

Schümann, Daniel

## Insulare Osmose : Zum Import des Gothic-Modus in N.M. Karamzins „Ostrov Borngol'm“

### In:

Susan Brähler; Kerstin-Anja Münderlein (Hrsg.), "When men are unprepared and look not for it"•: in Memoriam Christoph Houswitschka, Bamberg: University of Bamberg Press, S. 299-312. DOI: 10.20378/irb-96531

### Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-105206

Datum der Veröffentlichung: 04.12.2024

### Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

# Insulare Osmose: Zum Import des Gothic-Modus in N.M. Karamzins „Ostrov Borngol'm“<sup>1</sup>

Daniel Schümann, Universität zu Köln

Am Anfang der Entwicklung der Prosa steht im Russland des ausgehenden 18. Jahrhunderts der Übersetzer, Schriftsteller und Historiker Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1826). Als jüngerer Zeitgenosse Johann Wolfgang von Goethes begab er sich im Revolutionsjahr 1789 auf eine Westeuropareise, deren Ertrag sich in seinen *Pis'ma russkogo putešestvennika / Briefen eines russischen Reisenden* niederschlug. Kurz nach der Rückkehr von seiner *grand tour*, die ihn über Königsberg, Danzig, Weimar, Frankfurt a. M., Basel, Genf und Paris bis nach London führte, veröffentlichte Karamzin scheinbar als Nebenprodukt des umfangreicheren Projekts der *Pis'ma* eine kurze Novelle mit dem Titel „Ostrov Borngol'm“ / „Die Insel Bornholm“.

In der Forschung ist umstritten, inwieweit dieser Text als eigenständiges Werk oder als Teil von *Pis'ma* angesehen werden soll. Hans Rothe zufolge dient die unscharfe Abgrenzung der Insel Erzählung gegenüber den Reisebriefen „als Beglaubigung“ (Rothe, *Reisen* 291). Während der dänische Slavist Kjeld Jensen das Werk als „a perfect sentimentalist story“ (Jensen 57)<sup>2</sup> preist, ist „Ostrov Borngol'm“ für Ol'ga Lebedeva lediglich ein „Epilog“ (Lebedeva, *Istorija* 389) zu *Pis'ma russkogo putešestvennika*. In Bezug auf die Entstehungsgeschichte mag Letzteres zutreffen, doch komparatistisch betrachtet ist die Novelle mehr als dies: Sie ist die in eine Reisefiktion gekleidete künstlerische Auseinandersetzung mit neuen stilistischen Moden westlicher Literaturen von der Warte eines jungen russischen Literaten auf der Suche nach eigenen ästhetischen Ausdrucksformen. Traditionell wurde Karamzins Verhältnis zu maßgeblichen literarischen und philosophischen Tendenzen in West- und Mitteleuropa v. a. unter Rückgriff auf die Kategorie des *Einflusses* beschrieben (Gorbatov 187-217), doch wurden inzwischen auch modernere Ansätze vertreten, die auf der Annahme der Partizipation Karamzins an einem gesamteuropäischen Diskurs der Aufklärung basieren (Andrew Kahn in Karamzin, *Letters* 459-551). Dank diesem Paradigmenwechsel kann Karamzins Beitrag zur russischen Literatur stärker in jener Eigenständigkeit betrachtet werden, die in Bezug auf die sich im 19. Jahrhundert immer weiter ausdifferenzierenden literarischen Diskurse in Russland geboten ist.

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag geht u. a. auf Inspirationen zurück, die der Verfasser aus einem unter dem Titel *Island Fiction(s)* am Lehrstuhl von Prof. Dr. Christoph Houswitschka als Lehrauftrag durchgeführten Seminar im Sommersemester 2016 beziehen durfte.

<sup>2</sup> Ähnlich anerkennend fällt auch das Urteil des deutschen Slavisten Reinhard Lauer aus, der sie als „wohl die beste Erzählung Karamzins“ (Lauer 124) bezeichnete.

„Ostrov Borngol'm“ schildert aus der Sicht eines in der Ichform berichtenden Reisenden eine vorgeblich persönliche Erfahrung: Auf dem Rückweg von London nach Russland muss das Schiff *Britanija* (!) infolge ungünstiger Winde zunächst an der unteren Themse bei Gravesend Station machen, wo der Erzähler kurz an Land geht. Dabei belauscht er einen jungen Mann, der zu Gitarrenbegleitung ein Lied von einer unmöglichen, den „Gesetzen“ (Karamzin, *Sočinenija* 521)<sup>3</sup> widersprechenden Liebe zu einer jungen Frau namens Lila auf Bornholm singt, von wo er wegen eines elterlichen Fluches (oder Schwurs) verbannt worden sei. Bevor er der Sache auf den Grund gehen kann, kommt ausreichend Wind auf, und der Erzähler muss zurück an Bord. Als das Schiff nach einigen Tagen Bornholm passiert und dort die Nacht vor Anker liegend verbringen soll, ist seine Neugierde so groß, dass er sich gegen den Rat des Kapitäns an Land setzen lässt. Er findet ein Quartier in einer unheimlichen Burg und stößt bei einem nächtlichen Spaziergang auf eine Höhle mit einem Verließ und einer jungen Frau darin – jener Geliebten Lila aus dem Lied des dänischen Jünglings von Gravesend, wie der Reisende vermutet. Die angebotene Hilfe lehnt die Gefangene ab und bittet ihn wegzugehen. Ohne ihr Geheimnis zu erfahren, entfernt sich der Erzähler und schläft unter einem Eichenbaum ein. Als er wieder erwacht, sitzt der Burgherr, ein alter Mann, vor ihm und erzählt ihm schließlich die „in höchstem Maße schauderhafte Geschichte“ (529) der geheimnisvollen Liebenden. Der Reisende freilich will dieses Geheimnis vorerst für sich behalten, verlässt Bornholm und kehrt an Bord seines wartenden Segelschiffes zurück ins Heimatland.

Im vorliegenden Aufsatz wird speziell Karamzins Beitrag zur Verbreitung eines von England ausgehenden, sich jedoch aus gesamteuropäischen ästhetischen Strömungen speisenden literarischen Modus in Russland in den Fokus genommen – der *Gothic Fiction*;<sup>4</sup> unter den Vertretern der auf Karamzin folgenden Generation russischer Schriftsteller brachte er es zu einer richtungsweisenden stilistischen Erscheinung, deren Auswirkungen noch bis zur Jahrhundertmitte deutlich spürbar waren (Cornwell, *Gothic-Fantastic* 12-21). Angesichts der Tatsache, dass der *Gothic*-Modus auch in seiner literarischen Ausprägung stark auf Visuelles setzt und damit in einer gewissen Nähe zu Architektur und bildender Kunst angesiedelt ist, scheint es hilfreich, bei der Beschreibung der innereuropäischen Verbreitung des Phänomens auf den Begriff der *Osmose* zurückzugreifen,

---

<sup>3</sup> Sofern nicht anders angegeben, stammen Übersetzungen aus russischsprachigen Quellen vom Verfasser.

<sup>4</sup> Laut Nick Groom (in Townshend 43) bot die Wiederbelebung des Goten-Mythos im England des 18. Jahrhunderts die Möglichkeit der Findung einer gemeinsamen kulturellen Identität des ‚Nordens‘ – auch in Abgrenzung von republikanischen Strömungen in Frankreich. Im Gespräch mit dem anonymen Ich-Erzähler beruft sich der Burgherr auf eine kulturgeschichtliche Einheit der „nördlichen Völker“ (Karamzin, *Sočinenija* 525; möglich wäre auch die Übersetzung als ‚nordische Völker‘), unter denen mithin vom Erzähler auch Russland ein Platz zugeschrieben wird.

der bisher eher in der Architekturgeschichte und Archäologie Verwendung fand als in der Literaturwissenschaft (Schümann 345-46). Im Gegensatz zum Paradigma des Kulturtransfers, das häufig von einer Verschiebung von Material und Ideen zwischen den Kulturräumen mit der Folge eines Mangels in einem seiner Kulturgüter beraubten Gebiet ausgeht, bietet die Rede von der *Osmose* den Vorteil, dass mit Hilfe dieser aus der Biochemie stammenden Metapher die Realität gleichzeitig-ungleichzeitig ablaufender Lebensprozesse in angrenzenden Gebieten in den Blick genommen werden kann. Osmose ist ein Mechanismus der Verteilung und der Bewegung von Molekülen zwischen voneinander abgegrenzten chemischen Milieus, der gerade auch in lebenden Zellen wirksam ist. Er kann also in evolutionstheoretischer Hinsicht helfen sowohl diachrone als auch synchrone Zusammenhänge zu erklären.

Bezogen auf die Migration literarischer Topoi und Motive, wie der für das Paradigma der *Gothic Fiction* typischen, bedeutet die Rede von (semi-)permeablen *Membranen* statt *Grenzen*, *Diffusion* und *Passage* statt *Transfer*, *Regulation* statt *Regierung*, dass erkennbar wird, wie ästhetische Inspirationen aus anderen Literatursystemen durch die Integration in bestehende lokale und regionale literarische Traditionen mit der Zeit ein produktives Eigenleben entwickeln können, wie sie gleichsam in neue kulturelle Stoffwechselkreisläufe integriert werden können. Die jeweils dominierenden Herrschaftsverhältnisse, die in geschichts- und gesellschaftswissenschaftlich orientierten Theoriesystemen von zentraler Bedeutung sind, sollen bei der nachfolgenden Analyse von Karamzins Erzählung eher nachrangig betrachtet werden.

Im Vergleich zu den *Pis'ma russkogo putešestvennika*, die ihrerseits als Wendepunkt in der Entwicklung der russischen Erzählprosa gelesen wurden (Lebedeva, „Narrativnaja struktura“ 37), ist das Geschehen in „Ostrov Borngol'm“ trotz der ähnlichen äußeren Einbettung in einen bekannten und damit intersubjektiv verifizierbaren geographischen Rahmen letzten Endes fiktiv. Das bereits in den *Pis'ma* eingeführte poetische Mittel einer Trennung zwischen realem Reisenden und dessen literarischer Stilisierung<sup>5</sup> wird hier noch weiter auf die Spitze getrieben, indem dem Leser eine offenbar sorgfältig komponierte Novelle mit klarem

---

<sup>5</sup> Auf die Unmöglichkeit, beide gleichzusetzen, hat in der Sowjetunion zuerst Jurij Michajlovič Lotman hingewiesen, der das Verhältnis zwischen beiden auf die Formel ‚Karamzin erschafft Karamzin‘ («Карамзин творит Карамзина», Lotman 16) gebracht hat. Mit seiner Hypothese, dass Karamzin bewusst Unstimmigkeiten zu seiner eigenen Reiseroute und deren Zeitplan in *Pis'ma* eingefügt habe, um seine Kontakte zu den unter Katharina der Großen in Ungnade gefallenen Freimaurern zu verschleiern, konnte sich Lotman freilich in der Karamzin-Forschung nicht durchsetzen (Andrew Kahn in Karamzin, *Letters* 463).

Spannungsbogen geliefert und zugleich betont wird, es handle sich um die Wahrheit, nicht um eine Erfindung.<sup>6</sup> In der rhetorischen Figur des spontanosmotischen Überfließens von Gefühlsempfindungen vom Erzähler zum impliziten Leser und zurück besteht ein innovatives Moment sentimentalistischer Prosa. Andrew Kahn hat zu Recht die auf die Rezeptionsästhetik (*reader response criticism*) vorausweisende Rolle eines impliziten Lesers in den Fokus gerückt, die Karamzin in seinen Erzählungen und Teilen seiner *Pis'ma russkogo putešestvennika* schuf (vgl. Andrew Kahn in Karamzin, *Letters* 7).

Die fortgesetzten Bemühungen der Forschung um die literaturgeschichtliche Einordnung zeigen, dass „Ostrov Borngol'm“ ein Text des Übergangs ist, der programmatisch zwischen Aufklärung, Empfindsamkeit und Romantik steht und damit in einem übertragenen Sinne zwischen Westorientierung und der Suche nach literaturgeschichtlicher Eigenständigkeit Russlands. Auf der Ebene des Sujets zeichnet die Erzählung den gleichsam amphibischen Weg nach, den literarische Stile und Stoffe so oft bei ihren Migrationen zwischen den Kulturen nehmen – übers Meer, von Insel zu Insel, von der siebtgrößten Insel der Welt, Großbritannien (ohne Nordirland!),<sup>7</sup> über Bornholm bis nach Russland mit seiner von Peter dem Großen auf diversen Inseln im Mündungsdelta der Neva erbauten

---

<sup>6</sup> Dies ist gerade im Sentimentalismus seinerseits ein konventionalisierter Topos fiktionaler Literatur, den Karamzin in seinen Werken immer wieder einsetzt. „[V]erisimilitude, despite the claims of Karamzin's narrators, is not of great importance in Sentimentalist fiction“ (Offord 48). Bemerkenswert ist allerdings, dass Karamzin im narrativen Rahmen der Novelle eine mündliche Erzählsituation fingiert, in der das Erzählen von Sommererfahrungen bei lodernem Kaminfeuer helfen könne, die jahreszeitlich bedingte Schwermut im Herbst zu vertreiben. Nicht umsonst verwendet der Erzähler nicht das Verb *читать* („lesen“), sondern er lässt das Ganze als mündlichen Vortrag erscheinen: «слушайте – я повествую – повествую истину, не выдумку» (Karamzin, *Sočinenija* 520) („Hört her – ich erzähle – ich erzähle die Wahrheit, keine Erfindung“). Dass in dieser mündlichen Gesprächssituation um einen möglicherweise, jedoch nicht zwingend wahren Kern ‚herumfabuliert‘ wird, ist Teil der Konvention. Insofern ist auf der Ebene der textimmanenten Poetologie gerade das Gegenteil dessen gegeben, was Lotman in Karamzins literarisches Werk hineingelesen hat: Karamzin fiktionalisiert sich im Erzähler eben nicht selbst, sondern er nimmt in „Ostrov Borngol'm“ von Anfang an die Pose eines fiktiven und bewusst in der Anonymität verbleibenden Ich-Erzählers ein (Lotman 16-25).

<sup>7</sup> Abgesehen vom Titel bezieht sich die erste Verwendung des Substantivs *остров* („Insel“) in der Novelle auf die britische Hauptinsel, an deren Ufer die Wellen mit ‚dumpfem Geheul‘ («глухим ревом»; Karamzin, *Sočinenija* 520) schlagen. Durch die Verwendung des Substantivs *пёс* an dieser Stelle wird der Kontaktbereich zwischen Meer und Insel zu einem belebten Raum stilisiert – mithin zu einer Zone potenzieller Osmose. Wenn Riggensbach (77), der sich allem Anschein nach bisher am intensivsten mit dem Inselmotiv in „Ostrov Borngol'm“ auseinandergesetzt hat, v. a. die semantische Nähe zwischen Insel und Gefangenschaft konstatiert, so verdient auch das kreative Moment des Inseldaseins – die mutmaßliche Hauptmotivation für unzählige jährliche Inselbesuche weltweit – noch besondere Aufmerksamkeit an anderer Stelle.

Hauptstadt.<sup>8</sup> Nebenbei bemerkt schreibt sich Karamzin hier effektiv ins literaturtopographische Stammbuch ein: Er lokalisiert die Rahmenhandlung in der Ortschaft Gravesend an der unteren Themse, wo manche Besatzung vor der Ausfahrt aufs Meer auf günstigere Wetterbedingungen warten musste und von wo aus unzählige Auswandererschiffe Europa verließen, wo aber auch zunehmend ein osmotischer Rückstrom aus den Kolonien einlief. Er tut dies rund siebzig Jahre, bevor man Gravesend bei Charles Dickens wiederbegegnet – etwa in *Great Expectations* – und rund einhundertzehn Jahre vor Joseph Conrad, der hier bezeichnenderweise die Rahmenhandlung von *Heart of Darkness* ansiedelt.

Die Eignung des Namens für volksetymologische Erklärungen um die semantischen Nuclei von *grave* und *end* herum mag zur Beliebtheit des Orts als literarischer Topos beigetragen haben.<sup>9</sup> Offenbar war der synchronsprachliche Verweishorizont dem 1787 selbst durch eine Übersetzung von Shakespeares *Julius Caesar* in Erscheinung getretenen Karamzin bewusst, denn der Erzähler nutzt die Konnotation von Grab und Friedhof in folgender Beschreibung:

Ich legte mich aufs Bett, blickte auf die alten Waffen, die durch ein kleines Fenster vom schwachen Mondlicht erleuchtet wurden, dachte an meinen Gastgeber, an seine ersten Worte: „Hier wohnt ewige Trübsal“, dachte an vergangene Zeiten, an jene Abenteuer, deren Zeuge diese alte Burg war, dachte – ähnlich wie jener Mensch, der zwischen Särgen und Gräbern auf die sterblichen Überreste der Entschlafenen blickt und diese in seiner Vorstellung zum Leben erweckt. Schließlich erschien meiner Seele das Bild des traurigen Unbekannten von Gravesend, und ich schlief ein.<sup>10</sup>

Zweifelsohne fügt sich der Name *Gravesend* nahtlos in einen Text ein, in dem Karamzin den ihm u. a. während seines kurzen Engländeraufenthaltes begegnenden literarisch-ästhetischen Stil der *Gothic Fiction* erprobte. Mit deren Eindringen

---

<sup>8</sup> Wenn man „Ostrov Borngol'm“ als bloßen literarischen Appendix zu *Pis'ma russkogo putešestvennika* ansieht, so endet die Reise in Kronštadt, das damals tatsächlich noch auf einer nur auf dem Wasserweg zu erreichenden Insel in der Bucht von Sankt Petersburg lag und wo der erst nach „Ostrov Borngol'm“ publizierte letzte Brief von *Pis'ma* lokalisiert ist. Zur Veröffentlichungsgeschichte vgl. Riggenbach 66. Die Tatsache, dass der Reisende der *Pis'ma* seine Aufzeichnungen ausgerechnet in Kronštadt enden lässt, begründet Ingrid Kleespies mit der erzähltechnischen Notwendigkeit, hier keine abgeschlossene Reise, sondern den Prozess einer Bewusstseinsänderung durch Reisen in literarischer Form abzubilden (35). Offenbar bietet die Insel als Topos hierzu ideale Voraussetzungen.

<sup>9</sup> Über die Etymologie des Toponyms dürfte es freilich nahezu so viele Legenden geben wie Besucher des Orts. Einige der mit dem Ort verbundenen Geschichten hat Cole Swensen (35-60) gesammelt bzw. poetisch aufbereitet.

<sup>10</sup> Я лег на постелю – смотрел на древнее оружие, освещаемое сквозь маленькое окно слабым лучом месяца, – думал о своем хозяине, о первых словах его: «Здесь обитает вечная горесть», – мечтал о временах прошедших, о тех приключениях, которым сей древний замок бывал свидетелем, – мечтал, подобно такому человеку, который между гробов и могил взирает на прах умерших и оживляет его в своем воображении. – Наконец образ печального гревзендского незнакомца представился душе моей, и я заснул (Karamzin, *Sočinenija* 526).

in die russische Literatur haben sich im Westen v. a. die Russisten Mark S. Simpson und Neil Cornwell beschäftigt, in Russland selbst Vadim Ėrazmovič Vacuro und Natan Davidovič Tamarčenko. Nach Meinung einschlägig ausgewiesener Forscher ist Karamzin der erste bedeutende russische Vertreter des neuen ästhetischen Paradigmas (vgl. Cross 113; Simpson 37; Vacuro 78). Roger B. Anderson gebraucht neben *Gothic Literature* auch noch den Begriff des Ossianismus zur Beschreibung der von Karamzin stilisierten Atmosphäre auf der Insel Bornholm und bezieht damit den schottischen Kulturraum in den Diskussionsrahmen mit ein (vgl. 130, 137).

„Ostrov Borngol'm“ ist insgesamt ein Text der Passagen und Transgressionen. Nicht umsonst nehmen diverse mit Grenzen verbundene Topoi eine besondere Stellung in der Erzählung ein. Folgende Gegensatzpaare lassen sich aufzählen:

- Sommer – Winter
- Heimat – Fremde
- Land – Wasser
- Dorf – Burg
- Volk – Adel
- Nacht – Tag
- Gegenwart – Vergangenheit
- Geheimnis – Wissen
- Familie – Gesellschaft
- Schlaf – Wachzustand
- Vernunft – Gefühl

Die Geschichte ist gleichsam durchzogen von einem feinen Geflecht begrifflicher Trennlinien, die wie Membranen die Grenzen zwischen den verschiedenen Bereichen markieren. Zunächst erscheinen die konzeptuellen Demarkationslinien undurchlässig, die Gegensätze miteinander unvereinbar. Bei fortschreitender Erzählung bzw. deren genauerer Lektüre erweist sich jedoch, dass die Begriffsgrenzen keinesfalls so stabil sind wie zunächst gedacht. Die Folge ist die kulturelle Füllung von Zwischenräumen im Akt des Erzählens, die Entstehung dessen, was sich als *third space* konzeptualisieren lässt (vgl. Bhabha 309-10). So stellen sich mit Blick auf den Ausgang des Textes die genannten Gegensatzpaare eher folgendermaßen dar:

- Sommer – Herbst – Winter
- Winter – Frühling – Sommer
- Heimat – Quartier – Fremde
- Land – Insel – Wasser
- Dorf – Burghof – Burg
- Volk – Reisender – Adel
- Tag – Abenddämmerung – Nacht

- Nacht – Morgendämmerung – Tag
- Gegenwart – Erinnerung – Vergangenheit
- Geheimnis – Erzählung – Wissen
- Familie – Liebespaar – Gesellschaft
- Schlaf – Traum – Wachzustand
- Vernunft – Kontemplation – Gefühl

Die Auslotung der genannten Zwischenräume und damit die osmotische Durchdringung der Grenzen, die sie von den konzeptuellen Kernräumen scheidet, ist die originäre Leistung des anonymen Erzählers, der bereits mit der Apostrophe der abwesenden Freunde zu Beginn der Erzählung seine Rolle als Vermittlungsinstanz bzw. – um im Bild der Osmose zu bleiben – als *Transmitter* markiert.

Karamzins Erzählung lässt den *Gothic*-Modus in der russischen Literatur um 1800 klar als synthetisches Produkt verschiedener Kulturen und diverser Zufallsmomente erscheinen: Ein im englischen Gravesend auf Dänisch singender Jüngling appelliert an die empfindsame Gefühlswelt eines zufällig zuhörenden russischen Reisenden, der obendrein, ebenso zufällig, zuvor von einem dänischen Freund in Genf auch noch genügend Dänisch gelernt hat, um das Lied auf Anhieb zu verstehen. Nicht zuletzt in dieser an erstaunlichen Kontingenzen reichen Konstellation wird deutlich, dass es sich eben um eine ideenbasierte literarische Fiktion, nicht um autobiographische Geschichtsschreibung oder kulturgeographische Deskription handelt.<sup>11</sup> Für Karamzins Zeitgenossen freilich war dieser Gestus noch völlig neu, weshalb Karamzins bewusste Mystifizierungen nicht bei allen Lesern gut ankamen.<sup>12</sup>

Auch wenn Karamzin sich nicht lange mit Schauergeschichten aufhielt, wenn er bald nach seinem Frühwerk vom fiktionalen Schreibmodus zum historiographischen wechseln sollte, um zum „Kolumbus der russischen Geschichte“ zu werden,<sup>13</sup> so war sein Abstecher in die europäische *Gothic*-Renaissance-Bewegung doch nicht folgenlos: Nach ihm griff u. a. der Romantiker Vladimir Odoevskij manche Elemente der Schauerliteratur wie auch den Inseltopos wieder auf, und

---

<sup>11</sup> Versucht man ein strukturalistisches Modell der Gattungsdefinition anzuwenden, so lässt sich der Unterschied zwischen Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika* und seiner Erzählung „Ostrov Borngol'm“ dahingehend festmachen, dass in letzterer an die Stelle der von Ol'ga Lebedeva („Narrativnaja struktura“ 45) postulierten objektiv-skizzenhaften Ebene (*объективно-очерковой пласт*) eine spielerisch-fiktionale tritt.

<sup>12</sup> Letztlich wurde Karamzins Kunstgriff auch noch bis weit in die sowjetische Rezeptionsgeschichte hinein nicht als in erster Linie poetisch-rhetorisches Mittel verstanden. So kommentiert noch 1984 Lotmans Mentor Georgij Pantilejmonovič Makogonenko den Hinweis des Erzählers von „Ostrov Borngol'm“ auf den angeblichen Freund Doktor NN, der ihm in Genf Dänisch beigebracht habe, dahingehend, dass es sich hierbei um einen dänischen Reisegefährten Karamzins in der Schweiz handle (Karamzin, *Sočinenija* 664).

<sup>13</sup> Die Formulierung geht auf Aleksandr Sergeevič Puškin zurück (Lotman 565). Präziser müsste es eigentlich heißen: „Kolumbus der russischen Geschichtsschreibung“.

auch bei Dostoevskij finden sich Spuren der Lektüre englischer Schauerromane in jungen Jahren.<sup>14</sup> Rund ein halbes Jahrhundert später war für viele den vorrevolutionären Traditionen eher ablehnend gegenüberstehenden Schriftstellern der sowjetischen Epoche der ‚gotische‘ Schreibmodus keinesfalls obsolet (Maguire 23-41). Selbst namhafte postmoderne Autoren wie Vladimir Sorokin und Viktor Pelevin bedienten sich in ihren Werken wiederholt entsprechender Stilelemente (308).

Interessanter als die Frage, wie viel Originalität oder wie viel Epigonalität in der russischen Annäherung an die englischen *Gothicists* steckt, scheint der Umstand, dass das Wort *gotisch* (*готический*) bei Karamzin einerseits in *Pis'ma russkogo putešestvennika* als Adjektivattribut diverser genetisch kaum miteinander verbundener Architekturstile erscheint – u. a. zur näheren Charakterisierung eines Gebäudes in Moskau, das nach modernen Stilbegriffen als barocker Bau bezeichnet werden muss. Andererseits taucht die Bezeichnung in Karamzins fiktionaler Beschreibung der gespenstischen Burgruine auf Bornholm in „Ostrov Borngol'm“ wieder auf.<sup>15</sup> So wird die Stilbezeichnung zum Sammelbegriff für ein aus russischer Sicht postuliertes kulturelles Kontinuum. Dieses reicht von England, eigentlich sogar von Schottland, über Dänemark bis in die von Hanse, Deutschem Orden und Schweden<sup>16</sup> geprägten östlichen Teile des Baltikums, amalgamiert also Kulturen, die aus westlicher Sicht durchaus keine Einheit bilden, die aus russischer Sicht jedoch mit der Vorstellung von Kulturimport aus Europa verbunden sind. Es mag für westliche Zuschauer befremdlich wirken, dass sowjetische

---

<sup>14</sup> Zu Dostoevskijs Bezügen zur Schauergotik, insbesondere in *Prestuplenie i nakazanie / Verbrechen und Strafe*, vgl. Tamarčenko 199-213. Ingrid Kleespies hingegen hat die Parallelen zwischen Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika* und Dostoevskijs hiervon inspirierten *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach / Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke* untersucht (23-46). Neil Cornwell (*Literary Fantastic* 64-66) benutzt für die weitere Ausstrahlung der Schauergotik auf die russische Literatur die biologische Metapher der kreuzweisen Befruchtung (*cross-fertilisation*) – durchaus auch im Sinne einer Zeugung von Hybriden. Demgegenüber hat die Metapher der Osmose den Vorteil, dass sie über die Frage nach generationenübergreifender Konstanz bzw. Veränderlichkeit hinausgeht und auch kurzfristige Entwicklungstendenzen, ephemere wie stabile, beschreiben kann.

<sup>15</sup> Bei dem «готический дом» („gotischen Haus“) aus dem ersten Brief von *Pis'ma russkogo putešestvennika* handelt es sich – wenn man Makogonenkos Kommentar folgt – um den zu Beginn des 18. Jahrhunderts errichteten Menšikov-Turm, die heutige Erzengel-Gabriel-Kirche in Moskau, der zu Karamzins Zeit von Mitgliedern der örtlichen Freimaurerloge als Wohnung genutzt wurde. Vgl. Karamzin, *Sočinenija* 57; 628. Zur Baugeschichte vgl. Moiseeva 245-49. Die reale Burgruine Hammershus auf der Nordwestseite der Insel dürfte Karamzin zur Ausgestaltung der fiktiven Burg in „Ostrov Borngol'm“ inspiriert haben, zumal die Festung in der Vergangenheit wiederholt als Staatsgefängnis genutzt wurde (Schwartz 62-68). Architekturgeschichtlich haben beide Bauwerke – Menšikov-Turm und Festung Hammershus – nahezu keinen gemeinsamen stilistischen Nenner.

<sup>16</sup> Dem späteren russischen Hof-Historiker Karamzin war sicherlich bereits 1794 bewusst, dass gerade das Motiv der anonymisierten Festung Hammershus unabgeschlossene kulturelle Hegemonialansprüche auf Bornholm zwischen Kopenhagen und Stockholm wachzurufen vermochte.

Regisseure die sich bis in die Gegenwart großer Popularität erfreuenden Sherlock-Holmes-Episoden aus den späten 1970er Jahren in Riga und Tallinn drehen, oder dass die grandiosen Shakespeare-Verfilmungen von Grigorij Kozincev aus den 1960er und 1970er Jahren u. a. vor Kulissen im Baltikum aufgenommen wurden.<sup>17</sup> Letztlich folgt dies jedoch der bereits in Karamzins „Ostrov Borngol'm“ angelegten Logik und Ästhetik.

Gritta Hammarberg zufolge lässt sich die Seereise des karamzinschen Erzählers auf einer spirituellen Ebene als Anspielung auf die sechs Tage der Schöpfung lesen, auf die als siebter Tag der ‚Tag des Herrn‘ – der Besuch auf Bornholm – folgt. An ebendiesem Tag erfolge der Erkenntniszuwachs, aber gleichzeitig auch das Zurückschrecken vor zu weit reichender Auflösung des Geheimnisses, wie es sich in dem selbstauferlegten Schweigegelöbnis des Erzählers am Ende äußere (Hammarberg 187). Angesichts der erklärten Gegnerschaft zumindest des jungen Karamzin zur Theologie ist dies eine durchaus gewagte Interpretation. Geht es in dieser Novelle wirklich darum, dass die Erfahrung des Schauderns, die Karamzins Erzähler während seiner Reise macht, auf eine metaphysische Ebene gehoben wird? Stehen im Zentrum des Textes nicht vielmehr eine ästhetisch-emotionale Erfahrung, eine sentimentale Reise nach dem Vorbild Lawrence Sternes und nationale Stilbildung inklusive vorgeblich unterwegs aufgenommenener Inspirationen aus James Macphersons Ossian-Fiktionen? Es scheint, dass sich bereits in „Ostrov Borngol'm“ mit seinen mehrfachen Apostrophen des Schöpfers die humoristische und selbstironische Haltung des Erzählers andeutet, die Gitta Hammarberg erst in den späteren Prosawerken Karamzins diagnostiziert (203-73).

Dass der Nimbus eines schrecklichen Geheimnisses für die kompositorische Gestaltung und ideologische Ausrichtung des Textes von entscheidender Bedeutung ist, darf kaum bezweifelt werden. Worin genau der Schrecken der Vorgeschichte des getrennten Liebespaares bestehen soll – in inzestuöser Geschwisterliebe oder dem (drohenden) Bruch einer gegen die Neigung geschlossenen Ehe zwischen Burgherr und junger Frau, gar in einem vertuschten oder erst noch zu vertuschenden Verbrechen – bleibt in der Ausgabe letzter Hand jedoch offen – wobei diese textimmanente Offenheit des Schlusses nicht von allen Interpreten gebührend zur Kenntnis genommen wurde.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Insbesondere ist hier an die ‚gotische‘ Szene des Auftritts des Geistes in Kozincevs *Gamlet / Hamlet* (1964) zu denken, nach Courtney Lehmann die „atemberaubendste Begegnung zwischen den Kulturen und Ästhetiken des Ostens und des Westens“ (Lehmann 109). Bis heute ist die Stelle an der estnischen Nordküste in der Nähe des Dorfes Keila-Joa, wo die Szene in Kozincevs Film aufgenommen wurde, bei vielen Russen unter dem inoffiziellen Beinamen *Мыс Гамлета* („Kap Hamlets“) bekannt.

<sup>18</sup> Der Erzählgestus der Geheimniswahrung legt den Schluss nahe, dass dem Rezipienten das sozial schwerer wiegende Vergehen vorenthalten wird, also der Inzest. Manche Leser

Indem er im Finale der Novelle das ungelöste Rätsel zum Teil einer neuen und bis in die Gegenwart virulenten Gattungsprogrammatisierung macht,<sup>19</sup> kehrt der Erzähler gleichsam dem Vernunftprinzip der nach Klarheit, detailgenauer Ausleuchtung und restloser Lösung strebenden Aufklärung den Rücken und weicht dem Wunsch des von ihm apostrophierten impliziten Lesers nach Wissen und Widerspruchsberuhigung nachdrücklich aus. In der bewussten Mystifizierung des Geheimnisses durch die Vervielfältigung potenzieller Lesarten<sup>20</sup> entfernt sich Karamzin in „Ostrov Borngol'm“ vom dokumentarisch-faktographischen Schreibmodus der *Pis'ma russkogo putešestvennika* und begibt sich stattdessen trotz der Einkleidung seiner Erzählung in einen bekannten geographisch-kulturgeschichtlichen Rahmen auf unverkennbar fiktionales Gebiet. Dass hiermit auch ein anderer Umgang mit den Erwartungen von Rezipient\*innen verbunden ist und dass sich für den nach dem neuen Literaturverständnis Schreibenden Klärungsansprüche von Leser\*innen nicht einfach durch Fortsetzungsprosa befriedigen lassen, ist eine notwendige Folge der Emanzipation des fiktionalen Schreibmodus vom deskriptiven.<sup>21</sup>

Der fragmentarische Charakter des Textes ist also wohl nicht nur Teil einer bewussten ästhetischen Programmatisierung, sondern auch ein Resultat einer unbewussten gattungsmäßigen Evolution von Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika*

---

sprachen sich daher für diese Möglichkeit aus. Vgl. Jensen 52; Simpson 28; Riggenbach 70-76. Zwangsläufig ist diese Annahme jedoch nicht. Andere Interpreten formulierten deshalb eher einschränkend (Rothe, *Reisen* 291; im Gegensatz dazu Rothe, „Heritage“ 177) oder erwogen beide Möglichkeiten – Inzest und Ehebruch (Offord 45). Die Interpretation, dass die junge Frau im Verließ eine uneheliche Beziehung zu dem jungen Sänger in Gravesend unterhielt, findet sich z. B. in Cross 114. Editionsphilologische Gesichtspunkte sprechen für die Variante des Inzests, der in einer nicht für den Druck herangezogenen (aber manchen Zeitgenossen Karamzins offenbar bekannten) Handschrift des Liedes des dänischen Jünglings explizit benannt wird (Vacuro 90-93). Innerfiktional ist gleichwohl auch noch eine weitere Variante am Text begründbar: Lila könnte zum Zweck einer sakralen Opferung eingekerkert worden sein (vgl. die Erwähnung heidnischer Opferbräuche in der Ostseeregion in Karamzin, *Sočinenija* 525). Freilich steht diese Lesart im Widerspruch zum offenbar zwischen Ich-Erzähler und Gastgeber bestehenden christlich-aufklärerischen Wertekonsens, der allerdings wiederum durch die unheimlichen Konnotationen des Ortes und seiner früheren Geschichte unterlaufen wird (Sobol 31-35).

<sup>19</sup> Vgl. die Gattungsbeschreibung in Maguire: „The Gothic mode resists conclusive interpretation; the tropes of Gothic fiction discover new relevance with every generation of readers“ (304).

<sup>20</sup> Denkbar, wenn auch im protestantischen kulturgeschichtlichen Kontext von „Ostrov Borngol'm“ weniger wahrscheinlich als etwa in Karamzins im katholischen Andalusien angesiedelter Erzählung „Sierra-Morena“ (1795), ist auch die Annahme, die Einkerkерung Lilas könnte durch ein Versprechen gegenüber einem Kloster begründet sein (die im Lied des Jünglings erwähnte *клятва* lässt sich sowohl als ‚Fluch‘ als auch als ‚Schwur‘ übersetzen; Karamzin, *Sočinenija* 521).

<sup>21</sup> Valeria Sobol führt einen Brief an die Zarengattin Marija Fedorovna an, in dem Karamzin scherzhaft eine glückliche Auflösung des Geheimnisses und eine mögliche Nutzung des Verlieses zur Einkerkерung von Napoleon vorschlägt (31-32).

hin zu „Ostrov Borngol'm“.<sup>22</sup> War der erste Teil des Projekts noch klar dem aufklärerischen Konzept eines sich durch Reisen bildenden jungen Mannes verpflichtet, so ist die Figur des Erzählers in der später entstandenen Novelle mit weniger deutlich suggerierter Parallele zu Karamzins eigener Westeuropareise zwar ebenfalls die zentrale Vermittlungsinstanz, doch scheint sich der junge Protagonist in der Zwischenzeit weiterentwickelt zu haben. Indem er die Maske des wohlig-schauernden Touristen zur Schau stellt, gibt er seinem Text gleichzeitig eine eher oberflächliche Struktur. Schnell passt sich der Erzähler neuen kulturellen und lokalen Begebenheiten an, doch psychologisch und philosophisch in die Tiefe geht dieser Prozess nicht.<sup>23</sup> Der Reisende bereitet sein Unternehmen vor und nach, er hat zwischendurch Lesezeit – zumal auf einer Seereise lange vor dem Aufkommen der Dampfschiffahrt –, doch es zieht ihn, den in exotischer Umgebung fremd Bleibenden, bald wieder zu neuen Zielen. Bei Karamzin versprach diese die Historiographie, beim Erzähler von „Ostrov Borngol'm“ bleibt die sentimentalistische Exkursion in die Schauergotik eine vorübergehende Passion. Es blieb anderen Autoren der russischen Literatur vorbehalten, den von Karamzin auf der baltischen Route durch insulare Ost-West-Kontaktzonen transportierten Modus der *Gothic Fiction* in komplexere Texte zu integrieren.

Welchen Vorteil bringt es, so sei abschließend gefragt, die in der aktuelleren Karamzin-Forschung kaum in Frage gestellte Bedeutung des Autors für die Verbreitung des *Gothic*-Modus in Russland bzw. im russischen Reich mithilfe der Denkfigur der Osmose zu beschreiben? Sind nicht bereits das theoretische Instrumentarium der Motivgeschichte sowie die Ansätze der *Postcolonial Studies* und der Kulturtransferforschung ausreichend? Der Mehrwert des Osmosemodells besteht in seiner Multidirektionalität und Mehrdimensionalität, die ihm das Potenzial verleihen, verschiedene bisher erprobte Ansätze komparatistischer und interkultureller Literatur- und Kulturwissenschaft zusammenzuführen. Zudem ermöglicht es eine gleichzeitige Betrachtung diachroner und synchroner Prozesse des kulturellen Austauschs.

Im Gegensatz zur Fokussierung auf Motive und/oder Themen, bei der zumindest implizit stets die Frage nach Originalität und Urheberschaft anklingt, im Gegensatz zum Blick auf in Texte eingeschriebene Machtverhältnisse und deren

---

<sup>22</sup> Für Vadim Vacuro ist dies der Übergang von der Vorromantik zur Romantik (97).

<sup>23</sup> In Bezug auf *Pis'ma* spricht Andrew Kahn von „literarischer Mimikry“ (in Karamzin, *Letters* 461) als Wesensmerkmal des karamzinschen Erzählers. In „Ostrov Borngol'm“ ist dieses Bemühen nach stilistischer und mithin oberflächlicher Anpassung an die Umgebung sogar noch stärker spürbar: Schnell, gleichsam osmotisch, nimmt der Reisende Stimmungen seiner Umgebung auf, doch ebenso schnell überlässt er seine in sentimentalistischer Manier vergossene Träne auch wieder der Diffusion durch den Seewind. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass es auch Interpreten gab, die „Ostrov Borngol'm“ durchaus philosophische Tiefe zuschrieben – etwa die Frage nach dem Ursprung des Bösen in der Welt (Neuhäuser 65).

psychoanalytische Implikationen, bietet die Analogiebildung zur Biochemie von Stoffwechselprozessen die Möglichkeit, Exporteuren und Importeuren kultureller Ideen und Erscheinungen grundsätzlich denselben hierarchischen Status zuzugestehen. Damit stehen nicht Originalität und Epigonalität, Primogenitur und Erbschaft, Dominanz und Unterordnung, Sieg und Niederlage im Zentrum des Interesses, sondern ein Fließgleichgewicht ständiger Anpassung an variable kulturelle Rahmenbedingungen. In seiner Orientierung an ökologischen Kreisläufen der Natur macht das Osmosemodell nicht nur die Entstehung von Hybridität erklärbar, sondern auch den Umstand, dass es eben auch sehr wirkungsvolle biochemische und kulturgeschichtliche Gegenkräfte dazu gibt. Vielleicht ist gerade die erstaunliche Stabilität des von Karamzin und anderen in die russische Literatur importierten Schreibmodus der *Gothic Fiction* die beste Basis für die Prognose, dass unverkennbare Elemente dieser Genrekonvention auch weiterhin immer wieder gleichsam osmotisch in neue kulturgeschichtliche Kontexte eindringen werden.

### Literaturverzeichnis

- Anderson, Roger B. *N. M. Karamzin's Prose: The Teller in the Tale. A Study in Narrative Technique*. Cordovan, 1978.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture. With a New Preface by the Author*. Routledge, 2010. *Routledge Classics*.
- Cornwell, Neil, Herausgeber. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Rodopi, 1999. *Studies in Slavic Literatures and Poetics* 33.
- . *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Cross, Anthony Glenn. *N. M. Karamzin: A Study of his Literary Career 1785–1803*. Southern Illinois UP, 1971.
- Gorbatov, Inna. *Formation du Concept de Sentimentalisme dans la Littérature Russe : L'influence de J. J. Rousseau sur l'Œuvre de N. M. Karamzine*. Peter Lang, 1991. *American University Studies* III/39.
- Hammarberg, Gunvor Birgitta. *From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose*. Cambridge UP, 1991. *Cambridge Studies in Russian Literature*.
- Jensen, Kjeld Bjørnager. "The Fruits of Curiosity: On the Composition of N. M. Karamzin's *Ostrov Borngol'm*." *Svantevit*, Bd. 4, Nr. 1, 1978, S. 51-59.
- Karamzin, Nikolaj Michajlovič. *Letters of a Russian Traveller*. Voltaire Foundation Oxford, 2003. *SVEC* 2003:4.
- . *Sočinenija v dvuch tomach*, Bd. 1. Chudožestvennaja literatura, 1984.

- Kleespies, Ingrid. *A Nation Astray: Nomadism and National Identity in Russian Literature*. NIU, 2012.
- Lauer, Reinhard. *Geschichte der russischen Literatur: Von 1700 bis zur Gegenwart*. Beck, 2000.
- Lebedeva, Ol'ga Borisovna. *Istorija ruskoj literatury XVIII veka*. Izdatel'stvo „Vysšaja škola“, 2003.
- . „Narrativnaja struktura ‚Pisem russkogo putešestvennika‘ v svete nacional'noj povestvovatel'noj tradicii.“ *Karamzin i vremija*, herausgegeben von Irina Aleksandrovna Ajzikova und Aleksandr Sergeevič Januškevič, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 2006, S. 37-58. *Russkaja klassika: Issledovanija i materialy* 3.
- Lehmann, Courtney. „Grigori Kozintsev.“ *Welles, Kurosawa, Kozintsev, Ziffirelli*, herausgegeben von Mark Thornton Burnett et al., Bloomsbury Academic, 2013, S. 92-140. *Great Shakespeareans* 17.
- Lotman, Jurij M. *Karamzin: Sotvorenje Karamzina. Stat'i i issledovanija, zametki i recenzii 1957–1990*. Iskusstvo-SPB, 1997.
- Maguire, Muireann. *Stalin's Ghosts: Gothic Themes in Early Soviet Literature*. Peter Lang, 2012. *Russian Transformations: Literature, Thought, Culture* 4.
- Moiseeva, Tamara Vasil'evna, Herausgeberin. *Pamjatniki architektury Moskvy*, Bd. 2: *Belyj gorod*. Iskusstvo, 1989.
- Neuhäuser, Rudolf. „Karamzin's Spiritual Crisis of 1793 and 1794.“ *Essays on Karamzin: Russian Man-of-Letters, Political Thinker, Historian, 1766–1826*, herausgegeben von J.L. Black, Mouton, 1975, S. 56-74.
- Offord, Derek. „Karamzin's Gothic Tale: *The Island of Bornholm*.“ *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, herausgegeben von Neil Cornwell, Rodopi, 1999, S. 37-58.
- Riggenbach, Heinrich. „Inzest und Gefangenschaft in N. M. Karamzins ‚Insel Bornholm‘.“ *Rudolf Bächtold zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von Peter Thiergen, Sagner, 1987, S. 65-97. *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik* 9.
- Rothe, Hans. „Karamzin and his Heritage: History of a Legend.“ *Essays on Karamzin: Russian Man-of-Letters, Political Thinker, Historian, 1766–1826*, herausgegeben von J.L. Black, Mouton, 1975, S. 148-90.
- . *N. M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen*. Gehlen, 1968. *Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven* 1.

- Schümann, Daniel. „*Cuncta fluunt*: Osmose als Modell für Literatur- und Kulturbeziehungen.“ *Comparatio: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bd. 11, Nr. 2, 2019, S. 343-59.
- Schwartz, Horst. *Bornholm*. DuMont Buchverlag, 1988. *Richtig reisen*.
- Simpson, Mark S. *The Russian Gothic Novel and its British Antecedents*. Slavica, 1986.
- Swensen, Cole, Herausgeberin. *Gravesend*. U of California P, 2012. *New California Poetry*.
- Sobol, Valeria. *Haunted Empire: Gothic and the Russian Imperial Uncanny*. Cornell UP, 2020. *NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies*.
- Tamarčenko, Natan Davidovič, Herausgeber. *Gotičeskaja tradicija v rusškoj literaturi*. Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet, 2008.
- Townshend, Dale, Herausgeber. *Terror and Wonder: The Gothic Imagination*. The British Library, 2014.
- Vacuro, Vadim Ėrazmovič. *Gotičeskij roman v Rossii*. Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.