

NEIL STEWART

Nikolaj Karamzin und »Виллиам Шекспир«

I am sort of haunted by the conviction that the divine William is the biggest and most successful fraud ever practised on a patient world.

Henry James

1.

Der sterbende William Shakespeare mag sich keine Vorstellung davon gemacht haben, in welchem Maße seine Person und sein Tun die Nachwelt beschäftigen würden, war aber doch bemüht, seine Angelegenheiten geordnet zu hinterlassen. Freilich hatte er am 25. März 1616, bei der Ausarbeitung seines Testaments, nicht so sehr die Generationen von Dramatikern, Schauspielern und Wissenschaftlern im Auge, die sich später über ihn den Kopf zerbrechen sollten, als vielmehr die Interessen der eigenen Familie. Die älteste Tochter Susanna erhielt den Großteil seines Vermögens, der ungeliebte Schwiegersohn Thomas Quiney ging leer aus und Shakespeares Ehefrau Ann wurde das zweitbeste Bett samt dem Bettzeug vermacht.¹ Immerhin: Die Biographen folgender Jahrhunderte kamen auf diese Weise wenigstens zu einem Originaldokument aus der Feder des Mannes, von dem sie ansonsten fast nichts unbestritten Authentisches besaßen.

Das Testament ist zunächst mit energischem Schwung unterschrieben – »By me, William« –, das »Shakespeare« dagegen von zittriger Hand gekrakelt, so als habe den Kranken plötzlich die Kraft verlassen. Er könnte aber auch von Zweifeln hinsichtlich der korrekten Schreibung seines Namens befallen worden sein. Die Zeitgenossen waren in orthographischen Fragen ziemlich flexibel und der Sohn eines Handschuhmachers aus Stratford-upon-Avon findet sich in Quellen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts durch mehr als achtzig Varianten bezeichnet, darunter »Saxber«, »Shak-sper«, »Shaxberd«, »Shakesbye«, »Shacosper« und »Shake-Speare«. In jedem Falle liegt etwas faszinierend Paradoxes in diesem Zittern und Zaudern. Es ist ja nicht irgendwer, der hier mitten im archetypischen Akt literarischer Selbstaffirmation, bei der Niederschrift des eigenen Namens, schwächelt – es ist Shakespeare, der einem vor allem in der angelsächsischen Welt verbreiteten Konsens zufolge größte Dichter aller Zeiten, der Dichter schlechthin: ein mit sich selbst identisches, schöpferisches Individuum von titanenhaftem Format, dessen Existenz allein die Möglichkeit individuellen Schöpfer-tums gewährleistet. Shakespeare verkörpert das Prinzip des Autors, das idealistische Konzept des Menschen, den Sieg des kreativen Subjekts über den anonym rauschenden Diskurs. Der amerikanische Kritiker Harold Bloom (1997, 11) nimmt in seiner Studie über die Einflussangst als Motor der Literaturgeschichte einzig Shakespeare, den unbeeinflussten Beeinflusser, vom großen Psychodrama aus. Er ist geneigt, den Namen Shakespeares für den Namen Christi einzusetzen (1998, 9), und gründet auf

1 »I gyve vnto my wief my second best bed with the furniture«, zit. nach: Chambers 1930, 173; dort auch ein Faksimile des Testaments.

ihn seine Verteidigung des abendländischen Humanismus gegen die welsche »School of Resentment«:

Neo-Marxists, New Feminists, French-influenced theorists all demonstrate their cultural materialism by giving us a reduced Shakespeare [...]. The French have never valued originality, and until a belated Romanticism came to France, they never much cared for Shakespeare's plays. They still esteem Shakespeare rather less than do the Indonesians or the Japanese or the Americans. Real multiculturalists, all over the globe, accept Shakespeare as the one indispensable author, different from all others in degree, and by so much that he becomes different in kind. (Bloom 1997, xv)

Roma locuta, causa finita: Bloom zufolge kann Shakespeare im Grunde gar nicht kritisch analysiert, historisiert oder anderweitig kontextuell relativiert werden, er war gewissermaßen immer schon vor uns da. Shakespeare und das Prinzip des Poetischen sind identisch, Shakespeare und der literarische Kanon sind identisch. »Resenters of canonical literature are nothing more or less than deniers of Shakespeare« (Bloom 1997, xix).

Neu ist all dies natürlich nicht, weder was die These, noch was das Pathos, noch was die spezifisch antifranzösische Tendenz angeht. Für englische Kritiker hing die Frage von Kunstregeln bereits zu Zeiten von Addison und Steele eng mit der politisch-kulturellen Rivalität zu Frankreich zusammen; gegen das imposante Lehrgebäude der klassizistischen Regelpoetik verteidigte man sich schon im achtzehnten Jahrhundert, indem man den Elisabethaner zum Überwinder aller Theorie aufbaute (Taylor 1992, 77). Auf dem Kontinent gewann ein überaus wirkmächtiges, dem historischen Shakespeare gewiss ziemlich unähnliches Bild 1759 in Lessings Literaturbriefen Konturen. Dort heißt es, ein »französisierendes Theater« sei »der deutschen Denkungsart« unangemessen, denn diese verlange »das Große, das Schreckliche, das Melancholische«. Der Aufbruch der deutschen Literatur müsse mit Shakespeare beginnen, denn »ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden und am leichtesten von so einem, der alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt« (Lessing 1972, 49–50). Der »Sturm und Drang« sollte Shakespeare dann als ein solches vom Ballast der Tradition nicht beschwertes, unverbildetes Genie feiern, als Dichter, der anstelle der mechanischen Befolgung alter Tragödiengesetze intuitiv das eigentlich Tragische und eigentlich Menschliche traf, – ein riesenhaftes Naturkind, »dem das volle Herz gerade so überquoll, wie ihm der Schnabel gewachsen war« (Posener 1995, 118). Er avancierte zu einer nicht analysierbaren *blackbox*; man konnte andere an ihm, ihn aber an gar nichts messen, allenfalls an der Natur, mit der er identisch war. Shakespeare stand für Spontaneität statt Regelstarre, Gefühl statt Ratio, geniale Unregelmäßigkeit statt handwerklicher Korrektheit, schließlich auch für anglo-germanische Romantik statt französischem Klassizismus. 1823 suchte der Franzose Stendhal (1925, II 25) in *Racine et Shakespeare* das literarische Establishment seines Heimatlandes aus der Reserve zu locken, indem er den barbarischen Barden zum Musterbeispiel eines Künstlers erklärte, der »männliche Poesie« nach den Bedürfnissen seiner Gegenwart geschrieben habe, ohne sich um die überkommenen Konventionen einer effeminierten Gesellschaft zu kümmern. Für den Romancier lag darin nichts weniger als das Wesen des Romantischen beschlossen: »Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leur habitudes et leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de

plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères» (Stendhal 1925, I 39).

Alles, wie gesagt, nicht neu. Allgemein weniger bekannt als die skizzierten Texte und Tendenzen ist aber das russische Schicksal Shakespeares um 1800, welches uns in der Folge beschäftigen soll.

2.

Hundertsiebzig Jahre nach dem Tode Shakespeares hatte die russische Literatur im europäischen Vergleich wenig zu bieten. Renaissance und Humanismus hatten im Moskauer Reich nicht stattgefunden. Das archaische, schwerfällige Kirchenslavisch, eine Liturgiesprache südslavischen Ursprungs, genügte den Ansprüchen an eine moderne Literatursprache in keiner Weise, die russische Umgangssprache wiederum war für hohe Literatur nur sehr bedingt zugelassen. Das Miteinander dieser beiden Idiome regelte eine zu ihrer Zeit revolutionäre, neben anderen europäischen Theorieentwürfen der Epoche aber einigermaßen krude sich ausnehmende poetologische Verordnung, die »Drei-Stile-Lehre« von Michail Lomonosov (1711-1765). In seinem *Predislovie o pol'ze knig cerkovnych v rossijskom jazyke* [Vorrede über den Nutzen der Kirchenbücher in der russischen Sprache, 1758] unterteilte Lomonosov den russischen Wortschatz in – vorgeblich² – drei Kategorien: 1.) Wörter gemeinslavischen Ursprungs, d.h. im Russischen wie im Kirchenslavischen gleichermaßen gebräuchliche Wörter, 2.) rein kirchenslavische, in der Alltagssprache ungebräuchliche Wörter und 3.) Wörter der russischen Umgangssprache, die in den kirchlichen Büchern nicht vorkamen. Diesen lexikalischen Gruppen korrespondierten die »drei Stile«: ein »hoher« (»высокий штиль«), in dem Wörter der ersten beiden, ein »mittlerer« (»посредственный штиль«), in dem Wörter der ersten und dritten sowie ein »niedriger« (»низкий штиль«), in dem Wörter nur der dritten – also keinerlei kirchenslavische Elemente – zugelassen waren. Im hohen Stil waren Ode, heroisches Epos und feierliche Rede, im mittleren Drama, Satire, Ekloge und Elegie, im niedrigen Komödie, Lied, Privatbrief und gewöhnliche Beschreibung auszuführen. In den Salons von Moskau und St. Petersburg sprach und korrespondierte man freilich in der Regel ohnehin auf Französisch. Auch die herrschende Kunstdoktrin war die des französischen Klassizismus, verkündet, praktiziert und für Russland kanonisiert durch den Dramatiker Aleksandr Sumarokov (1717-1777).

Zweihundert Jahre nach dem Tode Shakespeares befand sich Russland auf dem besten Wege zur literarischen Weltgeltung, um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war die russische Romankunst international führend. Diesen rasanten Aufstieg begründete zwischen etwa 1790 und 1830 ein beispielloses Modernisierungsprogramm.

2 Strenggenommen sind es fünf: Bei der Definition der Wortklassen werden nämlich einerseits »ungebräuchliche und sehr veraltete« (»неупотребительные и весьма обветшалые«) Wörter ausgeschlossen, andererseits »verächtliche, die in keinem Stil zu verwenden sich ziemt« (»презренные слова, которых ни в каком штиле употребить непристойно«); vgl. Lomonosov 1965, 496-497. Überhaupt ist es zweifelhaft, ob Lomonosov selbst sein Traktat als die autoritativ-präskriptive literarische Gattungstheorie konzipierte, als die es viele Zeitgenossen und seither weite Teile der russistischen Forschung angesehen haben. Tatsächlich handelt es sich beim *Predislovie* offenbar um eine Gelegenheitsarbeit und bei der viel zitierten – und an sich ja keineswegs besonders originellen – »Drei-Stile-Theorie« womöglich um nur einen illustrierenden Punkt der Argumentation (vgl. Keipert 1994).

Indem sie westliche Vorbilder zunächst imitierten und später kreativ adaptierten, schufen russische Autoren eine Literatursprache praktisch neu, etablierten Modelle künstlerischer Subjektivität und begründeten damit die Tradition, welche schließlich Puškin, Tolstoj und Dostoevskij hervorbringen sollte.

Wenn ein solcher Vergleich nicht in so unverantwortlicher Weise ahistorisch wäre, könnte man versucht sein, sich diesen Prozess als das Hochziehen eines Neubaus »auf der grünen Wiese« vorzustellen, und auch die Parallele zur Erbauung der Stadt St. Petersburg inmitten eines unwirtschaftlichen Sumpfbereiches (1703) drängt sich ja geradezu unwiderstehlich auf: Hier wie dort wurden Rohmaterialien und *know how* im großen Stil importiert, wurde ein radikaler Bruch mit der altrussischen Tradition bewusst vollzogen, wurde der Anschluss an die Moderne dem Land als Gewaltkur verordnet. Hier wie dort wurde der Modernisierungs- und Europäisierungsschub überaus ambivalent aufgenommen und bisweilen als Trauma erlebt. Zar Peter der Große (1672–1725), der die alte Metropole Moskau durch eine neue, nach westlichen Mustern gebaute Hauptstadt ersetzte und die Bojaren zwang, sich die Bärte zu scheren, sah sich mit ähnlichen Vorwürfen konfrontiert wie siebzig Jahre nach ihm der Schriftsteller Nikolaj Karamzin (1766–1826), der die russische Literatursprache modernisierte, den Einfluss des Kirchenslavischen zurückdrängte und seinen Landsleuten die deutsche, englische und französische Literatur erschloss: Beide wurden von konservativ gesinnten Zeitgenossen als Verräter am heiligen, »hölzernen« Russland, als vor dem Westen buckelnde Epigonen und Atheisten angefeindet. Beide setzten sich und ihre Reformen letztlich durch. Allerdings geriet das Ergebnis in einen wie im anderen Fall nicht automatisch zum Duplikat der westeuropäischen Vorlage und gerade die russische Literatur bezieht ihr typisches Profil seit jeher aus der Mischung ausländischer Kulturimporte mit indigenen Traditionen.

Für ihre Entwicklung war es dabei prägend, dass die oben beschriebene *take-off*-Phase mit der Konjunktur von Vorromantik und Empfindsamkeit in Europa koinzierte. Einem slavistischen Axiom zufolge vollzog sich in Russland der Aufbruch in die literarische Moderne um 1800 als Wechsel vom französisch-klassizistischen zum anglo-germanischen, d. h. romantischen Paradigma. Das Reformprogramm des bekennenden Sentimentalisten Karamzin bestand freilich zunächst darin, seine Landsleute mit der gesamten Bandbreite des westeuropäischen Geisteslebens bekannt zu machen. Dazu dienten zahlreiche Übersetzungen und Rezensionen, vor allem aber sein Hauptwerk, die *Pis'ma russkogo putešestvennika* [Briefe eines russischen Reisenden, 1791]. Dieser Roman war das Ergebnis einer Bildungsreise, welche den Autor über ein Jahr nach Deutschland, der Schweiz, Frankreich und England geführt hatte, wo er die führenden Köpfe seiner Zeit traf: Kant, Karl Philipp Moritz, Herder, Wieland, Lavater, Bonnet u. a. Die Briefe seines fiktionalen, aber stark autobiographisch konzipierten Helden informierten den russischen Leser einerseits, ermöglichten es ihm aber andererseits, eine eigene Identität zwischen Identifikation und Abgrenzung zu finden; Karamzins Text wurde so zu einem zentralen Werk für das kulturelle Selbstverständnis der Russen überhaupt. Der »reisende Russe« zwischen West und Ost ist ein bis heute beliebter Selbstbeschreibungstopos.

Als sprachlicher Neuerer konzipierte und propagierte Karamzin anstelle des Lomonosovschen Systems den sogenannten »neuen Stil« (»новый слог«). Dabei wurde im Prinzip einfach der »mittlere Stil« Lomonosovs dominant gesetzt; lexikalische Archaismen und Kirchenslavismen waren fortan genauso zu vermeiden wie die knirschenden

und quietschenden Partizipialkonstruktionen und *dativi absoluti*, die ältere russische Texte so ungenießbar gemacht hatten. Zugleich bereicherte Karamzin das Russische um zahlreiche neue Worte und syntaktische Wendungen, die er mit ausgeprägtem Sprachgefühl vor allem dem Französischen nachbildete oder entlehnte. Auf diese Weise entstand ein ganzes Vokabular, mit Hilfe dessen abstrakte und auf das innere Leben des Menschen bezügliche Sachverhalte ausgedrückt werden konnten, für die das Russische zuvor keine adäquaten sprachlichen Mittel besessen hatte.

Es versteht sich, dass die Durchsetzung solcher Reformen gegen das Prestige des Dichterstürzen Lomonosov und vor allem gegen die sakrale Autorität des Kirchenslawischen kein leichtes Unterfangen sein konnte. Aber gleich bei seinen ersten Schritten stieß Karamzin ja auf einen Autor, der zu dieser Zeit in ganz Europa heiß diskutiert wurde und all denen als Rammbock zuhanden war, die da gegen die Trutzburgen der Tradition stürmten und drängten: Shakespeare!

3.

Interesse an Shakespeare zeigte Karamzin bereits in seiner Simbirsker Jugendzeit. Mit durchaus charakteristischem Selbstbewusstsein verkündete der Neunzehnjährige einem belustigten Moskauer Freund seinen Plan, das Gesamtwerk des Elisabethaners zu übersetzen (Zaborov 1965, 72). Daraus wurde nichts, immerhin aber veröffentlichte er im Jahre 1787 als seinen literarischen Erstling eine Übertragung von *Julius Caesar*, in der übrigens irrigen Annahme, damit als erster Shakespeare ins Russische gebracht zu haben.³

Karamzin, dessen Name auf dem Titelblatt nicht genannt ist, stellte seiner Arbeit ein kurzes Vorwort voran, in dem er zu Shakespeare, seinen Kritikern und den eigenen übersetzerischen Prinzipien Position bezieht. »Dieser Autor«, heißt es dort, »lebte in England zur Zeit von Königin Elisabeth und war einer jener großen Geister, für die man Jahrhunderte rühmt« (1).⁴ Als Bekannter des vom Schicksal nach Moskau verschlagenen deutschen Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) - sie begegneten sich wohl im Kreis der freimaurerischen Rosenkreuzer - war Karamzin über die Philosophie des deutschen »Sturm und Drang« aus erster Hand informiert und sein Shakespeare kommt in dieser Hinsicht auch überaus einschlägig daher: »All seine genialen Bilder sind unmittelbar der Natur nachempfunden [...]. Menschen jeder sozialen Schicht und jeden Alters, jede Leidenschaft und jeder Charakter sprechen bei ihm mit eigener Stimme« (4).⁵ Einmal mehr vertritt also Shakespeare das künstlerische Existenzrecht des Individuellen gegenüber dem Idealen und es liegt natürlich auf der Hand, hinter diesem Argument einen Befreiungsschlag Karamzins gegen das Diktat der Lomonosovschen Rhetorik zu vermuten sowie die Entschlossenheit, sich bei der Übersetzung nicht vom Reglement der »drei Stile« einengen zu lassen (die Angelegen-

3 Es hatte schon früher in demselben Jahr 1787 eine anonyme Übersetzung von *Richard III.* gegeben, diese freilich war eine Übertragung zweiter Hand aus dem Französischen gewesen (Alekseev 1965, 36-37).

4 »Автор сей жил в Англии во времена королевы Елизаветы и был из тех великих духов, коими славятся веки«.

5 »Все великолепные картины его непосредственно натуре подражают [...]. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком«.

heit ist freilich nicht ganz so eindeutig, wie man meinen möchte, wir werden noch darauf zurückkommen).

Ausführlich wird auf die französische Kritik an Shakespeare, vor allem auf die Äußerungen Voltaires,⁶ eingegangen.

Aber auch dieser große Mann blieb, wie so viele andere, nicht von kleinkarierten Angriffen einiger armseliger Kritiker verschont. Der berühmte Sophist Voltaire bemühte sich zu beweisen, dass Shakespeare ein höchst mittelmäßiger Autor, voll kleiner und großer Unzulänglichkeiten war [...]. Ich halte es für überflüssig, hier ausführlich solche Ansichten zu widerlegen, die es zum Ziel haben, den Ruhm Shakespeares zu mindern. Ich stelle nur fest, dass all die, die sich bemühten, seine Verdienste herunterzuspielen, gegen ihren Willen doch einräumen mussten, dass es bei ihm auch viel Ausgezeichnetes gebe. Der Mensch ist eitel, er fürchtet sich, andere zu loben, weil er sich nicht selbst herabsetzen will. Voltaire selbst ist Shakespeare an vielen der besten Stellen seiner Tragödien verpflichtet, aber dessen ungeachtet verglich er ihn mit einem Narren und stellte ihn noch unter Scarron. Daraus könnte man einige für das Andenken Voltaires überaus peinliche Schlüsse ziehen, aber ich halte mich zurück, eingedenk der Tatsache, dass dieser Mann schon nicht mehr auf unserer Welt weilt. Dass Shakespeare die dramatischen Regeln nicht einhielt, entspricht der Wahrheit. Der eigentliche Grund dafür war, scheint mir, seine stolze Einbildungskraft, welche sich nicht irgendwelchen Vorschriften unterwerfen konnte. Sein Geist war wie ein Adler, dessen Bahn nicht mit denselben Maßen gemessen werden kann, mit denen die Nachtigallen ihren Flug messen. Er mochte die sogenannten Einheiten nicht beachten, welche unsere heutigen Dramatiker so streng einhalten, er wollte seiner Phantasie keinen engen Grenzen setzen. Er schaute nur auf die Natur und sonst kümmerte er sich um nichts [...]. Sein Genius, ähnlich dem der Natur, erfasste mit seinem Blick die Sonne so gut wie die Atome. Mit gleicher Kunstfertigkeit porträtierte er den Helden und den Narren, den Klugen und den Wahnsinnigen, Brutus und den Schuhmacher. Seine Dramen sind wie das Theater der Natur voller Widersprüche und doch stellen sie gemeinsam ein vollendetes Ganzes dar, das keinerlei Korrektur seitens der heutigen Theaterkritiker bedarf (4-6).⁷

6 Im Vorwort zu seinem Drama *Œdipe* plädiert Voltaire für die Einhaltung der drei dramatischen Einheiten *à la française* und nennt Shakespeares *Julius Caesar* (1599), »l'ancien *Jules César* des Anglais«, als groteskes Beispiel für die Folgen ihrer Missachtung (Voltaire 1877-1883, II 52). In seinem Kommentar zur Edition der Werke Corneilles wird der Engländer für die barbarische Vermischung des Grobkomischen (»des plaisanteries grossiers«) mit dem Heroisch-Tragischen getadelt (Voltaire 1877-1883, XXXI 203).

7 »Но и сей великий муж, подобно многим, не освобожден от колких укоризн некоторых худых критиков своих. Знаменитый софист, Вольтер, силился доказать, что Шекспир был весьма средственный автор, исполненный многих и великих недостатков [...]. Излишним почитаю теперь опровергать пространно мнения сии, уменьшение славы Шекспировой в предмете имевшие. Скажу только, что все те, которые старались унижить достоинства его, не могли против воли своей не сказать, что в нем много и превосходного. Человек самолюбив, он страшится хвалить других людей, дабы, по мнению его, самому сим не унизиться. Вольтер лучшими местами в трагедиях своих обязан Шекспиру но, невзирая на сие, сравнивал его с шутом и поставил ниже Скаррона. Из сего бы можно было вывести весьма оскорбительное для памяти Вольтеровой следствие но я удерживаюсь от сего, вспомя, что человека сего нет уже в мире нашем. Что Шекспир не держался правил театральных, правда. Истинною причиною сему, думаю, было пылкое его воображение, не могшее покориться никаким предписаниям. Дух его парил, как орел, и не мог парения своего измерить той мерою, которою измеряют полет своей воробьи. Не хотел он соблюдать так называемых единств, которых нынешние наши драматические авторы так крепко придерживаются,

Die hier geäußerten Thesen einschließlich der illustrierenden Vergleiche (romantisch-naturhafter Adler versus klassizistisch-domestizierte Nachtigall) klingen im Kontext der europäischen ästhetischen Diskussionen um 1800 freilich überaus vertraut und Karamzin scheint auch in der Tat zunächst nicht mehr getan zu haben, als die geläufigen Topoi für seine Einleitung zusammenzuschreiben. Zum Teil übernahm er sie direkt aus dem Vorwort der französischen Übersetzung von Pierre Letourneur (1776), dem Kommentar zur deutschen von J. J. Eschenburg (1777) und aus Chr. M. Wielands Essay *Der Geist Shakespeares* (1773).⁸ Dass es sich hier mehr um einen Akt des Zitierens als um eine eigenständig entworfene, originelle Stellungnahme handelt, erscheint vor allem dann bedeutsam, wenn man sich vergegenwärtigt, dass des Russen ästhetisches Konzept zum Zeitpunkt der Shakespeare-Übersetzung ja noch keineswegs besonders weit herangereift war. Das Vorwort zu *Julij Cezar*⁹ liest sich heute vor allem deshalb wie ein Manifest des Karamzinschen Reformprogramms, weil man in der Rückschau von diesem Programm, von Karamzins Verdiensten um die russische Literatursprache und den Siegeszug des »neuen Stils« weiß. Der Verfasser, so scheint es, wusste davon 1787 noch wenig.

Jedenfalls suggeriert dies der russische Text der Tragödie. Karamzin hält sich ziemlich genau an seinen Vorsatz, »getreu zu übersetzen und dabei solche Ausdrücke möglichst zu meiden, die unserer Sprache nicht gemäß sind« (7)⁹ – so verzichtet er wohlweislich auf die Nachbildung des englischen Blankverses, stellt dafür aber die Einteilung in Akte und Szenen wieder her, welche Letourneur verändert hatte –, stilistisch jedoch geht er bei all dem überraschend wenig über das von der klassizistischen Tradition Vorgegebene hinaus. Ein gutes Beispiel ist das rührende Gespräch des prospektiven Tyrannenmörders Brutus mit seiner Frau, eine Passage, die wegen ihrer emotionalen Innigkeit berühmt und von großer Privatheit gekennzeichnet ist. Die Ehegatten begegnen sich im Nachtgewand und Portia stellt ihren Mann besorgt zur Rede:

Is Brutus sick? And is it physical
To walk unbraced and suck up the humours
Of the dank morning? [...]
To dare the vile contagion of the night
And tempt the rheumy and unpurged air
To add unto his sickness? [...]
Why are you heavy, and what men tonight
Have had resort to you? [...]

не хотел он полагать тесных пределов воображению своему. Он смотрел только на натуру, не заботясь, впрочем, ни о чем [...]. Гений его, подобно гению природы, обнимал взором своим и солнце и атомы. С равным искусством изображал он и героя и шута, умного и безумца, Брута и башмашника. Драмы его, подобно неизмеримому театру природы, исполнены многообразия: все же вместе составляет совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральных критиков».

8 Diesen Prätexten geht Oľga Kafanova (1983, 159–161) systematisch nach und kommt zu dem Ergebnis, dass vor allem Eschenburg von Karamzin ausgiebig konsultiert wurde, nicht nur für das Vorwort, sondern auch für die Übersetzung selbst. Der Russe, dessen Deutschkenntnisse um 1787 noch beträchtlich besser waren als seine Englischkenntnisse, scheint zwar vom englischen Text ausgegangen zu sein, hat den deutschen zur Lösung konkreter sprachlicher Probleme aber offenbar regelmäßig herangezogen.

9 »Что касается до перевода моего, то я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противных нашему языку выражений«.

Am I your self
 But as it were in sort or limitation?
 To keep with you at meals, comfort your bed
 And talk to you sometimes? Dwell I but in the suburbs
 Of your good pleasure? If it be no more,
 Portia is Brutus' harlot, not his wife (II.i, 281-2).

Bei Karamzin bleibt von der eigentümlichen Atmosphäre dieser Szene wenig übrig. Seine »Porcija« spricht ein kirchenslavisch getöntes, unangemessen feierliches Russisch, dabei den Wortlaut der Vorlage in bisweilen absurd pedantischer Weise nachbildend: »Брут болен, а восстал с здорового ложа своего для того, чтоб предаться вредной мокроте ночи и подвергнуть себя нечистому, дождевых капель исполненному воздуху, дабы еще увеличить болезнь свою«. Gegen den Gebrauch der Konjunktion »дабы« (»auf dass/«damit«) wettete Karamzin (1984, II 24) selbst wenige Jahre später (1791) in seiner Rezension einer russischen Ariost-Übersetzung, diese sei »gar zu behördenhaft und [klinge] widerlich« im Munde einer schönen Frau.¹⁰ Im *Julij Cezar* verwendet er sie selbst, wenige Zeilen später gleich noch einmal: »[О]ткроешь мне [...] почто ты так задумчив и какие люди в сию ночь у тебя были? [...] Разве я только отчасти и с некоторыми условиями твоею сделалась, дабы только вкушать с тобою пищу, услаждать твое ложе и иногда разговаривать с тобою? Разве обретаюсь я только в предместьях твоей благосклонности? – Если так, то Порция только наложница Брутова, а не жена его«. ¹¹

Wenn andernorts, etwa in der tumultuösen Begegnung des Poeten Cinna mit dem Pöbel (III.iii), umgangssprachliche Elemente vorkommen, so darf dies nicht zu dem Schluss führen, Karamzin wende sich hier mit Shakespeare gegen die klassizistischen Konventionen. Denn genau dies war ja im System Lomonosovs vorgesehen: Die fanatisierten Plebejer, welche den unschuldigen Dichter lynchen, äußern sich im »niederen« Stil und verhalten sich dabei genauso vorschriftsmäßig wie der Kriegsheld Antonius, wenn er beim Anblick des toten Caesar im »hohen« Stil ruft: »О мир! ты был паствою Еленя сего!« (III.i).¹² Aller Emphase des Vorwortes zum Trotz bricht Karamzin in seiner Übersetzung die traditionellen Regeln nicht, er bestätigt sie (vgl. auch Levin 1963, 158-9).

Dazu ist zweierlei festzustellen. Zum einen brach Karamzin Regeln auch später nicht gern, geschweige denn, dass er den Regelbruch je zum Prinzip erhoben hätte. Dieser Simbirsker Adlige und konservative Monarchist war nichts weniger als ein rebellischer Individualist, der mit Shakespeare unter dem Arm die Schranken der Tradition hätte niederreißen wollen. Um die russische Literatursprache neu zu begründen, mussten mittelfristig Regeln abgeschafft werden, aber dies geschah, um neue Regeln einzuführen. Und die Konventionen, welche Karamzin und seine Gefolgsleute etablierten, erwiesen sich bald als mindestens genauso rigide, wie es die alten gewesen waren. Lomonosovs »Drei-Stile-Lehre« hatte nach dem Prinzip der Angemessenheit funktioniert: Je nach Gegenstand wählte man die adäquaten sprachlichen Mittel zu seiner Darstellung. Karamzins Literaturkonzept verordnete den »mittleren Stil« ohne Ausnahme. Ein

10 »Это слишком по-приказному и очень противно в устах такой женщины, которая, по описанию Ариостову, была прекраснее Венеры«.

11 Zu Karamzins lexikalischen Anleihen bei der zeitgenössischen russischen Kanzleisprache und zu anderen stilistischen Unebenheiten vgl. ausführlicher Kafanova (1983, 161-162).

12 Von daher hat das Beispiel der Cinna-Szene in Bezug auf Karamzins literarische Originalität nicht ganz die Beweiskraft, die ihm z. B. Zaborov (1965, 74) beimisst.

Text war literarisch, wenn er den Forderungen nach »приятность« (»Angenehmheit«) und »изящность« (»Eleganz«) entsprach. Tat er es nicht, war er es nicht. Der »neue Stil« errichtete gerade in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Gültigkeit eine Art Diktatur des guten Tons und die Bedeutung, welche im ästhetischen System der Karamzisten dem »вкус« (»Geschmack«) als kunstkritischer Kategorie zugemessen wurde, ist ohne Weiteres dem Fetischismus vergleichbar, mit dem der französische Klassizismus am Richtmaß des »goût« festhielt. Wenn Karamzin in seiner »präromantischen Phase« (Neuhäuser 1974, 192)¹³ zwischenzeitlich dazu übergang, transgressive Erzählungen mit wilden Leidenschaften, inzestuösen Verwicklungen und schreckensromantischen Sujets zu verfassen,¹⁴ dann musste er dazu vor allem die Grenzen überschreiten, die er selbst gezogen und die seine zahlreichen Epigonen befestigt hatten.

Zweitens hatte ein Bekenntnis zu Shakespeare zu der Zeit, da die romantischen (bzw. vorromantischen) Tendenzen sich in Europa ausbreiteten, nicht unbedingt zu bedeuten, dass der, der sich da bekannte, mit besonderer Leidenschaft die Stücke des Gefeierten verschlang, dass er *Macbeth*, *Romeo & Juliet* oder *Hamlet*, ganz zu schweigen von *Pericles*, *The Merry Wives of Windsor* oder *The Two Gentlemen of Verona* tatsächlich studiert hatte und in der eigenen künstlerischen Praxis nachbilden wollte (auch Karamzin z. B. schrieb ja keine Dramen). Die Berufung auf das »Sturm und Drang«-Konstrukt Shakespeare war oft genug eine rein pragmatische Handlung, mit der das Individuum sein Recht gegenüber der Tradition einklagte und allgemein die Absicht bekundete zu handeln. Indem man auf Shakespeare deutete, ergriff man das Wort. Was man sagte, nachdem das Wort erteilt worden war, ob man die Regeln befolgte, modifizierte oder brach, stand auf einem anderen Blatt. Karamzins literarisches Debüt mit einer ziemlich konventionellen Übersetzung des *Julius Caesar* könnte man als ein solches »Räuspern« interpretieren, sein rhetorischer *šekspirizm* des Jahres 1787 unterscheidet sich darin von der systematischeren Art und Weise, in welcher er mit dem Engländer in späteren Texten argumentiert.

Die Konzessionen an die klassizistische Doktrin nutzten seinem Werk in einer Hinsicht nichts: Zu einer Zeit, da Zarin Katharina II. die Freimaurer verfolgte, ihre Zirkel auflöste und ihre Druckereien schloss, konnte ein Stück zum Thema Tyrannenmord, übersetzt von einem ehemaligen Freimaurer, nicht reüssieren. *Julij Cezar*², das zunächst viel Lob geerntet hatte, landete 1794 auf einer Liste »schädlicher Bücher« und die Auflage wurde zu großen Teilen verbrannt, gemeinsam übrigens mit Voltaires *La Mort de César* (Zaborov 1965, 74–5).

4.

Vier Jahre nach der *Julius Caesar*-Übersetzung begann das Werk zu erscheinen, welches Karamzin berühmt machen sollte: die *Pis'ma russkogo putešestvennika*. Der Verfasser zeigt sich hier auf der Höhe seines Schaffens und den »neuen Stil« von seiner besten

13 »Karamzin was well on his way [...] towards preromantic attitudes, but stopped short of accepting all the implications, when the terror of the revolution, accompanied by repercussions in Russia, broke loose. He returned to a sentimental aestheticism which assumed very definite moralistic overtones«.

14 *Ostrov Borngol'm* (1794) [Die Insel Bornholm], *Sierra-Morena* (1795).

Seite, als elegantes und präzises Ausdrucksmedium.¹⁵ Shakespeare spielt wieder eine zentrale Rolle. Besonders in den Briefen aus England ist von ihm häufig die Rede, aber der Reisende kommt durchaus auch anderswo auf ihn zu sprechen. Dabei ist Karamzins Auseinandersetzung mit Shakespeare in den *Pis'ma* um einiges intensiver und konkreter als sie es noch im Vorwort des *Julij Cezar'* gewesen war. 1791 standen mit der Reform der russischen Literatursprache sowie der sondierenden Erschließung der westeuropäischen Nationalkulturen ziemlich handfeste Projekte an und entsprechend differenzierte Anforderungen kamen auf Karamzin zu – auch in seiner Eigenschaft als Leser und Ausleger Shakespeares.

Zöge man die Stellen zusammen, an denen Shakespeare und seine Dramen Erwähnung finden, sei es, dass sie selbst kommentiert, sei es, dass zeitgenössische Kunstwerke mit ihnen verglichen werden, das Ergebnis gliche einer Art ideologischem Skelett des Romans (und gäbe eine überaus handliche Kurzversion ab). Der Engländer ist für Karamzin bei der Einordnung und Beurteilung seiner Reiseeindrücke ein fixer Bezugspunkt und »steter Wegbegleiter«: »Objekt begeisterter (wenn auch nicht bedingungsloser) Verehrung«, »Freund, Ratgeber und manchmal auch Richter« (Zaborov 1965, 79–80).¹⁶

Bei aller Konstruiertheit des Textes – die Authentizität und Unmittelbarkeit signalisierende Briefform gehört natürlich zum Kalkül – beziehen die ästhetischen Reflexionen der *Pis'ma* eine gewisse Anschaulichkeit übrigens schon daher, dass sie typischerweise am praktischen Beispiel einer konkreten Inszenierung entwickelt werden. Karamzin, den man in den Schauspielhäusern von St. Petersburg oder Moskau eher selten zu sehen bekam, scheint auf seiner Europareise beinahe jeden Abend eine Theateraufführung besucht zu haben (Lotman 1997, 134).

Vom Spiel der deutschen Mimen ist er nicht wenig angetan und führt ihre expressiven Fähigkeiten auf die dramatische Tradition des »Sturm und Drang« zurück. Diese wiederum ist mit all ihren Stärken und Schwächen gleichermaßen dem Naturkind Shakespeare verpflichtet:

Ich glaube nicht, dass die Deutschen solche Schauspieler hätten, wenn es bei ihnen nicht Lessing, Goethe, Schiller und andere dramatische Autoren gegeben hätte, die mit solcher Lebendigkeit den Menschen darstellen, wie er ist, ohne überflüssigen Schmuck und ohne alle französische Schminke, welche für einen Menschen mit natürlichem Geschmack inakzeptabel ist. Während ich Shakespeare oder einige der besseren deutschen Dramen lese, vermag ich mir bereits lebhaft vorzustellen, wie ein Schauspieler agieren sollte und wie was auszusprechen ist (Karamzin 1984, I 98).¹⁷

15 Rückblickend muss freilich eingeräumt werden, dass sich gerade dieser Klassiker der russischen Literatur in der Rezeption als sperrig erwiesen hat. In der Sowjetunion galt Karamzin als verdächtig, man störte sich an seinen Westkontakten und seinem politischen Konservatismus. Bis heute gibt es keine wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe seiner Werke. Vor allem aber erschließt sich modernen Lesern, auch denen, die den Text im Original lesen, seine sprachschöpferische Leistung nicht mehr – und zwar paradoxerweise deshalb, weil sich die meisten seiner Neuerungen längst durchgesetzt haben und als solche gleichsam unsichtbar geworden sind. Reduziert um diese semiotische Valenz nehmen sich weite Passagen der *Pis'ma* in der Tat einigermaßen trivial aus.

16 »Английский драматург оказывается своего рода >вечным спутником< Карамзина-писателя, и не только объектом восторженного (хотя и не безоговорочного) поколения, но также другом, советчиком, а иногда и судьей«.

17 »Я думаю, что у немцев не было бы таких актеров, если бы не было у них Лессинга, Гете, Шиллера и других драматических авторов, которые с такою живостью представляют

Über Schillers *Don Carlos* (1787) heißt es, dies sei »eines der besten deutschen Stücke«, weil »im Geiste Shakespeares geschrieben«. Dabei hat Karamzin, der Verkünder und Kanonisorator des maßvoll-eleganten »neuen Stils« im Russischen, bezeichnenderweise doch etwas auszusetzen, nicht nur an Schiller, sondern auch an Shakespeare selbst. Beide verwenden nämlich »zu viele figurative Ausdrücke [...], die zwar den Scharfsinn des Autors belegen, aber im Drama fehl am Platze sind« (Karamzin 1984, I 104).¹⁸

In Paris betreibt der reisende Kritiker systematisch die später von der russischen Literaturgeschichtsschreibung so viel zitierte Ablösung des französischen durch das anglo-germanische Paradigma.

Ich habe meine Ansichten über die französische Melpomene nach wie vor nicht geändert. Sie ist edel, groß, überaus schön, aber niemals rührt sie mich, niemals ergreift sie mein Herz so, wie die Muse Shakespeares oder einiger (zugegebenermaßen weniger) Deutscher. Die französischen Poeten haben einen feinen, zarten Geschmack und können in der *Kunstfertigkeit* ihres Schreibens als Vorbilder gelten. Was aber die Darstellung glühender und tiefer *Empfindungen der Natur* angeht – verzeiht mir, o heilige Schatten Corneilles, Racines und Voltaires! –, so müssen sie den Engländern und den Deutschen den Vorrang lassen. Ihre Tragödien sind voll von glänzenden Bildern, welche höchst kunstvoll Farben und Schattierungen kombinieren, aber ich bewundere sie meistens mit kaltem Herzen [...]. Überall diese Griechen und Römer *à la française*, die in verliebtem Entzücken dahinschmelzen, bisweilen philosophieren, denselben Gedanken in diverse, ausgesuchte Worte kleiden, sich im Labyrinth der Rhetorik verlieren und darüber vergessen zu handeln.

Dem klassizistischen Tand wird per Fußnote sogleich die Kunst Shakespeares gegenübergestellt. Karamzin zitiert – im Original und in eigener russischer Übertragung – den Monolog König Lear (»Blow winds, rage, blow ...«, III.ii) und fordert »die Kenner des französischen Theaters« auf, ihm doch bei Corneille oder Racine irgendetwas Vergleichbares zu zeigen: »[Diese Verse] zerreißen die Seele, sie grollen ähnlich dem Donner, den sie beschreiben, und lassen das Herz des Lesers erzittern. Was aber verleiht ihnen diese schreckliche Kraft? Die extreme Situation des königlichen Ausgestoßenen, das lebendige Bild seines traurigen Schicksals. Und wer möchte da noch fragen: »Was für einen Charakter, was für eine Seele hatte König Lear?«« (Karamzin 1984, I 321–22).¹⁹

в драмах своих человека, каков он есть, отвергая все излишние украшения, или французские рюмяна, которые человеку с естественным вкусом не могут быть приняты. Читая Шекспира, читая лучшие немецкие драмы, я живо воображаю себе, как надобно играть актеру и как что произнести».

18 »Сия трагедия есть одна из лучших немецких драматических пьес и вообще прекрасна. Автор пишет в Шекспировском духе. Есть только слишком фигурные выражения (так, как и у самого Шекспира), которые хотя и показывают остроумие автора, однако ж в драме не у места».

19 »Я теперь не переменяю мнения своего о французской Мельпомене. Она благородна, величественна, прекрасна, но никогда не тронет, не потрясает сердца моего так, как Муза Шекспирова и некоторых (правда, немногих) немцев. Французские поэты имеют тонкий, нежный вкус и в искусстве писать могут служить образцами. Только в рассуждение изобретения, жара и глубокого чувства природы — простите мне, священные тени Корнелей, Расинов и Вольтеров! — должны они уступить преимущество англичанам и немцам. Трагедии их наполнены изящными картинами, в которых весьма искусно подобраны краски к краскам, тени к теням, но я удивляюсь им по большей части с холодным сердцем [...]. [В]езде греки и римляне *à la française*, которые тают в любовных восторгах, иногда философствуют, выражают одну

Der erste Besuch einer Shakespeare-Inszenierung auf englischem Boden wird für den russischen Reisenden allerdings zu einer herben Enttäuschung:

Im Sommer gibt es hier [in London] einzig und allein das Theater am Haymarket, aber dort spielen all die besten Schauspieler von Covent Garden und Drury Lane. Zuschauer sind immer viele da, sowohl in den Logen als auch im Parterre, das einfache Volk drängt sich auf den Galerien. Zum ersten Mal sah ich hier Shakespeares *Hamlet* – und besser wäre es, ich hätte ihn nicht gesehen! Die Schauspieler reden und spielen nicht; sie sind schlecht angezogen, die Dekoration ist armselig. Hamlet trägt einen schwarzen französischen Kaftan mit dicker Quaste und blauem Band, die Königin einen schwarzen französischen Mantel. Lakaien in Livree tragen Kulissen auf die Bühne, die eine stellen sie auf, die andere laden sie sich auf die Schultern, schleppen und das geschieht während der Vorstellung! Welch ein Unterschied zu den Pariser Theatern! Ich ärgerte mich über die Schauspieler nicht um meiner selbst willen, sondern um Shakespeares willen, und wunderte mich über die Zuschauer, die ruhig dasaßen und mit großer Aufmerksamkeit zuhörten, bisweilen sogar applaudierten. (Karamzin 1984, I 174)²⁰

Es ist nicht leicht, die Inszenierung am Haymarket ausgehend von dieser Beschreibung gerecht zu bewerten. Aus moderner Perspektive nimmt sie sich ja sogar in interessanter Weise avantgardistisch aus. Für romantische Ironie und Verfremdungseffekte im Drama aber hatte Karamzin (anders als nach ihm die Schlegels, Tieck oder im zwanzigsten Jahrhundert Brecht) offenbar wenig übrig. Seine Ansprüche an eine Theatervorstellung sind ähnlich gradlinig und von verstiegenem Theoretisieren unangekränkt wie später die von Stendhal: Vor allem die Illusion hat zu funktionieren.²¹ Die Überlegungen des

мысль разными отборными словами и, теряясь в лабиринте красноречия, забывают действовать [...]. Я прошу знатоков Французского театра найти мне в Корнеле или в Расине что-нибудь подобное сим Шекспировым стихам в устах старца Leara, изгнанного собственными детьми его, которыми он отдал свое царство, свою корону, свое величие, — скитающегося в бурную ночь по лесам и пустыням: »Blow winds, rage, blow [...]. Они раздирают души, они гремят, подобно тому грому, который в них описывается, и потрясают сердце читателя. Но что же дает им сию ужасную силу? Чрезвычайное положение царственного изгнанника, живая картина бедственной судьбы его. И кто после того спросит еще: »Какой характер, какую душу имел Lear?«

20 »Летом бывает здесь только один Гемеркецкий театр, на котором, однако ж, играют все лучшие ковенгарденские и друриленские актеры. Зрителей всегда множество: и в ложах, и в партере народ бывает в галереях. В первый раз видел я Шекспирова Гамлета – и лучше, если бы не видал! Актеры говорят, а не играют, одеты дурно, декорации бедные. Гамлет был в черном французском кафтане, с толстым пучком и в голубой ленте, королева в робронде, а король – в гишпанской епанче. Лакеи в ливрее приносят на сцену декорацию, одну ставят, другую берут на плеча, ташат – и это делается во время представления! Какая разница с парижскими театрами! Я сердился на актеров не за себя, а за Шекспира и дивился зрителям, которые сидели покойно и с великим вниманием слушали, изредка даже хлопали«.

21 Vgl. etwa die folgende Anekdote bei Stendhal (die freilich zu sehr an eine bekannte Episode im *Don Quijote* erinnert, um für völlig bare Münze genommen zu werden): »L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, aller tuer Desdemona, s'écria: »Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche« Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'année sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien! Ce soldat avait de *l'illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène [...]. Il me semble que ces moments *d'illusion parfaite* sont plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on

Franzosen scheint Karamzin zunächst auch vorwegzunehmen, wenn er wenige Seiten nach dieser Schilderung erneut auf Shakespeare zu sprechen kommt: »Jeder Autor wird von seinem Zeitalter geprägt. Shakespeare wollte seinen Zeitgenossen gefallen, kannte ihren Geschmack und bediente diesen«. Der scharfe Unterschied zu Stendhals relativistischem, auf Aktualität basierendem Kunstideal zeigt sich freilich sogleich. Der Russe hält am überzeitlich-absoluten Charakter »wahrer« Kunst entschieden fest:

Jedes wirkliche Talent aber, indem es seinem Jahrhundert den angemessenen Tribut entrichtet, schafft für die Ewigkeit; die gegenwärtigen Schönheiten verblassen, aber die allgemeinen, auf das Herz des Menschen und die Natur der Dinge gegründeten, bewahren ihre Kraft wie bei Homer, so auch bei Shakespeare [...]. Er ist der Lieblingssohn der Göttin Phantasia, die ihm ihren Zauberstab geliehen hat. Er wandelt im wilden Garten²² der Einbildungskraft und wirkt Wunder bei jedem Schritt. (Karamzin 1984, I 480)²³

Stendhal hätte diesen Standpunkt wohl kaum als »romantique« durchgehen lassen. Und tatsächlich werden bei näherem Hinsehen unter dem präromantischen Firnis der Karamzinschen Shakespeare-Panegyrik verschiedene Grundzüge sichtbar, welche sich viel eher als klassizistisch beschreiben ließen.

Karamzin, wir haben bereits darauf hingewiesen, ist im Prinzip ein Freund von Kunstregeln und ständig auf der Suche nach solchen. Die Kontrolle der Kreativität durch den Geschmack — »goût« oder »vkus« —, die Reinheit der literarischen Gattungen (die Trennung des Komischen vom Tragischen), die Schicklichkeit des Dargestellten, die Erhabenheit wahrer Kunst über die Erfordernisse des Tagesgeschäfts und die schnöde Sensationsgier des Publikums, all dies liegt ihm eigentlich sehr am Herzen. Es ist bezeichnend, wie Künstler, die gegen diese und ähnliche Gebote sündigen, in den *Pis'ma* getadelt werden — solange es sich bei ihnen nicht um Shakespeare handelt! Von Kotzebue heißt es: »Er versteht das Herz. Schade nur, dass er im selben Moment die Zuschauer zum Lachen und zum Weinen bringt. Schade, dass er keinen Geschmack hat oder nicht auf ihn hören will!« (Karamzin 1984, I 98).²⁴ Die zeitgenössischen englischen Dramatiker gehen in der Darstellung von Leidenschaften »fast immer« zu weit, vielleicht deshalb, weil das Gewöhnliche, also das Wahre, die schläfrigen und phlegmatischen Herzen der Briten nur wenig rührt. Sie brauchen Schrecken und Donnergrollen, Schlachten und Beerdigungen, Ekstase und Raserei. Eine zarte Nuance der Seele würde hier nicht bemerkt, die leisen Töne des Herzens würden im Londoner Parkett völlig wirkungslos verklingen.

ne l'admet pour vrai dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu, par exemple une demi-seconde, ou un quart de seconde [...]. [J]e dis que ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine« (Stendhal 1925, I 15-19).

22 Eine für die ästhetischen Debatten der Zeit typische Metapher aus dem Bereich der Landschaftsgärtnerei: Suggestiert wird der Antagonismus von streng kultiviertem »französischem« (klassizistischem) und wildem »englischem« (romantischem bzw. »gotischem«) Garten.

23 »Всякий автор ознаменован печатью своего века. Шекспир хотел правиться современникам, знал их вкус и угождал ему [...]. Но всякий истинный талант, платя дань веку, творит и для вечности; современные красоты исчезают, а общие, основанные на сердце человеческом и на природе вещей, сохраняют силу свою как в Гомере, так и в Шекспире [...]. Он есть любимый сын богини Фантазии, которая отдала ему волшебный жезл свой, а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!«

24 »Коцебу знает сердце. Жаль только, что он в одно время заставляя зрителя и плакать и смеяться. Жаль, что не имеет вкуса или не хочет его слушаться!«

Diese Einschätzung mag richtig sein. Aber so viel wusste auch Shakespeare: Er schrieb seine Dramen genau nach den Bedürfnissen eines solchen Publikums.²⁵ Den Unterschied zwischen der reißerischen Kunst Shakespeares und der reißerischen Kunst seiner modernen Epigonen erklärt der russische Reisende seinen Lesern nicht, sondern deutet, gleichsam mit gewichtiger Miene schweigend, auf die *blackbox*: »Sie alle haben nur Shakespeares *Bombast*, nicht Shakespeares *Genie*« (Karamzin 1984, I 480).²⁶ Das Naturgenie ist *per definitionem* nicht analysierbar, es steht über aller Kritik und man kann sich deshalb als Nichtgenie auch nicht auf es berufen, um z. B. Kunstregeln zu brechen. Karamzin verherrlicht Shakespeare pauschal als Leitfigur und kritisiert die Prinzipien, die sein Schaffen ausmachen, sobald sie sich in der Gegenwart konkretisieren. Um dies durchzuhalten, ist die eine oder andere Finte notwendig. So schreibt der Reisende seinen Freunden über den Theaterbesuch am Haymarket: »Ratet einmal, welche Szene am stärksten auf das Publikum wirkte! Die, in der für Ophelia ein Grab ausgehoben wird und wo die Arbeiter, mit den Worten spielend, sagen, dass der erste Adlige Adam war, ›the first that ever bore arms‹ (*Hamlet*, V. i), und dergleichen« (Karamzin 1984, I 471).²⁷ Die Empörung über die unschickliche Vermischung des Tragischen mit dem Komischen richtet sich hier unvermittelt gegen das lachende Publikum, nicht gegen Shakespeare, den Verfasser der Szene!

Jede Kommunikation, auch die ästhetische, geschieht über Konstrukte, welche mit den Objekten, auf die sie sich vorgeblich beziehen, nicht essentiell zu tun haben müssen, die sich bisweilen gegenseitig hervorbringen und dabei immer abstrakter werden. Der deutsche »Sturm und Drang« berief sich auf Shakespeare und erfand eine Konstruktion. Karamzin berief sich auf diese, mied stillschweigend die meisten der damit einhergehenden konzeptionellen Implikationen und kam so zu einem Werkzeug, das ihn in den Stand versetzte, als Einzelner gegen die Autorität der russischen Tradition aktiv zu werden. Der rhetorische Verweis auf Shakespeare war das Brecheisen, mit dem er ein veraltetes literarisches Regelwerk demontieren konnte, um ein neues, nicht weniger rigides, aber zukunftsfähigeres zu installieren. Allerdings wusste Karamzin eben auch, dass zur Installation klare Anleitungen letztlich besser taugen als Brecheisen.

25 Wir können diesen Punkt hier nicht vertiefen, es sei aber immerhin angemerkt, dass der von H.-J. Gerigk (1981) im Zusammenhang mit Dostoevskij geprägte Begriff der »machiavellistischen Poetik«, die »ruchlos«, um das Publikumsinteresse festzuhalten, die tradierten formalen Konventionen sowie alle ideologischen und sonstigen Inhalte vernachlässigt und dabei keine literarische Niederung scheut, auf Shakespeare sehr genau zu passen scheint (besser übrigens als auf Dostoevskij).

26 »В изображении страстей всегда почти заходят они за предел истины и натуры, может быть, оттого, что обыкновенное, то есть истинное, мало трогает сонные и флегматические сердца британцев. Им надобны ужасы и громы, резанье и погребения, исступление и бешенство. Нежная черта души не была бы здесь примечена; тихие звуки сердца без всякого действия исчезли бы в лондонском партере [...]. В них есть Шекспировский бомбаст, а нет Шекспирова гения.«

27 »Угадайте, какая сцена живее всех действовала на публику? Та, где копают могилу для Офелии и где работники, играя словами, говорят, что первый дворянин был Адам, ›the first that ever bore arms‹ (*Hamlet*, V. i), и тому подобное!«

Bibliographie

- Alekseev, M. P. (Hg.): Šekspir i russkaja kul'tura [Shakespeare und die russische Kultur]. Moskau u. Leningrad 1965.
- Alekseev, M. P.: Pervoe znakomstvo s Šekspiom v Rossii [Die erste Bekanntschaft mit Shakespeare in Russland]. In: Alekseev 1965, 9–69.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford u. New York 1997.
- Bloom, Harold: *Shakespeare. The Invention of the Human*. New York 1998.
- Chambers, Edmund K.: *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*, Bd. 2. Oxford 1930.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Die Gründe für die Wirkung Dostojewskijs. In: *Dostoevsky Studies* 2 (1981), 3–26.
- Kafanova, Ol'ga Bodovna, »Julij Cezar'« Šekspira v perevode N. M. Karamzina [Shakespeares »Julius Caesar« in der Übersetzung N. M. Karamzins]. In: *Russkaja literatura* 2 (1983) 158–163.
- N. M. Karamzin. *Sočinenija v dvuch tomach* [N. M. Karamzin. Werke in zwei Bänden]. Herausgegeben von G. P. Makogonenko. Leningrad 1984.
- Keipert, Helmut: Die knigi cerkovnye in Lomonosovs »Predislovie o pol'ze knig cerkovnych v rossijskom jazyke«. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 54 (1994), 21–37.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. Stuttgart 1972.
- Levin, Viktor: Očerok stilistiki russkogo literaturnogo jazyka konca XVIII-načala XIX v. Leksika [Stilistische Skizze der russischen Literatursprache Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts. Lexik]. Moskau 1963.
- Lomonosov, Michail: Predislovie o pol'ze knig cerkovnych v rossijskom jazyke [Vorrede über den Nutzen der Kirchenbücher in der russischen Sprache]. In: *Izbrannye proizvedenija* [Ausgewählte Werke]. Herausgegeben von A. Morozov. Moskau u. Leningrad 1965, 495–500.
- Lotman, Jurij: *Karamzin*. St. Petersburg 1997.
- Neuhäuser, Rudolf: *Towards the Romantic Age. Essays on Romantic and Preromantic Literature in Russia*. Den Haag 1974.
- Posener, Alan: *William Shakespeare*. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Shakespeare, William: *Julij Cezar', tragedija Villiama Šekspira* [Julius Cäsar, eine Tragödie von William Shakespeare]. [Übersetzt von Nikolaj Karamzin.] Moskau 1787.
- Shakespeare, William: *Tragedies. Volume Two*. Herausgegeben von Sylvan Barnet. New York (Everyman's Library) 1993.
- Stendhal: *Racine et Shakespeare*. 2 Bände. Herausgegeben von Pierre Martino. Paris 1925.
- Taylor, Gary: *Shakespeare – wie er euch gefällt. Eine Kulturgeschichte von der Restauration bis zur Gegenwart*. Aus dem Englischen von Helga Schwalm. Reinbek bei Hamburg 1992 [Original: Gary Taylor: *Reinventing Shakespeare – A Cultural History from the Restauration to the Present*. London 1990].
- Voltaire: *Œuvres complètes de Voltaire*. Herausgegeben von L. Moland. 52 Bände. Paris 1877–1883.
- Zaborov, P. R.: Ot klassicizma k romantizmu [Vom Klassizismus zur Romantik]. In: Alekseev 1965, 70–128.