

Martin Schneider

**„SCHÖN AN LEIB UND SEELE“.
ZUR PERSONENDARSTELLUNG IN KARAMZINS PROSA**

Die Aufklärung als gesamteuropäische Erscheinung erfuhr in Russland eine besondere Ausprägung. Lag der Akzent zunächst auf der Förderung der Bildung, der Modernisierung des Staates sowie einer begrenzten Säkularisierung, so treten im Laufe des 18. Jahrhunderts Tendenzen einer verstärkten Aufwertung des Individuums hinzu. In der darstellenden Kunst findet diese Entwicklung ihren Niederschlag im Aufschwung der Porträtmalerei, in der Literatur in der sentimental Prosa Radiščevs und Karamzins.

Nicht nur bei Belinskij und Černyševskij finden wir die Auffassung, Karamzin habe den Grundstein zur modernen russischen Literatur gelegt, sondern auch in der aktuellen Literaturgeschichtsschreibung.¹ Dabei bezieht man sich auf verschiedene Bereiche, in denen eine Evolutionsleistung feststellbar ist:

- Karamzin war ein bedeutender Sprachreformer, der von den Postulaten Lomonosovs abrückte und einen eigenen mittleren, den sogenannten „novyj slog“ schuf, um die Ausdrucksmittel für seine gefühlvolle Prosa zur Verfügung zu haben.
- Er war einer der ersten, der die Handlungen seiner Helden psychologisch motivierte und dem Gefühlsleben einen breiteren Platz einräumte.
- Er führte z.B. mit der Figur des Erast in der *Die arme Lisa (Bednaja Liza)* „gemischte Charaktere“ in die Prosa ein, d.h. an die Stelle der Schwarzweiß-Malerei traten Grautöne.
- Er erweiterte den Personenbestand der Prosa, indem er z.B. Bauern und Bäuerinnen als Helden auftreten ließ.
- Er führte verschiedene narrative Techniken ein, die er in ausländischen Texten kennengelernt hatte: den personalen Erzählstil, die Wahrheitsfiktion, die Widerspiegelung der Gefühle der Helden in der Naturbeschreibung usw.

¹ S. z.B. Brang 1960, Städtke 1971, Toporov 1995. Eine gegenteilige Auffassung vertrat längere Zeit die sowjetische Slavistik, die – wie Blagoj 1955 – die Leistung Radiščevs gegenüber der Karamzins aufwertete.

Nur am Rande wird auf die Frage eingegangen, inwieweit auch die Darstellung des Körperlichen weiterentwickelt oder gar revolutioniert wird. Wenn es aber stimmt, dass „Karamzin die Voraussetzungen für die Entstehung des großen russischen Romans (schuf), der im 19. Jahrhundert mit Autoren wie Turgenev, Dostoevskij und Tolstoj Weltgeltung erlangte“ (Bartel/Lindemann 1992, 483), so müsste untersucht werden, ob das auch für diesen Bereich gilt. Hier setzt die vorliegende Studie ein, deren Schwerpunkt folgendermaßen zu präzisieren ist: Welche Veränderungen/Neuerungen lassen sich in Karamzins Erzählprosa bezogen auf die Beschreibung literarischer Figuren und körperlicher Vorgänge finden?

Analysiert werden im Folgenden die Prosatexte, die bis zur „historiographischen Wende“ des Autors entstanden sind, also die Erzählungen aus der Zeit von 1791 bis 1803. Nach dem Ort ihrer Erstveröffentlichung lassen sie sich in drei Gruppen einteilen: die Erzählungen aus dem *Moskovskij žurnal* (1791/ 92) – wie „Frol Silin“, „Die arme Lisa“ und „Natalja, die Bojarentochter“ („Natal’ja, bojarskaja doč’“), die Texte aus der *Aglaja* (1793/94) – wie „Die Insel Bornholm“ („Ostrov Borngol’m“), und die Beispiele aus dem *Vestnik Evropy* (1802/03) – wie „Ein Ritter unserer Zeit“ („Rycar’ našego vremeni“), „Meine Beichte“ („Moja ispoved’“) und „Der Empfindsame und der Kühle“ („Čuvstvitel’nyj i cholodnyj“).

Nicht eingegangen werden soll auf die persönliche Entwicklung Karamzins und seines Weltbildes, da dies einerseits von Jurij Lotman (1997) eingehend erforscht wurde und andererseits bezogen auf die Fragestellung relativ wenig Auswirkungen hat.

Von einer literarischen Prosa im eigentlichen Sinne kann in Russland erst seit Anfang des 18. Jahrhunderts gesprochen werden, wobei die entsprechenden Textsorten – trotz wachsenden Publikumsinteresses – nur geringes Ansehen genossen und sich an der Volksliteratur orientierten. Dies lässt sich am Beispiel der „Erzählung vom russischen Matrosen Vasilij Koriotskij und von Heraklea, der schönen Königstochter von Florenz“ demonstrieren. Elemente von Fabeln, Volksmärchen, Ritterromanen und Heiligenviten bestimmen die Textgestaltung, auch bezüglich der Personendarstellung. Der männliche Held ist stark und sein weibliches Pendant „wunderschön“. Auf eine stärker individualisierende Beschreibung wird völlig verzichtet.

Dies deckt sich mit den Verfahren im Volksmärchen, wo sich identische Charakterisierungen mittels tradierter Epitheta finden. Die positiven Hauptpersonen sind jung und schön, die Eltern und andere Nebenpersonen oft alt und ergraut, die bösen Gegenspieler – hässlich.

Dass hier auch andere Traditionen nachwirken, steht außer Zweifel. Die russische Ikonographie war ebenfalls jahrhundertlang geprägt von der Über-

mittlung fester Darstellungsmuster, neben denen für individualisierende Verfahren kaum Platz blieb.

In der Literatur des 18. Jahrhunderts, insbesondere in der Lyrik, lässt sich bis zum Beginn des Sentimentalismus darüber hinaus eine körperfeindliche Einstellung nachweisen. Immer wieder wird der Leser aufgefordert, seine körperlichen Bedürfnisse der geistigen und seelischen Weiterentwicklung unterzuordnen. Das Feld wird für Karamzin allerdings dann durch Autoren wie Fedor Ėmin vorbereitet, die versuchen, den Anschluss an die westeuropäische empfindsame Literatur herzustellen. Peter Brang weist jedoch darauf hin, dass die Ergebnisse aus sprachlichen wie literarischen Gründen unbefriedigend bleiben:

Den gewaltigen Fortschritt, den Karamzin hier gebracht hat, zeigt der Vergleich mit früheren Romanciers [...], deren Helden ihre Gefühle nicht anders denn durch Ausrufe, durch ‚Klagemonologe‘ und laute Seufzer kundzutun wussten. (Brang 1982, 28)

Mit anderen Worten – die Gefühle werden von den literarischen Figuren verbal geäußert oder paralinguistisch ausgedrückt, während die Erzählerrede in der tradierten Form verhardt.

Das erste bedeutende Prosawerk des russischen Sentimentalismus, Aleksandr Nikolaevič Radiščevs *Reise von Petersburg nach Moskau* (*Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, 1790), führt zwar den Typus des aufgeklärten empfindsamen Erzählers in Russland ein, der mit einer Mischung aus Mitleid und Empörung die sozialen Missstände im Lande beklagt, hinsichtlich der Personendarstellung sieht man jedoch keine wesentliche Weiterentwicklung:

- Bei Radiščev steht im Mittelpunkt oft eine Gruppe oder „die Menge“ („tolpa“), weniger der einzelne Mensch.
- Wird doch die Einzelperson charakterisiert, dann geschieht dies weniger durch die Beschreibung körperlicher Merkmale als durch die Beschreibung ihrer Handlungen oder Zitieren ihrer Äußerungen.
- Auffällig sind die zahlreichen Schilderungen der Kleidung der Menschen, die der Reisende unterwegs trifft.²

Karamzin hingegen nimmt noch stärker als andere zeitgenössische russische Autoren ausländische Anregungen auf und eignet sie sich kreativ an. Neben die oben erwähnten literarischen Linien treten jetzt der Briefroman Rousseaus, Goethes³ und Richardsons, die Idyllen Gessners, das bürgerliche Trauerspiel

² Typisch erscheint die Beschreibung der Menschenmengen in den Kapiteln „Spasskaja polest“ und „Edrovo“. Im letzteren findet sich ein Exkurs zu den „Zähnen“ der dortigen Bäuerinnen.

³ Zur Rolle der Wertherrezeption vgl. Eggeling/Schneider 1988.

Lessings, der *Picaro-Roman* unterschiedlichen Ursprungs und die *Insel-Romane* Crusoes und Schnabels, während der Einfluss der *Märchen aus 1001 Nacht* und der orientalischen Erzählungen geringer ausgeprägt erscheint – obwohl gerade sie von Städtke als besonders wichtig für die Epoche bezeichnet werden (Städtke 1971, 55).

Was bedeutet dies nun für die Darstellung des Körperlichen in der Prosa des jungen Autors? Zunächst eher wenig, denn sein erstes literarisches Werk ist die Übertragung von Gessners „Hölzernem Bein“ (1783), was nicht nur durch den Titel eine besondere Einstellung zum menschlichen Körper ausdrückt. Auch die Wahl der „Emilia Galotti“ als Objekt seiner nächsten größeren Übersetzungsarbeit (1788) könnte man als Indiz einer gesteigerten Skepsis gegenüber dem menschlichen Körper und seinen Bedürfnissen interpretieren. Die Heldin fordert den Vater auf, sie zu töten, da sie fürchtet, der Verführung durch den Prinzen – und damit auch den eigenen Gefühlen – zu unterliegen.

Doch dann beginnt die eigenständige literarische Arbeit 1789 mit der ersten Erzählung, es folgen die *Reisebriefe (Pis'ma russkogo putešestvennika)* und 1792, als Höhepunkt dieser Phase *Die arme Lisa*.

Der oberflächliche Rezipient, manchmal auch ein solcher Literaturwissenschaftler, liest diesen Text als eine einfach strukturierte Liebesgeschichte mit unglücklichem Ausgang, und es ist das Verdienst Toporovs, die „Komplexität im Einfachen“ akribisch nachgezeichnet zu haben. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob sich bei der Personenbeschreibung nicht trotzdem die alten Muster finden lassen und der Gefühlsausdruck auf das ständige Weinen beschränkt ist.

In der Tat wird oft und heftig geweint: Es weinen Lisa und ihre Mutter, es weint Erast, und es weint natürlich der Erzähler. Diese Tränen sind aber als körperliche Reaktion auf unterschiedliche Impulse zu sehen. Während Kinder meist aufgrund körperlicher Schmerzen weinen, haben wir es bei Karamzins Helden mit ganz unterschiedlichen Auslösern zu tun. Der junge Mönch im Einleitungsteil weint aus Sehnsucht nach dem Leben außerhalb der Klostermauern, der Erzähler weint vor Rührung und vor Mitleid, aber auch weil er den sentimental *joy of grief* genießt, das Nachempfinden fremden Leids, das ihn körperlich erschauern und durch das Weinen ein Wohlgefühl erleben lässt:

Ach! Ich liebe jene Dinge, die mein Herz rühren und mich Tränen inniger Trauer vergießen lassen!

Ах! Я люблю те предметы, которые трогают моё сердце и заставляют меня проливать слёзы нежной скорби! (*Die arme Lisa*, 1982, russ. / dt., 6 f.)

Die Heldin selbst weint vor Freude, vor Kummer, vor Angst, vor Enttäuschung, vor Verzweiflung.

Wenn man Karamzins Prosa genauer untersucht, so kann man eine ganze Typologie des Weinens aufstellen, genauer: eine Typologie der Gefühle, die durch das Weinen einen körperlichen Ausdruck finden. Und somit gehört das Weinen zu Thema der vorliegenden Untersuchung, denn bei Karamzin ist es eben nicht der Reflex auf körperlichen Schmerz, sondern die Somatisierung psychischer Vorgänge. Die Tränen selbst sind „bitter“ („gor'kie slezy“), „süß“ („sladkie slezy“) oder „zärtlich“ („nežnye slezy“), wobei der letzte Typ eher dem Betrachter und dem Erzähler zuzuweisen ist.

Das „literarische Weinen“ hat dabei zumindest drei Ursprünge:

- Es gibt das Weinen als literarischen Topos im Sentimentalismus.
- Wir kennen das Weinen, das mit der asketischen Tradition im Mönchtum verbunden ist.
- Das Weinen kann auch Resultat der freimaurerischen Selbsterforschung sein.

Die Bedeutung des Weinens nimmt im Laufe der Entwicklung der Karamzinschen Prosa jedoch deutlich ab. Dienen in „Frol Silin“ die Tränen noch als einziger Ausdruck des Empfindens der Helden und weint Lisas Mutter „fast unaufhörlich“ („počti besprestanno“), so schwindet dieses Element des Sentimentalismus im Zuge der Hinwendung zu romantischen und historischen Themen und Verfahren zunehmend.

Für Karamzin waren die Tränen ein Mittel, die Verbindung von Leib und Seele darzustellen. In seinem programmatischen Aufsatz „Was braucht ein Autor?“ („Čto nužno avtoru?“) formuliert er als Ziel der literarischen Arbeit „ein Porträt der eigenen Seele und des eigenen Herzens zu zeichnen“. Die Tränen des Helden führen beim empfindsamen Leser zum eigenen Weinen und in der Konsequenz zur moralischen Besserung:

[Die] Tränen, die der Leser weint, fließen immer aus Liebe zum Guten und nähren diese.

[Слезы] проливаемые читателями текут всегда от любви к добру и питают ее. („Über den Buchhandel und die Liebe zum Lesen in Russland“, zit. n. *Die arme Lisa*, 1982, russ. / dt., 54 f.).

Bereits in den Jahren 1786 bis 1788 hatte sich der junge Schriftsteller in seinem Briefwechsel mit Lavater mit der Frage auseinandergesetzt „Wie wird unsere Seele mit unserem Körper verknüpft?“ (Rothe 1968, 66) Die Antwort des Schweizer Theologen „Was in der Seele vorgeht, hat seinen Ausdruck im Angesicht“, befriedigte ihn aber nur kurze Zeit. In der Erzählung „Der Empfindsame

und der Kühle“ urteilt er später: „Das System Lavaters [...] erscheint uns nach wie vor allein als Spiel der Phantasie.“ (Karamzin 1984, I, 608; dt. 289)

Wenn der Kopf und insbesondere das Gesicht nicht im Sinne von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* das Ebenbild des Innern des Menschen sind, so bleiben doch für Karamzin „die Augen des Menschen in jedem Fall seiner Seele Spiegel“ („Der Empfindsame und der Kühle“) (Karamzin 1984, Bd. 1, 617). Und wenn die Tränen der Helden im Laufe der Zeit versiegen, so gewinnen die Augen trotzdem immer mehr an Bedeutung bei der Personenbeschreibung und werden zum charakteristischen Merkmal der Figuren und zum Hauptindikator ihrer Gefühlsregungen.

Bereits die „wunderschöne, liebenswerte Lisa“ wird durch ihre „blauen Augen“ charakterisiert, die bisweilen „vor Freude strahlen“. – Nicht zufällig übernimmt Puškin rund 40 Jahre später eben diese „blauen Augen“ zur Beschreibung seiner Dunja in „Der Postmeister“ („Stancionnyj smotritel“) – einem Werk, das in direkter intertextueller Beziehung zur „Armen Lisa“ steht.

Blauäugige Heldinnen finden sich aber auch in anderen Erzählungen Karamzins, bis hin zu den „blauen Engelsaugen“ im „Ritter unserer Zeit“. Auch dort „malten sich wie in einem klaren Spiegel die Leidenschaften“ in den „großen blauen Augen“. In „Natalja die Bojarentochter“ erscheinen die Augen der Protagonistin mal hell, mal dunkel, während die Augen ihres Geliebten vor Energie sprühen: „А глаза, глаза у него, как молния“.

Neben den Augen sind es immer wieder die Haare, die einen wichtigen Bestandteil der Personenbeschreibungen ausmachen. Lisas „helle Haare“ werden vom Mond „versilbert“, während sich bei der jungen Frau, die im Kerker auf der „Insel Bornholm“ schmachtet, „gelbe Strohhalme“ in die „hellbraunen Haare“ geflochten hatten.⁴

Eine komplexere Beschreibung körperlicher Merkmale findet sich in der frühen Erzählung „Natalja die Bojarentochter“ aus dem Jahre 1792. Bereits im Einleitungsteil macht der Erzähler deutlich, dass diese Passagen nicht nur dazu dienen, körperliche Vorzüge seiner Heldin hervorzuheben, sondern damit zugleich „die schöne Seele“ zu charakterisieren:

Sokrates hat gesagt, die körperliche Schönheit sei immer die Darstellung der seelischen Schönheit.

Сократ говорил, что красота телесная бывает всегда изображением душевной. (Karamzin 1964, I, 609)

⁴ Interessant ist hier der Vergleich mit dem „Russischen Werther“ Suškovs, der z.B. im 14. Brief vergeblich versucht, Augen und Haare seiner Geliebten zu beschreiben (Egging/Schneider 1988, 83).

Bei der Beschreibung der „körperlichen Schönheit“ („*krasota telesnaja*“) geht der Erzähler im Folgenden erwartungsgemäß auf Augen und Haare der Bojarentochter ein, erwähnt aber auch den „zarten Ellenbogen“ („*nežnyj lokot*“) und verbindet die Darstellung körperlicher Vorzüge mit der Erwähnung entsprechender Kleidungsstücke:

Unsere Schöne erwachte, öffnete ihre schwarzen Augen, stand auf, nachdem sie sich mit ihrem atlasweißen, bis zum Ellenbogen entblößten Arm bekreuzigt hatte, zog ein dünnes Seidenkleid sowie eine Brokatweste über und trat mit ihren aufgelösten braunen Haaren an das runde Fenster ihres Terems.

[Красавица] наша пробуждалась, открывала чёрные глаза свои и, перекрестившись белою атласною, до нежного локтя обнажённую рукою, вставала, надевала на себя тонкое шёлковое платье, камчатную телогрею и с распушёнными темно-русскими волосами подходила к круглому окну высокого своего терема [...] (Karamzin 1964, I, 613)

Auffällig ist auch hier die Attribuierung durch Farbangaben: Die dunklen Augen und dunklen Haare dienen als Kontrast zur vornehmen Blässe der Haut, die wiederum das holde Erröten als Zeichen der Regungen der empfindsamen Seele um so deutlicher hervortreten lässt:

Das junge Blut, erhitzt durch die Träume der Nacht, färbte ihre zarten Wangen mit einer purpurnen Röte, die Sonnenstrahlen spielten auf ihrem weißen Antlitz und leuchteten durch ihre dichten schwarzen Wimpern in ihren Augen wie Gold. Wie dunkel-kaffeebrauner Samt lagen ihre Haare auf den Schultern und auf der weißen halbentblößten Brust.

Юная кровь, разгорячённая ночными сновидениями, красила нежные щёки её алейшим румянцем, солнечные лучи играли на белом её лице и, проникая сквозь чёрные, пушистые ресницы, сияли в глазах её светлее, нежели на золоте. Волосы, как темно-кофейный бархат, лежали на плечах и на белой полуоткрытой груди [...] (Karamzin 1964, I, 614)

Der Blick des Erzählers wie des Lesers wird dabei vom Kopf über die Schultern bis auf die nur halbbedeckte Brust gelenkt. Weiter gehende Blicke werden aber nicht zugelassen; als es um die Darstellung der Hochzeitsnacht geht, „bedeckt die züchtige Muse mit einem weißen Tuche ihr Gesicht“, und „ein heiliger Vorhang senkt sich, undurchdringlich für die Augen der Neugierigen“ (Karamzin 1964, I, 619).

Deutlicher wird Karamzin in der „Armen Lisa“, wo es nicht nur um feurige Küsse geht, die die Heldin erregen und ihr den Eindruck vermitteln, „das ganze Weltall stünde in glühenden Flammen“. Als es zur sexuellen Vereinigung

kommt, wird diese zwar als „Verwirrung“ und „Verlust der Unschuld“ verurteilt, gleichwohl schildert der Erzähler emphatisch die Empfindungen beider Liebenden:

Erast fühlte eine ungewohnte Regung in seinem Blute – niemals war ihm Lisa so reizvoll erschienen – niemals hatten ihre Zärtlichkeiten ihn so stark berührt – niemals waren ihre Küsse so feurig gewesen – sie wußte nichts, sie ahnte nichts, sie fürchtete nichts – die Dunkelheit des Abends verstärkte ihre Wünsche – kein einziges Sternlein schien am Himmel – kein Strahl konnte diese Verwirrung erhellen. – Erast fühlte ein Zittern in sich – ebenso Lisa, die nicht wußte woher, nicht wußte, was mit ihr geschah ...Ach, Lisa, Lisa!

Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей – никогда Лиза не казалась ему столь прелестною – никогда ласки ее не трогали его так сильно – никогда ее поцелуи не были столь пламенны – она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась – мрак вечера питал желания – ни одной звездочки не сияло на небе – никакой луч не мог осветить заблуждения. – Эраст чувствует в себе трепет – Лиза также, не зная, отчего – не зная, что с нею делается... Ах, Лиза, Лиза! (*Die arme Lisa*, 1982, russ./dt., 27 f.)

Die Erzählungen, die zur letzten Gruppe der Prosatexte Karamzins gehören, sind geprägt von der Auseinandersetzung des Autors mit seiner eigenen literarischen, philosophischen und politischen Entwicklung. Sie weisen meist eine ironische Brechung und hierdurch bedingt eine stärkere Distanzierung zum Erzählten auf. Dies betrifft den hier untersuchten Bereich des Körperlichen aber nur zum Teil. So bleibt „das Hässliche“ in der Personenbeschreibung weiterhin ausgeklammert und wird höchstens als Etikett verwendet: „Князь был человек пожилой и весьма неприятный наружностью.“ („Moja ispoved“) – „Der Fürst war ein alter Mann von sehr unangenehmem Äußeren.“ (Karamzin 1984, Bd. 1, 541)

Der interessanteste Text in diesem Zusammenhang ist zweifellos „Рыцарь нашего времени“ („Ein Ritter unserer Zeit“), ein stark autobiographisch geprägtes Werk, auch wenn der Erzähler vorgibt, die Geschichte seines Freundes Leon zu erzählen. Neben der Haupthandlung finden sich mehrere Degressionen, die das Schreiben als Handwerk und die literarische Tradition betreffen. In unserem Zusammenhang ist z.B. auf eine Passage hinzuweisen, in der es um eine Verteidigung der Leidenschaften geht. Hier wird deutlich, dass Karamzin sich in diesem zentralen Punkt nicht verändert hat:

Страсти, страсти! Как вы ни жестоки, как ни пагубны для нашего спокойствия, но без вас нет в свете ничего прелестного; без вас жизнь наша есть пресная вода, а человек – кукла. (Karamzin 1984, I, 586 f.)

Oh Leidenschaften, Leidenschaften! Wie grausam und verderblich für unseren Seelenfrieden ihr auch immer seid, ist ohne euch auf dieser Erde doch nichts wirklich Wunderbares, ist unser Leben nur ein fades Wasser ohne jede Würze und der Mensch – nur eine Puppe.

Als leidenschaftliche Menschen werden im Folgenden der heranwachsende Held, seine leibliche Mutter sowie seine Stiefmutter geschildert, wobei die genaue Personenbeschreibung gewissermaßen zum Programm der Erzählung gehört, wenn bereits im Einleitungsteil angekündigt wird, dass der Held „so lebendig“ geschildert wird, mit „all seinen Eigenschaften und Qualitäten“, „seine Züge, die Gestalt und sein Gang“, dass der Leser ihn in der Realität wiedererkennen kann. – „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.“ (Karamzin 1984, Bd. 1, 585)

Das Äußere des kleinen Leon beschreibt der Erzähler dann auch detailliert und mit teils bekannten Versatzstücken:

Беленьким, полненьким, с розовыми губками, с греческим носиком, с черными глазками, с кофейными волосками на кругленькой головке. (Karamzin 1984, I, 586)

Mit zartem, weißem Teint, wohlgenährt und rundlich, mit einem rosa Mündchen, das Näschen griechisch, schwarz die Äuglein, kaffeebraun das Haar auf niedlich-rundem Köpfchen.

Die Mutter wird dadurch charakterisiert, dass sie entgegen dem Trend der Zeit ihr Kind selbst stillt, und Karamzin wird bei der Ausgestaltung dieser Aussage sehr konkret und deutlich:

Тогда не было еще Эмиля [...] читая которую прекрасная Эмилия, милая Лидия отказываются ныне от блестящих собраний и нежную грудь свою открывают не с намерением прельщать глаза молодых сластолюбцев а для того, чтобы питать ею своего младенца. (Karamzin 1984, I, 587)

Damals gab es den „Émile“ noch nicht, [...] nach dessen Lektüre die schöne Emilia oder die reizende Lydia sogleich allen rauschenden Festen entsagen und ihre zarten, jungen Brüste nicht mehr entblößen, um die Blicke junger Lüstlinge zu reizen, sondern vielmehr nur noch tun, um ihre Kleinen damit zu stillen.

Ihr frühes Sterben hingegen wird nicht zum Gegenstand der Beschreibung, der kranke Körper nicht in Bilder dargestellt. An die Stelle der Deskription tritt die metaphorische Umschreibung:

Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, и гений жизни ее погасил свой факел! (Karamzin 1984, I, 590)

Der kalte Nordwind legte sich der liebevollen jungen Mutter auf die zarte Brust, worauf der Genius ihres Lebens seine Fackel löschte!

Der junge Held überwindet nur schwer die Trauer, bildet „Verstand und Gefühl“ durch die Lektüre entsprechender Romane. Eine typische Szene veranschaulicht die Weise, in der Karamzin wie auf einem Gemälde die Figur seines Helden zeichnet und dabei erneut Lektüre, Empfindung und körperliche Reaktion miteinander verbindet:

Там, в беленьком своем камзолычке бросаясь на зелень, среди полевых цветов сам он казался прекраснейшим, одушевленным цветом. Русые волосы, мягкие, как шелк, развевались ветерком по розам милого личика. Шляпка служила ему столиком: на нее клал он книгу свою, одною рукою подпирая голову, а другою перевортывая листы, вслед за большими голубыми глазами, которые летели с одной страницы на другую и в которых, как в ясном зеркале, изображались все страсти, худо или хорошо описываемые в романе [...] (Karamzin 1984, I, 594)

Wenn er dort zwischen Feld- und Wiesenblumen sich in seinem kleinen weißen Wams ins grüne Gras warf, konnt' man ihn gar selbst für eine hübsche frische Blume halten. Ein leiser Windhauch ließ das seidenweiche blonde Haar in seinem rosig-zarten Antlitz spielen. Sein Hütchen diente ihm als Unterlage für sein Buch. Eine Hand stützte den Kopf, die andere blätterte die Seiten um, so den großen blauen Augen folgend, die von einer Seite rasch zur anderen flogen und in denen wie in einem klaren Spiegel sich die Leidenschaften malten, die in den Romanen bald gut, bald schlecht beschrieben waren [...]

Bewegung kommt in die Handlung durch die Einführung einer neuen Person – der zweiten Frau des Vaters, Leons Stiefmutter. Wenn es zunächst auch bei ihr um ihre empfindsame Natur geht, um die Fähigkeit zu lieben und die Neigung zum Erröten, so postuliert der Erzähler nur wenig später, es sei „an der Zeit, etwas von ihrem Äußeren zu sagen“ und er stellt sie dem Leser als eine Schönheit mit blauen „Engelsaugen“, liebevollem Lächeln, vollendeter Gestalt und langem, kastanienbraunen Haar vor.

Das zunächst naive Mutter-Kind-Verhältnis gewinnt bald erotische Züge. Emilia (die Stiefmutter) wärmt den Jungen mit zärtlichen Küssen, er kämmt ihr das fast zum Boden reichende Haar, reicht ihr die Pantöffelchen und darf dabei „die schönsten Beinchen der Welt“ betrachten. Beim gemeinsamen Lesen „trafen sich ihre Lippen wie von selbst“.

Zum Höhepunkt und zugleich Endpunkt des Fragments wird eine Episode, in der Leon seine Stiefmutter beim Baden betrachtet. Wie in den antiken und biblischen Prätexten schaut der männliche Held zu, wie sich die schöne junge Frau entkleidet. Die erotische Szene wird aber vom Erzähler nicht in der vom Leser erwarteten Weise ausgeführt – zum einen bricht er die Beschreibung ab, zum anderen wird Leon von drei Hunden aufgespürt und von Emilia entdeckt:

Эмилия снимает с себя белую кофточку и берется рукою за кисейный платок на груди своей... Читатель ожидает от меня картины во вкусе золотого века: ошибается! Лета научают скромности: пусть одни молодые авторы сказывают публике за новостью, что у женщин есть руки и ноги! Мы, старики, всё знаем [...] (Karamzin 1984, I, 607)

Emilia legt ihr weißes Jäckchen ab und führt bereits die Hand zum Musselintuch auf der Brust .. Erwartet etwa hier der Leser von mir ein Bild im Geschmack des Goldenen Zeitalters? – Weit gefehlt! Die Jahre lehren den Menschen Zurückhaltung. Sollen doch die jungen Autoren dem Publikum die Neuigkeit bringen, daß eine Frau auch Arme und Beine hat! Wir Alten wissen ja alles [...]

Die Geschichte schließt für den Jungen trotzdem positiv, denn seine Stiefmutter vergibt ihm. Auf ein gemeinsames tiefes Erröten der beiden Helden folgt ein Kuss „mit einer neuen Hingabe“, bei der Emilia ihren Stiefsohn zugleich „sanft am Ohr zog“. – Hier bricht der Text ab, und hiermit endet auch die literarische Tätigkeit Karamzins, denn der Autor wird sich in Zukunft als Hofhistoriograph ausschließlich der Geschichtsschreibung widmen. Die Personendarstellung und die Thematisierung von Körperlichkeit in seiner mehrbändigen *Geschichte des russischen Staates (Istorija gosudarstva rossijskogo)* verdienen eine eigene Untersuchung.

Zusammenfassend kann man nun feststellen, dass die innovatorische Leistung Karamzin doch über die Punkte hinausgeht, die in der Forschung herausgestellt werden. Zwar finden sich bei ihm die üblichen tragischen Charaktere, wie sie Rothe auflistet –

- der schwache Greis, den das Schicksal verfolgt
 - der Liebende, dem seine Natur, seine Liebe, zum Verhängnis wird
 - der titanische böse Held, den das Böse in seiner Natur ins Unglück stürzt
 - der melancholische, objektive Betrachter allen unvermeidlichen Unglücks
- (Rothe 1968, 200)

– der Autor überwindet dann aber die typisierende Einordnung der Figuren anhand standardisierter Formeln und Attribute. Seine „neue Körperlichkeit“ lässt sich vielleicht am Besten anhand der folgenden Oppositionen bestimmen:

Aufwertung des Körperlichen	Reduzierung des Menschen auf Verstand und Seele
Individualisierung der Beschreibung des Körpers	Zuordnung zu Typen
Aufwertung der Leidenschaften	Verurteilung der Leidenschaften
Thematisierung des körperlichen Aspektes von Erotik	Ausklammerung der Sexualität
Beschreibung körperlicher Reaktionen auf psychische Vorgänge	Ausdruck der Gefühle der Helden durch Ausrufe, Stöhnen, Schreien

Andererseits hat die realistische Personendarstellung bei Karamzin ihre Grenzen dadurch, dass für den Autor das Postulat der „prijatnost“ (Gefälligkeit) auch im Laufe seiner eigenen literarischen Entwicklung unantastbar bleibt. Die schöne Literatur hat angenehm, gefällig, anmutig zu sein, und bezogen auf diesen Aspekt geht Karamzin keine Kompromisse ein:

Искусство должно заниматься одним изящным, изображать красоту, гармонию, и распространять в области чувствительного приятные впечатления. (Kulakova 1964, 154)

Die Kunst soll sich ausschließlich mit dem Schönen beschäftigen, die Schönheit darstellen, die Harmonie, und im Bereich des Empfindsamen angenehme Eindrücke verbreiten.

Diese Selbstbeschränkung sollte aber nicht als Unfähigkeit gedeutet werden, sich aus der Tradition der Idylle zu lösen und einen weiteren Schritt in der Evolution der russischen Literatur zu unternehmen, als vielmehr als ein Festhalten am eigenen moralischen Anspruch. Das Hässliche in der Personenbeschreibung hindert nach Auffassung Karamzins den Rezipienten daran, mitzuempfinden und auf diesem Wege seine eigenen Gefühle weiterzuentwickeln – durchaus im Sinne Lessings.

Die dunkle Seite der Personendarstellung bleibt somit der Romantik und später dem Realismus vorbehalten. Der Unterschied wird deutlich, wenn man die Karamzinsche Art und Weise das Körperliche zu behandeln, mit Antonij Pogorel'skijs „Die Mohnkuchenfrau von Lefortovo“ („Lefortovskaja mokovnica“) von 1825, mit Michail Petrovič Pogodins „Der Bettler“ („Niščij“) von 1826 oder auch Puškins „Pique Dame“ („Pikovaja dama“) von 1834 vergleicht. Die Lektüre der berühmten Entkleidungsszene der alten Gräfin in der „Pique Dame“ veranschaulicht die große Distanz in der literarischen Entwicklung, die sich aus noch stärkerer Individualisierung und dem jetzt völligen Verzicht auf die Forderung nach „prijatnost“ ergibt.

Die Beschreibung angeborener und erworbener körperlicher Defekte, des altersbedingten körperlichen Verfalls, der Auswirkungen von Krankheiten sowie der durch den Sterbensprozess hervorgerufenen Veränderungen ergänzen jetzt zunehmend die „schöne Seite“ des Körperlichen, während die Enttabuisierung der Beschreibung sexueller Handlungen dem 20. Jahrhundert vorbehalten bleibt.

Das Repertoire Karamzins hingegen überlebt – außer im literaturwissenschaftlichen Diskurs – nur in der Trivilliteratur, wo das Motto „Schön an Leib und Seele“ noch heute, wenngleich ohne moralischen Anspruch, aktuell ist.

L i t e r a t u r

Primärtexte (russ.)

Karamzin, N.M. 1964. *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*, M./L.

— 1984. *Sočinenija v dvuch tomach*, L.

Übersetzungen

1982. *Die arme Lisa*, (Russ./dt., Hg. von M. Schneider), Stuttgart.

1990. *Die Insel Bornholm*, (dt., Hg. von M. Schneider), *Erzählungen der russischen Romantik*, Stuttgart, 7-21.

1983. *Frol Silin, Ein Ritter unserer Zeit, Der Empfindsame und der Kühle*, (dt. von K. Marten), *Chorus der verkehrten Welt, Russische Dichtung des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 255-258, 258-288, 288-305.

Sekundärliteratur

Anderson, R.B. 1974. *N. M. Karamzin's Prose: The Teller in the Tale*, Houston

Bartel, H. / Lindemann, M. 1992. „Karamzin entdeckt Deutschland“, *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 18. Jh.: Aufklärung* (=West-östliche Spiegelungen. Reihe B. Bd. 2), 480-516.

Blagoj, D.D. 1955. *Istorija ruskoj literatury XVIII veka*, M.

Brang, P. 1982. „Die arme Lisa“, *Die russische Novelle*, Hg. Bodo Zelinsky, Düsseldorf, 23-33.

Brang, P. 1960. *Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770-1811*, Wiesbaden.

- Eggeling, W. / Schneider, M. 1988. *Der russische Werther. Analysen und Materialien zu einem Kapitel deutsch-russischer Literaturbeziehungen*, München.
- Kulakova, L.I. 1964. „Ėstetičeskie vzgljady Karamzina“, *Russkaja literatura 18 veka*, M./L., 146-175.
- Lachmann, R. 1971. „Die Zerstörung der ‚schönen Rede‘“. Ein Aspekt der Realismus-Evolution der russischen Rede des 19. Jahrhunderts, *Poetica*, 4, H. 4, 464-477.
- Lotman, Ju.M. 1997. *Karamzin*, Spb. (hier besonders: „Ėvoljucija mirovozzrenija Karamzina (1789-1803)“ und „Puti razvitija ruskoj prozy 1800-1810-ch gg.“).
- Murav'ev, V. 2005. *Nikolaj Karamzin*, M.
- Nebel, H.N. 1967. *N. M. Karamzin. A Russian Sentimentalist*, Den Haag/Paris.
- Rothe, H. 1968. *Karamzins europäische Reise – Der Beginn des russischen Romans*, Bad Homburg.
- Städtke, K. 1971. *Die Entwicklung der russischen Erzählung (1800-1825). Eine gattungsgeschichtliche Untersuchung*, Berlin.
- Toporov, V.N. 1995. „*Bednaja Liza*“ *Karamzina. Opyt pročtenija*, M.