

Reinhard Ibler (*Marburg*)

## Zum Verhältnis von Textstruktur, Textsinn und Textgeschichte in M. Ju. Lermontovs Drama *Maskarad*

✂ Кључне речи:  
*Russische Romantik – russisches Drama – M. Ju. Lermontov.*

Полазећи од позиције (постављености) у драмско-историјском контексту и анализе текста, указујемо на неке битне аспекте смисла текста М. Ју. Љермонтове драме *Маскарада*, и то посебно у погледу мотива наслова. При томе се као централни проблем поставља питање „важеће“ верзије текста.

Als Michail Jur'evič Lermontov, der mit seinem lyrischen und epischen Schaffen als einer der Hauptvertreter der russischen Romantik gilt, Mitte der 1830er Jahre mit *Maskarad* sein bedeutendstes dramatisches Werk verfaßte, war auf den Bühnen nach wie vor das klassizistische Dramenmodell tonangebend (dies immerhin rund 90 Jahre nach seiner Einführung in Rußland). Freilich war es auch hier mittlerweile zu gewissen Wandlungen gekommen. Die Tragödie als die ursprünglich führende Dramengattung des Klassizismus spielte kaum mehr eine Rolle, dagegen erfreute sich die Komödie – sei es die satirische Komödie oder die 'leichte' Form des Vaudevilles – anhaltender Beliebtheit und erwies sich auch im Rahmen der traditionellen klassizistischen

Normen als aktualisierbar und modernisierbar, wie z.B. die im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts höchst populären Komödien A. A. Šachovskojs zeigen. Die Bühnensituation ist allerdings kein verlässlicher Maßstab für den eigentlichen Entwicklungsstand des damaligen Dramas, entstanden doch bereits in den 1820er Jahren so wegweisende Stücke wie A. S. Griboedovs *Gore ot uma* (vollendet 1824) und A. S. Puškins *Boris Godunov* (vollendet 1825), die sich deutlich vom klassizistischen Modell abhoben, dem breiteren Publikum aber nicht oder nur in stark von der Zensur zurechtgestutzten Fassungen bekannt waren. Gleichwohl dürfte auch Lermontov die unzensierten Versionen dieser Werke gekannt haben, kursierten diese doch in intellektuellen Kreisen unter

Српска 2006

der Hand. Während Puškins historisches Stück mit seiner Orientierung an Shakespeare so ziemlich gegen alle klassizistischen Postulate verstößt (Verzicht auf die dramatischen Einheiten, Auflockerung der Grenzen zwischen Tragödie und Komödie usw.), erweist sich Griboedovs Demontage des Modells als wesentlich subtiler, indem er u.a. die schematische Trennung in positive und negative Figuren relativiert und durch die Beschränkung auf vier Akte nicht nur rein äußerlich gegen die obligatorische klassizistische Fünffaktigkeit verstößt, sondern gleichzeitig seinem Protagonisten das – traditionell im 5. Akt angesiedelte – komödientypische happy end „verweigert“ und ihn damit zum romantischen Helden macht, der weder persönliches Glück noch einen Platz in der Gesellschaft finden kann.

Während Puškin in Lermontov vor allem das Interesse an Shakespeare geweckt haben dürfte – in *Maskarad* lassen sich deutliche Reminiszenzen an *Othello* (das Motiv des Mords aus Eifersucht wegen eines ungerechtfertigten Verdachts) und *Hamlet* (in bezug auf die komplexe, gespaltene und alles dominierende Persönlichkeit des Protagonisten) entdecken – sind Einflüsse aus *Gore ot uma* primär in der satirischen Zeichnung der vornehmen großstädtischen Gesellschaft (des „svet“) und deren Konflikt mit dem intellektuell wie moralisch überlegenen Einzelnen erkennbar. Bei Lermontovs ersten Stücken vom Beginn der 1830er Jahre wie *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften* und *Strannyj čelovek* ist es nicht bekannt, ob sie überhaupt je für eine Theaterinszenierung vorgesehen waren. Demgegenüber gilt es als sicher, daß der Autor, der seit 1832 das hauptstädtische Leben Petersburgs einschließlich seines kulturellen Angebots intensiv kennengelernt hatte, *Maskarad* unbedingt auf der Bühne sehen wollte. Für dieses Ziel war er sogar bereit, so manche der strengen Auflagen

zu erfüllen, die ihm die zaristische Zensur abverlangte. Doch trotz mehrfacher Überarbeitung gelangte *Maskarad* zu Lebzeiten des Dichters nicht auf die Bühne. Die Premiere fand bekanntlich erst 1862 am Moskauer *Malyj teatr* statt, allerdings ohne großen Erfolg. Es ist Walter Vickery (2001: 329) rechtzugeben, wenn er in der unglücklich verlaufenen Publikations – und Inszenierungsgeschichte einen der wesentlichen Gründe für die bis heute anhaltende Zurückhaltung bei der Einschätzung des Stücks sieht, das auch in der Forschung vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit gefunden hat: Wäre es zu seiner Zeit, d.h. in den 1830er Jahren, inszeniert worden, wäre es aufgrund seiner Thematik und dramatischen Gestaltung vermutlich *die* Sensation auf den Petersburger Bühnen gewesen und wäre fortan in einem anderen Lichte gelesen worden. Daß sich *Maskarad* auf den russischen Bühnen des 20. Jahrhunderts einen zwar bescheidenen, aber doch konstanten Platz sichern konnte, hängt mit Vsevolod Mejerchol'ds legendärer Inszenierung von 1917 am *Aleksandrinskij teatr* zusammen, die das Stück vom Staub der historisch überlebten Zeit befreite und es aktualisierte.

Wenn im folgenden von *Maskarad* die Rede sein wird, dann bezieht sich dies vor allem auf die zweite der insgesamt drei bei der Zensur eingereichten, allesamt abgelehnten Fassungen. Sie gilt als die allgemein akzeptierte („kanonische“), weil die erste Fassung aus dem Jahre 1835 nicht erhalten ist und die dritte (1836) im Prinzip ein neues Werk darstellt. Die zweite Fassung wurde ebenfalls 1835 bei der Zensurbehörde eingereicht und dort Anfang 1836 abgelehnt. Auf das Problem der Textgeschichte wird aber am Ende dieses Beitrags noch einzugehen sein.

Der Titel *Maskarad* ist mehrdeutig und aktiviert im Text nicht nur seine gegenständliche Semantik (der Maskenball als wichtiger

Schauplatz der Handlung), sondern auch zusätzliche – satirisch-gesellschaftskritische wie symbolische – Bedeutungen. Der Untertitel (*Драма в 4-х действиях, в стихах*) weist auf wesentliche strukturelle Gegebenheiten hin und signalisiert den vom Autor intendierten Gattungsbezug. Obwohl in der Forschung *Maskarad* immer wieder als Tragödie bezeichnet wird und das Vorhandensein tragischer Komponenten auch kaum bestritten werden kann, sollte die mit dem neutralen Terminus „Drama“ verbundene Gattungsintention des Autors nicht ignoriert werden. Denn mit der hohen Tragödie des Klassizismus und ihren edlen, im Konflikt zwischen Pflicht und Gefühl stehenden Helden, die schließlich am Fatum zugrunde gehen, hat dieses Stück wenig zu tun. Andererseits weist es zahlreiche Merkmale auf, die ihre Herkunft der Komödie verdanken: angefangen beim zentralen Verwechslungsujet (das sich auch in die komödiantische Richtung weiterentwickeln könnte) über die umfangreichen satirischen Passagen bis hin zum abwechslungsreichen freien jambischen Vers, der in seiner Pointiertheit und Spritzigkeit an Griboedovs Meisterwerk erinnert und der vor allem dort, wo er sich über mehrere Repliken erstreckt, erheblich zur Dynamik von Dialog und Handlung beiträgt (vgl. z.B. das einleitende Gespräch am Spieltisch). Auch die Vieraktigkeit erinnert spontan an *Gore ot uma*, ist aber, wie zu zeigen sein wird, anders motiviert.

Die vier Akte, in die *Maskarad* in der erwähnten Version eingeteilt ist, sind ihrerseits in Szenen und Auftritte untergliedert: Akt 1 besteht aus drei Szenen, Akt 2 aus vier, Akt 3 aus zwei und der letzte Akt nur aus einer. Der Szenenwechsel ist immer mit einem räumlichen Wechsel verbunden, zumeist auch mit einem zeitlichen Sprung, wobei die räumliche Variabilität in diesem Stück stärker ausgeprägt ist als die zeitliche.

Die Handlung erstreckt sich insgesamt über wenige Tage, sie spielt in Petersburg, dort allerdings in verschiedenen Häusern. Von einer Einheit des Raumes und der Zeit im streng klassizistischen Sinne kann also nicht mehr gesprochen werden, wohingegen die straffe, zielgerichtete Gestaltung des Geschehens eine Einheit der Handlung sehr wohl erkennen läßt, zumindest bis zum Ende des 3. Aktes.

Der 1. Akt, der mehr als eine bloße Exposition darstellt, treibt die Handlung bis zu einem Punkt, an dem die fatale Entwicklung bereits in ihrer Zwangsläufigkeit sichtbar wird. Die 1. Szene spielt im Haus eines Petersburger Adligen, wo man sich zum Kartenspiel zusammengefunden hat. Der Verzicht auf die direkte Benennung des Raums hat einerseits mit der informativischen Ökonomie zu tun, die das Stück mit seinem sparsamen Nebentext generell prägt, andererseits wird dadurch die Beliebigkeit und Generalisierbarkeit des Geschehens angedeutet, das überall in der höheren Petersburger Gesellschaft spielen könnte. Fürst Zvezdič, oberflächlich und nur auf die äußere Form bedacht, ist ein typischer Vertreter des „svet“. In seiner Unerfahrenheit ist er für die mit allen Wassern gewaschenen Glücksspieler ein dankbares Opfer und verliert eine beträchtliche Summe. In dieser Situation tritt Evgenij Arbenin auf, der zentrale Held des Stücks, der den meisten der Anwesenden wohlbekannt ist, war er früher doch selbst ein leidenschaftlicher und erfolgreicher Spieler. Kazarin, der es zutiefst bedauert, daß sein früherer Zechkumpan sich nach seiner Heirat vom Spiel und anderen Vergnügungen in den Salons zurückgezogen hat, nimmt Arbenin in Empfang und stellt ihm zunächst Adam Šprich vor. Dieser jüdische Geldleiher ist zwar selbst nicht am Spiel beteiligt, hält sich aber immer in der Nähe der Spieltische auf, um den Verlierern

221

Kredite anzubieten, was für ihn ein einträgliches Geschäft bedeutet. Das spöttische und

besserwisserische Auftreten Šprichs löst in Arbenin Abneigung aus.

Он мне не нравится... Видал я много рож,  
А этакой не выдумать нарочно;  
Улыбка злобная, глаза... стеклярус точно,  
Взглянуть – не человек, – а с чертом не похож. (10)

## 222

Als Arbenin vom hohen Geldverlust Zvezdičs erfährt, entschließt er sich in einer Mischung aus Mitgefühl und Ehrgeiz, selbst noch einmal am Spieltisch Platz zu nehmen, und prompt gewinnt er für den jungen Fürsten dessen ganzes Geld zurück. Anschließend nehmen beide an dem Maskenball teil, den die reiche Petersburger Familie Engelfgardt (die es wirklich gab) am selben Tag ausrichtet. Dort beginnt die Kette unheilvoller Ereignisse durch den Flirt Zvezdičs mit einer maskierten Dame, hinter der sich – was der Fürst nicht weiß – die kokette Schönheit Baronin Štral' verbirgt. Zum Pfand für ein künftiges Stelldichein, zu dem der Fürst drängt, reicht sie ihm ein Armband, das sie zufällig auf dem Fußboden gefunden hat und das – wie wir aus dem Nebentext erfahren – Nina, die Frau Arbenins, die ebenfalls unerkannt auf dem Ball weilt, verloren hat. Der Fürst erzählt Arbenin von seinem Abenteuer und zeigt ihm das Armband. Zuhause angekommen beginnt Arbenin Verdacht zu schöpfen, als Nina (von deren Besuch auf dem Maskenball er nichts wußte) nach ihm heimkehrt und er das Fehlen ihres Armbands bemerkt. In blinder Eifersucht redet er sich ein, er sei betrogen worden.

Bei einer zufälligen Begegnung im Haus der Baronin Štral' am Beginn des 2. Aktes versucht Zvezdič, sich Nina gegenüber zu erklären, die er mittlerweile als die Eigentümerin des Armbands identifiziert hat und

deshalb für die Urheberin des erotischen Angebots auf dem Maskenball hält. Nina versteht aber natürlich überhaupt nichts. Die Baronin, die das Problem aufklären könnte, fürchtet um ihren guten Ruf und beläßt alle in ihrem Irrtum. Gleichzeitig berichtet der intrigante Šprich Arbenin von Gerüchten über die mangelnde Treue seiner Frau. Als Arbenin dann noch einen Brief Zvezdičs mit einem Liebesgeständnis an Nina abfängt, ist er sich sicher, betrogen worden zu sein. Er sucht den Fürsten zuhause auf, um Rache an dem vermeintlichen Verführer Ninas zu nehmen. Die Gelegenheit, den schlafenden Zvezdič umzubringen, läßt er aus Ehrgefühl allerdings verstreichen. Statt dessen hinterläßt er ihm einen Zettel mit einer Einladung zum Kartenspiel. Bei diesem Spiel provoziert Arbenin den hinzukommenden Zvezdič, bezichtigt ihn des Falschspiels und wirft ihm schließlich die Karten ins Gesicht. Die zwangsläufig folgende Herausforderung zum Duell verweigert Arbenin allerdings, wodurch sich der Fürst in seiner Ehre getroffen sieht.

Der 3. Akt beginnt wiederum mit einem Ball, an dem auch das Ehepaar Arbenin teilnimmt. Der ebenfalls anwesende Zvezdič gibt, über seinen Irrtum mittlerweile informiert, Nina das Armband zurück, was Arbenin, der die Szene aus der Ferne beobachtet, erneut falsch interpretiert. Er glaubt, nun den endgültigen Beweis für die Untreue seiner Frau zu haben und handelt spontan: Auf das

von Nina erbetene Speiseeis streut er ein tödliches Gift. Die 2. Szene dieses Aktes zeigt das Ehepaar nach der Rückkehr vom Ball

im häuslichen Schlafzimmer. Das qualvolle Sterben Ninas wird dabei von den zynischen Bemerkungen Arbenins begleitet.

Теперь молиться время, Нина:  
Ты умереть должна чрез несколько минут –  
И тайной для людей останется кончина  
Твоя, и нас рассудит только божий суд. (98)

223

Auch der 4. Akt ist im Hause Arbenins angesiedelt. Dieser läßt keinerlei Zeichen von Reue über den Tod Ninas erkennen und bedauert vielmehr das eigene Schicksal. Fürst Zvezdič und ein Unbekannter (Neizvestnyj) tauchen auf. Wie sich herausstellt, war dieser Unbekannte vor Jahren von Arbenin beim Spiel ins Unglück getrieben worden. Da er – auf dem Ball im Dunkeln verborgen – zum Augenzeugen von Arbenins verbrecherischer Tat wurde, bezichtigt er ihn nun offen, ein Mörder zu sein. Der hinzutretende Fürst wird von Arbenin wieder grob beleidigt, der dieses Mal zum Duell bereit ist. Aber auch dieses Duell findet schließlich nicht statt, da der über alles bestens informierte Unbekannte Arbenin über die wahren Umstände aufklärt und ihm die Unschuld Ninas nachweist. Auf diese Nachricht hin fällt Arbenin in geistige Umnachtung, womit das Stück endet.

Wenn wir uns im Lichte dieser Handlungsentwicklung noch einmal den Titel des Dramas in Erinnerung rufen, so wird uns jetzt dessen Mehrdeutigkeit klar. Die gegenständliche Bedeutung, d.h. der konkrete Maskenball im Hause Engelgardt als Schauplatz des konfliktauslösenden Geschehens, führt uns praktisch in direkter Linie zur gesellschaftskritischen Dimension des Stücks, die sich auch mit dem Begriff „maskarad“ verbindet. Es ist unübersehbar, daß eine der wesentlichen Funktionen des

Dramas in der satirischen Kritik an der sog. besseren Gesellschaft, dem „svet“, besteht. Der „svet“ ist für sich genommen schon eine maskenhafte Erscheinung, da die z.T. absurden Regeln, die das Verhalten seiner Mitglieder bestimmen, sich vor allem dadurch auszeichnen, deren wahres Wesen und wahre Charaktereigenschaften zu kaschieren. Denn hinter dem vornehmen Verhalten und den starren, festgeschriebenen Regeln im gesellschaftlichen Umgang (der Extremfall sind die Duell-Regeln) verbergen sich Oberflächlichkeit, Dummheit, Unehrllichkeit und Verlogenheit. Die echten Masken führen da eigentlich zu keiner wahrnehmbaren Veränderung, denn die Mitglieder des 'svet' sind mit und ohne Masken in gleicher Weise konturenlos und undifferenzierbar. Im Drama kommt dies vor allem in den zahlreichen, nur ihren jeweiligen dramatischen Funktionen benannten Nebenfiguren zum Ausdruck, welche die gleiche entindividualisierte Masse bilden, ob sie nun als 'igroki' oder als 'maski' benannt werden. Dort, wo die dramatische Handlung allerdings das eine oder andere direkte Schlaglicht auf diese Gesellschaft wirft, erhalten die Masken sehr wohl eine Funktion, wenngleich *innerhalb* der Regeln des 'svet'. Dies läßt sich gut am Beispiel des frivolen Spiels demonstrieren, das sich zwischen Fürst Zvezdič und der hinter einer Maske verborgenen Baronin Štral' im 1. Akt entspinnt. Die Maske



verändert hier die Regeln des gesellschaftlichen Umgangs, indem sie es ermöglicht, erotische Wünsche in einer Offenheit und Direktheit auszusprechen, wie dies die gewöhnlichen Umgangsformen verbieten würden. In dieser Hinsicht kann man ohne weiteres von einer demaskierenden oder entlarvenden Funktion dieser Masken sprechen, da erst sie den wahren Charakter der Personen ganz unverblümt zutage treten lassen.

Gleichwohl gibt es im Stück Maskenträger, für die diese Funktion nicht gilt, und zwar aus unterschiedlichen Gründen. Da ist einmal Šprich, der ebenfalls am Ball anwesend ist, die Maske aber ausschließlich dazu benutzt, um das intrigante Spiel einzufädeln, an dessen Ende die katastrophale Entwicklung steht. Šprich funktionalisiert die Maske im Sinne seines gewohnten Handelns, er benötigt sie nicht, um auf eine andere Ebene des kommunikativen Diskurses zu gelangen. Dies hat damit zu tun, daß er nicht zum ‚svet‘ gehört, aber aufs engste mit diesem verbunden ist. Als Geldleiher und Person, die über alle Gegebenheiten und Entwicklungen in der höheren Gesellschaft bestens informiert ist, profitiert er von deren Spieltrieb und Risikobereitschaft, wie auf der anderen Seite der ‚svet‘ jemandem wie Šprich zwar Verachtung und Geringschätzung entgegenbringt, letztlich aber doch von seinen ‚Leistungen‘ abhängig ist. Anders verhält es sich mit Nina. Sie trägt auf dem Ball ebenfalls eine Maske und ist auch Teil der Gesellschaft, innerhalb derer sie verkehrt. Gleichwohl verkörpert sie – gewissermaßen als Relikt der alten, klassizistischen Komödie – jenes Prinzip von Reinheit und Ehrlichkeit, das sowohl zur Korruption und Falschheit der Gesellschaft als auch zum widersprüchlichen Verhalten des zentralen Helden in Opposition steht. Die Figur der Nina ist auch Beleg dafür, daß es im Weltbild des Dichters nicht nur die düstere, pessimistische Seite gab,

sondern daß darin sehr wohl auch positive, idealistische Momente zu finden sind. Das ungezwungene, ehrliche Verhalten ist eine Konstante im Charakter der Ninas, die sich nicht verändert, unabhängig davon, ob sie nun eine Maske trägt oder nicht, worin sie sich etwa von der Baronin Štral’ als typischer ‚svet‘-Vertreterin unterscheidet, die vor allem durch ihr berechnendes, kokettes Verhalten gekennzeichnet ist. Deshalb bedarf Nina als nach außen hin eher unscheinbare Gestalt des Zufalls (hier des Verlusts ihres Armbands), um überhaupt ins Zentrum der Aufmerksamkeit gelangen zu können, und sie bedarf des Kontaktes mit einem von Extremen geprägten Menschen wie Arbenin, um in den Strudel einer solch verhängnisvollen Entwicklung zu kommen.

Arbenin, der außerhalb der Maskengesellschaft und in Opposition zu ihr steht, ist die alles dominierende Figur des Dramas, was nicht nur in seinem Anteil am Geschehen, der Frequenz und dem Umfang seiner Repliken zum Ausdruck kommt, sondern auch darin, daß die gesamte Handlung auf ihn fokussiert ist, wobei es gleich ist, ob er aktiv daran partizipiert oder durch Zufall bzw. schicksalhafte Umstände damit in Berührung kommt. Arbenin stellt einen der Versuche des Dichters dar, den philosophischen und moralischen Fragen des Daseins und im Zusammenhang damit den Widersprüchen seiner eigenen Zeit nachzugehen. Lermontov wählt auch in diesem Fall eine starke und dabei höchst komplexe, im Spannungsfeld zwischen gut und böse angesiedelte Persönlichkeit, die in Konflikt mit ihrer Umwelt gerät. Die Parallelen zu Pečorin aus *Geroj našego vremeni* sowie zu verschiedenen anderen romantischen Helden und lyrischen Subjekten aus Lermontovs Schaffen fallen dabei ins Auge. Arbenin stürzte sich, wie wir aus seiner von ihm selbst im 1. Akt erzählten Lebensgeschichte erfahren, in sei-



ner Jugend als typischer „svet“-Vertreter in allerlei Abenteuer und frönte dem Glücksspiel, um dem allseits herrschenden Gefühl der Langeweile zu entgehen. Dadurch, daß er dieses Leben schon in jungen Jahren in vollen Zügen ausgekostet hat, sind ihm diese Gesellschaft und deren Regeln bestens bekannt (das für Zvedič gewonnene Spiel ist ein Beleg dafür). Bereits früh spürte der Held allerdings einen zunehmenden Kräfte-

verlust und eine seelische Erkaltung, so daß an die Stelle der Vergnügungen emotionale Erstarrung, Verachtung und Zynismus traten. Selbst die Eheschließung mit Nina erfolgte groteskerweise im Zusammenhang mit diesem Verlust an Gefühlen, sah der mittlerweile nicht mehr zur Liebe fähige Arbenin in der Heirat den bequemsten Weg, niemanden mehr lieben zu müssen.

225

Жениться... чтоб иметь святое право  
Уж ровно никого на свете не любить [...] (31)

Aber es kam ganz anders, denn Nina entzündete in ihm das Feuer echter, aufrichtiger Liebe.

Я в душу мертвую свою  
Взглянул... и увидел, что я ее люблю [...] (31)

In diesem Zustand der Verliebtheit und des ehrlichen Bestrebens, eine gute Ehe führen zu wollen, begegnen wir Arbenin am Beginn des Dramas. Aber wir merken auch sehr schnell, daß er zu einem dauerhaften

Glück nicht fähig ist. Als Nina und er, noch bevor sich die ersten Verdachtsmomente zeigen, sich über ihre Liebe unterhalten, spricht Arbenin selbst von einer steten inneren Unruhe, die ihn begleitet.

Но иногда опять какой-то дух враждебный  
Меня уносит в бурю прежних дней,  
Стирает с памяти моей  
Твой светлый взор и голос твой волшебный.  
В борьбе с собой, под грузом тяжких дум,  
Я молчалив, суров, угрюм. (34)

Schon als auch nur einige wenige schwache Indizien von Ninas vermeintlicher Untreue auftauchen, erfaßt Arbenin der verhängnisvolle Strom einer blinden Eifersucht, der ihn gegenüber jeglichem Argument taub und ein Zurück unmöglich macht. Die Liebe zu Nina war für ihn der letzte Zufluchtsort, und der (vermeintliche) Verlust dieser Liebe ist für ihn gleichbedeutend mit dem Verlust des Lebens. Für diesen Verlust macht

er primär die ihn umgebende Gesellschaft verantwortlich. Da er sich dieser überlegen fühlt und sich vor ihren Normen unabhängig wähnt, sieht er sich auch im Recht, über Tod und Leben zu entscheiden. Die fehlende Reue nach der Tat bestätigt, wie stark dieses Gefühl in ihm ausgeprägt ist.

Doch ist es nicht nur der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, d.h. zwischen Arbenin und dem „svet“, auf dem

das Drama aufbaut und der die romantische Grundausrichtung des Stücks zum Ausdruck bringt. Ein weiteres nicht zu unterschätzendes romantisches Merkmal ist das Wirken anderer, schwer durchschaubarer Mächte, die eine Atmosphäre des Geheimnisvollen und Bedrohlichen erzeugen. Dieses Moment ist implizit bereits im Titelmotiv angedeutet, ist die Maske doch immer mit dem Unbekannten und Mysteriösen verbunden. Eine fast unheimliche Sphäre entsteht im Zusammenhang mit den Andeutungen Šprichs, die z.T. prophetischer Natur sind, sowie mit der Gestalt des Neizvestnyj. Diese Figur erscheint zunächst durch ihr Schweigen und ihr Agieren im Hintergrund äußerst geheimnisvoll und bleibt selbst im 4. Akt, als ihre Identität weitgehend gelichtet wird, in mancherlei Hinsicht rätselhaft. Inwieweit es sich überhaupt um eine reale Person (und nicht nur ein alter ego Arbenins und ein Hirngespinnst seiner Phantasiewelt) handelt, läßt sich bis zum Schluß nicht vollständig klären, und der abschließende Wahnsinn Arbenins verhindert eine eindeutige Auflösung. Vor allem dieser Wahnsinn ist es, der Arbenin gewissermaßen aus der rein

gesellschaftlichen Dimension herausführt und auf das Wirken höherer Mächte hinweist. Arbenins Schicksal ist nicht etwa deshalb besiegelt, weil er gegen die Gesetze des 'svet' verstoßen hat (dies hätte durch das Duell 'geregelt' werden können), sondern weil er gegen die Gesetze der Natur und der menschlichen Existenz aufbegehrt hat. Der Unbekannte, dessen durchaus vergleichbare Vorgeschichte ihn zu einer Art positiver Komplementärfigur zu Arbenin macht, verkörpert in seiner ganz persönlichen (real motivierten) Rache dieses höhere Gesetz, dem durch das Eingreifen des Schicksals in der Form des Wahnsinns genüge getan wird, was Neizvestnyj mit den Worten bestätigt:

Давно хотел я полной мести,  
И вот вполне я отомщен! (114)

Während der höheren Moral also zu ihrem Recht verholpen wird, wird dem selbst als unmoralisch eingestuften „svet“ die eingeforderte gesellschaftliche Rache (das Duell) „verweigert“, was in den das Drama beschließenden Worten Zvedičs zum Ausdruck kommt:

Он без ума... счастлив... а я? навеки лишен  
Спокойствия и чести! (114)

An diesem Punkt aber stößt die Problematik der Interpretation auf diejenige der Textgeschichte. Wie oben erwähnt, ist die hier besprochene Version die zweite der bei der Zensur eingereichten Fassungen von *Maskarad*, wohingegen die erste nicht erhalten ist. Allerdings gibt es von dieser ersten Fassung ein Resümee, das der damit beauftragte Zensor E. I. Oldekop vorgelegt hat. Aus diesem Resümee können wir immerhin ableiten, daß die erste Fassung nur aus drei Akten bestand, die im wesentlichen mit den ersten drei Akten der zweiten Version iden-

tisch gewesen sein dürften (vgl. Vickery 2001: 330). Das bedeutet, daß der Autor ursprünglich vermutlich intendiert hatte, das Drama mit dem Tod Ninas enden zu lassen. Daß das Stück nicht zur Veröffentlichung freigegeben wurde, lag daran, daß die Zensur an der frühen Version die provokatorischen Gesten gegenüber Mitgliedern der Aristokratie bemängelte. Dies betraf vor allem die Szene, in der Arbenin dem Fürsten Zvezdič die Karten ins Gesicht wirft, aber auch die kritisch-satirische Schilderung des Maskenballs im Hause Engelgardt. V. V. Engelgardt war ein



reicher pensionierter Oberst und für seine Spielleidenschaft bekannt. Die Maskenbälle in seinem Hause waren ein stadtbekanntes Ereignis, an dem auch die Frau und die Töchter des Zaren gerne teilnahmen. Sehr kritisch beurteilt wurde die Tatsache, daß der Mord Arbenins an seiner Frau im Rahmen des Dramas ungesühnt bleiben sollte. Deshalb wurde Lermontov dringend angeraten, das Stück so umzuschreiben, daß es mit einer Aussöhnung zwischen Arbenin und Nina endet. Damit forderte man vom Autor nicht weniger, als den Gattungscharakter seines Stücks zu ändern: Man wollte es als Komödie sehen, in welcher der unvernünftige Arbenin zum Schluß gezähmt wird und in den Schoß der Gesellschaft zurückkehrt.

Daß sich Lermontov zu einer solch radikalen Änderung nicht entschließen wollte, ist verständlich. Auf der anderen Seite wollte er sein Stück unbedingt auf die Bühne bringen. Das Hinzufügen eines 4. Akts mit der vorher nicht vorhandenen Gestalt des Neizvestnyj als Rächer und dem schließlichen Wahnsinn Arbenins darf deshalb primär als Versuch eines Kompromisses gelten, um der Hauptforderung der Zensoren, daß das Laster bestraft werden muß, zu entsprechen. Aber Lermontov hatte damit keinen Erfolg. Es war erneut Oľdekop, der auch bei der Beurteilung der zweiten Fassung die satirischen Angriffe auf die Maskenbälle und die negative Darstellung von Frauen aus der höheren Gesellschaft beklagte. Vor allem bedauerte er es, daß der Autor seinem Vorschlag, ein versöhnliches Ende anzufügen, nicht gefolgt sei.

Wesentlich radikaler sind dann die Änderungen in einer dritten Fassung, die Lermontov im Oktober 1836 der Zensur vorlegte. Diese Fassung des Stücks heißt auch nicht mehr *Maskarad*, sondern trägt jetzt im Titel den Namen des Protagonisten, *Arbenin*, was einerseits damit zu tun hat, daß

die Szene mit dem Maskenball völlig gestrichen wurde, andererseits wohl auch damit, die persönliche Schuld Arbenins deutlicher herauszustreichen und auf diese Weise das gesellschaftlich-satirische Moment in den Hintergrund zu rücken. Geändert wurde u.a. auch der Charakter Ninas, die darin ihrer unbefriedigenden Ehe mit Arbenin entflieht und Fürst Zvezdič ihre Liebe gesteht. Auch kommt Nina hier nicht zu Tode, da die Vergiftung von Arbenin nur vorgetäuscht wurde. Das Duell verweigert Arbenin aus dem einfachen Grund, daß ihm Nina diesen Schritt nicht wert ist. Statt dessen zieht er es vor, das Haus auf Nimmerwiedersehen zu verlassen (was eine klare Parallele zum Schluß von Griboedovs *Gore ot uma* ist, wo der entnervte Čackij ebenfalls das Haus verläßt, als er weder mit seinen fortschrittlichen Ideen noch mit seinem Liebeswerben um Sofija auf Resonanz stößt).

Die Frage nach der gültigen, „kanonischen“ Fassung ist hier sicherlich nicht einfach zu beantworten, sofern man eine solche Frage aus der Sicht der Literaturwissenschaft überhaupt abschließend beantworten kann. Die Theorie der literarischen Variante hat in ihrer Geschichte unterschiedliche Positionen hierzu entwickelt. Die eine besagt, daß immer die Fassung erster Hand die verbindliche ist, da sie die ursprünglichen Intentionen des Autors am reinsten wiedergebe, während alle folgenden Fassungen nur Variationen dieser ursprünglichen künstlerischen Absicht seien. Die gegenteilige Auffassung besagt, daß jede Überarbeitung eines literarischen Textes zu dessen ästhetischer Vervollkommnung führe, weshalb immer die Fassung letzter Hand als „kanonisch“ zu werten ist. Diese Konzeption rechnet mit dem steten ästhetischen Perfektionswillen des Verfassers, berücksichtigt aber eben nicht Überarbeitungen, die auf Druck von außen, vor allem durch Einwirkung der Zensur, erfolgen, wie dies

bei *Maskarad* der Fall ist. Eine dritte Auffassung, der ich mich am meisten verpflichtet fühle, besagt, daß jede Variante eine gewisse Gleichberechtigung genießen müsse, da eine jede von ihnen äußerer Ausdruck der künstlerischen Entwicklung des Dichters sei. Auch wenn im Falle von *Maskarad* mit seiner deutlich von der Zensur her motivierten Textgeschichte die Auffassung, wonach die Fassung erster Hand die verbindliche sei, als die plausibelste erscheint, glaube ich, daß hier ein differenzierteres Vorgehen durchaus am Platze wäre. Denn gerade die Arbeit an der hier näher vorgestellten zweiten Fassung

zeigt, daß Lermontov nicht einfach blind die Vorschläge der Zensoren übernommen hat, sondern mit der Einführung des vierten Akts und der Figur des Neizvestnyj einen Schritt vollzogen hat, der auch das romantische Profil des Dramas beläßt und auf diese Weise mit der künstlerischen Grundhaltung des Dichters vereinbar ist. Die Frage nach dem 'gültigen Text' ist im vorliegenden Fall eine äußerst komplizierte, nicht abschließend zu beantwortende. Das Problem wäre deshalb zweifellos einer gründlichen Auseinandersetzung in der Forschung wert.

## резюме

### Σ К проблеме соотношения структуры, смысла и истории текста драмы М. Ю. Лермонтова *Маскарад*

Второй, в настоящее время считающейся «канонической» редакцией своей драмы *Маскарад* М. Ю. Лермонтов реагировал на отрицательный отзыв цензуры, которая не разрешила опубликование (не сохранившегося) текста первой редакции. Анализ произведения свидетельствует о стремлении автора, при переработке все же сохранить большую часть первоначальной художественной концепции драмы. Поэтому и опубликование второй редакции было запрещено цензурой.

## Literatur

- Dokusov 1955: **Докусов, А. Н.** *Маскарад* М. Ю. Лермонтова. – In: Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена. – Вып. 120. – S. 5 – 42.
- Efimova 1927: **Ефимова, З. С.** Из истории русской романтической драмы. *Маскарад* Лермонтова. – In: Русский романтизм. Сборник статей. – Ред. А. И. Белецкий. – Ленинград. – S. 26 – 50.
- Grigor'jan 1982: **Григорьян, К. Н.** Драматургия М. Ю. Лермонтова. – In: История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Отв. ред. Л. М. Лотман. – Ленинград. – S. 368 – 401.
- Ibler 1995: **Ibler, R.** Der poetische Dialog mit dem eigenen Schaffen. Zum künstlerischen Verhältnis von Boris Pasternaks *Marburg* – Versionen (1917, 1928). – In: Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag. – Hrsg. K. Harer und H. Schaller. – München. – S. 185 – 205.

- Jakovlev 1924: **Яковлев, М. А.** Лермонтов как драматург. – Ленинград – Москва.
- Karlenko 1976: **Капленко, С. Г.** Трагическое в пьесе М. Ю. Лермонтова *Маскарад*. – In: Вопросы историзма и художественного мастерства. – Вып. 1 – Ленинград. – S. 88–116.
- Korovin 1988: **Коровин, В. И.** Герой и миф. По драме М. Ю. Лермонтова *Маскарад*. – In: Анализ драматического произведения. – Ред. В. М. Маркович.. – Ленинград. – S. 122–134.
- Lermontov 1976: **Лермонтов, М. Ю.** Собрание сочинений в 4-х томах. – Т. 3. – Москва.
- Linev 1958: **Линев, К. А.** Из творческой истории драмы М. Ю. Лермонтова *Маскарад*. – In: Ученые записки Кишиневского педагогического института. – Т. 11. – S. 59 – 71.
- Novickij 1941: **Новицкий, П. И.** (ред.). *Маскарад* Лермонтова. Сборник статей. – Москва – Ленинград.
- Turbin/Usok 1957: **Турбин, В. – Усок, И.** Трагедия гордого ума. О художественном своеобразии драмы Лермонтова *Маскарад*. – In: Вопросы литературы. – № 4. – S. 83 – 109.
- Vickery 2001: **Vickery, W.N.** M. Ju. Lermontov. His Life and Work. – München.