermädchen als Titelheldin in *Bednaja Liza* sowie den vielzitierten Satz aus der selben *poest'* "[...] ибо и крестьянки любить умеют!" (1,507), der damals noch über Neuigkeitswert verfügte.

¹⁵Lotman (1974, 381f.) kennzeichnet das Mittelalter als "semantisch-symbolischen" Kulturtypus. Die Gesellschaft sei von einer hohen Zeichenhaftigkeit geprägt gewesen. Es habe die Grundvorstellung gegeben, daß "am Anfang das Wort war", und dieses Wort sei die ewig gültige Wahrheit gewesen, die sich durch verschiedene Zeichen, z.B. in Texten oder Ikonen immer wieder neu ausgedrückt habe: "Verschiedene Zeichen sind nur unterschiedliche Gestalten *einer Bedeutung*, ihre Synonyme (oder Antonyme). Veränderungen in der Bedeutung sind nur Stufen, durch die man tiefer in die eine Bedeutung eindringt, nicht neue Bedeutungen, sondern Bedeutungsstufen in ihrer Annäherung an das Absolute."

¹⁶Dem lag die Vorstellung zugrunde, der Teil (Text oder Ikone) vertrete das Ganze (die Wahrheit): "Der Teil ist dem Ganzen homomorph: er stellt nicht einen Bruchteil des Ganzen dar, sondern ist sein Symbol." (Lotman 1974, 384). Durch verschiedene Arten der zeichenhaften Darstellung der einen Wahrheit sei die Ausdrucksebene "zersplittert, nicht aber die Inhaltsebene, die ungeteilt bleibt. Deshalb ist aus der Sicht des Inhalts der Teil dem Ganzen gleichbedeutend." (ebd., 384f.).

¹⁷Vgl. Benz (1988, 9): "Die Ikone wird nämlich von den orthodoxen Theologen nicht als das Produkt der schöpferischen Phantasie eines menschlichen Künstlers, d.h. überhaupt nicht als Menschenwerk verstanden, vielmehr als Erscheinung des himmlischen Urbildes selbst."

Archetypen" (Benz 1988, 19). Gleiches galt auch für das Selbstverständnis altrussischer Historienschreiber und Chronisten. Für sie war Geschichte gleichbedeutend mit Heilsgeschichte¹⁸, die sie nicht im eigenen Namen und nach eigener Maßgabe aufzeichneten, sondern bei deren Niederschrift sie ausdrücklich auf die Worte der Heiligen Schrift zurückgriffen, durch deren Autorität sie auch das eigene Werk, das nicht als eigenes empfunden wurde¹⁹, legitimiert sahen. In diesem Sinne erklärte beispielsweise der Mönch Filofej von Pskov im 16. Jahrhundert:

"Es ist einfach (prosto), was ich schreibe [...], aber es stammt aus der heiligen Schrift und ist nicht unser. Denn wir sind nichts." (zit. nach Schaefer 1957, 74).

Das mittelalterliche Weltbild war "im Prinzip achronisch": "Weder der ewige Bau der Welt, ihr Wesen, noch ihr der Zerstörung unterworfenen materieller Ausdruck gehorchten den Gesetzen der historischen Zeit. Das mit der Zeit Verbundene war nicht historisch existent; es existierte nicht" (Lotman 1974, 389). In den russischen mittelalterlichen Heiligenlegenden spielten dementsprechend historische Elemente, die in älteren biographischen Aufzeichnungen noch ungefähr bis ins 11. Jahrhundert hinein enthalten gewesen waren, keine signifikante Rolle mehr (Benz 1953, 10). Statt dessen galt nun auch hier: "Die Heilige Schrift und ihr Weltbild erscheint als das Urbild der irdischen Wirklichkeit; das Irdische wird im Licht des biblischen Modells gesehen" (ebd., 12).

Die zumeist mönchischen Verfasser²⁰ der Heiligenviten bedienten sich in erster Linie der Worte der Heiligen Schrift und übernahmen ihre Denk- und Ausdrucksweise (Benz 1953, 12). Der im Zusammenhang mit der Ikone relevante Gedanke der Identität von Urbild und Abbild galt auch hier und überwucherte historische Komponenten: "Die Züge des Urbildes beginnen, die historische Wirklichkeit zu überlagern und immer mehr zu verdecken. Das Urbild nimmt

¹⁸Seebohm (1977, 59ff.) unterscheidet unter dem Stichwort "altrussische narrative und paradigmatische Literatur" zwischen den "eigentlichen Chroniken bzw. Annalen, Letopisi", in denen die "Darstellung historischen Geschehens [...] formal am Ablauf aktuellen Geschehens entsprechend kalendarischer Datierung orientiert ist", zwischen "Chroniken als universale[n] Darstellungen der 'Weltgeschichte' unter heilsgeschichtlichem Aspekt mit zahlreichen Partien paradigmatischen Charakters" und "Erzählungen charismatisch-paradigmatischen Charakters. Hierhin gehören die das ganze Leben des Heiligen berücksichtigenden Viten, das Martyriologion, das nur seinen Tod behandelt, und [...] das Paterikon, in dem einzelne Episoden aus dem Leben von Mönchen bestimmter Klöster oder Klostergruppen berichtet werden".

¹⁹Nach Lotman (1974, 388f.) wurde im Mittelalter "die Möglichkeit, neue und gleichzeitig wahre Texte zu schaffen, im Prinzip verworfen. Ein neuer Text ist immer ein alter, der zugänglich gemacht wurde. Der Künstler schafft nicht Neues, sondern entdeckt, was vor ihm gewesen und ewig ist. [...] Die Beziehungen zwischen Ausdruck und Inhalt sind weder willkürlich noch konventionell: sie sind ewig und von Gott festgelegt. Deshalb ist weder der Schriftsteller, der einen Text schafft, noch der Künstler, der ein Bild malt, Schöpfer seines Werkes. Sie sind nur Vermittler, durch sie wird der Ausdruck, der im Inhalt selbst enthalten ist, sichtbar. Daraus folgt, dass in das Urteil über den Wert von Kunstwerken die Originalität als Kriterium nicht eingehen kann."

²⁰Karamzin schreibt dazu im 3. Band der *Istorija*: "Те же благочестивые Иноки [...], подражая Грекам, бессмертными своими летописями спасли от забвения память наших древнейших Героев, ко славе отечества и века. Митрополиты, Епископы, ревностные проповедники Христианских добродетелей, сочиняли наставления для мирян и Духовных. [...] Вообще Духовенство наше было гораздо просвещеннее мирян." (3,138-9).

gewissermaßen das historische Abbild in sich auf und beginnt, seine geschichtliche Wirklichkeit zu verklären und es selbst in die zeitlose Urbildlichkeit zu erheben" (ebd., 11). Die mittelalterlichen Schriftsteller, die keinen Anspruch auf schöpferische Originalität erhoben, sondern ihre Aufgabe darin sahen, den ewig unveränderlichen Text aufzudecken, das schon immer Gegebene (möglichst unverfälscht) zu tradieren, stellten ihre Arbeit unter den Schutz der Heiligen Schrift, schöpften ihre Legitimation aus der Autorität und dem Ansehen des Urtextes, dem sie das eigene Werk unterordneten. So betonte beispielsweise der Mönch Épifanij, der um das Jahr 1400 herum die *Legende vom Heiligen Sergij von Radonež* aufschrieb, in der Vorrede wiederholt und ausdrücklich seine persönliche Unfähigkeit und unterstellte seine Arbeit der göttlichen Weisheit, wie sie sich in der Heiligen Schrift manifestiert habe und an der er mit seinem eigenen Text zu partizipieren gedachte:

"Ich fürchte und zaudere aber, die Erzählung anzufassen; ich wage es nicht und schwanke, wie ich den ersten Anfang machen soll; denn diese Aufgabe geht über meine Kraft, weil ich unvernünftig, grob und unvernünftig bin. Dennoch hoffe ich auf den barmherzigen Gott [...]; von Gott erlebe ich Erbarmen und Gnade und die Gaben des Wortes, der Vernunft und des Gedächtnisses. Und wenn Gott mich, seinen unvernünftigen Knecht, beschenkt, vernünftig macht und belehrt, so zweifle ich nicht an seinem gütigen Erbarmen und seiner süßen Gnade; denn er tut, was er will und kann, [...] so kann er auch meine Dunkelheit erleuchten, meine Unvernunft vernünftig, meine Kunstlosigkeit kunstfertig machen, im Namen unseres Herrn Jesu Christi, der gesagt hat: 'Ohne mich könnt ihr nichts tun'" (Benz 1953, 300).

Soweit der Exkurs zum Thema altrussische Schriftsteller und Historiker und ihre Auffassung von "Heiligkeit". Rund 400 Jahre später, Anfang des 19. Jahrhunderts hat der Historiker Karamzin, der formal an alte Vorstellungen und Dogmen anknüpft, indem er seine *Istorija* als "heiliges Buch" deklariert, ein ganz anderes Selbstbewußtsein bzw. Selbstverständnis entwickelt. Er operiert zwar formal (zum Teil) noch mit den alten Begriffen, modifiziert er aber ihre traditionellen Inhalte, unterlegt sie etwa mit neuen (säkularisierten) Bedeutungen oder verändert ihren Sinn durch die Einbettung in neue Kontexte.

Auf den ersten oberflächlichen Blick kann durchaus der Eindruck entstehen, als sei auch die *Istorija gosudarstva rossijskogo* ein solches "nicht von Menschenhand geschaffenes" Werk wie die mittelalterlichen Texte, denn es tritt kein individueller Autor auf, der sich zur Urheberschaft des Textes bekennen und die Verantwortung für die Konzeption der *Istorija* übernehmen würde. In den 12 Bänden manifestiert sich nirgendwo ein so selbstbewußtes Autoren-Ich, wie es sich in den *Reisebriefen* oder *povesti* als Vermittler zwischen Werk, handelnden Personen und Rezipienten in Szene gesetzt hatte. Der Historiker äußert sich an keiner Stelle als Individuum. Statt dessen wird ständig das (nicht näher spezifizierte)

Personalpronomen "wir"²¹ verwendet, das, so läßt die Lektüre vermuten, das gesamte russische Volk, Autor und Rezipienten eingeschlossen, umfassen und (aufgrund der gemeinsamen Nationalität und der gemeinsamen Geschichte) eine Atmosphäre allseitiger Intimität und Verbundenheit schaffen soll. Die häufige Verwendung des kollektiven Personalpronomens suggeriert eine gemeinsame Perspektive auf die erzählten historischen Ereignisse und animiert die Leser unbewußt, sich mit Rußland und dem russischen Staat in einer bestimmten Art und Weise zu identifizieren. Subtil wird die Illusion eines umfassenden Konsenses geschaffen, dessen Pathos sich der einzelne Leser nur schwerlich entziehen kann. Durch die so kreierte Eindimensionalität der Blickrichtung, die an keiner Stelle ernsthaft zur Disposition gestellt wird²², erhebt der Text der *Istorija* Anspruch auf eine ähnliche Unangreifbarkeit und Autorität, über die sakrale Texte früher automatisch verfügt hatten. Nur mit dem Unterschied, daß hier vom Autor bewußt, nämlich durch die intentionale Verschleierung der eigenen Person als verantwortlicher, kreativer Autor diese Wirkung angelegt wird, während etwa mittelalterliche sakrale Texte sie *sui generis* ausgeübt hatten.

Tatsächlich aber gibt es einen konkreten Autor, den Historiker Karamzin, der beim Schreiben der *Istorija* eigene Intentionen verfolgt, nicht nur eine gottgegebene Wahrheit abbildet, sondern sich (s)eine eigene schafft und die Darstellung subtil an den eigenen pragmatischen Zielsetzungen ausrichtet. Dieser konkrete Autor versteht sich keineswegs nur als Werkzeug oder Vermittler göttlicher Wahrheiten (- wenn auch die häufige Erwähnung des Einflusses der "Vorsehung" auf den Verlauf der Geschichte dies glauben machen könnte²³ -), sondern legt mit der *Istorija* (s)einen eigenen Standpunkt, seine ureigene Bewertung und Interpretation der russischen Geschichte vor.

Im *Predislovie* beschreibt Karamzin seine Funktion als Historiograph denn auch in einem völlig anderen Licht als die oben zitierten altrussischen Historiker. Er rechnet sich hier die *Istorija* als persönliches Verdienst, als persönliche Leistung zu, auf die er stolz sei. Das zeigt sich insbesondere am Schluß des *Vorwortes*, als er, nachdem er zuvor allgemein abstrakt über die Aufgaben eines Historikers referiert hatte, konkret auf die eigene Arbeit zu sprechen kommt ("Обращаюсь к труду моему." (1,XXVI)) und bekennt, daß ihn nicht zuletzt der Wunsch nach Ruhm zum Schreiben motiviert habe. Als erscheine ihm dieses Bekenntnis dann aber doch

²¹Im *Predislovie* schreibt Karamzin: "Чувство: мы, наше - оживляет повествование - и как грубое пристрастие [...], несомно в историке, так любовь к отечеству дает его кисти жар, силу, прелесть. Где нет любви, нет и души." (1,XXVf.).

²²Es gibt nur ganz vereinzelte Hinweise darauf, daß die erzählten Ereignisse auch aus einer anderen Perspektive betrachtet und abweichend beurteilt werden könnten, und zwar immer dann, wenn von ausländischen Chronisten die Rede ist. Ihnen wird gelegentlich ein divergierender Standpunkt zugestanden (vgl.: "Летописец наш говорит [...], но Историки Шведские пишут, что [...]" (4,103-4)), der jedoch zumeist schnell desavouiert wird: "Иелзья, конечно, верить Датскому Историку Саксону Грамматику, [...]" (1,31) oder: "Так пишут Византийские Историки; но с большею вероятностью можно думать совсем противное." (1,129).

²³Die "Vorsehung" wird insbesondere immer dann ins Feld geführt, wenn Karamzin begründen will, warum allein die Autokratie die beste Staatsform für Rußland sei, d.h. um die Schicksalhaftigkeit der Verbindung Rußland - Selbstherrschaft hervorzuheben.

zu unverfroren und zu unbescheiden, relativiert er es unverzüglich wieder²⁴, und stellt fest, letztendlich sei aber doch der Wunsch, Nutzen zu bringen, nützlich und lehrreich zu wirken, eine weitaus größere Triebfeder zum Verfassen der *Istorija* gewesen als alle persönliche Eitelkeit. Dennoch ist der Stolz auf die eigene Leistung, das Bewußtsein für das "eigenhändig" Vollbrachte unverkennbar - eine Attitüde, die sich signifikant von der demütig gottesfürchtigen Haltung etwa eines Ėpifanij im 15. Jahrhundert (s.o.) unterscheidet. Karamzin bekennt:

"С охотою и ревностію посвятив двенадцать лет, а лучшее время моей жизни, на сочинение сих осьми или девяти томов, могу по слабости желать хвалы и бояться оуждения; но смею сказать, что это для меня не главное. Одно славолубіе не могло бы дать мне твердости постоянной, долговременной, необходимой в таком деле, если бы не находил я истинного удовольствия в самом труде и не имел надежды быть полезным [...]. Благодаря всех, и живых и мертвых, коих ум, знания, таланты, искусство служили мне руководством, поручаю себя снисходительности добрых сограждан." (1,XVIII).

*

Die Konzeption der *Istorija* weist mehrere signifikante Ambivalenzen auf, die, wie gezeigt, schon im ersten Satz des Vorwortes anklingen: Einerseits rekurriert der Historiker, auf alte (orthodoxe) Traditionen, spricht im *Predislovie* von dem "heiligen Buch", das er schreiben wolle, und bezeichnet die Geschichte dementsprechend als "Sanktuarium" ("святилище"), in das aufgenommen zu werden als Zeichen einer besonderen Auserwähltheit gelten könne (und somit einer Heiligsprechung²⁵ nahekommt), wobei kaum anzunehmen ist, daß ein einzelner Autor eine solche Heiligsprechung im eigenen Namen vorzunehmen wagte (vgl. die häufigen Rekurse auf die Vorsehung) und daher die Illusion der Nicht-Urheberschaft eines einzelnen individuellen Historikers durchaus plausibel erscheint. Andererseits zeichnen sich im Text, in dem sich die historische Wahrheit quasi von selbst zu schreiben scheint, immer wieder schemenhaft, für den ungeschärften Blick kaum erkennbar, aber doch vorhanden, die Konturen eben dieses Autors ab, der zwar offiziell im Text nicht manifest ist, der aber dennoch rigoros

²⁴Eine ähnliche Attitüde zeigt Karamzin auch in *Zapiska o drevnej i novoj Rossii*. Über 100 Seiten lang tritt er dadem Zaren als selbstbewußter und keineswegs unterwürfiger Autor gegenüber und erteilt ihm als mündiger Bürger Ratschläge auf allen möglichen Gebieten, doch im Schlußsatz ist er offensichtlich bemüht, den Bruch mit der (Untertanen-) Tradition zu kaschieren und endet mit altbekannten Unterwerfungsformeln:

"Любя Отечество, любя Монарха, я говорил искренно. Возвращаюсь к безмолвию верноподданного с сердцем чистым, моля Всевышняго, да блюдет Царя и Царство Российское!" (Karamzin 1914, 119).

²⁵Deutlich wird die Zwiespältigkeit beispielsweise im *Predislovie*, wenn Ioann III. als Prototyp des Autokraten und damit als idealer Aspirant für die Aufnahme in das "Sanktuarium" genannt wird, Karamzin aber im gleichen Atem-(oder Schrift-)zug darauf hinweist, daß er selbst (der individuelle Historiker) es gewesen sei, der Ioann die nötige Würde zuerkennt und damit die Aufnahmekriterien für den "heiligen" Ort festgelegt habe:

"Одно государственное Иоанна III есть редкое богатство для Истории: по крайней мере не знаю Монарха, достойнейшего жить и сиять в ея святилище." (1,XX).

alle Fäden in der Hand hält, jedoch nur im *Predislovie* als konkrete Persönlichkeit in Erscheinung tritt und dort Auskunft gibt über die von ihm verfolgte und der *Istorija* unterlegte pragmatische Zielsetzung. Widersprüche und Paradoxien ergeben sich darüber hinaus zwischen der Ankündigung im *Predislovie* und der Ausführung bzw. Umsetzung des Vorhabens in den zwölf Bänden der *Istorija*. Auch innerhalb des Textes selbst zeichnen sich latente Widersprüche ab, insbesondere an den Stellen, an denen, für den Leser ohne zusätzliche Lektüre des Anmerkungsapparates kaum zu bemerken²⁶, die säkular-utilitaristischen Zielsetzungen des Verfassers durch das (nach orthodoxem Dogma unfehlbare) "heilige Buch" durchschimmern.

Karamzin schreibt die *Istorija* laut *Predislovie*, um von Nutzen zu sein, er zielt also auf eine pragmatisch-didaktische Wirkung ab. Dieser Pragmatismus läßt sich grundsätzlich nur schwer mit der Apostrophierung der Geschichte als "heiliges Buch" vereinbaren: Mittelalterliche sakrale Texte verfolgten keinen konkreten handlungsorientierten Zweck, und sie unterstanden (aufgrund ihres transindividuellen, göttlichen Status) auch nicht der Kritik des Volkes, ihr Sinn wurde nicht im interaktiven Dialog mit dem Rezipienten generiert, sondern die heiligen Texte waren monologische²⁷, dogmatische Texte, die ihren Sinn ein für allemal in sich trugen und über eine unangreifbare Autorität verfügten. Ganz anders die *Istorija*, - sie solle, nach dem Wunsch ihres Verfassers, an ihrer Wirkung auf bzw. ihrem Nutzen für die Rezipienten gemessen werden und wird ausdrücklich der Kritik der Leserschaft überantwortet ("[...] поручаю себя снисходительности добрых сограждан" (s.o.)).

*

Im letzten Satz des *Predislovie*, mit dem Karamzin fast beschwörend an seine Zeitgenossen, die er vor allem als Mitbürger versteht, appelliert, wird das zentrale Anliegen des Historikers, das Ziel, das ihn zum Aufschreiben der russischen Geschichte animiert und an dem er sein Geschichtswerk ausgerichtet habe, in Form von guten Wünschen an die Zukunft auf den Punkt gebracht:

"Мы одно любим, одного желаем: любим отечество; желаем ему благоденствия еще более, нежели славы; желаем, да не изменится никогда твердое основание нашего величия; да правила мудрого самодержавия и святой веры более и более укрепляют союз частей; да цветет Россия..." (1,XXVIII).

Daraus läßt sich ableiten, der Historiker Karamzin schreibe Geschichte, um das Wohlergehen Rußlands dauerhaft zu sichern ("да цветет Россия..."), den russischen Staat zu stabilisieren und die Ruhe im Staat zu fördern, die er als Voraussetzung für staatliche Blüte ansieht. Karamzin stellt also in der *Istorija* einen direkten Zusammenhang zwischen Größe, Wohlergehen und dem Ansehen Rußlands in der Welt und der Staatsform der Autokratie her,

²⁶Vgl. Kapitel 3.3.: *Wie (eine) wahre Geschichte gemacht wird.*

²⁷Bachtin (1979, 229) spricht vom "autoritären Wort".

deren Fortbestand seiner Meinung nach auch für die Zukunft der beste Garant für die Prosperität des Landes und seinen stetigen moralischen und politischen Aufschwung sei.

Die Propagierung der Selbstherrschaft und ihrer Vorteile für Rußland stellt gewissermaßen das säkulare Dogma der *Istorija* dar. Das Axiom von der symbiotischen Verbindung Rußlands mit der Autokratie wird als "die", innerhalb des Textes uneingeschränkt und unanzweifelbar geltende, historische Wahrheit präsentiert, die in ihrer absoluten Gültigkeit der ebenso absoluten Wahrheit der Heiligen Schrift vergleichbar ist. Die *Istorija* basiert auf dieser einen (historischen) Wahrheit, die im Text in immer neuen Variationen exemplifiziert wird, - genauso wie die Heilige Schrift als Medium des Heiligen Wortes oder die sentimentalistische Literatur (nach *Čto nužno avtoru?*) als Signifikant göttlicher Vollkommenheit und Harmonie gelten konnte. Bei der historischen Wahrheit der *Istorija* handelt es sich jedoch, im Gegensatz zu der sentimentalistischen Vorstellung vom transzendentalen Signifikat aller Literatur, nicht um eine gottgegebene, absolute, sondern um eine irdisch empirische Wahrheit, die durch die politischen Überzeugungen, Ein- und Absichten des Historikers Karamzin prädeterniert ist, der seine Auffassungen im Text verabsolutiert und mit einem Allgemeingültigkeitsanspruch versieht. Es ist seine persönliche, aus dem Geschichtsverlauf abgeleitete Überzeugung, daß der russische Status quo, sprich die Selbstherrschaft für alle Zeiten konserviert werden sollte, da sie für alle Zeiten am besten Rußlands Wohlergehen garantiere, die dem Text der *Istorija* zugrundeliegt und an der er seine historische Darstellung ausrichtet. In der *Istorija* wird beispielsweise, der vorgegebenen Linie folgend, der zeitgenössische politische Ist-Zustand geschickt im Sinne der karamzinschen Überzeugungen und Intentionen als Ergebnis einer schon in slavischen Frühzeiten einsetzenden, quasi natürlichen oder naturgegebenen Entwicklung interpretiert, die mit der Autokratie ihren Höhepunkt und Abschluß gefunden habe und auch in Zukunft, - der Historiker beruft sich hier auf die Vorsehung -, fortbestehen müsse und werde. Karamzins Geschichtskonzeption weist in dieser Hinsicht einige signifikante Übereinstimmungen mit der im 13. Jahrhundert aufgekommenen Lehre von "Moskau als dem dritten Rom" auf, deren Essenz von dem oben schon zitierten Starec Filofej folgendermaßen charakterisiert wird:

"Alle christlichen Reiche sind vergangen und sind zusammen übergegangen in das Eine Reich unseres Herrschers, gemäß den prophetischen Büchern: das ist das Russische Reich. *'Denn zwei Rome sind gefallen, aber das dritte steht,'* - damit gliedert er Moskau an die Weltgeschichte an, - *'und ein viertes wird es nicht geben.'* So gibt er der Weltgeschichte ihr Ziel." (zit. nach Schaeder 1957, 76).

Ähnliche Vorstellungen tauchen nun bei Karamzin wieder auf²⁸: Wie Filofej geht es ihm darum, Rußland seinen Platz in der Weltgeschichte und der gesamten geschichtlichen Entwicklung einen Zielpunkt zuzuweisen. Wie Filofej sieht auch Karamzin das einheitliche Ziel,

²⁸Karamzin knüpft hiermit an eine Konzeption Herders an, wonach jedes Volk eine eigenständige, nicht mit der anderer Völker zu vergleichende historische Entwicklung durchlaufe. Vgl. dazu: Lewis (1995, 92-95).

auf das die gesamte historische Entwicklung zustrebe, ihren unwiderruflichen End- bzw. Höhepunkt bereits im Rußland seiner Jetzt-Zeit verwirklicht, so daß es seiner Meinung nach keine Weiterentwicklung geben, sondern Aufgabe der Zukunft sein werde, das Erreichte zu bewahren²⁹. Ein wesentlicher Unterschied zur Lehre von "Moskau als dem dritten Rom" besteht darin, daß Karamzin die spirituell heilsgeschichtlichen Dimensionen der mittelalterlichen Endzeit-Konzeption ausblendet und statt dessen eine säkularisierte, profan-pragmatische Fassung präsentiert, in der er den politischen Status quo, die Autokratie als Ziel bzw. (unwiderruflichen) Endpunkt der geschichtlichen Entwicklung Rußlands einsetzt und versucht, anhand von Beispielen aus der Geschichte die Gewißheit zu vermitteln, dieser Status quo sei dazu bestimmt, auch zukünftig unverändert bewahrt zu werden. Er knüpft also formal an die altrussische Lehre von "Moskau als dem dritten Rom" an, ersetzt aber das sakrale, heilsgeschichtliche Substrat dieser Konzeption durch neue, profane Inhalte. Durch dieses Vorgehen erwirbt er geschickt eine Option auf die Aura der Erhabenheit, Unangreifbarkeit und Autorität, die die altrussische Vorstellung umgab und womöglich im kulturellen Gedächtnis noch nachwirkt und es ihm nun möglich macht, seine utilitaristisch pragmatischen Absichten³⁰, - nämlich, Rußlands politische Ordnung und das russische Selbstbewußtsein zu stärken, um das Land gegen alle Arten von Umsturzversuchen und Anarchie zu immunisieren -, mit Hilfe dieser vordergründigen Aura des Erhabenen und Heiligen zu autorisieren und ihnen ein besonderes Prestige zu verleihen. Das eigentlich profane Ziel des Historikers gewinnt so durch die Einbettung in einen "heiligen" Kontext an Ansehen, Autorität und Legitimation. Der Glanz der vom Historiker selbst "heiligesprochenen" historischen Wahrheit überstrahlt seine pragmatisch-utilitaristischen Absichten und versieht sie quasi mit "höheren Weihen".

*

Die historische Wahrheit ist ein zentraler Begriff in Karamzins Geschichtskonzeption, den er insbesondere von den Erfindungen der Poesie bzw. Literatur abzugrenzen versucht. Laut *Predislovie* ist der Historiograph strikt der historischen Wahrheit verpflichtet. Er dürfe die Geschichte nicht durch Erfindungen verfälschen und verunstalten, sondern nur das

²⁹Im 7. Band der *Istorija* beschreibt Karamzin die Autokratie als Schicksal Rußlands, dem es auch in Zukunft nicht werde entgehen können: "Два Государя, Иоанн и Василий, умели навеки решить судьбу нашего Правления и сделать Самодержавие как бы необходимою принадлежностью России, единственным уставом Государственным, единственною основою целости ея, силы, благоденствия." (7,124).

In *Zapiska o drevnej i novoj Rossii* wird diese Überzeugung präzisiert ("Самодержавие основало и воскресило Россию: с переменою Государственного Устава ея, она гибла и должна погибнуть, [...]") (Karamzin 1914, 43) und folgendermaßen begründet: "[...] всякая новость в Государственном порядке есть зло [...]: ибо одно время дает надлежащую твердость уставам; ибо более уважаем то, что давно уважаем и все делаем лучше от привычки." (ebd., 53).

³⁰Vgl.: "Правители, законодатели действуют по указаниям истории, и смотрят на ее листы, как мореплаватели на чертежи морей. Мудрость человеческая имеет нужду в опытах, а жизнь кратковременна. Должно знать, как искони мятежные страсти волновали гражданское общество и какими способами благотворная власть ума обуздывала их бурное стремление, чтобы учредить порядок, согласить выгоды людей и даровать им возможное на земле счастье." (1,XVII).

aufschreiben, was in nuce dieser Wahrheit entspreche. Damit soll die Gefahr gebannt werden, daß die Geschichtsschreibung von etwaigen, von außen an sie herangetragenen pragmatisch utilitaristischen Zielsetzungen beherrscht wird, die ihr womöglich übergestülpt werden könnten, um sie z.B. in aktuellen (politischen) Streitfragen propagandistisch zu vereinnahmen. Paradoxerweise tut Karamzin praktisch im Text der *Istorija* genau das, was er theoretisch ausschließen wollte, - er instrumentalisiert die historischen Fakten im Sinne seiner utilitaristischen Absichten³¹. Im *Predislovie* stellt er jedoch unmißverständlich fest, die Geschichtsschreibung dürfe nicht dem Einfluß menschlicher Intentionen unterliegen, sie könne ihren Sinn und Zweck nicht von Historikern zugesprochen bzw. -geschrieben bekommen, sondern Sinn und Zweck seien ihr inhärent und entzögen sich menschlichen Zuweisungen. Die Aufgabe des Historikers bestehe nicht darin, der Geschichte in ihrer Gesamtheit einen Sinn zuzuweisen, sondern darin, das immanente Wesen der Geschichte, - die historische Wahrheit (die ihren Sinn in sich trage) aufzudecken. Er dürfe diese Wahrheit keinesfalls nach eigener Maßgabe schaffen (oder der Geschichte (nachträglich) unterlegen (I,XXIVf.). Laut *Predislovie* befindet sich der Historiker in einer ähnlichen Position wie der altrussische Interpret bzw. Kopist der heilsgeschichtlichen Wahrheit, wie z.B. der schon zitierte Starec Filofej (Schaeder 1957, 74), dem ebenfalls jeder eigenmächtige schöpferische Eingriff als Verfälschung der Wahrheit verboten gewesen sei. Der Historiker Karamzin postuliert analog:

“Самая прекрасная выдуманная речь безобразит историю, посвященную не славе писателя, не удовольствию читателей и даже не мудрости нравоучительной, но только истине, которая уже сама собою делается источником удовольствия и пользы.” (I,XXIV).

Fiktion (“выдуманная речь”) und historische Wahrheit werden einander antagonistisch gegenübergestellt. Unter dem Begriff Wahrheit subsummiert Karamzin die Fakten der Geschichte, das, was “tatsächlich” gewesen sei³² und was durch Belege, Augenzeugenberichte, Chronikaufzeichnungen und archiviertes Quellenmaterial nachgewiesen werden könne. Ausschließlich an dieses Material müsse sich der Historiker halten, dessen alleinige Aufgabe es sei, die Wahrheit aufzudecken, er dürfe nichts hinzufügen, nichts dazuerfinden, lautet Karamzins Credo, mit dem er die Geschichtsschreibung klar von Poesie und Fiktion mit ihren Ursprüngen in der menschlichen Phantasie abgrenzen will:

³¹Vgl.: “[...] и простой гражданин должен читать историю. Она мирит его с несовершенством видимого порядка вещей, как с обыкновенным явлением во всех веках; утешает в государственных бедствиях, свидетельствуя, что и прежде бывали подобные, бывали еще ужаснейшие, и государство не разрушалось; она питает нравственное чувство, и праведным судом своим располагает душу к справедливости, которая утверждает наше благо и согласие общества.” (I,XVII).

³²Vgl.: “Как естественная, так и гражданская история не терпит вымыслов, изображая, что есть или было, а не что быть *могло*.” (I,XXIV).

"[...] нельзя прибавить ни одной черты к известному; нельзя вопрошать мертвых; говорим, что предали нам современники; молчим, если они умолчали [...]" (1,XXIII).

Dennoch stellt Karamzin fest, daß gerade das "Undurchdringliche am Ende des Horizonts"³³, das, was nicht durch Quellen belegt werden könne, die ferne Vergangenheit, über die keine schriftlichen Aufzeichnungen vorlägen, einen unwiderstehlichen Reiz auf den Historiker ausübe, ihn dermaßen fasziniere, daß er sich doch veranlaßt sehe, sich in seiner Phantasie auch über das abgesicherte Material hinaus mit Geschichte zu beschäftigen. Die gerade vorgenommene Unterscheidung von Geschichte und Poesie droht damit hinfällig zu werden:

"Прилежно *истоцая* материалы древнейшей Российской Истории, я ободрял себя мыслью, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники Поэзии!" (1,XXVI).

Karamzin löst den sich abzeichnenden Widerspruch insofern auf, als er die qualitative Differenz in eine temporale umdeutet, d.h. er differenziert zwischen früherer und Jetzt-Zeit und ordnet jeder Zeit eine spezifische historische Darstellungsweise und damit eine spezifische Korrelation (bzw. Nicht-Korrelation) von Geschichte und Fiktion zu: Früheren Historikern, die noch Augen- und Ohrenzeugen dessen gewesen seien, was sie beschrieben, sei es erlaubt gewesen, ihre Geschichte mit Erfindungen auszuschmücken, denn da sie in der beschriebenen Zeit gelebt hätten, sei ihnen der "Geist der Zeit"³⁴ vertraut und seien ihre Erfindungen unmittelbar aus diesem Geist der Zeit geschöpft gewesen und könnten deshalb als authentisch gelten, ohne dem Verdacht der Verfälschung ausgesetzt zu sein. Die zweite (von ihm aufgelistete) Art der Geschichtsschreibung sei in kurzem zeitlichen Abstand zu den beschriebenen Ereignissen verfaßt worden und berufe sich auf Berichte tatsächlicher Augenzeugen sowie auf "frische" Überlieferungen. Erfindungen seien hier deshalb ebenfalls zulässig. Die dritte, mit großem zeitlichen Abstand entstandene Historiographie sei völlig auf (schriftliche) historische Denkmäler angewiesen und dürfe sich deshalb keine Erfindungen erlauben. Über die beiden ersten Arten schreibt Karamzin:

"В *первой* и *второй* блистает ум, воображение дееспособного, который избирает любопытнейшее, цветит, украшает, иногда *творит*, не боясь обличения; скажет: *я так видел, так слышал...* [...]. Древние имели право вымышлять

³³"Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно - мимо всего близкого, ясного - к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?" (1,XXVI).

³⁴Rothe (1968, 411) weist darauf hin, daß Karamzin mit dem Begriff "Geist der Zeit" eine neue Formulierung gefunden habe, die bald zum Schlagwort geworden sei.

речи согласно с характером людей, с обстоятельствами: право неоцененное для истинных дарований, и Ливий, пользуясь им, обогатил свои книги силою ума, красноречия, мудрых наставлений." (I,XXIII).

Für moderne Historiker sei ein solches Vorgehen unstatthaft, stellt Karamzin fest. Ihnen sei es nicht erlaubt, Geschichte nach ihrer Phantasie auszuschmücken, sondern sie hätten sich mit dem Ziel vollkommener Wahrheitstreue an feste Regeln zu halten, die eine strikte Unterscheidung zwischen Geschichte und Poesie vorsähen. Aufgestellt worden seien diese Regeln durch die (nicht näher definierte) Instanz des guten Geschmacks, der die Grenze zwischen Geschichtsschreibung und Fiktion neu festgelegt habe:

"Но мы, вопреки мнению аббата Мабли, не можем ныне витийствовать в истории. Новые успехи разума дали нам яснейшее понятие о свойстве и цели ее; здравый вкус устави́л неизменные правила и навсегда отлучил дееписание от поэмы, от цветников красноречия, оставив в удел первому быть верным зеркалом минувшего, верным отзывом слов, действительно сказанных героями веков." (I,XXIIIff.).

Die Geschichte als "wahrer Spiegel der Vergangenheit", als "wahrer Nachhall tatsächlich gesagter Worte" unterscheide sich von Romanen bzw. allgemein von fiktiven Texten dadurch, daß sie die Wirklichkeit beschreibe, wie sie gewesen sei, ohne Rücksicht auf ästhetische Kriterien³⁵ zu nehmen, wie sie den fiktiven Text wesentlich prägten, so Karamzin im *Predislovie*. Diese Vorgabe, - das Verbot von Erfindungen in der Historiographie, - wird auch als Erklärung dafür angeführt, warum mancher Charakter, manche Episode in der *Istorija*, deren Autor angibt, sich mustergültig an die (selbst) aufgestellte Regel gehalten zu haben³⁶, nur fragmentarisch unvollständig erzählt werde:

"[...] и если, вместо живых, целых образов, представлял единственно тени, в отрывках: то не моя вина - я не мог дополнять летописи!" (I,XXII-XXIII).

Als weiteren Beweis für seine akribische Beschäftigung mit der Geschichte-als-Wirklichkeit verweist Karamzin auf den umfangreichen Anmerkungsapparat, dessen Erstellung ihn eine Menge an Zeit und Aufwand gekostet habe, was aber im Hinblick auf die angestrebte Glaubwürdigkeit unabdingbar gewesen sei³⁷. Die ausschließliche Verwendung abgesicherten

³⁵"[...] история не роман и мир не сад, где все должно быть приятно; она изображает действительный мир." (I,XXI).

³⁶"Не позволяя себе никакого изобретения, я искал выражений в уме своем, а мыслей единственно в памятниках; искал духа и жизни в тлеющих хартиях." (I,XXVI).

³⁷"Множество сделанных мною примечаний и выписок утруждает меня самого. Счастливы древние: они не ведали сего мелочного труда, в коем теряется половина времени, скушает ум, вянет воображение - тягостная жертва, приносимая *достоверности*, однако ж необходимая!" (I,XXVII).

Quellenmaterials garantiere die Authentizität und Glaubwürdigkeit (s)einer Geschichtsdarstellung. Denn die einzige, nicht gering zu schätzende Aufgabe des Historikers bestehe darin, aus dem Quellenmaterial (und damit aus der Wahrheit der Fakten, ohne etwas hinzuzuerfinden,) eine (lesenswerte) Geschichte zu "machen". Der Historiker müsse dazu die Fakten aus den Quellentexten zusammentragen und so aufbereiten, daß die historische Darstellung überhaupt erst zu der eingeforderten "Quelle der Freude und des Nutzens" für den Leser werden könne. Damit sich aus den vielfältigen Fakten der historischen Wahrheit eine plausible, zusammenhängende Geschichte ergebe, müsse der Historiker sein Material ordnen, systematisieren, strukturieren und die Verbindungen zwischen den Ereignissen herausarbeiten. Der Hauptbestandteil seiner Arbeit bestehe darin, die Quellen zu sichten und aus der Menge der beschriebenen Ereignisse und Geschehensmomente eine Auswahl zu treffen, das Ausgewählte neu anzuordnen, es zu verknüpfen, Wertungen vorzunehmen, die spezifische Bedeutung historischer Personen und Ereignisse zu er- und vermitteln, das heißt mit den Worten Karamzins, allem den "gebührenden Platz zuzuweisen"³⁸ und die historische Darstellung dementsprechend zu organisieren:

"Что ж остается ему, прикованному, так сказать, к сухим хартиям древности? Порядок, ясность, сила, живопись. Он творит из данного вещества; не произведет золота из меди, но должен очистить и медь; должен знать всего цену и свойство; открывать великое, где оно таится, и малому не давать прав великого. Нет предмета столь бедного, чтобы искусство уже не могло в нем ознаменовать себя приятным для ума образом." (I,XXIV).

Während der Historiker für jeden Gegenstand den Platz ermitteln müsse, den er "in Wahrheit" innegehabt hätte, hatte Karamzin in *Nachodit' v samych obyknovennykh veščach piitičeskuju storonu* dem Poeten ausdrücklich zugestanden, den Wert der Gegenstände zu verändern, die Kategorien "Groß" und "Klein" zu vertauschen, um die dargestellten Gegenstände in einem neuen Licht erstehen zu lassen und durch Verfremdungen³⁹ die ästhetische Wirkung zu verstärken: "[...] истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону: его дело [...] иногда малое делать великим, иногда великое делать малым." (II,89), - denn: "[...] обман есть торжество искусства" (II,89). Die

Mit den *Primečanija* legt Karamzin den Grundstein für eine wissenschaftlich fundierte Geschichtsschreibung, die sich deutlich von phantasiegestützten Erzählungen über die Vergangenheit unterscheidet. Seinen Lesern empfiehlt er die *Anmerkungen* als ergänzende Lektüre: "В воле читателя заглядывать в сию пеструю смесь, которая служит иногда свидетельством, иногда объяснением или дополнением. Для охотников все бывает любопытно: старое имя, слово; малейшая черта древности дает повод к соображениям." (I,XXVII).

³⁸"Историк [...] должен всему указать свое место." (I,XXVI f.).

³⁹Vgl. Šklovskij (1981c, 15): "Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der 'Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden: [...]."

Geschichtsschreibung habe, so Karamzin, solche "Spielereien" nicht nötig, sie könne ihre ästhetische Wirkung am besten dann entfalten, wenn sie sich an die Wahrheit halte.

Scheinbar sind damit die Grenzen wieder scharf gezogen: Der Historiker beschäftigt sich ausschließlich mit den Fakten, der historischen Wahrheit, er darf nichts dazuerfinden, nichts "verfremden", um eine eindringlichere Wirkung zu erzielen. Aber dennoch ist er bei der Präsentation seiner Geschichte, d.h. bei der narrativen Organisation und sprachlich-rhetorischen Ausgestaltung, die laut *Predislovie* von essentieller Bedeutung für die Wirkung des Textes sind, wenigstens zum Teil auf dieselben künstlerischen Verfahren angewiesen, wie sie auch Schriftsteller und Dichter verwenden. Die Kompetenzbereiche von Literatur und Geschichtsschreibung lassen sich in dieser Hinsicht keineswegs so eindeutig von einander trennen, wie der Historiker Karamzin das postuliert. Ohne daß Karamzin es explizit formuliert, suggeriert sein Geschichtskonzept, daß der ästhetische Aspekt den Schlüssel zum Zugang zur Geschichte, d.h. zum Interesse des Lesers darstelle: Fühle sich der Rezipient von der Darstellung ästhetisch angesprochen, werde er sich, bewußt oder unbewußt, auch für die didaktischen Intentionen aufgeschlossen zeigen, die der Historiker mit seiner Geschichte verbinde. Ästhetische und didaktische Wirkung stünden in Wechselbeziehung⁴⁰.

Vertritt Karamzin einerseits die Meinung, daß die Wahrheit der Geschichte für sich selbst spreche und eo ipso aus sich selbst heraus wirke (die Wahrheit als Quelle des Nutzens und der Freude, s.o.), so stellt er andererseits doch fest, daß der Historiker über die elokutionelle und narrative Organisation der historischen Darstellung maßgeblichen Einfluß auf ihre Wirkung nehmen könne: Sein persönliches Vermögen oder Unvermögen bei der Beherrschung der künstlerischen Verfahren entscheide in großem Maße über die Wirkung der Geschichte auf den Leser⁴¹. D.h., Karamzin fordert im Hinblick auf Formgebung und Präsentation der Geschichte einen kreativen Historiker ein, dem zwar mit der historischen Wahrheit sein Thema schon vorgegeben ist, der aber diesen Stoff möglichst interessant und originell vermitteln und in schöner und ansprechender Form präsentieren sollte. Als Beispiel für eine gelungene rhetorische und damit vorbildliche Umsetzung von Geschichte wird auf die römischen Historiker, insbesondere auf die Schönheit und Kraft ihrer Erzählung verwiesen:

"Доселе древние служат нам образцами. Никто не превзошел Ливия в красоте повествования, Тацита в силе: вот главное! Знание всех прав на свете, ученость немецкая, остроумие Вольтерова, ни самое глубокомыслие Макиавелево в историке не заменяют таланта изображать действия." (I.XXIV).

⁴⁰Vgl.: "[...] еще не думая о пользе, уже наслаждаемся созерцанием многообразных случаев и характеров, которые занимают ум или питают чувствительность." (I.XVIII).

⁴¹Vgl.: "Нет предмета столь бедного, чтобы искусство уже не могло в нем ознаменовать себя приятным для ума образом." (I.XXIV).

Zwecks eines "kunstvollen Erzählens" ("искусное повествование" (1,XXV)), stellt nun auch Karamzin fest, müsse sich der Historiker zwangsläufig künstlerisch-literarischer Verfahren bedienen. Er verlasse damit strenggenommen die Sphäre der reinen historischen Wahrheit und touchiere zumindest den Bereich von Erfindungen und Fiktion, der zuvor noch, im Kontrast zur historischen Wahrheit als "Lüge" bezeichnet worden war. Karamzin löst auch dieses Problem souverän, indem er feststellt, der fiktionale Anteil werde beim historischen Erzählen auf das denkbar geringste Maß reduziert, das als allen menschlichen Dingen grundsätzlich inhärent akzeptiert werden müsse. Die historische Wahrheit bewahre aber auf jeden Fall ihre Prädominanz, die durch die rhetorische Bearbeitung nicht nachhaltig beeinträchtigt oder verfälscht werden könne:

"Но история, говорят, наполнена ложью: скажем лучше, что в ней, как в деле человеческом, бывает примесь лжи; однако ж характер истины всегда более или менее сохраняется; и сего довольно для нас, чтобы составить себе общее понятие о людях и деяниях." (1,XXIV).

Nicht nur die verbale Aufbereitung der Geschichte berge die Gefahr der Manipulation oder Verfälschung der reinen Wahrheit, sondern auch die Zeit und ihre Umstände, aus denen heraus der Rückblick auf die Vergangenheit erfolge, beeinflussten die Perspektive des Historikers und demzufolge seine Geschichtsdarstellung⁴². Karamzin schreibt dazu im *Predislovie*, daß er sich, trotz seiner Prägung durch die Jetzt-Zeit, sehr bemüht habe, der Vergangenheit und dem "Geist ihrer Zeit" gerecht zu werden:

"[...] не боялся с важностью говорить о том, что уважалось предками; хотел, не изменяя своему веку, без гордости и насмешек описывать веки душевного младенчества, легковерия, баснословия; хотел представить и характер времени и характер летописцев: ибо одно казалось мне нужным для другого." (1,XXVI).

Dennoch schließt er nicht aus, daß sich der Historiker bei seiner Interpretation der Geschichte auch einmal irren könne. Einzelne Fehler seien indes nicht von gravierender Bedeutung, das Wichtigste sei, daß die historische Darstellung insgesamt plausibel strukturiert sei:

"Историк не летописец: последний смотрит единственно на время, а первый - на свойство и связь деяний; может ошибиться в распределении мест, но должен всему указать свое место." (1,XXVIf.).

⁴²"[...] каждый век, каждый народ дает особенные краски искусному бытописателю." (II,237).

Das beste Mittel, Irrtümern bei der Interpretation von Geschichte vorzubeugen, sei es, so Karamzin weiter, die Vergangenheit selbst zum "Sprechen" zu bringen, die zeitliche Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart auszulöschen, um den Leser unmittelbar in die geschichtlichen Ereignisse eintauchen zu lassen, ihm den Eindruck unmittelbarer Teilhabe bzw. unmittelbaren "Erlebens" zu geben, ihn buchstäblich "sehen" zu lassen⁴³, was früher geschehen sei. Zu diesem Zweck solle die schöpferische Kraft der Geschichte selbst reaktiviert und reproduziert werden, nicht aber die des Historikers:

"История, отверзая гробы, поднимая мертвых, влагая им жизнь в сердце и слово в уста, из тления вновь созидавая царства и представляя воображению ряд веков с их отличными страстями, нравами, деяниями, расширяет пределы нашего собственного бытия; ее творческою силою мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим; [...]." (I.XVIII).

Damit schließt sich der Kreis der karamzinschen geschichtsphilosophischen Überlegungen: Durch die angestrebte unmittelbare Reaktivierung der Vergangenheit würde, wenn sie gelänge, die unmittelbare Wahrheit dieser Vergangenheit wieder erleb- und erfahrbar, würde sie, über alle zeitliche Distanz hinweg, absolute Präsenz erlangen und sich quasi von selbst, - ohne Einschaltung eines Mediums -, mitteilen können. Die Wiedererweckung der Geschichte zum Leben würde zeigen, daß die Geschichte ihren Sinn, ihre Wahrheit in sich trüge und sie unmittelbar den Rezipienten preisgäbe und daß die Stimme der historischen Wahrheit sich quasi von selbst, ohne Umweg über Vermittler oder Übersetzer nehmen zu müssen, Gehör verschaffen könnte. Damit wäre die Geschichte dann par excellence das "heilige Buch", als das Karamzin sie zu Anfang des *Predislovie* apostrophiert hatte.

* * *

Resümee. Tatsächlich aber ist es nicht so einfach, Anfang des 19. Jahrhunderts ein "heiliges Buch" der Geschichte zu schreiben. Denn der (von Karamzin ins Spiel gebrachte) "Geist der Zeit"⁴⁴ entspricht nicht mehr dem des Mittelalters. Die alten Werte, Normen, Dogmen, Hierarchien sind zwar noch bekannt, der Leser am Anfang des 19. Jahrhunderts spürt oder ahnt vielleicht noch ihre Autorität, so daß Karamzin bei der Vorstellung seines Geschichtskonzepts formal auf diese Traditionen rekurren kann, um seiner Arbeit durch das Anknüpfen an allgemein Anerkanntes und Tradiertes die notwendige Legitimation und das erwünschte Ansehen zu verschaffen, - aber eine uneingeschränkte, unmodifizierte Übernahme früherer

⁴³"Мало, что умный человек, окинув глазами памятники веков, скажет нам свои примечания: мы должны сами видеть действия и действующих - тогда знаем историю." (I,XXII).

Schon in den *Reisebriefen* war Karamzin davon ausgegangen, daß Wissen nicht intellektuell, sondern am besten über die persönliche Erfahrung, die eigene Anschauung, das *Wissenserlebnis* angeeignet werden könnte. An diese Vorstellung knüpft er hier an.

⁴⁴Vgl. Herders Konzeption vom "Volksgeist" bzw. "Nationalgeist" (s. Lewis 1995, 92-95).

Begrifflichkeiten und insbesondere ihrer Inhalte läßt sich nicht mehr mit dem Selbstverständnis eines aufgeklärten Historikers des 19. Jahrhunderts vereinbaren. So spielt Karamzin im *Predislovie* raffiniert mit "alten" Begriffen, löst sie aber weitgehend aus ihren alten sakralen Kontexten und verbindet sie mit neuen, profanen Inhalten, überführt sie in neue, säkularisierte Zusammenhänge.

Bestes Beispiel dafür ist der Begriff der "Wahrheit". Im *Predislovie* (und auch im Text der *Istorija* selbst) wird immer wieder der Eindruck erweckt, als beziehe sich die Geschichtsdarstellung auf eine einzige substantielle, ("heilige") historische Wahrheit, die sich in Geschichtstexten, und damit natürlich auch in der *Istorija*, quasi von selbst abbilde, so wie man im Mittelalter angenommen hatte, das göttliche Wort teile sich unmittelbar in der Heiligen Schrift mit. Die substantielle historische Wahrheit des *Predislovie* wäre damit der göttlichen Weisheit oder absoluten Moral vergleichbar, die Karamzin in *Čto nužno avtoru?* als (transzendentes) Signifikat eines jeden Textes der schönen Literatur bezeichnet hatte. Ganz ähnlich geht er nun davon aus, daß die historische Wahrheit die Substanz einer jeden Geschichtsdarstellung darstelle. Sie wird als unveränderlich Gegebenes eingeführt, das sich quasi von selbst im historischen Text reproduziere.

Der Schriftsteller hatte, nach Karamzins Literaturkonzept, die Aufgabe, das transzendente Signifikat seiner Texte, dem barocken Prinzip der uneigentlichen Rede folgend, in eine Vielzahl (möglichst schöner) sprachlicher Zeichen zu übersetzen. Seine Kreativität sollte sich also auf die Ausdrucksebene, auf die sprachlich-elokutionelle Form konzentrieren, während ihm der eigentliche Inhalt (die Wahrheit) schon vorgegeben war. Ganz ähnlich ergeht es dem Historiker in Karamzins Geschichtskonzept. Auch für ihn ist der Inhalt seiner Darstellung, die historische Wahrheit eine schon gegebene, und er braucht sich nur noch um die bestmögliche Präsentation dieser Wahrheit zu kümmern, damit sie das ihr inhärente Potential als "Quelle des Nutzens und der Freude" voll entfalten kann. Der Historiker als Interpretator der historischen Fakten übernehme, so suggeriert das *Predislovie*, annähernd die gleiche Funktion wie der Exeget, der die Heilige Schrift interpretiere. Die Wahrheit beider Texte, Bibel wie Geschichte, sei eine dogmatische, die ihren Sinn in sich selbst eingeschlossen trage (und nicht im Dialog mit dem Rezipienten entfalte). Und es ist eine autoritäre Wahrheit, die keinen Widerspruch duldet, da sie durch ihre unmittelbare Partizipation am göttlichen Element legitimiert ist oder (im Hinblick auf die *Istorija*) zumindest so legitimiert scheint (vgl. die vielfältigen Hinweise auf das Wirken der Vorsehung). Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, daß die *Istorija* nicht naht- und bruchlos in das Paradigma des "heiligen Buches" im Sinne des altrussischen Ideals hineinpaßt, sondern daß sie in entscheidenden Punkten dieses Muster sprengt. Hinter den alten Begriffen, die formelhaft weiter benutzt werden, zeichnen sich neue, säkularisierte Inhalte und neue moderne Vorstellungen von Geschichte und Geschichtsschreibung ab:

- Die historische Wahrheit der *Istorija* ist nicht mehr göttlichen Ursprungs, sondern "von Menschenhand geschaffen". Der Verfasser setzt seine ureigene Überzeugung, wonach die

Autokratie als bestmögliche Staatsform in Rußland für alle Zeiten bewahrt werden sollte, absolut und organisiert seine Darstellung der russischen Geschichte stringent auf die permanente Bestätigung des von ihm selbst eingesetzten Dogmas hin. Dem Leser erscheint es so, als belege die Fülle der historischen Beispiele ständig aufs neue die Präexistenz dieser ewigen Wahrheit. Durch die Suggestivkraft der Darstellung wird es ihm schwer gemacht, die absolut gesetzte Wahrheit anzuzweifeln, und er bemerkt folglich nicht, daß der Historiker seine Darstellung bewußt so organisiert, präpariert und sogar manipuliert hat, daß sie primär als Bestätigung und Verifizierung seines basalen Axioms funktioniert.

- Die *Istorija* ist durchgängig mit einer einheitlichen Perspektive auf die russische Geschichte geschrieben. Formal wird versucht, an das altrussische Ideal des sich selbst schreibenden (sakralen) Textes anzuknüpfen. Es dominiert das autoritäre Wort, der monologische Standpunkt, der hier aber nicht mehr seinen Ursprung in göttlicher Autorität hat, sondern durchaus auf einen konkreten Urheber, einen individuellen Historiker zurückgeführt werden könnte, der seine Präsenz jedoch ständig zu verschleiern versucht.

- Die Wahrheit wird pathetisch als einzige Quelle des Nutzens und der Freude bezeichnet. Die eigentlich pragmatisch utilitaristische Zielsetzung der *Istorija* wird kaschiert.

- Die Fakten der Geschichte sollen von den Erfindungen der Poesie abgegrenzt werden. Aber es mangelt an Konsequenz: Eigentlich, so Karamzin, sei die ferne Vergangenheit, das, wovon es kaum oder keine Überlieferungen gebe, "das Undurchdringliche am Ende des Horizonts", das Reizvollste an der Geschichte. Moderne Historiker werden dennoch darauf verpflichtet, nur das zu schreiben, was durch Fakten (sprich: Quellenmaterial) zu belegen sei. Neben diesen ersten Ansätzen zu einer "Verwissenschaftlichung" der Historiographie (vgl. den umfangreichen Anmerkungsapparat) vertritt Karamzin jedoch auch eine quasi konträre Position, wonach für Historiker, die noch Zeitzeugen der beschriebenen Ereignisse gewesen seien, die unbedingte Verpflichtung zur Faktizität nicht gelte. Ihnen wird sogar ausdrücklich gestattet, gemäß dem ihnen bestens bekannten "Geist der Zeit" dazuzuerfinden.

- Karamzin entwickelt nur ein vages Bewußtsein dafür, - ahnt mehr, als daß er reflektiert -, daß die Arbeit des Historikers in vielerlei Hinsicht Überschneidungen mit der des Schriftstellers aufweist: Beide arbeiten mit Sprache, beide erzählen Geschichten, beide müssen das, was sie sagen wollen, adäquat verbalisieren, müssen sich, um ihre Geschichten narrativ zu organisieren größtenteils ähnlicher künstlerischer Verfahren bedienen etc. Karamzin setzt sich in der *Istorija* insofern mit diesem Thema auseinander, als er theoretisch im *Predislovie* nachdrücklich die grundsätzliche Unvereinbarkeit von historischer Wahrheit und literarischen Erfindungen betont, den Antagonismus in der Praxis der Darstellung jedoch geschickt aushebelt, indem er durchaus fiktive Elemente in seinen Text aufnimmt, diese jedoch als historische Wahrheit ausweist.

3.2. Die Bildergalerie der russischen Geschichte

1841 prägte der russische Literaturkritiker V.G. Belinskij in dem unvollendet gebliebenen Aufsatz *Ideja iskusstva* eine Formel, die in der russischen Literaturtheorie großen Nachhall fand¹ und mit der er u.a. Aspekte dessen nachträglich theoretisch reflektierte, was Karamzin rund 40 Jahre zuvor in die literarische Praxis umgesetzt hatte. Belinskijs Definition von Kunst lautete²: "Искусство есть *непосредственное* созерцание истины, или мышление в *образах*." (Belinskij 1953-59, Bd. 4, 585). Grundlage allen Seins sei die ewige Idee, so Belinskij:

"Весь беспредельный, прекрасный божий мир есть не что иное, как дыхание единой, вечной *идеи* (мысль единого, вечного бога), проявляющейся в бесчисленных формах, как великое зрелище абсолютного единства в бесконечном разнообразии." (ebd., Bd. 1, 30).

Aufgabe der Kunst (und des göttlich inspirierten Künstlers) sei es, diese Idee in einer Vielzahl variierender Formen darzustellen: "Какое же назначение и какая цель искусства?... Изображать, воспроизводить в слове, в звуке, в чертах и красках идею всеобщей жизни природы: вот единая вечная тема искусства! Поэтическое одушевление есть отблеск творящей силы природы." (ebd., Bd. 1, 32).

Im Kunstwerk bilde sich die Idee, die Wahrheit, das Allgemeine im Besonderen, in der Form der Anschauung, im Bild unmittelbar ab, so Belinskij. Der Dichter mache die ewige Idee in seinen Bildern sichtbar. Ohne sich grundsätzlich der Idee bewußt zu sein, kehre er seine *inneren* Bilder von ihr nach außen und mache sie allen zugänglich:

"Поэзия есть истина в форме созерцания; ее создания - воплотившиеся идеи, видимые, *созерцаемые* идеи. Следовательно, поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание - абсолютную истину, но только не в форме диалектического развития идеи из самой себя, а в форме непосредственного явления идеи в образе. Поэт мыслит образами; он не *доказывает* истины, а *показывает* ее. Но поэзия не имеет цели вне себя - она сама себе цель; следовательно, поэтический образ не есть что-нибудь внешнее для поэта, или второстепенное, не есть средство, но есть цель: в противном случае он не был бы образом, а был символом." (ebd., Bd. 3, 431).

¹Vgl. z.B. Šklovskij (1981c, 3-9).

²Zu Belinskijs Literaturtheorie vgl. Murašov (1993, 182-235).

Belinskij differenziert dann zwischen Kunst und Wissenschaft: Beide unterschieden sich nicht in ihrem Inhalt, wohl aber in der Art, diesen Inhalt zu bearbeiten:

"[...] искусство и наука не одно и то же, [...] их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт - образами и картинами, а говорят оба они одно и то же. Политико-эконом, вооружась статистическими числами, *доказывает*, действуя на ум своих читателей или слушателей [...]. Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, *показывает*, в верной картине, действуя на фантазию своих читателей [...]. Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*, только один логическими доводами, другой - картинами. Но первого слушают и понимают немногие, другого - все." (ebd., Bd. 10, 311).

Allen Künsten sei es, laut Belinskij, gemeinsam, daß sie die Möglichkeit zur unmittelbaren Anschauung der Wahrheit böten, daß sich die "ewige Idee" bzw. die "absolute Wahrheit" in ihren Bildern, in der Schönheit der Form unmittelbar offenbare:

"Истина открылась человечеству впервые - в *искусстве*, которое есть *истина в созерцании*, то есть не в отвлеченной мысли, а в образе, и в образе не как условном символе (что было на Востоке), а как в *воплотившейся идее*, как полном, органическом и непосредственном ее явлении в красоте форм, с которыми она так нераздельно слита, как душа с телом." (ebd., Bd. 3, 424).

Auch den Historiker subsummiert Belinskij unter die Künstler, denn auch er suche unter den vielfältigen historischen Erscheinungsformen die ewige Idee, um sie dann intuitiv in der "schönen" kunstvollen Gestaltung seiner Darstellung abzubilden:

"Недаром же историков называют художниками. Кажется, что бы делать искусству (в смысле художества) там, где писатель связан источниками, фактами и должен только о том стараться, чтобы воспроизвести эти факты как можно вернее? Но в том-то и дело, что верное воспроизведение фактов невозможно при помощи одной эрудиции, а нужна еще фантазия. Исторические факты, содержащиеся в источниках, все более, как камни и кирпичи: только художник может воздвигнуть из этого материала изящное здание." (ebd., Bd. 10, 316).

Belinskij verwendet sowohl den Begriff "obraz", der in der russischen Orthodoxie über eine lange Tradition verfügt³, wie auch "kartina", wenn er über Bilder in der Kunst spricht. Karamzin hingegen hatte rund 40 Jahre zuvor in den *Pis'ma russkogo putešestvennika* wie in der *Istorija gosudarstva rossijskogo* signifikant nur "kartina" ("восхитительная картина" (3,58) / "картина добрых нравов и семейственного счастья" (I,475) etc.) verwendet.

*

Bilder hatten schon in den *Reisebriefen* eine wichtige Rolle gespielt: Der Erzähler hatte seine Reiseeindrücke und -erlebnisse in Form von Bildern und symbolischen Momentaufnahmen geschildert, in denen sich seine jeweilige Stimmung spiegelte -, und auch in der *Istorija gosudarstva rossijskogo* spielen Bilder, diesmal solche aus der russischen Vergangenheit, nach wie vor eine wichtige Rolle: "Тени минувших столетий везде рисуют картины перед нами." (I,XIX) - heißt es im *Predislovie*. Entsprechend imaginiert und projiziert Karamzin seine historische Darstellung als "Galerie von Bildern aus der vaterländischen Geschichte"⁴ und konzipiert die *Istorija* (im wesentlichen⁵) als "Galerie" chronologisch angeordneter Porträts⁶ der russischen Regenten, Großfürsten und Zaren aus der Zeit von den slavischen Anfängen bis ins 17. Jahrhundert⁷.

Im *Predislovie* hatte Karamzin erklärt, die beste Möglichkeit, sich Wissen über die Geschichte anzueignen, bestehe darin, die Vergangenheit wieder zu "beleben", d.h. sie nahezu authentisch zu restituieren, so daß der Rezipient meine, sich tatsächlich in der beschriebenen vergangenen Zeit zu befinden, unmittelbar in die Ereignisse involviert, ihr Augen- und Ohrenzeuge zu sein, und darüber vergesse, daß er nur eine mediale Darstellung in Form eines Bildes oder schriftlichen Textes vor sich habe:

"Мало что умный человек, окинув глазами памятники веков, скажет нам свои примечания: мы должны сами видеть действия и действующих - тогда знаем историю." (I,XXII).

³Vgl. u.a. Kasack (1989).

⁴"[...] воображая целую картинную галерею отечественной истории" (II,161).

⁵Nur vereinzelt wird die "Porträtgalerie" durch solche Kapitel unterbrochen, die offensichtlich "aus dem Rahmen fallen", weil sie den "Zustand Rußlands" ("Состояние России") zum übergreifenden Thema haben. Solche Digressionen gibt es in den Bänden 1, 5, 7 und 10. Sie fallen jedoch allein schon graphisch, von Anzahl und Raum her, der ihnen beispielsweise im Inhaltsverzeichnis zugemessen wird, gegenüber der Dominanz der Porträts kaum ins Auge.

⁶Karamzin selbst bezeichnet seine Herrscherbilder nicht explizit als Porträts, aber sein im *Predislovie* angekündigtes Vorhaben, historische Personen nicht nur ihrem Namen nach präsentieren, sondern sie auch mit einer Physiognomie versehen zu wollen, legt eine solche Klassifizierung nahe.

Im Zusammenhang mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit hatte Karamzin in *Čto nužno avtoru?* das Werk eines Autors als Porträt seiner Seele bezeichnet (II,61), also auch da schon eine Verbindung zwischen Bild- und Wortkunst hergestellt.

⁷Zur geplanten Fortführung des Geschichtsprojekts bis zur Gegenwart Karamzins kam es wegen Krankheit bzw. Tod des Historikers nicht.

Wie schon in den *Reisebriefen* wird auch hier das visuelle Moment, das "Sehen" besonders hervorgehoben, wenn es darum geht, historisches Wissen zu beglaubigen. Wieder wird vorausgesetzt, daß der Rezipient in besonderem Maße das, was er als "Augenzeuge sehen" könne, als wahr anerkenne. Auch der Historiker sollte deshalb, so schlußfolgert Karamzin, versuchen, die historische Wahrheit "sichtbar" machen, sie zu visualisieren und in Bilder umzusetzen, um den Rezipienten nachhaltig von ihrer Wahrheit zu überzeugen.

Karamzin differenziert nicht explizit zwischen den Bildern eines Malers und denen des Dichters oder Schriftstellers (darunter auch des Historikers) im Medium Sprache oder Schrift. Allen schreibt er in dem Gedicht *Kartina* die gleichen medialen Möglichkeiten und entsprechend analoge synästhetische Wirkungspotentiale zu:

"[...] *Картина* мне мила в поэте, / Когда он кистью своей / Цветы наводит на предмете / И пишет словом, как рукой. / *Картина* мне мила - в картине, / когда волшебною игрой / Все краски дышат на холстине / И лица говорить хотят;" (Karamzin 1966, 284).

In dem 1802 erschienenen Artikel *O slučajach i charakterach v rossijskoj istorii, kotorye mogut byt' predmetom chudožestv* wendet sich Karamzin zunächst exklusiv an die wirklichen bildenden Künstler, an Maler und Bildhauer, um sie zu animieren, sich mit historischen Themen zu beschäftigen. Denn solange es in Rußland noch keine hervorragend talentierten schreibenden Historiker gebe, sollten einstweilen Maler und Bildhauer in die Bresche springen und dem Volk die eigene Geschichte nahebringen⁸, - meint Karamzin. Er möchte die bildenden Künstler dabei ausdrücklich in den Dienst des Patriotismus stellen⁹. Sie sollten zeigen, daß es in der russischen Geschichte eine Vielzahl von Sujets gebe, die ohne weiteres künstlerisch-ästhetischen Ansprüchen genügen könnten¹⁰, d.h. die eine starke Wirkung auf das "Herz" der Rezipienten ausüben¹¹ und diese in besonderem Maße emotional anzusprechen und zu rühren¹²

⁸"Мысль задавать художникам предметы из отечественной истории достойна вашего патриотизма и есть лучший способ оживить для нас ее великие характеры и случаи, особливо пока мы еще не имеем красноречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы." (II,154).

⁹In *Nešto o naukach, iskusstvach i prosveščanii* äußert sich Karamzin noch offener dazu, welche spezielle politische Wirkung er sich von den Künsten erhofft: Sie sollten die Phantasie der Rezipienten dergestalt beschäftigen, daß diese von (aufrührerischen) politischen Aktivitäten abgelenkt, d.h. politisch ruhiggestellt würden: "Все люди имеют душу, имеют сердце: следовательно, все могут наслаждаться плодами искусства и науки, - и кто наслаждается ими, тот делается лучшим человеком и спокойнейшим гражданином - спокойнейшим, говорю; ибо, находя везде и во всем тысячу удовольствий и приятностей, не имеет он причины роптать на судьбу и жаловаться на свою участь." (II,58).

¹⁰Die künstlerischen Ansprüche, so wie sie hier verstanden werden, implizieren einen konkreten didaktischen Aspekt, der sich in den *Reisebriefen* noch nicht in dieser Direktheit manifestiert hatte. Zwar wollte auch der Erzähler in den *Briefen* die Leser prinzipiell dazu anleiten, besser und schöner zu sprechen und in Korrelation dazu "besser zu denken", aber dieses Lernziel blieb weitgehend abstrakt. Das patriotische Ziel, das Karamzin der historischen Darstellung zuordnet, ist dagegen weitaus schärfer konturiert.

¹¹Karamzin rückt im Zusammenhang mit der bildenden Kunst (wie auch schon in den *Reisebriefen*) emotionale Aspekte in den Vordergrund und vernachlässigt analytische Kategorien, wie sie im allgemeinen in erster Linie

vermöchten. Durch die intuitive Rührung, die ein solches Bild hervorrufe, werde dann, so Karamzin, ein identitätsstiftender Bewußtwerdungsprozeß in Gang gesetzt, der zu der Erkenntnis führen werde, über welche exklusive Qualitäten das "eigene" russische Element verfüge und durch welche Vielzahl von Besonderheiten sich die russische Kultur, der russische Staat und seine Geschichte gegenüber anderen Völkern und Ländern auszeichneten:

"Должно приучить россиян к уважению собственного; должно показать, что оно может быть предметом вдохновений артиста и сильных действий искусства на сердце. Не только историк и поэт, но и живописец и ваятель бывают органами патриотизма." (II,154).

Die zu malenden Bilder aus der russischen Vergangenheit bzw. ihre Sujets sollten laut Karamzin im Hinblick auf die intendierte patriotische Zielsetzung sorgfältig ausgewählt und gestaltet werden, denn: "Во всех обширных странах российских надобно питать любовь к отечеству и чувство народное." (II,162).

An einigen konkreten Beispielen, d.h. an von ihm imaginierten historischen Bildern, demonstriert Karamzin dann in dem Artikel *O slučajach...*, welche Sujets Maler zweckmäßigerweise aus der russischen Geschichte auswählen und wie sie ihre Bilder im Hinblick auf die angestrebte patriotische Wirkung am besten komponieren sollten. Am wirkungsvollsten sei es, so Karamzin, wenn sich der Maler auf ruhmreiche Kapitel aus der russischen Vergangenheit konzentriere und vorwiegend solche Ereignisse künstlerisch bearbeite, die positive identitätsstiftende Signale aussendeten¹³, wenn er also Ereignisse aufgreife, die Rußlands Größe, sein Ansehen in der Welt oder seine Vorherrschaft im Norden befördert hätten¹⁴, und die demzufolge als (symbolische) Meilensteine auf dem Weg zu der

mit dem Sehnsinn assoziiert werden. So weist er den bildenden Künstler in *O slučajach...* an, sich bei der Auswahl von Themen aus der russischen Geschichte von seinen Emotionen leiten zu lassen ("Здесь чувствительность должна быть вдохновением артиста." (II,160)) und erwartet, daß diese Sentiments sich dann später, beim Betrachten des fertigen Kunstwerks auf den Rezipienten übertragen.

¹²Auch in den *Reisebriefen* war Bildern eine spezielle synästhetische Wirkung zugesprochen worden, wurde die Qualität eines visuell wahrnehmbaren Kunstwerks danach bemessen, ob es über den Sehnsinn hinaus auch alle anderen Sinne zu erregen vermochte. Rührung (als Involvierung aller Sinne) galt als höchste Wirkung, die ein Bild oder eine Skulptur überhaupt ausüben konnten, wie am Beispiel der Erzähler-Rezeption von Lebruns *Magdalena*-Bild expliziert wurde.

¹³Laut Karamzin könnten aber auch Bilder, die weniger ruhmreiche Abschnitte aus der russischen Geschichte darstellten, eine ähnlich positiv-motivierende Wirkung haben, wenn sie die Heroik des russischen Volkes, seinen Durchhaltewillen, der es schwere Krisen gestärkt überwinden lasse, in den Mittelpunkt stellten und so an die Emotionen der Betrachter appellierten: "Тени предков наших, хотевших лучше погибнуть, нежели принять цепи от могольских варваров, ожидают монументов нашей благодарности на месте, обогренном их кровью. Может ли искусство и мрамор найти для себя лучшее употребление?" (II,161-2).

¹⁴Als Beispiele führt er einige bereits fertiggestellte Bilder an, die bestimmte Stadien innerhalb der Entwicklung Rußlands zur Autokratie illustrierten ("[...] представляют нам важные эпохи российской истории"): Das Bild mit dem Titel *Взятие Казани, избрание Михаила Феодоровича* etwa setze die Unabhängigkeit Rußlands ("независимость России") künstlerisch um, während *Полтавское сражение* die Vorherrschaft Rußlands im Norden ("первенство России на севере") versinnbildliche (II,155).

herausragenden Position betrachtet werden könnten, die der russische Staat jetzt (d.h. zur Zeit Karamzins) einnehme und die nun insbesondere mit Hilfe der projizierten Bilder gefestigt und gestärkt werden solle.

Zu diesem Zweck müsse der bildende Künstler die "Schatten" der Vergangenheit, d.h. die teils vagen, teils fragmentarischen Berichte und Überlieferungen der historischen Quellen, zu einem vollständigen, in sich geschlossenen und schlüssigen Bild zusammensetzen und verdichten, zu einem Bild, das, indem es Helden aus der Geschichte würdige und ihnen ein Denkmal setze, das "eigene" Russische, den eigenen russischen Weg hervorhebe, damit das "čuvstvo narodnoe" stärke und den russischen Patriotismus ganz im Sinne der Aufklärung durch Wissen über die Vergangenheit absichere¹⁵.

Die von Karamzin in *O slučajach...* projizierten historischen Bilder sind Sinnbilder, Metaphern oder Allegorien. Sie stehen für einen weiteren Kontext, exemplifizieren größere Zusammenhänge und weisen über das tatsächlich Dargestellte hinaus. Grundsätzlich solle zwar auch für den Maler historischer Bilder das Wahrheitskriterium gelten, so Karamzin, aber dennoch macht er Unterschiede zwischen Historienmaler und -schreiber¹⁶, wobei er dem ersteren einen weitaus freieren Umgang mit der historischen Wahrheit und eine größere Freiheit in der Wahl der künstlerischen Mittel zugesteht als dem schreibenden Autor. Der Maler dürfe oder müsse sich sogar bei der Konzeption seines Bildes von seiner Phantasie inspirieren lassen, nur so werde er die bestmögliche Form der Präsentation des von ihm ausgewählten Sujets finden und eine eindrucksvolle "herzergreifende" Wirkung erzielen, - der Historiker hingegen dürfe nur das schreiben, was exakt durch Quellen belegt werden könne, er dürfe nichts in seiner Phantasie dazuerfinden oder das Material anderweitig verfälschen - dekretiert Karamzin in *O slučajach...*

Die Bilder des Malers sollten Symbole sein, die über das tatsächlich Dargestellte hinauswiesen: Jedes Bild fasse eine längere Geschichte zusammen, stelle eine längere Entwicklung komprimiert dar. Der Maler könne aufgrund der Bedingungen seines Mediums keine Bewegung oder Dynamik abbilden, sondern statt dessen nur Standbilder, Momentaufnahmen, eine *action simultanée*¹⁷ präsentieren, wie Karamzin an anderer Stelle ausgeführt hatte. Um dennoch prozeßhafte Entwicklungen im Bild darstellbar zu machen, müsse er sich bestimmter künstlerischer Verfahren und Tricks bedienen: Beispielsweise könne

¹⁵Unter dem Einfluß der Aufklärung bezeichnet Karamzin das Wissen um die Vergangenheit als notwendige Bedingung für eine patriotische Haltung: "Я не верю той любви к отечеству, которая презирает его летописи или не занимается ими: надобно знать, что любишь; а чтобы знать настоящее, должно иметь сведение о прошедшем." (II,154).

¹⁶Vgl.: "В наше время историкам уже не позволено быть романистами и выдумывать древнее происхождение для городов, чтобы возвысить их славу." (II,161).

¹⁷In der ersten Fassung der *Reisebriefe* im "Moskovskij Žurnal" hatte Karamzin die unterschiedlichen medialen Bedingungen von Wort- und Bildkünstler folgendermaßen beschrieben:

"Поэт [...] описывает *последственное* или *разновременное* действие (action successive), а художник [...] по законам необходимости должен был представить - *купное* или *единовременное* (action simultanée)." (Karamzin 1984a, 424).

er durchaus in einem Bild eine längere Entwicklung zusammenfassen, wenn er die Chronologie der Ereignisse, die Einheit von Zeit und Ort außer Kraft setze und Personen auf der Leinwand versammle, die sich, gemäß der durch Quellen abgesicherten historischen Wahrheit, nie zur selben Zeit am selben Ort befunden hätten. Karamzin führt das am Beispiel der historischen Figur Oleg vor, der sich als Bezwinger der Griechen den Ruf eines großen, mutigen Helden erworben habe und damit prädestiniert erscheine, die Vorlage für ein beispielhaftes Sinnbild des Ruhms und der Größe abzugeben, die durch entschlossenes, tapferes Handeln erlangt werden könnten. Karamzin schlägt den folgenden Bildaufbau als den am besten geeigneten vor, um die Heroik von Olegs Lebens und gleichzeitig einer ganzen Epoche der russischen Geschichte symbolisch hervorzuheben:

“Олег, победитель греков, героическим характером своим может воспламенить воображение художника. Я хотел бы видеть его в ту минуту, как он прибывает щит свой к цареградским воротам, в глазах греческих вельмож и храбрых его товарищей, которые смотрят на сей щит как на верную цель будущих своих подвигов. В эту минуту Олег мог спросить: ‘Кто более и славнее меня на свете?’ ” (II,156).

Und noch ein anderes Bild Olegs imaginiert Karamzin, um den Malern seiner Zeit weitere Anregungen für eine, im Sinne des selbstgesetzten Ziels gelungene Bearbeitung historischer Sujets zu geben. Im Mittelpunkt dieses Bildes steht nicht mehr der vorbildliche Heroe, sondern ein abergläubischer, hochmütiger Oleg¹⁸. Basierend auf einer alten Überlieferung solle dieses Bild, wiederum eine längere Geschichte in einer einzigen Momentaufnahme zusammenfassend, zeigen, wie der im Kampf unerschrockene Held in späteren Jahren einem Aberglauben erlegen sei und infolgedessen weit weniger heroisch sterbe, als er gelebt habe. Auch hier schlägt Karamzin wieder eine ganz bestimmte, von ihm als besonders wirkungsvoll eingeschätzte Komposition des Bildes¹⁹ vor, auf dem er natürlich Oleg im Augenblick seines Todes sehen möchte. Aber neben der Hauptfigur sollten einige Krieger plaziert werden, die zum Zeichen der von Oleg zuvor errungenen Siege griechische Trophäen in den Händen hielten, sowie im Hintergrund, als Symbol des Aberglaubens, ein Wahrsager, der durch seine Prophezeiungen mittelbar für Olegs Tod verantwortlich sei. Zauberer und Krieger seien realiter nie zusammengetroffen, räumt Karamzin ein, würden aber hier auf einem Bild versammelt und in räumlicher Nähe positioniert, um die Dynamik des Lebensweges Olegs zu symbolisieren und bildnerisch darstellbar zu machen.

¹⁸“Сей же князь может быть предметом картины другого рода - философической, если угодно.” (II,156).

¹⁹“Я изобразил бы Олега в то мгновение, как он с видом презрения отталкивает череп; змея выставляет голову, но еще не ужалила его: чувство боли и выражение ее неприятны в лице геройском. За ним стоят воины с греческими трофеями, в знак одержанных им побед. В некотором отдалении можно представить одного из волхвов, который смотрит на Олега с видом значительным.” (II,156).

Beide Oleg-Bilder sind Sinnbilder, beide veranschaulichen eine zugrundeliegende Moral oder Sentenz. Sie fungieren ähnlich wie barocke Emblembilder, wobei das Bild der *pictura* entspricht, während der Betrachter die *scriptio* / den Sinn erst in einem Akt aktiver Rezeption ermitteln muß. In *O slučajach...* übernimmt Karamzin auch den Part des Rezipienten vorerst selbst: Das Bild des heroischen Oleg, so interpretiert er, erfülle, da es ein ruhmreiches Kapitel aus der russischen Geschichte aufgreife, vorbildlich die (von ihm selbst) der Malerei übertragene Aufgabe, das Gefühl für die Größe Rußlands zu wecken und zu festigen und das russische Selbstbewußtsein bzw. den russischen Patriotismus zu stärken. Hinter dem zweiten Bild vom Tode Olegs stehe eine andere, eher "philosophische" Moral, aber die Funktionsweise (das Bild als künstlerische Umsetzung, Versinnbildlichung einer Sentenz) sei grundsätzlich die selbe: "Впечатление сей картины должно быть нравоучительное: *помни тленность человеческой жизни!*" (II,156).

Auf diesen beiden Bildern sowie auf den anderen aus der russischen Geschichte, die Karamzin in *O slučajach...* ebenfalls probetalber entwirft, werden Ausschnitte aus dem Kontinuum der Geschichte herausgeschnitten und als Momentaufnahmen mit symbolischer Bedeutung, als exemplifizierende Zeichen der basal gesetzten historischen Wahrheit präsentiert. Wie in barocken Emblembildern veranschaulicht die *pictura*, das Bild, eine versteckte, nicht explizit gemachte *scriptio*, wobei es Karamzin darauf anlegt, daß der "von Herzen ergriffene" Betrachter sich diese Sentenz oder Moral eher intuitiv aneignet, als daß er sie intellektuell-analytisch begreift. Der Rezipient solle im Idealfall unbewußt aus den historischen Bildern lernen, der Künstler dagegen sollte bei der Konzeption seiner Bilder sehr wohl nach pragmatischen Gesichtspunkten vorgehen und dabei das Ziel der historischen Darstellung, - die Russen "Respekt vor dem Eigenen zu lehren", wie Karamzin es formuliert -, nicht aus den Augen verlieren, sondern bewußt auf dieses Ziel hinarbeiten und sein Kunstwerk so perspektivieren, daß es auf genau diese Wirkung abziele.

Im Hinblick auf die weitere Entwicklung geht Karamzin in *O slučajach...* davon aus, daß es irgendwann später, wenn es mehr talentierte schreibende Historiker gebe, zu einer Wechselwirkung zwischen Bildern und schriftlichen Darstellungen der Vergangenheit kommen werde: Die Bilder würden dann, so meint er, durch ihre emotionale Eindringlichkeit beeindrucken und den Rezipienten neugierig machen, so daß er, sei sein Interesse erst einmal geweckt, mehr über die Hintergründe zu erfahren wünsche, mehr über das wissen wolle, was in dem Bild, das offensichtlich über seinen Rahmen hinaus auf einen weiteren Kontext verweise, impliziert, aber nicht dargestellt sei. Er werde sich dann im Idealfall für Ausgangsbedingungen oder Entwicklungen interessieren, die der im Bild festgehaltenen Momentaufnahme vorausgegangen seien, und zu schriftlichen Darstellungen greifen, um seine Neugier zu befriedigen und sich detaillierter zu informieren:

"Если исторический характер изображен разительно на полотне или мраморе, то он делается для нас и в самых летописях занимательнее: мы

любопытствуем узнать источник, из которого художник взял свою идею, и с большим вниманием входим в описание дел человека, помня, какое живое впечатление произвел на нас его образ." (II,154).

Karamzin schreibt dem Bild eine Art Vorreiterfunktion zu: Es solle über seine synästhetische Wirkung, seinen Appell an Sinne und Intuition den Betrachter behutsam, gewissermaßen unbewußt an historische Themen heranführen und ihn animieren, sich dann in der Folge neben den künstlerischen auch intellektuellen Auseinandersetzungen mit der Geschichte, sprich diskursiv-analytischen schriftlichen Darstellungen zuzuwenden.

*

In der *Istorija* versucht sich Karamzin dann selbst an der praktischen Umsetzung eines solchen Übergangs bzw. an der Verbindung von historischen Bildern und schriftlichem Text, wie er ihn in *O slučajach...* als wünschenswerten Idealfall bezeichnet hatte. D.h., in der *Istorija* arbeitet er an einer Synthese von Bildern und analytisch-diskursivem Text. Bei diesen Bildern handelt es sich natürlich nicht um tatsächliche Gemälde, sondern um Bilder im übertragenen Sinne: Sinnbilder, Allegorien oder Anekdoten, die einen bestimmten Sachverhalt oder Eigenschaften von Personen sinnfällig charakterisieren. Jedes der Bilder im schriftlichen Text ist von symbolischer Bedeutung, veranschaulicht eine Sentenz, - genau wie die in *O slučajach...* angeregten wirklichen historischen Bilder. Darüber hinaus nimmt Karamzin in der *Istorija* noch weitergehende Anleihen bei Verfahren, Stilmitteln und Begriffen aus der Malerei:

Die russische Geschichte wird anhand von *Porträts* der russischen Regenten dargestellt. Die Herrscherbilder sind chronologisch angeordnet und unter einem gemeinsamen Oberbegriff (als Illustration der schicksalhaften Verbindung von Autokratie und Rußland) zusammengestellt, scheinen aber ansonsten ohne weitere Quer- oder Kausalverbindungen disparat und in einander abgeschlossen nebeneinander zu stehen, wie zumindest ein Blick ins Inhaltsverzeichnis suggeriert, in dem die einzelnen Porträts deutlich graphisch voneinander abgegrenzt sind. In dieser Hinsicht weist die in einzelne Herrscherporträts aufgesplittete *Istorija* diverse Analogien zu der von Karamzin in *O slučajach...* projektierten "Galerie von Bildern aus der vaterländischen Geschichte" auf. Auch diese Bilder sollten exemplarisch symbolträchtige Momente aus der russischen Geschichte abbilden, mit dem Ziel, den russischen Nationalstolz zu fördern und aus der Vergangenheit für die Zukunft zu lernen²⁰. Zu dem selben Zweck werden in der *Istorija* verschiedene Regenten porträtiert, und zwar vor allem Autokraten als

²⁰Vgl. Stierle (1975, 27) zum antizipatorischen Charakter exemplarischer Geschichtsdarstellungen: "Was geschichtlich ereignet, ist seinem Charakter nach nicht einmalig, sondern wiederkehrend. Man könnte es auch umgekehrt sagen: geschichtlich im Sinne des Aristoteles ist nicht das Einmalige, sondern das Wiederkehrende. So benennt das Exemplum einen Zusammenhang von Situation und Ausgang der Situation, der als immer wiederkehrender von allgemeiner Bedeutung ist. Deshalb kommt nach Aristoteles dem Exemplum wirklich antizipatorischer Charakter zu, der es erlaubt, die eigene, noch offene Situation im Licht früherer Erfahrung zu erkennen, und so einen begründeten Entschluß zu fassen, der nicht nur Folge eines rhetorischen Trugschlusses ist."

höchste Repräsentanten der Staatsform, die laut Karamzin die am besten geeignete gewesen sei, immer noch sei und sein werde, das Wohl Rußlands zu garantieren. In der Porträt-Reihe werden ideale Verkörperungen und Pervertierungen des Ideals²¹ vorgestellt, aber auch die letzteren können nach Meinung Karamzins das System nicht grundsätzlich in Frage stellen. Alle Beispiele, alle Herrscherbilder wirkten gleichermaßen systemaffirmierend, denn: "Все хотели одного - целости, блага России" (Karamzin 1914, 18).

Die einzelnen Porträts (aber auch die Bilder und Geschichten, aus denen sie sich wiederum zusammensetzen) fungieren allesamt als Exempla, Illustrationen bzw. Veranschaulichungen der von Karamzin als basal vorausgesetzten historischen Wahrheit. Damit ein Bild oder eine Geschichte überhaupt als Exemplum funktionieren könne, müsse sein Gegenstand so bearbeitet, gestaltet und aufbereitet werden, daß er auch tatsächlich die zugrundeliegende Sentenz illustriere, - erklärt K.H. Stierle:

"Was das Exemplum impliziert, ist der moralische Satz. Worin es sich expliziert, sein Medium, ist die Geschichte. Das Exemplum ist eine Form der Expansion und Reduktion in einem. Expansion im Hinblick auf die zu grunde liegende Sentenz, Reduktion im Hinblick auf eine Geschichte, aus der herausgeschnitten, isoliert wird, wessen die Sprachhandlung des Exemplums bedarf, um sich zu konkretisieren. Doch besteht über die Richtung, in der der Text sich konstituiert, kein Zweifel. Die Regel für die Einheit des Ganzen, das sich aus dem umgreifenden Ganzen einer Geschichte herauslöst und autonom setzt, liegt im 'Endzwecke' des Exemplums, dem moralischen Satz." (Stierle 1975, 25).

Im Kontext der *Istorija*, verstanden als umfassendes Exemplum, das sich aus einer Vielzahl kleinerer Exempla zusammensetzt, wird der Geschichtsschreibung der Endzweck zugeordnet, die Einheit und Größe Rußlands zu fördern, das bereits Erreichte für die Zukunft zu bewahren und bei den Lesern die Einsicht zu wecken, daß das Wohl des Landes allein durch die Autokratie gewährleistet werden könne. Auf diesen Endzweck hin ist die Darstellung pragmatisch organisiert und perspektiviert. Der Historiker geht von diesem basalen Axiom aus und entfaltet es in einer Reihe von exemplifizierenden Bildern und Erzählungen. Er erzählt die russische Geschichte anhand vieler einzelner Geschichten, die er aus dem weit umfangreicheren Quellenmaterial, das das Kontinuum der Geschichte repräsentiert, suggestiv so auswählt, zusammenstellt, aufbereitet und perspektiviert, daß seine Darstellung quasi automatisch den intendierten Sinn generiert, d.h. die zugrundegelegte Sentenz oder Moral der Geschichte bestätigt und veranschaulicht. Es wird nur das erzählt, was ohne Brüche, ohne Diskontinuitäten

²¹Karamzin schreibt dazu in der *Istorija*: "[...] внимательный наблюдатель видит счастливые и бедственные эпохи в летописях гражданского общества, какое-то согласное течение мирских случаев к единой цели, [...]" (6,216) - und dieses eine Ziel, auf das die Geschichte zustrebe, besteht seiner Interpretation der historischen Fakten nach in der Einheit Rußlands, die am besten durch die Autokratie gewährleistet werden könne.

Eindruck, den das Bild erzielen sollte, indem er es "entzückend" nennt und mit diesem Epitheton, das dem Leser aus der entsprechenden empfindsamen Literatur vertraut ist, die ganze Episode in die Nähe einer Idylle und aller damit verbundenen Konnotationen rückt²². Dem Leser bleibt dabei unter der doppelten Suggestivkraft von Ankündigung und Bild kaum Spielraum für eigene Interpretationen, er kann sich eigentlich nur der vorgegebenen Einschätzung anschließen.

Dissonanzen oder Differenzen zwischen Herrscher und Volk werden ebenfalls gelegentlich durch räumliche Relationen, d.h. durch Bilder räumlicher Distanz versinnbildlicht, wie z.B. in der Geschichte Boris Godunovs, von dem berichtet wird, daß er, nachdem er sich innerlich vom Volk entfernt hätte, auch jeden äußeren Kontakt zu vermeiden gesucht und sich hinter einem Panzer undurchdringlicher Prachtentfaltung vom Volk abgeschottet habe:

"[...] скоро начал удаляться от Россиян; отменил устав времен древних: не хотел, в известные дни и часы, выходить к народы, выслушивать его жалобы и собственными руками принимать челобитные; являлся редко, и только в пышности недоступной." (11,57).

Daneben gibt es innerhalb der Porträts eine Vielzahl von Bildern im übertragenen Sinne, d.h. Bildern oder Anekdoten, die Charakterzüge der jeweils porträtierten Personen nachzeichnen, und Psychologisierungen. Innerhalb der einzelnen Porträts bzw. personenzentrierten Geschichten vermischt sich die ansonsten dominant paradigmatische Struktur der *Istorija* insofern mit syntagmatischen Elementen, als psychologische oder Milieu-Faktoren²³ angeführt werden, um aufzuzeigen, wie der betreffende Herrscher sich zu dem Typus entwickelt habe, den er nun verkörpere. Die porträtierten Regenten repräsentieren also einerseits einen bestimmten Typus, eine spezielle Ausprägung des Autokraten, aber dieser Typus verfügt gleichwohl über individuelle Persönlichkeitsstrukturen, die zur Herausbildung des Typus beigetragen haben. Besonders deutlich wird dies am Beispiel Ioanns IV., der in der *Istorija* als Musterbeispiel des Despoten und Tyrannen fungiert, also eine Deformation des autokratischen Ideals repräsentiert. Der Historiker führt die Herausbildung des Typus jedoch auf persönliche Voraussetzungen, auf charakterliche Defizite des späteren Tyrannen zurück und versucht z.B. mit Hilfe ausführlicher Psychologisierungen zu erklären, inwieweit etwa die kindliche

²²Cross (1975, 83) bringt die Übernahme von Idyllenmotiven in die *Istorija* mit Karamzins restaurativen Absichten in Verbindung und deutet sie als Appell an die russischen Landsleute, den politischen Status quo, d.h. insbesondere die durch die Autokratie gewährleistete innere Ruhe und Ordnung im Staat unter allen Umständen zu bewahren, um so zu verhindern, daß es in Rußland zu ähnlichen, von Karamzin als bedrohlich empfundenen Umsturzversuchen kommen könne wie im revolutionären Frankreich.

²³Karamzin knüpft hier ansatzweise an dem Punkt wieder an, an dem er seine Karriere als sentimentalistischer Schriftsteller beendet hatte: In seinen letzten sentimentalistischen Erzählungen *Moja ispoved'* und *Rycar' našego vremeni* hatte er schon versucht, Lebensgeschichten unter Berücksichtigung psychologischer Gesichtspunkte und von Milieueinflüssen zu verfassen.

Entwicklung Ioanns, das Zusammenwirken von kindlicher Psyche und Versäumnissen in der Erziehung den Weg zum Despoten frühzeitig prädisponiert hätten:

“Рожденный с пылкою душою, редким умом, особенною силою воли, он имел бы все главные качества великаго монарха, если бы воспитание образовало или усовершенствовало в нем дары Природы; но рано лишенный отца, матери, и преданный в волю буйных Вельмож, ослепленных безразсудным, личным властолюбием, был на престоле несчастнейшим сиротою Державы Российской: ибо не только для себя, но и для миллионов готовил несчастье своими пороками, легко возникающими при самых лучших естественных свойствах, когда еще ум, исправитель страстей, нем в юной душе, и если, вместо его, мудрый пестун не изъясняет ей законов нравственности.” (8,48-9).

*

Versuche einer Synthetisierung von Wort- und bildender Kunst im schriftlichen Text sind weitgehend bereits aus den *Reisebriefen* bekannt, in denen symbolische Bilder und anekdotische Erzählungen ebenfalls eine prominente Rolle im Hinblick auf die Sinngenerierung des Textes gespielt hatten, d.h. in denen der Erzähler seinen Text als Akkumulation symbolhaltiger Bilder gestaltet hatte. Ein signifikanter Unterschied zwischen der Bildersprache der *Pis'ma* und der der *Istorija* besteht jedoch darin, daß dem Leser der *Reisebriefe* die Interpretation der jeweiligen Bilder und symbolischen Geschichten weitgehend selbst überlassen blieb und er als aktiver Rezipient gefordert war, den Sinn des Textes durch die Interpretation der ihm präsentierten Bilder interaktiv selbst zu generieren, während ihm der Historiker in der *Istorija* diese Arbeit zum größten Teil abnimmt und den Sinn der Erzählungen und Bilder im Text oftmals gleich mitliefert, indem er die einzelnen Bilder sofort im Anschluß an ihre Präsentation selbst kommentiert, auf größere Zusammenhänge oder Querverbindungen hinweist, verallgemeinert, systematisiert und (wenn auch nicht als individueller Autor, sondern im "Namen der Geschichte") mit scheinbar zwingender Logik adäquate Schlußfolgerungen aus den Sinnbildern zieht, um sie so nahtlos in sein Geschichtskonzept einzupassen. Zu diesem Zweck faßt er die Bedeutung der Bilder suggestiv so zusammen, daß es dem Leser kaum möglich ist, sich der vorgegebenen persuasiven Interpretation zu entziehen und eine eigene (eventuell) abweichende dagegenzusetzen.

Karamzin verfährt in der *Istorija* also zweigleisig: Einerseits "malt" er immer noch, wie schon in den *Reisebriefen*, Sinnbilder und erzählt "zu Herzen gehende" Geschichten, die sich vor allem an die Emotionen des Lesers wenden und ihn unbewußt, gefühlsmäßig, vermittels eines Erkenntniserlebnisses zur Identifikation mit der eigenen russischen Geschichte animieren sollen. Aber der Historiker beläßt es diesmal nicht bei der Offerierung intuitiver Wissenserlebnisse, wie sie für die *Reisebriefe* oder die *povesti* des sentimentalistischen Schriftstellers typisch waren, sondern wendet sich in der *Istorija* gleichermaßen an die Intuition

des Rezipienten wie an seinen Intellekt. Die Bilder im Text üben die Vorreiterfunktion aus, die Karamzin in *O slučajach...* wirklichen historischen Gemälden im Hinblick auf schriftliche Darstellungen zugeschrieben hatte: Sie sollen das Interesse des Lesers/Betrachters am Thema wecken und ihn aufgeschlossen für weitergehende, systematisierende Informationen machen, die ihnen der Historiker im Text der *Istorija* dann ebenfalls anbietet.

Im Vergleich zu früheren Texten Karamzins ist in der *Istorija* eine Tendenz in Richtung "Verwissenschaftlichung" festzustellen. Anzeichen dafür bietet u.a. der umfangreiche Anmerkungsapparat, mit dem Karamzin seine historische Darstellung durch den Nachweis von Quellen "wissenschaftlich" absichert. Auch im Text selbst manifestiert sich eine solche Tendenz in den analytisch-diskursiven Passagen, die Karamzin zwischen seine Sinnbilder und anekdotischen Erzählungen schiebt, um sie in einen weiteren Kontext einzuordnen und ihren Status und ihre Bedeutung innerhalb des der *Istorija* zugrundegelegten Geschichtskonzepts deutlich zu machen. Im *Predislovie* hatte er geschrieben, die eigentliche Aufgabe des Historikers bestehe darin, allem, historischen Personen und Ereignissen, einen "Platz" in der Geschichte zuzuweisen, und das tut er nun in den zwischengeschalteten, die Bilder- und Geschichtenfolge unterbrechenden, konstativen Passagen, wie z. B. der folgenden:

"Читатель заметит, что описываю деяния *не врознь*, по годам и дням, но *совокупаю* их для удобнейшего впечатления в памяти. Историк [...] смотрит [...] на свойство и связь деяний; может ошибиться в распределении мест, но должен всему указать свое место." (II,238-9).

Wie er dabei konkret vorgeht, soll das folgende Beispiel zeigen, in dessen Mittelpunkt die Geschichte des sog. Lže-Dimitrij steht. Dessen Lebenslauf wird zunächst in Form einer Geschichte (- von Karamzin selbst als "povest" bezeichnet und damit in die Nähe fiktiver Erzählungen gerückt -), d.h. in Form der üblichen Anekdoten und Sinnbilder präsentiert ("Начинаем повесть, равно истинную и немыверную." (11,74)). Nach Beendigung dieser Erzählung geht der Historiker in Form rhetorischer Fragen der Frage nach, ob die erzählte Geschichte im Hinblick auf das Ziel, das er seiner Darstellung gesetzt habe, tatsächlich wirkungsvoll genug gewesen sei - oder ob es nicht noch weiterer Beweise und Fakten bedürfe, um die Unglaublichkeit von Dimitrijs Verhalten zu dokumentieren:

"Описав историю сего первого Лжедмитрия, должны ли мы еще уверять *внимательных* Читателей в его обмане? Не явна ли для них истина сама собою в изображении случаев и деяний?" (11,183).

Er kommt zu dem Ergebnis, daß noch weiterer Informationsbedarf bestehe und es vor allem nötig sei, sich mit anderen Historikern auseinanderzusetzen, die die Dimitrij-Episode anders beurteilt hätten als er selbst und damit, so befürchtet Karamzin, einen "schädlichen" Einfluß auf die russischen Leser ausüben könnten:

"[...] зложелатели России выдумали басню, украсили ее любопытными обстоятельствами, подкрепили доводами благовидными, в пищу умам наклонным к *историческому вольно думству*, к сомнению в несомнительном, так, что и в наше время есть люди, для коих важный вопрос о Самозванце остается еще нерешенным." (11,183).

Um einer solchen "Freidenkeri" entgegenzuwirken, wolle er nun noch einmal die Fakten systematisch zusammenstellen, um damit definitiv alle Zweifel an seiner Version der Geschichte auszuräumen:

"Может быть, представив все главныя черты истины в связи, мы дадим им более силы, если не для совершенного убеждения *всех* Читателей, то по крайней мере для нашего собственного оправдания, чтобы они не укоряли нас слепую верою к принятому в России мнению, основанному будто бы на доказательствах слабых." (11,183).

In der diskursiven Auseinandersetzung mit seinen Gegnern, die eine andere Sichtweise von Geschichte propagieren, geht Karamzin rhetorisch geschickt so vor, daß er zunächst deren Einschätzung zitiert ("Выслушаем защитников Лжедмитриевой памяти. Они рассказывают следующее: [...]") (11,183)) und dann argumentativ entkräftet, indem er seine "Fakten" dagegensetzt: "[...] сочинители сей басни не знали, что [...]. Другие изобретатели называют [...]. Еще другие пишут, что [...]. Все такая сказки основаны на предположении, что убийство совершилось ночью, [...]. Но Царевич убит в полдень [...]. Сии обстоятельства ясно, несомнительно утверждены свидетельством Летописцев и допросами целаго Углича, сохраненными в нашем Государственном Архиве." (11,184-5).

Letztendlich führt die wissenschaftlich-analytische Auseinandersetzung mit dem Thema Lže-Dimitrij zu genau dem gleichen Ergebnis, wie es zuvor schon aus der *povest'* extrapoliert werden konnte:

"Одним словом, несомнительныя, историческия и нравственныя доказательства убеждают нас в истине, что мнимый Дмитрий был самозванец." (11,188).

Das Ergebnis ist nun doppelt abgesichert: durch die Interpretation der künstlerischen Darstellung und der Sinnbilder im Text sowie durch die als konstative Aussagen formulierten und in der "wissenschaftlichen" Auseinandersetzung mit konträren Positionen und Geschichtskonzepten verifizierten "Beweise" der Quellentexte.

* * *

Ein abschließender Vergleich von *Reisebriefen* und *Istorija* zeigt, daß "Bilder" in beiden Texten eine textkonstitutive Rolle spielen. In beiden Fällen handelt es sich um sinnfällige, symbolische Bilder, die über das Dargestellte hinaus auf einen weiteren Kontext verweisen und ihren Sinn in einem Akt aktiver Rezeption generieren.

Beide Texte sind dominant paradigmatisch strukturiert. In den *Reisebriefen* wird über die Sprachbilder die innere, moralisch integre Haltung des Autors externalisiert. In der *Istorija* exemplifizieren die Sinnbilder die historische Wahrheit, die der Historiker der Darstellung gemäß seinem Geschichtskonzept unterlegt hat.

In den *Reisebriefen* kann sich der Erzähler nur schwer mit den Bedingungen seines Schriftmediums arrangieren und versucht statt dessen permanent, orale Kommunikationsstrukturen in den schriftlichen Text einzubauen bzw. ihn gänzlich in oralen Kommunikationsformen aufzulösen. In der *Istorija* liegt eine weitaus größere Akzeptanz des Darstellungsmediums Schrift und seiner Implikationen vor. Der Historiker nutzt die analytischen und diskursiven Möglichkeiten der Schrift weitaus mehr als der sentimentalistische Erzähler. In der *Istorija* wird die uneigentliche Rede der Erzählungen und Bilder immer wieder durch "wissenschaftliche" Passagen unterbrochen, in denen der Historiker das zuvor Erzählte interpretiert, kommentiert, analysiert, reflektiert, systematisiert und explizit in sein Geschichtskonzept einordnet, d.h. den Stellenwert deutlich macht, den das Erzählte in seinem Geschichtskonzept einnimmt.

Auch die Sprache unterscheidet sich signifikant: Die *Reisebriefe* und die sentimentalistischen *povesti* zeichnen sich durch eine expressive Lexik und Syntax, durch kurze Sätze, viele Interjektionen, die Rhythmisierung der Rede, eine abwechslungsreiche Interpunktion aus, die Lexik ist an dem Prinzip der *prijatnost'* ausgerichtet. In der *Istorija* bietet sich ein anderes (Sprach-)Bild: In der Lexik tauchen vermehrt kirchenslavische Elemente auf ("[...] глас народа есть глас Божии [...]") (10,138)). Die Sätze werden, im Vergleich zu *Reisebriefen* und *povesti*, wieder länger und weisen vermehrt hypotaktische Satzstrukturen auf:

"Если он не всех превзошел в мучительстве, то они превзошли всех в терпении, ибо считали власть Государеву властью Божественною и всякое сопротивление беззаконием; приписывали тиранство Иоанново гневу Небесному и каялись в грехах своих; с верою с надеждою ждали умилоствления, но не боялись и смерти, утешаясь мыслию, что есть другое бытие для счастья добродетели, и что земное служит ей только искушением; гибли, но спасли для нас могущество России: ибо сила народного повиновения есть сила государственная." (9,106).

Im schriftlichen Text der *Istorija* wird nicht mehr, wie es für die *Reisebriefe* typisch war, ein mündliches Gespräch nachgeahmt. Statt dessen reaktiviert Karamzin hier (wenigstens teilweise) eine Sprache, gegen die er selbst einst mit seinem "novyj slog" zu Felde gezogen war,- eine

Sprache ähnlich der Iomonosovschen klassizistischen, mit kirchenslavischen Lexemen, langen Perioden und kompliziertem Satzbau etc.

In den *Reisebriefen* gibt es mit dem "Ich"-Erzähler formal einen individuellen Autor, der die Verantwortung für seinen Text übernimmt. Dieses "Ich" ist kein Individuum im modernen Sinne, es nimmt keinen eigenen Standpunkt zu den beschriebenen Dingen ein, zeigt keine geistige Entwicklung. Im Text spiegelt sich vielmehr die immergleiche innere Haltung des "Ich", seine grundsätzliche moralische Integrität. In der *Istorija* ist es anders: Hier tritt kein Autoren-Ich explizit auf, dennoch zeichnet sich im Text eine klare Perspektive, ein fest umrissener Standpunkt zu den geschilderten Ereignissen und Personen ab. Dieser Standpunkt wird allerdings formal nicht auf ein bestimmtes Individuum zurückgeführt, sondern als absolute Wahrheit der Geschichte eingeführt.

Die *Istorija* weist eine größere Gegenstandsbezogenheit auf als die *Reisebriefe*. Die historische Wahrheit ist konkreter, greifbarer (durch Quellen belegbarer) als die diffuse Wahrheit der literarischen Texte, die begrifflich nicht zu fassen war, sondern sich nur über Zeichen (z.B. Sprachbilder) abbildete.

Die Wahrheit der *Istorija* ist keineswegs mit der Geschichte-als-Wirklichkeit identisch, aber sie rekurriert auf reale historische Personen und Ereignisse, die sich durch Quellen belegen lassen. Diese Quellen bearbeitet der Historiker in seiner Geschichte-als-Text so, daß sie genau den Sinn generieren, den er aus der Geschichte extrapoliert sehen will.

In den *Reisebriefen* bezieht der Ich-Erzähler keine Position zu den Erzählgegenständen. Er beschreibt keinen Erkenntnisprozeß. Neue Eindrücke bewirken keine Akkumulation auf einander aufbauenden Wissens. Die Bilder, die er im Text nach seinen Eindrücken "malt", sind in ihrer Reihenfolge prinzipiell austauschbar. Die Rede ist atopisch. Es gibt in der Darstellung keinen konkreten Fixpunkt. Den jedoch gibt es in der *Istorija*: Denn hier gibt es ein konkretes Ziel, auf das die Geschichte pragmatisch-persuasiv zugeschrieben und das sowohl mit künstlerischen Mitteln (Erzählungen, Sinnbildern) wie auch analytisch-diskursiv angesteuert wird. Für sich genommen haben die Bilder in der *Istorija* auf den ersten Blick die gleiche Funktion wie die in den *Reisebriefen*: Sie sollen das Herz rühren, die Emotionen der Rezipienten ansprechen, aber sie stehen darüber hinaus auch im Dienst der pragmatisch-didaktischen Zielsetzung der Darstellung, sollen das Interesse an der russischen Geschichte wecken und die "wissenschaftlich"-diskursive Beschäftigung mit der Vergangenheit vorbereiten. In der *Istorija* geht es nicht mehr um ein mittelbares, allgemeines Lernen anhand künstlerischer Texte, etwa durch die Vervollkommnung der Sprache oder ein Bekanntmachen mit dem westeuropäischen Sentimentalismus wie in den *Reisebriefen*, sondern die *Istorija* ist um ein relativ konkretes, fest umrissenes Lernziel herum konzipiert. Dieses Lernziel, das Karamzin mit der historischen Wahrheit gleichsetzt, läßt sich, anders als das transzendente Signifikat der *Reisebriefe*, nun auch begrifflich fassen und wird demzufolge neben sinnfälligen Bildern und Erzählungen ebenfalls über konstative Aussagen angesteuert.

3.3. Wie (eine) wahre Geschichte gemacht wird

Das *Predislovie* der *Istorija gosudarstva rossijskogo* enthält in gewisser Weise ein karamzinsches Regelinventar für das Erstellen von Geschichtstexten ableiten. Es heißt dort:

- Geschichtsschreibung solle ausschließlich auf der durch Quellen abgesicherten historischen Wahrheit¹ basieren.

- Es sei Aufgabe des Historikers, die Quellentexte so zu bearbeiten und aufzubereiten, daß daraus ein ansprechender Text entstehe. Denn der intendierte pädagogisch-didaktische Nutzen entfalte sich in Korrelation zu dem ästhetischen Vergnügen, das der Leser bei der Lektüre empfinde².

- Der Historiker sei zu "kunstvollem" Erzählen verpflichtet³, aber er dürfe nichts hinzuerfinden⁴.

Der gravierende Unterschied zwischen Historiograph und Schriftsteller besteht laut Karamzin darin, daß der Historiker mit der historischen Wahrheit vorgegebenes Faktenmaterial bearbeite, während die Geschichte des Schriftstellers erfunden sei, also ein Produkt seiner Phantasie darstelle. Der Historiker müsse die Vergangenheit authentisch abbilden, wobei das Material quasi für sich spreche, der Autor ihm nur seine Stimme leihe und es in eine zeitgemäße Form bringe, - während der Schriftsteller die eigene Persönlichkeit in seinem Werk spiegele. Solch ein subjektiver Faktor müsse jedoch im historischen Text ausgeschlossen sein, fordert Karamzin.

Im Hinblick auf die Sprache gelte, daß der Historiker in der Sprache seiner Zeit schreiben sollte, um verstanden zu werden, d.h. er solle die historischen Texte mit seinen Worten wiedergeben und zusammenfassen, sie in seine zeitgenössische Sprache übersetzen. In der *Istorija* heißt es beispielsweise entsprechend am Schluß einer Episode:

"Мы предложили здесь Читателю не точные слова, но точные мысли Авторам: слова принадлежат веку, а мысли векам." (7,140).

In den sentimentalistischen *povesti* war die verbal-elokutionelle Textebene die primär relevante für die Sinngenerierung des Textes gewesen. Die Grundlage hatte die Vorstellung von einem substantiellen Wahrheitsbegriff gebildet, der nicht konstativ-begrifflich erfaßt werden, sondern nur über sprachlich "schöne" Zeichen abgebildet werden konnte. In der sprachlich-rhetorisch-stilistischen *prijatnost'* des sentimentalistischen Textes hatte sich, dem Literaturkonzept des

¹ "[...] нельзя прибавить ни одной черты к известному; [...] говорим, что предали нам современники; молчим, если они умолчали" (II,236).

² "[Истина] сама собою делается источником удовольствия и пользы." (II,237).

³ "Искусное повествование есть долг бытописателя, [...]" (II,238).

⁴ "[...] история не терпит вымыслов, [...]" (II,237).

empfindsamen Schriftstellers Karamzin folgend, die Harmonie und Vollkommenheit der letzten Wahrheit und die moralisch integre Grundhaltung des Autors gespiegelt, der dadurch, daß er fähig war, solch "schöne" Texte zu produzieren, seine Teilhabe an dieser Wahrheit bezeugte.

Für den Historiker Karamzin steht nicht mehr die sprachlich-elokutionelle Seite seiner Geschichtsschreibung im Vordergrund, sondern sein primäres Anliegen ist es, aus der Geschichte (im Sinne von Historie) eine interessante und lesbare Geschichte (im Sinne von Erzählung) zu machen, um mit Hilfe der ansprechenden Form bestimmte Inhalte zu transportieren. D.h., er sieht es als seine Aufgabe an, die historischen Materialien narrativ so zu organisieren, daß aus disparaten Quellentexten eine systematische, in sich plausible Darstellung entsteht, wobei jedoch immer wieder betont wird, daß der Historiker nur mit der reinen Wahrheit operieren dürfe:

"Не дозволяя себе никакого изобретения, я искал выражений в уме своем, а мыслей единственно в памятниках; искал духа и жизни в тлеющих хартиях; желал преданное нам веками соединить в систему, ясную стройным сближением частей." (II,238).

*

Der Historiker mache aus den historischen Fakten erst dadurch eine Geschichte, daß er ihnen eine narrative Struktur gebe und sie erzähle. Der Sinn der Geschichte werde erst im Vorgang des Erzählens generiert, das Erzählen stelle die Grundlage historischer Erkenntnis dar⁵ - lautet eine geschichtsphilosophische Erkenntnis neuerer Zeit, die Karamzin in der *Istorija* antizipatorisch in die Praxis umsetzte, ohne sie theoretisch zu reflektieren. In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts arbeitete der Philosoph und Historiker A.C. Danto⁶ die zentrale These von der narrativen Struktur jeder historischen Erkenntnis aus und lieferte damit die theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema nach:

Danto untersucht, welche Möglichkeiten es gebe, die Vergangenheit zu beschreiben und zu erklären. Dabei geht er davon aus, daß es keine allgemein und zu allen Zeiten gültige Antwort auf die Frage nach der Bedeutung eines historischen Ereignisses geben könne: "Ereignisse müssen beständig neu beschrieben und ihre Bedeutsamkeit im Lichte späterer Informationen neu bewertet werden" (Danto 1974, 27). Ein historisches Ereignis bekomme nur im Kontext einer Geschichte (story) seine Bedeutung zugewiesen, es sei nur innerhalb eines bestimmten Kontextes sinn- und bedeutungsvoll (ebd., 27/30), nicht aber per se aus sich selbst heraus. Unter Kontext versteht Danto eine begrenzte "Reihe von Ereignissen, die zusammen ein Ganzes konstituieren [...], in dem das in Frage stehende Ereignis ein Teil ist" (ebd., 30), wobei Geschichte den weitestmöglichen Kontext darstelle. Erst aus der Einbettung in diesen Kontext,

⁵Vgl. dazu Rüsen (1982, 514f.).

⁶A.C. Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt a.M. 1974. Die englische Originalausgabe erschien 1965.

in eine bestimmte Geschichte erhielten also historische Ereignisse ihren Sinn bzw. werde er ihnen zugeschrieben.

Für Danto steht fest, daß es ein vollständiges, vollkommenes Wissen von der Geschichte-als-Wirklichkeit, wie er es nennt, nicht geben könne (ebd., 186). Jede historische Darstellung entstehe unter dem Einfluß der persönlichen Einstellungen und Erfahrungen des Historikers. Geprägt durch diese Einstellungen, konstruiere sich der Historiker sein Konzept von Geschichte und lege es seiner Darstellung zugrunde. Die Einstellung des Historikers bedinge somit die Einstellung seiner Historiographie, ihre Gewichtungen, Weglassungen etc. (ebd., 59) und präterminiere, was er im Rahmen seines Konzepts für wichtig und signifikant genug halte, um es in die Darstellung aufzunehmen. Jede Darstellung der Vergangenheit müsse notwendigerweise "Auswahl, Hervorhebung, Eliminierung in sich schließen [...] und gewisse Kriterien der Relevanz" (ebd., 188) voraussetzen. Die Geschichtsschreibung gehe über das "Gegebene", die Fakten und Dokumente hinaus und verwende übergreifende Konzeptionen (190).

Aufgabe des Historikers sei, so Danto, nicht die Rekonstruktion, sondern die narrative Organisation der Vergangenheit (ebd., 183). Eine historische Erzählung sei eine geplante Darstellung und nicht einfach die Zusammenfassung eines wissenschaftlichen Apparats (200) oder von Dokumenten, Quellen und Belegen, die vielmehr erst dann einen Sinn bekämen, wenn es eine Erzählung gebe, zu der sie als Beleg oder Beweise dienen könnten (201). Innerhalb einer historischen Erzählung werde den beschriebenen Ereignissen eine adäquate Struktur unterlegt, würden Kriterien von Relevanz und Signifikanz entwickelt (215), die über Auswahl und Gewichtung der Ereignisse innerhalb des Textes bestimmten. "Kein Kriterium dafür zu besitzen, einige Ereignisse als relevant und andere als irrelevant herauszugreifen, bedeutet einfach, daß man nicht in der Lage ist, überhaupt Geschichte zu schreiben" (ebd., 268).

Danto versteht unter einer historischen Erzählung eine Weise, Sachverhalte zu organisieren, die über das Gegebene, über die historischen Materialien, Quellen, Fakten hinausgehe (227). Die ganze Wahrheit über ein Ereignis könne erst im Nachhinein, d.h. lange nach dem Ereignis erkannt werden. Sie zu erzählen, sei die Aufgabe des Historikers (245). Denn die manchen Handlungen später zugeschriebene Bedeutung stimme nicht immer und unbedingt mit den Intentionen überein, die die Handelnden selbst zu ihrer Zeit angetrieben hätten. Die historische Perspektive verleihe den Handlungen bisweilen eine andere Bedeutung, als zur Zeit ihrer Ausführung beabsichtigt worden sei. D.h., das Bild, das sich die Handelnden von sich selbst gemacht hätten, stimme nicht unbedingt mit dem Bild des Historikers überein, der das Privileg habe, Handlungen aus einer zeitlichen Perspektive betrachten zu können (293f.). "Der Sinn der Geschichtsschreibung besteht *nicht* darin, von Handlungen solche Kenntnis zu haben, wie sie unmittelbaren Zeugen möglich ist, sondern sie als Historiker in Verbindung mit späteren Ereignissen und als Teilstücke zeitlicher Ganzheiten zu erkennen" (ebd., 294).

Der Historiker verwende "erzählende Sätze", wie Danto sie nennt, die "sich zumindest auf zwei zeitlich getrennte Ereignisse [beziehen] und jeweils das frühere [beschreiben]" (ebd., 257). Damit verschaffe sich der Historiker Gelegenheit, Bezüge zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen, Kausalitätsverbindungen anzudeuten etc., und er arbeite gleichzeitig den Stellenwert, die Bedeutung eines früheren Ereignisses innerhalb seiner und für seine Geschichte heraus, - eine Bedeutung, die dem Leser ohne den Vorgriff auf die zukünftige Einschätzung an dieser Stelle vielleicht entgehen würde.

Die historische Erzählung erfülle zwei Funktionen: Sie "beschreibt und erklärt ineins" (230). Laut Danto ist die historische Erzählung ihrem Wesen nach bereits eine Form der Erklärung (321) und der Interpretation, insbesondere von historischen Veränderungen. Er schreibt über die Rolle von Erzählungen in der Geschichte: "Sie werden verwendet, um Veränderungen zu erklären, und zwar - was überaus charakteristisch für sie ist - umfassende Veränderungen, die innerhalb von Zeiträumen stattfinden, die verglichen mit der Dauer eines Menschenlebens gewaltig sind. Es ist Aufgabe der Geschichte, uns diese Veränderungen offenbar zu machen, die Vergangenheit zu zeitlichen Ganzheiten zu organisieren und diese Veränderungen gleichzeitig mit der Erzählung dessen, was sich zugetragen hat, zu erklären" (ebd., 404f.).

Solchen erzählenden Erklärungen liegt, laut Danto, folgendes Modell zugrunde:

"(1) x ist F in $t-1$.

(2) H ereignet sich mit x in $t-2$.

(3) x ist G in $t-3$." (ebd., 376)

Zur Agenda: "Diese Formel beschreibt die elementare Struktur der Erzählung. Dem Geschichtssubjekt x kommt zum Zeitpunkt $t-1$ das Prädikat F , zum Zeitpunkt $t-3$ das Prädikat G zu. Dabei bezeichnen F und G Oppositionen. Zwischen beiden Zuständen vermittelt die Geschichte H im Zeitverlauf $t-2$. (1) und (3) konstituieren das explanandum, (2) das explanans der Geschichte." (Stierle 1975, 20).

Danto liefert den theoretischen Hintergrund zu dem, was Karamzin rund 150 Jahre zuvor praktiziert hatte, als er die *Istorija* als historische Erzählung bzw. als zusammenhängenden Text, bestehend aus einer Vielzahl disparater und doch eine Einheit bildender historischer Erzählungen konzipiert, und die Darstellung an seinen persönlichen Einstellungen und Intentionen ausgerichtet hatte, die er zwar als absolute historische Wahrheit bezeichnete, in der sich aber vor allem die durch die Erfahrungen der Jetztzeit geprägte Perspektive des Historikers auf die Vergangenheit spiegelte. Karamzin hatte das historische Material aus den Quellentexten zu einer stringenten Geschichte geformt, hatte die Geschichte plausibel und lesbar narrativ organisiert und strukturiert, hatte das Gegebene, die historischen Fakten zu seiner Gegenwart und zu seinem aktuellen Konzept von Geschichte in Beziehung gesetzt. Er hatte also über die Vergangenheit unter dem Eindruck seines zeitgenössischen Wissens erzählt, die Vergangenheit

mit Bezug auf die Gegenwart interpretiert und die Quellentexte in diesem Sinne überarbeitet, hatte entsprechend aus ihnen ausgewählt, manches eliminiert, einiges umakzentuiert etc. Bei Danto heißt es dazu erläuternd: "Zugang ins Innere von Epochen wird nicht durch einen reflexiven Akt, eine Art Rück- oder Widerspiegelung erreicht, [...] sondern erschließt sich refraktiert, gebrochen durch unser Wissen, unsere Kenntnis anderer Epochen, anderer Lebensformen." (Danto 1974, 424).

Wie Karamzin konkret vorgeht, wie er aus verschiedenen Quellentexten eine Geschichte bzw. historische Erzählung "machtet" und formte, soll nun im folgenden an einem konkreten Beispiel, an der Geschichte⁷ Boris Godunovs, näher untersucht werden.

*

Nach Danto braucht eine Geschichte oder Erzählung, um eine solche zu sein, Anfang, Mittelteil und Ende, wobei im Mittelteil ein Ereignis, eine Entwicklung oder Veränderung eintrete, die die Überführung der Ausgangssituation in den Endzustand bewirke. Die *Istorija* sollte nach dem ursprünglichen Plan Karamzins die russische Geschichte von ihren Anfängen bis in seine Gegenwart darstellen. Nach Dantos Modell stellt die *Istorija* in ihrer Gesamtheit damit eine einzige umfangreiche Erzählung dar: Der Ausgangssituation entspricht der Anfang der russischen Geschichte, den Karamzin etwa zu dem Zeitpunkt datiert, als sich die slavischen Stämme freiwillig der Herrschaft eines Warägerfürsten unterworfen hätten. Den (unwiderruflichen) Endpunkt dieser Geschichte markiert in Karamzins Konzept der politische Status quo der "Jetztzeit" (d.h. Anfang des 19. Jahrhunderts), der für den Historiker gleichbedeutend ist mit der ihm endgültig erscheinenden Etablierung und Institutionalisierung der Autokratie. Zwischen Ausgangs- und Endsituation stehen die historischen Ent- und Verwicklungen (z.B. Teilfürstentümer oder Fremdherrschaft), die durchlaufen werden mußten, bis sich der Idealzustand der Autokratie fest und dauerhaft etablieren konnte, - so wird in der *Istorija* vermittelt.

Aber nicht nur die *Istorija* in ihrer Gesamtheit, sondern auch jedes ihrer Herrscherporträts stellt für sich genommen nach den Kriterien des dantoschen Modells eine historische Erzählung dar: Geburt bzw. Regierungsantritt sowie Tod des jeweiligen Regenten entsprechen Anfang und Ende der Geschichte, während im Mittelteil der Lebensweg zwischen den beiden Stationen geschildert wird. Eine dieser Erzählungen, und zwar die über Boris Godunov, soll nun exemplarisch näher untersucht werden.

Boris Godunov repräsentiert in der Reihe der Herrscherporträts der *Istorija* eine Perversion des idealen Autokraten. Er wird als Typus des machtgierigen Ehrgeizlings dargestellt, der mit allen (auch illegitimen) Mitteln versucht habe, auf den Thron zu kommen und damit eine Würde angestrebt habe, die ihm legal nicht zugekommen sei, die er aber, abgesehen von der fehlenden Legitimation, auszufüllen durchaus imstande gewesen wäre. Schon bei seinem ersten Auftritt

⁷Beide Bedeutungen von "Geschichte", "Historie" wie "Erzählung", sind hier impliziert.

wird diese Rolle durch einen Hinweis auf die Gespaltenheit und Zerrissenheit des Charakters vorbereitet: "[...] в косм уже зрели и великия добродетели государственныя и преступное властолюбие." (9,132). Mit dieser Charakterisierung werden frühzeitig entscheidende Weichen für die weitere Wahrnehmung der Figur Godunov gestellt, die dann im Laufe der Darstellung ständig durch neue Beispiele aktualisiert werden. In Band 10 knüpft Karamzin beispielsweise an seine erste Charakteristik⁸ an und stellt eine Beziehung zwischen Godunovs Charakter und seinem Äußeren her - ein aus vielen sentimentalistischen Erzählungen bekanntes Verfahren:

"Величественною красотою, повелительным видом, смыслом быстрым и глубоким, сладкоречным обольстительным превосходя всех Вельмож (как говорит Летописец), Борис не имел только... добродетели; хотел, умел благотворить, но единственно из любви ко славе и власти; видел в добродетели не цель, а средство к достижению цели [...]" (10,7).

Historische Quelle und persönlicher Kommentar des Historikers vermischen und durchdringen sich, eine klare Abgrenzung ist nicht möglich. Bei der graphischen Gestaltung fallen die drei Pünktchen vor "dobrodeteli" ins Auge, die die Bedeutung des nachfolgenden Wortes nachdrücklich unterstreichen, indem sie es aus dem Erzählfluß herausheben. Im Anschluß an diese Charakteristik faßt Karamzin dann noch einmal explizit seine Einschätzung Godunovs zusammen, eine Einschätzung, die die gesamte weitere Darstellung prägt:

"[...] если бы родился на престоле, то заслужил бы имя одного из лучших Венценосцев в мире; но рожденный подданным, с необузданною страстию к господству, не мог одолеть искушений, там, где зло казалось для нее выгодною - и проклятие веков заглушает в Истории добрую славу Борисову." (10,7-8).

Der letzte Satz enthält u.a. eine selbstreferentielle Komponente, da auch Karamzin selbst (wie sich noch zeigen wird) seinen Beitrag zu Godunovs Diskreditierung durch die Geschichte leistet. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird dann jedes Detail, jedes Motiv, jede Anekdote

⁸Ein Vergleich mit dem Wortlaut der Chronik, auf die Karamzin sich hier beruft, zeigt, daß der Chronist Godunov mit grundsätzlich dem gleichen Tenor beschreibt, wenngleich er stärker dessen Abweichung vom "rechten", d.h. von Gott vorgeschriebenen Weg hervorhebt:

"Бысть бо вышереченный Борис Федоровичь одарен от Бога возрастом и человечеством и умом *паче всех человек*: образом своим и делы множество людей првосшед, и никто же бе ему от Царскаго Сигклита подобен во благолепии лица его и в разсуждении ума его, и велеречив зело, и многое дивное себе творяше во дни власти своея... Но враг свою злобу в нем положи, лукавство и властолюбие. Бог убо человека устрояет на добро, а враг поощряет на зло - а сей Борис не уклонися на добродетель, но уклонися на лукавство, и на вражие коварство ум свой изострил." (10, Anm.13).

In seiner Fassung säkularisiert Karamzin den Quellentext: Er präsentiert Godunov als den eigentlichen Akteur, der sein Leben in freier Entscheidung gestaltet, während er in der Chronik als übergeordneten Mächten ausgeliefert beschrieben wird.

dazu eingesetzt, die zunächst nur grob umrissene Typisierung Godunovs in der von Anfang an vorgegebenen Richtung zu komplettieren. Die Godunov-Erzählung wird von einem einzigen Thema beherrscht: Ziel der Darstellung ist es, anhand der Person Godunov eine Pervertierung des Ideals der Autokratie vorzustellen, aber gleichzeitig zu zeigen, daß die temporäre Deformierung des Ideals und der Tradition die Institution Autokratie als solche nicht in Frage stellen oder gefährden könne. Dieses Thema bestimmt die Godunov-Erzählung von Anfang bis Ende. Es wird variiert, mit Nuancen versehen, immer wieder neu aufgefächert und psychologisch ausgefaltet, aber es handelt sich letztendlich um die immer gleiche Geschichte über das zwangsläufige (moralische und infolgedessen auch politische) Versagen eines illegitimen Thronprätendenten.

Karamzin stülpt der Hauptfigur diese Rolle über und legt die Darstellung so an, daß Godunov stets die ihm zugedachte Aufgabe erfüllt und sich genauso präsentiert bzw. so präsentiert wird, wie es seine Rolle erfordert. Alle Herrscherporträts in der *Istorija* funktionieren annähernd nach dem gleichen Prinzip. Die jeweiligen Protagonisten verkörpern als (positive oder negative) Exemplifizierungen der im karamzinschen Geschichtskonzept als basal vorausgesetzten Regel von der Überlegenheit der Autokratie fest umrissene, (vom Historiker) genau vorgegebene Rollen. Karamzin bearbeitet die historischen Materialien zielgerichtet gemäß seinem Bild von Geschichte. Es gelingt ihm, eine Geschichte ohne Brüche zu erzählen, weil er alles aus den Quellen eliminiert, was dem von ihm intendierten Bild und der intendierten Wirkung widersprechen würde. Der Historiker selektiert die Quellen danach, ob sie sein Geschichtsbild stützen oder nicht. Entspricht das Material nicht seinen Intentionen, verzichtet er oftmals ganz darauf, seinen Text durch Belege und Zitate abzusichern. Oder aber er interpretiert vorhandene Quellen sehr frei in seinem Sinne. Beispielsweise wird Godunov in der *Istorija* grundsätzlich als machtgieriger Regerverletzer dargestellt, dessen Taten, mögen sie objektiv dem Staat auch noch so nützlich sein, als verwerflich einzuschätzen seien, da es ihnen an moralischer Motivation mangle. Mit diesem Tenor bewertet Karamzin u.a. auch Godunovs Beitrag zur Zerschlagung der Opričnina und schreibt ihm eine Motivation zu, für die es offensichtlich keine (belegbaren) Beweise gibt. Es werden also nur Vermutungen kolportiert, die jedoch durch ihre Einbettung in den Kontext der Geschichte des durchweg "schlechten Menschen" Godunov an Glaubwürdigkeit gewinnen und so beinahe automatisch als Fakten wahrgenommen werden:

"Может быть, хитрый честолюбец Годунов, желая иметь право на благодарность отечества, содействовал уничтожению Опричнины, говоря не именем добродетели опальной; но именем снисходительной, непротивной тиранам Политики, которая спускает им многое, осуждаемое Верою и нравственностью, но будто бы нужное для их личного, особенного блага [...]."
(9,132).

Mit dieser Spekulation über Godunovs Motivation arbeitet Karamzin weiter an dem Bild, das Godunov als kaltblütigen Menschen zeigt, der "über Leichen geht", um seine eigennützigen Ziele zu erreichen. Immer wieder werden neue Beweise angeführt, so daß der Leser vor ihrer Übermacht und Fülle kapituliert und ihm praktisch keine Wahl gelassen wird, als sich der Einschätzung Karamzins anzuschließen. Die Geschichte Godunovs wird im weiteren Verlauf stringent auf ihren Kulminationspunkt, auf den Mord an dem legitimen Thronfolger Dimitrij zugeschrieben. Dieser Mord bildet den Gipfel- oder Höhepunkt im Aufbau der Erzählung: Alles, was zuvor erzählt wird, hat die Funktion, den Leser auf die Tat vorzubereiten. Alles, was danach erzählt wird, wird ebenfalls zu der Mordtat in Beziehung gesetzt und als (moralische oder politische) Folge des verübten Verbrechens interpretiert. Der Mord steht als zentrales Ereignis im Mittelpunkt der Darstellung, ihm kommt eine Schlüsselfunktion für das Verständnis der Person Godunov und, dadurch bedingt, ihrer Herrschaftsausübung zu⁹. Alle Informationen aus den Quellentexten, die diesen Zusammenhang in Frage stellen könnten, werden eliminiert oder so überarbeitet, daß sie dennoch ins Konzept passen. Zu diesem Zweck fügt Karamzin beispielsweise Epitheta oder persönliche Kommentare in die Quellentexte ein und verändert damit deren ursprüngliche Aussage, oder er kritisiert andere, widersprechende Dokumente in den Anmerkungen als unglaubwürdig und unwahrscheinlich und berücksichtigt sie im eigentlichen Text der *Istorija* erst gar nicht, etc.

Darüber hinaus arbeitet Karamzin mit sinnfälligen Oppositionen: Die Bösartigkeit und Gefährlichkeit Godunovs wirkt beispielsweise umso eindrucksvoller vor dem kontrastiven Hintergrund des Guten, Unschuldigen, Arglosen, das in der Erzählung durch den (geistig minder bemittelten) Zaren Feodor und das spätere Mordopfer Dimitrij verkörpert wird. Beiden ist das Leitmotiv "kindliche Unschuld" zugeordnet. Zeichen dafür sind z.B. die aufrichtigen Gefühle, die Karamzin (in typisch sentimentalistischer Manier) dem Zaren anlässlich der Verbannung Dimitrijs zuschreibt:

"Добрый Феодор нежно прощаясь с младенцем Димитрием, обливался горькими слезами, как бы невольно исполняя долг болезненный для своего сердца." (10,5).

Gleich mehrere aus der sentimentalistischen Literatur bekannte Topoi sind hier enthalten. Feodor, wird dem kundigen Leser auf diese Weise suggeriert, sei ein im sentimentalistischen Sinne guter und liebenswerter Mensch, ohne Falsch, der "nach seinem Herzen", intuitiv und ohne Berechnung handle und seinen Gefühlen vertraue. Um diesen positiven Eindruck zu festigen, wird er noch dazu mit dem Epitheton "dobryj" belegt, das keinen qualitativen

⁹Black (1975c, 140) weist darauf hin, daß Karamzin selbst einige Jahre zuvor Godunov und seine Rolle bei der Ermordung Dimitrijs noch ganz anders beurteilt habe: "In 1803, Karamzin had defended Godunov and chided the chroniclers for their lack of objectivity about this event, but he had not such reservations by the time that he wrote of it for the *History* twenty years later."

Aussagewert besitzt, sondern vielmehr die sympathetische Einstellung des Historikers zu der Figur kennzeichnet und dem Leser eine ebensolche nahelegt. Vor dem kontrastiven Hintergrund der positiven Figur Feodor mit dem Status eines unschuldigen Kindes (dupliziert in Dimitrij) bekommt das Böse, das in der Figur Godunov personifiziert wird, umso dämonischere, verabscheuungswürdigere Züge¹⁰:

“Между тем, как Россия славилась благими намерениями нового Правительства, в Москве коварствовали зависть и незаконное властолюбие: сперва носились темные слухи о великой опасности, угрожающей юному Монарху, а скоро наименовали и человека, готового злодейством изумить Россию: [...]” (10,5).

Die Geschichte Feodors fungiert als Folie für die Geschichte Godunovs. Das komplementäre Verhältnis zwischen Godunov und dem Zaren wird von Karamzin als tragischer, weil unauflöslicher Widerspruch beschrieben: “союз между Царем, неспособным властвовать, и подданным, достойным власти.” (10,7). Vor dem Hintergrund der als unschuldig, gutgläubig und intellektuell unterentwickelt charakterisierten Persönlichkeit Feodors wirken die Eigenschaften, die Karamzin Godunov zuschreibt bzw. auf die er ihn festlegt, umso verwerflicher und moralisch unzureichender. Die Kontrastierung steigert die Wirkung, fordert vom Leser eine bestimmte Haltung gegenüber den Figuren ein und animiert ihn, Sympathien und Antipathien eindeutig zu verteilen. Der eben noch mit Feodor und Dimitrij mitfühlende Leser wird suggestiv dazu angehalten, sich von dem machtgierigen Godunov zu distanzieren und seine vom Ehrgeiz bestimmten Taten aufs schärfste zu verurteilen.

Auch ein anderes, aus sentimentalistischen Erzählungen bekanntes Verfahren wird in der *Istorija* weiter verwendet: Wetter bzw. Naturgewalt werden auch hier instrumentalisiert, um metaphorische Hinweise auf den Fortgang des Geschehens zu geben. Zum Beispiel ist die Erwähnung eines dräuenden Unwetters mit dem Hinweis auf drohendes Unheil für die Figuren gekoppelt: Am Morgen der Krönung Feodors habe sich, so heißt es, der Sturm (als Sinnbild der kommenden, durch Godunov verursachten Katastrophe) zunächst noch nicht endgültig gegen den strahlend blauen Himmel, - die Metapher für Feodors Unschuld und Arglosigkeit -, durchsetzen können, er habe aber schon einen "Vorgeschmack" seiner verheerenden Wirkung gegeben:

“В сей день, на самом разсвете, сделалась ужасная буря, гроза, и ливный дождь затопил многия улицы в Москве, как бы в предзнаменование грядущих

¹⁰In der Quelle, die Karamzin in den Anmerkungen zitiert, ist ausdrücklich von diabolischen Einflüssen die Rede: “Дьявол вложи мнение в народе [...]” (10, Anm. 10). Karamzin modifiziert diese Quelle im Text insofern, als er mit Godunov einer konkreten Person die Verantwortung für das Böse zuschreibt und nicht mehr von einer überpersönlichen und damit unbeeinflussbaren Instanz ausgeht. In seinem Geschichtskonzept hat der Mensch die Freiheit, sich für Gut oder Böse zu entscheiden und ist nicht hilf- und wehrlos diabolischen Kräften ausgesetzt (vgl. (4.153): “[...] от человека зависит [...] дело, а следствие от Бога.”).

бедствий: но суеверие успокоилось, когда гроза миновалась, и солнце возсияло на чистом небе." (10,8).

Im Unterschied zu den *povesti* wird hier zwar die Interpretation des Unwetters als Vorbote kommenden Unheils als "Aberglaube" entlarvt, dennoch bedient sich der Historiker allein dadurch, daß er den "Aberglauben" überhaupt zitiert, subtil dennoch seiner Symbolkraft. Er spielt also mit dem sentimentalistischen Verfahren der Naturparallelismen, ohne gänzlich auf ihre sinnbildliche Wirkung zu verzichten.

*

Zitate aus Quellentexten werden in der *Istorija* oftmals nicht im Original in den Text eingefügt, sondern der Historiker redigiert die Chroniken und anderen Dokumente und stellt durch diese Bearbeitung sicher, daß sich die Zitate "nahtlos" in das Konzept der *Istorija* einfügen und sich keine Widersprüche zu Ziel und Intentionen der Geschichtsdarstellung ergeben. Beispielsweise weist die Darstellung der Krönungszeremonie Feodors im Text signifikante akzentuelle Verschiebungen gegenüber der Version auf, wie sie sich aus den *Anmerkungen* aus der dortigen Zusammenstellung verschiedener Chroniken ergibt. Die Quellen werden im Text der *Istorija* stark verkürzt und zum großen Teil mit den Worten des Autors wiedergegeben. Durch die Umformulierungen interpretiert er die Chroniktexte in erster Linie im Hinblick auf die Intentionen, die er mit seiner Darstellung verfolgt, und paßt sie so in sein Geschichtskonzept ein. Beispielsweise vergleicht Karamzin die Masse des Volkes, die den Krönungsfeierlichkeiten beiwohnt, mit einer "Familie", die ihrem väterlichen Oberhaupt, dem Zaren Feodor, in Treue und Anhänglichkeit verbunden sei ("[...] всем Россиянам дозволялось видеть священное торжество России, единого семейства под державою Отца-Государя." (10,8)). Für diesen Vergleich findet sich in den Quellen keine Entsprechung, aber er evoziert ein bestimmtes Bild patriarchaler Eintracht, emotionaler Nähe und vollkommener Harmonie, das das Verhältnis von Herrscher und Untertanen in einer Weise idealisiert, die sehr gut in Karamzins Konzept von der Überlegenheit der Autokratie gegenüber allen anderen Staatsformen paßt¹¹.

An manchen Stellen versucht Karamzin sogar, Sachverhalten eine völlig neue Bedeutung zu geben. Z.B. interpretiert er die Stille, mit der das Volk der Krönungszeremonie Feodors gefolgt sei, als feierliche, gerührte Ergriffenheit, schreibt ihr also eine emotionale, affektive Komponente zu und deutet sie als Zeichen der Verbundenheit zwischen Volk und Herrscher bzw. als Zeichen der Intensität, mit der sich das Volk mit dem Staat identifiziere:

"Не взирая на тесноту безпримерную, все затихло, когда Феодор вышел из дворца со всеми Боярами, Князьями, Воеводами, чиновниками [...] - и сия

¹¹In die gleiche Richtung zielt eine andere Überarbeitung eines Quellentextes: In der *Istorija* wie in den *Anmerkungen* wird eine Rede Feodors im Wortlaut zitiert. In der *Istorija* redet Feodor seinen Vater Ioann IV. ausdrücklich als "samoderžec" (10,8) an, in den *Anmerkungen* (also im Originaltext) taucht dieses Wort nicht auf (10, Anm. 16).

удивительная тишина провожала Царя до самых дверей храма, также наполненного людьми всякого звания [...]” (10,8).

Die eindringliche Schilderung läßt die Stille für den Leser fast sinnlich spürbar werden, bezieht ihn in die Situation mit ein und läßt ihn, beinahe über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg, an der Ergriffenheit teilhaben. Ganz anders dagegen, weitaus prosaischer fällt die Beschreibung derselben Situation in den Chroniken aus. Hier wird die Stille ausdrücklich auf eine diesbezügliche Intervention der Würdenträger zurückgeführt, die für Ordnung im Volk zu sorgen gehabt hätten¹². Das Bild einer einträchtigen, einander mit Wohlwollen begegnenden (Staats-)Familie ist hier nicht gegeben, vielmehr werden die bestehenden Schranken und Grenzen zwischen Oben und Unten (Würdenträgern und Volk) noch durch ein weiteres Detail deutlich gemacht: Es heißt nämlich in den Chroniken, daß die Würdenträger extra Wächter abgeordnet hätten, die dafür Sorge zu tragen hatten, daß das einfache Volk nicht die Insignien der Macht (wie z.B. das Zepter) berühre¹³. Damit ist hier, im Gegensatz zu der Darstellung im Text, das Verhältnis zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen eher durch Mißtrauen denn durch überbordende Anhänglichkeit und Herzlichkeit charakterisiert.

Die Geschichte Feodors und seiner Krönung wird also nicht um ihrer selbst willen erzählt, sondern sie ist Teil der Geschichte Godunovs, fungiert als Präludium zur eigentlichen Erzählung. Schon hier werden einige der Motive eingeführt, die später bei der Darstellung Godunovs eine wichtige Rolle spielen.

Godunov selbst ist in dem Abschnitt über Feodor immer latent präsent. Ständig wird er erwähnt, wird in irgendeiner Form auf ihn angespielt und dem Leser so suggestiv eine Ahnung von seiner Allgegenwart und seinem, hier noch im Hintergrund wirkenden Einfluß vermittelt. Laut Karamzin entspricht diese Omnipräsenz, die Godunov in der *Istorija* innehat, genau der Rolle, die er auch in der Geschichte-als-Wirklichkeit gespielt habe. Die herausragende Bedeutung Godunovs wird, auch schon im Feodor-Kapitel, durch vielfältige Zeichen vermittelt. Während der Krönungszeremonie wird er beispielsweise (von Karamzin) in nächster Nähe zum Zaren plaziert, um so seine herausragende Stellung und seinen Einfluß am Hofe zu versinnbildlichen: “[...] подле него (=Феодора, U.B.), с правой стороны, как ближний Вельможа, стоял Годунов” (10,10). Während des Rituals übergibt Feodor sein Zepter an Godunov, was ebenfalls als signifikantes Zeichen für die wahren Machtverhältnisse¹⁴ interpretiert werden kann.

¹²“Тогда Окольные и прочие чиновники ходят по всей церкви и уставляют народ, чтобы стояли с молчанием и целомудрием... Митрополит посылает Архимандрита, да Игумена, да двух Ключарей, да двух Диаконов по всей же церкви говорить, чтобы все стояли со страхом и молили Господа за Царя...” (10, Апп. 16).

¹³“[...] скипетр же поставляет у наоя... а около наоя предстоят Вельможи посланные и бегут, чтобы никто от простых людей не прикоснулся того сана и венца.” (10, Апп. 16).

¹⁴“В сие время Борис Годунов держал скипетр [...]” (10,10). In den *Anmerkungen* wird Godunov dagegen nicht namentlich erwähnt. Dort heißt es lediglich: “И Царь отдает скипетр держати сроднику своему...” (10, Апп. 16).

Häufig werden Sachverhalte, die in den Quellentexten als konstative Aussagen formuliert sind, im Text der *Istorija* in sinnfällige Bilder übersetzt, um so ihre Wirkung zu verstärken. Zum Beispiel heißt es in einer als Beleg angeführten Chronik über den sich auf dem Gipfelpunkt seiner Macht befindlichen Godunov: "на всех людей найде страх... и вси стали ему покаяться и волю его во всем творити" (10, Апп. 195). Im Text übersetzt Karamzin diese Aussage in folgendes einprägsames Bild:

"В сие время Борис Годунов в глазах России и всех Держав, сносящихся в Московую, стоял на вышней степени величия, как полный властелин Царства, не видя вокруг себя ничего, кроме слуг безмолвных или громко-славословящих его высокия достоинства;" (10,69).

Aufschlußreich sind noch weitere direkte Vergleiche zwischen Quellenangaben und den entsprechenden Textfassungen. Im folgenden Beispiel geht es noch einmal um die exponierte Position Godunovs sowie die sicht- und spürbaren Auswirkungen seiner Regentschaft:

Istorija:

"Борис Федоровичь Годунов есть начальник земли; она вся приказана ему от Самодержца, и так ныне устроена, что люди дивятся и радуются. Цветет и воинство и купечество и народ. Грады украшаются каменными зданиями без налогов, без работы невольной, от Царских избытков, с богатою платою за труд и художество. Земледельцы живут во льготе, не зная даней. Везде правосудие свято: сильный не обидит слабого; бедный сирота идет смело к Борису Федоровичу жаловаться на его брата или племянника, и сей истинный Вельможа обвиняет своих ближних, даже без суда, ибо пристрастен к беззащитным и слабым." (10,69).

Anmerkungen:

"Борис Федоровичь Годунов, тот начальной человек в земле, и вся земля от Государя ему приказана, и строенье его в земле, таково, каково николи не бывало, как в служилых людях, так в торговых и в черных: никто большой ни сильной никакова человека, ни худого сиротки, не избидят; и строенье во всем, как города каменные на Москве и в Астрахани поделал, так всякое украшение многое устроил по всем городам, на Москве и по всем по большим Государствам: так то учинил, у Государя печалуюсь, что искони в Московском Государстве не бывало. Что ни есть *земель* всего Государства, все сохи в *торханях* учинил, *во льготе*; даней никаких не емлют, ни посох ни к какому делу, а городовые дела всякие делают из казны наймом; а плотников устроено больше тысячи человек: да тех по всем городом и посылают. И много того строенья и промысла Бориса Федоровича, чего и переписать и переговорить

не уметь, какие прибытки и лгости починил по Государеву приказу... У Бориса Федоровича обычай таков, хотя в малом в чем на брата или на племянника на его хто побьет челом, и Борис Федоровичь тотчас и без суда своего хотя перед сиротинкою обвинить и доправить велить без суда; таков Борис Фед. Суд праведной ввел, что отнюд никтоб никого не избидил." (10, Апп. 196).

Der Vergleich ergibt, daß Karamzin den Quellentext für die *Istorija*-Fassung gekürzt, seinen Stil verändert, modernere, einfachere Formulierungen gewählt, Kirchenslavismen eliminiert und den Inhalt redigiert hat. In der *Istorija* macht Karamzin beispielsweise aus dem partizipialen Attribut "начальной человек в земле" einen selbständigen Aussagesatz: "Борис Федоровичь Годунов есть начальник земли" und hebt damit Godunovs autarke Position noch stärker hervor. In den *Anmerkungen* empfängt Godunov seine Weisungsbefugnis aus den Händen des "Государь", in der *Istorija* ist es bezeichnenderweise ausdrücklich der "Самодержец". Im Text wird der Aufschwung des Landes unter Godunov mit dem Bild des "Blühens" beschrieben, in der Chronik ist von "nie dagewesenen Zuständen" die Rede. Im Text hebt Karamzin die emotionale Reaktion der Menschen auf die Veränderungen hervor ("sie wundern und freuen sich"), - in der Quelle heißt es, daß die Menschen solchen Überfluß bis dahin nicht kannten. Die Rechtsprechung wird von Karamzin im Text mit dem Attribut "heilig" ("свято") versehen und damit in einen quasi sakralen Status erhoben; - im Quellentext steht profaner, Godunov habe eine "gerechte" Rechtsprechung eingeführt. Die detaillierte Aufzählung der Wohltaten Godunovs für das Volk fällt dagegen in der *Istorija* bedeutend kürzer aus als in den *Anmerkungen*, da es vermutlich nicht in das Konzept des Historikers paßt, Godunov als Gutes tuenden Wohltäter ohne schlechte Absichten zu zeigen. D.h. es kommt Karamzin nicht in erster Linie darauf an, die "Wahrheit" der Quellen unverfälscht weiterzugeben, sondern er gestaltet sein Bild von der Geschichte so, daß es seinen eigenen Intentionen entspricht, sich nahtlos in sein Geschichtskonzept einfügt und es damit bestätigt.

*

Die Godunov-Geschichte in der *Istorija* ist ähnlich wie ein klassisches Drama konzipiert. Am Anfang wird in die Situation eingeführt, werden die Personen und ihre spezifischen Charakteristika vorgestellt. Peripetie, Höhepunkt und Umschwung der Geschichte bildet der Mord an dem Kind Dimitrij. Alles Weitere, was danach erzählt wird, steht in Verbindung zu dem Mord und wird als (psychologische wie politische) Folge des Verbrechens motiviert.

In das Charakterbild Godunovs sind mehrere psychologisierende Passagen eingefügt, die zeigen, wie der Gedanke an die Übernahme von Zarenwürde und -macht in Godunovs Denken stetig dominanter geworden sei und schließlich auch sein Handeln prädestiniert habe. Ohne Quellenangabe rekonstruiert Karamzin wie ein auktorialer Erzähler unter Einbeziehung von Elementen erlebter Rede die ehrgeizigen Gedankengänge Godunovs. Rhetorische Fragen lenken

die Aufmerksamkeit des Lesers auf Aspekte, die der Historiker besonders hervorheben möchte, weil sie das von ihm intendierte Charakterbild abrunden und es in sein Konzept einpassen:

“Если бы Годунов и не хотел ничего более, имея все, кроме Феодоровой короны, то и в сем предположении мог ли бы он спокойно наслаждаться величием, помышляя о близкой кончине Царя, слабаго не только духом, но и телом - о законном его наследнике, воспитываемом матерью и родными в явной, хотя и в честной ссылке, в ненависти к Правителю, в чувствах злобы и мести? Что ожидало в таком случае Ирину? монастырь. Годунова? темница или плаха - того, кто мановением двигал Царство, ласкаемый Царями Востока и Запада!... Уже дела обнаружили душу Борисову: в ямах, на лобном месте изгибли несчастные, коих опасался Правитель: кто же был для него опаснее Димитрия?” (10,75).

Es ist hier nicht möglich, zwischen den Fakten und den Projektionen Karamzins zu unterscheiden. Da in den Anmerkungen keine Hinweise auf persönliche Aufzeichnungen Godunovs zu finden sind, aus denen sich der Historiker über dessen Ambitionen und Motivation hätte informieren können, ist davon auszugehen, daß es sich bei den langen Passagen psychologisierender Beschreibungen der seelischen Verfassung Godunovs (und daraus resultierend seines Machtstrebens) allein um suggestive Interpretationen Karamzins handelt, die er in den Text integriert, ohne sie von belegbaren Fakten abzusetzen.

Wenn es in das intendierte Bild paßt, bezieht Karamzin auch Legenden und andere fiktive Texte in die *Istorija* mit ein, obwohl er im *Predislovie* allen Erfindungen in der Geschichtsschreibung eine klare Absage erteilt hatte. Godunovs Machtbesessenheit wird beispielsweise auch durch eine Anekdote veranschaulicht, deren Wahrheitsgehalt der Historiker selbst als zweifelhaft beurteilt¹⁵, auf die er aber nicht verzichten wolle, weil sie seiner Meinung nach für Godunovs Charakter¹⁶ bezeichnend sei. Die Legende wird zum einen als Beweis für die innere Verfassung Godunovs angeführt, aber der Historiker geht noch einen Schritt weiter und leitet gerade aus dieser zweifelhaften Anekdote die Feststellung ab, die Pläne Godunovs hätten sich

¹⁵“Летописец рассказывает следующее, любопытное, хотя и сомнительное обстоятельство: [...]” (10,76).

¹⁶Es geht in dieser Legende darum, daß Godunov einen Wahrsager befragt, ob er je sein Ziel erreichen und die Zarenwürde erlangen werde. Auf die Replik, daß das wohl eintreten, Godunov aber nur 7 Jahre regieren werde, entgegnet der, daß ihm das gleichgültig sei - für ihn sei das Wichtigste, daß er überhaupt an die Macht komme. In der selben Quelle wird noch eine weitere Legende überliefert: Hier geht es darum, daß Godunov eine Wahrsagerin auf die Probe stellen wollte, indem er sie nach der Zeichnung eines noch ungeborenen Fohlens befragte, das eine Stute gerade austrug. Zur Überprüfung der Voraussage befahl Godunov, die Stute zu schlachten, wobei beide Tiere starben. Diese Legende ist nur in den *Anmerkungen* enthalten. Karamzin nimmt sie nicht in den Text der *Istorija* auf. Über die Gründe kann nur spekuliert werden: Möglicherweise erschien ihm der geschilderte Vorfall zu drastisch und es ging ihm an dieser Stelle nur darum, die sich verfestigenden Absichten und Pläne Godunovs aufzuzeigen, wobei er sich möglicherweise die Eskalation der Grausamkeit, zu der Godunov seiner Meinung nach fähig war, für den Höhe- und Wendepunkt der Geschichte, den Mord an Dmitrij aufsparen wollte.

nun definitiv konkretisiert, er sei nun entschlossen, skrupellos alle Hindernisse auf dem Weg zur Macht aus dem Weg zu räumen:

“Столь нескромно Годунов открыл будто бы внутренность души мнимым мудрецам суеверного века! По крайней мере он уже не таился от самого себя; знал, чего хотел!” (10,76).

Vielfältig vorbereitet, steuert die Erzählung auf ihren Höhe- und Wendepunkt, - den Mord an dem legitimen Thronfolger Dimitrij -, zu. Wie zuvor schon Zar Feodor wird auch das spätere Opfer als Gegenfigur zu Godunov aufgebaut, d.h. als unschuldiges Kind idealisiert. Mit dieser Charakterisierung wendet sich Karamzin vor allem an die Affekte und Emotionen der Leser und evoziert eine Stimmung der Rührung und Sympathie für das unschuldige Opfer, die im Gegenzug die Tat Godunovs umso verwerflicher erscheinen läßt. In den Quellen wird zwar darauf hingewiesen, daß Dimitrij seinem Vater Ioann IV. an Grausamkeit nichts nachgestanden, Tiere gequält, sich an Blut ergötzt habe, u.ä. (10,77), aber im Gegensatz zur Legende über die godunovsche Machtgier schenkt der Historiker diesen Angaben konsequent keinen Glauben, sondern diffamiert sie als “Gerüchte”, die Godunov selbst gestreut habe, um seinen Rivalen zu verunglimpfen¹⁷. Mit dieser Interpretation schreibt Karamzin seine Geschichte hier gegen die Quellen, d.h. gegen mehrere russische Chroniken sowie gegen den Engländer Fletcher, die Dimitrij übereinstimmend die genannten Eigenschaften zuordnen (10, Anm. 222 und 223).

Zur Mordgeschichte im Detail: Um eindrucksvoll zu demonstrieren, wie sich die verbrecherischen Pläne Godunovs kontinuierlich verfestigt hätten, verwendet Karamzin wiederum ein Bild bzw. einen bildhaften Ausdruck:

“[...] если Годунов боролся с совестью, то уже победил ее, приготовив легковверных людей услышать без жалости о злодействе, держал в руке яд или нож для Димитрия; искал только, кому отдать их для совершения убийства!” (10,77).

Mit der konkreten Planung des Mordes und der Beschreibung der Vorbereitungen erreicht die Godunov-Geschichte allmählich ihren Höhepunkt: Es wird ein Mörder gedungen, dessen Aussehen, in Entsprechung zur Lavaterschen Physiognomielehre, signifikant mit seinem schlechten Charakter übereinstimmt. Der Antagonismus zwischen dem unschuldigen Opfer Dimitrij und seinen finsternen Mördern (allen voran Godunov) wird weitergeführt und auch auf den als “Ungeheuer” bezeichneten Handlanger Godunovs ausgedehnt.

¹⁷“Годунов прибегнул к вернейшему способу устранить совместника, оправдываясь слухом, без сомнения его же друзьями распущенным о мнимой преждевременной наклонности Димитриевой ко злу и к их жестокости [...]. Сею сказкою хотели произвести ненависть к Димитрию в народе:” (10,77).

“Дьяка Михайла Битяговскаго, ознаменованнаго на лице печатию зверства, так, что дикий вид его ручался за верность во зло. Годунов [...] велел извергу ехать в Угличь, чтобы править там земскими делами и хозяйством вдовствующей Царицы, не спускать глаз с обреченной жертвы и не упустить первой минуты благоприятной. Битяговский дал и сдержал слово.” (10,78).

Vorausdeutende Bemerkungen des Autors steigern die Spannung und wecken die Neugier des Lesers, wann und wie das Verbrechen zur Ausführung gelangen werde, - daß es überhaupt geschehen werde, daran hatte die gesamte Darstellung der Vorgeschichte nicht den kleinsten Zweifel aufkommen lassen. Für die Schilderung der eigentlichen Tat führt Karamzin wieder keine konkreten Quellen an. Der Mord selbst wird akribisch und detailliert beschrieben, wobei die Unschuld und Arglosigkeit des Opfers besonders herausgestellt wird. Beispielsweise wird erzählt, wie Dmitrij seinen Mördern mit einem "unschuldigen Lächeln" ("с улыбкою невинности" (10,79)) begegnet sei. Umso eindrucksvoller bzw. verabscheuungswürdiger wirkt dann die unmittelbar darauf folgende Tat, durch die Dmitrij für die Geschichte (und den Historiker) zum "heiligen Märtyrer" wird. In sentimentalistischer Manier appelliert Karamzin mit der ausführlichen Schilderung der letzten Minuten Dmitrijs und des Leids seiner Mutter verstärkt an Emotionen und Mitgefühl der Leser:

“Девяти-летний Святой Мученик лежал окровавленный в объятиях той, которая воспитала и хотела защитить его своею грудью; он *трепетал как голубь*, испуская дух, и скончался, уже не слышав вопля отчаянной матери...” (10,79).

Das Bild der flüchtenden Mörder wird mit den Worten kommentiert: “[...] не кому было остановить их; но Всевышний Мститель присутствовал!” (10,79). Diese Vorausdeutung skizziert die Richtung, die die Geschichte nun einschlagen wird, zeigt ihr neues dramatisch-tragisches Thema auf: Im Mittelpunkt steht nun die Vergeltung für den Mord an Dimitrij. Durch diesen Mord wurde die Welt in der Geschichte in Unordnung gebracht, wurden die (laut Karamzin feststehenden) Regeln von Moral und Gerechtigkeit verletzt, und es geht nun im weiteren Verlauf, ähnlich wie in einer antiken Tragödie, darum, die Regelverletzung zu sühnen, Vergeltung zu üben, um die verletzte moralische Ordnung wieder in Kraft zu setzen.

Als Werkzeug ausgleichender höherer Gerechtigkeit bringt Karamzin das Volk in der Rolle eines Korrektivs zu den godunovschen Verbrechen ins Spiel. Das Volk wird in der Erzählung als Exponent des "Guten" Godunov als Vertreter des gewissenlosen "Bösen" antagonistisch gegenübergestellt. Karamzin schreibt dem Volk eine große Sensibilität zu, die es empfindlich auf alle Regelverletzungen und die dadurch bedingten Beeinträchtigungen der bestehenden

Ordnung reagieren lasse¹⁸. Seine moralische Integrität spiegelt sich beispielsweise in emotionalen Ausbrüchen nach Bekanntwerden des Todes Dimitrijs. Die Fähigkeit zu (unverfälschten, spontanen) Empfindungen läßt Karamzin auch hier, wie im Sentimentalismus allgemein üblich, als Zeichen moralischer Qualitäten fungieren:

“Злосчастная мать, родные и все добрые граждане плакали горько. Шуйский с изъятием чувствительности приступил ко гробу, чтобы видеть лице мертвого, осмотреть язву; но Клешнин, увидев сие Ангельское, мирное лицо, кровь и нож, затрепетал, оцепенел, стоял неподвижно, обливаясь слезами; не мог произнести ни единого слова: он еще имел совесть!” (10,82).

Im Hinblick auf die Ausführenden der Mordtat, also die gedungenen Mörder, sei es dem Volk, laut *Istorija*, auf Anhieb gelungen, die Gerechtigkeit wieder herzustellen, indem es spontan die Täter getötet habe (10,80)¹⁹. Dem Drahtzieher und eigentlichen Verantwortlichen, Godunov, kann es jedoch nicht beikommen. In seinem Fall dauert der Sühneprozeß wesentlich länger und erstreckt sich über den gesamten weiteren Verlauf der Erzählung.

Neben der Empfindsamkeit als Zeichen moralischer Integrität tauchen noch weitere Reminiszenzen aus sentimentalistischen Erzählungen in der Godunov-Geschichte wieder auf, wie beispielsweise das Verfallsmotiv. Karamzin benutzt es, um deutlich zu machen, wie sehr Godunov mit dem Mord die Welt aus den Fugen gebracht habe, und präsentiert die Ruinen von Uglič' (dem Ort, an dem der Mord geschah und dessen Einwohner Godunov als Strafe für die Lynchjustiz an den Mördern vertreiben ließ,) als Symbol für den Zerfall der früheren Ordnung und die Verletzung der allgemeingültigen Regeln von Moral, Recht und Tradition. In Karamzins Darstellung stehen die Ruinen daneben jedoch auch als mahnendes Sinnbild für den im Volk konsensuell verbreiteten Wunsch nach Rache und Vergeltung für das geschehene Unrecht:

“[...] древний, обширный Угличь, где было, если верить преданию, 150 церквей и не менее тридцати тысяч жителей, опустел навеки, в память ужасного Борисова гнева на смелых обличителей его дела. Остались развалины, вопия к Небу о мести!” (10,85).

¹⁸Hier antizipiert Karamzin spätere slavophile Positionen. Auch Chomjakov vertritt beispielsweise die Ansicht, daß das seinen Instinkten vertrauende Volk ein stabilisierendes und ausgleichendes Element in der Politik darstelle, da es intuitiv erkennen könne, was "richtig" und was "falsch" sei. So erklärt Chomjakov (1994, 467f.) die Unterwerfung Novgorods unter Moskau im 15. Jahrhundert mit dem Instinkt des Volkes, der ihm gesagt habe, die Vereinigung aller Kräfte sei nach der Abwehr der Tatarenbedrohung die beste Lösung für die Zukunft: "[...] инстинкт народа, после кровавого урока, им полученного, стремился к соединению сил, [...] бесстрастное и спокойное сознание души народной, сохраняя свои вечные права, развивается более и более в удалении от всякого временного интереса и от пагубного влияния сухой практической внешности."

¹⁹In Bd. 10, Anmerkung 231 heißt es statt dessen abweichend, daß die Zarin den Befehl zur Tötung der Mörder erteilt habe.

Die Einbeziehung solcher sentimentalistischer Topoi ist nur eines der narrativen Verfahren, mit deren Hilfe Karamzin in der *Istorija* seine eigene historische Wahrheit generiert. Diese Wahrheit ist fast immer an die Quellentexte angelehnt, - das hat auch die bisherige Untersuchung der Godunov-Erzählung gezeigt -, aber der Historiker geht relativ frei mit den Quellen um: Er verändert die Aussagen der Dokumente, läßt Teile aus, formuliert andere um, vermischt seinen eigenen Kommentar mit dem Quellentext oder baut innerhalb der *Istorija* Assoziationsketten auf, die Wirkung und Wahrnehmung der Quellen nachhaltig beeinflussen. Wenn beispielsweise im Kontext der Erzählung ständig ein negatives Bild von der Hauptfigur gezeichnet wird, dann wird der Leser, wenn es darum geht, sich zwischen zwei Möglichkeiten zu entscheiden, beinahe automatisch geneigt sein, die schlimmste Alternative für wahr zu halten, wie das folgende Beispiel unter Beweis stellt: Es wird berichtet, daß ein Brand in Moskau Godunov Gelegenheit gegeben habe, das Volk durch großzügige Hilfsleistungen für sich einzunehmen. Karamzin weist allerdings im Anschluß an die Schilderung auf Stimmen hin, die angenommen hätten, Godunov habe das Feuer selbst inszeniert, um sich in der Folge überhaupt erst als Wohltäter produzieren zu können. Explizit gibt der Historiker zwar an, die Wahrheit nicht zu kennen, nicht zu wissen, welche Version die richtige sei, zumal die Affäre nie aufgeklärt worden sei ("дело осталось неясным для потомства;" (10,86)), und läßt seine diesbezügliche rhetorische Frage

"Случайно ли воспользовался он несчастьем столицы для приобретения любви народной, или был тайным виновником онаго, как утверждает Летописец, и как думали многие из современников?" (10,86).

formal unbeantwortet. Gleichwohl ist anzunehmen, - und vom Historiker so intendiert -, daß der Leser, prädestiniert durch den Kontext bzw. konditioniert durch den bis dahin stringenten Entwurf des (schlechten) Charakters Godunovs, sich fast automatisch für die zweite Version entscheiden wird. Wiederholt nimmt der Historiker solche Geschichten und Anekdoten in den Text der *Istorija* auf, deren Authentizität nicht bewiesen ist, die er aber dennoch einfügt, weil sie "Godunov zuzutrauen" seien und bezeichnend für seinen Charakter erschienen. So konstituiert er innerhalb des *Istorija*-Textes (s)eine eigene historische Wahrheit, die oft nur grob an den Quellen orientiert oder manchmal sogar gegen die Quellen geschrieben ist, aber im Kontext der Erzählung schlüssig und überzeugend wirkt. Die gesamte Darstellung weist eine durchgängige teleologische Perspektive auf, die durch ihre ständige Aktualisierung die Wahrnehmung der Leser so prädestiniert, daß sie jedes "zweifelhafte" Ereignis sofort und automatisch "richtig", nämlich in dem von Karamzin intendierten Sinne interpretieren.

An manchen Stellen bleibt dem Leser auch gar keine Chance zu eigenen Interpretationen: Hier gibt der Historiker die Bewertung des Beschriebenen gleich mit vor und spricht - im Namen der Geschichte, in der Pose des allerhöchsten Richters -, selbst (s)ein definitives Urteil

über die vorgestellten historischen Personen und Ereignisse. Anlässlich des Todes der kleinen Tochter Feodors beispielsweise kontrastiert er die echte Trauer der Eltern und des Volkes mit den falschen Tränen Godunovs und verbindet die Schilderung mit einem Kommentar über verschiedene Ausprägungen von Heuchelei, um so die von ihm bisher nur angenommene oder vermutete Falschheit der Gefühle Godunovs als unumstößliche Wahrheit zu dekreten:

“Не смотря на все утешения Веры, Феодор долго не мог осушить слез своих: с ним плакала и столица, погребая юную Царевну в Девичьем монастыре Вознесенском, и разделяя тоску нежной матери, сим ударом навеки охлажденной к мирскому счастью. Злорадствуя во глубине души, Годунов без сомнения умел притвориться отчаянным (ибо легче показывать лицемерную скорбь в тайном удовольствии, нежели веселие лицемерное в тайной печали) [...]” (10,96).

Aus der Teleologisierung der Godunov-Erzählung fallen nur gelegentlich einige, entsprechend der Chronologie der historischen Ereignisse eingefügte Berichte über außenpolitische Ent- und Verwicklungen, Bedrohungen oder Kriege heraus. In diesen Passagen schildert Karamzin Godunov, entgegen seiner sonstigen Vorbehalte, ausschließlich als umsichtigen und klugen Herrscher und Feldherrn. Alle Aversionen, die er zuvor wegen moralischer Verfehlungen gegen ihn gehegt und auch unter den Lesern geschürt hatte, werden in diesen Episoden zurückgestellt. Es entsteht der Eindruck, als vollzöge der Historiker an diesen Textstellen die Bewegung des Volkes nach, von dem es heißt, es schare sich in Zeiten äußerer Bedrohung einmütig um seinen Führer, vergesse alle sonstigen Dissonanzen, um mit vereinter Kraft die Gefahr von außen niederzuschlagen. Sobald die außenpolitische Bedrohung in der Erzählung überwunden ist, nimmt Karamzin jedoch sofort wieder eine distanziertere Haltung gegenüber seiner Hauptfigur ein und rückt dessen moralisches Versagen von neuem in den Blickpunkt. Diese negative Einstellung wird erst gegen Ende der Erzählung allmählich aufgeweicht. Denn sowie Godunov die Zarenwürde und damit die unumschränkte Macht erlangt hat, auf die er laut Erzählung durch den vehementen Einsatz vieler unlauterer Mittel bis hin zum Mord sein ganzes Leben lang hingearbeitet habe, verändert sich das Verhältnis des Historikers zu seiner Hauptfigur. Mit der Thronbesteigung ist Godunov in den Augen Karamzins als rechtmäßiger Herrscher legitimiert. Seine früheren Verbrechen und Anmaßungen verlieren unter diesem Aspekt an Gewicht und werden irrelevant. Karamzin entdeckt nun plötzlich auch positive Züge an Godunov, z.B. seinen Familiensinn (11,6) oder seine politische Klugheit (11,17), - wobei der Historiker Godunov die Förderung der Größe Rußlands und seines Ansehens in der Welt als besonderes Verdienst anrechnet (11,21ff.) -, ebenso die vernünftige Außenpolitik (11,51). Angesichts des plötzlichen Auftauchens des Usurpators Lže-Dimitrij in der Geschichte zeigt Karamzin zum ersten Mal sogar Sympathie und Mitleid für den Regenten Godunov und

verweist ausdrücklich auf dessen "schlimmes, bedauernswertes Schicksal" ("бедственную судьбу" (11,52)).

Mit dem Auftauchen des Lže-Dimitrij setzt in der *Istorija* eine neue "Erzählung" ein ("Начнем повесть, равно истинную и неимоверную." (11,74)), betritt ein neuer Akteur die historische Bühne, dessen kriminelles Potential das Godunovs bei weitem übertrifft, wie Karamzin nun feststellt. Von nun an besetzt Lže-Dimitrij in der *Istorija* die Rolle des verabscheuungswürdigen Bösewichts und entlastet damit Godunov, dessen Machtstern, parallel zum Aufstieg des Usurpators, als kontinuierlich sinkend beschrieben wird. In dieser Situation, in der der Historiker nicht mehr die Verfehlungen Godunovs anprangern muß, weil die längst von den viel unglaublicheren Verbrechen des Lže-Dimitrij in den Schatten gestellt würden, so der Tenor der *Istorija*, lenkt Karamzin das Augenmerk verstärkt auf die positiven Züge Godunovs (11,55), zeigt Mitgefühl und deutet dessen abfallende Vitalität psychologisierend als Folge des quälenden Gewissens²⁰. Die Godunov-Geschichte steuert dramaturgisch auf ihr Ende zu: Der nun offensichtlich werdenden Einsicht Godunovs in seine Verfehlungen kann angesichts der Schwere des Verbrechens (wie in der antiken Tragödie) eigentlich nur sein Tod als angemessene Sühne folgen: Geplagt von Selbstzweifeln und Gewissensbissen ist Godunov nach Darstellung Karamzins nicht mehr lebensfähig. Hinzu komme, daß das Volk, das der Historiker in seiner Erzählung kontinuierlich zum entscheidenden Machtfaktor und zum Verfechter moralischer Prinzipien hochstilisiert hatte, sich nun auch, überzeugt von Godunovs Schuld, endgültig von ihm abgewandt habe:

"[...] глаз отечества уже не слышался в хвале частной, корыстолюбивой и молчание народа, служа для Царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах Россиян: они уже не любили Бориса!" (11,65).

Wie in der klassischen Tragödie wird Godunovs Tod auch in der *Istorija* als einziger Ausweg aus dem Dilemma zur tragischen Notwendigkeit stilisiert: Er macht damit, nicht nur erzähltechnisch, den Weg frei für den Usurpator, den Karamzin, um die Zwangsläufigkeit und Unabwendbarkeit der Entwicklung herauszustreichen, als "wundersame Waffe des himmlischen Zorns" ("чудесное орудие гнева небесного;" (11,84)) bezeichnet. Mit dem Tod als gerechter Strafe sind in der Erzählung die Verfehlungen Godunovs gesühnt, lösen sich die Widersprüche auf, die sein Leben bestimmt hatten. Mit seinem Tod wird ein Schlußstrich unter die von ihm begangenen Verbrechen und Regelverletzungen gezogen. Für einen Moment herrschten wieder Ruhe und Ordnung, kehre Rußland kurzfristig zu altbewährten Traditionen und Institutionen zurück, so wird in der *Istorija* vermittelt, denn der ("unschuldige") Sohn

²⁰"Годунов, как бы не страшась Бога, тем более страшился людей, и еще до ударов Судьбы, до измен счастья и поданных, еще спокойный на престоле, [...] уже чувствовал, что если путем беззакония можно достигнуть величия, то величие и блаженство, самое земное, не одно знаменуют." (11,58).

Godunovs könne sich nun ganz legal auf die alte Tradition der Erbfolge berufen und die Nachfolge seines Vaters antreten:

“Достигнув венца злодейством, Годунов был однакож Царем законным: сын естественно наследовал права его утвержденная *двукратною* присягою, и как бы давал им новую силу прелестию своей невинной юности [...]” (11,110).

Damit ist die Godunov-Erzählung zu Ende, es wurde "tabula rasa" gemacht, und der Ausgangspunkt für eine neue Geschichte (die des Lže-Dimitrij) geschaffen.

* * *

Im *Predislovie* hatte Karamzin die strikte Beachtung der historischen Wahrheit sowie ein kunstvolles Erzählen als die zwei Säulen der Geschichtsschreibung bezeichnet.

Im Text der *Istorija* verweist er gleichfalls darauf, daß der Historiker sich an die Fakten zu halten habe, daß er nur das schreiben und als historisches Wissen vermitteln dürfe, was exakt durch Quellen und Belege abgesichert sei, und ansonsten zu schweigen habe. Diesen eindeutigen Prinzipien zum Trotz ergibt sich bei der eingehenden Lektüre der *Istorija* ein abweichendes Bild. Hier zeigt sich, daß das Wissen, das Karamzin über die russische Geschichte vermittelt, weitgehend seiner eigenen Sicht und Interpretation der Vergangenheit entspricht, daß seine Deutung der historischen Ereignisse zum maßgeblichen Organisationsfaktor seiner Geschichtsdarstellung wird, daß er der Geschichte seine Einschätzung der Ereignisse überstülpt, ohne jedoch explizit als Autor in Erscheinung zu treten.

Karamzin schreibt Geschichte mit einer bestimmten Intention, einem bestimmten Ziel. Unter dem Eindruck der französischen Revolution und dem russischen repressiven Regime unter Pavel möchte er Rußland mit Hilfe der Bestärkung der Autokratie gegen alle Formen von Anarchie und Umsturzversuchen immunisieren. Dieses Ziel gibt seiner Darstellung die Perspektive vor, ihm wird die Verwendung oder Nicht-Verwendung von Quellentexten bzw. ihre spezielle Aufbereitung untergeordnet. Die historische "Wahrheit", wie sie sich aus den Quellentexten ergibt, findet nur dann in der *Istorija* uneingeschränkte Berücksichtigung, wenn sie sich mit den Intentionen des Historikers deckt. Ansonsten geht Karamzin mit den vorhandenen Quellen großzügig um, interpretiert sie relativ frei in dem von ihm intendierten Sinn, nimmt Umgewichtungen vor, setzt neue Akzente, rückt Ereignisse, die in den Materialien nur peripher erwähnt wurden, in zentrale Positionen (und umgekehrt), weitet Beschreibungen aus, indem er sie z.B. mit sentimentalistischen Epitheta oder eigenen Kommentaren versieht, stellt das ausgewählte Material in neue Zusammenhänge, kreierte neue Kontexte, eliminiert alles, was nicht ins intendierte Bild paßt, bezieht aber Legenden, mündliche Überlieferungen und andere von ihm selbst als "unwahrscheinlich" bezeichnete fiktive Elemente durchaus in die Geschichte ein, wenn sie nur dazu beitragen, den von ihm angestrebten Eindruck hervorzurufen.

Das heißt: Karamzin schreibt auf der Grundlage einer Vielzahl oft widersprüchlicher Quellenangaben eine stringente, in sich schlüssige "Geschichte". Der Aspekt des Formens, der Bearbeitung des Materials im Sinne seines Geschichtskonzepts rückt in den Vordergrund und überwuchert, überlagert das (theoretisch programmatisch eingeforderte) Postulat der Faktizität. Aus den historischen Ereignissen (eine) Geschichte zu machen, heißt für Karamzin, der Vergangenheit einen Sinn zu geben, ihrer Entwicklung Stringenz, Bedeutungshaltigkeit, Zwangsläufigkeit zu unterlegen und die Darstellung auf dieses Ziel hin zu zentrieren. Er schreibt bewußt, planmäßig auf sein Ziel zu und berücksichtigt somit in der *Istorija* viel stärker als in *Reisebriefen* und *povesti* die Implikationen seines Schrift-Mediums. Die Spontaneität oraler Kommunikationsformen, die er noch in den *Reisebriefen* mit textkonstitutiver Bedeutung zu reproduzieren versucht hatte, fehlt hier. Karamzin läßt sich nicht mehr, wie in den *Pis'ma* (gemeinsam mit seinen Lesern) ziellos von einem Eindruck zum nächsten treiben, sondern in der *Istorija* verfügt er über klar umrissene Vorstellungen davon, was er seinen Lesern sagen will, und organisiert und strukturiert seine in Form einer Erzählung präsentierte Lektion über die russische Vergangenheit dementsprechend planvoll.

Karamzin arbeitet in der *Istorija* mit nahezu den gleichen literarischen Verfahren wie ein Schriftsteller, der einen künstlerischen, fiktiven Text schafft: Er wählt aus dem Kontinuum der Ereignisse (bzw. aus dem umfangreichen Quellenmaterial) solche Geschehensmomente aus, die er für geeignet hält, seine Erzählung im Sinne seines Geschichtskonzepts voranzubringen, und läßt weg, was seinen Absichten zuwiderläuft. Er stellt die ausgewählten Segmente neu zusammen, bringt sie in eine neue Ordnung, gibt ihnen eine Struktur, die die Folgerichtigkeit des Dargestellten hervorhebt. Einerseits legt es Karamzin (wie in den *Reisebriefen*) immer noch darauf an, das Wissen über die Vergangenheit sinnlich erfahrbar und erlebbar zu machen. Bezeichnend ist in diesem Sinne ein Kommentar, mit dem er in den *Anmerkungen* den Nutzen einer analysierenden ausländischen Quelle in Frage stellt und das intuitive Wissen der Russen um die eigene Kultur dagegenstellt: "A man of high spirit, пишет Флетчер, Министр Елисаветин. Впрочем нужны ли такие свидетельства? Мы знаем Иоанна!" (Bd. 9, Anm. 763). Daneben gibt es aber in der *Istorija*, im Unterschied zu den *Reisebriefen*, auch immer wieder Passagen, in denen Karamzin das zuvor durch (Sinn-)Bilder oder Anekdoten vermittelte Erlebniswissen noch einmal in Form konstativ-analytischer Aussagen zusammenfaßt und interpretiert. Erzählung und diskursiv-konstative Bemerkungen ergänzen einander.

Die Darstellung ist insgesamt auf eine suggestive Wirkung angelegt. Karamzin appelliert mit seinen Anekdoten und Sinnbildern direkt an die Emotionen der Leser. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die *Istorija* kaum von *Reisebriefen* und Erzählungen. Neu ist jedoch, daß das anvisierte Lernziel klar umrissen ist, daß es im Hintergrund, wenngleich unausgesprochen, stets präsent ist, die Organisation der Darstellung bestimmt und leicht in konstative Aussagen übersetzt werden könnte. Das tut Karamzin jedoch nicht, er entfaltet sein Geschichtskonzept exemplifizierend in den 12 Bänden der *Istorija*, in denen er anhand immer neuer exemplarischer

Darstellungen den Leser suggestiv animiert, sein Bild von der russischen Geschichte zu übernehmen.

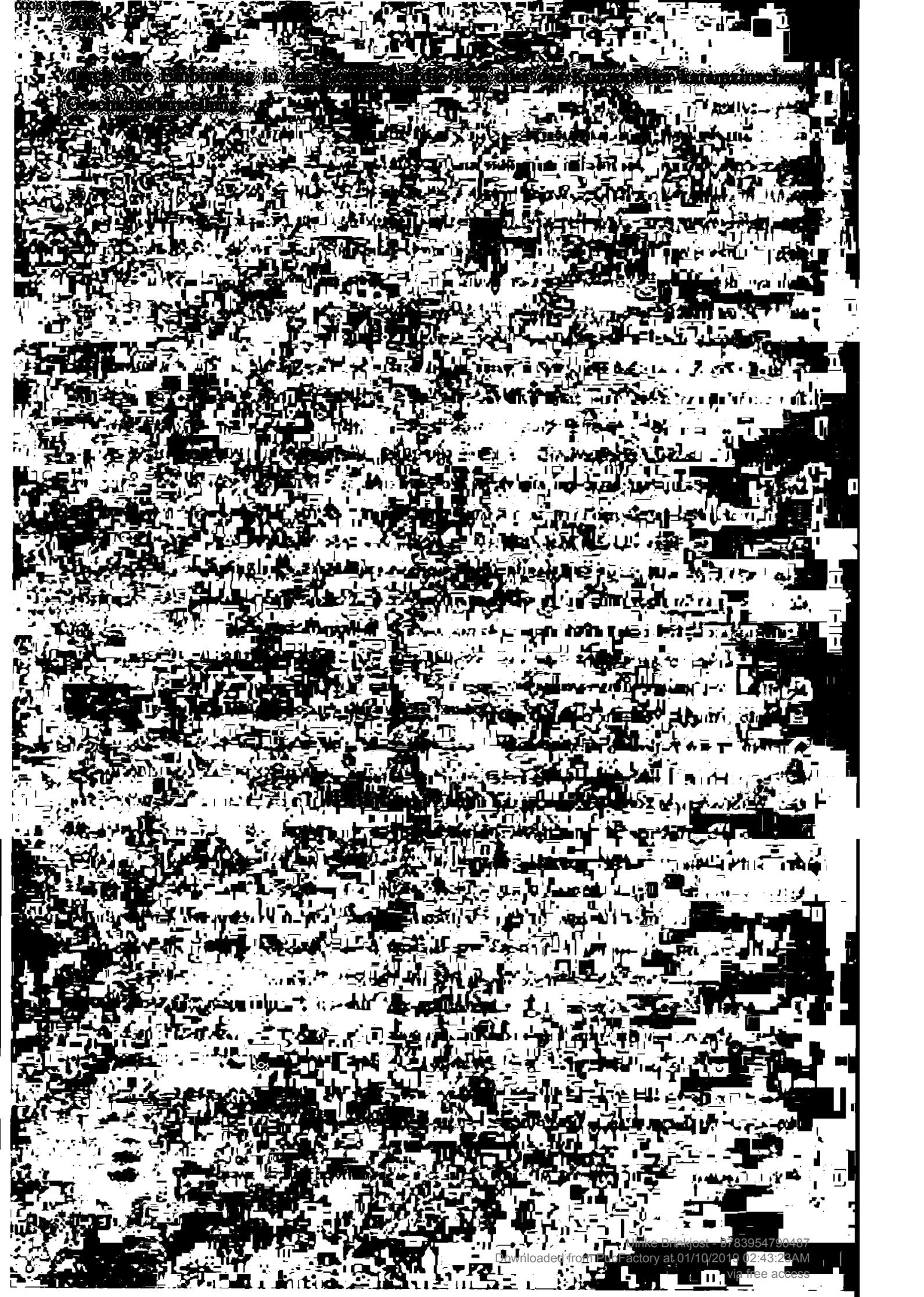
Karamzin geriert sich in der *Istorija* als Demiurg der russischen Geschichte.. Die Geschichte, die er schreibt, hat nur noch bedingt mit der Geschichte-als-Wirklichkeit zu tun, wengleich sie auf vielfältige Weise mit ihr verbunden ist. Karamzin schafft sich seine eigene Geschichte bzw. seine eigene Perspektive auf die Geschichte. Unter seiner Feder entsteht ein in sich geschlossener Text, aus dem alle historischen Diskontinuitäten, Brüche, Widersprüche, die sich aus dem teilweise disparaten Quellenmaterial ergeben, ausgeblendet sind. Nachzuweisen sind solche Brüche und Widersprüche nur anhand einer vergleichenden Lektüre von Text und Anmerkungen, die den Text wie eine supplementäre Chronik begleiten.

In der *Istorija* werden also zwei Versionen der russischen Geschichte angeboten: einmal die Textversion, in der eine kontinuierliche Geschichte ohne Brüche erzählt wird, und zum anderen die des öfteren von dieser Fassung abweichende Version, die sich aus der Lektüre des seitenmäßig beinahe ebenso umfangreichen (quellenkritischen) Anmerkungsapparats ergibt. Dieser Anmerkungsapparat hat einerseits die Funktion, die Erzählung durch Verweise auf Quellen und Belege abzusichern, andererseits aber läßt er auch die Widersprüche zwischen der Darstellung im Text und den Materialien offensichtlich werden und gibt Anhaltspunkte für die teils recht eigenwillige, großzügige Interpretation der Quellen durch den Historiker. Der Text der *Istorija* kann auch ohne die *Anmerkungen* gelesen und verstanden werden. Aber sie bieten dem interessierten Leser ergänzende, weitergehende Informationen sowie in Ansätzen eine zweite Lesart der Geschichte, die sich von der ersten in vielen, teilweise nur kleinen, aber signifikanten Nuancen unterscheidet.

In der *Istorija* versteht sich Karamzin nicht mehr wie in den *Reisebriefen* als Lernender, sondern er hat nun die Funktion eines Lehrmeisters übernommen, der genau weiß, was er lehren will, und dieses Lernziel pragmatisch persuasiv ansteuert, wobei das durch sein Geschichtskonzept vorgegebene Ziel die narrative Organisation der Darstellung bestimmt.

Trotz der größeren Gegenstandsbezogenheit der *Istorija* im Vergleich zu den *Pis'ma*, trotz der Anbindung an reale historische Ereignisse, funktioniert auch die *Geschichte* von ihrer Grundstruktur her gleichermaßen nach dem Prinzip der uneigentlichen Rede: Karamzins Geschichtsdarstellung basiert auf einer bestimmten Idee, einem bestimmten Konzept von Geschichte, und er sucht, ausgehend von diesem Konzept, nach Topoi, die seine Idee veranschaulichen und bestätigen (ähnlich, wie Lomonosov es in dem Paragraphen *Über das Finden von Ideen* beschreibt²¹). Der Historiker durchforstet die historischen Quellen nach solchen Materialien, die seine These stützen, läßt andere unberücksichtigt, die nicht ins Konzept passen, und organisiert das Ausgewählte so, daß sich ein Bild mit genau dem Bedeutungspotential ergibt, wie er es von vornherein intendiert hatte: Nicht der direkte Aussagewert der einzelnen Erzählungen ist von Bedeutung, sondern sie erhalten ihren Sinn erst

²¹Vgl. Lomonosov (1950-1959, Bd. VII, 113f.) § 30: О изобретении простых идей.



Karamzins Geschichte(n): Schön, gut und wahr

Resümee

Kunst habe im 18. Jahrhundert in Rußland keine Grenze gehabt, stellt Kretzschmar (1997c, 143) fest, dessen Versuch, mit Hilfe einer Adaption der luhmannschen Systemtheorie einen neuen Blick auf die russische Literatur im 18. / Anfang des 19. Jahrhunderts zu ermöglichen, in der Einleitung vorgestellt wurde. Das heißt, es sei nicht möglich gewesen, eine Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, Literatur und Nicht-Literatur zu ziehen, da es keine definitiven Kriterien für eine solche Differenzierung gegeben habe. Die russische Literatur der genannten Zeit habe kein in sich geschlossenes System gebildet. Sie habe sich noch nicht so weit von ihren Umweltsystemen abkoppeln können, um eine eigene Leitdifferenz und einen eigenen Code zu entwickeln: "Jede Gesellschaft kann nur das als Kunst qualifizieren, was sie aufgrund ihrer kommunikativen Möglichkeiten als Kunst beobachten, also von Nicht-Kunst unterscheiden kann. In Rußland ist der Code der philosophischen Ästhetik *schön / häßlich* instabil und wird immer wieder von den Codes der Umweltsysteme des Literatursystems, in erster Linie der Wissenschaft (*wahr / falsch*) und der Moral (*gut / böse*) übercodiert. Die Leitdifferenz *interessant / langweilig* als Code endgültig ausdifferenzierter ästhetischer Kommunikation kann sich vor diesem Hintergrund schon gar nicht ausbilden." (Kretzschmar 1997c, 140f.).

Im 18. Jahrhundert sei Kunst in Rußland nach den klassizistischen Kriterien von Regelbefolgung und Regelverstoß, zu messen an den "Vorgaben sakrosankter (antiker) Autoritäten" (ebd., 119), beurteilt worden. Der damalige Schönheitsbegriff sei eng an die Nachahmung der Natur angebunden gewesen. Nicht das Kunstwerk selbst habe als schön gegolten, sondern weil es als Mimesis der gottgeschaffenen perfekten Welt (oder Natur) an der "objektiv gegebenen Welt Schönheit / -perfektion" partizipiere (ebd.), sei es als "schön" beurteilt worden. Die Kunst habe Funktionen von Religion und Moral miterfüllt. Und es seien noch weitere außerästhetische, z.B. didaktische Anforderungen, die sich unter dem Code nützlich / nutzlos subsummieren ließen, an sie herangetragen worden (ebd.).

Kretzschmar sieht den Entwicklungsstand der russischen Literatur im 18. Jahrhundert, - d.h. die im Unterschied zum Westen noch nicht vollzogene Ausdifferenzierung in autonome soziale Systeme, darunter auch das Sozialsystem Literatur -, im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Entwicklung: " 'Ästhetische Kommunikation' des 18. Jahrhunderts prozessiert anhand des Codes der stratifizierten Gesellschaft *oben / unten*; es geht um die Hierarchie der Stile, der Gattungen und der ihr zugeordneten Rezipientenschichten, der

darzustellenden Inhalte, der durch Literatur zu überwindenden bzw. hervorzurufenden menschlichen Leidenschaften etc." (Kretzschmar 1997c, 120).

Karamzin habe, schreibt Kretzschmar, indem er "die normierende Vorbildfunktion antiker Autoren in Frage" stellte, versucht, die ästhetische Kommunikation durch eine Umorientierung vom Wert der *imitatio* zum Wert der Neuheit (*inventio*) zu autonomisieren (ebd., 126f.). "Die russische Ästhetik erhält am Ende des 18. Jahrhunderts erstmals die Möglichkeit, eine *Querelle des anciens et des modernes* nachzuholen, nachdem deren Ergebnis und Problematik für die 'ästhetische Kommunikation' Rußlands jahrzehntelang nahezu belanglos geblieben war, das heißt, ihr Potential für die Ausdifferenzierung autonomer ästhetischer Kommunikation nicht hatte entfalten können" (Kretzschmar 1997c, 127). Die Gleichsetzung von Kunst mit Authentizität und Originalität bzw. die Differenz alt vs. neu habe die "Autonomisierung ästhetischer Kommunikation" in Westeuropa entscheidend vorgebracht, aber in Rußland, entsprechend der andersgearteten gesamtgesellschaftlichen Situation, keine vergleichbare Wirkung gezeigt: "Wenn in der russischen Gesellschaft schon die Durchsetzung von Neuheit als Wert der Kunst und Programmwert ästhetischer Kommunikation offenbar äußerst problematisch ist, kann auch nicht erwartet werden, daß sich auf dieser schwachen Basis das Konzept der Autonomie der Literatur aufbauen, und damit eine Ausdifferenzierung autonomer ästhetischer Kommunikation in Gang kommen kann" (Kretzschmar 1997c, 129). In Rußland sei es zwar zu einer Enttechnisierung des Kunstwerkbegriffs gekommen, d.h. die Herstellung eines Kunstwerks sei nicht mehr als quasi mechanische Umsetzung eines basalen Regelwerks verstanden worden. - hier kommt der Begriff des literarischen Genies ins Spiel -, aber die "mimetische Orientierung" am "Vorbild der (schönen) Natur" sei auch weiterhin in der Literatur verpflichtend gewesen (ebd.). Ebenso seien auch immer noch von außen her, also von den Umweltsystemen, pragmatische Nützlichkeitsersparungen an die Literatur herangetragen worden.

Schlaglichtartig verdeutliche beispielsweise Karamzin durch die Titelgebung eines seiner Aufsätze die in Rußland "nicht vollzogene Differenzierung zwischen ästhetischer, wissenschaftlicher bzw. politisch-philosophischer Kommunikation", so Kretzschmar (1997c, 131): Der Titel *Nečto o naukach, iskusstvach i prosveščenii* indiziere vielmehr den Fortbestand der Synthese des Schönen mit dem Wahren und dem Guten. "Auch bei Karamzin bleibt die kommunikative Affinität zwischen *Gut* und *Schön* unangetastet, indem er am Konnex zwischen dem menschlichen Interesse am Schönen bzw. zwischen dem Geschmacksvermögen auf der einen und der Moralität - sowohl des Literaturproduzenten als auch -rezipienten - auf der anderen Seite festhält" (ebd., 133). Aus Karamzins Diktum, ein schlechter Mensch könne kein guter Autor sein, folge: "Schöne Kunst kann damit nicht unmoralisch bzw. unmoralische Kunst dann nur häßlich und eben nicht interessant [...] sein. Eine an diese Voraussetzungen gehundene Lizenz zum Schreiben verhindert die notwendige Differenzierung zwischen dem Kommunikationscode der Moral, der ausschließlich moralische Urteile über Literatur

produziert, und einem autonomen Code der ästhetischen Kommunikation *schön / häßlich*" (ebd.).

* * *

Die russische Gesellschaft des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts sei noch nicht in Funktionsbereiche differenziert gewesen, es habe noch kein autonomes Sozialsystem Literatur gegeben, System-Umwelt-Differenzen seien noch nicht aufgebaut, Ethik und Ästhetik funktional nicht voneinander getrennt gewesen, lautet also das Fazit Kretzschmars, das durch unsere Studien zum Werk Karamzins bestätigt wird. Karamzin schrieb in dem von Kretzschmar untersuchten Zeitraum seine (sentimentalistischen) Geschichten und seine Geschichte (*des russischen Staates*), arbeitete also in zwei Feldern, die in einer differenzierten Gesellschaft unterschiedliche Funktionen erfüllen und unterschiedliche Leistungen erbringen würden (Kretzschmar 1997c, 134). Bei Karamzin überlagern und durchdringen sich die verschiedenen Funktionen und Leistungen: Die Literatur steht im Zeichen moralischer Postulate, die historiographischen Texte, die in erster Linie der historischen Wahrheit verpflichtet sein sollten, werden auch danach beurteilt, ob sie "schön" geschrieben sind und pragmatischen Nutzen bringen. An beide Gattungen werden didaktische Erwartungen gestellt etc. Grundsätzlich spiegelt sich in allen untersuchten Texten Karamzins, wenn auch mit unterschiedlichen Gewichtungen und in unterschiedlichen Ausprägungen, die Synthese des Schönen, Guten und Wahren.

Das Schöne und das Gute.

Literatur und Moral sind in Karamzins Literaturkonzept eng miteinander verbunden. Nur ein guter Mensch könne auch ein guter Autor werden, hatte er in *Čto nužno avtoru* festgestellt, denn das Werk fungiere als Spiegelbild seines Schöpfers, der Schriftsteller male im Text sein Selbst-Porträt. Ein angehender Autor müsse mit Hilfe einer eingehenden Selbsterforschung, vergleichbar der kathartischen Selbstversenkung mittelalterlicher Künstler wie Ikonenmaler, zunächst ermitteln, ob er überhaupt zum Schreiben geeignet und legitimiert sei. Das heißt, ergebe die mystische Selbstbefragung, daß der angehende Autor nicht über eine ausreichende moralische Qualifikation verfüge, sollte er von seinem Vorhaben besser sofort wieder Abstand nehmen. Einem guten Menschen aber werde sich offenbaren, daß er selbst Teil des allgemeinen Guten, der gottgeschaffenen perfekten und harmonischen Welt sei, und er werde dieses Offenbarungserlebnis in seinen Texten umsetzen, es seinen Lesern über die Literatur vermitteln. Hier zeigt sich deutlich der Einfluß "fremder", nämlich moralischer und religiöser Kriterien auf die Literatur: Von dem Schriftsteller wird eine quasi religiöse Disposition erwartet, d.h. eine moralisch integre Grundhaltung, die sich im Kontext des karamzinschen Sentimentalismus nach

außen hin in einer empfindsam empathischen Persönlichkeit manifestieren sollte. Empfindsamkeit sei ein verlässliches, nach außen sichtbares Zeichen für moralische Integrität und damit für Humanität, dekretiert Karamzin.

Die moralische Grundhaltung des Autors stellt nach seinem Konzept gewissermaßen die Basis (oder das Signifikat) literarischer Texte dar. Die ästhetische Leitdifferenz "schön" und "häßlich" ist grundsätzlich an moralische Kriterien angebunden. Als "schön" gilt nur das, was auch unter moralischen Gesichtspunkten bestehen kann. Es gibt keine Grenze zwischen Ethik und Ästhetik.

In seinen Texten bilde der Schriftsteller das Ergebnis seiner Selbstbefragung ab, kehre er seine innere, moralisch integre Haltung, deren er sich zuvor in mystischer Versenkung vergewissert habe, nach außen, postuliert Karamzin. Der Text fungiert als Zeichen der Persönlichkeit bzw. der moralischen Befindlichkeit seines Autors. Damit wird in gewisser Weise an klassizistische *imitatio*-Gebote angeknüpft: In der Schönheit und (sprachlichen) Harmonie des sentimentalistischen Textes bildet sich der ebenso harmonische Charakter des Autors ab, der, da es sich bei ihm ja um einen ausgewiesenen guten Menschen handelt, wiederum die perfekte Harmonie der ewigen (göttlichen) Wahrheit spiegelt. Der Schriftsteller kann sich nicht als eigentlicher kreativer Schöpfer seiner Werke verstehen, sondern er ist, laut Karamzin, eher als Vermittler göttlicher Wahrheit, Harmonie und Perfektion anzusehen.

Seine eigentliche Aufgabe bestehe darin, dem mit der letzten Wahrheit als dem transzendentalen Signifikat aller Texte schon (vor-)gegebenen Inhalt (neue) Ausdrucksmöglichkeiten zu eröffnen. Seine originale Leistung müsse sich auf die sprachlich-eloquutionelle Ebene seiner Texte konzentrieren. Denn insbesondere die rhetorische Sprachgestaltung gebe dem Autor die Möglichkeit, seine innere Haltung zu externalisieren. Erst im Spiel der sprachlichen Signifikanten werde die im Text eingeschlossene substantielle Wahrheit mitteilbar, stellt Karamzin fest. Die Authentizität der Darstellung hänge dabei von der Integrität der Autorenpersönlichkeit ab, die durch die sprachliche Gestaltung hindurch sichtbar werde. Um die eigene seelisch-moralische Disposition auch in kleinsten Nuancen nach außen kehren zu können, müsse der Schriftsteller an der Sprache arbeiten, müsse er gegebenenfalls neue Wörter und Ausdrücke kreieren, die Bedeutung bekannter Lexeme verschieben und die Syntax reformieren etc. Orientierungshilfe biete ihm das sentimentalistische "Prinzip der *prijatnost*". Dieses Prinzip beinhaltet, vereinfacht gesagt, eine Verkürzung der Sätze, eine Abkehr von den langen und verwickelten Perioden klassizistischer Prosa, eine Absage an klassizistischen "Worthombast" sowie allgemein eine Reform von Syntax und Lexik, orientiert an Kriterien sprachlicher Harmonie und sprachlichen Wohlklangs. Die Sprache in den *Pis'ma russkogo putešestvennika* sowie den Erzählungen Karamzins ist entsprechend weitgehend an mündlichen Ausdrucksformen ausgerichtet und nach intonatorischen Gesichtspunkten gestaltet.

Karamzin führt das aus dem Klassizismus (s. Lomonosov) bekannte Prinzip der uneigentlichen Rede fort: Er sucht in seinen Texten Metaphern (oder Zeichen) für das eigentlich Unsagbare, weil begrifflich nicht Faßbare, d.h. die ewige Wahrheit als den substantiellen Kern

sentimentalistischen Wissens, wobei diese Vorstellung hier unverkennbar mit religiösen Dimensionen verbunden ist.

Die etwa aus der Diglossie bekannte Trennung zwischen sakraler höherer Wissenssphäre und profaner Alltagssphäre und die parallel dazu verlaufende Grenze zwischen Literatur(fähigkeit) und Nicht-Literatur(fähigkeit) wird bei Karamzin endgültig ausgehebelt. Er vertritt die Auffassung, potentiell könne alles zum Gegenstand von Literatur werden, wenn es nur schön und ansprechend geschrieben sei. Auch das gewöhnlichste Gefühl, die gewöhnlichste Idee könne, ansprechend, d.h. im sentimentalistischen Kontext "priyatno" ausgedrückt, literaturfähig sein. Damit ist die klassizistische, etwa in der Lomonosovschen Drei-Stil-Lehre festgeschriebene Hierarchisierung von Inhalten, Stilen und Gattungen hinfällig. Es wird nicht mehr zwischen hohem, mittlerem und niederem Stil samt entsprechenden Inhalten, entsprechendem Personal und Accessoires differenziert. Alles kann, adäquat rhetorisch und stilistisch aufbereitet, in literarischen Texten behandelt werden, suggeriert Karamzins Literaturkonzept. In dieser Konzeption liegt Chance und Gefahr zugleich: Chance insofern, als alte (klassizistische) Verkrustungen aufgebrochen werden, der Weg für Neues frei wird und die literarische Entwicklung somit neue Impulse erhält. Aber gleichzeitig droht auch die Gefahr, daß die alleinige Konzentration auf die Ausdrucksebene eine gewisse Beliebigkeit der Inhalte nach sich zieht, daß nun, da nahezu alles potentiell literaturfähig sein soll, eine Banalisierung und Trivialisierung auf inhaltlicher Ebene die Folge sein könnte. Daß diese Gefahr durchaus gegeben war, zeigt sich z.B. bei vielen Epigonen Karamzins.

Die Nützlichkeitsexpectationen, die an die Literatur und ihren Autor gestellt werden konzentrieren ebenfalls auf die sprachlich-rhetorische Ebene: Anhand der literarischen Texte solle der Rezipient lernen, besser zu sprechen und, in Korrelation dazu, besser zu denken.

Der Schriftsteller bilde in seinen Texten die moralische Disposition seiner Seele bzw. seine (unveränderliche) innere Grundhaltung ab, so hatte Karamzin postuliert. Entsprechend wird auch in den *Reisebriefen* keine Entwicklung der Hauptfigur, des Ich-Erzählers, beschrieben. Denkbar wäre ja immerhin, daß dieser Erzähler analog zu den einzelnen Stationen seiner Reise immer neue Erfahrungen machen, neue Erkenntnisse gewinnen würde, durch deren Verarbeitung ein geistiger Entwicklungsprozeß in Gang gesetzt würde. Das ist in den *Pis'ma* jedoch nicht so. Die dargestellten Episoden bauen nicht aufeinander auf, stehen in keiner kausalen Beziehung, sondern sind in ihrer Aufeinanderfolge prinzipiell austauschbar. Verbunden werden sie allein durch die Person, man könnte auch sagen: die sensitive Persönlichkeit des Erzählers. Es herrscht eine paradigmatische Struktur vor: Alle *Briefe* fungieren in erster Linie als Illustrationen der immergleichen seelischen Verfassung des Erzählers, der sich in ihnen als empfindsam emotionaler (und damit nach sentimentalistischem Verständnis guter) Mensch präsentiert. Dokumentiert wird das dadurch, daß der Erzähler in den *Pis'ma* seine emotiven Reaktionen auf Personen oder Begebenheiten, mit denen er auf seiner Reise in Kontakt kommt, schildert. Dabei zeigt sich in seinen Reaktionen nur eine relativ schmale Bandbreite von Affekten, die alle als Facetten einer ausgeglichenen Persönlichkeit

harmonisch zusammenstimmen und den Erzähler als sensible und moralisch integre Persönlichkeit ausweisen.

In den *Reisebriefen* werden also die Stimmungen des Erzählers in (Sprach-)Bilder und anekdotische Geschichten umgesetzt, die eigentlich kaum landeskundliche Informationen vermitteln, aber umso mehr Aufschluß geben über die innere Verfassung des Autors. Die Gegenstände fungieren als Spiegel seiner moralischen Disposition. Reale Ortsangaben bzw. -namen bleiben weitgehend Staffage, haben nur die Funktion, das Erzählte zu beglaubigen und als authentisch auszuweisen. Tatsächlich aber zeigen die Landschaftsbilder in den *Pis'ma* ebenso wie das in der Exposition der *Bednaja Liza* entworfene Bild vom Umland Moskaus idealische Landschaften, die danach entworfen sind, die Befindlichkeit des Autors widerzuspiegeln, und nicht, um ein möglichst realistisches Bild zu zeichnen.

Auffällig ist die enge Verbindung zwischen Erzähler und Rezipienten, die sowohl in den *Pis'ma* wie den Erzählungen fiktiv geschaffen wird. Später in der *Istorija* wird diese Verbindung insofern noch verstärkt, als Autor und Leser quasi zu einer Synthese zu verschmelzen scheinen, wie das nicht näher definierbare, aber permanent verwendete Personalpronomen in der ersten Person Plural ("wir") nahelegt.

Die Bilder und anekdotischen Geschichten, aus denen sich die *Reisebriefe* konstituieren, sind so konzipiert, daß sie auf den Rezipienten eine möglichst eindringliche, alle seine Sinne involvierende Wirkung ausüben und sein emotionales Engagement herausfordern. Zu "rühren" sei die höchste Wirkung, die ein Kunstwerk überhaupt zu erzielen vermöge, erklärt Karamzin dazu, der in seinen Texten als Rezipient der zeitgenössischen empfindsamen Literatur seinen eigenen Lesern ein Beispiel für eine angemessene bzw. vorbildliche Rezeptionshaltung vorgehen möchte. Intuitiv, ganzheitlich erlebnishaft, über sinnlich synästhetische Erfahrungen könne ein Kunstwerk viel besser, tiefgreifender und umfassender angeeignet werden als durch jede intellektuell-analytische Auseinandersetzung, so Karamzin.

In den *Reisebriefen* zeigt sich eine gewisse Ambivalenz gegenüber dem verwendeten Schriftmedium. Die Brieffiktion bindet den Text grundsätzlich in einen Schriftkontext ein, den den Erzähler einerseits akzeptiert, indem er beispielsweise auf die zeitliche Spanne zwischen dem Absenden der Briefe und ihrer Ankunft beim Adressaten verweist, andererseits aber bricht er selbst wiederholt aus dem Schriftkontext aus und operiert mit der Illusion mündlicher Rede, wie sich schon in der an mündlicher Rede orientierten Rhythmisierung der karamzinschen Prosa abzeichnet. Er flücht darüber hinaus Floskeln und Gesten in den Text ein, wie sie für eine unmittelbare Gesprächssituation typisch sind, kreiert situative Kontexte, in denen er sich an seine "Gesprächspartner" wendet, als stünden sie unmittelbar neben ihm etc. Das alles dient dazu, eine gewisse Nähe und Intimität zwischen Erzähler und Lesern herzustellen, wobei diese Seelengemeinschaft guter, weil empfindsamer Menschen im Verlauf des Textes permanent aktualisiert wird.

Die enge Verbindung von Moral und Literatur zeigt sich ganz besonders deutlich in der Erzählung *Bednaja Liza*. Der dortige Erzähler steht eindeutig im Mittelpunkt der *poest'*, spricht

in der Ouvertüre zunächst ausführlich über sich selbst, seine Stimmungen und seine Neigung zu mitfühlender Melancholie, bevor er die Liza-story als weiteren Gegenstand präsentiert, der sein Herz zu "rühren" vermocht habe. Der Erzähler zeichnet also von sich das Bild einer sensiblen, moralisch integren Persönlichkeit und offeriert seine Präsentation der Geschichte Lizas als Externalisation der eigenen inneren Verfassung, d.h. als ästhetisches Objekt, an dem er sich zunächst selbst delectiert habe, bevor er nun seine gleichgesinnten Leser daran teilhaben lassen wolle. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die implizite Grundannahme, der Erzähler könne Lizas Geschichte nur deshalb so schön erzählen, weil er so von ihr gerührt worden sei, und das, weil er eben ein guter, sprich moralisch integrer Mensch sei.

Kretzschmar (1997c, 134) stellt fest: "[...] eine 'ästhetische Kommunikation' mit dem Code des Umweltsystems *Moral* muß sich zwangsläufig auf die Ebene der literarischen Inhalte beschränken und die Kommunikation über Stil- und Formfragen als unerheblich qualifizieren." Für Karamzin stimmt das nicht ganz. Zwar weisen seine sentimentalistischen Texte eine ausgeprägte moralische Einstellung auf, aber dennoch ist sein Blickpunkt nicht auf die inhaltliche Ebene fixiert. Er propagiert vielmehr eine gewisse Beliebigkeit der Inhalte, indem er feststellt, die Literwürdigkeit eines Gegenstands hänge nicht von der Dignität des Inhalts, sondern in erster Linie von der "priyatnost" des Ausdrucks ab. Und auch darüber hinaus beschäftigt sich Karamzin mit Formfragen, etwa indem er in einigen Erzählungen wie z.B. *Rycar' našego vremeni* typisch sentimentalistische Verfahren ironisch aufdeckt und übliche sentimentalistische Erzählmuster samt gängiger Hypertrophien des Genres parodiert. ¹

Das Wahre

Im 18. Jahrhundert ist die Literatur in Rußland mit Funktionen befrachtet, die in differenzierten Gesellschaften u.a. die Philosophie übernehmen würde. In Rußland jedoch hat die Literatur den interdiskursiven Status, über den zur gleichen Zeit im Westen die Philosophie verfügt: Sie legitimiert alle anderen Künste und Wissenschaften und verfügt demgemäß über eine exklusive übergeordnete Position. In Karamzins Literaturkonzept jedoch wird der Literatur die Funktion zugeschrieben, dem in Einzeldisziplinen aufgesplitteten Wissen Richtung und Orientierung zu geben und es in einen übergreifenden Horizont einzubinden. Diese Zuschreibung basiert auf der Vorstellung, daß gerade in den Texten von Literatur und allgemein Kunst das höhere sentimentalistische Wissen, sprich die (substantielle) ewige Wahrheit eingeschlossen sei, die nicht in konstative Aussagen übersetzt, sondern nur über die Zeichenhaftigkeit künstlerischer Texte vermittelt werden könne.

Die Wahrheit stellt einen der Kernbegriffe der sentimentalistischen Philosophie des Schriftstellers Karamzin dar, wenngleich dieser Wahrheitsbegriff, der stark an religiöse

Vorstellungen angelehnt ist, merkwürdig diffus bleibt. Die (göttliche) letzte Wahrheit wird von Karamzin sinngemäß als das transzendente Signifikat aller sentimentalistischen Texte qualifiziert. Sie könne begrifflich-konstativ nicht angeeignet werden, liege außerhalb des menschlichen Verstandes- und Verstehenshorizontes und entziehe sich allen direkten distinktiven Bestimmungen. Man könne sich ihr nur indirekt, über Zeichen, wie etwa die Zeichen eines künstlerischen Textes, annähern und versuchen, sie symbolisch in der Kunst widerzuspiegeln.

Weitaus stärker profiliert ist der Wahrheitsbegriff in den historiographischen Texten Karamzins. Hier steht die (konkrete) historische Wahrheit, also das, was "wirklich war", im Mittelpunkt, - so postuliert jedenfalls der Historiker Karamzin. Zum ersten Mal gewinnt diese historische Wahrheit im Kontext der Erzählung *Marfa Posadnica* an Relevanz, in der demonstriert wird, wie sehr diese Wahrheit durch die Perspektive des jeweiligen Betrachters determiniert wird. Die in der *povest'* vorgenommene Aufklärung verschiedener Blickpunkte und der damit verbundene Ansatz einer Relativierung der historischen Wahrheit bleibt jedoch der einzige Versuch des Historikers Karamzin in dieser Richtung. In der *Istorija* kehrt er zu einer orthodoxeren Position (- wie sie auch schon durch die Omnipotenz des sentimentalistischen Erzählers und, in Verbindung damit, seinen monologisch eindimensionalen autoritären Standpunkt gegeben war -) zurück und präsentiert die *Geschichte des russischen Staates* durchgängig aus einer einheitlichen, keine Abweichungen duldenden Perspektive.

Die historische Wahrheit, von der der Historiker Karamzin angibt, sie sei präexistent gegeben und er selbst decke sie in seiner Darstellung nur auf (- ähnlich wie der sentimentalistische Schriftsteller in der (sprachlichen) Harmonie seiner Texte die Vollkommenheit göttlicher Wahrheit und Weisheit aufgedeckt und vermittelt habe, -), wird tatsächlich erst in der bzw. durch die Darstellung, und zwar durch die intentionale narrative Aufbereitung des Quellenmaterials generiert.

Der Historiker Karamzin verfügt über ein bestimmtes (sein eigenes) Konzept von Geschichte, das man, anstelle der Wahrheit, als das eigentlich vorab Gegebene bezeichnen könnte, und in dieses Konzept paßt er die Geschichten, die er rund um die russische Geschichte erzählt, ein. Leiten läßt er sich dabei nicht von der Differenz wahr / falsch, die nach Kretzschmar in differenzierten Gesellschaften den wissenschaftlichen Code determiniert, sondern von patriotischen Erwägungen. Karamzin unterstellt seine Geschichtsdarstellung politischen bzw. patriotisch-pädagogischen Zielsetzungen, gekoppelt mit konkreten pragmatischen Nützlichkeitsserwartungen. Er schreibt Geschichte, um den politischen Status quo in Rußland, sprich die Autokratie, zu festigen und für alle Zeiten zu etablieren und vor allem, um das Überschwappen jeglicher Art von Anarchie, deren Zeuge er im revolutionären Frankreich geworden war, auf Rußland zu verhindern. Diese Zielsetzung wird in der *Istorija* selbst nie explizit genannt, aber sie prädeterminiert als basales Axiom die gesamte Darstellung und in erster Linie deren narrative Organisation.

Im Rahmen dieser Teleologisierung wird dann auch das theoretisch programmatisch postulierte Kriterium der Faktizität, der absoluten Faktentreue, das, so Karamzin, für jede Geschichtsdarstellung gelten müsse, deren Verfasser nicht mehr in der von ihm beschriebenen Zeit gelebt habe und folglich nicht mehr unmittelbar von dem Geist dieser Zeit inspiriert sein könne, außer Kraft gesetzt: Auch Legenden, Erfundenes, nicht durch Quellen Belegbares fließt in den historischen Text ein, wenn es nur das Geschichtskonzept des Historikers stützt. Die theoretisch absolut gesetzte historische Wahrheit degeneriert damit in der karamzinschen historischen Schreibpraxis zu einem ähnlich diffusen Begriff wie die substantielle Wahrheit des sentimentalistischen Schriftstellers.

*

Ästhetischer und historiographischer Diskurs weisen bei Karamzin eine Vielzahl von Gemeinsamkeiten, aber auch etliche Differenzen auf.

In beiden Diskursen setzt sich Karamzin mit dem Gegensatz sakral vs. profan auseinander. Im Hinblick auf den Schriftsteller hatte er gefordert, dieser solle sich, bevor er anfangen zu schreiben, in einem mystischen Erkenntniserlebnis seiner Partizipation an göttlicher Weisheit bzw. transsubjektiver Moral versichern, die er dann in seinen Texten abbilden werde. Zu den konkreten Inhalten, über die ein solcher Autor seine moralische Grundhaltung externalisieren sollte, hatte er keine Angaben gemacht. Alles, auch Banales, Triviales konnte nun literaturwürdig sein, wenn es nur "schön" geschrieben war und in seiner sprachlichen Harmonie göttliche Perfektion widerzuspiegeln vermochte. Im historiographischen Diskurs wird die Differenz sakral vs. profan aus einem anderen Blickwinkel heraus ins Spiel gebracht: Hier wird an altrussische bzw. mittelalterliche Vorstellungen angeknüpft und die Illusion erweckt, als handle es sich bei der *Istorija* um einen "nicht von Menschenhand geschaffenen" Text, in dem sich die allerhöchste historische Wahrheit quasi von selbst schreibe. Auch damit wird das Ziel verfolgt, die Darstellung, die eigentlich dezidiert den Standpunkt ihres Autors wiedergibt, durch den Rückbezug auf religiöse Muster zu legitimieren und ihre Inhalte als unangreifbare Wahrheiten zu präsentieren.

Historiker wie sentimentalistischer Schriftsteller arbeiten beide mit Bildern. Der Geschichtenerzähler aus den *Reisebriefen* und aus *Bednaja Liza* konzentriert sich vor allem auf die Ausgestaltung "schöner" Sprachbilder, da er der Meinung ist, in der schönen Sprachgestaltung zeige sich das gute "Herz" ihres Autors. In der *Istorija* werden ebenfalls "schöne" anekdotische Geschichten erzählt, aber der Sinn des Textes wird nicht mehr in erster Linie auf der sprachlich-elokutionellen Textebene generiert, sondern ist an die narrative Organisation des Quellenmaterials angebunden. Der Schwerpunkt der historiographischen Arbeit liegt auf dem Aspekt des Formens, der Bearbeitung des Materials im Sinne des für die Darstellung grundlegenden Geschichtskonzepts.

In den *Reisebriefen* wie der *Istorija* dominiert eine paradigmatische Struktur. Sinnbilder und anekdotische Geschichten exemplifizieren in den *Reisebriefen* die moralische Grundhaltung des Erzählers, in der *Istorija* das als basal vorausgesetzte Axiom, auf das die gesamte Darstellung hin zentriert ist. In den *Pis'ma* bleibt die Interpretation der textkonstitutiven Sinnbilder weitgehend dem Rezipienten selbst überlassen, der Historiker hingegen verläßt sich nicht mehr darauf, daß seine Leser aus dem Erzählten intuitiv die richtigen Schlüsse ziehen werden: Er schaltet sich ein, unterbricht den Erzählfluß und zeichnet durch Zusammenfassungen und Zwischenbemerkungen eine bestimmte Interpretation der Sinnbilder vor, deren Suggestivkraft sich der Rezipient nur schwer entziehen kann. In der *Istorija* zeigt sich über die eingeschalteten konstativen Passagen hinaus auch darin eine gewisse Tendenz zur "Verwissenschaftlichung", daß der Historiker einen umfangreichen Anmerkungsapparat anführt, mit dem er seine Darstellung durch den Nachweis von Quellen "wissenschaftlich" absichert.

In den *Reisebriefen* tritt zwar ein Erzähler-Ich auf, aber es handelt sich bei ihm nicht eigentlich um eine individuelle Persönlichkeit. Das Ich gewinnt keine scharfen Konturen, es verschwindet hinter einer Vielzahl harmonisch zusammenklingender literarischer Stimmen. Die Rede ist damit atopisch, auf keinen konkreten Fixpunkt zurückzuführen. Häufig werden orale Kommunikationsformen zu imitieren versucht. Ganz anders die Situation in der *Istorija*: Hier gibt es formal kein Autoren-Ich, sondern der Text wird quasi als sich selbst schreibend präsentiert. Tatsächlich aber steckt hinter der Darstellung das dezidierte Geschichtskonzept des Historikers Karamzin, der alle Fäden zieht, um seinen Text so zu strukturieren und zu organisieren, daß er genau dieses von ihm intendierte Konzept exemplifiziert. In der *Istorija* wird gleichermaßen an Intuition wie an Intellekt der Rezipienten appelliert. Die Implikationen des Schriftmediums finden hier viel stärkere Beachtung als in den *Pis'ma*.

Gemeinsam haben Karamzins ästhetischer und historiographischer Diskurs auch, neben vielen anderen Konstanten, die jeweiligen fremdreferentiellen Übercodierungen. Der literarische Diskurs steht wesentlich im Zeichen der Moral, das Gute und das Schöne liegen hier eng, sogar untrennbar zusammen. Und der historiographische Diskurs wird in erster Linie von den patriotisch-didaktisch-pragmatischen Zielsetzungen determiniert, die der Historiker Karamzin mit seinem Geschichtskonzept verfolgt.

* * *

Literaturverzeichnis

- Anderegg, J. (1973): Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa. Göttingen 1973.
- Anderson, R.B. (1975): Karamzin's "Letters of a Russian Traveller": An Education in Western Sentimentalism. In: Black, J.L. (ed.): Essays on Karamzin: Russian Man-Of-Letters, Political Thinker, Historian, 1766-1826. Mouton/The Hague/Paris 1975. S. 22-39.
- Arzumanova, M.A. (1964): Russkij sentimentalizm v kritike 90ch godov. In: XVIII vek. Sbornik 6. Moskau 1964. S. 197-223.
- Bachtin, M. (1979): Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a.M. 1979.
- Belinskij, V.G. (1953-59): Polnoe sobranie sočinenij. Moskau 1953-59.
- Benz, E. (1953) (Hrsg.): Russische Heiligenlegenden. Zürich 1953.
- Benz, E. (1988): Geist und Leben der Ostkirche. München 1988.
- Black, J.L. (1975a) (ed.): Essays on Karamzin: Russian Man-Of-Letters, Political Thinker, Historian, 1766-1826. Mouton/The Hague/Paris 1975.
- Black, J.L. (1975b): Nicholas Karamzin and Russian Society in the Nineteenth Century. Toronto 1975.
- Black, J.L. (1975c): The "Primečanija". Karamzin as a "Scientific" Historian of Russia. In: ders. (ed.): Essays on Karamzin: Russian Man-Of-Letters, Political Thinker, Historian, 1766-1826. Mouton/The Hague/Paris 1975. S. 127-147.
- Brang, P. (1960): Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770-1811. Wiesbaden 1960.
- Bühler, K. (1965): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart 1965.
- Chomjakov, A.S. (1994): Sočinenija v dvuch tomach. T. 1: Raboty po istoriosofii. Moskau 1994.
- Cross, A. (1971): N.M. Karamzin. A Study of his Literary Career 1783-1803. Carbondale u. Edwardsville 1971.
- Cross, A. (1975): Karamzin's Versions of the Idyll. In: Black, J.L. (ed.): Essays on Karamzin: Russian Man-Of-Letters, Political Thinker, Historian, 1766-1826. Mouton/The Hague/Paris 1975. S. 75-90.
- Danto, A.C. (1974): Analytische Philosophie der Geschichte. Frankfurt a.M. 1974.

- Derrida, J. (1975): *Semiologie und Grammatologie*. In: Brütting, R. u. Zimmermann, B. (Hrsg.): *Theorie - Literatur - Praxis*. Frankfurt a. M. 1975. S. 144-164.
- Derrida, J. (1992): *Grammatologie*. Frankfurt a. M. 1992.
- Drews, P. (1990): *Herder und die Slaven. Materialien zur Wirkungsgeschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. München 1990. (Slavistische Beiträge 267).
- Ėjchenbaum, B. (1986): *Karamzin*. In: *O proze, o poëzii*. Sbornik statej. Leningrad 1986. S. 18 - 28.
- Gerasimov, L.V. (1969): *Ėpitety v proizvedenijach Karamzina*. In: *XVIII vek*. Sbornik 8. Leningrad 1969. S. 290-298.
- Gorbatov, I. (1991): *Formation du Concept de Sentimentalisme dans la Littérature Russe. L'Influence de J.J. Rousseau sur l'Oeuvre de N.M. Karamzine*. New York 1991.
- Hammarberg, G. (1987): *Poor Liza, Poor Erast, Lucky Narrator*. In: *Slavic and East European Journal*. Vol. 31. No. 3 (1987). S. 305-321.
- Hammarberg, G. (1991): *From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose*. Cambridge 1991.
- Heier, E. (1991): *Studies on Johann Caspar Lavater (1741-1801) in Russia*. Bern 1991. (Slavica Helvetica, Bd. 37).
- Ivanov, M.V. (1975): *Poëtika ruskoj sentimental'noj prozy*. In: *Russkaja literatura*. Bd. 1. 1975. S. 115-121.
- Kanunova, F.Z. (1966): *Ėvoljucija sentimentalizma Karamzina ("Moja ispoved' ")*. In: *XVIII vek*. Sbornik 7. Moskau/Leningrad 1966. S. 286-290.
- Kanunova, F.Z. (1967): *Iz istorii ruskoj povesti. Istoriko-literaturnoe značenie povestej N.M. Karamzina*. Tomsk 1967.
- Kanunova, F.Z. (1975): *Karamzin i Stern*. In: *XVIII vek*. Sbornik 10. Leningrad 1975. S. 258-264.
- Kanunova, F.Z. u. Kafanova, O.B. (1993): *Karamzin i Žukovskij. Vosprijatje "Sozercanija prirody" Š. Bonne*. In: *XVIII vek*. Sbornik 18. St.Peterburg 1993. S. 187-202.
- Karamzin, N.M. (1862): *Neizdannaja sočinenija i perepiska N.M. Karamzina*. St.Peterburg 1862.
- Karamzin, N.M. (1892): *Istorija gosudarstva rossijskogo. (Ežemesjačnoe priloženie k žurnalu "Sever")*. Bd. 1-12. St.Peterburg 1892. (Slavistic Printings and Reprintings 189. Mouton/The Hague/Paris 1969).
- Karamzin, N.M. (1914): *Zapiska o drevnej i novoj Rossi*. (Reprint der Ausgabe St.Peterburg 1914).

- Karamzin, N.M. (1964): *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*. Moskau/Leningrad 1964.
- Karamzin, N.M. (1966): *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Moskau/Leningrad 1966.
- Karamzin, N.M. (1982): *Izbrannye stat'i i pis'ma*. Moskau 1982.
- Karamzin, N.M. (1984a): *Pis'ma ruskogo putešestvennika*. Leningrad 1984.
- Karamzin, N.M. (1984b): *Sočinenija v dvuch tomach*. Leningrad 1984.
- Karlova, T.S. (1969): *Ėstetičeskij smysl istorii v tvorčeskom vosprijatii Karamzina*. In: XVIII vek. Sbornik 8. Leningrad 1969. S. 281-289.
- Kasack, W. (1989) (Hrsg.): *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*. München 1989. (Arbeiten und Texte zur Slavistik 45).
- Kireevskij, I. (1959): *Über das Wesen der europäischen Kultur und ihr Verhältnis zur russischen*. In: Tschizewskij, D. u. Groh, D. (Hrsg.): *Europa und Rußland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses*. Darmstadt 1959. S. 248-298.
- Kočetkova, N.D. (1981): *Formirovanie istoričeskoj koncepcii Karamzina - pisatelja i publicista*. In: XVIII vek. Sbornik 13. Leningrad 1981. S. 132-155.
- Kočetkova, N.D. (1983): *Geroj ruskogo sentimentalizma. 1. Čtenie v žizni "čuvstvitel'nogo" geroja*. In: XVIII vek. Sbornik 14. Leningrad 1983. S. 121-142.
- Kočetkova, N.D. (1986): *Geroj ruskogo sentimentalizma. 2. Portret i pejzaž v literature ruskogo sentimentalizma*. In: XVIII vek. Sbornik 15. Leningrad 1986. S. 70-96.
- Kočetkova, N.D. (1989): *Problemy izučenija literatury ruskogo sentimentalizma*. In: XVIII vek. Sbornik 16. Leningrad 1989. S. 32-43.
- Kočetkova, N.D. (1991): *Problema "ložnoj čuvstvitel'nosti" v literature ruskogo sentimentalizma*. In: XVIII vek. Sbornik 17. St.Peterburg 1991. S. 61-72.
- Kočetkova, N.D. (1993): *Tema "zolotogo veka" v literature ruskogo sentimentalizma*. In: XVIII vek. Sbornik 18. St.Peterburg 1993. S. 172-186.
- Kočetkova, N.D. (1995): *Dva izdanija "Moskovskogo žurnala" N.M. Karamzina*. In: XVIII vek. Sbornik 19. St.Peterburg 1995. S. 168-182.
- Košny, W. (1968): *Zum Problem der historischen Erzählung bei N.M. Karamzin*. In: *Die Welt der Slaven*. Bd. XIII. Wiesbaden 1968. S. 251-281.
- Kretschmar, D. (1997a): *Niklas Luhmanns Systemtheorie und ihre literaturwissenschaftlichen Anwendungsfelder. Ein Überblick aus der Perspektive formalistischer und strukturalistischer Theoriebildung*. In: Kretschmar, D. u. Veldhues, Ch. (1997b) (Hrsg.): *Textbeschreibungen, Systembeobachtungen. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert*. Dortmund 1997. (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur Bd. 10). S.1-41.

- Kretzschmar, D. u. Veldhues, Ch. (1997b) (Hrsg.): Textbeschreibungen, Systembeobachtungen. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert. Dortmund 1997. (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur Bd. 10).
- Kretzschmar, D. (1997c): Zur Codierung 'ästhetischer Kommunikation' in der russischen Gesellschaft des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Kretzschmar, D. u. Veldhues, Ch. (1997b) (Hrsg.): Textbeschreibungen, Systembeobachtungen. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert. Dortmund 1997. (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur Bd. 10). S. 115-145.
- Kulakova, L.J. (1964): Èstetičeskie vzgljady N.M. Karamzina. In: XVIII vek. Sbornik 6. Moskau/Leningrad 1964. S. 146-175.
- Kuprejanova, E.N. (1959): K voprosu o klassicizme. In: XVIII vek. Sbornik 4. Moskau/Leningrad 1959. S. 5-44.
- Lachmann, R. (1990): Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M. 1990.
- Lessing, G.E. (o.J.): Werke. Bd. 3. Leipzig u. Wien o.J.
- Lewis, S.M. (1995): Modes of Historical Discourse in J.G. Herder and N.M. Karamzin. New York 1995.
- Link, J. (1982): Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Brackert, H. u. Lämmert, E. (Hrsg.): Funk-Kolleg Literatur. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1982. S. 234-256.
- Locke, J. (1962): Über den menschlichen Verstand. Bd. 1. Hamburg 1962.
- Lomonosov, M.V. (1950-59): Polnoe sobranie sočinenij. Moskau/Leningrad 1950-1959.
- Lotman, Ju.M. (1957): Èvoljucija mirovoznrenija Karamzina 1789-1803. In: Učenyje zapiski TGU 51. Tartu 1957. S. 122-163.
- Lotman, Ju.M. (1966): Ob odnom čitatel'skom vosprijatii "Bednoj Lizy" N.M. Karamzina. (K strukture massovogo soznaniija XVIII v.). In: XVIII vek. Sbornik 7. Moskau/Leningrad 1966. S. 280-285.
- Lotman, Ju.M. (1967): K probleme tipologii kul'tury. In: Trudy po znakovym sistemam III. Tartu 1967. S. 30-38.
- Lotman, Ju.M. (1974): Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11.-19. Jahrhunderts. In: ders.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kunst. Kronberg (Ts.) 1974. S. 378-411.
- Lotman, Ju.M. (1977a): Poëtika bytovogo povedenija v ruskoj kul'ture XVIII veka. In: Trudy po znakovym sistemam VIII. Tartu 1977. S. 65-89.

- Lotman, Ju.M. u. Uspenskij, B.A. (1977b): Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). In: *Poetica*. (9) 1977. S. 1-40.
- Lotman, Ju.M. (1981a): Der Blickpunkt des Textes. In: ders.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1981. S. 374- 393.
- Lotman, Ju.M. (1981b): Čerty real'noj politiki v pozicii Karamzina 1790ch gg. (K genezisu istoričeskoj koncepcii Karamzina). In: *XVIII vek. Sbornik 13*. Leningrad 1981. S. 102-131.
- Lotman, Ju.M. (1981c): Ideja istoričeskogo razvitija v ruskoj kul'ture konca XVIII - načala XIX stoletija. In: *XVIII vek. Sbornik 13*. Leningrad 1981. S. 82-90.
- Lotman, Ju.M. (1987): *Sotvorenje Karamzina*. Moskau 1987.
- Luzjanina, L.N. (1981): Problemy istorizma v tvorčestve Karamzina - avtora "Istorii gosudarstva rossijskogo". In: *XVIII vek. Sbornik 13*. Leningrad 1981. S. 156-166.
- Makogonenko, G.P. (1981): Iz istorii formirovanija istorizma v ruskoj literature. In: *XVIII vek. Sbornik 13*. Leningrad 1981. S. 3-65.
- McLuhan, M. (1995): *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn/Paris/Reading, Mass. 1995.
- Moritz, K.Ph. (1981): Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. In: ders.: *Werke*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1981. S. 33-400.
- Murašov, Ju. (1993): *Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M.V. Lomonosov zu V.B. Belinskij*, München 1993 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 89).
- Nebel, H. (1967): *N.M. Karamzin, A Russian sentimentalist*. The Hague 1967.
- Ong, W.J. (1987): *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987.
- Orlov, P.A. (1977): *Russkij sentimentalizm*. Moskau 1977.
- Orlov, P.A. (1979): *Russkaja sentimental'naja povest'*. Moskau 1979.
- Osetrov, E. (1989): *Tri žizni Karamzina. Roman-issledovanie*. Moskau 1989.
- Perepiska (1893): *Perepiska Karamzina s Lafaterom 1786-1790*. St.Peterburg 1893.
- Pogodin, M.P. (1866): *Nikolaj Michajlovič Karamzin po ego sočinenijam, pis'mam i otzyvam sovremennikov. Materialy dlja biografii s primečanijami i ob-jasnenijami*. Moskau 1866.
- Puškin, A.S. (1949): *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskau 1949.
- Rothe, H. (1968): *N.M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen*. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1968.

- Rousseau, J.J. (1985): *Bekenntnisse*. Frankfurt a.M. 1985.
- Rüsen, J. (1982): Die vier Typen des historischen Erzählens. In: Koselleck, R. u. Lutz, H. u. Rüsen, J. (Hrsg.): *Formen der Geschichtsschreibung*. München 1982. (Beiträge zur Historik, Bd. 4), S. 514-605.
- Schaeder, H. (1957): *Moskau, das dritte Rom. Studien zur Geschichte der politischen Theorien in der slawischen Welt*. Darmstadt 1957.
- Seebohm, Th.M. (1977): *Ratio und Charisma. Ansätze und Ausbildung eines philosophischen und wissenschaftlichen Weltverständnisses im Moskauer Rußland*. Bonn 1977.
- Sipovskij, V.V. (1899): *N.M. Karamzin, avtor "Pisem russkogo putešestvennika"*. St.Peterburg 1899.
- Skipina, K. (1963): *O čuvstvitel'noj povesti*. In: Ėjchenbaum, B. u. Tynjanov, Ju. (Hrsg.): *Russkaja proza*. The Hague 1963. (Reprint der Ausgabe von 1926). S. 13-41.
- Šklovskij, V. (1981a): Der parodistische Roman Sternes "Tristram Shandy". In: Striedter, Ju. (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München ³1981. S. 244-299.
- Šklovskij, V. (1981b): Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren. In: Striedter, Ju. (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München ³1981. S. 37-121.
- Šklovskij, V. (1981c): Kunst als Verfahren. In: Striedter, Ju. (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München ³1981. S. 2-35.
- Somov, V. (1968): *Parodii na sentimental'no-romantičeskiju prozu XIX veka*. In: *Voprosy russkoj literatury*. Moskau 1968. S. 53-73.
- Steinkühler, H.-W. (1990): Bild. Anmerkungen zur Bildkonzeption in einigen älteren slavischen Texten. In: Jachnow, H. (Hrsg.): *Arbeitstreffen des Seminars für Slavistik der Ruhr-Universität Bochum anlässlich des Christianisierungsmillenniums Rußlands 18.11.1988 und 25.11.1988*. Bochum 1990. (Bochumer slavistische Beiträge, Bd. 15). S. 222-267.
- Stennik, Ju.V. (1986): *Ėstetičeskaja mysl' v Rossii XVIII v..* In: *XVIII vek. Sbornik 15*. Leningrad 1986. S. 37-51.
- Stennik, Ju.V. (1989): *Problema periodizacii russkoj literatury XVIII veka*. In: *XVIII vek. Sbornik 16*. Leningrad 1989. S. 17-31.
- Stierle, K.H. (1975): *Geschichte als Exemplum - Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*. In: ders.: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München 1975. S. 14-48.
- Striedter, Ju. (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München ³1981.

- Tauscher, E. u. Kirschbaum, E.-G. (1983): *Grammatik der russischen Sprache*. Düsseldorf 1983.
- Toporov, V.N. (1995): "Bednaja Liza" Karamzina. Opyt pročtenija. (K dvuchсотletiju so dnja vychoda v svet). Moskau 1995.
- Tynjanov, Ju. (1981a): Das literarische Faktum. In: Striedter, Ju. (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1981, S. 393-431.
- Tynjanov, Ju. (1981b): Dostoevskij und Gogol'. (Zur Theorie der Parodie). In: Striedter, Ju. (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1981, S. 301-371.
- Tynjanov, Ju. (1981c): Über die literarische Evolution. In: Striedter, Ju. (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1981, S. 432-461.
- Uspenskij, B.A. (1983): Diglossija i dvujazyčie v istorii russkogo literaturnogo jazyka. In: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1983 (XXVII). S. 81-126.
- Uspenskij, B.A. (1985): *Iz istorii russkogo literaturnogo jazyka*. Moskau 1985.
- Uspenskij, B.A. (1986): Zur Semiotik der Ikone. In: Eimermacher, K. (Hrsg.): *Semiotica Sovietica. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962-1973)*. Aachen 1986, S. 755-794.
- Vacuro, V.É. (1969): Literaturno-filosofskaja problematika povesti Karamzina "Ostrov Borngol'm". In: XVIII vek. Sbornik 8. Leningrad 1969, S. 190-209.