Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen 7

I. Lermontov als lyrischer Dichter und als Erzähler

ROLF FIEGUTH
Ein poetischer Abschied im Zorn. Über die Komposition von Lermontovs *Stichotvorenija* 1840 11

THOMAS KEIJSER
The Caucasus Revisited. Development of Semantic Oppositions from Puškin and Lermontov to the Present 35

HERTA SCHMID
Fülle und Leere. Lermontovs Romanschaffen im Aspekt von Philosophie, Gesellschaft, Religion und Politik 57

BRIGITTE SCHULTZE, BEATA WEINHAGEN
Spurensuche: Zur gegenseitigen Nichtwahrnehmung des literarischen Schaffens der Zeitgenossen M.Ju. Lermontov und Zygmunt Krasiński 157

II. Lermontov als Künstler des Dramas

Das dramatische Gesamtwerk

JENNY STELLEMAN
Lermontov's Drama: Tradition and Innovation 177

HERTA SCHMID
Von der Fläche über die Tiefe zur Linie. Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov 219

JENNY STELLEMAN
Gibt es einen Lermontovschen Horizont in Čechovs großen Dramen? 419

Feinanalyse zu Maskarad im Zusammenhang mit Übersetzungen

BRIGITTE SCHULTZE
Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004) 431

BRIGITTE SCHULTZE
Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption 465

BRIGITTE SCHULTZE
Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten 503

III. Zum Bühnenschicksal des Dramatikers Lermontov

JENNY STELLEMAN, ELENA AVERKINA
Lermontovs *Maskarad* in der russischen Theatergeschichte mit Hinblick auf das dramatische Gesamtwerk 539

Werkindex 567

Vorwort

Mit dem vorliegenden Sammelband knüpfen die beiden Herausgeberinnen an ihren 2006 erschienenem Band *Čechovs Einakter Tat'jana Repina. Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks* an. So wie dort geht es auch hier wieder um nicht oder nicht genügend erforschte Aspekte im Schaffen großer Autoren der russischen Literatur. Im vorliegenden Fall wurde das Werk des Spätromantikers Michail Jur'evič Lermontov (1814-1841) gewählt. Der Focus liegt dabei auf der für Lermontov durchaus wichtigen Gattung des Dramas, deren innovative Poetik unserer Meinung nach unterschätzt wurde und wird. Ziel des Bandes ist es, Lermontovs Kreativität auch im Bereich der Dramatik deutlicher als bisher sichtbar zu machen. Gerade dafür war es jedoch nötig, neben den Dramen auch Lermontovs Lyrik und Epik mit zu berücksichtigen, denn alle drei Gattungen greifen bei Lermontov ineinander.

Fast alle Beiträge vereint in methodischer Hinsicht die Werkanalyse. Innerhalb dieses gemeinsamen Zugangs unterscheiden sich die Beiträge nach Arbeitsweise und Erkenntnisinteresse. Eben diese Heterogenität haben die Herausgeberinnen angesichts der Komplexität von Lermontovs Schaffen für angemessen und heuristisch hilfreich erachtet. Die bisherige Lermontov-Forschung hat sich vornehmlich der Lyrik und dem Roman *Geroj našego vremeni* (1840; *Ein Held unserer Zeit*) gewidmet. Von den insgesamt sechs Dramen fesselte *Maskarad* (1836; *Die Maskerade*) beinahe ausschließlich das Interesse der Forscher.

In der Kontinuität der Faszination durch Lermontovs nicht dramatisches Schaffen stehen in unserem Sammelband die vier Beiträge im I. Teil unter dem Titel *Lermontov als lyrischer Dichter und als Erzähler*. ROLF FIEGUTHS „Ein poetischer Abschied im Zorn. Über die Komposition von Lermontovs *Stichotvorenija* 1840“ eröffnet einen neuen Zugang zu dieser eigenen Herausgabe ausgewählter Gedichte durch den Autor insofern, als er Lermontovs künstlerischen Blick für die spezifischen Kompositionsmöglichkeiten des Gedichtbandes als einem Ganzen nachweist. THOMAS KEIJSER zeigt dann in „The Caucasus Revisited. Development of Semantic Oppositions from Puškin and Lermontov to the Present“, wie das für Lermontovs Lyrik und Epik charakteristische Thema des Kaukasus immer wieder bis in die aktuelle Gegenwart hinein die Aufmerksamkeit von Künstlern verschiedener Medien auf sich gezogen hat. Das stets unruhige Gebiet des Kaukasus, das Lermontov seit seiner Kindheit vertraut war, hat Keijser zu diesem kulturgeschichtlichen Beitrag motiviert. Wie schon Rolf Fieguth, so stellt auch HERTA SCHMID in „Fülle und Leere. Lermontovs Romanschaffen im Aspekt von Philosophie, Gesellschaft, Religion und Politik“ das besondere Gespür unseres Autors für künstlerische Komposition heraus. Wohl legt Schmid den Schwerpunkt auf Lermontovs einzig vollendeten Roman *Geroj našego vremeni*, doch sie berücksichtigt auch die beiden Romanfragmente *Vadim* (1832) und *Knjaginja Ligovskaja* (1836; *Die Fürstin Ligovskaja*). In der Gesamtschau auf das Prosawerk erschließen sich der Verfasserin insbesondere auch die bisher wenig gesehenen Aspekte von Lermontovs Umgang mit Philosophie und Religion. BRIGITTE SCHULTZE und BEATA WEINHAGEN setzen in „Spurensuche: Zur gegenseitigen Nichtwahrnehmung des literarischen Schaffens der Zeitgenossen M.Ju. Lermontov und Zygmunt Krasiński“ die Beschäftigung mit dem fragmentarisch gebliebenen

Romanschaffen fort, wobei nun *Knjaginja Ligovskaja* ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Die beiden Autorinnen betreiben Textarchäologie: Sie entdecken einen bislang weder von der Polonistik noch von der Russistik erschlossenen polnischen ‚Text im Text', der mit der damals in russischen Intellektuellenkreisen aktuellen „polnischen Frage" in Verbindung steht.

Der Focus unseres Sammelbandes richtet sich, wie gesagt, auf den Dramatiker Lermontov. Im II. Teil unseres Sammelbandes unter dem Titel *Lermontov als Künstler des Dramas* figurieren insgesamt sechs Beiträge, die sich in zwei Untergruppen mit je drei Beiträgen untergliedern. Die erste Untergruppe erfasst die Dramen in einem übergreifenden, ganzheitlichen Blick, während die zweite Untergruppe einen auf Übersetzungen gerichteten feinanalytischen Zugang wählt. Außerdem unterscheiden sich die beiden Untergruppen darin, dass die erste das dramatische Gesamtwerk unter dem Gesichtspunkt seiner poetischen Entwicklung untersucht, wohingegen in der zweiten *Maskarad* im Zentrum steht.

In der ersten Untergruppe stellt JENNY STELLEMAN in „Lermontov's Drama: Tradition and Innovation"[1] fest, dass Lermontov anfänglich noch traditionelle kompositorische Verfahren verwendet, um dann aber zu seiner ganz eigenen, innovativen Kompositionsform zu gelangen. In „Von der Fläche über die Tiefe zur Linie. Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov" ergänzt HERTA SCHMID Stellemans Befunde, indem sie speziell der systematischen Veränderung bei der Behandlung von Räumlichkeit in Lermontovs sechs Dramen nachgeht. Die Verfasserin nimmt auch den für Lermontov stets wichtigen intertextuellen Aspekt hinzu, wobei sie der deutschen Linie mehr Gewicht beimisst als in der traditionellen Lermontov-Forschung üblich. Aus beiden Beiträgen wird ersichtlich, dass Lermontov als einer der bedeutendsten russischen Dramatiker zu gelten hat, was auch schon der Avantgarde-Regisseur Vsevolod Ėmilevič Mejerchol'd erkannt hatte. Generell scheinen Künstler einen besseren Blick als Philologen für die Einzigartigkeit von Lermontovs Dramatik gehabt zu haben. Dies bestätigt auch JENNY STELLEMANS Aufsatz „Gibt es einen Lermontovschen Horizont in Čechovs großen Dramen?". Stelleman weist nach, dass Čechov in seinen großen Dramen weitaus mehr Themen, Motive und insbesondere auch künstlerische Verfahren des Dramatikers Lermontov verwendet, als bislang gesehen wurde. Die starke Fixierung der bisherigen Lermontov-Forschung auf inhaltliche, aber auch weltanschauliche und biographische Gesichtspunkte hat es nicht erlaubt, die eigentliche dramatische Gattungsinnovation aufzudecken. Auch das bis heute vorherrschende Interesse an *Maskarad*, das dieses Werk aus dem Kontext der sechs Dramen isoliert hat, ist einer der Gründe dafür, dass Lermontov nicht der gebührende Platz in der Geschichte des russischen und europäischen Dramas zuerkannt wurde.

In der zweiten Untergruppe beschäftigt sich BRIGITTE SCHULTZE in drei Aufsätzen, die sich auf das Grundverständnis der historisch-deskriptiven Übersetzungsanalyse stützen, mit der Geschichte der Übersetzung von *Maskarad* in Deutschland, der ehemaligen Tschechoslowakei und Polen: „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)";

[1] Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Version eines früheren unter dem Titel „Traditional and Innovative Compositional Methods in Lermontov's Dramatic Works", in: *Russian Literature*, LXIV-I, July 2008, S. 109-156.

„Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption"; „Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten". Die nach sinnstiftenden Strukturen Ausschau haltende Translatorik, die unseres Wissens hier zum ersten Mal auf die Übersetzungen von Lermontovs Drama angewendet wird, erlaubt der Verfasserin mikropoetische Befunde, welche die ganzheitlichen poetologischen Ergebnisse der Beiträge aus der ersten Untergruppe heuristisch ergänzen. Die an den Übersetzungen zutage tretende Rezeption von *Maskarad* offenbart darüber hinaus das recht unterschiedlich motivierte Interesse an diesem Drama in den genannten Ländern.

Insbesondere Brigitte Schultzes erster Aufsatz in der Untergruppe translatorischer Feinanalyse belegt die Aktualität von Lermontovs bekanntestem Drama, *Maskarad*, bis in unsere Gegenwart. JENNY STELLEMANS und ELENA AVERKINAS Beitrag „Lermontovs *Maskarad* in der russischen Theatergeschichte mit Hinblick auf das dramatische Gesamtwerk", mit dem wir im III. Teil unter dem Titel *Zum Bühnenschicksal des Dramatikers Lermontov* den Sammelband abschließen, wechselt vom Dramentext zur Bühnenaufführung. Es wird aus dieser Untersuchung ersichtlich, dass *Maskarad* seit etwa anderthalb Jahrhunderten – mit signifikanten Unterbrechungen in der sowjetischen Periode – die Bühnengeschichte in Russland geprägt hat. Es bleibt der Eindruck, dass die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen im postsowjetischen Russland die Theaterkünstler Parallelen zwischen ihrer Gegenwart und der Restaurationszeit der dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts im zaristischen Russland bemerken lassen.

So wie die komplexe Thematik des Kaukasus, die wir in Gestalt von Thomas Keijsers Beitrag beinahe zu einem Auftakt unseres Sammelbandes gemacht haben – den tatsächlichen Auftakt bildet freilich Rolf Fieguths Lyrik-Aufsatz –, und der Schlussbeitrag von Jenny Stelleman und Elena Averkina zur Theatergeschichte von *Maskarad* würden auch noch andere Aspekte an Lermontovs künstlerischem Schaffen weitere Erforschung verdienen. Hierzu gehört beispielsweise seine Malerei, deren Qualität das damals bei Dichtern nahezu obligatorische Malen und Zeichnen in beachtlichem Maße übertrifft. Das Innovatorische seiner Dramenpoetik könnte auch durch eine Einbettung in die zeitgenössischen russischen Dramenwerke noch schärfer in den Blick gefasst, die Nachwirkungen bei späteren Autoren überprüft werden. Im Jahre 2014 wird europa- und sicher auch weltweit das Jubiläum des zweihundertsten Geburtsjahres dieses großartigen Dichters gefeiert werden. Unser Sammelband mag einen bescheidenen Anstoß dazu liefern, dass Lermontov den Platz in der Geschichte der Literatur und Kultur erhält, den er in Wahrheit verdient hat.

I. LERMONTOV ALS LYRISCHER DICHTER UND ALS ERZÄHLER

Rolf Fieguth

Ein poetischer Abschied im Zorn. Über die Komposition von Lermontovs *Stichotvorenija* 1840

Zum ehrenden Andenken an Samson Brojtman (1937-2005)

1. Einführung

Michail Lermontovs *Stichotvorenija* 1840 (*Gedichte*),[1] immerhin sein erstes und letztes, von ihm selbst zusammengestelltes Gedichtbuch, in demselben Jahr und in demselben Verlag publiziert wie der Roman *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*), führen als Buch allem Anschein nach in der Lermontov-Philologie eine merkwürdige Randexistenz. Der Band ist in kaum einer Bibliothek auffindbar – die genauen Umstände der Entstehungsgeschichte liegen offenbar im Dunkeln; analysiert und interpretiert wird er außerordentlich selten.[2] Die Gründe für diesen Sachverhalt sind vielfältig und ergäben Stoff für eine eigene Studie: In der russischen literarischen Kultur übten Gedichtpublikationen in den „dicken Zeitschriften" von jeher eine lebendigere Wirkung aus als Buchpublikationen. Ein Großteil der Gedichte des Bandes war bereits

---

[1] Für die Beschaffung einer Kopie des seltenen Bandes aus der Universitätsbibliothek Heidelberg danke ich Sabine Angermüller. (Die phototypische Neuausgabe dieses Buches [M.Ju. Lermontov, 1984] war mir nicht zugänglich.) Die Lermontov-Zitate folgen dem Lautstand und der Seitenzählung dieser Ausgabe. – Die deutschen Übersetzungen russischer Titel und Zitate sind vom Verf. (R. F.)

[2] Das Stichwort „Stichotvorenija" erscheint nicht in *Bibliografija literatury o M.Ju. Lermontove (1917-1977)*, Leningrad 1980, *Literatura o žizni i tvorčestve M.Ju. Lermontova. Bibliografičeskij ukazatel' 1978-1991*, Sankt-Peterburg 2003, und in V.A. Manujlovs *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Moskva 1981. Nicht besprochen wird das Buch in der Lermontov-Biographie von D.I. Abramovič, 1913, in Ė. Gerštejn, 1964, oder in W. N. Vickery, 2001. V.A. Manujlov (1981) informiert in seiner „Letopis' žizni i tvorčestva M.Ju. Lermontova" („Chronik des Lebens und Schaffens von M.Ju. Lermontov") immerhin über die Fakten der Zensur- und Publikationsgeschichte des Bandes (21.6.1840 erste Anfrage A.A. Kraevskijs bei dem Zensor A.V. Nikitenko; 13.8.1840 Genehmigung der Zensurkommission; 25.10.1840 Publikation in 1000 Exemplaren). Von zwei Studien über das Buch erfuhr ich nach Abschluss meiner Arbeit: In seiner Darstellung „Lirika Lermontova" präsentiert der sowjetische Dichter und Kritiker S. Narovčatov (1978) Lermontovs Gedichtbuch ausführlich als Kern- und Ausgangspunkt seiner Gesamtcharakteristik von Lermontovs Lyrik (Dank an A. Nemzer für diesen Hinweis); I. Serman (2003, S. 128-163) verwendet das gleiche Verfahren (Dank an A. Paškurov für diesen Hinweis).

kurz zuvor in Zeitschriften publiziert worden, namentlich in den *Otečestvennye zapiski* (*Vaterländische Berichte*), so dass die *Stichotvorenija* die Philologen nur in Einzelfällen als Ort einer Erstpublikation interessierte.[3] Speziell auf diesem Buch lag und liegt auch der Makel offenkundiger Zensureingriffe, die von nachfolgenden, postumen Lermontov-Editionen nach Möglichkeit rückgängig gemacht werden sollten. Ferner scheint es, als habe V. Belinskijs ganz außerordentlich ausführliche, ja ausschweifende zweite Besprechung des Buches (1948 [1841])[4] alle künftigen Interpretationsversuche gewissermaßen überflüssig gemacht. Nicht zuletzt entsprach auch die Mischung von Poemen und kurzen lyrischen Gedichten, die das Buch prägt, immer weniger dem Geschmack der Editoren, Kritiker und Leser.

Um es gleich zu sagen: Keiner dieser Gründe hält ernsthafter Kritik stand, insbesondere nicht der anscheinend gravierendste – das Einwirken der Zensur. Diese verhinderte die Aufnahme wichtiger Gedichte und Poeme in das Buch, darunter namentlich die Publikation des Poems *Demon* (*Dämon*), und ließ einige Zeilen und Formulierungen nicht durch. Offenbar kam es ihr auch darauf an, keinerlei deutliche Anspielungen auf Puškin in diesem Buch zuzulassen. Aber ihre Eingriffe haben die geradezu unglaublich polemische Grundsubstanz des Buches erstaunlicherweise keineswegs unkenntlich gemacht. Weit lebendiger als die kritischen und ‚berichtigten' Text- und Werkausgaben mehrerer Generationen von philologischen Nachlassverwaltern, denen wir die Zähmung Lermontovs zum nationalen russischen Bücherschrankklassiker verdanken, vermittelt es mit allen seinen Fehlern, Lücken und Entstellungen das ‚Feuer' dieses Dichters – und zwar durch viele einzelne, ausgesprochen provokante Texte, insbesondere aber auch durch den Gesamtzusammenhang der Poeme und Gedichte des Buches.

Die vorliegende Untersuchung des Aufbaus von Lermontovs *Stichotvorenija* 1840 steht im Kontext einer umfassenderen Problematik, nämlich der Frage nach der Komposition von Gedichtbüchern im weitesten Sinn, sowie nach der *Semantik* und den *Subjekten* solcher Kompositionen – eine Frage, die immer zugleich auch die jeweils epochentypische Kompositionspoetik mit anvisiert. Wir besitzen noch keine ausgereifte Theorie des Gedichtbuchs und seiner Komposition, insbesondere des Gedichtbuchs, das nicht nur lyrische Gedichte, sondern außer Epigrammen und Satiren auch Romanzen, Balladen und Poeme enthält.[5] Gedichtbücher sind immer auf irgendeine Weise komponiert, nicht wenige sicherlich in der Absicht, den Eindruck von Beliebigkeit und Willkür der Anordnung zu erwecken, andere nach einem Kompositionsplan, der sich – mehr oder weniger – aufklären lässt. Trotz vieler wesentlicher und grundsätzlicher Unterschiede zwischen Gedichtzyklus und komponiertem Gedichtbuch können wir dennoch davon ausgehen, dass einige wesentliche

---

[3] Erstmals in diesem Buch publiziert sind die wichtigsten Texte der Abschlussgruppe: *23. Mcyri*; *24. „Kogda volnuetsja želtejuščaja niva"*; *25. Sosed*; *26. „Rasstalis' my"*; *27. Tuči*.

[4] In einer Anthologie kritischer Stimmen zu Lermontov (V.M. Markovič/G.E. Potapova [Red.], 2002; Dank an A. Paškurov für diesen Hinweis) sind außer Auszügen aus Belinskijs Studie auch Rezensionen des Buches von S.O. Buračok und S.P. Ševyrëv abgedruckt.

[5] Das Problem einer Theorie des Gedichtbuchs wird gestreift in meinem Beitrag „Der Gedichtzyklus als Gegenstand historisch-vergleichender Betrachtung. Theoretische und methodologische Probleme" (R. Fieguth, 2005).

Kompositionsverfahren von Gedichtzyklen *mutatis mutandis* auch in komponierten Gedichtbüchern Anwendung finden.[6]

Wie sich bei etwas konzentrierterer Durchsicht von Lermontovs *Stichotvorenija* des Jahres 1840 herausstellt, ist das Buch weitgehend durchkomponiert – besonders ‚dicht' am Anfang und Ende, etwas lockerer im Mittelteil.

Für den Bereich der Anordnung der Gedichte hat die Zensurbehörde sich wohl kaum interessiert. Gewiss hat sie keinen Einspruch gegen die absichtsvoll kontrastreiche Abwechslung zwischen Poemen und kürzeren Gedichten verschiedener Art erhoben, die vor allem den Anfangs- und den Endteil des Bandes entgegen heutigen Lesegewohnheiten prägt und ihm eine besondere Dynamik verleiht.[7]

Freilich war die Kompilation von Verstexten sehr unterschiedlicher Gattungen für sich genommen um 1840 nichts völlig Ungewöhnliches – Puškin hatte sie in den ersten Buchausgaben seiner Dichtungen praktiziert.[8] An solch bunter Mischung der Gattungen kann man zunächst einmal ganz allgemein einen Zusammenhang mit romantischer Kompositionspoetik und romantischen Poesieauffassungen erkennen. Durchaus sinnvoll ist dabei im Fall von Lermontovs Buch die Assoziation mit *romantischer Willkür* und mit romantischer Rebellion gegen vorgefasste Schemata in Poesie und Leben. Dieses romantische Element der Komposition des Buches muss nicht bedeuten, dass die gesamten darin enthaltenen Dichtungen der Romantik zuzuschlagen wären. Vieles darin verweist im Gegenteil bereits auf die postromantische Periode.

Der allgemein romantische Aspekt der Komposition von Lermontovs Buch verbindet sich mit den ganz spezifischen thematischen Provokationen, die in den Texten des Buches trotz der Zensureingriffe reichlich vorhanden sind und durch den kontrastreichen Kompositionsstil besonders hervorgetrieben werden – und eben darin präsentiert uns das Buch in höherem Maße *unverfälschten Lermontov* als spätere Editionen der sachkundigen Philologen. Die auffallende und wiederholte Nebeneinanderstellung von Poemen oder längeren Balladen mit Kurzgedichten in diesem Band aktiviert darüber hinaus die Frage nach dem Verhältnis der Komponenten Epik, Epigrammatik, Satire und „elegischer" Lyrik in Lermontovs Poesie. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass die Anordnungsweise in Lermontovs Buch nicht ausschließlich in der Mischung dieser Komponenten im einzelnen Verstext resultiert und damit die Gattungsunterschiede verwischt und überwindet – so oft dies auch geschieht. Vielmehr kommt es – in Konkurrenz zu diesem Mischungsprinzip – auch zum mehrfachen Aufbau einer geradezu *dramatischen* Konfrontation zwischen den Gattungsformen und damit zu neuer Bestätigung der Unterschiede z. B. zwischen

---

[6] Die Komposition des Gedichtbuches wie des Gedichtzyklus kennt unterschiedliche Verbindungsweisen zwischen den Texten – es gibt Direktbeziehungen zwischen benachbarten Gedichten, Nahbeziehungen zwischen durch zwei, drei andersartige Gedichte getrennten Gedichten und Distanzbeziehungen zwischen Gedichten auf weitere Entfernung. Die Direkt- und Nahbeziehungen zwischen den Gedichten ergeben – ohne Anspruch auf Systematik – unterschiedlich *dicht* komponierte Gruppen, in die gelegentlich ein oder mehrere *Fremdkörpertexte* eingefügt sein können, die in klaren Distanzbeziehungen zu entfernteren Texten des Bandes stehen.

[7] Es ist anzunehmen, dass die Anordnung der Texte im Buch sich mehr oder weniger deutlich von der Anordnung der Gedichte in den vorangehenden Zeitschriftenpublikationen unterscheidet, aber das bedürfte genauer Untersuchung.

[8] A.S. Puškin, *Stichotvorenija*, t. I-IV, Sankt-Peterburg 1829-1835.

Erzählgedicht und lyrischer Elegie. Die spezifische Härte dieser Konfrontation weist über die Grenzen des in der eigentlichen Romantik Üblichen deutlich hinaus.

Die erwähnte Dynamisierung der Formen und ihrer Semantik indiziert nicht einfach ein außerhalb des Textarrangements zu denkendes reales Subjekt, sondern das auktoriale Subjekt dieses spezifischen Bandes und der darin verwendeten Kompositionsverfahren, und sie trägt mit anderen Komponenten zur poetischen Projektion, Formung und Gestaltung dieses auktorialen Subjekts bei. Zu diesen anderen Komponenten gehören sämtliche in den Gedichten dargestellten-mitdargestellten Sprechersubjekte aller Ebenen, und das heißt, auch die meisten in den Gedichten direkt dargestellten fiktiven Subjekte. Daraus ergibt sich, dass am Ende das auktoriale Subjekt dieses Bandes als spezifische Synthese oder Überblendung sehr verschiedener Subjekte aus dem Gesamtarrangement der Texte hervorgeht – und hierin liegt zweifellos eine gewisse Analogie zum auktorialen Subjekt des dramatischen Texts. Die Gestalt dieser auktorialen Subjekt-Synthese ist bei einem komponierten Gedichtbuch angesichts der zahlreichen divergierenden Subjekt-Projektionen, aus denen sie erwächst, allerdings möglicherweise noch weniger kohärent als beim Drama. Gleichwohl kann sie beim komponierten Gedichtbuch (wie beim Gedichtzyklus) wohl im Unterschied zum Drama bestimmte diegetische Elemente in sich aufnehmen – d. h. trotz ihres dispersiven (pluralen, „polyphonen", „symphonischen") Charakters kann sie bestimmte Abläufe enthalten – darunter zumindest z. B. einen Wandel der Emotionen und Stimmungen.[9] Darüber hinaus fließen im Fall von Lermontovs *Stichotvorenija* in die Konstruktion des auktorialen Subjekts notwendigerweise auch allgemeinste Tatsachen aus Lermontovs realer biographischer Situation in den Jahren 1839 und 1840 ein (selbstverständlich in gebührender poetischer Transformation), auf die im Band mehrfach angespielt wird, darunter der Gefängnisaufenthalt nach dem Duell mit Erneste de Barante (18.2.1840), die direkt bevorstehende neuerliche Entfernung aus Petersburg samt Befehl zum Kampfeinsatz an der kaukasischen Front und die damit verbundene Aussicht auf einen baldigen Tod. Die Verwendung und poetische Umsetzung autobiographischen Materials gehört zu den literarischen Normen und Konventionen sowohl der Romantik als auch der Postromantik, und davon abzusehen wäre ebenso abwegig, als verzichtete man auf die Entschlüsselung der Initialen des zentralen Gedichts *13. Pamjati A.I. O-go*, das einen sympathievollen Nekrolog auf den Dekabristendichter A.I. Odoevskij darstellt.

Die nach den besprochenen Gesichtspunkten durchgeführte Analyse des Textarrangements von *Stichotvorenija* 1840 unterscheidet sich grundsätzlich von einer Aneinanderreihung einzelner Interpretationen der darin enthaltenen Gedichte. Von letzteren kommen hier jeweils immer nur einige wenige Aspekte zur Geltung, näm-

---

[9] Den Begriff des „auktorialen Subjekts" eines komponierten Gedichtbuches verstehe ich hier analog zum Begriff des „zyklischen Subjekts", den ich in R. Fieguth, 1998, S. 25-60, eingeführt habe. Es muss hervorgehoben werden, dass der Begriff des synthetischen auktorialen Subjekts eines bestimmten, aus mehreren Gattungsformen komponierten Gedichtbuches sich – trotz mancher Überschneidungen – klar von Begriffen unterscheidet, wie sie in der russischen Lermontov-Forschung üblich zu sein scheinen: „lyrischer Held", „innerer Mensch", „lermontovscher Mensch" u. ä., mit denen z. B. die durchaus bemerkenswerte Studie von D.Ė. Maksimov, 1959: *Poėzija Lermontova*, arbeitet. Zum Begriff des dramatischen Autors äußere ich mich in „Avtor i dramatičeskij tekst" (R. Fieguth, 1996).

lich solche, die für die Verkettung mit anderen Gedichten des Buches, und damit für dessen Gesamtaufbau, relevant erscheinen. Die vorliegende Studie geht davon aus, dass die Zusammenstellung eines Gedichtbandes ein eigener schöpferischer Akt des Dichters ist, der auf eine eigene kompositorische Einbildungskraft verweist und dessen poetisches Ergebnis hier betrachtet werden soll.

2. Das Buch *Stichotvorenija* 1840

Das Buch enthält folgende Gedichte[10]:

I. ПѢСНЯ
ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА, МОЛОДАГО ОПРИЧНИКА И УДАЛАГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА. [c. 1-31] – *Lied vom Zaren Ivan asil'evič, vom jungen Opričnik und vom kühnen Kaufmann Kalašnikov*.
II. БОРОДИНО. [c. 33-38, *1837 года*] – *Borodino*.
III. УЗНИКЪ. [c. 39-41, *1837*] – *Der Gefangene*.
IV. МОЛИТВА. [c. 43-44, *1837*] – *Gebet*.
V. ДУМА. [c. 45-48, *1838*] – *Duma*.
VI. РУСАЛКА. [c. 49-51, *1836*] – *Die Wassernixe*.
VII. ВѢТКА ПАЛЕСТИНЫ. [c. 53-55, *1836*] – *Der Zweig von Palästina*.
VIII. НЕ ВѢРЬ СЕБѢ. [c. 57-60, *1839*] – *Glaube dir nicht*.
IX. ЕВРЕЙСКАЯ МЕЛОДІЯ.
(ИЗЪ БАЙРОНА.) [c. 61-62, *1836*] – *Hebräische Melodie. (Aus Byron.)*
X. В АЛЬБОМЪ.
(ИЗЪ БАЙРОНА.) [c. 63-64, *1836*] – *Albumzeilen. (Aus Byron.)*
XI. ТРИ ПАЛЬМЫ.
(ВОСТОЧНОЕ СКАЗАНІЕ.) [c. 65-70, *1839*] – *Drei Palmen. (Östliche Legende.)*
XI. МОЛИТВА.[11] [c. 71-72, *1839*] – *Gebet*.
XII. ДАРЫ ТЕРЕКА. [c. 73-77, *1839*] – *Die Gaben des Terek*.
XIII. ПАМЯТИ А.И. О-ГО. [c. 79-84, *1839*] – *Zum Gedenken an A.I. O-ij*.
XIV. *1*-ое Января. [c. 85-88, *1840*] – *Erster Januar.*
XV. КАЗАЧЬЯ
КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПѢСНЯ. [c. 89-92, *1840*] – *Kosakisches Wiegenlied.*
XVI. ЖУРНАЛИСТЪ, ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ. [c. 93-102, *1840*] – *Journalist, Leser und Schriftsteller*.
XVII. ВОЗДУШНЫЙ КОРАБЛЬ.
(ИЗЬ ЗЕЙДЛИТЦА.) [c. 103-107, *1840*] – *Das Luftschiff. (Aus Zedlitz.)*

---

[10] Die Titel werden in der Originalversion mitsamt ihrer römischen Nummerierung wiedergegeben. Dem Titel folgt in eckigen Klammern die Angabe der Seiten, sowie, wo vorhanden, Lermontovs Datierung.

[11] „*V minutu žizni trudnuju*" – „*In mühevoller Lebensminute*". Die doppelte Zählung „XI" von *Tri pal'my* und *Molitva*, die sowohl im Haupttext als auch im Inhaltsverzeichnis auftritt, könnte mit einem Zensureingriff zusammenhängen.

XVIII. И СКУЧНО, И ГРУСТНО. [c. 109-110, *1840*] – *Es ist langweilig, es ist traurig*.
XIX. РЕБЕНКУ. [c. 111-114, *1840*] – *An ein Kind*.
XX. ОТЪ-ЧЕГО. [c. 115-116, *1840*] – *Warum*.
XXI. БЛАГОДАРНОСТЬ. [c. 117-118, *1840*] – *Dankbarkeit*.
XXII. ИЗЪ ГЁТЕ. [c. 119-120, *1840*] – *Aus Goethe*.
XXIII. МЦЫРИ. [c. 121-159, *1840*] – *Der Mcyri*.
XXIV. „Когда волнуется желтѣющая нива“. [c. 161-162, *1837*] – *„Wenn gelb das Kornfeld wogt“*.
XXV. СОСѢДЪ. [c. 163-164, *1837*] – *Der Nachbar*.
XXVI. „Разстались мы, но твой портретъ“. [c. 165, *1837*] – *„Wir trennten uns, doch dein Porträt“*.
XXVII. ТУЧИ. [c. 167-168, апр. *1840*] – *Wolken*.

In der folgenden Darstellung der Komposition des Buches wird die römische Nummerierung der Titel durch arabische ersetzt. Angesetzt werden eine Anfangsgruppe (Texte 1 – 6), eine poetologisch-religiöse Gruppe (Texte 7 – 11), eine Zentralgruppe (12 – 17) und eine Abschlussgruppe (18 – 27). Diese Gliederung ist natürlich bereits ein Ergebnis der Kompositionsanalyse; die Gründe dafür – sowohl thematische, als auch gattungsbezogene – werden jeweils am entsprechenden Ort vorgebracht.

2.1. Die Anfangsgruppe 1 – 6

Der Beginn des Buches ist von thematisch, gattungsmäßig und formal augenscheinlich äußerst unterschiedlichen, insbesondere auch unterschiedlich gewichtigen Texten gekennzeichnet und erschwert damit dem Leser zunächst die Herstellung eines Zusammenhangs. Den Anfang macht die rhythmisch und sprachlich altrussisch stilisierte *1. Pesnja pro carja Ivana Vasil'eviča*, ein ‚wuchtiges' episches Gedicht mit nicht wenigen lyrischen und dramatischen Komponenten aus der Zeit der Willkürherrschaft Ivans IV. Ihm folgt *2. Borodino*, die immer noch relativ lange, in Jamben gehaltene Ansprache eines alten Invaliden an seinen Enkel über die heroischen Kämpfe zur Verteidigung Moskaus 1812 – sie versetzt uns metrisch und sprachlich in Lermontovs gewissermaßen unstilisierte Gegenwart. Daran schließt sich die kurze Romanze eines im russischen Gefängnis ‚schmachtenden' kaukasischen Räubers oder Kämpfers *3. Uznik* an, von der sich erst später herausstellt, dass sie in merkwürdigen Distanzbeziehungen sowohl zu dem berühmten Poem *23. Mcyri* als auch zu dem Häftlings- und Abschiedsgedicht *25. Sosed* steht, die sich in der Abschlussgruppe befinden.

Die anfängliche Verwirrung angesichts dieser thematischen und formalen Vielfalt wird noch größer, wenn der Leser dann auf das Gedicht *4. Molitva* stößt, das mit seinen 4-hebigen Daktylen psalmodierenden Tonfall assoziiert, und das Gebet eines Liebenden, der Abschied nehmen muss und der die Gottesmutter um Seelenfrieden für seine von den Nachstellungen der Gesellschaft bedrohte Geliebte bittet. Erst nach der Lektüre des ganzen Bandes stellt sich heraus, dass es in beredter Distanzbeziehung zu den Abschieds- und Liebesgedichten der Abschlussgruppe sowie

zu zwei weiteren Gebetsgedichten in diesem Band steht, darunter zu dem bitter-ironischen Dankgebet *21. Blagodarnost'*, das auf die Bitte um einen schnellen Tod hinausläuft.[12]

Der Eindruck großer Divergenz zwischen diesen Gedichten rührt auch von ihren unterschiedlich gestalteten Sprechersubjekten her. In *1. Pesnja* nennt sich das fiktive „Kollektiv" der altrussischen Sänger, das vor der Bojarenfamilie Romodanovskij auftritt, explizit selbst. In *2. Borodino* ist ein verbitterter alter, offenbar nicht allzu gebildeter Mann der Sprecher, der die Wir-Form verwendet und seinen Enkel, den er anspricht, als Vertreter einer Generation von Feiglingen behandelt. In *3. Uznik* tritt zwar der kaukasische Häftling selbst als Rollensprecher auf, aber der romanzenartige Text bietet sich zugleich auch einer Sprecher- oder Sängerinstanz an, die anonym und unbestimmt bleibt und vorstellungsmäßig auf verschiedene Weise konkretisiert werden könnte, als Solist im Salon oder als Gruppe von Straßensängern. Ob der Beter von *4. Molitva* direkt oder indirekt auf das auktoriale Subjekt des Gedichtbuches verweisen soll, bleibt offen.

Eine gewisse nachträgliche thematische Orientierung schafft das überwiegend in 6- und 5-hebigen Jamben gehaltene berühmte zeitkritische Gedicht *5. Duma* („Pečal'no ja gljažu na naše pokolen'e", S. 45; „Betrübt schau ich auf unsere Generation"), das ätzende Porträt der feigen, überreflektierten, saft-, kraft- und ehrlosen gegenwärtigen Generation, der der Dichter selbst angehört. Der Sprecher „schaut" genau so „traurig auf [seine] Generation", wie der Großvater in *2. Borodino*, unterscheidet sich aber in seinem ganzen Sprachduktus deutlich von letzterem. Im Sprecher von *5. Duma* „den Dichter selbst" zu vermuten, ist nicht völlig abwegig – aber es ist ein verallgemeinertes Dichter-Selbst, das hier mit einer Stimme spricht, die nicht einem konkreten Individuum angehört, sondern eine Tradition poetisch-rhetorischen Sprechens aufruft, der z. B. auch Evgenij Baratynskij angehört. Jedenfalls macht das Gedicht klar, dass die verbindende Thematik der zunächst äußerst divergent wirkenden Texte 1 – 3 die Porträtierung von Helden (und Bösewichtern) sein sollte, wie es laut *5. Duma*, aber auch schon laut *2. Borodino*, heute keine mehr gibt.

Es sind alles ‚geknickte' Helden. Der mittelalterliche Kaufmann Kalašnikov, der in *1. Pesnja* heroisch den großen Faustkämpfer, Opričnik und Schänder seiner Ehefrau, Kiribeevič, stellt und ihn im Beisein des Herrschers in ehrlichem öffentlichem Kampf besiegt und tötet, wird empörenderweise ein Opfer des wort- und treubrüchigen Zaren Ivan, der ihn ehrlos hinrichten lässt. Der namenlose alte Invalide von *2. Borodino* beklagt implizit die Erfolglosigkeit seines und seiner Kameraden jugendlichen heldenhaften Kampfesmutes, die durch die ihm unverständlichen Entscheidungen der Obrigkeit verursacht wurde, sowie die Feigheit der heutigen Gesellschaft. Was schließlich heute noch als „Held" hingehen könnte, sitzt, wie *3. Uznik* anzudeuten scheint, als kaukasischer Kämpfer in russischer Haft – hierin haben wir übrigens eine von mehreren Lermontovschen Provokationen des offiziellen russischen Patriotismus vor uns. Die aufeinander folgenden Gattungsformen der drei Texte scheinen einen Abstieg der Heldenhaftigkeit anzuzeigen: Dem altrussischen „monumentalen" Kurzepos, dessen innerfiktionale Sprecher bzw. Sänger und Gusli-Spieler explizit eine Gruppe bilden, folgt Großvaters unübersehbar senile Ansprache

[12] Das andere ist *11. Molitva*.

über das Heldentum seiner Generation von 1812 und schließlich das kurze elegische oder romanzenartige Lied des gefangenen Kaukasiers.

Während *4. Molitva* bereits die Zeit- und Gesellschaftskritik von *5. Duma* vorwegnimmt (der zum Abschied gezwungene Sprecher bittet die Gottesmutter um Schutz der Geliebten vor den Nachstellungen der Gesellschaft), knüpft *6. Rusalka* mit einer ausgesprochenen thematischen und formalen Volte paradox an *5. Duma* an. Die äußerst romantische Ballade oder Romanze enthält die poetisch-komische Klage einer Wassernymphe über die unüberwindliche erotische Passivität des Ritters „aus fernem Land", der in ihrem Wasserreich „schläft". Dies kann im übertragenen Sinne sehr gut als Fortsetzung der Gesellschaftskritik in *5. Duma* gelesen werden: Nicht einmal gefühlvoll lieben können wir heutigen „Ritter" mehr, angesichts des „wasserkalten" Milieus, in dem wir uns befinden, und der seltsamen Damen, die uns erotisch bedrängen. Der Schluss[13] nimmt übrigens das Wolkenmotiv des Finaltexts *27. Tuči* in diesem Buch vorweg. Insbesondere aber steht diese romantisch-ironische Ballade in einem komplexen Kontrast zu dem wuchtig-heroischen Eingangspoem und rahmt gemeinsam mit diesem die Anfangsgruppe ein.

2.2. Die poetologisch-religiöse Gruppe 7 – 11

Spätestens mit dem Gedicht *5. Duma*, dessen kritisches Gesellschaftsporträt den Dichter selbst einbezieht, gerät für den Leser des Bandes auch der Aspekt der Selbstdarstellung des Dichters, der poetischen Formung des auktorialen Subjekts dieses Bandes, uneingeschränkt in den Blick. Dieser Aspekt nimmt an Prägnanz zu in den Gedichten 8 – 10, deren verbindendes Thema die Kondition des Dichters ist und in der die Spannung zwischen den Gattungsformen gegenüber der ersten Serie erheblich herabgesetzt, aber nicht völlig beseitigt ist.

Die Kondition des Dichters ist das Hauptthema in dem berühmten *8. Ne ver' sebe*[14]. Es ist die Ansprache eines kritischen und skeptischen Dichters – der gleichen Stimme wie in *5. Duma* – an sein „jüngeres", ungestümes Selbst („mečtatel' molodoj", S. 57; „junger Träumer"), in der zu größtem Misstrauen gegenüber aller poetischer Inspiration und Gefühlserhebung aufgerufen und Diskretion und Stolz angesichts der „Menge" gefordert wird, die heutzutage zu unglücklich ist, um ein Ohr für die Qualen und Begeisterungen des Dichters zu haben. Damit wird die Gesellschaftskritik von *5. Duma* fortgesetzt, einschließlich der darin enthaltenen kritisch-skeptischen Darstellung der Rolle des Dichters. Inspirationsskepsis und poetische ‚Verstimmung' statt Enthusiasmus und Pathos finden sich als Thema insbesondere bereits bei Evgenij Baratynskij.[15] Namentlich aber verwendet Lermontov hier als Motto seines Gedichts

---

[13] „Так пела русалка над синей рекой, / Полна непонятной тоской; / И, шумно катясь, колебала река / Отраженные в ней облака." (S. 51; „So sang die Nixe überm blauen Fluss, / War voller unverständlicher Sehnsucht; / Und rauschend rollend wiegte der Fluss / Die Wolken, die sich in ihm spiegelten.").

[14] 5 Strophen à 5x(6-jamb+4-jamb).

[15] Vgl. E. Baratynskijs Epigramm (1828): „Глупцы не чужды вдохновенья; / Им так же пылкие мгновенья / Оно, как гениям, дарит: / Слетая с неба, все растенья / Равно весна животворит. / Что ж это сходство знаменует? / Что им глупец приобретет? / Его капустою раздует, / А лавром он не расцветет." (E. Baratynskij, 1989, S. 144; „Den Dummen ist Begeisterung nicht fremd / Auch sie kann sie mit flammenden Momenten / Beschenken so wie die Genies: / Vom Himmel her spendet der

ein leicht verändertes Zitat aus Auguste Barbiers Prolog zu den *Iambes et poèmes* (1831).[16] Das „Selbst" des Dichters ist hier poetisch mit geformt durch die erwähnten Bezüge auf Traditionen und andere Dichter, aber zugleich auch durch die Evokation eines anderen, jüngeren „Selbst".

Diesem relativ langen Gedicht der poetischen Selbstaussage folgen interessanterweise zwei auffallend kurze, elegisch-epigrammatische Byron-Nachdichtungen. Der Einschub des selbst übersetzten Gedichts eines anderen Autors in die eigene Gedichtsammlung kann in aller Regel als Wechsel auf die metapoetische Ebene sowie als Akt der zeitweiligen Identifizierung mit dem fremden Dichter verstanden werden. Der impliziten Anknüpfung an Puškin und Baratynskij sowie der expliziten poetischen Solidarisierung mit Auguste Barbier in 8 folgt also hier eine – auf zwei Texte konzentrierte – Identifizierung des Dichter-Selbsts mit Byron.

Diese Identifizierung verkompliziert sich in *9. Evrejskaja melodija (Iz Bajrona)* dadurch, dass hier der tief traurige, von Todesahnung besessene König Saul den Sänger David anspricht und von ihm eine wilde Poesie der Tränen fordert. Die Identifizierung des Autors mit dem englischen Dichter Byron (den er übersetzt) umschließt die Identifizierung sowohl mit dem todestraurigen Saul und der bestimmten Art von Poesie, die er fordert, als auch mit dem Sänger David. Auf knappstem Raum finden wir hier ein besonders prägnantes Beispiel für die Divergenz der Subjekt-Projektionen auf das auktoriale Subjekt.

In *10. V al'bom (Iz Bajrona)*[17] impliziert die Identifizierung mit Byron auch die Idee, dass die weiße Seite im Poesiealbum der Geliebten das Grab des Dichterherzens bildet. Nahezu unverhüllt wird hier die Existenz des Dichters mit dem Motiv des Abschieds (vgl. dazu *4. Molitva*) und insbesondere auch mit dem Motiv des Todes verbunden, das in anderen Zusammenhängen auch in 1, 2 und 4 in Erscheinung getreten war.

Das Todesmotiv in 10 steht in assoziativer Verbindung zu den religiös getönten Gedichten, welche die Gruppe der drei poetologischen Gedichte einrahmen: Ihr geht das hoch berühmte Gedicht *7. Vetka Palestiny* voraus, Ansprache an einen nach Russland in ein Gebetszimmer verbrachten Palmenzweig aus dem Heiligen Land, in der sich Komponenten des religiösen Reflexionsgedichts und der Ballade mischen,[18] wo aber das verborgene Motiv der Kondition des Dichters und seines Schicksals (W. N. Vickery, 2001, S. 145 f.; vgl. auch V.A. Manujlov, 1981) zurücktritt hinter dem Thema der Glaubenshoffnung. Ihr folgen zwei Gedichte mit gleicher Nummerierung nach: *11. Tri pal'my (Vostočnoe skazanie)* knüpft assoziativ an das Palmenmotiv in *7. Vetka Palestiny* an, wenngleich in destruktiver und kontrastiver Weise, während *11. Molitva* die Glaubenshoffnung am Ende von 7 aufgreift. Die Sprechersubjekte dieser drei Texte tragen in sehr unterschiedlicher Weise zur Projektion des auktoria-

---

Lenz / Das Leben gleichermaßen allen Pflanzen. / Was soll dies Gleichnis nun bedeuten? / Was hat der Dumme denn davon? / Ihn bläht es von dem Kohl, / Doch sprießt er nicht als Lorbeer.") – Zur Inspirationsskepsis von Baratynskij vgl. auch R. Fieguth, 2000.

[16] „Que nous font après tout les vulgaires abois / De tous ces charlatans qui donnent de la voix, / Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase / Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?" (A[uguste]. Barbier [1805-1882]).

[17] Bei Byron *Lines written in an album at Malta.*

[18] 9 Strophen à 4x4-jamb.

len Subjekts bei: Das explizite Sprecher-Ich der Ansprache an den Palmenzweig in 7 ist durch die Stilisierung auf den Balladenton entindividualisiert, der Sprecher der Ballade *11. Tri pal'my* ist vollständig anonym, und die Individualität des Sprechersubjekts im Gebetsgedicht 11 tritt gattungsbedingt in den Hintergrund.

2.3. Zentralgruppe

Die Zentralgruppe des Bandes 12 – 17 ist offenkundig etwas weniger „dicht" komponiert als die beiden vorangehenden, trägt aber – namentlich auch durch motivische Rückverbindungen zur poetologischen Gruppe – zur weiteren Profilierung des auktorialen Subjekts bei, was allerdings nicht notwendigerweise dessen Vereinheitlichung und Vereindeutigung bedeutet. Als besonders kräftiger Beitrag zur Konstitution des auktorialen Subjekts hebt sich *14. 1-oe Janvarja* („Kak často pestroju tolpoju okružen …", S. 85; „Wie oft, umringt von bunter Menge …") mit seiner neuerlichen zornigen Kritik an der Gesellschaft hervor, die der Dichter, der sich inmitten des leeren Treibens auf einem Neujahrsempfang in einer Vision seiner schönen Kindheit gestört sieht, durch seinen sowohl dolchartigen als auch vergifteten „eisernen Vers" brüskieren und provozieren möchte („I derzko brosit' im v glaza železnyj stich, / Oblityj goreč'ju i zlost'ju", S. 88; „Und dreist ins Antlitz ihnen werfen eisernen Vers, / Von Bitterkeit und Bosheit übergossen"). Das Gedicht, das komplexen Strophenbau (7 Strophen à 2x[2x6-jamb+4-jamb]) zum sprechnahen Tonfall eines nahezu dramatischen Beiseite-Monologs verwendet, legt es förmlich darauf an, dass der Leser den lyrischen Sprecher mit dem Autor identifiziert. Dennoch ist die Stimme auch dieses Sprechers nicht vollauf identisch mit 5 und 8, was zweifellos mit dem elegischen Einschub über die glückliche Kindheit zusammenhängt, von der der Dichter inmitten der Menge träumt – hier kommen plötzlich empfindsame Wendungen vor, die mit dem früheren gehobenen Baratynskij-Tonfall kaum kompatibel sind: „Leču ja *vol'noj*, *vol'noj* pticej, / I vižu ja sebja rebenkom, i krugom / Rodnye *vse* mesta" (S. 86; „Da fliege ich als *freier, freier* Vogel, / Und sehe mich als Kind, und ringsumher / Sind *alles* die vertrauten Orte" [Hervorhebungen von R. F.]). Möglicherweise sind sie als Anklänge an die Sprache der Kindheit gedacht, gemahnen aber zugleich auch an eine karamzinistische Tradition. Hiermit kontrastiert der Tonfall der förmlichen Wut, der die letzte Strophe beherrscht:

> Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
> И шум толпы людской спугнет мечту мою,
> На праздник незванную гостью,
> О, как мне хочется смутить веселость их
> И дерзко бросить им в глаза железный стих,
> Облитый горечью и злостью! … (S. 88)

> „Doch wenn ich zu mir komme, den Betrug erkenne / Und wenn der Lärm der Menschenmenge meinen Traum verscheucht, / Den Gast, der nicht zum Fest geladen, / Wie möcht ich da verderben ihre Fröhlichkeit / Und dreist ins Antlitz ihnen werfen eisernen Vers, / Von Bitterkeit und Bosheit übergossen! …"

Dieses in die Mitte des Buches versetzte Gedicht knüpft nicht nur an die heftige Gesellschaftskritik in *5. Duma* und mehreren anderen Texten (*1. Pesnja*, *2. Borodino*) an, sondern auch an die poetologische Gruppe, indem es ausspricht, wie die Gedichte des ganzen Buches zu verstehen sind: als Ausdruck des Zornes, der „Bitterkeit und Wut".

Aus Zorn erwachsene Melancholie spricht aus dem Gedicht, das *14. 1-oe Janvarja* vorangeht: *13. Pamjati A.I. O-go*, eine Elegie auf den Tod des Dichters und früheren Dekabristen von altem Adel A.I. Odoevskij, der sich trotz Haft, Zwangsarbeit und Militärdienst als Gemeiner[19] nach 1825 psychisch nicht brechen ließ (vgl. M.A. Briskman, 1981). Der Name dieses Mannes konnte nur in Initialen erscheinen, sein Schicksal nur in allgemeinen Wendungen angedeutet werden. So wird seine Teilnahme an der Dekabristenbewegung mehr verhüllt als angedeutet in der Formulierung „No bezumnyj / Iz detskich rano vyrvalsja odežd, / I serdce brosil v more žizni šumnoj" (S. 80; „Doch unvernünftig / Riss er sich früh aus seinen Kinderkleidern, / Und warf sein Herz ins Meer des lauten Lebens"). Sein schweres Häftlingslos reflektiert sich in den Zeilen

> И свет не пощадил – и рок[20] не спас!
> Но до конца среди волнений трудных,
> В толпе людской и средь пустынь безлюдных
> […] (S. 80)
>
> „Die Gesellschaftswelt schonte ihn nicht – und auch das Schicksal rettete ihn nicht! / Doch bis zum Schluss trotz schwieriger Erregungen, / In Menschenmengen und in menschenlosen Wüsten / […]"

Aber gerade diese – ursprünglich sicherlich mit Rücksicht auf die Zensur gewählte – Allgemeinheit der Formulierungen verstärkt auch die Möglichkeit der Solidarisierung und vielleicht sogar Identifizierung des Autors mit dem anderen Dichter. Ein Gedicht auf einen anderen Dichter hat oft eine ähnliche Funktion und Wirkung wie die Übernahme eines fremden Texts (z. B. als Motto bzw. durch poetische Übersetzung) – der Autor solidarisiert sich in der einen oder anderen Weise mit dem anderen Dichter, dessen Subjekt-Projektion zur Gestaltung des eigenen auktorialen Subjekts beiträgt. Die Solidarisierung wird gleich am Anfang des Gedichts explizit gemacht: „tosku izgnan'ja / Delili družno" (S. 79; „den Harm der Verbannung / Teilten wir freundschaftlich"). Der Sprecher des Gedichts ist neuerlich „der Dichter selbst", der diesmal allerdings Stimme und Tonfall des feierlich-elegischen Nekrologs einhält. Die Form der fünf elfzeiligen Strophen (10x5-jamb+6-jamb), denen eine sinnreich verkürzte sechste Strophe mit zehn Zeilen folgt (9x5-jamb+6-jamb), fördert den würdig getragenen Ton des Ganzen.[21]

---

[19] „Pod bednoju pochodnoju palatkoj / Bolezn' ego srazila" (S. 80; „In armseligem Soldatenzelt / Hat ihn die Krankheit ereilt").

[20] „rok" („Schicksal") ist hier ein Eingriff der Zensur, ursprünglich lautete die Zeile „I svet ego ne poščadil – i Bog ne spas!" („Die Gesellschaftswelt schonte ihn nicht – und auch Gott rettete ihn nicht!").

[21] Ein Wechsel des Stils zum intimeren Ton erfolgt in der 3. Strophe, mit der direkten Anrede an den Toten.

Es ist im Einzelnen nicht immer zu unterscheiden, wo Lermontov seinem Freund Eigenschaften nachsagt, die er selbst vielleicht nicht hat, und wo sie gemeinsame Eigenschaften haben. Eine entsprechend ambivalente Passage ist

Но до конца среди волнений трудных,
В толпе людской и средь пустынь безлюдных
В нем тихий пламень чувства не угас:
Он сохранил и блеск лазурных глаз,
И звонкий детский смех, и речь живую,
И веру гордую в людей, и жизнь иную. (S. 80 f.)

„Doch bis zum Schluss trotz schwieriger Erregungen, / In Menschenmengen und in menschenlosen Wüsten / Erlosch in ihm die stille Flamme der Gefühle nicht: / Er wahrte sich den Glanz der blauen Augen, / Das laute Kinderlachen, das lebendige Reden, / Den stolzen Glauben an die Menschen, und ein anderes Leben."

– denn es ist nicht ausgemacht, ob Lermontov, als Autor dieses Buches, von sich meinte, den stolzen Glauben an die Menschen und an ein anderes Leben bewahrt zu haben, oder ob er sich nur wünschte, er hätte ihn bewahrt.

Dass der Autor seinen eigenen vorzeitigen Tod imaginiert hat, geht direkt und indirekt aus mehreren Gedichten des Bandes hervor (darunter *1. Pesnja*, *21. Blagodarnost'*, *23. Mcyri*). Damit enthalten auch die Ausführungen über den Tod des Freundes einen ausgesprochen selbstbezüglichen Nebensinn – nicht nur die Evokation der Kaukasus-Landschaft um dessen Grab, sondern auch die Passage über das Hinscheiden der poetischen Inspirationen, Hoffnungen und bitteren Bedrückungen des Freundes:

В могилу он унес летучий рой
Еще незрелых, темных вдохновений,
Обманутых надежд и горьких сожалений! (S. 80)

„Ins Grab nahm er den fliegenden Schwarm / Noch unreifer und dunkler Eingebungen, / Verlorener Hoffnungen und bitterer Bedrückungen!"

Von spezifischer Bedeutung für die Architektur des Buches ist eine motivische Vorausdeutung auf das Finalgedicht *27. Tuči*, in dem der Autor des Bandes die Vergeblichkeit seines Lebens und Wirkens andeutet:

[…] Твоих последних слов
Глубокое и горькое значенье
Потеряно. Дела твои, и мненья,
И думы – все исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков:
Едва блеснут, их ветер вновь уносит –
Куда они? зачем? откуда? – кто их спросит … (S. 82)[22]

„[…] Deiner letzten Worte / Tiefe und bittere Bedeutung / Ist verloren. Deine Taten, Meinungen, / Und Gedankenträume – ist alles spurlos fort, / Wie leichter Dunst von Abendwolken: / Kaum glänzen sie, da trägt ein Wind sie wieder weg – / Wohin? warum? woher? – wer wird sie fragen …"

[22] Hier liegt offensichtlich eine Verbindung zum Motiv des Abendlichts und der Abendwolken vor, das der Dämon Tamara als verführerisches Reich darstellt.

Die mannhaft zurückgehaltene Rührung, die in dem ganzen Gedicht mitschwingt, wird am Anfang der Verssatire *16. Žurnalist, čitatel' i pisatel'* durch eine verblüffend sarkastische Passage entladen. Der durch die Regieanweisung zu Beginn eindeutig der szenischen Gattung zugeordnete Text beginnt mit einem halb sarkastischen, halb unverschämten Lob des Journalisten für „Verbannung, Verhaftung oder lange Krankheit", die „der Himmel" dem sich liebevoll selbst bemitleidenden Dichter zwecks Beförderung seiner lyrischen Inspiration schickt:

Когда ему в пылу забав
Обдумать зрелое творенье? ..
Зато какая благодать,
Коль Небо вздумает послать
Ему изгнанье, заточенье
Иль даже долгую болезнь:
Тотчас в его уединеньи
Раздастся сладостная песнь!
Порой влюбляется он страстно
В свою нарядную печаль … (S. 94)

„Wann soll er im Eifer der Vergnügungen / Ein reifes Werk bedenken? … / Doch welch ein Segen ist es, / Wenn es dem Himmel einfällt, ihm zu schicken / Verbannung, oder Haft, / Oder sogar lange Krankheit: / Dann wird sogleich in seiner Abgeschiedenheit / Das süße Lied erschallen! / Zuweilen ist er leidenschaftlich / Verliebt in seinen schmucken Kummer …"

Dies kann sich direkt auf den Protagonisten des Gedichts *13. Pamjati A.I. O-go* beziehen, dem der „Himmel" alle diese Dinge „geschickt" hatte, aber auch auf den Dichter selbst. Unabhängig davon, wen wir als reales Vorbild des „Journalisten" heranziehen wollen (s. Ė. Geršteјn, 1964, S. 181-211; V.Ė. Vacuro, 1981), wird man diese Passage wohl auch als eine Art mittelbarer Lermontovscher Selbstkarikatur zu lesen haben – zumal der Autor des Buches dem Journalisten später in *25. Sosed* förmlich Recht gibt, denn dort wird die poetische Rührung und Inspiration durch den Gesang des Häftlings in der Nachbarzelle explizit thematisiert.[23] Der „Schriftsteller" bietet sich dem Leser zur Identifikation mit „dem Dichter selbst" an, kann aber als *dramatis persona* dieser szenischen Verssatire nicht vollauf mit diesem gleichgesetzt werden. Die ausführliche, eindrucksvolle Schilderung seiner poetischen Inspiration wirkt teils wie eine bekenntnishafte Selbstentblößung, teils wie die sarkastische Karikatur romantischer Inspiration:

[23] „Тогда, чело склонив к сырой стене, / Я слушаю – и в мрачной тишине / Твои напевы раздаются. / О чем они – не знаю; но тоской / Исполнены, и звуки чередой, / Как слезы, тихо льются, льются … / […] / И лучших лет надежды и любовь – / В груди моей все оживает вновь, / И мысли далеко несутся, / И полон ум желаний и страстей, / И кровь кипит – и слезы из очей, / Как звуки, друг за другом льются." (S. 163 f.; „Da lehne ich die Stirne an die feuchte Wand, / Und höre – und in düsterer Stille / Erklingen deine Lieder. / Wovon sie handeln – weiß ich nicht; doch sind sie Sehnsuchts- / Voll, und Reihe um Reihe kommen / Wie Tränen die Klänge geflossen, geflossen … / […] / Und besserer Jahre Hoffnungen und Liebe / In meiner Brust lebt wieder auf, / Und weit dahin schweifen die Gedanken, / Und voller Wünsche und Leidenschaften ist der Sinn, / Es kocht das Blut – und aus den Augen die Tränen, / Wie Klänge, eine nach der anderen fließen.")

Бывают тягостные ночи:
Без сна, горят и плачут очи,
На сердце – жадная тоска;
Дрожа, холодная рука
Подушку жаркую объемлет;
Невольный страх власы подъемлет;
Болезненный, безумный крик
Из груди рвется – и язык
Лепечет громко без сознанья
Давно забытые названья;
Давно забытые черты
В сияньи прежней красоты
Рисует память своевольно:
В очах любовь, в устах обман –
И веришь снова им невольно,
И как-то весело и больно
Тревожить язвы старых ран … (S. 100)

„Da gibt es manchmal schwere Nächte: / Schlaflos brennen und weinen die Augen, / Im Herzen – gierige Sehnsucht; / Bebend umfasst die kalte Hand / Das heiße Kissen; / Die unwillkürliche Angst sträubt [dir] die Haare; / Ein schmerzlich unvernünftiger Schrei / Entreißt dem Busen sich – die Zunge / Stammelt laut ohne Bewusstsein / Längst vergessene Namen; / Längst vergessene Gesichtszüge / Im Glanz vergangener Schönheit / Zeichnet eigenwillig das Gedächtnis: / In den Augen Liebe, auf den Lippen Täuschung – / Und wieder glaubst du ihnen unwillkürlich, / Und irgendwie ist es heiter und schmerzlich / Die Schwären alter Wunden aufzurühren …“

Zwischen Bekenntnis und (Selbst)Ironie liegen auch die Gründe für das Schweigen dieses Schriftstellers, der nichts mehr veröffentlichen will:

Скажите ж мне, о чем писать?
К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?
Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?
О нет! преступною мечтою
Не ослепляя мысль мою,
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю … (S. 101 f.)

„Sagen Sie mir, worüber soll ich schreiben? / Zu was der undankbaren Menge / Bosheit und Hass mir zuziehen, / Dass tückische Schmähung sie nennen / Meine prophetische Rede? / Dass einer schwülen Seite heimliches Gift / Den stillen Schlaf eines Kindes stört / Und sein schwaches Herz entführt / In meinen unbeherrschten Strom? / Oh nein! verbrecherischer Traum / Wird meinen Sinn nicht blenden, / Zu solchem schweren Preis / Werde ich euren Ruhm nicht kaufen …“

Die Pointe ist hier zunächst einmal die, dass im Unterschied zum „Schriftsteller“ der Autor des vorliegenden Bandes die Früchte seiner Inspiration dem Leser ja soeben zu lesen gibt, und durch den Mund des „Schriftstellers“ deren Eigenschaften benennt: prophetische Rede und tückische Schelte, heimliches Gift. Insofern ist der Hinweis

des „Schriftstellers“ auf den stillen Schlaf des Kindes und das schwache Herz, das es vor der Gefahr solcher Verse zu bewahren gilt, aus der Perspektive des Autors eine bewusst an Albernheit grenzende Leserprovokation. Damit trägt die Gestalt des „Schriftstellers“ in spezifischer Weise zur weiteren Projektion des auktorialen Subjekts bei.

Zwei eigenartige phantastische Balladen rahmen die drei poetologischen Gedichte und das Kosakenwiegenlied (15) der Zentralgruppe ein: *12. Dary Tereka* (der alte Kaspisee lehnt zwei Geschenke des Flusses Terek ab, darunter den Körper eines kaukasischen Kämpfers, und wird erst liebevoll erregt, als ihm die Leiche eines ermordeten Kosakenmädchens angeboten wird, deren kosakischer Liebster gleichfalls von tschetschenischer Hand zu sterben hat) und *17. Vozdušnyj korabl'*, die Mär vom französischen Kaiser, der jährlich seinem Grab auf St. Helena entsteigt und von einem magischen Schiff in sein desinteressiertes Vaterland gebracht wird.[24] Beide Balladen kollidieren zweifellos bewusst mit dem offiziellen russischen Patriotismus und bringen dadurch zornige Stimmung zum Ausdruck. Beide reflektieren aber auch das episch-heroische Prinzip, zeichnen monumentale Gestalten (den anthropomorphisierten Kaspisee und den dem Grab entsteigenden Napoleon) und nehmen den bescheideneren Helden aus *13. Pamjati A.I. O-go* gleichsam in ihre Mitte.

2.4. Die Abschlussgruppe 18 – 27

In der langen Abschlussgruppe 18 – 27 kann man eine Gruppe von Todesgedichten (21 – 23) unterscheiden, welcher Abschiedsgedichte vorangehen (19, 20) und nachfolgen (25, 26). Drei lyrisch-elegische Gedichte (18, 24, 27) lockern diese Anordnung auf.

Eingeleitet wird die Abschlussgruppe von einem elegischen Depressionsgedicht *18. I skučno, i grustno*, das einen zornig-melancholischen Rückblick auf das ganze Leben, diesen „leeren und dummen Scherz“ (S. 110) wirft. Das Finalgedicht der Gruppe und des Bandes ist die Elegie *27. Tuči*. Der große, gewissermaßen alles überragende Text dieser Gruppe ist das Poem *23. Mcyri*, das wir zu den Todesgedichten zählen und das in einer ganz offenkundigen motivischen und gattungsmäßigen Beziehung zum Eingangspoem *1. Pesnja* steht, welches ebenfalls ein Todesgedicht ist. In der Abschlussgruppe haben wir es nur in *23. Mcyri* (und vielleicht in *18. I skučno, i grustno*) mit einem lyrischen Rollensprecher zu tun.

Die Abschiedsgedichte setzen ein mit *19. Rebenku*, der geradezu aufgewühlten Ansprache an das Kind einer Geliebten, die gelitten hat. Das Ganze hat den Charakter des zärtlichen und schmerzlichen Abschieds eines illegitimen Vaters von seinem eigenen Kind. Diese Lesart wird durch den Schluss des Gedichts nahe gelegt:

---

[24] Bekanntlich handelt es sich dabei um eine russische Bearbeitung von Joseph Christian von Zedlitz' Ballade *Das Geisterschiff*. Auch hier wird eine momentane Identifizierung mit dem fremden Autor vorliegen.

Бледнея, может быть, она произносила
Название, теперь забытое тобой …
Не вспоминай его … Что имя? – звук пустой!
Дай бог, чтоб для тебя оно осталось тайной.
Но если как-нибудь, когда-нибудь, случайно
Узнаешь ты его – ребяческие дни
Ты вспомни, и его, дитя, не прокляни! (S. 113 f.)

„Erbleichend sprach sie vielleicht manchmal aus / Den Namen, den du jetzt vergessen hast … / Erinnere ihn nicht … Was ist ein Name? – leerer Schall! / Gott gebe, dass er dir Geheimnis bleibt. / Doch wenn du irgendwie und irgendwann, durch Zufall / Ihn erfährst – dann sollst du die Kindertage / Erinnern, und ihn, Kind, sollst du nicht verfluchen!“

Auch wenn der Sprecher ein Jemand sein soll, der von seiner Liebe und seinem heimlichen Kind Abschied nehmen muss, so trägt die Projektion dieses Sprechersubjekts sehr zur weiteren Konstitution des auktorialen Subjekts bei, denn wie bei jedem anderen Rollengedicht vollzieht „der Dichter“ hier einen Akt der Solidarisierung oder sogar Identifizierung mit dem Rollensprecher. Hervorzuheben ist die besonders intime Abschiedsstimmung und Sprechweise.

Diesem Abschiedsgedicht folgt in enger motivischer Verknüpfung das epigrammatische *20. Otčego*, diesmal nicht an das Kind einer vom Leiden gezeichneten Geliebten gerichtet, sondern direkt an eine Geliebte, der das Leiden unweigerlich bevorsteht:

20. ОТЧЕГО

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно … потому что весело тебе. (S. 115)

„WARUM. Ich bin traurig, weil ich dich liebe, / Und weiß: deine blühende Jugend / Wird von der tückischen Hetze übler Nachrede nicht verschont bleiben. / Für jeden hellen Tag oder süßen Augenblick / Wirst du dem Schicksal zahlen mit Tränen und mit Sehnsucht. / Ich bin traurig … weil du heiter bist.“

Das Gedicht *21. Blagodarnost'* verwendet eine kompositorische Irreführung des Lesers, wie sie in Gedichtzyklen und komponierten Gedichtbüchern häufiger anzutreffen ist: Im Zusammenhang der vorangegangenen Liebesgedichte 19 und 20 erweckt der Beginn von 21 zunächst den Eindruck, der Dank gelte einer weiteren, besonders schwierigen Geliebten:

21. БЛАГОДАРНОСТЬ

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцалуя,
[…]

„DANKBARKEIT. Für alles, alles danke ich dir: / Für die heimlichen Qualen der Leidenschaften, / Für die Bitterkeit der Tränen, für das Gift des Kusses […].“

Erst ab Zeile 4 wird klar, dass der Gesamttext ein bitteres Dankgebet an Gott für das ganze bittere Leben des sprechenden Subjekts sein soll, und insofern enthält es auch das Motiv des Abschieds. *Eo ipso* verbindet der Text sich mit den beiden weiteren Abschiedsgedichten 25 und 26. *25. Sosed*, poetischer Abschied von einem nie gesehenen, nur gehörten Häftling in der Nachbarzelle, verweist auf *3. Uznik* zurück; beide knüpfen an das Häftlingsmotiv in *23. Mcyri* an. *26. „Rasstalis' my, no tvoj portret"* verbindet sich mit den Liebesabschiedsgedichten 19 und 20. Beide werden zwar explizit auf 1837 datiert, erfahren aber durch ihre Positionierung am Schluss des Gedichtbuches eine neue und aktuelle Bedeutung: Das auktoriale Subjekt des Buches erneuert hier das Motiv des Abschieds überhaupt.

Kehren wir aber noch einmal zu *21. Blagodarnost'* zurück. Hier wird das Motiv des Abschieds überdies noch in die kaum verklausulierte Bitte an Gott den Herrn um einen schnellen Tod verwandelt. Der ganze Text lautet:

21. БЛАГОДАРНОСТЬ

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцалуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растраченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был …
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил. (S. 117 f.)

„DANKBARKEIT. Für alles, alles danke ich dir: / Für die heimlichen Qualen der Leidenschaften, / Für die Bitterkeit der Tränen, für das Gift des Kusses, / Für die Rache der Feinde und die Verleumdung der Freunde; / Für das Feuer der Seele, das in der Wüste verschwendet wurde, / Für alles, was mich im Leben getäuscht hat … / Füge es nur so, dass ich jetzt / Dir nicht mehr lange danken muss."

Mit seiner Schlusswendung erweist sich dieses Gebetsgedicht also auch als Auftakt zu zwei Todesgedichten.

Diese beiden Todesgedichte stehen in einer unerhörten Spannung zueinander. Es handelt sich um *22. Iz Gëte*, Lermontovs Nachdichtung von Goethes bekannter lyrischer Todesahnung *Wanderers Nachtlied* („Über allen Gipfeln"), dessen Abgeklärtheit und Kürze anschließend in einen geradezu unglaublichen Kontrast zu dem Poem *23. Mcyri* gesetzt wird, der im Buch nicht weniger als 39 Seiten umfassenden erregten und erregenden Schilderung eines jungen Sterbenden über seine drei Tage der Freiheit, des Lebens und des langen, siegreichen, aber auch für ihn schließlich selbst tödlichen Kampfes mit einem Panther.

Zwar dominiert der Kontrast zwischen diesen beiden völlig ungleichen Dichtungen, aber ihre direkte Nachbarschaft impliziert und aktiviert auch andersartige Assoziationen. Mit dem Gedicht 22 war der Weimarer Dichterfürst zum ersten Mal in diesem Band explizit in Erscheinung getreten, im Text von *23. Mcyri* ist er stellenweise erneut präsent, u. a. im Lied des Fischleins, das den Mcyri nach seinem Kampf in seiner tödlichen Ermattung im Traum anspricht[25] und das stark an Goethes Bal-

[25] „Ditja moe, / Ostan'sja zdes' so mnoj: / V vode privol'noe žit'e / I cholod i pokoj […]" (S. 156 f.; „Mein Kind, / Bleib hier bei mir: / Im Wasser ist ein ungezwungenes Leben / Und Kühle, und Ruhe […]").

laden *Erlkönig* und *Der Fischer* erinnert – wobei hier zugleich auch eine Reminiszenz an *6. Rusalka* gegeben ist.

Der Kontrast zwischen dem Ausdruck lyrischer Ruhe und episch-heroischer Erregtheit angesichts des Todes wird im Anschluss an *23. Mcyri* noch einmal wiederholt – dem langen Poem schließt sich wiederum ein kurzes lyrisches Gedicht der Ruhe und sogar des Glücksgefühls an, *24. „Kogda volnuetsja želtejuščaja niva“*, das an die elegische Kindheitsvision im Zentralgedicht *14. 1-oe Janvarja* anknüpft:

24

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, –

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, –
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога … (S. 161 f.)

„Wenn gelb das Kornfeld wogt / Und frischer Wald zum Klang des Windleins rauscht, / Und himbeerrot im Garten die Pflaume sich verbirgt / Im wonnigen Schatten des grünen Blättleins; // Wenn duftig taubespritzt / An rotem Abend oder zu goldener Morgenstunde / Aus dem Gesträuch das Maiglöckchen mir silbern / Grüßend zunickt; // Wenn kühl der Quell im Graben spielt, / Mit seinem Sinn in einen wirren Traum verloren, / Mir eine geheimnisvolle Saga lispelt / Vom friedlichen Land, aus dem er kommt, // Dann stillt sich die Unrast meiner Seele, / Dann gehen die Furchen auf der Stirne auf, / Und das Glück kann ich erreichen auf der Erde, / Und in dem Himmel seh ich Gott…“

[Fragment aus] 14. *1-oe Janvarja*

И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей;

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится – и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье
С глазами полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье. (S. 86 f.)

„Und sehe mich als Kind, und ringsumher / Sind alles die vertrauten Orte: das hohe Herrenhaus, / Der Garten mit verfallenem Treibhaus; // Mit grünem Gräsernetz bezogen ist der schlafende Teich, / Und hinterm Teiche raucht das Dorf – es stehen / Fern über den Feldern auf die Nebel. / Ich trete in die dunkle Allee ein; durch das Buschwerk / Schaut Abendstrahl, und gelbe Blätter / Rascheln unter scheuen Schritten. // Und seltsam presst die Sehnsucht meine Brust: / Ich denke an sie, ich weine und liebe, / Ich liebe das Geschöpf meines Traums / Mit Augen voller blauem Feuer, / Mit Lächeln, rosig wie des jungen Tages / Erstes Strahlen hinter dem Hain.“

Die in 24 zum Ausdruck gebrachte Vision des Glücks und der Beruhigung wird durch die unmittelbare Nachbarschaft der Abschieds- und Todesgedichte gewissermaßen als Ausfluss einer tödlichen Ermattung hingestellt. In besonderer Weise ist es ja kompositorisch auch auf Goethes abgeklärte Todeserwartung bezogen, indem es gemeinsam mit jenem das Poem *23. Mcyri* lyrisch einrahmt. Man wird dieses lyrische Glück und diese lyrische Ruhe auch schon deshalb nicht ganz für bare Münze neh-

men können, weil die Zeilen „I sčast'e ja mogu postignut' na zemle, / I v nebesach ja vižu Boga …" (S. 162; „Und das Glück kann ich erreichen auf der Erde, / Und in dem Himmel seh ich Gott …") allein bereits im bloßen Zusammenhang des Gedichttexts selbst unbestreitbar ein beträchtliches Ironiepotenzial und damit „Gift" enthalten.[26] In hoch prekärer Weise schließt sich ferner an dieses Gedicht das in *26. Sosed* enthaltene Motiv der poetischen Rührung und Inspiration durch den Gesang des unbekannten Häftlings in der Nachbarzelle an.

„Gift", und zwar nicht einmal „heimliches", ist vollends in der lyrischen Beruhigung zu bemerken, die im Schlussgedicht des Bandes eintritt, in dem Gedicht *27. Tuči*, auf das hier schon mehrfach hingewiesen wurde.

27. ТУЧИ

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные …
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания. (S. 167 f.)

„WOLKEN. Himmlische Wölkchen, ewige Wanderer! / Als blaue Steppe, als Perlenkette / Jagt ihr dahin, als wärt ihr, wie ich, Verbannte, / Aus dem lieben Norden in südliche Gegend. // Wer jagt euch wohl: Fügung des Schicksals? / Heimlicher Neid? Offene Bosheit? / Oder lastet auf euch ein Verbrechen? / Oder der Freunde giftige Verleumdung? // Nein, euch sind die fruchtlosen Felder über … / Fremd sind euch Leidenschaften, fremd sind euch Leiden; / Ewig seid kühl ihr, ewig seid frei ihr, / Ihr habt kein Vaterland, euch droht keine Verbannung."

Es ist zunächst das Abschiedsgedicht eines Verbannten, der in den vom „lieben Norden" ins „südliche Land" ziehenden Wolken Schicksalsgefährten sieht, denen, wie ihm, „Schicksalsfügung, heimlicher Neid, offene Bosheit, Verbrechensverdacht oder giftige Verleumdung der Freunde" zugesetzt hat. Übrigens ist diese Sicht der Wolken genau entgegengesetzt den Wolken, die dem Mcyri auf seinem sehnsüchtigen Weg nach Osten, in die Heimat seiner Kindheit, voranzuziehen scheinen:

Я видел горные хребты,
Причудливые, как мечты,
Когда в час утренней зари
Курилися, как алтари,
Их выси в небе голубом,
И облачко за облачком,
Покинув тайный свой ночлег,

[26] Vgl. hierzu die bereits zitierte Passage aus *16. Žurnalist, čitatel' i pisatel'*, S. 100.

К востоку направляло бег –
Как будто белый караван
Залетных птиц из дальних стран! (Aus Strophe VI, S. 130)

„Ich sah die Bergrücken / Phantastisch, wie Träume, / Wenn zur Morgenrötenstunde / Sie wie Altäre rauchten, / Ihre Gipfel am blauen Himmel, / Und Wölkchen um Wölkchen / Verließ sein heimliches Nachtlager, / Und richtete nach Osten seinen Lauf – / Wie eine weiße Karawane / Von Wandervögeln aus fernen Ländern!“

Aber *27. Tuči* ist auch das Gedicht eines seinen Tod Ahnenden, der in der „ewigen Kälte, ewigen Freiheit“ der Wolken, die kein Vaterland und keine Verbannung bedrückt, ein erstrebenswertes Reich sieht – wie der Held des Poems *Demon*, das Lermontov zu Lebzeiten nicht publizieren durfte. Das Reich der „ewig kalten, ewig freien Wolken“ korrespondiert auch mit Goethes Ruhe, die über allen Gipfeln liegt, und die in *22. Iz Gëte* beschworen worden war.

2.5. *23. Mcyri* und *1. Pesnja* in der Architektur der *Stichotvorenija* 1840

Den unerhört starken Kontrast zwischen den kurzen lyrischen Gedichten der Abschlussgruppe und dem ihr ebenfalls angehörigen umfangreichen Todespoem *Mcyri* konnten vermutlich schon die Leser der Nachlassgedichte Lermontovs kaum noch ertragen – aber Lermontov hat ihn so gesetzt und so gewollt. Das hängt auch mit der Architektur des ganzen Buches zusammen.

Das Poem *23. Mcyri* steht in einer merkwürdigen thematischen und formalen Distanzbeziehung zum Anfangspoem *1. Pesjna pro carja Ivana Vasil'eviča*. Beide bilden zusammen die beiden mächtigsten tragenden Säulen der Komposition des Buches, und sie sind sowohl durch Kontraste als auch durch Parallelen miteinander verbunden. Der mittelalterliche moskowitische Kaufmann Stepan Kalašnikov hat „als Person“ außer seiner monumentalen Rechtlichkeit und kämpferischen Empörung nichts mit Lermontov selbst zu tun. Der namenlose Mcyri oder Mönchsnovize, der für drei Tage aus seinem Klostergefängnis ausbricht und am Erlebnis seiner Freiheit schließlich sterben muss, ist dagegen in Vielem eine allegorische Autobiographie des Dichters selbst, was schon Belinskij bemerkte, der vom „Schatten des Dichters“ sprach.[27] In seiner stolzen Beichte, die eher ein inspiriert jubelnder Bericht über seine drei Tage in der Freiheit ist, erweist der Mcyri sich – sehr im Gegensatz zu Stepan Kalašnikov – als Dichter, der sowohl zu heroisch-epischen, wie zu lyrischen Tönen fähig ist. Was aber die beiden ungleichen Gestalten verbindet, ist ihr heroischer Kampf. Kalašnikov erschlägt in hartem, ehrlichem und gleichem Kampf um den Preis des eigenen Todes den Zarenliebling Kiribeevič, der als Opričnik ein Vergewaltiger seiner Frau und zugleich der russischen Kollektivseele war. Mcyri erschlägt ebenfalls in ehrlichem und gleichem Kampf den Panther, der ihn im Wald angreift. Beide sterben gewissermaßen in Gefangenschaft – Kalašnikov durch die Hand des Henkers, Mcyri im Kloster und in der Umgebung der Klosterbrüder, die von Kindesbeinen an seine Gefängniswärter waren und die er nur dieses eine Mal überwinden

[27] „Ten'“ „sobstvennoj ličnosti“ („Schatten“ „der eigenen Persönlichkeit“) – zit. nach D. Maksimov, 1959, S. 240.

konnte. Es wäre gewiss im Sinne Lermontovs gewesen, daraus den Schluss zu ziehen, dass – unbeschadet ihrer sonstigen poetischen Valeurs – die beiden Hauptpoeme des Buches zwei Säulen der damaligen russischen Gesellschaft angreifen, das despotische Zarentum und die Kirche.

Den beiden groß angelegten epischen Heldenfiguren des Anfangs- und des Schlussteils des Bandes sind im Mittelteil einige weitere assoziativ zugeordnet, nämlich die monumentale Gestalt des anthropomorphisierten alten Kaspisees in *12. Dary Tereka*, die magische Gestalt des dem Grabe entsteigenden Napoleon in *17. Vozdušnyj korabl'* und zwischen ihnen, als bescheidene Heldenfigur nach Menschenmaß, A.I. Odoevskij, der Dichter, der sich durch die harten Strafmaßnahmen der Obrigkeit nicht brechen ließ (*13. Pamjati A.I. O-go*) – und der sicherlich nicht zufällig im Zentrum des Buches in Erscheinung tritt. So führt den Leser des Buches ein stationenreicher und gewundener Weg vom reckenhaften Kalašnikov über die Helden des Mittelteils schließlich zum Mcyri des Schlussteils. Die an den kompositorischen Tonstellen des Buches angesiedelten Helden sind bezeichnenderweise eng mit dem Motiv des Todes verbunden, sie sterben alle (außer dem Kaspisee, der sich für eine Wasserleiche entflammt).

Dieser Weg steht auch in einem Zusammenhang mit der vielschichtigen und nichtlinearen Evolution des auktorialen Subjekts, die sich dem Leser im Verlauf seiner Lektüre präsentiert. Besonders prägnant zeigt sie sich anhand der Spannung zwischen Sehnsucht und ausgeprägter Skepsis im Bereich der eng miteinander verbundenen Themen Liebe, Glaube und poetische Inspiration. Zwar wird der resolute Abschied von der Liebe überhaupt in *18. I skučno, i grustno* in dem Band weder vorher noch nachher in derselben Radikalität wiederholt, sondern von *4. Molitva* über 19 und 20 bis hin zu *26. „Rasstalis' my"* relativiert. Dennoch ist deutlich, dass sämtliche Liebesgedichte des Buches ein Moment des Abschieds enthalten – mit der Schlusspointe, dass die Liebe auch in der Negation noch Liebe bleibt, wie ein Gott oder ein Tempel bestehen bleiben, obgleich man sie aufgegeben hat (*26. „Rasstalis' my"*). Analoges lässt sich über Glaubensskepsis (*11. Tri pal'my*, *21. Blagodarnost'*) und Glaubenshoffnung (u. a. *4. Molitva*, *7. Vetka Palestiny*, *11. Molitva*, *24. „Kogda volnuetsja želtejuščaja niva"*) sagen: Trotz aller Skepsis, Ironie und Abweisung bleibt Gott – Gott.

Ähnlich, aber doch komplexer, sieht es mit der Entwicklung der Inspirationsthematik aus. In *1. Pesnja* sind lyrische Aufschwünge außer den dargestellten Sängern ausgerechnet dem Bösewicht Kiribeevič zugeordnet, den die Liebe quasi zum Dichter macht; danach wird die Inspiration mit den Waffen der Ironie und des Sarkasmus auf das Härteste bekämpft (*8. Ne ver' sebe*, *16. Žurnalist, čitatel' i pisatel'*), im Schlussteil kehrt sie wieder, namentlich in den lyrischen Passagen der Erzählung des Mcyri, aber auch in *24. „Kogda volnuetsja želtejuščaja niva"*, und in *25. Sosed*, wo sie gleichermaßen als Ausdruck des Triumphs über missliche Verhältnisse wie als Zeichen und Begleiterscheinung tödlicher Ermattung fungiert. Diese Bewegung wird zusätzlich illustriert durch die oben beschriebenen Akte zeitweiliger Identifikation des auktorialen Subjekts zuerst mit dem Satiriker Auguste Barbier, nachfolgend mit Byron, ferner mit dem Dekabristendichter A.I. Odoevskij und schließlich mit Goethe – Identifikationsakte, die bei den letzten drei Dichtern auch das Todesmotiv implizieren.

Auf die Evolution des auktorialen Subjekts verweist am direktesten die in diesem Band herbeigeführte Spannung und Bewegung zwischen den divergenten Gattungsformen, wie sie in den obigen Analysen gezeigt wurde. Diese Bewegung erfährt ihre Dynamik, zusätzlich zum bereits Gesagten, aus einer kompositorischen Kontrastbeziehung, die zwischen den beiden großen Poemen des Bandes besteht. *1. Pesnja* befindet sich, wie eingangs gezeigt, am Anfang einer kompositorischen Antiklimax des Heroischen, die vom altrussischen reckenartigen Kalašnikov über den greisen Veteran von 1812 (*2. Borodino*) zum verhafteten Kaukasier (*3. Uznik*) hinabführt, bleibt aber dennoch im Kontext des überwiegend Heroischen und Kämpferischen, das bruchlos in radikale poetische Zeit- und Gesellschaftskritik übergeht (*5. Duma*, *14. 1-oe Janvarja*) – auch wenn lyrisch-elegische Komponenten bereits in den Anfangsteilen des Bandes vorkommen (*3. Uznik*, *4. Molitva*, *6. Rusalka*). Dagegen ist *23. Mcyri* eindeutig in eine lyrisch-elegische Umgebung eingebettet, wie der vorangehende Abschnitt gezeigt hat.

Dieser Kontrast kann auf gegensätzliche Weise interpretiert werden. Die eine Version könnte lauten: Am Ende des Buches, wo das Prinzip des lyrischen, balladesken oder satirisch-epigrammatischen kurzen Gedichts schon fast den Sieg davongetragen hätte, sticht in *23. Mcyri* noch einmal die Flamme des kämpferischen Moments hoch, in Gestalt eines weiteren lyrisch-heroischen Poems von noch größerem Umfang als *1. Pesnja*, das die kürzeren und zumeist lyrischen Gedichte seiner Umgebung gewissermaßen mit sich reißt.

Weniger optimistisch ist eine andere Version: Das Heroische erschöpft sich in einem zweiten großen epischen Aufschwung, und was übrig bleibt, sind lyrische Fragmente, trügerische Glücks- und Inspirationsmomente, „Wolken“. Nicht mehr möglich ‚hier und heute‘ ist epischer Heroismus, nur noch die Sehnsucht danach, nicht mehr möglich ist auch ungehemmte lyrische Inspiration, nur noch deren Zersetzung durch das Gift der Ironie. Je nachdem, welche Version der Leser bevorzugt, gestaltet sich ihm auch das auktoriale Subjekt anders.

Was aber unabhängig von solchen legitimen Interpretationsentscheidungen in der Evolution des auktorialen Subjekts zu Tage tritt, ist eine erhebliche artistische Meisterschaft in der Komposition des Buches. Was Heinrich Heine später von sich selbst sagte, lässt sich ohne weiteres auf Lermontov übertragen: In den *Stichotvorenija* ist Lermontov neben vielem anderem auch ein „Meister der Anordnung“ (s. M.-Chr. Boerner, 2005).

Literaturliste

Abramovič, Dmitrij I., 1913: „Vvedenie“, in: *Polnoe sobranie sočinenij M.Ju. Lermontova*, t. 5, Imperatorskaja Akademija Nauk, Sankt-Peterburg, S. I-CXXVIII.

Baratynskij, Evgenij A., 1989: *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Sovetskij pisatel', Leningrad.

Belinskij, Vassarion G., 1948: „Stichotvorenija M. Lermontova“ [1841], in: ders., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, t. 1, Moskva, S. 630-696.

Bibliografija literatury o M.Ju. Lermontove (1917-1977), 1980, Sost. Ol'ga V. Miller, Leningrad.

Boerner, Maria-Christina, 2005: „Der Meister der Anordnung: Gedichtzyklen bei Heinrich Heine. Vom *Buch der Lieder* zum *Romanzero*“, in: Rolf Fieguth, Alessandro Martini (Hrsg.), *Die Architektur der Wolken: Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Bern, S. 159-186.

Briskman, Michail A., 1981: „Odoevskij, A.I.“, in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Moskva, S. 351 f.

Fieguth, Rolf, 1996: „Avtor i dramatičeskij tekst“, in: Vladimir M. Markovič, Vol'f Schmid (Red.), *Avtor i tekst. Sbornik statej*, (Peterburgskij sbornik. 2), Sankt-Peterburg, S. 53-83.

–, 1998: *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz (1798-1855)*, Universitätsverlag, Freiburg/Schweiz.

–, 2000: „Poėtičeskij sbornik E.A. Baratynskogo *Sumerki*: fljuktuacija tem i form i ciklovoj kompozicionnyj porjadok“, in: *Učenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta*, t. 139, Kazan', S. 159-181.

–, 2005: „Der Gedichtzyklus als Gegenstand historisch-vergleichender Betrachtung. Theoretische und methodologische Probleme“, in: Rolf Fieguth, Alessandro Martini (Hrsg.), *Die Architektur der Wolken: Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Bern, S. 407-427.

Gerštejn, Ėmma, 1964: *Sud'ba Lermontova*, Sovetskij pisatel', Moskva.

Lermontov, Michail Ju., 1840: *Stichotvorenija M. Lermontova*, V tipografii Il'i Glazunova i Ko., Sankt-peterburg.

–, 1984: *Stichotvorenija M. Lermontova*, Poslesl. A.A. Tarkovskogo, Komment. I.S. Čistovoj, Chudožnik V.V. Kremeneckij, Volgo-Vjatskoe kn. izd-vo, Gor'kij *[Phototypischer Nachdruck von M.Ju. Lermontov, 1840]*.

Literatura o žizni i tvorčestve M.Ju. Lermontova. Bibliografičeskij ukazatel' 1978-1991, 2003, Sost. Ol'ga V. Miller, Sankt-Peterburg.

Maksimov, Dmitrij Ė., 1959: *Poėzija Lermontova*, Sovetskij pisatel', Leningrad.

Manujlov, Viktor A., 1981: „Letopis' žizni i tvorčestva M.Ju. Lermontova“, in: ders. (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Moskva, S. 644-654.

Markovič, V.M./G.E. Potapova (Red.), 2002: *M.Ju. Lermontov: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Michaila Lermontova v ocenke russkich myslitelej i issledovatelej. Antologija*, Sankt-Peterburg.

Narovčatov, Sergej S., 1978: „Lirika Lermontova“, in: ders., *Sobranie sočinenij*, t. 3, Moskva, S. 5-83.

Puškin, Aleksandr S., 1829-1835: *Stichotvorenija*, t. I-IV, Sankt-Peterburg.

Serman, Il'ja Z., 2003: *Michail Lermontov. Žizn' v literature 1836-1841*, Moskva.

Vacuro, Vadim Ė., 1981: „*Žurnalist, čitatel' i pisatel'*“, in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Moskva, S. 170-172.

Vickery, Walter N., 2001: *M.Iu. Lermontov. His Life and Work*, Sagner, München.

Thomas Keijser

The Caucasus revisited. Development of semantic oppositions from Puškin and Lermontov to the present[1]

1. Introduction

This article investigates the development of the image of the Caucasus in Russian poetry, prose and film from the middle of the nineteenth century up to the present day. It focuses on semantic oppositions that recur over time. As Lermontov has played an important role in determining the image of the Caucasus, a selection of his works, which are typically illustrative of these oppositions, will serve as a starting point. The extent to which Lermontov drew inspiration from Puškin will be examined, as well as the way in which the semantic oppositions present in the middle of the nineteenth century occur in Tolstoj's works, in the Soviet era and in recent literature and film.

To Lermontov (1814-1841), the Caucasus was a major source of inspiration. He spent time in the region not only as a child, but was later exiled to that region, the first time in 1837 after the publication of his critical poem *Smert' poėta* (*The Poet's Death*) on the occasion of Puškin's death. After a duel with a son of the French ambassador, Lermontov was sent to the Caucasus a second time in 1840. A year later he died in a duel in Pjatigorsk.[2]

Lermontov wrote a number of works in which the Caucasus plays a key role. It features in different genres. The Caucasus first occurs in 1828 in the *poėmy* (narrative poems) *Čerkesy* (*The Circassians*) and *Kavkazskij plennik* (*Prisoner of the Caucasus*). This genre remained attractive for Lermontov as a means of developing his thoughts about the Caucasus, as can be seen from the narrative poems *Kally* (1830-1831), *Izmail-Bej* (1832), *Aul Bastundži* (1833-1834; *The Caucasian Settlement Bastundži*), *Chadži Abrek* (1833), *Beglec* (by the end of the thirties; *The Deserter*), *Mcyri* (1839) and *Demon* (1841[3]; *The Demon*).[4] Throughout his short life, Lermontov

---

[1] This article has benefited greatly from a research scholarship at the Department of Slavic Languages and Literatures of the University of California, Berkeley, during the spring semester of 2007. The author is also particularly grateful to Dr. Jenny Stelleman of the University of Amsterdam for her enthusiastic and continuous support for this project.

[2] For further biographical information, see I.L. Andronikov, 1977; L. Kelly, 1983; P. Urban, 2006, pp. 227-253.

[3] There are different versions of *Demon*, on which Lermontov worked throughout his life. See M.Ju. Lermontov, 1962, II, pp. 545-641, and 698-700. Generally, in this article, M.Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie sočinenij* (*Pss*), 1935-1937, will be used as the standard work to refer to Lermontov's works and related comments, but when more information can be found in another compilation of Lermontov's works, reference will be made thereto.

[4] For more fragmented references to the Caucasus and related oriental themes in other narrative poems, see M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1935, III, pp. 42, 45, 47, 69-70, 80-82, 95, 147-162, 319, 341 (XIX), 370-371 (XIX, XX), 374 (XXX), 377 (XXXIX), 393-394 (LXXXVII), 401 (CVIII), 402 (CXI), 408-410 (CXXX-CXXXV), 420 (4), 549, 551.

also wrote poetry inspired by the Caucasus. In this article, particular attention will be given to early poems, such as *Kavkaz* (1830; *The Caucasus*) and *Kavkazu* (1830; *For the Caucasus*). Illustrations of some important later poems are *Dary Tereka* (1839; *The Terek's Gifts*), *Kazač'ja kolybel'naja pesnja* (1840; *A Cossack Lullaby*)[5], *Valerik* (1840; *The Valerik*) and *Tamara* (1841).[6] Later in his life, in 1837, he also recorded a Caucasian legend, *Ašik-Kerib*, which he had heard from a local storyteller. Another text in the genre of the character sketch (somewhat atypical of Lermontov) is *Kavkazec* (probably 1841; *The Caucasian*). In addition, the chapter *Bėla* of his masterpiece novel *Geroj našego vremeni* (1837-1839; *A Hero of Our Time*) is particularly illustrative, as it contains a number of Caucasian characters.[7] In other prose and theatre works the Caucasian and related oriental themes also occur, but in a more fragmented manner.[8] In addition to these, Lermontov produced many sketches, drawings and paintings showing the Caucasian mountains and their inhabitants throughout his life (see M.Ju. Lermontov, 2001, VIII).

This article focuses on semantic oppositions in a selection of Lermontov's Caucasian works, and the development of these oppositions over time in works of other writers and artists. Two sets of semantic antagonisms are identified. The first one relates to freedom and imprisonment and is closely connected with the imperialist Caucasian wars of the nineteenth century. Later, the theme becomes the subject of a comical film during the Soviet era, after which it forcefully reoccurs in works of writers during the post-Soviet unrest and war in the Caucasus. The second set of antagonisms operates on a more personal, psychological level and relates to male-female relationships and love and solitude.

There are two main reasons for focusing on these different types of semantic antagonism. First, it enhances the understanding of Lermontov's works. Earlier authors may have identified individual oppositions (e.g., Ram has focused on freedom and imprisonment, while Costlow has examined male-female relationships), but these oppositions have not been examined jointly. Secondly, studying semantic antagonisms in Lermontov's works helps to understand the influence he may have had on later literary and cultural developments and perceptions in society in general. This is shown by the analysis of works of Tolstoj, Makanin and Bodrov (earlier also discussed by Ram), as well as of Gajdaj and Paradžanov (not examined earlier in this context to the author's knowledge).

Sections 2-4 below contain examples showing the development of the two types of antagonism identified above. The criteria of selection for the works discussed in these sections are the following: they should show semantic oppositions which recur over time, and should be written by different authors and appear in different genres (such as prose, poetry and film). As such, the examples given show the repetitiveness

---

[5] For an analysis of the cultural impact of this poem, see V. Golovin, 2000.

[6] For these and other examples, see M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1936, I, pp. 41, 43, 47-48, 66, 96, 97, 98, 102-103, 117, 169, 171, 231(9), 328-329, 330, 336, 341-342; II, pp. 32, 35, 36-37, 38, 41-42, 46-48, 50-52, 53-55, 61-62, 88, 89-96, 111-112, 123-126, 127, 128, 129, 131, 134-135, 136-138, 151. See also M.Ju. Lermontov, 1961, I, pp. 570-571, 572.

[7] For an analysis of a number of the literary works mentioned, see A. Gadžiev, 1982, pp. 128-142.

[8] See, for example, M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1935, IV, pp. 147, 224, 252, 331, 339, 410; 1937, V, pp. 76-78, 114, 156, 345, 348-349 (4), 351 (11), 357 (22), 357-358 (24).

of certain Caucasian themes. They do so in a largely chronological manner, from works by Puškin and Lermontov to a story by Tolstoj, to Communist cinema and up to literature and cinema of the present day.

Section 2 discusses the opposition between freedom and captivity, as well as the related tensions between the Caucasian and Russian cultures. This section starts with a comparison between Puškin's poem *Kavkaz* (*The Caucasus*) and Lermontov's early poem *Kavkazu* and then investigates how the themes mentioned develop in Lermontov's later works. Section 3 also relates to the notions of freedom as opposed to captivity, but investigates more specifically how these notions are applied in Lermontov's early work *Kavkazskij plennik*. It compares this narrative poem with Puškin's and Tolstoj's nineteenth-century works with the same title, as well as with the twentieth-century films *Kavkazskaja plennica* (*Female Prisoner of the Caucasus*) and *Kavkazskij plennik* (*Prisoner of the Caucasus*), and finally with Makanin's post-Soviet story *Kavkazskij plennyj* (*Captive of the Caucasus*). Section 4 focuses on a second important set of related semantic oppositions, i.e., the different characteristics of men and women and love as opposed to destruction. These oppositions are illustrated in particular on the basis of the local tale *Ašik-Kerib* recorded by Lermontov, and transformed by Paradžanov into a film in 1988. Section 5 concludes with an outline of the different types of semantic oppositions in Lermontov's and other artists' works.

Besides *Kavkazu*, *Kavkazskij plennik* and *Ašik-Kerib*, which are Lermontov's key works analysed here, other of his Caucasian works will be mentioned in the following analysis as additional examples. In this article, no sharp distinction is made between the author on the one hand and the 'lyrical I' in poems and key protagonists in other works on the other hand. Translations are by the author, unless indicated otherwise.

2. Freedom and imprisonment, and tensions between Russians and Caucasians

This section takes up the first set of semantic oppositions in the context of the imperial wars in the Caucasus in the nineteenth century. It deals with the opposition between freedom and imprisonment and, in connection to this theme, with tensions between Russians and Caucasian people. These are the prevailing themes in Puškin's 1829 poem *Kavkaz* (see subsection 2.1), and Lermontov's 1830 poem *Kavkazu* (subsection 2.2). Puškin has been an important source of inspiration to Lermontov. Yet, Lermontov in particular is associated with the Caucasus, as generally the Caucasus is less present in Puškin's works than throughout Lermontov's œuvre. The way in which Lermontov presents tensions between Russians and Caucasians in a number of his later works is therefore examined in subsection 2.3.

2.1. Puškin's *Kavkaz*

From May to September 1829, Puškin (1799-1837) travelled to Arzrum in Turkey, where the Russian army fought a successful war against the Turks. On this trip, he

passed the Caucasus, which inspired him to write a number of poems, including *Kavkaz* (1829).[9] This poem shows a gradual descent from the top of a Caucasian mountain down to the rivers at its feet:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины;
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

Здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними утесов нагие громады;
Там ниже мох тощий, кустарник сухой;
А там уже рощи, зеленые сени,
Где птицы щебечут, где скачут олени.

А там уж и люди гнездятся в горах,
И ползают овцы по злачным стремнинам,
И пастырь нисходит к веселым долинам,
Где мчится Арагва в тенистых брегах,
И нищий наездник таится в ущельи,
Где Терек играет в свирепом весельи;

Играет и воет, как зверь молодой,
Завидевший пищу из клетки железной;
И бьется о берег в вражде бесполезной,
И лижет утесы голодной волной …
Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:
Теснят его грозно немые громады. (A.S. Puškin, 1948, III.1, p. 196)

"Beneath me the peaks of the Caucasus lie,
My gaze from the snow-bordered cliff I am bending;
From her sun-lighted eyrie the Eagle ascending
Floats movelessly on in a line with mine eye.
I see the young torrent's first leap to the ocean,
And the cliff-cradled lauwine essay its first motion.

Beneath me the clouds in their silentness go,
The cataract through them in thunder down-dashing,
Far beneath them bare peaks in the sunny ray flashing,
Weak moss and dry shrubs I can mark yet below.
Dark thickets still lower – green meadows are blooming,
Where the throstle is singing, and reindeer are roaming.

[9] See, for example, also the poems: *Na cholmach Gruzii ležit nočnaja mgla* (*On the Hills of Georgia Lies the Darkness of Night*), *Iz Gafiza* (*From Haviz*), *Don* (*The River Don*), *Obval* (*Avalanche*), *Delibaš*, *Monastyr' na Kazbeke* (*Kazbek Monastery*) and *Mež gornych <sten><?> nesetsja Terek* (*The Terek Rushes midst Mountain <Walls><?>*). In addition, see Puškin's travel diary *Putešestvie v Arzrum* (*A Journey to Arzrum*) published later, in 1836.

Here man, too, has nested his hut, and the flocks
On the long grassy slopes in their quiet are feeding,
And down to the valley the shepherd is speeding,
Where Arágva gleams out from her wood-crested rocks.
And there in his crags the poor robber is hiding,
And Térek in anger is wrestling and chiding.

Like a fierce young Wild Beast, how he bellows and raves,
Like that Beast from his cage when his prey he espieth;
'Gainst the bank, like a Wrestler, he struggleth and plyeth,
And licks at the rock with his ravening waves.
In vain, though wild River! dumb cliffs are around thee,
And sternly and grimly their bondage hath bound thee."
(A. Pushkin, 1999, III, pp. 97-98 [transl.: I. Sprout et al.])

The stunning natural setting plays a key role in the poem. The repeated use of, for example, the words "stremnina" ("cliff, slopes"), "utes" ("peaks, rock"), "gromada" ("cliffs") and "b[e]reg" ("rocks, bank") illustrates this. The narrator standing at the top of the mountains makes a gradual movement downwards with his eyes. From magnificent mountain peaks and rocks to green meadows and, ultimately, to the rivers Terek and Aragva which are surrounded by the mountain tops. The natural setting in the final stanzas suggests a feeling of imprisonment, of imposed obedience, of suppressed rebellion.[10]

One wonders whether this stunning natural scenery is all that the poem intends to convey. An additional reason for the movement from the top downwards, an additional layer of meaning to the poem can be found in the following unpublished extra stanza:

Так буйную вольность законы теснят
Так дикое племя [под] властью тоскует
Так ныне безмолвный Кавказ негодует
Так чуждые силы его тяготят … (A.S. Puškin, 1949, III.2, p. 792)

"Thus laws constrain unruly freedom / Thus the wild tribe yearns [under] the yoke / Thus at present the speechless Caucasus is indignant / Thus alien forces oppress him …"

It is exactly this stanza which gives the poem focus. It clarifies the downward movement. The mountains are a personification of Russia, which has captured the river (a personification of the notion of freedom and the free people of the Caucasus) in a tight grip. Arguably, the additional dimension rendered by this last stanza, makes it an integral and essential part of the poem. Understandably, the stanza could not be published in Puškin's time, for how could the censor accept this call for freedom and the protest against the occupation of the Caucasus? (See also H. Ram, 2005, pp. 392-393.)

[10] In an earlier version, Puškin starts the poem with "Dostig ja svjaščennoj Kavkaza veršiny" ("I reached the sacred peak of the Caucasus"). This, however, bereaves the poem of much of its force, as it does not start at the very top of the mountain. When starting right at the top, the movement towards the bottom has a stronger effect. See A.S. Puškin, 1949, III.2, p. 791.

2.2. Lermontov's *Kavkazu*

Lermontov's Caucasian works show that he admired the region intensely, its natural splendour and forcefulness in particular. Many Romantic works are placed in an exotic topos, but to Lermontov the Caucasus was much more than that, as he visited the region repeatedly. His works show a profound interest in topography and geographical detail. The 'Caucasus' is a broad notion to him which encompasses Dagestan, Chechnya, the Caucasian mountains proper, and Georgia. Not only are individual mountains named, but also the rivers Aragva and Terek feature many times, often serving as a boundary between Russians and Caucasians. Lermontov's works also contain a number of Turkish and other oriental references.

In many instances, the Caucasian landscape functions as a conduit of different emotions. Lermontov's early poem *Kavkaz* (1830) is largely biographical. In the first stanza he compares the Caucasus with his own country: "kak sladkuju pesnju otčizny moej" (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1936, I, p. 66; "like one's motherland's music of joy", M. Lermontov, 1983, p. 39 [transl.: A. Liberman]).[11] In the second stanza he associates the Caucasus with early memories of his mother: "ta step' povtorjala mne pamjatnyj glas" (ibid.; "her voice from the valley would give me a sign", transl. ibid.).[12] In the third stanza, he refers to a "paru božestvennych glaz" (ibid.; "the eyes that I know were divine", transl. ibid.) which he saw in the Caucasian landscape.[13] In *Beglec*, the Caucasian landscape is a place that drives one crazy (in the absence of a social infrastructure). In *Mcyri*, the young Caucasian protagonist longs for the mountains and nature, which to him represent his origins and freedom, as opposed to the monastery in which he feels imprisoned.[14]

Lermontov's *Kavkazu* (*Pss*, 1936, I, p. 96)[15] deserves particular attention in this context, as this poem, like Puškin's *Kavkaz*, uses the Caucasian topos in order to make a statement in relation to the notions of freedom and captivity. Lermontov's poem, like Puškin's, is set in the rough and rocky mountain landscape of the Caucasus. Lermontov also takes up the war in the Caucasus and laments the loss of "vol'nost'" ("freedom") and "svoboda" ("liberty"). He describes the Caucasus as a land in which there is no more "vol'nosti prostoj" ("simple freedom"), as a land "nesčast'jami polna" ("full of sorrows"), "pod dikoj pelenoju mgly" ("under a thick shroud of darkness"), where freedom has died. The critique, which is also inherent in Puškin's *Kavkaz* when read in connection with the unpublished stanza, can hardly be misread. The two poems, which were written in 1829 (Puškin's *Kavkaz*) and 1830 (Lermontov's *Kavkazu*) respectively, suggest that Puškin and Lermontov in that period had more or less the same ideas about the political situation in the Caucasus.

---

[11] Alternative, more literal translation: "like a sweet song from my country".

[12] Alternative, more literal translation: "that steppe recalled a voice well-known to me".

[13] Alternative, more literal translation: "a pair of heavenly eyes". The comments to the poem suggest that these are the eyes of a girl whom Lermontov fell in love with earlier in the Caucasus. See M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1936, I, p. 438; 1937, V, pp. 348-349.

[14] For an interesting discourse on the relationship between *topos* and *ethnos* in Lermontov's Caucasian works, see R. Reid, 1992.

[15] The opening verses 1-4 of *Aul Bastundži* coincide with parts of the poems *Kavkaz* and *Kavkazu*.

2.3. Russians and Caucasians opposed to one another in Lermontov's later works

Closely connected to the opposition between freedom and imprisonment in Puškin's *Kavkaz* and Lermontov's *Kavkazu* is the contrast in Lermontov's works between the Russian and Cossack soldiers on the one hand and the Caucasian peoples on the other. Most Caucasian works in some way feature a battle, either prominently or in the background. Sometimes Russians are depicted as captured victims of the savage Caucasians (*Kavkazskij plennik*), sometimes as unjust occupiers (*Izmail-Bej*), often as those who won a victory in battle (*Čerkesy*, *Beglec*). In all cases, however, there is a conflict. This conflict, which had its origin in Russian imperialistic politics, has many different aspects, e.g., political, ethnic and religious. Typically, the conflict cannot be overcome.

This can be illustrated by focusing on the religious aspect of the tensions between Caucasians and Russians. Generally, religion is a recurring thematic thread throughout Lermontov's Caucasian works. They contain regular references to, for example, Mohammed, Allah and the Koran. In *Kally*, the local mullah plays a destructive and fatal role. The opposition between the orthodox religion of the Russians and the Islamic orientation which occurs in parts of the Caucasus is apparent in, for example, *Geroj našego vremeni*. Bėla does not want to convert to Christianity, even if this means that she will not meet Pečorin in the hereinafter. In *Izmail-Bej*, a Caucasian is educated in Russia but returns to his fatherland and fights for its liberation. Izmail-Bej tries to overcome the tension between his Russian education and a girl he loved in Russia on the one hand and his desire to liberate his fatherland on the other hand, but his attempts are unsuccessful. In the dramatic closing scene, when the protagonist dies, it appears that he carries a cross on his breast. For this reason, his comrades refuse to bury him. Izmail-Bej's fate, like that of most of Lermontov's Caucasian heroes, is therefore tragic. He dies in loneliness. The narrative poem's last line is: "Pust' končit žizn', kak načal, odinok." (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1935, III, p. 257; "May his life end as it began, lonely."). The narrative poem *Mcyri* is another example of the oppositions between Caucasian – Russian and freedom – captivity in a religious context. In this work, a young boy from the mountains lives in a Russian monastery in Georgia. Because he feels a captive and oppressed, he withers away and, ultimately, dies. In this case, like in *Geroj našego vremeni* and *Izmail-Bej*, the oppositions have not been overcome and the plot ends in destruction.

Exceptionally, however, some of the characters in Lermontov's works reconcile the opposition Russian – Caucasian. For example, in the ironical character sketch *Kavkazec*, Lermontov stages a Russian who lived in the Caucasus for so many years that he identifies himself with the Caucasus.[16] A clear example of this type of man is also Maksim Maksimyč in *Bėla*. Symbolically, Maksim Maksimyč is the officer in charge of a fortress on the border of Russia. He has been in the Caucasus for many years, feels connected to the region, and tries to find a balance between his compatriots and the local people, with whom he generally has good relationships and whose habits he partly takes over.

---

[16] On *Kavkazec*, see Ė.Ė. Najdič, 2001, and P.A. Vyrypaev, 1964.

All in all, Lermontov's characters usually do not succeed in overcoming national, ethnic and religious differences. With the exception of Maksim Maksimyč and the character described in *Kavkazec*, Russians and Caucasians remain strangers to each other.

3. Prisoners of the Caucasus

The theme of freedom as opposed to imprisonment, discussed in section 2 above, has taken a particular shape in the form of the theme of the prisoner of the Caucasus, which is the topic of this section. This latter theme is remarkably recurrent in Russian culture. It features in nineteenth-century Romantic and Realist literature, comes up again in cinema in the Soviet era, and is also present in literature and cinema of the post-Soviet period.

Subsection 3.1 describes the way in which Puškin, Lermontov and Tolstoj present the theme in the nineteenth century against the background of the imperialistic policy of expansion of that period. It pays attention to differences among the different versions of *Kavkazskij plennik* by these authors, and also identifies the core concept which their works have in common. Subsequently, subsection 3.2 describes how the theme comes to the surface during the Soviet period, when a comical film was made with a female prisoner of the Caucasus. Subsection 3.3 focuses on a story by Makanin and a film by Bodrov in the post-Soviet period against the background of the violent and long-lasting war in Chechnya, and tensions and instability in other parts of the Caucasus.

3.1. Prisoners of the Caucasus in the nineteenth century

In the nineteenth century, three different versions of *Kavkazskij plennik* were written by Puškin, Lermontov and Tolstoj. The first to do so was Puškin in 1820-1821 (A.S. Puškin, 1937, IV, pp. 89-117, 285-367 and 468). Shortly after that, in 1828, Lermontov wrote his version of the story; in this year he was going to be only fourteen (see M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1935, III, pp. 20-38 and 559). Forty four years later, in 1872, Tolstoj decided to incorporate his interpretation of *Kavkazskij plennik* in his *Četvertaja russkaja kniga dlja čtenija* (*Fourth Russian Book for Reading*; see L.N. Tolstoj, 1957, ser. 1, XXI, pp. 304-326, 334-338, 668-669).

The works by Puškin, Lermontov and Tolstoj are *different in a number of respects*. As far as genre is concerned, Puškin and Lermontov chose narrative poems, whereas Tolstoj opted for a *byl'* (true story) in prose. The writers also decided on different structures. Puškin's work is subdivided in a dedication, two sections without a numbering system (including a song), and an epilogue. Lermontov starts with a short quote, while the main part of his work consists of two sections with a numbering system (also including a song). Tolstoj, more straightforwardly opted for a subdivision of six sections.

Moreover, the narrative content of the works differs. In Puškin's case, there is one prisoner, in Lermontov's version there are many prisoners, whereas there are two

prisoners in Tolstoj's. Puškin and Lermontov sketch a romantic love affair between the prisoner and a native village girl, who, in both versions assists the prisoner in his attempt to escape and ultimately commits suicide by jumping into water. In Tolstoj's version, the love affair is less intense. Only after a first self-reliant attempt to escape, the girl assists in a second one. Moreover, she does not die tragically, but lives on. In Puškin's story, the prisoner manages to escape, whereas in Lermontov's version, the prisoner's attempt to escape is not successful as he is killed by the father of the village girl (who can therefore also be held responsible for the resulting death of his own daughter). In Tolstoj's narrative, both prisoners manage to escape.

Explanations for some of these differences are that the authors lived in different periods of time, differed in age and had different literary goals. Lermontov (1814-1841) was very young and much influenced by Puškin (1799-1837) when he wrote his *Kavkazskij plennik*. One of his goals may have been to further develop his writing skills. It is likely that Puškin wrote his version for publication, and his *Kavkazskij plennik* is rather a reflection of personal experiences and opinions of the Caucasian war, of being in exile.[17] Both Puškin and Lermontov lived in a time when Romanticism was a key literary movement, and this is reflected in their style and use of language. Tolstoj (1828-1910), on the other hand, was older and lived in a later period when Realism had gained ground. He gives more realistic and detailed descriptions of, for example, the pain during the fight leading to the kidnap, the negotiations for a ransom, the attempts to become friends with the villagers, the wounded feet during flight. Moreover, Tolstoj had the clearly different goal of *nravoučenie*, the moral education of his readers, which, for example, explains the use of a relatively plain language.

Even if there are clear differences in the works by Puškin, Lermontov and Tolstoj, it is nevertheless evident that there is also a *distinct unifying element*. In this respect, Ram's work in particular is revealing (see H. Ram, 1999; H. Ram, 2003, in particular chapter 4). He points to the fundamental opposition between freedom and imprisonment, as an explanation of the continued attraction to the theme of the prisoner of the Caucasus.

Both the Russian and the native are associated with both freedom and imprisonment. From the perspective of a Russian, the Caucasus on the one hand represents freedom, because of its geographical remoteness from the autocratic tsarist regime, its impressive mountain landscapes and its independent-minded inhabitants. On the other hand, the Caucasus remains subject to the imperial regime in light of the imperialist war with the goal to incorporate the region. Many of the Russians in the region were actually sent there to carry out that war and, in that sense, are still pri-

---

[17] The tone of Puškin's *Kavkazskij plennik* differs significantly from that of his poem *Kavkaz* (see subsection 2.1 above), which was written approximately ten years later. This becomes evident when one makes a comparison with the epilogue to *Kavkazskij plennik*, in which Puškin strikes a much more Russian nationalistic tone. Think, for example, of the references to "naš orel dvuglavyj" (A.S. Puškin, 1937, IV, p. 114; "our two-headed eagle") and the Russian general Kotljarevskij who is celebrated as "bič Kavkaza" (ibid.; "scourge of the Caucasus"). But even if compared to the rest of *Kavkazskij plennik*, in which, overall, Puškin's stance is unequivocal and unclear, there is a distinct contrast. *Kavkaz* clearly shows a feeling of compassion and identification with those who lost their freedom. See also H. Ram, 2005, pp. 383-391.

soners of the regime.[18] In addition to this political 'captivity', there is also the risk of being physically captured as happens to the Russian soldiers in the different versions of *Kavkazskij plennik*.

From the perspective of the native Caucasian, Russians are by no means captives, but captors, representing a nation of oppressors. The native is the captive of the war launched by Russia. In all nineteenth-century versions of *Kavkazskij plennik*, he is also the captor, though, of the imprisoned Russian soldier(s). Like the Russian, the native is therefore at the same time captor and captive.

The opposition between freedom and imprisonment also features in other works by Lermontov. Bėla in *Geroj našego vremeni*, for example, is, in fact, the prisoner of Pečorin (and of Maksim Maksimyč, who is the officer in charge of the fortress). Likewise, the Caucasian boy in *Mcyri* is the prisoner of the monastery he lives in.

3.2. The Soviet period's *Kavkazskaja plennica*

After Stalin's death in 1953, the political climate in the Soviet Union became less repressive and allowed more freedom to artists, including cinematographers, even if Socialist Realism clearly remained the standard to adhere to. Mainly in the sixties and the early seventies, Gajdaj directed a series of highly successful film comedies.[19] One of these was named *Kavkazskaja plennica, ili novye priključenija Šurika* (*Prisoner of the Caucasus, or Šurik's New Adventures*).[20] This film takes up the same themes of freedom and imprisonment as the works of the nineteenth century examined above. The imperialist war of that period is over, however, and, in line with Communist ideology, national tensions have officially disappeared. In Gajdaj's film, therefore, the tone has profoundly changed.

His comedy, in which one may easily detect ironical features, suggests that there is no tension whatsoever. In the film, national tensions are overcome by the Soviet state and the Communist ideal of *družba narodov* (friendship of peoples). Moreover, the

---

[18] In his travel diary *Putešestvie v Arzrum*, Puškin writes: "Арпачай! наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимою мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по югу, то по северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я всё еще находился в России." (See A.S. Puškin, 1948, VIII.1, p. 463; "Arpachai! our border! This was as good as Ararat. I galloped toward the river with an indescribable feeling. I had never before seen foreign soil. The border held something mysterious for me; from childhood travels had been my cherished dream. For a long time I then led a nomadic life, wandering now around the South, now the North, and never before had I broken out from the borders of immense Russia. I rode happily into the sacred river, and my good horse carried me out on the Turkish bank. But this bank had already been conquered: I was still in Russia." A. Pushkin, 1974, p. 51 [transl.: B. Ingemanson])

[19] For an introduction to Gajdaj's life, see G. Dolmatovskaya/I. Shilova, 1978, pp. 84-92. On the political context in which Gajdaj worked, see chapters VI and VII of L. H. Cohen, 1974, which cover the period from 1956 until 1970.

[20] Kinostudija Mosfil'm, 1967. Other highly successful films were, for example, *Soveršenno ser'ezno* (1961; *Absolutely Serious*), *Operatsija "Y" i drugie priključenija Šurika* (1965; *Operation "Y" and Šurik's Other Adventures*), and *Brilliantovaja ruka* (1968; *The Diamond Arm*).

male captive with his dilemmas is replaced by an independent, unequivocal female captive. Tensions between different nationalities are reduced to something that can be joked about. The film suggests that, under the Soviet regime, the opposition between freedom and imprisonment, between different nationalities no longer exists.

The film gives playful twists to themes that are common to the works of the nineteenth century. Nina is on a summer work camp in the Caucasian mountains and is a typical Soviet girl: "studentka, komsomolka, sportsmenka, krasavica" ("student, Komsomol member, sportswoman, beauty"). The local Communist chief notices her and orders Nina's uncle and three useless and comical 'helpers' to kidnap her. In the film, therefore, no boy soldier, but a girl is kidnapped; there is no *plennik* ('male prisoner'), but a *plennica* ('female prisoner'). Moreover, Nina's imprisonment is a farce. Nina manages to escape independently, without really needing the assistance of her 'helper', Šurik, who is as comical as the assistants of the Communist chief.

Local customs are represented as funny and ridiculous. Think, for example, of Šurik's ethnographical mission in search of "fol'klor" ("folklore"), which results in a series of toasts with Šurik. The Communist chief remarks that local customs don't exist anymore in the city, only "vysoko v gorach" ("high up in the mountains"), but fools Šurik with the ancient rite of kidnapping of the bride as a justification for the kidnapping of Nina. At the end of the film, he also begs to be judged by Soviet law, and not by that of the mountain peoples. Generally, local customs have been replaced by all sorts of Soviet tokens, such as the *dvorec brakosočetanija* ('wedding palace'), the Komsomol movement, and the classical ballet on television.

All in all, the film, with a touch of irony, conveys the message that there is no room for oppositions between different ethnic groups and cultures in the Soviet period.

3.3. The post-Soviet period

In the post-Soviet period, Makanin and Bodrov take up the prisoner of the Caucasus theme. Their works strike a serious tone again. They describe or hint at violence and show the brutality of war. After the collapse of the USSR, national tensions in the Caucasus become an issue again, leading, for example, to the war in Chechnya. When compared to the works of the nineteenth century, in particular those of Puškin and Lermontov, the descriptions in the post-Soviet works are more realistic. But at the core, they feature the same tensions between Russians and Caucasians, and clearly take up the theme of freedom as opposed to captivity.

Makanin wrote his story *Kavkazskij plennyj* (see Vl.S. Makanin, 2003, IV, pp. 350-374) from June to September 1994, i.e., just before the escalation of violence and the start of the war in Chechnya. He adapted the nineteenth-century theme of prisoner of the Caucasus in several ways.

His story is set against the background of the reality of a war at the end of the twentieth century. A convoy of Russian trucks is stuck at a mountain pass controlled by Chechens. Two soldiers are sent to the main military base for a solution. On this dangerous mission, they go to the house of the commander, who is trading weapons for food with a Caucasian chief. They are ordered to work in his garden. One of them, Vova, has a sexual encounter with a woman in the village, who tells him that she had

recently been raped by four men. The other, Rubachin, goes on a raid and captures a young native boy, whom he has to kill on their way back due to the danger of approaching Caucasians. Makanin convincingly sketches the soldiers' psychological reactions to the realities of war, such as danger, hierarchy, sexuality and boredom, as well as the soldiers' relationship with the natives and people back home.

Remarkably, in Makanin's story, the captive is not a Russian male (or, like in *Kavkazskaja plennica*, a pretty Soviet girl), but a Caucasian boy. Moreover, Makanin gives a new twist to the theme of sexuality. The nineteenth-century stories all feature a love affair between the captured soldier and an indigenous village girl, while also *Kavkazskaja plennica* shows a heterosexual romance between Nina and Šurik. Makanin's story, however, has a clear homosexual erotic element. Right from the beginning, the Caucasian boy is characterised as very beautiful, like a young woman. The comparison with a woman is repeated several times. This beauty also immediately strikes Rubachin, who slowly becomes aware of this sensation that is entirely new to him. Slowly, the intimacy and the tension between the two evolve, resulting in a night during which they have actual physical contact. The story does not describe this contact in detail, but the new intimacy is evident from the events that follow, e.g., from the way the boy touches Rubachin when he carries him over a river the next morning. Therefore, in addition to danger, shame also could have been a motive for Rubachin to kill the boy and, thereby, re-establish his masculinity. Rubachin's affection for the boy is nonetheless strong, as is evident from the circumstance that he buries him wearing the socks knit by his mother.

Makanin's approach to the freedom – captivity theme is subtle. In the conversation between the Russian commander and the Caucasian chief, both point out that the other is a captive (see ibid., pp. 353-354). Moreover, whereas the Caucasian boy is the physical captive, he, on a psychological level, has Rubachin in his grip when he seduces him and appears in his dreams at the end of the story. Thus, captivity does not operate on a physical level only, but also on a psychological, mental level.[21]

Bodrov's 1996 film *Kavkazskij plennik* (Orion Pictures Corporation, 1996) is set in the reality of the already ongoing Chechen war. It draws more heavily on nineteenth-century motives than does Makanin's story, and comes especially close to Tolstoj's narrative. Caucasian villagers capture two Russian soldiers, one of whom develops a romantic relationship with a village girl. The soldiers try to escape twice, the second time with the assistance of the girl. There are, however, also significant differences from Tolstoj's story. Notably, as a result of the first attempt to escape, one of the Russian soldiers is killed. The other nonetheless ultimately regains his freedom.

Compared to the nineteenth-century works by Puškin, Lermontov and Tolstoj, the film has a pacifist character. By focusing on the human suffering caused to parents when they lose their children, on both the Russian and the Caucasian sides, the war loses any significance. The father who captured the soldiers and lost his son, overcomes vengeance and revenge, and lets the surviving young Russian soldier go. During the closing scene, the young soldier yells "stojte, ne nado!" ("Stop, don't do

[21] On this story, see also H. Ram, 1999, pp. 10-11. That Lermontov has inspired Makanin, is apparent from his work *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*. See Vl.S. Makanin, 1999.

it!") at Russian helicopters. Does he try to convince them not to bomb Caucasian targets and the people whom he has come to love?[22]

4. Ašik-Kerib, Minstrel of the Caucasus

This section deals with Lermontov's and Paradžanov's interpretations of the folk tale *Ašik-Kerib*. In 1837, Lermontov wrote down this folk tale, which he had heard from a local storyteller in the Caucasus.[23] The tale *Ašik-Kerib* was widespread throughout the Caucasus and in Turkey, which explains the subtitle *Tureckaja skazka* (*A Turkish Tale*).[24] In 1988, the Armenian artist Paradžanov took Lermontov's recorded version as the basis of a film, also titled *Ašik-Kerib*. The following two subsections examine Lermontov's and Paradžanov's works.

4.1. Lermontov's recording

Before outlining the content of Lermontov's tale, it is useful to examine what Ašik-Kerib means. In the tale itself, an *ašik* is described as a "balalaečnik" (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1937, V, p. 177), a "balalaika player". The comments describe an *ašik* as a "'vljublennyj', 'vozljublennyj', pozdnee 'narodnyj pevec-muzykant'" (M.Ju. Lermontov, 1962, IV, p. 648; "'someone in love', 'a lover', later 'folk singer/musician'"). A *kerib*, according to Lermontov, is a "niščij" (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1937, V, p. 182; "pauper"). The comments describe a *kerib* as a "'čužezemec', 'skitalec', 'bednjak'" (M.Ju. Lermontov, 1962, IV, p. 648; "'foreigner', 'wanderer', 'poor man'"). Indeed, in Lermontov's story, Ašik-Kerib is a wandering minstrel in search of fortune and love.

Ašik-Kerib and Magul'-Megeri live in Tbilisi and are very much in love. Ašik-Kerib, however, is very poor and Magul'-Megeri is from a rich family. Before marrying, Ašik-Kerib therefore wants to earn his own fortune, and Magul'-Megeri promises to wait seven years for him. If he does not return within that period, she will marry his rival Kuršud-Bek. At the beginning of the journey, Kuršud-Bek steals Ašik-Kerib's clothes and shows them to his mother and Magul'-Megeri telling them that he is dead. His mother becomes blind from grief, but Magul'-Megeri does not believe Kuršud-Bek. Ašik-Kerib makes music in villages, his fame grows, and he ends in Chalaf [25], in the palace of a pasha and leads a rich life. He seems to have forgotten Magul'-Megeri, until, just before the end of the seven-year term, a merchant shows a golden plate belonging to her. He is very far from Tbilisi, but with the help of Chaderiliaz (Saint George), he manages to arrive on time in a trip through three cities, returning exactly on the last day of the seven years. The feast for the marriage between Kuršud-Bek

---

[22] On Bodrov's film, see also J. Andrew, 2005; S. Hutchings, 2007; and H. Ram, 1999, pp. 27-28.

[23] I.L. Andronikov (1977, pp. 392-398) argues that this storyteller was the Azerbaijani poet Achundov. See also A. Gadžiev, 1982, p. 129.

[24] See I.L. Andronikov, 1977, pp. 379-391. See also the comments in M.Ju. Lermontov, 1962, IV, p. 647.

[25] Now probably the city Aleppo, the ancient name of which is Halab.

and Magul'-Megeri has already begun, but Magul'-Megeri recognises him and Ašik-Kerib proves that Chaderiliaz has helped him by curing his mother's blindness with clay from under the hoof of Chaderiliaz' white horse. Kuršud-Bek leaves Magul'-Megeri to Ašik-Kerib, and Ašik-Kerib proposes Kuršud-Bek to marry his sister.

It is atypical of Lermontov to record a story. Therefore, it is worth investigating why he took an interest in Ašik-Kerib. There are several factors that may have played a role here. First, he may have identified himself with the wandering *ašik* who is looking for love. Second, Lermontov had a Romantic interest in folklore and the exotic. Third, the tale's structure of a journey in different stages may have appealed to him. These three elements will now be discussed in further detail.

Generally, Lermontov distinguishes clearly between men and women. This is apparent in many of his Caucasian works, where Caucasian men and women have different characteristics. Men are typically warriors who take care of their weapons, are proud of their horses and go on raids. Honour and heroism are essential characteristics of men.[26] *Beglec* shows that a man who lacks courage and heroism is cast out by all his loved ones. Caucasian women, on the other hand, are typically beautiful and dance, sing and bathe in rivers.[27] This results in rather stereotypical, ideal images of masculinity and femininity.

The distinction between men and women is also apparent in other works. Costlow points out that most of the women in *Geroj našego vremeni* (Bėla, Princess Meri and Vera) are associated with categories such as faith, love and affection (see J. Costlow, 2002). In contrast, men are associated with categories such as reflection, fate and gambling. This is particularly evident in, for example, *Fatalist*.

In most of Lermontov's works the male hero is looking for 'salvation', the Romantic desire is always there, but he never succeeds; reflection for him always results in some form of destruction. Typically, the male protagonist is unlucky in love. Women leave him (like Vera in *Geroj našego vremeni*), are inaccessible/far away (the theme of the beloved girl back home in Russia in *Kavkazskij plennik* and *Izmail-Bej*), bore him (like Bėla or Princess Meri in *Geroj našego vremeni*) and/or die (see next paragraph). Moreover, the protagonist's ultimate fate is hardly ever joyful. Like Ašik-Kerib, Pečorin in *Geroj našego vremeni* is essentially searching for love and content to his life. A striking difference between the two is that Ašik-Kerib becomes happy, whereas Pečorin is vexed by a profound feeling of loneliness and emptiness without end and, after a trip to Persia, dies in Russia. Pečorin therewith confirms that the fate of Lermontov's heroes is usually tragic and ends in a feeling of infinite emptiness, madness, or death.[28]

---

[26] Think of the bravery in, e. g., *Čerkesy* and *Izmail-Bej*, even if the attacks carried out are without success.

[27] Of the many examples, see the female characters in the poems *Čerkešenka* (1829; *The Circassian Girl*), *Gruzinskaja pesnja* (1829; *A Georgian Song*), the narrative poem *Chadži Abrek*, and Bėla in *Geroj našego vremeni*. Expectations, however, are not always met. When arriving at the marriage of Bėla's sister, Pečorin is initially desillusioned by the unpretty women he sees.

[28] Think also, for example, of the death and madness of the male protagonists in respectively *Menschen und Leidenschaften* (1830) and *Maskarad* (1835; *Masquerade*).

For women the oppositions mentioned often also result in some form of destruction. In many of Lermontov's works, women are victims (of love) and/or objects of revenge. For example, in *Geroj našego vremeni*, Pečorin soon loses his interest in Bėla. When he then goes hunting, his rival Kazbič kidnaps her, taking her away as "čto-to beloe" (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1937, V, p. 215; "something white") on his horse, and cuts her with a knife, which ultimately leads to her death.[29] More or less the same happens with the female character in *Aul Bastundži*, who, after having been kidnapped, returns on the back of a horse, lifeless, wrapped up in a white cloth, again as "čto-to beloe" (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1935, III, p. 185 [XXIII]; "something white"). The heroine in *Kavkazskij plennik* also dies as a result of a love relationship by throwing herself into a river, after which – again – a white cloth comes to the surface as a symbol of her death. In *Kally* and *Chadži Abrek* girls are also victims, which can also be said of Vera and Princess Meri in *Geroj našego vremeni*.

A factor which may have contributed to this pattern are Lermontov's experiences in his younger years. His mother died before he was even three years old; to his great regret, he had hardly any contact with his father and his parents' place was taken by his dominant grandmother. Moreover, Lermontov suffered from scrofula in his youth. These elements may have led to a feeling of loneliness and emptiness.[30] In *Ja choču rasskazat' vam* (*I Want To Tell You*), Lermontov writes:

> Болезнь эта имела важные следствия и странное влияние на ум и характер Саши: он выучился думать. Лишенный возможности развлекаться обыкновенными забавами детей, он начал искать их в самом себе. Воображение стало для него новой игрушкой. Не даром учат детей, что с огнем играть не должно. Но увы! никто и не подозревал в Саше этого скрытого огня, а между тем он обхватил всё существо бедного ребенка. (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1937, V, p. 175)

> "This illness had important consequences and a strange influence on the mind and character of Saša: he learned to think. Bereft of the possibility to entertain himself with the usual games of children, he started to look for them in himself. His imagination became his new toy. Not without reason children are taught that they should not play with fire. But, alas!, no one suspected this hidden fire in Saša, but in the meantime it captured the whole essence of the poor child."

Costlow convincingly argues that Pečorin is actually driven by a fear of women, affection and intimacy and that he searches his wellbeing in the opposed sphere of continued travelling, masculinity, emotional distance and reflection (see J. Costlow, 2002). Indeed, the tragedy of Lermontov's heroes, such as Pečorin in *Geroj našego vremeni*, is that they are not able to reconcile these two spheres, to come to a form of synthesis. Focusing on the 'masculine' sphere only is ultimately destructive to both the male hero and his female counterparts.

In *Demon*, the tension between masculinity and femininity is particularly clear. Here, the male element is associated with the demonic, and the female element with

---

[29] P. M. Austin (1986) points at the irony implicit in the name Bėla. On the one hand the root *bela* in Caucasian Turkic languages means 'grief', 'woe', etc. On the other hand, it is associated with the Latin root *bella* for 'beautiful'. J. Costlow (2002, p. 86) connects the name with the Russian word *belyj* and states that it denotes whiteness, purity and blankness. See also P. Urban's note in M. Lermontov, 2006, p. 191 (transl., notes and epilogue: P. Urban).

[30] For more biographical information, see the sources mentioned in footnote 2. See also the autobiographically inspired play *Menschen und Leidenschaften*.

the heavenly. As always, the demon's quest for love results in destruction. The girl dies and is taken to heaven, while the demon is destined to eternal loneliness.

An explanation for the different fate of Ašik-Kerib in the folk tale recorded by Lermontov could be that he successfully passes the initiation rite of marriage, whereas Lermontov's own heroes deny the social order and therefore end up in the realm of destruction. Only in *Ašik-Kerib* does the wandering minstrel, despite all difficulties, find peace with his beloved Magul'-Megeri by marrying her, whereas Lermontov's own heroes reject the social world and their inherent initiation processes and for this reason cannot succeed. Ašik-Kerib's different fate may explain the folk tale's attractiveness to Lermontov.

Ašik-Kerib also may have appealed to Lermontov in light of his Romantic interest in folklore and the exotic. This interest is apparent, for example, in the references to different ethnic groups throughout his Caucasian works, such as the Armenians, Chechens, Circassians, Georgians, Kabardas, Kakhetians, Lezgins, Ossetians and Shapsugs.[31] Moreover, he frequently uses words of Caucasian origin and has an eye for folkloristic and ethnographical detail (think, for example, of Lermontov's own drawings of the region's inhabitants, the description of the wedding in *Bėla* and the character sketch *Kavkazec*). Lermontov's recording of *Ašik-Kerib* fits well into this picture, as does the inspiration drawn from the local legend about Queen Tamara in *Demon* and in the poem *Tamara*.

A third reason for Lermontov's interest in *Ašik-Kerib* could be of a literary nature. He may have been attracted by the structure of a travel in different stages, which later also features in *Geroj našego vremeni*.

4.2. Comparison between Lermontov's tale and Paradžanov's interpretation thereof

Paradžanov's 1988 film *Ašik-Kerib* states that it was based on Lermontov's version of the folk tale. The film, nonetheless, deviates in many respects from Lermontov's *Ašik-Kerib*. The deviations, on the one hand, stem from Paradžanov's particular interest in the theme of initiation into manhood, which he articulates much more than Lermontov, and, on the other hand, from the filmmaker's boundless creativity.

The film *Ašik-Kerib* can be seen as the process of a boy developing into a man. Paradžanov's general interest in this issue is also apparent in his earlier 'Caucasian' films *Sajat Nova* or *The Colour of Pomegranates* (1968/9) and *Legenda suramskoj kreposti* (1984; *The Legend of the Suram Fortress*). In *Ašik-Kerib*, the theme of initiation is in particular connected with the love story between Ašik-Kerib and Magul'-Megeri. Paradžanov, when compared to Lermontov, adds many details to the story line which result in a strong focus on the process of initiation. In his film, we see Ašik-Kerib

[31] To a certain extent, the names of these ethnic groups, such as the *čerkesy* (Circassians) that are often mentioned, are used as a Romantic category to indicate the exotic. For example, in chapter XVI of *Kavkazskij plennik*, the same person is first indicated as "čerkes" (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1935, III, p. 29; "Circassian"), then as "čečenec" (ibid.; "Chechen"). In addition, *tatary* (Tatars) is used as a generic term to refer to the inhabitants of the Caucasian region. (See S.N. Durylin, 1940, p. 131.) The variety of names used, though, points at a genuine interest in the variety of ethnic groups in the region.

actually proposing to Magul'-Megeri by offering rose petals. He is, however, proudly and mockingly rejected by her father. Before Ašik-Kerib then leaves on his trip to seek his fortune, he makes a vow to Magul'-Megeri in the Blue Mosque. One could say that the initiation process really starts when Ašik-Kerib crosses a river naked and is robbed of his clothes by his rival Kuršud-Bek and loses his saaz[32]. His nakedness is covered by villagers who help Ašik-Kerib by giving him a set of very simple clothes. None of these elements is present in Lermontov's tale.

Paradžanov subsequently introduces an entirely new character, Ašik-Kerib's teacher. This teacher returns Ašik-Kerib's saaz to him. The teacher dies while making music for a passing caravan and, while Ašik-Kerib buries him, the teacher's soul flies away as a white dove. This episode refers to Tarkovskij's death, who died in 1986 and to whom the whole film is dedicated. This becomes clear in the last scene of the film, entitled *Tribute to the bride's father*, in which, again, a white dove flies up from a film camera, symbolising Tarkovskij's departure.[33] The loss of the teacher can also be seen as an event in the process of initiation, of becoming independent.

The subsequent marriages of the blind, and of the deaf and dumb, where Ašik-Kerib is asked to play music, are also new elements. After these marriages, he comes to work at the courts of a pasha and a sultan. At the pasha's palace, Paradžanov adds some funny details relating to the theme of manhood. When Ašik-Kerib enters the palace, he steals a guardian's moustache and goatee beard and applies them onto his own face, which suggests an increase of masculinity. At the end of the episode, however, he rips them off his face, as does the sultan with his own. Opposed to these symbols of masculinity is the abundant use of make-up, which has a feminine connotation. Also the encounter with the pasha's harem clearly has to do with Ašik-Kerib's becoming a man.

Generally, the first episodes of Paradžanov's film, parallel with the process of developing manhood, show an increasing line that is absent in Lermontov's version. Ašik-Kerib earns ever more money. His first uncommissioned performance is for a caravan of camels, for which he is rewarded with little puppets (which he buries with the teacher). After that, he is invited to perform as a musician at the marriages of the blind, and of the deaf and dumb. He then moves to ever richer and more powerful surroundings at the courts of the pasha and the sultan, who is the highest in rank. The theme of increasing wealth is accompanied by that of growing imprisonment. At the outset, Ašik-Kerib is naked. Then he is dressed in clothes given to him by poor people. The pasha binds him in golden chains, the sultan in an iron mall around his body. Ašik-Kerib earns more and more money, but, at the same time, his freedom is ever more limited. He seems to forget his beloved Magul'-Megeri and his family at home entirely.

These related developments of initiation into manhood, growing wealth and increasing imprisonment imply a gradual process of alienation and culminate in an existential crisis. Whereas, in Lermontov's story, Ašik-Kerib simply needs to be shown Magul'-Megeri's golden plate to be reminded of her, the process that Ašik-Kerib has

---

[32] Lermontov describes this instrument as a "balalajka tureckaja" (M.Ju. Lermontov, *Pss*, 1937, V, p. 177; "a Turkish balalaika").

[33] For more information about Paradžanov's friendship with Tarkovskij, see V.V. Katanjan, 1994.

to go through in Paradžanov's film is much more complex. After having escaped the tiger at the sultan's court, he is attacked by warriors on horses. With the help of a group of children he escapes from the warriors and goes to a church. The crisis is at its peak when Ašik-Kerib has a nightmare-like vision of his parental house, inhibited by demons. This scene, however, is also the start of the reconciliation process, when he sees his mother's bread. He then decides to go home and succeeds in doing so with the help of Saint George and his white horse.[34]

Both Lermontov's and Paradžanov's works end with a marriage between Ašik-Kerib and his beloved Magul'-Megeri. In the film, there is the additional marriage of Kuršud-Bek with Ašik-Kerib's sister.

Noteworthy are also the minstrel's guardian angels Aziz and Wale, another addition stemming from Paradžanov's creativity. They appear to Ašik-Kerib at crucial moments in his life, notably before the marriages of the blind and of the deaf and dumb; after the episode at the pasha's palace, warning him of the sultan; when flying home; and during his marriage with Magul'-Megeri.

5. Conclusion

The Caucasus, in which a number of Lermontov's important works are set, has been a major source of inspiration to the author. He greatly appreciated the natural splendour of the region and took a vivid interest in the culture of its inhabitants. Moreover, his Caucasian works feature two main groups of semantic oppositions.

The first set of oppositions, which is evident in, for example, *Kavkazu* and *Kavkazskij plennik*, has interrelated sociological, political and geographical elements. Russia is opposed to the Caucasus, and the oppression of the autocratic tsarist regime is opposed to the freedom associated with the Caucasian region. Moreover, within the Caucasian region, there is an intricate play with the categories of freedom and captivity, in particular in light of the imperialistic war being waged: both Russians and Caucasians are associated with both categories. However, the oppositions between Russians and Caucasians cannot be overcome. A synthesis is not possible.

The second group of semantic oppositions in Lermontov's works operates on a psychological level. There is a clear difference between male and female characteristics, and, in connection with this dichotomy, a longing for love is contrasted with intense solitude, a feeling of circularity, profound emptiness. Lermontov's heroes cannot overcome these contradictions, cannot reconcile them. For the protagonist this typically results in some form of destruction, e.g., madness or death. Likewise, the destruction affects the protagonist's female counterparts, whose fate is usually equally tragic.

The typical oppositions between freedom – captivity, Russians – Caucasian peoples, male – female, love – solitude therefore remain in most instances unresolved.

---

[34] Whereas the white horse that carries Ašik-Kerib home makes three stops in Lermontov's tale, it heads directly for Tbilisi in Paradžanov's film. Nonetheless, Paradžanov refers to the three stops by announcing Saint George and his horse three times in the episode where Ašik-Kerib is helped by children against the attack by warriors. In this episode, at all times together with the children, Saint George and his horse appear two times in a picture and once as an image on the wall of a fortress.

For the characters in Lermontov's works this typically results in destruction in the form of a feeling of emptiness, madness or, ultimately, death. There are only a few exceptions to this pattern. Maksim Maksimyč in *Geroj našego vremeni* and the character sketched in *Kavkazec* have lived so long in the Caucasus that they have taken over many of the region's customs and, in this sense, have come to a form of assimilation. Moreover, Lermontov's *Ašik-Kerib* shows a hero who actually reaches his goal and becomes happy with his beloved Magul'-Megeri. It should, however, be noted that this folk tale was recorded, not invented by Lermontov. Only during the Soviet era does Paradžanov give a truly original interpretation of *Ašik-Kerib*, in which he stresses the importance of the initiation process leading to the marriage between Ašik-Kerib and Magul'-Megeri.

Lermontov's Caucasian works are closely intertwined with the political realities of his time. They have literary roots in the works of Puškin. Moreover, they have had an important impact on the Caucasian theme in later art works. The semantic oppositions in Lermontov's works are playfully refashioned in works of later writers and artists in the nineteenth century, in the Soviet era and in the post-Soviet period.

Besides Paradžanov's *Ašik-Kerib*, this is apparent from Tolstoj's *Kavkazskij plennik*, which, like Puškin's and Lermontov's versions of the same story, is set against the background of the imperial war in the nineteenth century. The oppositions which are naturally connected with war seem to have disappeared in the Soviet era's film *Kavkazskaja plennica*, which, with a touch of irony, suggests that all tensions between ethnic groups have disappeared in line with Communist ideology. However, in post-Soviet works by Makanin and Bodrov, the war-related antagonisms feature again in a forceful manner against the background of the conflict in Chechnya.

Bibliography

Andrew, Joe, 2005: "'I love you, dear captive'; Gender and narrative in versions of *The Prisoner of the Caucasus*", in: Stephen Hutchings, Anat Vernitski (Eds.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001; Screening the Word*, Routledge (BASEES/RoutledgeCurzon Series on Russian and East European Studies), Abingdon, pp. 181-193.

Andronikov, Iraklij L., 1977: *Lermontov: Issledovanija i nachodki*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 4. izd.

Austin, Paul M., 1986: "New Light on Lermontov's 'Bela'", in: *Russian Language Journal*, XL.136-137, pp. 161-165.

Cohen, Louis Harris, 1974: *The Cultural-Political Traditions and Developments of the Soviet Cinema 1917-1972*, Arno Press, New York.

Costlow, Jane, 2002: "Compassion and the Hero: Women in *A Hero of Our Time*", in: Lewis Bagby (Ed.), *Lermontov's A Hero of Our Time: A Critical Companion*, Northwestern University Press, Evanston/Illinois, pp. 85-105.

Dolmatovskaya, Galina/Shilova, Irina, 1979: *Who's Who in the Soviet Cinema*, Progress Publishers, Moscow.

Durylin, Sergei N., 1940: "The Caucasian and Caucasian Peoples in Lermontov's Novel", Transl. by Matthew Feeney, in: Lewis Bagby (Ed.), *Lermontov's A Hero of Our Time: A Critical Companion*, Northwestern University Press, Evanston/Illinois, pp. 124-134.

Gadžiev, Agil', 1982: *Kavkaz v russkoj literature pervoj poloviny XIX veka*, Jazyčy, Baku.

Golovin, Valentin, 2000: "Fol'klorizacija i literaturnaja tradicija *Kazačej kolybel'noj pesni* M. Lermontova", in: Peter Alberg Jensen, Ingunn Lunde (Eds.), *Severnyj sbornik: proceedings of the NorFA*

Network in Russian literature 1995-2000, Almqvist & Wiksell International (Stockholm Studies in Russian Literature. 34), Stockholm, pp. 33-53.
Hutchings, Stephen, 2007: "Kavkazskii plennik; The Prisoner of the Mountains", in: Birgit Beumers (Ed.), *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, Wallflower Press (24 Frames Series), London, New York, pp. 223-231.
Katanjan, Vasilij V., 1994: *Paradžanov: Cena večnogo prazdnika*, Četyre iskusstva, Moskva.
Kelly, Laurence, 1983: *Lermontov: Tragedy in the Caucasus*, Robin Clark, London.
Layton, Susan, 2002: "Ironies of Ethnic Identity", in: Lewis Bagby (Ed.), *Lermontov's A Hero of Our Time: A Critical Companion*, Northwestern University Press, Evanston/Illinois, pp. 64-84.
Lermontov, Michail Ju., *Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, Academia, Moskva, Leningrad (available on http://www.feb-web.ru).
–, 1936: *Stichotvorenija 1828-1835 gg*, t. I.
–, 1936: *Stichotvorenija 1836-1841 gg*, t. II.
–, 1935: *Poėmy i povesti v stichach*, t. III.
–, 1935: *Dramy i tragedii*, t. IV.
–, 1937: *Proza i pis'ma*, t. V.
Lermontov, Michail Ju., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Izdatel'stvo Akademii nauk, Moskva, Leningrad.
–, 1961: *Stichotvorenija 1828-1841*, t. I.
–, 1962: *Poėmy*, t. II.
–, 1962: *Proza; Pis'ma*, t. IV.
Lermontov, Michail Ju., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Voskresen'e, Moskva.
–, 2001: *Kartiny; Akvareli; Risunki*, t. VIII.
Lermontov, Michail, 2006: *Ein Held unserer Zeit*, Aus der Russischen übers. und herausgeg. von Peter Urban, Friedenauer Presse, Berlin, 3. Aufl.
Lermontov, Mikhail, 1983: *Major Poetical Works*, Transl. from the Russian with a biographical sketch and an introduction and commentary by Anatoly Liberman, University of Minnesota Press (Minnesota Publications in the Humanities. 3), Minneapolis.
Makanin, Vladimir S., 1999: *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, Vagrius, Moskva.
–, 2001: *Sobranie sočinenij*, t. IV, Izdatel'stvo Materik, Moskva.
Manujlov, Viktor A., et al. (Eds.), 1981: *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Izdatel'stvo Sovetskaja ėnciklopedija, Moskva.
Najdič, Ė.Ė., 2001: "Očerk Lermontova *Kavkazec* v svete polemiki vokrug *Geroja našego vremeni*", in: *Russkaja literatura: istoriko-literaturnyj žurnal*, 4, pp. 141-147.
Puškin, Aleksandr S., *Polnoe sobranie sočinenij*, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moskva.
–, 1948: *Stichotvorenija 1826-1836; Skazki*, t. III.1.
–, 1949: *Stichotvorenija 1826-1836; Skazki*, t. III.2.
–, 1937: *Poėmy 1817-1824*, t. IV.
–, 1948: *Romany i povesti; Putešestvija*, t. VIII.1.
Pushkin, Alexander, 1974: *A Journey to Arzrum*, Transl. by Birgitta Ingemanson, Ardis, Ann Arbor/Michigan.
–, *The Complete Works of Alexander Pushkin*, Transl. by Iain Sprout et al., Milner and Company Limited, Norfolk, 15 volumes.
–, 1999: *Lyric poems 1826-1836*, vol. III.
Ram, Harsha, 1999: *Prisoners of the Caucasus: Literary Myths and Media Representations of the Chechen Conflict*, Berkeley Program in Soviet and Post-Soviet Studies (Working Paper Series), Berkeley/California.
–, 2003: *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire*, The University of Wisconsin Press, Madison/Wisconsin.
–, 2005: "Pushkin and the Caucasus", in: David M. Bethea (Ed.), *The Pushkin Handbook*, The University of Wisconsin Press (Publications of the Wisconsin Center for Pushkin Studies), Madison/Wisconsin, pp. 379-402.
Reid, Robert, 1992: "Ethnotope in Lermontov's Caucasian Poèmy", in: *Russian Literature*, XXXI-IV, pp. 555-573.

Tolstoj, Lev N., *Polnoe sobranie sočinenij*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva.
–, 1957: *Proizvedenija*, serija 1, t. XXI.
Vyrypaev, P.A., 1964: "Odin iz vozmožnych prototipov 'kavkazca'", in: *Russkaja literatura: istoriko-literaturnyj žurnal*, 3, pp. 57-59.

Herta Schmid

Fülle und Leere. Lermontovs Romanschaffen im Aspekt von Philosophie, Gesellschaft, Religion und Politik

I. Einleitung: Kant und Schopenhauer als Ideenspender von Fülle und Leere. Die vier Aspekte im Überblick

Geroj našego vremeni (1839-1841; *Ein Held unserer Zeit*) ist Michail Jur'evič Lermontovs einziger vollendeter Roman. Vorausgegangen waren die Fragmente *Vadim* (1831) und *Knjaginja Ligovskaja* (1836; *Die Fürstin Ligovskaja*). Während *Vadim* mit dem Höhepunkt des Pugačev-Aufstandes im Sommer 1774 zu dem aktuellen Gesellschaftsroman *Geroj našego vremeni* keine zeitliche Beziehung aufweist, ist *Knjaginja Ligovskaja* gleich zweifach mit ihm verknüpft. Denn der Ich-Erzähler in diesem Fragment betont mehrmals, dass seine Geschichte im Jahr 1833 spielt; zudem trägt sein Hauptheld wie die Titelfigur in *Geroj našego vremeni* den Namen Grigorij Aleksandrovič Pečorin. Für den Abbruch der beiden Romanversuche macht die Fachliteratur Probleme mit der damaligen Zensur verantwortlich (vgl. A. Stender-Petersen, 1978, S. 152-154). Boris M. Ėjchenbaum hat auf die formal-kompositorischen Schwierigkeiten der damals in Russland noch wenig erprobten großen Erzählform hingewiesen, die sich in *Geroj našego vremeni* an der Episodenhaftigkeit und der mangelnden systematischen Verbindung des Personenbestands zeige.[1] Die nachfolgende Forschung hat diese Meinung oftmals wiederholt. Meine Untersuchungen sollen nachweisen, dass Lermontov neben der viel beachteten polyperspektivischen Erzähltechnik auch eine besondere Technik intertextueller Folien benutzt, die dem Oberflächentext semantische Tiefe und eine durchgängige Verknüpfung verleiht. Insbesondere die religiöse Folie ist in neuerer Forschung ansatzweise aufgedeckt worden. Doch ihre konsequente Eigenlogik und Verbundenheit mit den Aspekten von Gesellschaft, Politik und Philosophie wurden meines Wissens nicht erkannt.

Da der Roman bis in unsere Gegenwart lebendig geblieben ist und auch zu stets neuen Interpretationen und Übersetzungen anreizt,[2] muss etwas an ihm sein, das den Titelhelden Pečorin zu einem Helden auch unserer Zeit macht. Das damalige zaristisch regierte Russland hatte den Typus des „lišnij čelovek" („überflüssiger Mensch") hervorgebracht, der keinen Sinn in seiner Existenz sieht und sich in erotische und andere Abenteuer stürzt, um seine innere Leere zu übertünchen. Möglicherweise ist es dieses existentielle Gefühl, ebenso aber auch die Umstände, die es bewirkt haben, was den heutigen Leser an Lermontovs Roman fesselt.

An zwei Stellen im Werktext spricht sich der adlige, reiche Pečorin in *Geroj našego vremeni* über die Leere in seinem Inneren aus. Gleich im ersten Kapitel, „Bėla" („Bela"), das die mörderisch verlaufende Romanze zwischen Pečorin und der tscherkessischen Fürstentochter Bėla enthält, lässt sich der Held über die Früchte seiner

---

[1] Vgl. B.M. Ėjchenbaum, 1986 [1961]; dazu auch mit Blick auf die gesamte frühere Lermontov-Forschung G.P. Makogonenko, 1987.

[2] Die jüngste deutsche Übersetzung mit Kommentaren und Beilagen hat Peter Urban im Jahre 2006 vorgelegt.

Erziehung zum Genussmenschen aus. Die Genüsse hätten in seinem Herzen Leere hinterlassen, an Kummer gewöhne er sich ebenso leicht wie an Genuss, und sein Leben werde „von Tag zu Tag leerer" („a serdce ostalos' pusto"; S. 225; S. 41; „i žizn' moja stanovitsja pustee den' oto dnja"; ebd.; S. 42).[3] Die zweite Stelle findet sich im vierten Kapitel, „Knjažna Meri" („Prinzessin Mary"). Der Held reflektiert dort über sein bisheriges Leben, worin er den Verlockungen „leerer und undankbarer Leidenschaften" nachgegeben habe, aus deren „Schmelzofen" er „fest und kalt wie Eisen" hervorgegangen sei („ja uvlekalsja primankami strastej pustych i neblagodarnych"; „iz gornila ich ja vyšel tverd i choloden kak železo"; S. 310; S. 149). Insofern die in diesem Kapitel geschilderte Episode des tödlichen Wettbewerbs zwischen Pečorin und dem jüngeren Grušnickij um die Fürstentochter Meri dem Geschehen im ersten Kapitel biographisch vorausgeht, wird das Urteil, das der Held schon jetzt über sich ausspricht, im ersten Kapitel rückwirkend noch einmal bestätigt. Indirekt ergibt sich aus dem vierten Kapitel auch ein negatives Urteil über die Gesellschaft. Denn Pečorin wird als Sieger des unwürdigen Duells von dem alten Fürsten Ligovskoj als Ehrenmann gelobt, und die Fürstin Ligovskaja hält ihn für würdig, ihre einzige Tochter Meri zu heiraten, wodurch Pečorin Mitglied ihrer hoch angesehenen Petersburger Aristokratenfamilie würde. Innere Selbsteinschätzung des Romanhelden und äußere, gesellschaftliche Anerkennung klaffen also deutlich auseinander.

Inwieweit Lermontovs Zeitgenossen Genusssucht und Verrohung als soziale Krankheiten erkannt haben und inwieweit Gegenmittel öffentlich diskutiert wurden, kann hier nicht weiter untersucht werden. In dem Gesellschaftsroman *Geroj našego vremeni* jedoch werden die Übel Russlands diagnostiziert. Schon in dem Vorwort zum eigentlichen Romantext gibt die Stimme des „Autors"[4] an, er habe seinen Helden „zusammengesetzt aus den Lastern unserer ganzen Generation" („sostavlennyj iz porokov vsego našego pokolenija"; S. 197; S. 6). Die Heilung der Krankheit wisse indes „Gott allein" („ėto už bog znaet"; ebd.). Diese der Alltagssprache entlehnte, ursprünglich religiöse Redewendung, mit der das Vorwort endet, scheint Skepsis auszudrücken, ob gangbare Wege zur Besserung gefunden werden können. Doch eine genauere Untersuchung der Romanstruktur wird zeigen, dass in ihr solche Wege und sogar religiöser Ernst enthalten sind, der der abgegriffenen Floskel zu neuer Würde verhilft.

Eine vorrangige Rolle für Krankheitsdiagnose und Heilung in *Geroj našego vremeni* spielt meiner These zufolge die *Philosophie*. Fülle und Leere, die der „lišnij čelovek" Pečorin so nachdrücklich problematisiert, sind auch zentrale Begriffe der Philosophie

---

[3] Die Seitenangaben zu den russischen Zitaten beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, hier und im Weiteren auf M.Ju. Lermontov, 1969), die nachfolgenden Seitenangaben auf die Urbansche Übersetzung von 2006. Übersetzungen ohne Seitenangaben sind von H. Schmid.

[4] Im Folgenden wird der „Autor" des Romanvorworts stets in dieser Form genannt. Hinzu treten die Instanzen des Ich-Erzählers als Figur und des Herausgebers von Pečorins Tagebuch, der sich in einem eigenen Vorwort meldet. Hinter diesen drei personalen Subjekten steht der Werkautor als das abstrakte Subjekt der gesamten Erzählstruktur, hinter diesen wiederum der konkrete Autor Lermontov. Aufgrund der autobiographischen Züge von *Geroj našego vremeni* sind diese vielfältigen Subjektarten sorgfältig zu unterscheiden. Die Kommunikationsstrukturen zwischen „Autor", Ich-Erzähler und Tagebuchherausgeber werden im Weiteren noch ausführlicher dargelegt.

zu Lebzeiten Lermontovs.[5] Es soll daher zunächst dargelegt werden, was zwei einflussreiche deutsche Philosophen, Kant und Schopenhauer, über Fülle und Leere des menschlichen Lebens zu sagen haben. Es folgen dann Vorbemerkungen zu *Religion*, *Gesellschaftslehre* und *Politik*. Die anschließenden Werkuntersuchungen unter der Fragestellung der insgesamt vier thematisierten Aspekte erlauben möglicherweise eine Erklärung der anhaltenden Attraktivität des Romans *Geroj našego vremeni*, dessen Autor so früh verstorben ist. Lermontov, geboren im Jahre 1814, wurde 1841 in einem Duell getötet.

Nach der europäischen Aufklärung und im Zuge der abklingenden Romantik hatte der Philosoph Arthur Schopenhauer (1788-1860) sein Hauptwerk, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (erste Ausgabe 1818), herausgebracht, das Lermontov direkt oder in vermittelter Form zur Kenntnis genommen haben könnte.[6] Im Roman *Geroj našego vremeni* lassen sich, was noch zu zeigen sein wird, einige Parallelen zu dieser pessimistischen Philosophie vermuten, doch ergibt sich aus ihnen keine geistige Gefolgschaft, sondern eher eine distanzierte, kritische Einstellung. Deren Grundlage könnte die Philosophie des Aufklärers Immanuel Kant (1724-1804) sein, der in den damals viel beachteten Philosophen Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Wilhelm Schelling schon vor Schopenhauer Nachfolger gefunden hatte. Solche Vermutungen über philosophische Positionen eines dichterischen Werks sagen nichts Verbindliches über die Philosophie des realen Autors aus, und sie müssen zudem in der Struktur der Dichtung nachgewiesen werden.[7] Bevor das geschehen kann, soll jedoch dargelegt

---

[5] In seinen Briefen und Aphorismen hat sich Lermontov mit dem Problem der Leere auch seiner eigenen Existenz beschäftigt. In einem Brief an Lopuchina von 1834 fürchtet er die Austrocknung seiner Seele, die wir im Folgenden an Pečorin genauer untersuchen werden. – Autobiographische Spuren in dichterischen Werken, die Lermontov in *Geroj našego vremeni* durch die Vorwörter und die Figur des Ich-Erzählers anlegt, waren lt. B.M. Tomaševskij (1923) seit Voltaire, Rousseau und Byron beliebt; durch sie seien „Legenden" des Dichterlebens geschaffen worden, die dem wachsenden Interesse der Leser an Biographien entgegenkamen. In Russland seien Puškin und Lermontov Beispiele für eigene Legendenbildung. – Neuerliche Legendenbildung über beide Dichter (und Gogol') liefert Ilya Kutik (2005).

[6] Zu Lermontovs philosophischer Lektüre s. A. Guski (1970). Lermontov habe sich besonders mit Schellings Philosophie der Freiheit beschäftigt. Schelling war Schüler Kants und Vorläufer Schopenhauers. Mit Berufung auf Vl. Solov'ev und D.S. Merežkovskij erkennt Guski in Lermontovs Dämonismus auch ein Vorläuferphänomen von Nietzsches Lehre des Übermenschen. Doch hier wäre auch Schopenhauer zu nennen. Zu den Filiationen der genannten Philosophen in der Kant-Nachfolge s. Chr. Helferich (1992).

[7] Lt. Wilhelm Goerdt (1995, S. 230) ist der „überragende Staatsmann […], weitsichtige Politiker und bedeutende Jurist Michail Michailowitsch Speranski (1772-1839) […] bisher nicht seiner philosophischen Bedeutung entsprechend behandelt worden". In seinen philosophischen Lehrveranstaltungen hat er neben Descartes, Locke, Leibniz und Kant auch Schelling und Fichte vermittelt, trat zugleich aber für ein „inneres Christentum" ein, das die rechtgläubige Amtskirche als Werk des „Fürsten der Finsternis" (ebd.) verurteilte. Er habe besonders die Verunstaltung der Briefe des Paulus durch die Amtskirche kritisiert. Die sozialpolitische Position der Dekabristen, zu denen Lermontov Kontakt unterhielt, könnte hier einen ihrer Lehrer gefunden haben. Nicht ausgeschlossen ist, dass Lermontov Speranskij direkt oder indirekt kennengelernt hat. Dessen Versuch einer Verbindung von Christentum und neuerer Philosophie dürfte ihm nahegelegen haben. In *Vadim* wird Paulus, wie wir noch darlegen werden, besonders hervorgehoben, und es lassen sich dort auch kirchenkritische Töne vernehmen. Wir werden auch zeigen können, warum die Amtskirche den Apostel Paulus zu ‚zähmen' versuchte. Denn dieser beruft sich oft und gerne auf die Propheten Jesaja und Johannes, welche mit unterdrückeri-

werden, was die Kantsche Philosophie beinhaltet und wie sich der Kant-Nachfolger Schopenhauer zu ihr verhält. Dabei wollen wir vor allem solche Punkte beleuchten, die für Lermontovs Prosawerk wichtig sein könnten. Es sei jedoch erlaubt, in Bezug auf Kant etwas weiter auszuholen, um die Relevanz der vermuteten Entsprechungen in *Geroj našego vremeni* in ihrem ganzen, Gesellschaft, Politik, Religion und Moral betreffenden Umfang nachvollziehbar werden zu lassen. Vorweg sei gesagt, dass unsere Bezugnahme auf die beiden deutschen Philosophen es ermöglicht, der von Boris M. Ėjchenbaum vorgetragenen Meinung, Lermontovs „Held unserer Zeit" leide „nicht an seelischer Leere, nicht an seinem ‚Charakter', sondern an der Unmöglichkeit, für seine gewaltigen Kräfte, seine stürmischen Leidenschaften eine reale Anwendung zu finden" („stradajuščego ne ot duševnoj pustoty, ne ot svoego ‚charaktera', a ot nevozmožnosti najti dejstvitel'noe primenenie svoim mogučim strastjam")[8], zu widersprechen.

Kant hatte mit seinen epochemachenden drei Kritiken – *Kritik der reinen Vernunft* (1781), *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), *Kritik der Urteilskraft* (1790) sowie mit der zur zweiten Kritik gehörigen *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* (1785) – nicht nur die Möglichkeiten und Grenzen menschlichen Erkennens aufgezeigt, sondern auch eine vernunftorientierte Morallehre aufgestellt, die das Leben des Einzelnen in der Gesellschaft an Idee und Begriff der Pflicht orientiert. Die Pflicht als regulative Idee und als universale Verhaltensmaxime wird von Kant durchaus mit religiösen Ideen verbunden, doch so, dass auch religiöser Glaube vor der Vernunft bestehen kann. Der Aufbau der drei Kritiken folgt einem System, das von den untersten Vermögen des Menschen bis zu den obersten fortschreitet und Ausblicke auf eine vernunftgeleitete Gesellschaft und Politik bietet.

In der *Kritik der reinen Vernunft* geht es um die Leistungen der menschlichen Sinneswahrnehmung und des denkenden Verstandes. Der Titelbegriff der „reinen Vernunft" zielt auf das praxisfreie, nur der Logik verpflichtete Verstandesvermögen; die „praktische Vernunft" verfolgt Handlungsinteressen. In unserem Bewusstsein setzt Kant zwei Formen an, die jegliche Art von Vorstellung über das, was unsere Sinneswahrnehmung angeregt hat, erst ermöglichen; das sind die Dimensionen des Raums und der Zeit. In diesen Formen werden die Dinge der Wirklichkeit vor das Bewusstsein gebracht, sie erscheinen vor ihm als Vorstellungen in Raum und Zeit.

---

schen Obrigkeiten und falschen Religionsverkündern hart ins Gericht gehen. – Goerdt beschreibt, wie Philosophie in Russland nicht nur an den Universitäten, sondern auch in viel besuchten Lesekreisen betrieben wurde (zu denen Lermontov wohl auch Zugang hatte), wo die Zensurverbote in Bezug auf die Philosophen der Aufklärung umgangen wurden. So mag unser Dichter zumindest kursorisch über die inkriminierten deutschen Philosophen informiert gewesen sein. – Offene Neigung zu Kant bezeugt Lermontovs Drama *Menschen und Leidenschaften* (1831). In *Knjaginja Ligovskaja* wird Deutschland als Ort der Bildungssehnsucht des jungen Pečorin erwähnt. Vgl. dazu H. Schmid, „Von der Fläche über die Tiefe zur Linie. Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov", in diesem Sammelband, S. X-Y.

[8] Vgl. B.M. Ėjchenbaum, 1986, S. 304. Da Ėjchenbaum in Pečorin einen enttäuschten Dekabristen sieht, macht er die unterdrückerische Politik nach der Niederschlagung dieser Erhebung für Pečorins Untaten verantwortlich. Auch in Einzelpunkten wie Pečorins Reaktion auf Walter Scotts Roman, seiner Rolle bei der Gefangennahme des betrunkenen Kosaken in „Fatalist", der Interpretation Grušnickijs als *alter ego* Pečorins und der Auffassung Doktor Verners als mephistophelesschem Gegenstück zu dem faustartigen Pečorin weicht Ėjchenbaums Auffassung von der im Folgenden von mir vertretenen ab.

Ob die Dinge jenseits des Bewusstseins in diesen Formen existieren, darüber kann der Mensch nichts aussagen, denn er ist an seine immanenten Formen gebunden und gelangt nicht über sie hinaus. Der Verstand bearbeitet die ihm vorgeführten sinnlichen Vorstellungen nach seinen immanenten Kategorien, deren zentrale die Kausalität ist.[9] Das Außending wird „Ding an sich" genannt, das in der Erscheinung geformte und kategorial geordnete Ding ist dann das Ding für mich. Gewissheit über das „Ding an sich" gibt es für den Verstand nicht, all sein Erkennen und Wissen ist abhängig von der Vorstellung, die ihm Sinnesorgane und Vorstellungsformen vermittelt haben. Die nach bewusstseinsimmanenten Bedingungen geformten dinglichen Erscheinungen bringt der Verstand in ein Begriffssystem nach den Regeln von Begriffsbildung, logischem Urteil und Schlussverfahren. Allein in diesem Bereich der „reinen Vernunft" ist gesichertes Wissen möglich.

Die kritische Durchleuchtung der reinen, verstandesmäßigen Vernunft mündet aber dennoch in die bewusstseinstranszendente, reale Welt ein. Denn der Mensch weiß, dass er nicht nur denken, sondern auch handelnd in die Welt eingreifen muss. Die reine Vernunft der ersten Kritik gibt daher der praktischen, für Handeln zuständigen Vernunft folgenden Rat: Halte dich an drei Gegenstände – die Freiheit deines Willens, die Unsterblichkeit deiner Seele und das Dasein Gottes. Obzwar diese drei Gegenstände für die Erfahrung der Sinne und unser Wissen gar keinen zulässigen Wert hätten, an sich sogar „ganz müßig" und „dabei noch äußerst schwere Anstrengungen unserer Vernunft" seien, würden sie doch „durch unsere Vernunft dringend empfohlen".[10] Die dann folgende *Kritik der praktischen Vernunft* beschäftigt sich mit den drei empfohlenen Gegenständen, die auch Ideen genannt werden, nach ihren eigenen, praktischen Hinsichten. Ziel ist es, herauszufinden, was die Freiheit des Willens besagt und wie sie mit der Unsterblichkeit der Seele sowie mit Gott zusammenhängt.

Der Wille des Menschen wird affiziert von den Bedürfnissen seines organischen Körpers, seinen Lust- und Schmerzempfindungen sowie besonderen Neigungen. Befolgt der Mensch im Handeln nur diese Gebote, so bleibt er bloßes Tier. Anders als das Tier hat der Mensch jedoch ein Bewusstsein der freien Wahl zwischen Tun, Lassen und solchen Handlungen, die seine Natur ihm *nicht* nahelegt. Die Vernunft gebietet ihm, von der Freiheit der Wahl vernünftigen Gebrauch zu machen. Ein solcher Gebrauch verlangt die Berücksichtigung nicht nur des eigenen Wohls, sondern auch desjenigen der Mitmenschen. Eigene Bedürfnisse, Wünsche und Begierden müssen daher kontrolliert werden, um Handlungen Platz zu machen, die dem Wohl auch der Gesellschaft dienen. Freier Wille besagt damit Freisein *von* dem mechanischen Befolgen der Sinnlichkeit und *zu* der Pflicht des gemeinnützigen Handelns. In der

---

[9] Kant setzt in Revision der Aristotelischen Kategorientafel vier Kategorien an: Quantität, Qualität, Relation und Modalität. Unter der Relation figurieren Substanz und Akzidenz, Ursache und Wirkung sowie Gemeinschaft (Wechselwirkung). Eine übersichtliche Darstellung der Kategorientafel gibt auch Chr. Helferich, 1992, S. 254. Schopenhauer hebt die besondere Bedeutung der Kausalität hervor, für die der Mensch eine Art eigenen Wahrnehmungsorgans besitze, was Kant sicher als Phantasterei kritisiert hätte.

[10] Vgl. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1992, S. 673; vgl. auch ders., *Kritik der praktischen Vernunft*, 1993, S. 682. Maximen, die ganz besonders in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* erörtert werden, sind praktische Gesetze, sofern sie zugleich subjektive Gründe der Handlungen sind.

ersten Hinsicht ist die Willensfreiheit negativ, in der zweiten positiv bestimmt, denn in ihr wird die Autonomie des Willens formuliert, d. h. die Fähigkeit, sich selbst aus freien Stücken ein Gesetz zu geben. Dieses selbstgegebene Gesetz nennt Kant den „kategorischen Imperativ" der Pflicht zum guten Handeln. Er bringt ihn unter die berühmt gewordene Formulierung „handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde"[11]. In moralischer Hinsicht verlangt die Pflicht, jederzeit und unter allen Umständen das Gute zu tun und das Böse zu unterlassen. Das Pflichtgesetz des guten Handelns gilt nicht nur für das einzelne Individuum, sondern für alle, also für das einzelne Subjekt gegenüber der Gesellschaft und das Kollektivsubjekt der Gesellschaft gegenüber dem Einzelnen.

Die Willensfreiheit als kategorisches Pflichtgebot setzt Kant ausdrücklich von Gefühlsregungen ab. Weder die Liebe zum Nächsten noch Mitleid taugen zur Grundlage des guten Handelns, denn als bloße Gefühle sind sie schwankend und von äußeren Zufälligkeiten abhängig. Damit setzt er sich auch vom christlichen Gebot der Nächstenliebe ab.[12] Mit dem Christentum verbindet ihn allerdings die Idee des ewigen Lebens der Seele und die Idee Gottes. Sie sind wie alle Arten von Ideen nichts Wissbares, doch sei es vernünftig, an ihnen festzuhalten, insofern sie dem Streben des Menschen nach dem Guten Sicherheit und auch eine Garantie der Befolgung durch alle gewähren. Ohne die Annahme eines ewigen Lebens könnte der unvollkommene, an die begrenzte irdische Zeit gebundene Mensch an der Aufgabe, das absolut Gute zu erreichen, verzweifeln, und ohne die Aussicht auf Drohungen und Verheißungen eines allwissenden, allmächtigen, richtenden Gottes blieben die moralischen Gesetze „leere Hirngespinste" (*Kritik der reinen Vernunft*, 1992, S. 681). Die beiden Zusatzideen der ewigen Seele und Gottes sind also praktische Annahmen, die der Grundidee des freien Willens Kraft verleihen sollen.

Die *Kritik der Urteilskraft* handelt von der Fähigkeit des Bewusstseins, sich in der Betätigung von sinnlichem Vorstellungsvermögen, verstandesmäßigem Denken und moralischem Handeln auf sich selbst zurückzuwenden, also über die genannten Aktivitäten zu reflektieren, um anschließend Urteile über sie zu fällen. Somit stellt diese dritte Kritik eine Synthese der beiden vorhergehenden Kritiken dar. Hier kommen Gedanken zur Ästhetik, Sittlichkeit, Gesellschaft und Politik zur Sprache, die Michail Ju. Lermontov beim Abfassen von *Geroj našego vremeni* inspiriert haben könnten. Auf diese sei unsere Darlegung denn auch beschränkt.

In Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung und die auf sie aufbauende Vorstellung bewusstseinsexterner Gegenständlichkeit, deren Lehre er Ästhetik[13] nennt, hebt Kant auf die Gefühle der Lust oder Unlust, des Angenehmen oder Unangenehmen gegenüber solchen Vorstellungen ab. Angenehmes Empfinden verbindet sich mit dem

---

[11] I. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1993, S. 51. In diesem Werk wird die Maxime nach verschiedenen Einzelhinsichten mehrfach variiert.

[12] In seiner *Kritik der praktischen Vernunft*, 1993, S. 205, setzt sich Kant mit dem Gebot der Nächstenliebe auseinander. Es beinhalte auch eine vernunftgemäße Eigenliebe, also keinen selbstzerstörerischen Altruismus.

[13] Kants Begriff der Ästhetik leitet sich vom griechischen Wort *Aisthesis* ab, das sinnliche Wahrnehmung bedeutet. Er übersteigt diese enge Bedeutung jedoch hin zur Grundlegung der modernen Ästhetik, die auf die Kunsttheorien seiner Nachfolger und bis heute einen dauerhaften Einfluss gehabt hat

sinnlich Schönen, unangenehmes Empfinden mit dem Erhabenen, doch letzteres kann auch in ein Wohlgefallen übergehen. Das Urteil über ein *ideal* schönes Objekt – ein solches ist zur Idee vom Schönen erhoben − ist Ausdruck reinen, von sinnlichem Begehren ungestörten Wohlgefallens, das über das erhabene Objekt ein Ausdruck von Schrecken, Ehrfurcht und letztendlichem Wohlgefallen an solchen Gefühlen. Das Schöne steht dem Spiel nahe (ohne mit diesem identisch zu sein), das Erhabene verlangt Ernst des gereiften Menschen, der sich im erhabenen Objekt seiner Würde des zu mehr als einem Tier bestimmten Wesens bewusst wird. Beide subjektiven Urteile beanspruchen allgemeine Geltung, obgleich sie sich auf keine objektiven Gesetze berufen können, die es nicht gibt. Es gibt nur gewisse, bei allen Menschen vorhandene Regeln solcher Urteile, die durch gesellschaftliche Konventionen der Mode und des Geschmacks in die eine oder andere Richtung gelenkt werden – mehr zum sinnlich Schönen hin oder mehr zum Erhabenen. Wir werden sehen, dass die Gesellschaft Pečorins das Schöne mit dem verunreinigenden Begehren verbindet und dass sie dem Erhabenen weder Raum noch Zeit gibt.

Nähere Bestimmungen des Ideals vom Schönen betreffen die Kategorie der Qualität (Washeit), und bei dem jetzt Folgenden scheint uns Pečorin vor Augen zu stehen: 1. Das Objekt soll ein Mensch – ein Mann, wie Kant behauptet – sein,[14] denn der (männliche) Mensch gilt allgemein als Ideal des Schönen. 2. Er soll mittlerer Größe sein, d. h. nicht zu groß, nicht zu klein, sondern ein Durchschnitt aller Körper.[15] 3. Er soll in einen Raum gestellt sein, an dem sich die meisten vereinigen. 4. Sein Umriss soll dort erscheinen, wo der mit den stärksten Farben illuminierte Platz ist, denn dort wird seine mittlere Größe kenntlich. 5. Er soll von den äußersten Grenzen des umgebenden Raums am meisten entfernt, nach Höhe und Breite in den Vordergrund gerückt sein, so dass seine Statur hervortritt. 6. Auch Kopf, Nase und dergleichen sollen dem Mittelwert entsprechen. Dieser letztgenannte Punkt besagt auch, dass die Kriterien des Durchschnittswerts für das Schöne von Gesellschaft zu Gesellschaft, von Land zu Land, von Rasse zu Rasse variieren.

Das Erscheinungsbild des ideal Schönen soll jedoch auch ein Ausdruck des Sittlichen sein, damit das Behagen am Schönen nicht bloß flaches Gefallen bleibt. Zur Sittlichkeit gehören Seelengüte, „Reinigkeit“ (gemeint ist rein von Begierde nach dem schönen Objekt) und Ruhe (die Reflexion über die Beziehung zwischen Objekt und Idee erlaubt). Ein Künstler, der diese darstellen wolle, brauche reine Ideen der Vernunft und große Macht der Einbildungskraft. Obwohl sich die Kriterien des Schönen stark auf das Kunstschöne der Malerei beziehen, gelten sie auch für das Schöne der Natur, jedoch nur, wenn es von einem künstlerischen Geist betrachtet wird. Ein solcher wiederum kann auch dem Hässlichen in der Natur Schönheit abgewinnen.

---

[14] Kant schließt Frauen und Handwerksgesellen als nicht mündige Bürger aus den allgemeinen, im freien Willen begründeten Prinzipien der Vernünftigkeit und Sittlichkeit aus. Er folgt damit einer Tradition des Aristoteles, der Frauen und Sklaven einen bloß passiven Verstand zubilligte, durch welchen sie geistig und sittlich unmündig und zur Teilhabe am politischen Leben unfähig blieben. Vgl. Aristoteles, *Politik*, 1990, bes. 1. Buch, Kap. 12. Insofern Kant aber nicht biologisch, sondern ökonomisch argumentiert, können Frauen und Handwerker, wenn sie eigene Existenzgrundlagen erwerben, auch vollberechtigte Bürger sein.

[15] Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Lermontov Pečorin zunächst einen „eher hohen“ („skoree vysokogo“) Wuchs gegeben und diesen dann in einen „mittleren“ („srednego“) abgeändert hat. Vgl. dazu B. Ėjchenbaums Kommentar in: ders., 1937, S. 463.

Für die Erscheinung des Erhabenen ist die Kategorie der Quantität (Maß) leitend, weil Erhabenes, alles Maß für Größe und Kleinheit überschreitend, unser Denken nach Maßen überhaupt provoziert: 1. Der erhabene Gegenstand ist mit nichts vergleichbar. 2. Es lassen sich keine konkreten inhaltlichen Merkmale nennen. 3. Er ist unbegrenzt, formlos. 4. Nähere Bestimmungen seiner sinnlichen (qualitativen) Eigenschaften sind nicht möglich. 5. Es gibt demnach keine vorbildlichen Exemplare eines Ideals des Erhabenen, wie es der schöne Mann für das ideal Schöne ist, sondern nur „Beispiele" der Erhabenheitsidee wie etwa der unendlich weite, sturmbewegte Ozean, Vulkanausbrüche oder Gewitter im Gebirge.[16]

Das Maß bestätigende Schöne ist nach Kant Symbol der Idee der Sittlichkeit des menschlichen Charakters; das alle Maße sprengende Erhabene ist Symbol der Idee der Willensfreiheit. Symbolik beruht stets auf einer Konvention, Ähnlichkeitsbeziehungen sind nicht konstitutiv für Symbolik. Die von Kant gelieferten Beispiele für die Symbolik des Schönen weisen jedoch auch in den Bereich von Politik und Religion. Ein politisches Beispiel ist der monarchische Staat, der entweder als beseelter, nach inneren Volksgesetzen wie ein Organismus regierter Körper oder aber als Maschine von der Art einer Handmühle dargestellt werden könne, wenn nur ein einziger, despotischer Wille herrscht. Zwischen einem Staat und einem lebenden Organismus oder einer Handmühle bestehen keinerlei qualitative Ähnlichkeiten, doch die Regeln des Funktionierens der Teile im Verhältnis zueinander und zum Ganzen sind jeweils analog. Religiöse Ideen von Gott, die sich sinnlicher Anschauung ganz entziehen, können überhaupt nur symbolisch-konventionell dargestellt werden.

Religiöse und politische Ideen kehren auch in Kants Überlegungen zur Teleologie wieder. Teleologie ist eine solche Abart der kausalen Relation, die nicht Ursachen zu gegebenen Wirkungen sucht, sondern Ganzheit schaffende Zwecke zu Einzeldingen als Teilen und Mitteln der Ganzheit. Ziele der Natur, die wir in lebenden Organismen und in der ganzen Naturordnung zu erblicken meinen, können immer nur in Analogie zu menschlichem zielbewusstem Handeln vermutet werden, da sie ein transzendentes Subjekt voraussetzen, das solche Ziele konzipiert hat. Insofern der Mensch darüber aber nichts wissen kann, gilt für die Zielvermutung in der Natur der Modus des „als ob", d. h. wir tun so, als ob es ein Subjekt der Natur gäbe. Menschliches technisches und künstlerisch-ästhetisches Schaffen soll die teleologische Ganzheitsform der Natur übernehmen (doch im Kunstwerk soll die Mittel-Ziele-Kausalität verhüllt bleiben, weil sie die Freiheit des ästhetisch Betrachtenden einengen und ihn somit

---

[16] Vgl. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1992, S. 201. Kant verweist hier auf das religiöse Gesetz der Juden „Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis, weder dessen, was im Himmel, noch auf der Erden, noch unter der Erden ist". Auch der „Mohammedanismus" sei zu Recht stolz auf sein Bilderverbot. – Mit Bezug auf Lermontov könnte Kants Hinweis auf die Beschreibung einer Alpenreise in der zeitgenössischen Literatur relevant sein: Der Autor (Saussure), der im savoyischen Gebirge eine „abgeschmackte Traurigkeit" empfunden habe, kenne wohl auch eine „interessante Traurigkeit, welche der Anblick einer Einöde einflößt, in die sich Menschen wohl versetzen möchten, um von der Welt nicht weiter zu hören, noch zu erfahren" (ebd., S. 204). Wenn wir im Folgenden eine entsprechende Stelle in *Geroj našego vremeni* betrachten (der „Seelenaufschwung" des Ich-Erzählers in „Bėla"), werden wir feststellen, dass Abkehr von der Gesellschaft (*svet*) und Hinwendung zu Menschen gleich gestimmter erhabener Seelenanlage bei Lermontov zusammengehen. Kants Ausdruck „Einöde" kehrt im Adjektiv „pustynnym" („po goram pustynnym", wörtlich: „über öde Berge") wieder.

verärgern würde).[17] Natur, unter der Kategorialität der Teleologie und im Modus des kritisch reflektierten „als ob" betrachtet, führt zur Theologie als theoretischer Lehre von einem göttlichen, intentionalen Wesen, bleibt aber gerade durch das bewusst gemachte „als ob" an der Schwelle zu religiösem Glauben stehen. Eine Überschreitung dieser Schwelle hin zum Glauben legt freilich die Vernunft nahe, insofern sie die natürliche Ausstattung des Menschen mit einem sonst nirgends in den Naturwesen anzutreffenden freien Willen als Teil möglicher göttlicher Mittel-Ziele-Planung annimmt. Das göttliche Wesen hat demzufolge den Menschen über die sinnliche Natur, die eigene und die der äußeren Welt, erhaben gemacht, um ihn zu befähigen, das Gesetz des Guten in der Welt zu realisieren. Vorzügliches Mittel hierzu ist die Kultur, ein Gut, das nur der Mensch, die Natur aber gerade nicht hervorbringen kann.

Doch um die Kultur steht es nicht gut. Es kommen nun bei Kant kritische Töne an dem vorherrschenden Typus der Klassengesellschaft auf. Die auf Ungleichheit gegründete Gesellschaft, so Kant, privilegiert die Klasse der Besitzenden auf Kosten der Armen. Die per Gesetz bevorzugten wenigen Reichen verursachen das Elend der vielen Armen, indem sie sie zu einem Leben in mühsamer Arbeit für das Lebensnötigste zwingen, um selber der Muße und dem Luxus zu frönen. Das müßige Luxusleben der Reichen bewertet Kant mit dem bemerkenswerten Urteil des „glänzenden Elends"[18]. Solches Elend ist doppelseitig, denn es bewirkt einerseits kausal-final das glanzlose Elend der Armen, andererseits aber auch ein seelisches Elend in den Reichen, insofern Genuss stets die Begierden steigert, so dass wachsende Begierdenerfüllung in wachsenden Begierdenhunger, d. h. in wachsende innere Leere umschlägt. Der Glanz derartigen Elends kann aber auch eine positive Wirkung haben. Sie ergibt sich daraus, dass die Güter des Luxus eine Verfeinerung der Techniken ihrer Herstellung wie auch des Geschmacks und der äußeren Lebenssitten bewirken. Parallel dazu können die schönen Künste und die Wissenschaften, wenn sich die privilegierte Klasse dank ihrer Muße in ihnen betätigt, dazu beitragen, die „Sklaverei" der sinnlichen Begierden einzuschränken.[19] Damit jedoch äußere Gesittung in moralische Sittlichkeit umschlagen kann, sind gerechtere politische Gesetze nach dem Modell der bürgerlichen Gesellschaft nötig, worin jedes Mitglied sich nach seinen naturgegebenen Fähigkeiten und dank seinem freien Willen zum nützlichen Teil des gesellschaftlichen Ganzen entwickeln kann. Darüber hinaus sei, um Kriege zu vermeiden, ein weltbürgerliches Gesetz nötig, das berechtigt, Zwang auf solche Staaten auszuüben, die einander zu benachteiligen beabsichtigen.[20] Diese mögliche positive Entwicklung der

---

[17] Bei Roman Jakobson (1988) kehrt die Kantsche Überlegung zur Teleologie unter dem Begriff des „Mittel/Ziele-Modells" wieder. Dies unterliegt dem Denken der funktionalistischen Sprachwissenschaft ebenso wie demjenigen des tschechischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus und seiner Ästhetik. Letztere Schule geht über einige Vermittlungsstufen auf Kant zurück.

[18] S. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1992, S. 391.

[19] Von der Sklaverei der Begierden handelt auch Jan Amos Comenius' Komödie *Diogenes Cynicus redivivus*. Sie seien schlimmer und grausamer als ein Sklavenhalter, weil sie im Menschen zahlreicher seien. Der gesunde Verstand (geschult an der Philosophie des Sokrates) müsse sie beherrschen, um sich nicht von ihnen beherrschen zu lassen. Vgl. dazu auch H. Schmid, 2008. Die Philosophie der deutschen Aufklärung und des nachfolgenden Idealismus war stark von der Tradition der Reformation, zu der auch Comenius gehört, geprägt.

[20] In seiner Spätschrift *Zum ewigen Frieden* (1795) legt Kant die Prinzipien für Frieden zwischen den Völkern dar. Frieden nach innen und außen verlangt ein „aufgeklärtes Publikum", denn: „Alle auf

ganzen Menschheit muss jedoch, und das betont Kant, bei der Einschränkung der Neigung zum Genussleben einsetzen.

Das „glänzende Elend" im Luxus hat neben der Wirkung der Sittenverfeinerung, die nur eine dürftige Hoffnung auf moralische Umkehr der Reichen eröffnet, auch noch eine drastische Wirksamkeit, wonach

> […] die Übel, womit uns teils die Natur, teils die unvertragsame Selbstsucht der Menschen heimsucht, zugleich die Kräfte der Seele aufbieten, steigern und stählen, um jenen nicht zu unterliegen, und uns so eine Tauglichkeit zu höheren Zwecken, die in uns verborgen liegt, fühlen lassen.[21]

Es bietet sich an, diesem Zitat aus der *Kritik der Urteilskraft* das oben schon angeführte Zitat Pečorins über seine verfehlte Lebensbestimmung im ausführlicheren Textzusammenhang gegenüberzustellen:

> Probegaju v pamjati vse moe prošedšee i sprašivaju sebja: začem ja žil? Dlja kakoj celi ja rodilsja? .. A, verno, ona suščestvovala, i, verno, bylo mne naznačenie vysokoe, potomu čto ja čuvstvuju v duše moej sily neob''jatnye … No ja ne ugadal ėtogo naznačenija, ja uvlekalsja primankami strastej pustych i neblagodarnych; iz gornila ich ja vyšel tverd i choloden kak železo, no utratil naveki pyl blagorodnych stremlenij – lučšij cvet žizni. I s toj pory skol'ko raz uže ja igral rol' topora v rukach sud'by! Kak orudie kazni, ja upadal na golovu obrečennych žertv, často bez zloby, vsegda bez sožalenija … (S. 310)

> „Ich überfliege im Gedächtnis meine ganze Vergangenheit und frage mich unwillkürlich: wozu habe ich gelebt? Zu welchem Zweck bin ich geboren worden? .. Es hat ihn doch sicher gegeben, und sicher ward mir eine hohe Bestimmung zuteil, denn ich verspüre in meiner Seele unermeßliche Kräfte … Aber ich habe diese Bestimmung nicht erraten, ich habe mich den Verlockungen leerer und undankbarer Leidenschaften hingegeben; aus ihrem Schmelzofen bin ich hervorgegangen fest und kalt wie Eisen, habe für immer die Glut edler Bestrebungen verloren – die schönste Blüte des Lebens. Und wie oft habe ich seither die Rolle der Axt in den Händen des Schicksals gespielt! Wie das Werkzeug des Henkers [wörtlich: der Hinrichtung] fiel ich auf das Haupt der verurteilten Opfer, oft ohne Zorn, immer ohne Erbarmen …" (S. 149)

Insofern dem Leser an dieser Stelle aus Pečorins Autobiographie noch keine Untaten von der Art eines erbarmungslosen Henkers bekannt sind – erst der Schuss auf Grušnickij im Duell weist Züge davon auf –, muss das Zitat als Anspielung des Werkautors auf einen Menschentypus verstanden werden, der in Pečorin exemplarisch dargestellt wird. Das ist der staatlich beauftragte Beamte oder „Henker", dem alle unter die Hand gegebenen Häupter zur Beute der Axt werden. In diesem Zusammenhang wird der Schlusssatz zum ersten biographischen Abenteuer im dritten Kapitel, „Taman'" („Taman"), bedeutsam. Pečorin räsoniert dort vor sich selber darüber, dass ihn, den „reisenden Offizier, noch dazu mit Reiseorder in staatlichen Angelegenheiten" („stranstvujuščemu oficeru, da ešče s podorožnoj po kazennoj nadobnosti"), die „menschlichen Freuden und Nöte" („radostej i bedstvij čelovečeskich"; S. 252; S. 78) nichts angehen, obwohl er, was die Nöte betrifft, im Taman'-Abenteuer ihr Verursacher war. Daraus kann man schließen, dass er sich nur als Mittel oder In-

---

das Recht anderer Menschen bezogenen Handlungen, deren Maxime sich nicht mit der Publizität verträgt, sind unrecht." (Zitat nach Chr. Helferich, 1992, S. 266) Es wird begreiflich, warum Kants und die Werke anderer Aufklärer in Russland, das für seine Zensur berüchtigt war, auf den akademischen Kathedern nicht gelehrt werden durften.

[21] S. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1992, S. 392-393.

strument zum Zweck höherer Ziele des Staates betrachtet, der von solcher Beschaffenheit zu sein scheint, wie es Kants Beispiel des despotischen Staates analog einer „Handmühle“ ausweist. Des „glänzenden Elends“ privilegierter Existenz in solcher Maschine wird er sich erst später bewusst. Hierzu wiederum ist bemerkenswert, dass der Leser nur ungenau erfährt, welcher Art die „staatlichen Angelegenheiten“ des Kaukasusreisenden sind: Im Taman’-Abenteuer ist Pečorin unterwegs „zur operierenden Truppe“ („v dejstvujuščij otrjad“; S. 242; S. 65), was ihm ein Recht auf staatliche Unterbringung gibt; in „Fatalist“ („Der Fatalist“) und „Bėla“ ist er wegen seines Duells Strafversetzter auf einer militärischen Festung, doch was ihn in den mondänen Kurort Pjatigorsk („Knjažna Meri“) treibt, wird nicht genauer bestimmt. In „Maksim Maksimyč“, seiner letzten dargestellten Reisestation, tritt er als Privatier mit dem Reiseziel Persien auf, übernachtet aber angenehm beim Festungskommandanten N***. Er bewegt sich somit stets im Schutzraum des Militärs bzw. des gehobenen gesellschaftlichen Milieus.

Arthur Schopenhauer nun sieht sich als einen kritischen Fortsetzer der Philosophie Kants an, so dass wir uns auf die für unsere Werkanalyse hilfreichen Unterschiede seiner Lehre beschränken können. Deren wichtigster besteht in der Auffassung der menschlichen Willensfreiheit. Schopenhauer ersetzt den kategorischen Imperativ der Pflicht zum guten, aktiven Leben durch das Ideal des passiven Absterbens zum Tode. Solches Ideal findet er bei Asketen, Heiligen und Märtyrern, die er der antiken und christlichen Tradition, vor allem aber der fernöstlichen Weisheit des Brahmanentums und Buddhismus entlehnt, welche auch seine Kritik an der christlichen Religion begründen.[22] Die Abtötung des Leibes ist die eigentliche Manifestation von Willensfreiheit, insofern sie dem Entschluss des Menschen entspringt, keinen Willen mehr zu haben. Denn Willen interpretiert Schopenhauer als „Willen zum Leben“, der immer egoistisch auf die eigene Bedürfnis- und Begierdebefriedigung ausgerichtet sei. Da jeder Organismus mit diesem Willen ausgestattet ist, ergibt sich für die Menschheit das Modell des Kampfes aller gegen alle nach dem tierischen Prinzip *homo homini lupus* (ein Mensch ist dem anderen ein Wolf). Um diesen naturbedingten Zustand zu beenden, ist es moralisch geboten, sich selbst und, im Verzicht auf die Betätigung des Sexualtriebs, auch die Menschheit sterben zu lassen.

Über dialektische Argumentation bringt der Philosoph auch ein Konzept von Fülle und Leere ein, das zusammen mit der Lehre von Charakter und Lebensweg in Bezug auf *Geroj našego vremeni* wiederzukehren scheint. Fülle, gemeinhin mit paradiesischen Genüssen des Lebens assoziiert, ist laut Schopenhauer nur leerer Wahn, denn jedem erfüllten Genuss folgen früher oder später Langeweile, Überdruss, Ungenügen und Begierde nach weiteren Genüssen – ähnliches findet sich ja auch bei Kant.

---

[22] Hierfür ist auch seine Schrift „Über Religion“ (A. Schopenhauer, 1988 [1851]) aufschlussreich, die in der Gattung des philosophischen Dialogs gehalten ist. Religion wird dort als wesenhaft intolerant kritisiert. Staat, Recht und Gesetz brauchten die Hilfe der Religion nicht, wenn die Bürger mündig seien. Besonders das Christentum habe eine Geschichte der Gewalt hervorgebracht. – Radikale Religionskritik bringt auch Kants Spätschrift *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1792/93). Freiheit, Gott und Seele gebe es als Postulate der Vernunft, aber die offenbarte Religion liege außerhalb der Vernunftgrenzen. Ihre Zeugnisse seien „verdächtig, [ihre] Rituale Aberglauben und Fetischdienst, [ihre] Strukturen usurpierte Herrschaft der Geistlichkeit über die Gemüter“. (Zitiert nach Chr. Helferich, 1992, S. 264) Kant kritisiert die Religion (besonders alle Offenbarungsreligionen) vom Standpunkt der Vernunft, Schopenhauer von dem der Moral.

Der Scheinfülle genussreichen Lebens setzt Schopenhauer das Nichts jenseits des Lebens gegenüber, das der gemeine Verstand mit Leere assoziiert. Dieses Nichts sei jedoch positiv, wenn sich das kontemplative und reflektierende Subjekt auf die Seite des Nichts einstellt. Es zeige sich dann die wahre Beschaffenheit des Nichts und die wahre Leere des Lebens. Da Philosophie über das Positive des Nichts keine Aussage treffen könne, verweist Schopenhauer auf bildnerische Darstellungen von Heiligen, deren Gesichter einen seligen Widerschein jener Welt des Nichts böten.[23] In Kants Imperativ der Pflicht sieht Schopenhauer dagegen nur eine leere, regulative Formel, weil ihr die Anschauung des transzendenten *vollen* Nichts fehle.

Den Lebensweg unter der Bedingung des Willens zum Leben bringt Schopenhauer in das Bild des „Wegs über glühende Kohlen"[24]. Die Kohlen stehen darin für die immer wieder erneuerten, mit jedem Genuss wachsenden Begierden, die Lücken zwischen den Kohlen für Momente des „Jubels"[25] im Genuss. Lebensweg und Charakter hängen miteinander zusammen, insofern der Charakter des Menschen die Arten der Begierden und angeborenen Talente zu ihrer Befriedigung bestimmt. Aufschlussreich für Lermontovs Roman sind zwei Aussagen über den Charakter: Zum einen ist der Charaktertypus des Individuums von Natur aus gegeben und kann in seinen Grundzügen nicht verändert werden. Der Typus zeigt sich allmählich im Lebensverlauf, ist also dem Träger nicht von vornherein bekannt, sondern wird erst mittels des sogenannten „empirischen Charakters", der sich in den Taten zeigt, erschlossen. Hinzu tritt ein durch Ausbildung der Talente und Anhäufung von Kenntnissen „erworbener

---

[23] Im Vierten Buch: *Der Welt als Wille zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntniß Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben* bezieht sich Schopenhauer auf die Erfahrungen derer, die „zur vollkommenen Verneinung des Willens gelangt sind". Die Erfahrung nenne man „Ekstase, Entrückung, Erleuchtung, Vereinigung mit Gott usw.". In diesem Zustand gehe die für Erkenntnis konstitutive Form von Subjekt und Objekt verloren, ebenso die Mitteilbarkeit. (Vgl. A. Schopenhauer, 1977, S. 506) Die Kunst führe uns solche Erfahrungen „mit dem Stempel innerer Wahrheit verbürgt" (ebd., S. 508) vor Augen. – A. Hansen-Löve (1989, S 35) nimmt für die russischen Symbolisten eine „indische, über Schopenhauer vermittelte, Nirwana-Idee" an, die „auch in Tjutčevscher Formulierung" aufgegriffen werde. F.I. Tjutčev (1803-1873) veröffentlichte zwar schon ab 1819, als Lermontov noch ein Kind war, in russischen Literaturzeitschriften Gedichte, wurde aber erst in den fünfziger Jahren durch eine von Turgenev besorgte Herausgabe seiner Gedichte berühmt. Im Ausland lebend, hatte Tjutčev die deutsche Philosophie auch in seine Lyrik eingegeben. Ob sich über ihn eine Brücke zwischen Lermontov und Schopenhauer ergibt, kann ich nicht nachprüfen.

[24] Schopenhauer betrachtet Leben generell als solchen Weg, den er als „Kreisbahn aus glühenden Kohlen mit einigen kühlen Stellen" verbildlicht (in: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 2. Teilband, 1977, S. 470). Gelenkt vom angeborenen Charakter, schreitet der Böse voran zu den genannten zwei Arten kühlender Stellen. Der Gute hingegen sucht Stellen der Linderung für den anderen. Der Weise wiederum tritt ganz aus der Bahn heraus, weil er erkennt, dass alle Stellen auf ihr immer zugleich bestehen. Nicht nur durch den Verzicht auf den Geschlechtstrieb, sondern auch über den Verzicht auf jede Weltvorstellung – die immer mit Begierde verbunden ist – lässt er die ganze Welt zunichte werden, da keine Subjekt-Objekt-Struktur mehr in seinem Bewusstsein ersteht. Schopenhauer bezieht sich auf die Veda, auf Angelus Silesius, Meister Eckhard und Buddha (ebd., S. 471-472).

[25] Vgl. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 1977, S. 452. Der willensstarke Charakter kenne solchen Jubel umso weniger, als er im Moment erfüllten Genusses immer auch eine Art Überschuss an Willen zu einer Vielheit anderer Objekte verspüre, die durch ein gegebenes, erlangtes Objekt nicht befriedigt werden könnten. Solche willensstarken Charaktere seien prädestiniert zum Streben nach dem Bösen und gar zur Grausamkeit, weil der Anblick fremden Leids ihnen mehr Freude bereite als Genuss an der eigenen, schon zahlenmäßig unvollständigen Begierdenerfüllung. Der Böse „weidet sich" (ebd., S. 453) am Leid der Anderen und strebt immer mehr nach solcher Weidung.

Charakter“, den der Charakterträger mit den Grundzügen des angeborenen, sogenannten „intelligibelen Charakters“ abstimmen muss, da jeder Versuch, diesen zu ändern, nur missglücken kann.[26] Der Mensch ist also lediglich verantwortlich für den vernünftigen Umgang mit dem „intelligibelen Charakter“, seinem Fatum. Zum anderen verbinden sich Charaktertypen und Lebensweg zu vorbestimmten Lebenswegen, von denen wir drei Lebenswegtypen ermitteln können, die für eine vertiefende Aufnahme von Lermontovs Roman hilfreich sind. Ein guter Charakter wird demnach aus Liebe und Mitleid, wozu ihn die Fähigkeit, sich in das Leid des Anderen zu versetzen, angeregt, seine Lebenskräfte in den Dienst des Nächsten und eigene Bedürfnisse zurück stellen. Daraus ergibt sich ein mittlerer Weg des Vermeidens der „glühenden Kohlen“ egoistischer Begierden unterhalb des idealen Königswegs des Asketen und Heiligen, der aus höherem Mitleid die Menschheit in sich abtötet. Ein schlechter Charakter ist dann bestimmt für den dritten, untersten Weg, denn er bevorzugt die „glühenden Kohlen“. Dem schlechten Charakter stehen zwei, immer nur sporadisch auftretende, Arten von Labsal zur Verfügung. Das sind die Momente des erfüllten Genusses, die aber in Langeweile übergehen, und die Momente des sich Labens oder „Weidens“ am Anblick fremden Leids, und zwar vorzüglich dann, wenn der Schlechte dieses boshaft bewirkt hat.

Schopenhauers über Kant hinausgehende Unterscheidung der drei Arten von „intelligibelem“, „empirischem“ und „erworbenem“ Charakter[27] mag für Lermontov inspirativ gewesen sein, kann uns aber auch unabhängig von seinen tatsächlichen Philosophiestudien helfen, einige Textstellen in *Geroj našego vremeni* zu erhellen. Beispielsweise findet sich gleich im ersten Kapitel eine Aussage Pečorins über seinen „intelligibelen“ Charakter. Er gibt hier eine Selbstcharakterisierung, die sein liebloses Betragen gegenüber Bėla, das diese in großes Leid stürzt, rechtfertigen soll, wie Maksim Maksimyč berichtet:

> „Poslušajte, Maksim Maksimyč, – otvečal on, – u menja nesčastnyj charakter: vospitanie li menja sdelalo takim, bog li tak menja sozdal, ne znaju; znaju tol’ko to, čto esli ja pričinoju nesčastija drugich, to i sam ne menee nesčastliv;“ (S. 224).

> „‚Hören Sie, Maksim Maksimyč, – antwortete er, – ich habe einen unglücklichen Charakter: ob mich die Erziehung zu dem gemacht hat, was ich bin, ob Gott mich so erschaffen hat, ich weiß es nicht; ich weiß nur, daß, wenn ich die Ursache für das Unglück anderer bin, ich nicht weniger unglücklich bin als sie;‘ “ (S. 41).

Es folgt auf diese jede Verantwortung für eigenes Handeln auf höhere Instanzen (Erzieher, Gott) abschiebende Charakterisierung seines „unglücklichen“ Charakters ein Monolog Pečorins über seinen ganzen Lebenslauf, worin jede Erfüllung von Wünschen und Begierden immer nur Langeweile und innere Leere bewirkt habe. Wir werden sehen, dass Pečorins Selbsterkenntnis an dieser vorletzten Reisestation ihn für Schopenhauers untersten Lebensweg über „glühende Kohlen“ mit „kühlen Stellen“ der Labung besonders an fremdem, von ihm bewirktem Leid bestimmt.[28]

---

[26] Die Begriffe des „intelligibelen“ und „empirischen Charakters“ übernimmt Schopenhauer von Kant, den des „erworbenen Charakters“ fügt er hinzu.

[27] Vgl. unsere Anm. 27.

[28] Sv.-U. Janietz (2006) interpretiert Pečorin als Typus des bösen, herrschsüchtigen Charakters, was den von Schopenhauer gegebenen Bestimmungen sehr nahe kommt, ohne dass dieser jedoch erwähnt

Unsere Zentralbegriffe von Fülle und Leere scheinen nach dem Blick auf Kant und Schopenhauer im Horizont beider philosophischen Lehren in Lermontovs Roman wiederzukehren, doch die genauere Art der Bezugnahme muss noch ermittelt werden. Ein Problem, auf das wir erst am Schluss aller Einzeluntersuchungen werden eingehen können, ist die Frage, inwieweit Kants Begriff der Pflicht auch mit Fülle in Beziehung gebracht werden kann. Die drei übrigen untersuchungsleitenden Hinsichten seien nun vorläufig bestimmt. *Religion* kommt in *Geroj našego vremeni* nur in scheinbar belanglosen Redensarten vor, für die das Schlusswort des „Autors" in der Vorrede schon ein Beispiel war. In der Motivik und der künstlerischen Gestaltung ergibt sich aber ein Bezug zum Propheten Jesaja und zur Apokalypse der Offenbarung des Johannes. Direkte Nennungen der Apokalypse sowie auch des Buchs Hiob finden sich schon in *Knjaginja Ligovskaja*. In *Vadim* wiederum ist die Rede von einer Lesung aus den Paulus-Briefen während einer Messe. In diesem Werk finden sich auch eine Erwähnung des Gleichnisses vom Sämann aus den Evangelien des Matthäus, Markus und Lukas sowie ein floskelhafter Bezug zum Buch Exodus. Evozierungen von Büchern der Bibel sind somit recht zahlreich, sieht man alle drei Romanwerke Lermontovs zusammen unter diesem Aspekt.

Der dritte Bereich, die *Gesellschaftslehre*, könnte in einer wichtigen Beziehung zur zeitgenössischen französischen Literatur und hier besonders zu Balzac evoziert sein. In der Fachliteratur wird Lermontovs Nähe zu Honoré de Balzac (1799-1850) oftmals erwähnt,[29] jedoch kaum genauer untersucht. In *Geroj našego vremeni* gibt der Ich-Erzähler einen direkten Hinweis auf Balzac. Die Textstelle sei zitiert, um die Art der Beziehung zu verdeutlichen. Sie findet sich im zweiten Kapitel und gehört zu den Beobachtungen, die der Ich-Erzähler über die Erscheinung Pečorins vor seinen Augen anstellt:

> Kogda on opustilsja na skam'ju, to prjamoj stan ego sognulsja, kak budto u nego v spine ne bylo ni odnoj kostočki; položenie ego tela izobrazilo kakuju-to nervičeskuju slabost'; on sidel, kak sidit *Bal'zakova tridcatiletnjaja koketka* na svoich puchovych kreslach posle utomitel'nogo bala. (S. 236; Hervorhebung H. Schmid)

> „Als er sich auf der Bank niederließ, beugte sich seine aufrechte Gestalt, so als habe er im Rücken kein einziges Knöchelchen; die Haltung seines ganzen Körpers verriet eine gewisse Nervenschwäche; er saß, wie die *Balzacsche Kokotte von dreißig Jahren* nach einem ermüdenden Ball in ihrem Flauschsessel sitzt." (S. 56)

Es war mir nicht möglich, *die* Kokotte von dreißig Jahren in Werken Balzacs zu finden, die Lermontov hätte lesen können.[30] Wohl aber kommt in den Balzacschen Romanwelten häufig der Typus der Kokotte vor. Es handelt sich um ein von der aris-

---

würde. Die bei mir vorgenommene, analytisch fruchtbare Verknüpfung von Charakter und Bild des Lebenswegs fehlt ebenfalls.

[29] So besonders bei B.M. Tomaševskij (1941). Er nennt neben Balzac auch Hugo, Chateaubriand, Constant, de Musset. Ėjchenbaum hebt des Öfteren den Einfluss der französischen Sozialisten auf die russischen Intellektuellen hervor und erwähnt auch Balzac als für Lermontov wichtigen französischen Romancier, doch macht er dazu keine genaueren Angaben.

[30] I.S. Čistovaja (1990a, S. 637) bezieht die Passage über die dreißigjährige Balzacsche Kokotte auf den Roman *La femme de trente ans* (1828-1842). Die Titelheldin ist jedoch kein Kokottentyp, sondern eine sich in unglücklicher Ehe mit einem äußerlich attraktiven, innerlich hohlen Offizier quälende

tokratischen Klasse hervorgebrachtes verheiratetes oder unverheiratetes weibliches Wesen, das sich einen offiziell anerkannten Verehrer zulegt, dessen erotisches Begehren jedoch nicht (oder nur insgeheim) erfüllt wird. Die aristokratische Balzacsche Kokotte will geliebt werden, ist aber aufgrund ihrer Erziehung zum Geben von Liebe unfähig. Sie verbringt ihr Leben wie auf einem immerwährenden Gesellschaftsball und ist mit dreißig Jahren ermüdet, so wie auch Lermontovs Held an der erwähnten Stelle vom Ich-Erzähler auf dreißig Jahre und schon ermüdet eingeschätzt wird. Balzac hat mit Beginn der vierziger Jahre sein umfangreiches Romanschaffen zum System der *Comédie humaine* zusammenfügen wollen.[31] Viele Werke aus den späten zwanziger und den dreißiger Jahren, die den Autor berühmt machten, gingen in das Projekt der *Comédie humaine* ein. Diese verfolgte das Ziel, die Sitten der französischen Gesellschaft in allen ihren Lebensmilieus zu durchleuchten. Da Lermontov aus der weiblichen französischen Kokotte eine männliche russische macht, ist anzunehmen, dass seinem Gesellschaftsroman ein Vergleich mit der französischen Gesellschaftsstruktur zugrunde liegt, der auf die Unterschiede abhebt. Sie betreffen nicht nur die Geschlechtsumwandlung des Kokotten-Typus, sondern weitergehende Unterschiede, was auch mit Bezug auf etliche nicht französische Intertexte noch genauer zu erörtern sein wird. Die vermännlichte Kokotte spricht allerdings dafür, dass auch Kants männliches Ideal des schönen Menschen als Folie gedient hat.

Die Unterschiede zwischen der französischen und russischen Gesellschaft führen zu unserem vierten Bereich, der *Politik*. Auch hier ist das literarische Schaffen des französischen Romanciers bedeutsam. In Balzacs Erzählungen und Romanen wird Politik direkt von der zentralen Aussageinstanz des Erzählers – häufig ist es ein Ich-Erzähler – wie auch von den erzählten Personen thematisiert und problematisiert. Solche politisierende Thematik war angesichts der liberalen Zensur in Frankreich möglich. Anders ist die Lage im zaristischen Russland, wo strenge Zensur herrscht.[32] In *Geroj našego vremeni* bleiben demgemäß politische Themen ganz im Hintergrund.[33] In *Vadim* evoziert der historische Rahmen des Pugačev-Aufstandes zwar eindeutig das politische Thema, doch die vermutliche intendierte Zusammenführung des vordergründigen privaten Geschehensstrangs und der hintergründigen politischen Ereignisse lässt sich aus den wenigen Hinweisen im Text nur vage erahnen. Bemerkenswert ist das explizite Vermeiden von politischen Themen in *Knjaginja Ligovskaja*. Dort kommentiert der Ich-Erzähler in einer Hinwendung zum Leser das rasch versickernde Gespräch zwischen den Offizieren Pečorin und Branickij folgendermaßen:

Frau, die erst mit dreißig Jahren ihre Charakterstärke entdeckt. Sie hätte Vorbild für Prinzessin Meri sein können, wäre es zu einer Heirat zwischen dieser und Pečorin gekommen.

[31] In seinem 1842 geschriebenen „Avant-propos de la Comédie humaine“ gibt Balzac an, die Idee zu diesem umfassenden Plan sei ihm beim Vergleich zwischen Menschenwelt und Tierwelt gekommen. In der Menschenwelt sieht er eine ebenso reiche Artenvielfalt wie in der Tierwelt. Daraus spricht eine objektivistische Beobachtung der menschlichen Gesellschaft, die aber in der Erzählstruktur seiner Werke so rein nicht durchgehalten wird. Der Erzähler bezieht zumeist recht eindeutig Stellung gegenüber seinen erzählten Personen, ihrem Verhalten und ihren sozialen Bedingungen. Wie vor ihm Rousseau, glaubt auch Balzac nicht an Fortschritt in der Gesellschaft, wohl aber im Individuum.

[32] Ab 1830 hatte sich die Zensur noch verschärft; vgl. K. Städtke, 2002, S. 139.

[33] Lermontov war an der Veröffentlichung gelegen und konnte nichts riskieren. Nach dem Gedicht über Puškins Tod von 1837 war er politisch verdächtig. Zur Vorveröffentlichung einzelner Kapitel des Romans s. I.S. Čistovaja, 1990a, S. 634-635.

> I v samom dele, skažite, ob čem mogut govorit' molodye ljudi? Zapas novostej skoro istoščaetsja, v politiku blagorazumie mešaet puskat'sja […] (S. 154)
>
> „Und wirklich, sagen Sie doch, worüber können junge Leute reden? Der Vorrat an Neuigkeiten erschöpft sich rasch, sich in die Politik einzulassen verbietet die Vernunft […]"

Dass dennoch der Ich-Erzähler und Pečorin den Polenfeldzug von 1830 erwähnen, der der Niederschlagung des Aufstandes des geteilten und seiner politischen Autonomie beraubten Landes gegen die russische Teilungsmacht diente, zeugt davon, dass Krieg unter einen ganz anderen als den Begriff der Politik fällt. Wie Krieg verstanden wird, geht aus Pečorins im aristokratischen Salon genüsslich vorgetragener, erotisch gefärbter Episode aus der Zeit seiner Teilnahme am Polenfeldzug hervor.[34] Krieg ist für ihn und die gehobene Gesellschaft eine Gelegenheit zur Steigerung des individuellen Lebensgenusses. Alles darüber Hinausgehende wird aus dem Bewusstsein verdrängt. Die genannten oder anzitierten Bibelwerke hingegen sind ganz im Gegensatz zu dem vorsichtigen Umgang mit „Politik" in den Romantexten politisch recht aussagekräftig. Der „Autor" bedient sich der Autorität der Propheten und Prediger als Ersatz für eigene Aussagen. Da Lermontov bei seinen Zeitgenossen eine intimere Vertrautheit mit der Bibel voraussetzen konnte, als sie dem modernen Leser eignet, werden wir nachschauen müssen, was die Autoritäten der Christenheit über Politik zu sagen haben. Zusätzlich zu der Folie der Bibeltexte erlaubt Lermontovs Romanschaffen auch noch Vergleiche mit Aleksandr S. Puškins dokumentarischem Werk über den Pugačev-Aufstand und mit seinem berühmten Roman in Versen *Evgenij Onegin* (1830; *Eugen Onegin*). Hinzuzufügen bleibt noch, dass wir auch einige politisch und gesellschaftlich relevante Gedichte Lermontovs heranziehen werden.

Aus unserer Übersicht über die vier Aspekte des Lermontovschen Romanschaffens eröffnenden Bereiche der Philosophie, Religion, Gesellschaft und Politik ergibt sich eine nähere Beziehung zwischen den beiden ersteren und den beiden letzteren. Doch im Folgenden halten wir uns nicht an diese Ordnung. Denn der Werkaufbau von *Geroj našego vremeni* lädt zu einer anderen Präferenz ein nach der Reihe: *Philosophie*, *Gesellschaft*, *Religion*, *Politik*. Speziell für *Gesellschaft* soll Balzacs Romanwelt als intertextueller Bezugspunkt und generelle Kontrastfolie dienen; die intertextuellen Bezüge zu Autoren wie Tasso, Goethe, Scott und Diderot lassen sich diesem dominierenden Kontrast zuordnen. *Religion* und *Politik* wiederum müssen im intratextuellen Bezugsfeld der Lermontovschen Fragmente besprochen werden. Aus der Zusammenschau aller drei Romanwerke unter der Anleitung der vier Bereiche und der fremden Texte wird sich ergeben, dass Lermontov keine weniger komplexe Einsicht in das Ver-

---

[34] Es handelt sich um die Anekdote von der Gräfin Roža, deren für Russen zweideutiger Name (Rose; Gesicht, Fratze) von Pečorin für Schlüpfrigkeiten ausgenützt wird (vgl. das siebte Kapitel). Im fünften Kapitel wird seine Jagd auf polnische „panny" (Fräulein) deutlicher. O.B. Zaslavskij (1992) spinnt die Handlung von *Knjaginja Ligovskaja* spekulativ zu einem Läuterungsroman aus (Pečorin werde schließlich reuiger Mönch); die polnische Episode gerät ihm dabei zu einer Märtyrergeschichte, ihr politischer Gehalt verschwindet gänzlich. Fromme, entpolitisierende Interpretation der Werke Lermontovs liefert dieser Literaturwissenschaftler noch mehrere (s. unser Literaturverzeichnis). Auch der politische Gehalt der Bibelreferenzen wird durch Einschwenken auf die mystische Tradition verdeckt. – Eine sehr eigenartige mystische Interpretation liefert neuerlich auch Ilya Kutik, 2005.

hältnis von Individuum, Gesellschaft und Staat angestrebt hat als Balzac in seinem monumentalen Lebenswerk der *Comédie humaine.*

II. Widerschein von Kants und Schopenhauers Philosophie in der Komposition von *Geroj našego vremeni*: der ideal schöne Mann Pečorin; sein „Weg über die glühenden Kohlen" unstillbarer Begierde

Unser für das jetzt Folgende gewählte Begriff des Widerscheins soll ausdrücken, dass *Geroj našego vremeni* möglicherweise unter dem Eindruck der Lehre beider Philosophen geschaffen wurde, auch wenn in der Fachliteratur stets nur der Kant-Schüler Schelling als gesicherte Lektüre Lermontovs angegeben wird. In einer nicht veröffentlichen Strophe seines *Evgenij Onegin* zählt Puškin immerhin auch Kant zu den damals in Russland üblicherweise gelesenen Philosophen.[35] (Darauf geht unser Schlussteil näher ein.) Strittig ist gewiss unsere Bezugnahme auf Schopenhauer, dessen 1818 veröffentlichtes Kardinalwerk zunächst in der Öffentlichkeit kaum beachtet wurde. Da muss dann das Analyseergebnis erweisen, ob Schopenhauer für das Verständnis der Werke Lermontovs heuristisch fruchtbar sein kann.

In Bezug auf möglichen Widerschein der Kantschen Philosophie muss noch ein Vorbehalt angemeldet werden. Er gilt solchen Übereinstimmungen, die jedes Kunstwerk mit Kants allgemeiner Ästhetik aufweist, die wichtige Einsichten über das Verhältnis ästhetischer Formen zum begrifflichen Denken, über das Verhältnis zwischen Teilen und Ganzen nach der teleologischen Kausalität und über die Modalität des „als ob" aller Urteile hinsichtlich intentionaler Zweckvermutungen eines „Urwesens" – das beim Kunstwerk der reale Autor wäre – geliefert hat. Derartige Übereinstimmungen sind begründet in konstitutiven, universell gültigen Prinzipien der Kunst. Abgesehen davon kann es aber gesonderte Konvergenzen geben, die nicht auf jegliches Kunstwerk zutreffen, und um diese soll es nun gehen.

Nachweisbar scheinen Sonderkonvergenzen vor allem in der ganzheitlichen *Komposition* des Romans zu sein. Komposition besteht generell aus der materiellen Basis und der Verlaufsform der materialisierten Teile zum Ganzen. In einem Werk der Epik bindet sich die materielle Basis an eine Erzählinstanz. Diese hat ihre eigenen Formen, welche die Verlaufsform der Teile konstant begleiten. Die Verlaufsform ergibt sich aus der Korrelation zweier Sukzessionsformen. In der Epik enthält die erzählte Geschichte, die ja aus Ereignissen in Zeit und Raum besteht, eine immanente zeitlich-kausale Ordnung; der Erzählvorgang der erzählenden Instanz wiederum verläuft in einer eigenen Ordnung, die prinzipiell unabhängig von der Ereignisordnung ist, sich aber zu dieser in ein Verhältnis setzen muss. Für diese beiden korrelativen Formen der erzählten Geschichte gelten die von der Schule des russischen Formalismus etablierten Begriffe der „Fabel" (*fabula*) und des „Sujets" (*sjužet*), deren erster die immanente Form der Geschichte und deren zweiter die ihr überlagerte Form des Erzählvorgangs meint.[36]

---

[35] Vgl. auch unsere Anm. 8.

[36] In einer erst spät veröffentlichen Schrift von Roman Jakobson (R. Jakobson, 2005) werden die wichtigsten, inzwischen wohlbekannten Forschungen der russischen Formalisten zur Erzählkomposi-

Von den möglichen Formen der Erzählinstanz macht Lermontovs Roman, wie schon oft in der Forschung bemerkt,[37] nach einem Schachtelungsprinzip Gebrauch, das sich mit Verfahren der Rahmung und der perspektivischen Steuerung des Lesers verbindet. Geschachtelt werden verschiedenartige personale Repräsentanten der Erzählinstanz. Das ist zum ersten der „Autor" des Vorworts, der sich an die russische Leserschaft wendet und auf das von ihm geschaffene „Porträt" seines Helden hinweist. Zum zweiten tritt innerhalb der Erzählung ein Ich-Erzähler als Berichterstatter seiner eigenen Reiseerlebnisse im Kaukasus auf. Über den Helden erfährt er und mit ihm der Leser zunächst durch einen zufällig getroffenen Reisegefährten, den Stabshauptmann Maksim Maksimyč, der in direkter Rede die Bėla-Episode als Augenzeuge erzählt. Anschließend schildert der Ich-Erzähler seine eigene Begegnung mit Pečorin. Schließlich meldet sich wieder der „Autor", der nun als Herausgeber über das ihm zur Publikation von Maksim Maksimyč überlassene Tagebuch Pečorins verfügt und dem Leserpublikum daraus ausgewählte Teile vorlegt. Die eigenen Worte des Helden in Form der Tagebuchaufzeichnungen beenden dann die Formenreihe der Erzählinstanz, die dem Prinzip ineinander geschachtelter Rahmen für perspektivische Fokussierung auf den sich selbst beschreibenden Helden gehorcht.

Solche Schachtelungen und damit verbundene Mystifikationen gehören zur Geschichte des Romans (beispielsweise gibt Miguel de Cervantes als „Autor" seines großen Romans über Don Quijote vor, die arabisch geschriebene Handschrift auf einem Markt gefunden zu haben, wo sie als Einwickelpapier der Waren gedient habe; ähnlich verächtlich behandelt Maksim Maksimyč Pečorins Manuskripte, nachdem dieser eine Zurücknahme abgelehnt hat), sind also konventionell, doch unterliegt ihnen in Lermontovs Roman eine eigene, spezifische Steuerungsfunktion in Bezug auf den internen fiktiven und den externen realen Leser. Das vom „Autor" anfänglich angekündigte Porträt des „aus den Lastern unserer ganzen Generation zusammengesetzten" Helden wird sukzessiv in der Sujetordnung aus der Sicht des alten Stabshauptmanns, des Ich-Erzählers und schließlich des Helden selbst aufgebaut. Insofern alle drei Personen, ebenso aber auch der ständig vom Ich-Erzähler angesprochene fiktive Leser zu „unserer Gesellschaft" gehören, ist die Frage aufgeworfen, welche Kriterien der Wahrnehmung und Beurteilung hinsichtlich des in den Brennpunkt gestellten Heldenporträts die jeweiligen Gesellschaftsvertreter im Werk mitbringen und wie sich die Kriterien des externen Lesers dazu verhalten.

Einfluss auf diese Fragestellung nimmt in auffälliger Weise die Fabel-Sujet-Korrelation. Die zeitlich-kausale Folge der Fabel besteht in fünf Episoden der Reise Pečorins. Die erste Episode spielt in Taman' am Ufer der Krim, der Ort liefert auch den Titel des entsprechenden Kapitels. Orte der zweiten Episode sind das mondäne Bad Pjatigorsk und das nahe Kislovodsk im Kaukasus, das entsprechende Kapitel trägt die Überschrift „Knjažna Meri". Es folgen die Episode der Begegnung zwischen Pečorin und dem Serben Vulič im Kapitel „Fatalist" und schließlich die Bėla-Episo-

---

tion bündig vorgestellt. Es handelt sich um tschechische Vorlesungen an der Masaryk-Universität in Brno, die Tomáš Glanc aus Handschriften rekonstruiert und ausführlich kommentiert hat.

[37] Besonders erwähnenswert scheint mir M. Drozda (1985) wegen der sorgfältigen Kommunikationsanalyse zu sein. Allerdings berücksichtigt er nicht die Umstellung der Fabelteile in der Sujetordnung. Zu dieser gibt P. Urban (2006) einen kurzen Aufriss in seinem „Nachwort". Theoretische Erzählanalytik mit genauer Unterscheidung der kommunikativen Ebenen und Rollen liefert W. Schmid (1975).

de sowie als letztes die Wiederbegegnung zwischen Maksim Maksimyč und Pečorin, bei der der Ich-Erzähler Augenzeuge wird. „Fatalist“ und „Bėla“ spielen sich in einem Kosakenwehrdorf (*stanica*) nahe der Festung Maksim Maksimyčs am Terek beziehungsweise in der Festung ab, die letzte Episode dann auf einer Poststation in Vladykavkaz. Aus dem Gesamt der Fabelteile ergibt sich die Reihe: 1. („Taman’“) – 2. („Knjažna Meri“) – 3. („Fatalist“) – 4. („Bėla“) – 5. („Maksim Maksimyč“). Die Kapitelordnung des Sujets greift in die Chronologie der Reiseepisoden so ein, dass die beiden letzten Episoden zu den ersten zwei Kapiteln werden, worauf dann die drei ersten folgen. Daraus resultiert folgende Korrelation zwischen Sujetreihe und Fabelreihe: I (4.) – II (5.) – III (1.) – IV (2.) – V (3.).

Durch die Umstellung der Teile im Sujet entstehen vier Fragen zum fokussierten Helden: 1. *Was* ist er geworden? 2. *Wann* ist er zu dem geworden, was er ist? 3. *Wo* ist er geworden, was er ist? 4. *Warum* ist er geworden, was er ist? Zunächst beschäftigen wir uns mit den ersten drei Fragen.

Die Was-Frage stellen sich Maksim Maksimyč und der Ich-Erzähler gemeinsam in Kapitel II (5.); sie ergibt sich für sie aus dem, was dieser Reisegefährte dem Ich-Erzähler in Kapitel I (4.) erzählt hat und was sie an dem Helden gemeinsam beobachten konnten. Beide suchen die Antwort in der jungen Generation, die durch die aus England kommende Byron-Mode verdorben worden sei. Die Wann-Frage könnte Kriterium für die Auswahl der Tagebuchteile durch den mit dem Ich-Erzähler identischen Herausgeber des Tagebuchs sein (er lässt die der Kaukasus-Reise vorhergehenden und folgenden Erlebnisse in Petersburg weg), und die Wo-Frage ersteht aus der auffälligen Mittelstellung der ersten Episode auf der Sujetebene in Kapitel III (1.), hat also wohl auch den Herausgeber beschäftigt. Da die so Mittelpunkt bildende erste Fabelepisode am geographisch-räumlichen Tiefpunkt des Meeresufers spielt, die beiden sie umgebenden Episodenpaare aber in den Höhen des Kaukasus, drängt sich eine im Kompositionsschema gestaltete symbolisch soziale Raumsemantik auf: Pečorin ist geworden, was er ist, im Aufstieg von unten (1.) nach oben (2., 3.; Kapitel III-V), wo er sich dauerhaft etabliert hat (4., 5.; Kapitel I-II). Mit dem gesamten Werktitel lässt sich auf die Frage nach dem Was dessen, was er wann und wo geworden ist, die Antwort geben: Er ist Held seiner Zeit, seiner Gesellschaft geworden, er ist ‚ganz oben‘ in ihr und von ihr ‚umgeben‘. Dass es hierbei um die Zeit und den Ort des aktuellen Kaukasus-Krieges geht, wird später noch näher zu besprechen sein.[38]

---

[38] Thomas Keijsers Aufsatz „The Caucasus Revisited. Development of Semantic Oppositions from Puškin and Lermontov to the Present“ (in diesem Sammelband, S. X-Y) interpretiert die Bedeutung der kaukasischen Berge generell im Zusammenhang mit der russischen imperialistischen Kriegsmacht, wobei er sich besonders auf Puškins Gedicht *Kavkaz* (1829; *Der Kaukasus*) und dessen letzte, zunächst unveröffentlichte Strophe bezieht. Ähnlich ist der politische Tenor in Lermontovs Gedicht *Kavkazu* (1831; *An den Kaukasus*). Keijser hebt die dynamisch von oben nach unten abfallende Perspektive in *Kavkaz* hervor. In *Geroj našego vremeni* ergibt sich durch die Komposition eine gegensätzlich verlaufende, von unten nach oben aufsteigende Linie und dauerhaftes Verbleiben des Helden im Oben. – Rolf Fieguth demonstriert in „Ein poetischer Abschied im Zorn. Über die Komposition von Lermontovs *Stichotvorenija* 1840“ (in diesem Sammelband, S. X-Y) an der kompositorischen Gliederung der von Lermontov selbst zusammengestellten Gedichtauswahl die hohe formale Meisterschaft des Lyrikers. Jenny Stellemans „Lermontov’s Drama: Tradition and Innovation“ (in diesem Sammelband, S. X-Y) ergänzt dies durch die Analyse der dramatischen Komposition. In Zusammenhang damit

Freilich hat der „Autor“ des Romanvorworts den Helden als lasterhaft verurteilt, und einen solchen Menschen zum Helden zu erheben, hat sich, wie der „Autor“ dort angibt, die damalige Öffentlichkeit gesträubt. Sie wollte sich in Pečorin nicht wiedererkennen. Insofern es jedoch ausdrückliche Absicht des „Autors“ ist, die Heldenhaftigkeit des Lasterhaften darzustellen, muss es im Werk noch weitere Teile geben, die seine Charakterzüge und ihre gesellschaftliche Anerkennung als heldenwürdig zur Vorstellung bringen. Hier greifen nun drei Verfahren, die auf unsere beiden Philosophen, Kant und Schopenhauer, speziellen Bezug nehmen könnten. Es handelt sich um den *erhabenen Aufschwung der Seele* des Ich-Erzählers als Reisender im Kaukasus, um die Präsentierung des Helden als eines *ideal schönen Mannes* und um den Lebensweg Pečorins nach dem Muster des *Wegs über glühende Kohlen* mit „kühlen Stellen“ des „Jubels“ über erfüllte Begierde und der „Labung“ an fremdem Leid. Das letztgenannte Element des Wegs sagt aus, dass Pečorin den untersten Weg in dem von uns etablierten Schopenhauerschen Paradigma der drei Lebenswege geht. Wir erhalten durch die drei Verfahren auch eine mögliche Antwort auf die vierte, kategoriale Frage: *Warum* ist der Held das geworden, was er ist?

Die Aussage des „Autors“ des Vorworts, der Held sei aus Lastern der Gesellschaft zusammengesetzt, impliziert eine Distanz zwischen „Autor“ und Gesellschaft, die es ihm erlaubt, Laster als Laster zu erkennen und zu verurteilen. Hier wird das erste Verfahren, der *Seelenaufschwung* beim Ich-Erzähler, relevant. Der Ich-Erzähler hat, als er diesen Aufschwung erlebt, schon den ersten Teil der Bėla-Episode (Bėlas gewaltsame Entführung und Gefangennahme durch den in sie verliebten Pečorin) gehört und reist mit Maksim Maksimyč nach einer Übernachtung auf dem Kojšaur-Berg (Kojšaurskaja gora) nahe dem Gud-Berg (Gud-gora) am nächsten Morgen weiter. Wir befinden uns also im ersten Kapitel des Sujets und damit inmitten von Maksims Erzählung der vierten Fabelepisode. Der Ich-Erzähler beschreibt den frühmorgendlichen Sternenhimmel über dem hohen Berg und seine Gefühle der Befreiung trotz körperlicher Beschwerden in der dünnen Höhenluft:

> Ticho bylo vse na nebe i na zemle, kak v serdce čeloveka v minutu utrennej molitvy; […] krov’ pominutno prilivala v golovu, no so vsem tom kakoe-to otradnoe čuvstvo rasprostranilos’ po vsem moim žilam, i mne bylo kak-to veselo, čto ja tak vysoko nad mirom: čuvstvo detskoe, ne sporju, no, udaljajas’ ot uslovij obščestva i približajas’ k prirode, my nevol’no stanovimsja det’mi; vse priobretennoe otpadaet ot duši, i ona delaetsja vnov’ takoju, kakoj byla nekogda i, verno, budet kogda-nibud’ opjat’. Tot, komu slučalos’, kak mne, brodit’ po goram pustynnym, i dolgo-dolgo vsmatrivat’sja v ich pričudlivye obrazy, i žadno glotat’ životvorjaščij vozduch, […] tot, konečno, pojmet moe želanie peredat’, rasskazat’, narisovat’ ėti volšebnye obrazy. (S. 217)

> „Still war alles am Himmel und auf Erden, wie im Herzen des Menschen im Augenblick des Morgengebets; […] das Blut stieg alle Augenblicke zu Kopf, doch bei alledem verbreitete sich über alle meine Adern ein wohliges Gefühl, und irgendwie war mir heiter zumute, daß ich so hoch über der Welt stand: ein kindliches Gefühl, ich bestreite es nicht, doch entfernen wir uns von den Konventionen der Gesellschaft und nähern uns der Natur, werden wir unwillkürlich zu Kindern; alles im Leben Erworbene fällt unwillkürlich von der Seele ab, und sie wird wieder so, wie sie einmal war und sicher einmal wieder sein wird. Wer, wie ich, die Gelegenheit hatte, die Einöde[39] der Berge zu

---

wäre der Frage nachzugehen, ob und inwiefern die Fünfzahl der Kapitel in *Geroj našego vremeni* sich zu den dramatischen Kompositionsformen bei Lermontov verhält.

[39] Vgl. auch unsere Anm. 17 zu diesem Ausdruck.

> durchwandern und lange-lange ihre wundersamen Formen in sich aufzunehmen, gierig die lebenspendende Luft einzusaugen, […] der wird natürlich meinen Wunsch begreifen, diese zauberischen Bilder mitzuteilen, zu erzählen, nachzuzeichnen.“ (S. 31)

Die Passage drückt Überwindung von Körperschmerz durch Wohlbehagen, Abstreifung von gesellschaftlich-konventionellen Prägungen durch Rückkehr zu natürlicher Kindlichkeit und Befreiung der Seele zum ursprünglichen Zustand aus. Das selbstreflexive Bewusstsein des Ich-Erzählers rechtfertigt sich vor dem imaginären Leser für diese Rückbesinnung auf die ursprüngliche Seele mit der Wirkung der Natur auf den physischen Körper und geistig-seelischen Leib. Die Eingangsworte über die Gebetsandacht drücken die religiöse Einstellung aus, die abschließende Berufung auf ähnliche Erfahrungen anderer Gebirgswanderer sollen den Wunsch nach Mitteilung des Erlebten an die Leserschaft plausibel machen. Es schließt sich so ein Ring neuer kommunikativer Gemeinschaft jenseits der gesellschaftlichen Konventionen, in welcher die Bestimmung der Seele zur Rückkehr in eine andere, ewige Zeitlichkeit gemeinschaftliche Gewissheit ist.[40]

Dieses Verfahren der Darstellung neuer Seelengemeinschaft muss noch nicht notwendigerweise auf Kants Idee des ewigen Lebens der Seele bezogen sein, denn auch andere Philosophen der Aufklärung, wie der einflussreiche Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), haben eine Abkehr von der zivilisierten Gesellschaft und Hinwendung zu Natur und Glauben gefordert.[41] Auffällig ist allerdings, dass jegliche anschaulich-bildliche Bestimmung des Objekts dieses subjektiven Zustands fehlt. Die Deskriptionen der Bergwelt bereiten die religiöse Besinnung nur vor, werden dann aber in Richtung auf das innere Erleben und die Reflexion des Bewusstseinssubjekts auf sich selbst und auf die Beziehung zu den Mitmenschen überschritten. Die Affinität dieser Erlebnisstruktur zu Kants bilderloser ästhetischer Kategorie des Erhabenen scheint dadurch nahegelegt. Aus dem Kontrast mit dem Bild des schönen Mannes Pečorin im folgenden Kapitel II (5.) wird diese Affinität rückwirkend bekräftigt.

Der Ich-Erzähler leitet seine Heldenbeschreibung mit den Worten ein: „Teper’ ja dolžen narisovat’ ego portret.“ (S. 493; „Jetzt muß ich sein Porträt zeichnen.“; S. 56). Es folgen die Angaben, Pečorin sei von mittlerem Wuchs, habe eine schlanke Taille, aber breite Schultern und eine kräftige Konstitution, trage Samtrock und blendend weiße Wäsche, in den Handschuhen steckten kleine Aristokratenhändchen

---

[40] Vgl. auch unsere Anm. 17 über Kants Meinung zur Mitteilbarkeit erhabener Erlebnisse.

[41] Vgl. J.-J. Rousseaus *Lettre à Voltaire* (1756). Rousseau bekennt sich dort zu kindlich-naivem Glauben, zu dem er in der Natur gefunden habe. Der „Autor“ des Vorworts von *Geroj našego vremeni* erwähnt Rousseau als unglaubwürdigen, posierenden Verfasser der *Confessions*; doch Rousseaus Zivilisationskritik – weniger freilich seine Ideen über die natürliche Ungleichheit zwischen Mann und Frau (dazu H. Schmids Aufsatz „Von der Fläche über die Tiefe zur Linie. Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov“, in diesem Sammelband, S. X-Y) – dürfte Lermontov gelegen gewesen sein. Zur Zivilisationskritik vgl. J.-J. Rousseaus *Discours sur l’origine et les fondements de l’origine de l’inégalité parmi les hommes* (1754). Dort kritisiert der Philosoph die Rechtsungleichheit als Verstoß gegen das Naturrecht der Menschen. Die Gesetze (*les lois*) seien von den herrschenden Interessengruppen diktiert. Besonders infam sei die Methode, durch Ideologie die Benachteiligten selbst zum Engagement für das bestehende Klassenunrecht anzustiften, wozu besonders der kriegerische Patriotismus (Trick der Reichen) dienlich sei. Gesetz (*loi*) und Recht (*droit*) werden auch von Balzac wiederholt als in Widerspruch zueinander befindlich kritisiert und an gesellschaftlichen Institutionen analysiert.

mit mageren, bleichen Fingern, und sein Gang sei nachlässig-träge. Auf den ersten Blick erscheine er wie ein Dreiundzwanzigjähriger, bei genauerem Hinsehen aber als Dreißigjähriger. Die Haut sei von weiblicher Zartheit, blondes Lockenhaar umrahme malerisch die bleiche, vornehme Stirn. Im Gesicht bemerkt der Ich-Erzähler eine aufgestülpte (für Russen typische) Nase,[42] blendend weiße Zähne, braune Augen mit einem Glanz wie von glattem, blendendem, kaltem Stahl. Auf die inneren Charakterzüge lassen ihn das Fehlen des Schlenkerns der Arme beim Gehen als Anzeichen charakterlicher Verschlossenheit, einander überkreuzende Falten auf der Stirn als Anzeichen für Neigung zu Zorn oder seelischer Unruhe sowie die seltsam glänzenden, selbst bei lachendem Mund nie lachenden Augen schließen, die einen „bösen Charakter" („zlogo nrava"; S. 236; S. 57) „*oder* tiefe beständige Trauer" („*ili* glubokoj postojannoj grusti"; ebd.; Hervorhebung H. Schmid) verraten.[43] Den Abschluss des Porträts bildet der Hinweis, Pečorin sei „im allgemeinen sehr hübsch" („voobšče očen' neduren"; S. 494; S. 58) und habe eine jener Arten origineller Physiognomie, „die besonders Frauen von Welt gefallen" („kotorye osobenno nravjatsja ženščinam svetskim"; ebd.). Diese Bemerkung, die ein klassenspezifisches Schönheitsideal des Mannes aussagt, wird noch von einem Hinweis auf das Zeichen für Rasse, gebildet durch die Verbindung von schwarzem Brauen- und Bartwuchs und blondem Kopfhaar, bestärkt. Rasse und klassenspezifisches Schönheitsideal stehen in Gegensatz zu der ebenfalls in das Porträt gehörenden Beobachtung über das Zusammenknicken der ganzen Gestalt, als Pečorin sich auf der Bank niederlässt, „als habe er im Rücken kein einziges Knöchelchen" („kak budto u nego v spine ne bylo ni odnoj kostočki"), sowie zu dem Hinweis auf die „Balzacsche Kokotte". Der Held ersteht somit vor uns als ein rückgrat-, d. h. ‚charakterloser', seelisch unruhiger, effeminierter Schönling und Frauenliebling der oberen Gesellschaftsschicht, dessen Hände noch nie gearbeitet, sich aber dennoch befleckt haben, denn die Handschuhe sind „fleckig" („zapačkannye"; S. 236; S. 56). Sein Charakter stößt zwar nicht die Damenwelt ab, wohl aber den Ich-Erzähler.

Das äußerliche und innerliche Charakterbild des „schönen Mannes" wird noch ergänzt durch eine begrenzende räumliche Rahmung, die wir uns zu den qualitativen Bestimmungen hinzudenken müssen. Diese Rahmung ist die zunächst leere, gegen Abend in die Poststation einfahrende elegante, bequeme und von einem herrschaftlichen Lakai begleitete Kalesche Pečorins, in die er am nächsten Morgen nach dem kurzen Gespräch mit Maksim Maksimyč rasch einsteigt, um seine Reise nach Persien fortzusetzen. Sie ist das Gehäuse der männlichen Kokotte mit staatlichem Reiseauftrag,[44] das sie bis zum Lebensende umhüllen wird, denn wir erfahren zu Beginn

---

[42] Vgl. auch die Beschreibung des Serben Vulič in Kapitel V (3.), dessen große, regelmäßige Nase Pečorin als Zeichen seiner Herkunft erachtet.

[43] Die Alternativkonjunktion „oder" wäre mit Bezug auf Schopenhauer ironisch zu verstehen, denn der Philosoph sieht den bösen Charakter definitiv in steter Trauer befangen.

[44] Beim Anblick der leeren Kalesche hatte Maksim Maksimyč vermutet, darin fahre „sicher ein Beamter zur Untersuchung nach Tiflis" („verno, kakoj-nibud' činovnik edet na sledstvie v Tiflis"; S. 233; S. 53). Das tatsächliche Reiseziel Persien wird den zeitgenössischen russischen Leser an den Dramatiker Aleksandr S. Griboedov (1795-1829) erinnert haben. Als russischer Gesandtschaftssekretär in Teheran unterhielt dieser enge Kontakte mit Persien und führte 1826-1828 die Friedensverhandlungen mit diesem Land. „Nach deren Abschluß wurde er zum Kaiserlichen Gesandten in Teheran ernannt, wo er 1829 bei antirussischen Ausschreitungen in seiner Residenz bestialisch ermordet wurde."

des Vorworts des dritten Kapitels vom Herausgeber des Tagebuchs, dass Pečorin auf der Rückreise von Persien gestorben ist. Das luxuriöse Gehäuse umschließt einen Repräsentanten des Kantschen „glänzenden Elends“, dessen materieller Glanz in dem Porträt an Augen, Zähnen und strahlend weißer Wäsche wie reflektiert wird, dessen „Elend“ wiederum in der vom Ich-Erzähler vermuteten „tiefen, beständigen Trauer“ liegt.[45]

Dass das Porträt des ideal schönen Mannes der obersten Gesellschaft sittlichen Erhebungen zum freien Willen und zur Idee des Erhabenen keinen *Raum* gibt, bezeugt das letzte Kapitel V (3.). Vergleichbar mit der frühen Tageszeit des seelischen Aufschwungs beim Ich-Erzähler im zweiten Kapitel ist der Übergang von der Nacht zum Tag, doch anders als der religiös-metaphysisch reflektierende Ich-Erzähler denkt Pečorin auf dem Heimweg vom Kartenspiel[46] in einer Offiziersgesellschaft über seine Ablehnung von „Metaphysik“ nach, worunter er den astrologischen Aberglauben seiner Vorfahren versteht, und preist seine praktische Vorsicht:

> […] imeja pravilo ničego ne otvergat’ rešitel’no i ničemu ne vverjat’sja slepo, otbrosil metafiziku v storonu i stal smotret’ pod nogi. Takaja predostorožnost’ byla očen’ kstati: […]. (S. 332)

> „[…] da ich mir zur Regel gemacht habe, nichts entschieden abzulehnen und nichts blind zu glauben, verwarf ich die Metaphysik und fing an, vor meine Füße zu schauen. Diese Vorsicht kam zur rechten Zeit […].“ (S. 177)

Das Objekt seiner Aufmerksamkeit ist an dieser Stelle und im Weiteren eine Dreierreihe gewaltsamer Tode: zuerst ein von einem betrunkenen Kosaken geschlachtetes Schwein, dann der von demselben Kosaken niedergemetzelte Serbe Vulič und zum Schluss der Kosak selber, den Pečorin in seiner Hütte überwältigt und zur Hinrichtung an die wartenden Offiziere übergibt. Insofern hiermit das Tagebuch Pečorins und auch der ganze Roman abschließen, ist diese Kausalreihe sinnloser, gewaltsamer Tode Inbegriff von lediglich ‚nach unten‘ gerichteter praktischer Vernunft im Sinne

---

(R. Lauer, 2009a, S. 175) Pečorin stirbt auf der Rückreise von Persien unter nicht näher genannten Umständen. Die Parallele zu Griboedov, dem Reinhard Lauer Beziehungen zu den Dekabristen zuschreibt, wird dadurch abgeschwächt, wenn man, wie ich es im Folgenden (gegen Ėjchenbaum) tue, davon ausgeht, dass Pečorin kein frustrierter ehemaliger Dekabrist ist.

[45] Das Bild der Reisekutsche gebraucht Pečorin schon in der Nacht vor dem Duell, als er über den Wert seines Lebens nachdenkt: „Čto ž? Umeret’ tak umeret’! poterja dlja mira nebol’šaja; da i mne samomu porjadočno už skučno. Ja – kak čelovek, zevajuščij na bale, kotoryj ne edet spat’ tol’ko potomu, čto ešče net ego karety. No kareta gotova … proščajte! …“ (S. 310; „Ja nun? Sterben dann eben sterben! Der Verlust für die Welt ist gering; und auch mich selbst langweilt es schon gehörig. Ich – ein Mensch, der auf Bällen gähnt, der nur deshalb nicht schlafen kann, weil seine Kutsche noch nicht vorgefahren ist. Doch nun steht sie bereit … Lebet wohl!“; S. 149). Das einfache Gefährt der Kutsche steigert sich in der letzten Episode zur luxuriösen „Reisekalesche“ („dorožnaja koljaška“; S. 233). In Lermontovs Gedicht *Rodina* (1841; *Die Heimat*) zählt das lyrische Subjekt auf, was es an der Heimat nicht liebt und was es liebt: Das adlige, städtische Russland wird gegen das ländliche bäuerliche abgewertet, durch das die „telega“ (M.Ju. Lermontov, 1988, S. 52; „Leiterwagen“) fährt. Vgl. dazu auch V.S. Baevskij, 1994, S. 151. Ich-Erzähler und Maksim Maksimyč benützen im ersten Kapitel des Romans Ochsenwagen für das Gepäck, hinter denen sie zu Fuß herschreiten.

[46] Kartenspiel bewertet Schopenhauer als Vergnügen grober Gemüter, die keiner echten metaphysischen Gedanken fähig seien. Ähnlich wie die ständigen Zusammenkünfte der gehobenen Gesellschaft bei Bällen, Umzügen, Maskenfesten – solche kommen in „Knjažna Meri“ vor – diene es der Zerstreuung und Ablenkung von den ernsten Lebensfragen.

Kants, wie sie dem ideal schönen Mann der Aristokratie entspricht.[47] Die perspektivische Schachtelung des Vorworts des „Autors“ kehrt in diesem Schlusskapitel insoweit wieder, als der Tagebuchverfasser Pečorin anschließend an die Dreierreihe gewaltsamer Tode mit Maksim Maksimyč über Waffen der Tscherkessen redet.[48] Auch der Stabshauptmann ist, wie Pečorin konstatiert, „eben kein Freund metaphysischer Debatten“ („on voobšče ne ljubit metafizičeskich prenij“; S. 335; S. 182). Der waffenkundige Stabshauptmann zieht den technisch unsicheren Pistolen der Tscherkessen deren Säbel vor, die Schweine und Menschen sicher zerhauen, und solch ein Mordinstrument stimmt überein mit dem Selbstbildnis des Helden als einer Henkersaxt, die ja Körperkraft – signalisiert in den breiten Schultern im Porträt des Ich-Erzählers – verlangt. Da Pečorins Aussage über Maksim Maksimyčs Abneigung gegen Metaphysik den Schlusssatz des gesamten Textes bildet, kann man in der Reihe der drei nicht-metaphysischen Tode und dem Lob des Schlachtsäbels zusammen mit dessen Parallele zu Bild und Idee der staatlichen Henkersaxt auch ein konventionelles Symbol für eine vertikal von oben nach unten nach einem Gewaltprinzip organisierte Gesellschaft erblicken. Für metaphysische Erhabenheit ist darin kein Raum.

Der *Weg über glühende Kohlen*, den uns die Philosophie Schopenhauers beschrieben hat, ist in der Struktur von Pečorins Begierden nach ersehnten Objekten kausalfinal geformt. Mit Ausnahme des Kapitels V (3.) dienen alle Handlungen des Helden dem Erwerb einer reizvollen Frau, die schon in einer Beziehung zu einem anderen Mann steht, so dass Pečorins Aktivitäten eine erotische Dreieckskonstellation herstellen. In der ersten Episode dringt er als Konkurrent in die Liebesbeziehung zwischen dem tatarischen Schmuggler Janko und seiner Gefährtin ein, der Pečorin literarische Namen wie Undine, Rusalka (Nixe) und „Goethes Mignon“ verleiht. In der zweiten Episode verführt er seine frühere Geliebte Vera, Gattin des Fürsten Ligovskoj, und macht gleichzeitig Prinzessin Meri Ligovskaja seinem Armeekameraden Grušnickij abspenstig. Den Abschluss der Frauenjagd bildet in der vierten Episode die Entführung und Scheinehe mit der tscherkessischen Prinzessin Bėla, die von dem ‚Kontrabandit‘ Kazbič begehrt wird. Die Ausnahme in Kapitel V (3.) besteht darin, dass der Held hier in Nastja, dem Töchterchen seines Quartiergebers im Kosakenwehrdorf, ein allzeit bereites erotisches Objekt findet. Unwichtig ist diese Beziehung dennoch nicht, denn sie zeugt von seiner erotischen Gier, die mal auf rasche Befriedigung

---

[47] A.S. Dolinin (1911-1916) interpretiert Pečorins Verhalten bei der Überwältigung des betrunkenen Kosaken als Zeichen seiner erwachten, heroisch leuchtenden Persönlichkeit. Er übersieht die Einordnung in die Reihe einander semantisch gleichwertiger, negativer Motive. Im Übrigen ist die Schlachtung des Schweins durch den Kosaken auch als Ausdruck des religiösen und politischen Hasses gegen die christlichen Esser von Schweinefleisch interpretierbar, zu denen auch der Serbe Vulič zu rechnen ist, so dass seine Abschlachtung kein bloßer Zufall ist. Zwar redet der Esaul den Kosak als „ehrliche[n] Christ[en]“ („čestnyj christianin“; S. 334; S. 180) an, doch das Verhalten der Mutter des Mörders, deren Lippen „ein Gebet oder einen Fluch“ („molitvu oni šeptali ili prokljatie“; S. 333) flüstern und die sich weigert, den Sohn zur freiwilligen Ergebung aufzufordern, macht die Christianisierung und Russifizierung zweifelhaft. – Hinzuweisen ist auf Elisabeth Cheresh Allens neuere Monographie über Lermontov (2007). Die Verfasserin distanziert sich von etlichen traditionellen Fehlurteilen über Lermontovs *Geroj našego vremeni* (und über das Drama *Maskarad* [1835-1836; *Die Maskerade*]) in der Forschung.

[48] Es handelt sich um Pistolen und Krummsäbel. Einen Krummsäbel (*šaška*) hat auch der betrunkene Kosak benutzt. Lt. P. Urban (2006, „Anmerkungen“, S. 193, Anm. 13), sind die Tscherkessen „zumeist sunnitische Muslime“.

und mal auf Steigerung der Gier durch die Hindernisse und Gefahren im erotischen Dreieck aus ist.

Es entsteht aus dieser Episodenreihe die Vorstellung des traditionellen Don Juan,[49] der rastlos nach Frauen jagt und dabei die angeborenen Charakterzüge der Frechheit und Verwegenheit verstärkt sowie sein Talent zu Verführung und Täuschung immer weiter entwickelt. In der ersten Episode ist Pečorin noch ungeschickt,[50] denn er hat sich in der Schmugglerin ein Objekt auserkoren, das für seine adlige männliche Schönheit nicht empfänglich ist. Der Held verliert in dem untersten gesellschaftlichen Milieu beinahe sein Leben und wird ausgeraubt. Im adligen Milieu der mondänen Kurgesellschaft hingegen reüssiert er in jeder Hinsicht. Die doppelte Dreiecksbeziehung mit gleich zwei aristokratischen Damen löst Pečorin so, dass die öffentliche Werbung um Meri seine geheime Beziehung zu Vera kaschiert und dass umgekehrt die in Vera angestachelte Eifersucht auf Meri auch Pečorins Begierde nach Vera zum Erfolg verhilft. Das Duell mit Grušnickij, scheinbar der Ehre der Prinzessin dienend, täuscht den fürstlichen Ehemann Veras sowie Meris Mutter und etabliert Pečorin als Ehrenmann und Heiratskandidaten für Meri.[51] Schließlich, in der Begegnung mit Bėla, beweist der Held, dass er gelernt hat, auch im kulturell fremden Milieu der Tscherkessen erfolgreich zu sein, indem er eine nach Stammesrecht gültige, nach russischem Recht aber ungültige Ehe mit Bėla eingeht, um sie sich erotisch gefügig zu machen. Doch dieser Weg des angeborenen „intelligibelen", des „empirisch" erkennbar gemachten und des trainierten „erworbenen" Charakters offenbart auch dessen Bösartigkeit.

Das zeigt sich an den „kühlen Stellen" des „Jubels" bei zwischenzeitlich oder endlich erreichtem Ziel und der „Labung" an fremdem Leid. Seinen „Jubel" drückt Pečorin aus, als er durch eine an weibliches Mitleid appellierende Darstellung[52] der

---

[49] Dieser wird in Puškins kleiner Tragödie *Kamennyj gost'* (1830; *Der steinerne Gast*) als Dichter und bedenkenloser Mörder dargestellt. Durch das wohlberechnete Geständnis der Ermordung ihres Gatten gewinnt er Dona Anas Liebe. Vgl. dazu auch H. Schmid, 2001. Ähnlich berechnend setzt Pečorin vor der ihm gegenüber reservierten Prinzessin Meri seine Lebensbeichte ein und jubelt über seinen Erfolg. S. dazu unsere weiteren Darlegungen.

[50] So bewertet auch J. Costlow (2002) die Taman'-Episode. Costlow untersucht systematisch die Perspektive der Frauen in Lermontovs Roman, was bis dahin kaum geschehen ist.

[51] Puškins Poem *Graf Nulin* (1825) könnte eine Vorlage für die Doppelintrige geliefert haben: Die kokette Gutsbesitzergattin Natal'ja Pavlovna nimmt den jungen Nulin, dessen Reisewagen havariert ist, gastlich in ihr Haus auf. Tugendhaft wehrt sie dessen nächtlichen Ansturm auf ihr Ehebett ab und berichtet dem von der Jagd heimgekehrten Mann von den Avancen des Gastes. Der Mann glaubt nun umso fester an die Treue seiner Frau, weiß aber nicht, dass sie nicht ihm, sondern ihrem Liebhaber, dem Gutsnachbarn Lidin, treu war.

[52] G.P. Makogonenko (1987) sieht in Pečorins „Beichte" vor Meri ein Rollensprechen, das seiner spielerischen Lebenseinstellung gemäß sei. Er konstatiert auch die Rolle des Regisseurs in der Beziehung des Romanhelden zu anderen Personen sowie die Selbst- und Fremdbeobachtung. Mit Bezug auf Beda Alemann und Friedrich Schlegel leitet er aus dem selbstreflexiven Abstand des Rollenspielers zum eigenen Rollenhandeln eine sich steigernde Ironie ab, die zu Überdruss führe. Im Ergebnis meiner an der phänomenologischen Philosophie Kants und seines Nachfolgers Schopenhauer orientierten Untersuchungen folgt Pečorins Überdruss an sich selbst ebenfalls aus dieser abstrakt-formalen Bewusstseinshaltung, jedoch in Verbindung mit Egoismus und Zynismus, also aus einer unmoralischen Grundhaltung. – Im Übrigen finden sich Versatzstücke aus Pečorins „Beichte", die er ähnlich schon gegenüber Maksim Maksimyč geäußert hatte, auch schon in Aleksandrs Monolog in *Dva brata* (1834-1836; *Zwei Brüder*) und in Arbenins Monolog gegenüber Nina in *Maskarad*. Das theatralische

Entstehung seines Charakters bei Meri, die ihn bis dahin abgelehnt hatte, Erfolg gehabt und Gewissensbisse in ihr geweckt hat:

> Ona nedovol'na soboj; ona sebja obvinjaet v cholodnosti … O, ėto pervoe, glavnoe toržestvo! Zavtra ona zachočet voznagradit' menja. Ja vse ėto už znaju naizust' – vot čto skučno! (S. 288)

> „Sie ist unzufrieden mit sich: sie bezichtigt sich der Kälte … Oh, das ist der erste, wichtigste Triumph! Morgen wird sie mich belohnen wollen. Ich kenne das alles schon auswendig – das ist ja das Langweilige!" (S. 122)

Die in Grušnickij proportional zu Pečorins Erfolg bei Meri wachsende Verzweiflung löst im Helden Vergnügen aus:

> U Grušnickogo rastrepannaja pričeska i otčajannyj vid; on, kažetsja, v samom dele ogorčen, osobenno samoljubie ego oskorbleno; no ved' est' že ljudi, v kotorych daže otčajanie zabavno! (S. 294)

> „Grušnickijs Frisur ist zerzaust, seine Miene verzweifelt; er scheint in der Tat bekümmert, besonders seine Eitelkeit ist gekränkt; aber es gibt Menschen, an denen ist selbst die Verzweiflung amüsant." (S. 129)

Verlässlicher und dauerhafter als diese von nachfolgender Langeweile immer getrübten Hochstimmungen ist die „Labung" an fremdem Leid. Sie betrifft besonders die Vorfreude auf Grušnickijs moralisches Elend über die unehrenhafte Intrige eines Duells ohne Kugel,[53] die Pečorin mit Hilfe des Arztes Verner durchkreuzt und dann mit scheinbarer Großmut übertrumpft. Der gedemütigte Gegner wünscht sich infolgedessen seinen raschen Tod. Ebenso genießt Pečorin den Anblick der traurigen, schwer erkrankten Meri, als er sie in der Nacht heimlich durch das Fenster beobachtet, und in der brutalen Abschiedsszene. Noch abstoßender offenbart sich das grausame Vampirwesen an Pečorin, als er sein Pferd zu Tode reitet, um die todkranke Vera noch einmal vor ihrer Abreise zu sehen. So wie er versucht, das sterbende Tier mit Gewalt wieder hoch zu zerren, will er auch den letzten Genuss aus Veras Leid ziehen und tröstet sich schließlich mit dem Gedanken, dass ein „bitterer Abschiedskuss [s]eine Erinnerungen nicht bereichern" würde („Odin gor'kij proščal'nyj poceluj ne obogatit moich vospominanij"; S. 323; S. 165). Eine Parallele zu dem nur imaginierten Abschiedskuss bildet dann die Sterbeszene Bėlas, als Pečorins Kuss ihre Seele auszusaugen scheint:

Element in *Geroj našego vremeni* wird bei W. M. Todd III (1986) in Zusammenhang mit der Tradition der Selbstdarstellung der „polite society" (*svet*) in Verbindung gebracht. Er konstatiert im Verlauf der Kapitel eine zunehmende Theatralisierung. Eine der Vorlagen dazu sieht er in Puškins *Evgenij Onegin*.

[53] Dieses Motiv kehrt in Witold Gombrowiczs Roman *Trans-Atlantyk* (1952; *Trans-Atlantik*) wieder. Tödlicher Antagonismus zwischen den Duellanten (hier Vater und Sohn) wird schließlich aber durch Lachen überwunden. Darin mag sich eine Anspielung auf die nie lachenden Augen Pečorins verbergen. Vgl. auch H. Schmid, 2003. Eine Untersuchung der Beziehungen Gombrowiczs zu Lermontovs Werk könnte aufschlussreich sein.

On stal na koleni vozle krovati, pripodnjal ee golovu s poduški i prižal svoi guby k ee cholodejuščim gubam; ona krepko obvila ego šeju drožaščimi rukami, budto v ėtom pocelue chotela peredat' emu svoju dušu … (S. 229)

„Er kniete neben dem Bett nieder, hob ihren Kopf leicht aus den Kissen und drückte seine Lippen auf ihre erkaltenden Lippen; sie umschlang seinen Hals kräftig mit ihren erzitternden Armen, so als wollte sie ihm mit diesem Kuß ihre Seele übergeben …“ (S. 47)

Oftmals wirken Pečorins Reflexionen im Tagebuch wie Paraphrasen von Schopenhauers Gedanken zu Genuss und Leid des Menschen. So fragt Pečorin sich beispielsweise selbst, warum er Grušnickij um Meris Zuneigung bringen will, da er selber Meri doch gar nicht liebe, und kommt zu dem Resultat, es sei die Erinnerung an eigenes, glücklich überwundenes Leid, die angesichts fremden Leids geweckt werde. Auf solche Schadenfreude führt auch Schopenhauer die wahre Natur des Genusses zurück, jedoch charakterisiert der Philosoph damit nur den mitleidlosen, egoistischen Menschen, der für den rastlosen Weg über „glühende Kohlen“ bestimmt ist. Aber wie schon im Falle des Vergleichs Pečorins mit der Axt des Henkers, der ihn als ein Instrument höheren, staatlichen Herrschaftswillens erscheinen ließ, so scheint in seinen Selbstreflexionen auch ein höherer, nun philosophischer Gedanke durch. Pečorin sinniert noch zu Beginn seiner Doppelintrige gegenüber Meri und Vera über den Zusammenhang zwischen Liebe und Macht:

Ja čuvstvuju v sebe ėtu nenasytnuju žadnost', pogloščajuščuju vse, čto vstretitsja na puti; ja smotrju na stradanija i radosti drugich tol'ko v otnošenii k sebe, kak na pišču, podderživajuščuju moi duševnye sily. Sam ja bol'še ne sposoben bezumstvovat' pod vlijaniem strasti; čestoljubie u menja podavleno obstojatel'stvami, no ono projavilos' v drugom vide, ibo čestoljubie est' ni čto inoe, kak žažda vlasti, a pervoe moe udovol'stvie – podčinjat' moej vole vse, čto menja okružaet; vozbuždat' k sebe čuvstvo ljubvi, predannosti i stracha – ne est' li pervyj priznak i veličajšee toržestvo vlasti? (S. 284-285)

„Ich verspüre in mir diese unersättliche Gier, die alles verschlingt, was ihr über den Weg läuft; ich schaue auf die Leiden und Freuden anderer nur im Hinblick auf mich selbst, wie auf Nahrung, die meine seelischen Kräfte unterhält. Selbst bin ich des Wahnsinns unter dem Einfluß der Leidenschaften nicht mehr fähig; mein Ehrgeiz ist von den Umständen erstickt, doch äußert er sich in anderer Gestalt, denn Ehrgeiz ist nichts anderes als Machtgier, und mein erstes Vergnügen ist, meinem Willen alles zu unterwerfen, was mich umgibt; für sich das Gefühl der Liebe, der Ergebenheit und Angst zu erwecken – ist das nicht erstes Zeichen und Triumph der Macht?“ (S. 117)[54]

Schopenhauer hat den Willen zum Leben mit dem Willen zur Macht über seine Charakterlehre in Beziehung gebracht. Der nur dem eigenen Lebenswillen dienende Charakter entwickelt alle Neigungen und Fähigkeiten, die dem Egoismus dienen, und lässt eventuell auch vorhandene Neigungen und Talente, die dem Willen eine andere Richtung geben könnten, verkümmern. Solche Verkümmerung konstatiert Pečorin an sich, wenn er die Zweiteilung seines Wesens beschreibt, bei der die eine, schlechtere

[54] In seinem Roman *Nienasycenie* (1930; *Unersättlichkeit*) und in dem Drama *Pragmatyści* (1919; *Die Pragmatisten*) hat Stanisław Ignacy Witkiewicz das Thema der metaphysischen Lehre Schopenhauers, verbunden mit Nietzscheanischem Übermenschentum, wiederaufgegriffen. Auch dort begeht der Unersättliche aus metaphysischem Hunger Serien von Verbrechen. Witkiewicz macht gerne Intellektuelle und Aristokraten zu seinen Metaphysikern.

Hälfte von Anlagen die andere, bessere überwuchert und erstickt habe.[55] Indem nun Pečorin an sich selbst die Umwandlung seines Ehrgeizes in einen Willen zur Macht konstatiert, entspricht er dem, was der Philosoph über die Struktur des ungebremsten Willens zum Leben aussagt. Die Kraft dieses Willens wächst sich dynamisch immer mehr aus, bis er schließlich den Willen zum Leben in jedem anderen Wesen negiert. Der andere wird in ein bloßes Objekt der Machtausübung des eigenen Willens umgewandelt, die sich selbst zum Ziel hat. Insofern können sogar erotische Begierden und die Techniken zu ihrer Befriedigung, die ein Mensch mittels seines „erworbenen Charakters" kultiviert hat, Mittel des selbstzieligen Willens zur Macht werden. Erotische Jagd, wie sie in den Dreieckskonstellationen der Fabel demonstriert wird, hat somit nicht Begierdenerfüllung zum letztlichen Ziel, sondern die Herrschaft über den anderen. Die umgebende Welt dehnt sich dynamisch immer mehr zum Herrschaftsraum des egoistischen Willens aus. Das wird in der Fabelprogression an Pečorin deutlich, der immer mehr lebende Wesen unter seine Willensherrschaft zwingt, von den Menschen bis hin zum tot gerittenen Pferd. Sein wachsender Machtwille nimmt ihm alle Seelenkraft und allen inneren Raum für andere Neigungen.

Fügen wir nun das vom Ich-Erzähler gelieferte, nach unserer Interpretation an Kant orientierte Bild des ideal schönen Mannes, das keinen Raum für Erhabenheit der Seele übrig ließ, und das an Schopenhauer angelehnte Bild des „Wegs über glühende Kohlen" in der Fabel zusammen, dann zeigt sich, dass auch keine *Zeit* für derartige Erhebungen möglich ist. Der schöne Mann mit der Henkersaxt staatlicher Befugtheit, unter staatlichem Schutz und im Genuss gesellschaftlicher Anerkennung steht am Ende der Tagebuchaufzeichnungen voll entwickelt vor diesem selbst und vor dem Leser da. Er wird, wie das zweite Kapitel aussagt, seinen Weg grenzenloser Machtausweitung bis nach Persien „und weiter" („i dal'še"; S. 238; S. 58) fortsetzen, wo er wahrscheinlich eigenen wie auch staatlichen Machtinteressen dienen wird. Hier wäre noch eine Überlegung Schopenhauers zu ergänzen, wonach der sich in der Erinnerung an sein Leben, mithin im „empirischen Charakter" betrachtende und erkennende Mensch vor sich selbst erschrickt, wenn sich das Bild eines egoistischen, grausamen Bösewichts ergibt. Das könnte erklären, warum Pečorin schließlich, in Kapitel II (5.), an dem Tagebuch, das er Maksim Maksimyč zur Aufbewahrung anvertraut hatte, kein Interesse mehr hat: Er kennt sich nun selbst, bemitleidet sich selbst, will oder kann sich jedoch nicht mehr ändern.[56]

---

[55] Vgl. seinen Monolog gegenüber Meri: „Ja sdelalsja nravstvennoj kalekoj: odna polovina duši moej ne suščestvovala, ona vysochla, isparilas', umerla, ja ee otrezal i otbrosil, – togda kak drugaja ševelilas' i žila k uslugam každogo, i ėtogo nikto ne zametil, potomu čto nikto ne znal o suščestovanii pogibšej ee poloviny;" (S. 287; „Ich wurde zu einem sittlichen Krüppel: die eine Hälfte meiner Seele existierte nicht mehr, sie war verdorrt, verdunstet, gestorben, ich hatte sie abgeschnitten und weggeworfen, – indem sich die andere regte und lebte, jedermann zu Diensten, und niemand bemerkte das, weil niemand von der Existenz ihrer zugrundegegangenen anderen Hälfte wußte;"; S. 121). Die Dienstbarkeit der übriggebliebenen Seelenhälfte gegen jedermann ist allerdings zweifelhaft angesichts ihres Willens zur Macht, es sei denn, man interpretierte sie als Willen zur Dienstbarkeit gegenüber einem noch höheren Machtwillen, an dem der Dienende partizipiert.

[56] Aufgrund der Erkennbarkeit des „intelligibelen" Charakters *a posterio*, also aus den vollbrachten Taten, kommt es uns lt. Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1977, S. 380) zu, „in der Zeit zu streben und zu kämpfen, eben damit das Bild, welches wir durch unsere Taten wirken, so ausfalle, daß sein Anblick uns möglichst beruhige, nicht beängstige."

Die Natur des Willens zum Leben als Wille zur Macht tritt in der Beziehung Pečorins zu Prinzessin Meri und zur Fürstin Vera noch auf eine spezifische Weise zutage. Die eine will er nicht heiraten, obwohl er es könnte, die andere kann er nicht heiraten, weil sie schon verheiratet ist. Nicht die Zweisamkeit der Ehe, sondern das erotische Dreieck ist Symbol für Pečorins ideale Geschlechterliebe, insofern ihm darin als Drittem keine Pflicht, sondern nur Genuss zufällt. Seiner Beziehung zu der noch ledigen Meri unterliegt zusätzlich zu der Wettbewerbskonstellation mit Grušnickij auch ein virtuelles Dreieck, bei dem einem zukünftigen Dritten als Ehemann die Pflichtrolle zugeschoben wird. Das ergibt sich aus dem von ihm verwendeten, abgegriffenen poetischen Bild der gerade erblühenden Blume, deren Duft er einsaugt, um sie dann wegzuwerfen, auf dass sie ein anderer aufhebe.[57] In Bezug auf Vera wiederum geht es ihm um Herrschaft über ihren Willen zur Pflicht gegen den Ehemann und den Sohn, indem dieser „Held unserer Zeit" sie zum Ehebruch drängt. Hierfür steht das Motiv und Bild des zu Tode geschundenen Pferdes. An Vera scheitert jedoch Pečorins Machtwille endlich. In ihrem Abschiedsbrief scheinen Gedanken sowohl Schopenhauers als auch Kants auf, aus deren Zusammenstellung sich erkennen lässt, *warum* Pečorin das geworden ist, was er ist.

Vera stellt fest, dass Pečorin sie wie sein „Eigentum" („sobstvennost'"; S. 320; S. 162) behandelt hat, d. h., mit Schopenhauer gesprochen, wie ein willenloses Ding in seiner Macht. Doch sie hegte die Hoffnung, er werde ihr „Opfer" („žertvu"; ebd.) mit der Zeit verstehen und ihre bedingungslose Zärtlichkeit begreifen lernen. Hier zeigt sich der Charaktertypus des liebenden Menschen, der den „mittleren Weg" der Aufopferung für andere geht, weil er mit deren Elend mit leidet – Vera hat sich dem Machtanspruch der Liebe Pečorins aus Einfühlung in seinen „unglücklichen" Zustand gebeugt. Sie erkennt auch, dass sein Unglück mit seinem Charakter zusammenhängt, der nicht lieben, sondern geliebt werden wolle, an dem das „Böse" („zlo"; S. 321; S. 163) anziehe und der seine Vorzüge nütze wie kein anderer. Der aufopferungsbereite Charakter erkennt somit den machtbewussten Charakter. Weil das jedoch nicht auch umgekehrt gilt, gibt Vera den geliebten Mann auf und etabliert damit ihren Anspruch auf eigene, menschliche Würde, die Pečorin negiert. Zudem hat sie eingesehen, dass Pečorin aus dem Zustand seines Unglücks gar nicht herauskommen will. Denn er sei nur ein durchschnittlicher Mann, nicht besser, nicht schlechter als andere Männer. Um aber das durch den eigenen Charakter bewirkte Unglück überwinden zu können, müsste, überdenken wir Veras Brief mittels der Schopenhauerschen Philosophie, Pečorin den zum Machtwillen aufgeschwollenen Willen zum Leben radikal negieren, wozu es eines erhabenen Ausnahmemenschen bedürfte, der alle konventionellen Rahmen und Maße sprengt.

---

[57] Das traditionelle Bild der sich zur Sonne, nach oben hin öffnenden Blume wird durch seine Fortsetzung in der Gegenrichtung nach unten zum Ikon der Herrschaft, das sich in der Komposition (Pečorins Weg von unten nach oben, wo er nach unten hin alles niedertritt) gezeigt hat: „A ved' est' neob''jatnoe naslaždenie v obladanii molodoj, edva raspustivšejsja duši! Ona kak cvetok, kotorogo lučšij aromat isparjaetsja navstreču pervomu luču solnca; ego nado sorvat' v ėtu minutu i, podyšav im dosyta, brosit' na doroge: avos' kto-nibud' podnimaet!" (S. 284; „Und doch liegt ein unfaßlicher Genuß im Besitz einer jungen, kaum erblühten Seele! Sie ist wie eine Blume, die ihren schönsten Duft verströmt, dem ersten Sonnenstrahl entgegen; in diesem Augenblick muß man sie pflücken und sie, hat man sich an ihr sattgerochen, auf die Straße werfen: vielleicht hebt ja jemand sie auf!"; S. 117).

Zwar kann auch Schopenhauer zufolge ein Durchschnittsmensch sich gegen den angeborenen, „intelligibelen“ Charakter stemmen, doch dazu wären unterstützende gesellschaftliche Umstände nötig.[58] Dass diese Umstände in der Klasse der russischen Adligen gefehlt haben, darauf spielt Pečorin an, wenn er bemerkt, sein „Ehrgeiz“ sei „von den Umständen erstickt“ und gerade dadurch in Machtwillen umgewandelt worden.

Somit kann auch die von Kant erhoffte drastische Umkehr, bewirkt durch das „glänzende Elend“ in den Reichen selber, „die Kräfte der Seele“ nicht „aufbieten, steigern und stählen“ und uns unsere „ Tauglichkeit zu höheren Zwecken“ nicht spüren lassen.[59] Auch die von Kant in die sittigende Kraft der schönen Künste und der Wissenschaften gesetzte Hoffnung, zu denen Pečorin nach eigenem Zeugnis keine Neigung zeigt, ist nichtig.[60]

Unsere Kompositionsanalyse hat uns unter der Leitung der perspektivischen Verfahren der Erzählinstanz auf Spuren möglicher philosophischer Lektüre in *Geroj našego vremeni* gebracht. Die Perspektive war dabei in das Werkinnere gerichtet. Wenn wir uns nun der Problematik der Gesellschaft in diesem Roman zuwenden, dann wird der Texthinweis auf Balzac leitend sein, wodurch eine Perspektive nach außen errichtet wird. Hinzutretende Intertexte anderer Autoren ergänzen diese Außenperspektive.

III. Kontrafakturen in *Geroj našego vremeni* zur Gesellschaft in Honoré de Balzacs Erzählwelt und zu Intertexten anderer Autoren: dynamisch offene versus statisch geschlossene Gesellschaft

Unser thematischer Leitbegriff der *Kontrafaktur* soll zum Ausdruck bringen, dass die Beziehungen zwischen der von Balzac und Lermontov erschaffenen Erzählwelt nicht auf Übereinstimmungen, sondern auf Kontraste abzielen. Kontraste unterliegen auch den anderen intertextuellen Hinweisen, so z. B. auf „Goethes Mignon“ in Kapitel III (1.), auf Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* (1580; *Die Befreiung Jerusalems*)[61] und Walter Scotts Roman *Old Mortality* (1816)[62] in IV (2.) sowie

---

[58] Schopenhauer durchdenkt das Problem von Recht und Unrecht von beiden Seiten aus, der aktiven und der passiven. Zum rechten Tun könne der Staat keinen Menschen zwingen, da dies Sache der Moral und des angeborenen Charakters sei. Doch könne der Staat per Gesetz seine Mitglieder dazu zwingen, Unrecht zu unterlassen, unter dem andere leiden würden. Das Strafgesetzbuch wird so zum Mittel der Errichtung des guten Staates. Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1977, S. 426-435. Die doppelseitige, Tun und Leiden berücksichtigende Betrachtung der Rechtsfrage liegt auch in den Werken der Bibel vor, wie wir im Weiteren darlegen werden. Im Russland des Standesrechts fehlt das entsprechende, bürgerliche Strafgesetzbuch, was Lermontov durch die Bezugnahme auf die Bibel kompensiert.

[59] Vgl. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1992, S. 392-393.

[60] Vgl. dazu Pečorins Aussage über seine rasch fallen gelassenen Studien von Literatur und Wissenschaften im Kapitel „Bėla“, hier S. 482; S. 41.

[61] Die russische Übersetzung *Osvoboždennyj Ierusalim* wurde 1828 erstellt. Vgl. I.S. Čistovaja, 1990a, S. 640.

[62] In *Geroj našego vremeni* wird Scotts Werktitel mit „Šotlandskie puritane“ (S. 311; S. 150; „‚Schottische[n] Puritaner‘“) wiedergegeben.

Denis Diderots *Jacques le fataliste et son maître* (1788) in „Fatalist“[63], V (3.). In der Komposition wird dem kontrastiven Bezug zu Balzac jedoch auf zwei Wegen ein besonderer Nachdruck verliehen: Zum einen weist die vermännlichte Balzacsche Kokotte Pečorin in Kapitel II (5.) auf unterschiedliche gesellschaftliche Bedingungen des französischen und russischen Kokottentypus hin, und zum anderen könnte die Taman'-Episode in Kapitel III (1.), die die Fabelkette einleitet, auf Balzacs Erzählung *Un drame au bord de la mer* (1834) bezogen sein. Der Kontrast besteht hier darin, dass das jeweilige verbrecherische Geschehen am Meeresufer bei Balzac eine öffentlich manifeste Strafe findet, bei Lermontov jedoch geheim und ungestraft bleibt. Die Eingangsteile sowohl des Sujets als auch der Fabel wären demnach auf Balzac beziehbar, so dass sich ein ganzheitlicher typologischer Vergleich der Gesellschaftsordnungen aufdrängt.

Das gesamte Kontrafakturen hervorbringende Kontrastverfahren bezüglich Balzacs lässt sich hierarchisch ordnen. Eine oberste Kontrafaktur betrifft die zeitgenössischen Gesellschaften des französischen und russischen Romanciers, die je auf einer *dynamisch offenen* bzw. *statisch geschlossenen* Struktur beruhen.[64] Aus diesem Unterschied ergeben sich der Unterschied des öffentlichen und persönlichen *Rechtsbewusstseins* und weiterhin derjenige der Selbstauffassung des Individuums entweder als eines *Bürgers* oder *Untertanen*: Ein Bürger handelt mit Rücksicht auf die bestehende Rechtsordnung, kritisiert oder verteidigt sie und stößt dabei auf Zustimmung oder Ablehnung der Mitbürger und Institutionen; ein Untertan handelt nach Befehlen, deren rechtliche Grundlage weder er noch die übrigen Untertanen kennen oder zu kennen erstreben. Diesen drei Unterschieden sei nun nachgegangen. Die intertextuellen Beziehungen zu den übrigen Autoren, die sich auf zusätzliche Aspekte der russischen Gesellschaft beziehen, sollen an passender Stelle berücksichtigt werden.

Die *Dynamik* der französischen Gesellschaft manifestiert sich in Balzacs Werken in einer vielschichtigen pyramidalen Schichtenstruktur, die sich aus reichem Hochadel, Stadt- und Landadel, aus Kaufleuten und Intellektuellen eines breiten Bürgerstandes sowie aus städtischen Armen, deklassierten Verbrechern und Bauern zusammensetzt. Zwischen diesen Schichten können kraftvolle Individuen sowohl ab- als auch aufsteigen. Die beiden aus abgesunkenen Adelsfamilien stammenden jungen Helden der großen Romantrilogie *Illusions perdues* (1835-1844) und des monumentalen Romans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847), Lucien de Rubempré und Eugène de Rastignac, veranschaulichen, welche Möglichkeiten Aufsteigern offenstehen. Beide Helden kommen aus der Provinz und wollen in der Hauptstadt Paris einen obersten Platz in Aristokratie und Politik erobern. De Rubempré, der aufgrund der bürgerlichen Heirat seiner aristokratischen Mutter keinen Anspruch auf den Adelstitel hat, erringt dank adliger Verwandtschaft und rasch erworbenen eleganten Auftretens

[63] S. dazu P. Urban, 2006, „Nachwort“, S. 237. Urban macht darauf aufmerksam, dass in der Liste der vielen, in der Fachliteratur angegebenen Vorbilder Diderots Roman meist fehle und dass andere Werke nur aufgrund des Titels zu Vorläufern gezählt würden.

[64] K. Städtke (2002, S. 151) spricht von einer „erstarrten Gesellschaft“, die in der „pseudoromantischen Prosa der 30er Jahre“ besonders in den Werken Vladimir Odoevskijs und Aleksandr Bestužev-Marlinskijs mit Mitteln auch einer erstarrten Poetik wiedergegeben werde. Auch von solchen Werken setzt sich Lermontovs kontrastive Poetik ab, was schon früh von V.G. Belinskij gesehen wurde.

das Recht, den Namen der Mutter statt des bürgerlichen Vatersnamens Chardon führen zu dürfen, und steht kurz vor der Heirat mit einer wohlhabenden Aristokratin, als er des Mordes an seiner Geliebten, einer Prostituierten, angeklagt wird. Die Nachricht vom Erweis seiner Unschuld erreicht ihn nicht mehr, denn er hat sich aus Nervenschwäche und Verzweiflung in der Gefängniszelle erhängt. De Rastignac hat bessere Nerven und eine klügere Taktik. Ihm gelingt trotz einer leicht kompromittierenden Liaison mit der Gattin bürgerlicher Herkunft des reichen Bankiers Baron de Nucingen der sichere gesellschaftliche Aufstieg. Beide Helden sind nicht nur lernbegierig, was hauptstädtischen Schliff und die Fähigkeit, Financiers ihres aufwendigen Lebensstils zu finden, betrifft, sondern auch mit auffallender, weiblich anmutender Schönheit begabt, die Frauen aller Stände, aber auch Männern gefällt.

Doch nicht nur Sprösslingen aus Adelsgeschlechtern stehen die höchsten Positionen offen, sondern auch Verbrechern aus der Unterklasse und Ausländern. Der entlaufene Sträfling Jean Vautrin alias Jacques Collin steigt zum Haupt einer kriminellen anarchistischen Untergrundorganisation auf, von da aus unter dem spanischen Decknamen Carlos Herrera und geschützt durch den mächtigen Jesuitenorden zum Diplomaten des spanischen Königs am französischen Königshof, wo er in der Person seines Schützlings de Rubempré ein williges Werkzeug für seine umstürzlerischen politischen Pläne einschleusen will. Nach dessen Selbstmord verzichtet Herrera auf solche Ambitionen und tritt an gehobener Stelle in den Polizeidienst ein. Aus dem verbrecherischen Anarchisten wird so ein beamteter Gesetzeshüter. Die Offenheit für Ausländer wiederum demonstriert die Karriere des ungarisch-elsässischen Juden Nucingen, der dank genialer Finanzspekulationen unermesslichen Reichtum und den Titel eines französischen Barons erwirbt, womit ihm in Gesellschaft und Politik alle Türen offen stehen.[65] Zu ergänzen ist das Modell der dynamisch offenen Gesellschaft noch durch den Typus des Provinzarztes, der sich für Verbesserungen des Lebens der rückständigen Landbevölkerung einsetzt und von der Zentralregierung darin unterstützt wird, was in dem Roman *Le Médecin de campagne* (1832-1833) geschildert wird. Machenschaften eines rücksichtslosen Priesters, die diesem einen Platz in der oberen Hierarchie der katholischen Kirche und Einfluss auf Aristokraten und Politiker verschaffen, beschreibt *Le Curé de Tours* (1832).

Ohne die Berücksichtigung der Stellung der Frau in der Gesellschaft wäre eine Darstellung der Balzacschen Welt unvollständig. Obwohl die rechtliche Lage der Frau als Schwester gegenüber dem Bruder, als Ehefrau gegenüber dem Ehemann sowie durch den äußerst beschränkten Zugang zu selbständiger Berufstätigkeit in all ihren negativen Aspekten zutage tritt – die juristische Benachteiligung behandelt die Erzählung *Le Contrat de mariage* (1835) –, können energische Frauen dennoch Erstaunliches erreichen. So erringen sich die beiden Töchter des bürgerlichen Kaufmanns Goriot in *Le père Goriot* (1835) durch Heirat mit reichen Adligen Zugang zur Oberklasse und können sich auch Liebhaber (*amants*) erlauben, mit denen sie sich in der Gesellschaft schmücken. In *Le Contrat de mariage* gelingt es einer intriganten Schwiegermutter, mittels juristischer Tricks das im Ehevertrag festgehaltene, für Ehefrau und weibliche Nachkommen ungünstige Majoratsrecht auszuhebeln und

[65] Vgl. H. de Balzac, *La Maison Nucingen* (1837). Einen parallelen Typus schildert die Erzählung *Gobseck* (1830).

schließlich sogar den arglosen Schwiegersohn um seinen Besitz zu bringen. Prostituierten, Kurtisanen und Schauspielerinnen steht es frei, sich über einen reichen Mäzen lebenslängliche Renten und Villen überschreiben zu lassen, bisweilen finanziert der Mäzen selbst den hübschen Liebhaber seiner Mätresse. Die aristokratische Dame wiederum, prototypisch in der Titelfigur des Romans *La Duchesse de Langeais* (1834) inkarniert, setzt ihren Ehrgeiz darein, im Pariser Faubourg Saint-Germain, dem Olymp der ganzen Gesellschaft, als Königin der Moden und Bälle zu brillieren. Dazu gehört in diesem Fall ein Gatte von Stand und ein schöner Mann als platonischer „amant". Das ist der Comte Armand de Montriveau, der wegen seines düster-strengen, mit seinem Beruf eines Generals stimmigen Charakters von den Herren gefürchtet, von den Damen begehrt wird.

Das Charakterbild Pečorins in *Geroj našego vremeni* scheint aus Zügen der Duchesse Antoinette de Langeais und des Comte de Montriveau zusammengesetzt zu sein, wobei Übereinstimmungen und Kontraste relevant werden. Mit Antoinette teilt Pečorin die weiblich zarten Züge seiner Gestalt, die Herzenskälte und die Ambition, König der aristokratischen Festgesellschaft zu sein. Kontrastiv ist jedoch beider Entwicklung. Denn Antoinette entdeckt in sich wahre Liebe zu dem zunächst nur als Spielball ihrer Koketterie behandelten Montriveau. Sie provoziert einen öffentlichen Skandal, um den von ihr enttäuschten „amant" von ihrer inneren Wandlung zu überzeugen, und macht eine zweite Wandlung zur Nonne durch, als Montriveau aus verletztem Mannesstolz an ihre wahre Liebe nicht glauben will. Mit dem Comte wiederum verbindet Pečorin der Jagdeifer auf eine als unerreichbar geltende Königin der feinen Gesellschaft (französisch: *le beau monde*; russisch: *svet*): Meri Ligovskajas Position in der Bädergesellschaft im Kaukasus korrespondiert mit derjenigen der Modekönigin Antoinette im Pariser Faubourg de Saint-Germain. Bei dem Comte steigert sich der Jagdeifer zu einem Wettkampf zwischen Antoinettes Liebe zu Gott und ihrer Liebe zu dem irdischen Mann. Er verliert den Wettkampf, denn es gelingt ihm zwar, die in ein Karmelitinnenkloster an der Südküste Spaniens Geflüchtete von dort zu entführen, doch gerät die Entführung zum makabren Raub einer Leiche, weil die Duchesse über Nacht gestorben ist. Parallelen zu der geistig gewandelten Duchesse bestehen zwischen ihrem Abschiedsbrief an den Comte und Veras Brief an Pečorin, insofern beide Frauen zu Werten in sich selber finden, die sie durch den Mann negiert sehen.[66] Auch das Motiv der Weigerung der geraubten und in einer

[66] Auffällig ist die Hervorhebung der Stimme des geliebten Mannes in den Briefen beider Frauen. Vera: „[…] v tvoem golose, čto by ty ni govoril, est' vlast' nepobedimaja;" (S. 321; „[…] in deiner Stimme, was du auch sagst, ist eine unbezwingliche Macht;"; S. 163). Antoinette: „Je n'entendrai plus de voix humaine, après avoir entendu la vôtre, si douce d'abord, si terrible hier," (H. de Balzac, 1976, S. 222). Zu den wichtigsten Unterschieden der Briefe gehört, dass Antoinette noch die Hoffnung ausdrückt, Montriveau werde ihre tiefe, gesellschaftliche Konventionen durchbrechende Liebe nicht nur begreifen, sondern auch erwidern, wohingegen Vera weiß, dass Pečorin nur zum Nehmen, nicht zum Geben von Liebe fähig ist. Übereinstimmend ist schließlich bei beiden Frauen das Bewusstsein ihrer eigenen, höheren Würde. Bei der Französin geht das Wertbewusstsein sogar in eine kämpferische Sprache über: „Ah! j'éprouve une joie sombre à vous écraser, vous qui vous croyez si grand, à vous humilier […]" (ebd.). Die Übereinstimmungen zwischen den Briefen beider Frauen (besonders das Motiv der Stimme, das aber auch aus Lermontovs Poem *Demon* [1829-1840] stammen könnte) scheinen lt. Ėjchenbaums Angaben über die frühere Fassung von Veras Brief erst in die endgültige Fassung eingebracht worden zu sein.

dadurch ausgelösten Folgeverkettung sterbenden Bėla, um Pečorins willen ihren muslimischen Glauben aufzugeben und Christin zu werden, etabliert einen Bezug zur Heldin des Balzacschen Romans.[67] Es sind somit die Frauen, in denen sich Potentiale zum Widerstand gegen (männliche) Tyrannei regen.

Teilt Pečorin demnach mit der französischen aristokratischen Kokotte die äußerlichen Züge einer flachen Modepuppe, aber nicht die Kraft, einen von allgemeiner Meinung unabhängigen Charakter zu entwickeln, so lassen sich in der Beziehung zu Montriveau weitergehende Parallelen entdecken, aus denen erschließbar wird, was Pečorin innerlich ausfüllt. Hier ist ein Hinweis auf Balzacs Methode nötig, Figuren, die in einem Werk als Protagonisten fungieren, in anderen Werken als Randfiguren wiederkehren zu lassen. Besonders in der Erzählung *La Peau de chagrin* (1830-1831), die Balzac zum Durchbruch in der literarischen Öffentlichkeit verholfen hatte, wird Montriveau als Mitglied einer geheimnisvollen Gruppe der „Dreizehn" („les Treize") erwähnt. Deren Ziel ist es, die bestehende Gesellschaft von oben nach unten zu unterwandern und umzuwandeln nach Idealen archaischer, mythischer, freimaurerischer und abergläubischer Provenienz. Balzac ordnet sie der literarischen Strömung der Romantik, organisiert in der um 1830 entstandenen Gruppierung des jungen Frankreich (*la jeune France*), zu, die Byronschen Dämonismus und Titanismus mit modischem Dandytum der „jeunesse dorée" verband.[68] Die messianischen französischen Romantiker sind in Balzacs Romanen mit den Jesuiten liiert, und hier ergibt sich eine Parallele zu dem Sträfling Jean Vautrin in *Illusions perdues* und in *Splendeurs et misères des courtisanes*. Die Gruppe der Dreizehn löst sich bald auf, ihre Mitglieder wirken danach als Einzelne unerkannt an einflussreichen Stellen der Gesellschaft, wie ja auch Vautrin alias Carrera (das dem spanischen „carrera" entsprechende fran-

---

[67] Der Roman hat zwei Schlussversionen. Die erste Edition von 1834 endet mit einem Gespräch, worin de Marsay und Ronquerolles, die bei der Entführung der Leiche mitgeholfen hatten, vor Liebe warnen und bloße Leidenschaften empfehlen. De Marsay hält Liebe für eine Droge, die das Vergnügen erhöhen könne, ansonsten aber solle man bei „Kant, Fichte, Schelling oder Hegel" nachlesen. Montriveau stimmt zu und gesteht: „Oui, ça n'a été pour moi qu'un poème!" (R. Fortassier, 1976, S. 24) De Marsay gesteht ihm nun das „Gedicht" zu als Konzession an das, was als menschliche Schwäche (*faiblesse humaine*) in ihm übriggeblieben sei. In einer späteren Fassung bleibt von dem Gespräch der Gruppe (alle gehören zu den „Dreizehn", s. im oben Folgenden) nur die Aussage Montriveaus, die Duchesse sei nur noch ein Gedicht für ihn. Die Männer weigern sich also, die Frau als selbständiges Wesen anzuerkennen. – Kants abschätzige Meinung von Frauen und von der Liebe haben wir weiter oben angeführt. Was Pečorins Haltung zur Liebe betrifft, so ist seine Reaktion auf Bėlas Tod vielleicht auch in Parallele zur Reduktion der Liebe des Mannes zur Frau auf das „Gedicht" bei Montriveau zu verstehen: Pečorin setzte sich hin und „fing an, mit einem Stöckchen etwas in den Sand zu zeichnen" („načal čto-to čertit' paločkoj na pleske"; S. 230; S. 48). Die Sandzeichnung könnte auf das Schreiben eines Gedichts hinweisen. Auf Maksim Maksimyčs tröstliche Zusprache antwortet Pečorin mit einem Lachen, das dem Stabshauptmann einen kalten Schauer über den Rücken jagt. Sandzeichnung und Lachen zusammen wiederum spielen möglicherweise auf Schopenhauers Meinung an: „Jedes Individuum, jedes Menschengesicht und dessen Lebenslauf ist nur ein kurzer Traum mehr des unendlichen Naturgeistes, des beharrlichen Willens zum Leben, ist nur ein flüchtiges Gebilde mehr, das er *spielend hinzeichnet auf sein unendliches Blatt* […], dann auslöscht, neuen Platz zu machen." (A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 2. Teilband, 1977, S. 402-403; Hervorhebung H. Schmid).

[68] Vgl. dazu R. Fortassier (1976) und H. de Balzac, „Préface de l',Histoire des Treize'", 1976, S. 367-372. Zu Anspielungen auf die „jeunesse dorée" und „la jeune France" in *Knjaginja Ligovskaja* vgl. I.S. Čistovaja, 1990a, S. 638; vgl. auch A. Stender-Petersen, 1978, S. 157.

zösische „carrière“ bedeutet sowohl ‚Steinbruch‘ als auch ‚Karriere‘), jedoch wahren sie untereinander ihre geheimen Verbindungen. Sie rekrutieren weitere Mitglieder durch Verführung ehrgeiziger junger Männer zu Luxusleben, Roulette, Orgien und bedenkenlosem Schuldenmachen. Ihnen verfällt Lucien de Rubempré und ebenso der junge Raphaël de Valentin, der Hauptheld in *La Peau de chagrin*. Das im Titel genannte Chagrinleder ist ein magisches Eselsleder aus Persien, das demjenigen, der es erwirbt, alle Wünsche erfüllt, zugleich damit aber die Spanne seines Lebens verkürzt, was an dem schrumpfenden Leder sichtbar wird. Das könnte im Übrigen einer der Gründe dafür sein, dass Pečorin in Kapitel II (5.) Persien zu seinem Reiseziel in der eleganten Kalesche mit ihrem „Anflug von Ausländischem“ („kakoj-to zagraničnyj otpečatok“; S. 233; S. 52) wählt, um bald zu sterben, zuvor aber noch neue Wollust und Macht auszukosten. Gewisse, jedoch kritisch zu betrachtende Beziehungen zu den Finsterlingen der Dreizehn ergeben sich auch über Pečorins Verbindung mit dem Arzt Verner, dessen von Pečorin geliefertes Porträt wie eine Karikatur des modisch-dämonischen Byron-Typus wirkt.

Die Karikatur des Arztes Verner verrät eine innere Distanzierung Pečorins zu ihm, was auch dadurch bestätigt wird, dass er ihre Beziehung vor sich selbst, nicht jedoch auch vor Verner, als die von „Kameraden“ („prijateljami“; S. 261; S. 89) statt von Freunden bezeichnet. Zur Freundschaft („k družbe“; ebd.) fühlt sich Pečorin unfähig, weil sie eine Relation von Herr und Sklave, Befehl und Gehorsam sowie der Lüge sei (vgl. ebd.).[69] Hinter dieser sonderbaren Auffassung von Freundschaft, die üblicherweise doch als Gleichheitsbeziehung über alle sozialen Hierarchien hinweg gilt, könnte sich eine Anspielung auf die Relationen zwischen den Dreizehn verbergen, die Balzac als dreizehn Könige ohne oberen König charakterisiert. Untereinander in ihren weltanschaulichen und reaktionären politischen Vorstellungen identisch, fühlen sie sich in der Gesellschaft über alle Gesetze erhaben, da sie „Richter und Henker“ seien, die, „nachdem sie sich Flügel zum Durchlaufen der Gesellschaft von oben nach unten gemacht hatten, verschmähten, dort etwas zu sein, weil sie dort alles vermochten“ („des juges et des bourreaux qui, s’étant fait des ailes pour parcourir la société du haut en bas, dédaignèrent d’y être quelque chose, parce qu’ils y pouvaient tout“; H. de Balzac, 1976, S. 372). Pečorins imaginäres Attribut der Henkersaxt, ebenso aber auch die Kalesche, die zu dem Leben der Dreizehn über allen Gesetzen als „Gauner in gelben Handschuhen und Karosse“ („vie de flibustier en gants jaunes et en carrosse“; ebd., S. 371) gehört, weist ihn somit vielleicht als geistigen Zögling dieser zwar europäischen, aber an Vorstellungen des orientalischen Despotismus orientierten Gruppe aus, deren symbolische Zahl im Übrigen einen diabolischen Antagonismus zu den zwölf Jüngern Jesu ausdrückt. Der Arzt Verner passt nicht völlig in

[69] Reinhard Lauer (2009b, S. 118) sieht in Verner den „einzigen Freund“ Pečorins, übersieht jedoch die Unterscheidung, die der Held selbst zwischen Freundschaft und Kameradschaft macht. Pečorins Auslegung von Freundschaft als ein Herr-Sklave-Verhältnis scheint mir auf Balzac zurückzugehen, in dessen Werken besonders die Mann-Frau-Beziehung von beiderseitigem Dominanzstreben geprägt ist, was die Personen oder der Erzähler auch gerne reflektieren. Auch J.M. Lotman (1986, S. 74) entgeht die Distanz Pečorins zu Verner. – Brigitte Schultze hebt in ihrem Beitrag „Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption“ (in diesem Sammelband, S. X-Y) Ninas Anspruch, in der Ehe als gleichwertiger „Freund“ („drug“) statt als unmündiges Kind behandelt zu werden, hervor.

das Profil der Dreizehn.[70] Er pflegt, ähnlich wie Maksim Maksimyč (später werden wir jedoch sehen, dass die Parallele nicht ganz greift), den Freundschaftskult und durchschaut lange nicht, dass Pečorin zu dem ihm innerlich fremden Typus des rücksichtslosen Gewaltmenschen gehört.

Was wir schon weiter oben als Schopenhauerschen Willen zum Leben, transformiert in den Willen zur Macht, konstatiert hatten, konkretisiert sich somit aus dem Bezug zu Balzacs Gesellschaftsbild in einem politischen, religiös gefärbten Willen zu despotischer Macht nach orientalischem Vorbild. Auf die Bėla-Episode fällt dadurch ein neues Licht: Pečorin vollendet hier seine Lehrjahre der Machterringung über die Seelen von Frauen seiner eigenen Gesellschaft durch den Versuch, sich die Seele eines Mitglieds aus archaischer Gesellschaft untertan zu machen, in der das weibliche Wesen nur eine recht- und willenlose Sklavin ist. Damit könnte er seinen letztendlichen Misserfolg bei Vera wettmachen und wäre für die Weiterreise in das orientalische Persien bestens gerüstet. In der berühmten Erzählung *La Fille aux yeux d'or* (1834-1835), deren Titelfigur eine aus Georgien stammende, von ihrer Mutter an eine Comtesse mit lesbischen Neigungen verkaufte Liebesdienerin ist, heißt es über Georgien:

> […] un pays où les femmes ne sont pas des êtres, mais des choses dont on fait ce qu'on veut, que l'on vend, que l'on achète, que l'on tue, enfin dont on se sert pour ses caprices, comme vous vous servez ici de vos meubles. (H. de Balzac, 1976, S. 348)

Der männliche Held in dieser Erzählung, Henri de Marsay, ein Bruder besagter Comtesse, wird als kaltblütiger „Henker" all derer charakterisiert, die ihn bewusst oder zufällig, ernstlich oder trivial beleidigt haben. De Marsay vereinigt in sich orientalischen Despotismus mit europäischer Intelligenz und gehört zur Gruppe der Dreizehn. Obwohl unehelicher Sohn eines englischen Lords, steigt er bis zum Amt des Innenministers in Frankreich auf. Da die in der Fabel von *Geroj našego vremeni* gezeigten Reisestationen Pečorins Georgien zum Ziel haben,[71] worauf dann die

---

[70] Verners „hellgelbe Handschuhe" („v svetlo-želtych perčatkach"; S. 261; S. 89) scheinen durch die Farbabstufung eine Differenz zu Balzacs gelb behandschuhten Dreizehn anzudeuten. Im Unterschied zu Pečorins Handschuhen sind sie auch nicht „befleckt". Sein nach dem Duell an Pečorin gerichteter Brief, worin er ihn über die geglückte Spurenverwischung unterrichtet, bezeugt eine Verurteilung von dessen Verhalten im Duell: „‚[…] vy možete spat' spokojno … esli možete … Proščajte …'" (S. 574; „‚Sie [können] ruhig schlafen … wenn Sie können … Leben Sie wohl …'"; S. 320). Im Gegensatz zu der u. a. von R. Lauer vertretenen Ansicht, Doktor Verner sei so überheblich und zynisch wie Pečorin (vgl. R. Lauer, 2009, S. 118), sehe ich in dem Arzt eine positive Figur; ähnlich urteilt auch A. Graf, 2009.

[71] Noch im ersten Kapitel erwähnt der Stabshauptmann, Pečorin sei drei Monate nach seinem Aufenthalt auf der Festung in ein anderes Regiment versetzt worden, nach Georgien weitergereist und von dort wohl nach Russland zurückgekehrt. An dieser Stelle wundert er sich darüber, dass „in den Corps-Befehlen" („v prikazach po korpusu"; S. 231; S. 49) über die Rückreise nichts zu lesen gewesen sei. Der Ich-Erzähler gibt vor dem Leser zu, seiner anschließenden ausführlichen Klage über die Langsamkeit der offiziellen Nachrichtenwege nicht zugehört zu haben: „Ja ne perebival ego i ne slušal." (Ebd.; „Ich unterbrach ihn nicht und hörte ihm nicht zu.") Zu vermuten ist, dass er während der Rede Maksim Maksimyčs eigenen Gedanken nachhängt – diese könnten eine mögliche offizielle Nachrichtensperre über Pečorins Aktivitäten in der Krisenregion Georgien betreffen. Dort gab es 1832 eine „Erhebung des georgischen Adels" (P. Urban, 2006, „Russlands Krieg im Kaukasus", S. 217).

zweite, in Kapitel II (5.) nur angedeutete Reise nach Persien folgt, erscheint gerade auch de Marsay wie einer der vielen möglichen, Balzacschen Erzählungen entlehnten Prototypen für Lermontovs russischen Heldentypus.[72]

Noch zu erwähnen bleibt, dass Balzac der Gruppe der Dreizehn eine Gruppe von elf unbestechlichen Männern gegenüberstellt. Ihre Mitglieder sind Experten der Wissenschaften und Künste, und sie haben, anders als das Kollektiv der Dreizehn, in dem asketischen Daniel d'Arthez einen freiwillig respektierten Anführer. Innerhalb der Gruppe herrschen die Prinzipien der Freundschaft, gegenseitiger Hilfeleistung, Achtung für divergierende Überzeugungen sowie absoluter Offenheit. Mittels einer nicht kommerziellen Zeitung bringen sie ihre Gedanken an die breite Öffentlichkeit, um Missstände auszusprechen und Verbesserungen vorzuschlagen. Balzac nennt sie die Gruppe der Klassiker. Ihre zwanzig Jahre dauernde Gemeinschaft habe zum Sturz der Bourbonen in der Juli-Revolution von 1830 beigetragen.[73] Nach anfänglichem Bemühen, den jungen Dichter Lucien de Rubempré in die Gruppe der Unbestechlichen zu integrieren – was die Elf zur christlichen Idealzahl der zwölf Jünger Jesu ergänzen würde –, wird er wegen seines opportunistischen Lavierens zwischen beiden Seiten als unrettbar Korrumpierter fallen gelassen. Dem Wettstreit beider Gruppen um junge, talentierte Männer unterliegt das beliebte Bild des Kampfes zwischen Engeln und Teufeln um die Seele eines Menschen, das auch in Veras Abschiedsbrief anklingt; doch in der russischen Gesellschaft fehlt die tatkräftige Gruppe der Schutzengel.

Der innerlich zwar gefährdeten, aber auch entschieden verteidigten Offenheit der französischen Gesellschaft steht in Lermontovs Romanwelten eine fast hermetisch geschlossene und zudem wenig differenzierte Gesellschaft gegenüber. Starke Individuen wie Vadim im gleichnamigen Romanfragment und Stanislav Krasinskij in *Knjaginja Ligovskaja* versuchen zwar einen gesellschaftlichen Aufstieg, doch die Erfolgsaussichten sind gering. Der dämonische Vadim, der durch die Nachbarschaftsfehde zwischen seinem Vater und dem Gutsherrn Palicyn aus dem Adelsstand herausgefallen und zum Klosterzögling und Bettler abgesunken ist, schafft es, zum begünstigten Diener bei eben diesem Gutsherrn aufzusteigen, dessen Standesdünkel und Neigung zu Gewalt gegen Untergebene Vadim teilt. Von Vadims mentaler Bindung an die Adelsideologie zeugt insbesondere sein Gehorsam gegen das väterliche Gebot, blutige Rache an Palicyns gesamter Familie zu nehmen, ebenso wie sein Anspruch, seine Schwester Ol'ga unter seinen Willen zu zwingen.[74] Im politischen Bereich schließlich

---

[72] De Marsay agiert in *La Peau de chagrin* als einer der Verführer des jungen, mittellosen Raphaël de Valentin. In *La Fille aux yeux d'or* wird seine eigennützige Freundschaft mit Paul de Manerville analysiert. In *Le contrat de mariage* rät er Paul von der Heirat ab, weil dieser zu schwach sei, eine Frau zu beherrschen. Als Paul dieser Prophezeiung entsprechend von Gattin und Schwiegermutter ruiniert ist, versucht de Marsay, ihn in die Verschwörung der Dreizehn gegen die Regierung einzubeziehen.

[73] Vgl. dazu *Illusions perdues*, *La Peau de chagrin* und Balzacs (1976) „Préface de l',Histoire des Treize'". Die Gruppe der Elf (sie wird als solche nicht bezeichnet, doch die Aufzählung ihrer Mitglieder ergibt diese Zahl) ähnelt dem Dekabristenkreis, der sich von 1822 bis 1825 in Petersburg zur Nördlichen Gesellschaft (Severnyj sojuz) zusammengeschlossen hatte; auch in ihr kamen viele unterschiedliche soziale und politische Positionen zusammen. Vgl. dazu u. a. W. M. Todd III, 1986.

[74] Im Text heißt es, er habe beschlossen, Ol'ga zu seinem „Werkzeug" („orudiem"; Kap. VI, S. 20) zu machen. Ihr eigener Wille wird dadurch negiert. Ähnlich verhält sich der alte Palicyn, der Ol'ga zu

versucht Vadim, den Krieg der Kosaken, der städtischen russischen Unterschicht und der Bauern gegen Zar und Adelsstand für seine Privatrache auszunützen. Der Ausgang dieses Konflikts bleibt ebenso unbestimmt wie Hass und Rachegelüste zwischen dem Offizier Pečorin und dem ehrgeizigen polnischen Justizbeamten Krasinskij in *Knjaginja Ligovskaja*. Doch findet sich im Text von *Vadim* eine Voraussage, dass dem Helden kein langes Leben beschieden sei,[75] und über Krasinskijs Ambition, mittels noch zu erwerbenden Reichtums in die Petersburger Aristokratenschicht aufzusteigen, spricht der Ich-Erzähler das Verdikt aus:

> Bednyj, nevinnyj činovnik! On ne znal, čto dlja ėtogo obščestva, krome kuči zolota, nužno imja, ukrašennoe istoričeskimi vospominanijami (kakie by oni ni byli) […]; (S. 177)

> „Armer, unschuldiger Beamter! Er wusste nicht, dass für diese Gesellschaft außer einem Haufen Gold ein Name nötig ist, geschmückt mit historischen Erinnerungen (welcher Art auch immer) […]"

Lermontovs körperlich verkrüppelter und geistig im Despotismus befangener Held Vadim steht in scharfem Gegensatz zu einem strahlenden Namensvetter. Jakov B. Knjažnin hatte 1779 in dem Drama *Vadim Novgorodskij* (*Vadim von Novgorod*) den in russische Urzeit gehörenden Titelhelden als einen Freiheitskämpfer im Geiste des republikanischen Klassizismus verherrlicht, der Privates hinter Politischem zurückstellt und Gnadengeschenken eines Tyrannen den Freitod vorzieht.[76] Republikanischem Freiheitskampf ist auch Stanislav Krasinskij in *Knjaginja Ligovskaja* abhold, insofern er wie schon sein adliger Vater in russischem Dienst steht, statt an

---

vergewaltigen versucht; vgl. Kapitel VII. In *Knjaginja Ligovskaja* benutzt Pečorin die alternde Kokotte Lizaveta Nikolaevna Negurova für seinen Aufstieg in der Petersburger Gesellschaft.

[75] Vgl. die Aussage des alten Dieners über Vadim und den anschließenden Kommentar des Ich-Erzählers: „– […] ne doživet ėtot čelovek do sedych volos. – On žalel ot duši, kak mog, kak obyknovenno žalejut stariki o junošach, umirajuščich preždevremenno, vo cvete žizni, kotorych smert' zabiraet vmesto ich, kak burja čašče lomaet tonkie vysokie dereva i ščadit pni stoletnie." (S. 13; „– […] dieser Mensch wird seine grauen Haare nicht erleben. − Er bedauerte [ihn] aus ganzer Seele, nach Kräften, wie Greise Jünglinge zu bedauern pflegen, die vor der Zeit, in der Blüte des Lebens sterben, die der Tod an ihrer Stelle holt, so wie des öfteren ein Gewitter die dünnen hohen Bäume bricht und hundertjährige Stämme verschont.")

[76] Republikanische Gesinnung feiert Knjažnin auch in dem Drama *Roslav* (1774). Vgl. A. Stender-Petersen, 1978, S. 339-400. Der alte Palicyn spielt ironisch auf die Namensfiliation Vadims mit dem Freiheitskämpfer an: „prelestnoe imja dlja takogo uroda" (Kap. II, S. 8; „ein prächtiger Name für so eine Missgeburt"). Später im Text greift der Ich-Erzähler das Motiv des Freiheitskämpfers in ernstem Ton auf: „esli b, naprimer, on rodilsja v Grecii, kogda turki ugnetali potomkov Leonida … a teper'? .. imel v vidu odnu cel' – smert' trech čelovek, iz koich odin tol'ko vinoven, teper' on so vsem svoim geniem dolžen potonut' v pučine neizvestnosti … uželi on rodilsja tol'ko dlja ich kazni!" (Kap. XIV, S. 49; „wenn er beispielsweise in Griechenland geboren wäre, als die Türken die Nachfahren des Leonidas knechteten … doch jetzt? … er hatte nur ein Ziel vor Augen – den Tod dreier Menschen [gemeint sind Jurij Palicyn und seine Eltern], von denen nur einer schuldig ist, jetzt muss er mit all seinem Genie in Unbekanntheit untergehen … ist er denn nur für ihre Hinrichtung geboren worden!"). Die Passage spielt indirekt auf die Abwerfung des Türkenjochs der Griechen im Jahre 1829 an. Leonidas hatte die griechischen Stadtstaaten zum Kampf gegen den Perserkönig Xerxes geeint und war in der Schlacht bei den Thermopylen 480 vor Christus heroisch gefallen; vgl. bei I.S. Čistovaja, 1990a, S. 627-628. Der Ausdruck „Hinrichtung" errichtet eine Parallele zu Pečorin in *Geroj našego vremeni*, der seine Geistesgaben ebenso als „Henker" vergeudet wie Vadim.

der Seite der aufrührerischen Polen in seinem Heimatland gegen eben diesen Dienstherrn zu kämpfen.[77]

An beiden, Vadim und Krasinskij, manifestiert sich somit nicht nur die Abschottung der russischen Adelsklasse gegen Außenseiter, sondern sie spiegeln in sich selber auch die Mentalität dieses Standes in einer Gesellschaft wider, die sich von der europäischen Entwicklung abgeschnitten hat. Am deutlichsten tritt dies jedoch an der Präsentierung Pečorins in *Knjaginja Ligovskaja* und anschließend in *Geroj našego vremeni* zutage.

In dem Fragment ist Pečorin dreiundzwanzig Jahre alt und hat schon alle negativen Charakterzüge seines Adels- und Offiziersstandes erworben. Das Fragment setzt ein mit der Schilderung, wie Pečorins Gefährt über die belebte Petersburger Prachtstraße dahinjagt und den zu Fuß gehenden Krasinskij beinahe tot fährt. Als Pečorin diese Begebenheit lachend seinen Kameraden berichtet, wird er bewundert. Für ihn und seine Gruppe der russischen „jeunesse dorée“ („veselaja šajka“; Kap. V, S. 150; semantisch genau entspricht dieser Bezeichnung Balzacs „bande joyeuse“ für eine Vierergruppierung innerhalb der Balzacschen Dreizehn) ist ein armer, beamteter Adliger „kein Mensch“ („ne čelovek“; Kap. II, S. 131), wie Krasinskij ihm vorwirft. In *Geroj našego vremeni* erscheint Pečorin, der in *Knjaginja Ligovskaja* noch stämmig, untersetzt und unschön war, in den Kapiteln IV (2.), V (3.) und I (4.) als fünfundzwanzigjähriger und in Kapitel II (5.) als dreißigjähriger Mann mit Schönheitsmerkmalen ausgestattet, die, mit Ausnahme der russischen Nase und der schwarzen, rassigen Gesichtsbehaarung, an den schönen Krasinskij erinnern. Diese Montage aus russischen und polnischen männlichen Schönheitsmerkmalen steht, so lässt sich folgern, symbolisch für die Einverleibung des russlandfreundlichen Teils der polnischen Adligen, die Stanislav Krasinskij in *Knjaginja Ligovskaja* repräsentiert. Die symbolische Bedeutung von Pečorins aus der Hauptstadt Petersburg durch den Kaukasus bis nach Persien fahrender, herrschaftlicher Kalesche sagt nicht nur Gelüste nach weiteren Einverleibungen fremder Nationen in das russische Reich aus, sondern in ihr ist auch eine Abkehr vom revolutionär und republikanisch bewegten Europa enthalten.[78] So wird begreiflich, warum Pečorin (als Fünfundzwanzigjähriger) im ersten Kapitel, also noch bevor der Entschluss zur Persienreise in II (5.) gereift ist, verkündet:

---

[77] Möglicherweise kannte Lermontov den polnischen Dramenautor Zygmunt Krasiński (1812-1859). Vgl. hierzu Brigitte Schultze, Beata Weinhagen, „Spurensuche: Zur gegenseitigen Nichtwahrnehmung des literarischen Schaffens der Zeitgenossen M.Ju. Lermontov und Zygmunt Krasiński“ (in diesem Sammelband, S. X-Y). Dessen Vater Wincenty Krasiński war General in der napoleonischen Armee. Er gilt als „Erzreaktionär“, der dem russischen Zaren „grenzenlos ergeben“ war (Cz. Miłosz, 1981, S. 201). Er stellte sich im polnischen Aufstand 1830 auf die Seite der Russen und führte den Sohn Zygmunt in Petersburg beim Zaren ein. Die *Nie-boska komedia* (1830/31-1835; *Die un-göttliche Komödie*) Zygmunt Krasińskis kritisiert sowohl die republikanischen Revolutionäre als auch die Reaktionäre. Durch die stark hervorgehobene imperialistische Sicht auf die Problematik des Polenfeldzugs in *Knjaginja Ligovskaja* ergibt sich auch eine Parallele zu der imperialistischen Rolle des russischen Militärs im Kaukasus in *Geroj našego vremeni*. Der Werkautor suggeriert aber in beiden Fällen Kritik am russischen Imperialismus.

[78] Ursprünglich hatte das Adjektiv zu Pečorins ‚ausländischer‘ Kalesche „wienerisch“ („venskij“; vgl. B. Ėjchenbaum, 1937, S. 463) geheißen, worin eine Anspielung auf den Imperialismus der Habsburger Monarchie im österreichisch-ungarischen Vielvölkerstaat enthalten sein mochte.

„Kak tol'ko budet možno, otpravljus' – tol'ko ne v Evropu, izbavi bože! – poedu v Ameriku, v Araviju, v Indiju, – avos' gde-nibud' umru na doroge!" (S. 225)

„‚Sobald es nur irgend möglich ist, begebe ich mich – nur nicht nach Europa, Gott bewahre! – sondern nach Amerika, nach Arabien, nach Indien, – und irgendwo unterwegs werde ich schon sterben!'" (S. 42)

Lermontov liefert somit in den beiden Fragmenten und im vollendeten Roman eine Zusammenschau der historischen Rückentwicklung Russlands von einem nach Europa hin geöffneten zu einem Europa den Rücken kehrenden und sich dem Orient zuwendenden Land. Während eines glanzvollen Abendessens im Hause der Mutter Pečorins zitiert der Ich-Erzähler in *Knjaginja Ligovskaja* einen russischen Diplomaten, der Russisch „schlechter als jeder Franzose" („chuže vsjakogo francuza"; S. 156, Kap. VI) spricht, mit einem Lob auf die Hauptstadt des russischen Reiches, das der Ich-Erzähler anschließend ironisch kommentiert:

„[…] zdes' razvilos' i vyroslo naše prosveščenie […]. Vsjakij russkij dolžen ljubit' Peterburg: zdes' vse, čto est' lučšego russkoj molodeži, kak by naročno sobralos', čtob' podat' družeskuju ruku Evrope. […] zdes' žizn', zdes' naši nadeždy …"
Tak vysokoparno i mudreno govoril chudoščavyj diplomat, kotoryj imel pretenziju byt' velikim patriotom. (S. 156-157)

„‚[…] hier hat sich unsere Aufklärung entwickelt und ist herangereift […]. Jeder Russe muss Petersburg lieben: hier hat sich alles Beste, was die russische Jugend aufzubieten hat, wie absichtlich versammelt, um Europa die Freundeshand zu reichen. […] hier ist Leben, hier sind unsere Hoffnungen …'
So hochtrabend und klügelnd redete der dürre Diplomat, der den Anspruch erhob, ein großer Patriot zu sein."

Die Abkehr vom Europa der Aufklärung wird mit Blick auf das *Rechtsbewusstsein* noch einmal beleuchtet. Lermontovs Interesse am Rechtsdenken mag durch sein Studium der „Sittenlehre" („nravoučenie") geschärft worden sein.[79] Für uns ist allerdings nicht dieses biographische Faktum maßgeblich, sondern die fabeleinleitende

[79] Vgl. bei I.S. Čistovaja, 1990b, S. 652-655: Lermontov sei im September 1828 in die „Adelspension" („Blagorodnyj pansion") in Moskau aufgenommen worden und habe sich neben verschiedenen Sprachen mit den „sittlichen, mathematischen und literarischen Wissenschaften" („nravstvennym, matematičeskim i slovesnym naukam") erfolgreich beschäftigt. Im September 1830 sei er zu der „Sittlich-politischen Abteilung" („Nravstvenno-političeskoe otdelenie") zugelassen worden. Im Juni 1832 bittet er die Universitätsleitung um Entlassung, was ihm gewährt wird. Zur Biographie und akademischen Ausbildung Lermontovs vgl. auch A.S. Dolinin, 2009. Unter „Sittenlehre" ist im Russland jener Zeit Ethik zu verstehen. Offizielles Ziel der akademischen Ausbildung war, „die heilsame Harmonie zwischen Glauben, Wissen und Macht" herzustellen (W. Goerdt, 1995, S. 48), wobei „Macht" das Hauptziel war. Philosophie – besonders die deutsche – und westliches Staatsrecht waren seit 1817 an den Universitäten verboten, doch in den sogenannten „Kreisen" („kružki"), die recht zahlreich waren, kümmerte man sich nicht um die Verbote. Neben Kreisen für Adlige und Intellektuelle gab es auch solche für andere Stände. Auch die Professoren an den Universitäten wussten in ihren Vorlesungen die Lehrverbote zu umgehen und beteiligten sich ebenfalls an den „Kreisen". 1833 prägte der Minister für Volksaufklärung, Graf S. Uvarov, die Erziehungsformel „Rechtgläubigkeit, Autokratie, Volkstum" („Pravoslavie, Samoderžavie, Narodnost'"). Auch sie konnte das Denken nicht völlig ersticken. Vgl. hierzu und zu den „Kreisen" bei W. Goerdt, ebd., S. 49, 53-61. Zur Lage des Jurastudiums vgl. auch unsere Anm. 8.

Kontrafaktur zu *Un drame au bord de la mer*. Auch die übrigen, oben genannten intertextuellen Bezüge lassen sich dann unter den Begriff der Kontrafaktur einordnen.

In Balzacs Erzählung erfährt der Ich-Erzähler, der mit seiner Freundin zu Besuch auf der bretonischen Halbinsel Croisic weilt, von einem Fischer die Geschichte eines Mannes, dessen seltsame, statuenhafte Erscheinung auf einem Felsenvorsprung über dem Meer das verliebte Paar erschreckt hatte. Der Mann, so der Fischer, büßt mit seiner einsamen, asketischen Lebensweise die Tötung seines einzigen Sohnes. Maßlos geliebt und verwöhnt von beiden Eltern, hatte der Sohn sich zum Genossen übler Kreise, zum Dieb selbst an den Eltern und zum Verbrecher entwickelt. Frühe Anzeichen solcher Fehlentwicklung hatten die Eltern als Zeichen des starken Charakters einer künftigen Führerpersönlichkeit gedeutet und toleriert. Als der Sohn zur Plage der Gesellschaft geworden ist, verwarnt ihn der Vater, doch der Sohn, der die nachsichtige Liebe der Eltern für verachtenswerte Dummheit hält, begeht weitere Übeltaten, die das Herz der Mutter brechen. Schließlich verurteilt ihn der Vater zum Tode, richtet ihn eigenhändig hin und versenkt den Leichnam steinbeschwert im Meer. Seitdem büßt der Vater seine Schuld falscher Erziehung und ihrer tödlichen Folgen mit Askese und schweigender Kontemplation des Meeres und Himmels. Die Bewohner der Halbinsel bringen ihm scheue Ehrfurcht entgegen.

Erziehung, die dem egoistischen Drang des jungen, zur Führerrolle bestimmten Mannes keine Grenzen setzt, Duldsamkeit gegen Laster und Verbrechen, Verwarnungen, die verlacht werden, kehren auf Pečorins Lebensweg wieder, nimmt man die in *Knjaginja Ligovskaja* dargestellte Situation der Verwöhnung und Bewunderung durch die Mutter, jüngere Schwester und reiche Tante, das für erotische Begierden abgebrochene Universitätsstudium, die Ausschweifungen in der militärischen Ausbildung und beim Kriegsdienst in Polen als Vorgeschichte zu *Geroj našego vremeni* hinzu. Die erste Reisestation in Taman', zwischen den Ausläufern des Kaukasus-Gebirges und dem Meer, mithin analog zum Handlungsort in *Un drame au bord de la mer* gelegen, zeigt, dass die ‚Führerpersönlichkeit' Pečorin beobachtetes Unrecht schützt, um von ihm zu profitieren. Denn das Schmugglernest, worin er die mythologische Rusalka erbeuten will, ist ein Verbrechermilieu, das er als staatlicher Beauftragter den Behörden melden müsste.[80] Auf der zweiten Station, in Pjatigorsk, inszeniert er ein gesetzlich verbotenes, mörderisches Duell, das von allen Mitwissern gedeckt wird. Die Strafversetzung auf Maksim Maksimyčs Festung, die der Verwarnung des Vaters in Balzacs Erzählung gleich kommt, wird von dem Delinquenten Pečorin ebenso wenig ernst genommen wie von dem Sohn in Balzacs didaktischer Parabel. Statt als strafende Instanz benimmt sich Maksim Maksimyč wie ein nachsichtiger, väterlicher Freund, der beim Verbrechen der Entführung Bėlas und der falschen Heirat sogar mitwirkt. Das Motiv des in Pečorins Petersburger Familie fehlenden, verstorbenen Vaters könnte als Symbol nicht nur mangelnder Erziehung zu Disziplin und Pflichterfüllung des Sohnes im Privatleben, sondern auch im militärischen und staatlichen

[80] Pečorin droht der Schmugglerin mit Meldung bei der Behörde, um sie sich gefügig zu machen, doch am Schluss unterlässt er die Meldung, obwohl er in Lebensgefahr gebracht und ausgeraubt worden war. Er will sich mit seiner kläglichen Rolle in diesem Abenteuer nicht lächerlich machen.

Bereich deutbar sein. Dementsprechend bleibt nicht nur die Strafe aus, sondern es gibt auch keine reuige, öffentlich büßende Vaterinstanz wie in *Un drame au bord de la mer*.[81] Die Anti-Parabel des Helden „unserer Zeit", in Petersburg vorbereitet und in den fünf an ein fünfaktiges Drama gemahnenden Fabelepisoden entfaltet, findet kein kathartisches, bürgerliches und religiöses Rechtsempfinden demonstrierendes Ende.

Rechtsbruch tolerierendes und förderndes Verhalten zwischen obersten Gesellschaftsvertretern und untersten Schichten liegt auch Aleksandr S. Puškins Märchendrama *Rusalka* (1832; *Die Nixe*) zugrunde, auf das Pečorins Name der Rusalka für die Schmugglerin im Kapitel „Taman'" anspielen könnte. Ein junger Fürst verführt dort eine Müllerstochter, wobei ihm der mit Gold bestochene Müller Beistand leistet. Doch nach dem Selbstmord der Geliebten bereut der inzwischen standesgemäß verheiratete Fürst seinen Verrat und begibt sich in das Königreich der zur Nixe transformierten Müllerstochter im See, wo ihn deren Rache erwartet. Lermontovs spätes Gedicht zum Motiv der Rusalka, *Morskaja carevna* (1841; *Die Tochter des Meereszaren*) hingegen handelt zwar ebenfalls von einer schuldhaften Beziehung – ein Zarensohn führt lachend die zarte Nixe, die sich ihm verliebt genähert hat, seinen Kameraden als Beute vor; mit brutalem Griff an Land gezerrt, verwandelt sich die Nixe in ein sterbendes Tier, das ihn vorwurfsvoll anblickt –, doch Reuegefühle regen sich nicht in der Brust des Mörders. Von Schuld, Reue und Selbstbestrafung handelt auch die Beziehung zwischen Mignon und dem alten Harfner in Goethes Erziehungsroman *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* (1776; 1821-1829). Als der Harfner erfährt, dass Mignon seine inzestuös gezeugte Tochter ist, bringt er sich um. Pečorin dagegen vergleicht seine zerstörerische Rolle im familienähnlichen Lebenskreis der Schmuggler zwar mit einem ins Wasser geworfenen Stein:

> Mne stalo grustno. I začem bylo sud'be kinut' menja v mirnyj krug *čestnych kontrabandistov*? Kak kamen', brošennyj v gladkij istočnik, ja vstrevožil ich spokojstvie i, kak kamen', edva sam ne pošel ko dnu! (S. 252; Hervorhebung im Original)

> „Mir wurde traurig zumute. Wozu auch hatte mich das Schicksal in den friedlichen Kreis *ehrlicher Schmuggler* werfen müssen? Wie ein Stein, geworfen in einen glatten Brunnen [wörtlich: in eine glatte Quelle], hatte ich ihre Ruhe gestört, und wie ein Stein wäre ich um ein Haar zu Boden gesunken!" (S. 79)

Doch das wie aus Balzacs Erzählung entnommene Motiv des Steins fungiert nur als verbaler Vergleich statt als Handlungsmotiv für Reue und Strafe. Pečorin weiß zwar noch, anders als der Zarensohn in Lermontovs spätem Gedicht *Morskaja carevna*,

---

[81] In *Illusions perdues* wächst Lucien de Rubempré ebenfalls als ein von der adligen Mutter und Schwester verwöhnter Junge auf, in dem seine Umwelt das kommende Dichtergenie bewundert. Nachdem sich sein verderbter Charakter offenbart hat, wenden sich Mutter und Schwester jedoch von ihm ab. – Die Worte, mit denen Maksim Maksimyč im „Bėla"-Kapitel seine Weitergabe des belauschten Gesprächs zwischen Kazbič und Azamat an Pečorin bereut, zeugen von seinem eigenen, beschränkten Unrechtsbewusstsein: „– Nikogda sebe ne prošču *odnogo*: čert menja dernul, priechav v krepost', pereskazat' Grigor'ju Aleksandroviču vse, čto ja slyšal, […] –" (S. 209; „– *Eines* werde ich mir nie verzeihen: der Teufel hat mich geritten, daß ich, aus der Festung zurück, Grigorij Aleksandrovič alles erzählte habe, […] –"; S. 21; Hervorhebung H. Schmid). Tatsächlich hätte der Stabshauptmann etliches mehr zu bereuen, wie im Weiteren ausgeführt werden soll.

dass er sich schuldhaft verhalten hat, doch schiebt er die Schuld auf sein Schicksal. Gleich darauf räsoniert er über seine Henkersaxt und den staatlichen Auftrag seiner Reise, wodurch die Kontrafaktur dieser ersten Fabelepisode zu Balzacs Erzählung verstärkt wird. In der Bėla-Episode ist es dann nicht mehr nur Pečorin, der sich mit Gelichter gemein macht, sondern auch der biedere Maksim Maksimyč, der in der Funktion eines Hehlers dem „Räuber" Kazbič[82] möglicherweise gestohlene Hammel zu billigem Preis abzukaufen pflegt. Pečorin agiert hier, ganz nach der Methode der Balzacschen Dreizehn bei der Rekrutierung junger Männer für ihre unsauberen Machenschaften, als Verführer des erst fünfzehnjährigen Bruders von Bėla, Azamat, indem er ihn mit Leckereien verwöhnt, um ihn zur gewaltsamen Entführung der Schwester und zum Raub von Kazbičs Pferd anzustiften. Eingeleitet wird das von dem Auftrag an Azamat, für Pečorin aus der Herde des Vaters einen Hammel zu stehlen, eine Probe, die der geldgierige Junge erfolgreich besteht. Somit schließt sich ein Kreis widerrechtlichen Handelns von oben nach unten. Es ist, als ob die Balzacschen Dreizehn in Russland nicht nur eine Parallele gefunden, sondern auch den absoluten Sieg in der Gesamtgesellschaft erlangt hätten. Bis in die Familienstrukturen hinein wird das soziale Gefüge des kolonialisierten Kaukasus zersetzt. Das Schicksal der *russenfreundlichen* Familie Bėlas ist ein Abbild der Zersetzung: Am Schluss sind der Tscherkessenfürst und seine Tochter von Kazbič ermordet, der Sohn Azamat flüchtet vor seiner Rache zu den russenfeindlichen Abreken, wo er, wie Maksim Maksimyč vermutet, „sein Leben" gelassen hat („složil bujnuju golovu"; [wörtlich: „sein ungestümes Haupt niederlegte"]; S. 470; S. 25). Den kämpferischen Abreken schließt sich zuletzt auch Kazbič an.

Die intertextuellen Beziehungen zu Tassos *La Gerusalemme liberata* und Walter Scotts *Old Mortality* betreffen das Verhältnis zwischen Mann und Frau und das Rechtsbewusstsein bei kämpferischen Handlungen politischer und religiöser Art. Der Arzt Verner zitiert im Zusammenhang mit Pečorins Absicht der Eroberung Meris und Wiedereroberung Veras aus Tassos Epos die Stelle, an der die Kreuzritter den Rat erhalten, sich im Zauberwald um keine der Spukerscheinungen rechts und links des Weges zu kümmern, sondern unbeirrt geradewegs zum Myrthenbaum zu gehen, um ihn zu fällen. Das Holz des Waldes wird für die Erstürmung Jerusalems benötigt, die Fällung der Myrthe würde den Spuk, der bisher alle Kreuzritter aus dem Wald vertrieben hat, beenden. Der Ritter Tankred hält sich an den Rat, schreckt jedoch vor dem Fällen der Myrthe zurück, als ihn die aus dem Baum kommende Stimme der einstmals von ihm unwissentlich getöteten Clorinda bittet, sie nicht ein zweites Mal zu quälen. Die Myrthe symbolisiert somit die heidnische Geliebte für Tankred, der er selbst um der Befreiung Jerusalems willen nicht noch einmal Schmerz zufügen will. Verner könnte mit dem Zitat auf Pečorins Beziehung zu Vera anspielen, um ihn davor zu warnen, die frühere Geliebte erneut zu missbrauchen. Gegen Schluss des Epos zieht auch der Recke Rinaldo zum Myrthenbaum und fällt die Myrthe, denn für ihn ist sie ein Symbol der Zauberin Armida, die aus Hass gegen die Kreuzritter

[82] Dass Kazbič wirklich ein Räuber und Schmuggler ist, geht aus dem Werktext allerdings nicht eindeutig hervor; eher ist zu vermuten, dass Maksim Maksimyč ihn nur aus Ärger darüber, dass Kazbič seinen einmal gesetzten Preis für die Hammel nie herunterhandeln lässt, zum Räuber deklariert. Kazbič als Räuber hinzustellen, gibt sich auch Pečorin große Mühe, der seinerseits den Raub von Kazbičs Pferd inszeniert. Dazu im Weiteren oben.

einen Liebessklaven aus Rinaldo gemacht hatte. Der Anblick seines weibischen Bildes in einem blanken Schild hatte ihn zur Besinnung auf seine Ritterpflicht gebracht. Rinaldo besiegt nun Armida mit Waffengewalt, doch dann überkommt ihn Mitleid mit der Besiegten, so dass er sich ihr als Diener und Beschützer anbietet. Auch Armida wandelt sich von der herrschsüchtigen zur demütig liebenden Frau, womit in Rinaldo und Armida ein in wechselseitig dienender, achtungsvoller Liebe verbundenes Paar ersteht.[83] Beide Kreuzritter, Tankred und Rinaldo, müssen auf ihrem Gang zum Myrthenbaum anerzogene Vorurteile überwinden lernen, die der Zauberwald allegorisiert. Die allegorische Bedeutung wird in der von Verner zitierten Textstelle ausgelegt:

> „[…] na tebja poletjat so vsech storon takie strachi, čto bože upasi: dolg, gordost', priličie, obščee mnenie, nasmeška, prezrenie … Nado tol'ko ne smotret' a idti prjamo," (S. 298)

> „‚[…] dich bestürmen von allen Seiten solche Ängste, daß Gott erbarm: Pflicht, Stolz, Anstand, öffentliche Meinung, Spott, Verachtung … Du mußt nur nicht hinsehn, sondern geradeaus gehn,'" (S. 134).

Offensichtlich ahnt Verner, dass Pečorin im Bann solcher Vorurteile steht, und will ihn davon abhalten, Vera erneut und Meri mit einem ersten und einzigen Schlag zu vernichten. Doch Pečorin ist weder ein Ausnahmemensch von der Statur eines Tankred noch eines Rinaldo. Durchschnittsmensch nicht nur in ästhetischer, sondern auch moralischer Hinsicht, verharrt er bei seinen Vorurteilen,[84] die ihn fürchten lassen, er könne sich in Verhältnissen der Gleichheit zwischen Mann und Frau, aber auch zwischen Mann und Mann als der Schwächere erweisen, der zum verlachten Sklaven absinken würde. Diese anerzogene Furcht treibt ihn wohl auch dazu, die Ehe mit Prinzessin Meri zu fliehen.[85] Doktor Verner scheint demgegenüber nach dem

---

[83] Das Modell wechselseitig dienender Liebe kehrt in Witold Gombrowiczs Drama *Ślub* (1953; *Die Trauung*) wieder. Es wird dort strukturell mit dem Problem monologischer bzw. dialogischer Rede verbunden; dieselbe Problematik scheint mir in *Geroj našego vremeni* zugrundegelegt. S. dazu das weiter oben Folgende.

[84] Lt. J.-J. Rousseau (vgl. seinen *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1756) ist das Individuum von der öffentlichen Meinung umso abhängiger, je zivilisierter und naturferner eine Gesellschaft ist. Sein berühmter Aufruf „Zurück zur Natur!" soll die brüderliche Urgemeinschaft wiederherstellen und dem sich selbst entfremdeten Individuum die Authentizität wiederbringen. Die calvinistische Republik in Genf war seiner Meinung nach auf dem rechten Weg dorthin. In allen übrigen Gesellschaften fürchtete er eine Hinentwicklung zur Sklaverei nach dem Gesetz des „Fortschritts": „Il s'agit premièrement de pourvoir au nécessaire, et puis au superflu; ensuite viennent les délices, et puis les immenses richesses, et puis des sujets, et puis des esclaves;" (ebd., „La bibliothèque libre", S. 8). Zivilisationsprozess und Versklavung der Vielen für den Luxus der Wenigen gehen also Hand in Hand.

[85] An zwei Stellen des Tagebuchs gibt Pečorin verschiedene Gründe für seine Abneigung gegen die Ehe an: Zuerst ist es die Weissagung einer alten Frau gegenüber seiner Mutter, eine böse Ehefrau werde ihn töten (vgl. die Eintragung zum 14. Juni im vierten Kapitel), dann das Bild eines Piraten, der den lieblichen Hain (sein Bild für die Ehe mit Meri) verschmäht und sehnsüchtig nach einem Segel auf dem Meer Ausschau hält (vgl. den Schluss des vierten Kapitels). In *Knjaginja Ligovskaja* wird die mütterliche Warnung auch schon erwähnt. A. Meyer-Fraatz (2009) nimmt Pečorins Berufung auf die Warnung seiner Mutter für einen Beleg seines Fatalismus, den R. Grübel (2009) bestreitet. Folgt man dem genauen Werktext, dann ergibt sich eine schwankende Haltung des Helden je nach Interessenlage.

Vorbild des Arztes Bianchon aus der Gruppe der Balzacschen Elf modelliert zu sein, der ebenfalls Menschen auf den rechten Pfad der Tugend zu bringen versucht, um sie und die Gesellschaft vor Übel zu bewahren.[86]

Während Pečorin Verners Zitat aus Tassos Werk kommentarlos, für den Leser aber dennoch vielsagend notiert, gibt er zu Walter Scotts Roman *Old Mortality* einen geradezu begeisterten Kommentar ab. Die Lektüre dieses Werks hatte seine innere Unruhe in der Nacht vor dem Duell mit Grušnickij vertrieben; und noch anderthalb Monate später wünscht er, „dass man den schottischen Barden im Jenseits […] für jede freudvolle Minute, die sein Buch schenkt, [bezahlt]". („Neuželi šotlandskomu bardu na tom svete ne platjat za každuju otradnuju minutu, kotoruju darit ego kniga?"; S. 311; S. 151). Subjektiv identifiziert er sich also mit Scotts Werk, wobei es dem Leser überlassen bleibt, den Grund dafür herauszufinden. Die bei Scott geschilderte Bereitschaft der schottischen Puritaner, für ihren Glauben und eine entsprechende, antifeudale Gesellschaft zu kämpfen und zu sterben, kann jedoch in ihm, der despotisch denkt, schwerlich Enthusiasmus auslösen. Auch die im Roman dargestellte treue Freundschaft zwischen den religiös und politisch auf gegnerischen Seiten stehenden Hauptpersonen Henry Morton of Milnwood und Lord Evandale, die zudem noch dieselbe Frau, die Royalistin Edith, umwerben, ohne in gegenseitige tödliche Konkurrenz zu verfallen, entspricht nicht Pečorins Herren- und Sklavenkonzept und seinem Konkurrenzgebaren. Als möglicher Grund seiner Freude an *Old Mortality* bleibt dann nur der Triumph darüber übrig, dass der Kampf der Puritaner um politische Rechte in einer vernichtenden Niederlage endet und dass die Erinnerung an sie von der Regierung systematisch ausgelöscht wird. Das zeigt sich an Scotts Motiv der verfallenen Grabsteine, die ein Nachfahre der kämpferischen Puritaner aufopferungsvoll restauriert. Der Ich-Erzähler geht den Spuren der Gräber nach und erfährt, nachdem er die misstrauische Schweigsamkeit im Milieu puritanischer Nachkommen überwunden hat, die Geschichte der Kämpfe, die in die Zeit der schottischen Bürger- und Religionskriege der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückreicht. Trifft unsere Vermutung zu, dass in Pečorin der Geist der Balzacschen Dreizehn wirkt, dann labt er sich an der Darstellung der Niederwerfung bürgerlicher

---

[86] Vgl. Bianchons Rolle u. a. in *Le père Goriot.* Der arme Student sorgt sich dort um den von seinen egoistischen Töchtern ausgeplünderten alten Goriot. Bianchons äußerst sachliche, naturwissenschaftlich geschulte Sicht- und Redeweise wirkt im Kontrast mit den phrasendreschenden Töchtern fast zynisch. Ähnlich mag auch der lakonische Verner wirken. – Zum Begräbnis ihres Vaters entsenden die Töchter nur die leeren Luxuskarossen ihrer adligen Gatten. Einige Details der Szenerie mit den leeren Kutschen korrespondieren übrigens auffällig mit dem Erscheinen von Pečorins leerer Kalesche im Kapitel „Maksim Maksimyč": „Cependant, au moment où le corps fut placé dans le corbillard, deux voitures armoriés, mais vides, celle du comte de Restaud et celle du baron Nucingen [die Gatten der Goriotschen Töchter], se présentèrent et suivirent le convoi jusqu'au Père-Lachaise. A six heures, le corps du père Goriot fut descendu dans sa fosse, autour de laquelle étaient les gens de ses filles, qui disparurent avec le clergé aussitôt que fut dite la courte prière due au bonhomme pour l'argent de l'étudiant." (H. de Balzac, 1971, S. 363) Übereinstimmend sind der späte Nachmittag, die Dienerschaft anstelle der Herrschaft, die Eile der Diener, wieder zu verschwinden, das vom Studenten bezahlte, geringe Geld für den Priester, der dafür nur ein „kurzes Gebet" spricht. Letzteres korrespondiert mit dem mageren Trinkgeld, das Maksim Maksimyč Pečorins Lakai anbietet, wofür er nur kürzeste Antworten erhält. Nimmt man die leeren Kutschen für ein Symbol der Illusion der Kindesliebe, an die sich Goriot geklammert hatte, dann wäre Pečorins leere Kalesche ein Symbol der illusorischen Freundesliebe, die der Stabshauptmann in sich genährt hat.

Erhebung in der europäischen Geschichte. In diese Tradition scheint er auch den bevorstehenden Kampf auf Leben und Tod mit Grušnickij zu stellen, insofern dieser aus ärmlicher Familie stammende Junker ebenfalls einen Aufstieg in der Gesellschaft versucht. Daraus würde Pečorins Selbstzufriedenheit mit seinem Spiegelbild vor dem Aufbruch zum Duell erklärbar werden:

> Ja posmotrelsja v zerkalo; tusklaja blednost' pokryvala lico moe, chranivšee sledy mučitel'noj bezsonnicy; no glaza, chotja okruženny koričnevoju ten'ju, blistali gordo i neumolimo. Ja ostalsja dovolen soboju. (S. 311)

> „Ich sah mich im Spiegel an; eine fahle Blässe bedeckte mein Gesicht, das die Spuren qualvoller Schlaflosigkeit bewahrte; doch die Augen, obgleich von einem braunen Schatten umgeben, blitzten stolz und unerbittlich. Ich war mit mir zufrieden." (S. 151)

Das Motiv des Spiegelbilds führt über die Kontrastrelation zurück zu Tassos Kreuzritter Rinaldo (der mit seinem Spiegelbild unzufrieden war), durch die „stolz und unerbittlich" blitzenden Augen jedoch noch deutlicher zu *Knjaginja Ligovskaja*, wo sich eine Verbindung zu Lord Byrons Poem *Lara* (1814) auftut. In *Knjaginja Ligovskaja* beschreibt der Ich-Erzähler ausführlich ein altertümliches, mittelmäßig gemaltes Porträt, das in Pečorins Kabinett hängt. Es stellt in düsteren Farben ein überlebensgroßes, maskenartiges männliches Antlitz dar, aus dem lebendige, bewegliche Augen den Betrachter forschend und vorwurfsvoll anzuschauen scheinen.[87] Pečorin nennt es „Laras Porträt" („portretom Lary"; Kap. I, S. 125) und pflegt sich mit ihm wie mit einer Person zu unterhalten. Lara ist in Byrons Poem ein zu schrankenloser Willkür erzogener spanischer Feudalherr, der nach vielen im Ausland verbrachten Jahren als gereifter Mann auf seinen Stammsitz zurückkehrt, wo er die Nächte im Gespräch mit den Porträts seiner stolzen Ahnen verbringt, wohingegen er in Gesellschaft hochmütige Verschwiegenheit über seine Vergangenheit pflegt. Als ein Unbekannter auf einem vom Fürsten Otho veranstalteten Fest Lara öffentlich im Ausland begangener Verbrechen bezichtigt, tötet Lara in der Nacht vor dem vom Fürsten anberaumten Duell den Ankläger, um Nachforschungen über seine Vergangenheit zu unterbinden. In der Folge nutzt er die Unzufriedenheit der Leibeigenen mit ihren despotischen Feudalherren für eine Fehde mit seinem Nachbarn Otho, indem er – ähnlich wie Lermontovs Vadim – vorgibt, er streite für die Rechte der Unterdrückten. Als Lara im Kampf gegen Otho stirbt, stellt sich heraus, dass sein dunkelhäutiger Page Kaled ein Mädchen ist, das aus treuer Liebe an Laras Grab stirbt (Bėla teilt mit Kaled einige Charakterzüge, gibt aber nicht ihre Religion für Pečorin auf). Welche Untaten Lara begangen hat, erfährt der Leser nicht, nur die vernarbten Wunden an seinem Körper zeugen von Kämpfen, die offenbar so unrühmlich waren, dass ein feiger Mord die Aufdeckung verhindern musste. Ähnlich wie in Byrons Poem mystifiziert auch der Ich-Erzähler als Herausgeber von Pečorins Tagebuch einen Teil der Vergangenheit seines Helden, der sich in der Spanne zwischen Pečorins dreiundzwanzigstem und fünfundzwanzigstem Lebensjahr in Petersburg abgespielt haben muss und für den

---

[87] Vgl. dazu S.V. Savinikov (2004). Der Autor bewertet das gotische Motiv der lebendigen Augen in einem Porträt als Oxymoron, weil die Grenze zwischen Darstellendem und Dargestelltem, Leben und Tod überschritten werde. Er verweist auch auf weitere Werke Lermontovs und anderer Autoren, in denen das Motiv verwendet wird.

Täter Pečorin wie auch für sein gesellschaftliches Umfeld wohl so Anrüchiges enthält, dass eine Veröffentlichung nicht ratsam erscheint.[88]

Lara in Byrons Poem trägt Charakterzüge, die an Pečorin wiederkehren. Besonders auffällig ist die Übereinstimmung der Gewohnheit, sich mit einem Porträt zu unterhalten – so wie Lara mit den Bildern seiner Ahnen redet auch Pečorin mit dem vermeintlichen Porträt Laras, den er gleichsam zu seinem geistigen Ziehvater erhebt. Der Ich-Erzähler in *Knjaginja Ligovskaja* bezeichnet Pečorin mit ironischem Ton als einen Byron-Anhänger. Die Ironie besteht darin, dass Pečorin nicht etwa dem historischen Freiheitskämpfer Lord Byron anhängt, sondern dessen erdichtetem Helden Lara. Diesen und auch die ihn prägende, in Adelskreisen übliche Erziehung zu Genusssucht, Willkür und Unterdrückung verurteilt der Byronsche Ich-Erzähler ebenso wie auch derjenige Balzacs in *Un drame au bord de la mer*.

Pečorins in *Knjaginja Ligovskaja* manifestierter Verehrung für Byron liegt somit ein Missverständnis zugrunde, das sich aus der Unfähigkeit ergibt, zwischen darstellender Erzählinstanz und dargestellter Person unterscheiden zu können, eine Schwäche des russischen Leserpublikums, die ja auch der „Autor" des Vorworts zu *Geroj našego vremeni* generell seinen Landsleuten unterstellt hat. Der vorläufig letzte, nun zu besprechende Intertext in Pečorins Tagebuch, dem der „Autor" den Titel „Fatalist" gegeben hat, eröffnet Einblicke in weitere Schwächen Pečorins.

In Diderots Roman bestreiten der Diener Jacques und sein adliger Herr auf Reisen, die wie in einem Labyrinth verlaufen, einen ununterbrochenen Dialog über religiöse, moralische und philosophische Fragen des menschlichen Daseins und Handelns. Beide Reisegefährten etablieren im Dialog ein geistiges Tribunal, vor dem alle gesellschaftlichen Werte ebenso wie der Glaube an eine göttliche Vorsehung und die Lehre von der menschlichen Willensfreiheit kritisch geprüft werden. Obwohl Jacques gegen den Herrn die Position des für sein Handeln unverantwortlichen Fatalisten vertritt, entscheidet er sich schließlich in seinem praktischen Leben gefühlsmäßig für das gute Handeln. Er heiratet eine lange achtungsvoll verehrte Jungfrau, gründet eine kinderreiche Familie und verlässt den Herrn und das gemeinsame, auch sexuell ausschweifende Wanderleben, was der Herr bedauernd respektiert, denn mit dem Diener verliert er zugleich die geistige Würze seines ziellosen Lebens. Diderots Roman setzt Miguel de Cervantes' *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605/1615) insofern fort, als auch dort das sozial ungleiche Paar des ritterlicher Tradition nachhängenden Gutsherren und seines bäuerlichen „Knappen" Sancho Pansa auf ihren Abenteuerreisen einen ständigen, zur Gleichheitsbeziehung sich entwickelnden Dialog miteinander führen. Neu im Vergleich mit Cervantes' Roman ist der ständige Kommentar des Ich-Erzählers bei Diderot, der zu den zwischen Diener und Herr aufgeworfenen Fragen auch die imaginäre Leserschaft zur Stellungnahme anregen will, was strukturell im Verhalten der Ich-Erzähler in allen Prosawerken Lermontovs wiederkehrt.[89]

---

[88] Eine andere Auffassung vertritt Ėjchenbaum (1986). Den Lesern des Vorworts zu Pečorins Tagebuch genüge der Hinweis auf die „vielen ernsten Gründe" („po mnogim važnym pričinam"; ebd., S. 306) für die Zurückbehaltung der übrigen Teile des Tagebuchs, um zu erraten, dass Pečorin als Dekabrist in den Kaukasus verbannt sei. In Doktor Verner vermutet Ėjchenbaum eine Abbildung des Doktors N.V. Majer in Pjatigorsk, der mit exilierten Dekabristen liiert war (vgl. ebd.).

[89] Puškin (1958, S. 199) gibt seiner Leserschaft Gelegenheit, das dialogische Verhalten des Volksführers Pugačev gegenüber zwei Gefangenen, die sich freimütig gegen ihn verteidigen dürfen, mit dem

Das letzte Kapitel von Pečorins Tagebuch kontrastiert wie schon mit allen von uns besprochenen intertextuellen Werken so auch mit dieser Romantradition. Es geht hier nicht nur darum, dass sich Lermontovs Held durch des Serben Vuličs Schicksal in seinem magischen Schicksalsglauben, wenn auch vorbehaltlich praktischer Vernunftinteressen, bestätigt fühlt, wohingegen Diderots kluger Diener Jacques sich schließlich von solchem Glauben emanzipiert. Vielmehr offenbart sich im Rückblick auf den Diderotschen Intertext und auf dessen Filiation mit Cervantes' Roman eine grundlegende Unfähigkeit zum echten Dialog: Schon die Form des Tagebuchs an sich, das Pečorin (anders als in früheren Textversionen des Romans) nicht zur Veröffentlichung bestimmt hat, verrät die Neigung zum Dialog nur mit sich selbst. Die darin aufgezeichneten Gespräche und Überlegungen Pečorins offenbaren, dass er stets Hintergedanken vor seinen Partnern versteckt. In sozialer Hinsicht wiederum ist aufschlussreich, dass sein in Kapitel II (5.) auftretender Lakai dem Ich-Erzähler wie ein mechanischer Spiegel seines Herrn erscheint:

> […] v ego zvanii nel'zja bylo ošibit'sja, vidja ucharskuju zamašku, s kotoroj on vystrachival zolu iz trubki i pokričival na jamščika. On javno byl balovannyj sluga lenivogo barina – nečto v rode russkogo figaro. (S. 233)

> „[…] über seinen Stand konnte man sich nicht täuschen, sah man die verwegene Art, wie er die Asche aus der Pfeife klopfte und den Kutscher anschrie. Er war eindeutig der verwöhnte Diener eines trägen Barin – etwas wie ein russischer Figaro." (S. 53)

Das Adjektiv des „russischen" Figaro ist verräterisch, denn der spanische Figaro in den berühmten Komödien von Pierre Augustin de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* (1775) und *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* (1784), stellt einen Diener vor, dessen Schläue zuerst seinem Herrn zur Heirat mit der geliebten Frau verhilft und dann den in der Ehe erkalteten Herrn davor bewahrt, in ein archaisches *ius primae noctis* (Recht der ersten Nacht) mit der Braut seines Dieners zurück zu fallen. Der Figaro des französischen Autors ist gerade kein mechanischer, sondern ein korrigierender Spiegel, wie er in Pečorins Welt undenkbar wäre.

Beaumarchais' Figaro ist ebenso wenig wie Diderots Jacques oder Cervantes' Sancho Pansa ein Untertan im geistigen Sinne, auch wenn die angeborene soziale Stellung ihn dazu degradiert hat. Lermontovs Held dagegen, obwohl im adligen Herrenstand geboren, ist geistig ein Untertan, der seine Mentalität an alle ihn Umgebenden weitergibt – und diese lassen es sich gefallen.[90] Nur der Arzt Verner und die Fürstin

---

schönfärberischen monologischen Verhalten Bibikins vor dem Adel (S. 31; auch S. 204) zu vergleichen. Nur im Brief an seine Frau offenbart Bibikin seine wahren Gedanken über die politische Lage. Lt. Puškin kannten die Kosaken traditionell kein Untertanenverhältnis gegenüber ihren frei gewählten Führern.

[90] Zum Untertanengeist der russischen Adligen vgl. auch Puškins (1958) Vorrede zu seiner *Istorija Pugačeva*, wo er den historischen Niedergang dieser einst freien, mächtigen Kaste ab der Zeit Peters I. bis Katharina II. skizziert. Der einem vom Zaren entworfenen Rangsystem (*činy*) unterworfene Stand stehe jetzt in tiefer Verachtung. N.A. Kotljarevskij (2009, S. 118-119) weist auf die Verurteilung der eigenen Generation als „verachtete Knechte" („prezrennye raby") in Lermontovs Gedicht *Duma* (1838; *Gedanke*) hin, meint aber, Lermontovs „allgemeine und gnadenlose Verurteilung der ganzen Jugendgeneration" („ogul'noe i bezpoščadnoe osuždenie celogo pokolenija molodeži"; S. 119) sei einer zu geringen Kenntnis der damaligen Gesellschaft geschuldet.

Vera scheinen eine andere Denkweise zu kennen, die ersterer aus echtem Byron- und Tasso-Verständnis geschöpft haben könnte, wohingegen letztere sie in ihrem Charakter findet.

Das Wesen des Adligen als *Untertan* zeigt sich in *Geroj našego vremeni* speziell an zwei Motiven, die in Balzacs Romanwelt inhaltlich zwar auch vorkommen, bei Lermontov jedoch eine eigenständige Form erhalten. Gemeint ist die *Rolle des Spions*[91] und, damit verwandt, die Umwandlung der Realität in eine *Welt des Spiels*.

Die *Rolle des Spions* hat Lermontov gewiss in vielen Werken der Weltliteratur vorfinden können. In unserem Zusammenhang ist jedoch wichtig, dass sie bei Balzac mit den finsteren Dreizehn verbunden ist, die ihre Spione überall im Lande eingesetzt haben, um mittels ihrer Informationen ein geheimes, kollektives Herrschaftswissen zu akkumulieren. In *Geroj našego vremeni* betreibt Pečorin derartige Wissensanhäufung, soweit dem Werktext entnehmbar, freilich nur für seinen eigenen Gebrauch. Ihm dienen willentlich oder unwillentlich als Zuträger sowohl der Arzt Verner, der Pečorin über eine belauschte Verschwörung der Gruppe um Grušnickij und über die List der leeren Duellpistole berichtet, als auch Maksim Maksimyč, insofern er vor Pečorin ein belauschtes Gespräch zwischen Azamat und Kazbič wiedergibt, dem Pečorin entnimmt, auf welche Weise er Azamat zum Raub seiner Schwester verführen kann. Aber auch Pečorin übt sich in der Rolle des Spions: zunächst in der Taman'-Episode, als er dem blinden Jungen ans Ufer der Bucht folgt und die Unterredung der Schmuggler mitverfolgt (das wiederholt sich später noch einmal), dann aber auch bei der Beobachtung Meris in ihrem Schlafzimmer und beim Belauschen von Grušnickijs Verschwörergruppe im Restaurant von Kislovodsk. Psychologisch übertrifft er diese äußere Spionage noch, indem er sich als angeblicher Freund in das Vertrauen Grušnickijs einschleicht, um über den Stand der Beziehungen zwischen diesem und Meri auf dem Laufenden zu bleiben und um Meris Vorlieben auszukundschaften, die er anschließend für sein Rollenspiel ausnützt. Die Methode psychologischer Spionage ließe sich auch an Pečorins Beziehung zu Verner, den beiden Frauen Meri und Vera sowie zu Bėla in verschiedenen Varianten entdecken. Noch aufschlussreicher ist aber die Weise, wie Pečorin sich sogar selbst bespitzelt.

---

[91] In dem im April 1841 geschriebenen Gedicht *Proščaj, nemytaja Rossija* (*Lebewohl, ungewaschenes Russland*), worin Russland als „Land der Knechte, Land der Herren" („Strana rabov, strana gospod"), der Gendarmerieoffiziere (metonymisch mit ihren „blauen Uniformen"/„mundiry golubye" benannt) apostrophiert wird, hofft das lyrische Ich, sich „Vielleicht" („Byt' možet") hinter der Wand des Kaukasus „Vor ihrem alles sehenden Auge, / Vor ihren alles hörenden Ohren" („Ot ich vsevidjaščego glaza, / Ot ich vseslyšaščich ušej") − das bezieht sich auf die „Paschas" Russlands − verbergen zu können. In einer Variante sind die „Paschas" („pašej") durch „Zaren" („carej") ersetzt. Vgl. M.Ju. Lermontov, 1988, t. 1, S. 213-214, und den Kommentar von I.S. Čistovaja, ebd., S. 692. Auch das obrigkeitshörige „Volk"/„narod" verlässt das lyrische Ich hier gerne. Das Thema der allgegenwärtigen Spione des Polizeistaats kommt also ohne Umschweife zum Ausdruck. Die themensetzende erste Zeile prägt mit „nemytaja Rossija" einen Ausdruck, der zum geflügelten Wort wurde. Lt. Aleksandr Solženicyn gehörte es zum Selbstverständnis der russischen Intelligenz (*intelligencija*), sich für das „ungekämmte Vaterland" aktiv einzusetzen. Vgl. dazu W. Goerdt, 1995, S. 178. Einer der ersten, der aus dem westlichen Ausland mit dieser Absicht nach Russland zurückkehrte, war der Jurist, Ökonom und Philosoph Aleksandr N. Radiščev (1749-1802), der für seine aufklärerische Tätigkeit mit zehn Jahren Verbannung nach Sibirien bestraft, vom Zaren dann aber vorzeitig begnadigt wurde.

Hierzu dient gerade die Form des Tagebuchs. Der „Autor“ als Herausgeber rechtfertigt die Publikation der Aufzeichnungen seines Helden im Kaukasus mit der Bemerkung, er habe sich „von der Aufrichtigkeit dessen überzeugt, der so schonungslos die eigenen Schwächen und Laster dargestellt hat“ („ja ubedilsja v iskrennosti togo, kto tak bezpoščadno vystavljal naružu sobstvennye slabosti i poroki“; S. 241; S. 63). Die Geschichte selbst der kleinsten Seele sei „beinahe interessanter und nützlicher als die Geschichte eines ganzen Volkes“ („edva li ne ljubopytnee i ne poleznee istorii celogo naroda“; ebd.), wenn sie, nicht wie etwa Rousseaus „Beichte“ für die Veröffentlichung bestimmt, weder Anteilnahme noch Erstaunen wecken wolle. Doch die Worte des „Autors“ haben wohl auch hier einen Hintersinn. Er könnte in der Andeutung enthalten sein, dass Pečorin nur das über sich niederschreibt, was er als Untertan über sich und seine Mitmenschen wissen *darf*, womit dann auch im Tagebuch Grenzen zu dem, was ein Untertan *nicht* wissen darf, angedeutet sein müssten. Dem Tagebuch selber unterläge demzufolge eine analoge Grenzziehung zwischen erlaubtem und unerlaubtem, opportunem und inopportunem Wissen, wie sie der „Autor“ als Herausgeber in Bezug auf das Gesamtvolumen aller Aufzeichnungen gegenüber der Leserschaft zieht.

Eine erste solche Grenzspur zu unerlaubtem Wissen bildet Pečorins abschließende Bemerkung zum Taman’-Abenteuer, worin er sich auf seine „Reiseorder in staatlichen Angelegenheiten“ beruft.[92] Wohl noch ungeübt in der Rolle des Aufzeichners von Reiseerlebnissen, hat er hier einen im Weiteren nie wieder berührten Umstand seiner Reise verraten, den man eigentlich als ständiges Thema erwarten sollte. Doch Pečorin übt stattdessen eine Art Selbstzensur. Er schreibt nach diesem ‚Lapsus‘ nur noch das nieder, was der literarischen, modischen Rolle eines Lara entspricht, und gerade darum kommen seine Aufzeichnungen dem Rang der Geschichte eines „ganzen Volkes“ gleich, das in der Staatsform der Despotie lebt und sich gehorsam an das hält, was die Obrigkeit zu denken und sagen erlaubt oder vorschreibt. Viel deutlicher überschreitet im Vergleich mit Pečorins Lapsus der Ich-Erzähler die Grenze dessen, was man niederschreiben darf, wenn er den Grund seines eigenen Aufenthaltes im Kaukasus andeutet: Noch im ersten Kapitel redet er innerlich den brausenden Schneesturm als geistigen Bruder an, der, aus dem Norden verbannt, seinen „weiten, freien Steppen“ nachweine, während ihm im Kaukasus „schwül und eng“ sei „wie dem Adler, der sich mit einem Schrei gegen das Gitter seines eisernen Käfigs wirft“ („zdes’ tebe dušno i tesno, kak orlu, kotoryj s krikom b’etsja o rešetku železnoj svoej kletki“; S. 220; S. 35). Die Passage enthält eine Anspielung auf Lermontovs Verbannung in den Kaukasus, die ihm als Strafe für sein Gedicht über Puškins Tod im Duell, *Smert’ poėta* (1837; *Tod eines Dichters*), auferlegt worden war, worin er die „neue Aristokratie“ am Zarenhof der Ermordung des Dichters für schuldig erklärte.[93] Mit dem Ich-Erzähler und dem Romanhelden Pečorin durchreisen also zwei

[92] Zu Beginn des „Taman’“-Kapitels bekundet Pečorin, er sei „Offizier, in staatlichem Auftrag unterwegs zur operierenden Truppe“ („ja oficer, edu v dejstvujuščij otrjad“; S. 242; S. 65). Das gibt ihm das Recht auf staatliche Unterbringung. Die ihm zugewiesene kümmerliche Schmugglerhütte ist also staatlich gefördert.

[93] Der „neuen Aristokratie“ („novaja aristokracija“) hatte Puškin vorgeworfen, die Schlüsselpositionen in der Gesellschaft besetzt und den „alten Adel“ („staroe dvorjanstvo“) verdrängt zu haben; vgl. I.S. Čistovaja, 1988, S. 676. In einer der in Umlauf gebrachten Kopien von Lermontovs Gedicht

politische Antagonisten die Kaukasus-Region, der eine als verbannter Dichter, der andere als Vertreter eben dieses Dichter verbannenden oder gar mordenden Staates.

Eine zweite Grenzziehung zeigt sich in der Weise, wie Pečorin die Außenwelt und sich selber darin wahrnimmt. Es lässt sich daran eine immer sicherer werdende Methode der Betrachtung und des Umgangs mit der Welt wie mit einem *Spielfeld* beobachten. Während in der Taman'-Episode die Regeln möglichen Spiels mit den Schmugglern von Pečorin noch nicht beherrscht werden, was sich in der Interpretation der Schmugglerin nach den unpassenden literarischen Rollen der Rusalka, Undine und Mignon äußert, weiß er in der Gesellschaft des hohen Adels und des Militärs treffsicher die für jeden Spielpartner passenden Rollenklischees zu wählen. Sogar die Natur passt sich in seiner Wahrnehmung wie eine Kulisse dem Spielfeld an, wenn er beispielsweise gleich zu Beginn der Meri-Episode die Lage des Städtchens Pjatigorsk inmitten der Berge als „Amphitheater" beschreibt und abschließt mit dem Ausruf: „Veselo žit' v takoj zemle!" (S. 253; „Heiter lebt es sich in so einem Land!"; S. 79). Pečorin richtet sich die Natur und die Menschen immer mehr zu einer heiteren Komödie mit sich selbst als dem Sieger im Spiel ein, was in der Bėla-Episode darin kulminiert, dass er beim Rollenspiel der Verführung auch Maksim Maksimyč als Zuschauer hinzubestellt. Gerade dazu dient die Wette mit dem alten Stabshauptmann, der durch Türspalten oder Fenster Zeuge der jetzt perfektionierten Rollenkunst Pečorins wird.[94]

Die Grenze zum Bereich jenseits der theatralisierten Welt wird dem Leser auf zwei Weisen bewusst gemacht: Zum einen hilft hierbei die Erinnerung an Goethes *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre*, dessen Held sich zunächst, im ersten Teil des Romans, wie Pečorin in der Realität wie in einer Theaterwelt einspinnt, der dann aber, im zweiten Teil, den Unterschied zwischen beiden Arten von Welt klar zu erkennen lernt. Zum anderen zeichnet der im Kaukasus reisende Ich-Erzähler unverstellt das auf, was er vom Leben der in Armut, Verängstigung und Unterdrückung gehaltenen Bergbewohner beobachtet. Man muss also die Aufzeichnungen des Exilierten und des Privilegierten stets gegeneinander halten, um die Theatralisierung der Welt Pečorins zu erkennen. Dies umso mehr, als er selber keinen Anlass hat, aus der theatralisierten Welt auszubrechen, denn die ihn umgebenden Personen spielen in seiner Welt mit, sie wollen oder können genau wie er nichts jenseits ihrer Kulissen sehen, wissen und

---

soll ein Unbekannter handschriftlich die Namen einer Reihe von inkriminierten Familien notiert haben: „die Grafen Orlov, Bobrinskij, Voroncov, Zavadovskij, die Fürsten Baratynskij und Vasil'čikov, die Barone Ėngel'gardt und Frederiks" („grafy Orlovy, Bobrinskie, Voroncovy, Zavadovskie, knjazja Baratynskie i Vasil'čikovy, barony Ėngel'gardty i Frederiksy"; ebd.). Mit Blick auf die Rolle des Hauses Ėngel'gardt in Lermontovs *Maskarad* ist die Erwähnung der Barone Engel'gardt besonders aufschlussreich.

[94] Dem Wechselverhältnis zwischen Gesellschaft und Theater auch mit Blick auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts widmet sich Ju.M. Lotman (1981). Für den Anfang des 19. Jahrhunderts gelte eine generelle Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben, das Theater dringe von der Bühne ins Leben ein, das Leben werde ästhetisiert. Das galt freilich nur für den Adel, dem im realen Leben verschiedene berufliche und soziale Rollenmuster offenstanden; die Bauern hatten keine Alternative zu ihrer angeborenen Lebensrolle. – Zur Theatralisierung der Naturwelt in *Geroj našego vremeni* vgl. u. a. W. M. Todd III, 1986. Ė. Ėgeberg (2005), sieht auch im „Bėla"-Kapitel Pečorin als ein Opfer seiner Unerfahrenheit im Umgang mit den Bergvölkern. Ihm entgeht, dass diese Episode schon die vierte auf seiner Kaukasus-Reise ist und dass strukturell ein Kontrast zwischen der ersten und der vierten Episode angelegt ist.

erkennen. Denn die Wahrnehmung der Wirklichkeit jenseits ihrer Spielwelt und der Ausbruch daraus könnten zur Folge haben, dass sie wie der Ich-Erzähler aus ihrer privilegierten Schutzsphäre verbannt würden.

Unser Blick auf die Kontrafakturen zu Balzacs dynamischer und offener französischer Romanwelt hat uns somit erkennen lassen, dass Lermontov seinen Helden in eine statische, geschlossene russische Welt einsetzt. Öffnungen ergeben sich gerade durch den vergleichenden Blick auf Balzacsche Romane und Erzählungen, die Lermontov mit der intertextuellen Faktur von *Geroj našego vremeni* bewusst angelegt zu haben scheint. Öffnungen sind weiterhin die zahlreichen intertextuellen Beziehungen zu in der damaligen Zeit populären Werken und schließlich auch die Methode, im Verfahren der doppelten Aufzeichnungen von Reiseberichten über dieselbe geographische Landschaft, des Ich-Erzählers und des Romanhelden, die Selbstzensur des Untertanen und den Bruch dieser Zensur durch den im Geiste europäischer Aufklärung schreibenden Ich-Erzähler bewusst zu machen. Die sich mit Blick auf die beiden Romanfragmente aufwerfende Frage, warum Lermontov die dort angelegten sozialen Aufstiegsversuche dynamischer Individuen nicht zu Ende geführt hat, sondern es vorzog, einen gesellschaftlich bestens etablierten Helden zum Zentrum eines neuen Romans zu machen, der einem Aufsteiger wie Grušnickij den Weg nach oben erst verbarrikadiert und ihn dann eliminiert,[95] lässt sich vorläufig so beantworten: Zum einen hat Balzac solche Charaktere wohl im Gesamtspektrum seiner *Comédie humaine* dargestellt, jedoch nicht zum alleinigen Zentrum eines ganzen Romans gemacht, sondern sie in ein Umfeld aufmerksamer Beobachter und korrigierender oder strafender Mitakteure eingelassen. Wie wir sehen konnten, fehlen in Pečorins Umfeld solche Beobachter oder bleiben doch, wie Vera, Verner und auch der Ich-Erzähler, ineffektiv.[96] Zum anderen ist die *Comédie humaine* selbst in solchen Werken, die in der Provinz spielen, zentripetal auf die Landes- und Regierungshauptstadt Paris angelegt, wo alles Laster, aber auch alle bürgerlichen Tugenden geballt zusammenkommen und miteinander zum Ausgleich gebracht werden. Dem stellt Lermontov eine zentrifugale Welt entgegen, in der sich von der Hauptstadt aus das Laster bis an die Peripherie ausbreitet, wo es sich mit aus der Hauptstadt verbannter bürgerlicher Tugend trifft, ohne dass es zu einem Ausgleich beider käme. Charakteristisch für dieses aneinander Vorbeisehen ist die kurze Begegnung zwischen dem Ich-Erzähler und Pečorin auf der Poststation von Vladykavkaz in Kapitel II (5.). Beide haben einander nichts zu sagen, denn sie leben mental in verschiedenen Welten. Unsere folgenden Untersuchungen zu dem religiösen und politischen Bereich werden

---

[95] Im Gegensatz zu meiner Interpretation des Duells als schon vor der Begegnung mit Prinzessin Meri und Fürstin Vera angelegte, durch Pečorins Neid auf den fähigeren Militär und Aufsteiger Grušnickij motivierte Todfeindschaft (die seiner Todfeindschaft zum Aufsteiger Krasinskij in *Knjaginja Ligovskaja* entspricht) deutet A. Meyer-Fraatz (2009, S. 63) das Duell als „ungewollt[e]“ Folgeerscheinung der Beziehung zu Vera.

[96] Vera bedeutet im Russischen „Glaube“. Der deutsche Name Verner enthält für das russische Ohr den Stamm *ver-*, so dass beide Namensträger semantisch vereint sind. (Für diesen Hinweis danke ich Brigitte Schultze.) Der Werkautor macht auf den ausländischen Namen des Arztes aufmerksam, indem er Pečorin darüber räsonieren lässt, dass Verner dennoch ein Russe sei. Vgl. dazu den Anfang der Aufzeichnungen vom 13. Mai.

jedoch zeigen, dass der Ich-Erzähler Pečorin und der gesamten Gesellschaft, die ihn zu ihrem Helden gemacht hat, dennoch Bedrohliches zu künden vermag.

IV. Bezüge zu Bibeltexten: die psychologische Bedeutung der Strafe für den Helden – bildliche Vorstellungskraft versus Versiegen von Bildlichkeit in dürrer Vernunft

Wie schon einleitend angedeutet, dienen die Verweise auf Bibeltexte dazu, Kritik an der russischen Gesellschaft zu üben, die im Text von *Geroj našego vremeni* aus Zensurgründen nicht offen ausgesprochen werden kann. Doch geht es nicht allein um Kritik, sondern auch um die Möglichkeit von Strafe. Das Bedürfnis nach Strafe kommt weniger beim Anblick der ja nur im Ausschnitt dargestellten Gesellschaft als vielmehr ihres Helden Pečorin auf, der mit allen Glücksgütern seiner Klasse gesegnet ist, den aber „kein Zug eines reinen und guten Willens zieret", worin Immanuel Kant „die unerläßliche Bedingung selbst der Würdigkeit, glücklich zu sein", erblickt (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1993, S. 18). Kein „unparteiischer Zuschauer", so Kant, könne an einem solchen Wesen Wohlgefallen haben (ebd.). Wie um dem Bedürfnis des Lesers nach Bestrafung eines unwürdigen Helden entgegenzukommen, wird im Text des Romans Strafe unter dem Doppelaspekt der zu bestrafenden Gesellschaft, die einen solchen Helden ermöglicht hat, und des Helden selber suggestiv denkbar gemacht. Zunächst wollen wir untersuchen, wie und auf welche Weise Strafe Pečorin zu treffen scheint, um uns dann abschließend mit der Strafe für die russische Gesellschaft zu beschäftigen.

Pečorin wird schon in *Knjaginja Ligovskaja* vom Ich-Erzähler als jemand charakterisiert, den, mit Kant gesprochen, „kein Zug reinen und guten Willens zieret". Seinen Ehrgeiz, nach dem Umzug seiner Familie von Moskau nach Petersburg in der feinen Gesellschaft der Hauptstadt einen oberen Platz zu erringen, verurteilt der Ich-Erzähler als Willen zum Bösen, dem garantierte Straflosigkeit volle Entfaltung ermöglicht:

> […] emu nadobno bylo, čtob podderžat' sebja, priobresti to, čto nekotorye nazyvajut svetskoju izvestnostiju, to est' proslyt' čelovekom, kotoryj možet delat' zlo, kogda emu vzdumaetsja; (S. 139).

> „[…] er mußte, um sich zu halten, das erwerben, was manche Berühmtheit in der Welt nennen, das heißt als ein Mensch zu gelten, der Böses tun kann, wann es ihm in den Sinn kommt;".

Um die Problematik von Recht, Unrecht und Strafe voll zu erfassen, ist es daher geboten, auch die Fragmente zu berücksichtigen. Es zeigt sich dann in dieser Zusammenschau, dass die Verweise auf *Werke der Bibel* in Kombination mit einem *System spezifischer Motive* ganz besonders, wenn auch nicht ausschließlich, zwischen *Vadim* und *Geroj našego vremeni* Verbindungen herstellen, die die philosophische Sicht auf den vollendeten Roman auch von der Seite der oben in Zusammenhang mit Balzacs *Un drame au bord de la mer* angesprochenen Rechtsproblematik noch einmal beleuchten.

In *Vadim* bildet der Hinweis des Ich-Erzählers auf eine Lesung aus den Briefen des Paulus während einer Messe in der Klosterkirche den wichtigsten biblischen Bezug. Zwar erhalten wir keine Auskunft darüber, welche Textstelle verlesen wird. Doch das Zentralthema des Paulus ist die Unterscheidung zwischen zwei Begriffen von Gerechtigkeit. Deren einer wird durch die von Menschen gemachten Gesetze definiert, ihr anderer durch Gott. Die menschlichen Gesetze bewirken ein Bewusstsein für Unrecht, indem sie Gebote und Verbote erlassen, deren Missachtung bzw. Übertretung unter Strafe stehen. Ein Bewusstsein für wahres Recht bewirken sie jedoch nicht. Das tut nur Gottes Gerechtigkeit. So entsteht ein hierarchisches Begriffssystem, an dessen Spitze Gottes Recht nach göttlichen Maßstäben richtiges Handeln festlegt, und ein untergeordnetes menschliches Recht, das nach dem beschränkten menschlichen Rechtsbewusstsein richtet. Im Aspekt des höheren Rechtes Gottes kann das, was nach menschlichem Recht geboten oder zumindest nicht falsch ist, dennoch Unrecht sein.[97] Das wird in *Vadim* relevant für alle im Adelsstand geborenen, vornehmlich männlichen Personen. Sie alle begehen Verbrechen an Angehörigen der unteren Stände: Vadim, zum herrschaftlichen Diener aufgestiegen, tötet eine ihm lästig werdende Bettlerin. Jurij Palicyn entwendet einem Bauern den Wagen und überfährt ihn damit – ähnliches, wenn auch weniger fatal, wiederholt sich durch Pečorin an Krasinskij in *Knjaginja Ligovskaja*. Der alte Palicyn führt auf seinem Gut Palicyno ein grausames Regime gegen die Diener und Bauern. Darüber hinaus nimmt er sich ein Gewohnheitsrecht auf Ehebruch heraus, indem er sich eine bäuerliche Geliebte hält und seiner Ziehtochter Ol'ga nachstellt. Sein Sohn Jurij hat sich während des Türkenkrieges mit dem Recht des Siegers eine Türkin als Sexsklavin gehalten. Weil diese zu einem anderen Liebhaber überlief, leitet er davon in Verdrehung der Ursache-Wirkungsrelation das Recht ab, sich an allen Frauen und so auch den Damen der Petersburger feinen Gesellschaft rächen zu dürfen, indem er sie in sich verliebt macht, um sie dann, wie später Pečorin in *Knjaginja Ligovskaja* in Bezug auf Lizaveta Nikolavna (Nikolaevna) Negurova und in *Geroj našego vremeni* in Bezug auf Prinzessin Meri, öffentlich bloßzustellen. In allen diesen Fällen besteht bei den Tätern kein klares Unrechtsbewusstsein, entweder weil die feudale Tradition ihre Taten legalisiert oder weil sich die Täter auf ein Gewohnheitsrecht berufen können oder weil die Gesellschaft – wie im Fall der modischen Misogynie und Verachtung armer Beamter – ihnen applaudiert.

Das ungeschriebene Gewohnheitsrecht und die damit zusammenhängende öffentliche Meinung des privilegierten Standes nimmt, so lässt sich folgern, gegenüber dem normierten Recht strukturell die Stelle ein, die das übergeordnete Gottesrecht im Verhältnis zum Menschenrecht inne hat, und verstellt so das Bewusstsein für jenes. Das wird besonders deutlich in *Knjaginja Ligovskaja*, wo der Ich-Erzähler den Begriff der „Historie" („istorija") ausführlich als einen Fall für Urteile nach dem gesellschaftlichen Über-Recht definiert:

---

[97] Vgl. beispielsweise die Stelle in Paulus, Römer 3, 20-21: „Denn aus Werken der Gerechtigkeit wird niemand gerecht werden vor ihm […] Jetzt aber ist ohne Zutun des Gesetzes die Gerechtigkeit Gottes offenbar geworden." (*Die Heilige Schrift*, 1994, S. 212-213) Die Termini Recht (Gottes) und Gesetz (der Menschen) werden in der Bibel allerdings sprachlich nicht immer streng unterschieden.

> O! istorija u nas vešč' užasnaja; blagorodno ili nizko vy postupili, pravy ili net, mogli izbežat' ili ne mogli, no vaše imja zamešano v istoriju … vse ravno, vy terjaete vse: raspoloženie obščestva, kar'eru, uvaženie druzej … popast'sja v istoriju! užasnee ėtogo ničego ne možet byt', kak by ėta istorija ne končilas'! (S. 130)

> „Oh! eine Historie ist bei uns eine furchtbare Sache; ob Sie edel oder gemein gehandelt haben, im Recht waren oder nicht, ob Sie sie hätten vermeiden können oder nicht, doch ist Ihr Name in eine Historie verwickelt … gleichviel, verlieren Sie alles, die Geneigtheit der Gesellschaft, die Karriere, die Achtung der Freunde … in eine Historie zu geraten! Nichts kann furchtbarer sein als das, wie auch immer diese Historie ausgegangen ist!"

Kann man die „Historie" (gemeint ist die skandalträchtige Szene zwischen Pečorin und Krasinskij im Restaurant „Feniks") vermeiden, so wird man gerade für solche Geschicklichkeit bewundert, was auch in *Geroj našego vremeni* an den Reaktionen auf das vertuschte Duell vorgeführt wird. In *Vadim* warnt der Ich-Erzähler davor, der „allgemeinen Meinung" („obščemu mneniju"; S. 17) zu glauben, die den alten Palicyn für den „ehrenhaftesten Menschen in der ganzen Nachbarschaft" („čestnejšim čelovekom vo vsem okolotke"; ebd.) hält. Das Bewusstsein für ein höheres göttliches Recht kann somit nur bei einem Außenseiter der Gesellschaft aufkommen. Das ist in *Vadim* und *Knjaginja Ligovskaja* der Ich-Erzähler, der seine Bibelkenntnisse offen oder versteckt in den Text eingibt. Auch aus Pečorins Mund ertönt in *Knjaginja Ligovskaja* ein – freilich verstümmelter – Hinweis auf das Buch Hiob.[98] Folgt man dieser Spur, so gelangt man zu der Dialektik des göttlichen und menschlichen Rechts.

Hiob gilt, wie der alte Palicyn in *Vadim*, als der rechtschaffenste der Menschen, weil er – freilich in Gegensatz zu jenem – in seinem Leben alle vorgeschriebenen Gebote sorgfältig beachtet hat. In Absprache mit Gott will der Satan jedoch seine innerste Denkweise erproben und überzieht ihn zu diesem Zweck mit einer Reihe härtester Plagen. Hiob beruft sich auf seine Gesetzestreue und fordert Gott auf, die ihm als ungerecht erscheinenden Strafen zu begründen, besonders auch deswegen, weil Gott offenkundige Gesetzesverächter ihren Wohlstand ungestört genießen lässt. Darüber belehrt, dass Gott nach anderen Maßstäben als die Menschen richtet, ergibt er sich in den Willen Gottes und wird für seine Demut mit der Wiederherstellung aller weltlichen Güter belohnt. Der Bibeltext exemplifiziert also die Unzulänglichkeit menschlicher Gesetzlichkeit, die keinen wahren Rechtsbegriff definieren kann. Er macht darüber hinaus aber auch deutlich, dass der Verlust irdischer Güter eine Gnade Gottes gegenüber demjenigen sein kann, der aus seiner Befangenheit in allein irdisches Rechtsdenken befreit werden soll – das wäre der Fall des verkrüppelten Vadims, der von Palicyn um das väterliche Erbe gebracht wurde, und Krasinskijs, der zwar mit Schönheit gesegnet, aber mit Armut geschlagen ist. Umgekehrt kann das Gewähren von Genüssen des Besitzes Ausdruck göttlicher Ungnade sein, wenn der die Glücksgüter Genießende meint, auf sie einen Rechtsanspruch zu haben, und Gott es für aussichtslos hält, ihm über seinen Irrtum die Augen zu öffnen – in solcher

---

[98] I.S. Čistovaja (1990a, S. 630) hat entdeckt, dass das Hiob-Zitat im Umweg über eine Ode von Lomonosov in Lermontovs Text eingegangen und verändert worden ist. A. Luther (1922, S. 23-24) zitiert ausführlich Dmitrij Merežkovskij mit dem Hinweis auf die Bedeutung des Buches Hiob für Lermontovs Gesamtschaffen. Merežkovskij hebe auch die religiös-metaphysisch begründete revolutionäre Haltung des Dichters hervor, die wir im Weiteren mit dem Buch Jesaja belegen werden.

Lage befindet sich offenkundig Pečorin in *Knjaginja Ligovskaja* und, noch verstärkt durch den Besitz körperlicher Schönheit, in *Geroj našego vremeni*.

Im Übergang von *Knjaginja Ligovskaja* zu *Geroj našego vremeni* hat Pečorin jedoch eine gewisse Wandlung durchgemacht. Er weiß jetzt, anders als noch in dem Fragment, dass seine Taten Untaten sind, und wundert sich darüber, dass er in der Gesellschaft dennoch als „guter Kerl" („dobrym malym"; S. 300; S. 136) gilt. Seine sich steigernde Kette von Missetaten in der Fabel lässt sich als Provokation des Rechts und des Über-Rechts der herrschenden Gesellschaftsschicht verstehen. So entsteht eine funktionale Äquivalenz zwischen ihm und Vadim, der sowohl das Menschen- als auch das Gottesrecht provoziert, letzteres, indem er sich auf das väterliche Rachegebot beruft, wohingegen Gott die Rache sich selbst vorbehält.[99] Ein schwaches Bewusstsein für das göttliche Recht scheint jedoch auch in Pečorin noch vorhanden zu sein. Darauf könnte sein Zitat aus dem Buch Jesaja hindeuten, das er im Taman'-Abenteuer mit Bezug auf den blinden Jungen und die sich taubstumm stellende alte Wirtschafterin des kleinen Schmugglerhaushaltes notiert: „‚V tot den' nemye vozopijut i slepye prozrjat'" (S. 244; „‚Dann werden die Stummen reden und die Blinden sehend werden'"; S. 67).[100] Das Zitat folgt nicht dem genauen Wortlaut der Bibel, sondern dessen üblicher, zum geflügelten Wort abgesunkener Version. Bei Jesaja werden die Tauben die „Worte der Schrift" hören und die Augen der Blinden „aus Dunkel und Düster schauen". Die Passage figuriert im Kontext der Rede des Jesaja gegen die Anhänger allein des Menschengesetzes und Verdreher des Gottesrechts zum Zweck der Errichtung einer Unrechtsherrschaft, die Gott an ihnen rächen wird, indem er die in die Irre geführten Benachteiligten hörend und sehend macht, d. h. über das wahre Recht aufklärt.[101] In Taman' sind die Benachteiligten nicht nur der blinde Waisenjunge und die Wirtschafterin, sondern das gesamte Schmugglermilieu, das aus Not vom Schmuggel leben muss und bei diesem gefährlichen Geschäft noch dazu von den Hehlern ausgesaugt wird.[102] Der Prophet Jesaja verlangt dagegen, dass Witwen und Waisen und alle Bedürftigen von den Reichen nach Gottesrecht in ihrer menschlichen Würde geachtet und unterstützt werden.

Das Rechtsdenken der Bibel rechnet mit der Fähigkeit des Menschen, Gottes Recht unabhängig von menschlichem Recht erkennen zu können, weil das Gewissen Stimme Gottes ist. Von der Universalität der Gewissensstimme haben die Denker der Aufklärung den Begriff des Naturrechts abgeleitet und in Opposition zum gesellschaftlichen Recht gesetzt, in welchem Jean-Jacques Rousseau nichts anderes

---

[99] So fordert Paulus in Römer 12, 17-19: „Vergeltet niemand Böses mit Bösem! […] Rächt euch nicht selbst, sondern gebt Raum dem Strafgericht, es steht ja geschrieben: ‚Mein ist die Rache; ich will vergelten, spricht der Herr'." (*Die Heilige Schrift*, 1994, S. 222)

[100] Lt. I.S. Čistovaja (1988, S. 637) müsste es korrekt heißen: „I v tot den' gluchie uslyšat slova Knigi, i prozrjat iz t'my i mraka glaza slepych" („Und an jenem Tag werden die Tauben die Worte des Buches vernehmen, und es werden aus Dunkel und Finsternis die Augen der Blinden sehen").

[101] Vgl. Isajas 29, 13-24, *Die Heilige Schrift*, S. 895.

[102] Vgl. die Botschaft Jankos, die der blinde Junge seinem bisherigen Auftraggeber übermitteln soll: „Da skaži, kaby on polučše platil za trudy, tak i Janko by ego ne pokinul; a mne vezde doroga, gde tol'ko veter duet i more šumit!" (S. 251-252; „Und sag ihm, wenn er die Mühe besser bezahlt hätte, hätte Janko ihn nicht verlassen; mich führt mein Weg überall dorthin, wo nur der Wind weht und das Meer rauscht!"; S. 77). Janko hat also erkannt, dass sein Auftraggeber ihn betrogen hat, er ist ökonomisch ‚sehend' geworden.

als einen „Trick“ der privilegierten Klasse erblickte, die Unterdrückten über ihre Benachteiligung hinwegzutäuschen und sie sogar für die Aufrechterhaltung des Unrechtssystems zu gewinnen.[103] In Pečorin regt sich die Gewissensstimme durchaus, so zum Beispiel, wenn er gesteht, sich bisweilen selbst zu verachten, weil er edler Gefühle nicht mehr fähig sei, aus Furcht, vor sich selbst und der Gesellschaft lächerlich zu erscheinen.[104] So bleibt er, wie schon der Vergleich mit Tassos Werk gezeigt hat, der öffentlichen Meinung hörig und wird blind für die volle Bedeutung des Jesaja-Wortes und die Gerechtigkeit Gottes.[105]

Jesaja kündigt dem gegen edle Gefühle verhärteten Nutznießer von Privilegien eine psychologische Strafe in Form seelischer Erkrankung an, was sich an Pečorin zu bewahrheiten scheint: „Jedwedes Haupt ist krank, ein jedes Herz matt.“ (Isajas 1, 5, *Die Heilige Schrift*, S. 873) Weitere Symptome der seelischen Krankheit verhärteter Reicher nennt das Buch Hiob: „Ihre Seele stirbt in der Jugend dahin, ihr Leben im Hochzeitsalter.“ (Job [Hiob], 36, 14, ebd., S. 748) Das erinnert an Pečorins Sinnieren über seine vorzeitige innere Alterung[106] und über seine oberflächlich mit dem mütterlichen Aberglauben begründete Abneigung gegen Heirat im Kapitel „Knjažna Meri“. Bewusst oder unbewusst bleibt in Pečorin etwas von den Worten der Bibel regsam. In biblischem Zusammenhang mag auch das Motiv der zwei Raben auf dem Rücken des von Pečorin tot gerittenen Pferdes deutbar sein: In der Offenbarung des Johannes ruft der Engel beim Strafgericht Gottes den Vögeln am Himmel zu:

---

[103] In seinem *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* (1755) bewertet J.-J. Rousseau Kriege als ein besonders teuflisches Mittel, die Unterdrückten für ihre eigene Unterdrückung einzuspannen und von den Unterdrückern abzulenken.

[104] So beispielsweise seine Aussage: „Ja stal ne sposoben k blagorodnym poryvam; ja bojus’ pokazat’sja smešnym samomu sebe.“ (S. 303; „Edler Gefühlsregungen bin ich nicht mehr fähig: ich fürchte, mir selbst lächerlich zu erscheinen.“; S. 140) Zur Furcht, vor anderen lächerlich zu werden, vgl. seine Schlussüberlegungen zum Taman’-Abenteuer.

[105] Das biblische Wort der von den ungerechten Herren bewirkten Blindheit der Benachteiligten diskutiert Rousseau besonders im *Lettre à Voltaire sur la Providence* (1756); dort bekennt er sich auch zu seinem angeblich naiven Glauben.

[106] Vgl. Pečorins Gedanken nach dem ersten Treffen mit Vera, das seine wohl echten früheren Gefühle für sie geweckt und ihn an seine Jugend erinnert hat. Seine jugendliche Erscheinung ist ihm jetzt peinlich: „A smešno podumat’, čto na vid ja ešče mal’čik: lico chotja bledno, no ešče svežo, členy gibki i strojny; gustye kudri v’jutsja, glaza gorjat, krov’ kipit …“ (S. 271-272; „Und lächerlich der Gedanke, ich sei äußerlich noch ein Knabe: das Gesicht bleich, doch noch frisch; die Glieder geschmeidig und schlank; die dichten Locken gewellt, die Augen brennen, das Blut brodelt …“; S. 102). Später macht er sich über Grušnickijs Wunsch, älter zu erscheinen, lustig und scheint stolz darauf zu sein, dass es sich bei ihm umgekehrt verhält – er sei äußerlich jung, innerlich alt. Parallelen zu sowohl dem Ich-Erzähler als auch dem Helden in Puškins *Evgenij Onegin* wurden und werden in der Forschung immer wieder gezogen, so dass wir hier auf sie verzichten können. Der *puer senex* und seine Inversion *senex puer* ist zudem ein seit der Antike beliebter literarischer Topos. – In Bezug auf Lermontov ist aber die Aussagekraft dieses Motivs auf gesellschaftlicher Ebene wichtig: Die eigene Generation erscheint wie vergreist. Das Gedicht *Duma* thematisiert die Ursache vorzeitiger Alterung – das Leben quäle „wie ein gerader Weg ohne Ziel, / Wie ein Gelage auf einem fremden Fest.“ („kak rovnyj put’ bez celi, / Kak pir na prazdnike čužom.“; M.Ju. Lermontov, 1988, t. 1, S. 168). Auch in *Vadim* beklagt der Ich-Erzähler die greisenhafte, zum Heldentum unfähige Jugend seiner Gegenwart, wohingegen im „gesegneten“ („blažennom“; S. 39) 18. Jahrhundert „jedes Leben ein Roman war“ („každaja žizn’ byla roman“; ebd.). Indem er Pečorin in *Geroj našego vremeni* Grušnickijs Ambition, ein „Romanheld zu werden“ („sdelat’sja geroem romana“; S. 255; S. 82) bespötteln lässt, rückt der Werkautor den Verspotteten in die ehrwürdige Tradition des 18. Jahrhunderts.

„Kommt und findet euch ein zum großen Mahl Gottes! Ihr sollt Fleisch verzehren von Königen und Fleisch von Heerführern, Fleisch von Mächtigen und Fleisch von Pferden und von denen, die auf ihnen sitzen, Fleisch von allen, von Freien und Sklaven, Kleinen und Großen!“ (Offenb 19, 17-18, ebd., S. 397-398)

Beim Anblick der Raben seufzt Pečorin und wendet sich ab.[107] Nicht auszuschließen ist, dass ihm die Worte des Engels ins Gedächtnis kommen. Der Leser wiederum wird in Kenntnis der Apokalypse die Raben als Symbol von Gewissensqual interpretieren, die alle modisch-intellektuellen Klügeleien nicht völlig ersticken können.

Das *System spezifischer Motive* etabliert in *Geroj našego vremeni* einen Mikrokontext, aus dem heraus der Gedanke an mögliche Strafe für den der Glücksgaben unwürdigen Helden noch einmal suggeriert wird. Es sind dies die Motive des *Steins*, der *Wolken* und der *glühenden Kohlen*. Alle drei Motive sind religiös besetzt.

Der *Stein* bildet das wichtigste bildliche Motiv für Gottes Gerechtigkeit. Paulus zitiert aus dem Buch Jesaja die Rede Gottes: „Siehe, ich setze auf Zion einen Stein des Anstoßes und einen Fels des Ärgernisses, und wer an ihn glaubt, wird nicht zuschanden werden.“ (Römer 9, 33, ebd., S. 219) Der Stein hat zwei verschiedene, je relationale Bedeutungen. Wer sich unabhängig vom Gesetz der Menschen allein an Gottes, in seinem Gewissen laut werdendes Recht hält, für den ist er ein Wegstein auf dem geraden, sicheren Weg zum Gottesreich, worin der Stein auch ein tragender Eckstein ist, so dass das ganze auf ihm gründende Gottesreich ein Gebäude wahren Rechts wird. Wer sich aber von Gottes Recht abkehrt und allein auf das Recht der Menschen schaut, für den wird er Stein des Anstoßes, Stolperstein auf dem gewundenen, von Gott fortführenden Weg in ein Unrechtsgebäude. Dabei gilt, dass Gottes Recht und Gottes Reich hier auf Erden realisiert werden sollen, nicht aber erst im Jenseits nach dem Tod, das im Alten Testament noch keine Relevanz hat. Dementsprechend muss dann auch die Verdammnis diejenigen, die auf dem gewundenen Weg über Stolpersteine gehen, schon in der diesseitigen Unrechtsgesellschaft der Welt ereilen. Diese Diesseitigkeit von Gnade und Verdammnis erlaubt eine psychologische, simultane Auslegung der Gottesgerechtigkeit: Sünder, die an Gottes Stein Anstoß nehmen, befinden sich jetzt schon im Zustand gottferner Verdammnis, Gerechte vor Gott genießen jetzt schon seine Gnade. Ebenso gilt, dass ein auf Gottes Eckstein errichtetes Gesellschaftsgefüge fest gegründet steht, ein ohne diesen Eckstein erbautes aber instabil und leicht erschütterbar ist. Diese letztere Bedeutungsdimension des Steinmotivs der Bibel werden wir wieder aufgreifen, wenn es um die politischen Aspekte der Bibelverweise bei Lermontov geht.

Wolken und *glühende Kohlen* sind Motive, die die komplexe Semantik des Steinmotivs ergänzen. *Wolken* in Verbindung mit Donner und Blitz stehen für den Wettergott, der die Natur schafft und am Leben erhält, aber auch Strafe über das Haupt und Haus des Sünders bringt. Gerade der Hinweis auf die Weisheit und Macht dieses Wettergottes bewegt Hiob schließlich dazu, von seiner hochmütigen Berufung auf Menschengesetz zu lassen und sich in Demut vor der höheren Gerechtigkeit Gottes

[107] Vgl. S. 326; S. 169. Das Motiv der zwei Raben taucht auch schon in Puškins Gedicht *Voron k voronu letit* (1828; *Rabe fliegt zum Raben*) auf. Dort liefert der Leichnam eines möglicherweise von seiner Freundin und ihrem Liebhaber getöteten Ritters den zwei Raben das Mittagsmahl.

zu beugen. *Glühende Kohlen* schließlich sind ein Sinnbild für das brennende Gewissen des Feindes, wenn der Gläubige dessen Taten nicht mit Rache, sondern mit Wohltaten beantwortet nach dem Anspruch Gottes „Mein ist die Rache" und dem Gebot „tuet Gutes denen, die euch hassen" (vgl. Paulus 12, ebd., S. 222; auch Sprüche 25, 21-23, S. 777). Der Unrecht Tuende soll durch die verzeihende Liebe derjenigen, die schon auf Gottes Weg wandeln, auf den geraden Weg zurückgebracht werden. Hier ist an Schopenhauers Metapher des „Wegs über glühende Kohlen" zu denken, der immer simultan ein Weg des Rechts auf den eigenen Willen zum Leben und des Unrechts gegen das Recht auf Willen zum Leben des Anderen ist, ein Dilemma, das Schopenhauer mit dem mittleren Weg der Hintansetzung eigenen Willensrechts zugunsten derjenigen des Anderen im christlich-religiösen Sinne löst (sein Königsweg des Verzichts auf jeglichen Lebenswillens verstößt freilich gegen die Forderung der Bibel zur Errichtung des Gottesreichs auf Erden). Im Sinne der Bibel ist außerdem Schopenhauers Forderung nach Verzicht auf den Begriff der Rache im Strafgesetzbuch und ihren Ersatz durch den Begriff der Strafe, weil Rache nur auf die vergangene Tat wiederholend reagiere, Strafe hingegen eine Umkehr des Übeltäters in der Zukunft bewirken könne, was für die Gesamtgesellschaft förderlich sei.[108] Strafe kann demzufolge, in Anlehnung an die Hiob auferlegten Plagen, auch ein Ausdruck der Liebe zum Übeltäter sein, der in die menschliche Gemeinschaft zurückgeführt werden soll, während Rache Ausdruck von Hass ist, der vernichten will. Solche Vernichtung steht dem Menschen aus biblischer Sicht nicht zu, weil nur Gott das Leben, das er gegeben hat, auch wieder nehmen darf.

Die drei biblischen Bildmotive werden besonders systematisch in *Vadim* und *Geroj našego vremeni* verwendet, jedoch so, dass wie schon im Verhältnis zu den Werken Balzacs die Kontrastrelationen hervortreten.

Das Motiv des Steins wird in seiner negativen Bedeutung des Steins des Anstoßes in *Vadim* isoliert von den beiden anderen Motiven eingesetzt. Es bezieht sich mit dieser negativen Bedeutung auf alle schon erwähnten Morde von Männern des Adelsstandes, denn jeder dieser Morde geschieht an einem konkreten, auf dem Weg liegenden Stein oder wird doch metaphorisch mit der Bedeutung des Steins assoziiert.[109] Darüber hinaus verbinden sich mit der negativen Bedeutung des Steins die die Bogomolzen verjagenden Mönche beim Kloster, die schweren, hart auf die Steine auftretenden Stiefel des alten Palicyn[110] und Vadims Spiel mit einem großen Stein,

---

[108] Für Lermontovs Drama *Ispancy* (1830; *Die Spanier*) ist Schopenhauers Hinweis auf eine Neigung der Spanier bedeutsam: Sie hätten im Krieg 1808-1814 Beispiele für Rache nicht im eigenen, individuellen, sondern im allgemeinen Namen geliefert. Solches Verhalten rechnet der Philosoph unter den Begriff der Strafe, weil es ein Beispiel für die Zukunft „ohne allen eigennützigen Zweck" gebe (A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 2. Teilband, 1972, S. 446). Schopenhauer (ebd., S. 446) lehnt Rache auch mit Hinweis auf die Bibel ab und zitiert aus Römer 12, 19.

[109] Vadim schleudert die Bettlerin gegen die Steinplatten des Klosterwegs; der Kopf des getöteten Feodosej fällt wie ein Stein auf den Boden; Jurij fährt den geraubten Wagen gegen einen Wegstein und überfährt anschließend den Bauer.

[110] Der Ich-Erzähler verbindet hier das Stein-Stiefel-Motiv mit einem abstoßenden Klang: „nogi ego, zaprjatannye v ogromnye sapogi, proizvodili neprijatnyj zvuk, stupaja na pyl'nye kamni;" (S. 7; „seine in gewaltige Stiefel gepferchten Füße verursachten einen unangenehmen Klang, wenn sie auf die staubigen Steine traten;"). Über die Verbindung von Klang und Stein ergibt sich auch eine Beziehung zu Jankos auf einem Stein aufklingender Münze im „Taman"-Kapitel. S. dazu im Weiteren oben.

dessen Anblick Palicyn dazu motiviert, ihn als Diener zu sich zu nehmen. In diesen letzteren Fällen steht der Stein metaphorisch für das niedere Volk, das aus der Klosterkirche vertrieben, vom Gutsbesitzer niedergetreten und von Vadim zu einem Spielball seines persönlichen Rachefeldzugs gemacht wird. So gerät der Stein des Anstoßes zum semantischen Vorzeichen für das unrechte Tun sowohl der Adelsklasse als auch der Kirche, und auch der politische Aufstand wird von dieser Bedeutung affiziert. Innerhalb dieses semantischen Feldes sind Vadims Morde und Taten am oder mit dem Stein Bestandteil des allgemeinen feudalen Klassenunrechts.

Kombiniert mit dem Wolkenmotiv, erhält der Stein eine an Gottes Eckstein erinnernde, positive Bedeutung, die jedoch allein vom Ich-Erzähler konzipiert wird. Als Vadim die Kosaken unter ihrem Führer Orlenko dazu aufstachelt, einen stolzen Gutsherrn aus dem Ort Krasnoe, der mit seinen drei Töchtern zum Hauptmann Beloborodka gebracht werden soll, eigenmächtig hinzurichten, stirbt dessen jüngste Tochter beim Anblick des gefolterten Vaters an Herzversagen. Der Ich-Erzähler evoziert nun in einer Klagerede vor sich und dem Leser das Bild eines prachtvollen Wolkenpalastes am westlichen Abendhimmel als Abbild des Bestimmungsorts für das Mädchen, dessen „ausgelassene, wie ein regenbogenfarbiger Schmetterling reine, wie der erste Seufzer eines Jünglings unschuldige Seele“ („duši tvoej, rezvoj, čistoj, kak radužnyj motylek, nevinnoj, kak pervyj vzdoch mladenca“; S. 107) einen solchen Palast auf Erden verdient hätte. Doch der „Nordwind“ („severnyj veter“; ebd.) habe ihn zerstört. Das Bild des himmlischen Jerusalem aus der Apokalypse des Johannes, zu dem der göttliche Eckstein die Grundfeste legt und dessen Mauersteine das Körpermaß der gerechten Menschen haben, liefert womöglich den Bezug für diese Vision, die der politisch besetzte „Nordwind“ zerstört.

Ausschließlich mit Vadim verbinden sich die negativen Motive des zerstörerischen Wettergottes in der Wolke und der glühenden Kohlen. Vadim interpretiert eine dunkle Gewitterwolke als bildlichen Ausdruck seines Rachedurstes, wodurch er sich selbst zum gottgleichen Richter erhebt. Die Berechtigung dazu bezieht er aus dem Kult des Satans, mit dem er wie Mephisto einen Pakt geschlossen hat. Passend zum Satanskult attribuiert ihm der Ich-Erzähler wie Kohlen glühende Augen.[111] Auf der Ebene des Bildzusammenhangs aller drei Motive wird somit Vadim, ausgestattet mit höllisch glühenden Kohlenaugen und dem Gemüt eines Rachegottes in der Wetterwolke auf einem Weg über Steine des Anstoßes vorstellbar, auf dem er bald wie nebenbei, bald irrtümlich und bald absichtlich Menschen tötet. Aus dieser Motivzusammenstellung geht die Weisheit des Anspruchs Gottes auf höhere Gerechtigkeit anschaulich hervor. Denn so gerecht Vadims Anspruch auf einen würdigen Platz in der menschlichen Gesellschaft ist, so ungerecht ist sein diesem Ziel dienendes Handeln, betrachtet man es aus der Perspektive seiner Opfer, einer Perspektive, die nach religiöser Vorstellung der alles sehende Gott einnimmt: Die alte Bettlerin und der treue Diener Feodosej sind unschuldige Opfer der blindwütigen, alle Hemmnisse aus dem Weg räumenden und sich im Irrtum verrennenden Rachegier Vadims, die das Lebensrecht Unschuldiger missachtet. Nähmen die Verwandten dieser Opfer ihrerseits das Recht auf

[111] Vgl. die Beschreibung seiner Pose über dem Leichnam Feodosejs: „On na minutu zamolk, ego volosy stojali dybom, glaza razgoralis' kak ugol'ja,“ (S. 88; „Er verstummte einen Augenblick, seine Haare standen zu Berge, die Augen flammten auf wie Kohlen,“).

Rache in Anspruch, so ergäbe sich eine Kette von Jägern und Gejagten, worin jeder beide Rollen gleichzeitig ausführt. Gottes Wort „Mein ist die Rache" unterbricht diese Kette und ersetzt sie durch ein neues Beziehungsgesetz, das auch in Kants Maxime für den kategorischen Imperativ, „handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde", eingeht. Würde Rache zum allgemeinen Gesetz, so degenerierte die menschliche Gesellschaft zur Wolfsgemeinschaft (*homo homini lupus*), dem Gegenbild zum himmlischen Jerusalem. Die Konzentration der drei biblischen Motive in der Person Vadims scheint motiviert zu sein durch diese vielfältigen, auch in der zeitgenössischen Philosophie reflektierten Aspekte des Gerechtigkeitsdenkens.[112]

Zwei weitere motivische Elemente treten noch hinzu. Eines davon knüpft sich an das Motiv der Wolke, die neben der Bedeutung eines Symbols für den von Vadim usurpierten rächenden Wettergott auch noch eine andere Bedeutung erhält. Es handelt sich in diesem Fall um eine große, graue Wolke am östlichen Morgenhimmel. In Vadims Vorstellung nimmt sie die Gestalt eines Geiers mit ausgebreiteten Flügeln an, der in seinen Klauen eine Schlange hält. Die Strahlen der aufgehenden Sonne umgeben die Wolke wie kleine, rosige Schlangen (vgl. Kap. XX, S. 89). Da an einer anderen Stelle Vadims Augen, gerichtet auf sein Racheopfer Ol'ga, mit Geieraugen verglichen werden (vgl. ebd., S. 86), wird der Geier zusätzlich zu den glühenden Kohlenaugen zum Symbol für den Rachedurst Vadims. Diese Bildspur führt, wie wir gleich darlegen werden, direkt zu *Geroj našego vremeni*. Das andere Zusatzelement ist das Motiv der Henkersaxt, mit der Vadim irrtümlicherweise den Diener Feodosej anstelle Jurij Palicyns erschlägt. Er glaubt sich dabei im Einvernehmen mit einer höheren Macht, die für ihn der Satan ist:

> […] ulybka, jadovito-sladkaja ulybka nabegala na ego krasnye guby: v nej dyšala to gordost', to prezrenie, to sožalenie – da, sožalenie palača, kotoryj ne iz sobstvennoj voli, no po poveleniju vyssšej vlasti nanosit smertel'nyj udar. (S. 86)

> „[…] ein Lächeln, ein giftig-süßes Lächeln überlief seine roten Lippen: darin atmete mal Stolz, mal Verachtung, mal Erbarmen – ja, das Erbarmen eines Henkers, der nicht aus eigenem Willen, sondern auf Befehl einer höheren Macht den tödlichen Schlag ausführt."

Pečorin, der sich im Dienst der höheren Macht des Staates imaginär mit der Henkersaxt vergleicht, konstatiert dagegen an sich selbst Erbarmungslosigkeit gegenüber

---

[112] Käte Hamburger verfolgt das Gesetz der (Blut-) Rache mit Blick auf die Entwicklung des Orest-Mythos in der Geschichte des Dramas seit der Antike bis zu Jean-Paul Sartres existentialistischem Drama *Les Mouches* (1943). Dem Gesetz unterliege die Antinomie von Unfreiheit und Freiheit des Individuums. Sartre lasse Orest Klytämnestra und Ägisth nicht um eines zwanghaften, zum Göttergesetz deklarierten Gesetzes willen töten, „sondern weil diese beiden sich selbst gegen die Freiheit versündigt haben, indem sie in ihren Untertanen das, was sie unfrei macht, Angst und Schuld, nährten" (K. Hamburger, 1974, S. 59). Um ihre eigene, verbrecherische Schuld zu verdecken und sich an der Macht zu halten, hatten diese beiden im Volk von Argos den Ritus einer allgemeinen Sündenbeichte eingeführt, der kleine Alltagssünden und große Verbrechen auf eine der Lehre von der Erbsünde analoge Weise einebnet. Orest nimmt seine Tat und Schuld bewusst auf sich; dadurch befreit er sich und das Volk von der kollektiven, Individualität und Eigenverantwortung auslöschenden Erbschuld. Die existentialistische Philosophie setzt in dieser Hinsicht das Kantsche Projekt der Emanzipation des Menschen aus selbstbewirkter Unfreiheit fort.

seinen Opfern (vgl. sein weiter oben zitiertes Selbsturteil „často bez zloby, vsegda bez sožalenija“; „oft ohne Bosheit, immer ohne Erbarmen“). Anders als Vadim schwingt er die Axt auch nicht aus persönlicher Rache, sondern eben für die Staatsraison und zu seinem eigenen Nutzen. Diese ganz andere Motivation des Weges dieses Henkers über seinen spezifischen Stein des Anstoßes muss mitbedacht werden, wenn wir nun der Behandlung der Dreiheit von Steinen, Wolken und glühenden Kohlen in *Geroj našego vremeni* nachgehen.

Dafür ist wichtig, dass neben Pečorin auch der Ich-Erzähler durch den Kaukasus unterwegs ist, wo er wie der Titelheld ganz realistisch sowohl mit Steinen als auch mit Wolken zu tun hat. So ergeben sich zwei parallele subjektive Perspektiven auf diese Motive, die vergleichend gegeneinander gehalten werden können. Der Vergleich zeigt, dass einerseits den realistischen Motiven von Steinen und Wolken eine neue, in *Vadim* noch nicht vorhandene, rein praktische Bedeutung zuwächst. Andererseits tritt die in *Vadim* stark betonte religiöse Bedeutung in den Hintergrund und weicht einer psychologischen Betrachtung, die aber gerade durch die Psychologisierung mit dem weltimmanenten Sinn der biblischen Lehre von der Gerechtigkeit Gottes übereinstimmt.

Steine und Wolken werden vor allem im ersten und im vierten Kapitel vom jeweils reisenden Subjekt beobachtet. Bei der Abfahrt des Ich-Erzählers vom Kojšaur-Berg zusammen mit Maksim Maksimyč legen die ossetischen Helfer stützende Steine unter die Räder, „wenn die Pferde keine Kraft mehr hatten“ („kogda lošadi vybilis’ iz sil“; S. 217; S. 31). Ich-Erzähler und Stabshauptmann kommentieren auch die meteorologische Bedeutung einer dunklen Wolke über dem Gud-Berg, die der kaukasuserfahrene Maksim Maksimyč nüchtern als Ankündigung eines Schneesturms deutet. Wie in Nachwirkung der Erzählung über Bėlas Entführung durch Pečorin steigt beim Anblick der Wolke im Ich-Erzähler jedoch zusätzlich zur praktischen meteorologischen Bedeutung auch das Bild eines „Geiers, der auf Beute lauert“ („kak koršun, ožidajuščij dobyču“; ebd.) auf. Noch nicht die Steine, aber schon die Wolken assoziieren somit im Ich-Erzähler wie im Leser das Geier-Bild aus *Vadim* und übertragen dessen semantische Beladung auf den kommenden Hauptthelden des Romans. Förderlich für diese Geier-Assoziation ist möglicherweise auch die auffällig häufige Verwendung des Motivs glühender, auch mit Kohlen verglichener Augen in Maksim Maksimyčs Erzählung: Sowohl Kazbič als auch Bėlas Bruder Azamat und schließlich die tschetschenische Prinzessin selber haben solche Augen, wenn sie auf das Objekt ihrer Begierde schauen. Das ist für Kazbič die schöne Bėla, für Azamat dessen Pferd Karagëz[113] und für Bėla der schöne Pečorin. Als Pečorin dann im zweiten Kapitel vor

[113] Lt. P. Urban (2006, „Anmerkungen“, S. 195, Anm. zu S. 18) bedeutet „Karagëz“ im Türkischen „Schwarzauge“. Eine Figur des türkischen Schattentheaters trage diesen Namen. Auch das Pferd hat in Maksim Maksimyčs Erzählung glühende Augen, „nicht schlechter als Belas“ („ne chuže, čem u Bėly“; S. 205; S. 16). Zwischen Pferd und Frau werden hier und an anderen Stellen gerne Parallelen gezogen. Pečorin leitet seinen Begriff von weiblicher Schönheit vom Pferde und Frauen umfassenden Begriff der Rasse ab und bezieht sich dabei auf eine „Entdeckung des jungen Frankreich“ („ėto otkrytie prinadležit junoj Francii“; S. 248; S. 73). Grušnickij lehnt diese Gleichsetzung ab; vgl. dazu das Gespräch beider, worin Pečorin fragt, ob Meri weiße Zähne (für ihn ein Zeichen von Rasse) habe (S. 258; S. 85). Im Lichte der Verurteilung des „jungen Frankreich“ als einer reaktionären, den Dreizehn nahestehenden Bewegung bei Balzac drückt sich in diesem Gespräch versteckt auch die oppositionelle politische Beziehung zwischen Pečorin und Grušnickij aus.

dem Ich-Erzähler erscheint, fallen ihm wie über kontrastive Assoziation dessen „phosphoreszierende“ („fosforičeskim bleskom“; S. 237; „phosphoreszierenden Glanzes“; S. 67), stählern kalte Augen auf, deren Blick „den unangenehmen Eindruck einer unbescheidenen Frage [hinterließ] und hätte dreist wirken können, wäre er nicht so gleichmütig ruhig gewesen“ („ostavljal po sebe neprijatnoe vpečatlenie neskromnogo voprosa i mog by kazat’sja derzkim, esli b ne byl stol’ ravnodušno spokoen“; ebd.). Anders als im Fall Vadims ist also nicht der Hauptheld Träger der glühenden Kohlenaugen, sondern seine Opfer, die noch fataler als in der Taman’-Episode aus ihrem Lebenskreis herausgerissen, zu Dieb und Mörder gemacht oder selber um das Leben gebracht werden. Die Verlagerung der begehrlichen Kohlenaugen weg vom Täter auf die Reihe seiner Opfer entspricht zum einen einer logischen Korrektur am Täterbild Vadims, denn obwohl vielfacher Mörder, ist er zuallererst doch Opfer und wird erst dadurch zu seiner mörderischen Rachegier angestachelt. Zum anderen wird hier klar, dass Pečorin ein ganz anderes Motiv als Vadim für seine Taten haben muss, weil er kein Opfer von Unrecht ist, sondern die Unrechtskette anfänglich in Gang bringt. Er ist ein kalt berechnender, dreister, Beute erspähender Teufel, worauf das Attribut der phosphoreszierenden Augen vielleicht auch hindeutet.

Im vierten Kapitel werden Steine und Wolken jetzt aus Pečorins Perspektive zunächst wiederum nur in praktischer Hinsicht erfasst: Beim Aufstieg zum Bergplateau, dem Ort des Duells, beobachtet Pečorin, wie der unsicher gehende Grušnickij kleine Steine ins Rollen bringt und darüber beinahe selbst zu Fall kommt. Aus dieser Beobachtung zieht er zweifachen Nutzen, indem er einerseits Grušnickij vor dem bösen Omen warnt, was dessen Unsicherheit so stark steigert, dass sein Schuss Pečorins Bein nur leicht streift. Da Pečorin andererseits seine Standfestigkeit am Plateaurand durch einen festen Stein abgesichert hat, kann er seinen Fall vom Plateau verhindern und Grušnickij mit sicherem Schuss in den Abgrund befördern. Zwei verschiedene Arten und Formen von Wolken gesellen sich hier zum Steinmotiv hinzu: Am Morgenhimmel beobachtet Pečorin vor dem Schusswechsel goldenes Licht über den weißen Schneebergen und „flauschige Wolken“ („voloknistye oblaka“; S. 316; S. 157), wozu nach dem Todesschuss auf Grušnickij eine aus dem Abgrund aufsteigende, vom aufprallenden Körper aufgewirbelte Staubsäule hinzutritt. Beide in vertikaler Linie aufeinander verweisenden Wolkenarten haben keinerlei tierische Gestalt für Pečorin, die bildschaffende Phantasie des Ich-Erzählers beim Anblick der geierartigen Unwetterwolke scheint bei diesem rationalen, praktisch orientierten Helden zu fehlen.[114] Doch das gilt nur für Wolkenformationen. Denn beim Blick in

[114] Kurz vor seiner ersten Begegnung mit Vera vergleicht Pečorin jedoch auch die Wolken über dem Mašuk mit Schlangen: „golova Mašuka dymilas’, kak zagašennyj fakel’; krugom ego vilis’ i polzali, kak zmei, serye kločki oblakov, zaderžannye v svoem stremlenii i budto zacepivšiesja za koljučij ego kustarnik.“ (S. 269; „der Kopf des Maschuk rauchte, wie eine gelöschte Fackel; um ihn her wanden sich und krochen, wie Schlangen, graue Wolkenfetzen, die, in ihrem Drängen aufgehalten, in seinen Dornbüschen hängengeblieben schienen.“; S. 98) Der Rotton der Wolkenschlängelchen um Vadims Geierbild weicht hier dem Wolkengrau, das dort zentrumbildende Geierbild fehlt ganz. Mit Bezug auf Susan Layton (1994) meint Andrea Meyer-Fraatz (2009, S. 63), hier liege das Bild der sich in den Schwanz beißenden Schlange vor, ein „gängiges Symbol für den Tod bzw. für das Böse“. Die symbolische Bedeutung mag wohl zutreffen, doch das Bild zeigt keine sich in den Schwanz beißende Schlange, sondern wiederholt wie ein defekter Negativabzug die Wolkenvision Vadims.

den felsigen Abgrund unter dem Plateau ist ihm doch ein Schreckensbild entgegen gekommen:

> […] tam vnizu kazalos' temno i cholodno, kak v grobe; mšistye zubcy skal, sbrošennych grozoju i vremenem, ožidali svoej dobyči. (S. 316)

> „[…] dort unten schien es dunkel und kalt, wie in einem Sarg; die bemoosten Zacken [wörtlich: Zähne] der Felsen, hinabgestürzt von Unwettern und den Zeiten [wörtlich: von Gewitter und Zeit], lauerten auf ihre Beute." (S. 157)

Der Geier als himmlischer, entweder im Auftrag Gottes oder des Satans tätiger Raubvogel ist jetzt zu einem steinernen, im irdischen Unten lokalisierten Gebiss eines aasfressenden Tieres transformiert, dem Grušnickijs Körper dank Pečorins psychologischer und praktischer Vernunft zur Beute wird. Für die Bildlichkeit des himmlischen Oben ist nicht mehr die Wolke zuständig, sondern das Münzbild des Adlers, das Pečorin beim Losen um den ersten Schuss gezogen hatte. So ergibt sich ein ganz neuer emblematischer Zusammenhang zwischen Stein und Wolke, worin das Unten und Oben mit Aasgeier und Staatsadler besetzt sind. Auch das Richteramt tritt in den Emblemkontext ein, wenn Pečorin in seinem Tagebuch über seine Berechtigung zum Todesschuss reflektiert:

> Ja rešilsja predostavit' vse vygody Grušnickomu; ja chotel ispytat' ego; v duše ego mogla prosnut'sja iskra velikodušija, i togda vse ustroilos' by k lučšemu; no samoljubie i slabost' charaktera dolžny byli toržestvovat' … Ja chotel dat' sebe polnoe pravo ne ščadit' ego, esli by sud'ba menja pomilovala. Kto ne zaključal takich uslovij s svoeju sovest'ju? (S. 316)

> „Ich entschied, alle Vorteile Grušnickij zu überlassen; ich wollte ihn auf die Probe stellen; in seiner Seele hätte ein Funken Großmut erwachen können, dann hätte sich alles zum besten gewendet; doch Eitelkeit und Charakterschwäche sollten triumphieren … Ich wollte mir das volle Recht nehmen, ihn nicht zu schonen, sollte mir das Schicksal gnädig sein. Wer hätte nicht schon ähnliche Bedingungen mit seinem Gewissen vereinbart?" (S. 157)

Dem Wortlaut dieser Selbstrechtfertigung nach nimmt sich Pečorin das Recht heraus, Grušnickij wegen dessen mangelnder „Großmut" zu töten. Angesichts der Tatsache, dass das ganze Duell einen nichtigen Anlass hat und Pečorin auch nur scheinbar Vorteile an seinen Gegner abtritt, zeigt sich gerade an der versuchten Selbstrechtfertigung an Pečorin eine Hybris, die Vadims Hybris gegen Gott widerspiegelt, doch so, dass nun ihre religiöse Motivierung einer rein weltlich-immanenten weicht. Dazu passt auch die Henkersaxt im Dienst der Staatsmacht anstelle des Satans wie auch das Fehlen des Rachemotivs. Pečorin eliminiert Grušnickij nicht aus Rache, sondern aus dem Willen zur Macht heraus, der keinen Aufsteiger und Nebenbuhler duldet, und er kann das tun, weil niemand ihn daran hindert.[115]

Der verdrängte religiöse Bilderfundus tritt jedoch ausgerechnet dann wieder hervor, als Pečorin im letzten Kapitel des Romans über den Verlust seiner Vorstellungskraft klagt:

---

[115] Verners Versuche, Pečorin zum Abbruch des Duells zu bewegen, misslingen. Vgl. auch seine „entsetzte" Reaktion auf Pečorins kalten Kommentar „Finita la commedia!" (S. 319) zu Grušnickijs Tod. Beim Abschied von Pečorin gibt er ihm nicht mehr die Hand. Für die Bewertung der von Pečorin beschriebenen Personen ist dessen subjektive Sicht oftmals irreführend.

V pervoj molodosti moej ja byl mečtatelem; ja ljubil laskat' poperemenno to mračnye, to radužnye obrazy, kotorye risovalo mne bespokojnoe i žadnoe voobraženie. No čto ot ėtogo mne ostalos'? odna ustalost', kak posle nočnoj bitvy s privideniem, i smutnoe vospominanie, ispolnennoe sožalenij. (S. 331)

„In meiner ersten Jugend war ich ein Träumer; ich liebte es, abwechselnd bald die düsteren, bald wie der Regenbogen strahlende Bilder zu liebkosen, die mir meine ruhelose und gierige Vorstellungskraft ausmalte. Doch was ist mir davon geblieben? Nichts als Müdigkeit, wie nach nächtlicher Schlacht mit einem Gespenst, und eine trübe, von Bedauern erfüllte Erinnerung." (S. 177)

Zum einen lässt uns bei dieser Textstelle der Ausdruck „wie der Regenbogen strahlende Bilder" an das regenbogenfarbige Wolkenschloss des Ich-Erzählers anlässlich des Todes der Gutsherrentochter in *Vadim* denken, das wir als Bild des – vom „Nordwind" zerstörten – himmlischen Jerusalem auf Erden interpretiert haben. Zum anderen steht für die „düsteren Bilder" in *Geroj našego vremeni* Pečorins Vision des felsigen Raubtiergebisses, das unten mit dem Beutegeier assoziiert und oben mit dem Staatsadler korrespondiert. Ersterer Art von Bildern versagt sich Pečorin weitgehend, letzterer Art gänzlich am Schluss seines Tagebuches, als er nur noch pragmatisch vor seine Füße blickt. Hier könnte wiederum das Buch Hiob Aufschluss darüber geben, warum er zu guter Letzt auf jegliche bilderschaffende Vorstellungskraft verzichtet. Zophar, einer der Freunde des Hiob, die ihn vom Rechten mit Gott abhalten wollen, beschreibt die Strafe, die den Hochmütigen erwartet:

„Steigt selbst bis zum Himmel sein Hochmut empor, und berührt sein Haupt das Gewölk, vergeht er doch wie sein Kot für immer; die ihn sahen, sprechen: ‚Wo ist er?' Wie ein Traum verfliegt er, man findet ihn nimmer, und er entschwindet gleich nächtlichem Traumgesicht." (Job [Hiob], 20, 6-8, *Die Heilige Schrift*, S. 736)

Die Vertikallinie zwischen Adler und geierartigem Raubtiergebiss in der mit Pečorin verbundenen Emblemstruktur ist in Zophars Bild durch den zum Himmel steigenden Hochmut und den nach unten fallenden Kot als letztem Überrest des Hochmütigen markiert. Wie eine invertierte Vorlage für die Untaten Pečorins im ersten und zweiten Abenteuer innerhalb des Tagebuchs, „Taman'" und „Knjažna Meri", wirkt dann Hiobs Gegenrede, die seine Taten an Notleidenden und gegen Notverursacher schildert:

„Ich bekleidete mich mit Gerechtigkeit; wie Mantel und Kopfbund umhüllte mich Recht. Auge war ich für den Blinden, Fuß für den Lahmen. Vater war ich für die Armen, prüfte den Rechtsstreit des Unbekannten. *Dem Ungerechten zerschlug ich das Raubtiergebiß, entriß seinen Zähnen die Beute*." (Ebd., 29, 14-17, S. 742; Hervorhebung H. Schmid)

Am einzigen Vorstellungsbild, das Pečorin überhaupt voll entwickelt und dessen Vorlage bei Hiob gefunden zu sein scheint, dem Bild des versteinerten Raubtiergebisses, wird deutlich, dass er in allem das Gegenteil des gerechten Hiob ist. Da dieser als das biblische Standbild für irdische Gerechtigkeit steht – unzureichend gerecht ist Hiob ja nur, wenn er mit Gottes Maßstab gemessen wird –, handelt Pečorin vernünftig, wenn er auf alle Visionen verzichtet, die ihm nur Bestrafung verkündigen, solange er im Hochmut dessen handelt, dem die Gesellschaft Böses zu tun erlaubt, „wann immer es ihm in den Sinn kommt". Hier ist noch einmal an die Stelle im Vorwort des

Herausgebers von Pečorins Tagebuch zu erinnern, die die Darstellung der „Beobachtungen eines reifen Verstandes an sich selbst“ lobt. Verstehen wir die Ironie des Vorworts, dann ist der Verstand Pečorins dazu ‚gereift‘, auf seine religiös geprägte Vorstellungskraft ganz zu verzichten, weil diese ihm Strafe sowohl nach menschlicher als auch göttlicher Gerechtigkeit verheißt. Ohne Vorstellungskraft verliert der Mensch jedoch Schopenhauer zufolge die Fähigkeit zur Empathie, d. h., sich in den anderen Menschen liebend oder mitleidig zu versetzen. Nach Kant wiederum sind die Begriffe des Verstandes, die ihre Verbindung zum Fundament der sinnlich vermittelten Vorstellungen verloren haben, leer.[116] Eine erstarrte, entleerte Begriffswelt kann den Willen zum Leben aber nicht nähren, die Lebenskraft stirbt ab. So lässt sich das Lob des Herausgebers über den gereiften Verstand des Tagebuchverfassers auch als Verdikt über den seinen Träger abtötenden, verdorrten Verstand auffassen, und gleichzeitig wird plausibel, warum der Ich-Erzähler im ersten Kapitel beim Anblick der Wetterwolke über dem Gud-Berg zusätzlich zum praktischen Denken seine Einbildungskraft (im Geierbild) manifestiert: Er hat sich, anders als der „Held unserer Zeit“, die Leben spendende, Bilder schaffende Vorstellungskraft und zugleich das biblisch geschulte Gerechtigkeitsdenken bewahrt. Den Helden mit der verdorrten Vorstellungskraft trifft dagegen mit voller Wucht das Wort des Jesaja über die nur praktisch an ihren Eigennutz denkenden Reichen: „Jedwedes Haupt ist krank, ein jedes Herz matt.“

V. Beziehungen zu Aleksandr S. Puškin und politische Bedeutung der Bibeltexte – Jesajas Aufruf zu Volksrevolte und die apokalyptische Offenbarung des Johannes

Geroj našego vremeni präsentiert scheinbar eine stabile politische Lage im Kaukasus, wo sich der Held Pečorin sorglos in theatralischen Spielen und egozentrischer Selbstbeobachtung ergehen kann. Das erstaunt nicht nur angesichts der Verbannung von Dekabristen und Lermontov selbst in diese gefährliche Region, sondern auch zeitnaher Veröffentlichungen von Werken Aleksandr S. Puškins. Dazu gehört außer den Erzählungen *Putešestvie v Arzrum* (1830; *Die Reise nach Erzerum*) und *Kapitanskaja dočka* (1834-1836; *Die Hauptmannstochter*) auch die für unseren politischen Aspekt besonders relevante, im offiziellen Auftrag erstellte und 1834 herausgebrachte doku-

[116] Kant ist zwar darauf bedacht, sinnlich vermittelte Anschauung und denkenden Verstand analytisch auseinanderzuhalten, betont aber, dass beide, isoliert voneinander, defekt sind. Die berühmt gewordenen Sätze hierzu lauten: „Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. […] Der Verstand vermag nichts anzuschauen, und die Sinne nichts zu denken.“ (I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft 1*, 1992, S. 98) Zwar sind bildliche Vorstellungen, d. h. an sinnlich vermittelte Vorstellungen sich anschließende Imaginationen – um solche handelt es sich ja bei den Wolken- bzw. Felsenbildern – nicht unbedingt für den Inhalt des begrifflichen Denkens notwendig. Insofern sie jedoch das Feld der Möglichkeiten über das unmittelbar sinnlich Vermittelte hinaus erweitern, regen sie auch das Denken dazu an, die Grenzen erstarrter Begriffe zu überschreiten. Trocknet die imaginative Vorstellungskraft aus, so engt sich auch das Wirklichkeits- und damit auch das Handlungsfeld ein. Dichtung und Kunst, die sich auf die Imagination stützen, sich also in dem Zwischenbereich zwischen sinnlich-empirischer Vorstellung und Begriffen bewegen, sind daher auch für das Denken und Handeln wichtig.

mentarische Schrift *Istorija Pugačevskogo bunta* (*Geschichte des Pugačev-Aufstands*), die sich die Bewahrung der Erinnerung an die „Pugačev-Zeit" („Pugačevščina"; A.S. Puškin, 1958, S. 274) zur Aufgabe setzt.[117] Lermontov hat diese Dokumentation ebenso wie die beiden Erzählungen wohl zur Kenntnis genommen. Wir wollen versuchen herauszufinden, ob und welche Beziehungen speziell zu Puškins Werk über den Pugačev-Aufstand bestehen.[118] Im Weiteren werden wir auch den schon angesprochenen Bibelverweisen nachgehen, die nun auf ihren politischen Gehalt hin zu befragen sind. Eine gewisse, formale Anknüpfung an Puškins Versroman *Evgenij Onegin* scheint in *Geroj našego vremeni* auch mit der Folie der Bibeltexte im Zusammenhang zu stehen.

Puškin opponiert in seiner Dokumentation gegen die Zarin Katharina II., die „im Wunsch, die Erinnerungen an die entsetzliche Epoche auszulöschen" („želaja istrebit' vospominanija ob užasnoj ėpoche"; ebd.), die alten Fluss-, Stammes- und Stadtnamen, die mit der Herkunft des Donkosaken Pugačev verbunden waren, gegen neue Namen austauschen ließ. Auch hatte sie ein Gesetz erlassen, den Aufstand weder in Wort noch Schrift zu erwähnen. Zwar wurde unter ihren Nachfolgern dieses Gesetz aufgehoben, doch die Bevölkerung glaubte nicht an den Widerruf und zog weiterhin das Schweigen vor. Puškin will nicht nur die wahre Geschichte des Aufstandes dokumentieren, sondern auch russischen Kommandanten, die zu Unrecht verleumdet oder auch zu Unrecht gepriesen wurden, Gerechtigkeit in beiderlei Hinsicht widerfahren lassen. Angesichts dessen ist zu fragen, wie Lermontov mit dem politischen Gerechtigkeitsproblem umgeht.

Lermontov hatte schon 1830 in dem erst 1883 gedruckten Gedicht auf die französische Juli-Revolution, *30 ijulja. – (Parіž) 1830 goda* (*30. Juli – [Paris] des Jahres 1830*), seine Sympathie mit der demokratischen Revolution zum Ausdruck gebracht. In der vom Pariser Volk erzwungenen Abdankung des despotischen Königs (Karl X.) und seiner Flucht nach England erblickt das lyrische Subjekt ein gerechtes irdisches Urteil, dem am Jüngsten Tag, wenn das Blut der ermordeten „Menschen und Bürger" („Za krov' ljudej, za krov' graždan"; M.Ju. Lermontov, 1969, S. 127) gegen ihn zeugen werde, ein schlimmes Gottesurteil bevorstehe.[119] In *Vadim* äußert der Ich-

---

[117] Der ursprüngliche Titel *Istorija Pugačeva* wurde in der 1834 auf Anweisung des Zaren herausgebrachten Schrift in *Istorija Pugačevskogo bunta* abgewandelt. Die Abwandlung ist nicht ohne Hintersinn, denn am Schluss warnt der Verfasser vor der Möglichkeit eines neuen, „russischen Aufstands" („russkij bunt"). Klaus Städtke (2002, S. 143) hält diese Warnung mit Bezug auf *Kapitanskaja dočka*, wo sie auch vorkommt, für „durchaus ernst gemeint".

[118] Das Motiv des Vermeidens von Rede über Politik, das wir mit einer Stelle aus *Knjaginja Ligovskaja* belegt haben, findet sich auch in der Begegnung zwischen dem Ich-Erzähler und General Ermolov gleich am Anfang von *Putešestvie v Arzrum*. Der letzte Satz dazu lautet: „O pravitel'stve i politike ne bylo ni slova." (A.S. Puškin, 1970, S. 217; „Über die Regierung und die Politik fiel nicht ein Wort.")

[119] Lermontovs Gedicht *K**** („O, polno izvinjat' razvrat!"; *An**** „Oh, Schluss damit, das Laster zu entschuldigen!") aus der Zeit 1930-1831 rechnet I.S. Čistovaja (1988, S. 670) ebenso wie das Gedicht auf die französische Juli-Revolution zur Gattung der russischen „bürgerliche[n] Lyrik" („graždanskaja lirika"). Der Gedichttext von *K**** ist aus der Apostrophe eines vor Tyrannenthron stolzen Sängers entwickelt, der ins Exil gejagt wurde – gemeint sei wohl Puškin, so Čistovaja. Das lyrische Subjekt stellt sich auf die Seite des Sängers, was Lermontovs Eintreten für Puškin nach dessen Duelltod vorwegnimmt. Motive religiöser Strafe des Tyrannen, wie in dem Gedicht auf die französische Juli-Revolution, finden sich in *K**** jedoch nicht. Die Anzahl von Gedichten der genannten Gattung ist bei Lermontov generell gering, aber schlagkräftig. – Hier ist noch einmal auf den Beitrag von Rolf

Erzähler sein Bedauern darüber, dass der zum politischen Führer begabte Held seine Talente an unwürdige Racheziele verschleudert, statt sich für die Freiheitskämpfe der Völker einzusetzen.[120] In *Knjaginja Ligovskaja* schließlich macht der Ich-Erzähler auf die Oper *Fenella* (*La Muette de Portici*; deutsch: *Die Stumme von Portici*) nachdrücklich aufmerksam. In diesem 1828 von Daniel François Esprit Auber komponierten Werk geht es um die zunächst erfolgreiche, dann jedoch niedergeschlagene Rebellion der Fischer von Neapel gegen den tyrannischen Vizekönig im Jahre 1647. Lermontov soll die Ouvertüre zur Oper gerne gespielt haben.[121] Wir erinnern uns auch an das, was Pečorin in *Geroj našego vremeni* über den schottischen Bürgerkrieg in Walter Scotts Roman geäußert hatte. Es ist nicht anzunehmen, dass Pečorins aristokratische Meinung über demokratische Bürgerkriege plötzlich auch Meinung des Werkautors geworden wäre. Vielmehr wirkt die politische und religiöse Haltung des Gedichts über die französische Juli-Revolution in der strukturellen Gestaltung des Romans nach. An einige historische Daten über den Kaukasus sei vor unserer Analyse erinnert.

Nach der Niederschlagung des Pugačev-Aufstandes begann ab 1785 der Kaukasische Krieg gegen die Bergvölker in Tschetschenien, Dagestan und im nordwestlichen Kaukasus, der sich bis 1864 hinzog. Eine im Folgenden noch zu erörternde Textstelle in *Geroj našego vremeni* zieht sogar eine Linie bis zu Zar Peter I. (1682-1725). In diesem Krieg trug Aleksej Petrovič Ermolov als Oberbefehlshaber der zaristischen Armeen in Grusinien und an der Kaukasus-Linie über zehn Jahre (1816-1827) zur Beruhigung der von den besonders aufsässigen Tschetschenen immer wieder aufgewühlten Region erheblich bei. Er ließ Festungen erbauen, die für dauerhafte Ruhe sorgen sollten, wofür jedoch auch von Seiten der Russen ein hoher Blutzoll gezahlt wurde. Auf einer dieser Festungen versieht der fiktive Stabshauptmann Maksim Maksimyč, der, wie er dem Ich-Erzähler mitteilt, unter Ermolov zum Seconde-Lieutenant aufgestiegen war, seinen Dienst, als Pečorin nach dem Duell zu ihm strafversetzt wird. Ermolov soll gewisse Sympathien für die Dekabristen gehegt haben.[122]

Im Gegensatz zu Puškins Erinnerungswerk über den Pugačev-Aufstand wirkt die Behandlung der kriegerischen Realität in *Geroj našego vremeni* ganz so, als sei das Schweigegebot der Zarin Katharina weiterhin wirksam.[123] Obwohl alle drei Erzähl-

---

Fieguth, „Ein poetischer Abschied im Zorn. Über die Komposition von Lermontovs *Stichotvorenija* 1840“ (in diesem Sammelband) hinzuweisen. Das Gedicht auf die französische Juli-Revolution gehörte gewiss zu jenen von Fieguth nur pauschal erwähnten Werken, deren Aufnahme in das Buch die Zensur verhindert haben würde, falls Lermontov sie überhaupt vorgelegt hätte. Die trotz der Zensur erhalten gebliebene „geradezu unglaublich polemische Grundsubstanz des Buches“, die Fieguth (ebd. S. ???) herausstellt, erhält durch dieses zurückbehaltene Gedicht eine kräftige Bestätigung.

[120] Genannt wird der Freiheitskampf der Griechen, für den sich übrigens auch Lord Byron und Adam Mickiewicz eingesetzt haben. Zu den 1821 ausbrechenden Freiheitskämpfen der Griechen und der Rolle Russlands vgl. G. Stökl, 1973, bes. S. 453.

[121] Vgl. hierzu I.S. Čistovaja, 1990a, S. 630; zur Oper s. H. Wagner, 1991, S. 24.

[122] Vgl. I.S. Čistovaja (1990a, S. 635). „Ermolov […] izvesten nekotoroj blizost'ju dekabristam i oppozicionnymi po otnošeniju k pravitel'stvu Nikolaja I nastroenijami.“ („Ermolov […] ist für eine gewisse Nähe zu den Dekrabristen und für oppositionelle Neigungen gegenüber der Regierung Nikolaj I. bekannt.“) Vgl. auch P. Urban, 2006, „Russlands Krieg im Kaukasus“, S. 217.

[123] Signifikant ist in diesem Zusammenhang, dass über „den Tod Puškins [1837] eine Nachrichtensperre [verhängt] wurde“ (K. Städtke, 2002, S. 148). Lermontov durchbrach sie mit *Smert' poėta* und wurde zur kämpfenden Truppe im Kaukasus strafversetzt.

instanzen, der Ich-Erzähler, der Stabshauptmann und der Offizier Pečorin, militärisch und demzufolge politisch involviert sind, äußert keiner von ihnen direkte, ausführlichere Kommentare zur aktuellen Lage. Doch das *politische Schweigen ist beredt*. Darüber hinaus enthält der Text *versteckte Beobachtungen über politische Gerechtigkeit*, und zum dritten dringt die *biblische Folie der Bücher Jesaja und der Offenbarung des Johannes* in Form und Motivik der Orts- und Landschaftsbeschreibungen durch. Was in Lermontovs Gedicht zur französischen Juli-Revolution direkt thematisiert wird, gestaltet der Roman indirekt und mit besonderen künstlerischen Mitteln.

Das *beredte politische Schweigen* betrifft vor allem den Stabshauptmann. Zwar erwähnt er seinen gefahrenreichen Dienst unter Ermolov, hebt aber nur dessen Verbot des Weingenusses hervor, das er demonstrativ immer noch einzuhalten scheint. Seltsamerweise äußert er dann beim Besuch des von Ermolov 1824 im Teufelstal (Čertova dolina) errichteten steinernen Kreuzes kein Wort zum Kreuz und seinem Erbauer, von dem die Inschrift zeugt. Der Ich-Erzähler räsoniert vor sich und dem Leser, dass trotz der Inschrift im Volk die Überlieferung umgeht, der Erbauer sei Peter I. gewesen, obwohl dieser „nur in Daghestan [sic!]“ („tol’ko v Dagestane“; S. 219; S. 34) war. Er selber wisse nicht, ob er der Überlieferung oder der Inschrift glauben solle, weil „wir nicht gewohnt sind, Inschriften zu glauben“ („my ne privykli verit’ nadpisjam“; ebd.). Offensichtlich vermeidet er es, Maksim Maksimyč, der als Zeitzeuge für eine zuverlässige Auskunft geeignet wäre, zu befragen. So bleibt das Kreuz in der Landschaft vieldeutig, doch eine seiner klaren Bedeutungen ist, dass Ich-Erzähler und Stabshauptmann die jüngste politische Geschichte tabuisieren. Eindeutig ist auch die Botschaft der ganzen Szene an den Leser, dass offizielle Texte für unglaubwürdig gehalten werden.

Komplementär zum Verfahren des beredten Schweigens verhält sich das Kontrastverfahren des *verdunkelnden Redens*, das gleichzeitig das Verdunkelte aufdeckt. Es wird sowohl vom Ich-Erzähler als auch von Pečorin praktiziert, wenn es um die reale Gefahrenlage geht. Im zweiten Kapitel beispielsweise sieht sich der Ich-Erzähler gezwungen, „drei Tage“ in Vladykavkaz auf die „Occasion“ („okazija“) zur Weiterfahrt zu warten, und erläutert umständlich die Bedeutung dieses Worts. Es sei eine militärische „Bedeckung, bestehend aus einer halben Rotte Infanterie und einer Kanone, mit denen die Fuhrwerke durch die Kabarda von Vladykavkaz nach Ekaterinograd ziehen“ („prikrytie, sostojaščee iz polroty pechoty i puški, s kotorym chodjat obozy čerez Kabardu iz Vladykavkaza v Ekaterinograd“; S. 232; S. 51). Diese sachliche Erläuterung zeugt von starken Sicherungsmaßnahmen für die Reisewege, doch wie in Ablenkung stellt der Ich-Erzähler ihr einen „schlechten Kalauer“ („durnoj kalambur“; ebd.) mittels der französischen Grundbedeutung „gute Gelegenheit“ von „occasion“ voran, die jedoch wiederum eine reale Unterebene der Bedeutung hat: Was in Frankreich eine „gute Gelegenheit“ zur Reise ist, ist im russisch besetzten Kaukasus eine schlechte Sache, bedenkt man ihren Endzweck der politischen, nicht von allen Russen und kaukasischen Bergvölkern hingenommenen imperialistischen Expansion. Pečorin seinerseits verdunkelt die Gefahrenlage durch in sich widersprüchliche Marginalisierung. Bei seinem ziellosen Ritt durch die Steppe im vierten Kapitel, als er minutiös sein Tscherkessenkostüm und seinen kaukasischen Reitstil beschreibt, erwähnt er, dass die Kosaken bei seinem Anblick „auf ihren *Wachtürmen*

gähnten“ („zevajuščie na svoich *vyškach*“; S. 272; S. 102; Hervorhebung im Original). Offenkundig durchschauen sie seine Kostümierung und nehmen ihn nicht ernst. Die bloße Tatsache der Besetzung der Wachtürme auch bei Tage widerspricht aber Pečorins Behauptung, allein „Damen in den Kurorten glauben noch an Tscherkessen-Überfälle am hellichten Tag“ („Damy na vodach ešče verjat napadenijam čerkesov sredi belogo dnja“; S. 273; S. 103). Hier macht sich die reale Lage durch die beabsichtigte Bagatellisierung hindurch kenntlich an den Widersprüchen zwischen den zwei voneinander entfernten Aussagen im selben Situationskontext. In der ersteren Aussage ist es der Werkautor selbst, der mittels der graphischen Hervorhebung auf den Widerspruch zwischen verharmloster und wahrer Gefahr hinweist.[124]

Zeigt sich am Verfahren des beredten Schweigens und des verdunkelnd aufdeckenden Redens die Instabilität der politischen Lage im Kaukasus, so sagen die *versteckten Beobachtungen über politische Gerechtigkeit* etwas über die Ursachen der Instabilität aus. Die schon in Bezug auf das soziale Verhalten von uns konstatierte Rechtsblindheit der dargestellten Personen setzt sich im politischen Bereich fort. Dank des Verfahrens, beschränktes Rechtsdenken der Personen mit erweitertem Rechtsdenken des Ich-Erzählers bzw. des Werkautors zu konfrontieren, ergibt sich für den Werkrezipienten ein umfassender Einblick in den Mechanismus eines Unrechtsstaats.

Die drei Erzähler des Romans wirken dabei wie Schaltstellen des gesamten Mechanismus, die je nach ihrer Position im militärischen und politischen Apparat und nach emotional durchlittenem echtem oder scheinbarem Unrecht über dessen Ursachen nachdenken. Die Kriterien für Recht und Unrecht sind jeweils inhaltlich und in ihrer Reichweite verschieden.

Die größte Reichweite politischen Kausaldenkens eignet dem Ich-Erzähler, sieht man in ihm eine der Stimmen des „Autors“ und letztlich des realen Autors Lermontov. Die Lage des Ich-Erzählers als Exilierter im Kaukasus, der sich nach dem Norden zurücksehnt (vgl. seine Klagerede an den nach Süden vertriebenen Nordwind im „Bėla“- Kapitel), ist nicht nur emotional belastend, sondern er muss auch Unbilden der Reise mit öffentlichen Verkehrsmitteln, in unzulänglichen Rast- und Übernachtungseinrichtungen bei dürftiger Nahrungsversorgung erleiden – Beispiele dafür sind der Aufstieg mit dem Ochsenwagengespann auf den Kojšaur-Berg gleich zu Romanbeginn, wo er von den Osseten betrogen wird, die anschließende Notunterkunft in einer düsteren Berghütte, die Rast während des Schneesturms auf einer trotz staatlicher Förderung armseligen Hütte nahe Gobi und das Gasthaus ohne Beköstigung in Vladykavkaz (vgl. zu Letzterem den Beginn des zweiten Kapitels). Der Charakter einer Strafversetzung ist also unübersehbar, was auf die Art der Straftat rückschließen lässt. Der Ich-Erzähler hat ein ungenannt bleibendes politisches Verbrechen begangen. Das autobiographische Delikt, der handschriftliche Umlauf von *Smert' poėta*, kann in den Augen des realen Autors jedoch keine Straftat sein, sondern gilt ihm als moralische, staatsbürgerliche Pflicht, deren Bestrafung auf falscher Rechts-

[124] Die reale Gefahr für Lermontov und seinen mit ihm strafversetzten Freund Svjatoslav Raevskij bringt R. Lauer (2009a, S. 244) klar zum Ausdruck. Das Dragonerregiment, dem beide zugeteilt wurden, „[stand] in ständigem Kampf gegen die Bergvölker“. – N.A. Kotljarevskij (2009, S. 142) ist aufgefallen, dass Lermontov generell über seinen Militär- und Kriegsdienst wenig mitteilt. Er habe diesen Dienst nicht geliebt.

auffassung der Regierung gründet. Der Ich-Erzähler ist also Glied einer Kausalkette, die sich über den „Autor", die reale Person Lermontovs als Ankläger der regierungsnahen Mörder Puškins in *Smert' poėta* bis hin zu der Reaktion des Staates in Form der Verbannung spannt. Der Kausalkette unterliegt die begriffliche, antinomische Polarität von subjektiv individueller Auffassung staatsbürgerlicher Pflicht zu Wahrheit und Gerechtigkeit versus staatlich verordneter Schweigepflicht. Der versteckte Beobachter dieser Rechts/Unrechtsverkettung ist zusammen mit Ich-Erzähler, „Autor" und realem Autor auch der zeitgenössische Leser, dem Lermontov gerade durch *Smert' poėta* bekannt geworden war, und der literarhistorisch orientierte Leser späterer Zeit.

Ein vergleichsweise eingeschränktes politisches Kausaldenken manifestiert sich an Maksim Maksimyč. Die Einschränkung resultiert aus der antinomischen Polarität von Freundschaft versus Dienstpflicht. Dienstliches Pflichtbewusstsein attestiert ihm der Ich-Erzähler. Beim langen Warten auf seinen Freund Pečorin auf der Poststation in Vladykavkaz – Pečorin zog die angenehmere Übernachtung und Verpflegung auf der nahe gelegenen Festung vor – hat er, wie der Ich-Erzähler vermutet, „vielleicht zum ersten Mal im Leben, die Dienstpflicht zugunsten *persönlicher Angelegenheiten* verletzt, um es in der Amtssprache zu sagen" („v pervyj raz ot rodu, možet byt', brosil dela služby dlja *sobstvennoj nadobnosti*, govorja jazykom bumažnym"; S. 240; S. 62; Hervorhebung im Original). Die graphische Hervorhebung und die Erklärung des in objektiver Amtssprache terminierten Bestandteils der Antinomie unterdrückt die Benennung „Freundschaft" in der persönlichen Sprache Maksim Maksimyčs – gegenüber Pečorins arrogantem Lakai betont er, „dein Barin und ich waren dicke Freunde, haben zusammen unter einem Dach gelebt" („my s tvoim barinom byli druz'ja zakadyčnye, žili vmeste"; S. 234; S. 54). Maksim Maksimyč ist somit ebenfalls in den Augen der Amtswelt eines Delikts schuldig, um dessen mögliche Bestrafung er sich aber nicht sorgt. Großes Leid ruft in ihm dagegen die kühle Begrüßung durch Pečorin hervor. Für diese Undankbarkeit klagt er freilich weniger Pečorin als vielmehr und wie in Stellvertretung den Ich-Erzähler an, obwohl dieser mit ihm auf der gemeinsamen Reise Unterkunft und karge Verpflegung freundschaftlich geteilt hat:

> „Gde nam, neobrazovannym starikam, za vami gonjat'sja! .. Vy molodež' svetskaja, gordaja: ešče poka zdes', pod čerkesskimi puljami, tak vy tuda-sjuda … a posle vstretiš'sja, tak stydites' i ruku protjanut' našemu bratu." (S. 240)

> „‚Wie können wir ungebildeten alten Männer schon mit euch mithalten! .. Ihr seid junge Leute von Welt, stolz: solange ihr hier seid, unter den Kugeln der Tscherkessen, geht es ja noch … aber begegnet man euch später, dann schämt ihr euch, unsereinem auch nur die Hand zu geben.'" (S. 62)

Hier liegt unsauberes Kausaldenken vor, insofern ein individueller Vertreter des gebildeten Standes zum Repräsentanten des gesamten Standes erhoben und angeklagt wird, weil ein anderes Individuum desselben Standes sich als lauer Freund erwiesen hat. (Ein vergleichbares Fehlurteil hatten wir in *Vadim* an Jurij Palicyn in Bezug auf Frauen beobachtet.) Doch Maksim Maksimyčs Freundschaftsbegriff ist seinerseits nach unten hin abgestuft bis zum Pol der Gleichgültigkeit und des politisch gefährlichen Unrechts. Gleichgültig lässt ihn das Schicksal seines Kumpanen Kazbič nach

der Episode mit Bėla,[125] politisches Unrecht toleriert er, indem er Pečorins Raub dieser Tochter eines mit der russischen Besatzung liierten tscherkessischen Stammesfürsten deckt. Da russenfreundliche Tscherkessenfürsten nützliche Helfer gegen die Aufsässigen sind, wäre rechtliches Verhalten ihnen gegenüber schon aus politischer Klugheit geboten. Freundschaft rangiert in Maksim Maksimyčs Wertesystem vor Amtspflicht somit nur, wenn es um hochrangige, wohlhabende und einflussreiche[126] Personen wie Pečorin geht. Die schiefe Anklage gegen den Ich-Erzähler wegen mangelnder Freundschaft resultiert möglicherweise gerade daraus, dass dieser der für Maksim Maksimyč attraktiven Vorzüge Pečorins entbehrt. Aufschlussreich ist auch das Übertreten des Ermolovschen Weinverbots zugunsten Pečorins: Um diesen zu längerem Verweilen in Vladykavkaz zu animieren, bietet der Stabshauptmann ihm ein Essen mit zwei Fasanen – was wohl den Ich-Erzähler ausschließt – und mit regionalem Kachetinerwein an, der zwar weniger gut sei als in Georgien, aber dennoch „sehr gut" („prekrasnoe"; S. 238; S. 59). Der angebliche Antialkoholiker erweist sich plötzlich als Weinkenner.[127] Auf die religiöse Bedeutung des Weins werden wir noch zurückkommen.

Maksim Maksimyč führt somit selber vor, was er an Pečorin zu Recht beklagt und am Ich-Erzähler zu Unrecht anklagt – Freundschaft geht vor Pflicht und muss dem egoistischen Vorteil nutzen. Des Ich-Erzählers die Bėla-Episode abschließende Frage an den Leser: „Sosznajtes', odnako ž, čto Maksim Maksimyč čelovek dostojnyj uvaženija?" (S. 231; „Aber gebt zu, daß Maksim Maksimyč ein Mann ist, der Respekt verdient?"; S. 50), verlangt somit, befreit man sich von ihrer rhetorischen Suggestion, eine verneinende Antwort. Nur suggestive Rhetorik ist auch die das zweite Kapitel abschließende entschuldigende Erklärung der Ungerechtigkeit des Stabshauptmanns gegen den Ich-Erzähler: Ein Alter wie Maksim Maksimyč habe nicht mehr die Kraft, eine emotionale Enttäuschung durch die Hoffnung auf neue Freundschaften zu ersetzen, verhärte sich kindisch und zänkisch. Der wahre Grund für Maksim Maksimyčs Verhalten dürfte wohl seine Erkenntnis sein, dass der Reisende aus Petersburg nach Persien nichts mehr mit dem Stabshauptmann zu tun haben will, der unter dem der Sympathie mit den Dekabristen verdächtigen Ermolov gedient hat.

Vergleicht man zudem die Begrüßung zwischen den beiden Reisegefährten im zweiten Kapitel mit derjenigen zwischen Maksim Maksimyč und Pečorin, so fällt die abgestufte Herzlichkeit im Verhalten des Stabshauptmanns auf: Den Ich-Erzähler begrüßt er mit Schulterschlag (die gleiche Geste wiederholt er später an Pečorins Lakai) und kaum merklichem Lächeln, doch auch das erst, nachdem dieser ihm sein

---

[125] Vgl. seine vage Antwort auf die Frage des Ich-Erzählers nach dem weiteren Schicksal Kazbičs, S. 231; S. 49. Die zweifelhafte Wahrheitsliebe des Stabshauptmanns tritt zutage, als er behauptet, von Pečorins Handel mit Azamat (Bėla für Karagëz) erst im Nachhinein erfahren zu haben, obwohl er das diesbezügliche Gespräch wie ein Augen- und Ohrenzeuge wiedergibt (vgl. S. 210; S. 22-23).

[126] Als Maksim Maksimyč vom Lakai erfährt, dass Pečorin auf der Festung des Obristen N*** übernachtet und speist, bedauert er, mit N*** nicht bekannt zu sein. Vgl. S. 234; S. 54.

[127] Am Vorabend hatte der Ich-Erzähler seinen einzigen Fasan mit dem Stabshauptmann geteilt. Eine Flasche Kachetinerwein hatte beiden geholfen, „die bescheidene Anzahl der Gänge zu vergessen" („Butylka kachetinskogo pomogla *nam* zabyt' o skromnom čisle bljud,"; S. 232; S. 52: Hervorhebung H. Schmid). Das lässt darauf schließen, dass der Stabshauptmann seine zwei Fasanen vor dem Reisegefährten verheimlicht hatte, ebenso wie darauf, dass er dem Wein nicht abgeneigt war. Seine Enthaltsamkeit ist also eine Pose.

Zimmer zur Übernachtung angeboten hat. Pečorin hingegen, der ihn den ganzen Vorabend vergeblich auf sein Kommen hat warten lassen, will er umarmen und kränkt sich über dessen lediglich distanzierend ausgestreckte Hand. Nach oben im System der Ränge kriecht der Stabshauptmann und weint aus Selbstmitleid, wenn seine Liebedienerei nicht mehr angenommen wird, nach unten tritt er gegen einen aufrichtigen Freund. Maksim Maksimyč ist damit ein Spiegelbild des im Oben angesiedelten Pečorin auf einer mittleren Stufe des militärisch-politischen Gesamtsystems. Zugleich bewahrheitet sich an ihm Pečorins Meinung über Freundschaft als einer auf Herr und Sklave beruhenden Relation. In solcher Relation kann auch der Sklave echtes Rechts- und Pflichtbewusstsein nicht entwickeln.[128]

Unsere Auffassung der politisch relevanten Seite von Maksim Maksimyčs Charakter steht in Gegensatz zu der von Vissarion G. Belinskij bis zu I.L. Andronikov durchgehaltenen Meinung, der Stabshauptmann habe ein „goldenes Herz" („zolotoe serdce"; V.G. Belinskij, 1840)[129], die Darstellung durch den Ich-Erzähler rufe „tiefes Mitgefühl und unendliche Zärtlichkeit hinsichtlich des betrogenen Stabshauptmanns" („vyzyvaet glubokoe sočuvstvie i bezkonečnuju nežnost' po otnošeniju k obmanutomu štabs-kapitanu"; I.L. Andronikov, 1988, S. 18) hervor. Das ironische Spiel mit rhetorisch suggestiven Redeformen der wechselnden Erzählsubjekte ebenso wie die Vielschichtigkeit der Redemotive, hinter denen sich Einblicke in nicht *expressiv verbis* ausgesagte Sachverhalte öffnen, erlauben es, das Klischee vom zwar grobschlächtigen, aber herzensguten Stabshauptmann aufzubrechen. Auch Maksim Maksimyč ist, wie Pečorins verwöhnter Lakai, ein mechanischer Spiegel, jedoch nicht wie jener in Bezug auf einen einzelnen Herren, sondern auf eine mittlere Klasse in der gesamten sozialpolitischen Struktur.

Pečorins politisches Rechtsdenken tritt zutage, stellt man eine seiner Äußerungen im „Bėla"-Kapitel mit seiner Abschlussformulierung zum Kapitel „Knjažna Meri" zusammen. Im ersten Kapitel rechtfertigt Pečorin den Raub Bėlas mit zwei Argumenten: Er sei nach Stammesrecht ihr Ehemann, und die „wilde Tscherkessin" („dikaja čerkešenka"; S. 210; S. 23) müsse froh sein, einen „so lieben Ehemann" („takogo milogo muža"; ebd.) wie ihn zu haben. Aber den „Räuber" („razbojnik"; ebd.) Kazbič – der ja sein Konkurrent um Bėla ist – müsse man bestrafen. Im Fazit seiner Taten im vierten Kapitel vergleicht er dann sich selbst mit einem „Matrose[n],

---

[128] Das defekte Rechtsbewusstsein der Russen kommentiert der Ich-Erzähler anlässlich von Maksim Maksimyčs dialektischer Rechtfertigung der Tötung von Bėlas Vater durch Kazbič für den Raub seines Pferdes und der Tochter durch Azamat: Der russische Geist besitze eine „unglaubliche Geschmeidigkeit" („neimovernuju […] gibkost'"; S. 216; S. 30), die ihn zur Anpassung an die Sitten der Völker, unter denen er leben müsse, befähige, und einen „klaren gesunden Menschenverstand[s], der Böses überall verzeiht, wo er dessen Notwendigkeit sieht, oder die Unmöglichkeit, es zu beseitigen" („jasnogo zdravogo smysla, kotoryj proščaet zlo vezde, gde vidit ego neobchodimost' ili nevozmožnost' ego uničtoženija"; ebd.). Das muss man wohl auch auf das Verhältnis der Russen zum eigenen Staatswesen beziehen.

[129] Zitiert nach http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0360.shtml, dort S. 8. Ju. Mann (1979) würdigt aber zu Recht, dass Belinskij die hohe Kompositionskunst Lermontovs und sein Eintreten für soziale Gerechtigkeit erkannt habe. – Auch A. Meyer-Fraatz (2009, S. 59-60) bezweifelt die gängige Auffassung, der Stabshauptmann sei die „‚Seele' des Romans". Sie sieht in ihm einen ambivalenten Charakter. Elisabeth Ch. Allen (2007) belegt an einigen Textstellen die ambivalente Haltung des Erzählers (und Autors) zu Maksim Maksimyč und anderen Nebenpersonen.

geboren und aufgewachsen an Deck einer Piratenbrigg“ („kak matros, roždennyj i vyrosšij na palube razbojnič’ego briga“; S. 326; S. 169). Obwohl letztere Aussage nur ein sprachlicher Vergleich und nicht, wie die Aussage über Kazbič, ein juristisches Urteil ist, verrät sich darin doch das Rechtsdenken seiner ganzen, mit „Piratenbrigg“ gemeinten politischen Klasse, das an das (bereits zitierte) Urteil des Ich-Erzählers in *Knjaginja Ligovskaja* über den Aufsteiger Pečorin in der Petersburger feinen Gesellschaft anknüpft: „[…] er musste, um sich zu halten, das erwerben, was manche Berühmtheit in der Welt nennen, das heißt als ein Mensch zu gelten, der Böses tun kann, wann es ihm in den Sinn kommt.“ In der chronologisch ja späteren Bėla-Episode betätigt sich Pečorin gerade als ein solcher gesetzloser Räuber, wenn auch nicht zu Wasser, sondern zu Lande, im Schutz von Maksim Maksimyčs Festung. Er rechtfertigt sich vor dem Festungshauptmann damit, dass der Raub der Tscherkessin (und des Pferdes Karagëz) eine Strafe für den Räuber Kazbič sei.

Dieses zirkuläre Rechtsdenken nach der Formel ‚Raub wird mit Raub bestraft‘ zerstört Rechtsbewusstsein in noch stärkerem Maße als Vadims Rache, denn Vadim ist Rächer nach dem Prinzip der Selbstjustiz, weil sich für sein erlittenes Unrecht kein Gericht einsetzen würde, wohingegen Pečorin sich ein Richteramt anmaßt, für das staatlich-militärische Gerichtsbarkeit zuständig ist. Der Stabshauptmann durchschaut die Anmaßung nicht oder stellt sich blind. Letztere Vermutung ergibt sich aus seiner an den Ich-Erzähler adressierten rhetorischen Frage: „‚Sami sudite, čto ž ja mog otvečat’ protiv ėtogo?‘“ (S. 210; „‚Urteilen Sie selbst, was konnte ich ihm darauf antworten?‘“; S. 23). Im gegebenen Fall hätte der Stabshauptmann als Vorgesetzter des strafversetzten Offiziers auf staatlich-militärischer Gerichtsbarkeit für Pečorins Räuberei beharren sollen. Das stilistische Verfahren der rhetorischen Frage dient als Hinweis des Werkautors auf einen gravierenden rechtspolitischen Grundsatz, der von dem „Herrn“ Pečorin diktiert und von dem „Sklaven“ Maksim Maksimyč akzeptiert wird. Die Gewaltsamkeit der Rechtsanmaßung Pečorins hat Maksim Maksimyč im Übrigen durchaus bemerkt, wenn er die Geste schildert, mit der Pečorin seinen Anspruch auf Bėla unterstreicht:

> „[…] ona moja, potomu čto ona nikomu ne budet prinadležat’, krome menja, – pribavil on, udariv kulakom po stolu.“ (S. 213)
>
> „‚[…] sie [gehört] mir, weil sie niemandem mehr gehören wird, außer mir, – setzte er hinzu und schlug mit der Faust auf den Tisch.‘“ (S. 26)

Das Faustargument veranlasst den Stabshauptmann zum Nachgeben wider alles Rechts- und Pflichtbewusstsein. Vorausgegangen war seine Bemerkung, er selbst könne wegen des Raubs der Tscherkessin von seinem Vorgesetzten bestraft werden.

Eine weiter greifende, auch in „Bėla“ figurierende Äußerung Pečorins verbindet den Raub der „wilden Tscherkessin“ mit quasi-religiösem Schicksalsglauben. Er habe geglaubt, sie sei „der Engel, mir gesandt vom gnädigen Schicksal“ („ona angel, poslannyj mne sostradatel’noj sud’boju“; S. 255; S. 42), doch „wieder“ habe er sich „getäuscht“ („Ja opjat’ ošibsja.“; ebd.). Einen vom Schicksal gesandten Engel würde man freilich nicht gegen ein geraubtes Pferd eintauschen. Pečorins phrasenhafte, pathetische Ausdrucksweise verdeckt die moralische Seite seines

Handelns.[130] Aufschlussreich ist die Berufung auf das Schicksal auch im Zusammenhang mit dem gleichartigen Schicksalsglauben des Gutsbesitzers Palicyn in *Vadim*. Diesem galt der Pugačev-Aufstand als eine Himmelsstrafe für seine Sünden, wozu er wohl hauptsächlich seine eheliche Untreue rechnete. Auch Vadim interpretierte den staatsgefährdenden Aufstand als Maßnahme überirdischer Mächte zur Beförderung seiner Privatrache. Derartige Vermessenheit, die gesamtpolitisches Geschehen egozentrisch vereinnahmt, als sei die eigene, private Person das Zweckziel von Politik für ein transzendentes Willenssubjekt, bekundet sich auch an Pečorin. Denn in das Unruhegebiet im Kaukasus ist er schließlich als staatlich beauftragter Offizier und Teil der russischen Armee versetzt worden, die nicht vom Schicksal, sondern vom Zaren in den Kaukasus beordert wurde, und auf Maksim Maksimyčs Festung wurde er wegen des gesetzlich verbotenen Duells strafversetzt. Die erneute Enttäuschung des Glaubens an ein „gnädiges" Schicksal enthält zudem die ironische Pointe, dass Pečorin metaphysischen Schicksalsglauben selbst schon in „Fatalist" angezweifelt hatte.

Hinzuzufügen ist noch, dass Pečorin bei seiner Versetzung in den Kaukasus militärisch degradiert wurde, wohingegen sein Duellopfer Grušnickij wegen Tapferkeit vor dem Feind eine Auszeichnung erhalten hat.[131] Die Absicht zum Kampf auf Leben und Tod entsteht in Pečorin gleich bei der ersten Begegnung mit Grušnickij, als ihm dessen Verdienstorden auffällt, mithin aus Neid auf den fähigeren Kameraden.[132]

---

[130] Brigitte Schultze hat mich zu Recht darauf hingewiesen, dass Arbenin in Lermontovs *Maskarad* dieselbe Phrase in Bezug auf seine Frau Nina benutzt. Zu ergänzen wäre noch, dass Pečorin in „Bėla" behauptet, die Bezeichnung von Frauen als Engel sei von denselben Dichtern eingeführt worden, die „Nero für Geld als Halbgott gepriesen haben …" („te že poėty za den'gi veličali Nerona polubogom …"; S. 298; S. 134). Die Vergöttlichung der Frau dient also dem Eigennutz des Mannes und hat für die Frau fatale Folgen.

[131] Lt. I.S. Čistovaja (1990a, S. 639) bezeugen die Nummerierung auf Pečorins Uniformknöpfen und seine weiße Schirmmütze, die er zu Beginn des Kapitels IV (2.) erwähnt, seine Degradierung vom Gardeoffizier zum Armeeoffizier für irgendwelche Verfehlungen. Das Georgkreuz, das Pečorin bei der ersten Begegnung an Grušnickij bemerkt, wurde laut Peter Urban für Auszeichnungen an untere Ränge vergeben. Grušnickijs Junkerrang stehe für Fähnrich, den untersten Rang in der petrinischen Militär-Rangliste. (Vgl. P. Urban, 2006, „Anmerkungen", Anm. ad S. 81, S. 203) Grušnickijs Beinverwundung lässt auf Tapferkeit im Gefecht schließen. Sein einfacher Soldatenmantel, der unter seinem Rang ist und über den sich Pečorin lustig macht, kann lt. Urban auch als Zeichen für Selbstverkleinerung ihres Trägers verstanden werden. – Nicht undenkbar ist, dass Grušnickijs gemeiner Soldatenmantel auch eine Anspielung auf das Schicksal des Dichters aus altem Fürstengeschlecht, Aleksandr I. Odoevskij (1802-1839), enthält. Lt. R. Fieguth wurde Odoevskij wegen seiner Beteiligung am Dekabristen-Aufstand zu Haft, Zwangsarbeit und „Militärdienst als Gemeiner" verurteilt. (Vgl. R. Fieguth, in diesem Sammelband) Lermontov, der Odoevskij im Dragonerregiment im Kaukasus kennengelernt hatte, veröffentlichte 1840 das anlässlich des Todes des Dichters geschriebene Gedicht *Pamjati A. I. O<doevsko>go* (*Dem Gedächtnis A. I. O<doevsk>ijs*).

[132] Vgl. Pečorins Abschlussnotiz zu der ersten Begegnung: „[…] ja čuvstvuju, čto my kogda-nibud' s nim stolknemsja na uzkoj doroge, i odnomu iz nas nesdobrovat'." (S. 256; „[…] ich spüre, daß wir irgendwann auf einer schmalen Straße aneinandergeraten werden, und es einem von uns nicht gut bekommen wird."; S. 82) Vorangegangen ist eine Bemerkung Pečorins zu Grušnickijs anerkannter Tapferkeit. Diese wertet er ab, indem er seinen Kampfstil beschreibt (zusammengekniffene Augen und Vorwärtsstürmen im Gefecht). Das sei „irgendwie nicht die russische Tapferkeit! .. " („Ėto čto-to ne russkaja chrabrost'! .." ; ebd.) Das hier bemühte formal-stilistische Kriterium für eine Charaktereigenschaft ist eine logisch unzulässige Verschiebung. Die unsaubere Logik drängt die Vermutung auf, dass es mit Pečorins eigener Tapferkeit vor dem Feind nicht weit her ist. Grušnickij und der Dragoner-

Auch das ist politisch bedeutsam, denn mit Grušnickij verliert die Kaukasus-Armee einen Offizier, der angesichts solcher pflicht- und rechtsvergessener Militärs wie Maksim Maksimyč und Pečorin im staatlichen Interesse dringend nötig wäre. Indem der Werkautor seinen Helden die Details der ersten Begegnung noch vor der Aufnahme der Liebes- und Duellintrige genau registrieren lässt, zeigt er ein Bemühen an, dem von Pečorin – stets aus formal-stilistischen Gründen – verhöhnten Grušnickij Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, so wie Puškin es in Bezug auf die Generäle der Zarin im Kampf gegen Pugačev, freilich auf weitaus offenkundigere Weise, gehalten hat.

Im Gesamtbild der drei Erzähler ersteht somit hinsichtlich des politischen Rechtsdenkens ein Diameter, an dessen einem Pol der Ich-Erzähler mit dem weitesten Durchblick platziert ist und an dessen Gegenpol Pečorin als Rechtsverdreher politisch verantwortliches Denken und Handeln nicht nur für sich selbst, sondern auch für den in der Mitte zwischen beiden Polen stehenden Stabshauptmann verhindert, so dass eine realiter gefährliche Blindheit resultiert, die nur der Ich-Erzähler und hinter ihm der Werkautor bemerkt. Die polare Beziehung zwischen Ich-Erzähler und Pečorin wird durch das dritte Verfahren, die *Folie der biblischen Strafgerichte*, noch einmal gestaltet.

Der alttestamentarische Prophet Jesaja mahnt das Volk von Babylon an seine Pflicht, sich seines tyrannischen Königs durch Revolte zu entledigen, und lässt dazu den Jubel der Engel wie der Natur (Zedern des Libanon und Eichen von Basan) erschallen. Der Tyrannensturz soll für alle unterdrückten Völker Vorbild sein. Im Neuen Testament beruft sich Johannes etwas weniger auf Volksrevolte, dafür umso mehr auf Gottes richterliches Eingreifen in das Weltgeschehen. Beeindruckend sind die bildlichen Beschreibungen der „Hure von Babylon", der das gottvergessene Volk durch alle Stände hindurch huldigt, und das Gegenbild des himmlischen Jerusalem, das mit Gottes Hilfe durch diejenigen errichtet wird, die am Gotteswort festgehalten oder nach Verirrungen zu ihm zurückgefunden haben. Der Ausdruck „Hure von Babylon" steht nicht für eine Person, sondern für Stadt und Staat, wie auch Jerusalem ein Symbol für den ganzen, zum himmlischen Weltstaat gewandelten Erdkreis ist. Die „Hure von Babylon" wird beim Gottesgericht zerschmettert, ihre Bewohner in den schwefeligen Feuersee geschleudert.

Eine unmissverständliche Berufung auf den aufrührerischen Propheten Jesaja hätte sicher jegliche Aussicht auf Veröffentlichung des Romans in absehbarer Zeit zunichte gemacht. Das Gedicht auf die französische Juli-Revolution von 1830, das Jesaja mit Johannes verbindet, musste schließlich fünfzig Jahre auf seinen Druck warten. Auch die Bereitschaft im russischen Volk, sich seiner despotischen Herrschaft zu entledigen, ist nach der langen Geschichte misslungener Aufstände gering. Hinzu tritt die oben konstatierte Neigung der Russen, sich an das „Böse" zu gewöhnen, wo es unvermeidbar erscheint.[133] Dennoch ist Jesaja präsent, nicht nur in Form des

---

hauptmann äußern später die Meinung, Pečorin sei ein Feigling. Der Verdacht der Feigheit macht aus Pečorins Meinung über den rechten Stil „russischer Tapferkeit" eine giftige Pointe des Werkautors.

[133] Mit Blick auf das in *Vadim* verwendete Bild des Moses, der mit seinem Stab das Meer teilt, um sein Volk nach dem Auszug aus Ägypten (vgl. das Buch Exodus des Alten Testaments) vor den Verfolgern zu retten, kann die Anpassungsmentalität der Russen an „Böses" auch als allgemeine menschliche

schon weiter oben besprochenen verkürzten Zitats aus Pečorins Feder im „Taman'"-Kapitel, sondern auch als gärender Untergrund in der örtlichen Bevölkerung. Das gilt vornehmlich für die Schilderung des Schmugglermilieus in „Taman'"; es bezieht sich auf Pečorin nun nicht als psychologisches Individuum, sondern als Vertreter der oberen politischen Klasse. Diese Klasse wird im anschließenden Kapitel „Knjažna Meri" in der Bäderstadt Pjatigorsk als Bewohner einer neuen „Hure von Babylon" geschildert, in die ihr Held Pečorin wie einer der sündigen, die Apokalypse vorbereitenden Könige einzieht. Beide Kapitel verbinden sich miteinander über das Verfahren der *Fensterschau*, das vom Ich-Erzähler im zweiten Kapitel eingeführt wird.

Das schon im Zusammenhang mit Pečorins Neigung zur Theatralisierung seiner Umgebung erwähnte Verfahren der Fensterschau erhält in der Anwendung durch den Ich-Erzähler eine weit in die Geschichte der Aufstände zurückgreifende politische Bedeutung. Als Ich-Erzähler und Stabshauptmann nach ihrer Wiederbegegnung in der Poststation von Vladykavkaz zusammensitzen, bevorzugt der Stabshauptmann die Nähe des wärmenden Ofens, der Ich-Erzähler jedoch setzt sich ans kühle Fenster, schaut über die niedrigen Häuser auf die „gezackte [wörtlich: gezahnte] Mauer" der Berge („zubčatoju stenoj"; S. 232; S. 52), hinter der „der Kasbek mit seiner weißen Kardinalmütze" hervorguckte („iz-za nich vygljadyval Kazbek v svoej beloj kardinal'skoj šapke"; ebd.), und empfindet Mitleid mit den Bergen: „Ja s nimi myslenno proščalsja: mne stalo ich žalko …" („In Gedanken verabschiedete ich mich von ihnen: sie taten mir plötzlich leid …"; S. 233; ebd.) Der Grund für das Mitleid bleibt durch die Pause am Satzende offen. Erratbar ist er zum einen aus der vorangegangenen Bėla-Episode, wo Weiß eine vielfältig besetzte, kausal auf Pečorin zurücklaufende Todesfarbe ist.[134] Die Assoziation der „weißen" Kardinalsmütze des schneebedeckten, hoch aufragenden Kazbek bringt zum anderen eine religiöse Bedeutungsdimension herein, die auf die Dominanz der christlichen über die lokalen Religionen hinweist. So mag das Mitleid des Ich-Erzählers dem Schicksal der Opfer von Pečorins Unrechtstat, ebenso aber auch der ganzen Region als Opfer des Machthungers des christlich-orthodoxen zaristischen Russlands gelten, das den Kardinälen der machtbewussten katholischen Kirche gleichgestellt wird. Die gezackte Bergkette wiederum nimmt das mit Pečorin verbundene Motiv der Zähne – seines Mundes in II (5.), des imaginierten beutegierigen felsigen Geiers in IV (2.) – vorweg. Hinzu treten

---

Schwäche statt nur als nationale Eigenschaft ausgelegt werden. Denn Moses hatte große Mühe, das israelische Volk zum Auszug aus dem heidnischen Ägypten zu bewegen, und auch er selbst musste von Gott immer wieder ermahnt und ermuntert werden, das Volk aus der geistigen Knechtschaft zu befreien. – An der gemeinten Stelle in *Vadim* (Kap. XXII, S. 99) steht das Meer metaphorisch für die Volksmenge um den Buckligen: „Vdrug tolpa razdalas', raschlynulas', kak nekogda more, tronutoe žezlom Moiseja … " („Plötzlich machte die Menge Platz, strömte auseinander, wie einst das Meer, berührt von Moses' Stab …").

[134] Weiß ist Bėlas Bekleidung bei der Entführung und tödlichen Verwundung durch Kazbič, ebenso der Schmuck ihres Grabs. Die Linie des Verderben bringenden Weiß zieht sich weiter bis zu Pečorins weißer Wäsche und seinen Zähnen im „Portret" des Ich-Erzählers in „Maksim Maksimyč" sowie zu seiner weißen Schirmmütze in „Knjažna Meri". Das Weiß der Kardinalsmütze anstelle des üblicheren Rot erläutert Peter Urban (mit Bezug auf Vladimir Nabokov): Es handele sich um die römisch-katholische Mitra simplex aus weißer Seide oder weißem Leinen. Vgl. P. Urban, 2006, „Anmerkungen", Anm. ad S. 52, S. 199. Zur Bedeutung der Farbe Weiß in Lermontovs Werken vgl. auch Th. Keijser, in diesem Sammelband.

aus dem ersten Kapitel das Motiv des auch religiös begründbaren Weins in Verbindung mit Maksim Maksimyč und die politische Bedeutung des „Räubers“ Kazbič für den Ich-Erzähler.

Beginnen wir mit Letzterem. Kazbičs Verhalten und weiteres Schicksal muss der Ich-Erzähler dem vornehmlich an Pečorin interessierten Stabshauptmann durch beharrliches Nachfragen mühsam entlocken.[135] Am Abschluss seiner Bėla-Erzählung ersteht dann folgendes Bild des „Räubers“:

> „Slyšal ja, čto na pravom flange u šapsugov est’ kakoj-to Kazbič, udalec, kotoryj v krasnom bešmete raz’’ezžaet šažkom pod našimi vystreljami i prevežlivo rasklanivaetsja, kogda pulja prožužžit blizko; da vrjad li ėto tot samyj! ..“ (S. 231)

> „‚Ich habe gehört, es gebe auf der rechten Flanke der Schapsugen einen Kasbitsch, einen verwegenen Kerl, der im roten Beschmet im Schritt unter unserem Beschuß hindurchschreite und sich sehr höflich bedanke, wenn eine Kugel nahe an ihm vorbeisurrt; aber das wird er kaum sein! ..‘“ (S. 49)

Maksim Maksimyčs vage, mehrere Namensträger zulassende Angabe zeugt nicht nur von seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem ehemaligen Kumpanen, sondern könnte auch ein Indiz des Werkautors dafür sein, dass es Widerständler von der Art des Kazbič, die sich ironisch für den Kugelhagel der russischen Besatzungs- bzw. auch Schutzmacht bedanken, in größerer Menge gibt. Die rote Farbe seines Kleides (Beschmet) steht in Gegensatz zur textimmanent weißen, russisch-christlich besetzten Todesfarbe und legt auch eine Spur zu dem Donkosaken Pugačev, der in *Vadim* mit dem *pars pro toto* „Krasnaja šapka“ („Rotmütze“) umschrieben wird.[136] Eine Spur zu Pugačev legt in „Bėla“ auch der schon erwähnte bildliche Vergleich des exilierten Nordwindes mit dem „Adler, der sich mit einem Schrei gegen das Gitter seines eisernen Käfigs wirft“. Bei Puškin hatte es geheißen, dass Pugačev in einem hölzernen Käfig nach Moskau gebracht und dort vor dem Volk ausgestellt wurde, vor dem er sich, um Verzeihung bittend, demütig verneigte. Das bei Lermontov verwendete Adlermotiv mag sich daraus erklären, dass der damalige Rebell Anspruch auf den russischen Zarenthron erhob, womit ihm dieses Staatsemblem zugefallen wäre. Der Materialaustausch am Käfig (Holz wird Eisen) legt eine Verbindung zu Pečorins stahlhart blickenden Augen, zur Henkersaxt, zur Geldmünze mit dem Adleremblem beim Duell und auch zu Jankos Münze auf klingendem Stein, die wir im Weiteren besprechen werden.

Mit der Fensterschau des Ich-Erzählers verbinden sich somit vielfältige motivische Linien, die die revolutionäre Landesgeschichte mit der aktuellen, nur scheinbar ruhigen Lage liieren. Die „rot“ markierte Revoltenenergie kann in verwegenen Personen vom Typus des Kazbič immer wieder aufflammen, wenn sie ungerecht behandelt werden.[137] Solcher Volksaufstand nun wird als Thema des Jesaja mit dem

---

[135] M. Drozda (1985) hat darauf aufmerksam gemacht, dass für den Ich-Erzähler Kazbič wichtiger ist als für Maksim Maksimyč. Das gibt dem Leser Anlass, sich mit der politischen Bedeutung dieser Romanfigur zu beschäftigen.

[136] Lt. Puškin (1958) war Pugačevs Mütze blau. Das mag ein Beleg dafür sein, dass Lermontov die Objektfarben dann, wenn es ihm um symbolische Semantik geht, verändert.

[137] Im „Bėla“-Kapitel hatte Maksim Maksimyč Kazbič noch als politisch ambivalent beschrieben: „On, znaete, byl ne to, čtob mirnój, ne to, čtob nemirnój.“ (S. 205; „Er, wissen Sie, war weder ein uns

Motiv des Weins verbunden. Der Prophet setzt den Weinberg mit dem Volk gleich und droht dessen schlechten Ältesten und Fürsten Gottes Strafe an:

> Ins Gericht geht der Herr mit den Ältesten seines Volkes und dessen Fürsten: „Ihr habt den Weinberg geplündert! Das den Armen geraubte Gut ist in euren Häusern! Wie kommt ihr dazu, mein Volk zu zerschlagen, zu zerstoßen der Armen Antlitz?“ So spricht der Gebieter, der Herr der Heerscharen. (Isajas 3, 14-15, *Die Heilige Schrift*, S. 875)

Im Folgenden sogenannten Weinberggleichnis (besonders Isajas 5, 1-7) wird der Bruch des Gottesrechts im „Weinberg“ noch deutlicher angeklagt und mit drastischer Strafe der Verwüstung belegt. Eine der Strafen für die Ältesten und Fürsten besteht darin, dass deren Völker „ihre Schwerter zu Pflugscharen [umschmieden] und ihre Speere zu Winzermessern. Nimmer wird Volk gegen Volk das Schwert erheben, und nicht mehr lernt man die Kriegskunst.“ (Isajas 2, 4, ebd.) Setzt man den etwa fünfzigjährigen Maksim Maksimyč als Repräsentanten der „Ältesten“ an, zu denen auch Jesaja die Fünfzigjährigen zählt, und den eine Generation jüngeren Pečorin als Vertreter der „Fürsten“, dann ergibt sich für sie beide, insofern sie zur Führungsschicht der russischen Armee gehören, eine Bedrohung ihrer Macht, wenn generell „Schwerter zu Pflugscharen“ umgeschmiedet werden, d. h. der Kriegerstand abgeschafft und durch friedliche, keiner Zwangsmittel bedürftige Herrschaftsform abgelöst wird.[138] Dieser politische Hintergrund wird vielleicht auch mit dem von Ermolov laut Maksim Maksimyč an die Soldaten der Kaukasus-Armee ausgegebenen Verbot des Weingenusses evoziert. Der alte Stabshauptmann hat dieses Verbot wörtlich ausgelegt, doch der Werkautor zielt womöglich auf die biblische politische Bedeutung – die Schwerter sollen den Weinberg des Herrn nicht mehr verwüsten, das Volk soll Eisenherrschaft stürzen. Das Weinmotiv hat auch einen Bezug zur „Hure von Babylon“ im vierten Kapitel von *Geroj našego vremeni*: Johannes führt die Zuchtlosigkeit der auf krummem statt auf geradem Weg wandelnden Völker und Herren auf den betäubenden Genuss des Weins dieser Hure zurück. Aber zunächst wenden wir uns der religiös-politischen Bedeutung der Fensterschau Pečorins im Kapitel „Taman’“ zu.

Tatsächlich geht es hier um zwei Fensterschauen, die, legt man sie nebeneinander, eine doppelte Blickrichtung Pečorins zum abendlich dunklen Meer und, am nächsten Morgen, zum blauen, mit Wolkenfetzen übersäten Himmel hin eröffnen. Die Perspektive nach unten erfasst den blinden Jungen, der sich so geschickt das Steilufer hinab und über die Steine am Meeressaum bewegt, dass Pečorin trotz der zuvor genau untersuchten weißen Augäpfel seine Blindheit bezweifelt. In Kontrast zu der in ihm aufkommenden Besorgtheit steht dann seine Ergötzung am klaren morgendlichen Himmelsbild, der er sich eine Weile hingibt, um anschließend zum Kommandanten der Festung Fanagoria zu gehen, von dem er die Stunde seiner Weiterfahrt erfahren will. Zwischen beide Fensterschauen ist das verkürzte Zitat aus Jesaja, „Dann wer-

---

Ergebener, noch ein Feindlicher:“; S. 16) Man muss schließen, dass Kazbič aus der neutralen, für seine Geschäfte nützlichen politischen Einstellung durch das Verhalten Pečorins und des Stabshauptmanns in die Feindschaft getrieben wurde.

[138] Vgl. auch Maksim Maksimyčs Hochachtung für die kriegerischen Tschetschenen und seine lebhafte Abneigung gegen die friedfertigen, keine Waffen tragenden Osseten im „Bėla“-Kapitel (S. 201; S. 11).

den die Stummen reden und die Blinden sehend werden", eingelassen. Nicht zufällig dürfte auch die nach der zweiten Fensterschau am Morgen erfolgende, zunächst völlig unmotiviert wirkende Erinnerung Pečorins an die ferne Hauptstadt sein:

> […] predo mnoj tjanulos' nočnoju bureju vzvolnovannoe more, i odnoobraznyj šum ego, podobnyj ropotu zasypajuščego goroda, napomnil mne starye gody, perenes moi mysli na sever, v našu cholodnuju stolicu. Volnuemyj vospominanijami, ja zabylsja … (S. 504)

> „[…] vor mir erstreckte sich das vom nächtlichen Sturm aufgewühlte Meer, und sein eintöniges Rauschen, ähnlich dem Grummeln einer einschlafenden Stadt, erinnerte mich an alte Zeiten, trug meine Gedanken nach Norden fort, in unsere kalte Hauptstadt. Bewegt von Erinnerungen, vergaß ich mich …" (S. 71)

Die auffällige inversive Semantik von nächtens stürmisch bewegtem Naturelement (das Meer) und morgendlich einschlafendem Kulturbereich (die Hauptstadt) lässt, wie schon die zweifelhafte Blindheit des Jungen, die inzwischen auch durch die Scheintaubheit der Wirtschafterin ergänzt ist, vermuten, dass der gesamte Text einen verborgenen Untertext hat, von dem aus die semantischen Inversionen auflösbar sind.[139] Eine den gesamten Text von „Taman'" einleitende Unstimmigkeit ist zudem Pečorins Aussage, er wäre in dem Ort „um ein Haar verhungert" („ja tam čut'-čut' umer s goloda"; S. 242; S. 65), denn im weiteren Text konstatiert er erstaunt das üppige Essen seiner Wirtsleute in der ärmlichen Hütte.[140] Für die Aufdeckung des vermuteten Untertextes ziehen wir auch den intratextuellen Bezug auf *Vadim* heran.

Der Untertext zu den so auffällig exponierten semantischen Widersprüchen ist vermutlich das Buch Jesaja. Nicht nur sind dort Blindheit, Taubheit und Stummheit Metaphern für Verdummung und Einschüchterung des Volkes durch Älteste und Fürsten, sondern das Volk wird (in Isajas 2) auch ermahnt, die ungerechten Machthaber von ihren hohen Bergen, Hügeln, Türmen und trotzigen Mauern (hier denke man an die Festung Fanaguria, weiterhin an Maksim Maksimyčs hoch gelegene Festung) herab in Felsen und Erdlöcher zu jagen (dieses geschieht mit der Gutsbesitzerfamilie Palicyn in *Vadim*, deren Anwesen auf einer Berghöhe liegt, von wo sie vor den Aufständischen in Erdhöhlen fliehen); der Herr werde ihnen „Brot und Wasser" (in Isajas 3) versagen (Pečorins vermeintliches Hungern, aber auch der ganz reale Hunger der Palicyns in der Erdhöhle; auf das Motiv des Durstes werden wir später eingehen); die polternden Soldatenstiefel (in Isajas 9) (der gestiefelte Militärstand generell). Diese Drohungen münden in die Attribuierung von geistiger und geistlicher Blindheit an die Ungerechten, die bekennen:

---

[139] N.A. Kotljarevskij (2009, S. 162-163) zitiert ein nur fragmentarisch überliefertes, dem Jahr 1836 zugeschriebenes Gedicht Lermontovs (*I den' nastal, i istoščilos'*; *Und der Tag brach an, und es war zerronnen*), worin die aus „Granit" erbaute Hauptstadt Petersburg vom Meer, das für das aufständische Volk steht, bedroht wird. Die schmeichlerischen Höflinge wiegen den Zaren in Sicherheit, verlassen ihn aber, als der Aufstand losbricht. Das erst spät entdeckte Fragment kann man als intratextuellen Bezug zu „Taman'" ansehen.

[140] O.B. Zaslavskij (2003) bringt Pečorins „Hunger" auch in Zusammenhang mit dem von der Rusalka vergossenen Teewasser, wodurch auch noch „Durst" im Helden entsteht. Zaslavskij zieht jedoch keine Verbindung zu dem politisch hoch brisanten Jesaja.

> Darum bleibt ferne von uns das Recht, und nimmer erreicht uns Gerechtigkeit; wir hoffen auf Licht, aber Finsternis bleibt, auf Tageshelle, doch wir wandeln im Dunkeln! Wir fassen gleich Blinden nach der Wand, wie ohne Augenlicht tasten wir voran. Wir straucheln am hellen Mittag wie in der Dämmerung; in Finsternis sitzen wir gleich den Toten. (Isajas 59, 9-10, *Die Heilige Schrift*, S. 920)

Diese Selbstbeschreibung der geistlich-geistig Blinden passt zu Pečorins Assoziation einer am Morgen einschlafenden, also nichts sehenden oder sehen wollenden Stadt sowie seiner eigenen, unsicher tastenden Bewegungen beim Licht eines Schwefelholzes in der Schmugglerhütte und am Hang der von zwei Leuchttürmen erhellten Steilküste, wohingegen der blinde Junge sich in allen Umgebungen sicher bewegt, als habe er ein besonderes Sehvermögen. Die biblisch geforderte und geweissagte Erniedrigung der Mächtigen durch das Volk wiederum deutet sich in „Taman'" in realistisch erscheinenden, aber doppelbödigen Handlungen der Bewohner des Schmugglernestes an: Die scheintaube alte Wirtschafterin beschimpft, im Gegensatz zu dem unterwürfigen Stabshauptmann Maksim Maksimyč, ihren herrschaftlichen Gast respekt- und furchtlos, als er den Jungen grob behandelt; die feingliedrige, junge Rusalka ertränkt den kräftig gebauten, voll erwachsenen und militärisch geschulten Mann fast im Meer und bringt ihn um seine Pistole; der blinde Junge stiehlt ihm die restlichen Waffen und seine Geldschatulle. Allerdings bleibt die Erniedrigung des Offiziers Pečorin auf halbem Wege stehen, denn er ertrinkt nur beinahe, und im Folgekapitel ist er immer noch so wohlhabend, dass er sich vier Reitpferde und Diener halten kann. Auch das Gerechtigkeitsempfinden auf Seiten der Schmuggler ist unvollständig. So versucht sich der Tatar Janko von der Verantwortung gegen den blinden, elternlosen Jungen mit auf einen „Stein" fallender, klingender Münze frei zu kaufen und wünscht der alten Wirtschafterin baldigen Tod. Er ist also in seinem untersten sozialen Milieu eine Widerspiegelung der Unrechtsstruktur im politischen Ganzen, so wie Maksim Maksimyč deren Spiegelung auf einer mittleren Stufe ist. Der blinde Junge allerdings, Repräsentant des hilflosesten Teils der Unterschicht, lässt sich vom Klang des Geldes nicht täuschen – er hebt die Münze vom Stein nicht auf, sondern klagt weinend in die nächtliche See hinaus. Ob ihm von dort Hilfe kommen kann, bleibt jedoch zweifelhaft, denn Pečorin beendet seine Niederschrift des folgenden Meri-Abenteuers mit dem Bild der „Piratenbrigg", die, wie wir uns erinnern, mit seiner Karriere in der Petersburger Aristokratie zusammenhängt. Hier schließt sich ein motivischer Kreis zu Pečorins abrupter Erinnerung an die kalte Hauptstadt in der Taman'-Episode: Die ferne Regierung in der Hauptstadt beherrscht Land und Meer in Länge und Breite, Höhe und Tiefe um den Jungen herum mit Soldaten und „Piraten".

Somit bleibt insgesamt der biblische Untertext eine nur halbe Drohung ethnischer Erhebung, die vielleicht erst in fernerer Zukunft zur Gänze reifen kann, wenn der jetzt vierzehnjährige, als außergewöhnlich hellhörig charakterisierte Junge erwachsen geworden ist. Diese Hellhörigkeit kann auch symbolisch mit der Bibel begründet werden: Die dortigen Gleichnisse Jesu schließen regelmäßig mit dem Aufruf „Wer Ohren hat zu hören, der höre". Zu erinnern ist auch wiederum an *Vadim*, wo sich Jurij Palicyn, vor sich selbst erschreckend, mit dem unfruchtbar auf steinigen Boden

gefallenen Saatkorn im Gleichnis vom Sämann vergleicht.[141] Berücksichtigt man diesen intratextuellen Bezug, dann wäre die Hellhörigkeit des Blinden in *Geroj našego vremeni* tatsächlich ein Symbol für die Fähigkeit der Letzten in der Gesellschaft, die Saat des Gottesworts in sich aufgehen zu lassen, um mit Jesajas Ermahnungen und Ermutigungen zu den Ersten im Staate zu werden. Insofern der Junge sich zu Pečorins Verwunderung sowohl im „kleinrussischen Dialekt" („malorossijskim narečiem"; S. 245; S. 68) als auch „in reinem Russisch" („čisto po-russki"; ebd.) ausdrückt und die der „deutschen Vorstellungskraft" („nemeckogo voobraženija"; S. 248; S. 73) Goethes entsprungene Rusalka-Mignon mit ihren, wie Pečorin mitteilt, in Russland seltenen kleinen Füßen und der geraden, unrussischen Nase das westliche Europa signalisiert, wird ein weiter Völkerkreis in diese Zukunftserwartung einbezogen, ganz entsprechend der universalen Botschaft der Bibeltexte.

Pečorins doppelte, nach unten auf das Meer und nach oben zum Himmel gerichtete Fensterschau verleiht dem bereits im Zusammenhang mit Balzacs *Un drame au bord de la mer* erörterten Motiv des Steinwurfs eine weitere, nun auf die Apokalypse des Johannes hinweisende Bedeutung. Wie wir dargelegt hatten, vergleicht sich der Held im glimpflichen Ausgang seines Taman'-Abenteuers mit einem „in einen glatten Brunnen [Quelle]" geworfenen Stein, der ihn „um ein Haar zu Boden" hätte sinken lassen. Im Vorgriff auf die Zerstörung der „Hure von Babylon" liefert Johannes ein ähnliches Vergleichsverfahren:

> Da hob ein mächtiger Engel einen Stein auf, so groß wie ein Mühlstein, warf ihn ins Meer und sprach: „Mit solcher Wucht wird Babylon, die große Stadt, gestürzt und nicht mehr gefunden werden." (Offenb 18, 21, *Die Heilige Schrift*, S. 356)

Hatte sich Pečorin als individueller Vertreter seiner Klasse im Kapitel „Taman'" der Strafe noch halbwegs entziehen können, so könnte die dem Klassenkollektiv angedrohte Gottesstrafe im folgenden Kapitel, „Knjažna Meri", zu erwarten sein. Der zum Abenteuer in Taman', wo es keine Quellen gibt, noch unpassende Vergleich Pečorins mit einem Stein, „geworfen in einen glatten Brunnen", scheint einen Bezug zum quellen- und brunnenreichen Pjatigorsk zu stiften. Das denkmögliche Kollektivschicksal der Kurgesellschaft wird im vierten Kapitel wiederum von Pečorins Fensterschau wie eingerahmt.

Auch in „Knjažna Meri" handelt es sich um zwei Fensterschauen des Helden. Ihre Perspektivik ist nun jedoch panoramatisch. Im ersten Fall geht es um das reale Panorama der Gebirgswelt um Pjatigorsk gleich zu Kapitelbeginn, im zweiten um Pečorins Blick auf die trübe, von grauen Wolken verhangene Aussicht auf Himmel und Erde aus seinem Fenster in Maksim Maksimyčs Festung, die weder oben noch unten Objekte erkennen lässt. Anstelle der realen Umgebung steigt in seiner Erin-

---

[141] Jurij hat seinen Diener anstelle seiner selbst auf das von Kosaken eingenommene Palicyno zu Ol'ga geschickt. Wegen seiner Feigheit von schlechtem Gewissen geplagt, lässt er sein Leben an sich vorüberziehen. Über seine erinnerten Gefühle heißt es: „[…] ėti čuvstva ne prinesli ploda; odni, kak semena pritči, byli poklevany chiščnymi pticami, drugie potoptany strannikami, inye upadali na kamen' i sgnili ot doždej bezpolezno." (S. 79; „[…] diese Gefühle hatten keine Frucht gebracht; die einen waren, wie die Saatkörner des Gleichnisses, von Raubvögeln aufgepickt worden, die anderen von Wanderern niedergetreten worden, wieder andere waren auf einen Stein gefallen und unter den Regengüssen nutzlos verfault.")

nerung das Duell mit Grušnickij auf, vor dessen chronologischer Schilderung das Tagebuch abgebrochen war. In unserem Zusammenhang ist diese markante, kompositorische Hervorhebung des Verfahrens der Fensterschau als einer Rückblende wichtig. Pečorins imaginäre Rückschau wirkt wie ein Signal des Werkautors an den Rezipienten, retrospektiv die Fensterschauen in allen drei Kapiteln des Romans miteinander zu verbinden. Eine letzte, dann jedoch mit der Fürstin Vera verbundene Fensterschau tritt gegen Ende des „Knjažna Meri"-Kapitels noch hinzu.

In der Retrospektive durch das objektlose, mit gestaltlosem Grau gefüllte Fenster auf der Festung wirkt das, was Pečorin durch das Fenster in seiner hoch am Außenrand von Pjatigorsk gelegenen Wohnung erblickt, wie die Grundierung zu einem malerischen Landschaftsbild mit Bergen und Städtchen. Die Beschreibung folgt einem durch die Himmelsrichtungen vorgegebenen Fadenkreuz, das einem Maler als kompositorische Einteilung der Leinwand dienen könnte:[142] Im Westen liegt der fünfköpfige Baštu, im Norden erhebt sich „wie eine zottige persische Pelzmütze" der Mašuk, im Osten lagert sich nach unten das Städtchen in einer Bergkette wie in einem Amphitheater und dahinter, am Horizont, schließt eine beschneite, vielgliedrige Bergkette an, deren zwei Bergnamen Pečorin erwähnt: Kazbek und doppelköpfiger Ėl'borus. Der Standort des Betrachters nimmt demnach den Süden im Fadenkreuz ein. Ähnlich von Süden aus hatte auch der Ich-Erzähler nach der Bergkette mit dem von einer „weißen Kardinalsmütze" bedeckten Kazbek geblickt, wobei ihn plötzliches Mitleid überkommen hatte. Außerhalb der Fensterschau, aber auf diese beziehbar, war für ihn, wie auch für Pečorin im „Taman'"-Kapitel, der Norden mit der kalten Hauptstadt besetzt. Insofern die westliche Himmelsrichtung vom Ich-Erzähler unerwähnt geblieben war, ist das, was Pečorin nun, in „Knjažna Meri", über sie sagt, umso aufschlussreicher.

Er bedient sich dazu der Eingangszeile aus Puškins Gedicht *Tuča* (1835; *Die Wolke*): „poslednjaja tuča rassejannoj buri" (S. 253; „die letzte Wolke eines Sturms, der abflaut [wörtlich: eines zerstobenen Sturms – die passive Partizipialform könnte für den politischen Gehalt bedeutsam sein]"; S. 79). Im Gegensatz zu der düsteren Stimmung des Ich-Erzählers am Fenster mit dem nur nördlich und östlich näher bestimmten geographischen Fadenkreuz ist Pečorin über die dreiseitige Aussicht begeistert: „Vid *s trech storon* u menja čudesnyj." (Ebd.; „Der Blick *nach drei Seiten*, den ich habe, ist wundervoll."; S. 79; Hervorhebung H. Schmid) Das gleich darauf anzitierte Puškin-Gedicht gibt die Himmelsrichtung der letzten Wolke eines Gewitters, das dort den ganzen Himmel bedeckt und die „gierige Erde" („alčnuju zemlju"; A.S. Puškin, 1968, S. 303) mit Regen getränkt hat, nicht an. In Lermontovs eigenem Gedicht mit dem Titel *Tuči* (*Die Wolken*), das er im April des Jahres 1840 kurz vor seiner zweiten Verbannung aus der Hauptstadt in den Kaukasus geschrieben hatte, wird die Nord-Süd-Achse der ziehenden Wolken mit der Exilrichtung des lyrischen Ichs von Norden nach Süden verbunden: „Mčites' vy, budto kak ja že, izgnanniki / S milogo severa v storonu južnuju." (M.Ju. Lermontov, 1988, t. 1, S. 199; „Ihr jagt, als wäret ihr, wie ich, Vertriebene / Aus dem lieben Norden nach dem südlichen Land.") In der letzten Strophe wird der Vergleich mit dem Exilierten jedoch zurückgenommen, die

[142] Hier ist an Lermontovs beachtliche Leistungen in der Landschaftsmalerei zu denken. Wie viele Dichter hatte er eine Doppelbegabung.

Wolken verlassen jetzt freiwillig das Land: „Net, vam naskučili nivy bezplodnye …“ (Ebd.; „Nein, euch sind die unfruchtbaren Fluren lästig geworden …“) Der „liebe Norden“ wird so zu einer ironischen Bezeichnung für Unfruchtbarkeit, die sich im Kontext der politischen Auffassung Lermontovs mit der Erstarrung des Staates im Despotismus erklären lässt. (Pečorins Selbstcharakterisierung als „lieber Ehemann“ Bėlas, für den sie dankbar sein sollte, schwingt mit.) Pečorins Begeisterung über das panoramatische Bild scheint somit politisch begründbar zu sein: Die aus dem westlichen Europa drohenden, auf Umsturz der absolutistischen Regierungen gerichteten Kräfte − mit Blick auf *Knjaginja Ligovskaja* ist besonders an Polen zu denken − sind zerschlagen worden. Der Werkautor lässt ihn nach der beruhigenden, geographisch-politischen Fensterschau beschwingt zu der Kurgesellschaft bei den Schwefelbrunnen eilen, wo er seine „Komödie“[143] des Sturzes Grušnickijs in den bezahnten Schlund des Felsengeiers inszenieren wird.

Die Methode des geographischen und politischen Fadenkreuzes findet sich, freilich ohne Fensterschau, auch bei Jesaja. Im sogenannten Spottlied auf den gestürzten König von Babylon zitiert der Prophet die Gedanken des Königs vor dem Fall:

> Du freilich dachtest in deinem Herzen: Zum Himmel steig’ ich empor, über die Sterne Gottes erhebe ich meinen Thron, setze mich auf den Götterberg im äußersten Norden, steige empor über Wolkenhöhen, stelle dem Höchsten mich gleich! Wie stürztest du zur Hölle hinab, in das unterste Loch! (Isajas 14, 13-15, *Die Heilige Schrift*, S. 884-885)

Der für Gott reservierte, zeitweilig vom tyrannischen babylonischen König usurpierte Berg im Norden wird weiterhin mit Süden und Westen verbunden: Im Westen werde man beim göttlichen Strafgericht „den Namen des Herrn fürchten“, im Osten seine „Herrlichkeit“ (Isajas 59, 19, ebd., S. 921). Der Süden bleibt für das künftige himmlische Jerusalem übrig.

Das Fadenkreuz mit den vier Himmelsrichtungen kehrt bei Johannes in der Beschreibung des himmlischen Jerusalem wieder. Es ersteht nach der Zerstörung Babylons und am Ende des tausendjährigen Reiches des Satans. Dieser hatte nach seiner zwischenzeitlichen Verbannung in die Tiefe der Erde alle Völker an den vier Enden der Erde nach Gottes Plan verführen dürfen. An die Stelle dieses flachen quadratischen Satansreiches setzt Gott nach dem Endgericht das neue Jerusalem; es hat die Form eines gleichseitigen Quaders, in dessen Seitenwänden nach den vier Himmelrichtungen hin jeweils drei immerwährend offene Tore eingelassen sind, durch die die Gerechten einziehen. Die Bausteine der neuen Stadt leuchten in sich und haben das Maß der nach Engelsmaß – ein Sinnbild für den göttlichen Gerechtigkeitsmaßstab – gemessenen Körper der Gerechten. Die Ungerechten können nicht durch die offenen Tore gehen, sie quälen sich draußen. In *Knjaginja Ligovskaja* war die Wohnung des polnischen Justizbeamten in russischem Staatsdienst, Stanislav Krasinskij, mit Zahlen nicht aus dem mystischen Zahlenspiel um das himmlische Jerusalem, sondern aus der vorhergehenden apokalyptischen Vision der Herrschaft des „Tieres“

---

[143] Vgl. seine Schlussbemerkung „Finita la comedia!“ (S. 319; „Finita la commedia!“; S. 161) gegenüber Doktor Verner nach dem Abschuss Grušnickijs. – A. Hansen-Löve (1989, S. 166) rechnet Lermontovs *Tuči* zur Traditionslinie des „besstrastie“ („Leidenschaftslosigkeit“), dem „Hauptmerkmal des ironischen bzw. zynischen Antihelden“ der Romantik. Die politische Dimension, eingebracht durch das Motiv des Exils des lyrischen Ichs, entgeht ihm.

versehen worden, das mit dem Reich des sündigen Babylons und seiner tyrannischen Fürsten liiert ist.[144] Auf diesen Teil der Offenbarung des Johannes muss auch die ins Fadenkreuz genommene Bäderstadt Pjatigorsk bezogen werden, doch die Vision des himmlischen Quaders mit seinen gleichzeitig offenen und geschlossenen Toren gehört als kostbares, leuchtendes Kontrastbild hinzu.

Einige Details der Beschreibung von Pjatigorsk gemahnen an Parallelen mit der „Hure von Babylon" in der Beschreibung des Johannes. Der Engel hat Johannes in die Wüste entrückt, wo er das Bild einer Frau erschaut. Sie sitzt auf einem „scharlachroten Tier voll Lästernamen, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern." (Offenb 17, 5, ebd., S. 355) Sie ist in Purpur und Scharlach gekleidet, mit Schmuck behängt, sie trinkt aus goldenem Becher das Blut der Heiligen und Märtyrer. Ihre Füße baden in Wassern. Der Engel legt das Bild aus: Das Tier werde aus dem Abgrund aufsteigen und wieder ins Verderben fahren. Die sieben Köpfe seien sieben Berge und zugleich sieben Könige. Die zehn Hörner seien zehn noch kommende Könige, die ihre Macht und Gewalt dem Tier geben und mit ihm gegen Jesus, das Lamm Gottes, kämpfen. Die Wasser zu Füßen der Frau „sind Leute und Menschenscharen, Nationen und Sprachen" (ebd., 17, 16). „Das Weib, das du sahst, ist die große Stadt, die Herrschaft hat über die Könige der Erde." (Ebd., 17, 18)

Pečorin zählt die durch das Fenster gesehenen Berge ebenfalls nach sieben „Köpfen" (fünfköpfiger Baštu im Westen, doppelköpfiger Ėl'berus im Osten). Der im Norden gelegene Mašuk mit der zottigen persischen Pelzmütze und der östliche, beschneite Ėl'borus könnten die Reihe der „Hörner" (Bezeichnung für die zehn noch kommenden Könige) eröffnen, die um das mit dem „Tier" liierte „neue" Städtchen Pjatigorsk als moderne Inkarnation der „Hure von Babylon" miteinander streiten. Dann wären die Konkurrenten Pečorin und Grušnickij um die Gunst der „Königin" der Bäderstadt, die Prinzessin Meri Ligovskaja, beide Diener des „Tieres". Der Name des Tieres ist die Zahl „sechshundertsechsundsechzig", was „eines Menschen Zahl" sei, so Johannes (ebd., 13, 18, S. 352). Mit Bezug auf Jesaja und das ihm sowie Johannes gemeinsame Verfahren des geographischen Fadenkreuzes wäre das „Tier" mit der von Norden nach Süden entsandten Militärmacht des Zaren identifizierbar, der beide Offiziere, Pečorin und Grušnickij, dienen. Recht nahe der Beschreibung der „großen Stadt" und „Hure" kommt Pečorin mit der Aussage über das ihn heiter stimmende Pjatigorsk:

> […] vnizu peredo mnoju pestreet čisten'kij, noven'kij gorodok, *šumjat celebnye* ključi, *šumit raznojazyčnaja* tolpa," (S. 253; Hervorhebungen H. Schmid).

> „[…] unter mir liegt bunt verstreut ein reinliches, neues Städtchen, die Heilquellen [wörtlich: *heilenden* Quellen] *rauschen*, es *rauscht* die *vielsprachige* Menge," (S. 79).

---

[144] Krasinskijs Wohnungsnummer neunundvierzig, zu der „der Eingang vom Hof ist" („vchod so dvora"; S. 165), kommentiert der Ich-Erzähler als „düstere und geheimnisvolle Zahl, ähnlich der Zahl 666 in der Apokalypse" („čislo mračnoe i tainstvennoe, podobnoe čislu 666 v Apokalipsis"; ebd.). In der Zusammenstellung mit dem für Beamtenwohnungen typischen „Eingang vom Hof" wird eine Assoziation mit dem zaristischen Hofbeamtentum nahegelegt, das der karrierebewusste Krasinskij anstrebt. Zur Zahl 666 in der Apokalypse s. weiter oben.

Das bei den Heilquellen und der vielsprachigen Menge wiederkehrende Verb „šumit'" („rauschen") setzt die paradigmatischen Adjektiv-Substantivverbindungen „heilende Quellen"/„vielsprachige Menge" gleich, so dass auch der − vom biblischen Folientext her gesehen negative − semantische Wert des Adjektivs in der Verbindung „vielsprachige Menge" auf die vorangehende Verbindung „heilende Quellen" übertragen wird. Da die Heilquellen schwefelhaltig sind, wird ihre Heilbedeutung durch den intertextuellen Bezug auf den höllischen Schwefelsee im Bibeltext zudem vollends ins Gegenteil verkehrt.

Dass Unheil über dem Städtchen liegt, verspürt Pečorin bei einem einsamen, spätabendlichen Spaziergang. In die Lagebeschreibung gibt er wiederum die dreiseitige Ortung ein:

> S trech storon černeli grebii utesov, otrasli Mašuka, na veršine kotorogo ležalo zloveščee oblačko; mesjac podymalsja na vostoke; vdali serebrjanoj bachromoj sverkali snegovye gory. Okliki časovych peremežalis' s šumom gorjačich ključej, spuščennych na noč'. (S. 274)

> „Von drei Seiten ragten schwarz die Felsgipfel, Ausläufer des Maschuks, auf dessen Gipfel ein unheilvolles Wölkchen lag; im Osten erhob sich der Mond; in der Ferne funkelten als silberne Borte die verschneiten Berge. Die Rufe der Wachtposten mischten sich in das Rauschen der heißen Quellen, denen zur Nacht freier Lauf gelassen wurde." (S. 104)

Der panoramaartige Raum hat sich hier durch die drei Felsen des Mašuks verengt,[145] die frei gelassenen rauschenden, heißen Quellen haben zusammen mit den Postenrufen der Nacht etwas Bedrohliches, vor dem sich der Held zu einem ihn liebenden Menschen flüchten möchte, dem er vertrauen kann – das ist an dieser Stelle für ihn die Fürstin Vera. Eine noch beängstigendere Verengung des Raums beobachtet er beim frühmorgendlichen Ritt zum Duell in Begleitung des Arztes Verner:

> Tam put' vse stanovilsja uže, utesy sinee i strašnee, i, nakonec, kazalos', schodilis' nepronicaemoj stenoj. (S. 312)

> „Dort verengte sich der Weg [immer mehr], die Felswände wurden dunkelblauer und schrecklicher, und schließlich, so schien es, schlossen sie sich zu einer undurchdringlichen Mauer zusammen." (S. 153)

Hier könnte das Detail der „undurchdringlichen Mauer" an die Mauern des himmlischen Jerusalem gemahnen, deren Tore für die Ungerechten unzugänglich sind. Weitere Details wie Pečorins Bemerkung über das „wollüstig-einschläfernde Rauschen" („sladostrastno-usypitel'nyj šum"; S. 297; S. 132) der Bäche in Kislovodsk, seine Feststellung, es werde „nirgends so viel Kachetiner Wein und Mineralwasser getrunken wie hier" („Nigde tak mnogo ne p'jut kachetinskogo vina i mineral'noj vody, kak zdes'"; ebd.). und die Charakterisierung des Zauberkünstlers Apfelbaum, zu dem alle Mitglieder der Kurgesellschaft gehen, als „Akrobat, Chemiker und Optiker" verstärken die biblische Referenz auf das sündige Babylon und seine Bewohner,

[145] Ėjchenbaum (1937, S. 470) gibt an, dass eine frühere Variante statt „S trech storon" lautete: „Po obeim storonam" („Auf beiden Seiten"). Der Bezug auf das dreiseitig bestimmte Fadenkreuz wird also intentional verstärkt.

denn diese sind: „Feiglinge, Treulose, Unzüchtige, Zauberer,[146] Götzendiener, Lügner“ (Offenb 21, 8, *Die Heilige Schrift*, S. 359). Zum Götzendienst zählt der Prophet auch die damals bekannten Wissenschaften. Die Kurgäste und Bewohner des Städtchens Kislovodsk sind also von unguten Kräften eingelullt und in Schlaf des sündigen Gewissens befangen.

Aus diesem Schlaf könnte es jedoch ein unsanftes Erwachen geben, wenn die blind und taub gemachte Bevölkerung aufsteht. Dass es dazu kommen kann und soll, sagen nicht nur die beiden biblischen Propheten voraus. Vier Textstellen aus „Taman’“, „Maksim Maksimyč“ und dem Kapitel „Fatalist“ sowie Veras Fensterschau in „Knjažna Meri“ seien dazu zusammengestellt:

1. Bei seiner ersten Begegnung mit dem blinden Jungen gesteht Pečorin sein „starkes Vorurteil“ („sil’noe predubeždenie“; S. 243; S. 66) gegen Schielende, Taube, Stumme, Beinlose, Armlose, Bucklige, weil „mit dem Verlust eines Glieds auch die Seele irgendein Gefühl“ („kak budto s potereju člena duša terjaet kakoe-nibud’ čuvstvo“; ebd.) verliere. Welcher Art das verloren geglaubte Gefühl sein könnte, geht möglicherweise aus der Äquivalenzbeziehung zwischen seinem Auftritt vor dem Ich-Erzähler im zweiten Kapitel und dem Auftreten des blinden Jungen im vierten Kapitel hervor. Der Ich-Erzähler bemerkt am frühen Morgen die höfliche Eskorte Pečorins durch den Obersten N*** bis vor den Gasthof auf der Poststation in Vladykavakaz sowie den dann um ihn, der auf der Steinbank am Tor sitzt und sinnend die gezahnten Bergrücken betrachtet, dienstbeflissen herumeilenden Lakaien und den dahinter sich erstreckenden weiten Platz, an den sich der sonntägliche Basar anschließt, der von Leuten „brodelte“ („bazar kipel narodom“; S. 235; S. 55). Das realiter harte Material der Steinbank verwandelt sich unter Pečorin metaphorisch in den weichen „Flauschsessel“ der Balzacschen Kokotte. Symbolisch verweist diese gesamte, von der Fensterschau des Ich-Erzählers mit eingeleitete Szenerie auf den weich gebetteten, „trägen“ („lenivogo“; S. 233; S. 52) Aristokratensprössling, dem der Repräsentant der Heeresmacht und der Dienerschaft gleicherweise zu Diensten sind und für den das Volk nur eine bunte Marktkulisse ist. Ganz anders lautet die von Pečorin gelieferte Charakterisierung des Verhältnisses des blinden Jungen zu dessen Umgebung:

> Da i v samom dele; čto ėto za slepoj! Chodit vezde odin, i na bazar, za chlebom, i za vodoj … už vidno, zdes’ k ėtomu privykli. (S. 246)

> „Und wirklich; das will ein Blinder sein! Geht überall hin, Brot holen auf dem Basar, Wasser holen … Hier hat man [wörtlich: haben die Leute] sich scheints daran gewohnt.“ (S. 70)

Im Vergleich mit dem allein und ungeschützt gehenden, aber von dem Basarvolk mit „Brot“ und „Wasser“ versorgten Blinden wirken Oberst und Lakai um Pečorin wie abschirmende Kräfte, die ihn von den völkischen Gebern von „Brot“ und „Wasser“ fernhalten. In dieser Ferne genießt Pečorin den „Wein“ der „Hure von Babylon“ statt des Wassers, das im himmlischen Jerusalem aus einem Fluss inmitten der Stadt für alle Bewohner fließt, den Draußenbleibenden aber so unzugänglich bleibt wie auch das Brot. Zu erwähnen wäre auch, dass Pečorin von seinem Lakai eine Zigarrenschachtel nachgetragen bekommt und dass Maksim Maksimyč gerne eine Pfeife raucht.

---

[146] Zauberer als Volksverführer erwähnt auch Isajas 3, 1.

Die für das Rauchen nötigen Schwefelhölzer spenden Pečorin im Taman'-Abenteuer Licht, verbinden die beiden Tabakraucher aber auch in motivischer Verkettung mit den Schwefelquellen in Pjatigorsk und also mit der „Hure von Babylon".[147]

2. Die zweite Textstelle bezieht sich auf die Beschreibung von Taman' als „elendste[m] Nest [wörtlich: Städtchen] unter allen Küstenstädten Rußlands" („samyj skvernyj gorodiško iz vsech primorskich gorodov Rossii"; S. 242; S. 65), worin es zudem „nicht sauber" („Zdes' nečisto"; S. 246; S. 70) ist. „Nečistyj" ist im Russischen auch eine Bezeichnung für den Teufel, der die Menschen zum Abfall von Gott verführt.[148] Kontrastiv zum ‚teuflisch schmutzigen' Taman' hält Pečorin Pjatigorsk für ein „reinliches, neues Städtchen" („čisten'kij, noven'kij gorodok"). Mit Blick auf unsere Interpretation der Bäderstadt als neuem Babylon müssten die religiös konnotierten Attribute „nečisto" und „čisten'kij" freilich ausgetauscht werden – in Taman' wäre die Hoffnung auf das reine himmlische Jerusalem, in Pjatigorsk die besudelte und besudelnde „Hure" zu sehen. Die „Balzacsche Kokotte" Pečorin verwechselt beide Städtchen miteinander. Da die Kleinheit des neuen „Städtchens" („gorodok") Pjatigorsk im Text lexikalisch betont wird, ist jedoch zu vermuten, dass es nur ein Ableger des neuen „großen" Babylon im Norden, mithin der neuen Hauptstadt Petersburg ist (das die alte Hauptstadt Moskau abgelöst hat). Entsprechend wäre das elende „Nest" („gorodiško") Taman' auch nur eine Keimzelle für das wahre, kommende himmlische Jerusalem.

3. Nicht nur Pečorins ahnungsvolles „Vorurteil" gegen Verkrüppelte und Benachteiligte jeder Art, sondern auch die Stelle in „Fatalist", die die Vorurteile seiner abergläubischen Vorfahren erwähnt, zeugen von seinem innerlich bewahrten Wissen um die ihm und seinem politischen Stand drohenden Gefahren. Auf dem abendlichen Nachhauseweg von der kartenspielenden und Vuličs Schicksalsglauben diskutierenden Offiziersrunde befallen Pečorin Gedanken an „unsere" von den Vorfahren geführten „nichtigen Streitigkeiten um einen Fetzen Land oder um irgendwelche eingebildeten Rechte! .." („našich ničtožnych sporach za kločok zemli ili za kakie-nibud' vymyšlennye prava! .."; S. 331; S. 176). Das Possessivpronomen „unsere" („našich") überträgt die damaligen Landkämpfe und Streitigkeiten der Vorfahren um „einge-

---

[147] Eine wohl nicht unwichtige Anspielung auf Maksim Maksimyčs Beziehung zu Bėla aus Pečorins Mund macht die behaupteten väterlichen Gefühle des Fünfzigjährigen für die Sechzehnjährige verdächtig. Als der Stabshauptmann den Offizier wegen des Raubs von Bėla zur Rede stellt, bietet dieser ihm zunächst eine Pfeife an und äußert zweideutig: „I, polnote! Čto ž za beda? Ved' u nas davno vse popolam." (S. 212; „Genug doch! Was ist daran so schlimm? Wir teilen doch schon längst alles miteinander."; S. 25). Die Wette zwischen beiden erhält so auch einen Hintersinn – Pečorin führt dem Stabshauptmann seine Überlegenheit als Frauenverführer vor Augen. – Zur Bedeutung von Tabakrauchen, das in der russischen Folklore mit dem Teufel verbunden wird, vgl. B. Hammerschmid, M. Riemekasten, 1994.

[148] Pečorin deutet das Fehlen von Ikonen in der Schmugglerhütte als „schlechtes Zeichen!" („durnoj znak!"; S. 501; S. 67). Da die biblischen Propheten Bilderverehrung verurteilen, kann der Verzicht auf Ikonen aber auch Zeichen eines von der Staatskirche abweichenden religiösen Verständnisses sein. Der Hinweis auf die Goethesche Herkunft der Rusalka verstärkt diese Vermutung. Goethe hatte kein deistisches, sondern – wie Heinrich Heine formuliert − ein polytheistisches Weltbild. Heine unterstellt dieses den deutschen Denkern der Aufklärung generell, doch sagten sie es nicht in der Öffentlichkeit. Deismus sei „eine Religion für Knechte, für Kinder, für Genfer [gemeint: die calvinistische Genfer Republik], für Uhrmacher." (H. Heine, 1982b, S. 571) Heine ist (ungläubiger) Protestant und bringt die von ihm verehrte Kantsche Philosophie mit dem Luthertum in Verbindung.

bildete Rechte“ auf die aktuelle Gegenwart und somit auch auf den lang dauernden Kaukasischen Krieg und die Rechte des eigenen, aristokratischen und militärischen Standes Pečorins, die durch das Adjektiv „eingebildete“ („vymyšlennye“) in Zweifel gezogen werden. Auf dem Hintergrund der ungerechten Fürsten, die den Weinberg des Herrn usurpieren, und der „Häupter“ der Berge/Könige im Einvernehmen mit dem apokalyptischen, teuflischen „Tier“ werden Pečorin und mit ihm sein Stand sowie die historische Kette der expansionistischen Zaren seit Peter I., der immerhin *bis* „Dagestan“ gekommen ist, zu Angeklagten auf einem religiös-politischen Tribunal.

4. Dieses Tribunal kann, wenn wir die von Vera betriebene Fensterschau hinzuziehen, unter zwei Zeitdimensionen gesehen werden. In ihrem Abschiedsbrief schreibt Vera, sie warte nun „schon drei Stunden“ am Fenster sitzend auf Pečorins Rückkehr vom Duell („Vot už tri časa, kak ja sižu u okna i ždu tvoego vozvrata …“; S. 321; S. 163).[149] Das bringt die chronologische Zeit zu Bewusstsein. Das Motiv des Fensters, auch variiert durch den Balkon, war jedoch ab der ersten Begegnung mit Vera für Pečorin auch stets mit einer Wegweiserfunktion verbunden: Sowohl in Pjatigorsk als auch in Kislovodsk hatte sie ihm von Balkon oder Fenster aus Zeichen gegeben, die ihn zu Begegnungen mit ihr hinlenkten. Da ihr Name „Glaube“ bedeutet, sind die Wegzeichen, die ja ihrem Brief zufolge aus „bedingungsloser Zärtlichkeit“ („nežnost’, ne zavisjaščuju ni ot kakich uslovij“; ebd.; S. 162) gegeben wurden, auch als Symbol der offenen Tore des himmlischen Jerusalem deutbar, durch die der Sünder, der zu Gottesglauben und Gerechtigkeit *zurückfindet*, doch noch schreiten kann. Damit kommt die simultane Zeitdimension herein, die mit dem Paradox der offenen und gleichzeitig geschlossenen Türen des himmlischen Jerusalem gemeint ist. Das bedeutet auch, dass Pečorins Weg über die „glühenden Kohlen“ höllischer Begierden, also der „krumme Weg“ der Buhler der babylonischen Hure, an jedem Punkt auch aufgegeben werden kann zugunsten des „geraden Wegs“ der Gerechten. Die ständig mögliche Wahl zwischen den zwei Wegen hat Pečorin allerdings − analog zu der Vorentscheidung für die tödliche Begegnung mit Grušnickij auf dem engen Pfad − von Anbeginn der Wiederbegegnung mit Vera vorentschieden. Denn er schreibt für sich nieder: „Ja znaju, čto my skoro razlučimsja opjat’ i, možet byt’, naveki; oba pojdem raznymi putjami do groba!“ (S. 271; „Ich weiß, wir werden bald wieder voneinander scheiden, und vielleicht auf ewig; wir werden bis ans Grab verschiedene Wege gehen;“; S. 101).[150] Das noch einschränkende „vielleicht“/„možet byt’“ hat sich dann in Veras

[149] Auch hier ist der Austausch einer früheren Variante bemerkenswert: Vera scheint dort nicht am Fenster auf Pečorins Rückkehr vom Duell zu warten, sondern setzt den Brief ein mit „Proščaj, moj bednyj drug; ja rada, čto ne uvidimsja pered rasstaniem. Ja znaju, ty nynče dolžen drat’sja s Grušnickim; […]“ („Lebwohl, mein armer Freund; ich bin froh, dass wir uns vor der Trennung nicht mehr sehen. Ich weiß, du musst dich jetzt mit Grušnickij schlagen; […]“ S. bei B. Ėjchenbaum, 1937, S. 477). Die Bedeutung der Fensterschau als intentionales Textverknüpfungsverfahren ist Lermontov möglicherweise erst im Zuge der Textbearbeitung voll zu Bewusstsein gekommen.

[150] Angesichts dieser Vorentscheidung erscheinen Pečorins Gründe für den Abbruch des letzten Weges zu Vera wie mit Lügensignalen, die das vierte mit dem ersten Kapitel verknüpfen, durchsetzt: Angeblich ist der Held, als das Pferd unter ihm zusammenbricht, zu erschöpft, um zu Fuß die fünf Werst zur nächsten Poststation, wo er ein neues Pferd bekommen könnte, zurückzulegen. (Eine Werst entspricht 1,067 Kilometer.) Doch nach der Rast im Gras geht er fünfzehn Werst zurück nach Kislovodsk. Veras Fensterschau *muss* also leer bleiben, weil Pečorin sie nicht sehen will. Der ausschlaggebende, letzte

Brief zu absoluter Gewissheit ihrer Trennung „auf ewig“ verfestigt: „My rasstaemsja naveki;“ (S. 321; „Wir trennen uns auf ewig;“; S. 163). Pečorin wird metaphysisch hungernd und dürstend inmitten seines „glänzenden Elends“ vor den Toren bleiben, Vera als reuige Sünderin hindurchschreiten. Die gleiche Trennung ist angesichts der politischen Dimension des Helden „unserer Zeit“ auch für seine gesellschaftliche Klasse und alle das politische System Akzeptierenden anzunehmen. Die chronologische Zeit des göttlichen und völkischen Strafgerichts, die ja mit den Jahreszahlen der Apokalypse gemeint ist (das tausendjährige Reich und weitere Zeitphasen), darf darüber jedoch nicht vergessen oder unterschlagen werden – dieses Gericht kann sich im von Puškin befürchteten „russischen Aufstand“ („russkij bunt“) entladen.

Damit ist das Stichwort für einen letzten vergleichenden Blick auf Aleksandr S. Puškin gefallen, der nun seinem *Evgenij Onegin* gelten soll. Oftmals wurde in der Forschung darauf hingewiesen, dass Lermontov durch die Parallele der Namengebung beider Helden – Pečorin/Onegin, die sich beide von Flussnamen herleiten, –[151] eine offenkundige Spur zu diesem Versroman gelegt hat. Zahlreiche Zitate oder Halbzitate in *Geroj našego vremeni* sind ebenfalls diesem Werk entnommen. Uns sollen aber zwei Momente, das *Motiv der Lektüren* und das *Verfahren des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*, interessieren, die sowohl unseren Versuch, Lermontovs Romanschaffen mit Hilfe der Philosophie Kants und des Kantianismus zu verstehen, rechtfertigen als auch den intertextuellen Bezügen besonders zur französischen Literatur, für uns repräsentiert durch Honoré de Balzac, sowie zu den Bibeltexten eine Puškinsche Weihe verleihen könnten.

Der junge, erst neunzehnjährige Lenskij, mehr aus Langeweile denn aus Zuneigung befreundet mit dem etwas älteren Evgenij Onegin, wird in einem Duell um das Mädchen Ol’ga, das Lenskij idealistisch erhöht, für das sich Onegin aber gar nicht interessiert, von Onegin getötet. Beide ehemaligen Freunde stellen sich diesem unsinnigen Duell aus Angst vor der „öffentlichen Meinung“ („obščestvennoe mnenie“;

Grund dafür ist das Duell, das Pečorin im Verfahren seiner ebenfalls leeren, objektlosen Fensterschau mit der Erinnerung an das Duell füllt. Im ersten Kapitel hatte Maksim Maksimyč dem Offizier eine außergewöhnliche Ausdauer beim Jagen bescheinigt: „Ved’, na primer, v doždik, v cholod celyj den’ na ochote; vse izzjabnut, ustanut – a emu ničego.“ (S. 203; „Bei Regen, Kälte den ganzen Tag auf der Jagd; alles friert, ist ermüdet – ihm macht alles nichts.“; S. 13) Pečorins angesichts dessen überraschende Ermüdung impliziert seine Erkenntnis, dass es bei Vera für ihn nichts mehr zu erjagen gibt. In Fortsetzung seiner Äußerung fügt der Stabshauptmann übrigens hinzu, Pečorin erscheine an anderen Tagen ohne erkennbaren Grund schwach und ängstige sich vor Gewitter. Darin mag sich die religiös-metaphysische Angst vor dem „Gewittergott“ verbergen: Zu Beginn seines Ritts hin zu Vera bemerkt er eine die Sonne verdeckende „schwarze Wolke“ auf dem „Kamm der westlichen Berge“ („Solnce uže sprjatalos’ v černoj tuče, otdychavšejsja na grebne zapadnych gor“; S. 322; S. 164). Die westliche Lokalisierung der Wolke bringt auch hier eine politische Bedeutung herein.

[151] Vgl. u. a. bei P. Urban, 2006, „Anmerkungen“, S. 191: „*Pečorin* – wie Puškins Romanheld Onegin (der von der Onega) ist auch Pečorin als Name abgeleitet von einem nördlichen Fluß, der Pečora, die ins Eismeer mündet.“ In Umkehrung der Herkunftsbedeutung seines Namens aus dem kalten Wasserbereich zieht es Pečorin im Kapitel „Knjažna Meri“ ständig zu den heißen Schwefelquellen, dem Treffpunkt der feinen Gesellschaft. Zigarren, Pfeife und dafür benötigte Schwefelhölzer verstärken den Zug zum heißen Ort der „Hölle“, in den auch Maksim Maksimyč als Pfeifenraucher und Liebhaber des Platzes am warmen Ofen – im Gegensatz zum Ich-Erzähler, der bei der ersten Fensterschau am kühlen Fenster sitzt – involviert ist.

sechstes Kapitel, Strophe XI, in: A.S. Puškin, 1969, S. 151). In dieser Dreiecks-konstellation und ihrer fatalen Entwicklung lässt sich leicht die Konstellation Pečorin – Grušnickij – Meri wiedererkennen. Der tiefere Grund für den Zwist der beiden Duellanten bei Puškin ist möglicherweise ihre jeweilige *Lektüre*: Lenskij ist „Anhänger Kants" („Poklonnik Kanta"), hat in Deutschland studiert, hegt „Freiheitsliebende Träumereien" („Vol'noljubivye mečty") und pflegt eine „begeisterte Sprache" („vostoržennuju reč'"; vgl. zweites Kapitel, Strophe VI, ebd., S. 50), die an Schiller und Goethe geschult ist. In der von Puškin ausgelassenen achtunddreißigsten Strophe des sechsten Buches wird Lenskij eine Bestimmung zu solchen historischen Rollen, wie sie Kutuzov, Nelson, Napoleon oder Ryleev gespielt haben, zuerkannt. Kondratyj F. Ryleev (1795-1826) war Dichter, Mitglied des freiheitlichen Nördlichen Bundes (Severnyj sojuz), dem Puškin zumindest nahestand, und wurde 1826 als einer von fünf Dekabristen gehenkt.[152] Onegins ganz gegensätzliche Lektüre charakterisieren Byrons *The Giaour*, die Figur des Don Juan und andere moderne Romane über Helden mit „unsittlicher Seele" („beznravstvennoj dušoj"; sechstes Buch, Strophe XXII, ebd., S. 179). Unsere Vermutung, dass der Werkautor in *Geroj našego vremeni* dem von Pečorin, Anhänger des Byronschen Lara, verspotteten Grušnickij Gerechtigkeit widerfahren lassen will, wird bekräftigt, wenn wir Grušnickij mit Lenskij, dem Anhänger der Kantschen Aufklärungsphilosophie und ihrer erhabenen Idee der „Pflicht" (hier verstanden als Pflicht zur Verteidigung der Mannes- und Frauenehre), gleich setzen.

Nachdem Onegin eine innere Wandlung durchlebt hat, ändert sich seine Lektüre. Jetzt vertieft er sich in deutsche (Herder), nicht näher bestimmte russische, vor allem jedoch in französische Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts wie u. a. Chamford, Fontenelle, Rousseau, Madame de Staël (vgl. achtes Buch, Strophe XXXV, ebd., S. 217), die für die Aufklärung und teilweise auch für die europäische Romantik stehen. Insofern diese Philosophen und Schriftsteller die Französische Revolution und mit ihr den Dynamisierungsschub in Frankreich gefördert haben, verdankt ihnen auch Balzac, der zur Zeit der Veröffentlichung des *Evgenij Onegin* im Jahr 1830 international noch weniger bekannt war, das von ihm analysierte Modell der dynamisch-offenen Gesellschaft. Eine Wende hin zur Aufklärung lässt sich an Pečorin, sehen wir in ihm ein Äquivalent Onegins, zwar keineswegs beobachten. Doch an seiner Stelle gibt der Werkautor durch das Verfahren der Kontrafakturen und intertextuellen Kontraste seine Lektüre der Lieblingsautoren sowohl Lenskijs als auch Onegins nach seiner Wandlung, erweitert um Balzac, in seine Romantexte ein.

Bei Onegins Lektüre seiner neuen Favoriten kommt nun das zweite, für uns relevante Verfahren ins Spiel. Onegin praktiziert die Methode des *Zwischen-den-Zeilen-Lesens*, die ihn zu Bibelwerken zu leiten scheint, wie wir sie auch bei Lermontov finden konnten. Die Stelle sei etwas ausführlicher zitiert:

---

[152] Die entsprechenden Stellen bei Puškin lauten: „On soveršit' mog groznyj put', […] Il' byt' povešen kak Ryleev." (Ebd., S. 286; „Er hätte einen strengen Weg vollenden, […] oder wie Ryleev aufgehängt werden können.")

On mež pečatnymi strokami
Čital *duchovnymi* glazami
Drugie stroki. V nich-to on
Byl soveršenno uglublen.
To byli *tajnye predan'ja*
Serdečnoj, *temnoj stariny*,
Ni s čem ne svjazannye *sny*,
Ugrozy, tolki, predskazan'ja,
[…].
(Achtes Kapitel, Strophe XXXVI, ebd., S. 217; Hervorhebungen H. Schmid)

„Zwischen den Druckzeilen / Las er mit *geistigem* Auge [wörtlich: geistigen Augen] / *Andere Zeilen*. In sie war er / Vollkommen vertieft. / Das waren *geheimnisvolle Überlieferungen* / Aus herzlicher, *dunkler Vorzeit*, / Mit nichts verbundene *Träume*, / *Drohungen, Lehren, Prophezeiungen*, […]."

Die hier beschriebene *Methode* der zwischen den Zeilen eines gegebenen Textes aufsteigenden Erinnerung an andere Texte ist genau das, was auch Lermontov in seinen Romanfragmenten und im vollendeten Roman seiner Leserschaft nahe legt. Auch die Gattungen der „geheimnisvollen Überlieferungen", unverbundenen „Träume" aus „dunkler Vorzeit" mit ihren „Drohungen, Belehrungen, Prophezeiungen", die auf die Texte der biblischen Propheten und Lehrer gemünzt zu sein scheinen, kehren, wie wir zu zeigen versucht haben, bei Lermontov wieder. Insofern aber bei ihm die gemeinten biblischen Bücher auch genannt, anzitiert und vor allem auch als Folie in die Landschaftsbeschreibungen eingegeben werden, ergeht an den Leser ein Wegweiser zu diesen Büchern. Diese Werke unvermittelt, ungekürzt, unzensiert, nicht verdunkelt und mit eigenem Verstand zu lesen, war die Absicht der protestantischen Reformatoren, die das „Wort" der Bibel zu jedermann sprechen lassen wollten. So erweist sich der Romanautor Lermontov mit Blick auf das biblische Erbe und dessen politische Bedeutung als ein kühnerer Fortsetzer Puškins, soweit dieser als Dichter des Romans in Versen betroffen ist. In seinem dichterisch wenig ambitiösen, politisch dafür umso brisanteren dokumentarischen Werk *Istorija Pugačevskogo bunta* ging Puškin Lermontov jedoch einen Schritt voraus.[153]

VI. Fazit und ein Versuch, Kants kategorischen Imperativ der Pflicht mit einem nicht metaphysischen Begriff von Fülle zu verbinden

Die vier Horizonte, unter denen unsere Werkuntersuchungen gestanden haben, stellen den Versuch dar, Lermontovs Romanschaffen von bisher in der Forschung weniger berücksichtigten Seiten her zu durchleuchten. Inspiriert von Kants kritischer Philosophie, die zwischen Wissen und Glauben eine strenge, vom reinen Verstand gesetzte Grenze zieht, gleichzeitig aber auch Religiosität vor der praktischen,

[153] Auch in der Erzählung *Kapitanskaja dočka* wird die Persönlichkeit des Aufrührers Pugačev und die Sache, für die er steht, mit Sympathie gezeichnet. Wie in Abmilderung dessen endet das Werk mit einer fast kitschig anmutenden Verbeugung vor der Zarin Katharina, die gnädig ein *happy ending* für das liebende Paar (tugendhafte Hauptmannstochter und tapferer Offizier) bewirkt. Der Kitsch hat allerdings einen für Puškin charakteristischen Unterboden, denn der verdiente Offizier wurde nicht von Pugačev, sondern durch die russische, höchst zweifelhafte militärische Gerichtsbarkeit an Leib und Leben bedroht.

handlungsbezogenen Vernunft durchaus legitimiert, konnten wir im erzählerischen Hauptwerk *Geroj našego vremeni* gewisse Anklänge an diese Philosophie wiederfinden. Sie betreffen den Ich-Erzähler als offensichtlich politisch exilierten Reisenden im Kaukasus und den Titelhelden Pečorin, der als Angehöriger der Adelsklasse und der zaristischen Armee dem herrschenden Regime im Kaukasus dient. Ersterer erwies sich als verbindbar mit Kants ästhetischer Kategorie des Erhabenen, letzterer mit seiner Kategorie des Schönen. Beide Kategorien haben bei Kant einen Bezug zum Ethos der Pflicht. Im Roman wird der Ich-Erzähler im Aspekt des Erhabenen dargestellt, der sich von den bestehenden Gesetzen in seiner Gesellschaft frei macht und eine neue, im Naturrecht verankerte Glaubensgemeinschaft sucht, während der Titelheld im Aspekt eines deformierten, der ethischen Bindung verloren gegangenen Schönen präsentiert wird. Gerade das macht ihn zum idealen Repräsentanten seiner Klasse und des ganzen gesellschaftspolitischen Systems. Der Blick auf Kant hat uns somit ermöglicht, eine antagonistische Relation zwischen Ich-Erzähler und Hauptheld aufzudecken, die moralisch, religiös und politisch konnotiert ist. Zugleich damit wurde auch unser Augenmerk, entgegen den suggestiven Verfahren zur Bindung der Rezeption an den fokussierten Helden, auf die Perspektive des scheinbar wenig bedeutsamen Ich-Erzählers gelenkt. Aus dieser in der Lermontov-Forschung nicht genügend berücksichtigten Perspektive heraus konnten in den Detailuntersuchungen Nebenpersonen wie der Stabshauptmann Maksim Maksimyč, Pečorins „Freund" Doktor Verner, aber auch sein Duellgegner Grušnickij im ersten Fall kritisiert, in den beiden letzteren Fällen rehabilitiert werden.

Pečorins Mangel an Moral wiederum ließ sich im Rückgriff auf Arthur Schopenhauers Lehre vom Charakter und den daraus von uns abgeleiteten drei Varianten des menschlichen Lebenswegs an den Stationen seiner Kauksasus-Reise nachweisen. Der Held des Romans erwies sich dabei als Vertreter eines bösartigen Charakters, der bewusst Leiden seiner Mitmenschen verursacht, weil ihm nur dieses dauerhafte Freude bereitet, dient ihm doch fremdes Leid als Bestätigung seines anerzogenen Willens zur Macht, zu welchem sein Wille zum Leben pervertiert ist.

Der Begriff der Macht wurde dann von uns mit dem gesellschaftlichen System im damaligen zaristischen Russland in Beziehung gebracht. Zur Charakterisierung dieses Systems diente die Kontrastrelation zu Balzacs Romanen und Erzählungen, die in *Geroj našego vremeni* intertextuell angelegt ist, gleichwohl in der Forschung aber kaum näher betrachtet wurde. Auch die beiden Romanfragmente Lermontovs, *Vadim* und *Knjaginja Ligovskaja*, die je eigene Filiationen mit dem vollendeten Roman aufweisen, wurden für die Systembestimmung herangezogen. Sie ergab den Typus des statisch-geschlossenen Systems für das Russland der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts, das uns Lermontov im Vergleich mit der dynamisch-offenen französischen Gesellschaft kritisch in den Blick nehmen lässt. Den historischen Hintergrund liefern die gelungenen Revolutionen in Frankreich und die misslungenen in Russland. Aus dieser die Perspektive des Ich-Erzählers intertextuell und intersystemisch ergänzenden Außenperspektive heraus konnten auch weitere Intertexte eingeordnet werden, die das Spektrum der Deformationen des individuellen Charakters in einem despotischen System ergänzen. Unter philosophischem Aspekt erwies sich der Verlust des Rechts- und Pflichtbewusstseins auf allen Ebenen der Gesellschaft als die gravierendste Deformation.

Dieses Problem mangelnden Rechts- und Pflichtbewusstseins konnten wir, wiederum unter Einbeziehung der Fragmente, in den beiden Schlussteilen unserer Untersuchungen mit Blick auf die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen zu Bibeltexten weiter ausleuchten. Lermontov gestaltet dieses Problem mittels der Technik eines eingeschränkten Bewusstseinsfeldes bei beinahe allen dargestellten Personen. Die Schranken des Bewusstseins werden von Eigennutz, Furcht vor Privilegienverlust und dem Willen zur Beteiligung an dem kollektiven Machtgefüge gesetzt. Dem setzen die evozierten Bibeltexte ein Gerechtigkeitsdenken entgegen, das zwischen gesellschaftlichen Gesetzen und göttlichem Recht eine strenge Grenze zieht. Die Romanwerke Lermontovs favorisieren besonders die alt- und neutestamentarischen Propheten Jesaja und Johannes, die die Rechtsproblematik mit der Lehre vom bestrafenden und belohnenden Gott als oberstem Richter verbinden, der nicht nur den Einzelnen, sondern auch soziale Klassen und ganze Völker seinem Rechtsmaßstab unterwirft. Die durch die biblischen Intertexte etablierte juristische Perspektive wird in die Darstellungen der Personen, ebenso aber auch in die in *Geroj našego vremeni* minutiös ausgestalteten und über perspektivische Sonderverfahren – so die systematisch eingesetzten, auf biblische Vorlagen beziehbaren Fensterschauen − miteinander verknüpften Landschaftsschilderungen eingegeben. Die apokalyptischen Bilder des göttlichen Strafgerichts für Unrecht scheinen als Folie durch diese Schilderungen hindurch.

Die biblische Folie, verbunden mit der Technik des *Zwischen-den-Zeilen-Lesens*, ist schon in Puškins Roman in Versen, *Evgenij Onegin*, angelegt. Auf diese bei Lermontov noch vertiefte Technik haben wir am Schluss hingewiesen. Zu Puškins in offiziellem Auftrag verfasstem dokumentarischen Werk *Istorija Pugačevskogo bunta* stellt Lermontovs zeitgleich geschriebenes Fragment *Vadim* eine selbständige Parallele dar. Die bei Puškin recht deutliche und von Lermontov geteilte Sympathie für den Pugačev-Aufstand kommt weniger in dem Fragment als vielmehr im vollendeten Roman zum Ausdruck, wenngleich die Ausdrucksmittel dort subtil vor dem Zensor versteckt bleiben. Sie binden sich in *Geroj našego vremeni* an den Ich-Erzähler, in dem man aufgrund der autobiographischen Elemente dieser Person eine Stimme des Autors Lermontov vermuten darf. Es ist nicht, wie Boris M. Ėjchenbaum gemeint hat, der Held Pečorin, der diese Tradition der Aufstände in Russland wahrt (er sei ein frustrierter Dekabrist, so Ėjchenbaum), sondern der in das Krisengebiet des Kaukasus strafversetzte Ich-Erzähler. Dass der ‚Held seiner Zeit' Pečorin jemals Dekabrist war, wird angesichts seiner Vorgeschichte in *Knjaginja Ligovskaja* und der dortigen Rolle im Polenfeldzug von 1830 überaus zweifelhaft.

In einer Strophe des *Evgenij Onegin* hat Puškin die ab 1817 an Russlands akademischen Instituten verbotenen Denker und Philosophen der europäischen Aufklärung, unter ihnen auch Immanuel Kant, als beliebte Lektüre des romantischen Helden Lenskij angegeben. Zu vermuten ist, dass auch Lermontov zu diesen Werken, möglicherweise noch erweitert durch die Schriften Schopenhauers, Zugang hatte. Trifft diese – durch eine Textstelle in Lermontovs Drama *Menschen und Leidenschaften* (II,2) durchaus bestätigte – Vermutung zu, dann stellt sich die Frage, wie er den Kantschen kategorischen Imperativ der Pflicht zum gesellschaftlich guten Handeln aufgefasst hat. Da er sich, wohl wegen des bestehenden Verbots, über seine philosophische Ausbildung und Lektüre kaum äußert, müssen wir die Frage an seine Romanwerke richten. Die deutlichste Sprache spricht in dieser Hinsicht der vollen-

dete Roman, insofern er die Pflichtvergessenheit der erzählten Personen herausstellt. Im Hauptheldеn Pečorin verbindet sich mit dieser eine innere Leere, bewirkt durch Machtfülle, und der Wunsch zum frühen Tode. Pflichtvergessenheit und Leere gehen somit Hand in Hand. Im Umkehrschluss würden dann Pflichterfüllung und innere Fülle zusammengehen. Nach moralischen Begriffen lässt sich diese Art von Fülle mit dem Begriff des guten Gewissens wiedergeben, das auch von Kant in christlich-protestantischer Tradition bemüht wird. Ein verlockenderes Bild von Fülle liefert jedoch die Schilderung des himmlischen Jerusalem in der Offenbarung des Johannes. Dort ist jeder Mensch ein Baustein der Mauern, und das gesamte Bauwerk ist von innerem Licht erleuchtet, das die äußeren, in mythologischer Tradition als irdische Herrscher interpretierten Himmelskörper verzichtbar macht. Die Ungerechten vor den Toren leben im Dunkel, die Gerechten innerhalb der Tore leben im Licht und spenden jeder dem anderen Licht. Dieses Bild wird nur als intertextueller Kontrast zu der dargestellten verdüsterten inneren und schließlich auch äußeren Welt des Hauptheldеn im Werktext konnotiert. Zieht man es bei der Lektüre hinzu, so erlaubt dies, den Roman als einen Aufruf zum Schaffen einer gerechten Welt ohne absolutistische Zaren und privilegierte Aristokraten zu verstehen. Die innerweltliche Fülle beruht in den guten Taten jedes Einzelnen gegenüber den Mitmenschen und in einer Gesellschaft, die nach den universalen Gesetzen der Menschenwürde im Sinne Kants organisiert werden soll.

Literaturverzeichnis

Benutzte Werkausgaben M.Ju. Lermontovs

Lermontov, M.Ju., 1969: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Pod nabljudeniem V. Archipova, t. 1: *Stichotvorenija*, t. 2: *Poëmy i povesti v stichach*, t. 3: *Dramy i tragedii*, t. 4: *Proza*, Pravda (Biblioteka Ogonek), Moskva.

Lermontov, M.Ju.,1988/1990: *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 1, 1988: *Stichotvorenija*, Sostavlenie i kommentarii I.S. Čistovoj, Vstupitel'naja stat'ja I.L. Andronikova, Pravda, Moskva, t. 2, 1990: *Dramy. Proza*, Sostavlenie i kommentarii I.S. Čistovoj, Chudožestvennaja literatura/Pravda, Moskva.

Lermontov, Michail, 2006: *Ein Held unserer Zeit*, Aus dem Russischen übersetzt und herausgeg. von Peter Urban, Friedenauer Presse, Berlin.

Fachliteratur und weitere Werke

Allen, Elisabeth Cheresh, 2007: *A Fallen Idol Is Still a God. Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition*, Stanford University Press, Stanford, California.

Andronikov, Iraklij L., 1988: „Obraz Lermontova", in: M.Ju. Lermontov, *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 1: *Stichotvorenija*, Pravda, Moskva, S. 5-18.

Aristoteles, 1990: *Politik*, Übersetzt und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes, Mit einer Einleitung von Günther Bien, Felix Meiner, Hamburg.

Baevskij, Vadim S., 1994: *Istorija russkoj poëzii 1730-1980*, Kompendium, Smolensk Rusič.

Balzac, Honoré de, 1971: *Le père Goriot*, Préface de Félicien Marceau Notice et notes de Thierry Bodin, Gallimard.

–, 1976: *La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or*, Édition de Rose Fontassier, Gallimard, S. 41-241; 243-349. Darin auch: „Préface de l',Histoire des Treize' ", S. 367-374.

Belinskij, Vissarion G., [1840]: *Geroj našego vremeni*, S.-Peterburg, <http://www.az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0360.shtml>, obnovleno: 24.10.2005, (12.7.2012).
Costlow, Jane, 2002: „Compassion and the Hero: Women in *A Hero of Our Time*“, in: Lewis Bagby (Ed.), *Lermontov's A Hero of Our Time; A Critical Companion*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, S. 85-105.
Čistovaja, I.S., 1988: „Kommentarii“, in: M.Ju. Lermontov, *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 1: *Stichotvorenija*, Pravda, Moskva, S. 600-713.
–, 1990a: „Kommentarii“, in: M.Ju. Lermontov, *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2: *Dramy. Proza*, Pravda, Moskva, S. 613-647.
–, 1990b: „Chronologičeskaja kanva žizni i tvorčestva M. Ju. Lermontova“, in: M.Ju. Lermontov, *Sočinenija*, t. 2: *Dramy. Proza*, 1990, S. 648-687.
Dolinin, Aleksandr S., [1911-1916]: „Lermontov“, (iz *Novogo ėnciklopedičeskogo slovarja Brokgauza i Efrona*), <http://www.lib.ru/LITRA/LERMONTOW/a_brokgauz.txt>, last modified: 19.3.2002, (6.5.2009).
Drozda, Miroslav, 1985: „Povestvovatel'naja struktura *Geroja našego vremeni*“, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 15, S. 5-34.
Ėjchenbaum, Boris M., 1937: „Kommentarii i varianty“, in: Michail Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie sočinenij v 5* tomach, t. 5: *Proza i pis'ma*, Academia, Moskva, Leningrad, S. 423-574.
–, 1967: *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki*, Reprint 1924, Wilhelm Fink, München.
–, 1986 [1961]: „*Geroj našego vremeni*“, in: ders., *O proze. O poėzii. Sbornik statej*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, S. 269-338.
Engler, Winfried, 2003: *Die französische Romantik*, Gunter Narr, Tübingen.
Fieguth, Rolf, (in diesem Sammelband): „Ein poetischer Abschied im Zorn. Über die Komposition von Lermontovs *Stichotvorenija* 1840“, S. X-Y.
Fortassier, Rose, 1976: „Préface“, in: Honoré de Balzac, *La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or*, Édition de Rose Fortassier, Gallimard, S. 7-40.
Goerdt, Wilhelm, 1995: *Russische Philosophie. Grundlagen*, Sonderausgabe, Leicht gekürzter Nachdruck der 1. Auflage, Karl Alber, Freiburg, München.
Gorrard, John G., 1981: „Old Wine in New Bottles: The Legacy of Lermontov“, in: *Poetica Slavica: Studies in Honour of Zbigniew Folejewski*, Ed. by J. Douglas Clayton and Gunter Schaarschmidt, University of Ottawa Press, Ottawa, S. 41-52.
Graf, Alexander, 2009: „Pečorin als Verführter“, in: *M. Ju. Lermontov (1814-1841): Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer*, Herausgeg. von Matthias Freise und Walter Kroll, Harrassowitz, Wiesbaden, S. 103-116.
Grübel, Rainer, 2009: „Die Kontrafaktur des Gebets bei Michail Lermontov und seine Resakralisierung durch Vasilij Rozanov“, in: *M. Ju. Lermontov (1814-1841): Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer*, Herausgeg. von Mathias Freise und Walter Kroll, Harrassowitz, Wiesbaden, S. 17-44.
Guski, Andreas, 1970: *Lermontovs Konzeption des literarischen Helden*, Kubon und Sagner, München.
Hamburger, Käte, 1974: „Orest“, in: dies., *Von Sophokles zu Sartre: Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Fünfte, unveränderte Auflage, W. Kohlhammer, Stuttgart usw., S. 37-64.
Hammerschmid [jetzt: Weinhagen], Beata/Riemekasten [jetzt: Kerzel], Martina, 1994: „Übersetzungsprobleme mit ‚Gott' und ‚Teufel': Folklore und Metaphysik in den deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen von N.V. Gogol's *Revizor*“, in: Ulrike Jekutsch u. a. (Hrsg.), *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, Gunter Narr, Tübingen, S. 269-301.
Hansen-Löve, Aage, 1989: *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd. 1: *Diabolischer Symbolismus*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien.
–, 2007: „Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Beispiele von Puškin bis Čechov“, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 60, S. 7-78.
Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes, 1994, Nach den Grundtexten übersetzt und herausgeg. von Vinzenz Hamo, Meinrad Stenzel, Josef Kürzinger, Pattloch, München.
Heine, Heinrich, 1982a: *Die Romantische Schule*, in: *Heinrich Heine: Werke in vier Bänden*, Bd. 3, Carl Hanser, München, Wien, S. 357-504.

–, 1982b: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in: *Heinrich Heine: Werke in vier Bänden*, Bd. 3, Carl Hanser, München, Wien, S. 505-641.
Helferich, Christoph, 1992: *Geschichte der Philosophie: Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken*, Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
Jakobson, Roman, 1988: „Anstrengungen zu einem Mittel/Ziele-Modell der Sprache in der europäischen Linguistik der Zwischenkriegszeit [1963]“, in: ders., *Semiotik: Ausgewählte Texte 1919-1982*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 440-447.
–, 2005: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, Ed. Tomáš Glanc, Academia, Brno.
Janietz, Sven-Uwe, 2006: „Ein Held unserer Zeit?“, in: *Eigensinn: die philosophiestudentische Zeitung*, Juli, <http://www.eigensinn.zm96.de/artiekl.php?id=48>, (03.04.2009).
Kant, Immanuel, 1992: *Kritik der Urteilskraft*, Herausgeg. von Wilhelm Weinschedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
–, 1992: *Kritik der reinen Vernunft 1, 2*, Herausgeg. von Wilhelm Weinschedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
–, 1993: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Herausgeg. von Wilhelm Weinschedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
Keijser, Thomas (in diesem Sammelband): „The Caucasus Revisited: Development of Semantic Oppositions from Puškin and Lermontov to the Present“, S. X-Y.
Kotljarevskij, Nestor A., 2009 [1891]: *M.Ju. Lermontov: Ličnost' poėta i ego proizvedenija*, Knižnij mir, Sankt-Peterburg.
Kutik, Ilya, 2005: *Writing as Exorcism. The Personal Codes of Pushkin, Lermontov, and Gogol*, Northwestern University Press, Evanstone, Illinois.
Lauer, Reinhard, 2009a: *Geschichte der russischen Literatur: Von 1700 bis zur Gegenwart*, 2., durchgesehene und ergänzte Auflage, C. H. Beck, München.
–, 2009b: „Pečorin als Verführer“, in: *M. Ju. Lermontov (1814-1841): Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer*, Herausgeg. von Matthias Freise und Walter Kroll, Harrassowitz, Wiesbaden, S. 117-132.
Layton, Susan, 1994: *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge.
Lotman, Jurij M., 1981: „Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: ders., *Kunst als Sprache*, Herausgeg. von Klaus Städtke, Reclam, Leipzig, S. 269-295.
–, 1986: *Die Struktur literarischer Texte*, Übersetzt von Rolf-Dieter Keil, Wilhelm Fink, München.
–, 1988: „‚Fatalist' i problema Vostoka i Zapada v tvorčestve Lermontova“, in: *V škole poėtičeskogo slova: Puškin, Lermontov, Gogol'. Kniga dlja učitelja*, Moskva, S. 5-22.
Luther, Arthur, 1922: „Michael Lermontows Leben und Werk“, in: *Lermontows Werke*, Herausgeg. von Arthur Luther, Bibliographisches Institut, Leipzig, S. 7-24.
Makogonenko, Georgij P., 1987: *Lermontov i Puškin: Problemy preemstvennogo razvitija literatury*, Sovetskij pisatel', Leningradskoe otdelenie.
Mann, Jurij, 1979: „V poiskach novych koncepcij“, <http://www.az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0770.shtml>, obnovleno: 10.11.2006, (12.7.2012).
Meyer-Fraatz, Andrea, 2009: „‚Zloj čečen polzet na bereg': Der Kaukasus und seine Bewohner im Werk Michail Lermontovs“, in: *M. Ju. Lermontov (1814-1841): Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer*, Herausgeg. von Matthias Freise und Walter Kroll, Harrassowitz, Wiesbaden, S. 45-72.
Miłosz, Czesław, 1981: *Geschichte der polnischen Literatur*, Verlag Wissenschaft und Politik, Berend von Nottbeck, Köln.
Nigmatullina, Julduz, 1994: „Funkcija vozvyšennogo v proizvedenijach russkogo klassicizma i romantizma“, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 29, S. 17-32.
Puškin, Aleksandr S., 1958: *Istorija Pugačeva*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. 8: *Avtobiografičeskaja i istoričeskaja proza*, Izdanie vtoroe, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva.
–, 1968: *Stichotvorenija 1827-1836. Skazki*, in: ders., *Sobranie sočinenij*, t. 3, Chudožestvennaja literatura, Moskva.

–, 1969: *Evgenij Onegin. Roman v stichach*, in: ders., *Sobranie sočinenij*, t. 5, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
–, 1970: *Romany i povesti 1833-1838*, in: ders., *Sobranie sočinenij*, t. 8, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
Rousseau, Jean-Jacques, [1755]: *Discours sur l'origine et les fondements de l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, <http:// http://fr.wikisource.org/wiki/Discours_sur_l%E2%80%99origine_et_les_fondements_de_l%E2%80%99in%C3%A9galit%C3%A9_parmi_les_hommes>, (12.7.2012).
–, [1756] *Lettre à Voltaire sur la Providence*, http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_%C3%A0_Voltaire_sur_la_Providence, dernière modification: 21.8.2009, (12.7.2012).
Savinikov, S.V., 2004: „Otec i ego sobstvennost': o glubinno-motivnom komplekse M.Ju. Lermontova", in: Elena K. Romodanovskaja (Red.), *Interpretacija chudožestvennogo proizvedenija: Sjužet i motiv*. *Sbornik naučnych trudov*, Novosibirsk, S. 54-63.
Schmid, Herta, 2001: „Lüge und Wahrheit in Puškins kleinen Tragödien", in: *Gedächtnis und Phantasma: Festschrift für Renate Lachmann*, Herausgeg. von Luzie K. Frank u. a., Sagner (Die Welt der Slaven. Sammelbände/Sborniki. 13), München, S. 251-468.
–, 2003: „Das Drama im Roman. Witold Gombrowiczs *Trans-Atlantik* als Modell transkultureller Beziehungen und als dichterische Semantik", in: Eva Lezzi, Monika Ehlers (Hrsg.), in Zusammenarbeit mit Sandra Schrammm, *Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien, S. 57-69.
–, 2008: „Comenius' Theaterkonzept im Kontext des europäischen Barocks", in: *Studien zu Comenius und zur Comeniusrezeption in Deutschland: Festschrift für Werner Korthaase zum 70. Geburtstag*, Herausgeg. von Petr Zemek, Jiří Beneš, Beate Motel, Muzeum J. A. Komenského, Uherský Brod, S. 461-497.
–, (in diesem Sammelband): „Von der Fläche über die Tiefe zur Linie. Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov", S. X-Y.
Schmid, Wolf, 1975: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Wilhelm Fink, München.
Schopenhauer, Arthur, 1977: *Die Welt als Wille und Vorstellung I, II*, Diogenes, Zürich.
–, 1988: „Über Religion", in: ders., *Parerga und Paralipomena II*, Hoffmans Verlag, Zürich, S. 277-345.
Schultze, Brigitte, (in diesem Sammelband): „Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption", S. X-Y.
Schultze, Brigitte/Weinhagen, Beata, (in diesem Sammelband): „Spurensuche: Zur gegenseitigen Nichtwahrnehmung des literarischen Schaffens der Zeitgenossen M.Ju. Lermontov und Zygmunt Krasiński", S. X-Y.
Städtke, Klaus, 2002: „Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Krimkrieg (1853)", in: ders. (Hrsg.), *Russische Literaturgeschichte*, J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, S. 116-164.
Stelleman, Jenny, (in diesem Sammelband): „Lermontov's Drama: Tradition and Innovation", S. X-Y.
Stender-Petersen, Adolf, 1978: *Geschichte der russischen Literatur*, C. H. Beck, München.
Stökl, Günther, 1973: *Russische Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 3., erweiterte Auflage, Alfred Kröner, Stuttgart.
Tasso, Torquato, 1978: *Die Befreiung Jerusalems*, in: *Torquato Tasso. Werke und Briefe*, Übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger, Winkler, München, S. 183-674.
Todd III, William Mills, 1986: *Fiction and Society in the Age of Pushkin. Ideology, Institutions, and Narrative*, Harvard University Press, Cambridge/Massachussets, London/England.
Tomaševskij, Boris M., 1923: „Literatura i biografija", in: *Kniga i revoljucija*, 3, Nr. 4, H. 28, S. 6-9.
–, 1941: „Proza Lermontova i zapadnoevropejskaja literaturnaja tradicija": in: *Literaturnoe nasledstvo*, Moskva, S. 43-44.
Tornow, Siegfried, 2005: *Was ist Osteuropa? Handbuch der osteuropäischen Text- und Sozialgeschichte von der Spätantike bis zum Nationalstaat*, Harrassowitz, Wiesbaden.
Uffelmann, Dirk, 1999: *Die russische Kulturosophie: Logik und Axiologie der Argumentation*, Peter Lang (Slavische Literaturen. 18), Frankfurt am Main usw.
Urban, Peter, 2006: „Anmerkungen"; „Russlands Krieg im Kaukasus: Kurze Chronik"; „Nachwort", in: Michail Lermontov, *Ein Held unserer Zeit*, Aus dem Russischen übersetzt und herausgeg. von Peter Urban, Friedenauer Presse, Berlin, S. 191-213; 214-225; 227-253.

Vasil'ev, S.F., 1995:, „Russkaja romantičeskaja prosa", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 35, S. 5-17.

Vietta, Silvio, 1983: „Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung", in: ders. (Hrsg.), *Die literarische Frühromantik*, (Kleine Vandenhoek-Reihe. 1488), Göttingen, S. 208-220.

Vishevsky, A., 1991: „Demonic Games, or the Hidden Plot of Mixail Lermontov's *Knjažna Meri*", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 27, S. 55-71.

Wagner, Heinz, 1991: *Das große Handbuch der Oper*, 2., stark erweiterte Auflage, Florian Noetzel, Wiesbaden.

Zaslavskij, O.B., 1992: „Sjužet *Knjagini Ligovskoj* i problema demonizma v tvorčestve Lermontova", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 29, S. 33-45.

–, 2003: „‚Svoj stich za chvost otvažno ja lovlju…' (strukturnye paradoksy *Skazki dlja detej* M.Ju. Lermontova)", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 51, S. 87-101.

–, 2008: „Geroj, mir i struktura teksta: O *Tamani* M.Ju. Lermontova", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 61, S. 69-83.

Žirmunskij, Viktor M., 2009: *Vvedenie v literaturovedenie: Kurs lekcij*, Pod redakciej Z.I. Plavskina, V.V. Žirmunskoj, Vstupitel'naja stat'ja Z.I. Plavskina, Izdanie tret'je, Moskva.

Brigitte Schultze, Beata Weinhagen

Spurensuche: zur gegenseitigen Nichtwahrnehmung des literarischen Schaffens der Zeitgenossen M.Ju. Lermontov und Zygmunt Krasiński

I.

Es fällt auf, dass das literarische Schaffen von M.Ju. Lermontov (1814-1841) und Zygmunt Krasiński (1812-1859) im Zeichen nahezu völliger gegenseitiger Nichtwahrnehmung steht. Dabei waren beide in den 1830er Jahren – als Vertreter der Hoch- wie auch der Spätromantik – Zeitgenossen, waren, wenn auch in unterschiedlichen Bedingungen, Untertanen des supranationalen Zarenreichs. Im Sinne des schriftstellerischen Ranges und dieser Zeitgenossenschaft werden denn auch manche Texte beider Schriftsteller *vergleichend* in den Blick genommen.[1] Dies geschieht allerdings vor allem im literaturwissenschaftlichen und literaturhistorischen Horizont des 20. und 21. Jahrhunderts, d. h. in einer Zeit, in der nicht nur Krasińskis Stelle als eines der drei Dichter-Seher der polnischen Hochromantik und damit der polnischen Schlüsseltradition umfassend untersucht, sondern auch Lermontovs Rolle als desjenigen russischen Lyrikers, der – wie kein anderer – für Nähe zur gesamteuropäischen Romantik steht, deutlich benannt ist (M. Freise, 2009, S. 20). Einen krassen Gegensatz zu solcher komparatistischen Zusammenführung des Schaffens beider Autoren bilden *rezeptionsgeschichtliche* Untersuchungen. Überall dort, wo Fragestellungen der Rezeption dieses oder jenes zeitgleich entstandenen Textes aufgeworfen sind, sucht man vergeblich nach Spuren einer Wahrnehmung. So fehlt der Name Zygmunt Krasińskis in Aufsatzliteratur und in Monographien zur Lermontov-Rezeption in Polen,[2] fehlt umgekehrt der Name M.Ju. Lermontovs in Monographien und Sammelbänden zum Schaffen Zygmunt Krasińskis.[3]

Dieser Befund lässt sich nicht ohne Weiteres erklären. Es gilt zu bedenken, dass sowohl Lermontov als auch Krasiński – selbst unter erschwerten Lebensverhältnissen – auffallend viel von der zeitgenössischen Literatur, auch der Philosophie – im Falle Krasińskis auch der Geschichtsphilosophie –, in eigener Lektüre rezipiert bzw. durch ihre Korrespondenz und mündliche Berichte kennengelernt haben.[4] Zu bedenken ist etwa auch, dass ein anderer Vertreter des polnischen Dreigestirns, Adam Mickiewicz, intensiv von Lermontov wahrgenommen und rezipiert worden ist: Mickiewiczs Dichtungen *Konrad Wallenrod* und *Grażyna* sind insbesondere in Lermontovs Frühwerk, 1831 und 1832, aber auch später, kreativ angeeignet worden, wobei eindeutige

---

1 Z. B. W. Lednicki, 1964, S. 59, 61, 66; J. St. Clement, 1964, S. 186.

2 Vgl. die Arbeiten von J. Borsukiewicz, 1971; B. Mucha, 1975; J. Borsukiewicz 1991.

3 So z. B. in W. Lednicki (Ed.), 1964; G. Halkiewicz-Sojak/B. Burdziej (Red.), 2001; J. Fiećko, 2005.

4 Vgl. die von Herta Schmid untersuchten intertextuellen Bezüge in *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*) in diesem Band, ebenso J. Horák, 1935; in Bezug auf Krasiński wird z. B. verallgemeinernd auf die „intensive Auseinandersetzung mit der europäischen Literatur und Philosophie" (Anon., 2009) hingewiesen.

intertextuelle Bezüge diese polnisch-russische ‚Inspiration' erkennen lassen. Diese Zusammenhänge sind umfassend erforscht.[5]

Fragt man andererseits nach Spuren von Słowackis umfangreichem Werk, von dem viele zentrale Texte zwischen 1834 und 1841 entstanden sind, bei Lermontov, so ergibt sich nochmals ein anderes Bild: Soweit erkennbar, kann die Forschung bislang kein einziges zweifelsfreies Beispiel für eine intertextuelle Aufnahme und Weiterverarbeitung eines Słowacki-Textes in Lermontovs Œuvre nachweisen. Doch gibt Słowacki seinerseits zu erkennen, dass er von dem Autor Lermontov weiß. In einer Strophe der Verserzählung *Beniowski* (1841) heißt es: „Dziś, jak słyszałem, pisze pan Lermentów" (zit. nach B. Mucha, 1975, S. 73; „Heute, wie ich gehört habe, schreibt Herr Lermentów"). Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Forschungsarbeiten, die „Analogien" zwischen Person und literarischem Schaffen Lermontovs und Słowackis entdecken. Bei beiden wird z. B. eine „träumerische Natur" („marzycielska natura", ebd., S. 74) gesehen, auch „sarkastisches Pathos" („patosem sarkazmu", ebd., S. 94). Als ein Fall von Analogie wird auch die Epochenverwandtschaft zwischen Lermontovs spätromantischen Dichtungen und der Lyrik der Młoda Polska-Zeit gesehen (J. Borsukiewicz, 1991, S. 200). Offensichtlich gibt es bislang jedoch keine sorgfältige Untersuchung dazu, wie tragfähig diese Annahmen von Analogien tatsächlich sind. Auch scheinen die fundamentalen Unterschiede zwischen beiden Romantikern kaum bedacht zu sein – zwischen dem ‚Muttersohn' Słowacki, der manche lebensweltliche Erfahrung offensichtlich mit Imagination kompensiert hat, und dem frühverwaisten Lermontov, der – ohne Erfahrung von Vertrauen und Bindung aufgewachsen – nie zu Bindungsbereitschaft gefunden hat, zwischen Słowackis Sendungsbewusstsein und dem Fehlen derartiger Botschaften bei Lermontov usw. Selbstverständlich hätte ein Ausloten solcher grundlegender Unterschiede, gerade mit Blick auf die heutige arrivierte Lermontov- und Słowacki-Forschung, nur begrenzten hermeneutischen Wert.

Bei der Spurensuche zur gegenseitigen Wahrnehmung von Lermontov und Zygmunt Krasiński gibt es einen Anhaltspunkt, der auffallend selten Eingang in Forschungsbeiträge gefunden hat: In Lermontovs 1836 – d. h. nach der kanonischen Fassung von *Maskarad* (*Maskerade*) und vor *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*) – entstandenem Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* (*Fürstin Ligovskaja*) tritt ein junger Beamter polnischer Herkunft mit dem Namen „Stanislav Krasinskij" auf.[6] Auch wenn dieser Beamte zunächst – so sieht das die uns vorliegende Forschung (z. B. K. Galon-Kurkowa, 1984, S. 126) – an den im Dienste des Zaren stehenden Wincenty Krasiński, den Vater des Schriftstellers, erinnern mag, geben die Verbindung von Vor- und Nachnamen sowie weitere Einzelheiten Hinweise auf Zygmunt. Der Schriftsteller Krasiński hat diese Vornamen: „Napoleon, *Stanisław*, Adam, Ludwik, *Zygmunt*" (M. Janion, 1984, S. 502). So soll hier die Gestalt des Stanislav Krasinskij als eine von mehreren Spuren einer Wahrnehmung eingehender in den Blick genommen werden.

---

[5] Vgl. dazu J. Borsukiewicz, 1971, S. 109-113; 1991, S. 71-132; B. Mucha, 1975, S. 22 f., 67-70 passim.

[6] *Knjaginja Ligovskaja* wird hier unter der Chiffre KL gemäß der 1937 von Boris Ėjchenbaum edierten Ausgabe (*Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, t. 5: *Proza i pis'ma*, S. 109-171, zitiert. S. ebd., S. 157 f.

Angesichts des nahezu völligen Fehlens von Rezeptionsspuren wird ‚der Spieß einmal umgekehrt'. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie es zu einer solchen Leerstelle hat kommen können. Im Sinne einer Ausgangsthese ist anzunehmen, dass sowohl auf Seiten Lermontovs als auch auf Seiten Krasińskis biographische, politische und auch im schriftstellerischen Anliegen begründete Ursachen für diese fehlende Wahrnehmung vorliegen.[7] Im Sinne eines Gedankenspiels ist dabei auch zu überlegen, welche rezeptionelle Konstellation sich ergeben hätte, wenn z. B. Lermontov in den Jahren 1835 bis 1841 mit Krasińskis *Nie-Boska komedia* (*Ungöttlicher Komödie*, genauer: ‚Nicht-Göttlicher Komödie') vertraut gemacht worden wäre. Hier ist immerhin tatsächlich eine Analogie zu beobachten: Beide Romantiker haben mit etwa 21 Jahren ihr bedeutendstes Dramenwerk geschaffen – Krasiński 1833 seine 1835 gedruckte *Ungöttliche Komödie*, Lermontov 1835 die 1842 erstmals erschienene kanonische Fassung von *Maskarad*; in beiden Bühnenwerken wird eine kreative Konzentration und damit auch Dichte bedeutungsbildender Signalsetzungen erreicht, wie sie den Autoren – zumindest im Felde des Dramas – nicht noch einmal gelungen ist.[8]

Die nachfolgende Spurensuche wird somit – in gebotener Knappheit – der Frage nachgehen, wann und in welcher Form Lermontov und Krasiński voneinander Kenntnis erhalten haben können. Überdies soll versucht werden, die in der Forschung oft ignorierte Gestalt des Stanislav Krasinskij in *Knjaginja Ligovskaja* als Spur zu Zygmunt Krasiński und als Signalsetzung zur Bedeutungsbildung zu untersuchen. Nur hypothetisch soll, wie gesagt, auch kurz nach Inspirationsmöglichkeiten im Falle einer intensiveren gegenseitigen Wahrnehmung beider Romantiker gefragt werden.

II.

Hier sei zunächst eine kurze Gesamtcharakteristik des Romanfragments[9] *Knjaginja Ligovskaja* – mit den einzelnen Vorgangssträngen, wesentlichen gattungspoetischen und literaturgeschichtlichen Kontexten sowie einigen Aspekten des insgesamt offenen

---

[7] Ein solches Bündel von Kontexten sieht J. Borsukiewicz (1971, S. 99) ganz allgemein für Lermontovs Umgang mit der „polnischen Problematik" gegeben.

[8] Vgl. B. Schultze, 1987; s. die Untersuchungen zu den deutschen, polnischen und tschechischen Übersetzungen von *Maskarad* in diesem Sammelband.

[9] Der im Druck 50 bis 80 Seiten umfassende Text wird teilweise, völlig zutreffend, als „Fragment" (H. Goscilo, 1982, S. 133), teilweise aber auch als „Roman" bezeichnet (E.N. Michajlova, 1957, S. 129; vgl. die deutsche Übersetzung von Barbara Heitkam, M. Lermontow, 1987, S. 157-237). Außer einer Reihe von strukturellen und stilistischen Unebenheiten (z. B. H. Goscilo, S. 145 f.), die deutlich von Lermontovs Individualästhetik, etwa seinem Bauwillen und seinem Ringen um dichte und präzise Signalsetzungen der Bedeutungsbildung (vgl. B. Schultze, „Geben und Nehmen", in diesem Sammelband) abweichen, zeigt auch der unvermittelte Abbruch der Erzählung im neunten Kapitel an, dass es hier um ein unvollendetes Werk geht. Schließlich gibt es auch ein persönliches Zeugnis Lermontovs dazu: In einem Brief vom 8. Juni 1838 teilt Lermontov seinem Freund S.A. Raevskij, dem er diesen 1836 begonnenen und im Februar 1837 wegen Arrest und Exil unterbrochenen Text teilweise diktiert hatte, mit, dass der Roman wohl – angesichts der Veränderung persönlicher Umstände – nicht abgeschlossen würde (B. Ėjchenbaum, 1937, S. 455; J. Borsukiewicz, 1971, S. 108; H. Goscilo, 1982, S. 129).

Deutungsangebots – gegeben.[10] Es spricht vieles dafür, dass dieser unvollendete Text, dessen autobiographische Hintergründe und Kontexte fraglos zu Recht hervorgehoben (E.N. Michajlova, 1957, S. 129-131; B. Ėjchenbaum, 1937, S. 455 f.), jedoch – wie zu zeigen sein wird – sicher nicht in vollem Umfang identifiziert worden sind, ein bislang eher unterschätztes Werk des Autors ist. Unbeachtet sind insbesondere diejenigen Signalsetzungen geblieben, die gemeinsam ein *polnisches* bzw. ein Polen betreffendes *Deutungsangebot* ergeben. Die russisch-polnische Beziehungsgeschichte,[11] zu deren Krisenmomenten der Novemberaufstand 1830-1831 gehört, ist in dem Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* mehr als bisher von der Forschung gesehen greifbar.

In dem aus acht vollständigen und einem abgebrochenen neunten Kapitel bestehenden Fragment werden – je nach Betrachtungsweise – zwei bzw. drei Vorgangsstränge nebeneinander her geführt und punktuell miteinander in Kontakt gebracht. Ihr figurales und thematisches Zentrum ist Grigorij Aleksandrovič Pečorin, somit die zentrale Gestalt in dem später entstandenen Roman *Geroj našego vremeni*. Dort, wo von drei Vorgangssträngen ausgegangen wird, sind zum einen zwei gänzlich unterschiedlich angelegte ‚Frauengeschichten' Pečorins, zum anderen das Schicksal des verarmten Adligen Stanislav Krasinskij, der seinen und seiner Mutter Lebensunterhalt als Petersburger Beamter erwerben muss, gemeint. Sofern von zwei Vorgangssträngen oder auch -linien die Rede ist, sind die beiden Frauengeschichten – Fallbeispiele zu Pečorins Verhalten in der Gesellschaft und im Umgang mit Frauen – zu einem Vorgang zusammengefasst. Helena Goscilo spricht in diesem Sinne teilweise von einer „society tale" (1982, S. 130; vgl. E.N. Michajlova, 1957, S. 131), teilweise, ebenso begründet, von „zwei" „society tales" (H. Goscilo, 1982, S. 132 f.), auch „plots" (ebd., S. 133). Den zweiten oder auch dritten, in jedem Falle eigenständigen Erzählstrang kennzeichnet Goscilo als „ ‚poor clerk' tale" (ebd., S. 130; vgl. E.N. Michajlova, S. 131, 145). Durchaus nachvollziehbar, ist eine der beiden Erzählungen aus der Adelswelt – nach dem Muster von Aleksandr Ivanovič Odoevskijs *Knjažna Mimi* (*Fürstin Mimi*, 1834) benannt (H. Goscilo, 1982, S. 131) – titelgebend: Pečorins Annäherungsversuche an die Fürstin Vera Ligovskaja gehen auf eine kurze, gegenseitige Jugendliebe zurück, die in einem Rückblick geboten ist; der zeitlichen Erweiterung in eine Vorgeschichte entspricht die Hinzunahme von Moskau als Geschehnisraum. Dieser Erzählstrang hat dadurch nochmals besonderes Gewicht, dass er auf den Roman *Geroj našego vremeni*, und zwar auf die in Pečorins Tagebuch beschriebene Wiederbegegnung mit Vera bzw. der Fürstin Ligovskaja, vorausweist. Hierin kommt, wie auch in einer Reihe weiterer Details, das für Lermontovs Schaffen kennzeichnende hohe Maß an Intratextualität, d. h. die schriftstellerische Produktion im Werkzusammenhang, zum Ausdruck. Für das Bild des Protagonisten Pečorin sind die Vera-Episoden in dem Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* insofern aufschlussreich, als sie erkennen lassen, dass Pečorins Selbstliebe und Geltungsdrang, insbesondere das Verlangen nach Überlegenheit in allen Beziehungsverhältnissen und in allen Konfliktsituationen, stets sonstigen Gefühlsregungen

[10] Vgl. H. Goscilo, 1982, S. 154-156; Goscilo (ebd., S. 156, Anm. 4) nimmt an, dass von Lermontov geplant war, die einzelnen Vorgangsstränge einmal zusammenzuführen.

[11] Vgl. dazu B. Schultze, „Geben und Nehmen", in diesem Sammelband.

und Gedankengängen vorgeordnet ist: Pečorin kann sich keine Beziehung gleichwertiger und gleichberechtigter Menschen vorstellen; er reagiert mit gekränktem Stolz, wo immer eine andere Gestalt legitime eigene Rechte beansprucht oder verteidigt.

Der zweite Teilstrang der „Gesellschaftserzählung" zeigt die Nutzung einer Beziehungsgeschichte für den Zugang zu den höchsten Kreisen der Petersburger Gesellschaft: Nachdem Pečorin der in ‚Beziehungsspielen' erfahrenen Lizaveta Nikolaevna Negurova eine Weile den Hof und damit Hoffnungen auf eine Ehe – für die Fünfundzwanzigjährige gleichsam in letzter Minute – gemacht hat, bricht er dieses Spiel in dem Augenblick ab, als er sich erklären müsste. Dieser Erzählstrang bildet u. a. deshalb einen Gegensatz zu dem Vera-Geschehen, als hier weder die offensichtlich durch eigenes Verschulden ‚sitzengebliebene' Negurova noch Pečorin emotional beteiligt sind (ebd., S. 134; vgl. S. 132 f., 136 f.).

Während sich die beiden „Gesellschaftserzählungen" in mehrfacher Hinsicht in die zeitgenössischen und auch die späteren Realisierungen dieses Genretypus einfügen (ebd., S. 130-136),[12] ist die Erzählung vom „armen Beamten" nicht gattungserfüllend angelegt, macht somit allein dadurch auf sich aufmerksam. Wie in der Forschung zu Recht aufgezeigt, lässt der Krasinskij betreffende Erzählstrang eine Nähe zur „Physiologischen Skizze" (*fiziologičeskij očerk*) der „Natürlichen Schule" (*Natural'naja škola*) erkennen.[13] Doch gibt es deutliche Unterschiede zu den ‚Kartierungen' der russischen Gesellschaft, insbesondere der mittleren und unteren Stände, seit den 1840er Jahren. Die Unterschiede betreffen sowohl den Charakter der dargestellten Vorgänge (hier: den Charakter der Begegnungen zwischen Krasinskij und Pečorin) als auch die als genretypisch erachtete Interdependenz von Milieu, Figur und Lebenshaltung. In der Darstellung des Beamten Krasinskij wird die Physiologische Skizze teilweise geradezu unterlaufen. Während viele Beispiele dieser Form mit einer einzigen als typisch und beliebig wiederholbar zu denkenden Episode auskommen, enthält der Erzählstrang zum „armen Beamten" fünf Situationen, die teilweise durch einen spezifischen Ereignischarakter von der illustrierenden Funktion der Physiologien abweichen.

Von den in Physiologischen Skizzen, auch in der daraus entstandenen dramatischen Form, immer wieder dargestellten Ausschnitten russischer Lebenswelt – der Situation am Arbeitsplatz, dem häuslichen Milieu, der Wohngegend und unmittelbaren Umgebung einer Wohnung oder auch nur eines Zimmers, dem Weg zwischen Wohnung und Dienststelle, ebenso von charakteristischen Vorgangsmustern wie dem Bittstellerauftritt, dem Gedankenaustausch zwischen Angehörigen einer Berufsgruppe usw. (vgl. B. Schultze, 1980, S. 101-106, vgl. S. 112 f.) – sind mehrere in diesem Erzählstrang zu identifizieren. In einigen Fällen leistet ein Vergleich zwischen gattungserfüllenden Beispielen dieser Form und den Abweichungen in Lermontovs Romanfragment hermeneutischen Gewinn. Dabei ist selbstverständlich zu bedenken, dass hier Bedeutungsbildung entsteht, die erst aus historischer Distanz möglich ist: 1836, d. h. vor dem ‚Boom' Physiologischer Skizzen in den 1840er und 1850er Jahren,

---

[12] Vgl. die Erläuterungen zu *Knjaginja Ligovskaja* in M.Ju. Lermontov, 2002, S. 561.

[13] Dazu H. Goscilo, 1982, S. 130; vgl. S. 147 f.; A. Glasse, 1985, S. 250; s. auch A.I. Žuravleva, 2002, S. 244.

konnte bei Rezipienten von Lermontovs *Knjaginja Ligovskaja* noch keine Vorstellung von einem gattungspoetischen Muster verfügbar sein.

Das Romanfragment wird mit der ersten Situation des Erzählstrangs zum „armen Beamten" eröffnet: An einem Wintertag gegen sechzehn Uhr von seinem Arbeitsplatz in einer Abteilung der Petersburger Verwaltung kommend, kehrt ein junger Beamter – „von einförmiger Arbeit ermüdet" („utomlennyj odnoobraznoj rabotoj", KL, S. 109) – auf einer der Prachtstraßen nach Hause zurück. Die glitzernden Schaufensterauslagen, die er nur als Betrachter genießen kann, lassen ihn innehalten und „Neid" („zavist'", KL, S. 110) empfinden. Hassgefühle wecken in ihm die Kutscher, die ihm – ihn als „barin" („Herrn") titulierend – ins Bewusstsein bringen, dass er nicht zu den Privilegierten gehört. Damit ist das Leiden des jungen Beamten an seinem sozialen Ausgeschlossen-Sein deutlicher artikuliert als in vielen charakteristischen Beispielen der Physiologischen Skizze. Dabei erhält der Beamte geradezu eine Rechtfertigung für seine Befindlichkeit: In einem Augenblick der Unachtsamkeit wird er von einem auf der Straße dahinjagenden Kutschpferd, einem braunen Traber, auf den Fußweg gestoßen; die Kutsche und der Fahrgast in einem grauen Uniformmantel und mit einem weißen Federbusch auf seiner Mütze (es ist Pečorin) jagen weiter, ohne sich um den gestürzten Fußgänger zu kümmern. Zu sich gekommen, empfindet der junge Beamte nochmals gesteigerten „Hass" („nenavist'", ebd.). Die Tatsache, dass hier auf die sozialen Gegebenheiten in Russland nicht demütig, akzeptierend oder auch gleichgültig, sondern rebellisch und unversöhnlich reagiert wird, macht den Beamten im Kontext der Physiologien zu einer eher untypischen Gestalt.

Dieser Befund wird in der zweiten Situation der Geschichte vom „armen Beamten" weiter verstärkt. In der großen Pause einer Aufführung von Aubers Oper *La muette de Portici*, in Russland *Fenella* (B.M. Ėjchenbaum, 1937, S. 457), sitzen Pečorin und der junge Beamte in dem zur Oper gehörenden Künstlerrestaurant nebeneinander an einem Tisch. Während Pečorin die Pause in Begleitung zweier Offiziere, somit in Gesellschaft und unter Seinesgleichen verbringt, ist der „nicht ganz bestens gekleidete" („ne sovsem otlično odetyj", KL, S. 119) Beamte allein. Zu seiner Nichtangemessenheit in dieser Umgebung gehören auch seine selbstgedrehten Zigaretten (ebd.). Als Pečorin den Vorfall mit der Kutsche zum Gegenstand einer Anekdote macht, dafür auch Gelächter erntet, wirft der Beamte, seinen Hut vom Tisch aufhebend, das von Pečorin und dessen Begleitern genutzte Teegeschirr zu Boden. Pečorin reagiert auf diese Form der Rache gemäß seinen finanziellen Möglichkeiten: Er schleudert – für die Bedienung – das Geld für das zerbrochene Geschirr auf den Tisch. Der Beamte eilt zunächst fort, zwingt Pečorin jedoch wenig später zu einem Gespräch in den Gängen des Opernhauses: Er, Pečorin, habe ihn „tödlich beleidigt" („oskorbili smertel'no", KL, S. 121), wo er doch „ein ebensolcher Adliger" („takoj že dvorjanin") sei: Der Unterschied bestehe allein in seiner persönlichen Armut. Da das von Pečorin mehrfach vorgeschlagene Duell für den jungen Beamten – mit Rücksicht auf seine Mutter – nicht in Frage kommt, solle Pečorin sein Fehlverhalten wenigstens „bereuen" („raskajat'sja", KL, S. 122). Der Beamte eilt wiederum davon, ohne dass die Angelegenheit einen Abschluss gefunden hätte. Pečorin kehrt gegen Ende des zweiten Aktes in die Vorstellung zurück. Dass dieser Erzählabschnitt offen endet, d. h. nicht auf eine Entscheidung zuläuft, entspricht der gattungspoetischen Anlage Physiologischer Skizzen.

Der dritte Erzählabschnitt kommt den Merkmalen dieser Form in mancher Hinsicht besonders nahe: Im Hause des Fürsten Stepan Stepanyč Ligovskoj, des um viele Jahre älteren Ehemannes der zweiundzwanzigjährigen Vera, bekommt Pečorin mit, dass die Unterlagen eines Zivilprozesses, in dem es um die finanzielle Situation von Veras Mann geht, auf dem Schreibtisch des Beamten Krasinskij liegen. Pečorin verspricht, den beim Fiskus arbeitenden Beamten ausfindig zu machen und zu dem Fürsten Ligovskoj zu bringen. Während die charakteristische Realisierung von Bittstellerauftritten und Prozessvorgängen darin besteht, dass der Bittsteller oder die Bittstellerin mit einem Anliegen zu einer höhergestellten Persönlichkeit oder zu einer Institution geht (vgl. B. Schultze, 1980, S. 102-104), ist es hier umgekehrt. Die höhergestellte Person, der Fürst, hat ein Anliegen an den kleinen Beamten. Ob der Beamte überhaupt die Befugnis hat, etwas für den Bittsteller zu tun, muss dahingestellt bleiben. Die Normabweichung erhält dadurch nochmals besondere Brisanz, dass der Beamte selbst ein Adliger ist.

Pečorins Suche nach der – von einem „engen und verwinkelten Hof" („uzkij i uglovatyj dvor", KL, S. 154) erreichbaren – Wohnung des Beamten Krasinskij kann als modellhafter Abschnitt einer Physiologischen Skizze gesehen werden. Auch die karge Ausstattung der Wohnung, in welcher er – gemeinsam mit der früh gealterten Mutter – auf die Heimkehr des Beamten wartet, entspricht den beschreibenden Passagen in vielen Beispielen der Textsorte. Die genretypische Kongruenz von Milieu, Bewohnern und Denkweise ist jedoch aufgebrochen: Die Mutter des Beamten stellt sich als Frau eines in russischen Diensten gewesenen „polnischen Adligen" („pol'skij dvorjanin", KL, S. 156) vor, der durch einen langen Rechtsstreit und „im letzten Krieg" („v poslednjuju vojnu", ebd.) seinen Besitz verloren habe. Zu den eher untypischen Gegenständen in der Wohnung gehört ein Buch, eine Billigpublikation, in der die Mutter des Beamten sich über die Möglichkeiten, rasch reich zu werden, informiert. Nach einer Weile des Wartens zum Fortgehen entschlossen, begegnet Pečorin dem heimgekehrten Beamten, Stanislav Krasinskij, wie er erfahren hat, auf der Türschwelle. Pečorin und Krasinskij trennen sich grußlos. Der Beamte entschließt sich, zu dem Fürsten Ligovskoj zu gehen. Seine Mutter lässt er wissen, dass der Offizier (d. h. Pečorin) sein „Todfeind" („smertel'nyj vrag", KL, S. 158) sei. Am Folgetag bereitet er sich, um ein makelloses Äußeres bemüht, auf den Besuch beim Fürsten vor.

Der vierte Erzählabschnitt gilt dem gleichsam umgedrehten Bittstellerauftritt. Während dieses Vorgangsmuster in vielen normerfüllenden Physiologischen Skizzen das zentrale, oft sogar das einzige Geschehen bildet, ist hier das Gespräch zwischen dem Fürsten und dem Beamten der Steuerbehörde ausgeblendet. Nachdem Krasinskij versprochen hat, sich für den Fürsten zu verwenden, darf er für eine Weile an der Teerunde des adligen Hauses teilnehmen. Nach seinem Fortgang sind sich einige der Damen darin einig, dass dieser Beamte mit seinem gewandten Auftreten kein typischer Vertreter seiner Berufsgruppe sei. Damit ist die Abweichung – sowohl im lebensweltlichen Kontext als auch im Kontext der Physiologie vom „armen Beamten" – thematisiert.

Der fünfte, kürzeste Abschnitt des Erzählstranges gehört zum neunten, d. h. dem unvollendet gebliebenen Kapitel des Romanfragments. Dieses Textelement und der Erzähleingang bilden insofern gemeinsam eine Kreisform, als der junge Beamte in beiden Fällen in der Rolle eines bloßen Beobachters der Petersburger Adelsgesell-

schaft gezeigt ist: Bei der russischen Baronin R., die mit einem „schrecklich reich" („užasno bogat", KL, S. 165) gewordenen kurländischen Baron verheiratet ist, treffen zu später Stunde, gegen elf Uhr, die Kutschen mit geladenen Gästen der höchsten Kreise ein; zu den sich an der Auffahrt drängenden Zuschauern gehört Stanislav Krasinskij, der „mit Neid" („s zavist'ju", ebd.) auf diese andere Welt blickt. Seine Verneigung vor dem Fürsten Ligovskoj und dessen Frau wird von jenen nicht bemerkt; Krasinskij fasst nun auch gegen die Fürstin ein Gefühl „geheimer Abneigung" („tajnaja neprijazn'", KL, S. 166) und schwört bei sich, er werde alle noch einmal zum Staunen bringen.

Es lässt sich nicht sagen, wie der Erzählstrang vom „armen Beamten" hätte weitergehen sollen. Das Textfragment lässt in jedem Fall einen besonderen Bauwillen des Autors Lermontov, auch das Verfahren präziser Signalsetzungen auf der mikrotextuellen Ebene – man denke an die Wiederholung von Leitbegriffen wie ‚Neid' (*zavist'*) – erkennen. Die Art und Weise, wie in diesem Romanfragment zwei „Gesellschaftserzählungen" und ein auf die Physiologische Skizze verweisender, diese jedoch fortgesetzt unterlaufender Erzählstrang[14] miteinander verschränkt sind, zeigt Lermontovs Vorliebe für offenes Erzählen. So gesehen wird in *Knjaginja Ligovskaja* vieles von der Offenheit des Romans *Geroj našego vremeni* vorweggenommen (vgl. A.I. Žuravleva, 2002, S. 245).

Im Weiteren soll nun der in *Knjaginja Ligovskaja* enthaltene – explizite und implizite – Text zu Polen interessieren. Wie gezeigt, spricht die Mutter des Beamten Krasinskij die Herkunft ihrer Familie aus polnischem Adel direkt an. Signalsetzungen finden sich in beiden strukturell-thematisch deutlich zu unterscheidenden Erzähllinien. Dieser *polnische Text* gehört damit zu den vielen thematischen Klammern in *Knjaginja Ligovskaja*, zu denen etwa auch die alle Erzählstränge umfassende Fülle von Informationen zum Bild des Offiziers Pečorin zählt. Der *polnische Text* ist vor allem durch zwei erzählte Figuren, den jungen Beamten Stanislav Krasinskij und den allein im sechsten Kapitel auftretenden Artillerieoffizier Branickij, ferner durch Hinweise auf den Novemberaufstand 1830/31 sowie durch eine Reihe sehr vorsichtig gegebener Informationen zum Verhalten der Polen im supranationalen Zarenreich gegeben. Im Mittelpunkt des Interesses wird hier die Gestalt des Stanislav Krasinskij als einer möglichen Spur der Wahrnehmung des Schriftstellers Zygmunt Krasiński durch Lermontov stehen.

Obwohl der „junge Beamte" („molodoj činovnik", KL, S. 109), wie erwähnt, Krasinskij heißt und einen der Taufnamen des Schriftstellers Zygmunt Krasiński, Stanislav (d. h. Stanisław) trägt (M. Janion, 1984, S. 502),[15] obwohl der ‚biographische' Autor Krasiński zu dem Zeitpunkt, mit dem Lermontovs *Knjaginja Ligovskaja* beginnt – „Im Jahre 1833" („V 1833 gody", ebd.) –, einundzwanzig Jahre, somit sehr jung ist, und trotz des auf verwandtschaftliche Beziehungen verweisenden Namens

[14] Es spricht einiges dafür, dass Lermontov Vorbehalte gegen die sich erst formierende Textsorte hatte. Die souveräne Art, mit der er Verfahren der Physiologie verwendet, zeigt zugleich, dass er dem ‚Trend' folgen könnte, wenn er das nur wollte.

[15] S. auch http://www.sejm-wielki-pl/sejmwielki?p=w+adys+aw;n=hr.+ branicki+h.+korczak. Es fällt auf, dass auch in Krasińskis *Nie-Boska komedia* die Beziehung der Rollenfigur Orcio zum Werkproduzenten mit Hilfe des Vornamens Stanisław angezeigt ist: In der Taufszene ist Orcio bzw. Jerzy dreimal als „Jerzy Stanisław" bezeichnet (vgl. Z. Krasiński, 1974, S. 19-21).

Branickij pflegt die Forschung diese Spur zu einem der drei polnischen Dichter-Seher zu ignorieren. Einer der Gründe hierfür scheint darin zu liegen, dass Lermontovs Text von der Mehrzahl der Forscher ausschließlich aus der Perspektive der russischen Literatur betrachtet wird, russisch-polnische Beziehungsgeschichten und Aspekte des innerslavischen Vergleichs somit unbeachtet bleiben. So deutet Helena Goscilo den Namen Krasinskij, ohne eine Beziehung zu dem polnischen Magnatengeschlecht herzustellen, als sprechenden Namen, der auf die Schönheit des jungen Beamten verweist: „Krasinskij is young, energetic, and, as his name suggests, strikingly handsome".[16] Ähnlich wie hier gibt es weitere Forschungsbeiträge, in denen die philologische Kompetenz auf die Russistik begrenzt bleibt.[17]

Dort, wo Lermontovs Romanfragment mit polnischer oder polonistischer Kompetenz erschlossen ist, wird der General Wincenty Krasiński (1782-1858), somit Zygmunts Vater, als Namensgeber für den jungen Beamten identifiziert (K. Galon-Kurkowa, 1984, S. 126). Der General Krasiński, der zunächst in Napoleons Diensten gestanden hatte (darauf verweist einer der Vornamen seines Sohnes), war in der Tat ein Beamter des Zaren – selbstverständlich nicht in einer subalternen, sondern in einer angesehenen Position: Er war u. a. General-Adjudant, gehörte ab 1833 zum russischen Staatsrat.[18] Dieses Nebeneinander von Daten, Namen und Fakten, die teilweise auf den General Wincenty Krasiński, teilweise aber auch auf dessen Sohn Zygmunt hindeuten, lassen das Verfahren der Mystifikation (vgl. K. Galon-Kurkowa, 1984, S. 97 f.)[19] erkennen.

---

[16] H. Goscilo, 1982, S. 148. – Das Detail des attraktiven Aussehens (vgl. KL, S. 119), dem ein Defizit an Schönheit bei der Pečorin-Gestalt (KL, S. 111) gegenübergestellt ist (woran das Aussehen des Protagonisten Pečorin in *Geroj našego vremeni* [dazu der Beitrag von H. Schmid, „Fülle und Leere", in diesem Sammelband] sowie Figur und Gesicht des biographischen Michail Lermontov [s. Turgenevs ausführliche Beschreibung des wenig attraktiven Äußeren und der wenig anziehenden Gesichtszüge, zit. bei H. Goscilo, 1982, S. 160 f., Anm. 49; vgl. A. Glasse, 1985, S. 249: „unattractive physical appearance"] anschließen), ist möglicherweise gleichfalls zur Identifizierung von Zygmunt Krasiński zu nutzen: Wenn die überlieferten Nachdrucke von Gemälden nicht täuschen, konnte Zygmunt Krasiński mit seinen ebenmäßigen, den Intellektuellen verratenden Gesichtszügen durchaus als gutaussehend gelten (s. die bildlichen Darstellungen unterschiedlicher Lebensalter in W. Lednicki [Ed.], 1964, Titelseiten, ohne Zählung; B. Schultze, 1989, S. 1680; S. Sobol, 2003, S. 101), wohingegen bei seinem Vater, Wincenty Krasiński – mit einem eher unebenmäßigen Gesicht ohne Spuren intellektuell-künstlerischer Aufnahmefähigkeit – (siehe das Porträt in http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wincenty_Krasinski_(1782-1858).jpg; auch S. Sobol, 2003, S. 96) eine Charakterisierung als „schön" oder „attraktiv" gewiss nicht in Frage kam.

[17] E.N. Michajlova (1957, S. 147) meint, Lermontov habe „Krasinskij zu einem Adligen gemacht" („sdelal Krasinskogo dvorjaninom"), um „die doppelte Erniedrigung des Menschen (sowohl des Armen als auch des ‚Adligen') im zeitgenössischen Gesellschaftssystem zuzuspitzen" („dla obostrenija dvojnoj unižennosti čeloveka [i bednjaka i ‚blagorodnogo'] v sovrenennom stroe"). Hier scheinen sowohl die Voraussetzungen als auch die ‚Einstellung' zur Erschließung des *polnischen Textes* zu fehlen. – Die, nach unserem bisherigen Kenntnisstand, einzige Notiz zur „Polnischen Episode in Lermontovs Prosa" (Ja. Orlovskij: „Pol'skij ėpizod v proze Lermontova", in: *Problemy izučenija i prepodavanija tvorčestva M.Ju. Lermontova*, Stavropol' 1991, S. 4-5) konnte nicht eingesehen werden.

[18] http://en.wikipedia.org/wiki/Wincenty_Krasinski.

[19] Auf das Verfahren der Mystifikation weist z. B. auch die Tatsache hin, dass der junge Beamte zunächst (vgl. die „Varianten" in M.Ju. Lermontov, 1957, S. 169/553, 170/554) nicht „Krasinskij", sondern „Krasickij" heißen sollte. Das hätte zu Ignacy Krasicki, dem Fürstbischof und Schriftsteller der Aufklärungszeit, geführt, hätte somit nicht zur Bedeutungsbildung genutzt werden können.

Wir gehen davon aus, dass sich hinter dem jungen Beamten Stanislav Krasinskij in erster Linie der Schriftsteller Zygmunt Krasiński verbirgt. Zur Erhärtung dieser Annahme dienen der Vorname und das Alter, einige Wesenszüge und Verhaltensformen der Figur sowie der freundschaftliche Kontakt Pečorins zu dem polnischen Artillerieoffizier Branickij, hinter dem die Forschung (gewiss zu Recht) Lermontovs Bekannten Ksawery Branicki (1816-1879) sieht. Berührungspunkte mit der historischen Gestalt Wincenty Krasiński, die es selbstverständlich auch gibt, lassen sich in zwei Horizonten deuten: Zum einen als Hinweis auf das private Verhältnis zwischen Vater und Sohn, die Tatsache, dass Zygmunt den Dienst seines Vaters beim Zaren entschieden ablehnte – Stanislav wirft seiner Mutter vor, sie verlange von ihm, dass er „sogar seinen Charakter opfern" solle („vy chotite, čtoby ja požertvoval dlja vas daže charakterom", KL, S. 158), zum anderen als allgemeines Problem der polnisch-russischen Beziehungsgeschichte – das ‚Paktieren' mit der Besatzungsmacht (vgl. J. Fiećko, 2005, S. 84; Z. Sudolski, 2001, S. 11). Die Belege und Überlegungen zur Identifikation von Zygmunt Krasiński hinter dem „jungen Beamten" sind somit diese: 1. Die Verbindung eines der Taufnamen – anstelle des Rufnamens Zygmunt – mit dem Familiennamen ist als starker Beleg zu sehen. 2. Als Lermontov seinen Roman schreibt, 1836, ist die biographische Person Zygmunt Krasiński 24 Jahre alt; auch dieses Alter passt zu dem „jungen Beamten", der offensichtlich schon einige Erfahrungen in seiner Tätigkeit hat. 3. Die erzählte Figur Stanislav Krasinskij zeigt einige Eigenschaften und Verhaltensweisen, welche die Forschung auch bei dem als überaus schwierig geltenden Zygmunt Krasiński zu erkennen glaubt: Empfindlichkeit und rasche Erregbarkeit (Z. Sudolski, 2001, S. 13), ein starkes Bewusstsein von der eigenen Adelswürde (ebd., S. 10), beharrlicher Widerstand gegen Vorgänge, die er nicht akzeptieren kann (ebd.), Introvertiertheit (ebd., S. 12; man denke daran, wie deutlich der junge Beamte sich gegenüber seiner Mutter abkapselt) u. a. m. Bei einigen dieser Dispositionen, etwa der Neigung zu Rebellion und Widerstand, dem ausgeprägten Stolz, kommt selbstverständlich zugleich der *polnische Text* mit Stereotypen (Selbst- und Fremdbildern) wie Stolz (*duma*), Rebellion (*bunt*) in den Blick. 4. Hinter dem Artillerieoffizier Branickij, den Pečorin wie einen guten Bekannten mit einem „Du" begrüßt (KL, S. 143) und den er danach zu einer Art offenem Büfett bittet, zu dem seine Mutter gute Freunde, darunter das Fürstenpaar Ligovskoj, geladen hat (KL, S. 144), vermutet die Forschung Ksawery Branicki (K. Galon-Kurkowa, 1984, S. 128; J. Borsukiewicz, 1991, S. 40 f., 159, Anm. 173), d. h. einen der Brüder von Zygmunt Krasińskis späterer Frau Eliza. (Die Hochzeit fand 1843 statt, nachdem beide sich offensichtlich schon mehrere Jahre gekannt hatten; J. Jankowski, 2009.)

Die Magnatenfamilie Branicki ist ohne Frage eine Kontaktstelle zwischen den biographischen Personen Michail Lermontov und Zygmunt Krasiński. Sie ist zugleich eine Textspur, die es mehr als wahrscheinlich macht, dass Lermontov über einen der Brüder von Krasińskis späterer Frau, Franciszek Ksawery (1816-1879) oder aber Aleksander (1821-1877),[20] Informationen über die Person, vielleicht auch über das eine oder andere literarische Werk des Autors Zygmunt Krasiński erhalten hat.[21]

---

[20] Vgl. http://www.sejm-wielki.plsejmwielki?p=w+adys+aw;n=hr.+branicki+h.+korczak.

[21] Von daher ist es nicht korrekt, allein in den beiden Erzählsträngen mit Vera Ligovskaja und Lizaveta Negurova Vorgänge aus Lermontovs Biographie zu sehen. Wenn E.N. Michajlova (1957, S. 129) feststellt, dass „mit Ausnahme der Krasinskij-Linie" „alles im Roman einen autobiographischen Un-

Die Selbstverständlichkeit, mit der Pečorin seinen ‚Überraschungsgast' Branickij begrüßt, lässt nach dem Beginn von Lermontovs Kontakt mit den Brüdern Ksawery und Aleksander fragen.

Józef Borsukiewicz, der einen ganzen Passus aus dem sechsten Kapitel von *Knjaginja Ligovskaja* anführt (1991, S. 41), weist nachdrücklich darauf hin, dass „bis jetzt [d. h. bis 1991, B. S./B. W.] nicht geklärt [sei], […] wann und unter welchen Umständen die Annäherung Lermontovs an die Brüder Branicki erfolgt [sei]." („Dotychczas nie wyjaśniono […], kiedy i w jakich okolicznościach nastąpiło zbliżenie Lermontowa z braćmi Branickimi." [Ebd., S. 40]) Eine frühere Begegnung mit Ksawery sei jedoch deshalb wahrscheinlicher, weil jener – wie die erzählte Figur Pečorin in dem Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* und der biographische Lermontov – im Heer diente, wohingegen Aleksander Branicki keine Verbindung zum Militär hatte (ebd., S. 40 f.). Als früheste Möglichkeit eines gegenseitigen Kennenlernens von Ksawery Branicki und Michail Lermontov sieht Borsukiewicz das Jahr 1835, d. h. einen Zeitpunkt, nachdem Lermontov die Petersburger Kavallerieschule verlassen hatte (ebd., S. 41). Einig ist sich die Forschung darin, dass ein enger Kontakt zwischen Lermontov und Ksawery Branicki erst nach Lermontovs Rückkehr aus seiner ersten Verbannung in den Kaukasus, somit ab 1838, stattgefunden haben kann. Eine besondere persönliche Nähe wird in Verbindung mit der Zugehörigkeit beider zum „Kreis [Zirkel] der Sechzehn" („Kółko szesnastu", *Kružok šestnadcati*, 1839-1840) angenommen, einer Gruppe von ‚Gesinnungsdissidenten', die eine tiefe Abneigung gegen die Despotie des Zaren Nikolaj I. verband (I.P. Stamboli, 1981, S. 69; J. Borsukiewicz, 1991, S. 42 f., vgl. S. 134). Eine ähnliche Haltung wird auch bei Aleksander Branicki angenommen, in dessen Petersburger Haus Lermontov sich, soweit erkennbar, wiederholt aufhielt (J. Borsukiewicz, 1991, S. 43 f.). Die greifbaren Spuren zu einem Kontakt zwischen Lermontov und Aleksander Branicki gehören mit einiger Sicherheit in den Zeitraum nach der Niederschrift des Romanfragments *Knjaginja Ligovskaja* (ebd.). So bleibt festzuhalten, dass die episodische Gestalt des Artillerieoffiziers Branickij gleichermaßen eine tragfähige autobiographische Spur wie auch ein wichtiger Bestandteil des *polnischen Textes* in *Knjaginja Ligovskaja* ist.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil dieses Komplexes bedeutungsbildender Signalsetzungen sind die Hinweise zum Novemberaufstand 1830/31. Für den polnischen Befreiungskampf, der mit einer verheerenden Niederlage und der Großen Emigration endete, gibt es im Text zwei unterschiedliche Benennungen. Diese stehen für differente Sehweisen des gleichen Vorgangs. Die erste Erwähnung des Aufstands erfolgt innerhalb des Erzählerberichts, in einem Rückblick auf das Jahr 1830: Angesichts der „Polnischen Kampagne" („Pol'skaja kampanija", KL, S. 142), welche die gesamte russische Jugend dazu „veranlasst hatte", „ins Heer einzutreten" („opredeljat'sja v polku"), hatte Pečorin seiner Mutter die Erlaubnis zur Teilnahme abgerungen. Die Bezeichnung „Polnische Kampagne" bzw. „Polnischer Feldzug" lässt nicht erkennen, dass es hier um den Kampf der Polen zur Wiedergewinnung

---

tergrund hat" („vse v romane za isključeniem linii Krasinskogo imeet avtobiografičeskuju podosnovu"), so ist nicht erfasst, dass die Magnatenfamilie der Branickis ein Bindeglied zwischen der erzählten Figur Stanislav Krasinskij und dem erzählten Artillerieoffizier Branickij darstellt – ganz gleich, ob man hinter dem jungen Beamten Stanislav Krasinskij den Schriftsteller Zygmunt oder den General Wincenty sehen mag.

ihrer Staatlichkeit geht. Der Begriff, der verkürzt auch als „kampanija“ vorkommt (KL, S. 142), wird nochmals von Pečorin verwendet, als er im Hause des Fürstenpaares Ligovskoj die Teerunde unterhält, während der Fürst selbst und der junge Beamte Krasinskij im Arbeitszimmer des Fürsten über den Stand des Prozessvorgangs beraten (KL, S. 160). In die mehrfache Erwähnung der „Polnischen Kampagne“, d. h. die russische Sehweise, ist die polnische Sicht eingeschaltet. Krasinskijs Mutter spricht vom „letzten Krieg“ („poslednjuju vojnu“, KL, S. 156). Sie schließt sich somit nicht der Sprachregelung der Russen an, in welcher das Ungeheuerliche des Vorgangs verharmlost wird. Dass sie es vermeidet, den Freiheitskampf der Polen direkt zu benennen, ist gleichermaßen mit textinternen und -externen Gründen zu erklären: Die Witwe des polnischen Adligen, der im Dienste der Zarenmacht gestanden hat, hat sich offensichtlich mehr an diese Situation im Lande der Teilungsmacht angepasst als ihr dagegen rebellierender Sohn; so hütet sie sich davor, Pečorin gegenüber vom Aufstand der Polen zu sprechen; auch mit Blick auf die Zensur hätte der Freiheitskampf nicht direkt benannt werden können. Mit dem Wort „Krieg“ ist in jedem Fall eine ‚härtere‘, umfassendere Bezeichnung gewählt als mit „Feldzug“.

Zu dem *polnischen Text* gehört überdies eine ‚Anekdote‘ aus dem Aufstandsgeschehen, die Pečorin als eigenes Erleben vorträgt: Während des „Feldzugs“ damit beauftragt, auf dem Anwesen eines polnischen Adligen alle Waffen einzusammeln, habe er zunächst, bei der Durchsuchung, keine Gründe für Beanstandungen gefunden; der verängstigte Hausherr habe ihn nicht nur zu einem üppigen Frühstück mit Xereswein eingeladen, sondern auch um die Ehre gebeten, dem russischen Offizier seine Frau und beide Kinder vorstellen zu dürfen. Ein Wortspiel um den Namen der „polnischen Schönheit“ („krasavicu pol’ku“, KL, S. 161) – die Gräfin heißt „Rozalia“ bzw., in der Umgangssprache der ländlichen Bevölkerung, „Roža“ (russ. „Gesicht“/ „Fratze“, med. „Rose“), in der polnischen Form „Róża“ („Rose“) – führt zur Mutter von Ksawery und Aleksander Branicki und Eliza Branicka.[22]

Zum *polnischen Text* gehören somit zwei Familiennamen, Krasinskij (= Krasiński) und Branickij (= Branicki) und zwei Vornamen, Stanislav (= Stanisław) und Roža (= Róża). Aus heutigem Kenntnisstand, auch aus der Perspektive von etwa 1840 (genauer lassen sich diese Zusammenhänge offensichtlich nicht erhellen), führen alle diese Bestandteile von Namen lebender Personen des 19. Jahrhunderts zu dem Schriftsteller Zygmunt Krasiński: zu einem seiner Vornamen (zu demjenigen, der auch in *Nie-Boska komedia* als Identifikationsmerkmal dient), zum Familiennamen, zum Geburts- bzw. Familiennamen seiner Frau Eliza sowie seiner Schwäger und schließlich zur Mutter seiner Frau (Róża Potocka-Branicka). Dieser ‚textarchäologisch‘ ermittelte Datenbestand lässt es, gemeinsam mit den an Stanislav Krasinskij beobachteten Wesensmerkmalen, hinter denen der schwierige, introvertierte Zygmunt sichtbar wird, als gesichert erscheinen, dass Lermontov bereits während der Abfassung von *Knjaginja Ligovskaja* sowohl von Wincenty Krasiński, dem hohen Beamten im Dienste des Zaren, als auch von dem mit seinem Vater hadernden Schriftsteller Zygmunt Kenntnis hatte. Die Textspur aus Namensbestandteilen führt dabei zu Lermontovs Personalästhetik. Sie erinnert an die ästhetische Bedeutungsbildung mit

[22] Vgl. http://www.sejm-wielki.plsejmwielki?p=w+adys+aw;n=hr.+branicki+h.+korczak.

Hilfe offener und verdeckter Namen in dem ein Jahr davor (1835) entstandenen Drama *Maskarad*.[23]

Den Verfahren in *Maskarad* vergleichbar, bildet auch in *Knjaginja Ligovskaja* die Gesamtheit der Namen das supranationale Zarenreich ab: mit russischen Namen wie Pečorin[24] und Ligovskoj, polnischen wie Krasinskij und Branickij, einem ukrainischen Namen wie Goršenko (dessen ‚angepasster' Namensträger sich selbst mit der russischen Entsprechung, „Goršenkov", einführt [KL, S. 153]), baltischen Namen wie Štral' (= Strahl, KL, S. 148). Der Zusammenhang mit dem Profil von Lermontovs Œuvre verleiht selbstverständlich dem Kriterium der Namen besonderes Gewicht.

Der *polnische Text* in *Knjaginja Ligovskaja* ist weiter durch offene und verdeckte historische Daten gestärkt. Hierher gehört der Hinweis auf die „Einnahme Warschaus" („vzjatie Varšavy", KL, S. 143), einem entscheidenden Augenblick im Aufstandsgeschehen (J. K. Hoensch, 1998, S. 200). Wenn der Russe Pečorin und der Pole Krasinskij gemeinsam Aubers Oper *Fenella* (d. h. *Die Stumme von Portici*, KL, S. 116 ff.) ansehen, so sind damit – implizit – mehrere Aufstände in Erinnerung gebracht. Aubers in ganz Europa erfolgreiches Werk ist sowohl durch seine Text- als auch seine Aufführungsgeschichte so reich an Bezügen zu *nationalen* und *sozialen* Erhebungen wie kaum eine andere Oper: Im historischen Vorwurf, und ebenso in der literarischen Vorlage von Walter Scott, geht es um einen Aufstand von Neapolitanern gegen die spanische Regierung und deren Steuerpolitik; im Jahre 1830, somit etwa zeitgleich mit dem polnischen Novemberaufstand, hatte diese Oper als Signal zu einem Aufstand gedient, der zur Trennung Belgiens von den Niederlanden führte.[25] Es ist gewiss kein Zufall, dass gerade der Pole Branickij eine Arie aus dieser Oper pfeift (KL, S. 153). An diesem Beispiel wird deutlich, in welchem Maße auch das an der Textoberfläche fehlende Vokabular an der Bedeutungsbildung beteiligt ist: Das Wort *vosstanie* (‚Aufstand', ‚Erhebung') ist durch tabuisierende Lexik („kampanija") und andere Formen der Signalsetzung in Erinnerung gehalten.

Der *polnische Text* hat somit zwei Schwerpunkte. Er verweist zum einen auf das Schicksal Polens, insbesondere den Aufstand 1830/31, zum anderen auf Lermontovs Schriftstellerkollegen Zygmunt Krasiński – einschließlich der persönlichen Katastrophe, die für Zygmunt aus der Stellung und Haltung seines Vaters gegeben war: Im Gegensatz zu dem jungen Beamten Stanislav Krasinskij, der sich fortwährend von Russen gekränkt sieht und Hassgefühle empfindet, wenn nicht sogar pflegt, war Wincenty offensichtlich ein loyaler Diener des Zaren, mit sich im Reinen.

Die Art und Weise, wie Lermontov dem Schicksal Polens einen Platz einräumt, ist bemerkenswert: Dies geschieht nicht aus der Position des Eroberers, auf dessen Seite – zugleich mit politisch-militärischer Überlegenheit – das Recht steht, sondern mit einer Haltung, die Fairness erkennen lässt. Vieles spricht dafür, dass Lermon-

---

[23] Bei *Maskarad* erkennt Aleksandr B. Pen'kovskij die Schaffung eines „anthroponymen Raumes" („antroponimičeskoe prostranstvo"). Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

[24] Auf die Analogiebildung „Onega/Onegin" – „Pečora/Pečorin" ist in den Anmerkungen zu *Knjaginja Ligovskaja* (B. Ėjchenbaum/V.A. Manujlov, 1937, S. 456) hingewiesen.

[25] Vgl. L. Finscher, 1986, S. 100 f.; desgl. die Anmerkungen zu *Knjaginja Ligovskaja* (B. Ėjchenbaum/V.A. Manujlov, 1937, S. 457). In gleichem Kontext ist die Aufführung der Oper während des Novemberaufstands am 15. Januar 1830 in Warschau zu sehen (s. K. Galon-Kurkowa, 1984, S. 132 f.).

tov durch seine Erfahrungen mit dem Zarenregime und der russischen Gesellschaft einerseits und durch seine persönlichen Begegnungen und Freundschaften mit mehreren Polen andererseits sehr bald nach dem Aufstand zu einer völlig eigenständigen, von der offiziellen und in Russland verbreiteten Einstellung deutlich unterschiedenen Haltung gefunden hatte. In der Forschung werden denn auch die freundschaftlichen Beziehungen Lermontovs zu mehreren Polen nachgezeichnet.[26] Neben den Brüdern Branicki spielen dabei der in den Kaukasus verbannte Pole Szumski (ein Vorname ist nicht gegeben) und dessen Familie eine besondere Rolle. Mit den Szumskis wurde Lermontov offensichtlich bereits zu Beginn des Jahres 1836 (vor der Niederschrift von *Knjaginja Ligovskaja*) in Čembar/Gouvernement Penza bekannt. Bei dem kinderlosen Ehepaar, das sein Vermögen in den Aufbau einer wertvollen, interessierten Lesern zugänglichen Bibliothek eingebracht hatte, konnte Lermontov sich über Jahre hin über Neuerscheinungen, auch solche aus Westeuropa, informieren (J. Borsukiewicz, 1991, S. 29-35). Borsukiewicz hält es für möglich, dass die Art und Weise, wie Lermontov den Novemberaufstand in *Knjaginja Ligovskaja* als Textspur eingebracht hat, auf seinen Kontakt mit Szumski zurückgeht (ebd., S. 64 f., vgl. S. 134). Auch wenn, soweit erkennbar, nichts über die Buchbestände der Szumskis bekannt ist, kann nicht ausgeschlossen werden, dass Lermontov dort den einen oder anderen Text von Zygmunt Krasiński, z. B. die erste (1835) oder zweite (1837) Ausgabe von *Nie-Boska komedia*, eingesehen hat. Das Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* lässt keinen Zweifel daran, dass Lermontov Zygmunt Krasiński wahrgenommen hat. Ob und in welchem Umfang er auch Kenntnis von dessen literarischem Schaffen bis 1836 und danach hatte, muss offenbleiben.

III.

Im Sinne einer Gegenprobe sei nun gefragt, ob es – ungeachtet der Beobachtung zum Fehlen von Verweisen (Registereinträgen) von Krasiński zu Lermontov – dennoch irgendwelche Hinweise darauf gibt, dass Krasiński seinen russischen Schriftstellerkollegen wahrgenommen hat. Von dem Romanfragment, in dem er selbst, wenn auch verfremdet, als Stanislav Krasinskij vorkommt, konnte er nichts wissen, da dieser Text erst 1882 gedruckt wurde.[27] Da anzunehmen ist, dass sowohl Krasińskis immer nur kurze Aufenthalte in Polen und erst recht in Russland, insbesondere seine persönliche Einstellung zum Zarenreich und den Russen (beides hängt ja zusammen) als Ursache dafür gelten müssen, dass der Zeitgenosse Lermontov bei Krasiński nicht vorkommt, sei das Bild des jungen Beamten in *Knjaginja Ligovskaja* nochmals etwas eingehender betrachtet.

Wie gezeigt, gibt es ohne Frage eine gewisse Nähe zur biographischen Person Zygmunt Krasiński, mit Zügen wie Empfindlichkeit, rascher Erregbarkeit, Introvertiertheit, einem ausgeprägten Bewusstsein von der eigenen Adelswürde, Stolz. Ein konkreter Ausdruck solcher Disposition ist gewiss auch der Hang zum Gekränktsein. Man denke an die Beharrlichkeit, mit welcher der junge Beamte in *Knjaginja Ligovs-*

[26] J. Borsukiewicz, 1971, S. 101-103; J. Borsukiewicz, 1991, S. 39-45, 48-50; vgl. bes. das Kapitel „Das Problem Polens im Schaffen Lermontovs“ („Problem Polski w twórczości Lermontowa“), S. 51-70.

[27] S. die Anmerkungen zu *Knjaginja Ligovskaja* (B. Ėjchenbaum/V.A. Manujlov, 1937, S. 448).

kaja eine Wiedergutmachung von Pečorin fordert: eine Reuebekundung. Man denke auch an das Gekränktsein, als die Fürstin Ligovskaja, die dem Beamten während der Teestunde ihre Aufmerksamkeit geschenkt hatte, bei der Anfahrt der Kutschen zum abendlichen Empfang abgelenkt ist, die Verneigung Krasinskijs nicht bemerkt.[28] Auf der anderen Seite trägt der junge Beamte aber auch Züge, die nicht mit der biographischen Person Zygmunt Krasiński in Verbindung zu bringen sind. Die lebensweltliche Situation ist völlig verfremdet, wenn der erzählte Krasinskij von einem Existenzminimum leben muss: Der Autor Krasiński hatte z. B. seine *Nie-Boska komedia* zunächst (1835) anonym herausgegeben, weil er einer Konfiszierung seiner Güter in Polen entgehen wollte (M. Janion, 1984, S. 503). Der Besitz blieb tatsächlich von einer Konfiszierung durch die Zarenmacht verschont. Krasiński konnte sich einen Lebensstil leisten, der vielen anderen polnischen Emigranten nicht möglich war. Der persönliche Takt, mit dem er Słowacki zeitweilig unterstützte, steht in deutlichem Gegensatz zum ‚Porträt' des jungen Beamten in *Knjaginja Ligovskaja*. Eine solche Differenz lässt sich nicht allein mit dem Wunsch nach Mystifikation erklären.[29] Vielleicht schreibt Lermontov hier einen Hinweis auf die tatsächliche Verarmung vieler vormals wohlhabender polnischer Adliger ein. Weitere Überlegungen verdient auch der Hinweis auf die Fixiertheit auf „einen ständigen Gedanken" („odnoj postojannoj mysliju", KL, S. 158) und das Bemühen, „Verstandesüberzeugungen zu entgehen [zu vermeiden]" („izbegat' ubeždenij rassudka", ebd.) – somit das Festhalten an Illusionen. Für den vor allem historisch und philosophisch interessierten Zygmunt Krasiński mit seiner Neigung, zeitgeschichtliche Vorgänge in größere Zusammenhänge einzuordnen und in ihren Konsequenzen weiterzudenken (B. Schultze, 1987, S. 152), trifft eine solche Charakterisierung kaum zu. Der „ständige" bzw. „permanente" Gedanke kann selbstverständlich den Verlust der Staatlichkeit und den Wunsch nach einem Ende der Teilungen betreffen. An diesem Punkte dürften der „ständige Gedanke" des Beamten Krasinskij und das Denken Zygmunt Krasińskis sowie der meisten seiner Landsleute übereinstimmen. Die Neigung, den „Verstand" ‚ausgeschaltet' sein zu lassen, verweist eher auf die Außensicht von den Polen: die Unbedingtheit und das Ungestüm, mit dem der Freiheitskampf gegen die um ein Vielfaches stärkere Besatzungsmacht gewagt worden war.

Dem hier unternommenen Versuch, in der erzählten Figur des Stanislav Krasinskij Wesens- und Verhaltensmerkmale des biographischen Zygmunt Krasiński, aber auch andere, eher polnisch-kollektive Züge zu identifizieren, können selbstverständlich weitere Zugänge zu *Knjaginja Ligovskaja* nebengeordnet oder auch gegenüber gestellt werden. Weitere Deutungshorizonte, die teilweise von der Forschung erschlossen sind, ergeben sich aus einem Vergleich zwischen den Gestalten Pečorin und Krasinskij.[30]

---

[28] Es ist nicht ausgeschlossen, dass Lermontov etwas von dem „Komplex der beschädigten Ehre" („kompleks splamionego honoru") wusste, mit dem Krasiński seit seiner Jugend belastet war und der durch seinen Vater stets neue Nahrung erhielt (M. Janion, 1984, S. 503).

[29] Wir halten es auch für wenig wahrscheinlich, dass Lermontov sich – im Sinne der Arbeiten von E.N. Michajlova (1957) und Helena Goscilo (1982) – in die gerade entstehende „Natürliche Schule" mit ihren Porträts vom „kleinen Beamten" („melkij činovnik") einschreiben wollte. Es ist wohl eher eine kritische Einstellung zu diesem Muster anzunehmen. Vgl. Anm. 14.

[30] Vgl. dazu die Arbeiten von E.N. Michajlova, 1957, und H. Goscilo, 1982.

Besondere Aufmerksamkeit verdient sicher auch der unversöhnliche Hass, den der Beamte Krasinskij seiner russischen Um- und Mitwelt entgegenbringt. Hier fällt auf, dass der Schriftsteller Krasiński tatsächlich von solchem Hass gegen das Zarenreich erfüllt war. Diese Haltung könnte dazu geführt haben, dass er von einem zeitgenössischen russischen Schriftsteller wie Lermontov nichts wissen wollte, sich gleichsam gegen solche Informationen abschirmte. So seien hier einige Hinweise zu Krasińskis Umgang mit Russland und den Russen gegeben.

Krasińskis Verhältnis zu Russland und russischer Kultur, das Gegenstand jüngster polnischer Forschungen darstellt (es wird also eine gravierende Lücke der vorherigen Arbeiten zu Krasińskis Werk gesehen) und darin als „Obsession" und „verfluchtes Problem" („przeklęty problem", J. Fiećko, 2005, S. 22, 448)[31] von Krasiński umschrieben wird, deutet auf einen kaum aufzulösenden Widerspruch im Wesen des Autors hin. Spätestens sei den 1830er Jahren war Russland für Krasiński die Verkörperung des Bösen, ein Synonym politischer Tyrannei und negatives Symbol nationaler Ansprüche, dem er mit radikaler Ablehnung und Hass begegnete.[32] Diese Haltung gegenüber der reaktionären Politik des Zarenreichs – besonders nach der Niederschlagung des Novemberaufstands – teilte Krasiński mit anderen Dichtern seiner Zeit. Doch anders als z. B. Mickiewicz oder Norwid unternahm er im Laufe seines ganzen Lebens keinen ernsthaften Versuch, seine Ansichten zu revidieren (P. Chlebowski, 2001, S. 135 f.; J. Fiećko, 2005, S. 453 f.). Die Möglichkeit, Russland könne von innen heraus reformiert werden, schloss er definitiv aus und kam zu der an Naivität grenzenden Vorstellung, man könne diesen Staat in dem europäischen politischen Geschehen isolieren. Nur auf diese Weise wäre die dauerhafte Existenz Polens gesichert.

Die Radikalität seiner Haltung zeigte sich u. a. auch darin, dass er nicht nur das politische System Russlands, sondern auch dessen Kultur ablehnte. Ebenso verzichtete er – bis auf zwei Ausnahmen – auf nähere Kontakte zu Russen und somit auch auf die Möglichkeit direkter Auseinandersetzungen und Debatten. Auch darin unterschied er sich von seinen berühmten Zeitgenossen.[33] Die offensichtlich ein Leben lang ‚durchgehaltene' Einstellung allem Russischen gegenüber scheint dazu geführt zu haben, dass Zygmunt Krasiński sich auch gegen eine Rezeption der zeitgenössischen russischen Literatur abschirmte. Das negative Ergebnis dieses Teilbereichs unserer Spurensuche könnte selbstverständlich noch einmal eine Berichtigung erfordern, wenn bislang nicht erschlossene Quellen entdeckt werden sollten.

Im Hinblick auf die Parallelen zur Figur Stanislav Krasinskij in *Knjaginja Ligovskaja* ist in diesem Zusammenhang auf Folgendes hinzuweisen: Der Dichter Krasiński konnte den Dienst beim russischen Staat umgehen und bewahrte sich damit – anders

---

[31] Fiećko unterstreicht in seiner umfangreichen Darstellung zur russischen Problematik bei Krasiński, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu (Krasińskis Russland. Über die Unversöhnlichkeit*), 2005, dass anders als im Falle von Adam Mickiewicz bisher noch keine ganzheitliche Untersuchung des Charakters und der bedeutungsbildenden Funktion von Einschreibungen des russischen Themas im literarischen Werk Krasińskis existiert (ebd., S. 22).

[32] S. z. B. P. Chlebowski, 2001, S. 132 f.; J. Fiećko, 2005, S. 7 f. Auch in der russischen Forschung der letzten Jahre wird Krasińskis Hass auf Russland gesehen, freilich im Kontext der Herausbildung von Stereotypen. Vgl. V.A. Chorev, 2007, S. 66 f.

[33] J. Fiećko (2005, S. 7-25) widmet dieser Fragestellung ein ganzes Kapitel: „Krasiński i Rosjanie. Zamiast wstępu" („Krasiński und die Russen. Anstelle eines Vorworts").

als sein Vater Wincenty – seine Souveränität als polnischer Patriot. Da er jedoch nicht den Status eines Emigranten gewählt hatte, gewann er nicht die vollständige politische Unabhängigkeit. (So konnte er seine Haltung gegenüber Russland lediglich in unveröffentlichten Texten kundtun.) Einerseits die Loyalitätsbekundungen vieler Polen an Russland und deren materielle Gier nach 1833 beklagend (J. Fiećko, 2005, S. 83 f.), genoss der Dichter andererseits sämtliche Privilegien (den materiellen Wohlstand, Reisefreiheit), die die hohe Position seines Vaters im russischen Dienst[34] – wie später auch der enge Kontakt seiner Ehefrau zum Zarenhof – mit sich brachte (ebd., S. 12). Die daraus resultierende innere Zerrissenheit könnte auch seine Radikalität gegenüber dem Russischen als Ausdruck der offenen Distanzierung von der zarophilen Haltung des Vaters und als Versuch einer „verzweifelten Rettung der Ehre seines Magnatengeschlechts" („rozpaczliwego ratowania honoru rodu", ebd., S. 21) bedingt haben.

IV.

Es bleibt festzuhalten, dass unsere Forschungen zu Krasiński und Lermontov, auch solche, die weiter zurückliegen, zwar eine Wahrnehmung der Person Zygmunt Krasiński durch Lermontov, nicht aber eine gegenseitige Wahrnehmung der bedeutendsten Bühnenwerke beider Schriftsteller erbracht haben. So sei abschließend ganz hypothetisch – gefragt, was Lermontov in Krasińskis *Nie-Boska komedia* und was, umgekehrt, Krasiński in Lermontovs *Maskarad* für das eigene ästhetische Denken vorgefunden hätten.[35] Sie hätten festgestellt, dass in beiden Stücken die offene Form vieler Bühnenwerke der Romantik gewählt ist, wobei die Verfahren der Öffnung in *Nie-Boska komedia* entschieden weiter gehen als in *Maskarad*; auf ein Fehlen des traditionellen ‚hierarchischen' Dramenaufbaus weisen bei Lermontov vier „Akte", bei Krasiński vier „Teile" hin. Beide Autoren hätten überdies festgestellt, dass die Protagonisten ihrer Stücke vieles gemeinsam haben: Krasińskis Graf („hrabia") Henryk ist seiner menschlichen Umwelt durch seine hohe Geburt (vor allem durch das Bewusstsein davon), seine intellektuellen Fähigkeiten, seine Ansprüche an sich selbst überlegen und von ihr innerlich getrennt; ganz ähnlich ist die zwischenmenschliche Situation des Adligen Arbenin in Lermontovs Drama. Beide Männer sind nicht in der Lage, ihre jungen Frauen als gleichwertige Menschen zu sehen und zu behandeln, sodass die persönliche Einsamkeit nicht einmal in der Ehe überwunden wird. Beide wissen, dass mit Blick auf die Geschichte und Sozialgeschichte die Zeit für ihre eigene, feudale, Gesellschaft ‚abgelaufen' ist. Allerdings gehen die Protagonisten völlig unterschiedlich mit diesem Verständnis um: Krasińskis Henryk unternimmt zwei Rettungsversuche, zunächst im Felde der Poesie, in der er scheitert, sodann im Felde politischer Tat – er kämpft als Führer seiner Gesellschaft und im Namen der Vergangenheit gegen die Anführer einer sozialen Revolution; auch hier scheitert er; dagegen sucht Lermontovs Arbenin – ohne jede Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung

[34] Nach dem Novemberaufstand konnte Wincenty Krasiński die materielle Position der Familie zunehmend festigen. Vgl. S. Sobol, 2003, S. 98.

[35] Vgl. B. Schultze, 1987, S. 152-154; B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

in Russland – nach einem erfüllten privaten Dasein außerhalb seiner das Leben nurmehr spielenden Petersburger Gesellschaft. Beide Protagonisten erleben in ihren Vorhaben eine Niederlage: Der Graf Henryk nimmt sich das Leben, Arbenin wird durch Wahnsinn davor bewahrt, fortgesetzt mit seiner Blindheit dem Leben gegenüber und der Schuld am Tode seiner Frau konfrontiert zu sein. So gesehen sind in beiden Stücken Momentaufnahmen zum Verständnis von Geschichte geboten – mit Dynamik im polnischen, Statik im russischen Drama. Krasiński, der sich die meiste Zeit in Westeuropa aufhielt und dort eine Serie von sozialen und politischen Erhebungen vor sich hatte, konnte die polnische wie überhaupt die europäische Geschichte offensichtlich weiter in die Zukunft fortdenken als Lermontov, der in seinem ganz und gar die russische Situation bedenkenden Drama *Maskarad*, ähnlich wie in dem Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* und in dem nachfolgenden Roman *Geroj našego vremeni*[36], ein Bild Russlands gestaltet, das innere und äußere Reformen undenkbar erscheinen lässt. Ohne voneinander zu wissen, sind beide – das sei festgehalten – im Hinblick auf die Entwicklungsmöglichkeiten zum gleichen Grundverständnis von Russland gelangt.

Die hier vorgenommene Spurensuche war in ihren Möglichkeiten gewiss durch das Fehlen mancher biographischer Quellen zu Lermontov begrenzt. Sie hat aber auch Defizite philologischer Forschung aufgedeckt: Dadurch, dass die Beiträge von Michajlova und Goscilo aus der Sicht und Kompetenz der Russistik erstellt sind, sich nicht zugleich polonistischer Kompetenz versichert haben, sind einige Fehleinschätzungen und Verkürzungen entstanden. Lermontovs Œuvre ist nur mit einem komparatistischen Zugang, auch innerslavistischer Komparatistik beizukommen.

Literatur

Benutzte Werkausgaben Lermontovs

Lermontov, M.Ju., *Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, Academia, Moskva, Leningrad.
–, 1937: *Proza i pis'ma*, t. 5: *Knjaginja Ligovskaja*, S. 109-171.
Lermontov, M.Ju., *Sočinenija v šesti tomach*, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva, Leningrad.
–, 1957: *Proza i pis'ma*, t. 6: „Varianty [*Knjaginja Ligovskaja*]", S. 553-557; „Primečanija", S. 640 ff.
Lermontov, M.Ju., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Voskresen'e, Moskva.
–, 2002: *Proza*, t. 6: „Kommentarii [*Knjaginja Ligovskaja*]", S. 560-564.
Lermontow, Michail, 1987: *Die Fürstin Ligowskaja. Roman*, Deutsch von Barbara Heitkam, in: Michail Lermontov, *Prosa und Dramatik*, Rütten und Loening, Berlin, S. 157-237.

Fachliteratur

Anon., 2009: „Zygmunt Krasiński", in: *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgeg. von Heinz Ludwig Arnold, Bd. 9, 3. Aufl., Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, S. 397.
Borsukiewicz, Józef, 1971: „Lermontow a Polska", in: *Przegląd Humanistyczny*, 1, S. 99-113.
–, 1991: *Lermontow a Polska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

[36] Vgl. die Untersuchung von H. Schmid, „Fülle und Leere", in diesem Sammelband.

Chlebowski, Piotr, 2001: „Krasiński wobec Rosji“, in: Grażyna Halkiewicz-Sojak, Bogdan Burdziej (Red.), *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, S. 131-144.

Chorev, V.A., 2007: „A. Mickevič i pol'skij kanon vosprijatija Rossii“, in: V.A. Chorev (Red.), *Adam Mickevič i polskij romantizm v russkoj kul'ture*, Izdatel'stvo Nauka, Moskva.

Clement, Jean Stanislas, 1964: „Krasiński and France“, in: Wacław Lednicki (Ed.), *Zygmunt Krasiński. Romantic Universalist. An International Tribute*, Polish Institute of Arts and Sciences in America, New York, S. 183-192.

Ėjchenbaum, Boris M./Manujlov, Viktor A., 1937: „Kommentarii i varianty“, in: M.Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, t. 5: *Proza i pis'ma*, Academia, Moskva, Leningrad, S. 423-574.

Fiećko, Jerzy, 2005: *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005.

Finscher, Ludwig, 1986: „Daniel, François, Esprit Auber: *La Muette de Portici*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, Bd. 1, Piper, München, Zürich, S. 100-102.

Freise, Matthias, 2009: „Michail Lermontov. Das lyrische Werk“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgeg. von Heinz Ludwig Arnold, Bd. 10, 3. Aufl., Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, S. 20 f.

Galon-Kurkowa, Krystyna, 1984: *Nad prozą Michała Lermontowa*, Wrocław.

Glasse, Antonia, 1985: „Lermontov, Mikhail Yurievich“, in: Victor Terras (Ed.), *Handbook of Russian Literature*, Yale University Press, New Haven, London, S. 248-250.

Goscilo, Helena, 1982: „The First Pechorin en Route to *A hero*: Lermontov's *Princess Ligovskaja*“, in: *Russian Literature*, XI, S. 129-162.

Halkiewicz-Sojak, Grażyna/Burdziej, Bogdan (Red.), 2001: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

Hoensch, Jörg K., 1998: *Geschichte Polens*, Ulmer, Stuttgart.

Horák, Jiří, 1935: „Lermontov Michail Jurievič“, in: *Ottův Slovník Naučný Nové Doby*, Dodatky k velikému ottovu slovníku naučnému, sv. III.2, J. Otto, Praha, S. 1149-1151.

Janion, Maria, 1984: „Krasiński (Napoleon, Stanisław, Adam, Ludwik) Zygmunt“, in: *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, S. 502-504.

Jankowski, Jerzy, 2009: „Nieromantyczni romantycy – Zygmunt Krasiński“, in: http://www.toporzel.republika.pl/teksty/romant.html.

Krasiński, Zygmunt, 1974: *Nie-Boska komedia*, Ossolineum (Biblioteka Narodowa. I/24), Wrocław usw.

Lednicki, Wacław, 1964: *Zygmunt Krasiński. Romantic Universalist. An International Tribute*, Polish Institute of Arts and Sciences in America, New York.

–, 1964: „The Undivine Comedy“, in: Wacław Lednicki (Ed.), *Zygmunt Krasiński. Romantic Universalist. An International Tribute*, Polish Institute of Arts and Sciences in America, New York, S. 55-84.

Michajlova, E.N., 1957: *Proza Lermontova*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva.

Mucha, Bogusław, 1975: *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841-1941*, Polska Akademia Nauk, Wrocław usw.

Schmid, Herta (in diesem Sammelband): „Fülle und Leere. Lermontovs Romanschaffen im Horizont von Philosophie, Gesellschaft, Religion und Politik“, S. XX-YY.

Schultze, Brigitte, 1980: „M.E, Saltykov-Ščedrins Einakter. Versuch einer gattungspoetischen Standortbestimmung“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 41.1, S. 100-126.

–, 1987: „Vom romantischen zum expressionistichen Drama: Zygmunt Krasińskis *Nie-Boska komedia* in den Bearbeitungen von Otto Zoff und Franz Theodor Csokor“, in: Brigitte Schultze (Hrsg.), *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*, Erich Schmidt Verlag (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. 1), Berlin, S. 149-177.

–, 1989: „Krasiński, Zygmunt“, in: *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe*, Bd. 3, Harenberg Lexikon-Verlag, Dortmund, S. 1679-1680.

–, (in diesem Sammelband): „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)“, S. XX-YY.
–, (in diesem Sammelband): „Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten“, S. XX-YY.
–, (in diesem Sammelband): „Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption“, S. XX-YY.
Sobol, Saturnin, 2003: *Tajemnice polskich rodów arystokratycznych*, Poznań.
Stamboli, I.P, 1981: „Branickij-Korčak“, in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja ėnciklopedija, Moskva, S. 69.
Sudolski, Zbigniew, 2001: „Zygmunt Krasiński jako człowiek“, in: Grażyna Halkiewicz-Sojak, Bogdan Burdziej (Red.), *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, S. 9-17.
Thaidigsmann, Karoline, 2009: „Michail Lermontov. *Pesnja pro carja Ivana Vasil'eviča, molodogo opričnika i udalogo kupca Kalašnikova*“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgeg. von Heinz Ludwig Arnold, Bd. 10, 3. Aufl., Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, S. 22.
Žuravleva, Anna I., 2002: *Lermontov v russkoj literature. Problemy poėtiki*, Progress-Tradicija, Moskva.
http://en.wikipedia.org/wiki/Wincenty_Krasinski.
http://www.sejm-wielki.plsejmwielki?p=w+adys+aw;n=hr.+branicki+h.+korczak.

II. LERMONTOV ALS KÜNSTLER DES DRAMAS

DAS DRAMATISCHE GESAMTWERK

Jenny Stelleman

Lermontov's Drama: Tradition and Innovation

1. Introduction

Where publication of his own works was concerned, Lermontov can be considered very demanding and particular, despite his young age. The urge to see his texts published only emerged after *Smert' poėta* (*The Death of a Poet*) written in 1837 on the occasion of Puškin's death. Durylin (1984, p. 20) justifiably states that over 80 percent of the collected works by Lermontov familiar to us today, consist of works he himself did not consider fit for publication, but were collected over the years by various editors. Lermontov himself only published a collection of poems, *Stichotvorenija* (*Poems*) comprising 27 poems in 1840.[1] Additionally, another set of 10 poems and about 3 *poėma's* were published in journals. Consequently he published 37 poems out of a total of 400, and 3 *poėma's* out of 30. This means he published only 9 per cent of his poems and 10 percent of his *poėma's*. Durylin leaves Lermontov's plays out of consideration, seeing that none of them was ever published in the author's lifetime. To this we can add that as far as the dramatic output is concerned, the only real candidate is *Maskarad* (*The Masquerade*), and even this drama was never published during his lifetime. Lermontov was eager to have staged *Maskarad*, but the censors frustrated this at every turn, despite Lermontov's thorough revisions.

Apart from *Maskarad*, Lermontov wrote another four major plays. Extrapolating the figures mentioned above to the dramatic genre, we can safely state that in this genre as well there is around 80 per cent of written texts Lermontov did not mean to be read, at least by an empirical readership. This should be kept in mind when discussing his dramatic works: we are given the opportunity to see a writer at work and wonder at the daring with which he experiments with various traditional and contemporary elements. Another factor to remember is that we are dealing with an author who died when he was only 26 years old and who devoted much of his time between his 16th and 22nd year of life to the dramatic arts, besides writing poetry, and to a lesser extent, prose. Considering these percentages and taking into account the quality of the many texts he was unwilling to publish, we are forced to conclude that this young author deserves to be taken seriously in the dramatic genre as well.

---

[1] See R. Fieguth about this collection of poems in this volume, pp. XX-YY.

Lermontov's poetry and prose, especially his novel *Geroj našego vremeni* (*A Hero of our Time*), published by himself, also in 1840, have always attracted much attention, which cannot be said of his dramatic works. This can of course be chiefly ascribed to the fact that all plays except *Maskarad*, which was published shortly after his death, in 1842, were not published until much later.[2] The first complete editions of *Cygany* (*The Gypsies*), *Ispancy* (*The Spanish*), *Menschen und Leidenschaften* [*Ljudi i strasti*] (*People and Passions*), *Strannyj čelovek* (*A Strange Man*), and *Dva brata* (*Two Brothers*) only appeared in 1880, under the title *Junošeskie dramy* (*Juvenile Dramas*), edited by Petr A. Efremov. 1891, a jubilee year, saw the publication of *Sobranie sočinenij* (*Collected Works*) in five volumes, containing one volume with all dramatic works, edited by Pavel A. Viskovatyj. Lermontov's dramatic works continued to be included in subsequent collections; the first scholarly edition of his collected works, edited by Boris Ėjchenbaum, did not appear until 1935-1937. The most recent edition of collected works was published in 10 volumes in 2000-2002. This would appear the most complete collection to date, since one volume also includes all Lermontov's graphic work and paintings. Unfortunately, this edition is too riddled with inaccuracies and typographical errors to be used here, so instead quotes are taken from *Polnoe sobranie sočinenij*, t. IV, 1935.[3]

Another reason for this lack of attention is that in the theatrical world as well, especially during the 19th century, there was hardly any impulse to take a full performance of the only play meant for the stage (*Maskarad*) into production. This was no doubt still connected to the censorship ban, based on the fact that the play made the aristocracy appear in a too unfavourable light. It took several years before the ban was lifted. Until that time, actors and actresses could only get permission to perform the most effective (melo)dramatic scenes on their benefit evenings, with the restriction that they were to be accompanied by vaudeville or farce (LĖ, p. 569).[4] The audience had to wait until 1862 for the first real performance, and even that suffered major cuts; especially monologues and dialogues too critical of the nobility were removed. Only from the beginning of the 20th century, the theatrical world showed some real interest in this play. In 1912 A.L. Zinov'ev staged *Maskarad*, Berežnoj followed in 1914; *Dva brata* was staged by Vs. Mejerchol'd in 1915 and *Strannyj čelovek* by Ju. Ozarovskij in 1916. But the most spectacular and widely acclaimed production was Mejerhol'd's *Maskarad* in 1917, using a wonderful set made by Golovin. This production is still considered the most important ever. Mejerchol'd moreover was also the first to make the public aware of Lermontov as one of the major Russian dramatists: "U nas Lermontov vse ešče ne priznan dramaturgom. Ja že sčitaju, čto Lermontov i Gogol' – dva stolpa našej dramy." (V.Ė. Mejerchol'd, 1993, t. 2, p. 303; "Up till now we have not acknowledged Lermontov as a dramatist. I consider, how-

---

[2] The belated reception of Lermontov's plays, if since then reception has taken place at all, is also mirrored in the German and Polish translations. See the articles of B. Schultze, "Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten" and "Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)", in this volume, pp. XX-YY and pp. XX-YY.

[3] This text is also available on <http://www.next.feb-web.ru/feb/texts/lerm)5/vol04>.

[4] LĖ is the abbreviation of *Lermontovskaja ėnciklopedija*, 1981.

ever, Lermontov and Gogol' to be the two pillars of our drama.")[5] This marks the start of increasing interest in Lermontov's dramatic works. Mejerchol'd devised a total of three different productions of *Maskarad*, performed in 1917, 1933 and late 1938 respectively.[6] The final performance of Mejerchol'd's *Maskarad* took place in the Puškin Theatre in 1941. That same year, the theatre was hit by a bomb which also completely destroyed Golovin's famous set. Subsequently, under the influence of the Soviet doctrine Lermontov and his protagonists were soon rated among the first Russian romantic revolutionaries (like the Dekabrists) – as lone rebels against the lifestyle of the aristocracy and the tsarist regime. Throughout the Soviet era and beyond Lermontov's plays were performed regularly (see also J. Freedman, 1997).

Apart from such extra-textual reasons, there are still other reasons for not discussing the dramatic works as separate products by the author, reasons that can be ascribed to the various dominant tendencies found in literary studies on Lermontov. First of all, there is a strong biographical trend, in which all dramatic works preceding *Maskarad* are being discussed, i.e. thematically as well as biographically, mostly superficially, furthermore, these texts are often written off as juvenilia in a genre that provided the young Lermontov with a mould for the traumatic experiences of his youth. The link with Lermontov's personal life has in general received a lot of attention in Lermontov studies; a recent example is the study by David Powelstock, *Becoming Mikhail Lermontov*, published in 2005. A second reason is another dominant idea in Lermontov studies, namely the view that he used drama as a kind of practice run for his prose, especially his novels; he is after all the father of the Russian novel. B. Ėjchenbaum states that the dramatic genre gave Lermontov the opportunity to go beyond the lyric genre (1961, p. 189). From this perspective, often only the later dramatic works, *Maskarad* and *Dva brata*, are being discussed as overtures for the prose works (*Geroj našego vremeni* and *Knjaginja Ligovskaja* [*Princess Ligovskaja*]) respectively. A third reason, connected with the second, is that in some cases all preceding plays are seen merely as apprentice pieces, not to be taken too seriously, for the successful *Maskarad* (see for instance G.Ju. Fedders, 1914). Studies of *Maskarad* itself moreover show a tendency to discuss and compare all drafts, e.g. B. Ėjchenbaum, 1941. All these studies are equally valuable but do not change anything as to the importance of the author's choice, however young he may have been, for this particular genre.

Even a cursory glance at the titles of the complete dramatic works reveals the wide variation in themes touched upon by Lermontov: *Cygany* (1829), *Ispancy* (1830), *Menschen und Leidenschaften* (1831), *Strannyj čelovek* (1831), *Maskarad* (1835) and *Dva brata* (1834-1836). The dates show us that Lermontov's fascination for the genre peaked in the first and the final two years of this period between 1829 and 1836.[7] Looking at the subgenres we again find variation: *Cygany* is regarded as an opera, *Ispancy* as a tragedy, *Menschen und Leidenschaften* as a tragedy/*Trauerspiel*, *Strannyj*

---

[5] All translations are mine, unless indicated otherwise.

[6] For more details about these productions within the theatrical history of Lermontovs plays, see the article of E. Averkina and J. Stelleman in this volume, pp. XX-YY.

[7] Ėjchenbaum (B.M. Eikhenbaum, 1981, p. 21) notes that the years 1833-1835 were very meagre creatively. Regarding Lermontov's creative work in general, Ėjchenbaum distinguishes between two periods, the school period (1828-1832), and the mature period (1835-1841).

čelovek as romantic drama, *Maskarad* somewhat less explicitly as a *drama v stichach* (a drama in verse). The alternative versions of this play are invariably presented as drama; the first in three acts, the latter, a completely reworked play renamed *Arbenin*, consisting of five acts. In the case of *Dva brata* the first page, which probably contained the list of characters and possibly also an indication of the subgenre, is missing from the manuscript.

As in his lyrical works, in each play we can recognize the typically romantic, "Lermontovian" hero. The hero is characteristically torn between several relatives, especially in the first three plays, or is an outsider within society and often loses out on his rival in love. The hero's motivation is different in each play, however, and in each play he is placed in a different situation/setting. In *Ispancy*, for instance, the issues are the problems encountered by an adopted son and the incestuous love of the sister, placed against the background of the Spanish Inquisition. After *Ispancy* Lermontov no longer takes up historical themes and moves the setting of his plays permanently to contemporary Russia, though the device of variation remains. *Menschen und Leidenschaften* deals with a father and a grandmother using their (grand)son against each other, as well as the theme of the friend who unexpectedly becomes a rival in love. The play is situated in a village in Russia. In *Strannyj čelovek* the central character is a son, torn between his mother and his father and betrayed in love by his friend and the beloved. This play is situated in Moscow, with references to the contemporary present, for instance to the famous actor Močalov. With *Maskarad* Lermontov abandons the theme of the young hero; here the main character is an older, romantic hero who, for the first time, is not a son (!). The hero is married with the love of his life, does not feel at home in the (Petersburg) aristocratic scene and thinks his wife is cheating on him. *Dva brata*, finally, like *Strannyj čelovek* is situated in Moscow, only this time within the confines of a family home, where two brothers vie for the love of a married woman while their father is on his deathbed. As befitting a tragedy and a romantic drama, the first three plays end with the hero's death, whereas in the final two pieces the protagonists survive. *Ispancy* and *Maskarad* are the only plays written in verse; the remaining three are prose plays.

As this 'comparative' summary shows, each play has a different set-up. This observation will be confirmed by the following study of the composition, the dramatic action, the constellation of characters and the relationship between hero and heroine. To be able to assess Lermontov's plays on their own merits I prefer to leave out of consideration all those aspects summed up earlier and discussed in previous studies, however essential they might be. Unless otherwise stated, the intertextual relationships as well as the influences on Lermontov's dramatic works, such as Schiller and especially Griboedov, will not be taken into account here; both in fact require a separate study.[8] The examination of the language, whether prose or poetry, will not be taken into consideration either. This study aims to gain insight into the formal aspect of Lermontov's dramatic works and into his development as far as the dramatic genre is concerned, including the formats and ideas he experimented with.

[8] S. H. Schmid, "Von der Fläche über die Tiefe zur Linie. Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov", in this volume, pp. XX-YY.

For the sake of clarity I will discuss the plays in chronological order. In this case, of course, *Dva brata* poses a problem, since scholars are still not agreed on a precise date for this play. The LĖ (*Lermontovskaja ėnciklopedija*, 1981, p. 127) gives us 1834-1836, V. Golstein (1998, p. 189) 1835. G.Ju. Fedders (1914, pp. 31-32) places the writing of *Dva brata* in 1831-1832, because in his view the characters mostly correspond with those in the earlier pieces. B. Ėjchenbaum (1961, p. 224) settles on 1836, as he considers *Dva brata* Lermontov's final play and also because it forms the source for the *Knjaginja Ligovskaja* fragment, also written in 1836. I prefer to go with the LĖ in this discussion and take the supposition as starting point that *Dva brata* at least was written in the same period as *Maskarad*. This is not necessarily contradicted by the fact that Lermontov in his letter dated January 16, 1836 to S.A. Raevskij (M.Ju. Lermontov, 2000/2, t. 7, p. 324) writes that he is working on the fourth act of a play based on his recent experiences in Moscow. It is possible that Lermontov had thought of a similar plot before. Influenced by Schiller's *Die Räuber* and *Die Braut von Messina*, which make explicit use of this theme, and taking into account the fact that the theme of the two brothers is also clearly present in Lermontov's lyrical work, it seems more than conceivable that he would want to cast this theme into a dramatic mould.[9] This could mean that he had been working on *Dva brata* earlier and in 1836 only needed to add the fourth act. In view of all this I will first discuss *Maskarad*, as the original play was already completed and sent to the censor in October 1835, and subsequently the two variations, the canonical text and the final version, called *Arbenin*, and then close with *Dva brata*.

I will leave *Cygany* out of my discussion of the plays, since it is only a two-page fragment containing but the first two scenes. Worth noting, however, is the fact that the play opens with a scene presenting a choral troupe of singing gypsy women. Afterwards the father enters the stage (carrying on in prose); he is worried about his daughter's long absence. In the second scene the daughter arrives, bringing a young man along with her who wishes to experience the gypsy life for himself; the daughter's lines are written in verse. The father's lines briefly touch on the theme of the treacherous woman (the mother). Apparently, the lines were meant to serve as libretto for an opera, based on Puškin's work of the same name.[10]

2. *Ispancy*

The first play Lermontov wrote in the spring of 1830 was *Ispancy*, a tragedy in five acts. It is preceded by a dedication to a woman ("ty"/"you") capable of an all-encompassing understanding of the joys of the poet's inspiration that the "world" ("svet") lacks. She is offered the text as a "gift" ("dar").[11] The tragedy in verse[12] is left unfin-

---

[9] Cf. the unfinished *poėma Dva brata*, dated 1829.

[10] In Lermontov, 1962 (t. III, p. 720), it is said that Lermontov also used the choir of gypsies from Verstovskij's opera *Pan Tvardovskij*. See also W. N. Vickery, 2001, pp. 321-322.

[11] This *posvjaščenie* ('dedication') is based on the poem of the same name (*Primi, primi moj grustnyj trud …* [*Take, take my sorrowful work …*]) dated 1830. (Lermontov, 2000/2, t. 1, p. 185).

[12] In this case free iambic pentameter, occasionally alternating with a tetrameter, sometimes with a dactylic ending.

ished, and in the fifth and last act the text ends quite abruptly. The place of action is the Spanish province of Catalonia. The time of action is not specified, neither in the responses nor in the stage directions, but the action is most probably set in the fifteenth century. B. Ėjchenbaum (1961, pp. 182-184) indicates that a number of historical facts are incorrect and therefore assumes that this is not a chronicle in a dramatic mould, but rather a dramatized romantic *poėma*. He describes it as a moral-political historicisation of the kind common among the Dekabrists especially, even requiring some anachronism, as for instance with Kjuchel'beker, Ryleev, etc. Among European Romantics more or less exotic backgrounds were also in favour – Spain especially, because of the Spanish Revolution of 1820-1823; compare Victor Hugo's *Hernani* and Schiller's *Don Karlos* – and it was a popular theme with the Dekabrists as well (B. Ėjchenbaum 1961, p. 184). For Lermontov there was also some personal interest in Spain: though the Lermontovs were of Scottish descent, Lermontov himself was convinced that his family descended from the Spanish Duke of Lerma, a fact that intrigued him very much. (For the Spanish theme also see his poems, *Dve nevol'nicy* [*Two Slaves*], *Ispoved'* [*A Confession*], and the second version of *Demon* [*The Demon*.]) The Jews, ancient Israel, a people wandering around the world without ever being at home anywhere, were other themes surfacing in the Romantic era.

Three nationalities play a role in this tragedy, although neither this constellation as such nor religion is a theme in itself, as with for instance Lessing's *Nathan der Weise*.[13] There is a Jewish and a Spanish family and an Italian Jesuit (Sorrini), a member of the Inquisition. The two families prove to be connected: the son of the Jew Mojsej had been abandoned soon after birth and then found and raised by Don Alvarez. When Alvarez discovers that his adopted son Fernando is 'romantically' involved with his daughter Ėmilija, he disowns him. Fernando then discovers by chance that he is Mojsej's son. Sorrini and Dona Marija (Ėmilija's stepmother) resort to scheming to kidnap Ėmilija to be Sorrini's mistress and Fernando eliminated by his gang of mercenaries. Mojsej takes the mangled up young man home with him, where his daughter Noėmi together with Sara (the *njanja*) takes care of him. Noėmi falls in love with Fernando, who does not reciprocate. When he has recovered from his injuries, he leaves the place and forces his way into Sorrini's house, where Ėmilija is now held captive. He stabs Ėmilija to death to save her from disgrace and then takes her remains to her parents' house, where he is arrested to be burned at the stake. The play is unfinished; it comes to an end rather unexpectedly in the fifth act, consisting of an outside scene in which the disconsolate Noėmi, nearly insane, is mocked at or addressed with pity by pedestrians passing by.

2.1. Composition and the phases of the dramatic action

Although there is more variation in location than formally permitted in such a type of tragedy, this play comes closest to the classicist tradition with its unity of time and the division into five acts, each subdivided into scenes (*scena*). This means a deviation from the more common division into *javlenija* (scenes), the Russian equivalent

[13] The play is also based on Lessing's *Emilia Galotti*. See H. Schmid, in this volume, pp. XX-YY.

to scenes, as found with, for instance, Griboedov. The use of scenes was probably influenced by Shakespearian convention, since they can also reflect a change in location or time, which is unusual in the *javlenija* tradition; these are more commonly used for a change of configuration, at least in the case of the Russian dramatists (such as Griboedov and Sumarokov).[14]

Acts I, II and V are each divided into two scenes; the third act has three scenes and the fourth one; the scenes themselves are not subdivided, though changes in configuration occur. All acts are built around contrast, and the same holds for the scenes, that (apart from act II) reveal a contrast between inside and outside, or show the different families in alternation. The first scene of each act is situated indoors, the Alvarez house being shown in acts I, III and V in alternation with that of Sorrini, shown in act II and IV. Compared to acts I, IV and V there is a more marked contrast between act II and III, in location, generation or inside/outside perspective. Acts I and V form a parallel or frame: both are played out within and (just) outside the Alvarez house, giving the play a natural closure.

Not only the first, but also part of the second act has the explicit character of an exposition; this is where all characters, families and their mutual relationships are introduced. In act I we meet the Alvarez family and Fernando is told that his unknown origin prohibits a relationship with Ėmilija. Sorrini, a visitor to this house, then falls for Ėmilija. Scene I,2, situated at the gallery outside, is strongly reminiscent of the balcony scene in *Romeo and Juliet*. Here we witness Fernando declare his love for Ėmilija, followed by his brief encounter with Mojsej, whom he saves from the Inquisition. In II,1 the evil schemes of Sorrini and his gang become clear, and in II,2 we meet Mojsej's Jewish family; Mojsej himself now proves to be Fernando's real father. In act III,1 it becomes clear that Dona Marija is Sorrini's helper and she betrays Ėmilija, while in III,2 Fernando is beaten up by the band of Sorrini and taken home by Mojsej. Act IV forms the climax: Fernando forces his way into Sorrini's house, where Ėmilija is held captive. He saves her from the disgrace by stabbing her to death. Act V,1 shows the arrest of Fernando who has brought Ėmilija's body home in the presence of all dramatis personae.

The collective scenes in acts II and III mainly deal with the delineation of the environment. Act II, scene 1 describes the Sorrini household, inhabited by a gang of mercenaries, contrasted by a much shorter scene (III,2) depicting the harmonious and idyllic Jewish commune in the mountain. Act V is made up of two joint scenes. V,1 consists of all main characters involved in the house of Alvarez and ends with the arrest of Fernando. The other collective outside scene (V,2) shows, in contrast, a number of unknown figures in a public space. Here the fate of Fernando, who is to be burnt at the stake that very day, is commented on and assessed variously by passers-by on their way to the place of execution. Favourable judgements alternate with unfavourable ones. Noėmi, roaming the streets looking for her new-found brother in a state of total confusion, is also subjected to all kinds of comments by the passers-by, ranging from mockery to pity. Sara tries in vain to protect her. The precarious

[14] The subdivision into acts and scenes in the plays by Shakespeare is known to be of some later date, it had mainly been introduced by Nicholas Rowe for publication (B. Hunningher, 1987, p. 201), cf. also M. Pfister, 1993, pp. 238-239, regarding the difference in scenes between Shakespeare and the French tradition.

position of Jews becomes most explicit at this point, but it is precisely here that the text ends abruptly. This final scene looks at Fernando's tragic fate from the eyes of the indifferent outsider, which may have been exactly the difficulty Lermontov was unable to resolve at the time. In conclusion, it is clear that the first three acts are used for exposition and an extensive exciting force. Acts IV and V represent the climax and the catastrophe, respectively. The catastrophe, however, (in a way) seems to be neutralized through the various comments by non-involved passers-by.[15]

Both families are dependent on the antagonist, Sorrini, explaining why there is an entire act (IV) and part of another (II) devoted to him. But in the end Fernando forms the centre of all scenes, either in person, as subject of conversation and intrigues or through Ėmilija and Noėmi. A salient feature is the similarity in length of the acts, ranging between 26 and 30 pages. The composition of the play is built around both symmetry and contrast, which is also reflected in the constellation of characters. The use of the scenes (*sceny*) in which the changing configurations are not marked, gives the play a quite natural flow with regard to the movement of the *dramatis personae* entering or exiting the stage.

2.2. Constellation of the dramatic charakters

There is a strong measure of symmetry where the mix of main characters is concerned.

Symmetry is found within the make-up of both families: the Alvarez household consists of a father, a daughter (Ėmilija) and a stepmother (Dona Marija) taking the role of the dead mother. With the Mojsej family these positions are taken up by the father, the daughter (Noėmi) and the *njanja* Sara. Fernando is the adopted son of Don Alvarez, but the biological son of Mojsej. These two families are linked through the protagonist Fernando, a fact of which they are as yet unaware. Consequently, the hero does not belong to either family. This constellation stresses the position of Fernando as an outsider and is the driving force behind the action. Both families are rich. Another symmetry is that the lost son Fernando first by coincidence saves Mojsej from the Inquisition, and is later in turn saved from Sorrini by Mojsej (III). The two young women, Noėmi and Ėmilija, are also wholly constructed around symmetry: both are in love with Fernando, both know beforehand what will happen because of a dream or a premonition, and both lose their brother/lover. The love between Fernando and Ėmilija is mutual to such a degree that both of them rather choose death than separation (see M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, pp. 93-94). Both also allow themselves to be killed and/or imprisoned and killed. Perhaps by choosing death Ėmilija and Fernando are able to avoid the insanity that Noėmi falls prey to.

As far as temperament is concerned, the two families are also set in contrast with each other. In comparison the Jewish family is put in a more favourable light, underlined by the rather idyllic surroundings of the family home in the mountains and the fact that Mojsej turns over his fortune to Sorrini to save his son from the stake. The

[15] The sudden presence of the people at the end of the play recalls to the last scene in Puškin's *Boris Godunov*.

head of the Alvarez household bans the love between Fernando and his daughter because of the class difference. Later he curses Ėmilija and Fernando when he hears she has eloped with him (which turns out not to be the case). Dona Marija is the stereotypical stepmother (see for instance the mirror explicitly mentioned in act I as well as III) and a schemer as well, to some extent: she sells out Ėmilija to Sorrini for money and favours. The schemer Sorrini, who is after personal gain under the guise of the Inquisition, is backed by his position of power within the Church (and the figure of the Dominican) and a gang of Spaniards. Although a criticism of religion is implied, this in itself plays no part in the action.

2.3. Hero and heroine

The hero of this play is very different to that of the subsequent plays: he does not rebel against the world, but against the personal circumstances that put his beloved out of reach for him. One aspect of this, though less explicit, is that the protagonist does refuse to resign himself to the hierarchy inherent in a class society and sets this off against his genuine love. Another striking feature is the absence of rivalry between the female protagonists as a focal point in the action; the main elements here are the love interest and the lost son. P. Gerlinghoff (1968, p. 43) states that in Lermontov's plays the action always has a dual structure, being the suffering imposed by the world on the hero combined with the more intimate tragedy of an ultimately unreciprocated love. In *Ispancy*, however, the entire action is in fact placed second to the romance, which is more or less based on the model of *Romeo and Juliet* (see for instance I,2) and partly on Lessing's *Emilia Galotti*.[16] (Unlike the father in the latter play, Alvarez is not aware of the schemes of the antagonist and does not rescue his daughter.) The hero and the heroine in *Ispancy* are completely equivalent and both fall victim to class differences and intrigues. The simultaneous occurrence of the adoptive father's curse and the rediscovery of the biological father, as well as of Fernando professing his love for Ėmilija and then losing her, in a way duplicated in turn in the relationship between Fernando and Noėmi, is, however, quite implausible and reveals some elements of the Spanish comedy of cloak and dagger.

After *Ispancy* Lermontov no longer takes up the historical theme; contemporary Russia alone will be the setting for all subsequent plays. The hero and his relationship with the heroine as well as with society will also become increasingly complex. A number of themes do reoccur, however, among them the dead mother, the incestuous love affair, a father cursing his son, two young women, and a rather important role of the schemer, now played by a woman servant, in the following play *Menschen und Leidenschaften*.

[16] See also W.N. Vickery, 2001, p. 323.

3. *Menschen und Leidenschaften*

Immediately after *Ispancy*, in the autumn of 1830, Lermontov wrote a new play, *Menschen und Leidenschaften*. In analogy with the German title the subgenre is also noted in German as *Trauerspiel*. The title is a clear reference to Schiller's *Kabale und Liebe*. Like Schiller Lermontov wrote *Menschen und Leidenschaften* in prose. The dedication (M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 125), however, is in poetry and was not originally there.[17] It was added by the editor Dudyškin in 1860 to Lermontov's collected works in two volumes, which did not include the full text, but only conveyed the content of the drama. The lyrical subject refers to himself either with "he" or "I", as someone who only lived for the woman who apparently rejected him. This work serves to rekindle her love for him.

In this play, as was noted earlier, we find a shift of the action to contemporary Russia, specifically the village of the grandmother. It takes place mostly in and around her house/estate in the village, spread out over a couple of days. Lermontov again uses five acts, but in this case the acts are subdivided into *javlenija*. Worth noting, however, is that these *javlenija* are utilised in the same way as the *scena*'s of his preceding play, *Ispancy*. In this case, too, it is possible to change not only the configuration but also the place of action within an act. The eight *javlenija* in act I, for instance, comprise three different locations. Then again the number of *javlenija* per act in this play is much higher than the number of *scena*'s per act in *Ispancy*, resulting in a much higher pace. As with *Ispancy*, all acts in *Menschen und Leidenschaften* consist of a similar number of pages, ranging from 12 to 17. Aside from *Dva brata* (44 pp.) this is Lermontov's shortest play (73 pp.).

3.1. Composition and the phases of action

Apart from act III, situated in the inside/outside construction of the gallery/balcony, every act is characterised by several shifts in location. The first act with three different locations introduces us to all *dramatis personae*, who are divided in three generations. All first halves of the acts, again with the exception of act III, invariably take place in the house of the grandmother and deal with the conflict of the older two generations in their struggle for Jurij. The second halves of the acts show the younger generation and take place inside or outside alternately. These configurations are never disturbed by the older generations, nor vice versa. The exceptional position of act III, situated at only one location (inside and outside) is probably motivated by the fact that here a cross-section of the two older (the grandmother and Vasilij) and the younger generation (Jurij) is apparent. Here Jurij hears about his grandmother's (evil) role in the struggle for him. This act is only a prelude to the real climax to come in act IV and partly at the start of act V, while the second half of this act shows the catastrophe, being Jurij's suicide. A more or less similar compositional structure was also present in *Ispancy*. The second and fourth acts mirror each other; their set-up is similar but the content is contrasting – in II,4 Jurij declares his love to Ljubov', while in act IV,3

[17] See M.Ju. Lermontov, 1962, t. III, pp. 729-730. This poem is probably dedicated to E.A. Suškova or A.G. Stolypina (M.Ju. Lermontov, 2000/2, t. V, p. 697).

he feels himself betrayed by her. The division of all acts into two halves, displaying the two generations, is very closely connected[18] with the two strings of the action.

The first conflict, that has already been dragging on for years, is the struggle for Jurij between the father and the grandmother.[19] This conflict now comes to a head because the father (Nikolaj Volin) has arrived, together with his brother (Vasilij Volin) and wants to take the son Jurij with him for education abroad. The grandmother (Marfa Ivanovna) disagrees and threatens to disinherit her grandson. This conflict is outlined at the start of the first two acts. In the third act Jurij is informed about this conflict at first by his grandmother and subsequently by his uncle and is shocked about the part played by his grandmother. At the beginning of act IV the servant Dar'ja devises a plot in which Jurij will ultimately choose the side of his grandmother, or so she tells the grandmother. In fact she has the explicit intention to discredit Jurij with both his father and grandmother, in the hopes of ultimately obtaining the grandmother's inheritance. That is why she deliberately leaves a letter lying around, written by Jurij and containing his declaration of love to Ljubov'. When her father Vasilij finds it, he is enraged about this incestuous love and in turn devises a scheme to turn his brother (Nikolaj) against Jurij. The struggle between the grandmother and the father, aided by the servant and the brother respectively, who in the end all turn against Jurij, forms one part of the action.

The other part is linked with the impossible love Jurij fosters for his cousin Ljubov' (Vasilij's daughter). This part of the action unfolds itself quite independently of the other. In act II Jurij declares his love for Ljubov', who does not turn him down, but points out its impracticability due to its incestuous nature. Jurij is content knowing that she loves him too. His friend Zaruckoj is in love with Ėliza, the frivolous sister of Ljubov'. In act IV he is begging Ljubov' to arrange a meeting with her. At that moment Jurij sees Zaruckoj kneeling before Ljubov'. (The stage directions [p. 160] explicitly state that he can see, but not hear them.) Jurij thinks he is proposing to Ljubov' and shortly afterwards challenges Zaruckoj to a duel. The duel is called off when Ljubov' returns. Shocked by Jurij's complete lack of faith in them, neither Zaruckoj nor Ljubov' is able to explain Jurij the true circumstances. When this is followed by the father's curse, caused by Vasilij's scheming, all the elements of the catastrophe are in place. It is only when Jurij has poisoned himself and Ljubov' sees him die that the true story comes to light. In the end, the two lovers pledge themselves to each other. Jurij dies on stage, with the audience as witness. The play ends with a short, joint scene, but no qualifying comments are offered here; in fact: "vse stojat v bezmolvnom poraženii" (M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 182; "All of them standing in speechless dismay"). Remarkably, both the grandmother and Zaruckoj are absent in this final scene.

The rather independent development of the two strains of the action is strengthened by the construction of the acts, in which it is evident that the younger and the older generations, apart from Jurij, do not mingle. Both skeins of the action – the

---

[18] W.N. Vickery (2001, p. 325) is right in regarding Lermontov's use of symbolic names (Volin, Gromova, Ljubov') to characterize his protagonists as is in line with the Fonvizin comedy tradition, especially in *Nedorosl'* (*The Adolescent*).

[19] This is an autobiographical detail. According to B. Ėjchenbaum this play could even serve as biographical material (1961, p. 188). See also P. Gerlinghoff, 1968, p. 144.

family feud with Jurij as the stake, that initially is only an issue between the father (Nikolaj) and the grandmother, and the love interest involving Ljubov' – are knitted together in the first half of act V in a rather laboured manner. External intrigues, instigated by the servant Dar'ja, determine in the end the action, resulting in Jurij's suicide.

3.2. Constellation of the dramatic characters and the position of the hero

In the expositional act I all *dramatis personae* are consistently introduced in pairs. A distinct preference for a configuration of only two figures is also apparent in the following acts, with the only exception of IV,3 and V,3 and the joint final scene. The play opens with the pair consisting of a good and an evil servant, Ivan and Dar'ja (Ivan returns only in the final act as Jurij's faithful servant), probably to show the respective positions of good and evil in the exposition. Dar'ja is the grandmother's confidante and is always there with her. Though she is only a servant, she turns out to be the schemer who also at an earlier stage had played a part in marring the relationship between the grandmother and the son-in-law. The other pairs consist of Nikolaj, Jurij's father and his brother (Vasilij); Jurij who at the start can be said to form a pair with his friend Zaruckoj; and the two sisters, Ljubov' and Ėliza, uncle Vasilij's daughters. Within the younger generation love relationships are established between Jurij and Ljubov' and about to be established between Zaruckoj and Ėliza. There is an equal division of sexes between the younger and the older generation, with four young and four older characters (including Dar'ja). As the play progresses, however, it becomes clear that Jurij increasingly becomes a pawn between the father and the grandmother. In a way, the pairs of the older generation contrive a plot against Jurij and each other; this is the case with the grandmother and Dar'ja (see IV,1 especially), while Dar'ja's intrigue in turn leads to an intrigue between Vasilij and Nikolaj (V,1). Cursed by his father Jurij in the end stands alone against the three elder members of the family (grandmother, father and uncle). As far as the older generation is concerned, he increasingly changes into a passive victim, as he is totally unequipped to resist this older generation.

With regard to the love affair, however, we see the hero play an active part, jumping to conclusions on the basis of something he sees, failing to verify his assumptions, and persisting in his accusations when reproved. (His failure of thrusting his friend and beloved could be the result of the intrigues of the older generation.) Ljubov' fits the romantic model of the unattainable woman, with the interesting comment that she in her dialogue with Jurij at first points out the impracticability of their love (act II) and later, in the scene (IV,5) in which Jurij accuses her of betraying him with his friend Zaruckoj, refuses to accept the blame. She intelligently tries to convince Jurij that he has drawn misguided conclusions, and even when this fails to have effect, she tries to explain the true circumstances to him. When Jurij dies, after hearing by accident what had really happened, Ljubov' returns to her traditional romantic role. The allegedly betrayal by his beloved seems to outweigh his father's curse in Jurij's decision to commit suicide.

In other words: in the end the pairs of *dramatis personae* dissolve, leaving the hero an outsider as he fails to fit in with either group. This development in the constellation emphasizes the exceptional position of the hero. This could be seen as an ana-

logy with the constellation in *Ispancy*, particularly Fernando's transition from one family to the other. Then again, the fact that Fernando soon finds his family again, and is more interested in protecting Ėmilija, makes his intermediate position less dramatic than Jurij's. This is also related to the fact that *Menschen und Leidenschaften* tends to be more a psychological drama than *Ispancy* was.

3.3. Conclusion

In my view this is the least successful play, although the way in which the action is interwoven with the distribution of the characters in the acts and with the shift in the characters' constellation in the course of the play is well thought-out. Although the hero falls victim to intrigue, the intrigues themselves are inadequately thought through and poorly knitted. This is also caused by the figure of the schemer. In *Ispancy* the role of schemer was allotted to Sorrini, a character made credible by his elevated position of power. In *Menschen und Leidenschaften* it is exactly this role that is the most implausible aspect of the play. Here the part of major schemer proves to fall to the servant Dar'ja. It would seem that Lermontov transplanted the tried and tested technique of the confidante out of the comedy tradition, but is unable to adequately adapt this for tragedy.

The technique of the joint scene that puts the developments into perspective, like the final scene in *Ispancy*, is not pursued. It would seem, however, that Lermontov does use one character to introduce a different perspective, in this case Ėliza, who has no real part in the action except as Zaruckoj's intended lover. Next to Ljubov', Ėliza is a somewhat frivolous girl, and the only character to poke fun at both the grandmother (I,8) and her much more serious sister (see for instance III,1). But her part is far too small to put a different (comical, perhaps) perspective on the play as a whole. Added to this is the overly large number of implausible coincidences the action is based on. The father and brother almost seem each other's double, making the intrigue Vasilij devises against his brother and cousin completely implausible as well, even more so because of his earlier efforts in favour of Nikolaj and his son. Indications of a wedding and a funeral ("krovovaja budet svad'ba", M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 132; "it will be a bloody marriage") are not substantiated, and the absence of both Zaruckoj and the grandmother in the final scene is not motivated.

Overall, *Menschen und Leidenschaften* would appear to be a play found wanting even by Lermontov himself. One indication for this could be the fact that he transposes several fragments, including one complete scene, to his subsequent play *Strannyj čelovek*. This scene (V,8), in which the faithful serf Ivan tries to prevent Jurij from committing suicide, was reused almost in full.[20] Again the friend Zaruckoj is present, but he does not play a prominent role here. Also recurring are the intimate family relationships, though in this case they are more adequately motivated. Here the son is torn between his father and mother. The same holds true for the theme of a love

[20] Soviet studies invariably single out this scene. Because of its inclusion in two plays, Soviet authors never fail to point out how Lermontov stood up for serfs. Cf. IRDT, t. 3, p. 51 and M.Ju. Lermontov, 1962, t. III, p. 726, referring to the "antikrepostničeskaja napravlennost'" ("anti-bondage tendency") in these plays. In *Strannyj čelovek* also another scene (V) is incorporated about abuses to peasants. (See also about this W.N. Vickery, 2001, p. 326.)

betrayed, which is worked out very differently. It is certainly possible that the recriminations between Ljubov' and Jurij of scene IV,5 foreshadow similar scenes between Nina and Arbenin in *Maskarad*, a supposition I will come back to later. The use of different locations for specific configurations recurs in *Dva brata*.

4. *Strannyj čelovek*

The following year, 1831, after *Menschen und Leidenschaften* Lermontov wrote his last play of this early period, *Strannyj čelovek*. This play confronts us with all kinds of innovations, although the central themes, except for the incestuous love, are quite familiar from the two previous plays. This play is not situated in the country but in Moscow society and is again written in prose. The dedication, also in prose, refers to a first-person narrator who here offers a dramatic representation of a true history and submits it to society's judgment. Right from the start, society is depicted as the sum of human beings without feeling, especially compared to someone (being the hero) still imbued with something, however small, of the heavenly spark. The author does not know whether he has done society justice, but has no doubts regarding the depiction of the hero. This dedication, then, sets off a favourable judgment of the hero against an unfavourable verdict on society. This judgment, however, is not quite followed through in the play itself, as will become clear later on. Lines derived of various stanzas of the poem *The Dream*, written by Byron, serve as an epigraph (M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 184), in which the main themes of the betrayal of the beloved and the madness of the hero are already touched upon. (An imitation of this poem, written by the hero Arbenin, is recited in *scena* IV [ibid., pp. 203-206].)

4.1. Composition

With *Strannyj čelovek* Lermontov appears to follow a new path very much his own, which is already indicated by the subtitle, "romantičeskaja drama" ("romantic drama"). Fully corresponding with the romantic tendency to react against the classicist tradition and regulations, this play no longer adheres in any way to a division into acts. It is made up of only *sceny*, which like acts are represented by Roman numerals, without any further subdivision.[21] Changes in configuration occur regularly within every *scena*. Remarkably, each *scena* is followed by a date and (in some cases) a time of day. This in turn is followed by regular stage directions including an indication of the location, for instance:

Scena I	August 26th, morning (A room in the house of Pavel Grigor'evič Arbenin)
Scena II	August 28th, evening (An armoury in the house of the Zagorskins)
Scena III	September 15th, daytime (The room in the house of Marja Dmitrievna)
Scena IV	October 17th, evening (The room of the student Rjabinov) etc.

[21] In transcription I use the term *scena*, to emphasize the difference with the more common *scene*. For a composition consisting of scenes only, compare also A.S. Puškin's *Boris Godunov*. See also for the free use of time and place in romantic drama generally: M.-C. Hubert, 1998, pp. 184-190.

The length of the scenes varies considerably, ranging from 1 to 9 pages, with the 15 pages of the penultimate scene as the exception. Preceding the final scene (XIII) the term epilogue is included between brackets. The list of dates begins with August 26th and ends at *scena* XI with February 4th; for *scena* XII no date is given, but this still takes place in February. In *scena* XIII (the epilogue) we move three months forwards to May 12th. (According to I.L. Andronnikov [1977, p. 126] these dates correspond to important dates in the life of Lermontov himself at the time of his relationship with N.F. Ivanova. The name of the heroine, Natalija, also corresponds with that of Ivanova.) The dates suggest that the play is some sort of dramatized diary. Lermontov does not adhere to a strict alternation in inside and outside locations, as all locations are inside, nor to a strict symmetry in the division of configurations and or constellation. The make-up of the composition in *sceny* is here more based upon displaying the two strings of the action alternately, as will be seen below. The scenes sometimes seem to have an almost cinematic character, zooming in on different places and characters, and sometimes even on figures peripheral or completely unknown. Scenes X and XI, for instance, are synchronous, though situated in different locations. In *Strannyj čelovek* the familial relations and the characters are placed in a much wider context. Using the *sceny*, different locations and characters are shown, each reflecting their particular perspective on the main characters.

There are thirteen scenes in total. The ominous number of the final *scena* is of course a reflection of the death of the hero, even doubly so with his funeral taking place on May 13th. The (romantic?) irony is that the hero's beloved, who is engaged to marry his friend, celebrates her wedding on the day of the hero's funeral.[22] It seems likely that this composition was inspired by the so-called *dnevnikovye stichi* (diary poems) Lermontov wrote mainly in 1830-1831.[23] Each of these poems – nine in total, of which five date from 1830 and four from 1831 – carries a date in the title, like *1830. maja. 16 čislo* (May 16) for the first and *sentjabrja 28* (September 28) for the last, dating from 1831. In some cases the place of action is also given below the title.[24]

It is a well-known fact that this play shows some analogies with and was inspired by *Gore ot uma* (*Woe from Wit*).[25] It is rather amusing to see Lermontov makes no

[22] Cf. B.M. Ėjchenbaum (1961, pp. 200-206), who on the basis of certain textual clues assumes that this is exactly as the hero had planned it. It seems that the indication in *Menschen und Leidenschaften* (see above) is now substantiated here.

[23] The novel *Strannik* (*The Wanderer*) by A.F. Vel'tman, generally seen as a precursor to *Geroj našego vremeni* (A.F. Vel'tman, 1977, p. 292) can also have influenced this play. The novel is divided into 'days' given a Roman numeral, and the prose is interspersed with poetry.

[24] Cf. *1830. maja. 16 čislo*; *1830 god. ijulja 15-go (Moskva)*; *10 ijulja (1830)*; *30 ijulja. – (Paríž) 1830 goda*; *11 ijulja*; *1831-go janvarja*; *1831-go ijunja 11 dnja* (note the exact same manner of writing the day and part of the day as in the drama). From this very long poem (M.Ju. Lermontov, 2000/2, t. I, pp. 286-296) quotations are transferred to the poems, allegedly written by Vladimir Arbenin!); *7-go avgusta* ("V derevne na cholme, u zabora"; "In the village on the hill, at the fence"); and the last one, *Sentjabrja 28*. All these poems contain very different themes, such as politics, love, meditation, and differ in length. None of them deals with the theme unfolded in the drama.

[25] Although published later, this play was already known.

secret of this, for instance mentioning Čackij together with the hero Vladimir Arbenin as a guest (p. 232) at a ball, and referring to the hero's 'insanity' (*bezumie*).[26]

Three joint *sceny* are included here, in which servants (X) and friends (IV) or the Moscow nobility, presented as guests (XIII), comment on the hero and his story. The final fairly long *scena* or epilogue especially is constructed entirely in this way. In this play, therefore, the hero is embedded in a larger community and the *obščestvo* ('society') plays an important part for the first time, which is absent in the two preceding plays, with the exception of the final scene of act V in *Ispancy*. Sometimes a joint scene is used to convey a missing piece of information, as in scene X, or, as in scene IV, to represent an important aspect of the hero that he has failed to provide himself. Some other *sceny* include a joint scene too, which invariably takes place at the beginning, for instance *scena* II, XI and XII, after which smaller configurations occur.

4.2. Dramatic action

As in the previous play, in *Strannyj čelovek* in effect two strains of action can be seen that show no marked difference to those in *Menschen und Leidenschaften* where content is concerned, yet are more effectively worked out, motivated and interconnected.

The first similarity is the family tragedy, in this case the son who is torn because of his parents' separation. The mother, having left at one time following her adultery, has now returned to Moscow and is seriously ill. She wants to ask her husband's forgiveness before she dies. The son, Vladimir, tries to persuade his father (Pavel Arbenin), who proves too concerned with his good reputation in the outside world to oblige. In the end, after confessing her infidelity to Vladimir himself, the mother dies in the presence of only her son and her servant. The father – son relationship is then completely disrupted. This element of the action is developed in *sceny* I, III, VII and VIII. After VIII Pavel Arbenin no longer appears on stage, though he and the mother's death come up as topic of conversation in X, XI and XIII.

Meanwhile in the intervening *sceny* II, V and VI the other thread of the action, the love affair, develops, to be concluded through *scena* IX (a slightly changed and shortened version of V,8 of *Menschen und Leidenschaften*) in XII. This *scena* comprises the climax, being Nataša's explicit rejection. Intertwined with this love tragedy is the weak intrigue by Nataša's cousin Sofia, who out of her own love for Vladimir attempts to separate Nataša from him. This however plays such a modest part as to be almost rudimentary. Nataša consciously chooses Belinskoj, despite a brief moment of doubt in XII. The romantic betrayal by the hero's friend, only imaginary in *Menschen und Leidenschaften*, is here effectuated. Belinskoj makes his play for Nataša deliberately, because he is unable to credit Vladimir's strong feelings for her and because Vladimir has failed to confess his feelings for her. In other words, both the beloved and the friend actively chose each other and in a conscious and reasoned manner shut the hero out. In XII Belinskoj tells Vladimir that he has proven himself

[26] According to J. Douglas Clayton (1992, p. 481) Lermontov has turned the theatrical model of Čackij, marked by *um* ('reason') into a hero, Vladimir Arbenin, marked by *bezumie* ('insanity').

the most decisive and that Vladimir has thrown away his chance to win Nataša by hanging back too long.

Similarly, Nataša provides a rather practical argument, as she is also marrying for money, justifying her choice by saying that Belinskoj is ever cheerful, while Vladimir is always depressed. In this way, their love is not placed in the traditional romantic setting, but presented in a business-like, maybe even realistic way. This also reflects on the hero, who does still reason in the traditional romantic vein, resulting in his abandonment, which can at the same time be seen as a critical and maybe also ironic comment on this romantic hero.

Compared to *Menschen und Leidenschaften*, the two strains of action are in this case more convincingly intertwined. In the first instance, there is not much the son Vladimir can do; he really is the victim of his parents' marred relationship. In the second case, however, he has simply waited too long, and though this is partly due to the family tragedy being played out simultaneously, the fact is he could have acted sooner. In a way he only comes into action as lover after the mother's death and the father's curse. At that time, it becomes clear to him that Nataša is his only salvation, the safe harbour where he will find peace (M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 230). In *scena* XII he learns she is about to marry Belinskoj, which makes him feel completely betrayed by both. He wants to duel with Belinskoj (cf. *Menschen und Leidenschaften*), but Nataša stops him. Both are prepared to explain the situation and make him see their side of things, but Vladimir remains stuck in his own way of thinking. In the end both Belinskoj and Nataša turn their back on him.

This is where another important psychological element comes into play, making the two threads of the action more closely interconnected than would seem at first sight. In this play Lermontov very deliberately, mainly through his juxtaposition of the various perspectives, but also by Nataša's and Belinskoj's relationship, shows that Jurij holds a deeply romantic view of reality that everyone else has effectively given up. This is also exemplified in his relationships with women, in this case the mother and the beloved. The first woman, the mother, abandons the hero twice – the first time actively by her infidelity, and later by her death. The second, the beloved, consciously chooses his friend over him. There is no question of adultery here, as there was not yet any true romantic involvement with Vladimir. Remarkably, in *scena* VIII, sitting with his mother on her deathbed, Vladimir would rather not listen to her confession of her past infidelity. It also becomes clear at this point that he, no less than his father, is actually not really capable of forgiveness; he doesn't even want to hear her story. In effect this same element is at play in his relationship with Nataša. He has already established earlier that there are two sides to Nataša. Though acknowledging her "koketka" ("cocotte") side, he chooses rather to see her other, "angelic" side (cf. for example ibid., p. 208). Other characters however don't confirm his point of view; they typify Nataša simply as "koketka" and even as a "figure piquante" (cf. ibid., pp. 208 and 243). This selective perception for a long time enables him to keep projecting the romantic paragon of "angel" – the unattainable beloved who is no longer truly human – wholly onto her. The same holds true for his opinion of his mother. With both women, and in this case woven into both threads of the action, the side he is almost consciously blind to in the end proves fatal to him. Both incidents, his

mother's death and the rejection by his beloved, probably cause Vladimir's ultimate madness, narrated in XIII.

4.3. The hero and the other *dramatis personae*

The fact that Vladimir is a poet (and can be considered in this respect a split-off of Lermontov himself) in a way only becomes clear from the outside perspective. It is not until *scena* IV that Vladimir proves to be a poet and a number of his poems is recited. In this scene, by the way, we find an interesting duality in the scenic space, with two friends more or less separately reading out the poems, filled with admiration, while the remaining friends make a dreadful racket, disturbing their reading.[27] Arbenin's poetry comes up again in XII, when Nataša reads the poem Vladimir had written especially for her and then tears it up to prove her love for Belinskoj. The final mention comes in XIII, when a guest remarks that a great number of notebooks with poems by Vladimir has been found, and that Vladimir, had he not become enthralled by his passion, would have blossomed into a genius "v ego opytach viden genij!" (M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 244; "his sketches reveal genius"). Why this aspect does not appear in the self-characterisation remains unclear. Unless the hypersensitivity and the passionate nature of the hero as two rather clichéd notions characterising a genius are not taken into account.

As stated before, this play has no clear-cut constellation of characters – besides the primary many characters, there are many peripheral figures. All characters are shown in their own small worlds, in which Vladimir does or does not play some part, giving the impression of a certain measure of objectivity. Connected with this are the various views (perspectives) on the main character that emerge; some consider him friendly and cheerful; others find him short-tempered, depressed, and many see him as "strannyj" ("strange"). These different views accumulating in this way in the course of the play are assembled in XIII, in which the hero is absent but he and past events are being discussed. The guests voice all sorts of opinions on this, as well as on the latest development; this is how the public now learns that the hero has lost his mind, but that the father, Pavel Arbenin, is too stingy to have him committed to a hospital. Here also various opinions on the phenomenon 'madness' are vented. It is also confirmed that Vladimir has left a great number of poems. The intended marriage between Nataša and Belinskoj also comes up in conversation. In short: in this final act different opinions about the hero and his history are provided, in a way viewing the dramatic action from different perspectives, as if it has already become a 'closed' plot or story without any real interest (for many of the characters). What follows is the servant's announcement of Vladimir's death. The circumstances of his death are not specified; the servant simply reads out the obituary notice including the invitation to the funeral service. This is followed by the various reactions to these tidings. Revealing in this respect is the final stage direction, stating that one guest shrugs and walks away (ibid., p. 246).

---

[27] The noise could also be interpreted as a lack of appreciation for the poems by the other friends.

In this way, Lermontov not only shows more sides to his main character, but also makes clear again that he is the only 'romantic' left in this society. In addition to this use of various and contrasting perspectives and a retrospective (XIII), Vladimir is also repeatedly and explicitly rebuked. He is censured both by Nataša and Belinskoj, with their much stronger sense of reality, and to a certain extent also by the mother, who notices he doesn't want to hear her story. Belinskoj, incidentally, poses an interesting counterbalance for Vladimir by repeatedly showing him alternative (as well as more realistic) interpretations of events. Compare one of his first utterances to Vladimir, which already indicates his own future behaviour: "Cha! Cha! Cha! .. Ty, verno, ždal, čtob tvoja ljubeznaja priletela k tebe na kryl'jach zefira .. net, potrudis'-ka sam sletat'" (ibid., p. 187; Ha! Ha! Ha! .. You, obviously, waited for your beloved to fly to you on zephyr's wings.. no, just try to fly yourself") and "Drug moj! Ty stroiš' chimery v svoem voobražen'i, i daeš' im černyj svet dlja bol'šego romantizma" (ibid., p. 207; "My friend! You construct chimeras in your imagination and give them a black color for the sake of more romanticism").

All this combined could be said to show that the pure, but also naive romantic hero of the two previous plays is here at various textual levels in effect presented as a somewhat anachronistic hero – the only one who still has a romantic soul and perception and does not really fit into society. It is however not just about the more passive, 'misunderstood' hero, as the active part of the hero himself is made clear as well. The inner and sometimes 'deformed' worldview of the hero is elaborated here better than in *Menschen und Leidenschaften*. In that case the hero jumped into conclusions which were based upon a visual observance, in *Strannyj čelovek* the hero's inner process is more delicately presented. Only by reason of excluding certain (unwelcome) observations can the hero hold on to his romantic worldview. In this way the title is ultimately explained from these two perspectives.

4.4. Conclusion

The overall conclusion based on what we have seen so far must be that Lermontov shows an incredibly swift and competent development as a dramatist with *Strannyj čelovek*. In a way, the play can be seen as an emendation of the less successful *Menschen und Leidenschaften*. This is justified not only by the fact that one scene (V,8) is reproduced verbatim in XI, but also because both plays have a lot of themes in common, from the unattainable lover, the betrayal in love by a friend and the absent mother to the strict father cursing the son. We are told this last fact in that same *scena* XI. At the same time, the elaboration of these various themes is much more original and more convincingly motivated. There are many innovations to be found here: in segmentation, discarding the standard five acts; in the dates, giving the play the appearance of a diary – to my knowledge a unique form of presentation in drama – in the many different locations; in the variation in length and the natural shifts in configurations in the separate *sceny*; and especially in the different perspectives, even from characters not involved in the main action. This as it were undermines the mystique of the romantic hero Vladimir, removing the deeply tragic (or melodramatic) subjective element. In this way the romantic hero is given an ironic twist and, literally,

put into perspective. The remark by one of the guests that the wedding and the funeral coincide (XIII) may point to the convergence of a comical (the others' outside perspective) and a tragic element (the subjective, romantic perception of the hero), thus neutralizing and debasing the concept of the romantic hero.

Strannyj čelovek forms the conclusion of the first period of Lermontov's intensive preoccupation with the dramatic genre. Clearly Lermontov has broken away from classicist regulations and is freely forging his own path. From the historical tragedy *Ispancy*, which also contains some elements of the Spanish comedy of cloak and dagger, Lermontov proceeds in *Menschen und Leidenschaften* with the elaboration of a more psychological study in the genre of the so called 'family drama' in the tradition of the German *Trauerspiel*. In *Strannyj čelovek* he experiments with the romantic drama. By presenting his hero in both a romantic inner as well as in an outer 'realistic' view, Lermontov is actually going beyond the pure romantic drama.

In the first two plays we found a strict adherence to symmetry in the constellations and configurations, as well as a division of and within acts geared to contrast, and a similar number of pages per act. This has all been relinquished in *Strannyj čelovek*. What remains are the themes and the organisation of the action. In this respect we found a tendency to push back the climax and the catastrophe towards the end of the play (act IV and V) instead of following tradition in spreading them out over act III and V. The same can be seen in *Strannyj čelovek*, where also as before two strains of action, the familial relationships and the romantic entanglement, are interwoven; *scena* XII and XIII are in effect both climax and catastrophe. The final scene puts the whole into perspective. This could be considered a successful elaboration of the same procedure in the final scene in act V of *Ispancy*. As mentioned earlier, this scene did not fit properly in the construction of *Ispancy* and might even have been the reason why the play was never completed. *Strannyj čelovek* on the other hand includes more joint scenes with commentary, to which *scena* XIII forms a natural conclusion. This period then is rounded off with an innovative treatment of the familiar romantic themes, in which the way the hero is 'put into perspective' and the tendency to neutralize the tragic element form the most original and daring aspects. The first play was written in verse, the two subsequent plays in prose, according to Ėjchenbaum to go beyond the narrow confines of the lyrical and to experiment with prose. We can add to this that Lermontov also experimented with contemporary conventions of the drama, and went beyond that with his last play *Strannyj čelovek*.

Four years later the second period of Lermontov's involvement with drama begins. In 1835-1836 he works in turn on *Maskarad* and *Dva brata*. The first is Lermontov's most famous play and is considered the more mature work; the second has remained as obscure as the earlier plays. Looking at the total of plays consecutively, as stated, we see that as far as a number of aspects are concerned, in a certain way *Maskarad* in its construction forms a contrast with *Strannyj čelovek*. This will be made clear in its discussion below, after a short historical overview of the versions of *Maskarad* and the comments of the censor.

The first draft for *Maskarad* was developed in early 1835 (M.Ju. Lermontov, 2000/2, t. V, p. 705). In October of that year Lermontov sent the play, consisting of three acts,

to the censor Ol'dekop, who sent it back requesting changes on November 8th, 1835. The censor required him to tone down the criticism of the masked balls, which he identified as the balls of the aristocrat Engel'hard, to include a final reconciliation of lord and lady Arbenin, and to change the scene in which Arbenin throws a hand of cards in the prince's face. Even these proposed changes cannot completely take away Ol'dekop's doubts: ("Ja ne znaju, smožet li p'esa pojti daže s izmenenijami." (Ibid., p. 706; "I don't know if the play even with the revisions made can pass the censor.")

The second version, now including four acts and the addition of the character of Neizvestnyj (the Unknown), was sent in by Lermontov in December of that same year. This became the official, canonized version.[28] The censor determined that no structural changes were made and that the attacks on costumed balls and the same "derzosti protiv dam vyssšej znati" ("impudence directed at ladies of the highest aristocracy") remained. The poisoning scene was inadmissible and out of fashion even in France (ibid., p. 710). He again refused to pass the play and sent it back in January of 1836. At that point Lermontov made some radical alterations: he cut out a number of scenes, introduced a new character (Olen'ka), added another act and called the play *Arbenin*. This last version was never staged in Russia. (See also B. Ėjchenbaum, 1961, pp. 219-223 and 227). Ėjchenbaum provides a comparison of the various drafts, five in total, of the play in his article of 1941.[29] Some of the conclusions drawn in this article will be discussed here. Seeing as there are several versions, for the sake of clarity I will refer to the play with only three acts as the *first version*, ending with Nina's death; to the official version, in four acts and ending with the additional figure Neizvestnyj and the madness of Arbenin as the *second version*; and finally to the five act version called *Arbenin* as the *third version*. I will discuss these three drafts of *Maskarad* in this order to show how the changes in composition and also the additions led to material changes in the plot and in effect made the final version, *Arbenin*, a different play altogether.

5. *Maskarad*

After two plays in prose the second period is marked by the return to verse again in *Maskarad*.[30] Here the lyricism in itself bears a strong connection to the subjective perception of the protagonist. It is with good reason that Lermontov studies repeatedly state his desire to escape the 'closed atmosphere' of lyricism as his motivation for switching to prose in *Menschen und Leidenschaften* and in *Strannyj čelovek* (although of course this mainly holds true for those scholars that prefer to see Lermontov's dramatic work as trial runs for his prose). Interestingly this same argument is not used

[28] Lermontov's relative and friend Raevskij would appear to have some hand in the corrections, cf. M.Ju. Lermontov, 2000/2, t. V, p. 709.

[29] Here B. Ėjchenbaum mentions five drafts out of which four have been handed down, cf. p. 94. The first three versions end with Nina's death; the fourth is the canonical, official text; the fifth is *Arbenin*. See for a discussion about the use of the various drafts for performances the article of E. Averkina and J. Stelleman in this volume, pp. XX-YY.

[30] Here the free iamb is used, in the same way as in *Gore ot uma*.

for the return to verse in *Maskarad* even though this seems quite a logical argument. After all, we closely track the protagonist through all his experiences and perceptions, which in itself can be presented as motivation for the use of verse.[31]

In contrast to *Strannyj čelovek* this play is situated in St. Petersburg rather than Moscow[32] and, like *Ispancy*, written in verse rather than prose, the hero is an older rather than a young man (and as a consequence not someone's son!), and there is no unattainable beloved involved: this hero has attained his beloved and even married her. In fact, we are dealing here with a new hero in quite a new setting, unprecedented in the previous plays.

The play has just the one central strain of action, being the romantic tragedy, again based on the theme of presumed infidelity familiar from *Menschen und Leidenschaften*, although the theme in this case is more complex in its build-up and is rooted partly in an intrigue. As in this earlier play the hero draws misguided conclusions from something he has seen and closes himself off to explanations provided by others. The difference with *Menschen und Leidenschaften* is the use of big joint scenes, comparable to those in *Strannyj čelovek*, though operating in a different fashion.

Preliminary to the discussion of the composition I will provide a short summary of the content. The point of attack is that Evgenij Arbenin (the family name is taken from *Strannyj čelovek*)[33] has returned from the country-side to St. Petersburg with his young wife Nina. Here he moves again in the familiar, though also despised circles of nobles who pass the time with masked balls and card games. At one of these games he meets an old acquaintance, Kazarin and Kazarin's young friend, Knjaz' Zvezdič; he proves he is a true master at cards and recovers a large gambling debt for the latter. Next he goes to a masked ball with Knjaz' Zvezdič.[34] There he happens to see this man picking up a bracelet. When he discovers later that his wife Nina was at the ball as well and has lost her bracelet, Arbenin jumps to the conclusion that she has betrayed him with the prince. The other female character, Baroness Štral', proves to have used the bracelet Nina had accidentally dropped for an intrigue of her own, but when she tries to tell Arbenin about it, he cuts off their conversation. Nina declares herself innocent, but to no avail; Arbenin is unable to forgive her this (presumed) betrayal. He poisons her and looks on impassively while she suffers a painful death.[35]

---

[31] The play has also a reminiscence of the Russian *svetskaja komedija* ('society comedy'), which reigned the stage between 1815-1825 and, by the way, was written in verse too. B. Schultze (1984, pp. 142-143) argues that the French models contained either three or five acts, while the Russian *svetskaja komedija* was invariably presented in a one-act format.

[32] St. Petersburg was a conscious choice, being the city where everything is artificial and theatrical, cf. Ju.M. Lotman, 1992a, a.o. This is the aristocratic world the play challenges.

[33] Evgenij is possibly derived from Puškin's *Evgenij Onegin*.

[34] For the significance of card games and the masked ball in Russia in general, see Ju.M. Lotman, 1992b; for an excellent article on the treatment of these themes, with regard to *Maskarad*, see Ju.V. Mann, 1995. See for the theme of the ball also Baratynskij (*Bal* [*The Ball*]), in which the female protagonist's name is also Nina (see L.J. Beaudoin, 1997, chapter 6), and further Lermontov's contemporaries N.V. Pavlov and V.F. Odoevskij (see N. Cornwell, 1998).

[35] See I. Serman (1997, p. 267) for Lermontov's illustrative own words: "nesčastliva čerez menja, èto by svjazalo ee navek so mnoj" ("[she who is] unhappy through me, this would bind her up with me for ever").

This is the plot of the first version, of which three variants must at one time have been in circulation (B.M. Ėjchenbaum, 1941, p. 94). One draft recovered later and printed in *Polnoe sobranie sočinenij* 2000/2, t. V, is possibly one of these earlier versions, although the first act is missing in this version (M.Ju. Lermontov, 2000/2, t. V, note p. 499). According to Ėjchenbaum (1961, p. 222) the first three acts of the official version can also count as the first version:

> […] при изучении *авторского* замысла *Маскарада* надо пользоваться первыми тремя актами четырехактной редакции и предшествующей ей рукописью (из архива Якушкиных)
>
> "[…] investigating the *author's* intention in *Maskarad* the first three acts of the four-act version and the preceding manuscript (from the Jakuškiny archive) should be taken into account" (italics in the text).

In that case, for a true reconstruction we would then have to allow for two endings; in the recovered version Arbenin lets the servants call for a doctor, who confirms Nina's death. When we go with the first three acts of the official version, this version ends with Nina's death and Arbenin's falling back in his chair. Since the issue here is not a true reconstruction or an interpretation, but rather the form or composition, it suffices to say now that both variants have an open ending.

5.1. Composition, dramatic action and the hero in the three versions

I. First version

As stated earlier, the first organic version consisted of three acts.[36] From the perspective of the composition this three act version is in fact the most interesting: before, Lermontov had not ventured to use this particular compositional construction. Possibly as a result of the amalgamation of the romantic and the familial tragedy, Lermontov was able to abandon two acts and focus exclusively on this plotline. The peculiar construction, leaving aside the themes, might very well have been one of the reasons for censor Ol'dekop to reject this play. *Maskarad* is given "drama" as subtitle, which in Russian is a neutral term for a play in general.[37] The division into three acts is not only unusual for Lermontov, but was also a rare phenomenon in Russia as a whole. It was essentially reserved for comedy, and not used for tragedies with such a dramatic ending as is the case in this particular play. The composition as such stems from the Commedia dell'arte (cf. Goldoni). (See C. Baumgarten, pp. 37-38). It might be argued that in the Spanish comedies of the 16th and 17th centuries, installed by Lope de Vega, a similar organisation in three acts was prescribed. But, as I shall demonstrate below, it is most likely that Lermontov's decision to use three acts here has a connection with the comic genre, indeed with the Commedia dell'arte.[38] In light of the tendency towards the comical and ironical in *Strannyj čelovek* this seems also

---

[36] This goes against the opinion of J. Douglas Clayton (1992, p. 484), who doesn't acknowledge the significance of the primal version and considers this as a purist and typically formalist view.

[37] See also about this R. Ibler, 2006, p. 221.

[38] Then again, it should be said that the term 'comedy' in the Spanish comedy tradition of the 16th/17th centuries at the time was mostly in use as a general term for a play, and not necessarily for a comedy (cf. M.-C. Hubert, 1998, p. 116).

rather plausible. Several scholars identify the plot in *Othello* in *Maskarad*, because of the subject of jealousy and revenge on the wife. Although I do not wholly agree with this, as an argument in favour of this view it has to be noted that the entire plot in *Othello* evolves in the course of three nights. This, too, could be a reason for introducing three acts. I will return to this matter of genre later.

The acts are subdivided into *sceny* and *vychody*, a segmentation not seen before. The scenes, nine in total, are distributed very unevenly over the acts. As usual for Lermontov each scene means a shift in location. The division into acts in this case seems more connected with a shift in time than a shift in location, however. If Lermontov had wanted to continue the tendency introduced in *Strannyj čelovek* he could also have kept to nine scenes here, which means the selection of three acts must certainly be considered a conscious one.

The first act takes place at the early and late evening, the second moves to the daytime, while the third again takes place at night. We can therefore safely assume the action evolves within 24 hours. The first act consists of three scenes, the first two being situated in a public space (I,1: the salon where the card game is taking place [and Arbenin at the request of Kazarin recovers a debt on behalf of Knjaz' Zvezdič; I,2: the masked ball), while the final scene takes place in the intimacy of the Arbenins' home. It is in this last scene that Arbenin notices Nina is not wearing her bracelet. Nina had not yet noticed the loss and makes light of the fact ("Iz pustjakov podnjat' trevogu", M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 312; "Make such a noise out of trifles"). All the more reason for Arbenin to suspect her of infidelity and to plot revenge. From this moment on Arbenin is driven by the thought of revenge. The four scenes of act II, though situated in different locations, are all confined to the characters' private spheres; there are no joint scenes as in act I and III. In act II, scene 1 we first witness Nina as she turns to her friend Baroness Štral', later followed by Knjaz' Zvezdič, who has found the bracelet and thinks Nina has fallen for him, while in fact the Baroness has planned the whole thing out of desire for the prince, to which Šprich in turn is witness. It becomes clear that Nina, by chance, has become the victim of the scheming of the Baroness. In the next three scenes of act II we leave Nina for Arbenin, first in his study, where he is later joined by Kazarin and Šprich, who are there when he is handed a letter meant by Knjaz' Zvezdič for Nina. In scene 3 we see Arbenin on a visit to Knjaz' Zvezdič to seek revenge, only to reject the options of a duel or murdering the prince as he sleeps, in the end choosing public humiliation. The prince is later joined by the baroness. When she finds Arbenin there, she wants to explain the whole situation: "Vo vsem vinovna ja, no slušajte …" (ibid., p. 349; "I am guilty of everything, but listen …"), but Arbenin refuses to hear her out. As he leaves, she calls after him protesting Nina's innocence, but "on ne slyšit" (ibid., p. 350; "he does not listen"). The final scene finds Arbenin playing cards with an unknown count N. and Kazarin. They are later joined by the prince, whom Arbenin throws a hand of cards in the face, accusing him of cheating. This completes the first act of revenge. Act III again opens with a collective scene (a ball), with Nina and Arbenin among the guests. She plays the piano and sings, and at the conclusion of this scene he poisons Nina's ice cream. The second and final scene of this act is situated in the Arbenins' bedroom. This is where Nina dies after declaring her innocence, while Arbenin remains convinced she is lying. In the version in PSS 2000/2 he then summons the servants, who

finally call for a doctor who confirms Nina's death. In the end, when Arbenin is alone again, he puts the blame entirely on Knjaz' Zvezdič:

Раз в жизни человека мне чужого,
Рискую честью, от гибели я спас
А он, смеясь, шутя, не говоря ни слова,
Он отнял у меня все, все и через час. (M.Ju. Lermontov, 2000/2, t. V, p. 597)

"Only once in my life, risking my honour,
I have saved a man unknown to me from his ruin
But he, laughing, making fun, and not saying a word,
He took everything, everything from me only an hour later."

At the close of the third and final act (following Ėjchenbaum's assumption that the first three acts comprise the complete play) Arbenin falls back into a chair without calling for the servants or a doctor.

In both cases the play closes with an open ending, which also brings a new element into Lermontov's dramatic work. The hero does not commit suicide and does not go mad, as in the previous plays, and neither is he reproved or punished for this murder by others. It may well be that the censor, besides having problems with the three acts, was bothered by this unresolved ending as well, although this is not mentioned in the official report. Lermontov himself probably sensed that this was an essential part of the rejection of his play (as the composition of the second version shows).

The dramatic action is distributed over the acts as follows. The first scene of act I clearly serves as exposition, giving an almost fairytale-like "blagopolučnaja ischodnaja situacija" (V.Ja. Propp, 1969, p. 108; "prosperous point of departure") description of the situation of the hero and his wife before the point-of-attack. The hero considers himself a happily married man who knows and understands everything and is far above society, of which he is an observer. This notion of observation is at the heart of both the first and second scene, situated in the public domain. However, the first act ends with an element that heightens the tension – the discovery that the bracelet is missing – within the intimacy of the Arbenin household, which determines the ensuing action and is in complete opposition to the original premise. The second act involves four different locations, where Nina first tries to gain more insight into her situation with the help of the baroness and the audience is informed of the latter's scheme, of which Nina has unintentionally become the victim. The three remaining scenes are devoted to Arbenin who, after having received the letter in scene 2 attempts to exact his revenge on Knjaz' Zvezdič in scene 3. His actual act of revenge takes place in scene 4. In the final act, in the first joint scene, Arbenin observes Nina at the ball. In act III,2 Nina dies knowing Arbenin has poisoned her, and Arbenin looks on impassively. The final act thus forms both the culmination and the catastrophe.

In this play the collective scenes are used as structural elements of the composition. The first two scenes featuring the ball (act I and III), for instance, can be seen to mirror each other: the first (I,2) mainly shows Arbenin and the guests, whereas in III,1 another ballroom scene focuses mainly on Nina (and to a lesser extent Arbenin). The same holds true for act I,3 and act III,2, situated in the intimacy of the Arbenin's room: in I,3 we see first Arbenin, then Nina, while in III,2 Nina appears first, follo-

wed by Arbenin. All that has sprung up between the spouses in I,3 is now brought to a conclusion in III,2. In act I and III, then, we see both in the collective as well as the intimate sphere. In act II we see both of them visiting other characters, although neither of them finds the information they are looking for. Arbenin, though offered the information, does not want to hear it.

The hero and the joint scenes

Evgenij Arbenin characterises himself as someone who knows everything, has seen everything and can ultimately make his own decisions on life and death.[39] That is why the hero does not take part in life, but observes it, looking on as a spectator looks at a play. At the same time, to his own surprise he has developed a deep love for Nina, who is everything to him and is the only item of value that binds him to life. Now this hero has returned to the Petersburg *svet* ('high society') with his wife, we get to see him in action three times in the collective scenes, in I,1, I,2 and I,3. Other characters also provide us with information about the hero, but only to an insignificant extent; the hero is predominantly the one who characterises himself and voices his critical comments on others and the collective. The result of this is that he excludes himself from participating in the masquerade, emphasised for instance by the fact that he is the only one not wearing a mask in I,2. The hero observes, sees through and judges the world and considers himself above it. What becomes apparent here is that the collective scenes in this case serve a different purpose compared to those in *Strannyj čelovek*. In that case, the scenes served to put the hero into perspective; the hero was observed and judged. Here their purpose is the complete opposite: they serve to be judged by the hero and so provide the material to show his exclusive nature (in the literal sense of self-exclusion). At the same time it becomes obvious from I,3 onwards where the faults in the hero's observations lie and lead him to draw the wrong conclusions, mainly because of his strongly romantic and in this case more demonic nature.[40] Despite the objections raised by other (mainly female) characters he has a blind faith in his own insights. As in *Menschen und Leidenschaften*, and maybe even more so in *Strannyj čelovek* we see a hero who is so caught up in his own worldview that he cannot permit the least correction to it. The open ending fits in nicely with this: it remains uncertain whether Arbenin ultimately becomes aware of the wrongness of his actions. What *is* clear is that he has not only destroyed Nina's happiness, but his own as well.

---

[39] Compare Vl.S. Solov'ev's article "Lermontov" (2002), who regards Lermontov (as well as all his protagonists) as an *Übermensch* (*sverchčelovek*), with himself as the only feasible point of reference, see especially p. 335.

[40] For this connection with Lermontov's *Demon* see A. Ewington's article "A Demon in the Drawing Room: Echoes of the Demon in Lermontov's *Masquerade*", 1998.

II. Second version

The added act IV in the second, canonic *Maskarad* version consists of only one scene, situated at Arbenin's house. Ėjchenbaum states that Lermontov really only added the fourth act and that the preceding text as a whole was not actually adapted. He supports this by citing one of Lermontov's letters that opens with the following information: "Vozvraščennuju cenzuroju moju p'esu *Maskarad* ja popolnil četvertym aktom, s kotorym, nadejus', budet odobrena cenzurom." (B.M. Ėjchenbaum, 1941, p. 94; "I have completed my play *Maskarad*, which was returned by the censor, with a fourth act, which, I hope, will meet with the approval of the censor.") In this act a number of family members is introduced, as well as a new character, Neizvestnyj (the Unknown).[41] Since it is only one scene (eight *vychody*), it could be termed an epilogue. That Lermontov preferred to add a fourth act would seem to favour again the comedy element, since almost all well-known Russian and late classicist comedies of the period consist of four acts (cf. Šachovskoj, Griboedov, see C. Baumgarten, 1988). Prior to the confrontation between Neizvestnyj and Arbenin in the final *vychod* this added act has a decelerating construction. First the author presents other unfamiliar characters, who are mainly occupied with themselves rather than with Arbenin. The new characters consist of obscure family members, acquaintances and the doctor paying their respects to the deceased Nina. Their comments are mostly trivial and set a similar tone as the commentary in *scena* XIII of *Strannyj čelovek*; none of them are truly involved.

The introduction of Neizvestnyj is briefly motivated by two minor changes in the first act, where a mask tells Arbenin in I,1,3: "Ja znaju, kto vy byli" (Lermontov, 1935, t. IV, p. 294; "I know who you were") and "Nesčast'e s vami budet v ėtu noč'" (ibid., p. 295; "Misfortune will happen to you this very night"). In retrospect these remarks take on a portentous significance. The addition of this last act, and of Neizvestnyj especially, completely changes the nature not only of Nina's being poisoned but also of the hero himself.

The murder now proves to have been staged by Neizvestnyj to exact revenge on Arbenin because of grievances suffered by him in the past. When Arbenin learns of the true course of events, he loses his mind (forming a parallel with the ending in *Strannyj čelovek*). Since it is practically impossible for anyone to devise this entire plot in advance, this character is lent the import of *fatum*, *rok*, the role of preordination. As a result, Arbenin killing the innocent Nina, changes into a killing activated by powers beyond Arbenin. Instead of an actively operating character with the power to decide over life and death, Arbenin becomes the plaything and victim of a preconceived intrigue, in which Neizvestnyj has also deployed Knjaz' Zvezdič (ibid, p. 371). This in turn raises doubts about Arbenin's characterisation of himself as someone who knows and understands everything; apparently there is someone who knows him so well that he knows precisely which move Arbenin will make in advance. In other words, this hero clearly is very easy to manipulate, because his schematic way of thinking makes this possible. The role of Arbenin as the ultimate

[41] See for the same representative of *fatum* also Hugo's *Hernani* (Z.S. Efimova, 1973, p. 44).

critical observer who has risen above everything also becomes marred, since now he himself proves to be observed – by Neizvestnyj, which is expressed by his comment: "I ja budu *zritelem* kartiny." (Ibid., p. 391; "And I shall be the *spectator* of this scene." [Italics are mine.])

The new ending was of course prompted by the censor's strictures, but as several scholars have already commented, another source of inspiration may also have been Puškin's story *Vystrel* (*The Shot*). In this case Silvio's story similarly changes the perspective on what has gone before. The adding of a final act, which puts everything in another perspective is, as we have seen, also in line with two of Lermontov's previous plays, *Ispancy*, as well as *Strannyj čelovek*. Besides the comedy elements, such as the significance of the lost object, the eavesdropping, the intrigue, and the mutual misunderstanding, which were also apparent in the first version, now a further traditional feature is added here. The possible comedy element, however morbid the humour in this case, could be motivated by the typical comedy theme of the "betrayed betrayer", here worked out as "murderer turns victim of murder".

III. Third and final version: *Arbenin*

This version is in effect a wholly different play, evident among other things by the fact that Lermontov decided upon five acts. Corresponding with this significant change in arrangement the action as a whole has also been drastically altered in form and content. Small wonder then that Lermontov made the decision to change the title too, from *Maskarad* to *Arbenin*, according to the protagonist. The play was also shortened to almost half its length, and a change was made in the list of *dramatis personae* – with the addition of the character Olen'ka, Nina's companion. Now Nina appears at least partly to be blamed as a result of her flirt with Knjaz' Zvezdič. Comparing the third and second versions, we find Neizvestnyj is dropped again, even though the censor made no objections on that account. The Baroness has also been removed. The poisoning scene, finally, is deployed differently, in turn leading to a completely different finale: the hero goes away.[42]

Composition

The first act consists of the first scene with the card players of the first and second version. Added is a larger role for Kazarin, who brings Knjaz' Zvezdič and Nina together. He characterises Nina as youthful and bored by her life with Arbenin. The second act depicts a ball, in this case held at the Arbenins' home. Olen'ka is in love with Knjaz' Zvezdič, but is forced to witness Nina and the prince flirting while she is relegated to standing guard. Knjaz' Zvezdič sees Nina's companion Olen'ka as a useful tool. In the third act Arbenin grows suspicious and goes looking for evidence. In Arbenin's room Nina explains Knjaz' Zvezdič' regular visits are inspired by the fact that he is in love with Olen'ka. When Arbenin asks Olen'ka about this point blank, she does not know how to respond. Arbenin orders her to leave the house.

[42] R. Ibler (2006, p. 227) sees a parallel here with Čackij's leaving his society in *Gore ot uma*.

In the fourth act Arbenin challenges Knjaz' Zvezdič to a duel when he discovers he has Nina's bracelet with him. Kazarin offers himself as Knjaz' Zvezdič' second. In the fifth act Arbenin confronts Nina with the bracelet and tells her he has poisoned her, which later proves untrue. He now becomes convinced of Nina's guilt. Knjaz' Zvezdič and Kazarin arrive for the duel, but Arbenin refuses to go through with it. In the end, Olen'ka, as well as Arbenin leave once and for all. Although many of Arbenin's monologues are retained, their truly demonic and tortured nature is much reduced. His sympathy for Olen'ka, who has no one to turn to apart from the Arbenins, is new and remains unmotivated. Nina's favourable response to Knjaz' Zvezdič advances makes her a wholly different character as well, making her guilty; the same holds for the role of the bracelet making its sudden appearance.

B. Ėjchenbaum signals the same changes in the plot, but makes no mention of the significant changes in the composition.[43] He concludes that Lermontov made a conscious choice for the changes in these thematic elements, but also states that the most important ones could not be cut:

> Из указанных фактов можно делать вывод: принужденный уступать цензуре, Лермонтов удалял из текста все, что могло встретить возражения и без чего пьеса все-таки сохраняла свое основное значение. Иначе говоря: по последней редакции видно, что было в пьесе наиболее важным, неприкосновенным для Лермонтова. (B.M. Ėjchenbaum, 1941, p. 96)

> "From the indicated facts the following conclusion can be drawn: forced to concede to the censor, Lermontov removed everything from the text, which could meet with disapproval and even without this the play still preserved its basic meaning. In other words: it is evident from the last version, what was the most important and unassailable in the play for Lermontov."

In my view this is not the case; if so, Lermontov would not have cut such essential elements and in addition changed the title as well. The entire adaptation of the text, both the first and second versions, in my opinion means that Lermontov in fact wrote an entirely new play, and a much lesser play at that. Only in the first act has the first scene (act I) been taken fully from the original version; everything else has been completely reworked. Lermontov here reverts to the traditional five act division familiar to him and to the more dominant part of the intrigue in the action. Kazarin takes on more of the role of the schemer and in this in some small way resembles Neizvestnyj, but this change remains unmotivated.

As in his first two, more classicist plays Lermontov makes sure that each act is roughly the same number of pages in length (around 15), though here he does not strive for a clear cut symmetry and or contrast in the distribution of the acts. The first two acts are collective scenes, but there is a stronger tendency to zoom in on the dialogues of only two characters, lending these scenes the significance of *velikosvetnost'* ('high society-life') to a much lesser extent compared to the first two versions. The final three acts are situated in the personal sphere of firstly Arbenin, then Kazarin and finally back to Arbenin. As in all plays, climax and catastrophe are found mainly in the last two acts. By opting for five acts Lermontov also abandons the fascinating composition in three or four acts and their link with comedy. The dominant perspec-

[43] According to B. Ėjchenbaum (1941, p. 96) the adaptation of this play shows Lermontov introducing more realistic elements and thus anticipating the realism later apparent in *Geroj našego vremeni*.

tive of the hero in the first and second versions, informing also about the use of verse, is here also much less in evidence. In October of 1836 Lermontov sent this play to the censor, only to be rejected again.

Conclusion

In *Maskarad*, contrary to *Strannyj čelovek*, the dominant point of view of the protagonist is the key to aesthetic sense. Instead of the 'objectification' of the hero in the earlier play, here the issue is rather the hero's 'subjectification', since all collective scenes are secondary or subservient to the hero's perspective. This perspective is slightly undermined by the character of Kazarin through his conclusion that Arbenin may seem changed, but has not really changed, deep down. We can look at this as a contrastive characterisation that lays Arbenin's characterisation of himself open to question. This sets the tone for his inner, psychological struggle developing within the dramatic action, in which the 'old' (traditionally romantic) and the 'new' (happily married) Arbenin come into conflict.

In this way Lermontov elaborates a new psychological and in a way also literary issue of the romantic hero who has achieved everything there is to achieve. That makes the romantic hero who is happily married to his beloved a unique and innovative starting point, seeing as the beloved, as an ideal, in romantic literature (as in Lermontov's other works) is always and by definition unattainable. What is interesting, is that Lermontov demonstrates that the true romantic hero is in fact unable to live (for too long) like that. That is the essence of the dramatic action. The basically trifling cause of the suspicion of infidelity, the lost bracelet accidentally spotted by Arbenin, is here given disproportionate significance in Arbenin's suspicions. Here again we find a remarkably well motivated relationship between the public and the private spheres: what Arbenin witnesses elsewhere in the public sphere is further converted and magnified in the intimacy of the private home/bedroom. It could reasonably be claimed that Arbenin seizes this cause to be able to bring out the old 'suffering' romantic hero again. The second act is then used to show different options that might adjust his blinkered way of thinking and could temper his thoughts of revenge. The Baroness plays an important part in this act: she could have explained the problem to Nina, but chooses not too. She *is* prepared to explain everything to Arbenin, but he refuses to listen both times she tries. That way Arbenin in the third act, by debasing the ideal, 'chooses' to make his wife unattainable again, and so wilfully destroys her and his own happiness. Being a mature hero, in this way having a realistic component, this 'childish' behaviour transforms him back into the young traditional romantic hero,[44] familiar from the previous plays.

It is possible that Lermontov aimed to stress this regressive psychological process by using a composition taken from comedy. The particular construction in three acts of course also generates a significance out of the Commedia dell'arte, putting it 'into perspective'. This is partly supported by other components taken over from comedy,

[44] E.C. Allen (2007, chapter V) sees Arbenin as the representative of the Romantic ideology ("ideologue"), which is already loosing its value, she leaves, however, the composition out of consideration.

such as the accidentally discovered object, the misunderstanding, the eavesdropping and the use of masks, which are essential here. Perhaps Lermontov by using this specific format wanted to emphasize the script-like or schematic nature of the action of the older romantic hero: the romantic image of the heroine, as an ideal, may never be attained. This mirrors the traditional plot of the Commedia dell' Arte, where all sorts of obstacles have to be resolved in a comic fashion till the lovers can come together. In this way, through the compositional structure and the elements of comedy the tragic aspect in *Maskarad* is given a comic qualification. This also wholly motivates the open ending of the first version.

The added fourth act in the second version then shifts the emphasis to Neizvestnyj's intrigue and his systematic plan of action based on this intrigue. With this element, the whole dramatic action is rather abruptly given a motivation wholly separated from Arbenin's consciousness. As a result, the three act construction and their significance to the hero's actions is now abandoned. The introduction of Neizvestnyj, a kind of evil double derived from early Romanticism, in an added fourth act remains an implausible intervention, since it makes it impossible to assess the hero's actions. (In this sense the role of the scheming Dar'ja in *Menschen und Leidenschaften* has a similar implausibility.) Because of his name, however, Neizvestnyj's intervention in the action is lent an element of preordination, which in itself fits in with the emphasis on the hero's schematic, self-destructive way of thinking. At the same time this cancels out the fascination inherent in Arbenin's actions. Possibly Lermontov got his inspiration for this ending from Puškin's story *Vystrel*, where the protagonist Sil'vio postpones his revenge until his victim is happily married. As for the final version, it is clear that by completely rearranging the construction Lermontov has changed the substance of the themes and the characters profoundly. This play unmistakably means a reversion. Lermontov reverts to the familiar methods of his first two plays in the first period, with the result that the innovative element of the original combination of the comedy format and the tragical substance is no longer in force. Taking into account as well that the original masquerade scenes have been transformed into a less objectionable scene at the Arbenins' home, Lermontov's decision to change the name of the play is certainly justified.

6. *Dva brata*

The two plays *Maskarad* and *Dva brata* were written in the same period. With *Maskarad* it has become clear that it still bore some relationship to *Strannyj čelovek*: the tendency toward the comic and the experimental change of function and significance of the collective scenes in relation to the hero. Compared to *Maskarad* these elements are less evident in the case of *Dva brata*. In the earlier works two friends competed for the same woman; in *Dva brata* the rivals in love are two brothers, so in fact two heroes. As in *Maskarad*, however, the woman in question is married and the theme of revenge again plays a part. Just like *Menschen und Leidenschaften*, *Dva brata* never moves outside the sphere of the family; this holds even more true for the latter than for the former. Compared to all other plays, *Dva brata* is the shortest, and perhaps most condensed, despite the division into five acts.

The entire dramatic action is situated in Moscow, at the home of the father Dmitrij Petrovič Radin, whose son Aleksandr lives with him. His other son, Jurij, comes over from Petersburg because the father is dying. At that point he learns that his former beloved Vera has married the much older Knjaz' Ligovskoj (for money, as Aleksandr insinuates) and that the couple has moved into his father's house. In the meantime Vera and Aleksandr have started an affair. Afraid that the love between Jurij and Vera will rekindle, Aleksandr attempts to sow discord; he intercepts a note written by Jurij to Vera inviting her to a secret rendezvous in an unused room in the house, and deceives Vera by pretending to be Jurij. He also informs the father about Jurij's love for Vera. The father warns Vera's husband and advises him to leave as soon as possible, taking his wife with him. After the Ligovskojs have left, Jurij discovers that Aleksandr was his rival. The brothers quarrel while their father dies.

6.1. Composition and dramatic action

The composition is constructed around five extremely short acts, each consisting of no more than 10 pages, making for a very high pace, as in *Menschen und Leidenschaften*. Each act has only one *scena* in which the configuration may change, with the exception of the final act, consisting of two *sceny*. It will become clear later on why Lermontov in this case did not opt for five scenes (including changes in location) as in *Strannyj čelovek*, or for a limited construction using three acts as in *Maskarad*. Acts I, III and V,2 take place in the father's room. As in *Ispancy,* act I and V,2 form a kind of framework, here because V,2 shows the same location and the same configuration as the starting point in act I. Acts II and V,1 are situated in the apartment of Vera and her husband, whereas act IV uses the rather sinister location of an unused dark room with a staircase leading up to it. Although there is no indication of how much time elapses, the entire action appears to take place within 24 hours.

As before there are two strains of action, that are basically adequately intertwined. Jurij is summoned home because the father is on his deathbed. It then becomes clear that in his absence, his former beloved has married and moved into the same house as his father. Because he is unaware of the affair between Aleksandr and Vera, the impression is that Jurij is a rather naive hero being set up by his brother. The father even confirms this in a way. Yet the father's remarks at the same time suggest that he himself is not necessarily convinced of Jurij's innocence. Aleksandr's jealousy is based on the assumption that both the father and the beloved are more fond of Jurij than of him. The first two acts serve as exposition; the Radin and the Ligovskoj families are introduced and the (hidden) relationships between Vera, Jurij and Aleksandr are illustrated in some way or other. In the third act the father warns Vera's husband that Jurij might be about to make advances to his wife. Aleksandr's intrigue and feelings of revenge also become apparent in this act, when he is intercepting Jurij's letter to Vera. In act IV Aleksandr takes Jurij's place at the meeting place. The focal point in this act is the love triangle between Vera and the two brothers. In disguise of Jurij, Aleksandr forces himself upon Vera until she recognizes him. When Jurij finally comes in, Aleksandr hides forcing Vera to tell Jurij that she doesn't love him

anymore. After having observed their meeting Aleksandr appears when Vera is running out of the room. Aleksandr promises Jurij to tell him the next day who Vera's secret lover was. This act forms the climax of the play. In the final act both strains of the action come to a solution; the first *scena* of act V sees the Ligovskojs' departure and the second the death of the father. Love and death form the two cornerstones of the action. Now Aleksandr reveals to Jurij that he had been Vera's lover, whereupon Jurij grabs his sable. A duel, however, does not take place. Though the father dies in the end, his death seems almost inconsequential, being pushed aside by the brothers' enduring rivalry for Vera. The servant Fedosej reproves the sons for their disrespectful behaviour in the presence of their deceased father. This scene is reminiscent of a similar situation in *Strannyj čelovek* (*scena* VII), in which the mother dies without the son's being truly involved in her passing; he even leaves, leaving the servant to take care of the deceased. The division of space into inhabited and uninhabited rooms and the allocation of the younger generation of the inhabited space in act IV is very reminiscent of a similar division (inside/outside) and allocation of the older and younger generations in *Menschen und Leidenschaften*.

6.2. Constellation of dramatic characters

An aspect newly introduced in this play and in Lermontov's dramatic work as a whole is that here all parts are taken up by main characters exclusively (with the exception of the servant Fedosej, who appears only in act V). This makes this section of the analysis especially interesting. The fact that all characters take up an equal part in the action has implications for the dialogue, especially in the first act, where all protagonists come together. The collective scene in this case is therefore of a different nature compared to *Strannyj čelovek* or *Maskarad*, in which speaking parts are often and sometimes even exclusively reserved for secondary or peripheral characters.

The characters' constellation is constructed around two rivalling brothers, a married woman and her husband and the brothers' father. Here two generations are at play, the father and Knjaz' Ligovskoj making up the older, and the remaining three representing the younger generation. This arrangement would appear to be taken over integrally from the Commedia dell'arte: it contains the element of two rivals (Pierrot and Harlequin), in this case Jurij and Aleksandr; the woman (Colombina), being Vera; and the older man/husband (Pantalone), who in a rather naive way tries to hinder the young men in their attempts to win the beloved. This role could be said to be accurately filled by Knjaz' Ligovskoj. He is characterised as a simpleton "On star i glup" (M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 414; "He is old and stupid"), for whom buying presents is the only way to win his wife's heart and who is completely blind to her true self and her extramarital affairs. This is expressed most adequately in the second act, when Jurij tells him and Vera the story of their past love (ibid., pp. 412-413). Knjaz' Ligovskoj is completely oblivious of their affair. This changes only when the father warns him about Jurij's love for Vera. Now he turns into the other extreme, a tyrant, but even so making a fool of himself:

– вот модные романы – вот свободные женщины – филозофия – черт ее возьми, сударыня. Вы слишком учены для меня, от этого все зло! … Отныне не дам вам ни одной книги в руки – извольте заниматься хозяйством." (Ibid., p. 436)

" – these modern novels – these liberated women – philosophy – to hell with that, Madam. You are too educated for me, that is where all evil comes from! … From now on I will give you no book anymore – please occupy yourself with the household."

Although the father does not fit as neatly within this Commedia dell'arte constellation, his role can be seen as a duplication of that of Knjaz' Ligovskoj. Another duplication can be found in Knjaz' Ligovskoj's and the father's characterisation in relation to the two brothers. Jurij and Knjaz' in this sense form the more naive and less active characters, as opposed to the more serious and proactive characters of Aleksandr and his father.

The only woman in the play remains more of a mystery, however – an aspect appropriate to Colombina, for that matter. Her inner world is not explained by herself, she is mostly characterized by the male figures. Her name, Vera, seems to be in complete contrast to her unfaithful and also striking behaviour; after all, at some point she maintains relationships with three men at the same time. This could have had a comical effect, if not for the fact that it is negated by the more demonic side of Aleksandr:

…ты не мученица добродетели, не жертва страсти и обмана … ты просто слабая, ветреная, непостоянная женщина … ты вздумала по прихоти своей располагать судьбою трех человек, одному назначила покорность, другому вздохи и признания, третьему, самому послушному, ты назначила мучения ревности, пытки презрения, муки любви отверженной, обманутой – и этот последний теперь мстит за себя …(Ibid., p. 430)

"… you are not a martyr of virtue, nor a victim of passion and deceit … you are simply a weak, frivolous, unstable woman … you thought you could dispose of three men's fate as you please, for the first you reserved your compliance, for the second your sighs and profession of love, for the third, the most obedient one, you reserved the agony of jealousy, torment of suspicion, pain of rejected love and deceit – and this very last one will take revenge now …"

In this characterization of Vera Aleksandr stresses her weakness und instability, which resulted in three relationships. He forgets to mention, however, his own active part in one of these relationships.

The brothers' rivalry is mainly caused by Aleksandr and involves both the father and the woman. Again a duplication is at play here. Jurij is not aware of this rivalry, or rather the acts of revenge; it is only in the last act that both are made clear to him. With Pierrot and Harlequin in their competition for Colombina, usually Pierrot is the one defeated by the smarter Harlequin, who is always the schemer. The costume worn by Harlequin, who wears the demonic colours black and red and is sometimes even horned (K. Riha, 1980, p. 29), could be said to underline the demonic aspect of Aleksandr. He also condemns Jurij for his weakness, as can be deducted from his final response after his father's death: "Slabaja duša … i ėtogo ne mog perenesti." (M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 440; "Weak soul … even this you could not bear.") Especially in act IV the brothers act as doubles in the uninhabited room, which symbolizes a non civilized place, in which the civilized elder generation is not to enter.

Here both brothers seem to act more up to their instincts than to their good manners.

The demonic side of Aleksandr's train of thought, his jealousy of Jurij (he compares himself with Cain in act IV), and his feelings of revenge appear analogous to Arbenin's behaviour in *Maskarad*, but bear much less extreme and existential consequences. His revenge as well as the complex relationships are also less elaborated than in *Maskarad*. Of course this can be explained by the extremely compact nature of the play, but it might just as well be accounted for in reference to the Commedia dell'arte. Each time, after all, the plot is more or less similar and the characters fulfil schematic roles. Another reason might be that the nobleman, Aleksandr, is taking the role of a schemer, which in the Commedia dell'arte tradition is actually fulfilled by a servant (Harlequin). This also sheds an ironic light upon this character.

In the secondary literature Jurij is sometimes also considered an example of the more naive romantic hero of Lermontov's earlier works (cf. LĖ, 1981, p. 128). Whether Lermontov aimed to delineate some sort of struggle between his earlier and his new hero is a moot point. Apparently Lermontov did not consider this play fit for publication or staging. Perhaps this has some connection with the fact that he transplanted a number of aspects of the play to his novel *Knjaginja Ligovskaja*, left unfinished. The main character of this novel, Pečorin, later resurfaces as the hero in the famous novel *Geroj našego vremeni*.[45]

6.3. Conclusion

Some parallels between these two plays can be established: The brothers as doubles in *Dva brata* do have a resemblance with the positions of Arbenin and Neizvestnyj in the second version of *Maskarad*. Just like the latter Aleksandr devises a plot for both Vera and his brother, making them act like puppets on a string, while he himself is watching them (act IV). More or less the same happens in act IV of *Maskarad*, where Neizvestnyj embodies the role of both instigator and spectator of the plot, retrospectively. The focus on a more mature hero[46] and a married heroine is also apparent in both plays. Here the heroes themselves take up the role of a schemer, which invariably results into all comprising revengeful acts, of which both the hero and the heroine are the ultimate victims. This item was absent in the early plays, here the hero destroyed only himself.

The most striking feature of this period is that Lermontov incorporates and experiments with elements from the Commedia dell' Arte in his plays. In *Dva brata* he combines a constellation and plot derived from the Commedia dell'arte with the more traditional compositional structure of tragedy. This basically is a switchback from *Maskarad*, where the format is based on the Commedia dell'arte and it is rather the substance that is derived from tragedy. In my view this analysis shows that in this second period the Commedia dell'arte must have been the source of inspiration Lermontov used to experiment with. Herewith he was obviously trying to merge the

[45] Here again some elements of the plot of *Dva brata* were transferred to this novel too.

[46] Aleksandr Radin is thirty years old, Jurij's age is not given, he must be about 23 (see M.Ju. Lermontov, 1935, t. IV, p. 428).

tragic and the comic in a rather innovative way. Although both plays can be traced back to this common denominator, they remain very different in their construction. Remarkably, Lermontov does not pursue the collective scenes with peripheral figures in *Dva brata*. Here he focuses on the five primary characters only.

7. General conclusion

In the following general conclusion of this study I will try to illustrate a number of developments in Lermontov's plays. For brevity's sake the sections – composition, dramatic action, constellation – will be discussed together. Subsequently the hero and the heroine, as well as the recurring themes, form the second part of the conclusion.

7.1. Composition, constellation and dramatic action

The two periods in which Lermontov concentrated on drama each of them in their own right show different issues regarding format and different experiments. In the period between 1830 and 1831 he wrote three plays. The first, *Ispancy*, is left unfinished at the time he introduces a new technique: the collective scene in which the hero is commented on. This play is still rooted in the classicist tradition and shows rudiments of the comedy of cloak and dagger. Elements of strict symmetry and contrast are found in both composition and constellation. The focal point is the intrigue of which the hero becomes the victim.

In *Ispancy* the romantic hero is placed in a historical context. In all subsequent plays, Lermontov abandons the historical context and moves the setting to contemporary Russia. The plays are now situated in the province (*Menschen und Leidenschaften*), in Moscow (*Strannyj čelovek*), in Petersburg (*Maskarad*) and again in Moscow (*Dva brata*).[47]

The second play *Menschen und Leidenschaften* shows the same symmetry and contrast in its construction. Again the action is dependent on intrigue that lacks a solid foundation. In fact the only true interesting feature is the constellation of characters, showing a gradual shift from nothing but pairs in the beginning to units of three, of which the hero does not form a part. This is Lermontov's least successful play, a view he probably shared, since that would explain why he later reused parts of *Menschen und Leidenschaften* in other plays, for instance in *Strannyj čelovek* and *Maskarad*. With *Strannyj čelovek*, in my opinion, Lermontov wrote some sort of correction of his previous play: the themes are more or less similar, but instead of classicist the format is now romantic. After the consistent shifts between inside and outside locations in the first two plays, with *Strannyj čelovek* Lermontov moves exclusively to inside settings. In these locations we then see a split between the private setting of the hero against the public settings (parties, balls, etc.). These last provide the stage for the collective scenes. Here, Lermontov uses the collective scenes structurally as a means

[47] The fact that one of the rivalling brothers comes from Petersburg is not really deployed in the conflict.

to put the hero into perspective, in which a tendency towards the comic can be perceived as well. The first period then concludes with an unrestricted and in this case unique compositional structure for the traditional themes, namely a dramatised diary. It must be noted here that this 'diary' is kept by the hero and others alternately, due to the shifting of perspective and the zooming in and out again. The classicist format is rejected, and for the first time the hero is contrasted with the society, *obščestvo*.

The first period is characterised by exercises in the use of the classicist principles, with a less strict scene format, leaving room for shifts in configuration, as striking feature. This aspect of the scenes could perhaps be ascribed to the influence of Shakespeare's plays. All three plays are provided with a dedication. Also notable is the shift from verse (*Ispancy*) to prose. The last play, *Strannyj čelovek*, shows an original construction in which form and content nicely complement and support each other. Here the strict classicist format and Lermontov's strict alternation of configurations and constellations is replaced with the less rigid format of romantic drama, which permeates all compositional aspects.

The second period is dominated mainly by the play *Maskarad* and its revisions, although at the same time Lermontov also works on *Dva brata*. This period again starts off with a play in verse, maintained in all different versions; *Dva brata* on the other hand is written in prose. The two striking features of *Maskarad* are first of all the prominent position of the hero and his elaborate psychological development and secondly the subordination of the collective scenes to the hero. This change in function of the collective scenes shows that Lermontov is continually experimenting and never uses the same technique twice. In *Dva brata* these collective scenes with peripheral figures are absent. His focus on five primary characters only, is new.

In this period the Commedia dell'arte, the composition and the constellation form his starting point for *Maskarad* and *Dva brata* respectively. Both plays are moreover oriented towards the private life of the hero. Driven by his explicit desire to publish *Maskarad* Lermontov made all possible attempts to revise the play, and with his last attempt he can be seen to return to the familiar techniques of the first period. Probably in connection with the transformation of this last play into the prose fragment *Knjaginja Ligovskaja* Lermontov found *Dva brata* not suitable for publication.

The isolated position of the male hero is in all plays emphasized by the outsiders' position with regard to family or society, whether in constellation (especially in the two first plays) or in space (as the observer in *Maskarad*), or, in the case of *Strannyj čelovek*, in the exceptional position of the artist. The active involvement of the hero in order to maintain this position in an indifferent society is made more clearly in *Strannyj čelovek* and even more so in *Maskarad*.

The historical theme of *Ispancy*, as well as the inclusion of different nationalities, is no longer taken up. Although one of Lermontov's favourable themes, that of the Caucasus region, might be expected to form a suitable subject for dramatisation, this was never done. The tendency, then, is that Lermontov increasingly and consciously moved towards the intimate drama, and this trend is continued in the second period. Another trend is that Lermontov from *Strannyj čelovek* onwards increasingly

disqualifies the purely tragic (and sometimes also melodramatic) aspect by variously introducing comedy elements and formats.

Where the aspect of dramatic action is concerned we can readily agree with P. Gerlinghoff's conclusion (1968, p. 43): with the exception of *Ispancy*, in Lermontov's plays two strains of action can always be discerned – the suffering imposed by the world on the hero combined with the unreciprocated love for the heroine. (The only exception to the latter item forms *Maskarad*.) In the first three plays the (grand)parents represent the 'world' in which the hero cannot feel at home. In *Strannyj čelovek* this is extended to representatives of society and their indifference towards the hero. In both *Maskarad* and *Dva brata* the romantic entanglement is more apparent, here the hero himself takes the role of the schemer.

What holds for all plays is that the exposition of the action(s) takes up the largest part, usually the first three acts and that the climax and catastrophe converge in the last acts or scenes. In the first period the plays reach a resolution, in contrast to the open endings of the plays in the second period. As far as the above discussed items are concerned, the conclusion can be that Lermontov never stops innovating and experimenting.

7.2. Recurrent themes, the heroine and the hero

It is clear that a number of similar themes are taken up throughout all plays, but in each case they are expressed differently. The themes comprise the adultery of the woman; the deceased mother; the father cursing the son, the isolated position of the male hero in the family and society; the betrayal of the friend and the beloved; the idealization of the heroine; and, in the later plays, the theme of revenge. Interestingly, all themes are related with the intimate positions of the family. With the exception of *Maskarad*, all plays invariably depict two generations. (In *Menschen und Leidenschaften* even three generations play a role.)

The absent mother is apparent in *Ispancy*, where she is substituted by an evil stepmother, in *Menschen und Leidenschaften*, and in *Dva brata*. In all three plays no further information about the mother is provided, except the fact that she died when the hero was still very young. The theme of adultery of the mother, was already alluded to in the short fragment of *Cygany*, but is more substantially present in *Strannyj čelovek*. Here the mother's infidelity is the reason for her absence during the hero's youth and therefore strongly condemned by the father. These positions are in fact repeated with regard to the younger generation within the same play: Nataša, in a way, betrays Vladimir's feelings, for practical reasons preferring his friend to him. The hero is, like his father, unable to forgive her. In *Menschen und Leidenschaften* as well as in *Maskarad*, the adultery of the beloved was only assumed. The accusation scene with Jurij and Ljubov' (act IV,5) is undoubtedly at the basis of similar scenes in *Maskarad* (I, scene 3,3 and 5, and in act III, scene 2,2). Both women, Nina and

Ljubov', are justifiably indignant about the hero's accusation and his complete lack of faith.

However, the scenes in *Maskarad* are more elegantly and with far more psychological depth elaborated. The ultimate example of the unfaithful woman is Vera in *Dva brata*, for whom the two brothers compete. Within the Commedia dell'arte constellation this rivalry looses its full tragic meaning.

The heroine, depicted by the hero almost invariably as an 'angel' (*ženščina-angel* ['woman-angel'])[48] remains an unattainable ideal in every respect. She is placed on a pedestal and it does not take much to let her fall off. The only exception is *Ispancy*, centred around the equal love between Fernando and Ėmilija. In this case this is even duplicated by Noėmi's love for Fernando. There is no rivalry actualised between the two women, and the same goes for the subsequent plays. In contrast to the hero who never can overcome his romantic worldview and depicts the heroine almost invariably as an 'angel', the heroine represents more practical and realist features, and seems to be more rooted in Realism. Maybe that is why she fails to change the hero's point of view, though she can defend herself in a very mature way.

The theme of the father's curse plays a role in all earlier plays and is least motivated in *Menschen und Leidenschaften*. In *Strannyj čelovek* the theme is given only an epic expression. *Dva brata* provides a more positive image of the father. In almost all cases these themes are connected with the archetypal image of the dominant, strict father and the absent or adulterous mother. Both patterns, however, are varied and specified in each subsequent play.

The impact of the parents' disturbed relationship is obvious in the behaviour of the son, who is not able to establish a natural relationship with his beloved one or the environment. Surprisingly, a rather Freudian psychological analytical explanation is given for the dominant romantic *Weltschmerz* and worldview of the hero. The hero of the first three plays is the son, who is used by the father, and sometimes the (grand)mother, as a pawn in a conflict. The hero takes a passive stand in this process. The theme of the hero as son is left behind with *Maskarad*, where the hero is a mature, married man. In *Strannyj čelovek* the name Arbenin stands for both father and son. The successful psychological portrayal of Evgenij (!) Arbenin could be partly attributed to the fact that Lermontov had been able to 'practice' on this character in *Strannyj čelovek*. We can deduce from this that Arbenin could be a combination of the father and the son out of *Strannyj čelovek*. There, the unforgiving attitude of the father is still given a basis in the fear of the opinions of the 'other', the svet in this case. This would seem to play a part in the case of Arbenin as well (cf. Act I,3: Nina's laughter, because she cannot believe what she is hearing and in act II, when the various options to kill Knjaz' are thought through, taking the opinion of the svet explicitly into account). This is probably the reason why Lermontov reused the protagonist's family name. Yet Nina's and Evgenij Arbenin's characterisations are much more authentic and elaborate, making them completely different characters compared to the older generation in *Strannyj čelovek*. The addition of the first name Evgenij might mean the history of Arbenin can be read as a variation on Puškin's

[48] M.G. Davidovč (1927, p. 95) observes that in the 1830s women in literature were depicted as *ženščina-angel* or as female demons.

Evgenij Onegin's possible relationship with Tat'jana. The alternative shown by Lermontov is that the romantic hero, even when he marries his beloved, will eventually destroy her. Here the mature hero seems to elapse into a juvenile romantic worldview, unbecoming to his age, which itself displays a comical element.

The tendency to ridicule the hero and his romantic worldview is also sustained by the introduction of the Commedia dell'arte format in both plays of the second period. The title *Maskarad* can now also be applied to the hero himself, who envisions himself playing a part in a romantic tragedy, but is unmasked as an immature man, who is not able to overcome his juvenile romantic worldview. The happily married man and the *Übermensch* turn out to be masks as well. Lermontov considered only *Maskarad* fit for publication, and he was right. Though the language was not an item to be investigated here, it undeniably shows that Lermontov's poetic strength also contributes to this most original play, which forms the pinnacle of his dramatic output. Here all his endeavours in this field are now nicely put together in a whole new way in which the psychological characterization is well thought through. The same detailed characterisation is not maintained in *Dva brata.* Here the characterisation of the heroes is much more schematic, probably as a result of the Commedia dell'arte constellation, in which masks prevail too, be it now implicitly so.

Writing these two plays at the same time, Lermontov was able to experiment with various theatrical registers, which sustains our basic assumption. Because in most cases the themes are similar and the romantic hero also remains more or less unchanged, the changes in format and construction are more visible and lead to clearly discernible shifts in emphasis. With his last play, in my opinion, Lermontov strikes out into a whole new direction. He here relinquishes secondary and peripheral characters and focuses completely on the five main characters and at certain points on the evolving dialogue. Due to his premature death this tendency, unfortunately could not be developed further by Lermontov.

Literature

Allen, Elizabeth Cheresh, 2007: *A Fallen Idol is Still a God. Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition*, Stanford.

Andronikov, Iraklij L., 1977: *Lermontov. Issledovanija i nachodki*, Moskva.

Averkina, Elena/Stelleman, Jenny, (in this volume): "Lermontovs *Maskarad* in der russischen Theatergeschichte mit Hinblick auf das dramatische Gesamtwerk", pp. XX-YY.

Baratynskij, Evgenij A., 1976: *Stichotvorenija*, Moskva.

Beaudoin, Luc J., 1997: *Resetting the Margins. Russian Romantic Verse Tales and the Idealized Woman*, (Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics. 23), New York.

Baumgarten, Caroline, 1988: *Die spätklassizistische russische Komödie zwischen 1805 und 1822. (Studien zu Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij und Griboedov)*, (Slavistische Beiträge. 357), München.

Clayton, J. Douglas, 1992: "Dramatizacija bezumnogo 'ja': p'esa M.Ju. Lermontova *Maskarad* (s učetom p'esy *Strannyj čelovek*)", in: *Russian Literature*, XXXI, pp. 477-490.

Cornwell, Neil, 1998: *Vladimir Odoevskij and Romantic Poetics. Collected Essays*, (Studies in Slavic Literature, Culture and Society. 3), Oxford.

Davidovič, M.G., 1927: "Ženskij portret u russkich romantikov pervoj poloviny XIX veka", in: *Russkij romantizm. Sbornik statej*, Red. Aleksandr I. Beleckij, Leningrad, pp. 88-114.

Durylin, Sergej N., 1984: *Kak rabotal Lermontov*, Kooperativnoe izdatel'stvo 'Mir', Moskva.

Efimova, Z.S., 1927: "Iz istorii russkoj romantičeskoj dramy: *Maskarad* M.Ju. Lermontova", in: *Russkij romantizm. Sbornik statej*, Red. Aleksandr I. Beleckij, Leningrad, pp. 26-50.
Eikhenbaum, Boris M., 1981: *Lermontov: a Study in Literary-historical Evaluation*, Translated by Ray Parrot and Harry Weber, Ardis, Ann Arbor.
Ėjchenbaum, Boris M., 1941: "Pjat' redakcij *Maskarada*", in: *"Maskarad" Lermontova. Sbornik statej*, Red. P.I. Novickij, Moskva, pp. 93-108.
Ėjchenbaum, Boris M., 1961: "M.Ju. Lermontov, 1814-1841", in: *Russkie dramaturgi, XVIII-XIX vv.*, t. II, Gosudarstvennoe izdatel'stvo 'Iskusstvo', Moskva, Leningrad, pp.178-229.
Ewington, Amanda, 1998: "A Demon in the Drawing Room: Echoes of *The Demon* in Lermontov's *Masquerade*", in: *Romantic Russia*, pp. 95-124.
Fedders, Georgij Ju., 1914: *Evoljucija tipa "strannogo čeloveka" u Lermontova po ego dramatičeskim proizvedenijam, poėmam i romanu "Geroj našego vremeni" v svjazi s perepiskoj i motivami ličnoj žizni pisatelja. (Opyt psichologičeskogo issledovanija)*, Nežin.
Fieguth, Rolf, (in this volume): "Ein poetischer Abschied im Zorn. Über die Komposition von Lermontovs *Stichotvorenija* 1840", pp. XX-YY.
Freedman, John, 1997: *Moscow Performances: the New Russian Theatre, 1991-1996*, Harwood Academic Publishers, Harwood.
Gerlinghoff, Peter, 1968: *Frauengestalten und Liebesproblematik bei M.J. Lermontov*, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan.
Golstein, Vladimir, 1998: *Lermontov's Narratives of Heroism*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
Hubert, Marie-Claude, 1998: *Les grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris.
Hunningher, Benjamin, 1987: *Shakespeare en het theater van zijn tijd*, Amsterdam.
Ibler, Reinhard, 2006: "Zum Verhältnis von Textstruktur, Textsinn und Textgeschichte in M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad*", in: *STIL. International Journal*, pp. 219-229.
Istorija russkogo dramatičeskogo teatra (IRDT) v semi tomach 1977-1987, Red. Efim G. Cholodov et al., Moskva.
Lermontov, Michail Ju., 1935/7: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. IV, Academia, Moskva, Leningrad.
–, 1962: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, t. III, Moskva.
–, 2000/2: *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*, Moskva.
Lermontovskaja ėnciklopedija, 1981, Red. Viktor A. Manujlov, Izdatel'stvo Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva.
Lotman, Jurij M., 1992a: "Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda", in: *Izbrannye stat'i*, t. II, Tallinn, pp. 9-22.
–, 1992b: "*Pikovaja dama* i tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka", in: *Izbrannye stat'i*, t. II, Tallinn, pp. 389-415.
Mann, Jurij V., 1995: *Dinamika russkogo romantizma*, Moskva.
Mejerchol'd, Vsevolod Ė., 1992: *Mejerchol'd repetiruet: V 2-x t.*, Sost. M.M. Sitkoveckaja, Moskva.
Pavlov, Nikolaj V., 1988: *Izbrannoe: povesti, stichotvorenija, stat'i*, Moskva.
Pfister, Manfred, 1993: *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge.
Powelstock, David, 2005: *Becoming Mikhail Lermontov: the Ironies of Romantic Individualism in Nicholas I's Russia*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
Propp, Vladimir Ja., 1969: *Morfologija skazki*, Izd. 2-e, Moskva.
Riha, Karl, 1980: *Commedia dell'arte*, Baden-Baden.
Schmid, Herta, (in this volume): "Von der Fläche über die Tiefe zur Linie. Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov", pp. XX-YY.
Schultze, Brigitte, 1984: S*tudien zum russischen literarischen Einakter. Von den Anfängen bis A.P. Čechov*, (Opera Slavica. 5), Wiesbaden.
–, (in this volume): "Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten", pp. XX-YY.
–, (in this volume): "Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)", pp. XX-YY.
Serman, Il'ja, 1997: *Michail Lermontov: žizn' v literature 1836-1841*, Jerusalem.

Herta Schmid

Von der Fläche über die Tiefe zur Linie

Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov

I. Einleitung

Michail Ju. Lermontov hat in der Zeit von 1830 bis 1836 sechs Dramen geschrieben, von denen nur *Maskarad* (1835-1836; *Die Maskerade*) bleibenden Ruhm erwarb. Das letzte Drama, *Arbenin* (1836), gilt in der Fachwelt oftmals als eine bloße Bearbeitung von *Maskarad*, bei der Lermontovs Rücksicht auf die Zensur ausschlaggebender gewesen sei als der eigene künstlerische Anspruch. Will man jedoch die Entwicklung der Dramenpoetik dieses äußerst selbstkritischen Autors rekonstruieren, so liefert auch *Arbenin* wichtige Einsichten.[1]

Die dramatische Gattung verlangt eine bestimmte Lesetechnik, bei welcher die Vorstellung der Räumlichkeit der dargestellten Welt in besonderem Maß aktiviert wird. Im Bewusstsein des Lesers bildet sich gleichsam eine imaginäre Bühne, ein dreidimensionaler Raum für die Dinge, Menschen und Handlungen, die im Nebentext der Regiebemerkungen und im Haupttext der gesprochenen Reden entworfen werden.[2] Ein Künstler kann jedoch die räumliche Dreidimensionalität in ihre Koordinaten zerlegen und je eine Einzelkoordinate dominant setzen. Dann entsteht ein entweder von der Linie, von der Fläche oder von der Tiefe her aufgefasster Raum. Dominiert nun beispielsweise die Linie, dann verschwinden Fläche und Tiefe selbstverständlich nicht, sondern sie bleiben als ergänzende Vorstellungen erhalten. Die Dominantensetzung einer der drei Koordinaten ist eine künstlerische Stilisierung, von der Bühnentechniker gerne Gebrauch machen. Doch auch der Autor eines Dramas kann die „imaginäre Bühne" seines Lesers im genannten Sinne stilisieren.

Die *Grundthese* zu den folgenden Werkanalysen ist, dass Lermontov von den drei Stilisierungsmöglichkeiten der Raumvorstellung sukzessiv Gebrauch macht. Dabei setzt er mit der Flächenstilisierung ein, erprobt dann die Tiefenstilisierung und endet mit der Linearstilisierung. So ergibt sich eine Unterteilung der sechs Dramen in drei Gruppen oder, vielleicht besser gesagt, Schaffensphasen, die quantitativ ungleich besetzt sind: Das Erstlingsdrama *Ispancy* (1830; *Die Spanier*) repräsentiert eine Poetik der Fläche, das Schlussdrama *Arbenin* eine Poetik der Linie, und die vier dazwischen liegenden Stücke, *Menschen und Leidenschaften* (1830), *Strannyj čelovek* (1831; *Ein seltsamer Mensch*), *Maskarad* und *Dva brata* (1834-1836; *Zwei Brüder*) bemühen sich um eine stetig zunehmende poetische Tiefenwirkung des Raums.

---

[1] U. a. hat Jurij Mann (1977, S. 32, Anm. 7) erkannt, dass *Arbenin* ein ganz anderes Werk ist als *Maskarad*. Er bezieht sich auf B.M. Ėjchenbaums Urteil, dass Lermontov nicht nur der Zensur, sondern auch den Bedürfnissen eigener Entwicklung gefolgt sei. A.V. Fedorov (1967, S. 171) hebt an *Arbenin* die Entwicklung zur Komödie hervor.

[2] Zu den Begriffen von Neben- und Haupttext im Drama s. R. Ingarden, 1965.

Dass die Mittelgruppe der Dramen der Tiefe so stark besetzt ist, kann angesichts der Bestimmung dieser Gattung für die Realisierung im dreidimensionalen Bühnenraum kaum verwundern. Stilisierung im Sinne von Dominantsetzung einer der drei Koordinaten bedeutet jedoch, dass auch die äußerliche, physikalische Form einer Theaterbühne bei ihrem Entwurf durch den Dramentext so verändert werden muss, dass ein Kunstraum entsteht. Indem Lermontov mit der Flächenstilisierung einsetzt, erprobt er zunächst eine räumliche Dimensionalität, die ihm von seiner Tätigkeit als Zeichner und Maler her vertraut war. Räumliche Tiefenwirkung wiederum kann zwar auch die flächige Leinwand der Malerei erzielen, doch das Drama hat dafür eigene Mittel. Wir werden sehen, dass Lermontovs vier mittlere Dramen zunächst innere Bewusstseinstiefe und dann äußere, architektonische Tiefe gestalten. Die räumliche Linearität wiederum ist dem Zeichner beim Entwurf der Komposition seines Werks bestens vertraut. Sie in der Handlungskomposition eines Dramas umzusetzen, wie es in *Arbenin* geschieht, verlangt eine besondere Perspektivtechnik, auf die sich auch der Werkrezipient einlassen muss. Diese experimentelle Technik dürfte einer der Gründe dafür sein, dass Lermontovs letztes Drama so wenig goutiert wird.

Unser *erster* Untersuchungsdurchgang bemüht sich darum, unserer Grundthese entsprechend die Poetik der Fläche, der Tiefe und der Linie in den drei Schaffensphasen nachzuweisen. Ergänzt wird diese Untersuchung durch die Berücksichtigung von intertextuellen Beziehungen. Vornehmliches Ziel unserer Intertextualitätsanalyse ist es, interpretative Aspekte der Dramen herauszufinden. Dabei legen wir, neben der unumgänglichen Berücksichtigung vor allem englischer Werke, den Schwerpunkt auf die deutsche Literatur, die in den Frühwerken *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften* sowie *Strannyj čelovek* hervortritt. Gotthold Ephraim Lessing widmen wir unser besonderes Augenmerk, weil *Ispancy* sich an zwei Lessingsche Dramen (*Nathan der Weise*, 1779; *Emilia Galotti*, 1772) anschließt und *Arbenin* als eine Replik auf Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* (1772) verstanden werden kann. Lermontovs gesamtes Dramenschaffen erscheint in unseren Analysen wie von einem ‚Lessingschen Ring' umschlossen. Signifikant für die späteren Dramen *Dva brata* und *Arbenin* sind auch Bezüge zum Alten Testament. Auch das entspricht Lermontovs geistiger Nähe zu dem theologisch versierten Lessing.

Unser *zweiter* Untersuchungsdurchgang beschäftigt sich mit weiteren Momenten der Raumproblematik, die nun nicht mehr die Grundkoordinaten von Fläche, Tiefe und Linie, sondern ganz andere räumliche Vorstellungsarten betreffen. Der Anlass dazu ist die Entdeckung von teilweise explizit genannten, teilweise implizit erschließbaren Linien verschiedener Form in den beiden Schlussdramen *Dva brata* und *Arbenin*. Wir erkennen an diesen Linearformen eine indikatorische Funktion für das, was wir die „poetische Grammatik" nennen, ein Ausdruck, mit dem wir sowohl ein System von moralischen, ideologisch relevanten Grundwerten als auch ein Raummodell, bestehend aus abstrakten Elementen und ihren Beziehungen untereinander, verbinden. Mittels der indikatorischen Linearformen, die in impliziter oder angedeuteter Weise auch in früheren Dramen Lermontovs vorhanden sind, und mittels der Analysetechnik der „poetischen Grammatik" unterteilen wir das gesamte Dramenkorpus in zwei Gruppen von je drei Werken. In der ersten Dreiergruppe figurieren *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften* und *Strannyj čelovek*, in der zweiten Dreiergruppe *Maskarad*, *Dva brata* und *Arbenin*. Diese Zweiteilung übergreift also die

Dreierphasierung, eröffnet Raumvorstellungen auf ganz eigenen Werkschichten und erschließt die makrostrukturelle Tiefensemantik aller Dramen aus neuen Perspektiven.

Die ideologischen Werte in der „poetischen Grammatik" der früheren und der späteren Dreiergruppe haben einen gemeinsamen, festen Wertmaßstab in der europäischen, speziell Lessingschen Aufklärung. Zu ihm findet die erste Dreiergruppe allmählich, während die zweite Dreiergruppe sich ebenso allmählich wieder von ihm entfernt. Über diese Entfernung der russischen Gesellschaft von den Idealen der Aufklärung gibt auch Lermontovs Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* (1838; *Die Fürstin Ligovskaja*) Auskunft. Das Fragment enthält eine intratextuelle Rückschau des Werkautors auf alle Dramen, die wir uns zunutze machen. Neben dem ideologischen Aspekt gibt das Fragment auch metapoetische Hinweise auf die Technik des Umgangs mit Punkt und Linie und insofern auf die Linearformen in den Dramen. Äußerst wichtig für unsere Gesamtbetrachtung ist auch Griboedovs Aufklärungskomödie *Gore ot uma* (*Verstand schafft Leiden*) aus den Jahren 1824-1825. Sowohl in formaler als auch in ideologischer Hinsicht durchzieht die Auseinandersetzung mit diesem Werk Lermontovs gesamtes Dramenschaffen. Überraschend auffällig wird dieser Intertext in *Arbenin*, so dass man auch von einem ‚Griboedovschen Ring' sprechen könnte. Lermontov hat sich um das Aufführungsrecht von *Arbenin* und *Maskarad* sehr bemüht, offensichtlich wollte er neben der Lessingschen auch die russische, Griboedovsche Tradition der Aufklärung wieder in das Bewusstsein seiner Gesellschaft heben.

Aus unseren Untersuchungsdurchgängen nach den Kriterien der Dreier- und Zweiereinteilung geht hervor, dass Lermontovs Dramen das Erbe der europäischen Aufklärung auf die Problematik der Beziehung von Mann und Frau zuspitzen. Schon in der biblischen Tradition scheint der Autor falsche Weichenstellungen für diese Beziehung entdeckt zu haben, die sich in Erziehung, Gesetzgebung und ideologischen, philosophisch sanktionierten Positionen immer weiter fortsetzen. Die Denker der französischen und der deutschen Aufklärung greifen diese zentrale gesellschaftliche Problematik auf kontroverse Weise auf, Lermontov bezieht einen „Lessingschen Standpunkt". Charakteristisch dafür ist die Suche nach einer „gangbaren Mitte" zwischen den oppositionellen Lagern. Die Anknüpfung an Griboedov dient dazu, auf das Manko der gangbaren Mitte in *Gore ot uma* und, insoweit die Komödie ein Abbild der bestehenden Wirklichkeit ist, auch in der russischen Gesellschaft hinzuweisen. Lermontovs Dramen sind jedoch keine Thesenstücke, es bedarf erheblicher analytischer Mühe, um zu den festen Grundwerten in der Tiefe der „poetischen Grammatik" durchzudringen. Die drei von uns, auch mit Lermontovs eigener Hilfestellung ermittelten formal-räumlichen Gestaltungsweisen – die wechselnde Dominantensetzung bei den drei Raumkoordinaten von Fläche, Tiefe und Linie, die linearen Indikatoren auf der Textoberfläche und die räumlichen, mit der wertorientierten Tiefengrammatik korrelierten Operationen – haben uns Lermontovs Grundwerte entdecken lassen. Lermontov ist kein Zyniker, kein standpunktloser Ironiker, vielmehr macht er derartige, in seiner Zeit modische Haltungen kritisierbar.

Solche Kritik an seinen Zeitgenossen liegt auch dem 1836, am Ende seiner Dramenproduktion begonnenen Roman *Geroj našego vremeni* (1836-1840; *Ein Held unserer Zeit*) zugrunde. Sicher wäre es fruchtbar, den Beziehungen zwischen den Dramen

und dem Roman, die, vermittelt über *Knjaginja Ligovskaja*, schon auf der Ebene des Paares Pečorin – Vera Ligovskaja offenkundig sind, nachzugehen. Der Vergleich zwischen der Lermontovschen Poetik des Dramas und des Romans hätte jedoch den Rahmen unserer Analysen gesprengt.[3] Verzichtet haben wir auch auf die Einbettung der Dramen in den weiteren Kontext der russischen Literatur sowie – mit wenigen, markanten Ausnahmen – auf die Berücksichtigung der Fachliteratur. Diese letztere hat eine große Vorliebe für *Maskarad*, doch uns geht es darum, auch an diesem Werk den spezifischen Beitrag zu Lermontovs Dramenpoetik insgesamt herauszufinden.[4]

II. Erster Durchgang durch die Dramen: Fläche, Tiefe und Linie als Kriterien für die Einteilung in drei Werkgruppen[5]: erste Gruppe – *Ispancy*, zweite Gruppe – *Menschen und Leidenschaften*, *Strannyj čelovek*, *Maskarad*, *Dva brata*, dritte Gruppe – *Arbenin*. Berücksichtigung der wichtigsten Intertexte für jedes Drama

II.1. Die Fläche als Dominante in *Ispancy*

Zu diesem Stück sei eine Vorbemerkung gemacht: Der Werktext bricht im fünften Akt mitten in einem Satz ab, das Stück wirkt dadurch auffällig fragmentarisch – ein beliebtes Verfahren der romantischen Dichtung, an die sich *Ispancy* mit seinem exotischen Handlungsort und durch die Rückversetzung in die Zeit der spanischen Inquisition anschließt. Im Laufe unserer Besprechung gehen wir auf den Fragmentcharakter etwas näher ein.

Die Vorstellung eines flächigen Raumes wird in *Ispancy* auf der Ebene der Raumsemantik, also ohne die Hilfe einer im Nebentext als optische Fläche vorgeschriebenen Bühne, erwirkt. Der ganz konventionell charakterisierte Bühnenraum stellt vier dramatische Handlungsorte dar. Das sind die Wohnung des Spaniers Alvarec aus altem Adelsgeschlecht, das Palastinnere des mit der Inquisition verbundenen Jesuiten italienischer Herkunft Sorrini, die Wohn- und Arbeitsstätte der Familie des jüdischen Kaufmanns Moisej in ihrer äußeren, natürlichen Umgebung und schließlich der öffentliche Platz in Gestalt einer Straße, auf der das Volk einer nicht näher bezeichneten Ortschaft in Katalonien zusammenläuft, um dem angekündigten Spek-

---

[3] Auch mein Aufsatz „Fülle und Leere. Lermontovs Romanschaffen im Aspekt von Philosophie, Gesellschaft, Religion und Politik“ (in diesem Sammelband, S. X-Y) berücksichtigt nicht die Dramen.

[4] Die neu aufgelegte Monographie von Nestor Kotljarevskij (2009 [1891; 1915], S. 216) gibt eine ausführliche Übersicht über Lermontovs Position zu der Literatur der europäischen Romantik, über literarische, philosophische und politische Richtungen sowie über den Stand der damaligen Lermontov-Forschung. Kotljarevskij bewertet Lermontov als „einen Schriftsteller, der in seiner Poesie äußerst treu und tief das stürmische und herausfordernde Moment in der Geschichte unserer Selbsterkenntnis reflektiert hat“ („pisatelem, isključitel'no verno i gluboko otrazivšim v svoej poėzii bujnyj i voprošajuščij moment v istorii našego samosoznanija“).

[5] Der Ausdruck „Gruppe“ soll weiterhin neben „Phasen“ verwendet werden, auch wenn in die erste und dritte „Gruppe“ nur je ein Werk fällt. Eine andere Einteilung, die auch ein kleines Fragment berücksichtigt, gibt Jenny Stelleman, „Lermontov's Drama: Tradition and Innovation“; in diesem Sammelband, S. X-Y.

takel der Verbrennung eines Ketzers durch die Inquisition beizuwohnen. Zu diesen vier gezeigten, architektonischen Handlungsorten kommen nicht gezeigte, lediglich verbal übermittelte Naturräume hinzu, die sich zwischen den vier Orten erstrecken und in denen einige der dramatischen Personen sich freiwillig oder unfreiwillig bewegen.

Die Zweiheit von auf der Bühne *gezeigten* und *nicht gezeigten* Handlungsorten ist für die flächige Auffassung des Raums wesentlich. Konzentriert man sich abwechselnd auf das Geschehen an den gezeigten dramatischen Orten und dasjenige an den nur verbal evozierten, so scheint das Gesamtgeschehen in zwei Raumbereiche zu zerfallen, an denen Spiele nach verschiedenen Regeln gespielt werden, die sich jedoch zu einem gemeinsamen Spielplan vereinigen lassen. Überschaut man auch noch aus einer Vogelperspektive das Gesamtgeschehen, dann ersteht die Vision eines dritten Raumbereichs, der die beiden anderen großflächig umfasst, eine andere Zeitdimension aufweist und in dem die Spielenden des Dramas nur Repräsentanten globaler geistiger sowie politischer Auseinandersetzungen sind. Gerade diese Methode der Erweiterungen des dramatischen Handlungsraums schafft die Anmutung von Flächigkeit, die zuletzt nur noch mit Hilfe einer Landkarte überschaubar ist.

Die Handlung an den *nicht gezeigten* dramatischen Orten sei zunächst erörtert. Rollensemantisch geht es hier um ein *Fänger-und-Beute-Spiel*, in das vier der dramatischen Personen direkt involviert sind. Fänger ist der Jesuit Sorrini im Verband mit der Inquisition, seine Beuteobjekte sind in der Abfolge der Akte und Szenen der Jude Moisej (vgl. I,2), der junge Fernando, Findelkind und Ziehsohn des Alvarec (vgl. II,2), und Alvarec' Tochter Ėmilija (vgl. III,1-2; IV,1). Diese Art von Spiel hat in der Vorgeschichte der dramatischen Handlung auch ein Vorspiel, insofern Moisej und seine inzwischen verstorbene Ehefrau auf der Flucht vor der Inquisition ihr Söhnchen in einem verfallenen Kirchlein hatten zurücklassen müssen, wo es von Alvarec gefunden und unter dem Namen Fernando in die eigene Familie aufgenommen worden war (vgl. Alvarec' Bericht in I,1; Saras Bericht in II,2).

Die verbalen Berichte von den Fänger-und-Beute-Spielen im natürlichen Freiraum zwischen den vier architektonischen Bereichen der Wohnungen bzw. des öffentlichen Platzes teilen ein Merkmal: Die Beute entkommt dem Fänger zunächst, weil sich Helfer der Verfolgten finden. Schon in der Vorgeschichte hatte der christliche Spanier Alvarec, ahnend, dass das Findelkind von einer jüdischen Mutter zurückgelassen worden sein könnte, geholfen, diese Beute vor der Inquisition zu schützen.[6] Dieselbe Helferrolle übt auch Fernando gegenüber dem Juden Moisej aus und anschließend Moisej gegenüber Fernando. Vorgeschichte und aktuelles dramatisches Geschehen

---

[6] Die jüdische Herkunft deutet Alvarec mit einer beleidigenden Replik gegenüber Fernando an: „Kto ž tvoj otec? Kto mat' tvoja, / Kotoraja ostavila mal'čišku / U vetchoj cerkvi? – Verno už, židovka; / A s christiankoj byt' sego ne možet: / Itak, smiris', židovskoe otrod'e, / Čtob ja tebja iz žalosti prostil! .." (I, I,1, S. 13; „Wer ist denn dein Vater? wer deine Mutter, die das Kindchen in der hinfälligen Kirche zurückgelassen hat? – Sicherlich eine Jüdin; denn bei einer Christin kommt so etwas nicht vor: Also, beruhige dich, jüdisches Gesindel, dass ich dir aus Mitleid verzeihe! ..") Hier ergibt sich eine leicht ironische Note, denkt man an die christliche Mutter des Tempelherrn in Lessings *Nathan dem Weisen*, die ihr Kind bei ihrem Bruder in Deutschland zurückgelassen hat. – Alle Übersetzungen aus dem Russischen sind von H. Schmid. Das Gleiche gilt für graphische Hervorhebungen in den Zitaten. Hervorhebungen im Original werden jeweils angegeben.

verbindet also eine Kette spontaner, die religiösen und ethnischen Schranken durchbrechender Hilfeleistungen.

Bezüglich der Beuteperson Ėmilija versagt die Rettung dann. Sorrinis Häschern gelingt ihre im dritten Akt eingeleitete Entführung aus einem Wäldchen[7] in den Innenraum des Palasts des Jesuiten, wo sie von diesem zur Mätresse verführt oder gezwungen und anschließend jedem beliebigen Käufer oder Freier übergeben werden soll. Auf moralischer Ebene wirkt Fernando aber auch hier als ein Helfer, da er Ėmilija vor der Entehrung rettet, indem er sie tötet. Ob auch Ėmilija diese Tötung als Rettung oder doch eher als Mord bewertet, ist eine Frage, die wir erst bei der Besprechung von *Dva brata* zu beantworten versuchen werden. Wichtig ist zunächst, dass das Spiel von Fänger und Beute in der Vorgeschichte und in den drei ersten Akten der Beute noch die Möglichkeit lässt, lebend zu entkommen, wohingegen ab dem vierten Akt der Tod eintritt. Das betrifft nicht nur Ėmilija, sondern auch Fernando, den Alvarec am Schluss an die Inquisition ausliefert (vgl. V,1). Moisej verliert zwar nicht sein Leben, wohl aber seinen Reichtum, den wiedergefundenen Sohn Fernando und in weiterer Kausalverkettung wohl auch die wahnsinnig gewordene Tochter Noėmi, wobei jedoch der Abbruch des Werktextes in der letzten Szene (V,2) keine volle Gewissheit über deren endgültiges Schicksal zulässt. Zwei der involvierten Familien, die des Spaniers Alvarec und diejenige des Juden Moisej, sind also zumindest am Ende des vorliegenden Textes um ihren Fortbestand in der jüngeren Generation gebracht.

In Bezug auf das Fänger-und-Beute-Spiel ergibt sich somit aus der Distribution von Rettung und Vernichtung der Beute eine kompositorische Zweiteilung des Dramas. Im ersten Teil (I-III) können die Beutepersonen dank gegenseitiger Hilfeleistung noch entkommen, im zweiten Teil (IV-V) misslingt nicht nur das Entkommen, sondern die Helfer spielen dem Fänger die Beute teilweise sogar in die Hände. Ironisch pointiert ist das im Fall des Alvarec, insofern er den Retter der Ehre seiner Tochter ihrem Entführer und potentiellen Vergewaltiger Sorrini ausliefert. Eine Variation dieser Pointe bietet Moisej. Er offeriert, wenn auch vergeblich, dem alten Erotomanen Sorrini seine Tochter Noėmi, um Fernandos Rettung von der Inquisition zu erkaufen (vgl. V,1).[8]

Vom Standpunkt des an den *gezeigten* dramatischen Orten gespielten Spiels aus betrachtet, erscheinen diese Pointen jedoch in einem anderen Licht. Im gezeigten Spiel geht es nicht um die Rollen von Fänger und Beute, sondern um das Verhältnis zwischen festen Orten in einer gemeinsamen Lebensregion aller involvierten Personen. Wenn Alvarec vor zwanzig Jahren ein verlassenes Kind jüdischer Eltern durch Aufnahme in sein Haus vor der Inquisition gerettet hat, denselben ehemaligen Schützling nun aber, gleich zu Beginn der dramatischen Handlung (I,1), aus seinem

---

[7] Die Stiefmutter nennt einen Hain auf einer Waldwiese, eine Holzbank unter einer Eiche als Ort eines vermeintlichen Treffens mit Fernando (vgl. III,1); Ėmilija spricht jedoch von einem Garten (IV,1). Solche kleineren Ungenauigkeiten gibt es auch in *Maskarad* und *Arbenin*.

[8] Das Motiv des Tauschs von Frauen gegen Männer kehrt in *Arbenin* unter Anspielung auf die Sodom-Geschichte im Alten Testament wieder, worin Lot den Sodomitern seine zwei Töchter anstelle der unter dem Schutz des Gastrechts stehenden beiden männlichen Engel für Unzucht anbietet. Wir werden sehen, dass das Tauschmotiv, das es in *Maskarad* gar nicht gibt, in Lermontovs letztem Drama eine besondere, kulturkritische Relevanz erhält.

Haus verstößt und zuletzt die Inquisition in sein Haus ruft, um den Schützling als Ketzer hinrichten zu lassen, dann hat sich in der Zeit zwischen Vorgeschichte und dramatischer Jetztzeit etwas Wesentliches in der Beziehung zwischen dem Adelshaus und dem Jesuitenpalast verändert. Eine Veränderung betrifft auch die Beziehung zwischen dem Jesuitenpalast und der jüdischen Wohnstätte. In der Zeit nach der Flucht und dem Verlust des Sohnes konnte Moisej in Noėmi ein neues Kind großziehen, doch nun bietet er die Tochter dem Repräsentanten der damaligen und aktuellen Verfolgungsmacht im Haus des Adligen um des Sohnes willen als Sexualobjekt an. Die beiden Pointen erweisen sich somit als Umschlagspunkte von einer Spielebene in die andere. Auf der zweiten Spielebene bieten die Wohnungen den Gejagten keinen Schutz mehr.

Das Spiel im Bereich der vier festen, architektonischen Wohn- und Lebensstätten könnte man als *territoriales Machtspiel* charakterisieren. Von den miteinander konfrontierten Seiten sind nur drei, das Adelshaus, der Jesuitenpalast und die Wohnstätte des Juden, aktiv in das Territorialspiel involviert. Schon zu Beginn dieses Spiels kündigt sich eine Überlegenheit des mit dem Jesuitenpalast liierten Machtfaktors an, denn Sorrini wird zunächst nicht an seinem eigenen Wohnort, sondern im Familienkreis des Alvarec vorgeführt. Er missbraucht hier seine Rolle des Hausfreundes, um die zweite Gattin des Alvarec, Donna Marija, für seinen Plan der Entführung ihrer Stieftochter Ėmilija, deren Anwesenheit im Hause die ehebrecherischen erotischen Interessen ihrer Stiefmutter stört, zu gewinnen (vgl. I,1). In der Mitte des ganzen Dramas (III,1) setzt Donna Marija in ihrem Schlafzimmer, d. h. im innersten Raum der Familie, diesen Plan um, indem sie Ėmilija unter Vortäuschung eines Treffens mit Fernando zum Gang an den Entführungsort außerhalb des Hauses überredet. Wenn Sorrini in seinem eigenen Palast auftritt, konzentriert sich seine Aufmerksamkeit auf die Entführung Ėmilijas (II,1) und, nach deren Vollzug, auf ihre Verführung bzw. Vergewaltigung (IV,1), er hat also stets das Adelshaus und die Beuteperson Ėmilija im Blick. Am Schluss (V,1) zeigt sich Sorrini wiederum in eigener Person und zugleich im Gefolge seiner Schutzmacht, der Inquisition, in Alvarec' Haus. Die Macht des Jesuitenpalastes hat sich damit dank der Mithilfe der Gattin des Alvarec im Adelshaus bis in das eheliche Schlafzimmer hinein fest etabliert und demonstriert ihr Doppelgesicht einer katholisch-kirchlichen und weltlich-gerichtlichen Macht. Die Vorbereitungen für Fernandos Verbrennung auf dem Scheiterhaufen auf dem öffentlichen Platz des Volkes lassen keinen Zweifel daran, dass es gegen diesen Machtverband keinen effektiven Widerstand gibt.

Im territorialen Machtspiel scheint es somit um die Wohnung der spanischen Adelsfamilie zu gehen. Die Lage des jüdischen Wohnbereichs wiederum ist von Anbeginn des Spiels benachteiligt, denn zwischen der Wohnung des Alvarec und des Moisej erstreckt sich eine wilde Berggegend, die dem Fänger-und-Beute-Spiel dient. Von der Inquisition verfolgt, sucht Moisej zunächst Schutz in Alvarec' Wohnbereich (er flüchtet sich in dessen Garten; vgl. I,2). Später erhofft sich auch Fernando Schutz bei Alvarec (vgl. III,2). Der Schluss des Dramas vereint beide ehemaligen Schutzsuchenden in Alvarec' Haus, das sich jedoch als Falle erweist, da Alvarec die Inquisition gegen Fernando herbeiruft und Sorrini gegen Moisej eine Drohung ausspricht, die sich gegen dessen Judentum richtet (vgl. Sorrinis letzte Textreplik und die anschließende Regiebemerkung: „Da ty evrej – aga! .. začem ty zdes'? / O, pogodi! – ja i s tobo-

ju spravljus'. *(Uchodit, smejas'.)*"; I, V,1, S. 118; „Du bist doch ein Hebräer – aha! .. wozu bist du hier? Oh, warte! – ich werde auch mit dir abrechnen. *[Geht lachend ab.]*") Das enthält eine Prognose für die Zukunft – die jüdische Wohnung wird wie schon die Adelswohnung von der Inquisition besetzt oder gar vernichtet werden.

Das Fänger-und-Beute-Spiel im Naturraum zwischen den Wohnungen ist dem Territorialspiel um das Adelshaus also zu- und untergeordnet. In semantischer Hinsicht dient den Beutepersonen Moisej und Fernando das Adelshaus als potentieller, letztlich unwirksamer Schutzraum vor dem Fänger Sorrini, wohingegen es für diesen Fänger ein zu eroberndes Territorium bedeutet, von dem aus er sein Machtgebiet immer weiter ausdehnen kann – auf den öffentlichen Platz und auf den entfernten Wohnraum des Juden.

Wie oben angedeutet, ist das Territorialspiel, kombiniert mit dem Fänger-und-Beute-Spiel, in einen *größeren Raummaßstab und Zeitrahmen* eingebunden, aus deren übergeordneter Perspektive sich die Fragen erschließen, um welchen *Einsatz* es beim Territorialspiel um das Adelshaus geht und welche die vorzüglichen *Mittel* im Spiel sind. Alle drei Aspekte, das raumzeitlich erweiterte Spielfeld, der Spieleinsatz und das Spielmittel, liefern uns Brücken zur Betrachtung der mit *Ispancy* verbundenen Intertexte Gotthold Ephraim Lessings. Darüber hinaus weisen sie jedoch auch voraus auf die Dramen der Tiefe in der Mittelphase von Lermontovs Dramenschaffen und auf das die Linie dominant setzende Schlusswerk *Arbenin*.

Im *größeren Raummaßstab* sind die Landeshauptstadt Madrid, Rom als Zentrum des Papsttums sowie der europäische Norden als geistiger Herkunftsort des ketzerischen Lutheranertums und schließlich Jerusalem als Heimat des Judentums markiert. Mit Madrid verbinden sich drei Gerichtsinstanzen: der König als Schutzherr des weltlichen Adelsstandes, die Inquisition, die die Rechte der Kirche juristisch wahrnimmt, und die Ablassbehörde, die in Fragen des Gewissens das Richteramt Gottes auf Erden beansprucht. Im Haus des Alvarec sind vier der dramatischen Personen mit diesen Instanzen liiert: Alvarec mit dem König (vgl. seinen Dialog mit Sorrini in I,1), über einen seiner Vorfahren aber auch mit der Inquisition (vgl. die Beschreibung seiner Ahnen im Dialog mit Fernando; ebd.); Sorrini mit der Inquisition (vgl. seine belehrende Erzählung über eine Verliebte, die in Madrid ihren untreuen Liebhaber, einen Schreiber bei der Inquisition, vergiftet hatte und vom damaligen Inquisitionsrichter Sorrini zu Folter und Tod verurteilt wurde; ebd.) und Donna Marija mit der Ablassbehörde (vgl. hierzu ihren Monolog *a parte* in III,1, wo sie sich von einer Reise nach Madrid Freikauf von der Gewissenslast wegen ihrer Helferrolle bei Ėmilijas Entführung verspricht, sowie ihren Monolog in V,1). Über Inquisition und Ablassbehörde wacht der Papst in Rom; mit diesem Machtzentrum steht Sorrini durch Herkunft, geistlichen Stand und Amt in enger Beziehung. Die Konstellation der Personen Alvarec, Donna Marija und Sorrini im Adelshaus bringt damit auch die drei gerichtlichen Machtinstitutionen räumlich zusammen. Dabei offenbart sich ein Übergewicht der Inquisition über die weltliche Schutzmacht des Königs für den Adel. Ein Oppositionsmoment zu den drei im Zeichen des Katholizismus vereinten Machtinstanzen stellt Fernando durch seine (vielleicht von Sorrini nur provozierte) Neigung zum nördlichen Protestantismus dar.

Das Übergewicht der Inquisition in der großräumigen Konstellation hat sich in der *historischen Zeit* entwickelt, wie die Ahnengeschichte des Alvarec ausweist: Die

ersten drei Ahnen fallen in das 16. Jahrhundert. Sie haben dem König, der in Spanien wiedererstarkten Inquisition und der spanischen Seemacht gedient. Danach folgen noch sechzehn weitere, von Alvarec nur summarisch erwähnte Ahnen. Die von Alvarec stolz vorgetragenen Großtaten des zweiten Ahnen im Dienst der Inquisition bestehen in der ‚Verbrennung von dreitausend Ungläubigen und Folterung von dreihundert bei verschiedenen Bestrafungen' („Tri tysjači nevernych sžeg i trista / V različnych nakazanijach zamučil."; I, I,1, S. 12). Die eifrige Beteiligung an der Verfolgung Andersgläubiger hat sich für den Adel jedoch nicht ausgezahlt, sondern vielmehr den Terror der Inquisition auf diesen Stand selber ausgedehnt. Dementsprechend konstatiert Sorrini befriedigt die Angst des adligen Ehepaares vor seiner inquisitorischen Rechtsgewalt, nachdem er die Geschichte der Rächerin am untreuen Inquisitionsschreiber vorgetragen hat: „*(radostno v storonu)* Oni menja bojatsja!" (I, I,1, S. 22; „*(erfreut beiseite)* Sie fürchten mich!"). Auf dem Handlungsplan erklärt sich aus derselben Angst die ansonsten unverständliche Reaktion des Alvarec am Schluss, Fernando als Ketzer vor die Inquisition bringen zu lassen.[9] Für Entführung und Mord der Tochter wäre eigentlich ein weltliches Gericht zuständig. Die Anklage wegen eines Vergehens gegen Kirche und Religion schützt Sorrini vor peinlichen Untersuchungen seiner Rolle als Fänger Ėmilijas.

Gleichzeitig ersteht aus dieser Anklage auch eine Erweiterung der *süd-westlichen Machtachse* zwischen Madrid und Rom um eine *süd-nördliche Oppositionsachse*. Fernandos aus Deutschland stammende lutheranisch-protestantische Orientierung wird offenbar, als er bei der Inquisitionsbefragung die Berechtigung von Papsttum und Inquisition mit Bezug auf die Bibel in Frage stellt (vgl. V,1),[10] denn der Augustinermönch Doktor Martin Luther (1483-1546) hatte Religion und Kirche *sola scriptura* („allein durch die Schrift") legitimieren wollen. Sein Kampf gegen das Ablasswesen war der Auslöser für seinen späteren Abfall von Rom.

Das Judentum des fernen Jerusalem, repräsentiert durch Moisej, steht dem Lutherschen Protestantismus geistig nahe, denn dieser hatte gegen katholische (auch gegen innerprotestantische) Stimmen das Alte Testament zu einem legitimen Teil der Bibel erklärt. Im Kampf gegen das Papsttum wurden insbesondere die alttestamentarischen Propheten, die verderbten Fürsten und falschen Priestern Gottes und des Volkes Rache androhen, gerne herangezogen. Einen diskreten Hinweis auf diese theologischen und kirchengeschichtlichen Streitigkeiten liefert Moisej, wenn er dem bei Alvarec zur Verachtung der Juden erzogenen Fernando vorhält: „Spasi menja … u nas ved' bog odin …" (I, I,2, S. 30; „Rette mich … wir haben doch einen Gott …")

Im Aspekt der großformatigen Raummarkierungen und der langen historischen Zeit erscheint die kleinformatige Spielfläche des Territorialspiels und inkludierten

---

[9] Die Furcht vor der Inquisition herrscht auch im Volk; vgl. die Replik des zweiten Spaniers im Gespräch über Fernandos Hinrichtung: „U nas ne ljubjat dolgo meškat'. / Kogda kakoj-nibud' monach obižen; / Sejčas sožgut, chotja ne vinovat." (I, V,1, S. 120; „Bei uns mag man langes Zögern nicht. Wenn irgendein Mönch beleidigt worden ist, verbrennen sie sofort, obwohl er [gemeint: der Angeklagte] nicht schuldig ist.")

[10] Schon in II,2 erweist sich Fernando als Kritiker des katholischen Spanien in all seinen Lebensbereichen, angefangen bei Familie und Ehe über König und Volk bis hin zum Mönchsstand. Grundlage seiner Kritik ist das Ablasswesen: „U nich i raj i ad, vse na vesach, / I den'gi sej zemli vladejut sčast'em neba" (I, S. 53; „Bei ihnen sind Paradies und Hölle, alles auf der Waage, und das Geld dieser Erde herrscht über das Glück des Himmels").

Fänger-und-Beute-Spiels wie ein Brennpunkt, an welchem Katholizismus im Verbund mit Inquisition und Protestantismus im Verbund mit Judentum aufeinanderprallen. Der zentrale Ort des Aufeinanderpralls ist die adlige katholische Familie. Das Drama offeriert zwei Invasoren in diesen Familienbereich, die ihn, der schon geschwächt ist durch die politische Schwäche des Königs (der Untergang der spanischen Armada, auf den Alvarec' Ahnengeschichte hinweist, ist vermutlich der Grund für die Schwäche) und die historische Indienstnahme durch die Inquisition, im Gang der dramatischen Handlung von innen heraus zersetzen. Die Invasoren sind von der einen Seite der im Schoß der Familie eingenistete Sorrini und von der anderen Seite der junge, in derselben Familie aufgewachsene und wie ein eigener Sohn behandelte Fernando. Beide, Sorrini und Fernando, ringen miteinander um dieselbe Frau, die Tochter des Alvarec, Ėmilija, die als letzter Spross dieses alten Adelsgeschlechts für dessen Fortbestand oder Untergang entscheidend wird.

Die von den Invasoren drohende Zersetzung des Adelshauses betrifft unterschiedliche Aspekte. Fernando begründet seinen Anspruch auf Ėmilija mit der Gleichheit der Menschen. Die Standesschranke, die eine Heirat zwischen Abkömmlingen ungleicher Herkunft verbietet, sei nur eine Schutzvorrichtung gegenüber der Erkenntnis der natürlichen Gleichheit. (Vgl. seine Gegenrede gegen Alvarec' Argument, der Adelsstand werde die Heirat mit einem namenlosen Findelkind missbilligen: „Skazat' vam otčego? / Bojatsja ėti ljudi, čtob togda / Ich ravenstvo skorej ne uvidali …"; I, I,1, S. 12; „Soll ich Ihnen sagen, warum? Diese Leute fürchten, dass man dann ihre Gleichheit eher sehen würde …") Das Begehren des Jesuitenpaters nach Ėmilija muss wegen seines Keuschheitsgelübdes versteckt bleiben. Unter der Maske des frommen Mönchs betreibt Sorrini jedoch seit Jahren Jagd auf die Töchter des Adels, so dass Ėmilija nur ein Opfer in einer langen Serie verführter, vergewaltigter und entehrter Frauen ist. Da diese Frauen ihren Wert für den Adel verloren haben und nur als Prostituierte oder niedrig Verheiratete weiterleben können, wirken sich zwei Standesgesetze negativ für den Adel aus – das Heiratsverbot über Standesgrenzen hinweg und der Zölibat des Geistlichenstandes. Alvarec, der gegenüber Fernando die Standesschranke verteidigt, ist blind oder stellt sich blind gegen die Unterminierung der Familie von Seiten des Geistlichen. Für die willentliche Blindheit spricht sein Versuch, die junge Ėmilija rasch in eine passende Ehe zu geben (vgl. sein Gespräch mit Donna Marija in III,1). Von seiner Neigung zu willentlicher Blindheit, wohl motiviert durch die Angst vor der Inquisition, zeugt schon seine Replik gegenüber Fernando, als es um dessen Eltern und die Ursache für die Ablage des Kindes in der Kirche geht: „No dlja čego tebja tam položili, / I kto roditeli tvoi – bog znaet! A ja tak ne choču i znat'; da, da!" (I, I,1, S. 11; „Doch warum sie dich dort abgelegt haben und wer deine Eltern sind – Gott weiß es! Und ich will es sowieso nicht wissen; ja, ja!") Dennoch vermutet er, die Mutter Fernandos könne nur eine Jüdin gewesen sein, weil eine Christin ihr Kind nicht verlassen hätte (vgl. ebd., bes. S. 13). Seine Blindheit in Bezug auf Donna Marijas Verkuppelung seiner Tochter an Sorrini setzt hierzu eine eigene Pointe.

Die dramatische Handlung des Stücks, die auf dem traditionellen Dreieck zweier Männer im Wettbewerb um dieselbe Frau angelegt ist, liefert somit ein *exemplum* für die fatale Position des Adels, der sich, um seine Privilegien gegen Gleichheitsansprüche unterer Stände zu verteidigen, auf eine Schutzmacht stützt, die ihn moralisch verdirbt

und existenziell zu vernichten droht. Die unglückliche Bindung an die katholische Kirche ist jedoch kein bloß historischer Umstand, sondern auch ideologisch bedingt. Denn vom Standpunkt der Ideologie aus betrachtet, stehen Adel, Königtum und katholische Kirche gemeinsam für ein *hierarchisches Gesellschaftsmodell*, das in der mittelalterlichen Feudalgesellschaft ihr Ideal fand. In der Familienstruktur spiegelt sich das hierarchische Modell in der absoluten Stellung des *pater familias* wider, der das Heiratsverhalten der Kinder entsprechend den Standesvorschriften reguliert und vom König darin unterstützt wird. In der katholischen Kirche wacht der Papst über die Einhaltung des Keuschheitsgelübdes seiner Geistlichen. Solange die königliche Gerichtsbarkeit intakt bleibt und auch der Papst die Moral seiner Priesterschaft in Zucht hält, kann der *pater familias* sich auf König und Kirche zur Aufrechterhaltung der Reinheit seines Geschlechtes als Bedingung der Standesprivilegien stützen. Wie das Drama am Beispiel des langjährigen Frauenjägers Sorrini zeigt, hat die päpstliche Wächterfunktion jedoch versagt, wohl auch deswegen, weil ihr im König keine wirkungsvolle Gegenmacht mehr gegenübersteht und weil die Inquisition an der Korruption der Geistlichen mitwirkt. Dieser letztgenannte Punkt kommt im Dialog zwischen Sorrini und dem mit ihm befreundeten Dominikaner zum Ausdruck, bei dem Sorrini erreicht, dass Fernando nur wegen der lutheranischen Häresie, nicht aber wegen der Tötung Ėmilijas angeklagt werden soll (vgl. IV,1), deren Erforschung die Rolle des Jesuitenpaters als Entführer zur Gerichtssache machen würde.

Für ein protestantisch inspiriertes, *antihierarchisches Gleichheitsmodell* setzt sich Fernando ein. Neben ihm repräsentiert auch der Jude Moisej ein Gleichheitsmodell, das sich in seiner Familie in der Freiheit der Liebespartnerwahl der Tochter ausdrückt (vgl. dazu Fernandos Replik an Noėmi: „Ty cvet pustyni, ty ditja svobody: / Bez pravil ljubiš' ty, ispancy tol'ko / Bez pravil nenavidjat bližnich! ..“; I, II,2, S. 52-53; „Du bist eine Blume der Wüste, du bist ein Kind der Freiheit: Ohne Regeln liebst du, die Spanier hassen nur ohne Regeln ihre Nächsten! ..“) Gerade um solche romantisierte, freie Herzenswahl kämpft Fernando in Alvarec' Familie. Zu berücksichtigen ist, dass auch im Verhältnis zwischen dem Juden als Herrn seiner Diener eine Beziehung freundschaftlicher, geradezu idyllisch anmutender Gleichheit vorgeführt wird (vgl. die Regieanweisung und die Eingangssituation in II,2), die scharf mit dem Herren-Sklaven-Modell zwischen dem Jesuitenpater und den gedungenen Landstreichern im Jesuitenpalast kontrastiert (II,1).

Aus der Vogelperspektive des großräumigen und langzeitlichen Maßstabes wird in Lermontovs erstem Drama somit die historische Situation zwischen zwei gesellschaftspolitischen Modellen vorgeführt, die sich in den theologischen Auseinandersetzungen, den Religionskämpfen, den Ideen der Aufklärung und in der Französischen Revolution manifestiert haben. Unter diesem Gesichtspunkt kann *Ispancy* kaum als Stück über das aus russischer Sicht exotische Spanien gelten. Was am dramatischen Handlungsort des fernen Spanien vor sich geht, ist weit eher ein Modellfall für das Ringen zwischen dem reaktionären und dem revolutionär-reformatorischen Lager in allen Ländern Europas seit dem Jahrhundert der Aufklärung. Lermontovs *Ispancy* stellt die Frage, was aus den Ideen der Gleichheit aller Menschen in seinem eigenen Land, zu seiner eigenen Lebzeit geworden ist. Es genügt, das kombinierte Territorial- und Fänger und Beute-Spiel aus dem südwestlichen Mittelmeerraum in den südöstlichen Krisenraum des Kaukasus zu verlagern, wo Lermontovs Roman *Geroj našego*

vremeni (1836-1840) und viele seiner Poeme spielen, um zu entdecken, dass sich das Grundmuster des Spiels aus *Ispancy* in verschiedenen Varianten wiederholt.[11]

Kehren wir jedoch zurück zu unseren oben gestellten Fragen nach dem Spieleinsatz und den Spielmitteln. Der *Spieleinsatz* ist bei allen spielenden Personen das jeweilige hierarchische oder antihierarchische Modell. Dessen ideale Form ist jedoch bei *allen* Spielern verunstaltet. In Bezug auf den Kirchenmann Sorrini ist die Verunstaltung der mittelalterlichen katholischen Kirchentradition sowohl durch seine unkeusche Lebensführung als auch durch den Missbrauch der Inquisition zur Deckung seiner Verbrechen evident. Der ahnenstolze Alvarec negiert den Kampfesmut seiner ritterlichen Vorfahren, indem er sich gegenüber dem Treiben der Inquisition und Sorrinis bis in das Schlafzimmer seiner Frau hinein aus Furcht blind stellt.[12] Auch Moisej verletzt das von ihm gelebte Gleichheitsideal, wenn er die eigene Tochter für den Sohn Fernando opfern will. In der Bevorzugung des Sohns vor der Tochter wird er dem *pater familias* Alvarec ähnlich, der von sich bekennt: „On žil so mnoju dvadcat' let; / Byl budto pervencem moim …" (I, I,1, S. 16; „Er [Fernando] hat zwanzig Jahre bei mir gelebt; er war wie mein Erstgeborener …") Am prekärsten ist der Verstoß gegen das Gleichheitsideal bei Fernando. Denn während er von Alvarec stürmisch Anerkennung seines Menschenrechts auf Gleichheit verlangt, verhält er sich in der Beziehung zu Ėmilija selber nach dem Ungleichheitsmodell. Im Fänger-und-Beute-Spiel zeigt sich das, wenn er im Jesuitenpalast Ėmilija wie ein dem Fänger entwendetes Beutetier tötet, den Fänger Sorrini jedoch verschont, so dass das Spiel weitergehen kann. Erst als Sorrini über seinen Sieg im Spiel frohlockt, ist Fernando bereit, auch den Fänger zu töten. Fernando verhält sich hier wie ein Spieler, der nach verlorenem Spiel seiner Wut nicht Herr wird. In den aufreizenden, der Spielersprache entnommenen Worten des Sorrini steckt jedoch auch eine Anspielung auf ihrer beider Schuld an Ėmilijas Tod: „[…] vpročem, my vinovny oba, – / A kto vzjal verch, tomu i slava!" (I, V,1, S. 114; „[…] übrigens, wir sind beide schuldig, – und wer gewonnen hat, dem gebührt auch der Ruhm!") Fernandos verspäteter, misslingender Mordversuch an Sorrini soll möglicherweise die gemeinsame Schuld im Spiel um die Frau vertuschen. Indem Lermontov seinen scheinbar positiven Helden Fernando *expressis verbis* als lutheranischen Ketzer verurteilen lässt, deutet er möglicherweise auf das schiefe Verhältnis dieses ‚Lutheraners' zu seiner eigenen aufklärerischen Leitidee von Gleichheit hin, die vor dem Mann-Frau-Verhältnis halt macht. Das Mann-Frau-Verhältnis wird, wie schon gesagt, ein Zentralproblem aller kommenden Stücke Lermontovs sein.

---

[11] Aufschlussreich ist das im Kaukasus spielende Poem *Mcyri* (1839): Der junge, als Kind seinen Eltern entrissene und im Kloster erzogene Mcyri begehrt gegen seine zwangsweise Bestimmung zum Mönch auf, flieht, doch die Flucht führt ihn im Kreis zurück in das Kloster, wo er sich, von den Mühen des Lebens in Freiheit rasch ermüdet, bei seinem geistlichen Ziehvater sein Grab bestellt. Jurij M. Lotman (2012 [1962], bes. S. 562) konstatiert anhand von *Mcyri* Lermontovs Interesse für die Aufklärung, das er mit seinen Generationsgenossen teile. Lotman würdigt Jakov A. Galinkovskij, der ab 1802 eine Art enzyklopädischer Literaturzeitung herausgab, als Propagator demokratischer Ideen. Neben Diderot, de Staël und Shakespeare habe er besonders auch Lessing und Schiller bekannt gemacht.

[12] In III,1 kommt Alvarec der Entdeckung des Komplotts seiner Gattin mit Sorrini gefährlich nahe, als er nachdrücklich den Schlüssel zu der Schublade verlangt, in der der Brief eines Bewerbers um Ėmilija, aber auch Brief und Schmuck von Sorrini liegen. Er lässt sich aber erstaunlich rasch von seinem Diener ablenken.

Die idealen Modelle sind somit auf beiden Spielseiten und bei allen Spielern in sich verunreinigt. Das zeigt sich noch einmal an den *Spielmitteln*. Hier besteht zunächst eine gewisse Allianz zwischen dem Adligen und seinem Ziehsohn, die beide mit *offenen* Argumenten gegeneinander antreten: Der Streit zwischen Alvarec und Fernando zu Beginn des Dramas entsteht aus dem Konflikt um Ėmilijas Verheiratung, bei dem jeder dem anderen unumwunden seine Prinzipien erklärt. Besonders Alvarec lobt den offenen Dialog als Mittel, eine für beide Partner *gangbare Mitte* zu finden, er wird also in dieser Hinsicht zu einem *porte parole* des Autors, für den, wie eingangs dargelegt, die Suche nach der Mitte ein dauerhaftes Anliegen ist.[13] Das Spielverhalten des Alvarec und seines Ziehsohns kontrastiert mit demjenigen Sorrinis und Donna Marijas, die *Täuschung und Lüge* als Spielmittel einsetzen, wobei sie beide auch kirchliche Institutionen in ihrem Rücken wissen – Donna Marija die Ablassbehörde in Madrid, Sorrini den Großinquisitor in Spanien und den Papst in Rom (vgl. hierzu seinen Eingangsmonolog in IV,1, wo er sich von seiner im Kirchendienst erworbenen Geschicklichkeit in Lug und Trug mit Hilfe des Großinquisitors eine Beförderung zum Kardinal durch den römischen Papst verspricht).[14]

Im Verlauf des Dramas lassen sich jedoch bei den anfangs offen streitenden Figuren Alvarec und Fernando Anpassungen an das Lügenspiel beobachten. Alvarec passt sich auf passive Weise an – indem er sich gegenüber Donna Marijas Treiben blind stellt und indem er statt des weltlichen Gerichts gegen Fernando das Inquisitionsgericht zulässt; Fernando auf aktive Weise – indem er sich unter der Maskierung eines frommen Pilgers aus Jerusalem Zutritt zu Sorrinis Palast verschafft, um mit diesem in das Spiel um die Beuteperson Ėmilija einzutreten (vgl. IV,1). Die Wahl der Maske eines Pilgers aus Jerusalem dürfte ein Zeichen des Werkautors dafür sein, dass sowohl Christentum als auch Judentum verunstaltet sind. Das betrifft auch Moisej.

---

[13] Im Schlussmonolog von I,1 bekundet Alvarec seine Vorliebe für den offenen Streit, er verachtet Sorrinis Maskenspiel. Offener Streit lasse auch Versöhnung der Streitgegner zu. Fernandos Hoffnung auf erneute Hilfe von Alvarec nach dem Überfall durch Sorrinis Mordbuben ist somit nicht völlig grundlos. Die Aussicht, durch eine Heldentat romantischen Stils Ėmilija Sorrini zu entreißen und diesen zu demütigen, bringt ihn von der Hilfesuche bei Alvarec ab.

[14] Die Figur des Dominikaners Domingo in Friedrich Schillers „dramatischem Gedicht“ *Don Carlos Infant von Spanien* (1789), ein Ränkespieler im Dienst der katholischen Kirche, der auf die Papstwürde hofft und die Lasterhaftigkeit des Königs Philipp II. sowie seines Sohnes Prinz Carlos unterstützt bzw. zu wecken versucht, dürfte ein Vorbild für Sorrini gewesen sein. Weitere Übereinstimmungen sind das Motiv des Autodafés (Ketzerverbrennung) als Machtdemonstration von Kirche und Inquisition vor dem Volk, die Kirchenspaltung in ihrer geographischen Nord-Süd-Richtung sowie die Verbindung von Ideen der Aufklärung mit der religiösen Reformation. Die politische Ebene ist wie stets bei Schiller stark ausgearbeitet. – Vielleicht hat in Lermontov auch das Wortmotiv des „Würfelspielers“ nachgewirkt. König Philipp verwendet es zur Charakterisierung der Ruhmsucht des militärisch erprobten Herzogs Alba (er verspiele leichtfertig sein Leben für das „Unding des Ruhmes“; DC, III,4, S. 497). Auch das Motiv des Maskenspiels und die Figur der reuigen Intrigantin Prinzessin Eboli (eine Parallele zu der Baronesse Štral’ in *Maskarad*) scheinen durch Schiller vorgegeben. Einen Unterschied zu Lermontov gibt es beim Frauenbild: An der Königin Elisabeth von Valois demonstriert Schiller eine Auffassung der Frau im Sinne Rousseaus – die Königin erkennt gelegentlich der Mannwerdung des Infanten ihre Unfähigkeit zu männlicher Erhabenheit: „Ich darf mich nicht / Empor zu dieser Männergröße wagen; / Doch fassen und bewundern kann ich Sie.“ (DC, V,11, S. 592). Lt. H. Koopmann (1993, S. 923-932) hat Schiller sich im Zuge der Arbeit an *Don Carlos* intensiv mit Rousseau und anderen Denkern der französischen Aufklärung beschäftigt. Auf Rousseaus Frauenbild im Rahmen seiner Naturrechtslehre wird gegen Ende unserer Arbeit genauer eingegangen.

Ihn und Fernando verbindet das gemeinsame Band der aktiven Korruption. Fernando leiht sich von Moisej Geld, weil „Geld in der Welt nötig" sei („v svete den'gi nužny"; I, III,2, S. 71), das er dann für die Bestechung der Wächter in Sorrinis Palast einsetzen will. Moisej wiederum versucht nicht nur, Sorrini zu bestechen, sondern gibt sich auch nach außen hin als armen Juden aus. (Seinen häuslichen Wohlstand bezeugt u. a. die einleitende Regiebemerkung in I, II,2, S. 41; die Diskrepanz zwischen dem Innen- und Außenbild wird später Noėmi bereinigen.)

Somit scheint sich im kombinierten Territorial- und Fänger-und-Beute-Spiel bei allen bisher besprochenen Personen des Dramas eine Anpassung an die Spielregeln beobachten zu lassen, die von der historisch siegreichen Macht der katholischen Kirche vorgegeben werden. Drei für das gesamte Spielkonzept bestimmende Aspekte sollen nun noch erwähnt werden. Das sind zum einen die Besonderheit der *Spielernatur* des provokatorischen Vorkämpfers für Gleichheit unter den Menschen, Fernando, zum anderen die Rolle der zwei in der dramatischen Handlung eher passiven *jungen Frauen* Ėmilija und Noėmi und zum dritten ein *Brettspiel*, das eventuell Vorlage für das kombinierte Territorial- und Fänger-und-Beute-Spiel in *Ispancy* geliefert haben könnte.

Auf *Fernandos* Anlage zum Spieler macht Alvarec schon am Dramenbeginn aufmerksam, als er Sorrini über die von ihm beobachteten Kinderspiele zwischen seinem Ziehsohn und Ėmilija berichtet. Ein beliebtes Spiel sei das Liebesspiel gewesen, das Fernando dann, älter geworden, zum Heiratsspiel weiterentwickelt habe, wobei er sich Donna Marijas als Mitspielerin gegenüber dem Vater zu bedienen versuchte, von dem Widerstand zu erwarten war (vgl. Alvarec' Dialog mit Sorrini in I,1). Fernando ist dadurch als ebenbürtiger, natürlicher Widerpart des lügnerischen Spielers Sorrini eingeführt, dem er freilich durch den Mangel an geldlichen Mitteln zur Bestechung Donna Marijas unterlegen bleibt. Dass er dennoch bei der Stiefmutter nicht ganz einflusslos war, offenbart ihre Bereitschaft, Ėmilija nach dem geplanten Missbrauch durch Sorrini mit Fernando zu verheiraten (vgl. dazu Donna Marijas Schlussmonolog in III,1). Sorrini wiederum erkennt schon bei der ersten, flüchtigen Begegnung mit Fernando dessen Herrennatur, die diesen zu seinem Gegenspieler prädestiniert: „Povesa on bol'šoj i pylkij malyj, / S mečtatel'noj i bujnoj golovoj. / Takie ljudi ne služit' rodilis', / No vsem drugim prikazyvat'. […] A čto on sdelal, dolžno li mne znat'? / Byt' možet, protiv cerkvi ili korolja – / Tak mne ne chudo znat' …" (I, I,1, S. 15; „Er ist ein großer Wildfang und feuriger Bursche, mit träumerischem und stürmischem Kopf. Solche Leute sind nicht zum Dienen geboren, sondern dazu, allen anderen zu befehlen. […] Und was hat er getan, muss ich es wissen? Vielleicht gegen die Kirche oder den König – Dann ist es nicht schlecht für mich, es zu wissen …") Bei diesen personalen Perspektiven auf Fernando muss freilich berücksichtigt werden, dass beide Perspektivträger, Alvarec und Sorrini, vom Gleichheitsmodell nichts wissen wollen und somit an Fernando nur das zu sehen vermögen, was ihrem eigenen Denkmuster entspricht.

Von den beiden *jungen Frauen* geht der einzige konsequente Widerstand gegen das Spielkonzept und seine Regeln der Maskierung und Lüge aus. Sie unterscheiden sich jedoch voneinander in Richtung und Reichweite ihres Widerstands. Ėmilija, die Partnerin in Fernandos Liebes- und Heiratsspiel, versucht, ihn ihrem Vater gegen-

über zur Mäßigung anzuhalten (vgl. die Botschaft auf dem Zettel in I,1), um ihre gemeinsame Lage im Elternhaus nicht zu gefährden, und argwöhnt, als Fernando ihre Verhaltensregel nicht befolgt, dass ihm „die Meinung [ihres] Vaters teurer als [ihre] Liebe" ist („Uželi mnenie moego otca / Emu dorože, čem ljubov' moja?"; I, I,2, S. 25). Desgleichen hält sie ihn zur Aufrichtigkeit im Reden an: „Ne govori v drugoj raz to, čego ne mysliš' …" (I, II,1, S. 29; „Sag nicht noch einmal, was du nicht denkst …") Anlass dazu ist Fernandos Aufforderung, sie solle ihre Liebe zu ihm vergessen, um zukünftiges Unglück zu vermeiden. Gleich nach Ėmilijas Mahnung wiederholt Fernando jedoch seine Aufforderung in Form der Bitte, ins Kloster zu gehen, was an Hamlets Spiel mit Ophelia in Shakespeares Drama erinnert. Fernando nimmt Ėmilija als gleichwertige Partnerin also nicht ernst, sondern konzentriert sich auf das Spiel – zunächst gegen ihren Vater und später gegen Sorrini.[15] Ihnen gegenüber will er sich als gleich oder gar überlegen erweisen und ihre Anerkennung erringen.

Noėmi widersetzt sich am Ende der dramatischen Handlung dem Gebot des Vaters zur Vortäuschung von Armut nach außen und zur demütigen Haltung gegenüber den spanischen Herren. Am Schluss des Dramas richtet sie sich vor der Volksmenge auf der Straße zum Hinrichtungsplatz auf und bekennt sich zum väterlichen Reichtum, worunter sie offensichtlich nicht nur Gut und Geld, sondern auch und vor allem moralische Werte versteht:

> Vy dumali, čto ja bedna, – no moj otec
> Stokrat bogače vas – i v stol'ko ž lučše.
> Vy dumali, čto dolgo budu ja
> Stojat' pred vami na kolenjach – tak ošiblis'!
> Ja budu pet', pljasat' i veselit'sja!
> *(Obtiraet glaza.)*
> Proč'! proč', vy, slezy! – vy lžecy!
> Ne plakat' ja choču, no veselit'sja.
> Proč' slezy – moj otec bogat! ..
> (I, V,2, S. 122)

> „Ihr habt gedacht, ich sei arm, – aber mein Vater ist hundertmal reicher als ihr – und ebenso viele Male besser. Ihr habt gedacht, dass ich lange vor euch auf Knien stehen würde – so habt ihr euch geirrt! Ich werde singen, tanzen und fröhlich sein! *(Wischt sich die Augen.)* Hinweg! hinweg, ihr, Tränen! – ihr Lügner! Nicht weinen will ich, sondern fröhlich sein. Hinweg die Tränen – mein Vater ist reich! .."

Zwar ist Noėmi an dieser Stelle aus Schmerz um den Verlust des geliebten Fernando wahnsinnig geworden, doch ihre Worte knüpfen an ihre schon vorher, noch im Besitz ihrer vollen Verstandeskräfte geäußerte Prophezeiung über den Aufstand ihres Volkes gegen die Unterdrücker an, den der Prophet verkündet habe: „No čas pridet, i my vosstanem! .. (I, II,2, S. 45; „Doch die Zeit wird kommen und wir werden uns erheben! ..") Dieselbe Weissagung drückt die *Evrejskaja melodija* (*Hebräische Melodie*) aus, die am Eingang der zweiten Szene des dritten Aktes von Moisejs Dienerschaft gesungen wird. Da deren vierte und letzte Strophe einen im bewaffneten Aufstand zur Befreiung Jerusalems gefallenen Sohn der Stadt besingt, ist Noėmis Schlussrede

---

[15] Vgl. auch Fernandos Äußerung gegenüber Ėmilija: „Ljubov' voz'met sebe svoe … no ne teper' …" (I, I,1, S. 10; „Die Liebe wird sich das Ihre nehmen … aber nicht jetzt …").

auf ambivalente Weise vernünftig, denn sie kann sich auf den wiedergefundenen und zugleich verlorenen Bruder Fernando beziehen. Zu berücksichtigen ist aber auch ein intratextueller Bezug zwischen der *Evrejskaja melodija* und Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* (1575; *Das befreite Jerusalem*). Dieser Hinweis ist Fernando im Abschiedsgespräch mit Ėmilija in den Mund gelegt. Fernando vergleicht darin den von Wolken wie von „Rittern-Führern" („rycari-voždi"; I, I,2, S. 28) umgebenen Mond mit der heidnischen Armida und den um sie rivalisierenden Kreuzrittern. Ist die Stirn der Ritter Armida zugewandt, so strahlen sie hell auf, wenden sie sich den Rivalen zu, verdunkeln sie „Eifersucht und Wut" („revnost' i dosada"; ebd.). Das Bild fasst Fernandos Schwanken zwischen Liebe zu Ėmilija und Ehrsucht unter Männern zusammen. Das zweigeteilte, dunkel-helle Antlitz ist ein in Lermontovs Werken oftmals wiederkehrendes Motiv, das sich auch an Noėmi im Zustand des Wahrheit sagenden Wahnsinns wiederfindet. Relevant ist auch, was Fernando aus Tassos Werk weg lässt – die Kreuzritter vergessen nämlich ihre religiös-politische Pflicht zur Befreiung Jerusalems, solange sie sich nicht vom Liebes- und Eifersuchtsspiel um Armida lösen können.[16] Ähnlich ergeht es Fernando im Liebesdreieck mit Sorrini – er bleibt darin jedoch, anders als der Ritter Rinaldo in Tassos Poem, dem die Stirn verdunkelnden Eifersuchtsspiel verhaftet und vergisst darüber den politischen Kampf um allgemeine Gleichheit. Diese im kindlichen Liebesspiel mit Ėmilija trainierte Spielerleidenschaft macht Fernando auch unfähig, zum Vorkämpfer der Befreiung der Juden zu werden, die sich nach Aufdeckung seiner Geburt als sein eigenes Volk erwiesen haben. Noėmis Wahnsinn hat, neben dem Schmerz um den verlorenen Geliebten und Bruder, eine seiner Ursachen vielleicht auch in der Erkenntnis, dass Fernando zum Befreiungskampf charakterlich nur ‚zur Hälfte' taugt.[17]

Noėmis Schlussworte über den „Reichtum" ihres Vaters meinen im weiteren Sinne wohl den geistig-moralischen Reichtum seines im Innern von Familie und Dienerschaft gelebten Gleichheitsmodells. Ob ihre Worte auf das Volk auf dem Weg zum Hinrichtungsplatz ausstrahlen und in diesem Kreis Kämpfer gegen die Unterdrückung anspornen, wird aus den widersprüchlichen Reaktionen von Einzelstimmen, mit denen der Werktext von *Ispancy* abbricht, nicht klar. Aufschlussreich könnte allenfalls die letzte Zeile der letzten dieser Reden sein, die sich auf die Lippen der sterbenden Noėmi bezieht und mitten im Satz abreißt: „Svincu podobny sdelalis' guby," (I, V,2, S. 124; „Dem Blei ähnlich wurden die Lippen,"). Das schwere, die Lippen unbeweglich machende Blei mag als eine Metapher für die Ära verschärfter Unterdrückung der Rede- und Denkfreiheit interpretiert werden, die in Spanien zur Zeit der wiedererstarkten Inquisition, im zaristischen Russland zur Zeit der nach

---

[16] Tassos Werk spielt auch in *Geroj našego vremeni* eine Rolle.

[17] Für das Fänger-und-Beute-Spiel sind Moisejs Gestik und Wortwahl bei der Bitte, Sorrini möge Fernando „laufen" lassen, vielsagend: „*(Vynimaet mešok.)* Spasi ego! Pozvol' emu bežat'! / On syn moj! .. za nego ja vse otdam." (I, V,1, S. 117; „*[Holt einen Geldsack heraus.]* Rette ihn! Erlaub ihm, weg zu laufen! Er ist mein Sohn! .. für ihn gebe ich alles her.") Geld und gleich darauf auch die Tochter sind also die Mittel, mit denen Moisej das Spiel fortsetzen möchte. Fernando hingegen hat erkannt, dass das Spiel ausgespielt ist. Dementsprechend will er von seiner Sohnesbeziehung zu Moisej nichts wissen: „Starik … nepravda! Govori: nepravda! / Čto pol'zy mne najti otca v podobnyj čas?" (Ebd., S. 116; „Alter … das ist unwahr! Sag: es ist unwahr! Was nutzt es mir, in solcher Stunde den Vater zu finden?") „Nutzen" wird ein Schlüsselmotiv des Spielers Evgenij Arbenin in *Arbenin* werden.

innen und außen repressiven und aggressiven Restauration unter Nikolaj I. (1825-1855) herrschte.[18]

Die Frage nach dem *Ispancy* unterliegenden *Brettspiel* kann hier lediglich mit einem Hinweis auf ein Spiel beantwortet werden, das in der weithin bekannten Enzyklopädie des Isidor von Sevilla (um 556-636) erwähnt wird. Laut Isidor wurde das „Alea" genannte Spiel von einem griechischen Soldaten namens Alea im Trojanischen Krieg zur Vertreibung von Langeweile erfunden. Zum Spiel gehören „Türme", aus denen die Würfel rollen, und runde, weiche Steinchen. Die Dreizahl der Würfel bringt Isidor mit den drei Zeiten des Weltalters in Verbindung: der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Unter den Steinchen gibt es solche, die nach der Regel, und solche, die beliebig bewegt werden, und schließlich eine dritte Gruppe, die gar nicht bewegt werden darf. Letztere Gruppe trägt den Namen „inciti" („unbewegliche"), der auch, so Isidor, auf bedürftige Menschen ohne Hoffnung auf Vorankommen übertragen worden sei. Die Bewegung erfolgt über parallel verlaufende Straßen, die auf dem Brett durch drei Linien markiert sind. Isidor präzisiert die Spielregeln und das Spielziel nicht, weil er wahrscheinlich zu seiner Zeit mit allgemeiner Bekanntheit des „Alea"-Spiels rechnen konnte, gibt aber eine moralische und juristische Bewertung ab: „Von diesem Spiel sind Betrug, Täuschung und Meineid niemals fern, schließlich auch Hass und Verlust von Besitz. Woher es einst wegen dieser Verbrechen durch Gesetze verboten wurde." (*Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, 2008, S. 669)

Falls sich das „Alea"- oder ein ähnliches Spiel bis hin zu Lermontov erhalten haben sollte, ließe sich das vornehmlich bei Nacht, also einer Zeit, die mit dunklen Verbrechen assoziiert werden kann, stattfindende Fänger-und-Beute-Spiel mit der Gruppe der ‚ohne Regeln' beweglichen Steinchen auf den drei Bahnen vergleichen: Die ‚nach Regeln' verlaufende Bewegung entspräche dem Zusammenlauf des Volkes anlässlich der Verbrennung Fernandos: Ketzerverbrennungen waren öffentliche Spektakel mit festen Vorschriften für die Beteiligten und die Zuschauer. Für die Gruppe der unbeweglichen Steinchen könnten die von Sorrini gedungenen Landstreicher stehen. Zwar nehmen sie am Fänger-und-Beute-Spiel teil, bewegen sich also körperlich, doch in sozialer Hinsicht ist ihre Lage so hoffnungslos unbeweglich wie die der „inciti". Der „Dritte Spanier" auf Sorrinis Gastmahl spricht dies aus, als er die eigenen Sünden mit denjenigen des Paters vergleicht:

> Priznat'sja, ja ne verju, čtob u nas
> U každogo odni grechi s nim byli.
> My delaem zlodejstva, čtoby žit',
> A on živet – čtoby zlodejstva delat'! ..
> (I, II,1, S. 39)

---

[18] M. Červenka (1978, S. 60) sieht im abgebrochenen Text eine spezifische Art von Zeichen, die eine Nachricht über den Verlauf des Schaffensprozesses übermitteln. Am Beispiel des mitten im Wort abbrechenden Schlusssatzes von Vladislav Vančuras *Obrazy z dějin národa českého* (1942; *Bilder aus der Geschichte des tschechischen Volkes*): „Wenn ich mein Vermögen zählen wollte, könnte ich vom Morgengrauen bis zur Dä", sieht er einen Hinweis „auf die tragischen Ursachen dieser Unabgeschlossenheit", die „im engen Zusammenhang mit den Gründen standen, um derentwillen das Werk überhaupt begonnen worden war". Vančuras Werk war lt. Červenka vom nationalen Widerstand geprägt, dafür wurde er 1942 verhaftet und hingerichtet (vgl. ebd., Anm. 45).

„Ich muss gestehen, ich glaube nicht, dass unsereiner die gleichen Sünden hat wie er. Wir begehen Verbrechen, um zu leben, aber er lebt – um Verbrechen zu begehen! ..“

Mit den Türmen wären eventuell die drei Wohnstätten des Alvarec, Sorrini und Moisej gleichsetzbar, aus denen die ‚Steinchen-Beutepersonen‘ Fernando, Moisjej und Ėmilija auf ihre drei Wege entlassen und von den aus Sorrinis Haus kommenden Häschern verfolgt werden. Die drei die „Weltalter“ bedeutenden Würfel lassen sich auf die Vorgeschichte, Gegenwart und Zukunft der dargestellten dramatischen Handlung, des Weiteren aber auch auf die bis ins europäische Mittelalter zurückreichende historische Dimension beziehen. In dieser langen Zeit hat die katholische Kirche es gelernt, stets die höchste Zahl (die Sechs) zu würfeln und die niedrigste (die Eins), die nach Isidor „canis“ („Hund“) heißt, zu vermeiden. Dagegen scheint das Adelshaus im Laufe der Zeit immer mehr ‚auf den Hund gekommen‘ zu sein – auf moralischer Ebene würde das erklären, warum Alvarec den vor zwanzig Jahren noch geretteten Ziehsohn gleich zu Beginn der dramatischen Handlung aus seinem ‚Turm-Haus‘ und dadurch auf die gefährlichen Bahnen der weichen Steinchen wirft. Im Dialog zwischen Alvarec und Sorrini anlässlich des nachgiebigen Verhaltens des Kirchenmannes gegenüber dem gruß- und respektlos an ihm vorbei aus dem Haus laufenden Fernando – Alvarec hätte erwartet, dass Sorrini den jungen Mann „anhalten“ („uderžali“; I, I,1, S. 17) und über das richtige Verhalten gegenüber einer Respektsperson belehren würde, statt ihm den Weg frei zu geben – tut sich möglicherweise ein Hinweis auf die Verhaltenssteuerung auch des Paters nach den Regeln des „Alea“-Spiels auf.[19]

Zu dem Brettspiel sei eine historische Bemerkung gemacht. In der Entwicklung der Spielkultur zeichnet sich laut Jurij Lotman eine allmähliche Ablösung von Brettspielen, die in Antike und Mittelalter beliebt waren, durch Kartenspiele ab.[20] In *Ispancy*, das in der Hochzeit der spanischen Inquisition im 17. Jahrhundert spielt und in dieser Hinsicht noch dem Mittelalter nahe steht, gibt es gleichzeitig auch einen Hinweis auf Spielarten des frühen 19. Jahrhunderts: Das von Alvarec erwähnte Heiratsspiel des jugendlichen Fernando scheint dem französischen „Liberté du mariage“, zu entsprechen, einem Kartenspiel, das von den Gefangenen der Napoleonischen Armee in Böhmen gerne gespielt wurde. Weitere beliebte Kartenspiele waren „Liberté de la presse“, „Liberté des professions“, „Égalité des droits“, „Égalité des rangs“.[21] Man darf wohl annehmen, dass Napoleons Soldaten auch in Russland derartige von den Bürgerrechtsforderungen der Französischen Revolution inspirierte Kartenspiele verbreitet haben. Kartenspiele werden in Lermontovs Dramen zunehmend wichtiger, ohne dass die Spielarten präzisiert würden. Besonders für *Maskarad*, dessen Held Evgenij Arbenin sich auf seinen revolutionären Elan viel, jedoch unrechtmäßiger-

---

[19] Sorrini verteidigt sich gegen Alvarec’ Vorwurf mangelnder Bereitschaft zur Erziehung Fernandos mit der Gefahr, die von einem von Leidenschaften Geblendeten ausgehe; ein Geistlicher in der Nachfolge Christi dürfe sich dem nicht grundlos aussetzen („bez pričin s opasnostiju sporit’ / Nejdet ni zvan’ju moemu, ni činu;“; I, I,1, S. 17; „ohne Ursachen mit Gefahr zu streiten, steht weder meinem Stand noch Rang zu;“). Verblendete ohne Rücksicht auf eigene Gefahr auf den rechten Weg zu weisen, ist aber gerade die Aufgabe eines verantwortungsvollen Geistlichen. Lermontov charakterisiert Sorrini als einen Spieler, der in Fernando einen ebenbürtigen Gegenspieler erwartet.

[20] Vgl. J. Lotman, 1992.

[21] S. bei A. Jirásek, 1916, S. 403.

weise zugute hält, dürfte die mögliche Verbindung zu den französischen Spielarten aufschlussreich sein. In unserem gegenwärtigen Argumentationszusammenhang ist jedoch die Zusammenstellung von Brettspiel und Kartenspiel wichtig.

Lässt man sich auf unsere Auffassung ein, dass der dramatischen Handlung von *Ispancy* die Anlage eines Brettspiels zugrunde liegt, worin es im engen Feldkreis um ein Fänger-und-Beute-Spiel zwischen den dramatischen Personen, im weiteren Feldkreis um ein Spiel der Eroberung von Adelshaus und öffentlichem Platz des Volkes durch Kirche und Inquisition geht und im weitesten Feldkreis um ein Spiel um die ideologische Vorherrschaft in Europa, dann ergibt sich für die gesamte räumliche Auffassung des Dramas das Modell einer stetig zunehmenden Expansion der Spielfläche bei zunehmender Abstraktheit der räumlichen Marken. Für den weitesten und abstraktesten Feldkreis greift das Modell des Brettspiels nicht mehr, hilfreich ist nur noch die Landkarte Europas.[22] Da in *Ispancy* die katholische Kirche in allen Spielkreisen siegreich bleibt, könnte das Motiv des Heiratsspiels unter dem Namen „Liberté de mariage" das Versprechen einer neuen Spielrunde im Zeichen der Französischen Revolution enthalten, das die Macht der katholischen Kirche in Europa bricht. Wenn das revolutionär inspirierte Kartenspiel mit all seinen genannten Abarten tatsächlich eine Spur zu dem Kartenspielerdrama *Maskarad* legt, dann ist auch die Phase des flächigen Spielerdramas *Ispancy* endgültig überwunden, denn ein Spielkartenstoß suggeriert keine flächige Raumvorstellung, sondern steht für die Verteilung von Spielerrollen im dreidimensionalen Spielsaal.

Wenn wir der Behandlung des dramatischen Raums in *Ispancy* eine Orientierung am Modell eines Brettspiels unterstellt haben, dann war einer der Gründe dafür auch die auffällige Beziehung dieses Stücks zu Lessings *Nathan dem Weisen*. Denn in diesem Werk ist das Brettspiel des Schachs ein mehrmals wiederkehrendes Situations- und Redemotiv. Zwei wichtige Unterschiede zu *Ispancy* können helfen, die Besonderheiten des dramatischen Raums in Lermontovs Drama noch einmal zu beleuchten. Zum einen wird durch die Präsentierung der dramatischen Personen in der Situation des Schachspiels bei Lessing die ontologische Grenze zwischen Spiel und Leben hervorgehoben. Die Lessingschen Personen spielen Schach in ihren Mußestunden, in der dramatischen Handlungswelt jedoch sind sie (mit Ausnahme des Derwischs Al-Hafi; dazu weiter unten) keine Spieler, sondern versuchen, mit rational reflektierten Mitteln die bestehenden kriegerischen Konflikte so zu lösen, dass das Aufkommen neuer Konflikte in der Zukunft vermieden wird. Zum anderen lässt Schach keine Würfel zu,

---

[22] Zu der Raumvorstellung einer Landkarte bemerkt Karl Bühler, sie sei durch Flächigkeit, Abstraktheit und genaue Lokalisierbarkeit auf der Erdoberfläche charakterisiert. Zusätzlich zu den feldeigenen Abbildungen wie Flüsse, Gebirge, Städte u. dgl. können „feldfremde" (K. Bühler, 1978 [1934], § 12, S. 182) symbolische Zeichen wie z. B. ein Kreuz als Symbol für eine Kirche oder Kapelle eingetragen sein. Legen wir eine Landkarte Europas zugrunde und in ihr einen Kartenausschnitt in vergrößertem Maßstab für das Fänger-und-Beute-Spiel in Kombination mit dem Territorialspiel, dann bräuchten wir noch Symbole für den Spielort irgendwo in Katalonien. Das könnte eine Kombination von Burgzinne (für das Adelshaus) und Kreuz auf einer Kuppel (für den kirchlichen Palast) sein. Trägt man auch noch ein Symbol für die verfallene Kapelle ein, in der der Adlige und das jüdische Findelkind in der Vorgeschichte zusammengekommen sind, dann erhielte man eine Karte in der Karte, die auch einen zeitlichen Wert enthält: Der ruinöse Zustand der Kapelle markiert den Verfall der alten, volksnahen Kirche, das Kreuz auf der Kuppel den Aufstieg der volksfernen Kirche.

durch die der Zufall ‚mitspielt'. In beiden Hinsichten weicht Lermontovs Stück ab: Wir sehen in *Ispancy* die dramatischen Personen niemals am Spielbrett, noch wird Brettspiel jemals erwähnt. Fernandos kindliches Liebes- und Heiratsspiel mit Ėmilija zeigt vielmehr an, dass die Spielkonzeption in das reale Leben überführt ist. Jenseits dieses Lebensspiels, dessen Regeln von der Kirche vorgegeben sind, gibt es keinen Raum, es sei denn, man flüchtete in den fernen Norden Europas. Dieser nördliche Raum nun wird in Lessings Drama *Nathan der Weise* über eine nord-südöstliche geopolitische Achse näher ins Auge gefasst, während uns seine *Emilia Galotti* zurück in das südwestliche Europa führt.

II.1.2. Die intertextuellen Beziehungen zwischen *Ispancy*, *Nathan dem Weisen* und *Emilia Galotti*

Im Hinblick auf die Beziehungen zu Lessings beiden Dramen ist *Ispancy* zweigeteilt: In den ersten drei Akten herrschen die Anklänge an *Nathan den Weisen* vor, in den letzten zwei Akten diejenigen an *Emilia Galotti*. Diese kompositorische Progression vom späteren zum früheren dramatischen Werk des deutschen Dichters und Denkers der europäischen Aufklärung ist durchaus programmatisch zu verstehen. Während das 1772 veröffentlichte „Trauerspiel" *Emilia Galotti* die Zerstörung einer bürgerlichen Familie durch einen absolutistischen Fürsten im katholischen Italien des 17. Jahrhunderts zeigt, präsentiert das sieben Jahre später veröffentlichte „dramatische Gedicht" – so der Untertitel zu *Nathan dem Weisen* – das Modell einer in Jerusalem lokalisierten Familie, die religiöse, politische und rassische Schranken im Mittelalter der Kreuzzüge harmonisch überwindet und Morgenland mit Abendland über verwickelte Verwandtschaftsbeziehungen in sich vereint. Indem Lermontovs *Ispancy* zuerst die Lessingsche Lösung (im *Nathan*) und danach das zu lösende Problem (in der *Emilia*) intertextuell anklingen lässt, suggeriert er, dass die Lösung gescheitert ist. Später, nach dem Durchgang durch sämtliche Dramen Lermontovs, werden wir zeigen können, dass das Scheitern der Lessingschen Lösung mit der Losung der Französischen Revolution (1789-1799) von Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit zusammenhängt. Vom Standpunkt des *Nathan* müsste anstelle der Brüderlichkeit (*Fraternité*) die Geschwisterlichkeit figurieren. Weder in Frankreich noch in Russland konnte sich die Lessingsche Variante der Revolutionslosung, Freiheit – Gleichheit – Geschwisterlichkeit, durchsetzen. Lermontov lässt in der Entwicklung seiner Dramenwerke erkennen, dass damit die Chance für echte Aufklärung verspielt wurde. Lermontovs Methode der Regression innerhalb von Lessings großen Dramen setzt sich in *Arbenin* bis zu *Minna von Barnhelm* (1763) fort, dem Stück, in dem die Mann-Frau-Problematik schärfstens ins Auge gefasst wird.

Intertextuelle Beziehungen zu *Nathan dem Weisen*

Lessings *Nathan dem Weisen* konnte Lermontov das Raumkonzept einer geopolitischen Konstellation und seiner Abbildung im kleinen Maßstab am Ort der dargestellten dramatischen Handlung entnehmen. Im geopolitischen Maßstab geht es um die Zeit des mächtigen, bei Freund und Feind hoch angesehenen Sultans Saladin

(um 1138-1193), der 1187 ein großes Kreuzfahrerheer geschlagen und Jerusalem eingenommen hatte. Die Handlungszeit des Dramas fällt in eine Phase des Waffenstillstands, den Saladin mittels der geplanten Heirat zwischen seiner Schwester Sittah und einem seiner Brüder mit Bruder bzw. Schwester des Kreuzritters Richard Löwenherz (kurzzeitig wurde er als Richard I. König von England) in einen dauerhaften Frieden umwandeln will. Liebe und Heirat über Völker-, Rassen- und Glaubensschranken hinweg sollen also England und den Großraum um Jerusalem im südöstlich gelegenen Vorderen Orient vereinen. Diesem Plan widersetzt sich der Patriarch von Jerusalem, Oberhaupt des allseits gefürchteten weltlich-militärischen Ordens der Tempelherren. Der Patriarch will die Stadt Acca, die als „Brautschatz" der Schwester Richards an Saladins Bruder Melek fallen würde, um der strategischen Vorteile willen nicht verlieren. Deshalb hintertreibt er die Heiratspläne und bricht den Waffenstillstand. Doch der letzte, während des Waffenstillstands in Jerusalem verbliebene Tempelherr wechselt die Seiten und geht zu Saladin über.

Um diesen jungen Tempelherrn zentriert sich der dramatische Konflikt am Handlungsort Jerusalem. In der unmittelbaren Vorgeschichte des Stücks hat er Recha, die Ziehtochter des reichen jüdischen Händlers Nathan, aus ihrem brennenden Haus gerettet. Beide jungen Leute verlieben sich ineinander und wollen heiraten, wozu jedoch zwei Hindernisse überwunden werden müssen: Der zur Ehelosigkeit verpflichtete Tempelherr muss sich vom Orden trennen, und der Jude Nathan muss seine Ziehtochter zur Ehe mit einem Christen freigeben, was beide Religionen verbieten.[23] Diese Hindernisse werden auf eine überraschende Weise, die auch eine Brücke zum geopolitischen Konflikt schlägt, aus dem Weg geräumt: Der Tempelherr hat sich innerlich schon seit längerem von den verbrecherischen Machenschaften seines Ordensherrn entfernt, so dass der Ordensaustritt, ausgelöst durch die Drohung des Ordensherrn, Nathan als Verbrecher gegen das Christentum verbrennen zu lassen (vgl. auch Sorrinis oben zitierte Drohung gegen Moisej in *Ispancy*), nur ein letzter Entwicklungsschritt ist. Nathan, der überall wegen seiner Weisheit gerühmt wird, hat Recha gleichzeitig christlich und jüdisch erziehen lassen, woraus sich eine kritische Distanz zu beiden Religionen bei Recha entwickelt, wie sie auch Nathan einnimmt. Sind so die religiösen Hindernisse auf christlicher und jüdischer Seite beseitigt, türmt sich zugleich ein neues, unüberwindliches Ehehindernis auf. Denn es stellt sich dank Nathans Nachforschungen heraus, dass der Tempelherr und Recha Geschwister und Neffe bzw. Nichte Saladins und Sittahs sind. Diese engen Verwandtschaftsbeziehungen ergaben sich durch Heirat oder eheähnliche Verbindungen eines Bruders Saladins und einer Schwester Sittahs mit Angehörigen deutscher Adelshäuser, deren Spuren sich der Kenntnis sowohl des Sultans als auch des Juden bis dahin entzogen hatten.

Die Elterngeneration des jungen Paares hat also das geplante politische Heiratsmodell des Sultans zwischen europäischem Norden und morgenländischem Südosten schon einmal realisiert, so dass sich ein neues Verwandtschaftsdreieck zwischen England, Deutschland und Jerusalem auf höchster Ebene herstellen würde, könnten die Pläne des Sultans verwirklicht werden. Zu diesem Verwandtschafts- tritt ein Freund-

[23] Lessings früher Einakter *Die Juden* (1749) zeigt, dass in der neueren Zeit solche Heiraten kaum möglich sind.

schaftsmodell hinzu, das den Juden Nathan mit dem Sultan und dem Tempelherrn verbindet. Voraussetzung des Freundschaftsmodells ist die Anerkennung der Gleichberechtigtheit aller im Jerusalemer Raum zusammenkommenden Religionen, die sich bis dahin mit dem Anspruch auf alleinige Wahrheit befehdet haben. Saladin löst sich von dem exklusiven Wahrheitsanspruch seines muslimischen Glaubens, nachdem Nathan ihm die berühmte Ringparabel vorgetragen hat, die die drei monotheistischen Religionen der Juden, Christen und Muselmanen als gleich wahr und gleich falsch darstellt. Der Tempelherr hat angesichts der Grausamkeit seines Ordensherrn gegen den Juden Nathan, dem die Erziehung der christlich getauften Recha als ein Verbrechen würdig des Todes auf dem Scheiterhaufen vorgeworfen wird, den Dienst beim Orden aufgekündigt, dessen Aufgabe es ist, den alleinigen Wahrheitsanspruch des christlichen Glaubens mit Feuer und Schwert durchzusetzen.

Hinter Lessings „dramatischem Gedicht" zeigt sich ein Modell der *Familie der Menschheit*, das zwischen Regierungen, Völkern und Einzelnen universale friedensstiftende Beziehungen errichten will. Im Vergleich mit diesem Menschheitsmodell stellt das Konfrontationsmodell zwischen Adel, Kirche, Judentum und Luthertum in *Ispancy* einen Rückfall dar, dessen machtpolitischen und ideologischen Bedingungen Lermontov bis hinein in die Familienstrukturen und in die Charaktere der Einzelnen nachgeht. Der Vergleich mit *Nathan dem Weisen* legt nun nahe, auch die von uns bisher nur gestreifte Beziehung zwischen Fernando und Noėmi näher zu betrachten.

Diese Beziehung ähnelt unter Umkehrung des weiblichen und männlichen Geschlechts beim jeweiligen Findelkind sowie der christlichen statt jüdischen Ziehfamilie der Rollenverteilung zwischen Nathan und seinem christlich getauften Ziehkind Recha. Auf der Ebene der Liebesbeziehung besteht eine Abweichung darin, dass die erotische Liebe des Judenmädchens Noėmi nicht, wie im Falle der Beziehung Recha – Tempelherr, auf Gegenliebe beim männlichen Part stößt, weil Fernando die Christin Ėmilija liebt. Die erotische Geschwisterliebe belastet also nur Noėmi, die, mit ihr allein gelassen, daran zerbricht. An diesem mit Noėmis Wahnsinn ausgedrückten Zerbrechen ist auch Fernando nicht völlig unschuldig, denn er hatte ihr noch vor der Entdeckung der Verwandtschaftsbeziehung geäußertes Angebot einer freiwilligen Mitgliedschaft als Sohn und Bruder in der Familie ihres Vaters zurückgewiesen (vgl. II,2-3). Innertextlich weist er damit das Gleichheitsmodell der jüdischen Familie zurück, intertextuell das Geschwistermodell, zu dem in Lessings Drama zuerst Recha und dann, nach einem Moment des Zögerns, auch der junge Tempelherr findet. Das wirft noch einmal ein bezeichnendes Licht auf die oben konstatierte innerliche Verunreinigung der Gleichheitsidee Fernandos.

Bei der Gestaltung des Zögerns des Tempelherrn, in Recha seine Schwester zu erkennen, setzt Lessing ein Element ein, das bei Lermontov auf kontrastive Weise aufgegriffen wird. Als Recha von ihrer Geschwisterbeziehung zum Tempelherrn erfährt, will sie sogleich auf ihn zugehen, der Tempelherr weicht aus:

> RECHA *(will auf ihn zu)*. Ah! mein Bruder!
> TEMPELHERR *(tritt zurück)*. Ihr Bruder!
> RECHA *(hält an, und wendet sich zu Nathan)*. Kann nicht sein! Nicht sein! Sein Herz weiß nichts davon! – Wir sind Betrüger! Gott!
> (NW, V,8, S. 407)

Erst nach einer Ermahnung des Sultans: „So eine Schwester nicht erkennen wollen! Geh!“ überwindet sich der Tempelherr:

> TEMPELHERR *(auf Nathan zueilend)*. Ihr nehmt und gebt mir, Nathan!
> Mit vollen Händen beides! – Nein! Ihr gebt
> Mir mehr, als Ihr mir nehmt! unendlich mehr!
> *(Recha um den Hals fallend.)*
> Ah! meine Schwester! Meine Schwester!
> (Ebd.)

Die vom Muselman Saladin kommende, zur Geschwisterliebe als einem über der erotischen Liebe stehenden Gut erziehende Stimme fehlt in der Konstellation Fernando – Noėmi, weil in *Ispancy* kein Vertreter des muslimischen Glaubens figuriert. Stattdessen spricht aus Fernando eine Stimme der Resignation von aller mitmenschlichen Anteilnahme und dem Glück, das diese geben könnte:

> Net! pust’ ostanus’ ja, kakov teper’;
> Pust’ nikogda ne budu sčastliv, čtob
> Ne sdelat’sja pochožim na drugich …
> V stradan’jach žizn’; ja v nich živu, ja k nim privyk,
> Nikto ich ne razdelit … i tem lučše,
> Dlja tech ljudej, kotorye b choteli
> Ich razdelit’. […]
> (I, III,2, S. 67)

> „Nein! Mag ich bleiben, wie ich jetzt bin; mag ich niemals glücklich sein, um den anderen nicht ähnlich zu werden … In Leiden ist Leben; ich lebe in ihnen, ich bin an sie gewöhnt, keiner teilt sie … und desto besser, für jene Menschen, die sie teilen wollten.“

Die Kehrseite dieses Verzichts auf menschliche Anteilnahme ist der Besitzanspruch auf die Frau, der mit Rache geahndet wird an dem, der ihn bestreitet:

> […] Ėmilija – moja!
> V bezčest’e il’ nevinnaja, – moja! ..
> Živaja ili mertvaja, – moja! ..
> O! kak ja otomšču … proščaj, otec …
> Ja svoego ne znaju.
> *(Obnimajet ego krepko.)*
> Mstit’ prekrasno!
> Blagoslovi menja!.. idu na smert’ … proščaj.
> (I, III,2, S. 75)

> „Ėmilija ist mein! Entehrt oder unschuldig, sie ist mein! .. Oh! wie ich mich rächen werde … leb wohl, Vater … [gemeint ist Moisej, der Ausdruck „Vater“ hat hier noch nicht die Bedeutung des leiblichen Vaters] Ich kenne meinen nicht. *(Umarmt ihn fest.)* Sich zu rächen ist prächtig! Segne mich! .. ich gehe in den Tod … leb wohl.“

An Stelle des verlangten Segens reagiert Moisej mit der Bitte an Gott, Fernando vor dem „Verbrechen“ zu bewahren („Chrani ego ot prestuplen’ja!“; ebd.). Die vom Christentum beanspruchte Lehre des Verzichts auf menschliche Rache wird somit dem Juden zugeteilt, der christlich erzogene Fernando ist in dieser Hinsicht so unchristlich wie die von ihm ansonsten wegen ihrer Unmoral schärfstens verurteil-

ten Christen (vgl. hierzu Fernandos Tirade in II,2). Stolze Vereinsamung, Genuss am eigenen Leid, Besitzanspruch auf die Frau und Rache sind Charakterzüge des romantischen Dämons, den Lermontov wie kein anderer russischer Dichter gestaltet hat. Aus dem Vergleich mit Lessings Drama geht hervor, dass der dämonische Typus sich nicht allein einer individuellen Charakteranlage verdankt, sondern dass gesellschaftliche, politische und ideologische Faktoren das Entstehen solchen Typus begünstigen. Fernando hätte mit Erziehern wie dem Sultan Saladin, mit Vorbildern wie Nathan dem Weisen eine dem Tempelherrn ähnliche Entwicklung durchmachen können. Voraussetzung dafür wäre jedoch Achtung vor dem weiblichen Menschen, wie sie der Sultan und Nathan bezeugen – der Sultan, indem er seine Schwester zu seiner politischen Beraterin macht, Nathan in seiner Liebe zu Recha: Nachdem in der Vorgeschichte seine Frau und sieben Söhne von den Christen ermordet worden waren, dankte Nathan Gott für das Findelkind Recha: „Gott! Auf Sieben / Doch nun schon eines wieder!“ (NW, IV,7, S. 382). Das eine Mädchen wiegt den Verlust der zahlreichen Söhne auf, und als sich der Tempelherr, Recha, der Sultan und Sittah mit Nathan in Freundschaft verbunden haben, werden die „allseitigen Umarmungen“, mit denen das Stück endet („*[Unter stummer Wiederholung allseitiger Umarmungen fällt der Vorhang.]*“; NW, V,8, S. 409), zum Bühnenzeichen für die Lessingsche Familie der Menschheit – ein dem engen Familienbegriff übergeordneter Begriff der Aufklärungszeit.

An der in *Nathan dem Weisen* angetroffenen Unterscheidung zwischen dem *Brettspiel des Schachs* als Zeitvertreib und dem realen Leben lässt sich der Übergang von der positiven Utopie der Gesellschaft, die Lessing dem Denken der Aufklärung abgewinnt, zum Misslingen dieser Utopie in *Ispancy* erläutern. Vier dramatische Personen sind Schachspielpartner: Sultan Saladin pflegt mit seiner Schwester Sittah zu spielen, der Derwisch Al-Hafi mit Nathan. In der dramatischen Handlung verbindet die Vier das Motiv des Geldes. Ihre Einstellung zum Geld orientiert sich an der Frage des Sinns von Geld für das Leben. Jeder der Vier hat für seinen eigenen Wirkungsbereich eine eigene Regel des sinnvollen Umgangs mit Geld aufgestellt: Der Sultan gibt über den als Schatzmeister angestellten Al-Hafi sein Geld an die Armen, um die Armut im Lande abzuschaffen, sollte er auch selber darüber verarmen; Sittah finanziert mit ihrem Geld und Schmuck den Unterhalt des Sultanshofes, den Al-Hafi aus Saladins Schatulle nicht mehr bezahlen kann; Nathan leiht Geld stets ohne Zinsaufschlag und nur dann, wenn ihm der Charakter des Schuldners für eine gute Verwendung bürgt. Al-Hafi schließlich (sein Name bedeutet „Barfuß“) fristet als Bettelmönch sein Leben in Bedürfnislosigkeit. Die Stellung als Schatzmeister am Sultanshof übt er nur kurzzeitig aus, um auszuprobieren, wie sich die Rolle eines Almosengebers im Vergleich mit der eines Almosenempfängers innerlich auswirkt, und zieht nach diesem Selbstexperiment das Leben als Bettelmönch wieder vor.

Mit den vier Personen verbinden sich also vier von oben nach unten absteigende Perspektiven auf Geld und seinen Sinn für den Einzelnen und die Gesellschaft. Diese Frage wird in der erwähnten „Tirade“ von Fernando in Umkehrung der Stufenleiter von unten nach oben für die christliche spanische Gesellschaft kontrastiv beantwortet:

[…] – ispancy tol'ko
Bez pravil nenavidjat bližnich! ..
U nich i raj i ad, vse na vesach,
I den'gi sej zemli vladejut sčast'em neba,
I ljudi zastavljajut demonov krasnet'
Kovarstvom i ljubov'ju k zlu! ..
U nich otec torguet dočer'mi,
Žena torguet mužem i soboju,
Korol' narodom, i narod svobodoj;
U nich, čtob ugodit' vel'može ili
Monachu, možno čeloveka
Nevinnogo predat' krovavoj pytke! ..
I sžeč' za slovo na kostre, i pod oknom
Ostavit' s golodu pogibnut', dlja togo
Čto net kresta na šee bednjaka,
Est' delo dobrodeteli velikoj!
(I, II,2, S. 53)

„[…] – die Spanier hassen nur ohne Regeln die Nächsten!.. Bei ihnen sind Paradies und Hölle, alles auf der Waage, und das Geld dieser Erde herrscht über das Glück des Himmels, und die Menschen machen die Dämonen erröten durch ihre Hinterlist und Liebe zum Bösen!.. Bei ihnen handelt der Vater mit den Töchtern, die Ehefrau handelt mit dem Ehemann und mit sich selber, der König mit dem Volk, und das Volk mit der Freiheit; bei ihnen kann man, um dem Herrscher oder Mönch zu gefallen, einen unschuldigen Menschen blutiger Folter ausliefern!.. Und [jemanden] für ein Wort auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen, und unter dem Fenster Hungers sterben zu lassen, weil am Hals des Armen kein Kreuz ist, ist eine Tat großer Tugend!“[24]

Die Umkehrung der Perspektive von unten nach oben findet eine Begründung in Fernandos eigener Lebenssituation als rechtloses, auf (von Alvarec in der Vergangenheit freilich reichlich gewährten) Almosen angewiesenes Findelkind in der Adelsfamilie, gegen die er revoltiert, als ihm die Heirat mit der Tochter des Hauses und dadurch auch der soziale Aufstieg verwehrt wird. Fernando wird damit zum Gegentypus des Derwischs Al-Hafi, der freiwillig die hohe Stellung an Saladins Hof für

[24] Das Motiv des Handels aller mit allem, beim Volk in Gestalt des Handels mit seiner Freiheit, scheint aus A.S. Puškins Poem *Cygany* (1824; *Die Zigeuner*) übernommen zu sein. Der vor dem Gesetz in Rom zu den Zigeunern an der Donau geflüchtete Aleko äußert sich in einer ähnlichen Tirade wie Fernando über das vom Kaiser beherrschte Volk. Als es jedoch um die Freiheit zwischen ihm und seiner Frau Zefira geht, beharrt er auf seinem dem römischen Recht entstammenden Gattenrecht und tötet Zefira und ihren jungen Geliebten, mit dem zusammen sie über ihren alten Gatten gespottet hat. Zefiras Vater spricht den für Aleko wie auch für Lermontovs Fernando gültigen Grundsatz aus: „Ty dlja sebja liš' chočeš' voli;“ (A.S. Puškin, 1969, S. 237; „Du willst nur für dich Freiheit;“). In seiner eigenen Ehe hat der Vater die Freiheit der Frau zur Wahl eines neuen Geliebten nach dem Zigeunerrecht akzeptiert: „Čredoju vsem daetsja radost'“ (ebd., S. 232: „Der Reihe nach wird die Freude allen gegeben;“). Fernando überträgt das Frauenrecht der Zigeuner auf die Jüdin Noėmi. Das Motiv der *Liebhaberreihe* von Frauen kehrt in *Dva brata* und *Arbenin* unter neuem Vorzeichen wieder. Lt. S.V. Denisenko (2010, S. 232) hat Lermontov 1829 an der Umgestaltung von Puškins Poem in ein (nur bruchstückhaft erhaltenes) Opern-Libretto gleichen Titels gearbeitet („ėto byl pervyj dramatičeskij opyt molodogo poėta“,“; S. 232; „das war der erste dramatische Versuch des jungen Dichters“).

sein Bettlerleben aufgibt. Der Grund für beider Einstellung zum Leben von Almosen ist nun in den Unterschieden zwischen dem kombinierten Territorial- und Fänger-und-Beute-Spiel, das wir *Ispancy* unterlegt haben, und dem Schachspiel in Lessings Drama zu suchen.

Bei dem zwischen nur zwei Partnern gespielten Schach – auch das „Alea"-Spiel sieht übrigens nur zwei Spieler vor – gelten für beide Spieler dieselben Bedingungen, was die Zahl und Art der Figuren sowie die Regeln für die Bewegungen auf dem in quadratische, schwarz-weiß gefärbte Felder unterteilten Brett betrifft. Betrug, den Isidor von Sevilla als Charakteristikum des „Alea"-Spiels ausgemacht hat, ist beim Schach nicht möglich, denn jeder Zug eines Spielers ist für den Partner offen einsichtig hinsichtlich seiner möglichen strategischen Bedeutung im Spielverlauf. Bei dieser Strategie geht es darum, die eigenen Figuren so einzusetzen, dass aus deren Kombination und in Abstimmung mit den Kombinationszügen des Partners der gegnerische König matt gesetzt, d. h. in eine Lage gebracht wird, aus der er durch eigene Bewegung und Bewegung seiner Schutzfiguren (Dame, Springer, Läufer, Türme und Bauern) nicht mehr herauskommt. Die eigene Strategie und die des Partners werden also ständig von beiden Spielern im Auge behalten, um die zukünftigen Zugmöglichkeiten bis hin zum „Matt!" zu berechnen. Im Geist jedes Spielers vollzieht sich dadurch simultan eine zweifache Strategie, die eigene und die des anderen, die dynamisch aufeinander reagieren. Hierdurch kommt Schach einem *Dialog* gleich, der beiden Partnern gleiche Chancen lässt, den anderen von seiner besseren Argumentation – dem entspräche im Schach die bessere Strategie – zu überzeugen.

Dank des dialogischen Charakters des Schachs ist nicht nur der Sieg das Ziel einer Partie, sondern auch die Einsicht in die Möglichkeiten der doppelten Strategie, also eine intellektuelle Schulung, von der Gewinner und Verlierer gleichermaßen profitieren. Der Sieg gegen einen unkonzentrierten Partner bereitet wenig Vergnügen, und dementsprechend weist Sittah den Sultan auf einen Fehler hin, der ihr den raschen Sieg bringen, die Freude daran aber vergällen würde (vgl. Akt II,1, wo Sittah ihrem Bruder zeigt, wie er aus der Matt-Situation herauskommen könnte). Sittah verwehrt sich auch dagegen, dass Saladin ihr das Verlieren versüßt, indem er ihr den Geldeinsatz bei einer verlorenen Partie doppelt ersetzen lässt, denn sie will „besser spielen lernen" (NW, II,1, S. 311). Das Spiel um Geld gehört nicht notwendigerweise zum Schach, kann aber zwischen zwei Spielern verabredet werden, wie es zwischen Saladin und Sittah offenkundig der Fall ist, doch Geld ist ebenso offenkundig für beide nicht die Spielmotivation.

Das Spielen um Geld kann bei Nathan und Al-Hafi, den anderen beiden Schachgesellen, nicht in Frage kommen, weil der Derwisch gar kein eigenes Geld besitzt und Nathan mit Geld nicht ‚spielt' (vgl. seine Abneigung gegen Zinsen). Hier geht es allein um den geistigen Gewinn. Doch in anderer Hinsicht unterscheidet sich beider Verhältnis zum Schach: Für den Derwisch ist dieses Spiel das „höchste Gut" (NW, I,3, S. 299), für das er das Hofamt wieder aufgeben will, um zu seinen Lehrern, einer in der Wüste lebenden Sekte, zurückzukehren und mit ihnen Schach zu spielen. Nathan soll mit ihm kommen, doch dieser weigert sich, weil er die anstehende Konfliktsituation im Leben lösen will. Nicht das gute Spielen, sondern das moralisch gute, verantwortungsvolle Leben in der menschlichen Gemeinschaft ist folglich sein „höchstes Gut". Diese Präferenz teilt er mit dem Sultan, mit dem zusammen er die

Menschheitsfamilie gründet. Dass dazu auch die Finanzierung des Kriegs gegen die Heere der aggressiven Christen gehört, erkennt Nathan an, indem er dem Sultan Geld zu geben bereit ist.

An den beiden Spielerpaaren Sultan – Sittah und Nathan – Al-Hafi offenbart sich somit nicht nur die jeweilige Einstellung zum Geld, sondern auch die Einstellung zu Spiel und Leben. Das Schachspiel ist ein Modell, ein Schulungsmittel für das gute, am Dialog orientierte Leben in der Gesellschaft, doch nicht das Leben selber. Allein für Al-Hafi bildet es den Lebenssinn, den er jedoch nur mit seiner in der Wüste, fern von staatlicher Gesellschaft hausenden Sekte ausleben kann, was den pragmatischen, lebensdienlichen Nutzen des Spiels, den die drei anderen Schachspieler verfolgen, untergräbt. Der Derwisch ist im Schach ein Meisterspieler, der auch schwache Spieler wie den wegen politischer Sorgen abgelenkten Saladin zu geschicktem Spielverhalten bringen will (vgl. dazu seine Beobachter- und Beraterrolle beim Spiel Saladin – Sittah in II,1 und auch seinen empörten Bericht über den Unwillen Saladins, unter seiner Beratung die Partie gegen Sittah doch noch zu gewinnen, in III,9). Im Ehrgeiz des Meisterspielers und Spiellehrers besteht eine Parallele zwischen Al-Hafi und Evgenij Arbenin, zwischen der Gegenwelt der Schach spielenden Barfüßlersekte in der Wüste und der Gegenwelt der Kartenspieler in der Hauptstadt des russischen Reiches in *Maskarad*. In *Ispancy* wiederum hat Schach in jeder Hinsicht ausgedient und ist das Regelsystem von der Art des „Alea"-Spiels zum universalen System des Lebens geworden, das der Hauptheld Fernando wohl in seiner verderblichen Beziehung zum Geld und hinsichtlich seiner Auswirkungen auf Familie und Gesellschaft analysiert, dem er sich aber nicht entzieht.

Intertextuelle Beziehungen zu *Emilia Galotti*

Insofern das Schach in *Nathan dem Weisen* zwar ein Mußespiel, aber kein Grundmuster der dramatischen Handlung ist, ist auch seine flächige, vom Spielbrett vorgegebene Raumform nicht für die Raumvorstellung dieses Dramas maßgeblich. Nicht die Form des Schachbretts, sondern das dialogische Modell prägt die Raumvorstellung in Lessings „dramatischem Gedicht". In der Tragödie *Emilia Galotti* hat keinerlei Art von Mußespiel irgendwelche Relevanz.

Auf der Ebene der dramatischen Handlung besteht die Parallele zwischen *Ispancy* und Lessings Tragödie im Motiv der Entführung einer jungen Frau durch einen notorischen Lüstling, dessen Verbrechen durch seine hohe Machtstellung und Rechtsgewalt gedeckt werden. Schon die Namensgleichheit der weiblichen Hauptperson, das italienische „Emilia" und das russifizierte „Ėmilija", weisen auf die Parallele hin. Kirchliche Personen fehlen jedoch in *Emilia Galotti*, der Entführer ist ein weltlicher Fürst, Hettore Gonzaga, Prinz von Guastella. Mit Hilfe seines Kammerherrn und Beraters Marinelli und dessen Helfern aus dem Verbrechermilieu entführt der Prinz das Bürgermädchen Emilia am Tag ihrer Hochzeit mit dem Grafen Appiani durch einen fingierten Überfall, bei dem sich der Fürst als Retter ausgibt, so wie wir es bei dem Kirchenfürsten Sorrini in Lermontovs Drama beobachten können; auch das Verfahren der Fensterschau durch den Initiator der Entführung kehrt bei Lermontov wieder. Auch ein Verteidiger der Ehre der Entführten findet sich ein, der bei Les-

sing, nach der Tötung Appianis durch Marinellis Spießgesellen, der Vater Odoardo Galotti ist, der, anders als Emilijas Vater im Verhältnis zu Sorrini, in kritischer und streitbarer Distanz zum Fürstenhof lebt. Odoardo erdolcht seine Tochter im Lustschloss des Fürsten auf ihr ausdrückliches Verlangen hin und weil sie sich nach seiner anfänglichen Weigerung mit ihrer Haarnadel umzubringen droht. Für die Tötung dankt die Tochter dem Vater mit einem Kuss auf seine Hand. Nach der Tat stellt sich der Vater dem Gericht des Fürsten, über dessen Urteilsspruch der Werktext keine Aussage macht. Die Machenschaften Marinellis lassen aber vermuten, dass bei der gerichtlichen Untersuchung ein Einvernehmen Emilias mit dem fürstlichen Liebhaber bei der Beseitigung ihres Verlobten und der Entführung konstruiert würde, so dass die Tötung der Tochter durch den Vater als Rache für die Ermordung des von Odoardo hoch geschätzten Appiani und als Strafe für töchterliche Lasterhaftigkeit hingestellt werden könnte.

An der Gestaltung des Wegs der Emilia durch den dramatischen Raum lässt sich beobachten, wie Lessing ihre Persönlichkeit, die gerade nicht die einer Spielerin ist, auffasst. Am Morgen ihres Hochzeitstags begibt sich Emilia ohne Begleitung zur Messe in die Dominikanerkirche, wo der Fürst, dessen Interesse für sie ihr bekannt ist, ihr schlüpfrige Reden von einer hinter ihr befindlichen Bank aus zuflüstert. Die Zudringlichkeiten des Fürsten setzen sich in der Ausgangshalle der Kirche und auf dem Nachhauseweg fort. Beim fingierten Überfall auf die Kutsche, bei dem ihr Verlobter lebensgefährlich verletzt wird, lässt sich Emilia von Appiani und ihrer Mutter trennen und in ein Lustschloss bringen, das sich als dasjenige des Fürsten herausstellt. Für alle diese Stationen gilt eine mögliche Verhaltensalternative, die Emilia schon beim Bericht über die morgendlichen Erlebnisse vor ihrer Mutter ausspricht: „Ich hätte mich doch wohl anders dabei verhalten können, und würde mir ebenso wenig vergeben haben." (EG, II,7, S. 235) Sie meint damit die aktive Gegenwehr gegen die Zudringlichkeiten des Prinzen statt der passiven Hinnahme. Erst am Ende ihres Wegs, als der Prinz sie von Vater und Mutter trennen und in den als Freudenhaus berüchtigten Wohnsitz seines Kanzlers Grimaldi bringen lassen will, widersetzt sie sich durch den Freitod von Vatershand der Fremdbestimmung ihres Wegs durch den Willen des Fürsten.

Diese Fremdbestimmung hat eine äußere und eine innere Seite. Von außen sind es die bis zu Gewalt und Zwang gesteigerten Situationsbedingungen, von innen die eigenen sinnlichen Triebe, deren Verführbarkeit Emilia fürchtet:

> EMILIA. […] Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, […] Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige! – Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.
> (EG, V,7, S. 276)

Angesichts ihrer Entscheidung, ihren Willen zur Tugend über die Sinnlichkeit Herr werden zu lassen, erscheint der durchschrittene Weg als ein Weg der Erfahrung der Wahlfreiheit des Menschen gegenüber seiner Doppelnatur eines natürlichen Sinnen-

wesens und moralischen Vernunftwesens. Um diese Wahl treffen zu können, müssen aber die Triebe erfahren werden, bloße, autoritäre Verbote verhindern gerade solche Erfahrung. Emilias Weg ist also ein Weg der Selbsterfahrung, an dessen Ende sie befähigt ist, ihre bewusste Entscheidung über das, was sie wollen kann und soll, zu treffen. Der Vater, der schon den unbewachten Kirchgang der Tochter als „Fehltritt" (EG, II,2, S. 225) verurteilt hatte, repräsentiert die beschirmenden, zugleich aber auch entmündigenden Vorschriften für Frauen, denen Emilia sich ebenso wie der vom Prinzen ausgehenden Reduzierung ihres Wesens auf bloße Sinnlichkeit entzieht.[25]

Die eigentliche Vergleichsperson zu Lessings Titelheldin ist in *Ispancy* nicht die in der Tötungsszene fast stumm und passiv bleibende Ėmilija, sondern Fernando. In ihm wurde, wie Alvarec festgestellt hat, die Spielernatur schon in der Vorgeschichte zum Spiel mit Ėmilijas Liebe gereizt, das er im Fänger-und-Beute-Spiel mit Sorrini fortsetzt. In der Anlage zum Spieler kann man ein von Lermontov gesetztes Äquivalent zur tierisch-sinnlichen Natur im Menschen vermuten. In Sorrini dient der Spieltrieb der sinnlich-erotischen Natur, in Fernando die erotische Sinnlichkeit dem Spieltrieb. Ėmilija ahnt zwar, dass ihr bei diesem Spiel die Rolle der Beute auch für Fernando zufällt, wie aus ihrem Bericht über einen warnenden Traum hervorgeht: „Včeras' ja videla vo sne, čto ty / Menja chotel zarezat'." (I, I,2, S. 27; „Gestern sah ich im Traum, dass du mich töten wolltest.") Fernandos hastige Abwehr verrät hier seine Disposition zur Tötung: „[…] *(mračno i bystro)* Perestan'." (Ebd.; „[…] *[finster und eilig]* Hör auf.") Eine der Lessingschen Emilia vergleichbare bewusste Entscheidung zu einem Weg der Selbsterprobung wird an Ėmilija aber nur ansatzweise gestaltet, als sie gegen das Verbot ihres Vaters ihren Geliebten zum nächtlichen Abschiedstreffen in den Garten bestellt. Daran, noch mehr aber an Lessings Emilia, knüpfen die Baronesse Štral' in *Maskarad*, die Fürstin Vera Ligovskaja in *Dva brata* sowie Nina in *Arbenin* an.

Unser intertextueller Vergleich zwischen *Ispancy*, *Nathan dem Weisen* und *Emilia Galotti* hat schon einige Male zu Vorverweisen auf Werke der Tiefenphase in Lermontovs weiterem Dramenschaffen Anlass gegeben. Wenn wir nun zu den vier Dramen dieser Phase übergehen, werden einige Rückvergleiche mit Lessing vorgenommen. Hinzu tritt die Berücksichtigung der Beziehungen zu Shakespeares *Othello* und zu Schillers *Die Räuber* sowie *Kabale und Liebe*. Unumgänglich, weil durch explizite Textreferenzen nahegelegt, sind auch Blicke auf Walter Scotts *Woodstock, or The Cavalier. A Tale of the Year Sixteen Hundred and Fifty-one*, auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und Byrons *The Dream*. Für *Dva brata* ist auch eine Bibelreferenz bedeutsam.

---

[25] Die in *Nathan dem Weisen* feststellbare Hochschätzung für die Frau spricht Emilias Vater in der Szene der Tötung programmatisch aus: „Ich habe es immer gesagt: das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstück machen. Aber sie vergriff sich im Tone; sie nahm ihn zu fein. Sonst ist alles besser an euch, als an uns." (EG, V,7, S. 275).

II.2. Die räumliche Tiefe als Dominante in *Menschen und Leidenschaften*, *Strannyj čelovek*, *Maskarad* und *Dva brata*

Der Begriff der räumlichen Tiefe umfasst mit Bezug auf Lermontovs Dramen zwei räumliche Vorstellungsbereiche, die *physikalische* Tiefendimension des äußeren Raums und die *psychologische*, innere Tiefe des Bewusstseins. Beide Arten von Tiefenvorstellung stellen sich nicht zeitgleich ein, sondern zeitlich versetzt: *Menschen und Leidenschaften* zeigt ein Streben nach psychologischer Bewusstseinstiefe, ab *Strannyj čelovek* und weitergeführt in *Maskarad* und *Dva brata* tritt die Außengestaltung der physikalischen Raumtiefe hinzu.

Der Einsatz bei der psychologischen Tiefengestaltung hängt mit der Suche nach den inneren, alles Verhalten und Handeln leitenden Werten des Menschen zusammen, die seine Ethik ausmachen. Die Ethik des einzelnen Menschen bildet sich in Abstimmung seiner individuellen Charakteranlagen und Lebenslage mit den Werten seiner Gemeinschaft heraus; es muss hier stets eine *Mitte* gefunden werden zwischen dem, was der Einzelne kann und will, und dem, was die Gemeinschaft ihm bietet und von ihm erwartet. In allen vier Dramen geht es um das *Verfehlen der Mitte* durch den jeweiligen Hauptheldеn, so dass er entweder freiwillig aus der Gemeinschaft und dem Leben ausscheidet oder ausgeschieden wird. In *Menschen und Leidenschaften* und *Strannyj čelovek* wählt der Held den Freitod, in *Maskarad* und *Dva brata* wird er wahnsinnig (Evgenij Arbenin in *Maskarad*) oder ohnmächtig (Jurij Radin in *Dva brata*), wobei noch zu klären sein wird, was da wie dort tatsächlich freiwillig oder unfreiwillig ist und was es mit Arbenins Wahnsinn auf sich hat.

Beide Arten der verfehlten Mitte erlauben eine Unterteilung der vier Dramen in zwei Untergruppen, diejenige der physischen Selbstmörder[26] und diejenige der geistig Ausgeschalteten. Aus der Übersicht können wir vorausschicken, dass die von der Gemeinschaft dem Einzelnen angebotene Mitte in *Menschen und Leidenschaften* einem Durchschnitt der weder extrem schlechten noch extrem guten Mitglieder der

[26] Mit dem nach der Französischen Revolution zunehmenden Phänomen des Selbstmords hat sich Jacques Peuchet (1758-1830), ein Beamter in der französischen Polizeiverwaltung, beschäftigt. Seine „mehrbändigen *Erinnerungen aus dem Polizeiarchiv* riefen bei ihrer Veröffentlichung im Jahre 1838 […] eine Sensation hervor“ (K. Anderson, 2001, S. 22). Peuchet untersucht mittels des polizeilichen Archivmaterials den Zusammenhang zwischen Selbstmord und Gesellschaft in allen sozialen Schichten. Er ergreift Partei für den Selbstmörder, gegen die Gesellschaft: „On a cru pouvoir arrêter les suicides par des peines flétrissantes et par une sorte d’infamie jetée sur la mémoire du coupable. Que dire de l’indignité d’une flétrissure lancée sur des gens qui ne sont plus là pour plaider leur cause? Les malheureux s’en soucient peu du reste; et si le suicide accuse quelqu’un vis-à-vis de Dieu, l’accusation pane surtout sur les gens qui restent, puisque, dans cette foule, pas un n’a mérité que l’on vécût pour lui.“ (J. Peuchet, *Du suicide et de ses causes,* 2001, S. 85) Diese Gedanken passen in auffälliger Weise zu dem Autorvorwort von *Strannyj čelovek*. Auch das Motiv der Peitschen und Hunde, mit denen Fürst Ligovskoj in *Dva brata* seine Gattin Vera auf dem Simbirschen Dorf vor Rivalen beschützen will, liegt in einem der von Peuchet angeführten Beispiele für tödlichen psychischen Terror aus männlicher Eifersucht schon vor. Karl Marx hat *Du suicide et de ses causes* übersetzt und Peuchets Definition des Eifersüchtigen teilweise graphisch hervorgehoben: „Der Eifersüchtige bedarf eines Sklaven, der Eifersüchtige kann lieben, aber die Liebe ist nur die Luxusempfindung für die Eifersucht; *der Eifersüchtige ist vor allem Privateigentümer.*“ (K. Marx, *Peuchet: vom Selbstmord*, 2001, S. 69) Als Privateigentümer seiner Frau geriert sich Arbenin in *Maskarad*. Denkbar ist, dass Peuchet, der schon in den zwanziger Jahren einschlägige Aufsätze publiziert hat, in Kreisen der kritischen Intelligenz, zu denen auch Lermontovs Familie gehörte, bekannt war.

Gemeinschaft entspricht, dass dann aber dieser kollektive Durchschnitt seine moralische Qualität immer mehr verliert, der Pol der guten Werte also in immer weitere Ferne und der Pol der schlechten Werte immer näher rückt. Die auf die eine oder andere Weise untergehenden Helden der zweiten Untergruppe machen diese Bewegung zum schlechten Mittelmaß der Gemeinschaft mit, sie sind also keineswegs Repräsentanten des Typus des edlen und guten Menschen, der an der Schlechtigkeit der Welt zerbricht. Die Selbstmörder der ersten Untergruppe scheiden aus dem Leben, weil sie in der Gemeinschaft der noch durchschnittlich guten und schlechten Gesellschaft entweder für sich keinen Platz in der Mitte finden können – das gilt für Jurij Volin – oder den angebotenen Platz nicht einnehmen wollen – das ist Vladimir Arbenins Entscheidung. Die Helden der zweiten Untergruppe beteiligen sich, wenn auch mit unterschiedlicher Energie, aktiv und aus der gesellschaftlichen Mitte heraus an der Absenkung der moralischen Qualität im gesamten Gesellschaftskollektiv.

II.2.1. Die Untergruppe der Dramen mit Selbstmördern. *Menschen und Leidenschaften*, *Strannyj čelovek* und ihre Intertexte: Shakespeares *Othello, the Moor of Venice*, Scotts *Woodstock, or The Cavalier*, Schillers *Die Räuber*, *Kabale und Liebe* mit Rückbezügen zu Lessings Dramen und Hinblicken auf Lord Byrons *The Dream* und Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*

Das Problem der gangbaren Mitte, auf der Individuum und Gesellschaft sich treffen könnten, wird in beiden Dramen dieser Untergruppe kontrastiv gestaltet. Die gemeinsame Basis für den Kontrast ist die Zentrierung des Hauptheldens innerhalb seines Lebensmilieus dergestalt, dass die umgebenden Personen ihre Aufmerksamkeit und ihr Handeln auf ihn richten. In *Menschen und Leidenschaften* liefert der Abschied von Jurij Volin vor seiner geplanten Auslandsreise den Anlass für die Ankunft seines Vaters Nikolaj Michalyč Volin, des Onkels Vasilij Michalyč Volin und zweier Cousinen, Ljubov' und Ėliza, im Haus der Großmutter Marfa Ivanovna Gromova, wo der jetzt zweiundzwanzigjährige Jurij nach dem Tod der Mutter aufgewachsen ist. Die dramatische Handlung entsteht aus dem seit langem schwelenden Konflikt zwischen Vater und Großmutter um das Erziehungsrecht und das mütterliche Erbe sowie aus Zwistigkeiten zwischen den beiden Volin-Brüdern. In Bezug auf die sich zuspitzenden Konflikte bildet Jurij Volin das Objekt. Auf die ihm zugewiesene Rolle eines bloßen Objekts reagiert Jurij mit subjektiven Reflexionen über die Verhaltensmotive seiner Umwelt und über mögliche Auswege, bis er schließlich, von seinem Vater verflucht, in den Tod flieht.

Dieser enge Familienkreis wird in *Strannyj čelovek* erweitert. Der zwanzigjährige Vladimir Arbenin ist nach der durch eine Liebesaffäre seiner Mutter verursachten Trennung der Eltern bei seinem Vater Pavel Grigor'evič Arbenin aufgewachsen, fühlt sich aber zu dem liebevollen Wesen der Mutter, Mar'ja Dmitr'evna, stärker hingezogen als zu dem strengen Vater. Als die gesellschaftlich geächtete, verarmte und kranke Mutter nach Moskau kommt, um eine späte Versöhnung mit ihrem Ehemann zu erbitten, bemüht sich Vladimir vergeblich darum, den Vater zum Einlenken zu bewegen. Auf der Familienebene nimmt er somit – anders als Jurij Volin – nicht die Rolle des passiven Objekts, sondern des aktiven Vermittlers ein, wobei er den Fluch

des Vaters, den Jurij Volin ohne eigenes Dazutun auf sich gezogen hatte, bewusst riskiert. Den weiteren Kreis bildet die um die angesehene Familie der Zagorskins, zu der in der jüngeren Generation die Tochter Natal'ja Fedorovna und die Cousine Prinzessin Sof'ja gehören, versammelte adlige Gesellschaft Moskaus. In diesem Kreis ist Vladimir Arbenin der Gegenstand divergierender öffentlicher Meinungen, begründet durch sein Verhalten eines Außenseiters und scharfzüngigen Spötters in der Tradition Čackijs aus Griboedovs *Gore ot uma*. Diese Intertextualitätslinie soll aber erst später besprochen werden, wenn es uns um den Zusammenhang zwischen allen Stücken Lermontovs und *Gore ot uma* gehen wird.

Aus dem Kontrast zwischen passivem Helden in engem Kreis und aktivem Helden in erweitertem Kreis ergibt sich eine kontrastive Gestaltung auch der *Bewusstseinsstruktur* der jeweiligen Zentralfiguren. Während Jurij Volin versucht, sich als denkendes Subjekt über die Beziehung der ihn Umgebenden zu seiner Person eine Meinung zu bilden, die Umgebenden ihn jedoch nur als Objekt behandeln, ist auch Vladimir Arbenins Umgebung um eine Meinungsbildung über seine innere, subjektive Welt bestrebt. Umwelt und zentrale Person schauen sich nun also gegenseitig an und versuchen, wenn auch mit wenig Erfolg, einander zu verstehen.

II.2.1.1. Innere Vertiefung und gleichzeitige Verengung in *Menschen und Leidenschaften*

Für Jurij Volin in *Menschen und Leidenschaften* resultiert aus der einseitigen, von innen nach außen gerichteten Verstehensperspektive eine einfachere Gestaltung seiner Bewusstseinstiefe als für Vladimir Arbenin in *Strannyj čelovek*, wo zwei Perspektiven, eine innere und eine äußere, aufeinandertreffen. Möglicherweise hat diese größere gestalterische Schwierigkeit Lermontov mit dazu veranlasst, in letzterem Drama die zusätzliche physikalische Raumtiefe anschaulich zu machen.

Die *einfachere Bewusstseinstiefe* Jurij Volins geht auch einher mit dem Verlust des Empfindens für die drei Zeitstufen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Von ihnen ist nur die erste vollständig übriggeblieben, wie Jurij gegenüber dem Husarenoffizier Zaruckoj, seinem Freund aus den gemeinsamen Tagen in der Moskauer Akademischen Adelspension, feststellt:

> Tot, kotoryj pered toboju, est' odna ten'; čelovek poluživoj, počti bez nastojaščego i bez buduščego, s odnim prošedšim, kotorogo nikakaja vlast' ne možet vorotit'.
> (ML, I,5, S. 131)

> „Der, der vor dir steht, ist nur ein Schatten; ein halb lebendiger Mensch, fast ohne Gegenwart und ohne Zukunft, einzig mit einer Vergangenheit, die keine Macht zurückbringen kann."

Der Zweiundzwanzigjährige fühlt sich wie ein Greis, den nur noch die Erinnerung an frühere Tage mit dem Leben verbindet. Die Erinnerung reicht zurück in Jugendträume des damals etwa sechzehnjährigen Pensionszöglings von „irdischer, allgemeiner Bruderschaft" und „Freiheit" („mečta zemnogo, obščego bratstva"; „svobody"; ebd.). Rechnet man die Zeit der Abfassung des autobiographisch gefärbten Dramas im Jahre 1830 um die sechs Jahre zurück, so gehörte der damals sechzehnjährige Pensionszögling – wie der Autor Lermontov – zur Generation der revolutionären

Dekabristen von 1825. Seitdem, so berichtet Jurij, habe er „die Menschen allzu gut kennengelernt“ („ja sliškom chorošo uznal ljudej“; ebd., S. 132), er sei darüber wie versteinert. Zaruckojs Antwort auf das Lamento gibt jedoch zu der Vermutung Anlass, Jurij sei nicht von der harten Reaktion der Regierung gegen die jugendlichen Revolutionäre, sondern wohl eher von den Erziehern unterdrückt worden, von denen der „Herrscher“ („gosudar’“; ebd., S. 133) nichts wisse.[27] Die politische Spur scheint somit irreführend zu sein. Das wird auch dadurch bestätigt, dass Jurij in der Fortsetzung seiner Leidensgeschichte auf den Zwist in der Familie und auf seine Liebe zur Cousine Ljubov’ eingeht, die er wegen des zu engen Verwandtschaftsgrades nicht heiraten könne. Ljubov’ wird er später die Klage vortragen, sie sei schon die zweite Frau, die seine Liebe verraten habe, und Zaruckoj vermutet gleich zu Beginn des Lamentos, dass lediglich eine missglückte neue Liebesaffäre dem Jammer seines Busenfreundes zugrunde liegt:

> Da čto že moglo s toboju byt’? Nespravedlivosti načal’stva, tovariščej? I ty ėtogo v šest’ let ne mog zabyt’? polno, polno – čto-nibud’ drugoe tomit i volnuet tvoju dušu. Glaza černobrovoj krasavicy, par exemple.
> (Ebd., S. 132)

> „Doch was konnte mit dir passiert sein? Ungerechtigkeiten der Leitung, der Kameraden? Und du konntest das in sechs Jahren nicht vergessen? genug, genug – etwas anderes quält und erregt deine Seele. Die Augen einer schwarzbrauigen Schönheit, par exemple.“

Das bei Lermontov und in der europäischen Romantik beliebte Motiv des vorzeitig gealterten Jünglings (*puer senex*) verbindet sich bei Jurij also mit Selbstreflexion über die eigene Vergangenheit und den erreichten Zustand des „fast“/„počti“ völligen Verlusts von Gegenwart und Zukunft. Die Ursachen für solch reduziertes Selbstgefühl liegen womöglich gerade in der Enge des nur aus Pension und Familie zusammengesetzten Lebenskreises, aus dem Jurij sogar seine zweite Liebe, die Cousine Ljubov’, wählt. Mit ihr will er angesichts des Heiratsverbots eine Liebschaft eingehen, womit sich der in der Pension erhobene Vorwurf der „Freigeisterei“ gegen seine „Liebe zur Freiheit der Menschheit“ („Ljubov’ moju k svobode čelovečestva počitali za vol’nodumstvo“; ebd., S. 133) bestätigt. Ljubov’s Weigerung, außerehelich die Seine zu werden, nimmt er für Verrat an seinem vermeintlich hohen Liebesideal und dichtet ihr eine Affäre mit Zaruckoj an, der dadurch auch zum Verräter an der Männerfreundschaft gestempelt wird. Im Rückvergleich mit der weit ausgreifenden Zeitperspektive in die Vergangenheit in *Ispancy* wird die von Jurij festgestellte eigene perspektivische Zeitverkürzung auf sechs vergangene Jahre besonders deutlich.

Der Vater will Jurij auf die damals in gehobenen Kreisen übliche Bildungsreise ins europäische Ausland, und zwar nach Deutschland schicken, damit er die dor-

---

[27] Der Zar hatte die Rückstufung der Pension und Wiedereinführung der Prügelstrafe in eigener Person angeordnet, um den freiheitlichen Geist zu unterdrücken. Lermontov brach aus Protest gegen diese Regelungen das letzte Ausbildungsjahr ab (vgl. hierzu A. Marčenko, 2009). Im Drama gibt sich Zaruckoj als Verteidiger des Zaren, indem er ihm unterstellt, von den Veränderungen in der Pension nichts zu wissen, was ihm die politisch riskante Kritik am Zaren erspart. Jurij Volin dürfte aufgrund seiner Larmoyanz und Phrasenhaftigkeit als echter Dekabrist wohl kaum in Frage kommen. Der Typus des dekabristischen Phraseurs kehrt an Evgenij Arbenin in *Maskarad* wieder und wird als Feigling entlarvt.

tige „tiefsinnigere“ („glubokomyslennee“; ML, I,2, S. 143; der Komparativ dient dem Vergleich mit den für flacher gehaltenen französischen Denkern) Philosophie, die er mit „Kant“ (ebd.) assoziiert, kennenlernt. Sie schütze gegen „Gottlosigkeit“ und „Fanatismus“ („bezbožija“; „fanatizma“; ebd., S. 144). Das – vom Onkel Vasilij Michalyč Volin angeführte – Motiv der Landkarte, die Deutschland als Durchgangspassage nach Frankreich, dem Land der „gesellschaftlichen Aufklärung“ („prosveščenii obščestvennom“; ebd., S. 143) ausweist („chot' na kartu vzgljanite“; ebd., S. 144; „schauen Sie nur auf die Landkarte“), gemahnt an die geographische Flächendimension in *Ispancy*, die nun direkt mit den philosophischen, religiösen und sozialpolitischen Ideen der Aufklärung liiert wird. Aus dieser zwischen Vater, Onkel und Großmutter, d. h. nicht mit Jurij selber geführten Diskussion über seine weitere Erziehung ersteht für den Leser eine *Außenperspektive* auf den Bewusstseinszustand des zentralen Helden, die dessen kleinliche, möglicherweise durch die Kindheit in der Provinz, im Haus der fanatisch religiösen und philosophisch unbedarften Großmutter verursachte Verengung erkennbar macht. Die Diskussion gibt gleichermaßen Auskunft darüber, dass alle drei Verwandten, die später an Jurijs Selbstmord schuldig werden, keine ausgemachten Schurken, sondern um sein Wohl Besorgte sind – was Sorge um ihr Eigenwohl freilich nicht ausschließt.

Gerade weil Jurij nur Objekt, nicht aber Subjekt und Partner der familiären Beratung ist, setzt sich in seinem Bewusstsein eine falsche Meinung über die Familie fest, die er in pauschalen Fehlurteilen artikuliert wie „ja okružen takimi podlymi tvarjami“ (ebd., S. 133; „ich bin von so gemeinen Kreaturen umgeben“) und „Zdes' net nikogo, kto b zanimalsja mnoju …“ (ML, V,8, S. 181; „Hier ist keiner, der sich für mich interessierte …“). Doch allein schon die kommunikative Konstellation um letztere Aussage widerlegt deren Wahrheit, denn Jurijs Redepartner ist der Diener Ivan, den der seinen Fluch bereuende Vater geschickt hat, um den Sohn vom Selbstmord abzuhalten.

Die Voraussetzungen für Jurijs falsche Interpretation seiner Umwelt liegen in zwei miteinander verwobenen Bewusstseinskonstanten. Deren grundlegende ist das Bedürfnis nach absoluter Liebe von Seiten der Frau. Auf dieser Grundlage baut des Weiteren die Neigung zu extremer Vergötterung oder extremer Verachtung der Frau auf, wenn die verlangte absolute Liebe nicht gewährt wird. In der Beziehung zu Ljubov' wird die Spannung zwischen den Extremen von Liebe und Hass, die keine Mitte kennen, deutlich, denn Ljubov' steht in ihren Gefühlen gerade für eine solche Mitte: Sie erwidert zwar das Liebesgefühl, verweigert aber die sittenwidrige Rolle der Geliebten.

Vergötterung oder Verteufelung der Frau sind wie auch das erwähnte Motiv des *puer senex* gängige Stereotype der romantischen Literatur, die in den folgenden Dramen in der Inversion des *senex puer* wiederkehren. In *Menschen und Leidenschaften* werden die weiblichen und männlichen Stereotype so miteinander verknüpft, dass sie Einblicke in die zeitlich strukturierte Tiefe eines Bewusstseins geben, das zugleich auch in sich verengt ist. An vier Szenen lässt sich beobachten, mit welchen Mittel das *vertiefte und verengte* Bewusstsein[28] gestaltet wird.

---

[28] Jenny Stelleman bezeichnet in ihrem Beitrag zu diesem Sammelband, „Gibt es einen Lermontovschen Horizont in Čechovs großen Dramen?“, ein Bewusstsein dieser Art als „Tunnelblick“.

Die erste Szene ist die Beobachtung einer objektiv ganz unschuldigen Begegnung zwischen Ljubov' und Zaruckoj, die Jurij zum Anlass für ein Duell mit dem Freund nimmt (IV,3). Die zweite ist das Duell selber (IV,4). Die dritte und vierte bringen je einen Dialog zwischen Jurij und Ljubov' (IV,5), Jurij und seinem Vater (V,3) in ein spiegelverkehrtes Verhältnis zueinander. Die *intertextuellen Relationen* des Dramas betreffen insbesondere diese Szenen. Intratextuelle Beziehungen ergeben sich zu *Strannyj čelovek*, den beiden Dramen der Untergruppe mit bewusstseinsmäßig ausgeschalteten Helden und bis hin zu *Arbenin.*

Die erste Szene des vertieften und verengten Bewusstseins im Vergleich mit Shakespeares *Othello, the Moor of Venice*

Das kommunikative Schema der von Jurij beobachteten Szene zwischen Zaruckoj und Ljubov' korrespondiert weitgehend mit der ‚Taschentuchszene' zwischen Jago, Cassio, der später hinzutretenden Bianca und Othello in Shakespeares *Othello* (IV,1), durch die Jago den Beobachter Othello endgültig von der Untreue seiner Gattin Desdemona überzeugen und den bisher von Othello favorisierten Leutnant Cassio als Konkurrenten seiner militärischen Karriere beseitigen will. Hier wie dort verbirgt sich der Beobachter und folgt einem Dialog, dessen Rede er nicht hören, dessen nonverbale kommunikative Zeichen der Gestik, Mimik und Proxemik er aber sehen kann. An die Stelle des Taschentuchs als vermeintlich sicherem Beweis der Untreue bei Shakespeare tritt in *Menschen und Leidenschaften* der Kniefall Zaruckojs vor Ljubov' (tatsächlich kniet Zaruckoj nur aus Dankbarkeit für Ljubov's Vermittlung zwischen ihm und Ėliza). Die Voraussetzungen für die Bedeutungsinterpretation der visuellen Zeichen unterscheiden sich allerdings darin, dass Jago die Interpretation schon vorab wie einen Entschlüsselungscode an Othello übergeben hat und dessen Aufmerksamkeit durch ein Winkzeichen auf die Rückgabe des Taschentuchs durch Bianca an ihren Liebhaber Cassio lenkt. Für Othello ist das Taschentuch Pfand seiner absoluten Liebe zu Desdemona. Indem sie es, wie Jago ihm eingeredet hat, an Cassio, dieser es weitergibt an seine ihm lästig werdende Dirne Bianca und Bianca es wütend an Cassio zurückgibt, verliert das Liebespfand seinen hohen Wert und wird Othellos Liebe auf den Rang einer Tändelei in einer Serie von immer vulgäreren Tändeleien abgesenkt. Lermontovs *Arbenin* wird die ‚Taschentuchszene' nach ihrem Durchgang durch *Menschen und Leidenschaften* und *Maskarad* (dort transformiert sich das Taschentuch in ein Armband) wiederaufnehmen und zu einem neuen Tiefpunkt führen.

In Lermontovs Gestaltung der Szene gibt es keinen Jago vergleichbaren Arrangeur und Vorinterpreten der visuellen Zeichen. Jurij geht in die zufällig beobachtete Szenerie mit einem eigenen codeartigen Vorurteil hinein: „[…] čto vse ėto značit? Opjat' iskušenie – opjat'. *(Prjačetsja.)*" (ML, III,2, S. 163; „[…] was bedeutet das alles? Wieder eine Prüfung – wieder. *[Er verbirgt sich.]*") Er wartet, anders als Othello, das Ende der beobachteten Szenerie nicht ab, sondern läuft vorzeitig davon, um Pistolen für das Duell mit dem ‚treulosen' Freund zu holen. Angesichts seiner Bewusstseinseinstellung auf die Enttäuschungen der Vergangenheit und die Reduktion der Gegenwart auf einen völlig verengten Wahrnehmungsradius interpretiert er in das aktuell Wahrgenommene die Bedeutungskonstante der wiederkehrenden „Prüfung"

(„iskušenie“) durch ein ungnädiges Schicksal hinein. Die Vergangenheit liefert Jurij somit den Code zur Bedeutungsentschlüsselung der aktuellen, nur rudimentär wahrgenommenen Gegenwart, wobei die Enttäuschung der ersten, Jahre zurückliegenden und wohl libertinen Liebe aus der Pensionszeit zum semiotischen Interpretanten der zweiten, gegenwärtigen gerät. Bei Othello dagegen erwächst die Bereitschaft, die beobachtete Szene für einen Beweis der Untreue seiner Gattin zu halten, aus der lange vorbereiteten Intrige Jagos und aus der der ‚Taschentuchszene‘ von Jago unmittelbar vorausgeschickten, erlogenen Schilderung einer Liebesbegegnung Desdemonas mit Cassio, deren Drastik Othello in Ohnmacht fallen lässt. Aus der Ohnmacht erwacht, geht er dann in die ‚Taschentuchszene‘ hinein. Zwei Aussagen stellen eine die unterschiedlichen Interpretationsbedingungen in beiden Szenen unterstreichende intertextuelle Verbindung her. Im Gespräch mit Jago nach der ‚Taschentuchszene‘ beschließt Othello den Tod Desdemonas, weil sie sein Herz habe versteinern lassen:

> Ay, let her rot, and perish, and be damned to-night; for she shall not live. O, my heart is turned to stone; I strike it, and it hurts my hand.
> (Shakespeare, 1993, *Othello*, IV,1, S. 1046)

Das Motiv des versteinerten Herzens kehrt an Jurij wieder, jedoch verwendet er es nicht mit Bezug auf die aktuell beobachtete Szene, sondern im vorangegangenen Bericht an Zaruckoj über die Reihe seiner Leiden seit der Pensionszeit:

> Nespravedlivost’, zloba – vse posypalos’ na golovu moju, – kak budto tuča, razletevšis’, upala na menja i razrazilas’, a ja stojal kak kamen’ – bez čuvstva.
> (ML, I,5, S. 133)

> „Ungerechtigkeit, Bosheit – alles prasselte auf meinen Kopf nieder, – wie eine Gewitterwolke, die, auseinanderfliegend, auf mich fiel und sich entlud, und ich stand da wie ein Stein – fühllos.“

Die Versteinerung der Gefühle besteht bei Jurij also schon seit einigen Jahren. Das lässt die Behauptungen über seine Zerrissenheit zwischen maßloser Liebe und Hass mit Bezug auf Ljubov’ zweifelhaft werden und den Verdacht aufkommen, er spiele nur die angelernte, aus der Literatur übernommene Rolle des leidenschaftlich und eifersüchtig liebenden Othello fehlerhaft nach. Der Fehler manifestiert sich auf der stilistischen Ebene: Während Othellos Hand die Schwere des versteinerten Herzens schmerzvoll spürt, lässt Lermontov seinen Helden nur einen rationalen Vergleich („wie ein Stein“/„kak kamen’“) anstellen, der in der beobachteten Szenerie so weiterwirkt, dass ein Kalkül sichtbar wird: Der Freund und die Cousine sollen Verräter seiner Liebe sein, weil das die lang eingeübte Rolle des vom Schicksal Verfolgten bestätigt.

Die Duellszene im Vergleich mit Scotts *Woodstock, or The Cavalier*

Die Duellszene mit Zaruckoj erhärtet diesen Befund. Jurij hindert hier den Freund, der ihn über seinen Irrtum aufklären will, am Ausreden und ergeht sich in der Vorstellung möglichen, monatelangen Liebesgenusses mit Ljubov’, der ihm nun, nach der Beobachtung ihrer ‚Untreue‘, entgangen sei. Das und auch die Aussage, er „hätte

sie möglicherweise sowieso bald nicht mehr geliebt“ („Možet byt’, bez ėtogo ja by skoro ee razljubil“; ML, IV,4, S. 167), spricht für seine in der Pensionszeit erworbene epikureische Haltung zur Liebe nach dem Grundsatz des *carpe diem* („pflücke den Tag“). Vor dem Duell ‚unter Freunden‘ ringt er Zaruckoj das Versprechen ab, Ljubov’ aus Rache wegen ihres hinterlistigen Spiels mit ihrer beider Männerfreundschaft nicht zu heiraten, und wünscht sich, als „zwanzigjähriger [sic!] Greis“ („dvadcatiletnego starika“; ebd.) erschossen zu werden, um sich weitere Enttäuschungen zu ersparen.

Das abgebrochene Duell führt intertextuell zu Walter Scotts Roman *Woodstock, or The Cavalier*. Dort wie hier tritt die Frau, die Anlass zum Duell ist, zwischen die Duellanten. Das allein würde für eine intertextuelle Spur noch nicht ausreichen, doch Ljubov’ ist schon bei ihrem ersten Auftreten in *Menschen und Leidenschaften* mit diesem Buch liiert und hat ihre Lektürestelle, „als Alina [Alice bei Scott] den König und den Oberst anhält“ („kogda Alina uderživaet korolja i polkovnika“; ML, I,6, S. 135), angesprochen. Die Szene wird im achtundzwanzigsten Kapitel von Scotts Roman dargestellt. Im Vergleich mit ihr zeigt sich, *was* das verengte Bewusstsein Jurij Volins ausschließt.

Bei Scott treten mit den Duellanten nicht nur Konkurrenten um eine Frau, sondern – wenngleich noch unwissentlich – auch politische und religiöse Gegner gegeneinander an. Der Oberst Markham Everard diente im gerade beendeten Bürgerkrieg auf der Seite der Puritaner und unterstützt nun Oliver Cromwell. Sein Duellgegner, Charles Stuart, ist Kronprätendent, weltliches Oberhaupt der Church of England und Opponent Cromwells, der den flüchtigen und unter einem falschen Namen lebenden Prinzen verfolgt. Im Duell geht es jedoch nicht um diese Hintergründe, denn Everard weiß nicht um die wahre Identität seines Gegners, in dem er nur – übrigens völlig zu Recht – den Beleidiger der Ehre seiner geliebten Cousine Alice, Tochter seines königstreuen Onkels Sir Henry Lee auf Woodstock, verfolgt. In der Duellkonstellation ähnelt der Charakter des leichtlebigen, aber nicht böswilligen Prinzen demjenigen Zaruckojs, der prinzipienfeste Puritaner Everard ist hingegen ein striktes Kontrastbild zu Jurij Volin, denn Jurij vertritt seine moralischen Prinzipien nur rhetorisch. Obwohl der Duellanlass in Scotts Roman unpolitisch und areligiös ist, spielen Politik und Religion auch in die Duellszene herein, denn der Leser des Romans und einige der Duellbeobachter kennen die wahre Identität des Prinzen, in welchem Everard, käme es zum Waffengang, den künftigen König töten würde. Insofern alle politischen und religiösen Hintergründe aus der Duellsituation zwischen Jurij Volin und Zaruckoj in *Menschen und Leidenschaften* ausgelöscht sind und allein die farcenhafte Struktur eines Duells ohne echten Grund übrig bleibt, werden die Verengung des Bewusstseinsraums Jurij Volins, seine Wahnideen über Frauen und alle ihn Umgebenden ermessbar.

Auch die Intervention Ljubov’s in das Duellgeschehen (Anfang von II,5) steht im Kontrast zu Scotts Roman. Dort wird zweimal das zwischen dem Prinzen und dem Oberst drohende Duell abgebrochen, weil sich beide Duellanten von den moralischen und religiösen Argumenten der Intervenierenden überzeugen lassen. Alice Lee, die das zweite Duell unterbricht, kann sogar in dem Frauenjäger Charles Stuart eine moralische Katharsis erzeugen, weil sie, um den künftigen König zu retten, auf ihre Liebe zu Everard zu verzichten bereit ist. Everard fügt sich ihrem Verzicht, aber nicht

jedem Anspruch auf Fortsetzung des Duells. Erst als er über Charles' königliche Abstammung erfährt, wird er dessen loyaler Beschützer. Er gibt, wie vor ihm Alice, seiner politischen Verantwortung für das Land Vorrang vor persönlichen Interessen.

In Scotts Roman insgesamt kommt, was das Beispiel des Duells exemplarisch vorführt, der wahre, innere Wert der Personen angesichts der extremen Gefahrenlagen der religiösen und politischen Konflikte eines vom Bürgerkrieg zerrissenen Landes zum Vorschein. Auf der Grundlage des eigenen, freigelegten Werts finden die vielen Personen aus oppositionellen Lagern schließlich eine gemeinsame, gangbare Mitte für gegenseitige Achtung und ehrenhaftes Zusammenleben, was auch auf die politische Situation im Lande ausstrahlt. Im Falle des Oberst Everard tritt noch eine Eigenschaft hinzu, nämlich die, zwischen einem größeren und kleineren Übel das kleinere vernünftig wählen zu können. In Oliver Cromwell, dessen Ambitionen auf Abschaffung des Parlaments und diktatorischen, auf das Militär gestützten Machthunger er durchschaut, sieht er das kleinere Übel angesichts der drohenden Gefahr eines erneuten Bürgerkriegs. Everard demonstriert die Bereitschaft, Kompromisse zwischen den Möglichkeiten der realen Situation und seinen idealen, puritanisch-demokratischen Wertvorstellungen zu schließen. Im Vergleich mit dieser pragmatischen Weisheit erscheint die Spannung zwischen bloßen, zu blinden „Leidenschaften" übersteigerten Gefühlen (Liebe und Hass) ohne jedes Bewusstsein um die reale, nähere oder fernere, private oder gesellschaftliche Wirklichkeit bei Jurij Volin wie ein geistiges Gefängnis.

Die beiden spiegelverkehrten Dialoge – Rückbezüge zu *Nathan dem Weisen*

Die Dialoge in der Konstellation Jurij – Ljubov', Jurij – Nikolaj Michalyč Volin im vierten bzw. fünften Akt entsprechen einander hinsichtlich des Redethemas der falschen Anschuldigung und des vergeblichen Versuchs des Beschuldigten, sich zu rechtfertigen. Spiegelverkehrt sind sie darin, dass Jurij im ersten Fall die Rolle des Anklägers, im zweiten die des Angeklagten einnimmt: Jurij beschuldigt Ljubov' des Doppelspiels mit ihm und Zaruckoj, der Vater unterstellt Jurij ein Doppelspiel mit ihm und der Großmutter. Hinzu treten einige textliche Parallelen im kommunikativen Verhalten des Angeklagten und Anklägers, auf die zunächst hingewiesen sei: So wie später Jurij erachtet Ljubov' anfangs die Anklage für einen Scherz (Ljubov': „Ty šutiš' … o, skaži: ty šutiš'!"; ML, S. 169; „Du scherzt … oh, sag: du scherzt". Jurij: „šutite, batjuška, perestan'te, prošu vas;"; S. 177; „Sie scherzen, Papa, hören Sie auf, ich bitte Sie"). Der Angeklagte wirft sich dem Ankläger zu Füßen (vgl. S. 170; S. 177). Der Ankläger interpretiert diese Geste als Heuchelei einer lügnerischen Sirene bzw. Schlange (Jurij: „Proč', proč'… sirena … proč' ot menja …"; S. 170; „Hinweg, hinweg … Sirene … hinweg von mir …" Nikolaj Michalyč: „Zmeja …"; S. 178; „Schlange …"). Parallelen bilden auch das Spiel mit der Scheinerschießung Ljubov's durch Jurij (vgl. S. 171) und der Fluch des Vaters gegen den Sohn, der gleich darauf halb zurückgenommen wird (vgl. Nikolaj Michalyčs Replik zu seinem Bruder über den noch anwesenden, erblassten und erstarrten Jurij: „Tak ego i nado … nuždy net! .. on možet ešče raskajat'sja …"; S. 178; „Das geschieht ihm ganz recht … es schadet nichts! .. er kann noch bereuen …"). Bei dem Erschießungsspiel verhält sich Ljubov'

gegenüber Jurij weitaus standhafter als Jurij gegenüber dem Vater, denn sie bietet ihre Stirn gelassen der Pistole dar, wohingegen Jurij in Reaktion auf die Verfluchung durch den Vater leichenblass wird, was seinen Selbstmord ankündigt. Weibliche Standhaftigkeit in einer Situation der Bedrohung wird in *Maskarad* und (vermischt mit Angst, Geständnis, Widerruf und Fluch gegen den Gatten) in *Arbenin* zwischen Nina und Evgenij Arbenin wiederkehren, desgleichen die verärgerte Reaktion des Mannes darauf. Wegen ihrer Bedeutung für die generelle Mann-Frau-Problematik in Lermontovs Dramen sei die Szene der Scheinerschießung zur Veranschaulichung zitiert:

> JURIJ. […] *(Beret pistolet i podchodit k nej.)* Vidiš' li ėto oružie … ja mogu črez odno požatie pal'ca prevratit' tebja v okrovavlennyj trup … vidiš'. *(Pricelivaetsja.)*
> LJUBOV'. Streljaj, esli možeš' …
> JURIJ *(brosaet pistolet. S dosadoj).* Ženščina!
> LJUBOV'. Neuželi dumaeš', čto ja dorožu teper' žizn'ju … net, ja nikogda ne naslaždalas' eju i umeju ne bojat'sja ubijcy.
> (ML, IV,5, S. 171)

> „JURIJ. […] *(Nimmt die Pistole und tritt an sie heran.)* Siehst du diese Waffe … ich kann dich durch einen Druck des Fingers in einen blutigen Leichnam verwandeln … siehst du. *(Zielt.)*
> LJUBOV'. Schieß, wenn du kannst …
> JURIJ *(wirft die Pistole weg. Verärgert)*. Eine Frau!
> LJUBOV'. Meinst du wirklich, dass ich jetzt mein Leben schätze … nein, ich habe es nie genossen und bin fähig, einen Mörder nicht zu fürchten."

Dieselbe Unerschrockenheit angesichts männlicher Morddrohung wird Nina gegenüber Evgenij Arbenin in *Maskarad* bezeugen und ihn überdies auch noch verachten, was dann ihre tatsächliche Ermordung zur Folge hat. Doch fahren wir fort mit unserem Vergleich der spiegelverkehrten Dialoge in *Menschen und Leidenschaften*.

Im Dialog mit Ljubov' nach dem unterbrochenen Duell weigert sich Jurij, ihrer kniefällig geäußerten Bitte „höre meine Rechtfertigung an …" („vyslušaj moe opravdanie …"; S. 170) nachzukommen. Ähnlich reagiert der Vater in der späteren Szene gegen den nun seinerseits knienden Jurij („proč', proč' … ja ne mogu slyšat' tebja blizko!"; S. 178; „weg, weg … ich kann dich von nahem nicht hören!"). Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang auch, dass Jurij schon Zaruckoj bei dem Versuch, Jurijs falsche Interpretation des Gesprächs mit Ljubov' aufzuklären, nicht hatte ausreden lassen.

Die Weigerung, einen Dialogpartner anzuhören, kann verschiedene Gründe haben. So meint Nikolaj Michalyč, „ein Vater hat immer Vorrecht gegenüber dem Sohn" („otec vsegda imeet pravo nad synom"; S. 177), und er selbst wisse „alles" („Ja vse znaju …"; S. 178). Jurij überträgt dieses Vorrecht und Vorwissen in sein Verhältnis zur Geliebten, doch bei ihm ist der Grund dafür ein anderer als bei seinem Vater. Der Vater wurde durch eine Intrige seiner Verwandten über Jurijs Verhalten in die Irre geführt, weswegen er Gründe für seine Meinung hat, „alles" schon zu wissen. Jurij dagegen weigert sich, Ljubov's und Zaruckojs Erklärungen anzuhören, weil er über seinen Irrtum bezüglich der Beziehung zwischen diesen beiden gar nicht aufgeklärt werden will. Denn dann müsste er die vorgefasste Meinung über Verrat von allen Seiten, besonders aber über Frauen, die für ihn nur Engel oder Teufel sein können,

aufgeben. Hier spielt ein intertextueller Bezug zu Lessings *Nathan dem Weisen* herein, der auch in *Ispancy* relevant war und in den folgenden Dramen wiederkehren wird.

Lessings Drama enthält eine Passage über die fatale Wirkung des Gebrauchs des Engelsbildes in der Funktion eines interpretativen Codes für einen realen Menschen, die auf eine moralisch aufklärende Kritik hinausläuft. In allen Fällen der Gleichsetzung einer Frau mit einem Engel oder auch Teufel in Lermontovs Dramen muss man seine Kenntnis der Lessingschen Analyse solcher mythisch-religiösen Bilder mitbedenken.[29]

Lessing lässt das Engelsbild, das gängigerweise vom Mann der Frau übergestülpt wird, auf verfremdende Weise eine Frau auf den Mann anwenden. Als Recha Nathan von ihrer Rettung aus dem brennenden Haus berichtet, beharrt sie darauf, Gott habe ein Wunder an ihr getan und ihr in dem Tempelherrn einen Schutzengel geschickt. Der Schutzengel sei dann wohl in seinen luftigen Herkunftsbereich zurückgekehrt. Damit erklärt sie sich, warum der Tempelherr nicht mehr zu ihr kommt. Nathan will sie von solch frommer Schwärmerei heilen. Er argumentiert, der verschwundene Retter könnte ein armer, erkrankter, hilfloser Mensch gewesen sein, dem Recha Hilfe versagt, weil ein Engel menschlicher Hilfe nicht bedarf. Recha soll daraus begreifen lernen, „Wie viel *andächtig schwärmen* leichter, als / *Gut handeln*“ ist (Hervorhebung im Original). Der

> […] schlaffste Mensch
> Andächtig schwärmt, um nur, – ist er zu Zeiten
> Sich schon der Absicht nicht deutlich bewußt –
> Um nur gut handeln nicht zu dürfen
> […]
> (NW, I,2, S. 295)

Die Interpretation eines realen, sinnlich wahrgenommenen Menschen mittels überlieferter religiöser Ikonographie wird bei Lessing nach drei Seiten hin analysiert: Die materielle Substanz des wahrgenommen Menschen wird ausgetauscht gegen eine immaterielle, zwischen Himmel und Erde angesiedelte Geistgestalt, der reale Lebenskontext des Menschen mit seinen möglichen Bedürfnissen ist reduktionistischer Abstraktion unterzogen, und damit entfällt die moralische Pflicht zum guten Handeln gegen den Menschen. Nathan fügt auch noch eine psychologische, auf die hochmütige Selbsterhebung des frommen Schwärmers abzielende Analyse hinzu, die gleichfalls auf die vielen wunder-, engel- und dämonengläubigen Helden in Lermontovs Werken zutrifft:

---

[29] In der deutschen idealistischen Philosophie nach Lessing gibt es zwar ein Bemühen darum, den Sprung von verstandesmäßigen Begriffen in den Mythos aufzuklären. Doch bezüglich mythischer Wesensdeutungen der Frau tun sich deutsche Denker schwer. Rosa Mayreder (1978 [1905], S. 96) zitiert ein einschlägiges Beispiel aus Fichtes *Grundlage des Naturrechts aus Prinzipien der Wissenschaftslehre*: „Das zweite Geschlecht steht der Natureinrichtung nach um eine Stufe tiefer als das erste.“ Der Begriff des zweiten (weiblichen) Geschlechts dürfte wohl aus der alttestamentarischen, mythischen Erzählung von der Erschaffung Evas aus Adams Rippe stammen. Ebensolche Herkunft verrät Fichtes Ehebegriff: „In dem Begriff der Ehe liegt die unbegrenzteste Unterwerfung der Frau unter den Willen des Mannes […] Das Geringste, was daraus folgt, ist, dass sie ihm ihr Vermögen und alle ihre Rechte abtrete und mit ihm ziehe.“ (Ebd.) Fichte definiert die Ehe „wissenschaftlich“ so, dass sie männlichem Nutzendenken dient. Das kehrt an Evgenij Arbenin wieder.

Stolz! Und nichts als Stolz! Der Topf
Von Eisen will mit einer silbern Zange
Gern aus der Glut gehoben sein, um selbst
Ein Topf von Silber sich zu dünken. Pah!
(Ebd., S. 293)

Lessings analytischer Umgang mit wirklichkeitsverstellender und aktivitätslähmender religiöser Schwärmerei fehlt in *Menschen und Leidenschaften*. Die Methode der spiegelverkehrten Dialoge versetzt jedoch den Werkrezipienten in die Lage, darüber nachzudenken, warum Jurij die Ähnlichkeit seines Verhaltens gegenüber Ljubov' mit dem Verhalten seines Vaters ihm gegenüber nicht selbst auffällt. Es fehlt Jurij die Distanz, die ihm solche Ähnlichkeit zugänglich machen würde. Der Mangel an Distanz erklärt sich aus seinem Glauben an eine Schicksalsmacht, die ihn zu besonderem Leiden auserkoren oder verurteilt hat. In Bezug auf Frauen, in die er sich verliebt, schickt ihm dieses Schicksal entweder einen Engel zur Belohnung seiner Leiden oder einen Teufel, wenn die Frau seine ‚Belohnung' nicht sein will. Das geht in moralischer Hinsicht noch über Rechas Engelsglauben hinaus, insofern die Belohnung in erotischem Genuss, die Belohnungsverweigerung in dem Recht auf Bestrafung oder gar Tötung der vom Engel in den Teufel umgewandelten Frau besteht.

Auch hier macht sich wieder eine Pointe bemerkbar, wenn Jurij nach dem misslungenen Dialog mit Ljubov' und einem Abschiedskuss Gott, d. h. die Schicksalsmacht, dafür anklagt, dass er ihm die Fähigkeit zum Sehen der Szene zwischen Ljubov' und Zaruckoj – was wohl durch wundersame, momentane Blendung zu geschehen hätte – *nicht* genommen hat: „[…] prokljatoe zrenie! .. Bog vseveduščij! Začem ty ne otnjal u menja prežde ėtogo zrenija …" (ML, IV,5, S. 170; „[…] verfluchtes Sehen! .. allwissender Gott! Warum hast du nicht vorhin dieses Sehen von mir genommen …"). Diese Textstelle ist insofern blasphemisch, als die sinnliche Erfahrung des Kusses Jurij von Ljubov's Liebe überzeugt hat, die genießend auszunützen jetzt das vorher Gesehene (ihre Unterredung mit Zaruckoj) unmöglich macht. Die Pointe liegt darin, dass Jurij eher Grund hätte, über seine mangelnde Fähigkeit zum Zuhören zu klagen, wofür freilich nicht Gott, sondern die erworbenen, bewusstseinsverengenden Vorurteile gegenüber seiner Umwelt generell und gegen Frauen speziell verantwortlich sind.

Unser obiges Zitat aus Lessings Aufklärungsdrama *Nathan der Weise* weist nicht nur auf die Folgen mythisch schwärmerischer Schlaffheit für andere Personen hin. Mit ‚Schlaffheit', bewirkt aus Schicksalsglauben, lässt sich auch erklären, warum Jurij Volin sich umbringt. Wer sich von einem ungnädigen Schicksalsgott verfolgt glaubt, erwartet für die Zukunft nichts Besseres und resigniert verfrüht. Jurij Volin räumt dank dieses fatalen Glaubens an seine negative Auserwähltheit den ganz realen, privilegierten Platz, den ihm Familie und Gesellschaft freihalten. In dem Drama steckt jedoch auch die Möglichkeit eines ganz anderen Lebenslaufs, nämlich die von der Familie geplante Bildungsreise nach Deutschland und weiter nach Frankreich, die den Helden mit der europäischen Aufklärung, deren bewusstseinserweiternder Erkenntnislehre und der Ethik des verantwortungsvollen Bürgers bekannt gemacht hätte. Eine leicht übersehbare Textstelle in *Menschen und Leidenschaften* kann als Indiz dafür gelten, dass auch der Werkautor des Dramas diese Alternative zum

‚schlaffen' *puer senex* gesehen hat. Während der Diskussion über die Bildungsreise[30] will Nikolaj Michalyč seinem Sohn die Wahl zwischen Frankreich oder Deutschland lassen, weil er „in seinen Jahren" („v svoi leta"; ML, I,2, S. 143), d. h. mit zweiundzwanzig Jahren, „sogar sehr" („očen' daže"; ebd.) über sich selbst bestimmen könne. Er habe auch schon einen „Rang" („čin"; ebd.). Der Vater sieht in dem Sohn demnach den mündigen Bürger, der Sohn will sich dieser Pflicht nicht stellen. Zweifellos hat Lermontov Immanuel Kants berühmte Schrift *Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?* (1784) gelesen.[31]

II.2.1.2. *Strannyj čelovek* als Drama der inneren und äußeren Tiefe

Wie schon erwähnt, bietet *Strannyj čelovek* das Bild eines aktiven Helden, der den Fluch des Vaters, ebenso auch die negative Meinung der Umwelt über seine Person bewusst provoziert. Der Kontrast mit Jurij Volin wird durch zahlreiche Parallelen, die *Strannyj čelovek* fast wie eine variierende Fortsetzung von *Menschen und Leidenschaften* erscheinen lassen, betont. Diese in der Forschung schon oft gesehene Nähe soll hier nicht noch einmal belegt werden.[32] Beachtung verdienen überdies der abweichende Untertitel beider Stücke, die Autoreinleitung und das Byron entlehnte Motto zu *Strannyj čelovek*.

Der von Lermontov deutsch gehaltene Werktitel *Menschen und Leidenschaften* (im Russischen mit *Ljudi i strasti* übersetzt) war begleitet von der ebenfalls deutschsprachigen Gattungsbezeichnung *(Ein Trauerspiel)*, wohingegen *Strannyj čelovek* den Untertitel *Romantičeskaja drama* (*Romantisches Drama*) trägt. Für *Ispancy* hatte Lermontov den Untertitel *Tragedija v pjati dejstvijach* (*Tragödie in fünf Akten*) gewählt. Im deutschen Sprachgebrauch deutet „Trauerspiel" auf eine Abschwächung der metaphysischen Dimension, die traditionell für die „Tragödie" verbindlich ist, hin, und dementsprechend gibt Lessing seiner *Emilia Galotti*, wo metaphysische oder religiös-metaphysische Aspekte kaum relevant sind, den Untertitel *Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Ein Ausblick auf die Untertitelung der folgenden Stücke zeigt, dass „tragedija" („Tragödie") nur einmal, bei seinem ersten Drama, von Lermontov verwendet wird: *Maskarad* hat die Untertitelung *Drama v 4-ch dejstvijach, v stichach* (*Drama in 4 Akten, in Versen*), *Dva brata* kommt ohne Untertitel aus, und *Arbenin* erhält ähnlich wie *Maskarad* die Untertitelung *Drama v 5-ti dejstvijach, v stichach* (*Drama in 5 Akten, in Versen*). Diese Übersicht lässt vermuten, dass Lermontov die Gattungsbezeichnungen sehr überlegt verwendet.

Obwohl sich die dramatischen Gattungsbezeichnungen traditionsgemäß am Schicksal der Helden im Gang der Handlung orientieren, weichen *Menschen und Leidenschaften* und *Strannyj čelovek*, die beiden Stücke mit Selbstmördern, hinsichtlich

---

[30] Bei diesem Thema sind sich die beiden älteren Volin-Brüder trotz ihrer sonstigen Streitereien einig. Vasilij Michalyč verfolgt „*mit geheimem Vergnügen*" („*s tajnym udovol'stviem*"; ML, I,2, S. 144) Nikolaj Michalyčs Verteidigung der deutschen Philosophie und Wissenschaften.

[31] Den Text leitet die vielzitierte Aussage ein: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit". <http://www.uni-potsdam.de/u/philosophie/texte/kant/aufklaer.htm>.

[32] Neuerlich vertritt A. Marčenko, 2009, diese Auffassung.

der Gattungszuordnung auffällig voneinander ab: Die Bezeichnung „drama“ („Drama“) hat zu Lermontovs Zeiten einen zwar ernsten, aber nicht fatalen Klang. Das könnte als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Untergang Vladimir Arbenins, anders als derjenige Jurij Volins, dessen Familie angesichts seines Selbstmords erschüttert ist, recht gelassen hingenommen wird (vgl. die letzte Szene). Offenkundig ist die Räumung der Stelle, die die Gesellschaft Vladimir Arbenin zugemessen hat, durch diesen Helden in der öffentlichen Meinung weder tragisch noch traurig, sondern eher ein bedauerlicher Unfall, der auch hätte vermieden werden können, wie eine Stimme verlautet: „5 GOST’. Bednyj molodoj čelovek! on mog by ešče vylečit’sja!“ (S, Epilog [XIII], S. 254; „5. GAST. Armer junger Mann! er hätte noch geheilt werden können!“) Gemeint ist Heilung von Arbenins Wahnsinn. Der Held hatte jedoch schon in der ersten Szene seinen nahen Untergang angesagt. Sein früher Tod ist kein vermeidbarer Unfall, sondern innerlich und äußerlich begründet.

Das schließt an die von uns konstatierte Konstruktion einer wechselseitigen Perspektive des Helden und der Gesellschaft aufeinander an. Die einleitende Autorbemerkung bringt aber noch eine dritte Perspektive ein. Der Autor gibt an, sein „dramatisches Werk“ („dramatičeskoe proizvedenie“) habe eine wirkliche Begebenheit zur Grundlage, die ihn lange beunruhigt habe und ihn wohl noch sein „ganzes Leben“ („vsju žizn’“) beschäftigen werde. Die „der Realität“ („iz prirody“) entnommenen Personen mögen sich im Werk selbst erkennen und Reue empfinden, weil sie „fühllos, in höchstem Maße selbstgefällig und voller Neid auf die [seien], in deren Seele sich auch nur ein kleinster Funke des himmlischen Feuers erhalten hat“ („bezčuvstvennych, samoljubivych v vysšej stepeni i polnych zavisti k tem, v duše kotorych sochranjaetsja chotja malejšaja iskra nebesnogo ognja“; S. 188). Er erwartet von der Gesellschaft in Reaktion auf sein Werk Anwürfe, liefert sich aber „ihrem Gericht“ aus („I ėtomu obščestvu ja otdaju sebja na sud.“; ebd.). Man kann hierin eine Anspielung auf den Schluss von Lessings *Emilia Galotti* sehen, wo sich der ehrenwerte Vater der verlorenen Tochter dem – vermutlich ungerechten – Gericht des Fürsten ausliefert, wie oben angeführt, gleichzeitig jedoch auch eine intratextuelle Anspielung auf die Selbstaussage des Helden in *Menschen und Leidenschaften*. Jurij Volin hatte nicht nur, wie wir weiter oben zitierten, im Eingangsgespräch mit seinem Freund Zaruckoj sich selbst als „Schatten“ bezeichnet, sondern in seinem Sterbemonolog ein baldiges Ende des Schattendaseins aller vorausgesagt: „O! Skoro … skoro … vy vse projdete kak teni …“ (ML, V,9, S. 183; „Oh! Bald … bald … werdet ihr alle wie Schatten vergehen …“) Der Autor von *Strannyj čelovek* greift dieses Schattenmotiv auf, sieht im Schatten aber nicht wie Jurij ein bloßes Nichts, für das es sich nicht zu leben lohne, sondern gibt ihm vollen Inhalt: Es sei sein Wille und seine Pflicht, „den Schatten des Unglücklichen [d. h. Vladimir Arbenins reales Vorbild] zu rechtfertigen“ („ja chotel, ja dolžen byl opravdat’ ten’ nesčastnogo“; ebd.). Jurij Volin hatte den Gedanken des Schattens nicht nur auf seine unmittelbare Umgebung, sondern auch auf „Vaterland“ und „Welt“ ausgedehnt: „[…] kak budto otečestvo ili mir stoit našich zabot, tščetnych, kak žizn’.“ (ML, V,9, S. 183; „[…] als ob Vaterland oder Welt unserer wie das Leben vergeblichen Sorgen wert wären.“) Dieser Vorstellung von schon zu Lebzeiten leeren Schatten konfrontiert *Strannyj čelovek* die Vorstellung von auch nach dem Tod noch voller Schatten solcher Menschen, in denen zu Lebzeiten der „himmlische Funken“ glühte. Wichtig ist die Folgerung, die sich aus dem leeren oder vollen

Schatten ergibt: Wer sich und die Welt als leere Schatten ansieht, findet nichts, wofür zu leben und zu handeln sich lohnt. Untätigkeit und Selbstmord sind eine psychologische Konsequenz solcher Haltung. Bei Vladimir Arbenin sind die Voraussetzungen für den Freitod ganz verschieden von denen Jurij Volins.

Zu dem Versuch des Autors der Vorrede, seinen Helden zu rechtfertigen, gehört auch das Verfahren des Werk-Mottos. Es stammt aus Lord Byrons *The Dream*, die zitierte Passage konfrontiert zwei Meinungen miteinander: Was die „Welt" („world") am Weisen „Verrücktheit" („phrensy") nenne, nennt das lyrische Subjekt „tieferen Wahnsinn" („deeper madness"), der als „Teleskop der Wahrheit" („the telescope of truth") „das Leben in völliger Nacktheit nahe bringt" („brings life near in utter nakedness"; S, S. 189). Das Motto zeugt nicht nur von Lermontovs Bewusstheit um die mehrfache Perspektivkonstruktion in *Strannyj čelovek*, sondern auch von seiner Parteinahme für den von der Gesellschaft falsch wahrgenommenen und zu Unrecht verurteilten Menschen.

Unsere Frage ist zunächst, ob nicht angesichts der Verteidigung durch den Autor der Vorrede und des Mottos Vladimir Arbenin vielleicht der *einzige wirklich positive Held* aller Dramen Lermontovs sein könnte. Das würde unserer Eingangsbehauptung, wonach die Helden von dem sich verschlechternden Mittelmaß der Gesellschaft mitgerissen werden, zwar widersprechen, der Befund wäre aber bedenkenswert, und zwar auch angesichts des interpretationsbedürftigen Adjektivs „*Romantisches* Drama" („*Romantičeskaja* drama") im Untertitel. Üblicherweise meint das Adjektiv ‚romantisch" in Bezug auf die Gattung des Dramas Abweichung von den drei klassizistischen Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung. Solche Abweichungen gibt es aber auf die eine oder andere Weise in allen Dramen Lermontovs. Hinzu treten zum romantischen Drama Vorlieben für Gattungssynkretismus. Dieser zeigt sich in *Strannyj čelovek* – neben dem im Motto angekündigten Bezug auf Lyrik – als Rückgriff auf die Gattung des Tagebuchs, das anstelle der traditionellen Akteinteilung das Vorbild für die insgesamt zwölf Szenen mit einer Epilog-Szene in einem mehrere Monate umfassenden Zeitrahmen mit wechselnden Handlungsplätzen geliefert hat. Der Tagebuchbezug setzt in unserem Fall den Autor des Vorworts voraus, der die laufenden Ereignisse um Vladimir Arbenin notiert und szenisch rekonstruiert, als sei er wie ein Beobachter anwesend gewesen. Dadurch ist dann auch ein solcher dritter Perspektivträger zur Perspektive der Gesellschaft auf den Helden und des Helden auf die Gesellschaft bei der Szenengestaltung zu berücksichtigen. Dass die Tagebuch-Konstruktion in *Strannyj čelovek* auch einem intertextuellen Bezug zu Johann Wolfgang von Goethes Erfolgsroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774/1789) verdankt sein könnte, soll gegen Ende unserer Besprechung des Dramas erörtert werden.

Der dritte Perspektivträger, den wir den ‚Autor' nennen wollen, schaut in das Innenbewusstsein Arbenins hinein, beobachtet die Meinungsbildung der Gesellschaft über ihn und setzt beide Seiten in ein räumliches Verhältnis zueinander. Er ist also für die *innere* wie *äußere* Vertiefung in diesem dritten Drama Lermontovs verantwortlich. Doch fügt er auch – ähnlich wie in *Ispancy* – einen *weiten zeiträumlichen Maßstab* hinzu, der seine Verankerung sowohl im Bewusstsein des Helden als auch in Trägern des gesellschaftlichen Umfeldes findet. Mit dieser Verfahrensweise wollen wir einsetzen, weil sich an ihr Aspekte der im Werktitel genannten *Seltsam-*

keit/*Fremdheit* Vladimir Arbenins demonstrieren lassen. Im Gegenzug zu dieser Art Fremdheit wird dann die von den Helden der Folgedramen beanspruchte Sonderstellung als gesellschaftliche Außenseiter und Ausnahmemenschen als bloß rhetorische Übung von Quasi-Dämonen demaskiert werden können.

Der weite zeiträumliche Maßstab – Bezug zu Schillers *Kabale und Liebe* und Byrons *The Dream*

Dieser weite, im Gruppenbewusstsein der Personen um Arbenin und in ihm selbst verankerte Maßstab konstituiert sich, was das Gruppenbewusstsein betrifft, aus einer Mitteilung über einen gerade errungenen Sieg Russlands im Türkenkrieg von 1828/1829 (vgl. S, IX, S. 231), der Erwähnung des „großen Brandes von Moskau" („velikogo požara Moskvy") im Zuge des Vaterländischen Krieges gegen Napoleon in der Diskussion unter den fünf Studenten (S, IV, S. 212) und dem dabei geäußerten Gedanken, die Russen würden erst dann Russen werden, „wenn sie sich um hundert Jahre rückwärts bewegen und sich aufzuklären und von Grund auf neu zu bilden beginnen" („Kogda oni na sto let podvinutsja nazad i budut prosveščat'sja i obrazovyvat'sja snova-zdorova"; ebd.). Die Erwähnung des Brandes gilt als Argument dafür, dass die Russen ab 1812 schon bewiesen hätten, dass sie wahre Russen seien, worauf sie stolz sein sollten. Das Lob des Russentums dient in der Diskussion der fünf Studenten dazu, die weit verbreitete Verachtung alles Russischen und Verehrung alles Ausländischen zu bekämpfen. Hierzu sei auf die Komödie von Aleksandr A. Šachovskoj, *Urok koketkam, ili Lipeckie vody* (1815; *Eine Lehre für Kokette, oder Leipziger Wasser*) hingewiesen, in der die Manie für das Französische der neuen, vaterländisch-russischen Begeisterung weicht. Da Vladimir Arbenin die Gruppe der Studenten, von denen „keiner älter als zwanzig Jahre ist" („Ni odnomu net bol'še dvadcati let."; ebd., S. 207), kurz zuvor überstürzt und ohne Angabe von Gründen verlassen hat, ist denkbar, dass der neue Patriotismus seiner Altersgenossen ihm nicht behagt. Seine Außenseiterposition gegenüber der Gruppe fasst Snegin im Abseitsgespräch mit Vyšnevskoj zusammen: „*Strannyj čelovek* Arbenin!" (S, IV, S. 212; „*Ein seltsamer Mensch* [dieser] Arbenin!"; Hervorhebung im Original).

Die *Innenschau* in Arbenins Bewusstsein ergibt ein Fremdheitsgefühl des Helden in seiner eigenen Zeit und im eigenen Land, das er so artikuliert:

> Ja ne sotvoren dlja ljudej teperešnego veka i našej strany; u nich každyj objazan žertvovat' tolpe svoimi čuvstvami i mysljami; no ja ėtogo ne mogu, ja vezde odinakov – i potomu nigde ne gožus'; […]
> (S, II, S. 201)

> „Ich bin nicht geschaffen für die Menschen des jetzigen Zeitalters und unseres Landes; bei ihnen ist jeder verpflichtet, seine eigenen Gefühle und Gedanken der Menge zu opfern; doch ich kann das nicht, ich bin überall ein und derselbe – und deswegen passe ich nirgends hin; […]"

Der Ausdruck „vek" („Zeitalter") lässt vermuten, dass Arbenin sich nicht nur im Russland der eigenen Generation, sondern in einem längeren, vielleicht bis in die Aufklärung des frühen 18. Jahrhunderts zurückreichenden Zeitraum orientiert. Die vergangene und aktuelle Mode der Anpassung an fremde Kultur bzw. neuen Patrio-

tismus liegt ihm gleichermaßen fern. Kritik am vorgefundenen Zustand Russlands lässt er in einem Seufzer vernehmbar werden: „O moe otečestvo! Moe otečestvo!“ (S, V, S. 91; „O mein Vaterland! Mein Vaterland!“)[33] Charakteristisch ist, dass die Regiebemerkung den Seufzenden nicht in schlaffer Ruhestellung, sondern in rascher Bewegung erfasst: „*(Chodit bystro vzad i vpered po komnate.)*“ (Ebd.; „*[Er geht rasch im Zimmer hin und her.]*“) Der Seufzer wird hervorgerufen von dem Bericht eines leibeigenen Bauern über eine grausame, selbstherrliche Gutsherrin. Arbenin reagiert darauf spontan: Er gibt seinem Freund Belinskoj, von dem sich die misshandelte Dorfgemeinschaft eine bessere Herrschaft erhofft, das nötige Geld für den Kauf des Dorfs und der Leibeigenen. Die körperliche Bewegung sagt also Handlungsbereitschaft an.

Die Szene mit dem leibeigenen Bauer spielt intertextuell auf Friedrich Schillers „bürgerliches Trauerspiel“ *Kabale und Liebe* an. Als dort die aus England geflohene und zur Mätresse des Landesfürsten in einem deutschen Kleinstaat aufgestiegene Lady Emilie Milford von ihrem Diener erfährt, dass ein Schmuckgeschenk des Fürsten durch den Verkauf von siebentausend Landeskindern nach Amerika finanziert wurde, lässt sie die rekrutierten Söhne des Dieners befreien und den Schmuck versetzen, um auch noch weitere, durch einen Stadtbrand verarmte, an ihre Gläubiger versklavte oder „in den Schachten der fürstlichen Silberbergwerke“ (KUL, II,1, S. 330) fronende vierhundert Einwohner frei zu kaufen. Die Silberminen will sie sprengen lassen. Lady Milford wird, wie Arbenin in der oben besprochenen Szene, nach Anhörung der Gräuel im Fürstentum proxemisch charakterisiert: „*steht auf, heftig bewegt*“, „*mit starkem Schritt auf und nieder gehend*“; „*nachdenkend auf und nieder*“ (ebd.). In Schillers Drama kann der männliche Hauptheld, Ferdinand von Walter, nicht glauben, dass die Britin, ein Abkömmling „des freiesten Volks unter dem Himmel – das auch zu stolz ist, *fremder Tugend zu räuchern*“, sich in Deutschland „an *fremdes Laster* [verdingt]“ (KUL, II,3, S. 333; Hervorhebungen im Original). Sowohl mit ihren spontanen Reaktionen in Form von Körperbewegungen und Handlungen, im Weiteren aber auch hinsichtlich ihres Verhaltens in der dramatischen Gesamtsituation, stehen Vladimir Arbenin und Lady Milford einander nahe – die Lady gibt das Luxusleben in der Fremde auf, um arm, aber frei in England ihre wahren Werte zu leben, Arbenin bleibt seinen inneren Werten treu und geht in den Tod.

So scheint Arbenin die von der Studentengruppe nur theoretisch erörterte Rückversetzung „um hundert Jahre“ an sich selbst vollzogen zu haben. Die Weise, wie

---

[33] Die grammatische Form des wiederholten Seufzers in Verbindung mit der dramatischen Situation und Vladimirs spontane Hilfsaktion erinnern an eine Passage in Aleksandr N. Radiščevs *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* (1790; *Reise von Petersburg nach Moskau*): „Der Landmann ist bis heute unter uns ein Sklave; wir sehen in ihm nicht den Mitbürger, der uns gleich ist, haben den Menschen in ihm vergessen. O liebe Mitbürger, o ihr wahren Söhne des Vaterlandes! Blickt um euch und erkennt eure Verwirrung.“ (Zitat nach der dt. Übersetzung in: W. Goerdt, 1995, S. 223) Vladimirs spontane Hilfe für die leibeigenen Bauern erscheint wie eine Befolgung des Appells, Herz und Verstand für die soziale Realität zu öffnen. Radiščev war lt. Goerdt ein Denker der europäischen Aufklärung, der mittels der Verbindung von Herz und Verstand eine gesunde Mitte zwischen den Extremen im Einzelmenschen wie in der polarisierten Gesellschaft anstrebte. Er ging von der ursprünglichen Gleichheit aller Menschen aus, einem Axiom, das vom „Geist der Philosophie“ („duch ljubomudrija“) „schon lange erkannt sei“, durch die Macht aber pervertiert worden sei (vgl. ebd., S. 224). Radiščev wurde wegen Aufrührerei zum Tode verurteilt, dann begnadigt und in die sibirische Verbannung geschickt.

er seinen Aufstand gegen den Vater begründet, spricht dafür. Als Pavel Grigorič (Grigor'evič) Arbenin seine Bereitschaft zu einem Versöhnungstreffen mit seiner sterbenden Frau wieder zurückzieht, will Vladimir nicht mehr sein Sohn heißen, weil dieser Ausdruck ein „Fluch auf den ersten Moment [seines] Lebens" („prokljatie pervomu mgnoveniju moej žizni"; S, VII, S. 226) bedeute. Die hier vom Sohn ausgehende Infragestellung der Verwandtschaftsbezeichnung ‚Sohn des Vaters' negiert die in *Menschen und Leidenschaften* mehrmals artikulierte und von Jurij Volin akzeptierte Interpretation der Vater-Sohn-Beziehung als eines Besitzverhältnisses („Otec obladaet moeju žizn'ju"; ML, III,2, S. 152; „Der Vater besitzt mein Leben"). Vladimir Arbenins Revolte gegen den väterlichen Besitzanspruch beruft sich auf die vom Vater grausam verstoßene Mutter: Der Sohn sei auch Sohn der Mutter und habe das Recht und die Pflicht, der „Stimme der Natur" („golos prirody"; S, VII, S. 223) und des „Gewissens" („sovest'ju"; ebd.) zu gehorchen, welche Mitgefühl und Verteidigung der Mutter forderten. Stimme der Natur und Gewissensstimme sind Leitbegriffe der europäischen Aufklärung, der es um die Befreiung des Individuums von deformierenden gesellschaftlichen Konventionen ging. In den Fesseln solcher Konventionen bleibt der Vater befangen (vgl. dazu seine Reflexionen über die Konventionalität des neuen Papiergeldes und die konventionell festgesetzte gesellschaftliche Ungleichheit der Menschen, von der er gerne profitiert, ebd., S. 222-223); den aufbegehrenden Sohn erklärt er hier noch privat und im Unernst, später auch öffentlich und ernsthaft für verrückt. Gegen die unernste Verrückterklärung wehrt sich Vladimir mit einem paraphrasierenden Zitat aus Lessings *Emilia Galotti*: „Esli b daže vy uvidali, čto ja videl, i ostalis' pri svoem ume, to ja by udivilsja!" (Ebd., S. 223; „Wenn Sie selbst gesehen hätten, was ich sah, und bei Ihrem Verstand geblieben wären, dann würde ich mich wundern!") Das Gesehene bezieht sich auf die desolate, Vladimirs Herz zerreißende Lage der Mutter. Bei Lessing hatte Gräfin Orsina erraten, dass Marinelli sie gegenüber Odoardo Galotti für verrückt erklärt hat, um ihre Erkenntnisse über seine und des Fürsten Verbrechen unglaubwürdig zu machen, und sie äußert zu Odoardo:

> Und glauben Sie, glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge nicht den Verstand verlieret, der hat keinen zu verlieren. –
> (EG, IV,7, S. 263)

Odoardo macht sich daraufhin zum Verteidiger von Orsinas Verstand: „Liebes Kind, wer wieder sagt, dass du eine Närrin bist, hat es mit mir zu tun." (Ebd., S. 264) In *Strannyj čelovek* nimmt der Werkautor die Verteidigung des Verstands seines Helden nicht nur durch proklamatorische Willensbekundung, wie im Vorwort, sondern auch mit Hilfe künstlerischer Darstellungsmittel auf sich, was zu zeigen sein wird.

Die raumzeitlich weite Eigenperspektive Vladimirs, die ihn sich selbst wie einen Fremdling aus dem 18. Jahrhundert im Russland an der Wende zu den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, seinen Altersgenossen eher wie einen Sonderling erscheinen lässt, wird auch noch ergänzt durch den Synkretismus der lyrischen und dramatischen Gattung. Snegin und Zaruckoj aus der erwähnten Studentengruppe lesen einander Werke des Dichters Vladimir Arbenin vor. Das dritte Gedicht, eine Bearbeitung von Byrons *The Dream*, dem ja schon das Werk-Motto entnommen wurde, gestaltet eine

selbstreflexive Bewusstseinstiefe, die mit Byrons flächiger Gestaltungsweise im Kontrast steht.[34]

Byrons Gedicht beschreibt in zahlreichen, dem lyrischen Ich erscheinenden Traumbildern die ungleiche, nach dem Schema ‚er liebt sie, sie liebt ihn nicht' gebaute Relation zwischen einem Jüngling und einer erwachsenen Frau, die beide andere Partner heiraten, einander in Freundschaft verbunden bleiben und zugleich in der Ehe unglücklich werden, weil sie ihre frühere zwiespältige Verbindung nicht vergessen können. Diese Konstellation kehrt in Arbenins titellosem Gedicht „Ja videl junošu: on byl verchom" („Ich sah einen Jüngling: er war zu Pferde") ebenso wie in der dramatischen Konstellation Arbenin – Natal'ja annähernd wieder, doch das Freundschaftsmodell zwischen Ehepaaren wird sowohl in Arbenins Gedicht als auch in seinem Verhalten auf der Ebene der dramatischen Handlung abgelehnt, als hätte er aus Byrons *The Dream* dessen Scheitern entnommen. Hinzu tritt jedoch noch eine formale und eine inhaltliche Besonderheit in Arbenins „Ja videl junošu …", die je einen Einblick in seine innere Bewusstseinsstruktur und in seine Einstellung zur bewusstseinsexternen Wirklichkeit gewähren.

Byrons lyrisches Aussagesubjekt leitet jedes neue Traumbild mit einer fast identisch wiederkehrenden Formel ein: „A change came o'er the spirit of my dream". Die Formel hat die Funktion, den in jedem Traumbild stattfindenden Wechsel von Zeit, Ort und fokussierter Person anzukünden, sie dient also dazu, dem Leser die Orientierung in der gesamten, langen Traumsequenz zu ermöglichen. In „Ja videl junošu …", das nur zwei Traumbilder schildert, erfüllt die hier nur einmalige Intervention des lyrischen Ichs keine solche ‚Zeigestockfunktion', sondern das lyrische Ich kehrt sich von dem Traumbild ab und fragt nach dem Sinn seiner Schilderung, um die Frage mit einer Reflexion über die Beziehung von Traum und Wirklichkeit zu beantworten:

K čemu mne pripisat' viden'e ėto?
Uželi son tak blizok možet byt'
K suščestvennosti chladnoj? Net!
Ne možet son ostavit' sled v duše,
[…]
(S, IV, S. 211)

„Wem soll ich diese Vision zuschreiben? Kann denn ein Traum der kalten Wirklichkeit so nahe sein? Nein! Er kann in der Seele keine Spur hinterlassen, […]"

---

[34] In dem zeitgleich mit *Strannyj čelovek* geschriebenen Gedicht *Net, ja ne Bajron* (*Nein, ich bin nicht Byron*) charakterisiert sich das lyrische Ich als ein „noch unbekannter Auserwählter" („Ešče nevedomyj izbrannik"), der ein „Wanderer" („strannik") wie Byron, jedoch mit russischer Seele voller zerschlagener Hoffnungen sei. Das Motiv der Auserwähltheit sagt Sendungsbewusstsein an. Es bezieht sich auf die Bloßlegung seiner „Gedanken" („dumy") vor der Menge. 1839 wird sein 1838 entstandenes Gedicht *Duma* (*Gedanke*) mit Zensureingriffen gedruckt, ein Abgesang auf die eigene, mit dem Erbe des verspäteten Verstandes der Väter belastete, früh erschlaffte Sklaven-Generation, die vom nachfolgenden Bürger und Sohn mit „verächtlichem Vers" („prezritel'nym stichom") verurteilt werde. Der Übergang vom singularen zum pluralen Aussagesubjekt in den beiden Gedichten kann dahingehend interpretiert werden, dass die Auserwähltheit des Dichters in nach-byronscher Zeit nur noch darin bestehen kann, vernebelnde Illusionen über die Lage in Russland zu zerstören, was ja eine Basisaufgabe der Aufklärung ist.

Der ‚Schnitt' zwischen beiden Traumbildern führt hier ein selbstreflexives Bewusstsein vor, das für sich selbst eine Orientierung zwischen der Welt des Traums und der Welt der Wirklichkeit sucht. Im Gegensatz zu Byrons lyrischem Ich, das gleich in der ersten Zeile die Traumwelt der wirklichen Welt als gleichwertig behauptet („Our life is twofold; Sleep hath its own world,"), stellt Arbenins lyrisches Ich die wirkliche Welt über die Traumwelt, weil, wie man folgern kann, nur jene eine „Spur in der Seele" hinterlasse. Eine folgende Überlegung negiert auch noch ausdrücklich die Wirkung des Traums auf „Herz" und „Schicksal":

> Ego orud'ja pytki ničego
> Protiv togo, čto est' i čto imeet
> Vlijanie na serdce i sud'bu …
> (Ebd.)
>
> „Seines [des Traums] Werkzeugs Fesseln sind nichts gegen das, was wirklich ist und was auf Herz und Schicksal Einfluss hat …"

Seele, Herz und Schicksal des Menschen sollen demnach über den wachen Verstand mit der Außenwelt vermittelt werden. Das schließt an die europäische Aufklärung an und polemisiert gegen die Romantik, soweit sie den Bewusstseinsmodus von Traum oder Vision als relevante, das menschliche Verhalten in der Wachwelt steuernde Kräfte zu etablieren versucht hat.

Das selbstreflexive Bewusstsein im Verhältnis zur Außensicht der Gesellschaft – das Motiv der Kartenspieler und eine neue Referenz auf *Kabale und Liebe*

Arbenins in der lyrischen Gattung gestaltete Struktur des selbstreflexiven, sich selbst in Traum und Wachen beobachtenden Bewusstseins kann man als ein *neues Modell* ansehen, das über Fernandos Spielerbewusstsein in *Ispancy* und Jurij Volins verengtes, zukunftsblindes Vergangenheitsbewusstsein weit hinaus geht. In diesem Zusammenhang muss auch erwähnt werden, dass Vladimir Arbenin die Leidenschaft seiner Altersgenossen für das Kartenspiel, das ja auch einen eigenen Seinsmodus hat, strikt ablehnt. Mit Blick auf die Spielerwelt und den leidenschaftlichen Spieler Evgenij Arbenin besonders in *Maskarad* wird seine Analyse des Spiels wichtig, weswegen sie ausführlich angegeben sei.

> Ne ponimaju ja ėtoj glupoj kartočnoj raboty: net udovol'stvija ni dlja glaz, ni dlja uma, net daže nadeždy, obol'stitel'noj dlja mnogich, vyigrat', upustošit' karmany protivnika. Nesnosnoe poloterstvo, stremlenie k ničtožestvu, pošloe samovyskazyvanie zavladelo polovinoj russkoj molodeži; bez celi taskajutsja vsjudu, navodjat skuku sebe i drugim … (S, II, S. 200)
>
> „Ich verstehe diese dumme Kartenplackerei nicht: sie gibt weder den Augen noch dem Verstand Befriedigung, nicht einmal die für viele trügerische Hoffnung zu gewinnen, dem Gegner die Taschen zu leeren. Eine unerträgliche Verluderung, ein Streben nach Nichtswürdigkeit, eine gemeine Selbstanpreisung hat sich der Hälfte der russischen Jugend bemächtigt; ziellos schleppen sie sich überall dahin, führen Langeweile bei sich und anderen herbei …"

Arbenin scheidet also nicht nur Traum und Wirklichkeit, sondern auch Spiel und Wirklichkeit voneinander, wobei er die Wirkung des Traums auf das Leben negiert,

die des Spiels auf das individuelle wie auch gesellschaftliche Leben für destruktiv erkennt. An seiner Beobachtung zum Kartenspiel ist für die Entwicklung der Beziehung zu Natal'ja Zagorskina die Bemerkung wichtig, dass nur die „Hälfte" („polovinoj") der russischen Jugend dieser Leidenschaft erlegen ist. Das impliziert die Existenz einer zweiten, nicht spielenden Hälfte, deren einziger Repräsentant im Stück er selber ist, wohingegen die Karten spielende Hälfte mit allen übrigen Personen besetzt zu denken ist, so dass sich das Bild eines gedrängt vollen und eines um Arbenin herum leeren Halbkreises (oder einer anderen geometrischen Form) ergibt. Beide Hälften schauen einander an und bilden sich ihre Meinung über einander. Natal'ja Zagorskina steht auf der Grenze zwischen den beiden Hälften und der Meinung der vollen Hälfte über Arbenin. Bei der dramatischen Gestaltung ihrer Grenzposition kommen neue Methoden zum Einsatz, die in *Ispancy* und *Menschen und Leidenschaften* noch nicht verwendet wurden. Es handelt sich um die Verbindung von Außenperspektive und *theatralischer räumlicher Tiefengestaltung.* Diese Innovation ist aus der Vorgeschichte der Beziehung zwischen Arbenin und Natal'ja begründet und hängt auch mit der intertextuellen Linie zu *Kabale und Liebe* zusammen, die nun eine zusätzliche Bedeutung erhält.

Dem Tenor der weitgehend negativen Außensicht der Gesellschaft auf Arbenin setzt Natal'ja am Anfang des Dramas ihre persönliche, positive Sicht entgegen; sie macht sich, ähnlich wie der ‚Autor', zu seinem Anwalt in der Gesellschaft (vgl. II). Ihre Verteidigerrolle entspringt aus einem in der Vorgeschichte mit Arbenin geschlossenen Vertrag, worin sie das Versprechen abgegeben hatte, Arbenin „gegen die üblen Nachreden der Welt zu verteidigen" („zaščitit' protiv zloslovij sveta"; S, XII, S. 245). Über diesen Vertrag erfährt der Werkrezipient erst in der vorletzten Szene, als Arbenin ihr Vertragsbruch vorwirft, weil sie sich mit Belinskoj verlobt und ein Gedicht Arbenins, das den Vertrag artikuliert, öffentlich bekannt gemacht und dann zerstört hat. Natal'jas Verteidigung gegen diesen Vorwurf zeigt, dass sie nun die Seiten gewechselt hat: Arbenin lasse „jeden Anstand vermissen" („prenebregli vse priličija"; ebd., S. 248), sei „verrückt" („sumasšedšij"; ebd.). Ähnliche Meinungen vertritt auch die Gesellschaft über Arbenin. Anstelle des ehemaligen intimen Vertrags bietet Natal'ja ihm zukünftigen freundschaftlichen Verkehr mit ihr und ihrem Gatten Belinskoj an, wenn Arbenin eine andere Frau geheiratet habe. Ein solches konventionelles Bündnis mit zwei Freunden, die sein Vertrauen gebrochen haben, kann Arbenin nicht eingehen.

Das Motiv des in der Vorgeschichte abgeschlossenen Vertrags hat eine Parallele in *Kabale und Liebe*. Lady Milford hatte, als Anwältin der Unterdrückten im Kleinstaat, zur Bedingung ihrer Liaison mit dem Fürsten gemacht, dass er seinen Untertanen ein besserer Landesvater sein werde. Als sie den Vertragsbruch des Fürsten, der statt eines besseren Landesvaters ein immer üblerer Tyrann geworden ist, entdeckt, verlässt sie ihn. Denkbar ist, dass Natal'ja, von der Arbenin berichtet, er habe sie bei einer Theateraufführung von Schillers Stück weinen sehen (vgl. IV), nicht, wie Arbenin vermutet, aus Mitleid, sondern aus Selbstmitleid über ihre eigene, mit der prinzipienfesten, tatkräftigen Lady Milford nicht vergleichbare Schwäche Tränen vergossen hat. Denkbar wird aus der Parallele auch, dass Belinskoj als neuer Besitzer des von seiner alten Herrin gequälten Dorfes sich ähnlich dem Fürsten in Schillers Drama entwickeln wird. Das lässt sich aus seiner Eile, gleich nach dem Dorfkauf in

das französische Theater zu gehen, obwohl dort schlecht gespielt werde, entnehmen: „A nečego delat'! ves' beau monde!" (S, V, S. 219; „Aber nichts zu machen! Die ganze beau monde!") Von Schillers Dramatik wird Natal'ja mit diesem Gatten weit entfernt sein.[35]

In Natal'ja hat Arbenin somit den einzigen Verteidiger gegen die öffentliche Meinung verloren. Zwar hatte er schon in seinem zweiten Gedicht erkannt, dass sie für einander nicht geschaffen seien, weil sie die „lärmende, kalte Welt" („šumnyj, chladnyj svet"; S, IV, 209) liebe, er dagegen „Sohn der Einöden und des Südens" („syn pustyn' i juga"; ebd.) sei, und sich in der Welt des lyrischen Werks von ihr verabschiedet („Mne odinokij put' naznačen"; ebd.; „Mir ist ein einsamer Weg bestimmt"). In der dramatischen Handlungswelt hatte er jedoch bis zum Moment ihrer Verlobung noch auf ihre Treue und mitleidige Liebe gehofft. Der ‚Autor' als Beobachter gestaltet die *äußere räumliche Tiefe* so, dass das Illusionäre dieser Hoffnung für den Leser als virtuellem Zuschauer immer sichtbarer wird.

Gestaltung der architektonischen Bühnentiefe und ihre Spiegelung im Innenraum des Bewusstseins – Bezug zu Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*

Die Regieanweisungen zu den zwei im Haus der Zagorskin-Familie spielenden Szenen am Beginn und gegen Ende von *Strannyj čelovek* sehen eine architektonische Bühnentiefe vor, die in den übrigen, an anderen Orten platzierten Szenen fehlt. In der zweiten Szene befindet sich im Bühnenvordergrund ein „*Sofazimmer*" („*divannaja*"; S, II, S. 196) mit mehreren Türen, von denen zwei offenstehende Einblick in das „*Gästezimmer*" („*v gostinuju*"; ebd.) und in einen „*Saal*" („*v zalu*"; ebd.) gewähren. Im Sofazimmer verteilen sich die Anwesenden auf zwei Gruppen: die Gruppe der engeren Familienmitglieder und der Gäste. Die Unterhaltung verläuft zwischen beiden Gruppen, das Thema ist Arbenin, und hier kommt es zur öffentlichen Verteidigung Arbenins durch Natal'ja. Das Gruppengespräch wird dann, nachdem sich die Mehrheit der Anwesenden in andere Zimmer entfernt hat, von zwei Dialogen abgelöst: Nach Natal'jas Verteidigungsrede kommt die in Arbenin verliebte Prinzessin Sof'ja als verspäteter Gast und engagiert Natal'ja im Bühnenvordergrund in ein intimes Gespräch, worin sie ihre eifersüchtige Intrige beginnt, indem sie Belinskoj lobt und Arbenin als Frauenjäger verleumdet. Anschließend verabschieden sich „*in der Tiefe des Theaters*" („*v glubine teatra*", ebd., S. 200) einige Gäste, andere kommen neu hinzu, und Arbenin „*tritt leise aus dem Gästezimmer*" („*ticho vychodit iz gostinoj*"; ebd.) zu der inzwischen allein zurückgebliebenen Sof'ja, vor der er sich über die Spielleidenschaft der russischen Jugend und seine Fremdheit auslässt. Das Kartenspiel ist auch eine Beschäftigung der Abendgesellschaft. Sof'ja schlägt Arbenin vor, gemeinsam zum Spiel zu gehen, und beide begeben sich schließlich ins Gästezimmer, wo (wahrscheinlich) die Spieler versammelt sind. Diese ganze Szene wird eingeleitet von einer Replik der Gastgeberin Anna Nikolaevna, der Mutter Natal'jas, über eine Theateraufführung bei einem Grafen und über die prächtige Ausstattung

[35] Das russische Theaterrepertoire im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts war stark vom französischen Melodrama bestimmt (Ducange, Dumas u. a.), seinen Gegenpol bildeten Stücke von Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Schiller; s. dazu N.N. Pivovarova, 2009, bes. S. 119.

seiner Räumlichkeiten. Diese Replik fungiert als eine indirekte Anweisung an den Werkrezipienten, auf die Aufteilung der Bühne im präsentierten Zagorskinschen Haus zu achten.

Die Raumaufteilung in der zwölften, wieder bei den Zagorskins spielenden Szene zeichnet sich durch eine Verengung gegenüber der vieltürigen, offenen Anordnung der zweiten Szene aus. Die Regiebemerkung gibt nur ein „*Zimmer*“ („*Komnata*“; S, XII, S. 238) mit einer zu einem anderen Zimmer offenen Tür an, in welchem sich „*viele Gäste*“ („*mnogo gostej*“; ebd.) befinden. Anlass der Abendgesellschaft ist die Feier von Natal'jas Verlobung mit Belinskoj, die das Ziel der Intrige Sof'jas war (vgl. ihre an sich selbst gerichtete Replik „Vse idet po-moemu.“; ebd; „Alles läuft nach meinem Plan.“). Zwischen Gästezimmer und „Zimmer“ herrscht reger Verkehr, nur Sof'ja bleibt bisweilen allein im „Zimmer“ zurück und reflektiert über ihre Intrige. Vladimir Arbenin ist dieses Mal der späte Gast; er kommt aus einer nicht näher bezeichneten Tür in das „Zimmer“, verschwindet aber nach einem Blick auf Natal'ja und Belinskoj sofort in das „*Gästezimmer*“ („*v gostinuju*“; S. 244). Erst als Natal'ja allein ist, tritt er wieder heraus, während Sof'ja „*sich in die Theatertiefe entfernt*“ („*Udaljaetsja v glubinu teatra.*“; ebd.), von wo aus sie das Gespräch der beiden „*beobachtet*[e]“ („*izdali smotrela*“; S. 246), um im Moment, als Natal'ja Vladimir ihre Verlobung mitteilt, „*eilig*“ („*pospešno*“; ebd.) zu verschwinden. Nach der Auseinandersetzung über Natal'jas Verrat bleibt Arbenin allein im „Zimmer“ zurück, im Hintergrund flüstert Natal'ja mit dem eintretenden Belinskoj, und dieser beobachtet Arbenin „*aus der Ferne*“ („*izdali*“; S. 248), ehe er an ihn herantritt. Im Gespräch zwischen beiden dreht Vladimir zunächst Belinskoj den Rücken zu („*ne oboračivajasja*“; „*vse ne oboračivajasja*“; ebd.). Als Belinskoj, der auf Natal'jas Wunsch hin Arbenins Freundschaft zurückgewinnen will, Arbenin bei der Hand fasst, reißt dieser sich los und „*läuft hinaus*“ („*bežit von*“; S. 250). Sof'ja erbleicht und „*fällt in einen Sessel*“ („*upadaet v kresla*“; S. 251), als sie Arbenins Verschwinden bemerkt. Ihre Intrige hat zwar ihr erstes Ziel, Natal'jas Liebe auf Belinskoj zu lenken, aber nicht das Hauptziel, Arbenins Liebe zu Natal'ja zu zerstören, erreicht, denn Belinskoj sagt darüber, Arbenin liebe Natal'ja jetzt „Mehr als jemals“ („Bol'še, čem kogda-nibud'“). Darauf folgt die Replik Sof'jas: „Itak, vse naprasno! ..“ (Ebd.; „Also, alles umsonst! ..“).

Im verengten Tiefenraum der zwölften Szene nehmen die Intriganten, die in der zweiten Szene nur durch Prinzessin Sof'ja vertreten waren, demnach zu und werden aktiver. Sie beobachten aus dem Hintergrund (Sof'ja, Belinskoj), spionieren im vertrauten Gespräch die Gedanken aus (Sof'ja), treffen untereinander Verabredungen (Natal'ja und Belinskoj), schleichen sich heran und reden von hinten (Belinskoj; man denke auch an das Verführungsgespräch zwischen Emilia Galotti und dem Fürsten in der Kirche bei Lessing). Die intrigante Hauptenergie geht sicher von Prinzessin Sof'ja aus, doch die Zahl der Intriganten vermehrt sich sogar um eines ihrer Opfer – Natal'ja. Gegen den Sog der Intrige kann sich Arbenin zwar durch Weglaufen zunächst wehren. Doch in seinem Kopf scheint sich das gesamte szenische Geschehen geradezu eingegraben zu haben, wie aus der Beschreibung seines Wahnsinnszustands durch den „3. Gast“ in der Epilogszene hervorgeht:

> Mne rasskazyvali pro žalkoe sostojanie Arbenina. Emu vse kažetsja, čto ego kuda-to taščat. On pricepljaetsja ko vsemu, kak budto protivitsja neizvestnoj sile; plačet i smeetsja v odno vremja: […] Inogda on uznaet okružajuščich, vsech, krome otca; i vse ego iščet; inogda načinaet ukorjat' ego v kakom-nibud' ubijstve.
> (S, [XIII], S. 252)

> „Man hat mir von dem kläglichen Zustand Arbenins erzählt. Es scheint ihm immer, dass man ihn irgendwohin zieht. Er klammert sich an alles, als widersetze er sich einer unbekannten Kraft; er weint und lacht gleichzeitig; […] Manchmal erkennt er die Umgebenden, alle, außer dem Vater, und sucht immer ihn; manchmal fängt er an, ihm irgendeinen Mord vorzuwerfen."

Das räumlich gestaltete Geschehen der zweiten und zwölften Szene hat sich somit in Arbenins zerrüttetem, innerem Vorstellungsraum umgesetzt in einen körperlichen Kampf gegen physikalische Kräfte, die einem Wasserstrudel oder Luftwirbel ähneln. Ein korrelatives, jedoch vergleichsweise noch statisches Bild seines geistigen Zustands hatte Arbenin im einsamen Monolog schon am Anfang des Dramas geschildert:

> Kak moja golova rasstroena; vse v besporjadke v nej, kak v dome, gde p'jan chozjain.
> (S, I, S. 195)

> „Wie zerrissen mein Kopf ist; alles ist darin in Unordnung, wie in einem Haus, wo der Hausherr betrunken ist."

Die ordnende, Halt gebende Kraft erhofft er sich hier noch, wenn auch schon zweifelnd, von Natal'ja. Umso erstaunlicher mutet es daher an, dass er im Wahnsinnszustand nicht sie, sondern den Vater sucht. Da er seinen leiblichen Vater als einzigen aus seiner Umgebung nicht erkennt, geht er in seiner Wahnvorstellung offenkundig zurück in die Sterbeszene seiner Mutter, wo er sich vorgenommen hatte, den Vater wegen dessen Grausamkeit so lange zu verfolgen, bis jenem die „Haare zu Berge stehen und Reue an seiner Seele zu nagen beginnt" („poka u nego ne vstanut dybom volosy i raskajanie načnet gryzt' ego dušu"; S, VIII, S. 230).

Auch im Zustand des Irreseins Arbenins ist demnach noch Herz und Vernunft, erhofft er sich doch innere Umkehr und Reue auf Seiten des Vaters. In *Ispancy* nimmt der Vater den Fluch gegen seine Tochter zurück, um nicht vom „Schatten" der Toten verfolgt zu werden (vgl. Alvarec' Gespräch mit Donna Marija in I, V,1, S. 105). Auch Jurij Volins Vater in *Menschen und Leidenschaften* zeigt Bereitschaft, die Verfluchung des Sohns aufzuheben. Über Pavel Grigorič Arbenin urteilt einer seiner Diener jedoch: „Prokljast' syna, echat' v gosti – èto dve vešči dlja nego tak blizki mež soboj, kak vypit' stakan vina i stakan vody." (S, X, S. 236; „Den Sohn verfluchen, auf Besuch fahren – das sind für ihn zwei einander so nahe Sachen, wie ein Glas Wein und ein Glas Wasser trinken.") Die Einladung an die Abendgesellschaft beim Grafen N. zur Totenfeier für Vladimir Arbenin im Epilog teilt die Besucherrolle zwar anderen zu, die Gleichheit der Bedeutung von Fluch und Besuch bleibt aber erhalten: Beide sind für Vladimirs Vater nicht mehr als Gebote der Etikette. Die weiter oben von uns konstatierte Absenkung der moralischen Qualität des gesellschaftlichen Mittelwerts lässt sich allein schon an der Reihe der Väter von *Ispancy* über *Menschen und Leidenschaften* bis *Strannyj čelovek* erkennen.

Die Frage, warum Arbenin im Wahn nicht Natal'ja, sondern den Vater sucht, ist damit noch nicht beantwortet. Betrachtet man die Reihe der Schicksalsschläge, die

Vladimir im Laufe des Dramas treffen – Tod der Mutter durch die Grausamkeit des Vaters, Verfluchung durch den Vater, Verrat Natal'jas – aus der Perspektive des Außenraums und seiner Personen, dann erscheint er als Opfer der Etikette, der Intrige und der öffentlichen Meinung, durch die ihm seine einzige Verteidigerin genommen wird. Fügt man aber den Bewusstseinsinnenraum Arbenins hinzu, dann will er in denselben, in sein Inneres versetzten Personen eine Gegenkraft wach rufen. In Bezug auf den Vater ist diese Gegenkraft das Gewissen, das der Vater in sich zugunsten der Etikette unterdrückt; in Bezug auf Natal'ja ist es ihre Fähigkeit zu Mitleid. Von daher ergibt sich der Sinn seiner auf der Verlobungsfeier gegen Belinskoj geäußerten Schlussrede:

> Teper' ja svoboden! .. Nikto … nikto … rovno, položitel'no nikto dorožit mnoju na zemle … […] ja lišnij! (S, XII, S. 249)
>
> „Jetzt bin ich frei! .. Keiner … keiner … ganz und gar, definitiv keiner schätzt mich auf der Erde … […] ich bin überflüssig!"

Zuvor hatte Natal'ja das Angebot seiner rettenden Hand („Moja ruka tebja izbavit ot ėtoj echidny …"; ebd., S. 246; „Meine Hand wird dich von dieser Echidna befreien …")[36] zurückgewiesen. Das muss man nicht nur auf ihren Verlobten, den Mitgiftjäger und untreuen Freund Belinskoj, beziehen, sondern kann es auch auf die moralisch abgesunkene Gesellschaft anwenden, der Natal'ja nur mit einem Teil ihres Wesens angehört, die sie aber jetzt ganz auf ihre Seite gezogen hat. Natal'ja ist aus dieser Sicht nur ein Glied in einer Dreierreihe von Menschen, die Arbenin dem Sog der Gesellschaft entziehen will: Die Mutter bildete den Anfang, dann versuchte sich Arbenin am Vater, anschließend an Natal'ja, und im Wahnsinnszustand kämpft er wieder um den Vater. Aus dieser Reihe geht hervor, dass Arbenin schließlich „frei" für den Selbstmord ist, der letzten Möglichkeit, als Todesschatten an das in Tiefen des Bewusstseins, unter Konvention und Etikette verschüttete Gewissen des Vaters zu appellieren. Parallel zum Drama in der gezeigten Außenwelt verläuft somit ein dramatischer Kampf in der Innenwelt des zentralen Helden, worin nicht dieser schutzbedürftig ist, sondern er anderen Schutz gegen die Sogwirkung der Gesellschaft zu geben versucht. In dem inneren Drama ist nicht Natal'ja, sondern der Vater die Schlüsselperson.

Der Beziehung zu Natal'ja Zagorskina mag man allerdings auch eine Pointe abgewinnen. So wie Vladimir Arbenin die eheliche Untreue seiner Mutter als Fehler akzeptiert, den sie begehen musste, um ihre Pflicht gegenüber dem Gatten zu erkennen, wäre es denkbar, dass er auch der erst achtzehnjährigen Natal'ja das Recht auf eine falsche Gattenwahl zubilligt, die sie ihrerseits zu ihrer wahren, mitleidigen Liebe brächte, die dann freilich nicht notwendigerweise Arbenin gelten müsste, sondern sich an Lady Milford aus Schillers *Kabale und Liebe* anlehnen könnte. Dieses Recht auf eigene Entwicklung billigt Arbenin ihr nicht zu, seine Retterhand soll sie gerade davor beschützen, und hier ist wiederum an die Beziehung zwischen Odoardo Galotti und Emilia zu denken, die wir weiter oben als falsche Bewahrung vor der Selbstfindung der Frau charakterisiert haben.

---

[36] Die Echidna, halb Mensch, halb Tier, ist eine Schlange aus der griechischen Mythologie.

Das Recht der Frau auf eigene Entwicklung wird in *Strannyj čelovek* durch einen Texthinweis auch auf Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* bezogen. Als Natal'ja die Freundschaft zwischen den zukünftigen Ehepaaren vorschlägt, erinnert sich Vladimir Arbenin an Goethes Roman: „… vy želali by vo mne najti Vertera! .." (S, XII, S. 247; „… Sie möchten einen Werther in mir finden! ..") Bei Goethe leben Werther, Lotte und Albert, ihr Verlobter und bald auch Ehemann, freundschaftlich zusammen. Lotte rät Werther zur Heirat mit einer anderen Frau, was dieser aber ablehnt, denn er kann nur Lotte lieben. Am Ende erschießt sich Werther, weil er die Freundschaft ohne sinnliche Erfüllung nicht mehr erträgt. Vorher hat er erwogen, eventuell Albert, weil er Lotte nicht genügend würdige, oder Lotte, weil sie sich mit Alberts beschränkter Liebe begnüge, zu töten. Werther misst seine beiden Freunde an dem extremen Wertmaßstab seiner eigenen Liebe zu Lotte und leitet daraus für sich ein Richteramt über beide ab. Am Ende, kurz vor seinem Selbstmord, vergewaltigt er Lotte (allerdings in der milderen Form von Umarmung und Kuss) und gefährdet dadurch ihr Weiterleben. Wohl auch in Kenntnis dieses Ausgangs von Goethes Roman lehnt Arbenin Natal'jas und Belinskojs Freundschaftsvorschlag ab. Der Zeitraum des Romans in Briefen, die Werther größtenteils an seinen Busenfreund Walter schreibt, ist datiert vom 4. Mai 1771 bis zum 20. Dezember desselben Jahres. Der fingierte Herausgeber der Briefe fügt einen Epilog hinzu, worin die Umstände des Todes und das Begräbnis beschrieben werden. Über eine etwa gleiche Zeitspanne ziehen sich die zwölf tagebuchartig notierten Szenen von *Strannyj čelovek* (vom 26. August bis zu einem undatierten Abend im Februar), und analog dem Eingriff des Herausgebers der Briefe ist auch der dramatische Epilog der dreizehnten Schlussszene.

Vladimir Arbenin lehnt nicht nur Werthers Rolle ab, sondern er folgt auch nicht der Mode von Selbstmorden aus unerfüllter Liebe zu einer Frau, die Goethes überaus populärer Roman in Europa zur Folge gehabt haben soll.[37] Mit der Suche nach dem Vater statt nach Natal'ja in Arbenins Innenwelt macht die Konstruktion von *Strannyj čelovek* auf dieses auch für die Folgedramen Lermontovs wichtige Moment aufmerksam. Die Bedeutung des Vaters für *Strannyj čelovek* ist damit allerdings noch nicht ausgeschöpft. Wir kehren noch einmal zurück zu den intertextuellen Beziehungen zu Schillers *Räubern*, aus denen sich die politische Bedeutung des Vatermotivs ableiten lässt, die einer der Gründe oder gar *der* Hauptgrund für Vladimir Arbenins Selbstmord ist.

Die Gestaltung zeiträumlicher Weite und gleichzeitiger Verengung in Bezug auf Schillers *Die Räuber*

In der Gruppe der Studenten berichtet Čeljaev davon, bei der Aufführung der „abgerupften Räuber von Schiller" („Obščipannych razbojnikov Šillera"; S, IV, S. 207) zum ersten Mal den Schauspieler Močalov gesehen zu haben. Er habe „entsetzlich träge" („lenilsja užasno"; ebd.) gespielt und werde seine Reputation verlieren, wenn er so weitermache.[38] Vyšnevskojs Replik imitiert Čeljaevs Verwechselung zwischen

[37] Terence James Reed (2009) bestreitet, dass es solch eine Selbstmordwelle gegeben hat.

[38] Močalovs „romantisch" inspirierte Spielkunst soll tatsächlich von Abend zu Abend stark geschwankt haben, was schon von V.G. Belinskij getadelt wurde. S. dazu den Kommentar von I.S. Čistovaja, 1990, S. 618, ad S. 80-81.

Werk und dramatischen Personen scherzhaft: „I ty, verno, krepko bojalsja v teatre … […] – ty byl odin s razbojnikami!“ (Ebd.; „Und du hast dich wohl mächtig gefürchtet … […] – du warst allein mit den Räubern!“) Das Gelächter der Gruppe schließt das Thema ab, im Weiteren geht es um Arbenins Gedichte.

Das Čeljaev in den Mund gelegte Adjektiv „abgerupfte“ („Obščipannych“) kann angesichts der ständigen Präsenz des populären Erstlingsdramas Schillers auf russischen Bühnen das ‚zu Tode gerittene Stück‘ meinen; es kann aber auch auf die dramatische Personengruppe der Räuber gemünzt sein, die in Schillers „Trauerspiel“ zu Beginn des von Maximilian I. im Jahre 1495 verkündeten Ewigen Landfriedens unter Führung ihres Hauptmanns, des Adligen Karl von Moor, in die böhmischen Wälder ziehen, um Tyrannei und Despotie der Herrschenden auf eigene Faust zu bekämpfen.[39] Dort verkommen ihre Ideale zu gemeiner Mordbrennerei. Ihr Hauptmann hebt sie aus der moralischen ‚Abgerupftheit‘ heraus: Weil die Räuber, getreu ihrer etablierten Gruppenmoral, sich geweigert haben, ihn gegen eigene Straffreiheit, Eigentumsrecht und Aussicht auf bürgerliche Ämter der Regierung zu übergeben, beschließt er, sich freiwillig auszuliefern, teilt seine erbliche Grafschaft unter der Bande auf und will einem armen, „im Tagelohn“ (KUL, V,9, S. 176) seine elf Kinder ernährenden Offizier zu den hundert Gulden verhelfen, die dem zufallen, der „den *großen Räuber* lebendig liefert“ (ebd.; Hervorhebung im Original). Den Räubern hat er so ermöglicht, ehrsame Bürger zu werden. Karl von Moor fordert sie auf, ihre „Gaben dem Staate“ zu opfern und „einem Könige [zu dienen], der für die Rechte der Menschheit streitet“ (KUL, V,7, S. 175). Vor sich selber gilt sich Karl jetzt als „ein guter Bürger“, der „das entsetzlichste Gesetz“ (KUL, V,9, S. 176) achtet und an sich erfüllt, denn er fügt sich der sicheren Hinrichtung.

Mit dem Ende von Schillers Drama korrespondiert in *Strannyj čelovek* partiell die XI. Szene. Vladimir versucht den Diener Ivan, den Pavel Grigorič Arbenin (er ähnelt in dieser Hinsicht Jurijs Vater in *Menschen und Leidenschaften*) mit der Bewachung des seit der väterlichen Verfluchung verzweifelten Sohnes beauftragt hat, zu bestechen, um ihn los zu werden. An die Ankündigung Ivans, der Vater werde ihm bald verzeihen, glaubt er nicht, sondern erprobt die gängige Meinung, „dass Geld aus Menschen alles macht“ („Ja slyšal, čto den’gi delajut iz ljudej vse!“; S, XI, S. 237). Als Ivan das ‚Judasgeld‘ ablehnt, wirft Arbenin es zum Fenster hinaus. Die Regiebemerkung hebt die Wirkung der Geste hervor: „*(brosaet košelek v okno, kotoroe razbivaetsja. Stekla zvenjat, i košelek upadaet na ulicu.)*“ (Ebd.; „*[er wirft das Säckchen durchs Fenster, das zerbricht. Die Scheiben klirren, und das Säckchen fällt auf die Straße.]*“) Das kommentiert Arbenin mit einer abfälligen Bemerkung: „Tak pust’ kto-nibud’ podymet!“ (Ebd.; „So soll es irgendwer aufheben!“)

Die dramatische Handlung beider Dramen verläuft ebenso unterschiedlich wie diese beiden Korrespondenzszenen. Karl von Moor wurde durch die Intrige seines Bruders Franz in den irrigen Glauben an die Verfluchung seines Vaters versetzt, was ihn verzweifeln ließ und in die Arme der Räuber trieb. Der alte Moor wiederum bittet Karl, als die Untaten des jüngeren Franz aufgedeckt sind, um Gnade selbst

[39] Die politische und geistig-religiöse Geschichte Böhmens kehrt auch in Schillers Wallenstein-Trilogie wieder. Seine zeitgleich mit der Trilogie verfasste, damals sehr populäre *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* (1791-1793) gibt Einblick in die Anschauungen des revolutionären Hussitentums und der reformatorischen, später mit den Lutheranern verbündeten Böhmisch-Mährischen Brüder.

für diesen verlorenen Sohn. Sein empfindliches Gewissen lässt den alten Moor vor Entsetzen darüber sterben, dass sein von Franz erlogener Fluch (tatsächlich sollte Franz nur einen strengen Brief in des Vaters Namen schreiben, um bei Karl gerade keine Verzweiflung aufkommen zu lassen) Karl zum Räuber machte. Einen gewissenhaften Landesvater von der Art des alten Grafen von Moor hält Karl offenkundig auch in der politischen Wirklichkeit für möglich, so wie er auch selber gewissenhaft dafür sorgt, dass mit seinem Besitztum, einschließlich der Prämie für seinen lebendigen Körper, Gutes getan wird. Bei Vladimir dagegen, der den väterlichen Fluch um des Lebens der Mutter willen auf sich gezogen hat, intonieren die Geräusche des auf die Straße geschleuderten Geldsäckchens eine leere Welt, in der Gutes zu erwirken sinnlos zu sein scheint. Die Ursache dafür ist die unerbittliche väterliche Instanz, die man wohl auch, wie bei Schiller, politisch zu verstehen hat. Somit öffnet sich noch einmal der weite politische Raum gegen Ende von Lermontovs drittem Drama. Vladimirs Schlussrede an den Diener Ivan nimmt die politische Dimension auf, wenn man den Ausdruck „Kinder" („deti") auf die russischen ‚Landeskinder' ausweitet: „*(beret ego za ruku)*. U tebja est' deti … ne proklinaj ich nikogda!" (Ebd.; „*(nimmt seine Hand)*. Du hast Kinder … verfluche sie niemals!") Der Klang der zerbrochenen Glasscheiben und die imaginäre Vision des Geldsäckchens auf der Straße könnten auch als szenische Zeichen für das zaristische Herrschaftssystem gedeutet werden, das ‚Landeskinder' zu Untertanen statt zu „Bürgern" macht und die durch Privilegien gekaufte Adelsklasse zu den ersten Unterdrückten, die ihre eigene Unterdrückung an die zur Marktware degradierten Bauern weitergeben.

Gerade diese in Schillers *Räubern* unmissverständliche politische Dimension wird in der Gesprächsrunde der Studenten über die Theateraufführung dadurch verengt und verharmlost, dass sie die schauspielerischen Qualitäten Močalovs anstelle des politisch aktuellen Inhalts des Stücks erörtert, vor dem sie vielleicht, wie Vyšnevskojs spaßige Replik „Und du hast dich wohl mächtig gefürchtet" suggeriert, Angst haben, denn sie gehören alle zur Adelsklasse.

Mit *Strannyj čelovek* führt Lermontov unserer Analyse gemäß ein „romantisches Drama" vor, dessen Held nicht aus Schwäche wie der Selbstmörder Jurij Volin in *Menschen und Leidenschaften*, sondern aus Stärke auf den angebotenen Platz in der Gesellschaft verzichtet. Verführerisch ist dieser Platz deshalb, weil in der Gesellschaft Personen anwesend sind, die auf mittelmäßige und konventionelle Weise auch gute Züge haben. Zu ihnen gehört neben Natal'ja auch der Freund Belinskoj, der sich darüber freut, (mit Arbenins Geld!) „zum ersten Mal" zur Erleichterung der „leidenden Menschheit" beigetragen zu haben („kak ja rad! Vpervye mne udaetsja oblegčit' stradajuščee čelovečestvo"; S, V, S. 218). Nicht vergessen werden sollte auch der moralisch standfeste, mitleidige Diener Ivan. Was an diesem Drama die „Romantik" ausmacht, kann in der diese Mittelmäßigkeit sprengenden, an absoluter moralischer Qualität festhaltenden, sich an sie ‚klammernden' („pricepljaetsja"; s. o.) Gewissensnorm des zentralen Helden gesehen werden. Sie ist Thema der europäischen Aufklärung und „Funke des himmlischen Feuers", den der ‚Autor' über die Intertexte, vor allem aber mittels der inneren und äußeren Tiefengestaltung seines Werks dem Werkrezipienten einsehbar machen will.

II.2.2. Die Untergruppe der Dramen mit Helden, deren Verstand aussetzt – Rollenspiel und Bühnenarchitektur als neue Verfahren der Verbindung von innerer und äußerer Tiefe in *Maskarad* und *Dva brata* und ihre Intertexte: Shakespeares *Othello*, Puškins *Mocart i Sal'eri*, Schillers *Die Räuber*, das Alte Testament

Unsere Charakterisierung der nun zu besprechenden beiden Dramen unter dem Titel „Helden, deren Verstand aussetzt" spielt auf den Wahnsinn Evgenij Arbenins in *Maskarad* und die Ohnmacht Jurij Radins in *Dva brata* an. Der Ausdruck „Verstand" muss dabei, im Rückbezug auf das Autorvorwort von *Strannyj čelovek*, mit „Seele" und „Herz" in eine begriffliche *Triade* eingesetzt werden, in der der „Funke des himmlischen Feuers" entweder erhalten bleibt oder erlischt. Beide Werke lassen sich mit Blick auf die Triade zusammenfassen als Dramen mit Helden, die erst in sich selbst und dann in ihrem Nächsten Herz, Seele und Verstand auszutreiben und den „himmlischen Funken" auszulöschen bemüht sind. Zu ihnen gesellen sich Helfer aus der Umwelt, doch gibt es auch Opponenten. Die Helfer Evgenij Arbenins beim Austreiben von Seele, Herz und Verstand kommen aus dem ihm anhängenden Kreis der Kartenspieler, ein Kreis, den schauspielerische Fähigkeiten und Beobachtungsgabe für eigene wie fremde Spielkunst auszeichnen. Die in *Strannyj čelovek v*on Seiten der Theaterzuschauer der technischen Schauspielkunst Močalovs gewidmete Aufmerksamkeit wird in *Maskarad* innerhalb der Kartenspielergruppe entfaltet. Mit dieser Fähigkeit verbindet sich die innere und äußere Tiefengestaltung des zentralen Helden Evgenij Arbenin. Aleksandr Radin, das eigentliche Äquivalent zu Evgenij Arbenin in *Dva brata*, ist zwar kein Karten-, aber auch ein betrügerischer Rollenspieler. *Bewusstseinstiefe* wird in diesem Stück vornehmlich in der *Bühnenarchitektur* gestaltet. Mit schauspielerischem Rollenspiel und Bühnenarchitektur erreicht Lermontovs Kunst räumlicher Tiefengestaltung ihren Höhepunkt.

Indem *Maskarad Kartenspiel* und *Kartenspieler* in den Mittelpunkt rückt, knüpft es an *Ispancy* an, wo der gesamte dramatische Raum analog einem Brettspiel konzipiert ist, dessen verderbliche Spielregeln von der Machtinstanz der katholischen Kirche in Rom vorgegeben werden. In *Maskarad* ist es das Kartenspiel, dessen Regeln die gesellschaftliche Moral verderben. Damit greift dieses Drama das vernichtende Urteil auf, das Vladimir Arbenin in *Strannyj čelovek* über die Karten spielende „Hälfte der russischen Jugend" gefällt hatte. Evgenij Arbenin steht im Zentrum dieser Hälfte, die nun mit ihrem zahlreichen personalen Inventar auf die Bühne geführt wird. Vladimir Arbenin als einziger Repräsentant der nicht Karten spielenden Hälfte der russischen Jugend hat sich mit zwanzig Jahren umgebracht und diese Hälfte leer gelassen. Sein Gegenstück Evgenij Arbenin ist ein alter „Meister" im Kartenspiel und Lehrer der Jugend, er sorgt also für wachsenden Zulauf zu seiner Hälfte. Die antinomische Beziehung zwischen Vladimir und Evgenij Arbenin in Bezug auf das Kartenspiel wird durch die Gleichheit ihres Familiennamens und die Ungleichheit ihrer Vornamen angedeutet. An den beiden Radin-Brüdern Jurij und Aleksandr kehrt die antinomische Paarigkeit wieder. Es wird zu zeigen sein, dass ihre Gegensätzlichkeit in der jeweiligen Relation zu „Seele", „Herz" und „Verstand" beruht. Mit seinem Namensvetter Jurij Volin aus *Menschen und Leidenschaften* teilt Jurij Radin die ohnmächtige Schwäche.

II.2.2.1. *Maskarad* als Drama der Karten spielenden Hälfte der russischen Jugend und seine inter- und intratextuellen Beziehungen

Der Werktitel *Maskarad* (*Maskerade*) bezieht sich offenkundig auf das in der zweiten Szene des ersten Akts vorgeführte gesellschaftliche Ereignis des Maskenballs im Hause Ėngel'gardt und die dafür vorgeschriebene Gesichts- oder Ganzkörpermaske. Die Position dieses Ereignisses in der Beginnphase des Dramas lässt erwarten, dass es in der dramatischen Handlung um die Folgen des Balles geht. Höhepunkt der Folgehandlung ist die Ermordung der jungen Nina durch ihren Ehemann Evgenij Arbenin im dritten der insgesamt vier Akte. Eine weitere, am Ende des vierten Aktes erreichte Folge ist der Wahnsinn des Gattenmörders. Dem Maskenball geht jedoch in der Introduktionsszene des ganzen Stücks die Rückkehr Arbenins in das Milieu der Kartenspieler nach einjähriger, durch die Eheschließung und das Leben auf dem Lande bedingter Abstinenz vom Kartenspiel voraus. Zwar will Arbenin nur zuschauen, begibt sich dann aber stellvertretend für den Fürsten Zvezdič, einen unerfahrenen Spieler, der gerade sein Geld verloren hat, an den Spieltisch und gewinnt dem Fürsten das Geld zurück. Auf dem anschließenden Maskenball setzt sich die freundschaftliche Beziehung beider fort, Arbenin ist Zvezdič nun behilflich, eine weibliche Maske, die ihm ein Armband als Liebespfand überlassen hat, zu suchen. Aus der Verknüpfung beider Handlungsorte, des Spielsaals und des Ballsaals, über die dort befindlichen Personen ergibt sich die Verschlingung zwischen dem Ehepaar Arbenin und dem erotischen Paar der beiden Maskenträger. Die weibliche Maske in diesem letzteren Paar ist die verwitwete Baronesse Štral', die sich in den Fürsten verliebt und das von Nina unbemerkt verlorene Armband als das ihre an ihn weitergegeben hat. Auslöser für den Ehezwist, der in der dritten Szene des ersten Aktes in Arbenins und Ninas Wohnung anläuft, wird das verlorene Armband, das in Arbenin Misstrauen gegen Ninas Treue weckt. Der eigentliche Grund für die Mordtat muss aber in etwas anderem gesucht werden, nämlich in den *mehrfachen Bedeutungen* des Motivs der *Maske*.

Die *erste* und grundlegende Bedeutung des Maskenmotivs, angelegt in Arbenins Vergangenheit als Kartenspieler und dem Rückfall ins Kartenspielermilieu, ist die *Maske des Kartenspielers*. In Bezug auf den Kartenspieler bedeutet Maske in Lermontovs *Maskarad* neben dem Verbergen eigener Gefühle auch Verbergen von Falschspiel. Arbenin und sein Spielerkreis sind Falschspieler, denen es um Gewinnen mit allen Mitteln geht. Arbenin gilt als alter „Meister" („master", M, I,1, S. 265). Diesen Ruhm erlangte er durch seine besondere Fingerfertigkeit beim Manipulieren der Karten, die er sich durch „Jahre des Übens der Hände" („gody / Potrebit' na upražnenie ruk"; M, I,1,1, S. 263) erworben hat.[40] Seine Mitspieler am Kartentisch erkennen in ihm sofort den Falschspieler, wie die geflüsterte Bemerkung des 1. Ponteurs zu seinem Partner bezeugt: „Beregis' – imej teper' glaza! .. / Ne po nutru mne ėtot Van'ka Kain, […]" (Ebd.; S. 265; „Nimm dich in Acht – halte jetzt die Augen auf! .. Dieser Van'ka Kain geht mir gegen den Strich, […]") Van'ka Kain war in der ersten Hälfte des

[40] In M, II,2,4, S. 314 beschreibt Kazarin seine Spielregeln so, als habe er dabei Arbenins Spiel in I,1,1 wie einen Anwendungsfall vor Augen. Die Schlussregel lautet: „I kartu smjatuju – pod stol!" („Und eine Karte knülle ich unter den Tisch!") Dem zuhörenden Arbenin scheint dieselbe Vision vorzuschweben.

19. Jahrhunderts ein Dieb und Geheimpolizist. In seinem Haus in Moskau unterhielt er eine Spelunke für Falschspiel und Falschgeld.[41] Das semantische Element des dem Spieler eigentümlichen, hinter der Gesichtsmaske versteckten Betrugs trägt Arbenin an jeden Ort mit sich. Der erste, gemeinsam mit Fürst Zvezdič aufgesuchte Ort ist der übel beleumundete Maskenball bei Ėngel'gardt. Vasilij Vasil'evič Ėngel'gardt (1785-1837) war ein Petersburger Reicher und eingefleischter Spieler, dem die Regierung das Privileg erteilt hatte, in seinem Haus auf dem Nevskij Prospekt Konzerte und Kostümbälle abzuhalten, die auch von Mitgliedern der Zarenfamilie frequentiert wurden. Arbenin verspricht sich von dem Maskenball ‚Erholung in der Menge' („V tolpe ja otdochnu"; M, I,1,2, S. 268), der Fürst Kontakt mit Frauen („Tam ženščiny est … čudo … / I daže tam byvajut, govorjat … "; ebd.; „Dort gibt es Frauen … wunderbar … dort, sagt man, pflegen sogar …").[42]

Die Maskierung der Besucher des Maskenballs, die *zweite* vorgeführte Art von Maske, enthält in ihrer Semantik zwar Verhüllung der Identität des Maskenträgers, aber nicht notwendigerweise auch Betrug, weil alle um die Maskierung wissen. Das Moment des Betrugs besteht in diesem Falle in der Irreführung des Armbandempfängers Fürst Zvezdič durch die Baronesse. Diese gewollte Täuschung setzt den Fürsten auf die falsche, zu Nina führende Spur. Arbenin beteiligt sich durch seine Hilfeleistung bei der Suche nach der Armbandbesitzerin unwissentlich an dem Betrug der Baronesse. Unmittelbar handlungsrelevant wird seine Rolle in der Armbandaffäre erst, als er den Versuch der Baronesse, den von ihr in die Wege geleiteten Irrtum aufzuklären, ignoriert und auf Ninas Untreue beharrt, was zu dem Gattenmord führt.

Eine *dritte* Bedeutung von Maske ist die *schauspielerische Maske*. In auffälliger Weise wird sie erst im letzten Akt thematisiert. Die dramatische Situation ist nun Arbenins Lage am Morgen nach der nächtlichen Ermordung seiner Frau. Ihm steht die Aufgabe bevor, den Mord zu vertuschen, will er der drohenden Strafe entgehen. Sein Ziel des möglichst langen Lebens werden wir im Folgenden noch ausführlich erörtern. Zur Vertuschung wird eine ganze Serie von Rollenspielen nötig. Damit tritt das Betrugsmoment auch in die Schauspielermaske im Sinne von täuschendem Rollenspiel forciert ein. Wie die Maske des Maskenballs ist die Gesichts- oder Ganzkörpermaske des Bühnenschauspielers kein Betrug, sondern eine allen bekannte Spielkonvention. Arbenin jedoch muss die Tatsache, dass er überhaupt Rollen spielt, je nach dem Adressaten verschleiern oder eine Rolle mit einer anderen überlagern. Der finalen Serie von Arbenins Rollenspielen wollen wir zunächst genauer nachgehen, weil sie für die Gesamtkonzeption des Dramas und seines Helden von größerer Relevanz ist, als in den gängigen Untersuchungen zu *Maskarad* erkannt wurde. Üblicherweise wird der Wahnsinn, in den Arbenin am Schluss verfällt, als echter Wahnsinn angesehen, doch verfolgt man die Serie seiner Schauspielerrollen, dann ist der wahnsinnige Arbenin nur die letzte Steigerung in einem betrügerischen Rollenspiel.[43]

---

[41] S. die historische Information von I.S. Čistovaja, 1990, S. 623, ad S. 135. Die Äußerung des 2. Spielers, er selber habe nicht getrickst, sondern „der Reihe nach" („na podrjad"; M, I,1,1, S. 266) ausgespielt, deutet an, dass Arbenin die Kartenfolge manipuliert hat.

[42] S. Čistovaja, 1990, S. 623, ad S. 138, über die Beziehung der Zarenfamilie zu Ėngel'gardts Haus.

[43] Jurij Mann (1977) vertritt die gängige Auffassung über Arbenins Wahnsinn. Seine Unterscheidungen zwischen Spiel, Ball und Maskerade sind treffend, jedoch übersieht er das Moment des theatralischen Rollenspiels und damit auch die choreographische Verteilung der dramatischen Personen

Die *finale Rollenserie* wird von Arbenins einstigem und wieder akzeptiertem Kartenspielgenossen Kazarin eingeleitet. Er tritt am Morgen als erster in Arbenins Wohnung, um konventionsgemäß seine Kondolenz zu erweisen, obwohl er um den Mord zu wissen scheint. Danach folgen Verwandte Ninas, ein Arzt sowie abschließend der Fürst und der „Unbekannte" („Neizvestnyj"). Diese zwei letzten Besucher haben sich zusammengetan, um sich an Arbenin für alte, in die Vorgeschichte gehörende und neue, in der abgelaufenen dramatischen Handlung begangene Missetaten zu rächen. Die beiden bringen das Beweisstück für Ninas Unschuld in Form eines Bekennerbriefes der Baronesse Štral' mit, worin sie ihre verleumderische Intrige gegen Nina aufdeckt. Arbenin muss dieses Beweisstück entwerten, was er, wie wir sogleich sehen werden, mittels seines Rollenspiels erreicht.

Die Thematisierung des schauspielerischen Maskenspiels leistet Kazarin als Eröffner der Besucherreihe. Schon dabei wird das Betrugsmoment dieser dritten Maskenart offensichtlich. Er tritt, zunächst noch unbemerkt von dem auf dem Sofa am Tisch sitzenden Arbenin, ins Zimmer, als dieser für sich erwägt, bei dem Mord einem Irrtum erlegen gewesen zu sein. Seine Kopf- und Handgestik deutet auf Versunkenheit in die innere Vorstellungs- und Gedankenwelt, was auch durch Arbenins Rede bestätigt wird:

(Zadumyvaetsja, vdrug podnimaet golovu.)
Ja ošibalsja! .. net, neumolimo
Vospominanie! .. kak živo vižu ja
Ee mol'by, tosku. O! mimo, mimo
Ty, probuždennaja zmeja.
(Upadaet golovoju na ruku.)
(M, IV,1,1, S. 356)

„*Denkt nach, hebt plötzlich den Kopf.)* Ich habe mich geirrt! .. Nein, unerbittlich ist die Erinnerung! .. wie lebendig sehe ich ihre Bitte, Betrübnis. Oh! hinweg, hinweg du, aufgeweckte Schlange. *(Lässt den Kopf auf die Hand sinken.)*"

Anstelle der eigenen Überlegung Arbenins, was nun zu tun wäre, liefert Kazarin ihm Anweisungen zum betrügerischen Rollenspiel vor uneingeweihtem Publikum und zum Fallenlassen der Maske vor Eingeweihten, während Arbenin schweigt:

[…]
(ticho)
Arbenin zdes'? pečalen i vzdychaet.
Posmotrim, kak-to on komediju sygraet.
(Emu.)
[…]

---

bes. im Verhältnis Kazarin – Arbenin – „Neizvestnyj" vom ersten bis zum letzten Akt, die für unsere Interpretation bedeutsam ist. – Die 2011 von Igumen Nestor (Kumyš) vorgelegte Monographie zu Lermontovs Werken sieht in Arbenins Finalauftritt keinen Wahnsinn. Für den Igumen erfährt Arbenin eine plötzliche himmlische Erleuchtung, die ihn zum reuigen Sünder macht. Kartenspiel und Schauspielerei ignoriert der Igumen. – Mehr texttreuen Sinn hat lt. Brigitte Schultze Roger W. Phillips für den Karten- und Rollenspieler Arbenin. In seiner 1973 gedruckten, lange Zeit vergessenen Übersetzung von *Maskarad* mache er sich die im Englischen angebotene Unterscheidung zwischen „play" und „game" konsequent zunutze, um die doppelseitige Spielernatur Arbenins herauszuarbeiten. Vgl. B. Schultze, 2012.

Da polno, brat, ličinu ty snimi,
Ne opuskaj tak važno vzory.
Ved' ėto chorošo s ljud'mi,
Dlja publiki, – a my s toboj aktery.
[…]
O, staryj plut – da my razgovorit'sja
Uspeem posle … Vot tvoja rodnja:
[…]
(M, IV,1,2, S. 356)

„[…] *(leise)* Arbenin hier? Bekümmert und seufzt. Sehen wir zu, wie er Komödie spielen wird. *(Zu ihm.)* […] Genug, Bruder, nimm die Larve ab, senk nicht so ernst die Augen. Das ist wohl gut vor Leuten, für Publikum – aber wir beide sind Schauspieler. […] Oh, alter Schelm – doch wir können uns später unterhalten … Da ist deine Verwandtschaft: […]"

Da Kazarin im weiteren Verlauf nicht mehr auftritt, gilt die Aufforderung zuzusehen, wie Arbenin „Komödie spielen wird", dem Werkrezipienten. Die Aufforderung zum Anlegen der Maske vor Publikum und Familie befolgt Arbenin in der anschließenden Szenerie mit Ninas Verwandten und dem Arzt; das verlangte Ablegen der „Larve" („ličinu") vor Schauspielerkollegen wird in der danach folgenden Konstellation zwischen Arbenin – „Unbekanntem" – Fürst Zvezdič aktuell, weil mit diesen beiden Personen Kartenspieler und dadurch auch in die unter Kartenspielern gültige Konvention zu betrügerischer Schauspielerei Eingeweihte in den dramatischen Raum eintreten. Der Grad der Eingeweihtheit ist jedoch beim Fürsten und beim „Unbekannten" verschieden, was wichtig werden wird.

Die Verwandten und der Arzt hegen zwar gegenüber Arbenins Rolle des trauernden Hinterbliebenen seiner angeblich plötzlich erkrankten und verstorbenen Gattin Zweifel, gehen den Umständen von Ninas Tod aber nicht weiter nach.[44] Der Fürst und der „Unbekannte" wissen um den Mord, denn der „Unbekannte" hat auf dem Gesellschaftsball – der im Stück auf den Maskenball folgt – beobachtet, wie Arbenin Gift in das Speiseeis für Nina schüttete (vgl. III,1,4). Nicht nur der Mord, sondern vor allem Ninas Schuld oder Unschuld und damit Arbenins Irrtum ist Thema ihres Streitgesprächs. Beide haben zuvor ihre Redeparts dahingehend verabredet, dass der „Unbekannte" den Mordvorwurf vorträgt, der Fürst anschließend den Brief der Baronesse vorlegt. Ziel des Fürsten ist es, Arbenin zum Duell zu fordern, das ihm seine verlorene Ehre wiedergeben soll (vgl. dazu die Szene des Kartenspiels mit Arbenins Vorwurf, der Fürst sei Falschspieler, und seine kalkulierte Verweigerung des Duells in II,4,1). Der „Unbekannte" will Rache an Arbenin als seinem ehemaligen Verführer zum Kartenspiel, weil dieser sein Leben ruiniert habe. Der Nachweis eines Irrtums, vorgelegt von seinem älteren und jüngeren Kartenspielschüler, muss den „Meister" Arbenin besonders treffen, geht es doch um seinen Ruhm im Spieler-

[44] Viktor Šklovskij (V. Schklowskij, 1973, S. 88) erwähnt eine 1566 erschienene Novelle über den Mohr von Venedig von Giraldi Cintio. Darin gibt es einige Parallelen zu Lermontovs „russischem Othello": Cintios Othello wolle Desdemona so töten, dass das Verbrechen unentdeckt bleibt, weil er sich „vor der Sühne fürchtet", er sei vom „Selbsterhaltungstrieb" motiviert. Auch das in *Maskarad* überraschende, vereinzelt bleibende Motiv der Verwandten Ninas liegt bei Cintio vor, erhält jedoch eine zu *Maskarad* konträre Handlungsfunktion. Die Verwandten töten den Mohren, nachdem polizeiliche Untersuchungen ergebnislos geblieben sind.

milieu. Von Arbenin ist jetzt also nicht mehr die Rolle des trauernden Ehemannes, sondern des Schauspielers verlangt, der seine überlegenen Fähigkeiten im Rollenspiel und gleichzeitig auch seine Berechtigung zur Tötung der ‚untreuen' Gattin beweisen muss.

Arbenins Methode der Bewältigung dieser Aufgabe lässt sich zusammenfassen unter dem Schlagwort *divide et impera!* („teile und herrsche!"). Er zieht den ‚unbekannten', inzwischen auch wiedererkannten älteren Schüler unter anderem durch Lob seiner Redekunst („Debjut choroš."; M, IV,1,8, S. 363; „Das Debüt ist gut.") mehr und mehr auf seine Seite, so dass die Konstellation der zwei verbündeten Rächer derjenigen zweier älterer Karten- und Schauspielergenossen gegen einen Neuling weicht. Das kulminiert in der Feststellung des „Unbekannten" gegenüber dem Fürsten: „My celim rozno. / Ja otomstil, dlja vas, ja dumaju, už pozdno." (Ebd., S. 368; „Wir zielen getrennt. Ich habe mich gerächt, für Sie, denke ich, ist es zu spät.") Das kann von Arbenin als Signal gedeutet werden, dass der „Unbekannte" ihm bei der Vermeidung des vom Fürsten verlangten Duells und der Anklage wegen Mordes helfen wird. Er inszeniert daraufhin die Rolle des Wahnsinnigen, ein Spielzug, der ihn rettet, den „Unbekannten" noch mehr zufriedenstellt und den Fürsten als absoluten Verlierer dastehen lässt. Diese Rolle untergliedert sich in ein *Vorspiel* und ein *Hauptspiel*.

Im *Vorspiel* fällt Arbenin in reuiger Pose auf die Knie, nimmt dann aber plötzlich eine Befehlshaltung ein:

> *(Stanovitsja na koleni.)*
> Nu, vot i ja upal pred vami na kolena:
> Skaži že – ne pravda li – izmena,
> Kovarstvo očevidny … ja choču, velju,
> Čtob vy ee sejčas že obvinili.
> Ona nevinna? […]
> […]
> Ošibka – ja ošibsja – čto ž!
> Ona mne to že govorila,
> No ja skazal, čto ėto *lož'*.
> *(Vstaet.)*
> Ja ėto jej skazal.
> (Ebd., S. 368; Hervorhebung im Original)

> „*(Fällt auf die Knie.)* Da, jetzt bin auch ich vor euch auf die Knie gefallen: Sag doch – ist es nicht wahr – der Verrat, die Hinterlist sind offensichtlich… ich will, befehle, dass ihr sie augenblicklich beschuldigt. Sie unschuldig? […] Ein Irrtum – ich habe mich geirrt – na und! Sie hat mir dasselbe gesagt, doch ich sagte, das wäre eine *Lüge*. *(Steht auf.)* Ich habe ihr das gesagt."

Es folgt ein eindringlicher Blick auf den „Unbekannten" („*[Vzgljadyvaet pristal'no na Neizvestnogo.]*"; ebd.; *[„Sieht den Unbekannten eindringlich an.]*") sowie eine Anklage dieses „lieben Freundes" („milyj drug"; ebd.) wegen Grausamkeit, die Arbenin ihm aber mit weinender Umarmung verzeiht. Der Kniefall und die deiktische Bemerkung in der ersten Zeile der Rede „Da, jetzt"/„Nu, vot" weisen auf die Proxemik des knienden Körpers, das „auch ich" („i ja") gibt an, dass Arbenin Ninas Kniefall nach seiner Mitteilung über ihre Vergiftung nachspielt, was besonders für den mit vertraulichem „du" („sag doch"; „skaži že") angeredeten „Unbekannten" als ehemaligem Kartenspielgenossen inszeniert wird. Die dann beanspruchte Befehls-

gewalt, eindringlicher Blick und tränenreiche Umarmung wirken wie Beziehungen zwischen zwei Mafiosi, von denen der Ältere den Jüngeren an die Pflicht erinnert, einander gegen nicht Dazugehörige – in diesem Fall der Fürst – beizustehen, um die ‚Grausamkeit' des öffentlichen Gesetzes, das der Fürst repräsentiert, zu vermeiden. Der Beistand besteht darin, dass der „Unbekannte" Arbenins Behauptung der Lüge Ninas unterstützen und vor dem Fürsten durchsetzen soll, wodurch auch der Brief der Baronesse zur Lüge deklariert würde. Auf diese doppelte Referenz von „*Lüge*"/ „*lož'*" soll möglicherweise die graphische Hervorhebung durch den Werkautor hinweisen. Die Tötung Ninas geriete zur Strafe für weibliche Untreue und Hinterlist, die Mordanklage wäre hinfällig.

Hier muss jedoch angemerkt werden, dass Arbenins Vorführung von Ninas Kniefall eine Verfälschung enthält. Nina hatte nicht vor ihrem Gatten, sondern weinend und betend mit zum Himmel erhobenen Händen vor Gott gekniet („[…] *[v slezach upadaet na koleni i podnimaet ruki k nebu]*"; M, III,2,1, S. 352). Gott redet sie mit „du" an, auf ihren Mann verweist die deiktische Funktion des Personalpronomens in der dritten Person: „Tvorec nebesnyj, poščadi! / Ne slyšit *on*, no *ty* vse slyšiš' – *ty* vse znaeš', / I *ty* menja, vsesil'nyj, opravdaeš'!" (Ebd.; „Himmlischer Schöpfer, erbarme dich! *Er* hört nicht, aber *du* hörst alles – *du* weißt alles, und *du*, Allmächtiger, rechtfertigst mich!"). Die Appellation Gottes wird durch das mehrfach wiederholte „du" überdeutlich. Beim Nachspiel dieser Szene setzt Arbenin den „Unbekannten" in die Position des göttlichen Richters über die vermeintlich lügnerische Frau ein, den er mit dem „du" („skaži") vor dem pluralen „ihr" oder „Sie („vy"), das den Fürsten einbezieht, privilegiert.

Weil damit aber nicht auch schon die Duellforderung des Fürsten aus dem Weg geräumt ist, geht Arbenin im *Hauptspiel* in die Rolle des Wahnsinnigen über, denn ein solcher wäre nicht satisfaktionsfähig. Bei der Hinwendung nach draußen, zum Duell, reißt er sich von den beiden Begleitern los. Mit passender Klagerede an die Tote („Večno / My ne uvidimsja … proščaj … Idem … idem … / Sjuda … sjuda …"; ebd., S. 369; „Ewig werden wir uns nicht wiedersehen … leb wohl … Gehen wir … gehen wir … Hierhin … hierhin …"), die er soeben noch gegen alle Evidenz zur Lügnerin abgestempelt wissen wollte, stürzt er in das Nebenzimmer, kehrt stöhnend zurück und fordert Fürst und „Unbekannten" auf, nun nicht etwa auf die Tote im ‚dort' („sjuda") des Nebenzimmers, sondern auf ihn im „hier"/„zdes'" seines Empfangszimmers zu schauen, wo er jetzt den vor Schmerz Wahnsinnigen gibt:

> […]
> *(vozvraščajas' s dikim stonom)*
> Zdes', posmotrite! posmotrite! ..
> *(Pribegaja na seredinu sceny.)*
> Ja govoril tebe, čto ty žestok!
> *(Padaet na zemlju i sidit poluleža s nepodvižnymi glazami. Knjaz' i Neizvestnyj stojat nad nim.)*
> (Ebd., S. 370)

> „[…] *(mit wildem Stöhnen zurückkehrend)* Hier, schaut! schaut! .. *(Läuft in die Mitte der Bühne.)* Ich habe dir gesagt, dass du grausam bist! *(Fällt zu Boden und sitzt halb liegend mit unbeweglichen Augen. Fürst und Unbekannter stehen über ihm.)*"

Für die schauspielerische Sicht auf dieses Rollenspiel sei auf eine Textstelle in Kazarins früherer Preisrede auf das gemeinsame zügellose Leben vor Arbenins Ehe hingewiesen: Sie hätten „aus den Kulissen Tänzerinnen und Schauspielerinnen herausgelockt" („iz-za kulis / Vymanivali my tancovščic i aktris …"; M, II,2,5, S. 316). Die langjährige Beobachtung des Spiels der Schauspieler von hinten, aus den Kulissen macht sich jetzt bezahlt: Die halb liegende Lage des Körpers in der günstigsten Position der Bühnenmitte und die starren Augen exponieren den Höhepunkt der wie dem Theater abgeguckten Rolle eines Wahnsinnigen, die Fürst und „Unbekanntem" gemeinsam vorgeführt wird, aber in Bezug auf letzteren eine Erinnerung an die übermäßige ‚Grausamkeit' der offiziellen Gerichtsbarkeit erhält, an der sich der ehemalige Spielergenosse nicht beteiligen soll. Der „Unbekannte" ist nun sehr zufrieden, weil sein alter Lehrer und „Meister" ihn um Milde gebeten und somit anstelle des Fürsten (und Gottes) zu seinem eigentlichen Richter erhöht hat. Seine Rache fällt so noch perfekter aus, als er es sich selber hatte vorstellen können: „Davno chotel ja polnoj mesti, / I vot vpolne ja otomščen!" (M, IV,1,8, S. 370; „Seit langem wollte ich volle Rache, und jetzt bin ich völlig gerächt!") Der Fürst trauert seiner verlorenen Ehre nach: „On bez uma … sčastliv … a ja? navek lišen / Spokojstvija i česti!" (Ebd.; „Er ist ohne Verstand … glücklich … und ich? auf immer sind mir Ruhe und Ehre genommen.") Er glaubt also an Arbenins Wahnsinn, weil er das abgekartete Spiel zwischen Arbenin und dem „Unbekannten" nicht durchschaut. Der Ausdruck „glücklich" („sčastliv") ist zweideutig, enthält er doch auch eine Anspielung des Werkautors auf die Komödienrolle des „alten Schelms" („staryj plut") Arbenin, auf die zu achten Kazarin zu Beginn der Rollenserie dem Werkrezipienten nahelegt hatte. Hier ist auch eine Erinnerung an den Frauenjäger Sorrini in *Ispancy* angebracht: Der Jesuit hatte sich selbst als „klugen Schelm" („umnyj plut"; I, IV,1, S. 78) bezeichnet, dem die fromme Maske zum Erreichen seines Lebensziels des Genusses dient („Ja sotvoren, čtob žit' i naslaždat'sja."; ebd.; „Ich bin geschaffen, zu leben und zu genießen."). In Hinsicht auf sein vorgerücktes Alter versprach er sich noch „zehn Jahre und mehr" („na desjat' let / I bol'še"; I, II,1, S. 38) straflosen Genusses. Bei dem jüngeren Arbenin liegt der Beginn der „Karriere des Lasters" „zehn Jahre" zurück („Tomu nazad let desjat' ja vstupal / Ešče na poprišče razvrata"; M, III,1,2, S. 340; „Vor zehn Jahren betrat ich erst die Karriere des Lasters"), und er erhofft sich nach Ninas Ermordung noch viele Lebensjahre, worauf noch zurückzukommen sein wird. An dieser Stelle hilft uns diese intratextuelle Parallelität zwischen den zwei alten, klugen „Schelmen" zusätzlich, das Rollenspiel des Wahnsinnigen zu entdecken. Der Arzt seinerseits hatte Arbenin eine Art Rollenstichwort geliefert, wie das Ziel des langen Lebens zu erreichen sei: „On bolen ne šutja – i ja ne somnevajus', / Čto v ėtoj golove mučenij bylo t'ma, / No *esli on sojdet s uma*, / To ja za žizn' ego ručajus'." (M, IV,1,5, S. 358; „Er ist nicht zum Scherz [wörtlich: scherzend] krank – und ich bezweifle nicht, dass es in diesem Kopf eine Menge [wörtlich: ein Dunkel an] Qualen gegeben hat; aber *wenn er den Verstand verliert*, dann garantiere ich für sein Leben.") Das „nicht scherzend" („ne šutja") signalisiert, dass der Arzt auf anderer als der körperlichen Ebene den ‚Narrenspieler' (*šut*) durchschaut hat. Über seinen Beruf ist er sicher auch hinreichend mit Simulanten vertraut. Auch dürfte er wohl Tod durch Vergiftung von Tod durch ‚plötzliche Erkrankung' unterscheiden können.

Unsere ermittelten *drei Bedeutungen von Maske* – betrügerisches Kartenspiel, Betrug in der Maske des Maskenballs, täuschendes schauspielerisches Rollenspiel – bilden eine Triade, die die Gesamtkomposition des Dramas wie ein Rahmen umschließt und die Triade von „Seele", „Herz", „Verstand" als Zeichen des „himmlischen Funkens" ausschließt. Hierzu passt auch eine nur in *Maskarad* verwendete Untergliederung der Akte: Sie sind nicht nur in Auftritte (*vychody*), sondern auch in Szenen (*sceny*) eingeteilt, die Auftritte in variierender Zahl umfassen. Der Terminus der Szene – auch in *Ispancy* und *Dva brata* wird „Szene" verwendet, aber anstelle von „Auftritt" und nicht als größere Bündelung von Auftritten – hebt das betrügerische Spiel aller drei Maskenbereiche hervor, das, um entdeckt zu werden, genaues Hinschauen und Hinhören bezüglich der Betrugstechniken verlangt. Die oben zitierte Aufforderung des 1. Ponteurs im allerersten Auftritt des Dramas, auf Arbenins Falschspiel zu achten, gilt für alle Maskierungen und betrifft nicht nur die angeredeten dramatischen Personen, sondern vorzüglich auch den Werkrezipienten, was Kazarins Hinweis auf Arbenins Komödienspiel im letzten Akt prospektiv sowie retrospektiv für das ganze dramatische Werk ausdrücklich artikuliert. Rollenspiel und Rollenbetrug müssen stets gleichzeitig verfolgt werden. Das betrifft auch die eingerahmten beiden Mittelakte.

In diesen zwei Akten läuft zunächst die Intrige der Baronesse Štral' (II) und dann die Ermordung Ninas (III) ab. Bei der Intrige ist die Baronesse die Betrügerin, der Fürst der Betrogene, Nina das Opfer. Als die Baronesse erkennt, dass Nina Besitzerin des verlorenen Armbands ist, akzeptiert sie das zunächst (vgl. II,1,6), erschrickt dann aber vor den Gefahren, die dem Fürsten und Nina von dem eifersüchtigen Arbenin drohen, und versucht, beider Leben durch die Aufklärung Arbenins und des Fürsten über ihre Intrige zu retten (vgl. II,3,3-5). Arbenin hört die Baronesse nicht zu Ende an, sondern unterstellt ihr, eine bezahlte Kupplerin zu sein. Der Fürst seinerseits sieht ein, dass er Arbenins Ehre als Ehemann verletzt hat, und stellt sich auf das unter Ehrenmännern für solche Fälle übliche Duell ein. Arbenin wird damit zur Ursache für die fatale Weiterentwicklung der eigentlich leicht behebbaren Schürzung des dramatischen Knotens. Er bedroht die vermeintliche Kupplerin mit Verfolgung bis in den Tod, sollte sie seinen Weg noch einmal kreuzen (vgl. II,3,3), bezeugt also unerbittlichen Rachegeist. Eine ähnliche Todesdrohung hatte er zuvor schon gegenüber dem schlafenden Fürsten zu realisieren versucht, war aber aus Feigheit vor den Folgen des Fürstenmords zurückgeschreckt und hatte sich stattdessen „Zunge und Gold" („jazyk i zoloto"; M, II,3,2, S. 320), d. h. bezahlte Verleumdung, als Mittel seiner Intrige vorgenommen. In Form des dem Fürsten verweigerten Duells (II,4,2) setzt er diese Intrige in Gang und erringt den beabsichtigten Erfolg, denn der Fürst gilt nun in der feinen Gesellschaft als ehrloser „Schuft" („podlecom"; M, III,1,1, S. 337): Arbenin hatte das Gerücht in Umlauf gebracht, nicht er, sondern der Fürst habe das Duell verweigert. Somit stehen sich in der Baronesse und Arbenin zwei Typen des Intriganten gegenüber, ein weiblicher reuiger und ein männlicher reueloser. An der über den Fürsten verbreiteten Lüge beteiligt sich passiv auch die Gruppe der Kartenspieler, die die Wahrheit kennt, aber nichts tut, um sie gegen ihren „Meister" zu offenbaren. Die Methode der „*Lüge*" („*lož'*") unter Kartenspielern siegt über den im Zeichen der Maske des Maskenballs begonnenen, dann zurückgenommenen Betrug der Baronesse. Das wirft auf den Mord an Nina einen Schatten voraus. Doch

zuvor sei das schauspielerische Element an Arbenin als Gegenintrigant der Baronesse beleuchtet, das auch eine *politische* Kontur hat.

Mit der Rolle des erfolgreicheren Intriganten im Gegenspiel gegen die Baronesse hat Arbenin eine traditionelle dramatische Rolle übernommen, die in der antiken Komödie dem Sklaven als Erzieher seines jungen Herrn und als Helfer bei dessen Jagd auf Hetären oder Ehefrauen zufiel. Unter dieser Komödientradition ist auch Arbenins Berater- und Helferfunktion in Bezug auf das Liebesabenteuer des jungen Fürsten auf dem Maskenball zu sehen. Der schlaue antike Sklave löst alle in der Liebesintrige anfallenden Probleme für seinen Herrn, doch in der Regel erlöst ihn das nicht aus seinem Sklavenstand. Zwar ist Arbenin kein Sklave, sondern Mitglied der herrschenden Oberschicht, und er will sich, als klar wird, dass sich die Begierde des Fürsten auf seine eigene Frau richtet, an Zvezdič rächen, doch seine Rechtfertigung des beabsichtigten Fürstenmordes enthält ein Moment des politisch Unterjochten, der sich im Gegensatz zum Sklaven der Antike gegen das Joch der Fürstenherrschaft aufbäumt. Die beanspruchte Rolle des ‚Rächers der Unterdrückten' enthält Lügensignale, welche den geplanten Fürstenmord als *Vorstufe und Vorspiel* zur Befreiung vom Ehejoch durch den Gattenmord markieren. Auf die Parallele zur Degenerierung der edlen politischen Ziele der Räuber in Schillers *Räubern* sei hier nur hingewiesen.

Im Monolog mit sich selbst stellt sich Arbenin vor dem Eintritt in das Schlafzimmer des schlafenden Fürsten wie ein ‚Held seiner Generation' dar:

Udobnyj mig nastal! .. teper' il' nikogda.
Teper' ja vse sveršu, bez stracha i truda.
Ja dokažu, čto v našem pokolen'e
Est' chot' odna duša, v kotoroj oskorblen'e,
Zapav, prinosit plod … O! Ja ne ich sluga,
Mne pozdno pered nimi gnut'sja …
Kogda b, kriča, pred nich ja vyzval by vraga,
Oni b smejalis' … teper' ne zasmejutsja!
(M, II,3,2, S. 319)

„Der günstige Augenblick ist gekommen! .. jetzt oder nie. Jetzt vollende ich alles, ohne Furcht und Mühe. Ich werde beweisen, dass es in unserer Generation wenigstens eine Seele gibt, in der Beleidigung, ist sie gefallen, Frucht trägt … Oh! ich bin nicht ihr Diener, für mich ist es zu spät, mich vor ihnen zu ducken … Wenn ich den Feind, aufschreiend, vor ihnen herausforderte, würden sie lachen … jetzt spotten sie nicht!"

Das Verb „gnut'sja" („sich ducken") erinnert an das Verb „gnut'", das der 4. Ponteur bei seinem Rat an den 2. Ponteur, jetzt „draufzusetzen" („Nado gnut'"; M, I,1,1, S. 258), d. h. die eingesetzte Geldsumme zu erhöhen, verwendet hatte. Als der 2. Ponteur davor zurückschreckt, liefert der 4. Ponteur eine allgemeine, auch im gesellschaftlichen Bereich gültige Verhaltensregel nach, die den Kartenspielterminus der aktiven Verbform „gnut'" und die politische Bedeutung seiner reflexiven Form „gnut'sja" („sich ducken") in ein Wortspiel einsetzt:

Poslušaj, milyj drug, kto nyneče ne gnetsja,
Ni do čego tot ne dob'etsja.
(Ebd.)

„Hör zu, lieber Freund, wer sich heutzutage nicht duckt, der erreicht nichts."

Auf diese allgemeine Verhaltensregel und den speziellen Kreis der Kartenspieler scheint sich Arbenins Entschluss, sich nicht zu „ducken", zu beziehen. Der Fürstenmord ohne Vorankündigung, im Verborgenen soll den erwartbaren Spott der Kartenspieler über seine ‚Heldentat' vermeiden. Boris M. Ėjchenbaum hat aus diesen Textstellen eine Verbindung zwischen den Kartenspielern und den ehemaligen Dekabristen abgeleitet. Diese seien infolge des missglückten politischen Aufstands kleinmütig geworden.[45] Insofern sich Arbenin nach seiner großmäuligen Ankündigung als ‚Held seiner Generation' gleich darauf und schon beim bloßen Anblick des schlafenden Fürsten als „Feigling" erweist und vermutet, er sei „schon seit langem Feigling" („davno li / Ja trus?"; M, II,3,2, S. 319), ist zumindest seine eigene politische Vergangenheit wohl kaum heroisch gewesen. Auf die im erwartbaren Spott über ‚verspätete' („Mne pozdno pered nimi gnut'sja"; „Für mich ist es zu spät, mich vor ihnen zu ducken") Widerständler ausgedrückte, zynische Anpassung der Kartenspieler an die bestehenden politischen Verhältnisse deutet übrigens auch Kazarins Warnung vor Truščov hin. Kazarin stellt ihn Arbenin wie einen von der Regierung in den Kartenspielerkreis eingeschleusten Agenten vor. Dazu passt, dass der Jude Šprich, mit dem Kazarin Arbenin ebenfalls bekannt macht, später die Absicht äußert, Agent des Fürsten zu werden (vgl. II,1,8). Denkbar ist, dass die Regierung den Kartenspielern politisch immer noch misstraut.

Arbenins rhetorische Überhöhung seiner Rache am Fürsten zu einer politischen Großtat endet dank seiner Feigheit in einer Farce.[46] Der Feigling Arbenin besinnt sich dann auf das sicherere Mittel der Verleumdung mittels Bestechung („Zunge und Gold"; „jazyk i zoloto"). Dieses jetzt ‚modischere' Mittel trägt den Sieg davon. Solches Mittel wurde auch von dem Sklaven als Helden der antiken Komödie gerne eingesetzt, der damit den Gelüsten seines Herrn, nicht seinen eigenen diente. So fragt es sich, welchem Herrn Arbenin letztlich auf sklavische Weise dient, wenn er sich am Fürsten nicht, wie rhetorisch reklamiert, für politische Unterdrückung rächt, sondern dafür, dass sich der Fürst bei der Frauenjagd als allzu gelehriger Schüler erwiesen hat, der sich an die Ehefrau seines Lehrers heranwagt. Diese erste Rache ist verknüpft mit der zweiten, gegen die Ehefrau gerichteten. Auch hierbei geht es, wie das Rollenspiel am Dramenschluss zeigt, um Rufmord, vorher aber um echten Mord. Während sich Arbenin im Falle des Fürstenmords der Anerkennung seiner ‚sich duckenden' Kartenspielgenossen nicht sicher sein konnte, ist ihm die Anerkennung im Falle des Gattenmords dank des finalen Rollenspiels gesichert. So mag es wohl sein, dass der ‚Herr', an den er sich versklavt hat, der Spielteufel ist.

Im Spielermilieu muss Arbenin den Ruf des Gehörnten durch ein Mittel abwehren, das seinen Ruf als alter „Meister" bestätigt. Dass er dies als seine Aufgabe ansieht, geht aus seinem einsamen Monolog am Rande des Gesellschaftsballs – kein Maskenball! – im dritten Akt hervor. In dem Monolog fasst er den gleich darauf auch ausgeführten Beschluss zur Tötung Ninas. Im Eingang des Monologs, der eine gleichzeitig beobachtete, aber akustisch nicht vernommene Unterredung zwischen Nina und dem Fürsten kommentiert, vergewissert er sich seiner Berechtigung zum Mord:

---

[45] Jurij Mann (1977) polemisiert gegen Ėjchenbaums Auslegung der Kartenspielversammlungen als Maskierung für regierungsfeindliche politische Umtriebe.

[46] Das antike Vorbild des feigen Großmauls dürfte Plautus' *Miles gloriosus*, Vorläufer des Fanfaron, sein.

Ja somnevalsja? ja? *a ėto* vsem izvestno;
Nameki kolkie so vsech storon
Presledujut menja … ja žalok im, smešon!
I gde plody moich usilij?
I gde ta vlast', s kotoroju poroj
Kaznil tolpu ja slovom, ostrotoj? ..
Dve ženščiny ee ubili!
Odna iz nich … O, ja ee ljublju,
Ljublju – i tak neistovo obmanut …
(M, III,1,2, S. 339)

„Ich habe gezweifelt? ich? doch allen ist *das da* bekannt; schlüpfrige Anspielungen von allen Seiten verfolgen mich … ich bin für sie kläglich, lächerlich! Und wo sind die Früchte meiner Bemühungen? Und wo jene Macht, mit der ich bisweilen die Menge durch ein Wort, eine Scharfzüngigkeit gestraft habe? .. Zwei Frauen haben sie getötet! Eine von ihnen … Oh, ich liebe sie, liebe – und bin so ungeheuerlich betrogen …"

Das Deiktikum „das da" („ėto") zeigt auf Nina und den Fürsten, die „schlüpfrigen Anspielungen von allen Seiten" („Nameki kolkie so vsech storon") haben die Beziehung zwischen diesen beiden als Ehebruch mit der ‚kläglichen und lächerlichen' Rolle des Gehörnten für Arbenin interpretiert. In dieser Rolle kann er seine Herrschaft über die Meinung der Menge nicht mehr ausüben. Die „zwei Frauen" („dve ženščiny") beziehen sich auf die Baronesse Štral' und Nina. Die Metapher der ‚Tötung' („ubili") seiner Macht über die Meinung der Menge dient zur Rechtfertigung der realen Tötung beider Frauen (in Bezug auf die Baronesse bleibt es bei der Todesdrohung) als Mittel der Wiedergewinnung seiner Macht. Da in Wirklichkeit jedoch das beobachtete Gespräch zwischen dem Fürsten und Nina die Aufklärungsbemühungen der Baronesse fortsetzt – der Fürst entschuldigt sich bei Nina für ihre von ihm verursachte öffentliche Kompromittierung, warnt sie vor ihrem Ehemann und gibt ihr das Armband zurück (vgl. III,1,1) –, ist Arbenins falsche Interpretation des Beobachteten für den Werkrezipienten offensichtlich. Die Konstellation dieser Szenerie mit dem Gatten als Beobachter der vermeintlichen Untreue seiner Frau und der nachfolgende Mord beziehen sich *intertextuell* auf Shakespeares *Othello*; klar ist auch eine intertextuelle Linie zu Aleksandr S. Puškins kleiner Tragödie *Mocart i Sal'eri* (1830; *Mozart und Salieri*). *Intratextuell* gibt es Rückbezüge auf *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften* und *Strannyj čelovek*. Diese vielfachen Bezüge werden uns offenbaren, dass es Arbenin nicht um Wahrheitserkenntnis des Beobachteten, sondern um die innere Fixierung seines in der Gesellschaft umlaufenden Phantombildes des gehörnten Ehemannes geht, das im Mord vernichtet werden soll.

Die intertextuellen Bezüge auf Shakespeares *Othello*, Puškins *Mocart i Sal'eri* und die intratextuellen Rückbezüge auf *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften*, *Strannyj čelovek*

Der in *Maskarad* dargestellte Mord an der Ehefrau aus Eifersucht setzt die schon in *Menschen und Leidenschaften* begonnene Auseinandersetzung mit Shakespeares Tragödie fort. Diese Auseinandersetzung nimmt indes in *Maskarad* die Position eines Hintergrundtextes nicht mehr nur für eine Einzelszene, sondern für das gan-

ze Werk ein. An der *logischen Struktur* der Ermordung Desdemonas durch Othello und Ninas durch Evgenij Arbenin wollen wir versuchen, das nachzuweisen. In der logischen Struktur berücksichtigen wir die jeweiligen *Voraussetzungen* der Tat, das *Tatmittel*, die *Tatdurchführung* und die *Tatfolgen*, woran wesentliche Abweichungen zutage treten.

Zu den *Voraussetzungen* gehören die in der jeweiligen Vorgeschichte der dramatischen Handlung angelegten Gründe für die Eheschließung und das im Drama dargestellte Zustandekommen des Mordplans. In *Othello* hat der gealterte Titelheld aus einmaliger, großer Liebe geheiratet, die junge Desdemona ebenfalls. Von Seiten der venezianischen Patrizierin Desdemona gründete diese Liebe in Mitleid und Bewunderung für Othellos harten Lebensweg als afrikanischem Fremdling, der es dank seiner militärischen Qualitäten zum angesehenen Feldherrn der Republik von Venedig gebracht hat. Die Heirat hat sie gegen Willen und Wissen ihres Vaters vollzogen und vor dem Senat der Republik erfolgreich verteidigt. Der ebenfalls gealterte Arbenin hat die junge Nina nach einer Vergangenheit als Frauenjäger und Kartenspieler unter Vorspiegelung falscher Tatsachen gewonnen. Zum einen verschweigt er ihr seine Karriere als Meister der Kartenspieler, zum anderen aber auch die Tatsache, dass er die Ehe nicht aus Liebe, sondern aus der Sehnsucht nach Ruhe vor Liebesgefühlen eingegangen ist: Er hat sie, wie er sich selbst eingesteht, wie ein „Gotteslamm auf den Opferstein zum Altar" geführt („Kak agnec božij na zaklan'e, / Mnoj k altarju ona privedena …"; M, I,3,3, S. 282), um „das heilige Recht, definitiv niemanden mehr auf der Welt zu lieben" („čtob imet' svjatoe pravo, / Už rovno nikogo na svete ne ljubit'"; ebd.), zu erwerben. Die Eheschließung erfolgte von seiner Seite demnach aus einem Betrug heraus, von Ninas Seite lag jedoch echte, auch mit Mitleid für seine behaupteten vergangenen Leiden untermischte Liebe vor. Der *Mordplan* entsteht – Jagos Absicht entsprechend – in Othello direkt aus der Beobachtung der inszenierten ‚Taschentuchszene', worin das Taschentuch den endgültigen Beweis für Desdemonas Untreue liefert. Othello beschließt sofort den Mord, das *Tatmittel* sind seine eigenen, würgenden Hände. Der *Tatdurchführung* geht unmittelbar ein Dialog zwischen beiden Gatten voraus, in dem Desdemona erkennt, dass Othellos subjektive Sicht auf das verlorene Taschentuch ihn zu der Ermordung aus enttäuschter Liebe führen muss. Die *Tatfolgen* sind zweifacher Art: Desdemona versucht noch im Sterben, Othello zu entlasten (sie behauptet, sich selbst erwürgt zu haben), Othello wiederum diktiert, nachdem Jagos Intrige aufgedeckt ist, einen Brief an den Senat in Venedig, worin er seine vergangenen Verdienste um die Republik und den Mord darstellt. Anschließend tötet er sich vor den Augen aller militärischen Kameraden.

Mordplan, Tatmittel und Tatfolgen sind in *Maskarad* ähnlich gegensätzlich zu *Othello*, wie es schon die Voraussetzungen waren. Hinsichtlich des *Mordplans* müssen zwei ‚Armbandszenen' berücksichtigt werden. Die erste spielt sich zwischen Arbenin und Nina nach dem Maskenball in Arbenins Wohnung ab (I,3,1-4), die zweite auf dem Gesellschaftsball (III,1,2-4). Die erste dieser Szenen hat zwei Stufen: Vor der Entdeckung des fehlenden Armbands entspinnt sich ein alltäglicher Streit zwischen zwei miteinander unzufriedenen Gatten, nach der Entdeckung steigert sich auf Ninas Seite die Unzufriedenheit mit dem kleinlichen, nörgelnden Ehemann bis hin zum Hohngelächter über seine Eifersucht. Das Hohngelächter beantwortet Arbenin mit einer Morddrohung: „Daj bog, čto ėto ne byl tvoj poslednij smech!" (M, I,3,4,

S. 289; „Gebe Gott, dass das nicht dein letztes Lachen war!“) Bis zum Schluss dieser Szene zweifelt er, ob Nina insgeheim nicht weiter lacht (vgl. seine Schlussrede, die er beim Lauschen an Ninas Tür hält: „Čto delaet ona: smeetsja, možet byt’! .. / Net, plačet.“; ebd., S. 293; „Was macht sie: sie lacht vielleicht! .. Nein, sie weint.“). In der zweiten ‚Armbandszene‘ geht Arbenin in seinem oben anzitierten Monolog erstaunlicherweise auf das jetzt visuell präsente Armband gar nicht ein, ganz so, als fehle es in seinem inneren Bild der Szenerie immer noch. Der durch des Fürsten Rückgabe des Armbandes ermöglichten Entlastung Ninas vom Vorwurf der Untreue versagt Arbenin also jegliches Interesse. Stattdessen besinnt er sich des *Tatmittels* in seiner Tasche: Giftpulver, das er seit Beginn seiner „Karriere des Lasters“ („poprišče razvrata“) „vor zehn Jahren“ („Tomu nazad let desat’“; M, III,1,2, S. 341) für „einen schwarzen Tag“ („na černyj den’“; ebd.) aufbewahrt hat. Mit der „Karriere des Lasters“ ist der Beginn der Kartenspielerlaufbahn gemeint, der „schwarze Tag“ spielt auf einen am Beginn dieser Laufbahn erlebten, fast totalen Geldverlust an. Beim jetzigen ‚schwarzen‘ Wiederkehrtag geht es somit um den im Laufe der zehn Jahre erworbenen Ruf des Meisterspielers, der offensichtlich durch Nina gefährdet ist und durch den gleich danach insgeheim durchgeführten Mord verteidigt werden soll. Auf die heimliche *Tatdurchführung* folgt dann erst der nächtliche Dialog der Eheleute, der wiederum zwei Stufen aufweist: Zunächst nimmt Nina ihre Klage über den lieblosen Gatten aus dem ersten Streitgespräch wieder auf, steigert die Klage jetzt aber zu der Aussage, sie hätte ihn in Kenntnis seines „Charakters wohl nicht geheiratet“ („O, esli by ja nrav zarane znala tvoj, / To, verno b, ne byla tvoej ženoj;“; M, III,2,2, S. 348); dann, als sie von ihrer Vergiftung erfahren hat, verflucht sie ihn als Mörder. Nina hat somit den schon im Beginn ihrer Ehe angelegten Betrug ihrer Liebe durchschaut, sie verzeiht ihrem Mörder nicht wie Desdemona. Eigentlich hätte sie auch eher selber Grund zum Gattenmord, denn Arbenin hat ihre Liebe abgetötet. Die *Tatfolgen* von Seiten Arbenins sind dann die verschiedenen Maskenrollen bis hin zur Rolle des Wahnsinnigen, die wir schon analysiert haben.

Aus dem intertextuellen Vergleich der logischen Handlungsstruktur beider Dramen tritt, neben dem Kontrast zwischen Arbenin und Othello, die Gemeinsamkeit zwischen Nina und Desdemona hervor. Beide Frauen haben aus Mitleid und Liebe einen bedeutend älteren, in ihrem illustren Lebensmilieu als Fremdling erscheinenden Mann geheiratet, der sie ermordet. Ihre gegensätzlichen Reaktionen auf den Mord – Verzeihung bei Desdemona, Fluch bei Nina – resultieren aus der jeweiligen Einsicht in die Gründe des Gatten für die Tat. Betrachten wir nun die *Fremdheit* Arbenins, die Nina an ihm bemerkt, so führt uns das auf eine *erste* intratextuelle Spur, und zwar zu Vladimir Arbenin in *Strannyj čelovek.* Vladimir steht uns für die Hälfte der nicht Karten spielenden Jugend. Die Karten spielende Hälfte ist ihm so fremd, wie er selber ihr ist. In der Szene der ersten Stufe des häuslichen Zwistes, also noch vor der Entdeckung des fehlenden Armbandes, schildert Arbenin Nina seine innere Gefühlswelt: Die Dämonen seiner lasterhaften Vergangenheit kämen manchmal in ihm hoch. In solchen Augenblicken werde er vor Nina stumm und scheinbar lieblos, tatsächlich jedoch wolle er sie „mit Stöhnen, mit von Qual herausgerissenem Laut“ nicht erschrecken („Bojus’, čtoby tebja ne ispugal ni ston, / Ni zvuk, istorgnutyj mučen’em,“; M, I,3,3, S. 285). Nina schaut ihn liebevoll an, streichelt sein Haar und entgegnet:

Ty strannyj čelovek! .. kogda krasnorečivo
Ty pro ljubov' svoju rasskazyvaeš' mne,
I golova tvoja v ogne,
I mysl' tvoja v glazach sijaet živo,
Togda vsemu ja verju bez truda;
No často …
(Ebd.)

„Du bist ein seltsamer Mensch! .. Wenn du mir wohlberedt von deiner Liebe erzählst, und dein Kopf in Feuer ist, und dein Gedanke lebendig in den Augen strahlt, dann glaube ich allem mühelos; aber oft …"

Arbenin hakt sofort ein: „Často?" (ebd., S. 286; „Oft?"), woraufhin Nina abschwächt: „Net, no inogda! .." (Ebd.; „Nein, aber manchmal! ..") Arbenins Zwischenfrage darf man als spieltechnisch motiviert betrachten: Er überprüft die Wirkung seines bisherigen ehelichen Rollenspiels auf mögliche, Misstrauen weckende Schwächen, die es zu korrigieren gilt. Ein galanter Handkuss beschließt die noch harmlose Streitszene.

Das von Nina verwendete Schlüsselwort des „seltsamen Menschen" („strannyj čelovek") leitet uns intratextuell zurück zu dessen Prototyp Vladimir Arbenin, doch zwei Signale in Ninas Rede deuten ihr Misstrauen an: Sie bezeichnet die Beschreibungen seiner Liebe als „wohlberedt" („krasnorečiv"), und die abgebrochene Fortsetzung ihrer Rede leitet sie mit einer Adversation, „Aber oft …" („No často …"), ein, die Zweifel andeutet. Hier wird wichtig, dass Evgenij Arbenin sie über seine Kartenspielervergangenheit im Unwissen gelassen hat. Einen Menschen mit dem „Charakter" („nrav") eines Karten- und gar Falschspielers hätte sie sicher nicht geheiratet. So kann man Nina als Vertreterin der nicht Karten spielenden Hälfte der russischen Jugend einordnen, die in ihrem Gatten den Meister und Lehrer der Karten spielenden Hälfte geehelicht hat, den genauen Gegentypus zu Vladimir Arbenin. Die Kontrastrelation zwischen Evgenij und Vladimir Arbenin tritt auch darin hervor, dass Vladimir über seine Liebe zu Natal'ja gerade *nicht* zu reden imstande war. Seine Redegewandtheit versagte bei diesem Thema.

Eine *zweite* intratextuelle Spur lässt die Relation Arbenins zu Nina in einem neuen Licht erscheinen. Sie führt hin zu Sorrini in *Ispancy*. Der alte Jesuit war nicht nur von sexueller Begierde nach der jungen Ėmilija getrieben, sondern auch von dem Gelüst nach Rache dafür, dass sie ihn als Liebhaber ausgelacht habe (vgl. sein Selbstgespräch in II,1).[47] In der Konstellation Sorrini – Fernando – Ėmilija steht aus der Sicht Sorrinis nicht nur ein junger, bevorzugter Liebhaber gegen einen alten, abgewiesenen an, sondern auch die spottende junge Frau. Diese Konstellation wiederholt sich im Dreieck alter Arbenin – junger Fürst Zvezdič – junge Nina aus der subjektiven Sicht Arbenins. Er interpretiert das vermeintliche Liebesdreieck nach einem klischeehaften Schlüssel, was wiederum eine *dritte* intratextuelle Spur bloßlegt. Sie führt zu Jurij Volin in *Menschen und Leidenschaften*, der einen ähnlichen Schlüssel für das falsche Liebesdreieck in der Konstellation mit Zaruckoj und Ljubov' angewendet hatte.

Es gibt indes noch zwei weitere Momente in *Menschen und Leidenschaften*, die für *Maskarad* wichtig werden. Deren eines betrifft die Haltung des Mannes zur Frage der Schuld der Frau. Jurij Volin hatte von dem scheinbaren Verrat Ljubov's das Recht auf ihre Hinrichtung abgeleitet, hatte aber nur eine Scheinerschießung durchgespielt.

[47] Das Lachen Ėmilijas wird allerdings im Drama nirgends gezeigt, nur Sorrini erwähnt es.

Angesichts des Todesmuts der Frau hatte Jurij die Waffe fallen lassen und ihre Trennung verkündet: „Naši serdečnye svjazi rastorgnuty, vinovna ty ili net. Ja ne budu ljubit' tebja, ja ne mogu, esli by daže chotel …“ (ML, IV,5, S. 171; „Unsere Herzensbande sind zerrissen, ob du schuldig bist oder nicht. Ich werde dich nicht lieben, ich kann nicht, selbst wenn ich wollte …“) Die faktische Schuldfrage wird also gleichgültig für die Trennung, deren eigentlicher Grund die weibliche Standhaftigkeit gegen männliche Gewaltandrohung ist. Das wiederholt Arbenin gegenüber Nina, doch geht er einen Schritt weiter, indem er der Drohung (in der ersten ‚Armbandszene') die Tat folgen lässt (nach der zweiten ‚Armbandszene'). Darin wenigstens imitiert er, entsprechend seinem Lebensalter und Stand des Verheirateten, das Beispiel des literarischen Othello auf vollständigere Weise als der jüngere, unverheiratete Volin.

Das zweite Moment hängt mit der Frage zusammen, warum Jurij Ljubov', unabhängig von der Schuldfrage, nicht mehr lieben kann. Sein weiteres Verhalten suggeriert eine Antwort: Jurij schlägt Ljubov' vor, ihre Schuld reuig zu bekennen, dann könne er sie vielleicht doch wieder lieben. Ljubov' lehnt das ab. Ähnliches wiederholt sich zwischen Nina und Arbenin in der ersten ‚Armbandszene'. Nina schlägt das verlangte Schuldbekenntnis, das Arbenin erweichen könnte, aus: „Ne znaju, kto menja oklevetal, / […] ja ne vinovna v ėtom; / Žaleju, chot' pomoč' vam ne mogu, / I čtob utešit' vas, konečno, ne solgu.“ (M, I,3,4, S. 291; „Ich weiß nicht, wer mich verleumdet hat, […] ich bin daran nicht schuld; ich bedaure, auch wenn ich Ihnen nicht helfen kann, und um Sie zu trösten, werde ich, selbstverständlich, nicht lügen.“) Verlangt wird in beiden Fällen die Selbsterniedrigung der Frau vor dem Mann, die Weigerung lässt Mordgefühle aufkommen, denn, wie Arbenin konstatiert: „Gerojstvo k vam nejdet.“ (Ebd., S. 292; „Heldentum steht Ihnen nicht zu.“) Ninas ‚verächtliche' Gegenrede: „[…] *(s prezreniem)* Komu ž?“ (Ebd.; „*[mit Verachtung]* Wem dann?“) muss bei der später im Drama gezeigten Szene des versuchten, aus Feigheit aufgegebenen Mordes am schlafenden Fürsten mitbedacht werden. Jurij Volin hatte Ljubov's Todesmut „verärgert“ und frauenverachtend quittiert: „[…] *(brosaet pistolet. S dosadoj.)* Ženščina!“ (ML, IV,5, S. 171; „[…] *[wirft die Pistole weg. Verärgert.]* Eine Frau!“)

Der dramatischen Handlung in *Menschen und Leidenschaften* und *Maskarad* unterliegt somit das Problem der Mann-Frau-Beziehung, das einmal in der vorehelichen und dann in der ehelichen Liebe durchgespielt wird. Die Tatsache, dass Arbenin nicht wie Jurij bei bloßer Morddrohung stehenbleibt, obwohl er ein erwiesener Feigling ist, hängt mit seiner Rückkehr in das Spielermilieu zusammen: Die Spieler erwarten von ihrem „Meister“ Herrschaft über die Frau in der Ehe, sie decken ihn vor gerichtlicher Verfolgung durch gemeinschaftliche „*Lüge*“ („*lož'*“). Solidarität einer Jungmännergemeinschaft bei Liebeshändeln hätte auch Jurij Volin wählen können: Sein Pensionsfreund Zaruckoj hatte ihm die Brüderschaft der Husaren angepriesen, deren Leben aus Scherzen, Prügeleien und gegenseitiger Hilfeleistung auch bei der Jagd auf Frauen besteht (vgl. I,5). Jurij scheint nach der Niederlage bei Ljubov' zu bedauern, dass er diesem Angebot nicht gefolgt ist, denn er äußert nun das Verlangen nach einem Land „ohne Frauen“ (vgl. IV,5). Evgenij Arbenin hat sich zu Beginn seiner „Karriere des Lasters“ für die Männergemeinschaft der Kartenspieler entschieden. Politischen Mord erlaubt man dort nicht, wohl aber Mord an einer aufmüpfigen Ehefrau.

Eine weitere, nun wieder intertextuelle Relation knüpft an das *Mittel* der Mordtat in *Maskarad* an, das Gift in Arbenins Tasche, und verbindet sich auch mit unserer dritten zu *Menschen und Leidenschaften* leitenden intratextuellen Spur. Das seit zehn Jahren aufbewahrte Gift für einen „schwarzen Tag" erinnert insofern intertextuell an Puškins *Mocart i Sal'eri*, als auch Sal'eri seit vielen Jahren Gift aufbewahrt hat, das er bei der Ermordung Mocarts einsetzt. Motivation der Ermordung ist Sal'eris Absicht, die Ehre der mittelmäßigen Komponistengemeinde vor dem Genie Mocarts zu retten, das die geltenden Normen der Komposition durchbrochen und neue, den Mittelmäßigen unerreichbare gesetzt hat. Der Rachemord wird auch damit begründet, dass Mocart sein musikalisches Genie, das Sal'eri als göttliche Gabe interpretiert, nicht in der geschlossenen, wie eine Mönchsgesellschaft lebenden Komponistengemeinde auslebt, sondern sich mit dem Volk auf der Straße (repräsentiert durch einen blinden Geiger) gemein macht.[48]

In Puškins kleiner Tragödie dient der Ehrenkodex einer geschlossenen Männergruppe zur Rechtfertigung des Mords an einem Provokateur, der in diesem Fall allerdings keine Frau, sondern ein Mann ist. Das Motiv des männlichen Künstlergenies, das nur in einer quasi-religiösen Männergruppe seinen angemessen Platz haben könne, kehrt auch in *Maskarad* wieder: Kazarin, der alte Spielergenosse, suggeriert Arbenin, er sei ein „Dichter" und „Genie" (vgl. II,4,1). Der häusliche Kreis der Ehe beenge ihn. Mit einem Handschlag, der an einen Teufelspakt erinnert, besiegeln beide alten Spieler Arbenins Rückkehr in die Männergemeinschaft der Kartenspieler. Die Beseitigung der Ehefrau übernimmt jetzt das „Genie" Arbenin selber, das freilich kein echtes Genie wie Mocart ist, sondern ein Handwerker des Betrugsspiels, worauf das weiter oben erwähnte Motiv des jahrelangen Übens der Hände anspielt. Ein Handwerker der Komposition war auch Sal'eri. Mit dem quasi-religiösen Profil der verschworenen Männergemeinschaft assoziieren zahlreiche verbale Motive in *Maskarad*. Hier soll uns ein Hinweis auf Kazarins Charakterisierung Arbenins als Vortäuscher der Rolle des „Engels" („angelom"; M, I,1,2, S. 265), hinter der sich ein „Teufel" („čert-to"; ebd.) verberge, und auf die Selbstcharakterisierung des „Unbekannten" als Arbenins „guter Genius" („dobryj genij"; M, IV,1,8, S. 362) genügen.

In den drei über das Motiv der Rache des Mannes an der Frau verbundenen Dramen von Lermontov, *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften* und *Maskarad*, werden gesellschaftliche Schutzeinrichtungen für Männer im Kampf gegen aufbegehrende Frauen dargestellt: katholische Kirche und Inquisition, der militärische Jungmännerbund der Husaren, die Genossenschaft der Kartenspieler. Shakespeares Held Othello scheint trotz seiner militärischen Lebenswelt auf solche Schutzgemeinschaft gegen die Frau zu verzichten. Doch in seine Rechtfertigung des bevorstehenden Mords fließt ein männliches, ebenfalls mit religiösen Motiven durchsetztes Gruppendenken ein:

> It is the cause, it is the cause, my soul;
> Let me not name it to you, you chaste stars!
> It is the cause. […]
> […]
> Yet she must die, else she'll betray more men.
> (Shakespeare, 1993, *Othello*, V,1, S. 1053)

[48] S. auch H. Schmid, 1980; B. Schultze, 1996.

Die Anrede der „keuschen Sterne“ („chaste stars“) spielt auf Desdemonas scheinbar erwiesene Unkeuschheit an, ihre Tötung soll die astrale Keuschheit irdischer Männer schützen. Othellos blinder Glaube an Männertugend und -freundschaft war der Grund für das verderbliche Vertrauen in Jago, der weder tugendhaft noch keusch ist, und für das Misstrauen in die tugendhafte Desdemona. Genährt wurde das Misstrauen dadurch, dass Desdemona mit ihrer Gattenwahl das Verbot des Vaters missachtet und Othello heimlich geheiratet hatte. Darüber hinaus glaubt sie nicht an den magischen Zauber des Taschentuchs, weil ihre Liebe keiner Magie bedarf. Unter dem Einfluss von Jagos Einflüsterungen hat Othello daraus zwei falsche Schlüsse gezogen: Eine Frau, die den Vater hintergeht, könne auch den Gatten hintergehen, und eine Frau, die einen Fremdling wie ihn ohne magische Verzauberung heiratet, könne nicht aus wahrer Liebe geheiratet haben. Hinter der Absicht der Beschützung weiterer männlicher Opfer Desdemonas verbirgt sich Angst vor der angstfreien Frau.

In Lermontovs bisher von uns untersuchten Dramen werden die institutionalisierten männlichen Schutzbereiche kritisch gesehen, denn sie verführen die Männer dazu, die ausgeschlossenen Frauen nur als Jagdbeute erotischer Begierde anzusehen, eine infantile Einstellung, die den *puer senex* und *senex puer*, Jurij Volin und Evgenij Arbenin, auszeichnet. Selbst die Institution der Ehe, die Mann und Frau zusammenspannt, ist in diesem Verständnishorizont auf Herrschaft des Mannes über die Frau gegründet. Evgenij Arbenin hat neben dem Recht auf Bestrafung der Ehefrau auch das Recht, den Wohnsitz zu bestimmen: Als Nina im ersten, noch harmlosen Streitgespräch vorschlägt, wieder auf das Dorf zurückzukehren, macht er von dem Angebot keinen Gebrauch. In *Dva brata* und *Arbenin* steht erneut das Vorrecht des Gatten auf die Wohnsitzwahl zur Debatte; dies wird uns zu überraschenden Einsichten führen. *Strannyj čelovek* enthält eine ganz eigene Lösung: Mann und Frau könnten, wenn beide sich aus kollektiven Banden befreien und im gegenseitigen Schutzbündnis zusammentun – Schutz des Mannes durch die Frau vor gesellschaftlicher Ächtung, Schutz der Frau durch den Mann vor konventioneller Gattenwahl – , eine neue Art von Gemeinschaft bilden, in der beide ihren „Funken himmlischen Feuers“ bewahren.

Unsere bisherigen Analysen zu *Maskarad* haben den zentralen Helden Evgenij Arbenin als einen Masken- und Rollenspieler herausgestellt, der nur in Begriffen von Betrug, Gegenbetrug, Sieg oder Niederlage im Spiel denken und handeln kann. Wäre das schon die ganze Wahrheit, so passte *Maskarad* besser in Lermontovs Anfangsphase räumlicher Flächenstilisierung als in die Mittelphase innerer und äußerer Tiefenstilisierung. Masken- und Rollenspiel werden in *Maskarad* jedoch als Hauptmittel der künstlerischen Gestaltung innerer wie äußerer Raumtiefe eingesetzt.

Masken- und Rollenspiel als Gestaltungsmittel innerer und äußerer Raumtiefe – Rückbezüge zu *Strannyj čelovek*, *Ispancy* und *Nathan dem Weisen*

Der folgenden Darlegung wollen wir einen Analysebefund voranstellen: Evgenij Arbenin ist ein Träger vieler Masken. Je nachdem, wer seine Partner im situativen Rollenspiel sind, tritt eine dieser Masken hervor, die übrigen treten zurück, liegen aber stets bereit, nach Bedarf wieder hervorzukommen. Zu diesem Befund hat uns

das *System von in das Bewusstseinsinnere* Arbenins gerichteten, von verschiedenen dramatischen Personen getragenen *Perspektiven* gebracht. Welche der Masken dabei gesichtet werden, hängt auch vom Perspektivträger ab. Von diesen Perspektivträgern sind wenigstens zwei in den *architektonischen Räumen* der dramatischen Schauplätze wiederum nach einem System angeordnet, das im Dramenverlauf eine *eigene Dynamik* entfaltet. Die *gezeigten* architektonischen Räume sind eingebettet in *nicht gezeigte*, geographische Bereiche, ein Verfahren, das wir aus *Ispancy* kennen.

Das System der in Arbenins Inneres gerichteten Perspektiven

Personale Träger der Innenperspektiven sind Arbenin, Nina, der „Unbekannte" und Kazarin. Arbenin liefert eine Selbstdefinition, die die Struktur seines Bewusstseins beschreibt. Zur Selbstdefinition muss man die vorausgehende Frage des Fürsten, ob er „Mensch oder Dämon" sei („Vy čelovek il' demon?"; M, II,4,1, S. 335), hinzuziehen. Arbenin gibt darauf die Antwort: „Ja? – igrok!" (Ebd.; „Ich? – ein Spieler!") Der Spieler ist weder Mensch noch Dämon, sondern jemand, der je nach der Lage mal das eine und mal das andere spielt. Dämon und Mensch sind für ihn zwei Maskenformen und damit verbundene Rollen. Losgelöst von jeglicher Maske ist der Spieler nur das physische und intellektuelle Fundament, ein Potential für die Aktualisierung der Masken. Dieses Fundament bezeichnet Arbenin als seelenlosen, aus dem sozialen Stand gelösten Körper:

> U maski ni duši, ni zvan'ja net, – est' telo.
> I esli maskoju čerty utaeny,
> To masku s čuvst snimajut smelo.
> (M, I,1,2, S. 268)

> „Die Maske hat weder Seele noch Stand, – sie ist Körper. Und wenn durch eine Maske die Züge verheimlicht sind, dann nimmt man kühn die Maske von den Gefühlen."

Das Diktum gebraucht den Begriff der Maske in drei Bedeutungen: einmal im Sinne des körperlichen Potentials („*est'* telo"; „sie *ist* Körper") für verschiedene, zu verkörpernde Maskenarten, ein andermal im Sinne von einzelner, aktualisierter Maskenart („esli *maskoju* čerty utaeny"; „wenn *durch eine Maske* die Züge verheimlicht sind") und zum dritten im Sinne der hinter der aktualisierten Maskenart verborgenen Individualität des fühlenden Körpers („masku *s čuvst* snimajut"; „man nimmt die Maske *von den Gefühlen*"). Die Maske als materieller Körper hat ihre eigenen, sie unter anderen solchen Körpern identifizierbar machenden Züge. Sind diese anonymisierend verhüllt, so können die bloßen Körpergefühle aktiv werden – darunter sind die Triebe zu verstehen, die den belebten Organismus bewegen. Definiert sich ein Mensch als Spieler, so definiert er sich als triebbeherrschten Körper, dessen Haupttrieb das Anlegen von Masken und das damit korrelierte Rollenspiel ist. Welche Masken der Spieler verkörpern kann, hängt von seinem Training in den Lebenssituationen ab. Dämon und Mensch sind zwei polare Begriffe, die in der Romantik gerne für die existentielle Kondition des Menschen als eines Wesens verwendet wurde, dessen Seele einen guten, Gott zugewandten und einen bösen, teuflisch-dämonischen Teil in sich

trägt, zwischen denen er hin und her gerissen wird.[49] Die Alternativfrage des Fürsten „Dämon oder Mensch“ trifft daher den Kern des existentiellen Problems der Romantik, die wesensmäßige menschliche Zwiespältigkeit. Arbenins Antwort schlägt eine *postromantische*, mit dem „Romantischen Drama“ *Strannyj čelovek* polemisierende, *moderne* Sichtweise vor – nicht mehr Dämon *oder* Mensch, sondern ein Körper für beide Arten von Wechselmasken, zwischen denen sich der Spieltrieb entfalten kann.

Der Spieltrieb als elementare Lebenskraft hat zwei Ziele: in der Spielergemeinschaft der überlegene Spieler zu sein und ein möglichst langes Spielerleben zu genießen. Beide Ziele erreicht Arbenin im Durchgang durch das Drama, wenn unsere obige Analyse seiner finalen Rollensequenz zutreffend war. Der beste Spieler zu sein, macht den Spieler abhängig von seiner Spielergruppe, das lange Leben ist ein animalisches Ziel des spieltriebbewegten Organismus. Arbenin definiert sich somit als ein *Gruppentier*, dessen Ehrgeiz darauf hinausläuft, *so lange wie möglich* der erste in der Gruppe oder Herde zu sein.[50]

Arbenins Definition des Spielers hinter der Maske verbindet sich mit seiner Beschreibung der *inneren Tiefe* des Spielerbewusstseins, die uns zugleich eine *spezifische Verengung* und Abschottung nach außen hin vorführt: Der Spieler erwägt im Spiel seine eigenen Möglichkeiten im Verhältnis zum Mitspieler, versucht, die geplanten Spielzüge an den äußeren Gesichts- und Körperregungen des Mitspielers abzulesen. Das kommt einem dialogischen Innenbild des Spielverlaufs gleich, das aber nicht auf den Mitspieler hin geöffnet, sondern sorgsam vor ihm verschlossen wird. In das Innenbild sind zwei Momente des Betrugs eingebaut: Der Spieler muss seine eigenen Absichten vor dem anderen verhüllen und, wenn nötig und möglich, ungünstige Spielkarten wegdrücken oder, im Spiel des Schauspielers, das Rollenspiel überhaupt verbergen. Die Verengung besteht in der Ausschaltung aller für das Leben jenseits des Spiels gültigen Normen und Werte – nur die zu beachtenden und eventuell zu unterlaufenden Spielregeln zählen. (Vgl. zur Beschreibung der inneren Tiefe des Spielerbewusstseins, der Abschottung moralischer und sozialer Normen und des Regelverstoßes Arbenins Belehrung des Fürsten in I,1,2.) Bei der Übertragung des Spielverhaltens in die sozialen Lebensbereiche ist der Spieler grundsätzlich immer Betrüger, wenn er mit Personen zusammentrifft, die seine Spielernatur nicht kennen sollen. Zum mörderischen Verbrecher ist er gegenüber solchen Personen disponiert, die durch ihr eigenes Wesen sein Spielerwesen negieren. Nina negiert Arbenin in dieser Hinsicht von Anfang an, die Baronesse und der Fürst finden im Verlauf ihrer charakterlichen Entwicklung zu der Negierung. Alle drei konfrontieren ihn mit moralischen Normen und Werten, die der Spieler nicht anerkennt, und alle drei werden zu Arbenins Opfern. Der von Fremdpersonen getragene Blick in Arbenins innere Tiefe erfolgt im Drama aber nicht von der Baronesse und dem Fürsten, sondern nur von Nina als Nicht-Spielerin sowie von dem „Unbekannten“ und Kazarin, also

---

[49] Eine lange in der christlichen Tradition nachwirkende Definition des Dämon-Begriffs gibt der Kirchenvater Aurelius Augustinus (354-430). Dämonen sind demnach die heidnischen Götter, sie verführen die Menschen zum Abfall vom christlichen Gott. Ihnen stehen die Engel als Schutzmächte Gottes gegenüber. Vgl. das 10. Buch unter dem Titel „Der Dienst der guten Engel und der Afterdienst der Dämonen“, in: A. Augustinus, 1977.

[50] Als Herdenwesen betrachtet auch A. Marčenko (2009) Arbenin.

zwei Kartenspielern und Schauspielern. Jeder dieser drei erblickt das, was ihm selbst entspricht.

Nina hat Arbenin auf den Wert der Güte festgelegt. Sogar nach der Mitteilung ihrer Vergiftung beharrt sie auf seiner Güte und leitet davon den Aufruf zu ihrer Rettung ab:

[…] ty ne izverg … net! V duše tvoej
Est' iskra dobroty … […]
[…]
Spasi menja, rassej moj strach …
Vzgljani sjuda …
(Smotrit emu prjamo v glaza i otskakivaet)
O! smert' v tvoich glazach.
(Upadaet na stul i zakryvaet glaza.)
(M, III,2,1, S. 353)

„[…] du bist kein Unhold … nein! In deiner Seele ist ein Funken Güte … […] Rette mich, zerstreue meine Angst … Schau hierher … *(Blickt ihm gerade in die Augen und springt weg.)* Oh! Tod in deinen Augen. *(Fällt auf einen Stuhl und bedeckt die Augen.)*"

Erst der Blick in seine Augen offenbart ihr, dass Güte für Arbenin eine Rollenmaske war, die er jetzt abgelegt und gegen die Maske des Unholds getauscht hat. Der Blick des „Unbekannten" in Arbenins Inneres hat die scheinbar stabile Maske des blindwütigen Rächers erschaut:

No vy ego duši ne znaete – mračna
I gluboka, kak dveri groba;
Čemu chot' raz otvoritsja ona,
To v nej pogrebeno naveki. Podozren'ja
Ej stojat dokazatel'stv – ni proščen'ja,
Ni žalosti ne znaet on, –
Kogda obižen – mščen'e! mščen'e!
Vot cel' ego togda i vot ego zakon.
(M, IV,1,7, S. 360)

„Doch Sie [gemeint: der Fürst] kennen seine Seele nicht – sie ist finster und tief, wie eine Grabtüre; wem sie sich nur einmal öffnet, das ist auf immer in ihr begraben. Verdächtigungen gelten ihr als Beweise – weder Vergeben noch Erbarmen kennt er, – wenn er beleidigt ist – Rache! Rache! Das ist dann sein Ziel und das sein Gesetz."

Erst in der finalen Rollensequenz wird der „Unbekannte" die Vielfalt der Arbenin zur Verfügung stehenden Maskenrollen erblicken. Nur Kazarins Blick trifft von Anbeginn des Dramas auf Arbenins wahres Wesen. Als Arbenin sich für den Fürsten an den Spieltisch setzt, um auszuprobieren, ob er noch der „ehemalige Sklave" („starinnogo raba"; M, I,1,1, S. 264) des Kartenspiels ist, kommentiert Kazarin: „Ne vyterpel … zažglosja retivoe." (Ebd.; „Er hat es nicht ausgehalten … der Eifer hat sich entzündet.") Kurz darauf charakterisiert er den Spieler in Arbenin:

Ženilsja i bogat, stal čelovek solidnyj,
Gljadit jagnenočkom, – a pravo, tot že zver' …
Mne skažut: možno otučit'sja,

Naturu pobedit'. Durak, kto govorit;
Pust' angelom i pritvoritsja,
Da čert-to vse v duše sidit.
(Ebd., S. 263)

„Er hat geheiratet und ist reich, ist ein solider Mensch geworden, sieht aus wie ein Lämmchen, – aber in Wirklichkeit dasselbe wilde Tier … Man sagt mir: man kann es sich abgewöhnen, die Natur besiegen. Ein Dummkopf, wer so spricht; wenn er sich auch als Engel verstellt, der Teufel sitzt doch immer in der Seele."

Konstant an Arbenin ist somit der ‚Spielteufel'. Er kann nicht leben, ohne zu spielen, und nicht mit Nina leben, die seine „Natur" („prirodu") negiert. Kazarin ist deswegen befähigt, Arbenin richtig zu sehen, weil beide wesensverwandt sind. Arbenins Selbstdefinition als „Spieler" („igrok") und Kazarins Paardefinition „wir beide sind Schauspieler" („my s toboj aktery") schließen diese beiden dramatischen Personen zusammen zu zwillingshaften Exemplaren desselben Triebwesens.

Das System der auf Arbenin gerichteten Außenperspektiven

Unmittelbar konstitutiv für dieses System sind Kazarin und der „Unbekannte", die in der Komposition des Stücks als zwei ständige, einander abwechselnde Beobachter Arbenins agieren. In einem weiteren Sinne gehört auch der Jude Adam Petrovič Šprich in dieses System.

Kazarin und der „Unbekannte" beobachten Arbenin aus *komplementären räumlichen Positionen*. Im Spielsaal der ersten Szene des Dramas beobachtet Kazarin vom Bühnenvordergrund aus den hinten am Spieltisch spielenden Arbenin, tritt anstachelnd an ihn heran, geht dann wieder nach vorne und kommentiert für sich Arbenins Rückfall in die Spielleidenschaft („Er hat es nicht ausgehalten"; „Ne vyterpel"). Im Saal des Maskenballs in der zweiten Szene des ersten Aktes ist Kazarin nicht anwesend, statt seiner beobachtet der „Unbekannte" aus der Bühnentiefe heraus den jetzt im Vordergrund befindlichen Arbenin. Von dort aus macht er sich mit einer Beleidigung an Arbenin heran, der ihn erbost nach vorn zerrt. Dort erteilt der „Unbekannte" Arbenin eine dunkle Warnung vor einem noch in dieser Nacht drohenden Unglück, das dann mit dem verlorenen Armband Ninas einsetzt und möglicherweise durch den „Unbekannten" selbst provoziert worden war (vgl. die einleitende Regieanweisung zu I,2,4). Die choreographischen Bewegungen Kazarins und des „Unbekannten" offenbaren so eine von vorn nach hinten und von hinten nach vorn ablaufende Bewegung, die Arbenin zu den Kartenspielern treibt und in den mörderischen Ehekonflikt zieht. Im zweiten Akt tritt nur Kazarin, im dritten nur der „Unbekannte" auf. Kazarin wagt sich jetzt in den häuslichen Wohnbereich Arbenins vor, um ihn von dort, d. h. aus der Ehe, weg- und völlig in den Spielerbereich zurück zu locken, was er vor sich befriedigt kommentiert: „Teper' on moj! .." (M, II,2,5, S. 317; „Jetzt ist er mein! ..") Es folgt beider Verbrüderung per Handschlag im Kartenzimmer eines ungenannten Gastgebers (vgl. II,4,1-2). Danach erscheint Kazarin nur noch einmal, im Vorzimmer Arbenins, das zum Hinterzimmer mit der toten Nina führt, um seine weiter oben analysierte Introduktion in Arbenins Komödienspiel vorzutragen. Im dritten Akt wird der „Unbekannte" in der Bühnentiefe nicht für Arbe-

nin, sondern nur für den Werkrezipienten sichtbar. Er beobachtet von dort aus, wie Arbenin Ninas Eis das Gift zufügt. Eine schwache Regung des Mitleids unterdrückt er: „Net, pust' sveršaetsja sud'by opredelen'e, / A dejstvovat' potom nastanet moj čered." (M, III,1,4, S. 345; „Nein, soll sich die Bestimmung des Schicksals erfüllen, und danach komme ich zu handeln an die Reihe.") An die Reihe kommt er, nachdem Kazarin im vierten Akt Arbenins Komödienspiel eingeleitet und den Schauplatz verlassen hat. Kazarins und des „Unbekannten" komplementäre Positionen im Raum fallen so am Schluss in derselben Position in Arbenins Wohnung zusammen. Kazarins Schlussworte: „[…] da my razgovorit'sja / Uspeem posle […] Proščaj že, do drugogo dnja." (M, IV,1,2, S. 356; „[…] doch wir können danach ins Gespräch kommen … […] Leb denn wohl, auf ein andermal."), deuten an, dass Arbenins Zukunft in der Mitte zwischen diesen beiden Kartenspielern verlaufen wird, nachdem die störende Ehefrau beseitigt wurde. Arbenins während Ninas Sterbeszene weinend vorgetragene Angst vor einem langen Leben in Einsamkeit („Da, ty umreš' – i ja ostanus' tut / Odin, odin … goda projdut, / Umru i budu vse odin!"; M, III,2,1, S. 353-354; „Ja, du wirst sterben und ich bleibe hier allein, allein … die Jahre vergehen, ich werde sterben und immer allein sein!"), die von der Annahme ausging, dass er das Verbrechen geheim halten müsste, war unbegründet, denn seine Mitwisser und Mitschuldigen werden bei ihm sein – der Herdenmensch darf inmitten der Herde noch lange weiterleben.

Das in der räumlichen Außenperspektive dargestellte Bild treibender und ziehender Kräfte lässt uns an Vladimir Arbenins Bewusstseinsraum im Zustand des Wahnsinns denken, der ja in Wahrheit eine subjektive Umsetzung der in der dramatischen Handlung erfahrenen Zugkräfte des gesellschaftlichen Kollektivs war. Dieses Bild wiederholt sich an Evgenij Arbenin mit dem Unterschied, dass dieser Held keine Gegenwehr in sich mobilisiert, sondern dem inneren Drang zurück ins Kollektiv schon von sich aus folgt, so dass ihm die in Kazarin und dem „Unbekannten" personalisierten Außenkräfte wie Helfer vorkommen müssen. Der Handschlag mit Kazarin und die Umarmung mit dem „Unbekannten" sind gestische Zeichen ihrer Helferrolle. Das zukünftige Leben des ‚wahnsinnigen' Evgenij wird dank dieser Helfer „glücklich" („sčastliv") sein, weil er das Maskenrepertoire um die Maske des Wahnsinnigen erweitert hat, die, unter dem Auge des Gesetzes, alle Anzeichen von Verstand unterdrücken muss, was dem Spiel auf Dauer die Spannung erhalten wird, die Arbenin im sicheren Gewinnspiel am Kartentisch schon vermisst hatte.

Mit seinem derart erweiterten Maskenrepertoire gerät Evgenij Arbenin in Nachbarschaft zu dem Juden Šprich. Wie Arbenin ist Šprich eine Reinkarnation eines Standardtypus der antiken Komödie, und zwar des Parasiten am Tisch der Reichen. Dieser macht sich als opportunistischer Schmeichler und Kolporteur von Gerüchten nach allen Seiten hin unentbehrlich. In einem kleinen Soloauftritt zwischen der Szene im Spielsaal und im Ėngel'gardtschen Maskenballsaal kommt das Gepräge dieses traditionsreichen Komödientypus in Rede und Gestik zum Ausdruck:[51]

[51] Der Prototyp des Parasiten ist Terenz' *Phormio* (*Der Parasit Phormio*). Er tut sich mit dem schlauen Sklaven, der üblicherweise in den Komödien des Plautus und Terenz die Intrige lenkt, zusammen und erreicht am Ende sogar einen größeren Vorteil, weil er nicht nur wie jener einen aktuellen Konflikt gelöst, sondern für sein ganzes Leben ausgesorgt hat. Die Maskentypen der römischen Komödie stammen laut D.V. Trubočkin (2010) aus den altrömischen Saturnalien, die ein goldenes Zeitalter sozialer Gleichheit und Freiheit in Erinnerung hielten. Sie wurden von der Commedia dell'arte aufge-

S Arbeninym sojtit'sja ja choču …
I darom užinat' želaju.
(Pristaviv palec ko lbu.)
Otužinaju zdes' … koj-čto ešče uznaju
I v maskerad za nimi poleču.
(Uchodit i rassuždaet sam s soboju.)
(M, I,1,3, S. 269)

„Mit Arbenin will ich übereinkommen … Und umsonst möchte ich zu Abend essen. *(Legt den Finger an die Stirn.)* Hier esse ich fertig zu Abend … das eine oder andere erfahre ich noch und eile dann ihnen nach auf die Maskerade. *(Geht ab und hält mit sich selbst Beratung.)*"

Kazarin hat Arbenin Šprich als Mann unbestimmter, „höchstwahrscheinlich" jüdischer Herkunft („vernej vsego, čto žid"; M, I,1,2, S. 261**)** porträtiert, der alle Sprachen spreche, mit jedermann Geschäfte treibe, alles wisse, sich an alle, Gottlose, fromme Heuchler, Kartenspieler, Ehrenhafte, anpasse. Arbenin werde den Juden „lieben" („ty ego poljubiš'"; ebd.). In der dramatischen Handlung erfüllt sich diese Weissagung zwar nicht, weil Arbenin auf dem Maskenball eine in Umlauf befindliche schlüpfrige Verunglimpfung der schönen Gattin des Juden an diesen weitergibt, die Šprich mit gleicher Münze zurückzahlen will (es geht um die Rolle des gehörnten Ehemannes). Hinsichtlich der Rolle eines Kolporteurs unbewiesener Gerüchte nähern sich beide einander jedoch an. Gänzlich identisch sind sie in der Kunst der vielen Masken, einer bloßen Anpassungs- und Imitationskunst, die am Juden in ihrer Kläglichkeit erscheint, während sie an Arbenin auf rhetorisch-lügnerische Weise ins Geniale überhöht wird.

Von Lessings ideal gezeichnetem Nathan über den zwangsweise nach außen hin anpässlerischen Juden Moisej in *Ispancy* zeichnet sich die Degeneration der Persönlichkeit des Juden bis hin zu Šprich ab. Dieser steht zwar wie Moisej als eine Art Prügelknabe am Rande der Gesellschaft (vgl. Kazarins Aussage „byl bit ne raz"; ebd.; „so manches Mal ist er geschlagen worden"), zugleich ist er aber auch mitten in ihr, denn er ist Geldverleiher für jedermann. Anders als Nathan, der nach dem Verwendungszweck des Geldes fragte und keine Zinsen nahm, ist Šprich der Verwendungszweck des Schuldners gleichgültig, denn ihm geht es gerade um die Zinsen. Wie in einem Querschnitt durch die Gesellschaft gehören zu seinen Schuldnern die Kartenspieler, die Baronesse (über ihren verstorbenen Ehemann), der Fürst könnte zumindest in den Schuldnerkreis einsteigen (nach dem Verlust am Spieltisch macht Šprich sich mit einem angeblich günstigen Zinsangebot an ihn heran, wird jedoch abgewiesen; vgl. I,1,1). Šprichs Absicht, Agent des Fürsten zu werden, verrät, dass zu seinem Finanzinteresse auch nützliches politisches Interesse hinzukommt. Solche Interessen fehlen beim Maskenträger Arbenin (s. sein gescheitertes Attentat auf den Fürsten), ihm geht es um den ‚idealen' Ruhm des „Meisters" und, als Lehrer der Jugend, um die Vermehrung seiner Hälfte der Kartenspieler, die potentiellen Schuldner des Juden, der somit guten Grund hat, mit Arbenin ins Geschäft zu kommen.

---

griffen, abgewandelt und beeinflussten die europäische und russische Komödie bis hin zu A.N. Ostrovskij. Zur Tradition des Maskentheaters in Russland vgl. auch J. Douglas Clayton, 2000, bes. S. 144 ff. Jenny Stelleman („Lermontov's Drama: Tradition and Innovation", in diesem Sammelband) unterlegt den Dramen Lermontovs eine von Stück zu Stück wachsende Nähe zu den Masken der italienischen Commedia.

Über die aus der antiken Komödie übernommene Paarkonstellation von Parasit und Sklave dringt in Šprichs Charakterbild ein Element des Sklavischen, in Arbenins ein Element des Parasitenhaften ein. Dieser Austausch von Charakterzügen wird auf der Ebene des verbalen Textes und der dramatischen Handlung deutlich: Šprich brüstet sich damit, dass er einem Duell noch stets habe ausweichen können (vgl. II,2,3), Arbenin verweigert dem Fürsten das begehrte Duell mit dem Bekenntnis seiner Feigheit (vgl. II,4,2). Beide, Šprich und Arbenin, erweisen sich in der Vermeidung von Duellen ironischerweise als gesetzestreu, denn Zar Nikolaj I. hatte das Duell offiziell verboten. Der Adel sollte sein Leben für den Dienst am Vaterland bewahren, statt es in Ehrenhändeln zu verschleudern. Der Dienst, den Šprich und Arbenin dem Vaterland erweisen, ist jedoch kaum von der Art, wie sich der Zar erhofft hat, da Arbenin die Jugend zum Kartenspiel verführt und Šprich als Geldverleiher gegen Zinsen davon profitiert. Beide sind darin Parasiten der Gesellschaft. Sklaven sind sie aus dem traditionellen Selbstverständnis des Adels heraus, der seinen Stand stets mit seiner Todesbereitschaft gerechtfertigt hatte, die er dem Sklavenstand absprach. Das Duell war eine Institution zur Verteidigung der Standesehre. Nikolajs Gesetz richtete sich gegen die althergebrachte Ehrauffassung und wurde deshalb weithin, trotz drohender harter Strafen, nicht befolgt. Fürst Zvezdič hängt der alten Ehrauffassung an, in dieser Hinsicht ist er Rebell, während die beiden Parasiten Untertanen ohne Ehre sind. Die Ehe ist die letzte Bastion der Ehre für Männer wie Šprich und Arbenin.

Mit dem Paar Šprich und Arbenin dringen auf der untersten Ebene des dramatischen Personensystems, besetzt durch den Juden, und der obersten, wo Arbenin lokalisiert ist, Parasitentum und sklavische Ehrlosigkeit, beobachtet und sekundiert von den Spielergenossen Kazarin und dem „Unbekannten“, in alle *gezeigten* Handlungsorte des Dramas vor: den Spielsaal der Kartenspieler, den Maskenballsaal, die Wohnung der Baronesse, den Ballsaal, die Wohnung von Fürst und von Arbenin. *Nicht gezeigt* wird das Dorf, wo Arbenin in der Vorgeschichte ein Jahr mit Nina verbracht hat und wohin sich die Baronesse Štral' nach ihrem Bekennerbrief zurückzieht. Zu den nicht gezeigten Orten gehört des Weiteren der Kaukasus, in den Fürst Zvezdič fliehen will. Das Dorf und der ferne Kaukasus werden mit Bezug auf die Baronesse und den Fürsten zu geographischen Zeichen für Personen, die nach dem Verständnis der öffentlichen Meinung ihre Ehre verloren, nach ihrem Selbstverständnis jedoch ihrer Ehre Treue erwiesen haben. Im Falle von Arbenin stellt sich die Bedeutung des Dorfs etwas komplizierter dar: Als Ehemann auf dem Lande, fern dem Kartenspielerkreis, hatte sein Ruhm als alter „Meister“ gelitten, doch in der feinen Gesellschaft war sein Ansehen gestiegen. Seine Rückkehr in die Hauptstadt und sein Wiedereintritt in die Mitte der Spieler, konstituiert aus Šprich, Kazarin und dem „Unbekannten“, bedeuten, dass parasitäre Spieler, Feiglinge und Bankiers die von den wahrhaft Ehrenhaften oder reuigen Sündern entleerte Landeshauptstadt besetzen.

Das desolate Bild der neuen russischen Hauptstadt in *Maskarad* ist nicht rein fiktiv, sondern dank des gezeigten Handlungsorts des Maskenballsaals im historisch gesicherten Haus Ėngel'gardts am berühmten Petersburger Nevskij Prospekt öffnet sich die fiktive Dramenwelt für die aktuelle gesellschaftliche Realität. Über den Vergleich Arbenins mit der historischen Person des Kartenspielers und Geldfälschers Van'ka

Kain wird auch die alte Hauptstadt Moskau in den realen Kontext des Dramas einbezogen. Alla Marčenko hat in ihrer jüngst vorgelegten Biographie *Lermontov* (2008) eine Hypothese aufgestellt, der zufolge die fiktive Welt dieses Dramas bis in Lermontovs eigenes Leben und seinen Tod im Duell hineinreicht. Laut Marčenko war der Gegner im tödlichen Duell, der Kavallerieoffizier Nikolaj Solomonovič Martynov, Neffe einer im Gouvernement Penza, wo Lermontov auf dem Gut seiner Großmutter Kindheit und Jugend verbracht hatte, berüchtigten Falschspielerpersönlichkeit namens Savva Michajlovič Martynov. Dieser war als noch sehr junger, durch das Kartenspiel rasch reich gewordener Mann nach Moskau übergesiedelt, wo er noch mehr Reichtum erwarb und auch junge Leute in der Theorie der Wahrscheinlichkeit des Glücksspiels unterrichtete. Mit seinem immensen Geld errichtete er dann in Petersburg Musiksalons für die feine Gesellschaft. Seinem Neffen hing unter den Regimentskameraden der Ruf an, sein Haupteinkommen aus Falschspiel zu beziehen, weswegen er den Spitznamen „Markiz de Šulerchof" (etwa: „Marquis de Betrügerhof") trug. Mit Nikolaj Solomonovič Martynov kam Lermontov bei seiner zweiten Verbannung in den Kaukasus im „Nižegorodskij dragunskij polk" („Dragonerregiment von Nižegorod") zusammen, der Anlass für das Duell war eine gemeinsame Abendgesellschaft mit Damen in Pjatigorsk, auf der Lermontov den Kameraden gehänselt hatte. Martynovs tödlicher Hass auf Lermontov soll sich, so Marčenko, aus zwei Quellen genährt haben: aus Lermontovs möglicher Vertrautheit mit Martynovs unrühmlicher Familiengeschichte und aus der Modellierung der Prinzessin Meri in *Geroj našego vremeni* nach Martynovs Schwester Natal'ja.[52] Mit Blick auf das Drama *Maskarad* könnten wir auch noch eine dritte Quelle des Hasses vorschlagen – den ‚Helden seiner Generation' Evgenij Arbenin, dessen denkbare reale Vorlage vielleicht der berühmt-berüchtigte Falschspieler und Karrierist in der alten und neuen Hauptstadt, Savva Martynov mit dem Spitznamen „Graf Bezbrežnij" (etwa: „Graf Grenzenlos"), war. Das bleibt jedoch bloße Spekulation, zumal *Maskarad* zu Lermontovs Lebzeiten von der Zensur wegen der Verunglimpfung des russischen Adels nicht freigegeben wurde. Nicht spekulativ ist dagegen Lermontovs Aufmerksamkeit für die Spielermentalität in der immer dichter besetzten „Hälfte der russischen Jugend" und Sympathie für Typen von der Art des Fürsten Zvezdič, die, wie Lermontov selbst, ihre Ehre im verbotenen Duell verteidigen wollen.

II.2.2.2. Architektonische Vertiefung in *Dva brata*. Verweise auf das Alte Testament der Bibel und Bezüge zu Schillers *Die Räuber*, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, Lessings *Emilia Galotti*. Zur Perspektive der Frau in Lermontovs Dramen

Die Dominanz der Bühnenarchitektur in diesem Drama wird schon daran ersichtlich, dass sich alle fünf Akte in ein und demselben Gebäude, dem Haus der Adelsfamilie Radin in Moskau, abspielen. Im Rahmen des dramatischen Gesamtwerks von Lermontov ist solche räumliche Beschränkung einmalig. Innerhalb des Hauses wechseln die Schauplätze der dramatischen Handlung zunächst mit auffälliger Regelmäßigkeit zwischen den zwei das Haus bewohnenden Familien: Im ersten und dritten Akt

[52] S. dazu das 30. Kapitel bei A. Marčenko, 2008.

kommt der erst am Vortag der dramatischen Handlung eingezogene Fürst Ligovskoj mal mit, mal ohne seine junge Gattin Vera aus seiner in der *bel étage* gelegenen Wohnung in die unten befindliche Wohnung seines alten Freundes Dmitrij Petrovič Radin. Im zweiten Akt finden sich die beiden Radin-Söhne, Jurij und Aleksandr, zu einem Anstandsbesuch in der *bel étage* der Ligovskojs ein. Der vierte Akt bringt eine Abweichung von diesem regelmäßigen Ortswechsel. Die Handlung, jetzt nur getragen von den beiden Brüdern und Vera, verlagert sich an einen dritten Ort, einen wüsten, leeren Saal im verlassenen Seitentrakt des Gebäudes. Im fünften Akt gibt es zwei Neuheiten: Zum einen untergliedert sich dieser letzte Akt in zwei Szenen, wohingegen bisher alle Akte nur eine einzige Szene aufgewiesen haben. Die zwei Aktszenen greifen den Ortswechsel zwischen *bel étage* (V,1) und Radinscher Wohnung (V,2) aus den ersten drei Akten wieder auf. Die zweite Neuheit besteht darin, dass durch ein Verfahren der Fensterschau nicht mehr wie bisher nur das Hausinnere, sondern auch der Außenraum vor dem Haus dramatischer Handlungsort wird: Jurij und Aleksandr Radin beobachten von einem Fenster ihrer väterlichen Wohnung aus die fluchtartige Abreise des fürstlichen Ehepaares schon am dritten Tag nach seinem Einzug.

Bevor wir auf die Gründe für diese Flucht eingehen, müssen wir auf ein eigenartiges Zählverfahren der Szenen in den Akten hinweisen. Die jeweils einzige Szene der ersten vier Akte brauchte eigentlich nicht gezählt zu werden, doch im Werktext geschieht gerade dies: Nach jeder Aktangabe („Dejstvie pervoe", „Dejstvie vtoroe"; „Erster Akt", „Zweiter Akt" etc.) folgt die Angabe „Scena pervaja" („Erste Szene"). Man würde erwarten, dass eine zweite oder gar weitere Szenen folgen. Der Sinn der Szenenzählung könnte darin liegen, dass rückwirkend vom fünften Akt mit seinen zwei Szenen auch zu den vorhergehenden vier Akten jeweils eine oder mehr Szenen mit ihrem Schauplatz hinzugedacht werden sollen. Wenn wir uns die Lage aller drei gezeigten Schauplätze im Haus vorstellen, dann wäre es der im vierten Akt präsentierte wüste, leere Saal, der imaginär zur Szenerie der Radinschen und der Fürstenwohnung hinzutritt. Dieser Saal muss auch zu den zwei gezeigten Szenerien des fünften Aktes hinzugedacht werden, so dass er eine *Konstante* aller Raumvorstellungen wird. Die Möglichkeit zu einer solchen Operation unserer räumlichen Vorstellungskraft liefert ein architektonischer Plan, der sich aus den Angaben zu den drei gezeigten Räumen ergibt.

Dieser *architektonische Plan* lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Das ganze Haus ist in einen Haupt- und Seitentrakt eingeteilt. Der Haupttrakt untergliedert sich in die Parterre-Wohnung der Radins und die fürstliche *bel étage*, dieser Trakt ist also durch das Merkmal der Bewohntheit markiert. Den Seitentrakt markiert das Merkmal der Unbewohntheit und Unwohnlichkeit. Der zu ihm gehörige große, leere und wüste Saal ist durch eine linke, auf einen Korridor sich öffnende Tür mit einer Treppe verbunden, die nach oben in die Fürstenwohnung führt. Eine über zwei Stufen erreichbare rechte Tür scheint zu den Räumen der Radinschen Wohnung zu gehen. Eine dritte, gläserne Tür verbindet den Saal mit einem Balkon, was darauf hinweist, dass der Saal oberhalb der ebenen Erde liegt. Man kann aus der gesamten räumlichen Anordnung darauf schließen, dass der abgelegene wüste Saal sich auf einer Ebene zwischen den unten und oben gelegenen Ebenen der beiden vorderen, bewohnten Wohnungen befindet. Vergegenwärtigt man sich diese Anlage der gezeigten Schauplätze, dann vertiefen sich alle im vorderen Teil des Hauses spielen-

den Szenen um eine imaginäre Perspektive auf den Seitentrakt. Rückt, wie im vierten Akt, der wüste Saal nach vorne, dann richtet sich die imaginäre Perspektive auf die beiden Räume im Haupttrakt. Der architektonische Plan des ganzen Hauses erlaubt somit eine *simultane Tiefenschau* zu jeder gezeigten Szenerie, in der die luxuriösen Wohnungen beider Familien ihr Gegenstück im verödeten Seitentrakt erhalten und dessen Zentrum, der wüste Saal, im vierten Akt wie in einer Pendelbewegung nach vorne schwingt, um im fünften Akt wieder beiseite zu schwingen.

Im fünften Akt wird die Innenarchitektur des Hauses um eine dreifach gestufte *Außenperspektive* ergänzt. Eine davon geht in den Hof vor dem Gebäude, dessen Geschehen, die Abreise des Fürstenpaares, in der Fensterschau in V,2 vermittelt wird. Das Ziel der Reise gibt der Fürst mit zwei immer weiter entfernten Etappen an: „[…] my nynče edem v podmoskovnuju – a kak tol'ko budet možno, to ottuda v simbirskuju derevnju …" (DB, V,1, S. 401; „[…] wir fahren jetzt in die Moskauer Vorstadtwohnung – und sobald nur irgend möglich, von da aus auf das Simbirsche Dorf …") Dieses Dorf charakterisiert der Fürst als „Steppendorf" („v stepnoj derevne"), wo es nur einen „Teich, Garten, ein Feld und sonstige ländliche Schönheiten" („prud, sad, pole i pročie sel'skie krasoty"; ebd., S. 402) gibt.

Nimmt man diese gestufte Außenperspektive hinzu, dann scheint sich am Ende des Dramas die Öde des leeren Saales im Adelshaus auch in die weite russische Landschaft auszudehnen. Dieser Öde entspricht auch die im letzten Akt erreichte Situation in den beiden bewohnten Teilen des Hauses: Die *bel étage* wird von ihren fürstlichen Bewohnern verlassen, in der Radinschen Wohnung stirbt der Vater, der jüngere Sohn Jurij liegt ohnmächtig vor ihm auf dem Boden. Im ganzen Haus bleibt der ältere Sohn Aleksandr wie der Sieger auf einem Schlachtfeld zurück: Jurij ist mit den letzten Worten des Vaters von der Fensterschau weggerufen worden, er greift nach der Hand des nun toten Vaters und fällt ohnmächtig zu Boden. Aleksandr „steht über ihm und schüttelt den Kopf" *(„stoit nad nim i kačaet golovoj.)*"; DB, V,2, S. 406). Sein Kommentar: „Slabaja duša … i ėtogo ne mog perenesti …" (ebd.; „Eine schwache Seele … auch das konnte er nicht ertragen …"), lässt ahnen, dass Jurij eine Reihe von Schlägen erlitten hat, deren letzter der Tod des Vaters ist.

Der Kommentarausdruck „schwache Seele" („Slabaja duša") impliziert kontrastiv die eigene ‚starke Seele' Aleksandrs, und die Position der Körper beider Brüder weist auf einen vorausgegangenen *Bruderkampf* hin. Jurij hatte kurz zuvor einen Säbel gegen Aleksandr gerichtet, der ihm aber von diesem aus der Hand genommen wurde. Der Bruderkampf durchläuft die gesamte dramatische Handlung. Objekt des Kampfes ist die fürstliche Gattin Vera, so dass ein Liebesdreieck, konstituiert aus zwei Brüdern und einer Frau, die Handlungsgrundlage bildet. Schaut man auf diese Grundlage vom Ende des Dramas zurück, dann zeigt es sich jedoch, dass Veras Gatte niemals, Dmitrij Petrovič Radin und Jurij erst kurz vor dem Tod bzw. der Ohnmacht im letzten Akt erfahren, dass ein solcher Kampf überhaupt stattgefunden hat. Nur Vera und Aleksandr wissen von Anfang an um das verborgene Liebesdreieck. Ihr Wissen teilt sich gleich im ersten und, noch genauer, im zweiten Akt auch dem Werkrezipienten mit: Zwischen Aleksandr und Vera besteht seit zwei Jahren ein ehebrecherisches Verhältnis, das Vera nun aufkündigt. Sie hatte vor vier Jahren Jurij ein Treueversprechen gegeben, das sie ein Jahr nach der durch Jurijs Militärdienst bedingten Trennung durch die Heirat mit dem Fürsten und nach einem Ehejahr mit

Aleksandr gebrochen hatte. Jurij ist vier Tage vor Beginn der dramatischen Handlung auf Urlaub in das Vaterhaus zurückgekehrt. Vera erkennt, dass sie Jurij immer noch liebt. Aleksandr muss Veras Entscheidung gegen eine Fortsetzung ihrer Beziehung akzeptieren, doch er will verhindern, dass Jurij seinen Platz bei Vera einnimmt. Daraus entsteht seine verdeckte Intrige, die das Ziel verfolgt, Vera aus dem Haus und von Jurij zu entfernen.

Mit Blick auf die Vorgeschichte enthält das Drama *zwei verborgene Liebesdreiecke*, das ältere, nun zerbrochene zwischen Vera, Aleksandr und ihrem nichtsahnenden Gatten und das aktuelle zwischen Aleksandr, Vera und Jurij. Vor diese beiden Liebesdreiecke schiebt sich ein *offenkundiges drittes*, bestehend aus Jurij, Vera und dem fürstlichen Gatten. Gerade durch seine Offenkundigkeit verdeckt es die beiden anderen. Verfolgt man nun, wie sich die Beziehung des offenkundigen zu den verborgenen Dreiecken entwickelt, dann zeigt sich, dass die vom Werkrezipienten verlangte Operation, sich zu einer gezeigten Szenerie im architektonischen Raum des Hauses immer auch eine oder mehr nicht gezeigte Szenerien simultan mit vorzustellen, auf der Ebene der Dreiecke Entsprechungen findet.

Über die ersten drei Akte hin wird die hauptsächliche Aufmerksamkeit sowohl der dramatischen Personen als auch des Werkrezipienten auf Jurijs Haltung und Handlungen im offenkundigen Liebesdreieck gelenkt. Als er im ersten Akt von der Ehe Veras erfahren hat, gibt er dem um die Reputation des fürstlichen Ehepaares besorgten Vater das Versprechen, „nicht den ersten Schritt“ zu tun („Ja obeščaju ne delat’ pervogo šaga.“; DB, I,1, S. 373). Da er davon überzeugt ist, dass Vera den Fürsten allein um seines Geldes und hohen Standes willen geheiratet hat, bedeutet dieses Versprechen zugleich eine Alarmierung des Vaters, weil die Bereitschaft zum ‚zweiten Schritt‘ indirekt angekündigt ist. Im zweiten Akt festigt sich in Jurij die Überzeugung, dass Vera ihn „noch liebt“ („ja uveren, čto ona menja ešče ljubit“; DB, II,1, S. 381), woraus er das Recht auf eine ehebrecherische Beziehung ableitet. Im dritten Akt gewinnt er den Eindruck, dass der „erste Schritt“ gegen seine und Veras Liebe vom Vater getan wurde, denn dieser verkündet ihm den Beschluss des Fürsten zur Abreise am nächsten Tag, der auf des Vaters Warnung vor Jurij zustande gekommen ist. Jurij reagiert darauf mit der offenen Ankündigung seines Kampfes um Vera: „Ja ne ustuplju – bor’ba načinaetsja – ja rad, očen’ rad! posmotrim – vse protiv menja – i ja protiv vsech! ..“ (DB, III,1, S. 391; „Ich weiche nicht – der Kampf beginnt – ich freue mich, freue mich sehr! wir werden sehen – alle gegen mich – und ich gegen alle! ..“) Er schreibt eine erpresserische Nachricht an Vera, dass er sie um Mitternacht im wüsten Saal zu einem Liebestreffen erwartet; falls sie nicht komme, werde er den Fürsten zum Duell fordern und „hoffentlich“ töten („nadejus’, ub’ju“; ebd., S. 393). Für Dmitrij Petrovič kommt Jurijs Revolte gegen sein väterliches Gebot einem *geistigen Vatermord* gleich, vor dem er bei Aleksandr Schutz sucht: „Aleksandr! Aleksandr! On ubil menja – mne durno!“ (Ebd., S. 391; „Aleksandr! Aleksandr! Er hat mich getötet – mir ist schlecht!“) Der physische Tod des seit der Rückkehr Jurijs rasch verfallenden Vaters (vgl. dazu die Rede des Dieners Fedosej in V,2) wird hier geistig schon vorbereitet.

Die hilfesuchende Wendung des Vaters an Aleksandr enthält eine *Pointe*, die ironisch auf das hinter dem offenkundigen Dreieck verborgene Dreieck zwischen Aleksandr, Vera und Jurij verweist. So wie in jenem ein geistiger Vatermord, findet in

diesem ein *geistiger Brudermord* statt. Der tatsächliche „erste Schritt" dahin ist das von Aleksandr dem Vater eingeredete Misstrauen in Jurijs Standhaftigkeit gegen die von der räumlichen Nähe zu Vera ausgehende Versuchung zum Ehebruch. Aleksandr argumentiert so geschickt, dass der Vater meint, die Idee zu Warnung und Abreise des Fürsten sei seine eigene (vgl. die Gespräche Aleksandr – Dmitrij Petrovič und Dmitrij Petrovič – Jurij in III,1). Wie bei Jurij folgt darauf ein ‚zweiter' Schritt: Aleksandr liest Jurijs Brief an Vera und beschließt, das Treffen beider im wüsten Saal zu stören (vgl. den Schluss von III,1).

Die beiden sich aus dem offenbaren und verdeckten Dreieck entwickelnden Handlungsstränge der Brüder haben somit am Ende des dritten Aktes dasselbe räumliche Ziel, den wüsten Saal im Nebentrakt des Hauses. Dieses Ziel wird in dem Brief Jurijs an Vera eindeutig bestimmt, doch schon zu Beginn des Dramas ist es für den Werkrezipienten erahnbar. Denn beide fürstlichen Gatten empfinden im ersten Akt eine im Haus drohende Gefahr. Der Fürst charakterisiert die Gefahr als lediglich *äußeres* Verirren im Nebentrakt. Auf die Frage Dmitrij Petrovičs, ob ihm die neue Wohnung gefalle, antwortet er:

> […] prekrasnye komnaty, tol'ko strannoe raspoloženie, stol'ko dverej, zakoulkov i lestnic v zadnej polovine, čto ja v pervyj den' čut' ne zaplutalsja …
> (DB, I,1, S. 374)

> „[…] prächtige Zimmer, nur eine seltsame Anordnung, soviel Türen, versteckte Winkel und Treppen in der hinteren Hälfte, dass ich mich am ersten Tag fast verirrt hätte …".

Der Nebentrakt erscheint dem Fürsten demnach wie ein äußeres, architektonisches Labyrinth. Für die Fürstin Vera dagegen zeichnet sich seit dem Wiedersehen mit Jurij am Dramenbeginn eine *innere* Gefahr ab:

> S nynešnego dnja ja čuvstvuju, čto ja pogibla! .. ja ne vladeju soboju, kakoj-to zloj duch raspolagaet moimi postupkami, moimi slovami.
> (Ebd., S. 378)

> „Vom heutigen Tag an fühle ich, dass ich verloren bin! .. ich beherrsche mich nicht, irgendein böser Geist verfügt über mein Handeln, meine Worte."

Stellt man beide personalen Perspektiven, die äußere, auf das ‚Labyrinth' und die innere, auf die Fremdbeherrschung durch einen „bösen Geist" („zloj duch") gerichtete, zusammen, so spiegelt sich in ihnen prospektivisch das kommende Treffen des Personendreiecks Aleksandr – Vera – Jurij im wüsten Saal. Sowohl Aleksandr als auch Jurij könnten diesen „Geist" für Vera personifizieren. Zwar ist der genaue Ort des Saales im ‚Labyrinth' noch unbekannt, doch der Werkrezipient erwartet nach den oben zitierten Worten, dass irgendwo im Nebentrakt etwas Entscheidendes zu geschehen droht. Durch Jurijs Brief und den gezeigten Handlungsort des vierten Aktes präzisiert sich dann die Ortsvorstellung auch in der Retrospektive auf die abgelaufenen Akte: Der wüste Saal gesellt sich als simultane Konstante zu den bis dahin gezeigten Räumen im Oben und Unten des Haupttraktes hinzu.

Das Treffen der Brüder und Veras im wüsten Saal führt den beginnenden geistigen Brudermord vor. Aleksandrs Ziel ist die Zerstörung des inneren, idealen Bildes von

Vera, das Jurij sich über die Jahre der Trennung erhalten hat. Aus dem Handlungsverlauf in diesem Akt könnte man, oberflächlich besehen, den Eindruck gewinnen, dass allein Aleksandr der „böse Geist" ist, vor dem sich Vera fürchtet, denn er zwingt ihr gewaltsam einen Kuss ab, erpresst sie zu einem ihre Liebe verleugnenden Rollenspiel vor Jurij und offenbart Jurij, dass Vera einen noch ungenannt bleibenden Geliebten gehabt hat. Doch der „Geist" ist mit seinen verschiedenen Facetten in jeder dieser drei Personen, sie tragen ihn mit sich in den Saal. Dank dieser Facetten evoziert die gezeigte Szenerie des wüsten Saals auch die beiden nicht gezeigten Szenerien der drei vorausgehenden Akte in der Vorstellung des Werkrezipienten. Das Böse des „Geistes" wird durch den Kontrast von hell und dunkel, Tag und Mitternacht zwischen der Szenerie im vierten Akt und allen übrigen Akt-Szenerien des Stücks unterstrichen.

An jeder der drei Personen des insgeheim und nächtens im wüsten Saal zusammengeführten Liebesdreiecks manifestieren sich zwiespältige, sowohl böse als auch gute Züge des ihnen inhärenten „Geistes". Für *Jurij* liegt das Gute des „Geistes" im Rat des Vaters, die frühere Liebesbeziehung mit Vera ruhen zu lassen, um die Ehe nicht zu stören. Der Fürst hingegen gibt Jurij den bösen Rat, sich weiterhin um die Geliebte zu bemühen, von der Jurij ihm und Vera bei dem Höflichkeitsbesuch in der *bel étage* ohne Nennung des Namens der Geliebten erzählt hat: „Na vašem meste ja by teper' za nej povoločilsja – esli ee muž takov, kak vy govorite, to, verojatno, ona vas ešče ljubit." (DB, II,1, S. 381; „An Ihrer Stelle würde ich ihr jetzt nachstellen – wenn ihr Mann so ist, wie Sie sagen, dann liebt sie Sie wahrscheinlich noch.") Der Fürst weiß in dieser Szene noch nicht, dass das von Jurij gelieferte Porträt des alten, dummen, reichen und angesehenen Mannes der Geliebten sein eigenes ist.[53] Die beiden einander widersprechenden Ratschläge konnotieren mit der Radinschen Wohnung (Rat des Vaters in I,1) und der Fürstenwohnung (Rat des Fürsten in II,1). Siegreich bleibt in Jurijs Bewusstsein der im Oben empfangene Rat des Fürsten über den unten vom Vater empfangenen. Die Unmoral des Fürsten, wohl eines alten Schürzenjägers, überwindet in Jurijs Bewusstsein die strenge Moral des alten Radin.

Vera kämpft in der Radinschen Wohnung gegen Jurijs provokatorische Erinnerungen an ihre Jugendliebe (in I,1) und zugleich gegen Aleksandrs aus ihrer zweijährigen Liaison abgeleiteten Ansprüche an sie (ebd., im Unten, und in II,1, im Oben). Ihr Zweifrontenkampf spitzt sich durch den fatalen Rat ihres Gatten an Jurij zu (in II,1). Ihr Kampf im Unten und Oben des Hauses ist Ausdruck ihrer Sehnsucht nach Tugend gegen den „bösen Geist", der ihr von Seiten der Brüder, mittelbar aber auch von ihrem Gatten entgegenschlägt. Diese innere, ‚gute' Kraft bringt sie in einem Streitgespräch mit Aleksandr zum Ausdruck:

> […] ty ne ponimaeš', čto posle prostupka možet ostavat'sja v serdce ženščiny iskra dobrodeteli; ty ne ponimaeš', kak užasno čuvstvovat' vozmožnost' byt' neporočnoj … i ne smet' ob ėtom dumat', ne smet' dat' sebe ėtogo imeni …
> (Ebd., S. 382)

> „[…] du verstehst nicht, dass nach einem Fehltritt im Herzen einer Frau ein Funke der Tugend bleiben kann; du verstehst nicht, wie entsetzlich es ist, die Möglichkeit untadelig zu sein zu empfinden … und nicht daran denken zu dürfen, sich diesen Namen nicht geben zu dürfen …"

[53] Dieses Motiv kehrt in *Knjaginja Ligovskaja* und *Geroj našego vremeni* in der Konstellation Fürst Ligovskoj – Vera Ligovskaja – Pečorin wieder.

Der Ausdruck „Funke der Tugend“ („iskra dobrodeteli“) erinnert uns an das Autorvorwort zu *Strannyj čelovek* und den Kampf Vladimir Arbenins gegen verderbliche Kräfte seiner Umgebung, denen er sich verzweifelt zu widersetzen versuchte. Für Vera steht mit dem Gang hinunter in den wüsten Saal ein Kampf gegen zwei Männer an, die jeder auf eigene Weise den „Funken der Tugend“ in ihr auslöschen wollen: Aleksandr hält ihre Sehnsucht nach der Tugend für eine bloße Maske, hinter der sich die Absicht verberge, ihn gegen den Geliebten ihrer Jugend Jurij auszutauschen. Durch einen mittels eines inszenierten *qui pro quo* – er gibt sich im wüsten Saal vor Vera zunächst als Jurij aus – ‚erschlichenen Kuss‘ will er die erotische Begierde in Vera wiedererwecken, d. h. den ihr inhärenten Anteil am „bösen Geist“. Ganz ähnlich verhält sich der später in den Saal kommende Jurij: Er will die vom „Schicksal“ ‚gewollte‘ („Sud’ba ėtogo chočet …“; DB, IV,1, S. 399) Gelegenheit, sich Veras gewaltsam zu bemächtigen, ergreifen. Diesen ‚geraubten Kuss‘ verhindert jedoch Aleksandr, indem er hinter einer Tür, von der aus er bisher die Begegnung zwischen Vera und Jurij verfolgt hat, hervortritt. Im Motiv des ‚erschlichenen‘ und des ‚geraubten‘ Kusses kommt die Identität des Bösen in beiden Radin-Söhnen zum Ausdruck, das sich im vierten Akt erst gegen Vera, danach zwischen den Brüdern untereinander entlädt. Die Zeit für seinen ‚erschlichenen Kuss‘ hat sich Aleksandr durch ein mit der Architektur verbundenes Mittel erworben: Er verschließt die rechte Tür des Saales von innen und eine dahinter liegende, wohl in die Radinsche Wohnung gehende Türe, so dass Jurij zwei Schlösser durchbrechen muss, um in den wüsten Saal zu gelangen. Die räumlichen Gegebenheiten des Hauses wirken somit auf Aleksandrs Seite im Bruderkampf mit.

In *Aleksandr* wirken nicht, wie in Jurij, zwei kontrastive Ratschläge der Vertreter der älteren Generation, sondern philosophische Versatzstücke einer Art modischen „Zeitgeistes“ (vgl. auch die Rede des Fürsten über den „duch vremeni“ in II,1, der dort das berechnende Heiratsverhalten junger Frauen meint). Der philosophische Zeitgeist hat Aleksandr in der Vergangenheit dazu verholfen, Veras „einziges Vorurteil“ („edinstvennyj predrassudok“; DB, I,1, S. 376) – gemeint ist der Treuebruch in der Ehe – zu überwinden. Mittels eines impliziten Syllogismus will Aleksandr Veras erwachte Abscheu gegen ihren Ehebruch erneut bekämpfen. Die erste Prämisse des Syllogismus wäre demnach: Eine „ungleiche Verbindung [ist] gegen die Gesetze der Natur und Sittlichkeit“ („sojuz nerovnyj, protivnyj zakonam prirody i nravstvennosti“; DB, II,1, S. 382). Die zweite Prämisse lässt sich so formulieren: Veras Ehe mit dem Fürsten ist ein Fall ungleicher Verbindung, mithin „Verbrechen“ („prestuplenija tvoi“; ebd.). Daraus folgert die Konklusion: Veras Liebe zu Aleksandr ist kein Verbrechen, sondern eine Verbindung nach den Gesetzen der „Natur und Sittlichkeit“. Getreu seiner eigenen Denkweise akzeptiert Aleksandr, dass Vera, weil sie ihn nun nicht mehr liebt, auch nicht mehr seine Geliebte sein will. Jedoch entwickelt er mittels einer *Innenschau in Veras Bewusstsein* eine neue Methode, sie zu beherrschen: Er rechnet ihr die Serie ihrer begangenen „Verrate“ vor und verlängert sie in die Zukunft: „[…] ja tretij, kotoromu ty izmenjaeš’, so vremenem budet i dvadcatyj!“ (Ebd.; „[…] ich bin der Dritte, den du verrätst, mit der Zeit wird es auch einen Zwanzigsten geben!“) Wie in der Vergangenheit bietet er sich auch für ihre erotische Beziehung zu Jurij in der Rolle eines Vertrauten und Beichtvaters an. Die modische Philosophie der Rechtfertigung des Ehebruchs der Frau mündet also in

ein geistiges Verhältnis der Beobachtung, Lenkung und Absolutionserteilung, das an Donna Marijas Verhältnis zur Einrichtung der katholischen Ablassbehörde in *Ispancy* gemahnt. Im Gegensatz zu Donna Marija weist Vera jedoch Aleksandrs Rolle als säkulärer, psychologischer Beichtvater zurück: „O, lučše ubej menja." (DB, II,1, S. 383; „Oh, besser töte mich.")

Veras Kampf mit den beiden Brüdern im wüsten Saal kommt einem Kampf gegen zwei Arten von Liebesverhältnissen gleich, die in der französischen Literatur der Zeit unter die Begriffe der „amour de cœur" („Herzensliebe") und „amour de tête" („Kopfliebe") gebracht wurden.[54] Jurij vertritt die erste, Aleksandr die zweite Art solcher Liebe. In den „Geist der Zeit" gehen beide Liebesarten ein, und beide assoziieren mit der Bedeutung des Bösen, da beide Männer aus ihrer Art von Liebe das Recht auf Bemächtigung der geliebten Frau ableiten. Die „amour de cœur" will zu dem weiblichen Körper auch das weibliche Herz, der Liebhaber gibt dafür seine Seele hin. Die „amour de tête" beansprucht zu dem Körper die Herrschaft über den weiblichen Verstand und erteilt Absolution mittels sophistischen Raisonnements. Hinter dem Machtanspruch verbirgt sich jedoch auch ein Element des Guten in beiden Vertretern der modischen Liebesbegriffe. In Bezug auf Jurij bringt es sich in seiner Körperstellung am Ende des vierten Aktes im wüsten Saal zum Ausdruck: Als Vera, aufgeschreckt durch ein Geräusch des hinter der Türe zum nach oben führenden Korridor versteckten Aleksandr, zu dieser Tür flieht, eilt Jurij ihr nach, fasst nach ihrer Hand und wirft sich vor ihr auf die Knie. Mit dieser ehrfurchtsvollen Körperhaltung gibt er den vorher brutal geäußerten Machtanspruch auf und wandelt ihn wie in eine Suche nach Hilfe um. Eine gleiche Körperhaltung und Suche nach Veras helfender Hand hatte auch Aleksandr im zweiten Akt eingenommen. Jurijs Position auf der Türschwelle und Aleksandrs Auftauchen *hinter* ihm im Saal zeigen jedoch an, dass Aleksandr seine Art der Liebe zu Vera in hinterhältigen Hass gegen Jurij eintauscht. Das hatte er Vera am Ende des zweiten Aktes schon angekündigt: „Ja idu … tol'ko on nikogda ne budet tvoim – nikogda … *(Podchodja k dveri, oboračivaetsja.)* Slyšiš' li, nikogda." (DB, II,1, S. 385; „Ich gehe … nur wird er niemals der deine – niemals … *(Er geht zur Tür, dreht sich um.)* Hörst du, niemals.") Die Verbindung von Rede und körperlicher Bewegung im Raum signalisiert seinen Willen zu verhindern, dass Veras „Herz" und Jurijs „Seele" im Raum des elterlichen Hauses zusammenkommen.

In den zwei Szenen des fünften Aktes *akkumulieren* sich alle in den ersten drei Akten gezeigten Szenen mit ihren Wechseln zwischen unten (I,1), oben (II,1) und wieder unten (III,1) und ihrer Ausmündung in den wüsten Saal (IV,1). In der letzten Szene in der *bel étage* (V,1) bittet Vera den Gatten, so rasch wie möglich die Abreise zu veranlassen. Damit setzt sie ihre Fluchtbewegung, die im vierten Akt durch eiliges Verlassen des wüsten Saales begonnen hat, fort. Im zweiten Akt hatte sie die Absicht zur Flucht gegenüber Aleksandr schon vage angekündigt: „Poslušaj, zabud', ostav' menja … ili net, ja uedu, daleko, daleko … ne obraščaj na menja vnimanija, – ja ne angel, ja slabaja, bezumnaja ženščina … Ja tebja ne ponimaju … ja tebja bojus'!" (DB, II,1, S. 384; „Hör zu, vergiss, verlass mich … oder nein, ich reise ab, weit, weit

[54] Diese Begriffe entwickelt Stendhal in seiner Eigenrezension zu dem 1830 erschienenen Roman *Le Rouge et le Noir*. Vgl. sein „Projet d'un article" (18. Okt.-3. Nov. 1832), in: ders., 1973, S. 712-726, hier S. 724-725. Die Kopfliebe attestiert Stendhal den Parisern, die Herzensliebe seiner ländlichen Romanheldin Madame de Rénal.

… beachte mich nicht – ich bin kein Engel, ich bin eine schwache, unverständige Frau … Ich verstehe dich nicht … ich fürchte dich!“) Jurij bringt sie im wüsten Saal durch ihre Worte auf innerliche Distanz. Als dieser sich beklagt, sie behandele ihn wie ein „Spielzeug“ („igruškoj“; DB, IV,1, S. 398), das mal aufgenommen, mal weggeworfen werde, wiederholt sie das Motiv des Nicht-Verstehens, das sie in Bezug auf Aleksandr geäußert hatte, in der Umkehrung: „Lučše by vy staralis’ ne ponjat’ ni togo, ni drugogo.“ (Ebd.; „Besser sollten Sie sich nicht bemühen, das eine wie das andere zu verstehen.“) Äußere räumliche Distanz ist somit Veras Schutzmittel gegen Aleksandrs „amour de tête“ und innere Distanz ihr Mittel gegen Jurijs „amour de cœur“, der sie allerdings sicherheitshalber die äußere Distanz hinzufügt (durch die Abreise in V,2). Gegen beide Arten von Liebe findet Vera aber auch ein drittes Mittel – den Gehorsam gegen den Gatten, dem sie verspricht, ihm zukünftig ‚sklavisch‘ zu dienen („ja budu vašeju raboju“; DB, V,1, S. 402; „ich werde Ihre Sklavin sein“). Ihre Leidensrolle in der Ehe hat sie schon am Ende des ersten Aktes artikuliert: „O bože! i vsju žizn’ slyšat’ ėtot golos! ..“ (DB, I,1, S. 378; „O Gott! und das ganze Leben diese [gemeint: des Fürsten] Stimme zu hören! ..“) Die Rolle der Frau als Sklavin ohne eigene Stimme, die nur der befehlshabenden Stimme des Ehemannes zu gehorchen hat, werden wir mit Hilfe der Bibelbezüge weiter ausleuchten. Späterhin wird auch ein Bezug zu ‚Aufklärern‘ und ‚Pädagogen‘ von der Art Jean-Jacques Rousseaus hinzutreten.

An dem Motiv der Flucht des Ehepaares Ligovskoj aus dem Radinschen Haus sei auf eine ironische Pointe aufmerksam gemacht, die sich in den Worten des Fürsten über das ferne Reiseziel, das Simbirsche Dorf, bis wohin Liebhaber seine Gattin verfolgen könnten, versteckt. Der Fürst kündigt an, dort „dergleichen Gecken auf einen Werst vom Haus mit Peitschen und Hunden“ zu begegnen („podobnych frantikov za verstu ot domu budu vstrečat’ plet’mi i sobakami“; DB, V,1, S. 402). Der Plural der „Gecken“ („frantikov“) zeigt auf beide Radin-Brüder, obwohl der Fürst nur um Jurijs ‚Geckentum‘ im offenkundigen Liebesdreieck Jurij – Vera – ihr Gatte weiß. Etwas weiter im Text fügt der Fürst zu dem Ausdruck „Gecken“ auch noch eine geographische Ortsbezeichnung hinzu: „[…] ja vam otplaču, vy uznaete, čto značit koketničat’, možet byt’, verno, bol’še … s *peterburgskimi* frantikami, imeja takogo muža, kak ja!“ (DB, V,1, S. 402-403; „[…] ich werde es Ihnen heimzahlen, Sie werden erkennen, was es heißt, mit *Petersburger* Gecken zu kokettieren, vielleicht, gewiss, sogar mehr … , wenn man einen solchen Mann wie mich hat.“) Die Pointe liegt darin, dass in der Vision des Fürsten die „Petersburger Gecken“ sogar das Simbirsche Steppendorf umlauern, um seine Ehre zu beschädigen. Einen dieser in *Dva brata* vorgeführten „Gecken“, den beim Militär dienenden Jurij, hat der Fürst nach der uns aus *Menschen und Leidenschaften* bekannten ‚Husarenmanier‘ selbst auf die Fährte seiner Gattin gesetzt (sein Rat an Jurij in II,1). Der jetzt fünfundvierzig Jahre alte Fürst repräsentiert also auch eine Facette des Zeitgeistes, den er an die männliche jüngere Generation weitergibt. Eine weitere Facette ist in Veras Eheschließung mit dem Fürsten zu sehen, die von ihrer Seite aus der gängigen Meinung über eine ‚gute Partie‘ für junge Frauen gefolgt war, eine Meinung, die auch Dmitrij Petrovič gegenüber Jurij verteidigt (vgl. dazu I,1). Die dritte Facette dieses Geistes, die von Aleksandr proklamierte modische Philosophie des Rechts auf Ehebruch auch für die Frau, scheint auch der Fürst zu kennen, denn er droht Vera mit dem Verbot

„modischer Romane“, der Idee „freie[r] Frauen“ und der „Philosophie“ („Vot modnye romany – vot svobodnye ženščiny – filosofija“; DB, V,1, S. 402). Die vierte, von Jurijs „amour de cœur“ repräsentierte Facette, mag ebenfalls durch die „modischen Romane“ verbreitet sein.

Die jeweils verschiedenen Retrospektiven der beiden fürstlichen Gatten oben im Haus auf die vorangehenden Szenen werden unten durch die Retrospektive der Brüder komplettiert. In der gemeinsamen Fensterschau auf die Abreise des Fürstenpaares vor dem Haus bleibt Jurij stumm, während Aleksandr redet. Seine Beschreibung bringt beiden Brüdern ihre Niederlage im Kampf um Vera im wüsten Saal zu Bewusstsein:

> Posmotri … posmotri – vot ona vychodit na kryl’co. Daže sjuda ne smotrit – bledna! .. no čto za divo – noč’, provedennaja bez sna! – saditsja – ulybaetsja mužu, a tot i ne zamečaet …
> (DB, V,2, S. 405)

> „Schau … schau – jetzt geht sie hinaus auf den Flügel. Sie sieht nicht einmal her – blass! .. aber was Wunder – die Nacht, verbracht ohne Schlaf! Sie setzt sich – lächelt ihrem Mann zu, und der bemerkt es nicht einmal …“

Im Lächeln der Fürstin ist ihr Verhältnis zum Gatten, ebenso auch ihre Entscheidung gegen beide Liebhaber vieldeutig enthalten. Jurij quittiert das lakonisch: „Vse končeno.“ (Ebd.; „Alles zu Ende.“) Aleksandr bricht in ein langes Lamento über sein verlorenes „letztes Gefühl“ („poslednee čuvstvo“; ebd.) aus. Der Sinn seiner im zweiten Akt in kniender Haltung nach Vera ausgestreckten Hand wird darin deutlich: Ihre Liebe ist sein Rettungsanker vor der Versteinerung der Gefühle gewesen. Im vierten Akt, noch allein im wüsten Saal, überträgt er die drohende innere Versteinerung auf den äußeren Raum, den er durch die Schlösser an den zwei Türen vorläufig gegen Jurij gesichert hat: „Chot’ star zamok – a ne skoro ego slomaeš’ … i pokuda ja zdes’ car’! .. žalkaja vlast! žalkoe udovol’stvie, ukradennoe iz ruk sud’by … i gor’koe, kak chleb niščego, […]“ (DB, IV,1, S. 393-394; „Obwohl das Schloss alt ist – du durchbrichst es doch nicht rasch … und vorläufig bin ich hier Zar! .. klägliche Macht! klägliche Befriedigung, aus den Händen des Schicksals gestohlen … und eine bittere, wie das Brot des Bettlers, […]“). Die Architektur des wüsten Saales wird Ausdruck seines Inneren.

Jurijs lakonische Reaktion drückt aus, dass er mit der „amour de cœur“ zu Vera abgeschlossen hat. In der gesamten letzten Szene ist seine Aufmerksamkeit zwischen dem Sterben des Vaters und den aufreizenden Reden seines Bruders geteilt, die er vergeblich mit Hinweisen auf den Vater zum Schweigen zu bringen versucht. Doch das Interesse daran, den im vierten Akt von Aleksandr angekündigten Namen von Veras Geliebtem zu erfahren, lenkt ihn so stark vom Vater ab, dass er Aleksandr mit Waffengewalt das Geheimnis des Namens abzupressen versucht.

Hinter Aleksandrs Verzögerung der Preisgabe des Namens vom vierten bis in den fünften Akt hinein wird nun eine böse Strategie des geistigen Brudermords in *zwei Schlägen* erkennbar: Aleksandr will nicht nur Jurijs innere Beziehung zu Vera, sondern auch die zum Vater zerstören. Gegenüber dem Vater soll sich Jurij als geistiger Mörder fühlen. Dieses Ziel kündigt sich gleich nach Jurijs Hinzutreten zum sterbenden Vater an: „On umiraet … i ty ubil ego …“ (DB, V,2, S. 404; „Er stirbt … und du hast ihn getötet …“) Durch neuerliches Hinauszögern der Namensnennung

von Veras Geliebtem provoziert er anschließend Jurijs Griff nach dem Säbel, dessen Anblick den Tod des Vaters beschleunigt. Von Vera soll in Jurij das Bild einer lasterhaften Frau bleiben, die sich Aleksandr als „Sklavin" („raboj"; ebd., S. 405) hingegeben und in der nächtlichen Begegnung Jurij nicht aus Tugend, sondern aus Angst vor dem hinter der Tür verborgenen Geliebten, also Aleksandr, abgewiesen habe. Das Bild Jurijs als eines Vatermörders schließt das ganze Drama in Aleksandrs Siegerpose über dem ohnmächtig vor dem Vater liegenden Bruder ab. Die in Aleksandrs Kommentar angedeutete Zählung der Schläge „*auch das* konnte er nicht ertragen" („*i ėtogo* ne mog perenesti") interpretiert den Vatermord als zweiten, die Zerstörung von Veras Idealbild als ersten von Aleksandr dem Bruder zugefügten Schlägen. Zählt man Veras Eheschließung mit dem Fürsten als allerersten Schlag, dann addiert sich dieser mit den von Aleksandr bewirkten zu einer Serie von insgesamt drei Jurij in Ohnmacht treibenden Schlägen. Die über das Serienmotiv der Schläge hergestellte Parallele zu dem dramatischen Schicksal des namensgleichen Jurij Volin aus *Menschen und Leidenschaften* ist unübersehbar.

Dank des Motivs der gegen den Bruder gerichteten Schläge schiebt sich am Ende des Stücks hinter den drei Liebesdreiecken Aleksandr – Vera – der Fürst, Aleksandr – Vera – Jurij, Jurij – Vera – der Fürst, ein *viertes Dreieck* in den Vordergrund: Aleksandr – der Vater – Jurij. Hier geht es um die abgestufte Liebe des Vaters zu seinen beiden Söhnen. Von Anbeginn des Stücks ist Dmitrij Petrovič stärker dem etwa zweiundzwanzig Jahre alten Jurij als dem dreißigjährigen Aleksandr zugetan. Das hat seinen Grund in des Vaters Liebe zu seiner verstorbenen Ehefrau, deren „Porträt" er in Jurij wiederfindet: „Ty, Jurij, točno portret tvoej pokojnoj materi." (DB, I,1, S. 371; „Du, Jurij, bist genau das Porträt deiner verstorbenen Mutter.") Mit „Porträt" ist nicht nur das Aussehen, sondern auch der Charakter gemeint – der Vater schätzt an Jurij die starke Emotionalität in Verbindung mit Offenheit. An Aleksandr vermisst er jegliche Gefühlshaftigkeit: „On tak choloden, tak rassuditelen, čto, pravo, ja často želal by lučše, čtob on byl vspylčiv i vetren … Vot už možno deržat' pari, čto nikogda ne vljubitsja … i ne delaet glupostej." (Ebd., S. 373; „Er ist so kalt, so vernünftig, dass ich wahrlich oft eher wünschte, er wäre hitzig und windig … Man kann beinahe wetten, dass er sich nie verliebt … und keine Dummheiten macht.") Der Vater erkennt also an Jurij die hitzige „amour de cœur", verkennt aber die kühle „amour de tête" an Aleksandr. Sein Irrtum, den Aleksandr ihn am Schluss durch sein Spiel mit Jurij einzusehen zwingt, führt endgültig seinen Tod herbei.

Es sind somit beide Brüder, die den Vater töten, wobei jedoch Aleksandrs Anteil am Vatermord größer ist, da er Jurijs „zweiten Schritt" zu der vom Vater missbilligten Ehestörung und den Griff zum Säbel provoziert hat. Aleksandrs Abtötung des Vaters in seinem eigenen Inneren bringt er angesichts der Abreise Veras selbst zum Ausdruck: „Čto mne teper' otec, celyj mir – ja poterjal vse, poslednee sredstvo pogiblo, poslednee čuvstvo umerlo – na čto mne teper' žizn' … chočeš' vzjat' ee?" (DB, V,2, S. 405; „Was ist mir jetzt der Vater, die ganze Welt – ich habe alles verloren, das letzte Mittel ist verdorben, das letzte Gefühl gestorben – wozu mir das Leben … willst du es nehmen?") Die Bedeutung des Vaters für den Sohn wird hier gegen die Bedeutung der Frau für den Liebhaber abgewogen und gänzlich entwertet. Damit einher geht die Überbewertung der Frau als „alles" („vse") gegenüber der „ganzen Welt" („celyj mir"), der äußeren wie der inneren.

Es drängt sich der Verdacht auf, dass der Vater nicht nur für ein Individuum steht, sondern ein Grundprinzip repräsentiert, das die desolate Lage beider Söhne und deren moderne Prinzipien der „amour de cœur“ und „amour de tête“ mitbewirkt hat.

Unser Versuch, uns mittels der architektonischen Dominante dem dramatischen Geschehen von *Dva brata* anzunähern, hat uns zu zwei verdeckten, erst allmählich erschließbaren Dreieckskonstellationen geführt, dem erotischen Liebesdreieck der beiden Brüder um die Fürstin Vera und dem auf Verwandtenliebe beruhenden Dreieck zwischen den Brüdern und dem Vater. Das letztere Dreieck hat zu Schillers *Die Räuber* einen klaren intertextuellen Bezug. Die schon angekündigten Bibelbezüge sind indes für die Interpretation von Lermontovs Drama möglicherweise noch fundamentaler als Schillers Werk, weil sie zu den kulturgeschichtlichen Wurzeln des geistigen Vatermords der beiden Brüder hinführen. Deshalb wollen wir unsere inter- und intratextuellen Untersuchungen mit ihnen beginnen. Zunächst sei auf die in der Genesis gelieferte Erzählung von der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradies und zwei biblische Vorgeschichten eingegangen, aus denen sich einige neue Aspekte auf die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau in und außerhalb der Ehe in *Dva brata* gewinnen lassen.

Die Ehe des Fürsten im Aspekt der biblischen Erzählung von der Vertreibung aus dem Paradies und im Hinblick auf zwei Versionen von der Erschaffung des Menschen in der Bibel

Wie bereits erwähnt, beurteilen beide Radin-Brüder nach dem Maßstab von „amour de cœur“ und „amour de tête“ Veras Ehe mit Fürst Ligovskoj als Unrecht, und beide leiten davon ihr Recht auf Ehebruch mit Vera ab. Sie verabsolutieren ihre Liebe zu einer verheirateten Frau zu ihrem höchsten, unerreichbaren Lebenswert. Der Vater der Brüder verlangt Achtung vor der Ehe des Fürsten, er stellt sich somit dem Lebenswert seiner Söhne in den Weg. Sein Rat zur Abreise richtet sich allein an den fürstlichen Gatten, die Meinung der Ehefrau muss nicht berücksichtigt werden, weil sie juristisch nicht entscheidend ist. Auf die Relevanz dieser juristischen Lage hatten wir schon im Zusammenhang mit *Maskarad* sowie im Vorverweis auf *Arbenin* hingewiesen. Jetzt soll es um die biblischen Wurzeln des Eherechts gehen.

In den drei Anfangskapiteln der Genesis, des ersten und wohl auch ältesten Buchs des Alten Testaments, finden wir die gesuchten Wurzeln angelegt. Wir gehen zunächst auf das dritte Kapitel ein, das von der Bestrafung der Frau für den ersten Sündenfall, das Essen vom verbotenen Baum der Erkenntnis im Paradiesgarten, erzählt. Dieser Text ordnet die Frau der absoluten Herrschaft des Mannes unter. Es sind zwei Strafen, die Gott der Frau auferlegt:

> Zur Frau sprach er: „Zahlreich will ich deine Beschwerden machen und deine Schwangerschaften: unter Schmerzen sollst du Kinder gebären. Und doch steht dein Begehren nach deinem Manne, er aber soll herrschen über dich.“
> (Gen 3,16)[55]

[55] In: *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes*, 1994, S. 4. Alle folgenden Bibelzitate sind dieser Ausgabe entnommen.

Die verbotene geistige Betätigung der Frau – Essen vom Baum der Erkenntnis – zieht demnach eine Strafe mittels ihres erotischen Körpertriebes und dessen Folge, des Kindergebärens, nach sich. Die Strafe des Mannes für dieselbe geistige Sünde sieht anders aus; bei ihm ist es die Arbeit auf dem steinigen und distelreichen Acker, die den Broterwerb erschweren soll. Die Qual des Mannes vollzieht sich außerhalb des Hauses, die der Frau im Haus, wo der Mann zum ausführenden Organ ihrer Bestrafung bestallt wird. Durch diese göttliche Strafverteilung sind das juristische Vorrecht des Mannes zur Bestimmung des Wohnsitzes und alle übrigen männlichen Vorrechte begründet.

Liebe zwischen Mann und Frau ist unter der Bedingung der strafausführenden Funktion des Mannes von beiden Seiten nicht möglich. Die Revolte der Radin-Brüder gegen das Unrecht der Ehe des Fürsten im Namen ihrer jeweiligen Liebesbegriffe legt den Finger auf die auch für den Mann unerträgliche Rolle des bloßen Straforgans, doch gleichzeitig ist sie ein Verstoß gegen das zehnte Gebot des Moses: „Du sollst nicht Begierde haben nach der Frau deines Nächsten!“ (Deut 5, 21, S. 199), dessen Einhaltung Vater Radin verlangt. Eine weitere Verschuldung liegt im Widerstand gegen den Vater selber, denn das vierte Gebot des Moses lautet: „Ehre deinen Vater und deine Mutter, wie der Herr, dein Gott, dir befohlen hat, damit du lange lebest und dass es dir wohlergehe in dem Lande, das der Herr, dein Gott, dir gibt!“ (Deut 5,16). Die erste, fundamentale Revolte zieht also weitere Verfehlungen gegen Gottes Gebote und mögliche Strafen nach sich: Beiden Radin-Brüdern ergeht es im Vaterhaus nicht „wohl“, und auch die Aussicht auf Jagd nach Vera im fernen Steppenland in der Rolle der „Petersburger Gecken“ droht Züchtigung mit „Peitschen und Hunden“ durch den Fürsten an. Im Lichte des Alten Testamentes und des von ihm abgeleiteten Rechtssystems ist männliches Verlangen nach der Liebe der Frau weder innerhalb noch außerhalb der Ehe erfüllbar. Somit ist aus der Perspektive der beiden Brüder das Drama *Dva brata* auf die *Tragödie* angelegt.

Wie sieht im Vergleich damit die Perspektive der Protagonistin Vera aus? Hier ist zunächst das Motiv des Kindergebärens, die erste Strafe für weiblichen Erkenntnisdrang, bemerkenswert. Einmalig im Kontext aller Dramen Lermontovs findet dieses Motiv gleich im ersten Akt zwischen den Vertretern der älteren männlichen Generation Erwähnung. Dmitrij Petrovič preist vor dem Fürsten das Elternglück, dieser äußert die Hoffnung, bald selber Vater zu werden. Vera aber schweigt und „wendet sich ab“ („*[otvoračivaetsja]*“; DB, I,1, S. 374). Demnach steht ihr „Begehren“ nicht nach ihrem Manne. In der dreijährigen, kinderlosen Ehe hat sie sich offenbar der ersten Gottesstrafe für die Frau entzogen, indem sie sich einem anderen Mann, Aleksandr Radin, zuwandte.

In die zweite Strafe, die Herrschaft des Mannes, fügt sie sich am Schluss des Dramas mit der Bereiterklärung, „Sklavin“ („raboju“) des Fürsten zu werden. In Reaktion darauf deklariert der Fürst sein Recht auf die Herrenrolle. Er vollzieht eine mechanische Umkehrung seiner bisherigen Rolle als „ergebener Diener“ („pokornyj sluga“; DB, V,1, S. 401) der Ehefrau. Die Rollen von Sklavin und Diener sind jedoch nur scheinbar bedeutungsgleich, denn der Mann übernimmt seine Dienerrolle freiwillig, die Frau ist in die Sklavinnenrolle hineingezwungen. Die Rollenumkehrung des Fürsten erhält im Werktext etwas Lächerliches: „[…] net, sudarynja, otnyne delaju vse vam naprotiv, vy chotite obedat’ – ja velju podavat’ zavtrakat’, chotite echat’

– ja sižu doma, chotite sidet' doma – vezu vas na bal …“ (Ebd., S. 402; „[…] nein, gnädige Frau, von jetzt an mache ich alles gegen Sie, wollen Sie zu Mittag essen – ich befehle, das Frühstück aufzutragen, wollen Sie ausfahren – ich sitze zu Hause, wollen Sie zu Hause sitzen – ich geleite Sie auf einen Ball …“) Vera unterläuft diese mechanische Reaktion, denn schon ihre Bitte um rasche Abreise (die sie tatsächlich ja schon im zweiten Akt angestrebt hat), auf die der Fürst zunächst trotzig mit dem Beschluss, im Radinschen Haus zu bleiben, kontert, weiß sie durchzusetzen, und ihr Lächeln für den Ehemann, das Aleksandr in der Fensterschau bemerkt, kann auch ein Zeichen dafür sein, dass der Fürst in Zukunft wieder in die Dienerrolle zurückfallen wird. Offenbare Versklavung und listige Herrschaft der Frau in der Ehe gehen somit eine lange geübte Verbindung ein, derer beide Partner nicht froh werden, unter der Vera aber bewusster leidet als ihr Mann (vgl. ihre Schlussworte: „I vot mne raskrylas' celaja žizn' stradanija – […]“; ebd., S. 403; „Da hat sich mir nun ein ganzes Leben des Leidens aufgetan – […]“) Lächelnd angetretenes Leiden weist jedoch auf die *Komödie*, und wir werden sehen, dass Lermontovs *Arbenin* in diese Gattung übergeht.

Dva brata bietet somit aus der Sicht der beiden Titelhelden die Tragödie des Liebe suchenden Mannes, aus der Sicht der weiblichen Protagonistin die komödienhafte Lösung listigen, lächelnden Unterlaufens der vorbestimmten Rolle einer Sklavin gegenüber einem Ehemann, dem bibeltreu an Liebe nicht gelegen ist (vgl. die Aussage des Fürsten „vaša ljubov' mne ne nužna, sudarynja“; DB, V,1, S. 402; „Ihre Liebe brauche ich nicht, gnädige Frau“). Es bleibt die Frage, ob zwischen tragischer männlicher Liebessehnsucht der beiden Vertreter der jüngeren Generation und weiblichem komödienhaften Liebesverzicht auch ein *dritter Weg* in diesem dramatischen Werk auffindbar ist. Solch ein dritter Weg deutet sich in der Begründung der emotionalen Bindung Jurijs an Vera aus dem Geist der „amour de cœur“ an, dem Austausch von Seele und Herz zwischen den Liebenden. Aleksandrs „amour de tête“ hingegen schließt den dritten Weg aus. Seine modern anmutende, sich als Befreiung der Frau deklarierende Liebe zielt auf Beherrschung der Frau und folgt darin der göttlich verfügten Unterordnung Evas unter Adam. Zwei der Aleksandr in den Mund gelegten Aussagen legen eine intertextuelle Spur zum dritten Kapitel der Genesis. Deren erste enthält eine theologische Berufung auf den alttestamentarischen strafenden Gott:

> *Bog menja poslal k tebe, kak neobchodimoe v žizni nesčast'e.* No dlja menja ty byla angelom spasitelem. […] bylo napisano v *knige sud'by*, čto ja ne sovsem ešče pogibnu! ..
> (DB, II,1, S. 383)

> „*Gott hat mich zu dir geschickt als das im Leben unumgängliche Unglück.* Doch für mich warst du ein Rettungsengel. […] es war im *Buch des Schicksals* geschrieben, dass ich noch nicht gänzlich untergehen soll! ..“

Fügt man dem Dativ „zu dir“ („k tebe“) die Ergänzung ‚als einer Frau' hinzu, so erhält man die zweite Gottesstrafe für Eva. Der Ausdruck „im *Buch* des Schicksals“ („v *knige* sud'by“) assoziiert mit der gängigen Bezeichnung „Buch der Bücher“ für die Bibel. Die mit dieser Strafe verbundene erotische Sklavenrolle der Frau formuliert Aleksandr vor Jurij:

> […] ja tebe skažu teper', podtveržu kljatvoju, čto znaju čeloveka, dlja kotorogo ona zabyla muža, dolg, *zakon*, čest', daže samoljubie, čeloveka, dlja kotorogo ona byla gotova otdat' žizn', *služit'* emu *raboj*, […]
> (DB, V,2, S. 405)

> „[…] ich sage dir jetzt, bekräftige es mit einem Eid, dass ich einen Menschen kenne, für den sie Ehemann, Pflicht, *Gesetz*, Ehre, sogar die Selbstliebe vergessen hat, einen Menschen, für den sie das Leben hinzugeben, ihm *als Sklavin zu dienen* bereit war […]"

Der russische Ausdruck „zakon" („Gesetz") ist auch Bezeichnung für das Alte und Neue Testament der Bibel. Im gegebenen Aussagekontext des „als Sklavin dienen" („služit' raboj") beruft sich Aleksandr sowohl auf Gottes Strafgesetz als auch auf das weltliche Gesetz, die gemeinsam die Sklavinnenrolle festlegen. Auch außerhalb der Ehe hat Aleksandr mit seiner Art von Liebe dem göttlichen Strafgesetz für die Frau also Geltung zu verschaffen versucht, wenn auch auf perverse, ehebrecherische Weise. Jurijs Liebe hingegen beruft sich auf Veras Charakter:

> Ee charakter mne nravilsja: v nem videl ja kakuju-to pylkost', tverdost' i blagorodstvo, redko zametnye v našich ženščinach, odnim slovom, čto-to *pervobytnoe*, *dopotopnoe*, čto-to uvlekajuščee – […] mnogo li nado, čtob razbudit' taivšujusja iskru?"
> (DB, II,1, S. 380)

> „Ihr Charakter gefiel mir: in ihm sah ich eine gewisse Feurigkeit, Festigkeit und einen Edelsinn, die an unseren Frauen selten zu beobachten sind, mit einem Wort, etwas *Ursprüngliches*, *Vorsintflutliches*, irgendetwas Hinreißendes – […] bedarf es viel, den verborgenen Funken zu wecken?"

Es ist evident, dass der beschriebene Charakter Veras sich mit dem Sklavenstand der Frau nicht vereinbaren lässt. Die Ausdrücke „Ursprüngliches" („pervobytnoe") und „Vorsintflutliches" („dopotopnoe") könnten auf die in Genesis 1 und 2 gelieferten Erzählungen von der Erschaffung des Menschen und die dort, also vor Sündenfall und Strafe in Genesis 3, vorgesehene Beziehung zwischen den Geschlechtern verweisen. Der Ausdruck des „verborgenen Funkens" („taivšujusja iskru") legt die Vermutung nahe, dass sich auch der moderne junge Mann an diese ursprüngliche Geschlechterbeziehung erinnern kann, wenn eine entsprechende Frau den Funken entzündet. Im Gegensatz dazu konstatiert Aleksandr in einer Innenschau seines Bewusstseins, die er dem Lesen „in einem geöffneten Buch" („Otčego ja čitaju v duše svoej, kak v otkrytoj knige?"; DB, IV,1, S. 394) vergleicht, das Fehlen einer „klingenden Saite in [seinem] Herzen" („nedostaet kakoj-nibud' zvučnoj struny v moem serdce"; ebd.). Er würde vorziehen, „blind, taub und stumm" („slep, gluch i nem"; ebd.) geboren zu sein, damit man ihn ‚wenigstens bedauerte' („obo mne by, po krajnej mere, sožaleli"; ebd.). Das Lesen in der Seele wie in einem offenen Buch scheint ein Hinweis des Werkautors auf zwei verschiedene Bücher zu sein, die Jurijs und Aleksandrs Tiefenbewusstsein geprägt haben; folgt man dem Hinweis, so gelangt man zu den beiden Versionen der Menschenerschaffung in der Genesis.

Wenig verbreitet ist das Wissen davon, dass die ersten beiden Kapitel der Genesis einander widersprechende Versionen der Menschenerschaffung liefern. Genesis 2 bietet die bekanntere Version, an die sich Aleksandr zu halten scheint: Gott erschafft alle Lebewesen paarig, allein die Menschengattung kreiert er nur als Mann. Als dieser den Auftrag erhält, den Lebewesen Namen zu geben, fällt ihm auf, dass ihm die

weibliche „Hilfe“ (Gen 2,20, S. 3) fehlt. Gott formt nun, nachdem er Adam in eine Ohnmacht versenkt hat, aus seiner Rippe die Frau und verschließt die Wunde mit Fleisch. Aus der Ohnmacht erwacht, gibt der Mann der Frau den Namen „Männin“, eine Ableitung seines Namens, so wie die Frau von seinem Körper abgeleitet ist. Die Tendenz zur Vorrangstellung des Mannes als sogenannter Krone der Schöpfung wird aus dem Vergleich mit Genesis 1 deutlich. Dort heißt es über die Schaffung der Menschengattung: „So schuf Gott den Menschen nach seinem Abbild, nach Gottes Bild schuf er ihn, als Mann und Frau erschuf er sie.“ (Gen 1,27, S. 2). In dieser Version ist der Mann kein eines paarigen Gegenstücks entbehrendes Mangelwesen; die Frau wird nicht nachträglich als den Mangel ausgleichende „Hilfe“ geschaffen, sondern der Mensch existiert von Anfang an als zweieiniges Paar, so wie auch die übrigen Lebewesen. Die den Mann begünstigende Tendenz der zweiten Schaffensversion tritt in ihrer Lächerlichkeit hervor, wenn man sich vorstellt, Gott hätte zuerst den Hahn und dann aus dessen Knochen die Henne als „Hilfe“ des Hahns geschaffen. Das zeitgleich geschaffene Menschenpaar erhält dann weiterhin den Auftrag, sich zu vermehren und sich die Erde untertan zu machen. Mann und Frau sind gemeinsam und ohne Rangunterschied zu Herrschern der Erde bestimmt. Jurijs Idealvorstellung vom Austausch des Herzens und der Seele zwischen Frau und Mann, die beide zu einem zweieinigen Wesen verbindet, harmonisiert mit der ersten Version der Menschenschaffung.

Der Bericht von Sündenfall und Strafe in Genesis 3 schließt nicht an die erste, Gleichheit zwischen Mann und Frau etablierende Version an, sondern an die zweite, Rangunterschiede setzende Version und vertieft diese noch, indem jetzt der Mann Herr der Frau sein soll, vermutlich auch deshalb, weil die als Zweite erschaffene Frau als Erste auf den Rat der Schlange hört und vom Baum der Erkenntnis isst, um zu werden wie Gott: „[…] und ihr [werdet] wie Gott sein, indem ihr Gutes und Böses erkennt.“ (Gen 3,5, S. 4).

Nimmt man einmal an, es gäbe die zweite Version der Menschenschaffung nicht, dann hätte der Griff der Frau nach der Frucht vom Baum der Erkenntnis als Erste nicht gegen ihre Nachrangigkeit als „Hilfe“ des Mannes verstoßen, sondern sie hätte den ersten Schritt in Richtung Erkenntnis getan, auf dem der Mann ihr gefolgt wäre. Die Frau wäre aus der biblischen Zweieinigkeit mit dem Mann im gemeinsamen Zustand der Erkenntnislosigkeit herausgetreten, um sich dann, nach der Verführung auch Adams zum Essen vom Baum, im Zustand der Erkenntnishaftigkeit mit ihm wieder zu vereinen. Eva hätte dann wegen ihres Erkenntnisstrebens in der Geschichte der Philosophie als erste Philosophin, wegen ihres Erwerbs des Wissens um Gut und Böse in der Geschichte der Moral als erste Lehrerin der Menschheit gefeiert werden können. Die zweite Erzählung der Genesis macht solchen weiblichen Ruhm unmöglich, doch in *Dva brata* deutet sich diese Alternative an, wenn wir den Liaisons Veras in der Nachfolge Evas aus Genesis 1 nachgehen: In ihrer ersten, jugendlichen Liebe zu Jurij hat sie auf „Versprechungen und Schwüre“ („ni obeščanij, ni kljatv“; DB, II,1, S. 380), die konventionell ein Eheversprechen des Mannes bedeuten, verzichtet, ihm von sich aus jedoch ‚ewige Liebe geschworen‘ („sama kljalas’ ljubit’ menja večno“; ebd.). Man kann darin den Versuch zur Vermeidung der zweiten, im Ehegesetz ‚verewigten‘ Gottesstrafe sehen, deren Liebe ausschließende Beschaffenheit Vera erkannt hat und als Lehrerin an Jurij weitergibt. Aufschlussreich ist weiterhin

Veras Ohnmacht anlässlich der Abreise Jurijs in den Armeedienst. Statt des Mannes in Genesis 2 wird die Frau ohnmächtig und erhält, aus der Ohnmacht erwacht, eine nun *ihren* Mangel behebende, männliche „Hilfe" an die Seite gestellt – den eine Generation älteren fürstlichen Gatten, eine Vorwegnahme des Bildes, das Jurij dank des Militärdienstes in der Zukunft zu werden verspricht. Der Geist des Militärs zwingt Vera in die Rolle der Ehesklavin, und er ersteht mit jeder Generation von Männern aufs Neue, weil der Armeedienst für Angehörige des Adels eine der modernen Formen der Arbeit außerhalb des Hauses, d. h. der Strafe Adams, ist. In der Liaison mit Aleksandr betätigt sich Vera dann als Lehrerin der Moral, wie Aleksandr höhnisch konstatiert: Sie habe seinen Warnungen vor ihm als einem „entsetzlichen Menschen" („čeloveka užasnogo"; DB, IV,1, S. 396) „mit verderbter Seele" („s dušoj isporčennoj"; ebd.) nicht geglaubt, ihn selbst sogar glauben machen wollen, er sei „fast ein Engel an Güte" („počti angel dobroty"; ebd.). Aleksandrs Verderbtheit ist das Resultat eines ‚langen', nicht näher bestimmten ‚Dienstes' („služil dolgo"; DB, II,1, S. 383) und des Lebens in der „großen Welt" („ja pustilsja v bol'šoj svet"; ebd). Seine Dienste setzen sich in Form der Verwaltungsarbeit für den Vater fort, woraus man schließen kann, dass er in der staatlichen Administration tätig gewesen ist, der anderen Form von männlicher Arbeit für Adlige in der modernen Gesellschaft. Beide Arbeitsfelder der Brüder, Armee und Administration, führen im Hause des Vaters die verderblichen Folgen dieser Strafe für die Nachkommen Adams und Evas vor.

Die Darstellung der Ehe des Fürsten kann man somit als eine *Polemik* des Werkautors gegen die vom Geist des Patriarchats inspirierte zweite Erzählung von der Menschenschaffung auffassen, eine Polemik, die sich auf die erste, weder patriarchalisch noch matriarchalisch, sondern auf Gleichheit zwischen den Geschlechtern orientierte Erzählung stützt. Das patriarchalische Gesetz, das Liebe zwischen Mann und Frau ausschließt, macht die Frau, wofern sie in sich die Erinnerung an ihre „ursprüngliche", „vorsintflutliche" Erschaffung bewahrt hat, zur Hoffnung solcher Männer, die trotz ihrer privilegierten Herrenrolle in sich eine Erinnerung an ihre ursprüngliche Zweieinigkeit mit der Frau fühlen. Das weiter oben von uns erwähnte szenische Bild der Rettungshand der Fürstin Vera, nach der Aleksandr und Jurij greifen, hat auch einen Bezug zu dieser verlorenen Zweieinigkeit. Jurij Radin verteidigt seine – Veras Wesen aus Genesis 1 nahestehende – „amour de cœur" offen gegen den Vater, jedoch mit verderblichen, der militärischen Schule verdankten Mitteln. An Aleksandr Radins „amour de tête" sind nicht nur die Mittel, sondern auch das Ziel verderbt, doch selbst in ihm lebt noch eine Ahnung vom verlorenen ‚Paradies' wahrer Liebe, wenn er gegenüber Vera bekundet:

> Kogda ja uvidal vozmožnost' obladat' tvoej ljubov'ju, to dlja menja ne stalo prepjatstvij; vsej siloj neutomimoj voli, vsej siloju otčajan'ja ja ucepilsja za ėtu *rajskuju* mysl' … Vse sredstva byli choroši, ja, kažetsja, sdelal by samuju neslychannuju nizost', čtob dostignut' moej celi … […]
> (DB, II,1, S. 383)

> „Als ich die Möglichkeit erblickte, deine Liebe zu erwerben, gab es für mich keine Hindernisse; mit aller Kraft eines unermüdlichen Willens, mit aller Kraft der Verzweiflung krallte ich mich an diesen *paradiesischen* Gedanken … Alle Mittel waren recht, ich hätte, scheint es, die unerhörteste Gemeinheit begangen, um mein Ziel zu erreichen … […]"

Mittel und Ziel, Gemeinheit und Liebe schließen einander aus. Dahinter steht die intertextuell nahegelegte Einsicht, dass Liebe ‚paradiesische' Gleichheit des Menschenpaares voraussetzt. Die Problematik des Gleichheitsprinzips wird in *Dva brata* aber auch in der Bruder-Bruder-Relation durchgespielt, die im vierten Kapitel der Genesis, also gleich nach Sündenfall und Strafe, an Kain und Abel, den beiden ersten Söhnen Adams und Evas, vorgeprägt ist.

Der Bruderkampf zwischen Aleksandr und Jurij Radin im Aspekt der Erzählung von Kain und Abel

Die in Genesis 4 gelieferte Erzählung lässt jegliche Begründung für Gottes Ungleichbehandlung der Opfer des Ackerbauern Kain und des Hirten Abel vermissen. Weder Abels möglicherweise guter noch Kains möglicherweise schlechter Charakter motivieren die Ungleichbehandlung, die vielmehr als ein unhinterfragbares Faktum hingestellt wird.[56] Die Betonung liegt darauf, wie sich Kain zu der Ungleichbehandlung verhält. Erst an dieser Stelle bringt Gott Kains Charakter ins Spiel: Gott beobachtet eine Verfinsterung des Gesichtsausdrucks an Kain und „Zorn" (Gen 4,5-6, S. 5), was auf die Charaktereigenschaften von Neid und Hass schließen lässt. Gott sieht in Kains Charakter jedoch keine mechanisch kausale Disponierung zu entsprechendem Verhalten, sondern betont seine Freiheit, sich für oder gegen die charakterlich bedingten emotionalen Regungen zu entscheiden:

> „Wenn du gut bist, so kannst du es [gemeint: das Angesicht] frei erheben, bist du aber nicht gut, so lauert die Sünde vor der Türe. Nach dir steht ihr Begehren, du aber sollst herrschen über sie." (Gen 4,7, S. 5)

Man kann dem Fehlen einer Begründung für Gottes unterschiedliche Reaktion auf die Opfer und Gottes Verweis auf Kains Entscheidungsfreiheit gegenüber seiner charakterlichen Neigung zu Neid und Zorn *zwei Argumente* entnehmen. Das *erste* ist theologischer Art: Gott braucht sich für sein Tun vor dem Menschen nicht zu rechtfertigen, was als Bevorzugung des einen und Benachteiligung des anderen erscheint, kann Gründe haben, die sich der menschlichen Einsicht entziehen. Der Mensch muss das von Gott gesetzte Faktum akzeptieren. Das *zweite* Argument zielt auf die Verantwortung des Menschen für die Weise, wie er mit seinen charakterlichen, naturgegebenen Neigungen umgeht. Kain könnte Neid und Hass auf den Bruder in sich bekämpfen und sich für Liebe entscheiden. Statt den Bruder zu ermorden, würde er sich mit diesem über die besondere Gnade Gottes für den ihm nächsten Menschen freuen. Die Wahl zwischen tödlichem Hass aus Neid oder Mitfreude aus Liebe hat Folgen für das Zusammenleben der Menschen, denn Hass würde die soziale Gemeinschaft zerstören. Kain wird demzufolge in die Wildnis verbannt, erhält jedoch von Gott das Kainszeichen auf der Stirn, das ihn vor der Rache der Mitmenschen retten soll, und ihm wird auch eine Frau zur Gefährtin in der Verbannung mitgegeben. Da Abels Tod nicht näher kommentiert wird, ist nicht er, sondern Kain und sein wei-

[56] Im ersten Johannes-Brief des Neuen Testaments wird eine Begründung für Gottes unterschiedliches Verhalten gegenüber den Opfern der Brüder nachgeliefert. Kains Werke seien böse, Abels Werke gerecht gewesen (1 Joh 3, 12, S. 331). Die Erzählung in Genesis 3,4 sagt nichts dergleichen.

teres Schicksal das eigentliche Thema der Erzählung. Kain steht exemplarisch für die universelle Lage des Menschen, die in irgendeiner Hinsicht immer Benachteiligung äußerer oder innerer Art im Vergleich mit seinem Nächsten aufweist. Es liegt an ihm, die relationale Ungleichheit durch Liebe zum Nächsten positiv umzumünzen oder zur destruktiven Kraft des Neids und Hasses zu steigern.

Der intertextuelle Bezug auf die biblische Geschichte wird Aleksandr *expressis verbis* in den Mund gelegt, so dass er als Träger der Rolle des Kain erscheint. Er habe in seinem bisherigen, dreißigjährigen Leben eine dritte Position zwischen gutem und bösem Handeln gegenüber seinen Nächsten bezogen:

> […] zla nikomu umyšlenno ne sdelal …[…] ja nikomu ne delal dobra, bojas' vstretit' neblagodarnost', preziral glupcov, bojalsja umnych, byl dalek ot vsech, ne zabotilsja ni o kom – odin, vsegda odin, otveržennyj, *kak Kain* – bog znaet za č'e prestuplenie –
> (DB, IV,1, S. 394)

> „[…] Böses habe ich niemandem absichtlich getan … […] ich habe niemandem Gutes getan aus Furcht, auf Undankbarkeit zu stoßen, habe die Dummköpfe verachtet, die Klugen gefürchtet, war entfernt von allen, habe mich um niemanden gekümmert – allein, immer allein, *wie Kain* – Gott weiß für wessen Verbrechen – "

Kains Situation in der Verbannung aus der menschlichen Gemeinschaft, die nach dem Brudermord eintritt, wird von Aleksandr noch vor dem geistigen Mord an Jurij für den Vergleich mit seiner Lebenseinstellung und Lage herangezogen. Es ist also die ausgesagte *dritte Position* der Gleichgültigkeit, für die er sich selbst mit Verbannung aus der menschlichen Gemeinschaft bestraft hat. Seine Aussage, Gott wisse, für wessen Verbrechen er, Aleksandr, verbannt wurde, schiebt die Schuld auf eine ihm vorgeblich unbekannte Instanz ab. Darin verhält sich Aleksandr nicht anders als Kain, denn dieser antwortet, als Gott ihn fragt, wo sein Bruder Abel sei: „Ich weiß es nicht. Bin ich denn meines Bruders Hüter?" (Gen 4,9, S. 5) So wie Gott Kains Schuld aufdeckt und durch Verbannung aus der menschlichen Gemeinschaft bestraft, ist anzunehmen, dass er auch Aleksandrs Schuld aufgedeckt und bestraft hat, eben durch die soziale Vereinsamung. Veras vergangene, zweijährige Liebesbeziehung zu Aleksandr kann als ein Hinweis auf die Frau verstanden werden, die Gott dem verbannten Kain an die Seite gegeben hat. Das macht ihre ‚Furcht' vor Aleksandr („ja tebja bojus'"; DB, II,1, S. 384; „ich fürchte dich") als einem Kain in neuem Gewand für den bibellesenden Werkrezipienten verständlich.

Wenn Aleksandr ein wiedererstandener Kain ist, dann ist Jurij ein Abel, und der Vater, Dmitrij Petrovič Radin, nimmt im personalen Beziehungsschema die Stelle Gottes aus der Genesis-Erzählung ein. Vater Radin weist tatsächlich eine auffällige Gemeinsamkeit mit dem Gott der biblischen Vorlage auf. Wie dieser bevorzugt Dmitrij Petrovič einen der Söhne vor dem anderen, was schon der kompositorische Rahmen des Szenenbildes des ersten Aktes sowie des Finales ausdrücken: Dmitrij Petrovič und der jüngere Sohn Jurij – auch Abel ist der zweitgeborene Sohn nach Kain – sitzen zu Beginn des Dramas nahe beieinander; Aleksandr steht abseits am Tisch und geht Verwaltungspapiere durch, eine Tätigkeit, die man, zusätzlich zu der aus Genesis 3 hervorgehenden Bedeutung männlicher Strafe, auch als Äquivalent der Opfergabe des Ackerbauern Kain ansehen könnte (Jurijs Opferäquivalent wäre logischerweise sein Militärdienst). Aleksandr beklagt sich darüber, dass der Vater sich

nicht für seine Arbeit interessiert und dass er mit ihm zusammen „niemals so fröhlich [war] wie jetzt mit dem Bruder“ („vy nikogda so mnoju ne byli tak vesely, kak teper’ s bratom.“; DB, I,1, S. 371). In der letzten Szene des Dramas wiederholt sich diese Konstellation räumlich ausgedrückter emotionaler Nähe bzw. Distanz zwischen Vater und Söhnen in gesteigerter Form. Jurij erteilt der im Sessel sitzende Vater spontan Verzeihung und Segen; Aleksandr müsste um beides erst bitten, wozu er aber zu stolz ist. Er klagt, abseits ans Fenster tretend, nun nur noch vor sich selbst: „A mne prostit’ nečego, nado mnoj nel’zja pokazat’ velikodušija … i potomu net blagoslovenija!“ (DB, V,2, S. 404; „Doch mir braucht man nichts zu verzeihen, mir gegenüber kann man keine Großzügigkeit bezeigen … und deshalb gibt es keinen Segen!“). Vater Radin begründet jedoch, anders als Gott, seine unterschiedliche Behandlung beider Söhne: Die Freude über die Rückkehr des lange entbehrten Jurij erfülle ihn ganz, und der kalte Charakter Aleksandrs sei ihm so fremd, dass er meine, sein väterlicher Segen sei unerwünscht. Der Erklärungsversuch zeigt, dass Vater Radin die Gottesposition im menschlich-familiären Beziehungsdreieck auf menschliche statt auf göttliche Weise besetzt: Im Unterschied zu Gott muss sich der menschliche Vater für ungleiche Behandlung der Söhne rechtfertigen und Verantwortung für die Folgen übernehmen. Das *erste*, *theologische Argument*, das wir der Kain-und-Abel-Erzählung entnommen haben, die nicht begründungsbedürftige Ungleichbehandlung von Menschen durch Gott, gilt somit nicht in der Vater-Söhne-Relation.

Problematisieren der Beginn und das Ende von *Dva brata* die Relation zwischen Vater und Söhnen, so liefert der dritte Akt, d. h. die Dramenmitte, einen Hinweis auf die Relation Kains zu Abel. Vater Radin konstatiert Aleksandrs mangelnde Liebe zu seinem Bruder: „[…] ja znaju, ty ego ne ljubiš’!“ (DB, III,1, S. 386; „[…] ich weiß, du liebst ihn nicht!“). Nicht-Liebe ist zwar nicht identisch mit Hass, kann aber bei gegebenem Anlass leicht in Hass übergehen, wenn der Mensch sich wie Kain verhält. Setzt man Aleksandrs Neid auf die größere Liebe des Vaters zu Jurij als Grund für seine Nicht-Liebe zum Bruder an, dann liefert der aktuelle, durch Jurijs Rückkehr verursachte Verlust von Veras Liebe den Anlass zum Hass. Damit ist auch das *zweite Argument* aus der Genesis-Erzählung, der Umgang mit eigenen charakterlichen Anlagen, aktualisiert. Aleksandr steht in der Nachfolge Kains, weicht von diesem jedoch, wie schon Vater Radin von Gott, in einer Hinsicht ab. Denn Kain bekennt sich zu seiner Schuld: „Meine Schuld ist zu groß, als dass ich sie ertragen könnte.“ (Gen 4,13, S. 5) Er bittet folglich um Hilfe beim Ertragen der Schuld (das schützende Kainszeichen). Aleksandr dagegen schiebt seine Schuld auf die gesellschaftliche Umwelt ab, wodurch Schuldvergebung und Hilfe unmöglich sind. Die Verschiebung eigener Verantwortung für getroffene Entscheidungen haben schon Adam und Eva nach dem Sündenfall vorgemacht, denn Adam lastet Eva und letztlich Gott die Schuld an („Die Frau, die du mir als Gefährtin gegeben, hat mir vom Baume gereicht, und ich aß.“; Gen 1,12, S. 4), Eva der Schlange („Die Schlange hat mich betört, und ich aß!“; Gen 1,13, ebd.). Nur die Schlange hat niemanden, an den sie die Verantwortung abgeben könnte. Gott durchschaut die Verschiebungen und bemisst jedem der drei die Strafe, die er für angemessen hält. Die Nachbarschaft zwischen der Frau und der Schlange in der Serie der Schuldverschiebungen hat vermutlich in der Kulturgeschichte zur beliebten Identifikation von Frau und Schlange geführt.

Die bei Aleksandr fehlende Schuldeinsicht manifestiert nun recht deutlich Jurij gegenüber dem Vater, als er sich nach Empfang der väterlichen Verzeihung und des Segens aus der knienden Haltung erhebt: „Jurij *(vstaet)*. Batjuška, ja pered vami zlodej – ja nedostoin." (DB, V,2, S. 404; „Jurij *(steht auf)*. Papa, ich bin vor Ihnen ein Verbrecher – ich bin unwürdig.") Hier wechselt Jurij in die Rolle des geständigen biblischen Kain über. Da sein versuchter Brudermord mittels des Säbels in dieser Situation erst noch bevorsteht, kann sich sein Schuldgeständnis auf die im vierten Akt ausgesprochene Lossagung vom Verwandtschaftsverhältnis mit Aleksandr („ja razryvaju uzly rodstva i družby"; DB, IV,1, S. 399; „ich zerreiße die Bande der Verwandtschaft und Freundschaft") und die angekündigte Rache („ja otomšču"; ebd.; „ich werde mich rächen") beziehen, ebenso aber auch auf den Aufstand gegen den Vater im dritten Akt. Durch diese Überblendung der verschiedenen Züge des Kain in beiden Radin-Brüdern gerät die Abel-Figur zu einer bloßen Allegorie. Wie schon in der Genesis-Erzählung geht es auch in *Dva brata* nicht um zwei gegensätzliche, gute oder schlechte Charaktere, die als solche belohnt oder bestraft werden, sondern um die Willenseinstellung des Menschen gegenüber angeborenen Neigungen des Neids und Hasses, von denen er sich beherrschen lässt oder die er beherrschen will. Schuldeinsicht bekundet den Willen zur Herrschaft über die „Sünde" der Gefühlsregungen des Neids und Hasses. Jurij, den Aleksandr als „schwache Seele" („Slabaja duša") beurteilt, ist in dieser Hinsicht der Stärkere von beiden Brüdern.

Die größere Stärke Jurijs als des wahren, weil schuldeinsichtigen Kain-Nachfolgers lässt sich aus der größeren Nähe dieses jüngeren Radin-Sohnes zum ‚ursprünglichen', ‚vorsintflutlichen' Wesen Veras begreifen, womit ein Bogen zwischen der Kain und Abel-Erzählung in Genesis 4 und der ersten Version der Menschenschaffung in Genesis 1 geschlagen ist. Problematisch wird dann, auf welchen Adam Vater Radin zurückzuführen wäre, denjenigen des zweieinigen ersten Menschenpaares oder denjenigen des erstgeschaffenen männlichen Menschen, der Eva nur als „Hilfe" erhält und, nach dem Sündenfall, als ihr Strafvollzieher eingesetzt wird. Seine Liebe zu Jurij als dem „Porträt" der Mutter spricht für eine *private*, *echte* Liebesbeziehung zur Ehefrau, seine Beschützerrolle bezüglich der liebelosen Ehe des Fürsten für Identifikation mit dem *religiös und juristisch* strafbefugten Gatten. Jurij scheint diese zweigesichtige Rolle in der Szene des Aufstands gegen den Vater von der zweiten Ebene her zu erfahren, denn er beschuldigt den Vater, ihm durch die Entfernung Veras aus seiner Nähe das „Leben genommen" zu haben („Vy mne dali žizn' – i teper' ee otnjali –"; DB, III,1, S. 391; „Sie haben mir das Leben gegeben – und jetzt haben Sie es mir genommen –"), was er ihm nie verzeihen werde. Als der Vater ihn um Erbarmen bittet, weil er sich ermordet fühlt, folgen die bedeutungsschweren Worte Jurijs: „A vy nado mnoju sžalis' –" (Ebd.; „Haben Sie sich denn meiner erbarmt –"). Die Schwere dieser Worte ergibt sich aus den Folgen der Strafrolle des Mannes gegenüber der Frau für die Söhne – sie werden, mit Hilfe von staatlichem Dienst in Armee oder Administration, entweder in dieselbe Rolle hineingepresst oder zu Vatermördern.

Dank der biblischen Intertexte erweist sich *Dva brata* als ein Drama, das sich mit der Verhinderung von Liebe zwischen Mann und Frau, Bruder und Bruder, Söhnen und Vätern durch ein alttestamentarisches, bis in die moderne Rechtsprechung hineinwirkendes Strafgesetz auseinandersetzt. Zweifellos war dem Bibelkenner Lermontov

auch die Nachwirkung der Genesis-Erzählungen im Neuen Testament bekannt. Hier ist besonders der erste Brief des Apostels Paulus an die Korinther zu erwähnen, der die in Genesis 3 über Eva verfügte Strafe in verschärfter Form aufnimmt: Nicht nur „[ist] Haupt der Frau der Mann" (1 Kor 11,3, S. 238), nicht nur „[ist] die Frau aus dem Mann" und „des Mannes wegen geschaffen" (1 Kor 11,8,9, S. 239), sondern es sollen auch „die Frauen in den Versammlungen schweigen; denn es ist ihnen nicht gestattet zu reden, sondern sie sollen sich unterordnen, wie auch das Gesetz es sagt. Wollen sie aber Auskunft über etwas, so mögen sie zu Hause ihre Männer fragen" (1 Kor 11,34-35, S. 243). Das Schweigegebot der Frauen in den „Versammlungen" bedeutet alleiniges Rederecht der Männer. Eine Besonderheit von *Dva brata*, die wir bisher noch nicht erwähnt haben, kann damit zusammenhängen. Im dritten Akt, in dem die Abreise des fürstlichen Ehepaares beraten und beschlossen wird, treten alle vier männlichen dramatischen Personen einschließlich zweier Diener auf, doch die betroffene Fürstin Vera bleibt, anders als in allen übrigen Akten, abwesend. Über ihren Verbleib wird wie über ein Möbelstück beraten, das von einer Wohnung in eine andere versetzt werden kann. Erst am nächsten Morgen, in der Zweisamkeit mit dem Gatten, erfährt Vera vom Beschluss zur Abreise (V,1). Dieses Missverhältnis zwischen dem dramatischen und bühnenmäßigen Gewicht der einzigen weiblichen Hauptperson widerspricht augenfällig dem berühmt gewordenen Ausspruch des Paulus: „Jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei: Am größten unter ihnen ist die Liebe." (1 Kor 13, S. 241), es sei denn, man verlege die Liebe allein in die Mann-Mann- oder Bruder-Bruder-Beziehung. Dass sie auch dort nicht gedeihen kann, zeigt sich an der dramatischen Entwicklung des vierten, zunächst verborgenen Beziehungsdreiecks der drei Männer in der Radin-Familie, das allmählich aus Komposition und Handlung des Dramas an die Oberfläche steigt und das desolate Schlussbild im Finale (V,2) prägt.

Zwei auf die biblischen Intertexte beziehbare Befunde seien noch erwähnt. Der erste betrifft noch einmal Aleksandrs Aussage über das Schloss der zwei Türen, das Jurij im vierten Akt zerbrechen muss, um zum Stelldichein mit Vera im wüsten Saal zu gelangen: „Chot' *star* zamok – a ne skoro ego *slomaeš'* …" (DB, IV,1, S. 393; „Obwohl das Schloss *alt* ist – du/*man* zerbrichst/*zerbricht* es doch nicht rasch …") Die zweite Person Singular des Verbs erlaubt zwei Bedeutungen, eine individuelle, auf Jurij und eine allgemeine, auf jeden Menschen beziehbare. Das Adjektiv „alt" („star") legt eine Spur zu den Intertexten der Genesis im Alten Testament, die Zweizahl der Schlösser kann die Weiterwirkung dieses kulturellen Erbes im Neuen Testament andeuten. Jurij steht dann symbolisch für denjenigen Menschen, der beide Schlösser zerbrechen muss, um zur Liebe nach dem Modell ursprünglicher Zweieinigkeit zu finden, und dabei von seinem älteren, stärker in der religiösen Zementierung des Dominanzmodells zwischen Mann und Frau verhafteten Bruder behindert wird. Der zweite Befund legt eine Spur zu dem auch schon weiter oben erwähnten Motiv der Stimme des Fürsten. Im Lichte des paulinischen Schweigegebots für die Frau erhält diese Textstelle, die wir nun vollständig zitieren, einen *ironischen* Unterton des Werkautors gegen den neutestamentarischen Apostel und dessen Verhaftung in dem Teil des Alten Testaments, der dem Herrschaftsinteresse der männlichen Mitglieder christlicher Gemeinden entgegenkommt:

KNJAZ' *(vysunuvšis' iz dveri)*. Verin'ka, Verin'ka! Venez ici – posmotri, kakoj čudesnyj trel'až u Dmitrija Petroviča – zavtra že kuplju tebe takoj že točno.
VERA *(kak by prosnuvšis', vstaet)*. O bože! i vsju žizn' slyšat' ėtot *golos*! ..
(DB, I, 1, S. 378)

„FÜRST *(taucht in der Tür auf)*. Veralein, Veralein! Venez ici – schau, was für eine wunderbare Treillage Dmitrij Petrovič hat – gleich morgen kaufe ich dir genau so eine.
VERA *(wie aufwachend, steht auf)*. O Gott! und das ganze Leben diese *Stimme* hören! .."

Die Instrumentierung der e- und i-Laute im Russischen und Französischen gibt der Stimme des fürstlichen Gatten etwas Quiekendes, Kindisches, was auch der zweimal wiederholten Verkleinerungsform von Veras Namen entspricht. Das Kaufobjekt der Treillage für die neue Wohnung ist auf das „Zuhause" der Frau beziehbar, wo laut Paulus die in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit stimmlose Frau den Mann fragen darf, wenn sie „Auskunft über etwas" will. Da Vera vor dem Auftauchen des Fürsten einsam über den sie bedrohenden „bösen Geist" im Radinschen Haus nachgedacht hat, wird die facettenreiche Semantik dieses Geistes nicht nur durch die Stimme des Fürsten, sondern auch des Alten wie Neuen Testaments bissig ironisch angereichert. Später werden wir darlegen, dass der als ‚Aufklärer' gerühmte Jean-Jacques Rousseau bezüglich des Mann-Frau-Verhältnisses der zweiten biblischen Version von der Menschenschaffung und Paulus' Unterordnung der Frau unter das „Gesetz" treulich folgt.

Intertextuelle Beziehungen zu Schillers *Die Räuber* und *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* im Licht der ungleich behandelten Brüder

Die Übertragung der Dreieckskonstellation Kain – Gott – Abel aus der Bibelerzählung auf die Konstellation zwischen Vater Radin und den Söhnen Aleksandr und Jurij ist schon in Schillers *Räubern* in der Konstellation Franz – Vater von Moor – Karl vorweggenommen. Die beruflichen Sphären der beiden Söhne entsprechen denjenigen in *Dva brata*, denn Karl ist Soldat, Franz verwaltet die väterlichen Güter. Auch bevorzugt Vater von Moor einen der beiden Söhne aus emotionalen Gründen: Der feurige, von hohen Idealen beflügelte Karl steht ihm näher als der kühle, berechnende Franz. Abweichend gestaltet sich jedoch die Rechtsebene. Anstelle der gesetzlichen Ungleichheit zwischen Mann und Frau, die Schiller in diesem Drama nicht problematisiert, figuriert das patrimoniale Erbrecht, das den erstgeborenen Sohn zum alleinigen Erben des adligen Gutes und der damit verbundenen Standesvorrechte macht, wohingegen nachgeborene Söhne nur im Falle des Todes des älteren Bruders zum Zuge kommen.

Wie in der Geschichte von Kain und Abel und in Lermontovs Drama nimmt der benachteiligte Sohn seine Benachteiligung nicht bruderliebend hin. Franz Moor spinnt in der dramatischen Handlung eine Intrige mit dem Ziel, Karl in jeder Hinsicht seiner vielfachen Bevorzugungen zu berauben und sich an seine Stelle zu setzen. Das gilt für die liebevolle Beziehung zwischen dem Vater und Karl ebenso wie für die Liebe zwischen Karl und seiner Verlobten, der adligen Cousine Amalia. Auf juristischer Ebene gelingt Franz zunächst die Ausbootung des erbberechtigten Bruders, die Liebe des Vaters und der Verlobten zu Karl indes kann er nicht auslöschen.

Im Verlauf der dramatischen Handlung werden dann alle Intrigen des Missetäters aufgedeckt und er selber in den Hungerturm versetzt, in dem er den für tot erklärten Vater hatte schmachten lassen. Das architektonische Motiv des Hungerturms in einer verwilderten Gegend des Moorschen Besitztums mag Lermontov zu dem Motiv des wüsten Saals im Radinschen Haus mit angeregt haben.[57]

Neben der Problematisierung des Erbrechts ist an Schillers Drama auch der politische Kampf wichtig. Karls Taten und Handlungen in der Rolle des Räuberhauptmanns sind politisch motiviert, er kämpft mit dem Mittel der offenen, gewalttätigen Revolte für die Abschaffung des mittelalterlichen, rechtsungleichen Ständesystems. Als er am Schluss auf die gewaltsame Revolte verzichtet und zum staatsdienenden Bürger wird, ist nur das Mittel, nicht aber das Ziel seiner politischen Aktivität ausgetauscht, das sich weiterhin auf einen Staat freier und gleicher Bürger unter einem die Menschenrechte achtenden König richtet. Seine weiter oben schon erörterte Aufteilung des Erbbesitzes unter die Mitglieder der Räuberbande bedeutet Verzicht auf Standesvorrechte zugunsten des Gleichheitsprinzips aller Bürger. Demgegenüber steht Franz für den Erhalt des Ständesystems in dem neuralgischen Punkt des Erbrechts, das er ja nicht abschaffen, sondern zu seiner eigenen Begünstigung benutzen will. In den Brüdern Karl und Franz Moor werden somit antagonistische politische Strömungen des 18. Jahrhunderts repräsentiert, die auf der einen Seite nach politischer Systemveränderung und auf der anderen nach Systemerhaltung streben. Dank der schwarz-weißen Charakterzeichnung der Moorschen Brüder konnotiert Systemveränderung mit dem Streben nach dem Guten für alle und Systembewahrung mit dem Streben nach egoistischem Eigenvorteil auf Kosten anderer.

Die politische Dimension dehnt sich in den *Räubern* auch auf die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau aus. Das betrifft allerdings nicht die Ebene der dramatischen Hauptpersonen, sondern eine Nebenperson. Der böhmische Adlige Kosinsky liebt ein deutsches, ebenfalls Amalia genanntes Bürgermädchen. Ihrer geplanten Heirat stehen keine Standes- oder völkische Schranken im Wege, sondern ein tyrannischer Landesfürst, der Amalia entführt und zu seiner Mätresse presst, nachdem er Kosinsky um seinen Besitz gebracht und aus dem Land vertrieben hat. Kosinsky findet Zuflucht bei Karls Räuberbande; er ist ein Beispiel dafür, wie Fürstenwillkür Rebellion hervorbringt, die dann selber Unrecht gebären kann, wenn nicht Männer wie der edle Räuber Moor den fatalen Kreislauf durchbrechen.

Gerade an der Behandlung der Nebenperson Kosinsky und seiner bürgerlichen Amalia zeigt sich die geringe Aufmerksamkeit, die Schillers erstes Drama der Mann-Frau-Beziehung widmet. Kosinskys Amalia tritt niemals *in persona* auf, über ihre opferbereite Liebe zu dem Adligen wird nur berichtet – sie nimmt das Mätressendasein auf sich, um ihren Geliebten zu retten. Selbst am Schluss, als Karl sein Testament an Kosinsky und den treuen Räuber Schweizer übergibt, erfahren wir über das weitere Schicksal Amalias in den Fängen des Fürsten nichts. Stattdessen schließt Karl in Priesterpose zwischen Kosinsky, Schweizer und dem „Vater im Himmel“

[57] Wüste Gegenden für Greueltaten sind bei Schiller beliebt. Ein Beispiel ist die Szenerie für Verrinas Ankündigung seines Tyrannenmords an dem ehemaligen republikanischen Gefährten Fiesco in *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783). Die Regieanweisung gibt an: „*Furchtbare Wildnis*.“ (III,1, S. 250) Verrinas verbale Beschreibung des Orts als Ausdruck seiner düsteren Seelenlage entspricht Aleksandr Radins Beschreibung des wüsten Saales.

(R, V,8, S. 175) eine Art neuen Bund, der den noch nicht mit Bluttaten befleckten Kosinsky und den blutbeschmutzten, aber durch Karl ‚gereinigten' Schweizer rehabilitiert (Karl nimmt die Verantwortung für Schweizers Taten auf sich: „Ich bin's, der's getan hat. Mit diesem Händedruck nehm ich zurück was mein ist. Schweizer! Du bist rein. *Er hält ihre Hände mit Inbrunst gen Himmel*." Es folgt die Anrede an den himmlischen Vater; ebd.). Zwei abgefallene Erdensöhne werden vom edlen Räuber dem „Vater im Himmel" wieder zugeführt, das Opfer der gefallenen Erdentochter ist weiterer Erwähnung nicht wert.

Ähnlich wie die bürgerliche wird auch die adlige Amalia durch einen männlichen Bund ausgeschlossen und verliert sogar das Leben. Karl tötet sie, weil die Räuber sein ihnen gegebenes Ehrenwort, das Treue bis in den Tod gelobt hat, einklagen. Hier ist es der irdische Männerbund, der die Frau der Mannesehre opfert. Die adlige Amalia erinnert an Ėmilija in Lermontovs *Ispancy*, wo Fernando, der Rebell gegen Standesrecht und Inquisition, um der Ehre willen die Geliebte tötet. Allerdings, darauf haben wir schon hingewiesen, schweigt Lermontovs Ėmilija statt wie Amalia ihre Hinrichtung opferbereit und wohlberedt zu verlangen. So wie in Schillers Folgedramen nehmen auch in Lermontovs nach *Ispancy* geschriebenen Dramen die Frauen die Opferrolle nicht mehr passiv hin.[58] Bei Lermontov setzt sich das vieldeutige Schweigen der Ėmilija in immer vielschichtiger durchdachter Problematisierung der Mann-Frau-Beziehung um. Dank des Rückgriffs nicht nur auf die Kain-und-Abel-Erzählung, sondern auch auf die Erzählungen von der Menschenschaffung und der Vertreibung aus dem Paradies mit ihren unterschiedlichen Strafen für Mann und Frau erreicht Lermontov in *Dva brata* psychologische und kulturhistorische Tiefe, die in den *Räubern*, einem stark politischen Stück, fehlt.

Zum Abschluss unseres vergleichenden Blicks auf Schillers *Die Räuber* sei noch auf die Behandlung des Motivs des Vatermords eingegangen. Der doppelte, von Jurij wie Aleksandr aus je unterschiedlichen Gründen begangene geistige Vatermord findet sich auch bei Schiller und wird dort *expressis verbis* von Karl Moor artikuliert. Nach der Rettung des Vaters aus dem Hungerturm durch die Räuberbande tut Karl zwei bemerkenswerte Äußerungen. Die erste hebt auf Franz' Versuch physischer Ermordung des Vaters ab, die Karl rächen will:

> Dein Karl lebt! – Dir vorausgeschickt zum Retter, zum Rächer! So lohnte dir dein *begünstigter Sohn*!
> (R, V,6, S. 170)

Hier verweist der Ausdruck „dein begünstigter Sohn" auf die erbrechtliche, vielleicht auch privat väterliche Begünstigung des erstgeborenen Sohns hin, deren Ungleichheit etablierende Funktion Karl erkannt hat. Kurz danach folgt die Aufdeckung der Räuberidentität Karls mit den Worten:

> Stirb Vater! *stirb durch mich zum zweiten Mal*! Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Sohn ist – ihr Hauptmann!
> (R, V,7, S. 171)

---

[58] Das setzt in *Kabale und Liebe* mit der Bürgertochter Luise Millerin ein. Sie entscheidet sich für ihren treu liebenden Vater gegen den adligen Geliebten Ferdinand von Walter, der sich von einem gefälschten Brief zu tödlichem Misstrauen gegen seine Geliebte hat verleiten lassen.

Die Wirkung auf den Vater macht ihren Kausalzusammenhang mit beiden Vatermorden, dem versuchten physischen durch Franz und dem vollendeten geistigen durch Karl, deutlich: „Gott! Meine Kinder! *Er stirbt.*“ (Ebd.). Indem der Werkautor den zweifach ermordeten Vater Gott anrufen lässt, deutet er an, dass beide Söhne in der Revolte gegen den Vater auch gegen den Gott patriarchaler Gesetze revoltiert haben: Franz, weil nicht er, sondern der Bruder begünstigt wurde, Karl, weil er seine eigene Begünstigung nicht akzeptiert. In die dramatische Darstellung des irdischen Strafgerichts gegen Franz mischt sich dementsprechend auch ein Element religiöser Höllenstrafe für diesen unedlen Sünder ein (man möge das bei Schiller nachlesen), während der edle Sünder Karl zum Gottespriester avanciert. Die angedeutete Revolte gegen den „himmlischen Vater“ nimmt Karl zurück, diejenige gegen die ungerechte Gesetzgebungsgewalt des irdischen Vaters und aller mit ihm verbundenen Rechtsinstanzen ändert nur ihre Methode, nicht das Ziel zwischenmenschlicher Gleichheit.

Das Motiv der ungleich behandelten Brüder enthält nicht nur die Problematik des Benachteiligten, sondern auch die des Begünstigten, worauf Schillers Karl von Moor aufmerksam macht. Diese Problematik betrifft auch das religiös und juristisch belastete Mann-Frau-Verhältnis: Nicht nur die Frau hat Anlass, über ihre Benachteiligung nachzudenken, sondern auch der Mann muss seine Bevorzugung vor sich, vor der Frau und vor der Gesellschaft überdenken. Benachteiligung und Bevorzugung aus beiden personalen Perspektiven scheint für Lermontov ein immer drängenderes Problem zu werden, für das er in *Dva brata* einen gestalterischen Höhepunkt erreicht. Ein Durchgang durch die bisher besprochenen Dramen, der auch die wichtigsten Intertexte berücksichtigt, ist daher geboten. Zuvor sei jedoch auf erkennbare Bezüge zu Schillers vorletztem Bühnenwerk, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* (1803), eingegangen.

Das Drama mit dem Untertitel *Ein Trauerspiel mit Chören* stellt wie *Die Räuber* zwei Brüder, Don Manuel und Don Cesar, in die Tradition der Kain-und-Abel-Erzählung. Der jüngere Don Cesar ermordet seinen älteren Bruder aus Neid auf die größere Liebe Beatrices, einer Klosternovizin zunächst unbekannter Abkunft, zu Don Manuel. Vorausgegangen ist ein lebenslanger Zwist zwischen den Brüdern um die Liebe ihrer Mutter Donna Isabella, der verwitweten Fürstin von Messina. Am Tag der Versöhnung der Brüder durch Donna Isabella soll diesen ihre tot geglaubte, von der Mutter aus guten Gründen[59] verborgen gehaltene Schwester Beatrice und der Mutter die jeweilige Braut der Brüder vorgeführt werden. Anstelle der erhofften glücklichen Vereinigung der Geschwister und der Sicherung des Fortbestandes des Fürstengeschlechts durch zwei Bräute kommt es zur Auslöschung der männlichen Linie, weil sich die Identität der Schwester mit der Braut jedes der Brüder herausstellt. Der Brudermörder Don Cesar wählt zur Sühne seiner Schuld den Freitod.

Übereinstimmend mit *Dva brata* ist die Konturierung des Charakters beider Brüder als Nachfolger des Kain. Ihre gemeinsame Neigung zu Gewalttätigkeit wird dadurch unterstrichen, dass hier beide Brüder, wie schon ihr Vater, Krieger sind. Gänzlich abweichend scheint hingegen das Motiv des Inzests zu sein, das Schillers

[59] Zwei Träume des Elternpaares sagten in der Vorgeschichte den Untergang des Hauses durch eine Tochter an. Der Fürst befahl daraufhin, die neugeborene Tochter zu töten, die Mutter widersetzte sich insgeheim und ließ die Tochter fern dem Fürstenhaus aufziehen.

„Trauerspiel“ mit Lessings *Nathan dem Weisen* teilt. Hier tut sich jedoch auch ein entscheidender Gegensatz auf: Lessing lässt Nathan peinlichst nach der Herkunft sowohl des Tempelherrn als auch seiner Ziehtochter Recha forschen; dank dieser Nachforschungen kann er die erotische Liebe der beiden jungen Leute in geschwisterliche Liebe berichtigen, die sich auf die Familie der Menschheit ausweitet. Bei Schiller dagegen bekennen beide Brüder offen das Fehlen jeglichen Interesses für die Herkunft der Geliebten. Don Cesar kennt nicht einmal den Namen der Frau, die er seiner Mutter als Braut und zukünftige Fürstin vorstellen will. Die willentliche Ignoranz gegenüber der Herkunft der zur Gemahlin gewählten Frau bedeutet ein Auslöschen ihrer Genealogie zum Zweck ihrer restlosen Implantierung in das männliche genealogische System.

Das mit beiden Brüdern verbundene Motiv des Frauenraubs (Don Manuel entführt Beatrice aus dem Kloster; Don Cesar entführt sie aus dem Garten, wohin Don Manuel die Braut verbracht hatte) legt die ideologischen Gründe für das Auslöschen der weiblichen Genealogie frei. Frauenraub ist in der Tradition des regierenden Herrscherhauses von Messina ein übliches Mittel des Machterhalts, denn schon der Vater der Brüder hatte seine Gattin Isabella dem alten Fürsten von Messina gewaltsam entrissen, so wie er sich auch seines Fürstenthrons mit List und Gewalt bemächtigt hatte. Der Frauenraub der beiden Söhne dieses Paares soll den unrechten politischen Machtanspruch mit dem Glanz weiblicher Schönheit und klösterlicher Tugend überdecken. Die Braut Beatrice setzt wie schon ihre Mutter Isabella dem Raub wenig oder gar keinen Widerstand entgegen. Ebenso wenig besteht sie darauf, das ihr von der Mutter vorenthaltene Wissen um ihre eigene Genealogie vor der Verbindung mit dem jeweiligen Bräutigam zu erwerben. Als ein sich selbst unbekanntes Wesen lässt sie zu, dass sie Mittel zum Zweck der männlichen Gewaltherrschaft wird. Im Fall der Entführung durch Don Cesar, der ihr im Unterschied zu Don Manuel noch vor der Entführung seine eigene Herkunft mitteilt – Don Manuel schiebt das für den Tag auf, an dem er der Mutter Beatrice als Braut präsentieren will –, erschrickt sie zwar vor der Eingliederung in das berüchtigte Herrscherhaus von Messina bis hin zum Bewusstseinsverlust im Ohnmachtsanfall, der jedoch weniger als Zeichen physischer denn als Zeichen von Willensschwäche gelten muss. Der Ohnmachtsanfall in der Bedeutung von passiver Anpassung an bestehende Machtverhältnisse kehrt auch bei Vera und Jurij in *Dva brata* wieder.

Schiller hatte zwischen den Titeln „Die feindlichen Brüder“ und „Die Braut von Messina“ geschwankt.[60] Liest man das Drama unter dem Titel „Die Braut von Messina“, dann wird die Aufmerksamkeit des Werkrezipienten auf die weibliche Perspektive und damit auf die passive Anpassung an männliche Macht gelenkt. Der Titel „Die feindlichen Brüder“ wiederum legt die Spur zur Kain-und-Abel-Erzählung, worin die Frage nach der Herkunft der Frau, die Gott Kain als Gefährtin in die Verbannung mitgibt, nicht thematisiert wird. Sie kann, da Kain und Abel die ersten Söhne des ersten Menschenpaares sind, nur deren Schwester sein. Ihrer gänzlichen genealogischen Anonymisierung in der Bibel entspricht die Anonymisierung der Schwester als Braut der Brüder in Schillers Stück, an der sich sowohl die Mutter Donna Isabella als auch deren beide Söhne sowie die Tochter bzw. Schwester Beatrice beteiligen.

---

[60] S. H. Koopmanns „Anmerkungen“ in: F. Schiller, *Dramen II*, 1993, S. 822-823.

Am Ende des Dramas bekennen Mutter und Tochter ihren eben durch die Hinnahme der weiblichen Anonymisierung verschuldeten Anteil am Zustandekommen des Brudermords. Beatrice bietet sogar an, statt Don Cesars für den Mord mit ihrem eigenen Freitod zu sühnen, was dieser jedoch zurückweist. Schillers Drama lässt sich so als *Parabel* über das Recht des Stärkeren im Mann-Frau-Verhältnis interpretieren, das zwar offenkundiges Unrecht ist, aber selbst von den Unrecht Erleidenden freiwillig, halb freiwillig oder unfreiwillig anerkannt wird. Diese Anerkennung zollt neben den Frauen auch das Volk dem regierenden, fremden Herrscherhaus. Das Volk von Messina, das traditionell friedlichen Ackerbau und Handel betreibt, wird in dem „Trauerspiel mit Chören" von dem zweigeteilten, jetzt zwangsweise militarisierten Chor repräsentiert. Es ist unter den gewalttätigen neuen Herrschern also seiner eigenen Kulturtradition entfremdet worden, fügt sich jedoch wie die Frauen passiv in sein Schicksal. Erst der Brudermörder Don Cesar bricht mit der Tradition des Rechts des Stärkeren durch seinen Sühnetod, der von seinem Geschlecht den Erbfluch zum Bruderzwist nehmen soll. Zuvor erhebt er gegen die Mutter Anklage wegen der Verheimlichung der Existenz der Schwester. Sein Sühnetod leitet über zu dem schon von Lessing propagierten Gedanken der Familie der Menschen, zu der neben und ranggleich mit den Brüdern auch die Schwestern gehören müssen.

Während *Die Räuber* die Schuld des ungleichen Erbrechts an die alttestamentarische Erzählung von Kain und Abel heranträgt, geht es in *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* um das Unrecht gegen den schwesterlichen Menschen, dem schon dieselbe Bibelerzählung die Genealogie verweigert. Lermontovs *Dva brata* verfolgt das Unrecht der ungleichen Ehe und nimmt dazu nicht nur die ersten Brüder, Kain und Abel, sondern auch die Erzählung von der Erschaffung der ersten Eltern, Adam und Eva, in den durch die Aufklärung geschärften, kritischen Blick.

Intra- und intertextuelle Bezüge zum Problem der „freien Frauen" („svobodnye ženščiny")

Das religiös und juristisch vorgegebene asymmetrische Verhältnis zwischen Mann und Frau korrespondiert in Lermontovs Dramenschaffen mit dem asymmetrischen System der Ständegesellschaft. Der leibeigene Bauer und die Fürstin treffen sich unter dem gemeinsamen Nenner des Sklaven. In der schon besprochenen Szene des Dorfkaufs in *Strannyj čelovek* und im Schicksal Veras in *Dva brata* zeigt sich, worauf der oder die Versklavte einzig hoffen kann: die leibeigenen Bauern auf einen besseren Käufer und Herrn, die fürstliche Gattin auf die Manipulierbarkeit eines dummen Gatten. An der Zusammenstellung dieser beiden Dramen lässt sich ersehen, dass der Autor Lermontov sich des Zusammenhangs zwischen beiden Formen der Sklaverei wohl bewusst war. Sein Hauptaugenmerk in *Dva brata* gilt jedoch der Frau, die aus der Perspektive der *vier* Bevorzugten und der *einen* Benachteiligten betrachtet wird.

Zu den *bevorzugten* und an ihrer Bevorzugung festhaltenden Männern gehören Vater Radin und Fürst Ligovskoj als Repräsentanten der älteren Generation. Beide berufen sich freilich nicht auf Bevorzugung, sondern auf den ideologischen Begriff der *Ehre*. Im dritten, für Veras Verbleib entscheidenden Akt häufen sich die mit „Ehre" verbundenen Redeweisen auffällig und oftmals in Form mechanischer

Wiederholungen, und zwar ganz besonders bei Vater Radin. Er hält sich selbst für einen Ehrenmann und den Fürsten für einen „überaus ehrenhaften, überaus guten Menschen“ („čelovek prečestnyj, predobryj“; DB, I,1, S. 372 *et passim*). Die Ehre des Fürsten in der Ehe gegen Jurij zu schützen, gilt Vater Radin als „Pflicht eines ehrenhaften Menschen“ („po dolgu čestnogo čeloveka“; DB, III,1, S. 389 *et passim*). Diese Ehrenpflicht verbindet er mit seinem „Herzen“ und mit „altväterischer Art“ („ja govoril ot serdca, knjaz’, – po-starikovski“; ebd.; „ich habe von Herzen gesprochen, Fürst, – nach altväterischer Art“). Patriarchales Herz geht mit Mannesehre und Sklavenhaltung der Frau konform. Das deutet sich auf subtile Weise im bereits erwähnten Motiv der „Treillage“ („trel’až“) an, die der Fürst in der Wohnung seines Freundes bewundert und für Veras Heim anschaffen will. Das französische Wort bedeutet (Wein-)Spalier, netzartiges Gitter/Zaun aus Eisen oder Holz bzw. dreiflügeliger Spiegel. Beide Bedeutungsebenen sind symbolisch: Als Gitterwerk für der Stütze bedürftige Rankpflanzen ist die „Treillage“ Symbol für die unselbständige, der männlichen Stütze bedürftige Frau, als dreiteilige Spiegelkonstruktion drückt sie die Widerspiegelung der eng interpretierten Frauenehre in der diese umfassenden, weit interpretierten Mannesehre aus. Hält man sich die dreifachen Spiegel des Treillage vor Augen, so könnten sie auch die drei je unterschiedlich auf ihre eigene Ehre bedachten Männer in Veras Leben spiegeln.[61] Drastischer als Dmitrij Petrovič deckt der Fürst den Zusammenhang zwischen übergeordneter männlicher und untergeordneter weiblicher Ehre auf: „[…] vaša čest’ – moja čest’! O, ja otnyne budu ee stereč’ neusypno.“ (DB, V,1, S. 402; „[…] Ihre Ehre ist meine Ehre! Oh, von nun an werde ich sie unermüdlich hüten.“). Nicht die Frau hat letztlich ihre Ehre zu verteidigen, sondern der Mann die ihre als Teilkomponente seiner eigenen Ehre.

Die beiden Radin-Söhne, Vertreter der jüngeren männlichen Generation, lehnen den „altväterischen“ Ehrbegriff ab (vgl. in I,1 Aleksandrs vor Fürst und Vater zum besten gegebene Anekdote über einen fürstlichen Großvater, der eine mit zwanzig Jahren empfangene Ohrfeige im Alter von neunzig Jahren rächte und an der Anstrengung starb; Jurij verurteilt in III,1 Männer von der Art seines Vaters als „übermäßig ehrenhaft“ [„čeresčur čestnyj čelovek“; S. 390]). Sie reißen den durch Sitte und Gesetz definierten alten Ehrbegriff nieder, geleitet von ihren Liebesbegriffen, die Mann und Frau befreien sollen. Dass sie dabei auf je verschiedene Weise den traditionellen Machtanspruch des Mannes über die Frau bestätigen, haben wir schon darzustellen versucht.

Vera, die durch den männlichen Ehrbegriff *Benachteiligte*, setzt jedoch beiden jüngeren Männern neue Grenzen. Die Grenzen leitet sie nicht von ihrer fremdbestimmten weiblichen Ehre ab, sondern von moralischen Begriffen wie „Funken der Tugend“ („iskra dobrodeteli“; DB, II,1, S. 382), „Pflicht“ („dolg“; DB, IV,1, S. 395), „Verpflichtungen“ („objazannostej“; ebd.). Ihr Ziel ist „Ruhe“ („spokojstvie“; ebd.). In Bezug auf Vera kann man das russische Wort „spokojstvie“ auch mit ‚Seelenfriede‘ oder ‚Gewissensruhe‘ wiedergeben, denn sie verbindet „spokojstvie“ mit Befreiung von „ewig langer Reue“ („veki raskajanija“; ebd., S. 399), die auf Verletzung von Tugend, Pflicht und Verpflichtungen folgt.

---

[61] Für diesen Hinweis danke ich Jenny Stelleman.

In der Beziehung zu ihrem Ehemann erscheinen Veras Wertbegriffe wie ein Rückfall in die Sklaverei unter dem „altväterischen" Ehrbegriff. Im Vergleich mit der erfahrenen erotischen Versklavung an Aleksandr und dem von Jurij drohenden erotischen Machtanspruch bedeuten sie Befreiung. Betrachtet man indes Veras Wertbegriffe auf der Ebene des Verhältnisses eines Menschen zu sich selbst, dann kann aus Tugend- und Pflichtbindung auch ein *neuer Begriff von Ehre* erstehen. Er wäre nicht mehr relational an die Ehre eines anderen Menschen gebunden, sondern entspränge dem Selbstbewusstsein des Menschen, der sich frei für seine eigenen Leitwerte entscheidet. In dieser Hinsicht könnte der neue Ehrbegriff der Frau auch für den Mann vorbildlich sein. Pflicht und Tugend sind in der europäischen Aufklärungsdebatte Begriffe, die unter Berufung auf die universale menschliche Vernunft diskutiert werden (das werden wir mit Blick auf Lessing belegen). Dieser Tradition folgt auch Vera mit ihrem Appell an Jurij: „[…] no teper' my budem *blagorazumnee*, čem v minutu pervoj razluki našej – ja už ne mogu byt' sčastliva, no spokojstvie dlja menja ešče vozmožno – ostav'te mne chot' ėto!" (DB, IV,1, S. 395; „[…] aber jetzt werden wir *vernünftiger* sein als im Moment unserer ersten Trennung – ich kann nicht mehr glücklich sein, aber Gewissensruhe ist für mich noch möglich – lassen Sie mir wenigstens das!").

Sich nur für die eigene, an selbstgewählten Werten orientierte Ehre verantwortlich zu fühlen, bedeutet für den Mann jedoch Herrschaftsverlust über die Frau. So verwundert es nicht, dass die beiden Radin-Söhne trotz ihrer Revolte gegen den väterlich-fürstlichen Ehrbegriff Veras Vorbild nicht folgen. Was das impliziert, zeigt sich an Aleksandr, wenn er im wüsten Saal die wegen seiner Racheankündigung für die Liebe zu Jurij angstvoll vor ihm kniende Fürstin ermahnt:

> Vstan'te, ne unižajtes', knjaginja, do takoj stepeni … […] Na kolenjach, i pered kem? Odumajtes' – čto ėto! strach! Čego že vy boites'? vremena kinžalov prošli – razve ja vam ugrožaju?
> (DB, IV,1, S. 397)

> „Stehen Sie auf, erniedrigen Sie sich nicht, Fürstin, in einem solchen Grade … […] Auf Knien, und vor wem? Besinnen Sie sich – was ist das! Angst! was fürchten Sie denn? die Zeiten der Dolche sind vorbei – bedrohe ich Sie etwa?"

Aleksandrs verbale Ablehnung der aus der Mode gekommenen „Dolche" enthält eine Anspielung darauf, dass es modernere Mittel für Rache an Frauen gibt. Seine Rede ist hintersinnig bedrohlich. Veras Kniefall aus Angst braucht man nicht nur auf ihre aktuelle Situation im mitternächtlichen wüsten Saal zu beziehen, sondern man kann in ihm auch einen Ausdruck ihrer zwischen vier Männern eingekeilten Lage im Adelshaus sehen, die sie mit Bezug auf den traditionellen männlichen Ehrbegriff ebenso wie in Polemik gegen ihn einkreisen und bedrohen.

Lässt man die dramatischen Werke Lermontovs bis zu *Dva brata* aus der *Perspektive der männlichen Personen* Revue passieren, dann ergibt sich eine Serie von Morden oder Scheintötungen an Frauen mit Dolch (*Ispancy*), Pistole (*Menschen und Leidenschaften*) oder Gift (*Maskarad*), wobei meistenteils die männliche, die Ehre der Frau subsumierende Ehre als ideologische Begründung herhält. Gerne wird auch das Argument bemüht, die Frau habe einen ihrer unwürdigen Gatten oder Liebhaber gewählt und den würdigeren Mann verschmäht (so Jurij Volin in *Menschen und Leidenschaften*, Vladimir Arbenin in *Strannyj čelovek*, Evgenij Arbenin in *Maskarad*, Jurij Radin in *Dva brata*). Dahinter verbirgt sich geistige Bevormundung der Frau,

der unterstellt wird, nicht die richtige Wahl treffen zu können. Die Paradoxie dieses Arguments offenbart sich an Fürst Ligovskoj, als er Vera die „modischen Romane", „freien Frauen" und „Philosophie" verbietet, weil sie Vera für ihn „zu gelehrt" gemacht hätten („Vy sliškom učeny dlja menja, ot ėtogo vse zlo! .."; DB, V,1, S. 402; „Sie sind zu gelehrt für mich, von daher [rührt] alles Übel! .. "). Sie soll sich mit „einem Mann wie [ihm]" („takogo muža, kak ja"; ebd.) begnügen. Der wenig gelehrte Mann braucht eine ungelehrte Frau, damit seine unter dem maskierenden Begriff der Ehre angemaßte Herrschaft von der Frau nicht durchschaut wird.

In der vom Fürsten pejorisierten Triade der modischen Romane – freien Frauen – Philosophie bildet der Begriff „freie Frauen" nicht nur textlich, sondern auch geistig das Zentrum, da die beiden umgebenden Begriffe die Mittel zum Ziel der Befreiung der Frau bedeuten. Die begriffliche Triade stellt ein Mittel-Ziel-Programm dar, dessen Entwicklung in Lermontovs Dramatik wir nun aus der *Perspektive der weiblichen Personen* verfolgen wollen. Vor allem *Ispancy* und *Maskarad* konturieren die weibliche Perspektive.

In *Ispancy* wird die Grundlage für die weibliche Perspektive in den zwei Frauen, der Christin Ėmilija und der Jüdin Noėmi, angelegt und auch schon mit dem Problem der unfreien Frau im Christentum verbunden. Geht man Ėmilijas Perspektive in der Situation ihrer Gefangenschaft bei Sorrini nach, so zeigt sich, dass sie einem noch patriarchalisch geprägten Ehrbegriff anhängt. Sie zieht den Tod ihrer „Entehrung" („besčest'e"; I, IV,1, S. 86) durch Sorrini vor und benutzt Fernandos Dolch und Arm als ihr von Gott erbetenes Rettungsmittel („Chranitel' angel moj!", ebd., S. 94; „Mein Rettungsengel!"). Ihre Ehre definiert sich aus dem Vater-Tochter-Verhältnis, denn Ėmilija sorgt sich um die Reaktion des Vaters auf ihre Entführung („čto moj otec / Podumaet, čto skažet on? .."; ebd., S. 82; „was wird mein Vater denken, was wird er sagen?"). Die Reaktion ihres Vaters entspringt seinem Gefühl väterlicher Entehrung durch töchterlichen Ungehorsam, wofür er sie mit Verstoßung und Tod bestrafen will: „[…] Puskaj ona umret / Na obesčestvennom moem poroge! .. " (I, V,1, S. 102; „[…] Mag sie sterben auf meiner entehrten Schwelle! .."). Unabhängig davon, was die beiden im Wettstreit um Ėmilija liegenden Männer, Sorrini und Fernando, ihr antun werden, ist sie vom Vater schon verurteilt. Auf die weiter oben noch offen gelassene Frage, was *Ėmilijas Schweigen* in der Tötungsszene bedeutet, können wir nun eine Antwort vorschlagen: Ihre Lage ist die zwischen zwei verschiedenen Arten von Entehrung, einer durch das bloße Faktum ihrer Entführung und einer durch die drohende Vergewaltigung. In beiden Fällen droht Ausschluss aus der Sphäre ihrer sozialen Herkunft, was einem gesellschaftlichen Tod gleichkommt. Fernandos Dolch rettet Ėmilija vor einem Leben im sozialen Nichts, der Tod ist wünschenswerter als ein solches Leben. Da das lautlose Sterben der Christin Ėmilija dem sprachlich und gedanklich durchgeformten Sterben der Jüdin Noėmi gegenübergestellt ist, macht *Ispancy* auf das Problem der *Erziehung von Frauen* in der christlichen Gesellschaft aufmerksam. Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch daran, dass in *Nathan dem Weisen* der Jude für die Erziehung des Findelkindes Recha in der jüdischen wie auch der christlichen Religion nach dem Willen des katholischen Patriarchen in Jerusalem auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Erziehung ist in der europäischen Aufklärung das entscheidende Mittel zur Schaffung einer besseren Gesellschaft.

1779, das Jahr der Veröffentlichung von Lessings *Nathan dem Weisen*, worin die Ringparabel die Gleichwertigkeit der monotheistischen Religionen propagiert, fällt in die Zeit der Abfassung auch seiner religionsphilosophischen Schrift *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (Teilveröffentlichung 1777, ganze Veröffentlichung 1780). Darin vertieft der Aufklärer speziell seine Auffassung der christlichen Religion. Ob und wann Lermontov diese Schrift kennengelernt hat, ist schwerlich belegbar, doch sie kann uns dabei helfen, eine weibliche dramatische Person in *Maskarad*, die sich mittels „modischer Romane" philosophisch gebildet hat, ideengeschichtlich einzuordnen. Gemeint ist die Baronesse Štral', deren Name Licht in dunkle Begriffe zu bringen verspricht, insoweit er mit dem deutschen ‚Strahl' verbindbar ist.[62] Das Begriffsfeld der nachdenklichen Baronesse betrifft die Lage der Frau in ihrer aktuellen christlichen Gesellschaft, doch weil sie die Religion dabei außer Betracht lässt, kann Lessings Schrift diese Lücke füllen. Desgleichen zieht Lessing auch eine erhellende Linie zwischen christlicher Tradition und Ehre.

Analog dem pädagogischen Grundsatz, dass Wissensstoff und Präsentierungsform von Wissen an die geistigen Entwicklungsstufen des Zöglings angepasst sein müssen, argumentiert Lessing, auch das Alte und Neue Testament seien der stufenweisen Entwicklung des israelitischen Volkes und der Menschheit angepasst. Das an einen noch kindlichen Verstand gerichtete Alte Testament benutze „Allegorien und lehrreiche einzelne Fälle, die als wirklich geschehen erzählet werden" (G.E. Lessing, 1963, Bd. 6, § 48, S. 67), so unter anderem die Schöpfungsgeschichte und „die Erzählung vom verbotenen Baume" (ebd., S. 68). Strafen und Belohnungen eines persönlichen Gottes erwarten den Zögling im Hier und Jetzt für Missachtung oder Achtung der moralischen Gesetze, ganz so, als verhalte sich Gott wie ein irdischer Erziehungsberechtigter. Das Neue Testament spreche den schon entwickelteren, zu abstrakterem Denken fähigen Verstand eines Knaben oder Jünglings an. Christi Lehre von der Unsterblichkeit der Seele verlagere Strafe und Belohnung in das Leben der Seele nach dem Tode, für das der Mensch in seinem irdischen Handeln Sorge tragen muss. Auf einer zukünftigen dritten Stufe könne der voll entwickelte Verstand des Menschen und der Menschheit ohne die Vorstellung eines persönlichen, richterlichen Gottes und ohne den Begriff der unsterblichen Seele das Richtige oder Falsche seines Handelns an seinen eigenen moralischen Begriffen überprüfen. Das menschliche Gewissen wird somit anstelle der Gottesvorstellung sich selbst zur Gerichtsinstanz. Die Lehre von der Erbsünde (das Essen vom verbotenen Baum) werde auf der dritten Entwicklungsstufe als bloße bildliche Einkleidung der Einsicht erkannt, „daß der Mensch auf der *ersten und niedrigsten* Stufe seiner Menschheit" (§ 74, S. 73. Hervorhebung im Original) zur Befolgung moralischer Gesetze noch nicht fähig ist. Dem Jüngling, der auf der zweiten Stufe angelangt ist, werde im Neuen Testament zusätzlich zur Belohnung im Jenseits auch noch irdische „Ehre, Wohlstand" (§ 83, S. 74) versprochen, wenn er seine Pflicht tue. Letztes Erziehungsziel sei der erwachsene (der Bibel in ihren beiden Testamenten entwachsene) Mann, der aus sich selbst heraus zur Pflichterfüllung findet, auch wenn die „Aussichten der Ehre und des Wohlstandes

[62] Vgl. aber auch die subtile Namens- und Personeninterpretation in Brigitte Schultzes „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)", in diesem Sammelband, S. X-Y.

wegfallen“ (ebd., S. 75). Liest man das Neue Testament unter Anleitung von Lessings Schrift, dann fällt auf, wie oft dort von der Ehre, begleitet von Wohlstand des stets nur männlich definierten Christen schon auf Erden die Rede ist.[63] Lessing hat offensichtlich ein utilitaristisches Gepräge im Text des Neuen Testaments entdeckt, das durch die Jenseitslehre überdeckt wird.[64]

Die Überlegungen des Aufklärers Lessing erlauben uns, den kritischen Umgang mit den intertextuell in *Dva brata* angesprochenen Erzählungen aus der Genesis als einen Versuch des Werkautors Lermontov zu verstehen, sich vom Druck der religiösen Erziehung, die den Mann zum Herrn der Frau erhebt, zu lösen. Die von Lessing zwischen Ehrbegriff und Jünglingsalter gelegte Verbindung erklärt uns, warum Ehre, insofern sie als Subsumtionsverhältnis zwischen männlicher und weiblicher Ehre definiert wird, für Lermontov problematisch ist. Auch ein dritter, jetzt rhetorischer Aspekt der Schrift über die *Erziehung des Menschengeschlechts* ist nicht irrelevant: Lessing redet nur über die Erziehung des männlichen Teils des Menschengeschlechts – Kinder, Knaben/Jünglinge, Männer –, womit er sich an eine Konvention der damaligen gelehrten Welt hält, die im Übrigen auch für die Rhetorik der neutestamentarischen Apostel typisch ist. In dem zweiten, neben *Nathan dem Weisen* für *Ispancy* maßgeblichen Drama, *Emilia Galotti*, tritt die weibliche Perspektive desto kräftiger hervor. Die Titelperson Emilia Galotti verteidigt, wie wir schon zeigen konnten, wohlberedt ihre eigene, von Vater oder Bräutigam unabhängige Ehre mit ihrem Willen zur Tugend gegen die Versuchung zu fleischlicher Sünde im Sinne auch der Kain-und-Abel-Geschichte (die vor der Tür lauernde Sünde wäre jetzt der erotische Trieb). Für den philosophischen Gesichtspunkt ist jedoch in diesem Lessingschen Drama die Gräfin Orsina zuständig. Ihr Pendant ist in Lermontovs Dramenschaffen die Baronesse Štral’ in *Maskarad*. Gräfin und Baronesse bilden die weiblichen Repräsentanten der erwachsen gewordenen Vernunft, die ihre Pflicht kennt und tut, auch wenn, noch einmal mit Lessing gesprochen, die „Aussichten der Ehre und des Wohlstandes wegfallen“.

An der Gräfin Orsina in *Emilia Galotti* wird einsehbar, warum Fürst Ligovskoj Vera die „Philosophie“ verbietet. Die Gräfin bekennt von sich, sie sei eine „Philosophin“, weiß aber, dass eine denkende Frau von dem Mann unerwünscht ist:

> Ja, ja; ich bin eine [gemeint: eine Philosophin]. […] – O pfui, wenn ich mir es habe anmerken lassen; […] Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch noch denken will? Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket. Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn bei guter Laune zu halten.
> (EG, IV,3, S. 257)

Der Ausdruck „Frauenzimmer“, obwohl im Sprachgebrauch zu Lessings Zeit für ‚Frauen‘ nicht unüblich, wird im weiteren Kontext der Reden Orsinas hinsichtlich seiner metonymischen Funktion – Benennung des engen Wohnraums statt seiner da hinein gebannten Bewohnerin – entlarvt und gesprengt, denn Orsina kündigt an, sie werde die Ermordung Appianis durch das Komplott des Prinzen „auf dem Markte

---

[63] So bes. Paulus’ 1. Brief an die Korinther. Der Apostel tritt mit dem Anspruch des von Jesus beauftragten Erziehers auf.

[64] Max Weber knüpft in *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1920) mit Bezug auf den angelsächsischen Protestantismus an Lessing an.

ausrufen“ (EG, IV,5, S. 266), d. h. die Grenzen des ‚Zimmers für Frauen‘ durchbrechen und den öffentlichen Raum für ihre Stimme erobern. Die Gottesstrafe für den Erkenntnisdrang Evas im Alten Testament und das Schweigegebot für die Frau im Neuen Testament stellt die Philosophin Orsina gleicherweise in Frage. Hinzukommt auch noch, dass sie eine Gruppe von Bacchantinnen oder Furien imaginiert, die sich aus den von Prinz Gonzaga verführten und verlassenen Frauen rekrutiert mit dem Ziel, ihn zu zerfleischen, seine Eingeweide zu durchwühlen, „um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab“ (EG, IV,7, S. 265). Die Perspektive der benachteiligten, unterdrückten Frau wird somit in *Emilia Galotti* aus weiblicher Perspektive durch die Philosophin kritisch und mit hintersinnigen Anspielungen auf die religiöse Tradition beider Teile der Bibel analysiert, wobei sie auch das Fehlen des Herzens, also Liebesunfähigkeit, beim Manne konstatiert. Wie schon weiter oben erwähnt, versuchen Marinelli und der Prinz sie für verrückt zu erklären. Der Bezug zwischen Orsinas Reflexionen und Emilias selbständig gefundenem Ehrbegriff wird auf der Ebene eines theatralischen Gegenstandes errichtet: Orsina gibt Vater Galotti den Dolch, dieser leiht Emilia seine Hand zum tödlichen Stich, was in der Tötungsszene zwischen Fernando und Ėmilija in *Ispancy* unter anderen Prämissen wiederkehrt.

Lermontovs Baronesse Štral’ bezieht sich nicht auf eine Lektüre Lessings, sondern sie liest zunächst in einem Buch von „Žorž Zand“ (George Sand), löst sich dann von den Seiten und reflektiert nach philosophischer Frage-Antwort-Manier über den Zweck weiblichen Daseins in der Welt:

> Podumaeš’: začem živem my? dlja togo li,
> Čtob večno ugoždat’ na čužoj nrav,
> I rabstvovat’ vsegda! Žorž Zand počti čto prav!
> (M, II,1,1, S. 163)
>
> „Du überlegst: wozu leben wir? dazu, ewig fremdem Wesen Genüge zu tun, und immer sklavisch zu dienen! Žorž Zand hat fast schon Recht!“

Die unter dem männlichen Pseudonym George Sand publizierende französische Romanschriftstellerin Aurore Dupin, verheiratete Dudevant (1804-1876), hat die Emanzipation, d. i. die Herausführung aus dem Sklavenstand, nicht nur für die unteren Stände, sondern auch für die Frau verlangt. Die Frauenemanzipation war auch von Teilen der männlichen Aufklärer in der französischen Revolutionsbewegung gefordert worden, nach deren Sieg wurde sie jedoch fallen gelassen. Die Restaurationskräfte nach der Juli-Revolution von 1830 setzten auf den Jesuitenorden, der sowohl die französischen Arbeiter und Bauern als auch die gebildeten Frauen zur traditionellen Demut vor geistlichen und weltlichen Herren zurückführen sollte. Von daher ist Lermontovs Darstellung des Jesuiten Sorrini in *Ispancy* auch ein aktuelles Politikum. Die Baronesse Štral’ nun revoltiert auf zweifache Weise: Im Schutz der Maske auf dem Maskenball schleudert sie Fürst Zvezdič eine Schimpftirade über seine Charakter-, Sitten- und Gottlosigkeit ins Gesicht. Er sei ein „schwacher Mensch“, in welchem sich „das jetzige, glänzende, jedoch nichtswürdige Zeitalter“ ganz spiegele („slabyj čelovek“; „V tebe odnom ves’ otrazilsja vek, / Vek nynešnij, blestjaščij, no ničtožnyj.“; M, I,2, S. 143). Die zweite Revolte der Baronesse vollzieht sich im

Raum der öffentlichen Meinung. Da ihr Bekennerbrief zu Ninas Ehrenrettung ihren eigenen Ehrverlust bedeutet, revoltiert sie gegen die Bindekraft des gesellschaftlichen Begriffs der Ehre zugunsten ihres persönlichen Gewissens. Die Baronesse befindet sich darin auf der Seite des Autors von *Die Erziehung des Menschengeschlechts* und fügt, wie Orsina, die fehlende weibliche Erziehung zur dritten Stufe der Menschheitsentwicklung hinzu. Die schon von uns dargelegte bösartige Reaktion der zur Spielergesellschaft gehörenden Männer in *Maskarad* brauchen wir hier nicht zu wiederholen. Festzuhalten ist jedoch, dass auch Lermontovs Baronesse, wie Lessings Gräfin Orsina, das Herz eines Mannes (des Fürsten Zvezdič) sucht, um zu erkennen, dass er sie „nicht lieben, nicht verstehen" konnte („vy ne mogli ljubit', / Ponjat' menja … "; M, II,3,5, S. 195).

Gehen wir anhand der Personenkonstellation Baronesse Štral' – junger Fürst Zvezdič zur Konstellation Vera – alter Fürst Ligovskoj in *Dva brata* über, dann kann auch Vera als eine Repräsentantin der dritten Stufe der Menschheit nach Lessings Auffassung gelten. Vera verschweigt dem Fürsten nicht nur den wahren Charakter ihrer Beziehung zu Jurij und Aleksandr, sondern bittet sich auch aus, das Vergangene in Zukunft ‚nie vorgehalten' zu bekommen („nikogda ne napominajte mne o prošedšem"; DB, V,1, S. 402). Desgleichen beharrt sie auf ihrem Recht zu den Verfehlungen in ihrer Vergangenheit, denn es sei „selbstverständlich nicht in [ihrer] Macht" („Konečno, ėto bylo ne v moej vlasti.") gewesen, ihre „Schuld" („vinu"; ebd.) zu vermeiden. Dahinter steht nicht nur das intertextuelle Vorbild der sich auf eigenem Weg selbsterprobenden Emilia Galotti, sondern auch ein Übersteigen der an kindliche Gemüter gerichteten Genesis-Erzählung von Schuld und Strafe der Frau hin zur dritten Stufe selbständiger, vernunftgemäßer Reflexion und Entscheidung. Vera hat, wie die Baronesse Štral' am jungen Fürsten, am Fürsten im gereiften Mannesalter erkannt, dass er mit seinem Ehrbegriff im Alten und Neuen Testament stehengeblieben ist, sie mithin „nicht verstehen" kann. Auch Veras enigmatische Äußerung gegenüber Jurij, er solle nicht versuchen, ihr Verhalten ihm gegenüber zu verstehen (vgl. IV,1 und das weiter oben darüber Gesagte), bekommt in diesem Zusammenhang einen Lessingschen, religionsphilosophischen Sinn, der sich auf die gesamte Serie der erotischen Beziehungen Veras erstreckt (vgl. auch Veras Aussage zu Aleksandrs Unverständnis ihres Willens zur Tugend in DB, II,1, S. 382). Die Dreizahl der Männer, bei denen Vera Liebe gesucht hat, kann möglicherweise symbolisch auf die drei Stufen der Menschheitserziehung anspielen, auf denen die Frau vergeblich nach einem ihr gleichen, erwachsenen Partner sucht. Die oben angebotene Bedeutung der Treillage als dreiteiligem Spiegel für die drei Männer fügt sich gut in diesen Kontext. Die drei Spiegelbilder wären eine nach Zehnerjahren gestaffelte Verdreifachung des Fürsten Zvezdič.

Sowohl in *Maskarad* als auch in *Dva brata* versucht die entwicklungsmäßig vorausgeschrittene Frau dem zurückgebliebenen Mann Hilfestellung zu leisten. Die dramatische Gestaltung der Hilfeleistung in beiden Werken greift auch *architektonische Elemente* auf, die in *Emilia Galotti* wie vorgegeben erscheinen. Gräfin Orsina verschafft sich gegen den Widerstand von Dienern und dem Kammerherrn Marinelli Zutritt zu einem Vorsaal im Lustschloss des Prinzen, der auf ihre lauten Reden hin in den Vorsaal kommt, um sie kurzerhand abzufertigen und Marinelli zu überlassen. Weder beim Prinzen noch bei Marinelli findet Orsina verständnisvolles Gehör. In

Maskarad entspricht dem die Szene im Vorzimmer des schlafenden Prinzen, wo die Baronesse auf Arbenin stößt. Ihre Aufklärungsversuche scheitern bei dem gar nicht zuhörenden Arbenin gänzlich, bei dem mit halbem Ohr zuhörenden Fürsten erreicht sie, wie bei einem Kind, weniger mit Worten als durch ihr Beispiel eine moralische Besinnung. In *Dva brata* sind die zwei Türen mit dem „alten" Schloss, das Jurij zerbrechen muss, nach unserer obigen Interpretation Ausdruck der durch das Alte und Neue Testament angelegten Hindernisse zu dem neuen Verständnis von weiblicher wie männlicher Ehre, zu dem Vera beide Brüder führen könnte. Jurij, der die Schlösser zerschlägt und Veras moralische Belehrung schließlich annimmt, und Aleksandr, der sich auf das „alte" Schloss verlässt, stehen für unterschiedliche Reifegrade der jungen männlichen Generation in Bezug auf die religiöse Tradition. Durch den Rückfall in den Brudermord der Kain-und-Abel-Geschichte wird auch der jeweils erreichte Reifegrad zunichte gemacht.

Dva brata erhält dank der reichen intra- und vor allem auch intertextuellen Bezüge eine zweifache Sonderstellung in Lermontovs Schaffensphase räumlicher Vertiefung: Es bietet nicht nur das architektonische Modell eines Hauses, das die räumliche Vorstellungskraft des Werkrezipienten vertieft, sondern gibt in diese Raumvorstellung eine semantische Füllung mit den Ideen der Aufklärung ein. Das Aufklärungsprojekt wird in seinem Scheitern vorgeführt, es scheitert an Männern, die trotz eigenen Leidens von anerzogenem Dominanz- und Herrschaftsstreben nicht lassen können. Die „Stimme" der Frau als *porte parole* der Aufklärung wird in das Simbirsche Steppendorf verbannt, behält für junge Männer aber doch soviel – allerdings pervertierte – Anziehungskraft, dass sie ihr auch dorthin nachfolgen (man denke an das von Fürst Ligovskoj beschworene Bild der „Petersburger Gecken"). Das weckt beim Werkrezipienten die Neugier auf Lermontovs letztes Drama *Arbenin*, dessen Titelheld den Vornamen Evgenij vom Meisterspieler Evgenij Arbenin in *Maskarad* übernimmt. Diese Namensgleichheit gibt in moralischer Hinsicht wenig zu hoffen. Unserer Ausgangsthese gemäß versucht sich Lermontov mit diesem letzten Stück an einer neuen Phase seiner Dramenpoetik, die wir als Poetik der Linie bezeichnet haben. Mit ihr wollen wir uns beschäftigen, um – auch mit Hilfe der Intra- und Intertextrelationen – die erreichte geistige Position in Lermontovs Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte zu erfassen.

II.3. Linearität als Dominante der Raumvorstellung in *Arbenin* und intertextueller Bezug zu Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*

Wenn wir das 1836 geschriebene Drama *Arbenin* als Abschluss der Entwicklung von Lermontovs Dramenpoetik von der Fläche über die Tiefe zur Linie bewerten, so geraten wir damit in Widerspruch zu der verbreiteten Meinung, dieses Werk sei nur eine durch Konzessionen an die Zensur verwässerte Version von *Maskarad*. Zwar soll auch von uns *Arbenin* nicht zu einem genialen Wurf hochgelobt werden. Auf der Folie von *Maskarad* wirkt *Arbenin* zunächst wie eine banalisierte Abmilderung der düsteren Handlung um den „russischen Othello" Evgenij Arbenin, der aus enttäuschter großer Liebe seine vermeintlich untreue Ehefrau Nina vergiftet und aus

Verzweiflung über seinen Irrtum dem Wahnsinn verfällt. Im neuen Stück erscheint Evgenij Arbenin als ein geläuterter Held, der sich von der hier tatsächlich untreuen Nina lediglich trennt. Bekanntlich konnte auch die ‚gezähmte' Fassung den Zensor nicht umstimmen, wie *Maskarad* durfte auch *Arbenin* weder gedruckt noch aufgeführt werden. Möglicherweise haben die geübten Augen des Zensors einen Sprengstoff entdeckt, der vielen Kritikern entgangen ist.

So, wie unserer Analyse gemäß der Held in *Maskarad* kein echter Othello und kein echter Wahnsinniger, sondern nur ein Spieler dieser Rollen ist, ist auch der wiedergeborene Arbenin in *Arbenin* ein bloßer Spieler, der sich nun in gleich drei verschiedenen Rollen präsentiert. Anders als in *Maskarad* entwickeln sich diese Rollen nicht sukzessiv im Gang der dramatischen Handlung, sondern simultan durch das ganze Stück hindurch. Arbenin ist zentraler Held in drei *gleichzeitig* in einer einzigen Handlungskomposition durchgeführten dramatischen Gattungen. Um ihrer gewahr zu werden, muss der Werkrezipient, ähnlich wie bei einem Vexierbild, das je nach Einfallswinkel des Blicks unterschiedliche Bilder darbietet, seinen Stand- und Blickpunkt verändern.[65] Statt mit der Simultaneität der verschiedenen architektonischen Räumlichkeiten in *Dva brata* operiert *Arbenin* also mit simultanen Gattungen und diesen zugehörigen Rollen. Das ganze Drama offenbart sich dann, nimmt man als Werkrezipient den Standpunktwechsel vor, einmal als *ernstes Familiendrama*, ein andermal als *Ehekomödie* und beim dritten Mal als *Gaunerkomödie*. Aufgrund der Kombination der drei Gattungen in einem einzigen Handlungsverlauf ist jede Einzelgattung jeweils nur sozusagen skizziert. Die dreifache Skizze kann man sich, wiederum in Analogie zur Malerei, wie aus Strichlinien auf blankem Papier vorstellen, deren Striche das Oberflächenbild des Familiendramas präsentieren und deren Lücken die Ehekomödie und die Gaunerkomödie durchscheinen lassen.[66]

Wenn wir *Arbenin* der Phase einer Poetik der Linie zuordnen, dann dient uns die Analogie zu dem Verfahren des Vexierbildes als eine erste Annäherung an das, was Linearität in Lermontovs letztem Drama meinen kann. Eine der dramatischen Personen in *Arbenin* scheint für den Standpunktwechsel, der die Simultangattungen sichtbar macht, speziell eingesetzt worden zu sein. Gemeint ist die etwa siebzehnjährige Olen'ka, Ninas „kompan'onka", eine Figur, die in Lermontovs gesamtem dramatischen Personal neu ist. Der lässig-familiäre Klang des russifizierten, der Wirtschaftswelt entnommenen Ausdrucks „kompan'onka" (ein weiblicher Kompagnon in Geschäften) entspricht dem Lessingschen „Mädchen" Franziska, dem Kammerfräulein der adligen Minna von Barnhelm in Lessings gleichnamigem „Lustspiel",

---

[65] Die Technik des Verbergens eines inneren in einem äußeren Bild wird schon in Platons *Das Gastmahl* (Platon, undatierte Ausgabe, S. 391-424, bes. S. 418) thematisiert. Alkibiades vergleicht Sokrates' typische, zwischen Scherz und Ernst changierende Redeweise mit Darstellungen der grotesken, aus Pferd und Mensch zusammengesetzten Silenen. Breche man diese Statuen in der Mitte auseinander, so zeige sich in ihrem Innern ein ehrwürdiges Götterbild. So müsse man auch Sokrates' Reden auseinandernehmen, um zu ihrer inneren Wahrheit zu gelangen. Lermontov dreht das Verhältnis von Außen- und Innenbildern um: außen die Ehrbarkeit, innen der Schelm.

[66] K.Ė. Štajn/D.I. Petrenko (2009, S. 62) erkennen insbesondere in *Geroj našego vremeni* ein Verfahren der „simultanen Collage" („simultannogo kollaža"), das sie mit der barocken Tradition des „ostroumie" (Pointe), schließlich auch mit metaphysischen „proryvy" („Durchbrüche") in Zusammenhang bringen (ebd., S. 486). Das ließe sich auch an *Arbenin* zeigen. Die Metaphysik wird jedoch persifliert.

das ebenfalls eine Art Ehekomödie ist. Zwischen „Geschäften“ und Liebe stellt Minna für den Polizeibericht ihres Wirts eine maskierende Beziehung her: Die Geschäfte ihres Oheims seien der Grund ihrer Reise von Sachsen nach Preußen; Franziska deckt auf, dass Minna wegen ihrer Liebe zu dem Major von Tellheim auf Reisen gegangen ist (vgl. MB, I,2, bes. S. 143). In *Arbenin* maskiert Arbenin sein Geschäftsinteresse mit Liebe, die von Nina auf die „Kompan'onka“ übergeht, welcher ihrerseits an einer Aufdeckung der beiderseitigen Interessen nicht gelegen ist. Das Beispiel demonstriert die Inversionen, die Lermontov mit dem Lessingschen Prätext vornimmt. Intertextualität auf der Grundlage von Umdrehungen sind wenig augenfällig, was vielleicht erklärt, warum in der Forschung *Minna von Barnhelm* mit *Arbenin* nicht in Verbindung gebracht wurde. Im Weiteren werden wir noch tiefere Bande zwischen den beiden Dramen feststellen. Zunächst gehen wir jedoch auf die Beziehungen zu *Maskarad* und die Simultangattungen ein.

II.3.1. Die drei Simultangattungen in der Handlungskomposition von *Arbenin*: das ernste Familiendrama, die Ehekomödie und die Gaunerkomödie im Vergleich mit *Maskarad*

Die Beziehungen zwischen *Arbenin* und *Maskarad* werden gleich zu Beginn evident. Der erste Akt von *Arbenin* enthält drei Auftritte, deren erste zwei völlig identisch mit der Introduktionsszenerie des Spielsaals von *Maskarad* sind. Zwar gibt es für den dritten Auftritt des ersten Aktes von *Arbenin* keine Entsprechungen in *Maskarad*, doch das Personal deckt sich hier, ebenso wie in den vier Folgeakten (mit Ausnahme der Olen'ka), mit demjenigen des früheren Stücks, und es kehren auch im gesamten Werkverlauf viele Textpassagen aus *Maskarad* wieder. Die exponierte Gleichheit der Spielsaalszenerie und die übrigen Übereinstimmungen mögen die Forschung dazu veranlasst haben, das ganze Stück als bloße Variante zu Lermontovs bedeutendstem Drama zu erachten. Leicht wird dabei übersehen, dass die Unterteilung der Akte in „Szenen“, die für die äußere Raumtiefe in *Maskarad* wichtig ist, in *Arbenin* nicht wiederkehrt.[67] Für die Bezeichnung der Segmente seines traditionell fünfaktigen „Dramas“, so der Untertitel von *Arbenin*, verwendet Lermontov die gleicherweise traditionelle Bezeichnung der „Auftritte“ („Javlenija“). Dies und die Fünfaktzahl signalisiert eine Rückkehr zur klassischen Dramatik. Das Signal ist jedoch irreführend, denn *Arbenin* operiert mit ganz neuen konstruktiven Verfahren.

Die drei Auftritte des ersten Aktes spielen immer am selben Ort, dem Saal der Kartenspieler, wohingegen die drei „Szenen“ des ersten Aktes in *Maskarad* drei Ortswechsel vorschreiben (Spielsaal, Saal des Maskenballs bei Ėngel'gardt, ein Zimmer in Arbenins Wohnung). Der Spielsaal und das in ihm Gehandelte und Geredete erhalten damit für das gesamte Stück eine größere Relevanz als in *Maskarad*. Das gilt umso mehr, als die Szenerie des Maskenballs bei Ėngel'gardt jetzt ganz fehlt. Der Saal des Gesellschaftsballs im zweiten Akt, zu dem nur wenige Masken wie zu einer Attraktion für die Ballgäste erwartet werden, befindet sich in Arbenins Wohnung.

[67] Auch Brigitte Schultze geht in „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)“ (in diesem Sammelband, S. X-Y) auf den Terminus „Szene“ und seine Raumbedeutung in *Maskarad* ein.

Der Verzicht auf das anrüchige Etablissement des historischen Emporkömmlings Vasilij Vasil'evič Ėngel'gardt sieht wie eine weitere Konzession an die Zensur aus. Da die ‚Armbandszene', die in *Maskarad* den Gattenmord begründet hatte, an die schicklichere Örtlichkeit des Arbeninschen Hauses verlegt ist, wird die Erwartung geweckt, dass auch der den russischen Adel verunglimpfende Kriminalfall jetzt einer moderateren Handlungsentwicklung weicht. Das geschieht auch tatsächlich, und wir können den Ablauf in den Akten II bis V als eine Kontrafaktur zu der Handlung in den vier Akten von *Maskarad* bewerten. Diese Kontrafaktur präsentiert das *ernste Familiendrama* um den ‚geläuterten' Helden Evgenij Arbenin.

Das ernste Familiendrama – Evgenij Arbenins Entwicklung vom Rächer seiner beleidigten Mannesehre zum abgeklärten Richter

Aufgrund der Reduzierung des ersten Aktes auf die Szenerie der Kartenspieler mit dem identischen Personal aus *Maskarad* changiert jedes diesem Drama entstammende Redemotiv zwischen vielfachen Bedeutungen. Vor allem der Begrüßungsdialog zwischen den ehemaligen Spielergenossen Arbenin und Kazarin scheint ein *Konzentrat von Redemotiven* zu enthalten, aus dem sich die Schlüsselmotive der drei dramatischen Simultangattungen herleiten lassen. Wir führen diesen Dialog im Zitat vor und suchen zunächst nach dem Schlüsselmotiv für das ernste Familiendrama, das im zweiten Akt anläuft. Arbenin behauptet in dem Dialog, sich jetzt ausschließlich der „Liebe" zu widmen. Die Liebe des verheirateten Arbenin hat angeblich seine Sorge für „Geschäfte" ebenso wie seine Leidenschaft für das Kartenspiel abgelöst:

KAZARIN. Delami zanjat vse?
ARBENIN. Ljubov'ju … ne delami.
KAZARIN. S ženoj, po balam.
ARBENIN. Net.
KAZARIN. Igraeš'?
ARBENIN. Net … Utich!
(A, I,2, S. 494)

„KAZARIN. Immer noch mit Geschäften emsig? ARBENIN. Mit der Liebe … nicht mit Geschäften. KAZARIN. Mit der Frau, auf Bällen. ARBENIN. Nein. KAZARIN. Spielst du? ARBENIN. Nein … Ich bin ruhig geworden!"

Die Textpassage reproduziert nicht nur verbal, sondern auch graphisch die entsprechende Passage in *Maskarad* (M, I,1,1, S. 259-260). Die beiden Pausen in Arbenins Repliken verdienen allerdings eine neue Aufmerksamkeit, ebenso wie die abrupte und im Kontrast mit den pausenverzögerten Antworten definitiv wirkende Negierung der Beschäftigung Arbenins mit der „Ehefrau" („S ženoj"), die doch eigentlich Gegenstand seiner „Liebe" sein sollte. (Der heiklen Negierung der „Bälle" werden wir uns später widmen.) Der zitierte Dialog wird von dem Werkautor wiederaufgegriffen und in der Wiederaufnahme nach neuen, inhärenten dramatischen Möglichkeiten gewendet und geprüft, die sich in den drei Simultangattungen entladen. Für das ernste Familiendrama tut sich die Frage auf, was an der „Liebe" Arbenin so intensiv beschäftigt.

Auf dem Fundament von Arbenins Beschäftigung mit „Liebe“ läuft dann das ernste Familiendrama nach dem Schema untreue Ehefrau – betrogener Ehemann – Strafe der Frau und ihres Liebhabers ab. Arbenins ehemaliger Spielergenosse Kazarin erhält dabei eine im Vergleich mit *Maskarad* gewichtigere Rolle. Er sät oder heizt in Arbenin schon bestehendes Misstrauen gegen Ninas Treue an, indem er ihm über das Techtelmechtel zwischen Nina und Fürst Zvezdič auf dem Ball Bericht erstattet (II,6). Daraus entwickelt sich der Streit zwischen den Eheleuten, bei dem sich Arbenin durch Ninas Spott über seine Eifersucht zu Rache- und Morddrohung hinreißen lässt (III,2), ganz entsprechend seinem Verhalten in der dritten „Szene“ des ersten Aktes von *Maskarad*. Eingeschüchtert durch Arbenins Drohung inszeniert Nina dann mit Olen'ka ein Lügenspiel, worin die „kompan'onka“ vorgibt, nicht ihre Herrin, sondern sie selbst sei mit dem Fürsten auf dem Ball zusammen gewesen (III,3). Das in den Akten II-III in Arbenins Wohnung angelaufene Ehedrama scheint damit beigelegt, Arbenin bittet Nina wegen seiner Verdächtigung um Verzeihung, sein Rachedurst kehrt sich jetzt gegen den „Verleumder“ Kazarin. Im vierten, in Kazarins Wohnung spielenden Akt inszeniert nun der Hausherr vor dem abseits zuhörenden Arbenin ein Rollenspiel mit dem nichtsahnenden Fürsten. Durch einen Appell an Zvezdičs Ehre droht diesem die Ehe mit der angeblich von ihm verführten und von Arbenin seines Hauses verwiesenen Olen'ka, wovor sich der Fürst mit der Wahrheit rettet, indem er dem hervortretenden Arbenin das Nina als Liebespfand entrissene Armband präsentiert. Darauf reagiert Arbenin mit einer Herausforderung zum Duell (IV,3). Im fünften Akt entlockt Arbenin mittels des Beweisstücks des Armbands und der vorgeblichen Vergiftung ihrer Limonade der erschreckten Nina das Geständnis ihres Techtelmechtels. Das Duell mit dem Fürsten sagt er ab, weil Nina des Kampfes zwischen Männern nicht wert sei (V,6). Statt des Todes soll Nina mit Arbenins Verachtung bestraft werden, die gleicherweise auch den Fürsten trifft. Die Verachtung der untreuen Ehefrau findet zweifachen Ausdruck: Arbenin verlässt Nina, um in eine freiwillige „Verbannung“ („izgnanie“) zu gehen, und dabei nimmt er Olen'kas „Bild“ („obraz“; A, V,7, S. 552) als sein neues weibliches Ideal mit sich. Gleichzeitig mildert er die im dritten Akt über sie verhängte Strafe ihrer Verjagung aus dem Haus ab, indem er verspricht, ihre Zukunft so zu richten, dass „weder Not noch Armut“ („ni nužda, / Ni bednost'“; ebd.) sie quälen sollen. Richterliche Milde und väterliche Fürsorge für Olen'ka verbinden sich mit moralischer Strenge gegen das frivole Paar Nina – Zvezdič. Arbenins Richteramt erstreckt sich auch auf Kazarin – ihm droht er mit Verbannung auf die Sträflingsinsel Kamčatka (V,6). Für welche Verfehlung diese Strenge Kazarin treffen soll, gehört in die Gaunerkomödie.

Auf dem im ersten Akt angelegten Grundmotiv des von Geschäftssinn und Spielsucht durch „Liebe“ geheilten Arbenin rollt somit nach einem symmetrischen Prinzip zunächst der Rückfall des Helden in atavistischen Rachedurst mit anschließender instabiler, auf Ninas lügenhafter Entlastung durch Olen'ka basierender Versöhnung ab (II-III), worauf dank Arbenins ‚Wahrheitsliebe' der Beweis (das Armband) für Ninas Schuld und im Vergiftungsspiel ihr Geständnis erlangt werden (IV-V). Im Vergleich mit *Maskarad* haben wir somit in *Arbenin* ein kompositorisch symmetrisches und moralisch ausgewogenes ernstes Drama in vier Akten vor uns, dessen Held der Sittlichkeit in der eigenen Brust ebenso wie in der Ehe und in seinem gesellschaftlichen Umfeld zum Sieg verhilft. Arbenins Beschäftigung mit der „Liebe“ steht auf

der Oberfläche des Stücks also ganz im Zeichen der Suche nach der Wahrheit hinter der Lüge in seiner Ehe. Das hätte dem Zensor eigentlich gefallen sollen. Besonders die flatterhafte Ehefrau Nina wird durch die Abwertung gegenüber ihrer tugendhaften „kompan'onka" von dem strengen Gatten an den Pranger gestellt, ein abschreckendes Beispiel für alle zum Flirt auf Bällen neigenden russischen Damen.[68] Möglicherweise hat aber gerade die Erhöhung der „kompan'onka" zum wahren weiblichen Idealbild einen Verdacht des Zensors geweckt, der ihn auf die Spur der bösartig satirischen *Ehekomödie* brachte.

Die Ehekomödie – Olen'ka als nützlichere „kompan'onka" für Arbenin

Während wir das dem ernsten Familiendrama unterliegende Grundmotiv der „Liebe" schon in *Maskarad* deutlich exponiert fanden, ist das Motiv des „Nutzens", das wir der Ehekomödie zugrunde legen, im ersten Akt von *Arbenin* stärker als in jenem Drama hervorgehoben. Der „Nutzen" bindet sich wie ein (im logischen Sinne) positiver, untergründiger Gegenbegriff an die verbal von Arbenin im obigen Gesprächszitat mit Kazarin negierten „Geschäfte". Das ergibt sich aus der von *Maskarad* abweichenden Segmentierung des ersten Aktes. Besonders der Pausenschnitt zwischen dem zweiten und dritten, nur in *Arbenin* figurierenden Auftritt verleiht dem Motiv des „Nutzens" eine neue, die kommende Ehekomödie tragende Bedeutung.

In *Maskarad* wehrt Arbenin die Dankbarkeit des Fürsten für den Wiedergewinn seines Geldes mit den Worten ab: „[…] esli ja komu platil dobrom, / To vse ne potomu, čtob byl k nemu privjazan; / A – prosto – videl pol'zu v tom." (M, I,1,2; S. 267; „[…] wenn ich jemandem Gutes erwiesen habe, dann keineswegs, um ihm verbunden zu sein, sondern ich sah – schlicht – einen Nutzen darin.") Das Gespräch zwischen beiden Männern bricht damit noch nicht ab, sie beschließen den Besuch des Maskenballs bei Ėngel'gardt, wo Arbenin dem Fürsten bei der Frauenjagd dienlich wird, woraus sich die für ihn ‚nützliche' Affäre zwischen Nina und Zvezdič mit ihrer Auflösung im Gattenmord entwickelt. Der Text von *Arbenin* wiederholt identisch das Nutzenmotiv in der Gesprächskonstellation Arbenin – Zvezdič nach Arbenins Gewinn am Spieltisch (vgl. A, I,2, S. 501), doch die Schlusszeile „A prosto videl pol'zu v tom" („sondern ich sah – schlicht – einen Nutzen darin") läutet Arbenins Abgang aus dem ganzen ersten Akt ein: Im dritten Auftritt präsentieren sich der Fürst und Kazarin im Dialog vor dem Hintergrund der Spieler. Kazarin porträtiert Arbenin vor dem Fürsten als einen Verbrecher und fädelt gleichzeitig die Affäre zwischen Zvezdič und Arbenins Gattin ein, die auch in die Gaunerkomödie übergreift. Während dieses ganzen Dialogs muss das Schlusswort des „Nutzens", das Arbenins Abgang begleitet

[68] In der ersten Version von *Maskarad* stellt sich Arbenin im Schlussmonolog vor dem potentiellen Publikum als abschreckendes Beispiel eines Menschen vor, der durch lasterhaftes Leben von Jugend auf seinen Anspruch auf „Gutes und Glück" („dobro i sčast'e"; M, IV,2, 5, S. 491) vertan habe. Die moralische Belehrung wirkt äußerst unglaubwürdig, denn Arbenin hat soeben den von der Dienerschaft herbeigerufenen Arzt energisch an Ninas Rettung gehindert. Arbenins Richterrolle in *Arbenin* greift den unglaubwürdigen Finalauftritt auf. Mit der Frühfassung von *Maskarad* teilt Lermontovs letztes Stück auch Ninas Geständnis, bei dem sie auf Arbenins Verspechen vertraut, ihr das Leben zu schenken. Arbenin bricht sein Versprechen und tötet Nina – was vielleicht sein Versprechen gegenüber Olen'ka beleuchtet. Zu den insgesamt fünf Fassungen von *Maskarad* s. B.M. Ėjchenbaum, 1941.

hat, als untergründiges Motiv mitgedacht werden. Der „Nutzen" bezieht sich dann auf die Relation Arbenins zu sowohl Nina als auch dem Fürsten und Kazarin, und ab dem zweiten Akt tritt auch Olen'ka in die Arbeninsche Nutzenberechnung ein. „Nutzen" wird zu einem Leitmotiv des Titelhelden, dessen Nachhall besonders im zweiten Akt aus dem Mund zweier dramatischer Personen, Ninas und Kazarins, wiederkehrt.

In der Szenerie des Arbeninschen Hausballs im zweiten Akt klingt der Nachhall des Nutzenmotivs erstmalig in Ninas Klage vor Zvezdič an. Sie zitiert Arbenins gewohnheitsmäßige, karge Dankesworte für die auferlegte Rolle der repräsentativen Gattin, die wider eigene Gefühle mit Freunden des Ehemannes freundlich, mit seinen Feinden kalt umgehen muss: „‚Nina, ėto mne polezno, / Blagodarju tebja!' – i bol'še ničego." (A, II,4, S. 510; „‚Nina, das ist für mich nützlich, ich danke dir!' – und weiter nichts.") Das „weiter nichts" deutet an, dass Arbenins Beschäftigung mit „Liebe" tatsächlich nicht die Gattin meint, sondern den Nutzen, den ihm die Heirat mit der unerfahrenen, reichen und aus dem Hochadel stammenden Nina eingebracht hat. Der zweite, von Kazarin gelieferte Nachklang des Nutzenmotivs betrifft ebenfalls die Ehe mit Nina. Kazarin unterstellt Arbenin im Dialog, die „etwas ungleiche Verbindung" („Sojuz vaš neskol'ko neroven"; A, II,6, S. 515) mit Nina „ganz und gar nicht ohne Berechnung" („vovse ne bez razčeta"; ebd.) eingegangen zu sein. Berechnet sei nicht nur der Aufstieg aus der schmuddeligen Spielergesellschaft in die feine Gesellschaft dank Ninas hoher Stellung, sondern auch die scheinbar großzügig gewährte Freiheit in der Ehe. Hier fügt sich ein von *Maskarad* abweichendes Motiv betreffs der Vorgeschichte an, das Kazarin schon zuvor, im Gespräch mit dem Fürsten (I,3) vorgetragen hat.

Statt des in *Maskarad* gemeinsamen Aufenthaltes des Ehepaares auf dem Lande während nur einjähriger Ehe hat Arbenin in *Arbenin* das gemeinsame Leben der jetzt dreijährigen Ehe in Petersburg durch einen längeren Landaufenthalt unterbrochen. In dieser Zeit führte Nina in der Hauptstadt ein offenes Haus, das Fürst Zvezdič morgens und abends aufsuchte. Arbenins Berechnung besteht laut Kazarin darin, den Fürsten durch Nina als Lockvogel einzufangen, um ihn am Spieltisch ausnehmen zu können. Hintergedanken, die Arbenin in *Maskarad* zum Freundschaftsdienst an Zvezdič haben motivieren *können*, werden also – ohne eindeutigen Protest von Seiten Arbenins – zutage gefördert. Die oben aus Kazarins und Arbenins Dialog angegebenen Redemotive der „Geschäfte", der „Liebe" und des Kartenspiels erhalten eine neue Bedeutung, die aus Arbenins durch Pausen gedehnten Repliken aufsteigt: „Ljubov'ju … ne delami."; „Net… Utich!" („Mit der Liebe … nicht mit Geschäften."; „Nein … Ich bin ruhig geworden!"). Die „Liebe" gilt den „Geschäften", die Ehe selber ist eine Maskierung, Arbenins Negierungen sind Lügen. Das wird auch durch Arbenins schwachen Protest gegen Kazarins Unterstellungen indiziert: „*(v negodovan'e)* Kazarin!" (A, II,2, S. 516; „*(unwirsch)* Kazarin!"). Arbenin verwehrt sich dagegen, dass sein ehemaliger Spielergenosse im öffentlichen Raum des Ballsaales verborgene Wahrheiten ans Licht zerrt. Das wird in der Gaunerkomödie relevant werden. Eine subtile Verbindung der Motive „Liebe" und „Geschäfte" mit dem „Nutzen" stellt auch Kazarins Präsentierung des Juden Adam Petrovič Šprich als neuem Mitglied der Kartenspielgesellschaft im ersten Akt dar: Dieser sei als skrupelloser Geldverleiher „nützlich" („nužnyj"), Arbenin werde ihn gewiss „lieben" („ty ego

poljubiš', ja uveren"; A, I,1, S. 495; „du wirst ihn lieben, bin ich überzeugt"). Dieser aus *Maskarad* (vgl. M, I,1,2, S. 261) übernommene Textteil gewinnt jetzt dadurch an Nachdruck, dass der Jude im weiteren Werkverlauf nicht mehr auftritt. Desto stärker wird beim Werkrezipienten die Vermutung, dass das Objekt von Arbenins „Liebe" mit „Nutzen", Geld und Spiel zusammenhängt.

Zum mehrfach und von verschiedenen Personen verbalisierten Motiv des Nutzens der Ehe mit Nina gesellt sich das nirgends ausgesprochene, aber aus dem Gang der Handlung ablesbare Motiv des ‚größeren Nutzens'. Erst aus der Verbindung mit dieser Steigerungsform gewinnt das Nutzenmotiv seine volle Bedeutung in der Ehekomödie. Größeren Nutzen als die Ehe mit Nina, deren Ruf durch die Affäre mit dem Fürsten beschädigt ist, könnte die „kompan'onka" einbringen. Geht man dieser Spur nach, so enthält schon der erste Akt einen Hinweis: Im Gespräch mit Zvezdič nach Arbenins Abgang erwähnt Kazarin eine in *Maskarad* so eindeutig nicht ausgesprochene Charaktereigenschaft seines ehemaligen Genossen: „[…] trebuet pokornosti nemoj!" (A, I,3, S. 502; „[…] er verlangt stumme Unterwürfigkeit!"). Zwar findet auch die im Handlungsverlauf des Stücks zunächst aufbegehrende Nina schließlich zu Unterwürfigkeit („Čem chočeš' budu ja – tvoej raboj …"; A, V,4, S. 549; „Was du willst, werde ich sein – deine Sklavin …"), und in den Finalauftritten verstummt sie gänzlich, doch zuvor hat sie sich als redegewandt und kritisch erwiesen. So wirft sie Arbenin im Ehestreit des dritten Aktes vor, sein Vorwurf ihrer Untreue auf dem Ball sei nur ein „Vorwand" („predlog"; A, III,1, S. 523), um die Langeweile häuslicher ‚Ruhe und Glücks' („spokojstvie i sčast'e nadoelo"; ebd., S. 525) durch vom Zaun gebrochenen Streit zu beleben. Im Übrigen ist es – im Unterschied zu *Maskarad – nicht* das fehlende Armband, das Arbenins Argwohn gegen Ninas Treue erregt, ganz im Gegenteil: Er bemerkt gar nicht, dass Nina das Armband nicht trägt (vgl. III,2). Zudem hat sich die Zahl der Armbänder von zweien in *Maskarad* auf nur ein einziges verringert; das Motiv des Armbands und das mit ihm verbundene Motiv der Eifersucht verliert also sein quantitatives und psychologisches Gewicht.

Arbenins Unaufmerksamkeit für die Gattin hängt mit seiner wachsenden Aufmerksamkeit für die „kompan'onka" Olen'ka zusammen. Dank seiner über drei Akte ablaufenden Beobachtung (II, III) und Prüfung (V) Olen'kas meint Arbenin in ihr die seinem herrischen Charakter entsprechende unterwürfige Frau zu finden, die nur das sagt, was man von ihr verlangt: In II,1 charakterisiert er sie vor einem Ballbesucher als schweigsames Wesen, das gehorsamer als ein Kind sei (vgl. A, S. 501); in III,3 lobt er sie wegen ihrer „Wahrheitsliebe" – gerade hier lügt Olen'ka für Nina, was Arbenin möglicherweise durchschaut und sogar verlangt[69] – und preist sie als einen „Versöhnungsengel" („angel-primiritel'"; A, S. 526) während des dreijährigen Zusammenlebens in seinem Ehehaushalt, was auf ständigen Streit mit Nina schließen lässt. Dessen ungeachtet bestraft er Olen'ka mit der Vertreibung aus seinem Haus für die Notlüge ihrer Liaison mit dem Fürsten. In V,3 erprobt er ihre Standfestigkeit beim Lügen, indem er ihr gegen Straferlass das Geständnis ihrer Notlüge abzuringen versucht und gleichzeitig das Elendsleben in der Fremde beschwört. Nach dieser ein-

[69] Bei ihrer Befragung im dritten Akt beteuert Olen'ka ihre Abneigung gegen Lüge, die Arbenin bekannt sei. Arbenin bestätigt das, bittet sie aber sogleich, sich für Nina zu „opfern". Gegenstand des Opfers wäre demnach die Wahrheitsliebe. Unklar bleibt auch, ob sich Olen'ka für Nina oder doch eher für Arbenin opfern soll (vgl. A, III,3, bes. S. 527).

dringlichen, von der verschwiegen bleibenden Olen'ka bestandenen Prüfung erfolgt im letzten Auftritt des Stücks ihre Apotheose zu einem „prachtvollen Geschöpf" („prekrasnoe sozdan'e"), dem das „himmlische Paradies" winke („Duše tvoej udel – nebesnij raj,"), sowie eine Seelengemeinschaft (als tröstendes „Bild"; „obraz") mit Arbenin in der Verbannung und Schutz vor „Not und Armut" (V,7).

Hinter Arbenins Idealisierung der „kompan'onka" verbirgt sich, analog zu der Eheschließung mit Nina, eine Nutzenberechnung, die nun allerdings nicht von Kazarin analysiert, sondern durch eine auffällige Lücke in Arbenins eigenem Redekontext indiziert wird: Bei der neuerlichen Befragung im fünften Akt, durch die Arbenin Olen'ka zum Geständnis ihres von Nina verlangten Rollenspiels des dritten Aktes veranlassen will, greift er das Motiv ihrer dort (vgl. A, III,3, S. 528) geäußerten Furcht vor in der Fremde drohender „Verachtung" („prezren'e") auf, koppelt es an materielles „Elend" („niščeta") und spielt ausmalend auf ein Huren- oder Mätressendasein an, das er sogleich entschuldigt:

ARBENIN. Legko skazat' … Prezren'e, niščeta …
Užasno.
OLEN'KA. Da, užasno! ..
ARBENIN. Tebe uprekom budet krasota.
Projdut i skažut: da, ona prekrasna;
S podobnym ličikom nevinnost' sochranit'
Zadača trudnaja – *k tomu ž ved' nado žit'! ..*
(A, V,3, S. 543)

„ARBENIN. Leicht sagt man … Verachtung, Elend … Entsetzlich. OLEN'KA. Ja, entsetzlich! .. ARBENIN. Dir wird die Schönheit zum Vorwurf werden. Man wird vorbeigehen und sagen: ja, sie ist prächtig; mit so einem Lärvchen die Unschuld zu bewahren, ist eine schwierige Aufgabe – *zudem muss man doch leben! ..*"

Olen'kas Echoreplik auf die Schreckensvision von „Verachtung, Elend" lässt vermuten, dass auch Arbenins Entschuldigung, man müsse „doch leben", d. h. die „Unschuld" preisgeben, von ihr bejaht wird.

Hatte Olen'ka der Versuchung, ihre Spielrolle für Nina zu verraten, hier noch widerstanden („O, ne iskušajte!"; A, V,3, S. 543; „Oh, versuchen Sie mich nicht!"), so deutet sich im letzten Dialog zwischen ihr und Arbenin ein gewachsenes Einverständnis an. Arbenin lässt bei seinem Versprechen, „Not und Armut" würden sie dank seiner Fürsorge nicht wieder bedrohen, die „Verachtung" und üble Nachrede weg. Der volle Wortlaut des Versprechens mündet in eine Pause, die auch als Auslassungszeichen gedeutet werden kann:

Ja buduščnost' tvoju ustroju: ni nužda,
Ni bednost' vnov' tebe ne ugroždaet …
(A, V,7, S. 552)

„Ich richte deine Zukunft: weder Not, noch Armut droht dir erneut …"

Weitere Pausen, in die Olen'kas reagierende Frage und Arbenins verzögerte Antwort ausklingen, lassen Spielraum für einen stummen, dialogischen Untertext:

OLEN'KA. Vy vozvratites'? ..
ARBENIN (*pomolčav*). Nikogda! ..
(Ebd.)

„OLEN'KA. Werden Sie zurückkehren? .. ARBENIN (*nach einem Schweigen*). Niemals! .."

Olen'kas Frage verrät ein Interesse an der Endgültigkeit der Trennung Arbenins von seiner Ehefrau, denn sie könnte statt der im zweiten Akt ersehnten Rolle einer Geliebten des Fürsten die Rolle der „kompan'onka" des reichen Arbenin erhalten, was dieser in der Schweigezeit vor seiner Antwort zu bedenken scheint. Arbenins Lob ihrer körperlichen ebenso wie seelischen Schönheit greift echohaft Olen'kas im einsamen Monolog geäußertes Eigenlob angesichts der von ihr beneideten geschmückten und von Herren bewunderten Damen auf Arbenins Hausball auf: Ihre eigene Schönheit stehe der „gefälschten" („poddel'noj") Schönheit der Damen in nichts nach, zudem sei ihre „Brust voll unirdischen Verlangens" („grud' moja polna želan'ja nezemnogo"; A, II,2, S. 508). An dieser Stelle richtet sich ihr Verlangen jedoch ganz irdisch auf die Liebe des Fürsten Zvezdič, also auf ein erotisches Abenteuer oder ein Mätressendasein. Im Untertext des Schlussdialogs zwischen Olen'ka und Arbenin schwingt somit ein für beide möglicher Nutzen mit: Olen'ka könnte für Arbenin in der Verbannung eine „kompan'onka" im Sinne einer Mätresse werden, was für diese zwar eine gewisse Schande bedeutet, jedoch Schutz vor Armut bietet. Arbenin wiederum muss an einer standhaft verschwiegenen, unterwürfigen Gefährtin in seiner Verbannung gelegen sein. Denn er hat einiges zu verbergen, was uns die Gaunerkomödie zeigen wird. Für die Vermutung einer gemeinsamen Zukunft Arbenins und Olen'kas spricht auch, dass der zitierte Dialog mit seinem Unterton des Einverständnisses zwischen diesem Paar den textlichen Ausklang des Stücks bildet.[70]

Dieser Ausklang knüpft an die von Kazarin vor dem Fürsten berichtete (I,3) Vorgeschichte von Arbenins einsamem Aufenthalt auf dem Lande an, deren Zweck auch Kazarin nicht kennt oder vor dem Fürsten nicht nennen mag: Möglicherweise hat Arbenin dort bessere als in der Hauptstadt gebotene Geschäftsbedingungen erforscht, für die er anstelle des schwatzhaften, gefährlich werdenden Kazarin einen neuen, loyalen Kompagnon sucht und im Zuge der Beobachtung und Prüfung in Olen'ka findet. Daraus erklärt sich dann auch, dass er Ninas Angebot, mit ihr auf das „Dorf" zu ziehen (vgl. A, III,2, S. 519), schweigend übergeht. Ein weiteres Argument für die mögliche Verbindung zwischen Arbenin und der „kompan'onka" ist deren anerzogener Charakterzug der Opferbereitschaft, den sie selber anspricht: „Vot, vižu, čto vsegda ostanus' ja raboj / Privyčki žertvovat' soboj." (A, II,4, S. 513; „Da sehe ich, dass ich immer Sklavin der Gewohnheit bleiben werde, mich zu opfern."). Wie in *Maskarad* (vgl. A, I,3, 2, S. 282) hat Arbenin in Nina eine Gefährtin gesucht, die er als „Gotteslamm" („agnec božij") zum Altar der Ehe führen könnte, um das „heilige Recht" („svjatoe pravo"), niemanden mehr zu lieben, zu erwerben (vgl. die identischen Textstellen in *Arbenin*, A, II,6, S. 517). Olen'ka scheint zumindest in

[70] Lt. L.M. Starikova (2009, hier S. 32) war im frühen 18. Jahrhundert ein „Intermedium mit Musik" („intermedija na muzyke") unter dem Titel „Muž-igrok i žena-svjatoša" („Der Ehemann ein Spieler und die Ehefrau eine Scheinheilige"), auch kurz „Igrok v karty" („Der Kartenspieler") genannt, sehr populär. Der arienhafte Ton von Olen'kas Monolog in II,2 könnte sich dieser Tradition verdanken.

Arbenins Augen für die weibliche Opferrolle besser als Nina konditioniert zu sein, ein Beleg dafür ist die von Arbenin erwähnte Erziehung der „kompan'onka" durch Ninas Mutter, worauf wir später eingehen. Die Lösung der in der Ehe problematisch gewordenen Verbindung von Liebe, die als „heiliges Recht" des Ehemannes auf Nicht-Liebe interpretiert wird, und nützlichen Geschäften scheint sich für Arbenin ideal in Olen'ka zu inkarnieren. Nina hingegen beklagt sich im Stückverlauf zweimal über Arbenins mangelnde Liebe zu ihr (vgl. A, II,4, bes. S. 510, im Gespräch mit dem Fürsten, und III,2, bes. 519, vor Arbenin). Sie nimmt die Opferrolle einer ungeliebten Gefährtin nicht passiv hin und wird dafür von Arbenin verlassen. Dass Arbenin Nina nicht liebt, ergibt sich auch aus dem Bericht des Fürsten Zvezdič über seine erste Begegnung mit dem Ehepaar auf einem Ball. Ninas von Trauer umflorter Blick sei ziellos umhergeschweift, sie habe nicht gewagt, zum Ehemann aufzuschauen. Dieser habe „fühllos, wie Stahl" („besčuvstvennyj, kak stal'"; A, II,4, S. 511) mit leidenschaftslosem Gesicht neben ihr gestanden. Die Schilderung des Ehepaares auf dem Ball lässt uns an Fürst Ligovskojs Aussage denken, ihm sei an der Liebe seiner Gattin Vera nicht gelegen und er werde sie immer dann, wenn sie zu Hause sitzen wolle, auf Bälle ausführen (vgl. *Dva brata* V,1). In einiger Hinsicht knüpft die dramatisch vorgeführte Ehe zwischen Arbenin und Nina an die Zukunft der Ehe des Fürsten in *Dva brata* an.

Hinzuweisen bleibt indes noch darauf, dass auch Nina am Ende des Stücks ein zur satirischen Komödie passendes, ‚glückliches' Schicksal offensteht, wobei die Frage, ob das Ninas Charakter entspricht, hier noch offen bleiben soll: Befreit von dem nörglerischen Arbenin, der sich in der Ehe so sehr langweilt, dass er monatelang aufs Dorf geflüchtet ist, könnte Nina künftig ihrer Liebe zu „Bällen" („baly ja ljublju"; A, V,4, S. 547) nachgehen, zumal sie auch von der sie langweilenden „kompan'onka" Olen'ka befreit ist (vgl. Arbenins ironische Äußerung gegenüber einem Ballgast: „Vot istinnaja kompan'onka! / Kak ne skučaet s nej žena!"; A, II,1, S. 506; „Das ist eine wahre Gesellschafterin! Wie meine Frau sich mit ihr langweilt!"). „Kompan'onka" hat auch die Bedeutung von ‚Anstandsdame' im Sinne von ‚Aufpasserin', eine Funktion, die Nina in der Affäre mit dem Fürsten zwar dienlich, aber auch lästig ist. Hinzu tritt der Wettbewerb zwischen Nina und Olen'ka um die Liebe des Fürsten. Aus ihm erklärt sich Olen'kas Zögern, in der vermeintlichen Vergiftungsszene ihrer Herrin zu helfen, das Nina zu einem Kniefall vor ihrer eigenen Dienerin zwingt (vgl. A, V,4, bes. S. 549). Olen'ka ist also weniger Anstandsdame als Konkurrentin im Liebesdreieck Nina – Fürst –„kompan'onka". Der Wettbewerb zwischen Herrin und Dienerin um denselben Liebhaber bleibt in der Gestaltung des Stücks untertonig, ist aber dennoch für die mögliche Nachgeschichte relevant, insofern Nina im Stückverlauf die Liebe des Fürsten gewinnt und sich in Zukunft ungestört mit ihm auf Bällen treffen könnte, während der „kompan'onka" eine Gemeinschaft mit Arbenin in der „Verbannung" auf dem Lande zu winken scheint. An diese möglichen Nachgeschichten knüpfen sich, wie wir später zeigen werden, Arbenins linear geformte Visionen von Ninas und des Fürsten Zukunft sowie seiner eigenen mit Olen'ka.

Die Gaunerkomödie – der Wettstreit zwischen dem Verbrecherduo Arbenin – Kazarin

Im Unterschied zu dem eher untertonig behandelten Wettstreit der beiden Frauen prägt das Verhältnis zwischen den ehemaligen Kartenspielgenossen Arbenin – Kazarin den Werkverlauf deutlich. Als Grundmotiv dieser Beziehung bietet sich das Redemotiv des Kartenspiels im Eingangsdialog beider Männer an, worin, wie oben zitiert, Arbenin auf Kazarins Frage, ob er spiele, verneinend antwortet: „Igraeš'?", „Net … Utich!" (A, I,2, S. 494; „Spielst du?" „Nein … Ich bin ruhig geworden!"). Die Pause gibt jedoch, wie schon bei der Verneinung der „Geschäfte", Anlass, einen (wiederum nur im logischen Sinne) positiven Gegenwert zum Kartenspiel zu suchen, der jetzt die Beziehung zwischen Arbenin und Kazarin trägt. Worin könnte dieser bestehen?

Während am Ende von *Maskarad*, entsprechend unserer Werkanalyse, die Kombination von schauspielerischer Wahnsinnsrolle und Kartenspiel das risikolose, langweilig gewordene Kartenspiel für Arbenin wieder reizvoll zu machen versprach, so dass Kazarins Plan, den Meisterspieler und Protektor Arbenin für das gemeinsame Spielerleben zurückzugewinnen, aufgegangen war, ist in *Arbenin* Grundmotiv der Beziehung beider Männer das gemeinsame Verbrecherleben in der Vergangenheit. Es geht dabei um eine Reihe gesetzeswidriger Taten, die in *Maskarad* unter der rhetorischen Maske des vom Schicksal verfolgten romantisch-dämonischen Verbrechers Arbenin verschleiert blieben, jetzt aber von Arbenin selbst im Klartext genannt werden: Mord an einem glücklicheren Kartenspieler (dem Italiener Dol'čini) mit anschließender Beraubung durch Kazarin und seinen inzwischen verstorbenen Spießgesellen Štral', Vorenthaltung eines juristischen Beweisstückes (Štral's Bekennerbrief in seiner Brieftasche, die er Arbenin als Pfand für Spielschulden überlassen hatte) durch Arbenin zum Schutz der beiden Raubmörder vor gerichtlicher Verfolgung, gewohnheitsmäßige Teilung von „Beute" („dobyču") Arbenins mit Kazarin (vgl. A, IV,2, bes. S. 530). Mit dem Bekennerbrief kann Arbenin Kazarin jederzeit dem Gericht ausliefern. Damit droht er nach der Gerichtsszene am Ende von *Arbenin*: Er werde Kazarin „sehr bald" („očen' skoro!"; A, V,6, S. 552) nach Kamčatka – ein im Nordosten Russlands gelegener Sträflingsort – bringen lassen.

Überschaut man mit dem Wissen um diese erst im vorletzten Akt von Arbenin aufgedeckten, sieben Jahre zurückliegenden verbrecherischen Taten den gesamten Handlungsverlauf noch einmal, dann zeigt sich Folgendes: Kazarin will von Anfang an den gefährlichen Mitwisser des Raubmords loswerden oder doch durch eine Gegenwaffe zum Schweigen bringen. Dementsprechend präsentiert er gleich zu Anfang Arbenin vor dem Fürsten, mithin dem Repräsentanten der Gerichtsbarkeit, so, dass dieser Arbenin für einen „Verbrecher" halten soll, was der Fürst jedoch eher ungläubig aufnimmt: „Poslušat' vas: Arbenin vaš zlodej." (A, I,3, S. 504; „Wenn man Ihnen zuhört, ist Ihr Arbenin ein Verbrecher.") Lieber als auf die Spur des Verbrechers Arbenin lässt er sich von Kazarin auf die schöne Nina ansetzen. Damit bringt Kazarin die Intrige in Gang, die in *Maskarad* von der Baronesse Štral' initiiert wurde. Kazarin verfolgt jetzt ein anderes Ziel als in *Maskarad.* Er will Arbenin nicht für das Kartenspiel zurückgewinnen, sondern in ein Duell mit dem Fürsten um Ninas Ehre treiben. Das Duell soll Kazarin dauerhaft von Arbenin befreien: „Izbavljus' ot nego, ne v krepost' – tak v mogilu." (A, IV,3, S. 540; „Ich werde ihn los, wo

nicht in die Festung – so ins Grab.“) Im fünften Akt gelingt es Arbenin, das für ihn als Ungedienten gefährliche Duell mit dem militärisch ausgezeichneten Fürsten (seine „Epauletten“; vgl. A, I,1, S. 494)[71] abzuwenden und Kazarin mit Hilfe des Bekennerbriefs für den Raubmord Furcht und Schrecken einzujagen. Am Ende kann das Stück, was die Konstellation Arbenin – Kazarin betrifft, wieder neu beginnen, denn es ist nicht sicher, dass Arbenin von Štral's Brief Gebrauch machen wird. Als langjähriger Mitwisser des vertuschten Raubmordes und „Beute“ machender Gauner könnte ihm selber Kamčatka drohen. Seine ironische Abschiedsreplik gegenüber Kazarin: „Prošu ja, poklonis' Kamčatke ot menja …“ (A, V,6, S. 552; „Ich bitte, übergib Kamčatka meine Verbeugung …“), deutet dies an. Bedeutsam ist auch, dass der Fürst inzwischen den Schauplatz verlassen hat, so dass seine mögliche Nachfrage nach Kazarins Verbrechen, die für Arbenin peinlich wäre, vermieden ist.

Somit stellen sich Arbenin und Kazarin als ein Gaunerpaar dar, das trotz immer wieder neuen Zweikampfes doch nicht voneinander lassen kann, ein Komödienmotiv mit langer Tradition.[72] Zu der in *Arbenin* vorgeführten Form des Streits gehört auch die aus *Maskarad* bekannte Schauspielerkunst. Kazarin gibt eine Probe seiner Kunst in der Konstellation mit dem Fürsten vor dem zuschauenden Arbenin (eine Umkehrung der Konstellation Arbenin – Fürst – „Unbekannter“ in *Maskarad* IV,1,8), wobei er sich vor sich selbst als überlegenen Künstler lobt: „*(v storonu)* Zaplatiš', milyj, za ochotu / Znat' verch iskusstva moego.“ (A, IV,2, S. 535; „(*beiseite*) Du wirst, Lieber, für die Lust, den Gipfel meiner Kunst kennenzulernen, bezahlen.“) Am Ende erkennt er jedoch Arbenins höhere Kunst an:

> Obmanul, ešče raz uvernulsja,
> Skorej i mne ubrat'sja s glaz,
> Pokuda ne očnulsja.
> *(Chočet ujti.)*
> (A, V,6, S. 551)
>
> „Er hat getäuscht, noch einmal sich herausgewunden, besser mache auch ich mich davon, solange er nicht zur Besinnung gekommen ist. *(Will abgehen.)*“

---

[71] In der ersten Version von *Maskarad* rühmt sich der Fürst seiner für Tapferkeit vor dem Feind erworbenen Epauletten. Sie verleihen ihm das Gefühl der Sicherheit im drohenden Duell gegen Arbenin (vgl. M1, III,2, 5, S. 455). Arbenins Vermeidung des Duells sowohl in *Maskarad* als auch in *Arbenin* hat auch diesen Hintergrund. N.A. Kotljarevskij (2009, S. 274) bringt das Motiv der Epauletten, das an Grušnickij in *Geroj našego vremeni* wiederkehrt, mit Aleksandr Ivanovič Odoevskij (einem Vetter des Dichters Vladimir I. Odoevskij) in Verbindung. Mit diesem Anhänger des Byronismus und der deutschen Philosophie sowie Teilnehmer am Dekabristen-Aufstand war Lermontov befreundet.

[72] Ein Beispiel ist das Bündnis zwischen Parasit und listigem Erziehersklaven in Terenz' *Phormio*/*Der Parasit Phormio.* Üblicherweise ist der Erziehersklave in den Komödien des Plautus und Terenz schlauer als der Parasit, doch in dieser Komödie zieht der Parasit aus dem Betrugsspiel gegen die Herrschaft größeren Nutzen als der Sklave, was dieser auch anerkennt. Dass Arbenin Züge eines Parasiten trägt, haben wir in der Analyse von *Maskarad* erörtert. In *Arbenin* erhält Kazarin gegenüber Fürst Zvezdič die moralisch fast immer negative Rolle des antiken Erziehersklaven: Er ermuntert den Fürsten im ersten Akt zur Jagd auf Nina, im vierten Akt erwartet er ihn zum Kartenspiel. Lt. A. Marčenko (2010, S. 121) war der junge Lermontov von seinem Privatlehrer A.F. Merzljakov in der antiken griechischen und lateinischen Literatur unterrichtet worden.

Mit der ‚Täuschung' ist Arbenins Pose gemeint, dank derer er sich aus dem Duell mit dem Fürsten ‚herauswindet': Er bietet ihm die entblößte Brust zum Schuss an, wohl wissend, dass ein Ehrenmann wie Zvezdič dann nicht schießen darf. Kazarins eigene Ehrlosigkeit offenbart sich in der leisen, allerdings vergeblichen Aufforderung an den Fürsten, dennoch zu schießen („Streljajte že skorej – skorej."; ebd.; „Schießen Sie doch schnell – schnell."). Im Rückblick auf die Wahnsinnsszene am Schluss von *Maskarad* mag man in Kazarins anerkennender Feststellung „Er hat getäuscht, noch einmal sich herausgewunden" auch eine intratextuelle Anspielung des Werkautors auf Arbenins dort manifestierte schauspielerische Kunst sehen, die ihn schon einmal vor dem Duell mit dem Fürsten gerettet hat. Zu erinnern ist auch an Kazarins Abschiedsworte vor der finalen schauspielerischen Rollensequenz[73] in *Maskarad*: „Proščaj že, do drugogo dnja." (A, VI,1,2, S. 356; „Leb denn wohl, auf ein andermal.") Das „andermal" lässt sich im Aspekt von *Arbenin* als Ausblick auf eine Fortsetzung des Wettstreits der beiden Gauner und Schauspieler, Arbenin und Kazarin, interpretieren, bei dem es jetzt darum geht, wer von beiden den anderen für die vergangenen gemeinsamen „Geschäfte" ans Messer liefert.

Das Motiv des fernen Kamčatka als Verbannungsort für Sträflinge verleiht dem von Arbenin für seinen im Finale angekündigten Rückzug aus der Hauptstadt aufs Land verwendeten Ausdruck „izgnanie" für ‚Vertreibung, Verbannung' einen besonderen Unterboden. Das Land kann, außer dass es vielleicht bessere Geschäftsmöglichkeiten bietet, auch ein Zufluchtsort vor dem im Fürsten inkarnierten Auge und Arm des Gesetzes sein. Sollte der Fürst aus der Blendung durch Arbenins heroische Pose der zum Schuss dargebotenen Brust ebenfalls ‚zur Besinnung' kommen und den Betrug wittern, so griffe das von Kazarin eingangs gelieferte Verbrecherporträt Arbenins. In diesem Zusammenhang erhält der oben zitierte Wortlaut der Replik des Fürsten eine metapoetische, die Gaunerkomödie evozierende Bedeutung: „Arbenin *vaš* zlodej." („*Ihr* Arbenin [ist] ein Verbrecher.") Arbenin *und* Kazarin werden in der dem Fürsten vom Werkautor in den Mund gelegten Äußerung sprachlich zu einem Duo verbunden, die gemeinsame Vorgeschichte des Raubmords bestätigt ihre gemeinsame Kriminalität. Es lässt sich somit auch vermuten, dass Arbenin der Boden in Petersburg aufgrund der gerüchteweisen Denunziation Kazarins zu heiß geworden ist und dass er sich zur Flucht auf das Land entscheidet, um nicht *mit* Kazarin nach Kamčatka verbannt zu werden.

Zwei Personen aus *Maskarad*, die in *Arbenin* nicht wiederkehren, unterstreichen durch die Weise, wie sie dennoch im Bewusstsein des Werkrezipienten evoziert werden, den komödiantischen Aspekt der Gaunerkomödie. Gemeint sind der „Unbekannte" („Neizvestnyj") und die Baronesse Štral'. Beider Rollen werden partiell, was die Baronesse,[74] und gänzlich, was den „Unbekannten" betrifft, auf Kazarin

---

[73] Die schauspielerische Rollensequenz, die im Finale von *Maskarad* Arbenins Schauspielerkunst vorgeführt hatte, wird in *Arbenin* zunächst auf Kazarin und danach auf Arbenin übertragen (vgl. in *Arbenin* IV,2 mit IV,1,8 in *Maskarad*. Man denke auch an Kazarins Worte aus *Maskarad*, „my s toboj aktery" [M, IV,1,2, S. 356; „wir beide sind Schauspieler"]).

[74] Mit einem anderen Teil wird Olen'ka mit der Baronesse verbunden. Als sie das *tête-à-tête* zwischen Nina und dem Fürsten auflöst, klagt sie über des Fürsten Undank mit Worten, die an Arbenins Rede gegenüber der Baronesse Štral' anklingen: „On, verno, dumaet, čto plotjat mne za ėto!" (A, II,4, S. 513; „Er denkt wohl, dass man mich dafür bezahlt!"). Arbenin hatte die um Aufklärung seines

projiziert. Die dunklen Schatten der Vergangenheit, die in *Maskarad* Arbenin in Gestalt des geheimnisvollen „Unbekannten" einholen, erweisen sich in der Übertragung dieser Rollenfigur auf Kazarin als banal. Schon im ersten Akt (dritter Auftritt) trägt Kazarin vor dem Fürsten die jetzt zwanzig anstelle der in *Maskarad* genannten sieben Jahre zurückliegende Geschichte der Verführung des „Unbekannten" zum ruinösen Spielerleben durch den „Lehrer" Arbenin als seine eigene Lebens- und Leidensgeschichte vor, für die er sich an Arbenin rächen will. Eine seit zwanzig Jahren verfolgte Rache verliert aber ihre Dringlichkeit und macht den Rächer zu einer erstarrten, nicht erwachsen gewordenen Person. (Vgl. auch Kazarins Selbstaussage gegenüber dem scheinbar gewandelten Arbenin: „No ja vse tot, kakov i byl …"; A, II,6, S. 515; „Doch ich bin immer noch der, der ich auch war …").

Hinsichtlich der Intrigenrolle der Baronesse gegen Nina, aus der sie durch ihr Bekennerschreiben moralisch gereinigt hervorgegangen war, übernimmt Kazarin zwar die Intrige, jedoch gelangt er nicht zu moralischer Würde. Wie die Baronesse in *Maskarad* erscheint er auf dem Ball maskiert – er trägt eine halbchinesische Maske, eine Anspielung des Werkautors auf seine Bestimmung für Kamčatka –, beobachtet in der Maske das von ihm in Gang gebrachte Techtelmechtel zwischen dem Fürsten und Nina in der ‚Armbandszene', um kurz danach vor Arbenin ‚laut lachend' die Maske abzunehmen („*[snimaet masku i chochočet.]*"; A, II,6, S. 514) und das Beobachtete auszuplaudern. Arbenin verfällt in komödiengerecht übersteigerte Raserei, es entfaltet sich ein wechselseitiges, bis in das Stückfinale durchgehaltenes Rachespiel zwischen ihm und Kazarin. Rache für Kazarins Zeugenrolle bei Arbenins Erniedrigung als Ehemann einer untreuen Frau und nicht Gerechtigkeitssinn oder Wahrheitsliebe ist denn auch sein Motiv für die Drohung mit Kamčatka, was Arbenin im letzten gemeinsamen Auftritt des Komödiantenpaares selbst ausspricht: „Rasčet u nas ne končilsja s toboj. / Nedarom moego pozora / Ty byl svidetelem! .." (A, V,6, S. 552; „Unsere Rechnung ist noch nicht beendet. Nicht umsonst warst du Zeuge meiner Schande! ..")

Das Lachen der Komödie entsteht in diesem letzten gemeinsamen Auftritt auch auf einer anderen Ebene: Kazarin will sich, nachdem sich seine Intrige gegen ihn selbst gekehrt hat, rasch davonschleichen, Arbenin hält ihn fest, um die erwähnte „Rechnung" seiner Rache zu begleichen. Das ist eine typische Clownsnummer, die auch in Kasperlespielen für Kinder gerne verwendet wird. Es folgt Arbenins kaum ernst zu nehmende Drohung mit Kamčatka. Auch hierbei liegt die Versuchung nahe, an den Stock schwingenden Polizisten im Kasperlespiel zu denken, dem sich der Delinquent zum Vergnügen der Zuschauer oftmals zu entwinden weiß. Eine Mithilfe zur möglichen Entwindung auch Kazarins vor dem Gesetzesarm durch Arbenin suggeriert die letzte Regiebemerkung zum Gespräch beider Männer: „ARBENIN *(vytalkivaet ego)*. Uteš'sja! – očen' skoro!" (A, V,6, S. 552; „ARBENIN *[stößt ihn hinaus]*. Freu dich! – sehr bald!") Das „sehr bald!" bezieht sich auf die angedrohte Verbannung nach Kamčatka. Arbenins Geste des Hinausstoßens korrespondiert jedoch auch mit Kazarins das Gespräch einleitender Körperbewegung „*(will abgehen.)*" („*[chočet ujti.]*"). Die Geste des Hinausstoßens kann auch als Fluchthilfe vor dem Fürsten

---

Schuldverdachts gegen Nina bemühte Baronesse der Kuppelei verdächtigt: „A skol'ko platjat vam vse ėti gospoda?" (*Maskarad*, M, II,3,2, S. 323; „Und wie viel zahlen Ihnen alle diese Herrschaften?").

gedeutet werden, so dass sie eine Wiederholung schon einmal gewährter Hilfeleistung wäre: In II,5 zeigt sich Arbenin dem Fürsten gerade in dem Moment, als dieser Kazarin wegen der Ausspionierung seiner Affäre mit Nina bestrafen will, woraufhin der Fürst die Strafe aufschiebt. Auch Kazarins Plan, den Fürsten am Kartentisch zu schröpfen, findet Arbenins Wohlwollen (vgl. IV,2). Das alte, in der Mordsache der Vorgeschichte manifestierte Bündnis zwischen den beiden Gaunern hat also immer noch einen gewissen Bestand, wenn es um das Austricksen der gesetzlichen Obrigkeit geht. Besonders die choreographische und proxemische Gestaltung des Figurenpaares Arbenin – Kazarin führt das Band zwischen ihnen vor Augen.[75]

Erwähnt sei auch noch die von Kazarin in Gang gebrachte, von Arbenin aber ins Grotesk-Komische gewendete Duellsituation, bei der alle handlungstragenden Personen des Stücks einschließlich Ninas und Olen'kas zugegen sind. In *Maskarad* war die Duellsituation zwischen Arbenin und Zvezdič von dem „Unbekannten" zwecks Vollendung seiner Rache an Arbenin eingefädelt worden, und es hatte Arbenin großen schauspielerischen Aufwand gekostet, sich aus der gefährlichen Lage zu retten. Jetzt, in *Arbenin*, ist Arbenin selber der Arrangeur der Duellsituation. Er hat den Fürsten und seinen Sekundanten Kazarin kommod um neun Uhr morgens in seine Wohnung bestellt. Die Anwesenheit von Nina und Olen'ka an dem ungewöhnlichen Duellort kommentieren der Fürst und sein Sekundant im Stil der Komödie: Auf die ironische Replik des Fürsten „Duėl' v krugu semejstva – očen' novo." („Ein Duell im Familienkreis – sehr neu."), setzt Kazarins Anspielung auf die bei Duellen unzulässige Anwesenheit von Damen nach: „Po česti, strannyj vybor sekundantov." (A, V,6, S. 550; „Wahrhaftig, eine seltsame Sekundantenwahl.") Arbenins Auflösung des Duells lässt den beiden Spöttern dann allerdings das Lachen vergehen.

Wir können aus allem Gesagten zu folgendem Schluss kommen: Die Gaunerkomödie, eine Gattung des Boulevard-Theaters – als metatheatralischer Gattungshinweis des Werkautors dient uns die Aussage des Dritten Gasts auf Arbenins Hausball: „La société est si mêlée / De ces figures qu'on voit passer / Au boulevard, à l'assemblée." (A, II,1, S. 507) – tritt von Akt zu Akt immer mehr hervor. Ihre im Körperspiel drastisch inszenierte Komik wird auch durch das Lebensalter der beiden Protagonisten dieser Komödie unterstrichen – beider Verbindung begann laut Kazarin vor zwanzig Jahren, die Raubmordgeschichte liegt sieben Jahre zurück, sie waren also mindestens siebzehn Jahre lang ein Gaunerpaar, bevor die vor drei Jahren geschlossene Ehe mit Nina Arbenin in die höhere gesellschaftliche Sphäre katapultiert hat. Beide Komödianten sind demgemäß vorgerückten Alters. Beim Publikum wirken alte Gauner besonders lächerlich.

Im Überblick über die Handlungskomposition der drei Gattungen bestätigt sich die vordergründige Dominanz des ernsten Familiendramas gegenüber Ehe- und Gaunerkomödie. Alle drei Gattungen generieren sich aus den dramatischen Potenzen des um und um gewendeten Eingangsdialogs zwischen Arbenin und Kazarin im Introduktionsauftritt des Stücks. Das ernste Familiendrama als Kontrafaktur zu den

---

[75] Vgl. auch Kazarins Lob der Treue des Meisters Arbenin gegenüber den Spielergenossen in der ersten Fassung von *Maskarad*: „Arbenin smel, s talantami bol'šimi, / Bogat prijatel' moj vpolne / I budet veren starine! .." (M1, III,1,3, S. 435; „Arbenin ist kühn, hat große Talente, reich zur Genüge ist mein Freund und wird der alten Zeit treu sein! ..").

vier Akten des in *Maskarad* fatal verlaufenden Ehedramas wird nach einem symmetrischen Prinzip in allen vier Folgeakten entfaltet. Die beiden Komödien beanspruchen jede nur drei Akte für ihre Entwicklung: Die Ehekomödie bleibt während des vierten Akts stehen (die beiden Frauen treten nicht auf), die Gaunerkomödie während des dritten Akts (Kazarin tritt nicht auf). Diese Pausen verdecken beide Komödien und machen gleichzeitig auch auf sie wie auf einen Unterboden aufmerksam. Ein vergleichbares Verfahren konnten wir auf der Ebene des Eingangsdialogs zwischen Kazarin und Arbenin beobachten, wo Pausen und Auslassungen zwischen verbalen Repliken auf Geleugnetes und Verschwiegenes aufmerksam machen, das in den drei Dramengattungen an die Oberfläche steigt und motivisch wirksam wird.

Auf den Unterboden von Ehe- und Gaunerkomödie sinken die beiden Protagonisten des ernsten Familiendramas, Arbenin und Nina, wie wir zu zeigen versuchten, hinab. Nina erweist sich in der Ehekomödie als von Arbenin gegenüber der „kompan'onka" abgewertete Gattin, Arbenin in der Gaunerkomödie als ‚Kompagnon' des kleinen Ganoven Kazarin, den er wie die Gattin loszuwerden trachtet. Gleichwohl können sich die beiden hochgestellten Ehegatten auf den unteren Böden wohl fühlen, denn dort winken ihnen neue Partnerbindungen: für Nina der Fürst auf Bällen in der Hauptstadt, für den geschäftemachenden Arbenin die gefügige „kompan'onka" auf dem Lande anstelle der streitbaren Ehefrau und des gefährlich gewordenen Kazarin.

Noch nicht ganz geklärt ist die Funktion der Olen'ka als Markierung des Blickwechsels des Werkrezipienten, der nötig ist, um das dreifache Vexierbild zu entdecken, mit dem wir eingangs das Kompositionsverfahren der dramatischen Handlung von *Arbenin* verglichen haben. Wir können diese Funktion des Blickwechsels an die Neuheit dieser Figur im Vergleich zum Figurenensemble speziell in *Maskarad* anbinden, die uns veranlasst, das ganze Stück aus ihrer Sicht zu betrachten. Der Werkautor suggeriert diese Standpunkteinnahme auch szenisch: Im zweiten Akt lässt er die „kompan'onka" einen einsamen Monolog vortragen, der einen ganzen Auftritt (II,2) bestreitet. Nina wird derartiges szenisches Gewicht nirgends zuteil. In der Finalszene des Stücks bleibt Nina stumm, während Olen'ka und Arbenin sich vieldeutig verabreden. Olen'ka erweist sich über ihre Herrin in der Ehekomödie als Siegerin, möglicherweise aber auch über Kazarin in der Gaunerkomödie, wenn diese eine Fortsetzung in einem neuen Stück erfahren sollte. Im Rollenspiel ist sie, wie besonders unsere Untersuchung des Schlussdialogs mit Arbenin gezeigt hat, talentierter als Kazarin. Sie könnte nicht nur die Gattin, sondern auch den Kompagnon Kazarin bei zukünftigen „Geschäften" Arbenins vorteilhaft ablösen. Den dafür hilfreichen religiös-metaphysischen Schliff hat sie dank der drei in Arbenins Ehehaushalt verbrachten Jahre aus seinen langen (aus *Maskarad* übernommenen) Tiraden erwerben können. Dass sich Olen'ka und Arbenin auch in diesem Stil gut verstehen, sei noch einmal an zwei schon anzitierten Redestellen vorgeführt. Sie liegen zwar textlich weit auseinander, korrespondieren aber dennoch miteinander wie Replik und Antwortreplik nach dem in Lermontovs Stücken häufiger verwendeten Verfahren des Ferndialogs. In II,2 bedauert Olen'ka, dass kein Mann sie ansieht und vor allem der begehrte Fürst ihren Wert nicht erkennt:

[…] i kak emu uznat'
Čto grud' moja polna želan'ja nezemnogo,
Čto ja gotova žizn' otdat'
Za mig odin, za slovo? ..
Vse ždat' da ždat', o bože! .."
(A, II,2, S. 508)

„[…] und wie soll er erfahren, dass meine Brust voll unirdischen Verlangens ist, dass ich bereit bin das Leben hinzugeben für einen Augenblick, ein Wort? .. Immer warten und warten, o Gott! .."

In V,7 erweist sich Arbenin als derjenige, der Olen'ka angesehen hat und ihr religiös verbrämtes, irdisches Verlangen in gleichem Stil erfüllen kann:

Bud' sčastliva, prekrasnoe sozdan'e,
Duše tvoej udel – nebesnij raj, –
Duš blagorodnych vozdajan'e;
[…]
(Ebd., S. 552)

„Sei glücklich, prächtiges Geschöpf, deiner Seele Anteil ist das himmlische Paradies, der edlen Seelen Lohn; […]"

Seine wie aus höheren Sphären tönende Replik ist zu Lermontovs Lebzeiten schon in vielen Werken voll romantisch religiösen Kitsches, hinter dem sich profane Nutzenberechnung verbergen kann, vorgeprägt.[76] Desgleichen hallt in dieser Schlussreplik auch die heuchlerisch fromme, parodistische Nachspielung von Arbenins Abschiedsrede auf die ermordete Nina wider, die der „Unbekannte" in *Maskarad* liefert (vgl. M, IV,1,8, S. 361-362 und S. 367). Wir versagen uns den genauen Vergleich beider Redetexte in *Maskarad* und heben nur einige charakteristische Verfahren der Parodie hervor. Dazu gehören die Verkürzung des Prätextes, Konzentration auf besonders parodiefähige, klischeehafte Textteile, sprunghafte Aneinanderreihung solcher Teile und allgemeine Tempobeschleunigung. Vielleicht gehen wir nicht zu weit, wenn wir das parodistische Verfahren, das in *Maskarad* am Verhältnis der zwei genannten Redetexte vorgeführt wird, dem Gesamtverfahren der Textbildung in *Arbenin* unterstellen: Die Ehekomödie parodiert das ernste Familiendrama, die Gaunerkomödie parodiert die Ehekomödie.

[76] Vgl. z. B. E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1818). Murr trägt religiös-metaphysisch gefärbte Elogen auf seine erste Liebe, die schöne Miesmies, vor. Nach kurzer Ehe ist Murrs Liebe verflogen. Als sich Miesmies einem neuen Verehrer zuwendet, freut sich Murr insgeheim, die Gattin los zu sein, doch „anstandshalber" (E.T.A. Hoffmann, 2006, S. 231) manifestiert er Eifersucht und Verzweiflung und lässt sich sogar auf ein Duell ein. Miesmies will nach dem Verlust von drei Gatten zu Murr zurückkehren, dieser sträubt sich und versucht sich bei einem Windspiel aus der feinen Welt des Adels an der hohen Minne im Stil des Tasso und Don Quijote, doch die Hundedame präferiert einen adligen Mops. Nach jedem gescheiterten Höhenflug der Liebe trösten Murr die Fleischtöpfe seines menschlichen „Meisters". Modische politische und philosophische Richtungen werden bei Hoffmann ebenso parodiert wie die literarische Romantik. Anfang der dreißiger Jahre war Hoffmanns Gattung der „phantastischen Novelle" (A. Stender-Petersen, 1978, S. 147) in Russland populär, so dass Nachwirkungen auf Lermontov wahrscheinlich sind.

Unsere Analysen zu den drei Gattungen in *Arbenin* erlauben uns, das Verhältnis dieses letzten Dramas zu *Maskarad* als eine auf *Serienproduktion* angelegte *Fortsetzung* und nicht, wie die bisherige Forschung gerne behauptete, als Variante einzuschätzen. Serielle Dramen mit gleichem Figurenbestand, dem weggelassene Figuren, wie der „Unbekannte" und die Baronesse, und neue Figuren, wie Olen'ka, neue Spielverläufe erlauben, sind für die Komödiengattung charakteristisch.[77] Gleichwohl bewahrt das ganze Stück auch echte Ernsthaftigkeit, und zwar auf einer ganz anderen Ebene als dem exponierten Familiendrama. Diese Ernsthaftigkeit zeigt sich an einer nur verbal evozierten, also nicht zum Kreis des vorgeführten dramatischen Personals zählenden Person. Gemeint ist Kazarins verstorbener Spießgeselle Štral', in dem wir den Gatten der verwitweten Baronesse Štral' aus *Maskarad* erkennen. Verknüpfte sich dort mit der Erwähnung seiner Person lediglich das Motiv von Spielschulden, die er der Baronesse hinterlassen hatte, so erhält er in *Arbenin* das eindeutige Profil eines kartenspielenden Raubmörders im Verein mit Kazarin und Arbenin. Die Ehen zweier Repräsentantinnen des russischen Adels, der Baronesse und Ninas, sind also Mesalliancen im moralischen Sinne. Das Motiv der moralischen Mesalliance des Adels etabliert einen vernichtenden Blick auf das ganze Drama. Im Blickfeld der Adelsproblematik offenbart sich, dass allen vorgeführten dramatischen Personen in *Arbenin* etwas fehlt. Das Fehlelement wird erkennbar, wenn wir auf Lessings *Minna* eingehen: Es ist der feste Maßstab der Gleichheitsidee**,** welche Denker der europäischen Aufklärung propagiert haben. Ganz speziell (wie wir später sehen werden: auch sehr kontrovers) geht es dabei um die Gleichheit zwischen Mann und Frau. In Lessings Komödie, die auch Züge einer Spielerkomödie hat,[78] wird diese Idee durch den männlichen, kollektiven Ehrbegriff gefährdet und durch den individuellen Ehrbegriff gerettet. Für den Ehrbegriff in *Arbenin* ist intratextuell besonders *Dva brata* wichtig.[79]

---

[77] Serielle Bauweise zeichnet schon die Komödien des Plautus und Terenz aus. Die Commedia dell'arte greift diese Tradition auf. Im Polen des 16. Jahrhunderts entwickelt sich aus dieser Linie die sog. „komedia rybałtowska" (eine Art Eulenspiegel-Literatur) mit ausgeprägter serieller Tendenz. Vgl. dazu J. Lewański, 1998, bes. S. 376-378. Auch die Aufklärung im 18. Jahrhundert zeigte in Polen und anderswo Vorliebe für die serielle Komödie.

[78] Das Feld der Spielerliteratur ist freilich fast unerschöpflich. S. neuerdings bei E.G. Paderina, 2009. Die Autorin entdeckt an Gogol's Einakter *Igroki* (1836; *Die Spieler*) drei ineinander geschachtelte Spielebenen. Doch diese orientieren sich nicht, wie in *Arbenin*, an verschiedenen Gattungen, sondern folgen der Formel des betrogenen Betrügers. Wie Lermontov verbindet auch Gogol' betrügerisches Kartenspiel mit Schauspielerei.

[79] Unsere Auffassung, Lessing sei bis zum Schluss für Lermontovs Dramatik wesentlich, widerspricht Vsevolod Ėmilevič Mejerchol'd, der nach *Ispancy* bei Lermontov keinen Einfluss deutscher Dramatiker wie Lessing und Schiller mehr sehen will. Doch ist fraglich, wie genau der Regisseur die deutschen Dramen studiert hat. So erwähnt er beispielsweise, dass das Haus Ėngel'gardt, in das sich Nina in *Maskarad* ohne Wissen ihres Mannes begibt, „eigentlich so etwas wie ein Freudenhaus ist" (W.E. Meyerhold, 1979, S. 253). Den Zusammenhang mit Emilia Galottis Besuch im „Haus der Freude" des Kanzlers Grimaldi übersieht Mejerchol'd. Diesen Zusammenhang stellt Lermontov her, wenn er Arbenin in den Mund legt, er hätte Ninas beschützender Begleiter sein wollen (vgl. A, I,3,4, bes. S. 289) – eine Anspielung auf Emilias früheren Besuch bei Grimaldi unter mütterlichem Begleitschutz. Wie die gereiftere Emilia verzichtet Nina auf ‚beschützende' Begleitung.

II.3.2. *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* als wichtigster Intertext von Arbenin. Mit einem Blick auf *Dva brata*

Die auffälligste Brücke zwischen Lessings Komödie und Lermontovs *Arbenin* bildet die Parallelität zwischen dem „Mädchen" Franziska und der „kompan'onka" Olen'ka. Doch darin erschöpfen sich die intertextuellen Beziehungen nicht. Im Folgenden wollen wir zwei Motivbereichen nachgehen, an deren unterschiedlicher Behandlung sich eine Positiv-Negativ-Struktur herausschält. Der Positivpol gehört zu Lessings, der Negativpol zu Lermontovs Stück. Die zwei Motivbereiche sind das *Spiel* und die *Ehre*.

Vorweg sei jedoch das Motiv des Kartenspiels in Lessings Stück angesprochen, das auf eine charakteristische Weise die Begriffe Spiel und Ehre aspektiert. Es geht um die marginale Episode zwischen Minna von Barnhelm und dem französischen Kartenspieler Riccaut de la Marlinière. Der Franzose hat sein gesamtes Vermögen verspielt und sich überdies bei den Mitspielern verschuldet. Minna behauptet, selber Kartenspielerin zu sein, und gibt Riccaut Geld für ein neues Spiel. Im Fall von Gewinn soll die Hälfte an sie gehen, bei Verlust soll Riccaut sich nicht mehr vor ihr blicken lassen. Als Riccaut behauptet, er sei ein gewiefter Falschspieler und werde entweder Minnas Einsatz verzehnfachen oder klaglos verschwinden, hält sie das für eine eitle Maskierung seiner Absicht, mit ihrem Geld die Spielschulden zu bezahlen und mit dem Rest hinfort ein bescheidenes, arbeitsames Leben fern vom Kartentisch zu führen: „Ich bilde mir ein, dieser Franzose ist nichts als eitel. Aus bloßer Eitelkeit macht er sich zum falschen Spieler; *er will mir nicht verbunden scheinen; er will sich den Dank ersparen*." (MB, IV,3, S. 178)

Die Konstellation zwischen Minna und Riccaut de la Marlinière kehrt im Verhältnis zwischen Arbenin und Fürst Zvezdič in der Szene im Spielsaal wieder. Nach dem Gewinnspiel konstatiert der Fürst, dass Arbenin seine „Dankbarkeit" („priznatel'nost'") vermeidet, was Arbenin zugibt: „Po česti vam skazat', ee ja ne terplju. / Ni v čem i nikomu ja ne byl v žizn' *obvjazan*, / I esli ja komu platil dobrom, / To vse ne potomu, čto byl k nemu *privjazan*, / A prosto videl pol'zu v tom." (M, I,1,2, S. 267; A, I,2, S. 501; „Um es Ihnen aufrichtig zu sagen, ich kann sie nicht ertragen. In nichts und niemandem war ich im Leben *verbunden*, und wenn ich jemandem Gutes erwiesen [wörtlich: mit Gutem bezahlt] habe, so ganz und gar nicht, um an ihn *gebunden* zu sein, sondern ich sah schlicht einen Nutzen darin.") In dem dritten, neuen Auftritt des ersten Aktes von *Arbenin* spinnt der Fürst nun das von Arbenin begonnene Wortspiel um Bindung durch Dankbarkeit weiter. Gegenüber Kazarin äußert er, es sei ihm peinlich, in Arbenins Schuld zu stehen: „No soglasites' vy so mnoj, / Čto *odolžat'sja* neprijatno / Tomu, kto po serdcu dlja nas sovsem čužoj." (A, I,3, S. 502; „Aber stimmen Sie mir zu, dass es unangenehm ist, sich jemandem zu *verschulden*, der uns dem Herzen nach ganz fremd ist."). „Odolžat'sja" meint hier moralische Verpflichtung. Kurz zuvor hat Zvezdič sich über die in Arbenins Weigerung, seine Dankbarkeit anzunehmen, enthaltene Verachtung ausgelassen: „Mne kažetsja, on govoril s prezren'em. / Dosadno! – den'gi ja ne dolžen byl prinjat'." (Ebd.; „Mir scheint, er sprach mit Verachtung. Ärgerlich! – ich hätte das Geld nicht

annehmen sollen.“)[80] Anstelle der Kette von Hilfe und Dankbarkeit, die Menschen einander nahebringt, wird Hilfe in etwas Beschämendes, menschlich Trennendes verkehrt.

Lessings Spielerepisode scheint Lermontov in *Arbenin* dazu inspiriert zu haben, die von Arbenin initiierte Motivreihe wechselseitiger Erniedrigung und Ehrabschneidung im Verhältnis Arbenin – Fürst Zvezdič zu pointieren. Das neu hinzugekommene stilistische Motiv „odolžat'sja“ könnte auch auf den Major von Tellheim zurückweisen. Am Beginn des Lessingschen Lustspiels wird der verarmte Major, der seinen Diener Just nicht mehr bezahlen kann, mit einer charakterlichen Schwäche vorgeführt: Der Major weigert sich, Justs Angebot, ihm aus Dankbarkeit für frühere Hilfen unentgeltlich weiter zu dienen, anzunehmen, denn er wolle dem Diener „nichts schuldig werden“ (MB, I,8, S. 132). Der Diener soll keine Gelegenheit zur Zurückzahlung seiner Dankesschuld erhalten, die den Major seinerseits zum Schuldner des Dieners machen würde. Die Verkettung von Hilfe, Dankesschuld durch erwiderte Hilfe und weiterem Dank wird hier noch stärker betont als bei Minna und Riccaut. Lermontovs Arbenin verbindet in seinem Charakterbild Tellheims und Riccauts Charakterfehler des Mannes, der sich aus Eitelkeit selbst schwarz zeichnet und zugleich aus Stolz überhebt. Da der Fürst rangmäßig über Arbenin steht, ist das Beleidigende an Arbenins Verhalten weitaus gravierender als bei Lessings Major. Zvezdičs Techtelmechtel mit Nina erhält jetzt eine psychologische Motivierung (Rache), die in *Maskarad* fehlt, wo Arbenin sich nur über den Undank des Fürsten erbost (vgl. M, II,2,4, S. 311).

Wir werden zeigen, dass die Protagonistin Minna ihren Verlobten Tellheim von seiner Charakterschwäche des Stolzes heilen wird, so wie sie auch hofft, Riccaut von der ruinösen Spielerleidenschaft zu heilen. Minna lässt sich von zwei komplementären Maximen leiten, die ihre Sicht auf Riccaut und Tellheim beleuchten. Für Riccaut gilt die Maxime: „Man muß [an schlechten Menschen] ihre gute Seite nur aufsuchen.“ Die Maxime für Tellheim lautet, man solle „an einem guten Menschen die böse Seite aufsuchen“ (MB, IV,3, S. 178). Die gute Seite an dem Schlechten soll aktiviert, die schlechte Seite am Guten deaktiviert werden. Die zweite Maxime erhält auch noch eine Fortsetzung: „[…] *eines* Fehlers wegen entsagt man keinem Manne.“ (MB, III,12, S. 171; Hervorhebung im Original) Setzen wir statt des Mannes die Frau in den Text ein, dann zeigt sich, dass Arbenin Minnas Maxime negiert, denn er sagt sich von Nina wegen ihres *einen* und überdies schnell bereuten Fehltritts los, als habe er nur auf diese Gelegenheit gewartet, sich von der Gattin zu befreien.

Spiel und Ehre aus der Sicht der Dienerpaare

Wir setzen unseren weiteren Vergleich bei dem Dienerpaar ein, weil hier die Position der Olen'ka in *Arbenin* aspektiert wird, und gehen dann auf die Ebene der Herrenpaare über. Mit „Diener“ seien bei Lessing das „Mädchen“ Franziska als Kammer-

[80] Verachtung als Maskierung für Menschenliebe konstatiert übrigens auch Nathan an dem jungen Tempelherrn; vgl. NW, II,5, bes. S. 324. Ähnlich maskiert auch Alvarec in *Ispancy* seine Rettung des jüdischen Findelkindes. In *Menschen und Leidenschaften* trägt der Konflikt zwischen Dankbarkeit gegen die Großmutter und Gehorsam gegenüber dem Vater Jurij den väterlichen Fluch ein.

fräulein Minnas von Barnhelm und Paul Werner bezeichnet, der dem Major von Tellheim im unlängst beendeten Krieg zwischen Preußen und Sachsen als Wachtmeister gedient hat. Diesem Dienerpaar korrespondieren Olen'ka und Kazarin in Bezug auf die Herrin Nina bzw. den „Meister" Arbenin. In der Vorgeschichte haben Tellheim und Werner im Zuge des Friedensschlusses ihre militärischen Positionen verloren, womit auch die Herr-Diener-Relation aufgelöst und einem freundschaftlich zivilen Verhältnis gewichen ist. Dem entspricht die durch Arbenins Heirat bewirkte Auflösung der Kartenspielergemeinschaft mit Kazarin. Statt der echten Freundschaft zwischen Tellheim und Werner prägt die Beziehung zwischen den ehemaligen Kartenspielern untergründiger Hass und gegenseitiger Vernichtungswille. Auf der Seite der Herrin-Dienerin-Gespanne verlassen sowohl Franziska als auch Olen'ka, die jede mit ihrer Herrin eine gemeinsame Erziehung genossen haben, im Gang der dramatischen Handlung die Herrin, um sich mit einem Mann zusammenzutun: Franziska wird mit Werner als dessen Ehefrau an den neu eröffneten Kriegsschauplatz zwischen Russland und Persien ziehen, Olen'ka wird (unserer Interpretation gemäß)[81] „kompan'onka" Arbenins bei dessen „Geschäften" auf dem Lande. In ständischer Hinsicht ergibt sich aus der Paarung des Herrn Arbenin mit der Dienerin Olen'ka eine Degradierung, die Lessing seinem adligen Helden nicht zumutet. Arbenin zieht es, wie schon in *Maskarad*, zurück in das soziale Unten, von wo er durch die Ehe mit Nina aufgestiegen ist, Tellheim steigt in mehrfacher Bedeutung dieses Wortes auf.

Um zunächst die Aspekte der Dienerpaare auf Spiel und Ehre herauszuarbeiten, müssen wir zwischen den Geltungsbereichen beider Begriffe differenzieren. Werner, der im Zivilleben inzwischen eine bescheidene Karriere als Schultheiß gemacht hat, versucht aus Treue, seinem bettelarmen, ehemaligen Vorgesetzten Tellheim finanziell zu helfen, und inszeniert dazu ein harmloses Lügenspiel, das Tellheim sofort durchschaut, die Hilfe weist er zurück (vgl. III,7). Hier ist Werners Reaktion aufschlussreich: Er wirft Tellheim vor, ihn durch seinen stolzen Charakter, der ihm die Annahme von Hilfe verbietet, zu dem Lügenspiel gezwungen zu haben. Hinfort will Werner „nicht mehr lügen" (ebd., MB, S. 164). Ähnlich zuwider ist auch Franziska das Mitspielen bei Minnas Rollenspiel vor Tellheim. Darin gibt sich die wohlhabende Sächsin Minna als von ihrem Erbonkel wegen ihrer Liebe zu dem ehemaligen Kriegsfeind Tellheim enterbt, verarmt und als politisch verfemt aus. Minnas angebliche Notsituation weckt Tellheims Ritterlichkeit. Er will die ‚Gefallene' durch Heirat retten, was Minna jedoch im Rahmen des Rollenspiels mit dem gleichen Stolz ablehnt, der Tellheim zuvor zur Ablehnung von Minnas Heiratsangebot veranlasst hatte, weil er nicht durch eine reiche Frau zu Wohlstand und Ansehen gelangen wollte. Aus Mitleid mit Tellheim will Franziska das ihr als grausam erscheinende Rollenspiel mehrmals abbrechen, wird von Minna aber zum Weiterspielen angehalten, bis diese ihr Ziel mit dem komödiantischen Treiben erreicht hat. Dieses Ziel, das mit Minnas und Tellheims unterschiedlicher Auffassung von weiblicher und männlicher Ehre zusammenhängt, bleibt Franziska geistig und moralisch verschlossen. Wie Werner

[81] Die Einschränkung, dass Olen'ka und Arbenin nur möglicherweise zusammenbleiben könnten, muss freilich stets mitbedacht werden. Eine so konkrete Aussage wie Lessings Stück liefert *Arbenin* nicht über die Zukunft der Personen.

sagt sie sich schließlich vom Rollenspielen los, sie sei „zur Komödiantin verdorben“ (MB, V,12, S. 204).

Beide, Franziska und Werner, sehen sich somit gegen ihre Neigung von außen kurzfristig zum *komödiantischen Rollenspiel* gezwungen. Anders verhalten sie sich zu dem „*Feld der Ehre*“, einer gängigen Metapher für den Kriegsschauplatz. Auf dieses Feld zieht es sie aus innerer Neigung, ohne Druck von außen: Paul Werner spricht aus, was er und seine zukünftige Gattin Franziska sich vom Kriegsspiel versprechen: „Geb’ Sie mir Ihre Hand, Frauenzimmerchen! Topp! – Über zehn Jahr ist Sie Frau Generalin, oder Witwe!“ (MB, V,15, S. 206). Der Krieg wird zum Hasardspiel, bei dem ein hoher Rang und damit verbundene gesellschaftliche Ehre zu gewinnen oder aber das Leben bzw. der Ehemann zu verlieren sind. Somit präsentieren sich beide Diener bei Lessing als Personen, die sich dem realen Hasardspiel auf Tod und Ehre freudig hingeben, wohingegen sie an künstlich inszeniertem Rollenspiel nur Lüge (Werner) oder Grausamkeit (Franziska) erkennen können. Lüge und Grausamkeit kennzeichnen aber gerade die von Nina und Arbenin je vor einander inszenierten Rollenspiele. Stellt man Lessings Dienerpaar intertextuell mit Arbenin zusammen, dann erhält man aus dem Munde des Dienerpaares ein Verdikt über Lermontovs Herrenpaar.

Vergleichen wir das Verhältnis von Kazarin und Olen’ka zu Rollenspiel und Ehre mit demjenigen von Lessings Dienerpaar, so können wir eine Umkehrung beobachten. Kazarin liebt das Rollenspiel und wetteifert mit Arbenin um die höhere Kunst. Olen’ka lässt sich zwar wie Franziska von der Herrin nur widerstrebend zum Spiel vor Arbenin bewegen, doch der Grund dafür ist ihr geheimer Wettbewerb mit der Herrin um die Gunst des Fürsten. Dass sie komödiantisches Talent im Rollenfach der Scheinheiligen entfaltet, haben wir bereits dargelegt. Ihr eigentlicher Lehrmeister scheint nicht die Herrin zu sein, sondern der Herr, also Arbenin. Von ihm erwartet sie dementsprechend nach Beendigung des Rollenspiels Anerkennung (vgl. ihre an Arbenin gerichtete Frage: „Da, ja vsemu vinoj – dovol’ny l’ vy teper’? ..“; A, III,3, S. 528; „Ja, ich bin an allem schuld – sind Sie jetzt zufrieden? ..“). Hier haben wir also auf der Dienerebene ein männlich-weibliches Komödiantenpaar im Fach des Gauners und der Scheinheiligen vor uns. Der Herr und „Meister“ Arbenin tut beim Rollenspiel der Diener auf seine Weise mit.

Hinsichtlich der Ehre müssen wir zwischen Kazarin und Olen’ka differenzieren: Kazarin hat statt des kriegerischen „Feldes der Ehre“ das Feld der im Kartenspielermilieu gewinnbaren Ehre gewählt, die sich mit der Kunst des betrügerischen Rollenspiels vor Außenseitern (dem Fürsten) und des schauspielerischen Wettbewerbs innerhalb des Kartenspielerkreises (mit Arbenin) paart. Olen’ka hat als Frau zum Milieu der Kartenspieler keinen direkten Zugang, kann sich aber als „kompan’onka“ eines Spielers einen indirekten Zugang verschaffen. Wiederum bedingt durch ihr weibliches Geschlecht ist sie von dem in diesem Milieu geltenden, rein männlich definierten Ehrbegriff ausgeschlossen. Somit bleibt auch Olen’kas schauspielerisches Talent vor allen Personen außer Arbenin verborgen. Auf gesellschaftlichem Felde wartet auf Olen’ka statt der Ehre einer Gattin die relative Unehre einer Geliebten oder Mätresse. Im Vergleich mit Olen’ka steht Franziska besser da, denn ob als Generalsgattin oder Soldatenwitwe darf sie sich einer gewissen gesellschaftlichen Achtung erfreuen. Ihre bessere Position äußert sich auch darin, dass Lessing sie (ebenso wie

Minna im Verhältnis zu Tellheim) gegenüber dem Hagestolz Werner die Initiative zur Eheschließung übernehmen lässt (vgl. ihren Heiratsantrag in V,5). Die Frau in der sozialen Lage einer Dienerin hat in Lessings Lustspiel mehr Möglichkeiten zu ehrenhafter Gestaltung ihres Lebens als in Lermontovs Drama, sie bedarf des komödiantischen Spiels nicht, steigt aber desto freudiger mit Paul Werner in das lebensweltliche Kriegsspiel ein. Der moralische Aspekt solcher Kriegslust bleibt in der Komödie nicht ganz verborgen: Tellheim verurteilt das Soldatenleben allgemein als liederlich. Dennoch erwägt er zwischenzeitlich, als Söldner mit Werner in den neuen Krieg zwischen Russland und Persien zu ziehen, wovon ihn Minna unter Berufung auf seine patriotische Pflicht jedoch abbringt.

Spiel und Ehre aus der Sicht der Herrenpaare

Die günstigere Position der Frau bei Lessing gilt auch auf der Herrinnenebene. Das lässt sich leicht an Ninas und Minnas Verhältnis zum *Rollenspiel* belegen. Zu dem Lügenspiel mit Olen'ka vor Arbenin ist Nina durch ihren Eheherrn gezwungen, insofern Arbenin sie mit strenger Strafe bedroht, falls sie ihn betrogen haben sollte. Auch das spätere Geständnis der Lüge bei diesem Rollenspiel wird ihr unter Todesdrohung abgepresst. Die Herrin ist in *Arbenin* von Angst erst in die Spielrolle und dann zu deren Aufdeckung getrieben.

Ganz anders bietet sich Minnas Lage dar. Sie inszeniert das Rollenspiel mit Franziska aus eigenem Antrieb, um Tellheim von seinem übertriebenen, „unverzeihlichen" männlichen Stolz zu heilen (MB, III,12, S. 171). Minnas Spiel verfolgt somit eine didaktische Absicht, sie ist die Lehrerin, der Mann ihr Schüler. Der didaktischen Absicht dient auch die von Minna diktierte Konvention zum Rollenspiel in der zukünftigen Ehe mit Tellheim. Die Ehe definiert sich demzufolge als wechselseitiger Schlagabtausch von komödiantischen „Streichen", wobei auf einen männlichen sogleich ein weiblicher Streich folgen soll (MB, V,12, S. 203). Tellheim hat zwar etwas Mühe, sich in diese neuartige Auffassung von Ehe als Rollenspiel zwischen gleichberechtigten Partnern zu finden: „Wie wohl, wie ängstlich ist mir!" (Ebd., S. 204). Doch er fügt sich, auch deshalb, weil Minna ihn inzwischen von seinem „unverzeihlichen" männlichen Stolz geheilt hat.

Der von Minna bekämpfte Stolz hängt mit dem männlichen *Ehrbegriff* zusammen. Für Tellheims Ehrbegriff lassen sich *drei Definitionsfelder* ermitteln. Stets wirkt sich dabei die Opposition zwischen individueller und gesellschaftlich konventioneller Definitionsmacht aus. Das *erste* Feld ist der militärische Dienst. Hier wird die Vorgeschichte der dramatischen Handlung relevant: Der im Krieg zwischen Preußen und Sachsen ausgezeichnete Major hat nach der Niederlage Sachsens entgegen einem obrigkeitlichen Befehl, von den ausgebluteten sächsischen Ständen mit Strenge Kontributionen einzutreiben, Milde walten lassen und sein gesamtes persönliches Vermögen für die Kontributionen vorgeschossen. Vom preußischen König wurde ihm unterstellt, er habe aus Eigennutz gehandelt. Tellheim wurde unehrenhaft aus dem Dienst entlassen, so dass er zu Beginn des Stücks mittellos und offiziell entehrt dasteht. Vor sich selbst hat sich Tellheim jedoch als Ehrenmann bewährt. Er definiert somit seine dienstliche Ehre gegen die offizielle Definition nach seinem individuellen Gewissen.

Es gebietet ihm, in dem besiegten politischen Feind den leidenden Menschen zu sehen, den er human behandeln muss, ganz gleich, welche Folgen das für ihn selber hat. Diese den individuellen Ehrbegriff exemplifizierende Vorgeschichte des männlichen Protagonisten könnte einer der Gründe dafür gewesen sein, dass Lermontov auch seinen Protagonisten in *Arbenin* mit einer detaillierten, moralisch allerdings kontrastiven Vorgeschichte versieht. In der Affäre des Raubmords an Dol'čini (seiner italienischen Herkunft entspricht die Grenze zwischen Preußen und Sachsen, die die Einwohner gegenseitig zu Ausländern macht) verhält sich Arbenin entsprechend dem Ehrencode der mafiösen Kartenspieler, der verbietet, einander der Justiz auszuliefern, wenngleich er mit Auslieferung (Kazarins) auch spielerisch droht. Auch hier stehen sich zwei Definitionsmächte von Ehre gegenüber, diejenige der offiziellen Sphäre und diejenige eines asozialen Submilieus. Arbenins Ehrbegriff ist, anders als Tellheims, nicht individueller, sondern kollektiver Art, wie schon in *Maskarad.*

Das *zweite* Feld ist die Beziehung des Adligen zu Angehörigen der unteren Stände. Hier orientiert sich der adlige Tellheim an der Ständekonvention, die ein sich human gebendes patriarchales Ungleichheitsverhältnis vorschreibt. Demzufolge darf der Adlige wohl Notleidenden aus niederen Ständen helfen, doch Hilfe von unter ihm Stehenden anzunehmen gilt als unziemlich. Diese Standesehre liegt dem Konflikt zwischen Werner und Tellheim zugrunde. Der Adlige schlägt Werners finanzielles Hilfsangebot aus, weil sich die Annahme für ihn nicht ‚zieme' (vgl. Tellheims mehrfach variierten Ausspruch „Es ziemt sich nicht, daß ich dein Schuldner bin."; MB, III,7, S. 164 *et passim*). Von diesem Ständestolz heilt ihn Werner nicht mittels seines ungeschickten Rollenspiels, sondern mittels seines klar zum Ausdruck gebrachten Gespürs für die Beleidigung durch adligen Standesdünkel. Hier werfen wir den Blick zurück auf die „Verachtung" („prezrenie"), die Fürst Zvezdič aus Arbenins Zurückweisung seiner Dankbarkeit herausspürt. Kazarin haut in diese Kerbe:„[…] on znatnyj / I potrebuet pokornosti nemoj!" (A, I,3, S. 502: „[…] er ist angesehen und verlangt stumme Unterwürfigkeit."). Eine doppelschichtige *Pointe* zeigt sich jetzt darin, dass sich der Fürst im Finale tatsächlich Arbenins angemaßter Richterrolle stumm unterwirft, während Olen'ka redet (vgl. V,6 und V,7).

Ähnlich wie im Falle der Standesehre verhält sich Tellheim in Bezug auf das *dritte* Feld seines Ehrbegriffs. Dieses Feld liegt in der Beziehung zwischen Mann und Frau, im Geschlechterverhältnis. Auch hier kann der Mann der in Not geratenen Frau helfen, darf sich jedoch nicht von ihr aus eigener Notlage helfen lassen. Demzufolge verweigert sich Tellheim Minnas Heiratsantrag, solange er in ihr die höher positionierte Frau sieht. Sein Argument gegen die ungleiche Ehe – hier denke man an das, was oben über die ungleiche, nützliche Ehe zwischen Arbenin und Nina in *Arbenin* gesagt wurde – ist in diesem Fall, weil zwischen Tellheim und Minna das Ständerecht nicht greift, einem angeblichen „Naturrecht" entlehnt, das den Mann zum Beschützer der Frau, die Frau zur Schutzbefohlenen bestellt habe (vgl. MB, V,9, S. 200). So wie Werner im Fall des Ständerechts spürt auch Minna am Naturrecht die Beleidigung der Frau als einem niederrangigen Wesen heraus. Ihr mit Franziska inszeniertes Rollenspiel basiert auf der Technik eines Spiegeldialogs, mittels dessen dem Manne aus weiblichem Munde die Argumente widerklingen, die er bei der Aufkündigung des Verlöbnisses bemüht hat (vgl. die Dialoge in V,5 und V,9). So wie Tellheim zuvor in der Realität, weigert sich im komödiantischen Rollenspiel Minna, sich vom Mann

ins gesellschaftliche Oben heben zu lassen, wobei sie sich auf ihre weibliche Ehre beruft. Dadurch bringt sie Tellheim zu Bewusstsein, dass seine theoretische Maxime, „Gleichheit ist immer das festeste Band der Liebe." (MB, V,5, S. 193; Minna variiert: „Gleichheit ist allein das feste Band der Liebe."; MB, V,9, S. 199), in der Ehepraxis nur dann umsetzbar ist, wenn männliche und weibliche Ehre auf allgemeinmenschlicher statt auf biologisch geschlechtlicher Basis definiert werden. Das dritte Definitionsfeld von männlicher Ehre ist in Lessings Lustspiel das mühsamst korrigierbare. Es ist die Protagonistin Minna, die sich von der Konvention der Ungleichheit zwischen den Geschlechtern innerlich von Anfang an gelöst hat (Ausdruck dessen ist auf der Handlungsebene ihre unkonventionelle Reise ins ehemalige Feindesland Preußen zu ihrem Verlobten Tellheim und ihr Heiratsantrag) und mittels des schauspielerischen Rollenspiels auch den Mann zu tatsächlichem Gleichheitsverhalten erzieht. Minnas Kondition für die zukünftige Ehe, die Verabredung zu offenem Austausch von „Streichen", soll dem Rückfall des Mannes in anerzogenes patriarchales Gehabe wehren. Die komödiantische Spielkonvention sichert somit die individuell zwischen Mann und Frau verabredete Gleichheitskonvention ab.

Die drei Definitionsfelder des männlichen Ehrbegriffs offenbaren im Vergleich mit *Arbenin* das volle Ausmaß dessen, was in der Welt dieses russischen Dramenwerks fehlt – der innere, von gesellschaftlichen Konventionen unabhängige Sinn für die Gleichheit der Menschen über politische, ständische und geschlechtliche Schranken hinweg. In Tellheim ist der innere Sinn auf der politischen Ebene, dem ersten Feld männlicher Ehre, schon entwickelt. Auf dem zweiten und dritten Definitionsfeld bedarf es jedoch der Hilfe von außen, von Werner, der ihn vom Standesstolz, von Minna, die ihn vom naturrechtlichen Denken befreit, damit Tellheim zur vollen Höhe der Gleichheitsidee gelangen kann. Hinzuweisen bleibt noch darauf, dass im Verhältnis Tellheim – Just der Herr die Hilfe des Dieners schließlich annimmt: Die Rechnung der Dankesschuld zwischen diesem sozial extrem ungleichen Paar ist damit ausgeglichen.

Suchten wir nach erzieherischen Helfern für den Protagonisten in *Arbenin*, so müssten wir bei Kazarin und Nina ansetzen. Inwieweit sie zu einer Helferrolle geeignet wären, werden wir im Weiteren mittels unseres Modells einer „poetischen Grammatik" herauszufinden versuchen. Auf den ersten Blick scheint die Herkunft des pervertierten männlichen Ehrbegriffs aus dem kriminellen Spielermilieu die Ursache dafür zu sein, dass der Sinn für gleichwertige menschliche Beziehungen weitgehend zerstört ist. Indes gibt es noch zwei weitere Quellen. Eine davon ist Fürst Ligovskoj in *Dva brata*, die andere versteckt sich in einer *Bibelreferenz*. Die Bibelreferenz stellen wir noch hintan und wenden uns dem antiaufklärerischen Standpunkt des Fürsten hinsichtlich des Mann-Frau-Verhältnisses zu.

Die Quelle von Arbenins Ehrbegriff in *Dva brata.* Arbenin als moralisch abgesunkener Nachfolger des Fürsten Ligovskoj

Zu Fürst Ligovskojs gestörtem Verhältnis zur europäischen Aufklärung hat uns in der Besprechung von *Dva brata* die Motivtriade „modische Romane – Freiheit der Frau – Philosophie" hingeführt. Um seiner Ehre willen hat der Fürst seiner Gattin Vera alle drei Bereiche verboten, wohingegen sich Arbenin rühmt, Nina „volle

Freiheit“ zu geben („Žene svobodu polnuju daju“; A, II,6, S. 514). Der eine nimmt, der andere gibt die weibliche Freiheit, doch dahinter steht die männliche Freiheit zu nehmen oder zu geben. Desgleichen bestimmen der Fürst und Arbenin, wann die Grenze weiblicher Freiheit erreicht ist – wenn nämlich der Ruf des Mannes als ihr Herr, wovon seine Ehre abhängt, verletzt ist. Fürst und Arbenin bedienen sich fast gleich lautender Argumente: Der Fürst: „[…] vaša čest’ – moja čest’! O, ja otnyne budu ee stereč’ neusypno.“ (A, V,1, S. 402; „[…] Ihre Ehre ist meine Ehre! Oh, von nun an werde ich sie unaufhörlich bewachen.“) Arbenin: „Čest’, imja – vot čego ja trebuju ot vas. / Vy ich tolpe na porugan’e dali, / Ja vnjatno govorju … vy vsë ne ponimali. / Pojmite že menja, chotja na ėtot raz.“ (A, III,2, S. 521; „Ehre, Namen – das fordere ich von Ihnen. Sie haben sie der Menge zum Spott gegeben, ich rede klar verständlich … Sie haben trotzdem nicht verstanden. Verstehen Sie mich, wenigstens dieses Mal.“) Durch die Kombination von „Ehre“ mit „Name“, dessen russischer Ausdruck „imja“, wie im Deutschen, auch ‚Ruf‘ bedeutet, wird die Abhängigkeit männlicher Ehre vom Verhalten der Frau hier sogar noch stärker betont als in *Dva brata*. Somit steht Arbenin in der Tradition des antiaufklärerischen alten Fürsten Ligovskoj, der Unterschied zwischen beiden beruht darin, dass der Fürst seine geistige Position unverhüllt kundgibt, Arbenin sich hingegen das modische Mäntelchen des liberalen Gatten umhängt. Zudem kontrastieren die beiden darin, dass der Fürst Vera mit kostbaren Geschenken überhäuft hat, während Arbenin Nina seinem „Nutzen“ dienstbar zu machen versucht (das billige Geschenk des *einen* Armbands steht vielleicht auch für Arbenins im Übergang von *Maskarad* zu *Arbenin* gewachsenen Geiz).[82]

So lässt sich trotz der Gemeinsamkeit zwischen Fürst Ligovskoj und Arbenin eine Linie der zunehmenden Entfernung vom Ideal der Lessingschen Aufklärung beobachten. Ligovskoj markiert die Rückkehr zu voraufklärerischer patriarchaler Haltung, welche die Unterwerfung der Frau mit materieller Verwöhnung erkauft und erst dann, wenn das Mittel versagt, die juristische Gewalt (Bestimmung des Wohnorts, Vorschreiben des Bildungsniveaus) einsetzt. Arbenin missbraucht die Aufklärungstradition („Freiheit der Frau“) für seinen „Nutzen“. Seine juristische Gewalt, die Ehe aufzulösen, gebraucht er für noch größeren Nutzen – in Gestalt der „kompan’onka“.

Somit zeichnet sich im Übergang von Lessings *Minna* über Lermontovs *Dva brata* bis zu *Arbenin* eine *Niedergangsserie* des Aufklärungsideals der Gleichheit zwischen den Menschen, besonders zwischen Mann und Frau, ab. Lessings Komödie steht für den hohen Entwicklungsstand des Ideals. Sein Protagonistenpaar Minna von Barnhelm und Major von Tellheim bietet das Bild einer Frau, die aus sich selbst heraus den Gleichheitsgedanken schon voll erfasst hat, während ihr männlicher Partner in Stufen zu dieser gedanklichen Höhe *aufsteigen* muss. Halten wir das Protagonistenpaar Nina und Arbenin dagegen, dann demonstriert sich an dem Mann eine *absteigende* Linie. Seine Partnerin Nina wird auf dieselbe abschüssige Bahn gezogen. Auf

[82] Arbenins Geiz wird von Nina schon in *Maskarad* angesprochen, als dieser das verlorene zweite Armband suchen lässt: „V pervyj raz / Tak skupy vy i tak surovy; […]“ (M, I,3,3, S. 288; „Zum ersten Mal sind Sie so geizig und so streng; […]“).

der Dienerebene droht Kazarin die Verbannung nach Kamčatka, Olen'kas Schicksal einer „kompan'onka" des absteigenden Arbenin enthält anderes Übel, was wir anstehend näher untersuchen werden. Lessings Dienerpaar kann auf dem Kriegsschauplatz durchaus ein gesellschaftlicher Aufstieg gelingen.

Das Kontrastbild von Aufstieg und Abstieg, das sich dem Vergleich zwischen Lessings und Lermontovs Stück abgewinnen lässt, wird in *Arbenin* noch weiter ausdifferenziert. Arbenin entwickelt am Ende des Stücks explizite und implizite *Visionen von Linienformen*, in denen sich seine eigene Gegenwart und mögliche Zukunft, aber auch die Ninas, des Fürsten Zvezdič und Olen'kas abzeichnen. In diesen Linienformen entdecken wir die *bloßgelegte* Linearität von *Arbenin*.

II.3.3. Linearität in *Arbenin*. Vergleich mit *Dva brata* und Rückbezüge zu *Maskarad*

Unsere Besprechung der Handlungskomposition in Lermontovs letztem Drama konnte die Nähe zur Linearität des Raums lediglich über einen Vergleich mit dem Genre des Vexierbildes in der Malerei vorschlagen. Die Untersuchung der *Raumkomposition* soll uns nun direkt zum Problem der künstlerischen Gestaltung der linearen Raumvorstellung hinführen.

Die Konstruktion dieser Linearität deckt sich vor uns auf, wenn wir *zwei personale Perspektiven* berücksichtigen, die im zweiten, den Ballsaal in Arbenins Wohnung präsentierenden Akt aufgebaut werden. Mit „personaler Perspektive" soll hier die Sicht einer dramatischen Person auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezeichnet werden. Einer der Perspektivträger ist der Titelheld Arbenin, der andere ein Moskauer Gast. Der Moskauer, eine nur einmal, und zwar im ersten Auftritt des zweiten Aktes, auftretende Randfigur, gibt allgemeine Urteile über die Ballgesellschaft und ihre Zukunftsaussichten ab. Arbenin erkennt anhand des Hausballs das Problem seiner Ehe, findet im Gang der dramatischen Handlung eine Lösung und setzt im vorletzten Auftritt des Schlussaktes (V,6) der allgemeinen Zukunftsschau des Moskauers seine individuellen Visionen entgegen. Die Visionen betreffen das Tänzerpaar Nina – Zvezdič, Arbenin selber und (in V,7) auch Olen'ka. Aus der Kombination der Perspektiven von Randfigur und Hauptperson ergibt sich so ein *innerer Rahmen* für die Akte II bis V mit den Rahmenstützen in II,1 und V,6-7.

Innerhalb dieses Rahmens entfaltet sich im objektiven Bühnengeschehen ein *Wettstreit zwischen Tänzern und Rollenspielern*: Von diesem Wettstreit bemerkt der Moskauer Gast nichts, seine Perspektive richtet sich ausschließlich auf den Tanz. Arbenins Perspektive ist von Anfang an auf Tanz *und* schauspielerisches Rollenspiel gerichtet. Den Wettstreit zwischen beiden Kunstarten gestaltet auch der Werkautor, so dass für den Werkrezipienten eine *dreifach gestaffelte Perspektivik* resultiert. Wir verfolgen zunächst das Aufkommen des schauspielerischen Rollenspiels in der Komposition der Auftritte des zweiten Aktes und in den Folgeakten aus der Autorenperspektive und gehen dann auf die beiden personalen Perspektiven ein.

Die drei Perspektiven auf das Geschehen im dramatischen Raum – der Wettstreit zwischen Tanzkunst und Schauspielerkunst, Tänzern und Schauspielern

Aus der *Autorenperspektive* bietet sich folgendes Bild der Raumkomposition dar: Die Örtlichkeit des Spielsaals im ersten Akt gehört zu dem Hausherrn Kazarin. In *Maskarad* ist Kazarin noch nicht Hausherr des Spielsaales, in dem neu hinzu gekommenen Auftritt von *Arbenin* (I,3) wird seine Hausherrenrolle betont, und auch der vierte Akt spielt in Kazarins Wohnung. Kazarin deckt in I,3 vor Fürst Zvezdič seine in I, 2 vorgetäuschte Rolle eines Freundes von Arbenin und seine tatsächliche Racheabsicht auf. Aus der Funktion des Spielsaales, zwei alte, freundschaftlich verbundene Spielergenossen wieder zu verbinden, ersteht so die Gegenfunktion des beginnenden Rachefeldzugs gegen Arbenin, hinter dem sich wiederum Kazarins Angst, von Arbenin an die Justiz ausgeliefert zu werden, verbirgt. Die Gaunerkomödie wird im ersten Akt also vorbereitet.

Der Ballsaal in Arbenins Wohnung im zweiten Akt gibt eine funktionale Bestimmung des Handlungsortes für die Tanzkunst vor. Mit dem Maskenträger Kazarin dringt jedoch mehr und mehr das schauspielerische Rollenspiel in den Ballsaal ein: Indirekt ist Kazarin schon im ersten Auftritt dieses Akts angekündigt, denn Arbenin sagt in II,1 im Gespräch mit Olen'ka die Ankunft von Masken an. Gegen Ende des einsamen Monologs von Olen'ka, der, wie bereits erwähnt, den ganzen zweiten Auftritt bestreitet, schiebt sich der maskierte Kazarin mit einer Gästegruppe in den Saal. In II,4 beobachtet er im Schutz seiner Maske das Techtelmechtel zwischen Nina und dem Fürsten. In II,5 spricht Kazarin den Fürsten auf das Beobachtete an. In II,6 legt er vor Arbenin die Maske ab und verrät das Techtelmechtel. Indem Arbenin in II,1 den maskierten Kazarin in den Tanzsaal einschleusen lässt und in II,6 dessen Spionagebericht empfängt, wird suggeriert, dass Kazarins Maskenspiel Arbenins Ausspionierung von Gattin und Fürst dienen soll. Somit wird im zweiten Akt die Bestimmung des Ballsaales für die Tanzkunst umfunktioniert zu einem Ort schauspielerischen Maskenspiels, das von Kazarin getragen wird und das Arbenin bestellt hat oder zumindest bestellt haben könnte.[83] Kazarins spielt dabei ein Doppelspiel, weil er seine Intrige gegen Arbenin weiterverfolgt. Auf Seiten Arbenins entspricht dem das Spiel gegen Nina, den Fürsten und gegen Kazarin mit Hilfe der Olen'ka, mithin das ernste Familiendrama, die Ehekomödie und die Gaunerkomödie.

Die Akte I bis II präsentieren also Räumlichkeiten, deren funktionale Primärbestimmung (Kartenspiel, Gesellschaftsball) in zunehmendem Maße von Schauspielerei unterwandert wird. In den Akten III bis V, die wie schon die beiden Anfangsakte abwechselnd im Wohnbereich Arbenins (III, V) und Kazarins (IV) ablaufen, beherrschen ausschließlich Rollenspiele das Feld, das bei Kazarin verabredete Kartenspiel fällt aus: III,2-3 – der häusliche Ehestreit zwischen Arbenin und Nina geht über in Ninas Rollenspiel mit Olen'ka vor Arbenin. IV,2-3 – Kazarin führt Arbenin mittels des Rollenspiels gegenüber dem Fürsten (der „Gipfel [seiner] Kunst"; „verch iskusstva moego") in die Falle des Duells. Der fünfte Akt bringt drei Rollenspielszenen, die

[83] Arbenin erwähnt in II,6, dass Kazarin „scharfe" Augen („glaza-to byli zorki") und gute Ohren zu haben pflegte. Derartige Sinnesorgane seien „für einen Ehemann ein Schatz" („dlja muža klad"; A, II,6, S. 514). Er ist also nicht ganz so vertrauensvoll gegenüber Nina, wie er gleich anschließend behauptet.

jetzt Arbenins Schauspielerkunst zeigen: In V,3 spielt er die Rolle des Versuchers der Olen'ka, was diese durchschaut, in V,4-5 folgt sein Vergiftungsspiel gegen Nina, die nichts durchschaut, in V,6 wirft sich Arbenin vor dem Fürsten in die schauspielerische Pose der zum Schuss dargebotenen Brust, wovon sich der Fürst täuschen lässt, während Kazarin Arbenins Bravourstück mit Kennerblick bewundert. Auch die Finalszene in V,7 kann man als Rollenspiel auffassen, wenn man (wie in unserer obigen Analyse) den aus den Redepausen aufsteigenden Unterboden geheimen Einverständnisses zwischen Arbenin und Olen'ka berücksichtigt.

In funktionaler Hinsicht offeriert die Raumkomposition also eine Zweiteilung: In den Akten I bis II wird die ursprüngliche Raumfunktion zunehmend von der Funktion des Rollenspiels verdrängt, in den Akten III bis V bleibt Rollenspiel die einzige Raumfunktion. Da der Umschlagspunkt für die Dominanz des Rollenspiels der zweite Akt ist, ergibt sich innerhalb der kompositorischen Zweiteilung noch einmal eine Untergliederung, die den ersten Akt von den vier Folgeakten trennt. Im ersten Akt ist von Tanz noch keine Rede, es gibt also noch keinen Konflikt zwischen Rollenspiel und Tanz. Die funktionale Opposition zwischen Spielsaal und komödiantischem Rollenspiel stellt vielmehr eine Brücke zurück zu *Maskarad* her, dessen Anlage zu einer seriellen Komödie in der Gattung der Gaunerkomödie angeleuchtet wird. Ab dem zweiten Akt setzt der Konflikt zwischen Tanzkunst und Rollenspiel, Tänzern und Schauspielern ein. Kazarin frönt nur dem Rollenspiel und scheint für den Tanz ganz blind zu sein, was mit seiner Bindung an *Maskarad* zusammenhängen mag, wo die Tanzkunst noch irrelevant ist. Der im Vergleich mit *Maskarad* neue Konflikt zwischen den Kunstarten des Tanzes und der Schauspielerei ist für *Arbenin* auf eine äußerst komplexe Weise relevant. Dieser Konflikt verleiht dem ganzen Werk eine kaum ausschöpfbare semantische Tiefendimension. Zur Entdeckung dieser Dimension müssen wir uns auf die Doppelperspektive des Moskauer Gastes und des Hausherrn Arbenin in der inneren Rahmenkonstruktion einlassen.

Die Ergänzung beider personaler Perspektiven zu einem Rahmen geschieht auf folgende Weise: Der Moskauer konstatiert in II,1 in der an Arbenins Hausball exemplifizierten Ballmode ein allgemeines Übel der Zeit.[84] Er vergleicht das Übel mit der archaischen, alttestamentarischen Geschichte von „Sodom". Hierin liegt das weiter oben von uns angekündigte *Bibelmotiv*.[85] In der Sodom-Geschichte ist eine düstere Vision von der Zukunft auch der Hauptstadt Petersburg enthalten: So wie Gottes Strafgericht das sittlich entartete Sodom in Feuer und Schwefel untergehen lässt,

---

[84] Der Moskauer Gast erscheint wie eine weiter ausgearbeitete Wiederaufnahme des „Älteren Gastes" („Požiloj čelovek") aus der ersten Version von *Maskarad*. Nina unterstellt ihm dort Frauenfeindlichkeit oder Feindlichkeit gegen Mode (vgl. M1, IV,1,1, S. 469). ") aus der ersten Version von *Maskarad*. Nina unterstellt ihm dort Frauenfeindlichkeit oder Feindlichkeit gegen Mode (vgl. IV,1, 1; S. 469). Im Unterschied zu *Arbenin*, wo Tanzpaare gar nicht vorgeführt werden, sieht man in dieser Version Nina mit dem Fürsten tanzen, wobei Arbenin sie misstrauisch beobachtet.

[85] Ein möglicher Einwand gegen unsere Auswertung des Sodom-Motivs könnte lauten, es handele sich nur um eine gebräuchliche Redeweise. Dagegen spricht jedoch, dass das Motiv in der ersten Fassung von *Maskarad* in der Funktion einer bloßen Redeweise verwendet wird (vgl. M1, III,2,5, S. 456: Fürst Zvezdič zitiert den Sodom-Ausspruch des Juden Šprich gegenüber der Baronesse Štral'), wohingegen die kanonische Fassung in der gleichen Gesprächskonstellation das Sodom-Zitat durch einen unbiblischen Wortlaut ersetzt (vgl. M, II,3, 6, S. 327). Es scheint demnach, dass Lermontov Bibelreferenzen aus dem flachen in einen tief durchdachten Gebrauch umsetzen will.

könnte auch Petersburg ein Strafgericht ereilen – das wird, wie später zu zeigen ist, in *Knjaginja Ligovskaja*, einem bedeutsamen Intratext für die Dramen, vom Werkautor aufgegriffen. Arbenin liest aus dem Ballgeschehen in seinem Haus nicht die Gefährdung der gesamten Gesellschaft heraus, sondern nur die seiner eigenen Person. Um sich zu retten, bedient er sich des Mittels, das er sich in seiner Biographie erworben hat – der Schauspielerei, die ihn von Nina, Fürst und (mit der schon angedeuteten Einschränkung) von Kazarin befreien soll. Welche Zukunftsperspektiven sich daraus ergeben, zeigen uns seine in V,6-7 entworfenen Linearvisionen. Um die volle Kontur dieser Visionen zu entdecken, müssen wir die Perspektive des Moskauers und Arbenins detailliert rekonstruieren und auch Linearformen in *Dva brata* heranziehen.

Die Perspektive des Moskauer Gastes – seine Urteile über die Ballgesellschaft und ihre Zeitdimension

Die Reden des Moskauers in II,1 entwickeln noch keine Linearität, sondern liefern uns lediglich Anknüpfungspunkte für die volle Rekonstruktion der von Arbenin in V,6-7 präsentierten Linearvisionen. Solche Fernverknüpfungen jenseits des Bewusstseinshorizonts der dramatischen Personen kennen wir schon zwischen dramatischen Repliken (so z. B. die oben erörterte Beziehung zwischen Olen'kas Selbstlob in II,2 und Arbenins Lobrede auf Olen'ka in V,7).

Im Gespräch mit einer „Dame" („Dama") fällt der Moskauer drei Urteile über die Ballgesellschaft der feinen Welt in der Hauptstadt und damit auch über den Arbeninschen Hausball: 1. Diese Welt gleicht „Sodom". 2. Die jetzige Gesellschaft lebt nur für Ball und Ballett, sieht aber nicht das Ende. 3. Zutritt in die feine Welt verschafft nicht der Verstand (*um*), sondern das Tanzbein (vgl. A, II,1, bes. S. 506-507).

Die im *ersten* Urteil über die Ballgesellschaft als „Sodom" eröffnete Retrospektive in die *archaische Vergangenheit* ist besonders düster für das weibliche Geschlecht. Im neunzehnten Buch der Genesis geht es um das Verhältnis des Familienvaters Lot zu seinen zwei Töchtern und um das Gastrecht. Lot hat zwei als junge Männer inkarnierte Engel in sein Haus geladen, die Sodomiter verlangen randalierend die Auslieferung der beiden Gäste für Unzucht, doch Lot bietet stattdessen einen Tausch an mit den Worten: „Meine Brüder, handelt doch nicht so verwerflich! Seht, ich habe zwei Töchter, die noch keinen Mann kennen; ich will sie zu euch herausbringen. Tut mit ihnen, wie es euch gut dünkt; nur diesen Männern tut nichts, denn sie sind doch nun einmal unter den Schatten meines Daches getreten." (Gen 19, 7-8, S. 18) Lot stellt das Gebot der Gastfreundschaft unter Männern über die Vaterpflicht gegen Töchter. Die Sodomiter erkennen das Gastrecht nicht an, sondern beharren auf der Auslieferung der schönen Fremden mit dem bekannten Ende. Gottes Strafgericht nimmt nur Lot und seine Familie von dem allgemeinen Untergang aus, weil Lot das Gastrecht geachtet hat.

Eine subtile Anspielung darauf, dass auch in der Ballgesellschaft der *Gegenwart* die Frauen Männern angeboten werden, ist in der Semantik der Beschreibung des Ballsaals und der Tanzenden (dem potentiellen Theaterzuschauer werden diese jedoch nicht vorgeführt) durch den Moskauer enthalten:

Zdes' ot perednej do gostinoj
Vse tak vysoko, cholodno i činno,
Tak pritorno i tak nevinno,
Čto moči net!
(A, II,1, S. 507)

„Hier ist vom Vorzimmer bis zum Gästezimmer alles so hoch, kalt und wohlanständig, so übersüß und so unschuldig, dass es unmöglich ist!"

„Pritorno" („übersüß") und „nevinno" („unschuldig") passen semantisch nicht ganz zueinander, weil das erste Wort eine semantisch negativwertige Übersteigerung, das zweite ein semantisches und grammatisches Positivum ausdrückt. Etymologisch hängt „pritorno" (vermutlich) mit „pritrava" für ‚Köder' zusammen. Solche Köder scheinen die ‚unschuldigen' Damen der Ballgesellschaft – eine Anspielung auf die jungfräulichen Töchter des Lot – für die Tänzer zu sein. Die alttestamentarische, religiös sanktionierte Härte gegen Töchter könnte in den Merkmalen der ‚Höhe' („vysoko"), der ‚Kälte' („cholodno") und der ‚Wohlanständigkeit' („činno") für den architektonischen Raum enthalten sein.

Das *zweite* Urteil über die Ballmode, das auch ergänzt wird durch die Vorherrschaft des Balletts im Theater, führt mit dem Motiv der Blindheit für das, was nach dem „Ballett" folgt („Premudrost' nynešnego sveta / Ne smotrit za predel baleta!"; A, I,1, S. 506; „Die Allweisheit der jetzigen feinen Welt schaut nicht über das Ende des Balletts hinaus!"), eine *zukunftsgerichtete* Prospektive ein. Der konstatierten Zukunftsblindheit entspricht auch das *dritte* Urteil, demzufolge der Verstand als Mittel für eine gesellschaftliche Karriere ausgedient hat und durch das Tanzbein ersetzt worden ist: „Raboty net ego umu, / Umej on podnimat' liš' nogu […]" (ebd., S. 507; „Arbeit gibt es nicht für seinen [des Tänzers] Verstand, wenn er nur das Bein zu heben versteht […]"). Unterlegen wir den im „Sodom"-Vergleich prospektierten Untergang der Stadt, dann wandelt sich das Bild des gehobenen Tanzbeins zum Bild des Schritts in den Abgrund. An die katastrophische Sicht des Moskauers schließt sich auch ein Kommentar eines „Dritten Ballgastes" („3-j Gost'") an. Er konstatiert die Umwandlung der bisher standesmäßig nach unten abgeschotteten feinen Gesellschaft in eine Mischung aus „Assemblee" und „Boulevard" (wir haben das weiter oben voll zitiert), also einen Verlust von gutem Geschmack durch die Annäherung zwischen elitärer Aristokratie und *vulgus*. Missachtung des Verstandes und schlechter Geschmack sagen der aristokratischen Führungsschicht in der Landeshauptstadt zukünftigen Niedergang an. Die intertextuellen Beziehungen zu Griboedovs Komödie *Gore ot uma* sind unübersehbar, hier können wir aber noch nicht auf sie eingehen.

Nicht unwichtig an der Perspektive des Moskauer Gastes ist seine Herkunft aus der alten Hauptstadt. Sein Idealbild von der feinen Gesellschaft deckt sich möglicherweise mit dem des Moskauer Familienvaters Dmitrij Petrovič Radin in *Dva brata*, der es in Ordnung findet, dass alte Schürzenjäger wie der „überaus ehrenwerte" („prečestnyj") Fürst Ligovskoj mit ihrem Geld und Stand junge Frauen (Vera) auf dem Heiratsmarkt einkaufen. Was den Moskauer aufbringt, ist die in der modernen Ballgesellschaft vollzogene Umkehrung der Geschlechterverhältnisse: Nicht mehr Frauen werden Männern angeboten, sondern Männer bieten sich Frauen

an.[86] Von solchen Gefahren der Ball- und Ballettmode in der neuen Hauptstadt ahnte Vater Radin freilich noch nichts. Umso klarer scheint der alte Arbenin, der, anders als Fürst Ligovskoj, selber schon seine Karriere durch Heirat gemacht hat, die ihm von der Tanzmode drohende Gefahr zu erkennen.

Arbenins Perspektive – sein Kampf gegen die Tanzkunst mit Hilfe der Schauspielerkunst

Alle drei Urteile des Moskauer Gastes über die moderne Ballgesellschaft lassen Arbenin auf dem Hausball nachteilig erscheinen: Er hat eine tanzfreudige junge Frau geheiratet – der zweite Akt eröffnet mit der vom Tanz erschöpften Nina, die sich mit Fürst Zvezdič an einen geschützten Ort fortbegibt. Arbenin hat Nina aus den Augen verloren, er scheint *kein Tänzer* zu sein. Der Grund dafür könnte in seiner in *Maskarad* dargelegten Biographie liegen – Arbenin hat seine Lebensjahre am Kartentisch und hinter den Theaterkulissen, nicht im Tanzsaal verbracht. Das Kartenspiel hat zwar seinen *Verstand* geschult (vgl. sein Selbstlob auf seine Kartenkunst und seinen Verstand in *Arbenin* A, IV,2, bes. S. 530), doch jetzt, so sagte der Moskauer, wird das Tanzbein höher geschätzt. Arbenin ist also in ein Dilemma geraten: Sein Verstand rät ihm, die für ihn ungünstige Ballmode als Gastgeber des Hausballs und Ehemann einer schönen Frau zu seinem „Nutzen" zu gebrauchen, doch das gewählte Mittel kehrt sich gegen ihn, weil Nina sich dem Dienst am Ehemann mit dem jungen, tanzlustigen Fürsten entzieht. Die Hausballsituation führt die Paarung von *Tänzerin mit Tänzer* (Nina – Fürst) vor, die logische Reaktion darauf ist die Paarung *Nicht-Tänzer mit Nicht-Tänzerin* (Arbenin – Olen'ka). In beiden Fällen handelt es sich nur um gedankliche Paarung. So wie Nina und der Fürst nicht faktisch als Tänzerpaar auftreten, bleibt auch die Paarung von Arbenin mit Olen'ka eine logisch suggerierte Vorstellung, die freilich noch weitere textliche Stützen erhält.

Der Gedanke der Paarung mit der Nicht-Tänzerin steigt in Arbenin im perspektivischen Rahmeneingangsteil auf, gleich nach Ninas Weggang mit dem Fürsten und kurz vor den im Werktext folgenden drei Urteilen des Moskauers. Er wendet sich an Olen'ka mit der Frage nach Ninas Verbleib, wartet ihre Antwort aber nicht ab, sondern fährt noch in derselben Verszeile mit einer zweiten Frage fort:

> ARBENIN *(Olen'ke)*. Gde Nina? – otčego ty ne tancueš'?
> OLEN'KA. S kem?..
> ARBENIN. A! ne ochotnica do pljaski! ..
> Poslušaj, Olen'ka, kogda priedut maski,
> Veli otkazyvat' ne vsem.
> (A, II,1, S. 506)

> „ARBENIN *(zu Olen'ka)*. Wo ist Nina? – warum tanzt du nicht? OLEN'KA. Mit wem? .. ARBENIN. Ah! keine Anhängerin des Tanzes! .. Hör zu, Olen'ka, wenn die Masken kommen, befiehl nicht allen abzusagen."

[86] In *Knjaginja Ligovskaja* spricht der polnische Adlige Stanislav Krasinskij direkt das hochgestellten Damen zukommende „Recht und die Möglichkeit zur Wahl" („pravo i vozmožnost' vybirat'"; KL, IX, S. 177) zwischen Männern aus. Er ist auch der Meinung, dass Männer arbeiten müssen, während Damen sich vergnügen sollen.

Nina, das Objekt der ersten Frage, hat sich Arbenins Blicken hinter einer Treillage, wo sie dem Fürsten statt eines Tanzes ein tête-à-tête gewährt, entzogen, woraus sich die ‚Armbandszene' (in II,4) entwickelt. Die Treillage wird zwar erst in II,6 (A, S. 516) von Kazarin erwähnt, muss aber schon in I,1 als Dekorationsstück der Bühne hinzugedacht werden. Die Treillage legt auch eine szenische Spur zu *Dva brata*, erhält jetzt aber eine neue Funktion: Sie ist nicht mehr wie in jenem Stück kostbares Möbelstück für die hohe Gattin, sondern – legen wir Arbenins (von Kazarin artikulierte) Strategie zugrunde – Instrument der Köderung des Fürsten Zvezdič zu Arbenins „Nutzen".

Der zitierte Dialog zwischen Arbenin und Olen'ka birgt auch die beginnende Verbindung von Nicht-Tänzern und Rollenspielern. Indem Arbenin Olen'ka zur Türhüterin für erwünschte und unerwünschte Masken beauftragt, vertraut er ihrem Vermögen, zwischen beiden Arten von Maskenträgern unterscheiden zu können, was ja einen Blick für Schauspielerei erfordert. Insofern die einzige maskierte dramatische Person Kazarin in der halbchinesischen Maske ist, finden in der Ballszenerie die drei versierten bzw. begabten Rollenspieler Arbenin – Kazarin – Olen'ka zueinander. Gleicherweise wird der Fürst als schauspielerisch ungeübt markiert, denn er erkennt Kazarin nicht unter der Maske (vgl. II,5). Der Grund dafür wird in IV,2 geliefert: Der Fürst entschuldigt seine Verspätung zu der Kartenspielrunde bei Kazarin mit einem Ballettbesuch im Theater (vgl. A, IV,3, bes. S. 535-536). Am Ballett lässt sich die Tanzkunst studieren, nicht aber theatralisches Spiel. Schon im zweiten Akt sortieren sich somit die personalen Konstellationen für die in den Akten III bis V anstehenden schauspielerischen Rollenspiele. Das Tänzerpaar Nina – Zvezdič steht den drei Rollenspielern gegenüber, gegen die es auf dem Feld der Schauspielerei chancenlos sein wird.

In der Paarung von Nicht-Tänzer mit Nicht-Tänzerin, altem Schauspieler und junger Elevin zeichnet sich die Lösung des Dilemmas der Ehe Arbenins ebenso ab wie die Lösung seines Streits mit Kazarin. Die Fähigkeit zur Lösungsfindung drückt sich im Gebrauch der – aus *Maskarad* übernommenen – *metatheatralischen Termini* der Knotenschürzung und Knotenlösung (*zavjazka*, *razvjazka*) im zweiten Akt aus. Arbenin rühmt sich seines in der Vergangenheit als Schürzenjäger geübten Talents, die Lösung einer erotischen Beziehung vorherzusehen: „Romana ne načav, ja znal uže razvjazku" (A, II,6, S. 517; „Noch vor Beginn eines Romans, kannte ich schon die Lösung"). Ergänzend hierzu benutzt Kazarin dieselben Termini, um bei dem Fürsten in der Affäre mit Nina solche Voraussicht zu bezweifeln: „Zavjazka del'naja, da budet li razvjazka?" (A, II,5, S. 513; „Eine geschickte Knotenbindung, aber wird es eine Lösung geben?") Hier muss man wiederum die in diesem Dramentext oft verwendete Technik des Ferndialogs beachten: Kazarins skeptische Frage gilt nicht allein Fürst Zvezdič, sondern weckt beim Werkrezipienten auch Zweifel an der von Arbenin gewählten Lösung seines Doppelproblems der Bindung an Nina und Kazarin. Was Kazarin angeht, so haben wir schon dargelegt, dass Arbenin sich selber gefährdete, wollte er seine Drohung mit Kamčatka realisieren. Aber auch auf seine Lösung des Ehedilemmas fällt ein Verdacht der Kurzsichtigkeit. Diesen Verdacht werden wir an Arbenins Zukunftsvisionen überprüfen. Sollte sich unser Verdacht bestätigen, dann beträfe das Urteil des Moskauers über die Kurzsichtigkeit der Anhänger von Tanz und Ballett auch den „Meister" der schauspielerischen Rollenkunst Arbenin.

Arbenins lineare Zukunftsvisionen in intratextueller Verbindung mit *Dva brata*. Das mechanische Theater mit Ballett

Es lassen sich unter Berücksichtigung von *Dva brata* insgesamt *sieben* Linearvisionen ermitteln, die ein System bilden, aus dem wir die Gattung des *mechanischen Theaters mit Ballett* ableiten können. Am Schluss des Stücks entwickelt Arbenin in der Rolle des moralisch strengen Richters explizit zwei Ausblicke auf die Zukunft des Tänzerpaares Nina – Zvezdič. Die *erste* Vision betrifft die Zukunft des Fürsten:

> […] – vperedi
> Vas ždut pobedy slavnye, kak ėta,
> Otčajan'e mužej, rukoplesan'e sveta,
> I malo l' ženščin est', vo vsem podobnych ej?
> (A, V,6, S. 551)

> „[…] – hinfort erwarten Sie ruhmreiche Siege, wie dieser, Verzweiflung von Ehemännern, Beifallklatschen der feinen Gesellschaft, und gibt es etwa wenig Frauen, ihr [gemeint: Nina] in allem ähnlich?"

Dem jungen, fürstlichen Tänzer steht also dank seiner Siege bei Damen wie Nina eine Karriere als bewunderter Held der feinen Gesellschaft bevor. Die Anknüpfung an die Perspektive des Moskauer Gastes auf das zur gesellschaftlichen Karriere erhobene Tänzerbein im zweiten Akt ist evident. Denkt man sich nun zu Arbenins Vision von des Fürsten Zukunft die Choreographie eines Tänzers inmitten von Tänzerinnen hinzu, dann ergibt sich eine Tanzbewegung von einer Partnerin zur anderen, einer Geliebten zur nächsten in offener Reihe. In das Zukunftsbild setzt Arbenin auch die verzweifelten, gehörnten Ehemänner ein, mithin seine eigene Rolle. Die *zweite* Vision gilt Ninas Zukunft:

> […] na pervom bale
> Ona ljubovnika il' muža vnov' najdet.
> (Ebd.)

> „[…] auf dem ersten Ball wird sie wieder einen Liebhaber oder Ehemann finden."

Diese Vision rechnet mit der Möglichkeit, dass entweder der Fürst oder Arbenin in dem Duell, das in der dramatischen Situation dieses Auftritts ansteht, sterben würde. Stürbe der Fürst, würde sich Nina einen zweiten Liebhaber, stürbe Arbenin, einen zweiten Ehemann wählen. Im Falle des Überlebens von Arbenin wäre mit einem Duell für ihn also nichts gewonnen, eher deutet sich vor ihm eine Kette von Liebhabern an, zwischen denen Nina einhertänzelt. Im Bildbereich der tänzelnden Nina, die mal den Ehemann, mal den Liebhaber austauscht, bleibt die Rolle des Ehemanns ebenso ungünstig wie in dem Zukunftsbild des Fürsten.

Die Vision des gehörnten Ehemanns in einer Serie von Liebhabern finden wir schon in *Dva brata*. Wir zählen diese Vision als die *dritte* durch. Wie wir gleich sehen werden, ist das Tanzmotiv noch kein konstitutives Element dieser Vision, stattdessen erhalten wir eine mathematisch berechnete Reihe. Veras abgelegter Liebhaber Aleksandr Radin zählt drei von Vera betrogene Männer (Jurij, Fürst Ligovskoj, Aleksandr selber) und verlängert prospektivisch die Zahl Drei auf Zwanzig:

> […] ja tretij, kotoromu ty izmenjaeš', – so vremenem budet i dvadcatyj! ..
> (DB, II,1, S. 382)

> „[…] ich bin der Dritte, den du betrügst, – mit der Zeit wird es auch einen Zwanzigsten geben! .."

Die verlängerte Liste der Betrogenen verknüpft Aleksandr auch mit dem Ballmotiv, dem jedoch noch die Choreographie des Tanzes abgeht:

> Čerez dva goda, Vera, naznačaju tebe svidanie gde-nibud' na bale, na lice tvoem budet igrat' ulybka, v volosach budut blistat' žemčug i brillianty, a v serdce budet pusto i svetlo …
> (DB, IV,1, S. 397)

> „In zwei Jahren, Vera, bestimme ich dir ein Wiedersehen irgendwo auf einem Ball, auf deinem Gesicht wird ein Lächeln spielen, in den Haaren Perlen und Brillanten glänzen, und im Herzen wird es leer und hell sein …"

Vergleichen wir Aleksandrs Vision von Veras Zukunft mit Arbenins zwei Zukunftsvisionen für Zvezdič und Nina, dann sehen wir, dass *räumliche Anschaulichkeit* und *tänzerische Bewegungsdynamik* Aleksandrs durchnummerierte, starre Vision ablösen. Gleicherweise gewinnen Arbenins Visionen durch die Integration der Rolle des betrogenen Ehemannes, die ja Arbenin selber betrifft, einen Bezug zu der Opposition Tänzer versus Nicht-Tänzer und im Weiteren zu dem Kampf zwischen Tänzern und Rollenspielern in der dramatischen Handlung von *Arbenin*. Um sich diese neu gewonnene Anschaulichkeit vor Augen zu führen, ist es freilich nötig, die Perspektive des Werkautors auf den kompositionellen Funktionenwechsel der dargestellten dramatischen Räumlichkeiten und die beiden personalen Perspektiven des Moskauers und Arbenins miteinander und mit den Zukunftsvisionen zu verknüpfen.

Die beiden Formen tänzerisch-choreographischer Linien, die Arbenin im Finale entwirft, reichen allerdings nicht aus, um das ganze Stück rückwirkend als ein Drama der linearen Räumlichkeit erscheinen zu lassen. Das, was wir als eigentliche räumliche Linearität in *Arbenin* bezeichnen können, ist eher ein *Entwurf für ein zukünftiges Drama*. An Stelle des Sieges der Schauspieler im Kampf mit den Tänzern könnte darin auch der Sieg der Tänzer vorgeführt werden, so dass tänzerische Choreographie tatsächlich prägend würde. Es gibt nun bei der Gestaltung der Rolle der Olen'ka *zwei Elemente*, aus denen sich eine Fortsetzung des Stücks im Sinne einer Kombination von Tanzkunst mit Schauspielkunst ableiten lässt. Diese Spur führt uns zwei weitere, jetzt implizite Linearvisionen vor und eröffnet einen Blick auf die Gattung des mechanischen Theaters mit Ballett. Zunächst rekonstruieren wir die impliziten, d. h. nur vom Werkrezipienten zu sichtenden Visionen.

Arbenins Liaison mit der Schauspielelevin Olen'ka enthält implizit eine für ihn günstige Linearvision, in unserer Zählung die *vierte.* Als Mätressenhalter könnte er Olen'ka leicht austauschen oder auch mehrere Mätressen gleichzeitig aushalten. Die junge, verwandten- und mittellose Olen'ka wäre dem wehrlos ausgeliefert. Potentiell nähme Arbenin die Position ein, die dem tanzenden Fürsten offensteht. Nicht das Tanzbein, sondern die gleisnerische, mit religiös verbrämten Versprechungen lockende Verführungsrede des Schauspielers (vgl. V,7) wäre sein Mittel. Auch wenn die Elevin sein Spiel durchschaut, bleibt ihr nichts anderes übrig als mitzuspielen.

Doch Arbenin unterlaufen zwei Fehleinschätzungen der Olen'ka, die uns indirekt eine *fünfte* Linearvision präsentieren. Der erste Fehler betrifft die Bewertung Olen'kas als eines Wesens „gehorsamer als ein Kind" („poslušnee rebenka"), die Arbenin im Gespräch mit einem Ballgast äußert (vgl. A, II,1, bes. S. 506). Arbenin führt Olen'kas Charakterzug des mehr als kindlichen Gehorsams auf ihre Erziehung durch Ninas Mutter zurück. Doch gleich im zweiten Auftritt des zweiten Aktes, den sie, wie gesagt, mit ihrem Monolog vollständig trägt, bäumt sich Olen'ka gegen ihre Erziehung auf:

Vsem byt' objazannoj, vsem žertvovat' soboju
I nikogo ne smet' ljubit', –
O! razve ėto značit žit'? ..
(A, II,2. S. 508)

„Allen verpflichtet sein, sich allen opfern und niemanden lieben dürfen, – oh! heißt das etwa leben? .."

Im vierten Auftritt macht sie sich ihre Konditionierung zum Opfer bewusst:

Net, vižu, čto vsegda ostanus' ja raboj
Privyčki žertvovat' soboj.
(A, II,4, S. 513)

„Nein, ich sehe, dass ich immer Sklavin der Gewohnheit bleibe, mich zu opfern."

Innerhalb des dramatischen Geschehens bezieht sich die Rolle einer Gewohnheitssklavin auf Olen'kas Auflösung des tête-à-tête zwischen Nina und dem Fürsten mit dem Zweck, öffentliches Aufsehen zu vermeiden. Da Olen'ka selbst auf die Gunst des Fürsten hofft, opfert sie sich aber gar nicht, sondern handelt im eigenen Interesse. Ähnlich interessenorientiert verhält sie sich bei dem mit Nina inszenierten Rollenspiel. Sie appelliert an Ninas Pflicht, sie vor der Verstoßung aus dem Haus zu retten (vgl. A, III,3, bes. S. 528), und erst als der Appell fruchtlos bleibt, gibt sie das verlangte falsche Geständnis ihrer Liaison mit dem Fürsten ab. Olen'kas deklarierte Opferbereitschaft muss man also ihrer Rolle einer Scheinheiligen zuschreiben. Arbenin erkennt nur einen Teil dieser Rolle, er vertraut zu sehr der Frucht der Erziehung durch Ninas Mutter und übersieht das Aufbegehren.

Arbenins zweite Fehleinschätzung betrifft die Olen'ka unterstellte Abneigung gegen das Tanzen. Gleich am Beginn ihres Monologs im zweiten Akt äußert sie jedoch ihren Neid auf die vom Schicksal begünstigten, „glückliche[n] Zarinnen der Mode" („Sčastlivye caricy mody!"; A, II,2, S. 508), die von den Tänzern umschwärmt werden, während sie als Mauerblümchen ‚sitzen bleibt'.

Aus den beiden Fehleinschätzungen des Charakters und der Neigungen von Olen'ka lässt sich eine Vision für das zukünftige Gespann Olen'ka – Arbenin ableiten, in der Arbenin noch mehr ins Hintertreffen gerät als in der Ehe mit Nina. Auf logischem Plan handelt sich der Nicht-Tänzer nicht allein eine Tänzerin, sondern auch eine gewiefte Schauspielerin ein. Auf choreographischem Plan zeichnet sich das Bild einer Scheinheiligen ab, die ihren alten Kompagnon Arbenin durch ihre vorgetäuschte weibliche Opferrolle einlullt, während sie sich tänzelnd Liebhaber sucht. Dass sich

diese Vision auf dem Lande, dem Verbannungsort für Arbenin und Olen'ka, realisieren könnte, scheint in einem Lexem angedeutet zu sein, das der Werkautor Arbenin bei dessen erfreuter Einschätzung der „kompan'onka" als Nicht-Tänzerin in den Mund legt: „A! Ne ochotnica do *pljaski*! .." („Ah! keine Liebhaberin des *Tanzes*! ..") „Pljaska" konnotiert, im Unterschied zu dem gehobenen *tanec* (‚Tanz'), mit ‚Volkstanz'. Volkstanz wird auf dem Dorf geübt. Mit Olen'ka als „kompan'onka" in der ländlichen Verbannung geriete Arbenin vom Regen in die Traufe.

Zu den zwei von Arbenin ausgesprochenen, auf die Tänzer Fürst und Nina gemünzten Linearvisionen haben wir also zwei implizite weitere Visionen ermittelt, die sich auf seine erwünschte Liaison mit Olen'ka und die realistischere, weil Olen'kas Charakter besser entsprechende kontrastive Variante dieser Liaison beziehen. Alle bisher von uns ermittelten Visionen beruhen auf einer in *gerader* Richtung verlaufenden Linie, wie sie auch Aleksandr Radin für die Fürstin Vera projektiert hat (in unserer Zählung die dritte Vision). Die *sechste* Vision beschreibt eine neue Form, eine *Gerade, die in einen Kreis umgebogen* wird. Wir können sie der Handlung in *Dva brata* entnehmen. Indem Vera sich von ihren Liebhabern, Jurij und Aleksandr Radin, trennt und zu ihrem Gatten zurückkehrt, unterbricht sie die gerade Linie der Betrogenen zugunsten der zurückgebogenen Linie. Diese Linienform steckt auch in Ninas Angebot, mit Arbenin auf das Dorf zu ziehen, um dort ihre Jugend zu „begraben" („V derevne molodost' svoju ja schoronju"; A, III,2, S. 519), so dass wir eine *siebente* Vision erhalten, die gleich nach dem ersten Betrogenen, Arbenin, umgebogen würde.

Nina weiß jedoch, dass sie sich mit ihrem Angebot von einer „Einbildung" hat hinreißen lassen („No čto, menja umčalo / Voobražen'e"; ebd.), denn Arbenin liebe sie gar nicht oder zu wenig. Der Ausdruck „Einbildung" („voobražen'e") könnte in *metatextlicher* Funktion auch an den Werkrezipienten gerichtet sein. Er enthält die Aufforderung, sich das gesamte System der sieben Visionen anschaulich vor Augen zu führen, und zwar deswegen, weil Ninas Rede im Vergleich mit der entsprechenden Rede in *Maskarad* eine beachtliche Lücke enthält, die sich auf Tanz und Mode bezieht. Das wird im nachfolgenden Untersuchungsgang besprochen. Jetzt verbleiben wir noch bei Ninas Erkenntnis, dass ihre zum Kreis gebogene Linie mit Arbenin nicht realisierbar ist. Sie begründet das mit der richtigen Einschätzung seiner Abneigung gegen die Tanzkunst, doch dabei unterläuft auch ihr ein Fehler. Der Fehler zeigt sich bei ihrer ironischen Ausmalung des Arbenin unterstellten Idealbildes einer Frau:

(S ironiej.)
Rešus' ne govorit', rešusja ne smotret',
Ne tancevat', za kartami sidet',
Kak kukla, kak statuja,
Togda na vas, konečno, ugožu ja!
Togda vy skažete – vot vernaja žena!
(A, III,2, S. 522)

„*(Mit Ironie.)* Ich entscheide mich nicht zu reden, indem ich mich entscheide nicht zu schauen, nicht zu tanzen, über den Karten zu sitzen, wie eine Puppe, wie eine Statue, dann werde ich, endlich, Ihnen Genüge tun! Dann werden Sie sagen – das ist eine treue Frau!"

Arbenin wünscht sich zwar eine starre Puppe, doch diese soll den Rollentext sprechen, den er ihr vorgibt. Er braucht eine Sprechpuppe, keine „Statue", und der Schlussdialog zwischen ihm und Olen'ka demonstriert die Sprechpuppe, die freilich nicht so funktionieren wird, wie der verblendete Arbenin sich das erhofft.

Halten wir uns nun das gesamte System der sieben Linearvisionen vor Augen, so sehen wir fünf gerade und zwei zum Kreis zurückgebogene Linien. Von den fünf geraden Linien werden drei explizit projektiert, Aleksandrs Vision für Vera und die beiden von Arbenin für Zvezdič und Nina projektierten Linien. In allen drei Visionen prägt auf der semantischen Ebene *Betrug* das Verhältnis der Geschlechter. Die zwei impliziten geraden Linien beziehen sich auf Arbenin bzw. Olen'ka. Auch hier herrscht Betrug in jeweils offener Reihe. Die beiden zum Kreis zurückgebogenen, impliziten Linien der Frauen Vera und Nina enthalten den Ansatz zu seriellem Betrug, durch die Umbiegung zum Kreis wird der Betrug unterbrochen und in *Treue* umgewandelt. Fürst Ligovskoj akzeptiert Veras Treueangebot, Arbenin lehnt Ninas Angebot ab und löst die Ehe zugunsten der vermeintlich vorteilhafteren geraden Linie mit der Nicht-Tänzerin Olen'ka auf. Sein diesbezüglicher Irrtum wäre in einer Fortsetzung von *Arbenin* unter dem Titel ‚Komödie auf dem Lande' dramatisch fruchtbar.

Aus der Logik der Linearvisionen ergibt sich somit eine Opposition zwischen geraden, von Männern explizit projektierten oder implizit für sie ermittelbaren und gebogenen, für Frauen ermittelbaren Linien. Semantisch konnotiert die Opposition zwischen den beiden Typen linearer Formen mit Betrug versus Treue nach dem Betrug. Während in *Arbenin* die männliche Gerade siegt, deutet sich mit der für Olen'ka erschließbaren Geraden die zukünftige Rache des weiblichen am männlichen Geschlecht an, eben deshalb, weil Neigung zum Tanz, zur Schauspielerei und zum Aufbegehren gegen sklavische Unterordnung in Olen'kas Persönlichkeit zusammentreffen.

Da das Gesamtsystem der linearen Visionen nicht allein aus der Konstruktion von *Arbenin* ermittelbar ist, sondern die intratextuelle Beziehung zu *Dva brata* herangezogen werden muss, können wir zu dem Schluss kommen, dass in *Arbenin* lineare Räumlichkeit wohl vom Werkautor intendiert und in den expliziten, mit Tanzbewegungen korrelierten Linearvisionen (Arbenins Zukunftsprojektionen für den tanzenden Fürsten und für Nina) auch signalisiert wird, dass sie jedoch künstlerisch noch nicht voll bewältigt ist. Das hat auch damit zu tun, dass im dramatischen Raum des Stücks die tänzerische Choreographie, die mit der Räumlichkeit des Ballsaales erwartbar wäre, durch das dominante schauspielerische Rollenspiel unterdrückt wird. Betrachten wir nun die in *Arbenin* implizit angekündigte theatralische Gattung des *mechanischen Theaters mit Ballett*.

Das mechanische Theater kann auf eine lange, in die Neuzeit zurückreichende Tradition schauen. Im 18. und 19. Jahrhundert war es auf den Jahrmärkten des Volkes eine Attraktion, und es drang auch in die Theaterhäuser ein.[87] Seine maschinelle

[87] S. bei P. Pavis (2003, S. 253) unter dem Lemma „mechanické divadlo", frz. „théâtre mécanique", engl. „mechanical theatre", dt. „mechanisches Theater", span. „teatro mecánico". In der europäischen Avantgarde lebte diese Tradition wieder auf. Man kann sie bes. bei dem Theaterregisseur Vsevolod Ė. Mejerchol'd beobachten, so vor allem in seinen Regiearbeiten zu Gogol's *Revizor* (*Der Revisor*) und Puškins *Boris Godunov.* Letzterem Stück legte der Regisseur das Konzept des Vexierbildes

Technik beruht auf Gleitschienen, auf denen maschinenartige Puppen bewegt wurden. Legt man die Vision solcher Maschinenpuppen dem Bau von *Arbenin* zugrunde, dann fehlen noch die Schienen für Ballettpuppen gerade deswegen, weil die Tänzer zur Schauspielerei gezwungen werden. Nur in den visionären, auf die Zukunft gerichteten Linearformen der Geraden ergibt sich aus der Opposition von Tänzern und Schauspielern ein Streit zwischen mechanischem Theater und mechanischem Ballett, Tanz- und Spielpuppen mit der Synthese in der tanzenden Schauspielerin Olen'ka. *Arbenin* erscheint in dieser metatheatralischen Sichtweise wie ein Schritt in Richtung auf die Verbindung von volkstümlichem mechanischem Theater und elitärem, mechanisiertem Ballett, was wiederum der Aussage des Dritten Ballgastes über die Mischung von Assemblee und Boulevard entspricht.

Freilich enthält die Mechanisierung nicht nur eine technische Möglichkeit, sondern auch eine menschliche Bedrohung. In Aleksandrs Bild der ‚Leere' und ‚Helle' in Veras Herz („v serdce budet pusto i svetlo") ebenso wie in Ninas Hinweis auf die stumme, starre Puppe oder Statue als Ideal ihres Gatten Arbenin ist das bedrohliche Moment angedeutet, das Vera offenbar erahnt. Im Unterschied zu ihr übersieht Arbenin, dass mit der Verpuppung der Frau auch er selber zur Puppe wird, die von einem ihm unsichtbaren Mechanismus gelenkt wird. Auf psychologischem Plan können wir den Mechanismus vielleicht als anerzogenen, männlichen Willen zur Macht bezeichnen, der des anerzogenen Mechanismus zu weiblicher Unterwerfungsbereitschaft als Komplement bedarf. Die Wurzeln dieser Erziehungstradition reichen in die Geschichte von Sodom zurück, ebenso auch in die – in *Dva brata* angesprochene – Geschichte von Kain und Abel und die dieser voran gehende Geschichte der Erschaffung des ersten Menschenpaares als ungleichen Paares, zwischen dem es keine Liebe gibt.

In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* als wichtigstem Intertext für Lermontovs letztes Drama zu verweisen. Wir beschauen die weiter oben zitierte Replikenkorrespondenz im Spiegeldialog zwischen Tellheim und Minna jetzt genauer:

> V. TELLHEIM. […] Gleichheit ist immer das *festeste* Band der Liebe. […]
> DAS FRÄULEIN. Gleichheit ist *allein* das *feste* Band der Liebe. […]
> (MB, V,5, S. 193; V,9, S. 199)

Tellheims Maxime schränkt den Gleichheitsgrundsatz relativierend ein, weil der Superlativ „festeste" auch weniger feste Liebesbande unterhalb von Gleichheit erlaubt. Minnas Maxime lässt keine Relativierung zu, es gibt nur eine einzige Art des festen Liebesbandes, und seine Voraussetzung ist die absolute Gleichheit. Die verschiedenen Linearvisionen in *Arbenin* führen nur relativ feste Liebesbande vor, die immer auch Grade der Unfestigkeit implizieren. Der Superlativ des ‚unfestesten' Liebesbandes ist die ungleiche Ehe, die Arbenin folgerichtig auflöst.

Hierzu sei ein Hinweis auf *Maskarad* hinzugefügt. Arbenin schreckt dort vor dem Gedanken an eine Auflösung der Ehe mit Nina aus nicht angegebenen Gründen zurück: „Ona umret, žit' vmeste s neju dole / Ja ne mogu… Žit' rozno? *(Kak*

---

und der Spielkarte für das Paar Boris Godunov – Grigorij Otrep'ev zugrunde. Seine Raumauffassung entspricht der Flächigkeit der Malerei; s. dazu H. Schmid, 1994b.

by ispugavšis' sebja) Rešeno: / Ona umret – […]" (M, III,1,1, S. 340; „Sie wird sterben, mit ihr länger zusammenleben kann ich nicht… Getrennt leben? *(Als ob er sich erschrecke.)* Es ist entschieden: Sie wird sterben – […]").[88] Möglicherweise ist es die sich vor Arbenins innerem Auge öffnende Vision seiner Liaison mit der scheinbar unterwürfigen „kompan'onka" im Ensemble der übrigen von ihm projektierten Linearvisionen, die in *Arbenin* den Gedanken an eine Eheauflösung akzeptabel macht. Mit den Linearformen hat es eine spezifische Bewandtnis, die wir mit dem jetzt folgenden Untersuchungsgang zu einer „poetischen Grammatik" zu fassen versuchen.

III. Zweiter Durchgang durch die Dramen: Die poetische Grammatik als Kriterium der Einteilung in zwei Werkgruppen: erste Gruppe – *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften*, *Strannyj čelovek*, zweite Gruppe – *Maskarad*, *Dva brata*, *Arbenin*. Die indikatorische Funktion der Linearformen für die poetische Grammatik. Inter- und Intratexte der beiden Werkgruppen

Das, was wir „poetische Grammatik" nennen, ähnelt den analytischen Methoden, wie sie Roman Jakobson in seinem Aufsatz „Poėzija grammatiki, grammatika poėzii" („Poesie der Grammatik, Grammatik der Poesie")[89] entwickelt hat, nur entfernt. Jakobson untersucht Korrespondenzbeziehungen zwischen den grammatischen Formen der Sprache und den lautlich-rhythmischen Formen im lyrischen Gedicht, es geht also um textlich ‚sichtbare' Oberflächenphänomene. Unsere poetische Grammatik zielt hingegen auf die in der Tiefenstruktur liegenden, in diesem Sinne ‚unsichtbaren', handlungsleitenden Werte und die Verbindungen zwischen ihnen. So wie die lautlich-rhythmischen Formen der Lyrik eine anschauliche Beziehung zu den grammatischen Formen eingehen, gibt es auch eigenartige räumliche Vorstellungsformen, durch welche die Tiefenwerte Anschaulichkeit gewinnen.[90] Diese Anschaulichkeit

---

[88] Ähnlich in der ersten Version von *Maskarad* (vgl. M1, IV,1,2, S. 472).

[89] Die dt. Übersetzung s. in R. Jakobson, 1979.

[90] Jurij M. Lotman (1986, S. 31) kommt unserer „poetischen Grammatik" nahe, wenn er der „supratextuellen, rein ideologischen" Modellbildung durch sprachlich ausgedrückte räumliche Relationen nachgeht: „Die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt […] sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet, sei es in der Form der Gegenüberstellung ‚Himmel – Erde' oder ‚Erde – Himmel' (eine vertikale dreigliedrige Struktur, organisiert längs der Achse ‚oben – unten'), sei es in Form einer sozial-politischen Hierarchie mit der zentralen Opposition des ‚Oberen – Niederen' […] all das fügt sich zusammen zu Weltmodellen, die deutlich mit räumlichen Merkmalen ausgestattet sind." – Auch Algirdas Julien Greimas (1972, S. 63) geht auf die Beziehungen zwischen Werten ein. Die Übertragung von Werten zwischen Handlungssubjekten drückt für ihn eine korrelative Auf- und Abwertung der subjektiven Werträume der handelnden Personen durch das Aussagesubjekt einer Narration aus. „Von den beiden *konformen Räumen* wird die Besetzung des einen von vornherein als *euphorisch*, und die Besetzung des anderen als *dysphorisch* mitgegeben." (Hervorhebungen A. J. Greimas). Greimas ordnet den euphorischen und dysphorischen Wertraum jedoch nicht, wie Lotman, in ein vorgegebenes, vertikal gegliedertes Raummodell ein, sondern eher auf einer Fläche, auf der beide Werträume zunächst gleichwertig sind. Das Aussagesubjekt entscheidet darüber, welcher der beiden Werträume als auf- oder abgewertet zu gelten hat. Damit wird das Aussagesubjekt zum Herrn über das ideologische Modell seines Werks eingesetzt. – Lotmans vertikales Raummodell können wir mit unserer „poetischen Grammatik" harmonisieren, doch fügen wir noch die Begriffe der Statik und Dynamik in das Modell ein. An Greimas' Konzept des autoritären Aussagesubjekts lässt

ist jedoch weitaus abstrakter als im Falle der lyrischen Oberflächenformen. Für das Drama als Gattung der Handlung sind die handlungsleitenden Werte äußerst wichtig. Das scheint Lermontov, der sowohl Lyriker als auch Dramatiker und schließlich Romanautor war, bewusst zu sein. Unserer Vermutung nach dienen die Linearformen seiner Dramen dazu, auf die Tiefenwerte hinzuweisen. Anlass zu dieser Vermutung gibt uns das Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja*, worin sich Reflexionen über Punkt und Linie sowie über Werte finden, die trotz ihres witzig-ironischen Tons doch als autopoetische Hinweise verstanden werden können. Unser zweiter Durchgang wird sich daher mit dem Romanfragment als wichtigem Intratext der Dramen beschäftigen. Lessings *Minna von Barnhelm* und Griboedovs *Gore ot uma*, die den „Lessingschen" und „Griboedovschen Ring" bilden, treten als Intertexte hinzu.

Unsere anstehende Untersuchung der zwei Werkgruppen schreitet nicht chronologisch von der ersten zur zweiten Gruppe vor, sondern wir wählen den umgekehrten Weg, von der zweiten zurück zu der ersten Gruppe. Für dieses Vorgehen gibt es zwei Gründe: Zum einen hat uns der Intertext der *Minna von Barnhelm* durch die maximenartige Formulierung des ideologischen Wertes der Gleichheit die Grundwertstruktur in diesem Drama, aber auch die Weise ihrer Übernahme in Lermontovs drei letzten Dramen entdecken lassen. Unsere Behauptung, diese drei Dramen hätten eine triadische Struktur, wird also noch einmal aufgegriffen und mittels der poetischen Grammatik bekräftigt. Zum anderen zeichnen sich eben die zwei letzten, in die Triade gehörenden Dramen *Dva brata* und *Arbenin* durch die Menge der expliziten und impliziten Linearformen vor allen anderen Dramen aus, so dass deren Funktion hinsichtlich der poetischen Grammatik besonders gut untersuchbar wird. In *Maskarad* haben wir keine Linearformen entdecken können. Das mag ein Mangel unserer eigenen Aufmerksamkeit sein, möglich ist aber auch, dass dem Werkautor selbst erst allmählich die Relevanz dieser Formen klar geworden ist.

Wenn es in den letzten drei Dramen tatsächlich ein gemeinsames, die Triadik begründendes Modell der poetischen Grammatik gibt, dann liegt die Vermutung nahe, dass auch die ersten drei Dramen sich auf ein derartiges Modell beziehen. In bestimmter Hinsicht wird sich diese Vermutung bestätigen, doch die Methode des Modellbaus und die innere Struktur des Modells unterscheiden sich erheblich von Methode und Struktur in der Triade. Es sei nun zunächst ein erster Versuch unternommen, unsere poetische Grammatik verständlich zu machen. Dafür ist *Arbenin* besonders gut geeignet. Daran schließt sich die eigentliche Analyse nach der Methode der poetischen Grammatik bei Lessing und in der Lermontovschen Triade an.

---

sich unser „Wertparameter" anschließen, der sich von Werk zu Werk verändern kann. – Wenigstens hingewiesen sei auch auf den tschechischen „Herbartisten" Otakar Hostinský, einen Vorläufer der strukturalen Ästhetik Jan Mukařovskýs. Hostinský unterlegt der Kunst abstrakte Schemata, die aus der Zerlegung der räumlichen Dimensionalität in Linie, Fläche und Tiefe gewinnbar sind. Wie der deutsche Philosoph und Kantschüler Johann Friedrich Herbart will er die Schemata auch mit moralischen Werten verbinden. Vgl. dazu O. Hostinský, 1921.

III.1. Ein erster Zugang zu Grundformen und Tiefensemantik in der poetischen Grammatik: Graduelles Wertdenken und moralischer Fall in *Arbenin*. Demonstration der poetischen Grammatik an *Minna von Barnhelm* und in Lermontovs Triade

Lessings Komödie muss noch einmal einbezogen werden, weil sie uns *grundlegende Formen* und eine den Grundformen anhaftende *Tiefensemantik* liefert, auf die sich die Lermontovsche Triade zu beziehen scheint. Grundformen und Tiefensemantik zusammengenommen wollen wir *poetische Grammatik* nennen. Der Ausdruck „Grammatik" dient uns nur als ein Hilfsbegriff, denn wie gesagt richtet sich die Tiefengrammatik auf Werte, und zwar durchaus im moralischen Sinne von Normen für menschliches Verhalten. Das Attribut „poetisch" drückt aus, dass sich die Beziehungen zwischen den Werten als Formen vorstellen lassen. Durch die Koppelung mit Werten werden die Formen wertmäßig interpretierbar, die Werte durch die Koppelung mit Formen anschaulich vorstellbar.

Ein Künstler kann sich dieser in der Tiefe liegenden, moralisch interpretierbaren Formen ganz oder teilweise bewusst werden und sie an die Oberfläche seines Werks treten lassen, wobei sie eine andere, der Vorstellungskraft leichter zugängliche Art der Anschaulichkeit annehmen als die Grundformen. Dazu dienen bei Lermontov die drei oben erwähnten expliziten Linearformen. Auch die impliziten, weniger augenfälligen Linearformen gehören zu derartigen Oberflächenformen. Dem Ensemble der insgesamt sieben Linearformen haben wir den semantischen Wert von Betrug (die fünf Geraden) versus Rückkehr zur Treue (die zwei umgebogenen Geraden) zugeordnet. Darin drückt sich zwar auch eine moralische Wertung aus, diese ist aber mit den Tiefenwerten nicht identisch: Betrug könnte in einem Werk durchaus als Ausdruck von lobenswerter Lebensklugheit, Treue als Dummheit hingestellt sein. Die moralischen Tiefenwerte liefern die endgültigen *Parameter* für die Bewertung der an der Werkoberfläche befindlichen, semantisch-moralischen Werte. Wie im Fall der Grundformen kann ein Autor auch Hilfen bei der Suche nach den parametrischen Tiefenwerten geben. Lessings *Minna von Barnhelm* versagt uns die expliziten und impliziten Indikatoren der Tiefenformen seiner poetischen Grammatik, hilft uns aber bei der Ermittlung ihrer Parameter, und zwar durch die oben besprochenen Maximen. Auch in *Arbenin* gibt es zwei Textstellen, die auf die parametrischen Werte hinweisen. Die gemeinten, recht umfangreichen Textstellen fallen insofern auf, als sie in *Maskarad* gänzlich fehlen. Die Neuartigkeit der beiden Textstellen lässt vermuten, dass der Werkautor mittels ihrer die intertextuelle Beziehung zu Lessings *Minna von Barnhelm* noch einmal hervorheben will – denn die parametrischen Werte sind identisch.

Die Abwägung zwischen graduellem und absolutem Gleichheitsdenken in der Liebe resultiert, wie gesagt, bei Lessing im Sieg der absoluten Gleichheit (Minnas Maxime). Graduelles Denken korreliert dank dieses Sieges mit ‚schlecht', absolutes Denken mit ‚gut' in einem moralisch normativen Sinne, weil Liebe eine zwischenmenschliche Beziehung ist. Eine der angekündigten Textstellen in *Arbenin* offenbart nun beim männlichen Helden ein *prinzipiell graduelles Denken*, das wir, legen wir den Lessingschen Parameter zugrunde, als ‚schlecht' bewerten müssen. Die andere Textstelle offenbart die verderblichen Folgen seines graduellen Denkens für den Helden

selbst, so dass der Lessingsche Parameter ausdrücklich bestätigt wird. Die erste Textstelle ist ein Urteil Arbenins über Ninas Charakter, die zweite stellt in einem Fazit seines Lebens die Veränderung seines eigenen Charakters dar. Die Textstelle über Nina lautet:

V vas serdce *nizkogo razrjada*,
I vaša kazn' ne smert', a *styd.*
Čto vy drožite? bud'te vnov' spokojny,
Vam dolgo žit' na svete suždeno,
I sčast'e vam ešče vozmožno.
(A, V,5, S. 550)

„In Ihnen ist ein Herz *niederen Grades*, und Ihre Strafe ist nicht Tod, sondern *Schande*. Was zittern Sie? seien Sie wieder ruhig, Ihnen ist lange auf der Welt zu leben bestimmt, und Glück ist für Sie noch möglich."

Wenn Arbenin an Nina ein „Herz niederen Grades" erkennt, dann geht er von dem Maßstab eines Herzens höheren Grades aus. Insofern Nina diesem hohen, aber doch graduierten Maßstab nicht gerecht wird, verdient sie „Schande" („styd") anstelle der Todesstrafe, die Arbenin seiner Gattin in *Maskarad* zuteilt. Der Gattenmord hängt mit der absoluten Werthaltung von Nina in *Maskarad* zusammen, die, wie wir später zeigen werden, Arbenin auf Dauer nicht erträgt.

Arbenins Lebensfazit untergliedert sich in zwei textlich getrennte Teile. Der erste Teil beschreibt den Arbenin der Vergangenheit:

I byl ja *gord, i silen, i svoboden*,
Na žizn' gljadel kak na igrušku ja,
I v zlobe byl ja blagoroden,
I žalost' ne smešna kazalasja moja.
No čas prišel – i *ja upal*, – ničtožnyj,
Bezumec, […]
(A, V,2, S. 542)

„Und ich war *stolz, und stark, und frei,* auf das Leben schaute ich wie auf ein Spielzeug, und in Bosheit war ich edelmütig, und mein Erbarmen kam mir nicht lächerlich vor. Doch die Zeit kam – und *ich fiel*, – ein Erbärmlicher, ein Tor [wörtlich: Verstandloser] […]"

Das Attribut „frei" („svoboden") am Schluss der ersten Zeile wird aus dem Mischungsverhältnis von Bosheit mit Zügen eines edelmütigen und erbarmensfähigen Menschen plausibel. Die Mischung erlaubt Wahl zwischen unmoralischen (Bosheit) und moralischen Regungen (Edelmut, Erbarmen), mithin eine gewisse Wahlfreiheit im Rahmen der Charakteranlage. Der Verlust des gemischten Charakters führt zu Unfreiheit, Arbenin ist in zwanghafte Bosheit „gefallen" („i ja upal"). Die Ursache des Falls liegt in dem Vorrang des „stolzen" Charakterzugs – die Aufeinanderfolge von „stolz, und stark, und frei" drückt Prioritierung aus –, der Werkautor rückt (für uns) Arbenin an die Seite des noch dem „unverzeihlichen" Stolz verhafteten Tellheim vor dessen Bekehrung zu absolutem Gleichheitsdenken. In der Fortsetzung des Lebensfazits gleich im Anschluss an die zitierten Aussagen über Nina beschreibt Arbenin seinen nach dem Fall erreichten Jetztzustand:

Da, nyne čuvstvuju, ja star,
Izmučen dolgoju bor'boju,
Poslednij na menja upal sud'by udar,
I ja ponik pokornoj golovoju.
Želanij net, nadeždy net,
Ja vybrošen iz kruga žizni šumnoj
S nesnosnoj pamjat'ju nevozvratimych let,
Stradalec mračnyj i bezumnyj.
(A, V,5, S. 550)

„Ja, nun fühle ich, ich bin alt, erschöpft vom langen Kampf mit dem Schicksal, der letzte Schlag des Schicksals ist auf mich gefallen, und ich habe den gehorsamen Kopf gesenkt. Ohne Wünsche, ohne Hoffnung, ich bin aus dem Kreis des lärmenden Lebens herausgeworfen, mit der unerträglichen Erinnerung an unwiederbringliche Jahre, ein *finsterer und törichter* [wörtlich: verstandloser] *Märtyrer*."

Arbenin führt seinen Fall auf sein Lebensalter zurück, doch dies ist nur die halbe Wahrheit, war er doch der Meister einer Generation von Kartenspielern, die männlichem Stolz als ihrem Abgott huldigten. Das perverse religiöse Moment des Verehrers von Mannesstolz lässt der Werkautor in den Lexemen des „finstere[n] Märtyrer[s]" („stradalec mračnyj") anklingen. In der christlichen Ikonographie umgibt den Märtyrer eine strahlende Aureole, durch die das Licht seines Gottes durchscheint. Den finsteren Abgott des Stolzes, der Selbsterhöhung des Mannes über die Frau fordert, nicht erkannt zu haben, macht Arbenins ‚Torheit, Verstandlosigkeit' („bezumnyj") aus. Insofern Nina der Bewertung ihres Charakters nichts entgegenzusetzen weiß, fehlt Arbenin die Erzieherin zum Denken in absoluten moralischen Werten.

Nach dieser Demonstration der schädlichen Folgen des moralischen Gradualismus in *Arbenin* kehren wir zurück zu dem Problem von Formen und ihrer Semantik in der poetischen Grammatik. Die fünf von Männern (Arbenin, Aleksandr Radin) projektierten, mit Betrug konnotierten Geraden lassen sich dem moralischem ‚Fall', die zwei mit Frauen (Nina, Vera) verbundenen, mit Treue nach dem Betrug konnotierten umgebogenen Geraden dem moralischem Wiederaufstieg gleichsetzen. Fall in die Tiefe und Aufstieg in die Höhe wären die den Linearformen entsprechenden Tiefenformen, die wir aber noch nicht hinreichend ausgelotet haben, denn das gradualistische und absolutistische Denken muss noch genauer formal geortet werden. Für die formale Ortung setzen wir bei Lessing an.

Die ansteigende Schräglinie als Zentrum der poetischen Grammatik in Lessings Komödie

Wir suchen nun in Lessings Komödie nach einer *zentralen Grundform* mit ihrem *Wertkorrelat*. Die zentrale Stellung von Grundform und Grundwert soll heißen, dass alle weiteren Formen und Werte an dieses Zentrum anschließbar sind. Die poetische Grammatik in *Minna von Barnhelm* hat ein einfaches *formales* Zentrum. Das ist die *ansteigende Schräglinie*. Sie bringt in Gestalt ihres Anfangs- und Endpunkts *zwei Elemente* in ein Verhältnis. Die Elemente seien *Tiefenpunkt* und *Höhenpunkt* genannt. Die Schrägform (Diagonale) der Verbindung beider Punkte soll für eine dynamische

Bewegung stehen, durch welche die beiden Punkte in ein Verhältnis zueinander gebracht werden. Exemplifizieren wir nun erst einmal, wie sich dieser formale Grundbestand von Lessings poetischer Grammatik in *Minna von Barnhelm* umsetzt.

Der männliche Held Tellheim wird in der dramatischen Handlung vom Werkautor auf den Weg der Erziehung geschickt. Erziehung will aus dem unterentwickelten Zögling einen entwickelten Menschen machen. Unterentwicklung markiert also Tellheims Tiefenpunkt, Entwickeltheit seinen Höhenpunkt, die Erziehung ist der Prozess, der beide Punkte diagonaldynamisch miteinander verbindet.

Dieses rudimentäre Formensystem wird in der Lessingschen Komödie noch durch *zwei besondere Eigenschaften des Punktes* ergänzt, aus denen ein weiteres Verhältnis zwischen Elementen hervorgeht. Ein Punkt kann stabil, *statisch* sein oder aber *dynamisiert* werden, wenn sich von ihm ausgehend eine Linie bildet. Beide Eigenschaften werden an den beiden Hauptpersonen des Stücks kontrastiv sichtbar: Minna steht statisch von Anfang bis Ende der Komödie auf dem Höhenpunkt. Tellheims Tiefenpunkt wird durch den Aufstieg zum Höhenpunkt dynamisiert, aber auch nach Erreichen des Höhenpunkts bleibt er von ständigem Wiederabsturz bedroht, auch der von ihm besetzte Höhenpunkt enthält also potentielle Dynamisierbarkeit. Auf der doppelt besetzten Höhenpunktebene ergibt sich daraus, dass zwischen einem statischen, weiblich besetzten und einem dynamisierbaren, männlich besetzten Höhenpunkt eine ständige Spannung besteht. Minna gleicht die Spannung aus, indem sie für die zukünftige Ehe das Spiel der Wechselstreiche vereinbart. Zweck des Spiels ist es, den Ehemann auf seinem Höhenpunkt festzuhalten, den Fall zurück zum Tiefenpunkt zu verhindern.

Nun bleibt noch die *werthafte* Seite des formalen Systems von Tiefenpunkt, Höhenpunkt, ansteigender Schräglinie und tendenzieller Dynamisierung des männlich besetzten Höhenpunktes zurück zum Tiefenpunkt zu erörtern. Für den Tiefenpunkt ermitteln wir das *Prinzip des Gradualismus*, für den Höhenpunkt das *Prinzip des Absolutismus* hinsichtlich des Gedankens der Gleichheit zwischen Mann und Frau. Tellheim vertritt anfänglich den Tiefenpunkt des graduellen Gleichheitsdenkens, Minna besetzt den Höhenpunkt des absoluten Gleichheitsdenkens und überzeugt ihren Partner von der Richtigkeit dieses Denkens. Der zum Höhenstandpunkt hinaufgezogene Mann bleibt aber weiterhin von Rückfall bedroht, weil das graduelle Denken durch die genossene kollektive Erziehung von Männern in ihm – besonders was die Mann-Frau-Beziehung betrifft – internalisiert ist. Das vereinbarte eheliche Rollenspiel der Wechselschläge übt das Gleichheitsdenken dauerhaft ein, so dass Tellheims moralischer Wiederabstieg zum Tiefenstandpunkt in der spielerischen Erziehung durch die statische, aber phantasievolle Minna verhindert werden kann.

Da die absolute Gleichheitsidee mit dem Guten, die gradualistische mit dem Schlechten korreliert wird, sind Tiefenpunkt und Höhenpunkt Gegenpole auf einer moralischen Wertachse. Dank der Korrelation des absoluten Gleichheitsgedankens mit ‚gut' ergibt sich ein *ideologischer Wertstandpunkt* des ganzen Werks – wiederum wäre ja denkbar, dass der Gradualismus, also die abgestufte Gleichheit zwischen Mann und Frau, in einer anderen Ideologie dem Pol des Guten zugeordnet würde, der absolute Gleichheitsgedanke dem Pol des Schlechten. Es liegt nahe zu vermuten, dass Lermontov der Lessingschen Ideologie wohlgesonnen ist, aber immer weniger Anlass findet, die nach Typen der russischen Gesellschaft modellierten Personen sei-

ner Dramen zu Repräsentanten solcher Ideologie zu machen. Innerhalb seiner Triade ist nur die Nina in *Maskarad* eine der Minna vergleichbare *Ikone* des unerschütterlichen Absolutheitsdenkens, die ihr Ehemann durch den Gattenmord jedoch vom Podest stürzt. Ihre Nachfolgerin, die Nina in *Arbenin*, ist keine Ikone des absoluten Gleichheitsdenkens, Gradualismus hat sich tatsächlich in ihrem Charakter eingelagert, doch dieser lässt ja Grade von ‚besser' oder ‚schlechter' zu. Nina strebt zum ‚Besseren', doch ihr Gatte wählt sich eine ganz neue weibliche Ikone in Gestalt der „kompan'onka", weil deren Charakter seinem eigenen nach dem Fall mehr entspricht. Wir werden nun versuchen, in jedem Werk der dramatischen Triade die spezifische poetische Grammatik zu rekonstruieren, um herauszufinden, in welche Richtung sich das Gesamtsystem von Formen und Werten bewegt.

Das Verhältnis zwischen statischem und dynamisiertem Höhenpunkt als Zentrum der poetischen Grammatik in *Maskarad*

In *Maskarad* befindet sich Arbenin als Ninas Ehemann von Anfang an in der *Position des Höhenpunktes*, den Aufstieg vom Tiefenpunkt hat er in der Vorgeschichte der Ehe hinter sich gebracht. Wie bei Tellheim steht der *Tiefenpunkt* für das *gradualistische Prinzip männlich- weiblicher Ungleichheit.* Arbenin kleidet dieses Prinzip in religiös-bildliche Sprache ein, so dass ‚schlecht versus gut' zusätzlich auch als ‚böse, sündig versus gut, tugendhaft' interpretierbar wird: Bei der Hochzeit sollte Nina ja als „Gotteslamm" des „heiligen" Mannesrechts, niemanden mehr zu lieben, geopfert werden. Während der einjährigen Ehe auf dem Lande erwachte in Arbenin die Liebe, Nina erhielt den Wert von „Leben und Gutem" („Tak, prežde ja tebe *ceny ne* znal, nesčastnyj! / No skoro čerstvaja kora / S moej duši sletela […] i ja voskres dlja žizni i dobra."; M, II,3,3, S. 285; „Ja, vorher erkannte ich dir *keinen Wert* zu, ich Unglücklicher! Aber bald flog die raue Schale von meiner Seele […] und ich wurde zu Glück und Gutem wiedergeboren."). Das Vorher-nachher-Schema des Aufstiegs über die Diagonale ist damit angesprochen, der Held hat in der Vorgeschichte in Nina seinen absoluten moralischen Wert („Gutes") erkannt. Der Nina zuerkannte Wert des „Lebens" („dlja žizni") setzt Nina („angel krasoty"; ebd., S. 290; ein „Engel an Schönheit") in eine Beziehung der völligen Gleichwertigkeit mit Arbenins eigenem Leben ein, denn ohne sie wäre für ihn „kein Existieren" („ni suščestvovan'ja"; ebd.). Wie Lessings Minna besetzt Nina in der Tragödie unerschütterlich den *weiblichen Höhenpunkt* des absoluten Werts der Gleichheit, d. h. in *ideologischer* Hinsicht den Pol des Guten und Tugendhaften. Auf ideologischem Plan macht ihre Ermordung sie zu einer *Märtyrerin* des Guten, deren Tod Gott als oberster Richter rächen soll (vgl. M, III,2,2, bes. S. 354). Arbenin verspottet Ninas Märtyrerrolle (ebd., S. 350); er ist also von seinem erreichten Höhenpunkt wieder auf den vormaligen Tiefenpunkt abgefallen. Religiös betrachtet, ist er beim Aufstieg von seinem alten Gott abgefallen und hat sich Ninas Gott der Liebe und des Guten zugekehrt; durch seinen Abstieg findet er wieder zu seinem alten Gott zurück, der Liebe und Gutes unter der Bedingung von Gleichheit als ‚Sünde' bewertbar macht.[91] *Zwei konträre Ideologien* streiten in *Maskarad* miteinander.

[91] Die zwei verschiedenen Gottheiten, denen Arbenin in Aufstieg und Abstieg dient, scheinen eine seltsame Äußerung in *Arbenin* plausibel zu machen. Arbenin gibt zu, dass ihn im alten Freundschafts-

Die im Drama vorgeführte Handlung spielt sich demnach im *Verhältnis der weiblichen und männlichen Höhenpunktbesetzung* ab, so dass hier das *Zentrum* der poetischen Grammatik angesiedelt ist. Das schauspielerische Rollenspiel, das bei Lessing den Mann auf dem Höhenpunkt festhält, kann Nina nicht einsetzen, weil sie stets wahrhaftig ist und keine spielerische Phantasie hat. Statt der Frau setzt der Mann das Spiel für seinen Zweck, den Abstieg zurück zum Tiefenpunkt, ein.

Spiel ist *per se* ambivalent, es ist moralisch neutral und kann gerade deshalb eine Zugkraft nach oben zum Höhenpunkt oder eine Druckkraft nach unten zum Tiefenpunkt sein. Im Blick zurück auf seine Vergangenheit stellt Arbenin fest, dass Kartenspiel verderblich für ihn gewesen ist, ein Erzieher zur rechten Zeit hätte seinem Leben eine andere Richtung geben können (vgl. Arbenins Äußerung gegenüber dem Fürsten:: „[…] ja byl / Neopyten kogda-to i molože, / Kak vy, zanoščiv, oprometčiv tože, / I esli b … *[ostanavlivaetsja]* kto-nibud' menja ostanovil … / To …" [M, I,1,1, S. 264; „[…] ich war einst unerfahren und jünger, wie Sie, auch hochmütig, übereilt, und wenn … *[hält inne]* jemand mich angehalten hätte … dann …").[92] Kartenspiel ist aber nicht an und für sich ein Laster, sondern wird es erst, wenn es, wie Arbenin feststellt, die Liebe und alle übrigen positiven Beziehungen zwischen Menschen verdrängt (vgl. ebd., S. 262, 263). Kartenspiel könnte sich also durchaus mit Liebe verbinden. Doch in *Maskarad* ist diese Art Spiel für die Erziehung des Mannes durch die Frau vergiftet, weil es Betrug impliziert, auf Profit angelegt ist und im Frauen verachtenden, mafiösen Kartenspielerkreis angesiedelt ist. Die Vergiftung erstreckt sich auch auf das schauspielerische, mit Kartenspiel verbundene Rollenspiel. Doch Arbenin und Kazarin beziehen oppositionelle Positionen in Bezug auf Karten- und Rollenspiel: Arbenin geht es, im Unterschied zu dem nutzenorientierten Kazarin, um den bloßen Reiz von Kartenspiel, schauspielerisches Rollenspiel soll den verloren gegangenen Reiz der Karten erneuern – dahinter steht die Idee des Spiels um des Spiels willen. Somit zeichnet sich ein *eigener Wertparameter für Spiel* ab: Das reine Spiel um des Spiels willen ist der positive parametrische Wert von Spiel, sein eigener Höhenwert. Dieser lagert sich zwischen dem edukatorischen Nutzenwert in *Minna von Barnhelm* und dem von Kazarin verfolgten finanziellen Nutzenwert an, die beide das Spiel für außerspielerische Zwecke instrumentalisieren. In *Maskarad* obsiegt Kazarins finanzieller Nutzen. In *Arbenin* wird dann gerade Kazarin Vertreter der

---

bündnis mit Kazarin das „Streben der Leidenschaften" („Stremlenie strastej") hingerissen habe. Des Nachts jedoch, wenn Gewissensbisse ihn quälten, habe er, „allein mit [seinem] Schöpfer" („Odin s moim tvorcom"), gebetet statt sich Kazarin mitzuteilen (A, IV,2, S. 530-531). Versteht man unter dem Schöpfergott den im Oben stehenden christlichen Gott, dann wäre es allerdings ein Akt der Nächstenliebe gewesen, auch den dem unteren Gott verhafteten Genossen Kazarin in das Gebet einzuschließen. Zu Recht empört sich Kazarin: „[…] voz'mi nazad, voz'mi / Ty družbu glupuju – vse končeno mež nami, […]!" (Ebd.; „[…] nimm zurück, nimm du deine dumme Freundschaft – alles ist zwischen uns beendet, […]!") Der Ausdruck „dumme Freundschaft" signalisiert Arbenins egoistische, ‚stolze' Auslegung des Schöpfer-Mensch-Verhältnisses. (Vgl. auch Kazarins Einreihung Arbenins unter die „Stolzen" [„gordecami"; ebd.]).

[92] Arbenins pausendurchsetzte Vermutung über seine mögliche Rettung vor dem Spielteufel durch einen Lehrer zur rechten Zeit kann von dem zeitgenössischen Leser auch noch anders verstanden werden: Victor Ducanges (Ducange et Dinaux) Melodrama *Trente ans ou La Vie d'un joueur* (1827), das Anfang der dreißiger Jahre in Russland gefeiert wurde, lässt mehrere wohlmeinende Ratgeber gegen das Kartenspiel bei dem noch jungen Hauptthelden Georges de Germany scheitern. Vgl. auch unsere Anm. 94.

reinen Spielidee werden, der den dort deutlich nutzenorientierten Arbenin auf seinen Wertstandpunkt herüberzieht – beide werden zu männlich-männlichen Besetzern des paradigmatischen Höhenwerts von Spiel unterhalb des moralischen Höhenpunktes und oberhalb des moralischen Tiefenpunktes. Die Wandlung dieses Paares zu reinen Spielern setzt freilich die Trennung des Rollenspiels vom vergifteten Kartenspiel voraus. Kazarin wird ein eigenes Spielmodell erfinden. In diesem Modell kehrt das Rollenspielmodell aus *Minna von Barnhelm* zurück, allerdings in der signifikanten Variante eines reinen Männerspiels.

Das Verhältnis zwischen statischem und dynamisiertem Tiefenpunkt als Zentrum der poetischen Grammatik in *Dva brata* und die Entdeckung der Untiefe im Gradualismus

So wie in *Maskarad* müssen wir für die Rekonstruktion der poetischen Grammatik des Zwischenstücks der dramatischen Triade drei Personen als Besetzer von Punkten berücksichtigen: das Ehepaar Fürst Ligovskoj – Fürstin Vera und den Liebhaber Aleksandr Radin.

In der fürstlichen Ehe herrscht durchgängig das Prinzip männlich-weiblicher Ungleichheit. Zu Beginn der dramatischen Handlung wird dieses Prinzip durch die finanzielle Großzügigkeit des Ehemannes verdeckt, am Schluss wird es aufgedeckt (vgl. unseren Kommentar zu der „Ehre“ [„čest’“] des Fürsten), Liebe wird gänzlich unmöglich. Mann und Frau befinden sich in der Ehe gemeinsam auf dem *Tiefenpunkt* des unmoralischen Ungleichheitsprinzips. Das Verhältnis von weiblicher Statik und männlicher Dynamik, das wir aus *Minna von Barnhelm* und *Maskarad* kennen, ist jetzt umgekehrt: Der *männlich* besetzte Tiefenpunkt ist *statisch*, der *weiblich* besetzte d*ynamisiert* sich in Richtung auf den *Höhenpunkt* des Gleichheitsprinzips. Vor, mittels und während der Ehe sucht Vera dreimal nach einem ihr gleichen Liebespartner. Da die Suche erfolglos bleibt, wählt sie den Rückfall in die ungleiche Ehe. Vera ist, anders als Nina in *Maskarad*, *keine Märtyrerin* der Tugend. Aleksandrs Urteil über Veras Charakter spricht das aus (obzwar es in sich auch fehlerhaft ist): „[…] ty ne mučenica dobrodeteli, ne žertva strasti i obmana … ty prosto slabaja, vetrenaja, nepostojannaja ženščina …“ (DB, IV,1, S. 396; „[…] du bist keine Märtyrerin der Tugend, kein Opfer der Leidenschaft und des Betrugs … du bist einfach eine schwache, windige, unbeständige Frau …“). Somit liegt das *Zentrum* jetzt nicht mehr im Verhältnis der beiden Höhenpunktbesetzungen, sondern in demjenigen der Tiefenpunktbesetzungen. Die kreisförmig aus der Geraden zurückgebogene Linie, die wir für Vera imaginiert haben, drückt auf eine spezifisch anschauliche Weise weibliches dynamisiertes Höhenstreben aus, das erfolglos bleibt, weil es keine männliche Besetzung für den Höhenpunkt gibt.

Auf der Ebene der beiden Tiefenpunkte setzt auch Aleksandrs Vision der auf zwanzig Betrogene verlängerten Geraden an. Mit dieser Vision versucht der Liebhaber seine ehemalige Geliebte im fortgesetzten Betrug zu fixieren. Vera wäre auf dieser Linie die Freiheit der Wahl zwischen Treue und Untreue genommen, die ihr in der Ehe mit Ligovskoj immer noch bleibt, sie geriete auf eine Falllinie *unterhalb* des weiblich besetzten Tiefenpunktes. Veras wahrer Charakter und des Fürsten (mit

Misstrauen gemischte) Großmut halten sie vor dem Fall in solche Untiefe zurück. Aleksandr ist die Kraft, die Vera in die Untiefe drücken will, da seine philosophische, an das Schlagwort der „Freiheit der Frau" angelehnte Rhetorik den oppositionellen Pol zur Treue, d. h. den Betrug, propagiert.

Neu im Vergleich mit *Maskarad* ist somit die Entdeckung, dass es unter dem Tiefenpunkt der Ungleichheit eine *Untiefe* gibt, die *quantitativ* kaum ausmessbar ist – die zwanzig Betrogenen in Aleksandrs Linearvision sind eine willkürliche Festsetzung. Das graduelle Prinzip größerer und geringerer Gleichheit/Ungleichheit lässt nach unten (theoretisch auch nach oben) unendliche Abstufungen zu, weil der absolute Wertmaßstab fehlt. Gibt es nur den Tiefenpunkt, dann fehlt der Parameter für die Abstufungen innerhalb des Gradualismus: Veras erste drei Partner sind gar keine „Betrogenen", sondern potentielle Kandidaten für die männliche Höhenpunktbesetzung, die sich nicht bewähren. Aleksandr hat das feste Maß des Höhenstandpunkts in sich verloren, Vera hat es sich bewahrt, der Fürst hält sich an der äußeren Konvention der stabilen ungleichen Ehe fest, die in *Dva brata* zum Ausdruck der *offiziellen gesellschaftlichen Ideologie* wird.

Die vervielfältigten, in die Untiefe absteigenden Schräglinien als Zentrum der poetischen Grammatik in *Arbenin*

Im letzten Teil der Triade setzt sich Aleksandrs Modell der in die *Untiefe unterhalb des Tiefenpunktes weisenden Geraden* siegreich durch. Es wird auf vier Personen übertragen, die zwei je männlich-weibliche Paare bilden: Nina – Fürst Zvezdič, Arbenin – Olen'ka. Diese *Vervielfältigung* demonstriert den Sieg von Aleksandrs Modell. Nur von Nina kommt Widerstand, insofern folgt sie der Fürstin Vera – allerdings unter einer Einschränkung.

Indem Nina nach dem ersten Betrug in der Ehe zur Treue zurückkehren will (ihr Vorschlag des gemeinsamen Lebens auf dem Dorf drückt das aus), greift sie Veras Linearform der zum Kreis umgebogenen Geraden auf. Doch Nina sucht bei dem Fürsten nur eine Liebelei, keine dauerhafte Beziehung in Gleichheit. Der *ideologische Parameter* des absoluten Höhenpunktes ist auch ihr, so wie allen übrigen Personen des Stücks, *verlorengegangen*. Im Unterschied zu Fürst Ligovskoj verstößt Arbenin seine Gattin in die „Freiheit der Frau" mit Männern von der Art des Fürsten Zvezdič.

Es bedarf der Erfahrung mit Fürst Zvezdič, damit Nina bewusst werden kann, was die „Freiheit der Frau" wirklich für sie bedeutet. Der Fürst will nur eine Position in der Reihe der Verehrer Ninas einnehmen (vgl. seine Werbungsrede im Ballsaal: „Nel'zja li, chot' na smech, / Menja v čislo postavit' vsech? .."; A, II,1, S. 505; „Kann man nicht, wenigstens zum Scherz, mich in die Zahl aller [gemeint: der Tänzer] einsetzen? .."). Somit ist er für den Abstieg auf der Schräge disponiert. Im Verhältnis der von Nina – Zvezdič besetzten Tiefenpunkte fühlt sich der Mann auf der Bahn weiteren Tiefenfalls wohl und will seine Partnerin mit sich ziehen, die ihn aber verachtet (vgl. Ninas Urteil über Männer von Zvezdičs Art, „bezdušnyj i pustoj / Bul'varnyj frant, zatjanutyj v korsete"; A, II,2, S. 519; „ein seelenloser und hohler Boulevard-Geck, in ein Korsett geschnürt"). Denn im scheinbar gleichen Recht von Mann und Frau auf wechselnde Liebeleien steckt eine Ungleichheit – die öffentliche Meinung

bewertet den Frauenheld und die Kokette mit verschiedenem Maß. Arbenins Strafe der „Schande“ („styd“) für Nina macht das deutlich, und Nina hat es schon vorher erkannt (vgl. ihre Aussage über die allgemeine, auch am Fürsten beobachtete Neigung von Männern, die Frauen in der Liebe erniedrigen zu wollen, in A, II,4, bes. S. 511-512).

Arbenin stellt sich anfänglich, so wie sein Namensspender in *Maskarad*, auf dem Höhenpunkt des Gleichheitsprinzips in der Liebe dar (vgl. die aus *Maskarad* übernommene Wertanerkennung Ninas in A, III,2, bes. S. 524). Doch bei ihm findet ein expliziter *Wechsel zum Prinzip des Gradualismus* statt, in seinem Urteil über Ninas „Herz niederen Grades“. Es erlaubt ihm, nach der Trägerin eines ‚Herzens höheren Grades‘ Ausschau zu halten. Er meint, sie in der „kompan’onka“ zu finden. An ihr hebt er die Fähigkeit hervor, „Böses nicht zu bemerken, nicht an es zu erinnern“ („Ne zamečat’, ne pomnit’ zla“; A, III,3, S. 526). Das Böse ist in der sozialen Ungleichheit dieses Paares enthalten, die Arbenin fortgesetzte Erniedrigung der abhängigen Frau erlaubt. Arbenin errichtet sich in der „kompan’onka“ eine unter Nina stehende, *negative Ikone*, die ihre Erniedrigung nicht einmal mehr erkennt oder, falls doch erkannt, dem Mann nicht vorwerfen darf. Die *Ideologie der Ungleichheit* zwischen Mann und Frau degradiert jetzt *beide*, Mann und Frau außerhalb der Ehe, zu *Märtyrern* der finsteren Gottheit der Ungleichheit. Das Verhältnis der beiden (impliziten) Linearformen des Paares Arbenin – „kompan’onka“ zueinander gibt das anschaulich wieder.

Olen’kas Befähigung zur Rolle der Scheinheiligen steht für die *Umkehrung* von Betrug und Erniedrigung gegen den Mann. Am Charakter der Olen’ka ist dabei zu beachten, dass viele verschiedene Arten von Benachteiligung an ihr zusammenkommen: Die Erziehung durch Ninas Mutter hat sie zur moralisch zweideutigen „kompan’onka“ bestimmt, ihre Herrin Nina verweigert ihr den Schutz gegen die ungerechte Verbannung aus dem Haus, auf dem Ball der feinen Gesellschaft bleibt sie Mauerblümchen, auch der begehrte Fürst nützt sie aus (vgl. seinen Kommentar zu dem Gespräch mit Olen’ka in A, II,3, bes. S. 509). Systembedingte Benachteiligungen, die in Lessings Komödie auf mehrere Personen (Just, Werner, Franziska, Minna) verteilt sind, bündeln sich auf Olen’ka. Sie müsste tatsächlich eine Ikone weiblicher Demut sein, um ihre vielfachen Benachteiligungen passiv hinzunehmen. Ihre absehbare Umkehrung der Herrschaftsbeziehung in der paarigen Konstellation mit Arbenin ist eine Folge ihres aufmüpfigen Charakters, zugleich aber auch eine Folge der Ungleichheit im Gesellschaftssystem, welche die sozial niedrig gestellte Frau besonders hart trifft. Das Paar Arbenin – Olen’ka birgt eine Explosivkraft in dem ganzen sozialen Ungleichheitssystem.

Als Ergebnis unserer Betrachtung der vier Personen und ihrer Paarung auf dem Tiefenpunkt der Ungleichheit können wir festhalten: Im *Zentrum* der poetischen Grammatik stehen die viermal je spezifisch aspektierten Dynamisierungungen in unauslotbare Abgründe weiteren moralischen Niedergangs. Der Tiefenfall des Mannes in Bezug auf die Liebe zwischen Mann und Frau wird an der Distanz ablesbar, die sich von Nina in *Maskarad* über Vera in *Dva brata* und schließlich von Nina in *Arbenin* zu der „kompan’onka“ als Ikone der dunklen Gottheit der Ungleichheit immer weiter nach unten fortsetzt. Die Entwicklung im System der poetischen Grammatik von

Maskarad über *Dva brata* zu *Arbenin* charakterisiert somit eine kontinuierliche Entfernung von der poetischen Grammatik in Lessings Komödie. Dank der intertextuellen Beziehung zwischen *Arbenin* und *Minna von Barnhelm* kann der Werkrezipient den Prozess der Entfernung nachvollziehen.[93]

Allein, es bleibt noch das *männliche* Paar Arbenin – Kazarin zu berücksichtigen, das uns über das Spielmotiv zu *Maskarad* und zu Lessing zurückleitet. In *Arbenin* steht, anders als in *Maskarad*, der Hauptheld deutlich für das Nutzenprinzip von Spiel in jeder Form. Sein Gegenspieler Kazarin lässt jetzt das nutzenbringende Kartenspiel hinter sich und bevorzugt das schauspielerische Rollenspiel. Darin führt er eine neue Spielregel ein, die wir als *Regel des Fairplay* in einem auf Täuschung angelegten Rollenspiel definieren können. Zu dem neuartigen Spiel hat Arbenin (wohl nicht absichtlich) die Initiative gegeben, indem er Kazarin über seine wahren, mit der Ehe verfolgten Zwecke hinters Licht führt. Kazarin artikuliert die neue Regel *expressis verbis*:

> Provel menja ty slavno, brat.
> I nado b otomstit', da štuka masterskaja,
> I ja mirjus', iskusstvo uvažaja!
> (A, II,6, S. 516)
>
> „Du hast mich ruhmreich angeführt, Bruder, und man müsste sich rächen, doch der Streich ist meisterlich, und ich füge mich drein, die Kunst achtend!"

Der Ausdruck „štuka" für ‚Stück, Streich, Stückchen, Kunststückchen' mag sich intertextuell auf Minnas „Streich" beziehen. Das Lachen, mit dem Kazarin in den entsprechenden Auftritt hinein- und wieder hinausgeht (vgl. ebd., S. 514, 517), zeugt von der Distanz gegenüber Sieg oder Niederlage, die Spiel generell verlangt, wenn die Kunstfertigkeit der Spielenden bewertet werden soll.

Der unterlegene, getäuschte Spieler erkennt also den überlegenen bewundernd an. Gleichzeitig eröffnet er eine neue Spielrunde, indem er behauptet, auf die Revanche zu verzichten, während er insgeheim auf seine Chance zum Gegenschlag wartet (so in IV,2; Arbenin reagiert in V,5-6). Die *Kunst* der Täuschung in dieser Art Spiel liegt darin, dass der Partner nicht wissen kann, ob eine Verhaltensweise in einer gegebenen Lebenssituation ernst gemeint oder nur ein Streich auf der Spielebene ist. Ein wesentliches Moment des Spiels ist auch, dass die Grenze zur Vernichtung des Mitspielers in der Realität nicht überschritten werden darf, denn dann wäre das Spiel nicht mehr möglich. Für Arbenin ist Kazarins Täuschungsspiel im Leben insofern attraktiv, als es ihm die Rückkehr zu seinem Charakter *vor* dem Fall erlaubt, als er „auf das Leben wie auf ein Spielzeug" blickte. Auch sein einstiger gemischter Charakter kann sich wieder einbringen, denn Bosheit, Edelmut und Erbarmen wirken bei der Grenzberechnung der Streiche mit.[94]

---

[93] Die abstrakte Seite der poetischen Grammatik ließe sich leicht in einer Serie von gegenstandslosen, nur mit Punkt, Linie und Farbe operierenden Gemälden vorstellen, wie sie Vasilij Kandinskij entwickelt hat. In Samuel Becketts abstrakten Theaterexperimenten gibt es dazu Entsprechungen; vgl. H. Schmid, 1988.

[94] In Victor Ducanges *Trente ans, ou La Vie d'un joueur* fehlt das Motiv des Spiels um des Spiels willen. Die Beziehung zwischen dem Spielerpaar Germany und Warner eskaliert in der Tötung Warners

Diese Art Spielkunst im Leben schließt an Minnas Spiel in der Ehe mit Tellheim an, weiß doch auch hier keiner der beiden im Voraus, wann und wie der Partner seinen Streich ausführt. Erst im Nachhinein kann er die Kunst bewundern, so wie Tellheim es nach Minnas und Franziskas Rollenspiel tut: „O Komödiantinnen, ich hätte euch doch kennen sollen." (A, V,12, S. 204). In *Arbenin* passt das von Kazarin vorgeschlagene neue Spiel zur Ideologie der Ungleichheit zwischen Mann und Frau eben deshalb, weil es ausschließlich zwischen Mann und Mann stattfindet. Dennoch wird das *Gleichheitsprinzip* als solches in der Nische des männlichen Streichspiels in Erinnerung gehalten und könnte als *Maßstab* auch wieder auf der Mann-Frau-Ebene eingesetzt werden, wenn die offizielle Ideologie in der Gesellschaft zur Lessingschen Aufklärung zurückkehren würde. Das führt uns zu der Frage, warum eigentlich Fairplay in der Mann-Frau-Beziehung in der bei Lermontov dargestellten Welt ausgeschlossen wird. Diese Frage scheint sich in *Knjaginja Ligovskaja* dem Werkautor selbst gestellt zu haben.

III.2. Die zwei Gruppen der Dramen aus der Sicht des Werkautors in dem Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja*. Rückblick auf die sechs Dramen mit Bezug auf Griboedovs Komödie *Gore ot uma*

Nachdem wir den triadischen Charakter der letzten drei Dramen Lermontovs mittels der poetischen Grammatik-Analyse aufzuzeigen versucht haben, steht die Frage an, ob auch die drei ersten Dramen zu einer Gruppe zusammengefügt sind. Das stärkste Argument für eine Gruppenbildung ist die poetische Grammatik. Wir werden darlegen können, dass in *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften* und *Strannyj čelovek* eine besondere Methode der Bildung ihrer poetischen Grammatik und ihrer inneren Struktur vorliegt. Zur Rekonstruktion bedienen wir uns wiederum einer Hilfestellung durch Lermontov. In dem Fragment *Knjaginja Ligovskaja* nimmt der Werkautor eine Rückschau auf seine Dramenwerke vor, wobei die drei letzten und die drei ersten Werke gleichsam gesondert betrachtet werden. Zugleich weitet sich der Autorblick auf kulturgeschichtliche Zusammenhänge, in deren Perspektive die ideologische Position der Dramen auf einen gemeinsamen Standpunkt gebracht wird. Wir beginnen mit der Rückschau auf die Triade der zweiten Gruppe, die auch in dem Romanfragment Priorität hat, und gehen dann auf die Bezüge zur ersten Gruppe ein. Die in allen sechs Dramen vorfindlichen intertextuellen Bezüge zu Griboedovs *Gore ot uma* werden uns eine Rückschau auf unsere analyseleitenden Methoden erlauben.

---

durch Germany. Von Warner kam auch der hinterlistige Rat zur Ehe mit der reichen Amélie. Er hoffte darauf, dass Germanys Spielwut sie finanziell ruinieren würde, so dass er sich als Mätressenhalter, der sie aus dem Elend rettet, anbieten könnte. Amélie inkarniert das Ideal der demütig duldenden Ehefrau. Diese Ideologiefrömmigkeit dürfte wohl der Grund dafür gewesen sein, dass das Melodrama in Russland gedruckt und gespielt werden konnte. Lermontov liefert in seinen beiden Spielerstücken mit Nina ein Kontrastbild zur demütigen Frau. Arbenins Erwähnung des „hinterlistigen Rat[s]" zur Ehe („sovet lukavyj"; M, I,3,1, S. 282; A, III,6, S. 517) spielt wahrscheinlich auf Ducanges Stück an.

III.2.1. Die Rückschau auf die dramatische Triade in *Knjaginja Ligovskaja*. Der historische Verlust des Einflusses der Frau in der Gesellschaft

Das im selben Zeitraum wie Lermontovs drei letzte Dramen begonnene Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* bietet folgende Bereiche einer Rückschau auf die dramatische Triade: die *Ebene der Personen*, das *Problem der Erziehung*, die Einschätzung des *Punktes als Formelement* und schließlich die kulturhistorische Problematik der *Stellung der Frau*.

Wiederkehrende Personen

Auf der Ebene der Personen kehren aus *Dva brata* das fürstliche Ehepaar Ligovskoj wieder und Jurij Radin, der jetzt unter dem neuen Namen Grigorij „Žorž“[95] Aleksandrovič Pečorin zum Hauptthelden avanciert. Auch mit Aleksandr Radin teilt Pečorin Züge (so beispielsweise den Zynismus; vgl. KL, Kap. VI, bes. S. 158). Aus *Maskarad* taucht die Baronesse Štral' wieder auf. Schauplatz der Handlung ist die Hauptstadt Petersburg, wohin es die drei aus Moskau stammenden Personen verschlagen hat. Die Baronesse hat es offenbar in ihrem dörflichen Exil nicht lange ausgehalten, sie ist, vermutlich mittels eines inzwischen verstorbenen zweiten Ehemannes, in die feine Petersburger Gesellschaft reintegriert. Die fragmentarische Beschaffenheit des Romans erlaubt nur, mögliche Tendenzen der Entwicklung der vier Personen abzulesen. Weitere Personen aus den drei Dramen kehren als Stellenbesetzungen in personalen Konstellationen oder als Aspekte in Verbindung mit allgemeineren Problemen wieder.

Die Fürstin Vera steht in der Konstellation zwischen ihrer Jugendliebe Pečorin (Jurij Radin) und dem (möglicherweise) zukünftigen Liebhaber Stanislav Krasinskij, einem apollinisch schönen – der Ich-Erzähler vergleicht ihn mit dem Apollo von Belvedere –, verarmten polnischen Adligen, der als Beamter im Justizapparat arbeitet. Vera schwankt zwischen ehelicher Treuepflicht und erotischen Neigungen, wohin das Pendel ausschlagen wird, ist nicht absehbar. Ihr alter Gatte genießt im Haus unumschränkte Vorrangstellung, auf dem gesellschaftlichen Parkett wirkt er wie ein Lakai seiner Gemahlin, die eine Karriere als Ballkönigin antritt. Die in *Dva brata* erahnbare Weiterentwicklung der fürstlichen Ehe wird also aufgegriffen. In das Verhältnis der drei um Vera angeordneten Männer dringt auch ein soziales Konfliktelement ein, denn der überaus stolze Krasinskij erfährt von Seiten Pečorins und Veras Demütigungen aus gesellschaftlicher Verachtung heraus, für die er sich rächen will. In anderer Hinsicht sind der Pole und die drei Moskauer als Außenseiter in der Landeshauptstadt auch wieder gleich, und gleich ist auch ihr Streben nach einer hohen Stellung in der lokalen Adelselite.

---

[95] Die französische Form des Vornamens ist offen für viele Auslegungen. Verlockend ist die Verbindung mit der französischen Tragödin Madame George, die in den Zehnerjahren des 19. Jahrhunderts in Petersburg viel beachtete Gastrollen gab. V.A. Žukovskij hat das an klassizistischen Normen orientierte Spiel der Schauspielerin in einigen seiner Theaterkritiken analysiert, wobei seine eigene, an Friedrich Schillers Ästhetik angelehnte Auffassung von Kunst, Kunsttheorie und Kunstkritik maßgebend wurde. Vgl. dazu T. Rodina, 1961, bes. S. 234-237. Die Charakterisierung Pečorins als eines klassischen Schürzenjägers könnte diesen Hintergrund haben.

Veras Konkurrentin um Pečorin ist Lizaveta Nikolavna (Nikolaevna) Negurova, ein fünfundzwanzigjähriges ‚altes Mädchen', das aus weiblichem „Stolz" drei Generationen von Heiratskandidaten verschlissen hat und nun in Pečorin doch noch einen Ehemann zu ergattern versucht. Dieser hat die aus einer angesehenen Petersburger Familie stammende Lizaveta als Stufe auf seiner gesellschaftlichen Karriere missbraucht, doch trotz einer von ihm empfangenen Demütigung hält Lizaveta an ihm als letztem Strohhalm fest. Pečorin spielt seine Macht über diese Frau aus.

Ähnlich wie Lizaveta Nikolavna ist auch die jetzt dreißigjährige Baronesse Štral', die laut Pečorin ihre zwei Ehemänner ins Grab gebracht hat, auf der Jagd nach einem Gatten, ihrem dritten. Das Motiv der Serialität abgewiesener oder auch erhörter Männer sowie des fortgeschrittenen Lebensalters verbindet diese beiden Frauen.

Die Erziehung

Für Olen'ka aus *Arbenin* gibt es kein direktes personales Pendant, doch das mit ihr verbundene Problem der Erziehung kehrt wieder. Es verteilt sich nun auf zwei Mütter und setzt ein bei der ungleichen Behandlung von Sohn und Tochter. Pečorins Mutter hat ihre sechzehnjährige Tochter Varvara Aleksandrovna zur Rolle einer „kompan'onka" (dieser Ausdruck kommt jedoch nicht vor) bestimmt, indem sie den Sohn zum Alleinerben des beträchtlichen Familienbesitzes macht und der Tochter die Mitgift verweigert. Ihre Begründung dafür beruft sich auf Gottes Hilfe – Gott, das hübsche Gesicht des Mädchens und seine „glänzende", in Wahrheit oberflächliche Erziehung würden Varvara Aleksandrovna auch ohne Mitgift ermöglichen, eine „hohe Stufe in der Gesellschaft" einzunehmen (KL, Kap. I, S. 122). Pečorin nimmt seine Begünstigung gerne hin. Er verschließt auch die Augen vor einer zwischen Varvara und seinem Freund Branickij aus dem Offizierscorps beginnende Affäre, wohl ahnend, dass die mitgiftlose Varvara in der geldgierigen Petersburger Gesellschaft keine Heiratschancen hat. An Lizaveta Nikolavna demonstriert sich die Abrichtung der Frau zur hoch gestellten Gattin durch die mütterliche Erziehung. So kehrt das Prinzip ungleicher Erziehung von Töchtern aus *Arbenin* und ungleicher Liebe zu Kindern aus *Dva brata* in verschärfter, auf die Benachteiligung von weiblicher Nachkommenschaft zugespitzter Weise wieder. Die individualpsychologischen Charaktere der beiden Familienmütter bleiben schematisch. Vor allem an der Mutter des Geschwisterpaares Pečorin und Varvara wird bloßgelegt, dass das *Prinzip der Ungleichbehandlung* ein mechanischer, auch oberflächlich religiös sanktionierter Zug des Denkens geworden ist.

Die Eigenschaften eines Punktes

In einem Kommentar zu dem Lebensalter der Heiratskandidatin Lizaveta Nikolavna sinnt der Ich-Erzähler über die formalen Eigenschaften eines Punktes. Ein Punkt könne beliebig auseinandergezogen werden, „wie Gummibänder" („kak rezinovye pomoči"; ebd., S. 138). Der Punkt bezieht sich auf das günstigste Alter einer Frau auf dem Heiratsmarkt. Wie um die ‚Ware' reif und zugleich frisch erscheinen zu lassen, wird das siebzehnte Lebensjahr zum „Gefrierpunkt" („točka zamerzanija")

deklariert: Als Fünfzehnjährige wurde Lizaveta auf siebzehn Jahre vordatiert, danach immerfort auf den Gefrierpunkt rückdatiert. In ihrem fünfundzwanzigsten Jahr ist Lizaveta dem Verfallsdatum schon sichtlich nahe gerückt, so dass Männer über sie spotten dürfen. Dabei tut sich der dreiundzwanzigjährige Pečorin besonders hervor, den der Ich-Erzähler als ‚klassischen' Schürzenjäger einstuft. Mit nur schlecht verhohlenem Hohn traktiert Pečorin auch die Baronesse, die ihr Verfallsdatum schon lange überschritten hat.

Ein Gegenkonzept zu dem Gefrierpunkt lässt der Werkautor durch Pečorin und Vera vertreten: Beide stimmen darin überein, dass „eine Minute voller Seligkeit" („minutu polnogo blaženstva"), selbst wenn sie mit Jahren des Leidens bezahlt werden müsste, mehr wert ist als das allmähliche „Auseinanderziehen" der Gefühle und Leidenschaften und ihre „Verteilung nach Nummern" in den „Zwischenräumen zwischen Langeweile oder Trauer" („[…] ja by skorej rešilsja sosredotočit' vse svoi čuvstva i strasti na odno božestvennoe mgnoven'e i potom stradat' skol'ko ugodno / čem malo-pomalu rastjagivat' ich i razveščat' po numeram v promežutkach skuki ili pečali."; KL, Kap. VIII, S. 176). Dieses Konzept des konzentrierten, emotionsgeladenen Punktes widerspricht der offiziellen Moral,[96] die für die Frau die Rolle einer uneinnehmbaren Tugendfeste vorgibt. Lizaveta Nikolavna und die Baronesse Štral' haben sich dieser Tugendrolle verschrieben: Nur um den Preis der Ehe würde ein Verehrer erhört – so geben sich beide Damen zumindest den Anschein.

Mit dem zur perforierten Linie (die Punkte auf dieser Linie wären die „Nummern") ausziehbaren Gefrierpunkt korrespondiert eine jährliche Wertminderung, wenn der Gefrierpunkt überschritten ist. Daraus ergibt sich für die Anziehungskraft der Frau eine nach unten sinkende, biologisch bedingte Wertskala. Ihr kontrastiert eine gleichfalls biologische Wertskala des Mannes – sein Verfallsdatum ist, was die Heirat betrifft, etwa die Mitte des vierzigsten Lebensjahres, sein erotisches Verfallsdatum kann bis zum Lebensende gestreckt werden. Der Fürst wurde aus Gründen der Familienpflicht (in *Dva brata*) mit über vierzig Jahren zu der Ehe mit der jetzt zweiundzwanzigjährigen Vera gedrängt (ähnlich auch Arbenin in *Maskarad* und *Arbenin*), Pečorins Mutter scheint ihrem Sohn das Heiraten verboten zu haben, so dass der klassische Schürzenjäger, auch dank seiner Begünstigung als Alleinerbe, immerfort für eine „kompan'onka" attraktiv bleibt. Arbenin, der im Ensemble der aus der dramatischen Triade übernommenen Figuren auffällig fehlt, kehrt somit doch in der Rolle des Mätressenhalters im Hauptthelden des Romanfragments wieder, die beschwerliche Ehephase bleibt dank mütterlicher Fürsorge ausgespart. Arbenin hat sich in dem jungen Pečorin auf dem Stand erneuert, den er in *Arbenin* erst allmählich erreicht.

---

[96] In *Geroj našego vremeni* gibt die Fürstin Vera Ligovskaja ihren Geliebten Pečorin endgültig auf, weil er nicht imstande sei, den Wert ihrer Liebe zu begreifen. Lermontovs Methode, in jedem Werk konstitutive Elemente seiner Poetik wiederaufzunehmen und weiterzuentwickeln, bemerken auch K.Ė. Štajn/D.I. Petrenko (2009, bes. S. 15); das Autorenpaar spricht von „Tiefenschichten" („glubinnych sloev"), in denen Lermontovs Lyrik, Erzählprosa und die Dramen stets wieder zusammenkommen, um untereinander neue Hierarchien zu bilden. Das gelte v. a. für den einzigen vollendeten Roman. Den Zusammenhang zwischen den Dramen und den Romanwerken erörtert das Autorenpaar nur recht allgemein.

Stellen wir zur Veranschaulichung Lizavetas und Pečorins Linie vergleichend zusammen, so erhalten wir für die weibliche Linie eine kurze, wertmäßig fallende und für die männliche eine lange, wertmäßig stets auf gleicher Höhe verlaufende diagrammartige Darstellung. Die Ungleichwertigkeit von Mann und Frau springt aus dem abstrakten Diagramm in die Augen. Der Werkautor legt im Blick zurück auf die dramatische Triade den *ideologisch positiv bewerteten Tiefenpunkt* der Ungleichheit frei, aber zugleich liefert er auch einen *neuen Wertparameter.* Das ist der von der *natürlichen*, biologisch bedingten Ungleichheit des Mannes und der Frau abgeleitete Parameter des stärkeren und schwächeren Geschlechts. Mittels dieses Parameters wird der moralische Niedergang des Mannes in der Rolle des Mätressenhalters als Recht des Stärkeren über den Schwächeren umbewertet, Gleichheit wäre jetzt ein Verstoß gegen das Gesetz der Natur. Aus den Erziehungsprinzipien von Pečorins Mutter spricht offensichtlich die Stimme von ‚Mutter Natur'.

Die soziale Benachteiligung der Tochter gegenüber dem Sohn in der Frage des Familienerbes ist freilich nicht ohne ideologische Brücken aus dem Naturrecht ableitbar. Zudem leidet die erotische Anziehungskraft des alternden Mannes durchaus – Pečorin begreift (wie Jurij Radin) nicht, warum Vera den alten, hässlichen und dummen Fürsten geheiratet hat, ist sich jedoch sicher, dass Liebe nicht der Grund gewesen sein kann. Geld, Stand und Macht kompensieren die biologischen ebenso wie die charakterlichen Mängel, so dass nach dem ideologischen Grund für die Bevorzugung des Mannes im System der Gesellschaft gefragt werden muss.

Die kulturhistorische Sicht auf die Stellung der Frau

Der Ich-Erzähler gibt einen kulturhistorischen Kommentar zu der gewandelten Stellung der Frau in der modernen Gesellschaft:

> […] ženščiny v naš varvarskij vek utratili vpolovinu prežnee vseobščee svoe vlijanie. Vljubit'sja kažetsja uže stydno, govorit' ob ėtom smešno.
> (KL, VI, S. 154-155)

> „[…] die Frauen haben in unserem barbarischen Zeitalter ihren früheren allgemeinen Einfluss zur Hälfte verloren. Schon sich zu verlieben erscheint als beschämend, darüber zu reden als lächerlich."

Der Kommentar zieht eine Niedergangslinie des weiblichen Einflusses in der Gesellschaft, deren Ausgangspunkt in einem nicht genannten Zeitalter und deren Endpunkt in der Gegenwart liegt. Ein Ausspruch des russischen Diplomaten präzisiert den Ausgangspunkt als die Aufklärung in Russland, die in der Hauptstadt Petersburg ihren Anfang genommen, sich weiterentwickelt und jetzt in den prächtigen Gebäuden „leicht und angenehm benutzt" werde („ono v nich uživaetsja legko i prijatno"; ebd., S. 156). In Kombination mit dem Diktum des Erzählers gilt der leichte und angenehme Gebrauch der Aufklärung für die Männer, die den Einfluss der Frau um die Hälfte reduziert haben. Der schwierige Gebrauch liegt im Beginn der russischen Aufklärung, als Liebe noch nichts Beschämendes war und die Frau in der Gesellschaft voll agierte.

Die Opposition zwischen anfänglichem und späterem, zwischen schwerem und leichtem Gebrauch der Aufklärung wollen wir nun mit einigen historisch einflussreichen Stimmen der französischen und deutschen Aufklärung beleuchten. Wir konzentrieren uns auf die Positionen zur Erziehung, zur Gleichheit und zur Liebe.

Als Vorreiter der Aufklärung in Frankreich in Sachen der Erziehung gilt Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).[97] Von den fünf Büchern seines Aufsehen erregenden Romans *Émile ou de l'éducation* (1762) thematisiert nur das fünfte die weibliche Erziehung. Die Natur habe Mann und Frau ungleich geschaffen – der Mann als der Aktive, Starke, Willensbegabte sei zum Herrn berufen, die Frau als die Schwache, Passive, Willenlosere soll sich ihm unterordnen, seine Helferin sein und ihm mit ihrer Schönheit Vergnügen bereiten. Ihre Bildung sei auf Fertigkeiten für ein Leben im Haus jenseits der Öffentlichkeit zu beschränken. Über ihren Ruf, der mehr als ihr wahres Wesen ihren Wert bestimmt, ist der Mann Richter, die Natur habe die Frau seiner Gnade ausgeliefert. Revolte gegen Ungerechtigkeiten der allein von Männern definierten gesellschaftlichen Gesetze ziemt wohl dem jungen Mann, die Frau hingegen soll lernen, sich gesetzlichen Ungerechtigkeiten und auch Charakterschwächen ihres Mannes kritik- und klaglos zu beugen. In Rousseaus weiblichem Idealbild finden wir Arbenins Lob der Olen'ka als Ikone der dunklen Gottheit der Ungleichheit wieder. Die dunkle Gottheit erweist sich als die Natur. Rousseau hebt besonders hervor, dass das Verfassen von Versen und Pamphleten für die Frau unpassend sei – wir denken an das, was wir anlässlich der Stimmlosigkeit der Frau in *Dva brata* ermittelt haben.

Rousseaus Gedanken zu dem Naturrecht der Macht des Stärkeren repräsentieren keineswegs die gesamte französische Aufklärung. 1789 und 1791 fordern zwei Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens die Aufnahme der Gleichberechtigung der Frau in die neue Verfassung. Jean-Antoine-Nicolas de Caritat Condorcet (1743-1794) geißelt in seinem Essai *Sur l'admission des femmes au droit de Cité*[98] die Blindheit von Philosophen und Gesetzgebern gegenüber dem Ausschluss der weiblichen Hälfte der Menschheit von Bürgerrechten.[99] Die gesetzliche Ungleichheit habe mit dazu

---

[97] V.M. Mežuev (2010) unterscheidet zwischen verschiedenen Richtungen der Aufklärung im 18. Jahrhundert. Immanuel Kant gehöre zu den Kritikern falscher Aufklärung besonders von der Art Rousseaus. Dessen Naturbegriff greife auf den vorkulturellen Menschen zurück, der für Kant ein tierisches Wesen sei, dem der Begriff der Freiheit als Bedingung von Moral noch fehle. – Die in Rousseaus *Emile ou de l'éducation* entwickelten unterschiedlichen Erziehungskonzepte für Mann und Frau entsprechen dem, was der tschechische Wirtschaftswissenschaftler und Philosoph Karel Engliš (1880-1961) für naturrechtlich oder religiös begründete juristische Normen konstatiert hat: Sie seien tatsächlich teleologische, also zielorientierte, an menschlichen Wünschen (nach „maximum profit") ausgerichtete Normen. Mit der Berufung auf Natur oder heilige Überlieferung verhüllten sie ihr Wesen als „petrified teleologies (economic laws and social rules, for instance)". (Zitiert nach P. Osolsobě, 2003, S. 131). Karel Engliš hat den Strukturalismus Roman Jakobsons und Jan Mukařovskýs, der autoritäre Normen als veränderbar behandelt, stark beeinflusst. Den gegenüber etablierten Axiomen skeptischen Lermontov (dazu das oben Folgende) muss man wohl in diese Traditionslinie einordnen.

[98] Vgl. die engl. Übersetzung unter dem Titel *On the Admission of Women to the Rights of Citizenship* (1912).

[99] Diese Blindheit kennzeichnet auch moderne Theoretiker. Ein Beispiel ist Reinhard Brandts (1973) Darlegung der gesellschaftlichen Ideen Rousseaus. Indem er sich allein am Begriff des Bürgers orientiert, unter den bei Rousseau die Frau gerade nicht fällt, braucht sich Brandt mit der Position der weiblichen Hälfte der Menschheit gar nicht zu befassen. Seine Darlegungen zu Rousseaus Genie-,

beigetragen, dass die Sitten in fast allen Nationen (mit Ausnahme der Vereinigten Staaten von Amerika) brutal und korrupt geworden seien. Condorcet weist nachdrücklich das Argument des Nutzens von Ungleichheit zurück, denn dieses diene zur Rechtfertigung von Tyrannei, es begünstige den Sklavenhandel, die Bastille, die Pressezensur und andere Übel. 1791, im Jahr der Verabschiedung der neuen Verfassung, schickt Olympe de Gouze[100] (1748-1793) ihre *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*[101] als Gegenstück zu der *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* an die Nationalversammlung, die den Rechtsentwurf aber ignoriert.[102]

Olympe de Gouze gehört zu jenen Frauen, die als Literatinnen und Verfasserinnen von Pamphleten Rousseaus Unwillen erregt haben. Sie kritisiert an der bisherigen Erziehung die Nötigung der Frau zu Heimlichkeit, Schläue und Einsatz ihres Liebreizes für verborgene (nächtens im Ehe- oder Lotterbett betriebene) Herrschaft über die Männer in allen Funktionen des gesellschaftlichen Lebens bis hinein in die kirchliche Hierarchie. Der von de Gouze geforderte, verfassungsmäßig gesicherte Zugang zu Berufen, bürgerlichen Rechten und zur Gesetzgebung soll die Frau aus der sklavenartigen Abhängigkeit vom Mann befreien. Die jetzige Ehe ist laut de Gouze ein Grab des Vertrauens und der Liebe. Mit dieser Einschätzung der Ehe könnte sie sich auf Michel de Montaigne (1533-1592) berufen. Dieser Philosoph definiert in seinen berühmten *Essais* (1580/1588) die Ehe als nützliche Einrichtung zur Sicherung des Fortbestands der Familie. Ihre Funktion als Gattin und Mutter verschaffe der Frau eine gewisse Achtung. Die Liebe finde nicht in der Ehe ihren Platz, sondern in der Beziehung des Mannes zu seiner Geliebten. In dieser außerehelichen Beziehung verachte der Mann jedoch die Frau. Olympe de Gouze konstatiert, dass die Französische Revolution eine allgemeine Frauenverachtung in allen Verhältnissen, mithin einen Einflussverlust, gezeitigt habe.[103] Ihr Gegenentwurf zur neuen Verfassung sieht auf der Basis der Gleichheit auch das Recht der Frau auf außereheliche Liebesbeziehungen vor und auf Scheidung von einem Gatten, der ihr zuwider geworden ist. Hier ist in Ergänzung zu der Baronesse Štral' in *Maskarad* an Aleksandr Radins Auslegung der „Freiheit der Frau" zu denken.

Heroen- und Pädagogenkonzept verraten jedoch etwas über die Weise, wie neben dem Volk auch die Frau gefügig gemacht werden kann. Die göttliche Aura der männlichen Machtinstanz ist dafür ein nützliches Mittel.

[100] Bürgerlicher Name Marie Gouze, verh. Marie Aubry. Ihr publizistisches Pseudonym wird manchmal auch als Olympe de Gordes wiedergegeben.

[101] Quelle: Bibliothèque Jeanne Hersch TEXTES FONDATEURS. Sources françaises.

[102] A.V. Fedorov (1967, S. 338) vermutet, dass Lermontov über La Harpe Kenntnis von Condorcet erworben haben könnte. Condorcet gehörte zu den Förderern von Olympe de Gouze. Über Rousseau äußere sich Lermontov in einer Notiz von 1831 negativ (ebd., S. 337). Dass Lermontov die Bemühungen um Frauenemanzipation guthieß, bezeugt auch I.S. Čistovaja (1990, S. 623-624): „Lermontov, odnim iz pervych obrativšij vnimanie na propovedovavšie ideju ženskogo ravnopravija romany Žorž Sand, gluboko sočuvstvoval ee vzgljadam." („Lermontov, der als einer der Ersten auf die Romane von George Sand, welche die Idee der weiblichen Gleichberechtigung propagierten, aufmerksam gemacht hatte, empfand tief mit ihren Ansichten mit.") In diesen Zusammenhang ist der Kommentar der Baronesse Štral' zu George Sand in *Maskarad* einzuordnen. Auch F.M. Dostoevskij hegte vor George Sand große Achtung.

[103] Wilfried Engler (2003, S. 134) bestätigt die Verschlechterung der Lage der Frau durch die jakobinische Innenpolitik und den napoleonischen *Code civil* (1804). Frankreich sei „ins 17. Jahrhundert zurückgefallen".

Die Liebe

Damit sind wir beim Thema der Liebe in Lermontovs Romanfragment angelangt. Wenn der Ich-Erzähler eine Halbierung des gesellschaftlichen Einflusses der Frau und eine Abwertung des Liebesgefühls zu etwas Beschämendem feststellt, dann scheint sich die Aufklärung in Russland zu Denkern wie Rousseau und Montaigne rückentwickelt zu haben. Montaigne verweist unwillig auf die politische Utopie des griechischen Philosophen Platon.[104] In Platons *Der Staat* wird die zweigeschlechtliche Liebe zu einem bloßen Trieb degradiert, den der Mensch mit dem Tier teilt. Seine Staatsutopie sieht die Abschaffung der Ehe und ihren Ersatz durch ein Rassenzüchtungsprogramm nach dem Vorbild tierischer Züchtung vor. Die Befreiung von der Ehe soll die Frau dazu befähigen, so wie der Mann ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu werden. Dementsprechend sollen Knaben und Mädchen, Jünglinge und junge Frauen in allen Bildungs- und Tätigkeitsbereichen einschließlich des Militärwesens gemeinsam erzogen und ausgebildet werden. Platon propagiert die wesensmäßige Gleichheit der Geschlechter, die unterschiedlichen biologischen Funktionen bei der Prokreation (Zeugen, Gebären) erlauben nach Platon keinen Analogieschluss auf weitergehende Unterschiede.[105]

Die naturrechtliche Herleitung der Ungleichheitsdoktrin wird somit durch den antiken Philosophen ausgehebelt. Wie ein Echo auf Platon klingt der Kommentar des Ich-Erzählers zu einem Pečorin bekannten „Axiom" („on znal aksiomu") der Ungleichheit, demzufolge „später oder früher die schwachen Charaktere sich den starken und unbeugsamen ergeben". Solcher Art Axiom, so der Ich-Erzähler, folge „irgendeinem Gesetz der Natur, das bisher nicht geklärt" sei („sleduja kakomu-to zakonu prirody, dosele neob"jasnennomu"; KL, Kap. VIII, S. 175). Axiome sind unbeweisbare Grundsätze, die für unmittelbar einleuchtend gehalten werden. Offenbar scheiden sich die Geister hinsichtlich dessen, was einem jeden unmittelbar einleuchtet. Sokrates, Platons idealer Lehrer in *Der Staat*, erkennt klar die umstürzlerischen Folgen des Gleichheitsgrundsatzes für männerbeherrschte politische Systeme. Der Weg in die Gleichheit, so lehrt Sokrates, sei ein schwerer Weg. Die dem Petersburger Diplomaten in den Mund gelegte Rede vom leichten und angenehmen Gebrauch der Aufklärung könnte eine Anspielung auf die Wegmetapher des Sokrates sein.

An einer anderen Stelle distanziert sich der Ich-Erzähler von der „Liebesmetaphysik" („ljubovnaja metafizika"), die Pečorin einsetzt, um Lizaveta die von ihm empfangene Demütigung vergessen zu machen (vgl. KL, Kap. III, S. 140). Wir erinnern uns an die von Arbenin gegenüber Olen'ka verwendete Liebesmetaphysik. Hier könnte man auch eine Kritik des Ich-Erzählers an Platons Liebeslehre vermuten, die Liebe mit den metaphysischen Werten des Guten, Wahren und Schönen verbindet. In *Der Staat* zeigt sich die hässliche Rückseite der Liebesmetaphysik: Der erotische Trieb

---

[104] Vgl. dazu den Essai „Über die Erfahrung", in: M. de Montaigne, 1953, S. 369-380, hier S. 381. Montaigne preist an dieser Stelle die soldatischen Tugenden, den soldatischen Gemeinschaftsgeist und die männliche Ehre. Platon nehme auf den Reiz des männlichen Kriegsschauspiels „so wenig Rücksicht, dass er sogar Frauen und Kinder heranziehen will".

[105] Den Analogieschluss von unterschiedlichen biologischen Anlagen der Geschlechter auf geistige Unterschiede vergleicht Sokrates mit dem grotesken Schluss von männlicher Glatzköpfigkeit und Behaarung auf die Befähigung oder Unfähigkeit zum Schusterhandwerk (vgl. Platon, undatierte Ausgabe, 5. Buch, 454, c, S. 500-501).

des Mannes ist gespalten zwischen dem Begehren des anderen und – in der allgemein praktizierten Knaben- und Männerliebe – des gleichen Geschlechts. Laut Platon liegt das Verfallsdatum jugendlicher männlicher Schönheit bei dem zweiundzwanzigsten Lebensjahr. Da Lustknaben immer wieder nachwachsen, erhalten wir das Modell des Mannes, der einerseits seiner Zeugungspflicht nachkommt und sich andererseits an Knaben oder jungen Männern in offener Serie delektiert. Setzen wir statt des Lustknaben die Mätresse ein, so ergibt sich ein spezifischer Sinn der Naturrechtslehre: Der Mann soll durch nachwachsende junge Frauen von der Homoerotik abgebracht werden, die seine Zeugungskraft schwächt, so dass der Bestand der aristokratischen Familie gefährdet wäre. Die Ehemüdigkeit der Männer wird in *Knjaginja Ligovskaja* beklagt – der Hinweis auf die homoerotischen Neigungen der Sodomiter in *Arbenin* hat auch diesen Hintergrund, und in dem Romanfragment wird Krasinskijs göttergleiche Schönheit, für die Pečorin nicht unempfänglich ist, verdächtig.[106]

Olympe de Gouze hat den Frauen empfohlen, ihren Kampf für Gleichheit auf Philosophen zu stützen. Dafür ist Platon dank seines Gleichheitsaxioms sicher hilfreich.[107] Das konsequente Weiterdenken des Axioms bringt die Frauenrechtlerin dazu, auch der Frau ein Recht auf männliche Liebhaber in und außerhalb der Ehe einzuräumen.

An der Baronesse zeigt sich in *Knjaginja Ligovskaja* eine Art negativer ‚Bekehrung', denn diese ehemalige Anhängerin der Frauenrechtlerin George Sand gibt jetzt vor, über die Liebe „keine Meinung" („Pritom ja ne imeju nikakogo mnenija o ljubvi."; KL, Kap. VI, S. 159) zu haben. Ihre lockvogelähnliche Kleidung (auf ihrem „himbeerfarbenen" Barett wippen Straußenfedern) widerspricht ihrer einstig en Kritik an der erotisch aufreizenden Einkleidung junger Frauen, die von den Eltern „zum Verkauf an Vorteile" („v prodažu vygodam"; M, II,1,1, S. 294) abgerichtet würden. Wie die Fürstin Vera in *Dva brata* zieht es die Baronesse jetzt statt in erotische Abenteuer zurück in die Ehe, die trotz der Unterjochung der Frau vorteilhafter zu sein scheint als die Existenz einer verachteten Geliebten. Gerade an der Wandlung der Baronesse zeigt sich, dass die Aufklärung in Petersburg dem „leichten und angenehmen" Weg zurück in eine patriarchale Gesellschaft gefolgt ist.

Die Metapher des leichten und schweren Wegs greift auch Gotthold Ephraim Lessing in einem kleinen theologischen Traktat mit dem Titel *Das Testament Johannis* (1777) auf. Der Prediger Johannes steht für den „schwereren" Weg christlicher Liebe,

---

[106] S. hierzu den Erzählerkommentar anlässlich von Pečorins zweideutigem Lob der Schönheit Krasinskijs: „On prežde sam voschiščalsja blagorodnoj krasotoju lica Kransinskogo […]" (KL, Kap. VIII, S. 174; „Vorher hatte er sich selbst an der edlen Schönheit des Gesichts Krasinskijs begeistert […]"). Pečorin wird von dem Ich-Erzähler als unschön beschrieben. Nach Platon fühlt sich der unschöne Mann zu dem schönen, der schöne Mann zu dem unschönen hingezogen (vgl. *Das Gastmahl*, in: Platon, undatierte Ausgabe, Bd. I, S. 391-424). In *Geroj našego vremeni* ist Pečorin zum schönen Mann gewandelt, so dass der platonische Kontext verschwindet.

[107] Argumentationshilfen für die Emanzipation der Frau kann auch Blaise Pascal (1623-1662) liefern. Dieser Vorläufer der Aufklärung hält das, was die Natur des Menschen genannt wird – er bezieht sich polemisch auf Montaigne –, für ein Produkt der Sitte: „J'ai grand peur que cette nature ne soit qu'une première coutume, comme la coutume est une seconde nature." (B. Pascal, 1972, S. 50, Gedanke Nr. 93) Auch der Glaube an das Recht auf ererbte Macht und an die Gerechtigkeit bestehender Gesetze sei bloße, anerzogene Sitte. Je älter eine Sitte, desto fester sei der Glaube (vgl. ebd., S. 146, Nr. 301 *et passim*).

die offizielle Kirche habe die Aufnahme seiner Auslegung der Gebote Christi in die kanonischen Schriften verboten, weil sie selber eine „sanfte“ Liebeslehre propagiere. Warum Johannes zu den apokryphen Predigern gerechnet wurde, geht aus dem einzigen von ihm überlieferten Ausspruch hervor: „Kinderchen, liebt euch!“[108] Liebe in allen Formen ist in diesem Satz eingeschlossen und erhält etwas von kindlicher Unschuld. Die Lehre der Erbsünde, soweit sie als Geschlechtswissen interpretiert wird, wäre damit, so dürfen wir folgern, aufgehoben, ebenso auch die damit verbundene Herrschaft des Mannes über die Frau. Die offizielle Kirchenlehre, argumentiert Lessing weiter, verlange anstelle der allumfassenden Liebeslehre bloßes Lippenbekenntnis und Einhalten formaler Regeln – das ist Lessings Sicht auf die „sanfte“, auf Scheinheiligkeit und Herrschaftsanspruch basierende christkirchliche Liebe.

Unsere Darstellung von Denktraditionen der europäischen Aufklärung hat ergeben, dass der besonders in Frankreich vertretene gesellschaftspolitische Anspruch auf Emanzipation der Frau im Russland der dreißiger Jahre zum Schweigen gebracht ist. Reste der Aufklärungstradition haben sich in sogenannten freigeistigen Strömungen erhalten, die den Frauen der Adelsklasse in erotischen Beziehungen einen beschränkten Freiraum gewähren, wohingegen ihr gesellschaftlich relevanter Einfluss „um die Hälfte“ reduziert ist. Bei der Lektüre von *Knjaginja Ligovskaja* kann der Eindruck entstehen, als sei die deutsche Aufklärung, für die namentlich Lessing steht, ganz zurückgedrängt worden. Doch im Bewusstsein des Ich-Erzählers ebenso wie seines Hauptthelden Pečorin hat sich eine Erinnerung an das Denken in Deutschland erhalten. Über Pečorins jugendlichen Bildungsdrang heißt es:

> On polučil takuju ochotu k peremene mest, čto esli by žil v Germanii, to sdelalsja by stranstvujuščim studentom. No skažite radi boga, kakaja est’ vozmožnost’ v Rossii sdelat’sja brodjagoj povelitelju trech tysjač duš i plemjanniku dvadcati tysjač moskovskich tetušek!
> (KL, Kap. V, S. 149-150)

> „Er bekam solche Lust auf Ortsveränderung, dass er, hätte er in Deutschland gelebt, ein fahrender Student geworden wäre. Aber sagen Sie um Gottes willen, welche Möglichkeit in Russland für einen Herrscher über dreitausend Seelen und Neffen von zwanzigtausend Moskauer Tantchen besteht, Landstreicher zu werden!“[109]

Dieser Satz macht Deutschland auf der europäischen Landkarte zu einem Ort der Bildungssehnsucht vielleicht gerade deswegen, weil die Aufklärungsideen von einem anderen, humaneren Menschenbild her durchdacht werden als in Frankreich, das mit dem gedanklichen Erbe des Naturrechts im Sinne von Herrschaftsrecht zu kämpfen

---

[108] Lessing zitiert den Brief des Hieronymus an die Galather, worin die Rede des Johannes auf Latein wiedergegeben ist; vgl. G. E. Lessing (1965, Bd. 6, S. 293).

[109] Der russische Ausdruck „stranstvujuščim studentom“ könnte genauer mit ‚reisender Student‘ wiedergegeben werden. In dieser Übersetzung entspräche er dem ‚reisenden Offizier‘ („stranstvujuščemu oficeru“) Pečerin in *Geroj našego vremeni* (vgl. dazu den Schlussabsatz von „Taman’“). Das deutsche „fahrender Student“ konnotiert die Reiselust deutscher Studenten zu berühmten Gelehrten wie z. B. Kant und seinen Nachfolgern. Den „reisenden Offizier“ Pečorin zieht es zuletzt nach Persien und in den frühen Tod, weil er seinem Leben keinen Sinn zu geben vermag.

hat.[110] Schon in *Menschen und Leidenschaften* erhält Deutschland als Ort der Wissenschaften und besonders der Philosophie als der ‚effektivsten Rettung' vor „Gottlosigkeit und zugleich vor Fanatismus" („samoe spasitel'noe posredstvo ot [bezbožija] i vmeste ot fanatizma"; ML, II,2, S. 144) den Vorrang vor dem – in „gesellschaftlicher Aufklärung" („v prosveščenii obščestvennom"; ebd., S. 143) freilich weiter entwickelten – Frankreich. Unsere oben gestellte Frage, warum Fairplay zwischen Mann und Frau in der nachaufklärerischen russischen Gesellschaft ausgeschaltet ist, wird durch das Recht des Stärkeren über den Schwächeren und die verfälschte Lehre von der „Freiheit der Frau" beantwortbar. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, seit 1793 die offizielle Devise der siegreichen Französischen Revolution, interpretieren Freiheit und Gleichheit unter der Bedingung von Brüderlichkeit. Lessings Position würde eine Umformulierung verlangen: Freiheit, Gleichheit, Geschwisterlichkeit. Man erinnere sich an *Nathan den Weisen* als Prätext von *Ispancy*.

III.2.2. Die erste Dramengruppe: Gibt es eine systematische poetische Grammatik in den drei ersten Dramen? Über die Beziehung zwischen linearen Indikatoren, poetischer Grammatik und den räumlichen Dimensionen von Fläche, Tiefe und Linie in der Rückschau auf unsere Werkanalysen unter Einbeziehung von Griboedovs Aufklärungskomödie *Gore ot uma*

Unsere *Leitfrage* sei nun zunächst, ob so wie bei den drei letzten auch bei den drei ersten Dramen eine gemeinsame Grundstruktur der poetischen Grammatik vorliegt oder ob lediglich jedes einzelne Drama seine eigene derartige Grammatik hat. Die intertextuellen Bezüge zu Lessings *Nathan dem Weisen* und *Emilia Galotti* in *Ispancy*, das Motiv der Bildungsreise nach Deutschland oder Frankreich in *Menschen und Leidenschaften* und die Erwähnung von Theateraufführungen von Schillers *Die Räuber* sowie *Kabale und Liebe* in *Strannyj čelovek* legen die Erwartung nahe, dass parametrische Grundwerte vornehmlich in der deutschen und französischen Aufklärung zu suchen sind. Eine *zweite Frage* schließen wir an die Leitfrage an: Gibt es explizite oder implizite lineare Indikatoren für die formalen Beziehungen zwischen

[110] Deutschland wird auch in Honoré de Balzacs *Le Bal de Sceau* (1829) als ein Ort humanerer Aufklärung als Frankreich genannt. Vieles spricht für Lermontovs Kenntnis dieses berühmten Romans, so z. B. das konservative Heiratsverhalten der jungen Emilie de Fontaine, die aus altem Adelsstolz heraus ihren jungen Geliebten Maximilien Longueville zugunsten ihres dreiundsiebzigjährigen Onkels, des Comte de Kargarouët, verschmäht. Maximilien ist – wie Krasinskij – apollohaft schön und hofft, mittels noch zu erarbeitenden Reichtums Emilie heiraten zu können. So treu wie Krasinskij für seine Mutter sorgt Maximilien für seine kranke Schwester. Sein tugendhafter, in Deutschland für den Diplomatendienst ausgebildeter Bruder wird aufgrund einer Intrige nach Petersburg abgesandt, wo er dem rauen Klima erliegt. Auf *Arbenin* verweist das Motiv des Balls in sozial durchmischter Gesellschaft auf dem Lande. Auf gesellschaftspolitischer Ebene figuriert der Kampf des alten Erbadels, dessen männliche Vertreter auf ihre Schulden, Mätressen und gehorsamen, tugendhaften Gattinnen stolz sind, gegen den neuen Verdienstadel, der Arbeit als Bürgerpflicht erachtet und Standesschranken verachtet. Auf philosophischer Ebene wird der Kantismus aus Deutschland besonders von dem alten Comte de Kargarouët verurteilt, der darin und in der Idee der politischen Freiheit eine Verderbnis der Jugend erblickt. Reflexe dieser grotesk verzerrten Ideologie kann man, neben der Parallele zu Fürst Ligovskoj in *Dva brata*, auch in Kazarins Schmähredе auf die arbeitsame, karrierebewusste und das Kartenspiel verschmähende russische Jugend vermuten (vgl. *Arbenin*, I,3).

den Grundwerten, so wie wir sie in *Dva brata* und *Arbenin* gefunden haben? Und schließlich eine *dritte Frage*: Wie verhalten sich räumliche Fläche, Tiefe und Linie, also die drei Arten räumlicher Dimensionalität, anhand derer wir die sechs Dramen in drei Gruppen eingeteilt haben, zu der poetischen Grammatik und den linearen Indikatoren in allen Dramen? Die letzte dieser Fragen erlaubt uns eine Rückschau auf unsere eigenen Analysemethoden in Lermontovs dramatischem Gesamtwerk. Dabei werden die intertextuellen Beziehungen zu Griboedovs *Gore ot uma* zu berücksichtigen sein.

Weitere Hilfestellungen in *Knjaginja Ligovskaja* für unsere Rückschau, diesmal durch Erwähnungen von Gemälden

Wieder finden wir in *Knjaginja Ligovskaja* Hilfestellungen. Außer dem oben erwähnten Motiv der Bildungsreise nach Deutschland, das einen Bogen zu *Menschen und Leidenschaften* schlägt, liefern vier Erörterungen von Gemälden Rückverweise besonders zu den Dramen unserer ersten Gruppe. 1. Ein in Pečorins Kabinett aufgehängtes Porträt eines unbekannten Malers, das Pečorin nach einem Poem von Lord Byron „Porträt des Lara“ nennt, etabliert eine Beziehung zu der Byron-Motivik in *Strannyj čelovek*. 2. Im Gästezimmer der Pečorins hängt eine Ahnengalerie ähnlich wie in Alvarec' Wohnung in *Ispancy*. 3. Im Gespräch der Gäste wird die Überführung des aufsehenerregenden Gemäldes „Poslednij den' Pompei“ („Der letzte Tag von Pompeji“) des Historienmalers Karl Pavlovič Brjullov (1799-1852) von Italien über Frankreich nach Petersburg erwähnt. Zu diesem Werk hat Aleksandr S. Puškin 1834 das sechszeilige Gedicht *„Vezuvij zev otkryl – dym chlynul …“* (*„Der Vesuv hat den Schlund geöffnet – Rauch wälzte sich im Knäuel …“*) geschrieben, das Lermontov wohl als bekannt voraussetzt. Das Gedicht sieht in dem Vulkanausbruch einen Aufstand der Naturgewalt gegen die in der Stadt über den Köpfen des Volkes auf Säulen postierten, jetzt herabstürzenden „Götzen“ („Kumiry“), was einem politisch interpretierbaren Bildersturz gleichkommt. Das in dem Sodom-Motiv in *Arbenin* enthaltene göttliche Strafgericht mag eine intertextuelle Replik auch auf Puškins ekphrastisches Gedicht sein. 4. Wiederum auf *Ispancy* beziehbar ist Pečorins Interpretation eines Bildes, das der Petersburger Diplomat als Kopie eines Gemäldes von Murillo oder Rembrandt einstuft. Aus den vier Erwähnungen von Malwerken ergeben sich somit intratextuelle Bezüge zu *Ispancy*, *Strannyj čelovek* und *Arbenin*, wobei das erste Drama betont ist. Schauen wir uns Pečorins Auslegung des an vierter Stelle genannten Bildes und anschließend auch die übrigen Bilderkommentare an, dann erhalten wir einen Zugang zu unserer Leitfrage nach parametrischen Werten in der ersten Dramengruppe.

Der Ich-Erzähler gibt eine ekphrastische Beschreibung dieses Bildes: Ein alter Lüstling bedrängt eine auf seinen Knien sitzende junge Frau, diese wendet sich einem in der leicht geöffneten Zimmertür Wartenden zu, dessen Augen und Dolch im Dunkel blitzen. Die Namen der vermutlich kopierten Maler verweisen mit Murillo (1618-1682) und Rembrandt (1606-1669) auf Spanien und die Niederlande im 17. Jahrhundert. Damit kann auf den Handlungsort und die kirchengeschichtliche Spaltung zwischen dem gegenreformatorischen südlichen und reformatorischen nördlichen

Europa in *Ispancy* hingedeutet sein. Die bei Murillo und Rembrandt übliche prunkvolle Einrichtung des Interieurs auf Darstellungen von Lüsternheit lässt an Sorrinis Palastzimmer denken, die drei Personen erscheinen als Nachstellungen des alten Kirchenfürsten, Ėmilijas und Fernandos. Pečorins Interpretation des Bildes liefert eine alternative Entwicklung der Szene in Sorrinis Palast zu der in *Ispancy* gegebenen: Die junge Frau halte den Alten hin, um ihn durch den feurigen Geliebten meuchlings ermorden zu lassen. Ėmilija wäre also eine hinterhältige Mätresse Sorrinis geworden. Die Fürstin Vera fühlt aus Pečorins Interpretation eine boshafte Anspielung auf ihre Ehe heraus.

Das Gemälde und seine Interpretation machen eine Alternative zu der in *Ispancy* gezeigten dramatischen Handlung so sichtbar wie denkbar. Das liefert uns einen *metapoetischen* Hinweis auf die *Methode* des Werkautors im Umgang mit seinen Dramen: Ein gegebener Konflikt wird auf mögliche andere Lösungen hin betrachtet, ein Verfahren analog demjenigen, das wir dem Eingangsdialog zwischen Arbenin und Kazarin in *Arbenin* unterlegt haben. Dafür ist auch ein *Standpunktwechsel* des Betrachters nötig, den im gegebenen Fall der Bildausleger Pečorin mit Blick auf Veras Ehe vornimmt. So spannt sich eine Kontinuität zwischen *Ispancy*, *Dva brata* und *Knjaginja Ligovskaja*. Bei der zweiten Gemäldeerwähnung, der Ahnengalerie in Pečorins Haus, kehrt das Verfahren standpunktabhängiger kontrastiver Wahrnehmung und Wertung aus *Ispancy* wieder – Alvarec ging es dort darum, sich der Ahnen für würdig zu erweisen, Fernando sah in den Taten der Ahnen Verbrechen. Der Ich-Erzähler greift diese Kontroverse mit Bezug auf die Pečorinschen Ahnen auf, hebt jetzt aber mehr die gegenseitige Bewertung zwischen den Porträtierten und den Bildbetrachtern hervor, so dass eine dialogische Relation zwischen den Generationen entsteht, die nach den jeweiligen Wertungskriterien fragen macht. Um Standpunktsuche geht es auch im Fall des „Lara"-Porträts. Pečorin schätzt daran, dass es ihn bei jeder Betrachtung irgendetwas Neues wahrnehmen lasse. Die neue Sicht eröffnet auch neue Wertpositionen, die Pečorin für seine eigene Wertorientierung zu suchen scheint. Ähnliches geschieht auch zwischen dem Ich-Erzähler, Brjullovs Gemälde und Puškins Bildgedicht. Puškin weist seinen Leser nur auf die Flucht des Volkes aus der bedrohten Stadt hin, doch in Brjullovs Gemälde erkennt man auch Figuren, die sich auf die Feuermassen zubewegen. Diese Orientierungslosigkeit inmitten der Gefahr, die auch das Urteil des Moskauer Gastes über die tanzende Adelsgesellschaft in *Arbenin* ausspricht, scheint der Ich-Erzähler bemerkt zu haben. Pečorins Suche nach Neuem an scheinbar Altvertrautem und nach Orientierungswerten wird so zu einem Grundverfahren, das auch der Ich-Erzähler praktiziert. Der Sinn der Rückschau auf die Dramen in *Knjaginja Ligovskaja* scheint zu sein, dass der Werkautor selbst etwas Neues an ihnen wahrgenommen hat, das ihm bei der eigenen Wertorientierung Hilfestellung gegeben hat und das er dem Werkrezipienten übermitteln will.

Alternativensuche der Grundwerte in der ersten Dramengruppe: *Liberté – Égalité –Fraternité* versus Freiheit – Gleichheit – Geschwisterlichkeit

In *Ispancy* und *Menschen und Leidenschaften* entspricht der Grundwert, der den jungen Helden antreibt, den Parolen der Französischen Revolution. Fernando verlangt unter Berufung auf die Gleichheit der Menschen das Recht, die adlige Ėmilija zu hei-

raten, missachtet jedoch Ėmilijas Willen, einen Konflikt mit ihrem Vater zu vermeiden. Er schränkt damit den Gleichheitsgrundsatz auf die Gesetzgebung in der Ständegesellschaft ein, in der Mann-Frau-Beziehung praktiziert er das Recht des Stärkeren. Der Werkautor präsentiert an Fernando also einen Wertstandpunkt gespaltenen, Ungleichheit implizierenden Gleichheitsdenkens, wie es Rousseaus Naturrechtsdoktrin lehrt und die Deklaration von *Égalité* unter der Bedingung von *Fraternité* festschreibt. Das setzt sich bei Jurij Volin in *Menschen und Leidenschaften* mit Bezug auf die Freiheit fort. Jurij begeistert sich für die Freiheit der Menschheit, versteht darunter jedoch lediglich erotische Libertinage. Als er auf weiblichen Widerstand stößt, zieht es ihn in ein Land ohne Frauen, in eine reine Männergesellschaft – libertine *Liberté* und *Fraternité* sind das gesellschaftspolitische Ideal dieses schwachen Helden. In *Strannyj čelovek* orientiert sich der junge Vladimir Arbenin nicht an den französischen Parolen. Vladimir hat mit Natal'ja Zagorskina einen individuellen Vertrag geschlossen, der sie zu beiderseitigem Schutz gegen die herrschenden, auf Ungleichheit gründenden konventionellen Regeln verpflichtet. Die Lessingsche Geschwisterlichkeit (aus *Nathan dem Weisen* als Prätext von *Ispancy*) scheint in dem individuellen Vertrag nachzuwirken.

Unter diesem Gesichtspunkt ergibt sich eine dialogische, mit einem Standpunktwechsel des Werkautors korrelierte Perspektivik: In den beiden ersten Dramen begibt sich der Werkautor auf den französisch eingefärbten Standpunkt des Helden, der deutsche Standpunkt bleibt in Form der intertextuellen Referenzen als Alternative im Hintergrund. In dem dritten Drama kehrt sich das Verhältnis um, jetzt vertreten Werkautor und Held den deutschen Standpunkt gegen die in den beiden ersten Dramen durchgespielten französischen Parolen, die nun als durch *Fraternité* verfälschte, irreführende Alternativen bewertbar und durch Geschwisterlichkeit korrigierbar dastehen.

Bezeichnen wir den in *Strannyj čelovek* erreichten positiven Grundwert, an dem die beiden vorhergehenden Dramen retrospektiv messbar werden, vereinfachend als Lessingschen parametrischen Wert der Geschwisterlichkeit, dann schließen sich die drei ersten Dramen tatsächlich zu einer eigenen Gruppe zusammen. Analog unserem Vorgehen bei der Rekonstruktion der poetischen Grammatik in der zweiten, triadischen Dramengruppe können wir die Geschwisterlichkeit einem Höhenpunkt zuordnen, der Tiefenpunkt wäre die *Fraternité*. Fernando und Jurij Volin bleiben statisch dem Tiefenpunkt verhaftet, Vladimir Arbenin ebenso statisch dem Höhenpunkt. Die weibliche, statische Besetzung des Höhenpunktes ist Noėmi, die Tochter des Juden Moisej, in *Ispancy.* Dynamische Aufstiege vom Tiefen- zum Höhenpunkt gibt es in allen drei Dramen der ersten Gruppe nicht, wohl aber einen dynamischen Abfall vom Höhen- zum Tiefenpunkt, und zwar bei Natal'ja in *Strannyj čelovek* (ihr Vertragsbruch). Weitaus stärkere Dynamisierung des tiefengrammatischen Systems haben wir in der zweiten, triadischen Dramengruppe beobachten können, deren parametrischer Wert ebenfalls die Lessingsche geschwisterliche Gleichheit ist. Sofort mit *Maskarad* setzt die Dynamisierung bei dem männlichen Protagonisten Evgenij Arbenin ein, der sowohl Aufstieg als auch Abstieg zwischen dem Höhen- und Tiefenpunkt durchläuft. Seine Ehefrau Nina ist hier das eigentliche Äquivalent zu Vladmir Arbenin. Ein besonderes Textverfahren macht auf die Äquivalenz aufmerksam: Nina nennt in *Maskarad* ihren Gatten „strannyj čelovek" (M, I,3,3, S. 285), in ihrer Per-

spektivik hält sich noch eine Erinnerung an den Prototyp Vladimir Arbenin durch. Höchst aufschlussreich für die gesamte Entwicklung des tiefengrammatischen Systems ist dann die entsprechende Stelle in *Arbenin*: Nina lässt nun das intratextuell erwartbare „strannyj čelovek“ (vgl. A, III,2, S. 521) weg. Diese (weiter oben angekündigte) *Textlücke* lässt folgende Interpretation zu: Der parametrische Grundwert geschwisterlicher Gleichheit ist völlig vergessen.

Somit haben wir zwar ein der stark dynamisierten Tiefengrammatik in der zweiten Dramengruppe kontrastierendes, vorwiegend statisches System der poetischen Grammatik in der ersten Dramengruppe ermitteln können, doch wir suchen noch nach linearen Indikatoren. Solche Indikatoren kann man wohl finden, jedoch richten sie sich weniger auf die Tiefengrammatik der ersten als vielmehr auf diejenige der zweiten Gruppe. Deswegen nennen wir sie *indikatorische Vorformen*.

Indikatorische Vorformen in den drei ersten Dramen – Serie versus umgebogene Gerade, leere versus volle Hälfte

In den drei Dramen sind zwei – uns schon bekannte – Arten von linearen Formen enthalten: die *Gerade* und die *kreisförmig umgebogene Gerade*. Außerdem gibt es noch die Sonderform des *in zwei Hälften geteilten Ganzen*. Die *Gerade* weist zwei Varianten auf. Sorrinis lebenslanger Jagd nach Töchtern des Adels unterliegt die nur biologisch begrenzbare Gerade, wir fühlen uns an das erinnert, was der Ich-Erzähler in *Knjaginja Ligovskaja* die Gummibandmethode nennt. Jurij Volin strebt eine ähnliche Gerade an, scheitert jedoch bei seinen zwei erotischen Verführungsversuchen am weiblichen Widerstand und bringt sich um, so dass sich die Vorstellung einer gewaltsam verkürzten Geraden ergibt. Zu den Misserfolgen gesellt sich ihre subjektive Interpretation durch Jurij als Schicksalsschläge. Der Fluch des Vaters fügt einen dritten Schlag hinzu, woraufhin Jurij seinem Leben ein Ende macht, weil er für die Zukunft nur noch Schicksalsschläge erwartet. Die auf drei Nummern verkürzte Gerade der Schicksalsschläge zeigt sich auch an Vladimir Arbenin. Inhaltlich werden die einzelnen Schläge teilweise anders als bei Jurij charakterisiert: Der erste Schlag ist die unüberwindliche Härte des Vaters gegen die Mutter, der zweite der väterliche Fluch und der dritte Natal'jas Vertragsbruch.

Sorrinis und Jurijs lange und kurze Gerade kennt keine Alternative. Insofern kann man diese Linearform auch als *Serie* bezeichnen, wenn man darunter die identische oder variierte, gesetzmäßige Wiederkehr des immer Gleichen versteht. Die Alternativform zur gesetzmäßigen Serie stellt sich erst in *Strannyj čelovek* mit der *kreisförmig umgebogenen Geraden* ein. Diese Form unterliegt dem Lebensweg von Vladimirs Mutter, die aus einer liebelosen Ehe zu ihrem vorehelichen Geliebten zurückgekehrt ist, am Ende aber ihre Pflichtvergessenheit bereut und die Verzeihung ihres Mannes erbitten will. Indem Vladimir sich bei dem Vater zum Anwalt der Mutter macht, konnotiert auch mit ihm die umgebogene Gerade. Könnte der Vater sich zu der Verzeihung durchringen, dann würde die mechanische Serie von Schlägen für Vladimir nicht in Gang kommen. Serie und gerade Linie sind also trotz ihres gleichen Aussehens nicht identisch. Wenn gerade Linie und umgebogene Gerade zusammen bestehen, dann stehen beide in einem Alternativverhältnis zueinander, das Wahlen erlaubt.

Die Einführung der umgebogenen Geraden in *Strannyj čelovek* ist folgenreich für die Auffassung der expliziten und impliziten Linearformen in *Dva brata* und *Arbenin*. Solange die umgebogene Gerade anerkannt wird, ist die Gerade nur eine Wahlmöglichkeit – Fürst Ligovskoj akzeptiert Veras Entscheidung für die umgebogene Gerade und ermöglicht ihr damit die Wahl. Die zwanghafte Serie unterliegt Aleksandr Radins Vision der zwanzig Betrogenen für die Fürstin Vera, doch erst in *Arbenin* wird die Serie allgemein herrschend. In diesem letzten Drama wird auch die Serie auf eine zunächst enigmatisch anmutende Weise mit den Schicksalsschlägen verbunden: Evgenij Arbenin scheint eine Reihe von Schlägen vor Augen zu haben, wenn er in seinem Lebensfazit von einem „letzten Schicksalsschlag" spricht („Poslednij na menja upal sud'by udar"; A, V,5, S. 550). Da vorangegangene Schläge in dem Stück nicht auffindbar sind, liegt hier wohl ein Fingerzeig des Werkautors auf die Beziehung zwischen dem mechanischen Denken nach dem Muster der Serie und dem freieren Denken in Alternativen vor. Evgenij Arbenin nimmt in *Arbenin* die Position des Vaters von Vladimir Arbenin in *Strannyj čelovek* ein. Mit anderen Worten: Das Gesetz der Serie wird zum Schicksal. Das Schicksal ist jedoch menschengemacht, denn Vladimirs Vater verbiegt sein Gewissen unter dem Druck der Normen seiner Kaste. Indem der Werkautor in *Arbenin* seinen Helden die Verbiegung seines Charakters zu zwanghaftem Verhalten darstellen und als moralischen Niedergang beurteilen lässt, wird auch das serielle, als Schicksal interpretierte Schema vom Werkautor verurteilt.

Das *in zwei Hälften geteilte Ganze* ist eine besondere Vorstellungsform, die explizit nur in *Strannyj čelovek* vorkommt – es sei denn, man beziehe den Kommentar des Ich-Erzählers zu der Halbierung des weiblichen Einflusses in der russischen Gesellschaft in *Knjaginja Ligovskaja* auf diese Vorstellungsform. In *Strannyj čelovek* wendet Vladimir Arbenin diese Form auf die zwei Hälften der Karten spielenden und der nicht Karten spielenden russischen Jugend an. Eine Menschenmenge wird also nach dem Kriterium ihres Verhältnisses zum Kartenspiel auf zwei gleich große räumliche Bereiche verteilt. Vladimir ordnet sich selbst der nicht Karten spielenden Hälfte zu, wer von seinen Altersgenossen ihn umgibt und wer in der anderen Hälfte angesiedelt ist, geht aus dem Werktext nicht deutlich hervor, weil Kartenspiel marginal bleibt. Umso deutlicher macht sich die Funktion eines vorausweisenden Fingerzeigs auf *Maskarad* und *Arbenin* kenntlich. Somit erweisen sich die beiden Dramengruppen durch formale Vorverweis- und Rückverweisverfahren als miteinander verklammert. Die Bedeutung des zweigeteilten Ganzen hat aber noch weitere Facetten. Diese Facetten offenbaren sich durch die intertextuellen Beziehungen zu Griboedovs *Gore ot uma*.

Intertextuelle Beziehungen aller Dramen Lermontovs zu Griboedovs *Gore ot uma*

Lermontov übernimmt[111] aus Griboedovs Komödie sowohl konkrete Einzelmotive als auch die formalen Verfahren von Serie und zweigeteiltem Ganzen. Folgende Griboedovsche *Motive*, die, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, nur aufgelistet seien,

[111] Unser Ausdruck der Übernahme soll nicht heißen, dass Lermontov die ähnlichen Motive ausschließlich aus Griboedovs Komödie schöpft. Beispielsweise führt die Lermontov-Forschung für die Ahnengalerie in *Ispancy* gerne Victor Hugos romantisches Drama *Hernani* (1830) an.

durchziehen die sechs Dramen: das Motiv der adligen Vorfahren – *Ispancy*, die Bildungsreise ins Ausland – *Menschen und Leidenschaften*, Betrachtung von Landkarten – *Menschen und Leidenschaften*, Sklavenhandel – *Strannyj čelovek*, der Held als „seltsamer Mensch" – *Strannyj čelovek*, Maskeradenmode – *Maskarad*, Rhetorik der hohen Ehre des Mannes – *Maskarad*, *Dva brata*, *Arbenin*, Karriere durch Heirat – *Maskarad*, *Arbenin*, Karriere durch Tanz – *Arbenin*, Verödung des heimatlichen Moskaus – *Dva brata*, der Ehemann als Diener seiner Frau – *Dva brata*,[112] Hauptstadt und Provinz – *Maskarad*, *Dva brata*, *Arbenin*, Verbannung eines „nächtlichen Räuber[s]" („Nočnoj razbojnik"; *Gore ot uma* IV,4**)** nach Kamčatka – *Arbenin*, Verbannung und Selbstverbannung des Helden in einen stillen Winkel für immer – *Arbenin*.[113]

Lermontov unterzieht die Griboedovschen Motive seiner eigenen Bearbeitungsweise. Charakteristisch dafür ist besonders die *Visualisierung* solcher Motive, die bei Griboedov nur im Dialog der Personen erörtert werden. Das betrifft vor allem das Motiv der Ahnengalerie. Čackij verurteilt die nach altrömischem Vorbild als „Väter des Vaterlandes" („otečestva otcy"; GU, II,5, S. 29) gepriesenen Vorfahren des russischen Adels global als Räuber („grabitel'stvom bogaty"; ebd; „reich durch Raub") und nimmt einzelne Beispiele durch, doch die Regieanweisung sieht keine Porträts wie in *Ispancy* vor – auch in dem Romanfragment hängen die Porträts ja an der Zimmerwand. Zur Visualisierung gehört auch die geschärfte Aufmerksamkeit für das Detail. So beobachtet und interpretiert der Moskauer Gast in *Arbenin* das gehobene Tanzbein des modischen, karrierebewussten Gecken auf dem Parkett, während der ebenfalls auf eine Karriere hoffende Tanzlehrer Molčalin in *Gore ot uma* nur abstrakt über seinen beruflichen Begriff charakterisiert wird. Der in *Knjaginja Ligovskaja* exponierte genaue Blick beeinflusst somit die Intertextualitätsbeziehung zu Griboedovs Drama von Anfang an und hält sich bis in das letzte Drama durch.

Abweichend ist des Weiteren die *Alternativensuche* in den Bereichen von Gesellschaft, Philosophie und Religion: In *Gore ot uma* sind Frankreich und England die hauptsächlichen Ideenspender für modische Sitten, gesellschaftliches Leben und politische Ideen. Schismatische Religionsauffassungen und Verbreitung von Unglauben werden dem (fernen) Petersburger Pädagogischen Institut in nur allgemeiner Weise unterstellt. Vergleicht man damit Lermontovs Dramen, dann wird eine Ausweitung des geistigen Gesichtsfeldes besonders auf Deutschland erkennbar. Das setzt schon mit den Lessingschen Intertexten in *Ispancy* ein und wird in *Menschen und Leidenschaften* mit konkreter Argumentation fortgesetzt. In *Knjaginja Ligovskaja* entsteht der Eindruck, als hätte die Bildungsreise nach Deutschland das Leben des Helden Pečorin – und mit ihm das seiner Generation – auf eine ganz andere Bahn bringen können. Die zwei Verhinderungsgründe der Bildungsreise, der Besitz von dreitausend Seelen und die zwanzigtausend Moskauer Tantchen, könnten in Deutschland durch das Studium der in *Strannyj čelovek* erwähnten Dramen Friedrich Schillers

[112] Zur Frauenherrschaft in Griboedovs Komödie vgl. G. Giesemann (1986, bes. S. 40-41). Molčalin passe sich der Frauenherrschaft, repräsentiert in der Autoritätsperson Tat'jana Jur'eva, an.

[113] Lt. Boris V. Alpers (1977) wurde Vs.È. Mejerchol'd außer von Lermontovs *Maskarad* auch von Griboedovs *Gore ot uma* nachhaltig beeinflusst. An Mejerchol'ds Aufführung unter dem ursprünglichen Titel *Gore umu* („Leiden für den Verstand") hebt Alpers das Motiv der zwei Halbkreise hervor, die Mejerchol'd durch eine solide Barriere voneinander trennte. Vgl. auch J. Stelleman/E. Averkina, in diesem Sammelband, S. X-Y.

und solcher pädagogischen Schriften wie Lessings *Über die Erziehung des Menschengeschlechts* außer Kraft gesetzt werden.

Das mit genauem Hinsehen und erweitertem Gesichtsfeld zusammenhängende Motiv des Kartenstudiums greifen wir im Weiteren auf, doch zuvor muss uns interessieren, wie bei Lermontov die Griboedovschen formalen Verfahren von *Serie* und *zwei Hälften eines Ganzen* wiederkehren.

Die *Serie* gibt es in dreifacher Ausführung in *Gore ot uma.* Bei zwei dieser Serien ist die unerwiderte, fallende Liebe das serienbildende Motiv. Die erste erfasst alle dramatischen Personen: Čackij liebt Sof'ja, diese liebt ihren Hauslehrer Molčalin, dieser liebt Sof'jas Dienerin Lizan'ka, diese Famusovs Diener Petruška (wen Petruška liebt, erfährt man nicht). Der stufenweise Fall der Liebe auf der sozialen oder auch geistigen Leiter ist evident, zumal der adlige Familienvater Famusov Lizan'ka ebenfalls nachstellt. Die zweite Serie bezieht sich auf Sof'ja. Molčalin spricht das Gesetz dieser Serie aus: Sof'ja habe in der Vergangenheit Čackij geliebt, jetzt liebe sie ihn, in Zukunft werde sie einen Dritten lieben, je nachdem, welche Mode über die Herzensneigungen adliger Damen gerade regiere. Die dritte Serie verbindet sich mit Molčalins Dienstverhältnissen und gehorcht dem Rat seines Vaters, allen ohne Ausnahme zu Gefallen zu sein: dem Hausherrn, dem Vorgesetzten, dessen Diener, dem Pförtner, dem Hausknecht und dessen Hund (vgl. IV,12). Der Hund ist der gemeinsame, satirische Nenner des Werkautors für alle fallenden, ‚auf den Hund gekommenen' Serien. Allein bei Molčalins Serie der Dienstinstanzen deutet sich auch ein Wiederaufstieg an, weil die Beflissenheit dieses Dieners aller Herren auf Rangerhöhung berechnet ist.[114]

An Sof'jas dreistufiger, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfassender Serie der wechselnden Geliebten zeigt sich besonders klar die Methode der Übernahme des seriellen Modells durch Lermontov. Vera in *Dva brata* wählt sich ebenfalls drei Männer nach dem Kriterium der Mode: den Jugendgeliebten Jurij Radin nach der romantischen Mode ewiger Treue der Herzen, den Gatten nach der Mode der guten Partie, Aleksandr Radin nach der Mode der französisch interpretierten „Freiheit der Frau", woran sich die neueste Mode der Liebhaberwahl unter Tänzern anschließen kann (Nina in *Arbenin*, Vera in *Knjaginja Ligovskaja*). Über der Mode als gesellschaftlicher Regel für Partnerwahl steht jedoch Veras Suche nach dem gleichwertigen, das Gleichheitsprinzip zwischen Mann und Frau anerkennenden Partner und dessen Verankerung im System der poetischen Grammatik. Die bei Griboedov feh-

[114] Das Motiv des Dienstes am Hund gibt es schon in Molières *Les Femmes savantes* (1779). Es ist jedoch nicht mir der Serie von Dienstverhältnissen verbunden. – In Lessings frühem „Trauerspiel" *Miss Sara Sampson* (1755) verknüpft sich die fallende Serie mit einem zeitlichen Parameter: Die von Mellefont, einem Frauenverführer und Spieler in übler Gesellschaft, verlassene Marwood rechnet ihm vor, dass seine Liebe zu Sara (seine „schöne Heilige") jetzt ihren stürmischen Höhepunkt erreicht habe, dann kämen innerhalb eines Monats Phasen der ruhigen Liebe, der Erinnerung an diese, der Gemahnung an diese, und schließlich werde äußerste Gleichgültigkeit eintreten (vgl. MSS, II,3, S. 32). Mellefonts eigene Reflexion über die freiwillige Liebe vor und die pflichtmäßige Liebe in der Ehe greift Marwoods Zeitserie mit Bezug auf das Motiv der Hälften auf: „Ich liebe den Engel, so ein Teufel ich auch sein mag […] Und doch, doch – […] Sara Sampson, meine Geliebte! Wie viel Seligkeiten liegen in diesen Worten! Sara Sampson, meine Ehegattin! – Die Hälfte der Seligkeiten ist verschwunden! Und die andere Hälfte – wird verschwinden." (MSS, III,2, S. 62) Das Muster der halbierten und dann verschwundenen Gattenliebe könnte in *Maskarad* und *Arbenin* auf psychologischem Plan nachgewirkt haben.

lende Referenz auf die deutsche Aufklärung bedingt, dass ähnliche formale Verfahren bei Lermontov anders eingeschätzt werden müssen.

Das zeigt sich auch an der vermutlichen Übernahme des Modells eines *zweigeteilten Ganzen*. In *Gore ot uma* wird dieses Modell in der räumlichen Architektur der Bühne gestaltet und mit drei verschiedenen, kodifizierten Werten interpretiert. Die architektonische Grundlage ist der hell erleuchtete Gästesaal bei den Famusovs, der eine Perspektive auf weit offen stehende Türen und erleuchtete Zimmer frei gibt (vgl. die einleitende Regiebemerkung zu III,4). Zwei räumlich geteilte Lager bilden sich heraus: Die sechs Töchter des Fürstenpaares Tugouchovskij werden von ihrer Mutter, solange diese in Čackij einen Heiratskandidaten vermutet, zu ihm hingeschickt, dann zurückkommandiert, als sich herausstellt, dass Čackij nicht ehetauglich ist, weil er weder Geld noch Dienstrang hat (III,7). Eine ähnliche Verteilung der Personen im Raum wiederholt sich, nachdem Sof'ja das Gerücht über Čackijs Wahnsinn in Umlauf gebracht hat. Wieder steht Čackij allein in der einen Raumhälfte, in der anderen drängen sich die panisch vor ihm Fliehenden. In beiden Fällen bewirken kollektive Werte (Geld, Rang, sogenannter gesunder Menschenverstand) die Isolierung des Helden von der Gesellschaft. Der Held isoliert sich jedoch auch selbst von seiner Umgebung. Allein im Angesicht der vor ihm geflüchteten Menge, trägt Čackij eine lange, monologische Schimpftirade über die in Moskau, Petersburg und ganz Russland herrschende flache Imitation französischer Moden als Hauptbeschäftigung der Adelsgesellschaft vor. Seine weiträumige geistige Vision hindert ihn daran wahrzunehmen, dass sich die Angesprochenen von ihm abgekehrt und in zwei Gruppen aufgeteilt haben – die Gruppe der Walzer Tanzenden und diejenige der alten Kartenspieler (III,22). Der positive Maßstab von Čackijs Gesellschaftskritik wird in der Tirade nicht artikuliert, doch man kann ihn seinen vorhergehenden Reden (II,2,5) entnehmen: Dienst an der Sache ohne Rücksicht auf Personen und Karriere, Hingabe an Wissenschaften, Kenntnisse und Künste in Verband mit Abkehr von der Leibeigenschaft – eine vertiefte Beobachtung dessen, was in der französischen Aufklärung gedacht und getan wurde, könnte der russischen Gesellschaft tatsächlich wertvolle Entwicklungsimpulse geben. Von Famusov verlangt Čackij das Abtreten eines Teils der Macht der Alten an die russische Jugend (vgl. II,5), von der er irrigerweise annimmt, sie teile seine Werte. Seine Tirade wird als Beweis für Wahnsinn aufgenommen, so dass der halbierte architektonische Raum zum Symbol der oppositionellen Werte wird, die den Helden von dem gesellschaftlichen Kollektiv trennen.

Schon die Aufteilung der vollen Raumhälfte zwischen (wahrscheinlich jungen) Walzer Tanzenden und alten Kartenspielern signalisiert, dass Jung und Alt während Čackijs dreijähriger Bildungsreise von den wahren Ideen der Aufklärung nicht angesteckt worden oder wieder davon abgefallen sind. In der Mann-Frau-Beziehung (Čackij – Sof'ja) und allen Beziehungen zu jüngeren wie älteren Männern herrscht wechselseitige Entfremdung zwischen den Ortsansässigen und dem Bildungsreisenden Čackij. Die Entfremdung zwischen den Männern drückt sich noch einmal räumlich aus: Als Repetilov über die politischen Ideen im Englischen Klub berichtet, lässt Čackij ihn so stehen, wie ihn selber die Abendgesellschaft zuvor hat stehen lassen (IV,4-5). Offensichtlich decken sich Čackijs Ideen nicht mit denen des Klubs und seines enthusiastischen, aber geistesschwachen Mitglieds Repetilov, der eine Symbolfigur für die oberflächliche Rezeption westeuropäischer politischer Reformideen

in Russlands Adel sein dürfte. Hochschätzung für die englische politische Tradition beweist dagegen Lermontov durch den intertextuellen Bezug zu Walter Scotts Roman *Woodstock* in *Menschen und Leidenschaften* und – vermittelt über Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* – in *Strannyj čelovek*.

Strannyj čelovek greift schon durch die Titelgebung das Motiv der Fremdheit/Seltsamkeit auf, das in *Gore ot uma* auch auf der Textebene zwischen Sof'ja und Čackij ausgesprochen wird: Sof'ja wundert sich über Čackijs Seltsamkeit, diesen wundert, dass Sof'ja einen Mann wie Molčalin nicht seltsam findet (III,1). Čackij begreift weder die Anziehungskraft von Tanz und Tanzlehrern auf junge Frauen, noch bemerkt er den Reiz des Kartenspiels für alte Männer, so dass er auch für die Aufteilung der Menge in Tänzer und Kartenspieler während seiner Tirade blind bleibt. Offenkundig hat jedoch Lermontov ein Auge für das, was Griboedov seinen Helden übersehen lässt. Nach der Ankündigung des Raummotivs der Karten spielenden und nicht Karten spielenden Hälfte der russischen Jugend in *Strannyj čelovek* wird in *Maskarad* die Gruppe der alten Kartenspieler in der Rolle der Lehrer der Jugend wie durch ein Vergrößerungsglas betrachtet, hinzu tritt auch das mit Molčalin verbundene täuschende Rollenspiel. In *Arbenin* wechselt das Vergrößerungsglas von dem Milieu der Kartenspieler auf das Parkett der tanzenden Jugend, die alten Lehrmeister erzwingen sich kurzfristig mittels des Rollenspiels noch einmal Einfluss, ehe sie der tanzenden Jugend weichen müssen – die Blindheit hat jetzt die dem Abgrund entgegen Tanzenden befallen.

Das Modell des zweigeteilten und noch einmal in Tänzer und Kartenspieler unterteilten Raumes hat, so scheint es, Lermontovs Dramenschaffen nachhaltig beeinflusst. Das Motiv des falschen Lehrers, das ab *Maskarad* hervortritt, wird bei Griboedov auch von Seiten der *falschen Lehrinhalte* aspektiert. Die Weichenstellung für Lehrinhalte obliegt der Regierung eines Landes. Hierzu gibt es in *Gore ot uma* einen Hinweis. Der Oberst Skalozub deutet an, welche Richtung das Schulwesen in Russland einzuschlagen im Begriff ist. Es gehe ein allgemeines Gerücht um, dass an Lyzeen, Schulen, Gymnasien „nur noch auf unsere Weise: eins, zwei" gelehrt werden solle („Tam budut liš' učit' po našemu: raz, dva"; GU, III,21, S. 59). Die anwesenden Adelsvertreter streiten sich nach dieser mit Befriedigung aufgenommenen Mitteilung darüber, welche Bücher man verbrennen sollte. Militarisierung und Bücherverbrennung spielen auf die nach dem Sieg über Napoleon einsetzende, immer stärker werdende politische Repression an, die sich gezielt gegen den Unterricht in der deutschen Philosophie richtete. Aufschlussreich ist aber auch, welche Bereiche *keiner* Repression unterliegen: Der gedrängt vollen Raumhälfte der Tänzer und Kartenspieler nach zu urteilen, werden deren Vergnügungen nicht nur toleriert, sondern durch die Propagierung von Moden sogar gefördert. Folglich muss die mit Vertretern der Aufklärung wie Čackij besetzte Raumhälfte leer bleiben. Der Titel *Gore ot uma* enthält auch diesen Aspekt einer aufklärungsfeindlichen Erziehungspolitik, und Čackijs Flucht aus Moskau hat ihren Grund nicht allein in dem durch Sof'jas Vorliebe für Molčalin beleidigten Gefühl, sondern in der wohl noch wichtigeren politischen Gefährdung eines Menschen mit aufgeklärtem Verstand. Man muss dann auch Arbenins verfinsterten Verstand in *Arbenin* unter diesem Aspekt sehen, ebenso das Motiv des zum Schritt in den Abgrund gehobenen Tanzbeins des verstandlosen Tänzers. Hinzuweisen ist auch noch einmal auf *Knjaginja Ligovskaja*: Pečorin bekehrt sich zum Tanz,

als er merkt, dass beißende Satire (in der Tradition des Griboedovschen Helden) wenig, der Tänzer umso mehr geschätzt wird; er habe, so der Ich-Erzähler, begriffen, „[…] dass *nach den eingewurzelten Gesetzen der Gesellschaft im tanzenden Kavalier Verstand nicht vorausgesetzt wird!*“ („[…] čto *po korennym zakonam obščestva v tancujuščem kavalere uma ne polagaetsja!*“; KL, Kap. II, S. 128; Hervorhebung im Original). Desgleichen gibt das Fragment einen Hinweis auf die Apokalypse, die sich in dem Petersburger, von Krasinskij bewohnten Armenviertel anbahnt (vgl. KL, Kap. VII, bes. S. 165). Pečorin ist durch seinen Bildungshunger und den kritischen Verstand zwar auf eine Reinkarnation des Griboedovschen Helden angelegt, doch das Bildungssystem, das mehr auf militärischen Drill und Amüsement als auf echte Bildung abzielt, lässt nicht zu, dass die von Čackij geräumte Stelle in der leeren Hälfte wiederbesetzt wird. Die Erwähnung der aus den Elendsquartieren aufsteigenden Apokalypse hebt eindeutiger als das Sodom-Motiv in *Arbenin* die möglichen desaströsen Folgen für das Land hervor. Bei Griboedov klagt Čackij die Vergnügungssucht des Adels als Ursache des Elends der Kinder von Leibeigenen an, die als Zephire und Amouren auf dem Leibeigenentheater vorgeführt, wegen ihrer Schönheit bewundert und anschließend verkauft werden (II,5).

Wenn wir uns fragen, ob das Modell der zwei Raumhälften auch vor *Strannyj čelovek* auf irgendeine Weise durchscheint, so bietet sich die geographische und religiöse Aufteilung in die südliche gegenreformatorische und die nördliche reformatorische Hälfte Europas in *Ispancy* an. Die den Süden beherrschende katholische Kirche ist berüchtigt für ihren Index verbotener Bücher und die Verbrennung von Ketzern, den Lesern der verbotenen Bücher, zu denen ganz besonders die Bibel zählte. Besinnen wir uns auf die intertextuell in allen Dramen Lermontovs evozierten Autoren und Werke, dann erhalten wir geradezu eine Liste *empfohlener* Bücher.[115] Die Nennung des offiziell verbotenen Immanuel Kant in *Menschen und Leidenschaften* signalisiert, dass die russische Regierung in Bezug auf geistige Gängelung in der Nachfolge der katholischen Kirche steht. Die Anspielungen auf das Alte Testament in *Dva brata* und *Arbenin* schließen Lermontovs Liste der empfohlenen Bücher ab.[116] Dank der kontinuierlichen Reminiszenzen figuriert auch *Gore ot uma* auf dieser Liste, obwohl das schon 1825 vollendete Drama erst 1833 nach vielen Streichungen des Zensors gedruckt werden durfte.[117] Freilich wurde die staatliche Zensur durch die Zirkulation von handschriftlichen Abschriften verbotener Werke wirkungsvoll unterlaufen. Rechnet man das von den nördlich gelegenen beiden Hauptstädten, Moskau und Petersburg, beherrschte russische Territorium Europas Norden zu, dann ergibt sich eine Unterteilung dieses Nordens in zwei geistige Bereiche: Aus dem westeuropäischen Norden kommen die Bücher auf Lermontovs empfohlener Liste,

---

[115] Priscilla Mejer (2011, bes. S. 25) beobachtet an Lermontov eine Sorge um die mangelnde Belesenheit des russischen Lesers. Die in *Geroj našego vremeni* eingegebenen französischen Referenztexte sollen das richtige Verständnis für diesen Roman ermöglichen, sie müssten also als Begleitlektüre herangezogen werden. Ähnliches gilt auch für die Textreferenzen in Lermontovs Dramen, mit denen Mejer sich jedoch nicht beschäftigt.

[116] In *Geroj našego vremeni* und in Lermontovs Romanfragmenten nehmen die Bibelbezüge deutlich zu. Vgl. auch H. Schmid, „Fülle und Leere. Lermontovs Romanschaffen im Aspekt von Philosophie, Gesellschaft, Religion und Politik“, in diesem Sammelband.

[117] Erst 1860 gab es einen vollständigen Abdruck. Die (stark zensierte) Erstaufführung im Jahre 1831 weckte großes Interesse.

im östlichen, russischen Norden hat die Übernahme der katholischen Herrschaftspraxis eine ‚Versüdlichung' durchgesetzt. Die Wende im schulischen Bildungswesen und die Zensur wirken wie ein Filter, der aus dem geistigen Bereich des westlichen Nordens nur noch oberflächliche Moden durchlässt. Wer sich dennoch westlich bildet, dem droht die Verbannung in das nordöstliche Grenzgebiet Kamčatka oder – wie im Falle des realen Autors Lermontov – in den südlichen Grenzbereich des Kaukasus.

Insgesamt kann man somit konstatieren, dass nicht nur die zwei Raumhälften, sondern auch die Unterteilung einer der Hälften auf das Großformat der Landkarte Europas übertragen und als geistige Feldbereiche interpretiert werden. Lermontovs in allen Dramen anwachsende Liste der empfohlenen Bücher intendiert die Wiederherstellung der Kommunikation zwischen den beiden nördlichen Bereichen des europäischen Westens und Ostens, die durch die ‚Versüdlichung' der russischen Bildungspolitik unterbrochen wurde. Es gibt in *Gore ot uma* zwei Stellen, die Lermontov zu dem kartographischen Verfahren angeregt haben könnten: Famusovs Schwägerin Chlestova bewertet die „wechselseitigen Landkartenstudien" („landkartačnych vzaimnych obučenij"; GU, III,21, S. 59) in den schulischen Einrichtungen als eine der Quellen für geistige Verwirrung, wie sie auch Čackij befallen habe. Čackij wiederum erinnert sich nach seiner Verrückterklärung durch die Gesellschaft an den Eindruck, den das russische Land schon während seiner Heimreise in ihm hervorrief: „Wohin du auch schaust, immer dieselbe Fläche, und Steppe, und [es ist] leer und tot …" („kuda ni vgljaneš', / Vse ta že glad', i step', i pusto i mertvo …"; GU, IV,3, S. 64). Auf menschliche Anteilnahme sei nicht zu hoffen. Zusammengenommen suggerieren die beiden Textstellen eine Ursache-Wirkungsverbindung zwischen der von Čackij konstatierten seelischen wie geistigen Verödung in Russland und der vom Adel begrüßten Unterbrechung des wechselseitigen Kartenstudiums. Landkarten, architektonischer Außen- und seelisch-geistiger Innenraum bilden somit schon bei Griboedov einen eigenen Komplex und scheinen in Lermontovs Bewusstsein haften geblieben zu sein – man denke nur einmal an das Fänger-und-Beute-Spiel auf der europäischen Landkarte in *Ispancy*, an die Verödung des Adelshauses mit der Perspektive auf den ebenso öden Verbannungsort des Simbirschen Dorfs in *Dva brata* oder an Kamčatka in *Arbenin*, wohin verbrecherische Mitglieder der Petersburger Gesellschaft und ‚Lehrer' der Jugend eigentlich geschickt werden müssten, wenn es der Regierung wirklich um Gerechtigkeit und positive Erziehung ginge.

Trotz aller vermutlichen Beeinflussungen und objektiven intertextuellen Beziehungen zu der bedeutenden russischen Komödie *Gore ot uma* bleibt doch unbestreitbar, dass der Dramatiker Lermontov künstlerisch seinen eigenen Weg geht. Aus dem Rückblick auf unsere Analysen wollen wir diesen Weg zusammenfassen.

Eine spezielle, mit dem Verbannungsort Kamčatka für politische Sträflinge (in *Gore ot uma*) und apolitische Raubmörder (in *Arbenin*) zusammenhängende *Pointe* soll indes unsere intertextuelle Untersuchung beschließen. Mathilde Vaerting (1978) gibt an, dass bei den Kamtschalen eine matriarchale Kulturtradition bestand. In ihrem Frauenstaat würden die Merkmale Intelligenz, Stärke, Herrschaftswille dem weiblichen, Schönheit, Schwäche, Unterwürfigkeit und Koketterie dem männlichen Geschlecht zugeteilt. Sollte Lermontov dieser ethnographische Befund bekannt gewe-

sen sein, dann wäre Kamčatka ein geeigneter Ort für die Umerziehung der machohaften Mafiosi Arbenin und Kazarin.[118]

Rückblick auf die Werkanalysen: Wie das Erbe der Aufklärung in Russland verspielt wird und wie es gerettet werden könnte

Wie in *Knjaginja Ligovskaja*, so ertönt schon in *Strannyj čelovek* Kritik an der Entwicklung der Aufklärung in Russland: Um russisch zu werden, müssten sich die Russen um hundert Jahre zurückbewegen und sich „von Grund auf neu" („snova-zdorova") aufklären und bilden. Das auf 1831 datierte Stück mag damit auf Lessings Geburtsjahr 1729 (gest. 1781) zielen, auf den Autor jener Dramen, die dem 1830 geschriebenen Erstlingsdrama *Ispancy* als wichtigste Intertexte dienen. Die volle Bedeutung des Russisch-Werdens der Russen begreifen wir, wenn wir betrachten, wie Lermontov das eigenartige Modell des zweigeteilten Ganzen in Griboedovs Komödie *Gore ot uma* aus dem Jahr 1825 übernimmt: Während Griboedov den Auseinanderfall des europäischen Ganzen in zwei kommunikationsunfähige Hälften kritisiert, sucht Lermontov inmitten der politisch betriebenen und immer weiter fortschreitenden Trennung nach einem Mittel der Zusammenfügung. Der beste Weg wäre die – in *Menschen und Leidenschaften* suggerierte – Kombination der aufklärerischen französischen Ideen im Bereich der Gesellschaftspolitik mit den philosophischen Ideen Kants und den pädagogischen Ideen Lessings. Weitere Ideenspender schließen sich in dem an, was wir Lermontovs bis hin zum Alten Testament anwachsende „Liste der empfohlenen Bücher" nennen. Mittels dieser Lektüreliste und mittels der Lermontovschen Dramen selber könnten die Russen „russisch" werden, d. h. ein eigenständiger Stimmenträger im europäischen Dialog.

Da Lermontov kein Verfasser von politischen Pamphleten, philosophischen Essais oder erzieherischer Literatur ist, sondern ein Künstler mit der Doppelbegabung für Dichtung (in Lyrik, Epik, Dramatik) und Malerei, muss sein Beitrag zu dem Russisch-Werden der Russen in dem Kunstcharakter seiner Dramen gesucht werden. Gemeinhin gilt nur *Maskarad* als meisterlich gelungen, auch *Dva brata* findet Anerkennung, die drei frühen Stücke *Ispancy*, *Menschen und Leidenschaften*, *Strannyj čelovek* und ganz besonders das Schlussstück *Arbenin* bleiben unbeliebt. Man muss zugeben, dass diese Werke zunächst nicht mitreißend sind. Erst wiederholte, Vertrautheit herstellende Lektüre und Analyse eröffnen Zugang zu ihrer eigentümlichen künstlerischen Welt. Vor allem *Arbenin* ist sperrig, doch für Lermontovs gesamtes Dramenschaffen hat es eminente Bedeutung.

---

[118] In *Arbenin* (II,5) stellt sich Kazarin in der halbchinesischen Maske dem Fürsten als Aleute aus Unalaska (der zweitgrößten Insel der Aleutenkette nach Kamčatka) vor. Die Szene spielt intertextuell auf Repetilovs Bericht über ein ungenanntes Mitglied des Englischen Klubs an. Dieser sei als nächtlicher Räuber und Duellist nach Kamčatka verbannt worden, von dort als Aleute mit unsauberer Hand und als ein kluger Schelm zurückgekehrt. Er schwinge jetzt Reden über hohe Ehrbarkeit, die alle zu Tränen rührten (vgl. *Gore ot uma* IV,4). Dieses Porträt eines moralische Bekehrung heuchelnden Kamčatka-Sträflings passt besser zu Arbenin als zu Kazarin. Arbenins schon erwähntes Grußwort an Kamčatka (A, V,6, S. 552) lässt dann auch die Interpretation zu, dass er die Sträflingsinsel kennt und als kluger Schelm zurückgekehrt ist.

Die spezifische Beschaffenheit der Dramen erfordert auch spezifische analytische Methoden. Unsere *erste* Methode bestand darin, Lermontovs Umgang mit der Dimension des Raums zu untersuchen. Anlass dazu war die Anmutung einer flächigen, zweidimensionalen Gestaltung von Räumlichkeit in *Ispancy*, dreidimensionaler Tiefenraumgestaltung in den vier Folgedramen bis einschließlich *Dva brata* und eindimensionaler Linie in *Arbenin*. So ergab sich eine Einteilung in drei Gruppen bzw. Schaffensphasen. Lermontovs sukzessive Dominantenbildung der räumlichen Dimensionalität mag sich seiner Schulung in der Malerei verdanken, in der Linien auf der Bildfläche die Illusion räumlicher Tiefe hervorrufen können. Im Umkehrschluss muss dann auch die Illusion von Linearität im an sich auf dreidimensionale, theatralische Räumlichkeit berechneten Drama möglich sein – so erklärt sich der experimentelle Charakter vor allem von *Arbenin*. In *Arbenin* stecken drei verschiedene dramatische Gattungen, die man sich als ineinander montiert oder auch als hintereinander gestaffelt vorstellen kann und die den Ausblick auf mögliche serielle Fortsetzungen in neuen Gattungen wie etwa dem mechanischen Theater mit Ballett freigeben.

Unsere *zweite* Methode richtete sich darauf, den tieferen Grund für die Wiederaufnahme intertextueller Beziehungen zu Lessings Dramatik (*Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*) in *Arbenin* herauszufinden, die dieses letzte mit dem ersten Drama *Ispancy* (*Nathan der Weise*, *Emilia Galotti*) zusammenschließt, so dass sich ein „Lessingscher Ring" um das gesamte Dramenkorpus von Lermontov ergibt. Wir entwickelten ein analytisches Modell, das wir „poetische Grammatik" nennen, ein Ausdruck, der zwar an Roman Jakobsons „Poesie der Grammatik, Grammatik der Poesie" erinnert, der bei uns aber kein Modell für die Analyse textlicher Oberflächenstrukturen, sondern für Tiefenstrukturen formaler und werthafter Beschaffenheit ist. Es erwies sich, dass die Grundstruktur der poetischen Grammatik in *Minna von Barnhelm* die Matrix für Lermontovs drei letzte Dramen liefert, dass aber sowohl die formalen Beziehungen (d. h. die „poetische" Seite unseres Modells) als auch die ideologischen, wertsetzenden Parameter (die „grammatische" Seite des Modells) sukzessive von *Maskarad* über *Dva brata* bis *Arbenin* verändert werden. Im Endeffekt obsiegt in *Arbenin* der ideologisch festgelegte Wert der Ungleichheit über den Lessingschen, in *Maskarad* übernommenen Grundwert der Gleichheit. Wie bei Lessing spitzt sich die Gleichheitsproblematik auf das Verhältnis zwischen Mann und Frau zu. Aufgrund der systematischen, in Richtung auf Ungleichheit sich zubewegenden Veränderungen in der poetischen Grammatik haben wir die triadische Anlage der letzten drei Dramen nachweisen können. Die Methode der poetischen Grammatikanalyse haben wir dann auf die ersten drei Dramen übertragen und konnten feststellen, dass ihnen eine eigene tiefengrammatische Struktur unterliegt, innerhalb derer zunächst die ideologischen Werte der Französischen Revolution überprüft und dann verworfen werden, weil *Fraternité* die *Liberté* und *Égalité* mit der Idee der Ungleichheit zwischen den Geschlechtern infiziert. Lessings Dramen liefern den ideologischen, parametrischen Wert der Geschwisterlichkeit, für den es weder in der französischen Sprache einen Ausdruck noch in der Ideologie der Aufklärung in Frankreich einen Begriff zu geben scheint. Im Endresultat ergab sich eine die Dreiteilung übergreifende Unterteilung der sechs Dramen in zwei je drei Werke umfassende Gruppen. Die zweite Dreiergruppe zeigt in der Umwandlung ihrer poetischen Grammatik, wie der

Grundwert der Gleichheit zugunsten der offiziell etablierten Ungleichheit mehr und mehr zerstört wird.

Das analytische Modell der poetischen Grammatik hat in dem, was wir seinen „poetischen" Aspekt nennen, eigene räumliche Vorstellungen, die sich an die veränderlichen Verhältnisse zwischen den handlungsleitenden Tiefenwerten anschließen. Mit den sinnlich anschaulichen räumlichen Dimensionen der Fläche, Tiefe und Linie dürfen die abstrakten tiefengrammatischen Raumvorstellungen nicht verwechselt werden. Lermontov fügt zu diesen zwei Arten räumlicher Vorstellung noch eine dritte Art hinzu. Wir entdeckten sie in *Arbenin* und *Dva brata*. Es handelt sich um die linearen Formen der Geraden und der kreisförmig umgebogenen Geraden. Nur in den beiden letzten Dramen werden sie explizit auf der Textoberfläche angesprochen. In *Arbenin* suggeriert die verbale Artikulation der Linearformen eine imaginäre Vorstellung der Bewegungen von Tänzern auf einem Parkett, die semantisch als Tanz in den Abgrund interpretierbar werden. Diese Art linear ausgedrückter Semantik erhält eine Hinweisfunktion auf die Verschiebungen innerhalb des gesamten poetischen Grammatiksystems, so dass wir die Linearformen als spezifische Indikatoren der Tiefengrammatik einstufen konnten. Dass die indikatorischen Linearformen gerade in *Arbenin* in auffälliger Weise an die Textoberfläche treten, kann mit der dominant gesetzten, vielleicht an der Malerei orientierten Linearität in diesem letzten Drama zusammenhängen. Auf einen Einfluss der Malerei weist auch der Bau der dramatischen Handlung von *Arbenin* hin, den wir mit dem Verfahren des Vexierbildes verglichen haben.

Auf implizite Weise ist die Linearform der Geraden auch in Lermontovs ersten beiden Dramen vorhanden. In *Strannyj čelovek* tritt die umgebogene Gerade hinzu. Explizit exponiert dieses Drama die Form des halbierten Ganzen, eine rein imaginäre räumliche Vorstellung, in der die eine Hälfte mit Kartenspielern, die andere Hälfte mit Nicht-Kartenspielern besetzt ist. Die indikatorische Funktion all dieser Linearformen richtet sich nicht auf die poetische Grammatik der drei ersten, sondern auf diejenige der drei letzten Dramen. Deswegen nennen wir sie „indikatorische Vorformen". Die Tatsache, dass Lermontov das Spielerdrama *Maskarad* in *Arbenin* wiederaufgreift und dass er in diesem Stück die indikatorischen Linearformen auf der Textoberfläche exponiert, haben wir als Ausdruck für die Selbstbewusstwerdung des Autors um die künstlerischen Verfahren seines Dramenschaffens aufgefasst. Die zwei von uns ermittelten Arten von Rückschauen auf alle seine Dramen in dem Romanfragment *Knjaginja Ligovskaja* bestätigten uns den Akt autopoetischer Selbstbewusstwerdung.

In Griboedovs Komödie *Gore ot uma*, das aufgrund seiner intertextuellen Beziehungen zu allen Dramen von Lermontov einen zweiten, zu dem Lessingschen hinzutretenden „Griboedovschen Ring" liefert, fanden wir die wahrscheinliche Inspirationsquelle für die indikatorischen Linearformen. Deren Inventar – Gerade und halbiertes Ganzes – wird ab *Strannyj čelovek* durch die kreisförmig umgebogene Gerade erweitert. Die Dramen der auf *Strannyj čelovek* folgenden „Triade" – *Maskarad*, *Dva brata*, *Arbenin* – verleihen der Geraden und umgebogenen Geraden neue semantische Beladungen, das halbierte Ganze scheint zurückzutreten. Doch mittels des bei Griboedov aufgefundenen Motivs des inkriminierten kartographischen Studiums konnten wir zeigen, dass Lermontov das formale Muster des halbierten Ganzen

auf die europäische Landkarte und die darauf verteilten politischen und kulturellen Räume überträgt. Das beginnt mit dem in Südeuropa zur Zeit der Inquisition spielenden *Ispancy* und endet in *Arbenin*, wo das Motiv der fernöstlichen Sträflingsinsel Kamčatka für politische Häftlinge aus *Gore ot uma* unter neuem Vorzeichen wiederkehrt. Innerhalb dieser geographischen Marken spielt sich die nachaufklärerische geistige und politische Abkehr Russlands vom westlichen Europa ab, mithin die Teilung des europäischen Ganzen.

Schon zu Beginn unserer Werkanalysen haben wir das Problem der „gangbaren Mitte" zwischen Ganzheitsteilen angesprochen, das Lermontov umtreibt. An dieser Stelle seien abschließend zwei Stimmen zur Problematik der Mitte erwähnt, die in Europa gehört wurden und Lermontov wohl auch vertraut waren.

Der französische Religionsphilosoph, Mathematiker und Physiker Blaise Pascal (1623-1662), ein Vorläufer der französischen Aufklärung, sieht die Existenz des Menschen zwischen zwei vertikalen Polen gespannt, dem Tiefenpol seiner tierisch körperlichen und dem Höhenpol seiner geistigen Seite. Beide Pole entziehen sich der menschlichen Erkenntnis in ein unendliches Nichts und ein unendliches Alles. Festlegungen der beiden Pole durch Wertzuweisungen definieren eine Mitte zwischen den mathematischen, philosophisch oder religiös interpretierbaren Unendlichkeiten. Die wie auch immer begründeten Festwerte sind in Pascals Augen allein von historischen Machtkonstellationen abhängig und somit auch veränderbar: „Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte […] rien ne s'arrête pour nous." (B. Pascal, 1997, S. 32, Nr. 72)[119] In Pascals Modell können wir unsere poetische Grammatik einfügen. Die in Lermontovs Dramen zwischen ‚schwankenden' Höhen- und Tiefentermen absinkende Mitte der russischen Gesellschaft strebt, wie wir zeigen konnten, in immer weitere Abgründe des unendlichen Nichts.

Die zweite Stimme zum Problem der Mitte dringt aus einem Psalm des Alten Testaments zu uns und war dem kritischen Bibelkenner Lermontov gewiss bekannt.[120]

---

[119] Neuerdings werden Pascals Gedanken wieder aktuell; s. dazu R. Konermann (2011). Auf ein anderes Konzept der Mitte sei hier nur hingewiesen: J.M. Lotman (2012 [1988]) erörtert anlässlich von Lermontovs „Fatalist" in *Geroj našego vremeni* die Mittellage des kulturell jungen Russlands zwischen einem alt gewordenen Westen und Osten.

[120] Für Lermontovs kritische Sicht besonders auf frauenfeindliche Bibeltraditionen – wir haben sie an *Dva brata* und *Arbenin* herausgearbeitet – dürfte ein Hinweis von I.A. Esaulov (2011) interessant sein. In der russisch-orthodoxen Kirche werde das Johannes-Evangelium (dieser kanonische Johannes darf nicht mit dem von Lessing erwähnten apokryphen Johannes verwechselt werden) nicht, wie in der Westkirche, als viertes, sondern als erstes und wichtigstes Evangelium bewertet. Die berühmte Metapher für Jesus als Lamm Gottes, seine Anrede mit Rabbi für „Meister", die Gegenüberstellung ‚Licht, Wahrheit, Offenheit' auf Seiten des guten Menschen versus ‚Lichtscheu' auf Seiten des bösen Menschen und ganz besonders Jesu Achtung vor dem geistigen Wesen der Frau – er belehrt die Samariterin, diese gewinnt unter ihrem Volk weitere Anhänger für Jesus; die Jünger verwundert, dass Jesus überhaupt mit einer Frau über seine Lehre spricht – liefert gerade dieses Evangelium. Bei Lermontov kehren diese Elemente in blasphemischen, den dramatischen Personen anlastbaren Verzerrungen wieder (z. B. Arbenins Vergleich der Ehefrau als Gotteslamm auf dem Altar der liebelosen Ehe, sein Meistertitel bei den lichtscheuen Kartenspielern, Aleksandrs finsteres Zarenreich im wüsten Saal). Die in allen Dramen (mit Ausnahme von Vladimir Arbenin in *Strannyj čelovek* und Jurij Radin in *Dva brata*) gezeigte Unfähigkeit von Männern, den geistigen Wert der Frau anzuerkennen, wiederholt das Unverständnis der Jünger für Jesu Achtung der Samariterin.

Ein Mann, der aufgrund eigener Schwächen, aber auch wegen betrügerischer Menschen ins Exil gegangen ist, spricht nach seiner Rückkehr ein Gelübde der Liebe vor Gott und den Menschen aus: „Ich bringe dir ein Dankopfer dar und rufe den Namen des Herrn an. Meine Gelübde erfülle ich dem Herrn und zwar vor seinem ganzen Volke, in den Vorhöfen des Hauses des Herrn, in deiner Mitte, Jerusalem." (Psalm 116, 17-19, S. 705-706) Hier wird die gangbare Mitte angezeigt: Statt der Flucht ins Exil (*Arbenin*) oder in das Innere ihrer prächtigen Wohnhäuser in Moskau und Petersburg (zwischen den beiden Hauptstädten alternieren bei Lermontov die dramatischen Handlungsorte ab *Strannyj čelovek*) sollen sich die Mitglieder der regierenden Adelsgesellschaft in die Vorhöfe begeben, auf die öffentlichen Plätze, wo die Einhaltung ihrer Gelübde an Kriterien überprüft wird, die, im Gegensatz zu patriarchalen Traditionen der Bibel sowie eines Teils der europäischen Aufklärung (wir haben Montaigne, Rousseau und Fichte ausgemacht), von Männern *und* Frauen zu bestimmen sind.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Augustinus, Aurelius, 1977: *Vom Gottesstaat (De civitate dei)*, Buch 1-10, Deutscher Taschenbuchverlag, München.

Condorcet, Marie-Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, Marquis de, 1912 [1790]: *On the Admission of Women to the Rights of Citizenship*, <http://www.oll.libertyfund.org/title/1013/81939>, (08.07.2010).

Gouze, Olympe de, [1791]: *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, in: Bibliothèque Jeanne Hersch. TEXTES FONDATEURS. Sources françaises, <http://aidhh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm>, (16.02.2012).

Griboedov, Aleksandr S., 2011: *Gore ot uma*, Kniga po trebovaniju, Moskva.

Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes, 1994, Pattloch, Augsburg.

Hoffman, Ernst Theodor Amadeus, 2006: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann*, Mit einem Nachwort von Peter Härtling, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

Isidor von Sevilla, 2008: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Möller, Marixverlag, Wiesbaden.

Kant, Immanuel, [1784]: *Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?*, <http://www.uni-potsdam.de/u/philosophie/texte/kant/aufklaer.htm>, (01.03.2012).

Lermontov, Michail Ju., 1969: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach* Biblioteka „Ogonek", Pravda, Moskva. T. 2, *Poėmy i povesti v stichach*. T. 3, *Dramy i tragedii*. Darin: *Ispancy*, S. 5-124; *Menschen und Leidenschaften*, S. 125-187; *Strannyj čelovek*, S. 188-255; *Maskarad*, S. 256-370; *Dva brata*, S. 371-406; *Arbenin*, S. 492-552; *Maskarad*, Pervonačal'naja redakcija, S. 409-491. T. 4, *Proza*. Darin: *Knjaginja Ligovskaja*, S. 119-183.

Lessing, Gotthold Ephraim, 1965: *Werke in sechs Bänden*, Auf Grund der von Julius Petersen und Waldemar v. Olshausen besorgten Ausgabe neu bearbeitet von Dr. Fritz Fischer, Stauffacher, Zürich, Frankfurt, Innsbruck, Paris, Brüssel, Lausanne. Bd. 2, *Dramen*. Darin: *Miss Sara Sampson*, S. 9-93; *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, S. 119-206; *Emilia Galotti*, S. 207-278; *Nathan der Weise*, S. 279-409. Bd. 6, *Philosophie / Theologie*. Darin: *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, S. 52-77; *Das Testament Johannis*, S. 289-293.

Marx, Karl, 2001 [1846]: *Peuchet: vom Selbstmord*, in: Karl Marx, *Vom Selbstmord*, Herausgeg. von Eric A. Plaut und Kevin Anderson, Neuer ISP Verlag, Köln, S. 53-81.

Pascal, Blaise, 1972: *Pensées*, Préface et introduction de Léon Brunschvicg, Librairie Générale Française.
Peuchet, Jacques, 2001 [1838]: *Du suicide et de ses causes*, in: Karl Marx, *Vom Selbstmord*, Herausg. von Eric A. Plaut und Kevon Anderson, Neuer ISP Verlag, Köln, S. 83-118.
Platon (undatierte Ausgabe): *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Bd. 1. Darin: *Das Gastmahl*, S. 391-424. *Der Staat*, S. 425-607, Phaidon, Essen.
Puškin, Aleksandr S., 1969: *Cygany*, in: ders., *Sobranie sočinenij*, t. 4: *Poėmy*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, S. 216-240.
Schiller, Friedrich, 1993: *Dramen I*. Winkler, München. Darin: *Die Räuber*, S. 83-176; *Kabale und Liebe*, S. 305-403; *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 195-303; *Don Carlos*, S. 405-593; *Wallensteins Tod*, S. 751-874. *Dramen II*. Darin: *Die Braut von Messina*, S. 243-333.
Schklowskij [Šklovskij], Viktor, 1973: *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*, Herausgeg. und übers. von Alexander Kaempfe, Carl Hanser Verlag, München.
Shakespeare, William, 1993: *Othello, the Moor of Venice*, in: *The Complete Works of William Shakespeare*, Edited, with a glossary by William J. Craig, Henry Pordes, London, S. 1021-1057.
Stendhal, 1973: „Projet d'un article", in: ders., *Le Rouge et le Noir Chronique du XIX siècle*, Garnier Frères, Paris, S. 712-726.

Verzeichnis der Kürzel für mehrfach zitierte Werke

A	=	Arbenin
DB	=	Dva brata
DC	=	Don Carlos
EG	=	Emilia Galotti
GU	=	Gore ot uma
I	=	Ispancy
KL	=	Knjaginja Ligovskaja
KUL	=	Kabale und Liebe
M	=	Maskarad
M1	=	Maskarad, Pervonačal'naja redakcija
MB	=	Minna von Barnhelm
ML	=	Menschen und Leidenschaften
MSS	=	Miss Sara Sampson
NW	=	Nathan der Weise
R	=	Die Räuber
S	=	Strannyj čelovek

Fachliteratur

Alpers, Boris Vl., 1977: *Teatral'nye očerki v dvuch tomach*, t. 1: *Teatral'nye monografii*, Iskusstvo, Moskva.
Anderson, Kevin, 2001: „Der Selbstmord-Artikel im Kontext der Marxschen Schriften zu Entfremdung und Geschlechterverhältnissen", in: Karl Marx, *Vom Selbstmord*, Herausgeg. von Eric A. Plaut und Kevin Anderson, Neuer ISP Verlag, Köln, S. 15-35.
Brandt, Reinhard, 1973: *Rousseaus Philosophie der Gesellschaft*, Friedrich Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt.
Bühler, Karl, 1978 [1934]: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz, Gustav Fischer, Stuttgart.

Clayton, J. Douglas, 1992: „Dramatizacija bezumnogo ‚Ja': p'esa M.Ju. Lermontova *Maskarad.* S učetom p'esy *Strannyj čelovek*", in: *Russian Literature,* XXXI-IV, S. 477-490.
–, 2000: *Wave and Stone Essays on the Poetry and Prose of Alexander Pushkin*, The Slavic Research Group at the University of Ottawa.
Červenka, Miroslav, 1978: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes*, Herausgeg. von Frank Boldt und Wolf-Dieter Stempel, Wilhelm Fink, München.
Čistovaja, I.S., 1990: „Kommentarii", in: M.Ju. Lermontov, *Sočinenija*, t. 2, Pravda, Moskva, S. 613-647.
Denisenko, Sergej V., 2010: *Puškinskie teksty na teatral'noj scene v XIX veke*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg.
Ėjchenbaum, Boris M., 1941: „Pjat' redakcij *Maskarada*", in: *Maskarad Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo*, Moskva, S. 93-108.
–, 1986 [1941]: „Literaturnaja pozicija Lermontova", in: ders., *O proze, o poėzii: sbornik statej*, Chudožestvennaja literatura, Leningradskoe otdelenie, Leningrad, S. 94-185.
Engler, Winfried, 2003: *Die französische Romantik*, Gunter Narr, Tübingen.
Esaulov, I.A., 2011: „Evangel'skij tekst v russkoj kul'ture i sovremennaja nauka", in: *Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII-XX vekov: citata, reminiscencija, motiv, sjužet, žanr*, vypusk 6: *Problemy istoričeskoj poėtiki*, Aleteja, Petrozavodskij Gosudarstvennyj Universitet, S. 5-23.
Fedorov, Andrej V., 1967: *Lermontov i literatura ego vremeni*, Chudožestvennaja literatura, Leningradskoe otdelenie, Leningrad.
Giesemann, Gerhard, 1986: „Verstand schafft Leiden", in: Bodo Zelinsky (Hrsg.), *Das russische Drama*, Pädagogischer Verlag Schwan-Bagel, Düsseldorf, S. 33-50.
Goerdt, Wilhelm, 1995: *Russische Philosophie. Grundlagen*, Karl Alber, Freiburg, München.
Greimas, Algirdas Julien, 1972: „Elemente einer narrativen Grammatik", in: Heinz Blumensath (Hrsg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, S. 47-67.
Hostinský, Otakar, 1921: *Otokara Hostinského Esthetika napsal Zdeněk Nejedlý*. Del. I. Všeobecná esthetika, Nákladem Jana Laichtera, Praha.
Igumen Nestor (Kumyš), 2011: *Tajna Lermontova*, Filologičeskij fakul'tet Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg.
Ingarden, Roman, 1965: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Dritte, durchgesehene Auflage, Max Niemeyer, Tübingen.
Istorija russkogo dramatičeskogo teatra ot ego istokov do konca XX veka. *Učebnik*, 2-e izd., ispravl., Otvetstvennyj redaktor N.S. Pivovarova, GITIS, Moskva, 2009.
Jakobson, Roman, 1979: „Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie", in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Herausgeg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 235-263.
Jirásek, Alois, 1916 : *F. L. Věk. Obraz z dob našeho národního probuzení*, Část třetí, Vydal J. Otto v Praze.
Konermann, Ralf, 2011: „Hin- und hergerissen zwischen dem guten und dem bösen Gelüste. Der Mensch in Ketten: Robert Hugo Ziegler liest den französischen Philosophen Blaise Pascal – eine so kluge wie anregende Studie", in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 185 (12.08.2011), S. 14.
Koopmann, Helmut, 1993: „Anmerkungen", in: Friedrich Schiller, *Dramen I*; *Dramen II*, Winkler, München, S. 877-940; S. 817-940.
Kotljarevskij, Nestor A., 2009 [1891: 1915]: *M.Ju. Lermontov. Ličnost' poėta i ego proizvedenija*, Knižnyj mir, Sankt-Peterburg.
Lewański, Julian, 1998: „Komedia", in: *Słownik literatury staropolskiej Średniowiecze Renesans Barok*, Pod red. Teresy Michałkowkiej, Wrocław, Warszawa, Kraków, S. 371-378.
Lotman, Jurij M., 1986: *Die Struktur literarischer Texte*, Übersetzt von Rolf-Dieter Keil, Wilhelm Fink, München.
–, 1992: „Simvolika Peterburga i tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka", in: ders., *Izbrannye stat'i*, t. II, Tallinn, S. 389-415.
–, 2012: *O russkoj literature. Stat'i i issledovanija (1958-1993). Istorija ruuskoj prozy. Teorija literatury*, Isskustvo, Sankt-Peterburg. Darin: [1959] „Pisatel', kritik i perevodčik Ja.A. Galinkovskij", S. 326-347. [1962] „Istoki ‚tolstovskogo napravlenija' v russkoj literature 1830-ch godov", S. 548-593. [1988] „‚Fatalist' i problema Vostoka i Zapada v tvorčestve Lermontova", S. 605-620.

Mann, Jurij, 1977: „Igrovye momenty v *Maskarade* Lermontova“, in: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka*, 1, S. 27-38.
Marčenko, Alla, 2009: *Lermontov*, Astrel’, Moskva.
Mayreder, Rosa, 1978 [1905]: „Die schöne Weiblichkeit“, in: *Zur Psychologie der Frau. Mit Beiträgen von Lou Andreas-Salomé, Hedwig Dohm, Lisbeth Franzen-Hellersberg, Ida Hirschmann-Wertheimer, Isolde Kurz, Rosa Mayreder, Alice Rühle-Gerstel, Käthe Schirmacher, Bertha von Suttner, Mathilde Vaerting u. a.*, Herausgeg. und eingeleitet von Gisela Brinker-Gabler, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, S. 95-101.
Mejer, Priscilla, 2011: *Russkie čitajut francuzov. Lermontov, Dostoevskij, Tolstoj i francuzskaja literatura*, Tri Kvadrata, Moskva.
Meyerhold, Wsewolod E. [Mejerchol’d, Vsevolod Ėmilevič], 1979: *Schriften: Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Bd. 2: *1917-1939*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin.
Mežuev, V.M, 2010: „Filosofija Kanta kak filosofija kul’tury“, in: *Filosofija Kanta v kritike sovremennogo razuma. Sbornik stat’ej*, Russkaja panorama, Moskva, S. 261-281.
Montaigne, Michel de, 1953: *Die Essais*, Herausgeg. von Arthur Franz, Carl Schünemann, Bremen.
Osolsobě, Petr, 2003: „A Source of Teleological Thinking fort the Prague Linguistic Circle“, in: Marek Nekula (Hrsg.), *Prager Strukturalismus Methodologische Grundlagen / Prague Structuralism Methodological Fundamentals*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, S. 121-133.
Paderina, E.G., 2009: „O dramatičeskoj funkcii nesostojavšejsja igry v karty v *Igrokach* Gogolja“, in: *Poėtika russkoj literatury. Sbornik statej. K 80-letiju professora Jurija Vladimiroviča Manna*, Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet, Moskva, S. 371-382.
Pavis, Patrice, 2003: *Divadelní slovník* [*Dictionnaire du Théâtre*], Předmluva Anne Ubersfeldová, Divadelní Ústav, Praha.
Pivovarova, N.S., 2009: „Teatr i dramaturgija vtoroj četverti XIX veka“, in: *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra ot ego istokov do konca XX veka. Učebnik*, 2-e izd., ispravl., GITIS, Moskva, S. 110-212.
Reed, Terence James, 2009: *Mehr Licht in Deutschland. Eine kleine Geschichte der Aufklärung*, C. H. Beck, München.
Rodina, Tat’jana M., 1961: *Russkoe teatral’noe iskusstvo v načale XIX veka*, Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR, Moskva.
Schmid, Herta, 1980: „Symmetrie, Gradation und Focus in Puškins kleiner Tragödie *Mocart i Sal’eri*“, in: *Voz’mi na radost’: To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier*, Amsterdam, S. 37-53.
–, 1988: „Samuel Beckett’s Play *Quad*: An Abstract Synthesis of the Theater“, in: Amy Mandelker (Ed.), *Semiotics of the Arts: A Festschrift in Honor of Thomas G. Winner*, Bakersfield, (Canadian American Slavic Studies/Revue Canadienne Américaine d’Etudes Slaves. 22.1-4), S. 263-287.
–, 1994a: „Gegen ein ‚Theater der Grausamkeit‘“, in: Günter Ahrends, Hans-Jürgen Diller (Hrsg.), *Chapters from the History of Stage Cruelty*, Gunter Narr, Tübingen, (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. 17), S. 79-116.
–, 1994b: „Mejerchol’ds Regiearbeit an Puškins Drama *Boris Godunov*“, in: Franz Norbert Mennemeier, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), unter Mitarbeit von Doris Kolesch, *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Francke, Tübingen, Basel, S. 341-364.
–, (in diesem Sammelband): „Fülle und Leere. Lermontovs Romanschaffen im Aspekt von Philosophie; Gesellschaft, Religion und Politik“, S. X-Y.
Schultze, Brigitte, 1996: „Puškins vier *Kleine Tragödien*“, in: Wienfried Herget, Brigitte Schultze (Hrsg.), *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, Francke, Tübingen, Basel, S. 87-111.
–, 2012: „Unsichtbarer Kulturtransfer: M.Ju. Lermontovs *Maskarad* (1835) englisch (1973)“, in: *Zeitschrift für Slavistik*, 57, S. 218-231.
–, (in diesem Sammelband): „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)“, S. X-Y.
–/Weinhagen, Beata, (in diesem Sammelband): „Spurensuche: zur gegenseitigen Nichtwahrnehmung des literarischen Schaffens der Zeitgenossen M.Ju. Lermontov und Zygmunt Krasiński“, S. X-Y.
Starikova, L.M., 2009: „Russkij teatr ot ego istokov do konca XVIII veka“, in: *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra ot ego istokov do konca XX veka*, GITIS, Moskva, S. 10-75.
Stender-Petersen, Adolf, 1978: *Geschichte der russischen Literatur*, C. H. Beck, München.

Stelleman, Jenny, (in diesem Sammelband): „Lermontov's Drama: Tradition and Innovation", S. X-Y.

–/Averkina, Elena, (in diesem Sammelband): „Lermontovs *Maskarad* in der russischen Theatergeschichte mit Hinblick auf das dramatische Gesamtwerk", S. X-Y.

Štajn, Karla Ė./Petrenko, Denis I., 2009: *Metapoėtika Lermontova*, Izdatel'stvo Stavropol'skogo Gosudarstvennogo Universiteta.

Trubočkin, D.V., 2010: *Antičnaja literatura i dramaturgija. Posobie dlja studentov tvorčeskich vuzov*, Gosudarnyj institut iskusstvoznanija, Moskva.

Vaerting, Mathilde, 1978 [1921]: „Wenn Frauen Männer und Männer Frauen sind", in: *Zur Psychologie der Frau. Mit Beiträgen von Lou Andreas-Salomé, Hedwig Dohm, Lisbeth Franzen-Hellersberg, Ida Hirschmann-Wertheimer, Isolde Kurz, Rosa Mayreder, Alice Rühle-Gerstel, Käthe Schirmacher, Bertha von Suttner, Mthilde Vaerting u. a.*, Herausgeg. und eingeleitet von Gisela Brinker-Gabler, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, S. 71-91.

Jenny Stelleman

Gibt es einen Lermontovschen Horizont in Čechovs großen Dramen?

I.

Obwohl in der Čechovforschung schon viele intertextuelle Beziehungen berücksichtigt worden sind, hat es meines Erachtens noch keine Untersuchung zur Intertextualität zwischen den Dramen Lermontovs und denjenigen Čechovs gegeben. Dieser Beitrag kann nur eine Einführung in diese Thematik geben. Dazu sollen skizzenhaft die Besonderheiten der Dramen Lermontovs in den Vordergrund gestellt werden, nicht nur weil diese in der Lermontovforschung weniger Aufmerksamkeit als seine Prosa und Lyrik erhalten haben, sondern auch weil ohne diese Besonderheiten die Ähnlichkeiten mit Čechovs Dramen weniger erkennbar sind.

Die These lautet, dass A.P. Čechov sich sehr wahrscheinlich von einigen Aspekten in den Dramen Lermontovs hat inspirieren lassen. Es handelt sich um Aspekte, die er als innovativ oder nützlich anerkannt hat und die er (als Prätexte) sozusagen auf eine eher psychologisch-realistische Weise weiterentwickelt hat. Außer einer Weiterverarbeitung formaler Elemente, wie der Funktion der Gruppenszenen, des Helden, der gestörten Kommunikation und der Figurenkonstellation, gibt es im ersten Akt von *Tri sestry* (*Drei Schwestern*) auch einen kleinen Textabschnitt, in dem wir einige Themen und das Leitmotiv ‚nach Moskau' wiedererkennen können.

Parallelen sehen wir in den Gruppenszenen, die Lermontov sowohl in *Strannyj čelovek* (*Ein sonderbarer Mensch*) als auch in *Maskarad* (*Maskerade*) eingesetzt hat und die Čechov vor allem in der Grundstruktur im *Ivanov* genutzt und in seinen späteren Dramen auf alle Figuren angewendet hat. In Bezug auf den Helden spielt *Ivanov* wiederum eine wichtige Rolle, weil Čechov hier intentional den Typus des *unylyj čelovek* (melancholischer Mensch) in einen realistischeren und *bytovoj* (alltäglichen) Schlüssel transponiert und als Typus vollendet hat.[1] Die romantische Folie ist hier aber noch beibehalten. In der Bearbeitung von *Lešij* (*Der Waldgeist*) zu *Djadja Vanja* (*Onkel Wanja*) könnte die Figurenkonstellation in *Dva brata* (*Zwei Brüder*) eine Rolle gespielt haben. Im letztgenannten Stück hat Lermontov auch Ansätze zum typischen Gruppendialog und zum Dialog des Beiseite-Sprechens gegeben, möglicherweise hat Čechov diese auch in seiner Gruppeninteraktion verarbeitet. Dieser Aspekt hat mit einer Spielart von gestörter Kommunikation zu tun. Es handelt sich in Lermontovs Dramen selbstverständlich nicht um eine strukturelle Bearbeitung dieses Elements. Der Tunnelblick der romantischen Helden hat jedoch mit einer Art Unfähigkeit zur Kommunikation zu tun, genauer: bewirkt eine spezifische Form von defizitärem Miteinandersprechen, in der er sein Weltbild nicht von einem anderen modifizieren läßt. Einzelne Textabschnitte aus *Menschen und Leidenschaften* und *Dva brata* weisen ebenfalls eine gestörte Kommunikation auf. Diese hat Čechov, vor allem in *Tri sestry*, auf eigene, originelle Weise in der Gruppenkommunikation weiter entwickelt.

---

[1] S. A.P. Čechovs Brief an Suvorin (1975, III, S. 132).

In diesem Stück spielt die Figur Solenyj, der Lermontov ähnlich ist, eine Rolle, auf die abschließend Bezug genommen wird. Alle diese Aspekte können wir nicht berücksichtigen, ohne uns eine kurze Zusammenfassung der Entwicklung Lermontovs in Bezug auf die Dramen anzuschauen.

II.

Zuerst aber sei kurz die literarische Entwicklung beider Schriftsteller, die Position des Dramas im jeweiligen Gesamtwerk und Čechovs Bewertung der Werke Lermontovs skizziert. Beide haben eine ganz unterschiedliche literarische Entwicklung durchlaufen. Der eine, ein Romantiker, ist hauptsächlich Lyriker, der andere, in der Tradition des Realismus stehend, Prosaiker. Auch in Bezug auf den Roman haben sie gegensätzliche Richtungen eingeschlagen. Čechov war nicht im Stande, einen vollständigen Roman zu schreiben, obwohl er das ernsthaft versucht hat. Das Bestreben, in einer größeren Form zu schreiben, hat sich bei Čechov in seinen großen Dramen ausgedrückt. Diese Dramen hat er in zwei Perioden geschrieben: 1887-1889 (*Ivanov* und *Lešij*) und nach einer Pause von sechs Jahren in der Periode 1895-1903 die weltberühmt gewordenen Dramen *Čajka* (*Die Möwe*), *Djadja Vanja*, *Tri sestry* und *Višnevyj sad* (*Der Kirschgarten*). Lermontov hat in sehr jungen Jahren zuerst seine fünf großen Dramen geschrieben, nur eines davon (*Maskarad*) wollte er tatsächlich publizieren. Wegen des Zensurverbots hat er noch mehrere Varianten zu *Maskarad* geschrieben, zeitlebens kam es aber zu keiner Publikation oder Aufführung. Außer *Maskarad*, das in mehrere Sprachen übersetzt worden ist, sind seine Dramen weitgehend unbekannt geblieben. Später, fast am Ende seines kurzen Lebens (er ist nur 26 Jahre alt geworden), hat er dann seinen großen Roman *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*) geschrieben, den ersten Roman in Russland.[2] Nicht ohne Grund wurden und werden seine Dramen von vielen Literaturwissenschaftlern als eine Art Vorstufe zu diesem Roman betrachtet.

Wie bekannt, empfand Čechov nicht nur für den Lyriker Lermontov (in seinem Werk finden sich viele Zitate aus *Parus* [*Das Segel*], *Utes* [*Der Felsen*], *Borodino* usw.), sondern auch für den Prosaiker große Bewunderung. Gerade *Taman'* (*Taman*)[3] hat er sehr hoch geschätzt und sich gewundert, wie es überhaupt möglich gewesen sein könne, derartiges in so jungem Alter zu schreiben: „Vot by napisat' takuju vešč da ešče vodevil' chorošij, togda by i umeret' možno!" („So ein Stück schreiben und dazu noch ein schönes Vaudeville, ja dann könnte man ruhig sterben!")[4] Čechov äußerte sich anerkennend über Lermontovs Sprache: „Ja ne znaju jazyka lučše, čem u Lermontova, – govoril on ne raz, – Ja by tak sdelal: vzjal ego rasskaz i razbiral by, kak razbirajut v školach, – po predloženijam, po častjam predloženija … Tak by i učilsja pisat'." („Ich kenne keine bessere Sprache als die Lermontovs, – sagte er oft. – Ich

---

[2] P.I. Čajkovskij hatte Čechov einmal eingeladen, das Libretto für die Oper *Bėla* zu schreiben. „Bėla – soprano, Pečorin – bariton, Maksim Maksimyč – tenor, Kazbič – bas." (M.P. Čechov, 1990, S. 229; „Bėla – Sopran, Pečorin – Bariton, Maksim Maksimyč – Tenor, Kazbič – Bass.")

[3] S. für einen Vergleich von *Taman'* mit Čechovs Erzählung *Vory* (Diebe) den Aufsatz von L.A. Poljakevič, 2007.

[4] Zit. nach I.A. Bunin, 1960, S. S. 514. Übersetzungen hier und im Folgenden von J. S.

hätte das so gemacht: Ich hätte seine Erzählung genommen und diese Zeile für Zeile aufmerksam untersucht, wie man das in der Schule macht, und auf diese Weise würde ich mir das Schreiben beibringen.“)[5] Interessanterweise hat Čechov sich niemals über die Dramen Lermontovs geäußert, auch nicht über *Maskarad*.[6] Er hat die Dramen sicher gekannt, allein die Tatsache, dass die Figur Solenyj in *Tri sestry* einen Prototypen im Lermontovschen Helden findet und einige seiner Repliken sowohl *Strannyj čelovek* als auch *Dva brata* entnommen sind, bestätigt das. Gerade Lermontovs fein nuancierte Charakterzeichnung, die psychologische, soziale und emotionale Abkapselung des Protagonisten und sein Unvermögen, mit den Mitmenschen seine Gedanken und Gefühle zu teilen, sind meines Erachtens die wichtigsten Merkmale der Dramen, auf die Čechov mit einiger Wahrscheinlichkeit Bezug genommen hat.[7]

III.

Doch bevor ich auf die Aspekte der Beeinflussung weiter eingehe, werde ich die Entwicklungsschritte Lermontovs in der dramatischen Gattung skizzieren. Lermontov hat sich in zwei Perioden, in den Jahren 1830-31 und von 1835 bis 1836, intensiv mit dieser Gattung beschäftigt.[8] Im ersten Zeitabschnitt hat er drei Dramen hintereinander geschrieben, zuerst *Ispancy* (*Die Spanier*, 1830), ein eher historisches Drama, das in der Zeit der Spanischen Inquisition situiert ist und der klassizistischen Tradition nahe steht. Im nächsten Jahr folgte *Menschen und Leidenschaften*, das sich im zeitgenössischen Russland abspielt und auf vielen biografischen Elementen basiert. Nur einige Szenen dieses Stückes sind interessant: Die Handlung ist abhängig von allzu vielen Zufällen, die Intrige unglaubwürdig, und viele Charaktere bleiben schablonenhaft. Wahrscheinlich war Lermontov derselben Meinung. Denn gleich im Anschluss an die Abfassung dieses Textes, und sicherlich unter dem Einfluss von Griboedovs *Gore ot uma* (*Verstand schafft Leiden*),[9] hat er im selben Jahr das Drama *Strannyj čelovek* geschrieben, das man als eine Art Korrektur seines vorherigen Stückes betrachten kann.[10] Gerade hier sehen wir ganz neue, aufschlussreiche Entwicklungen. Wie in den zwei früheren Dramen handelt es sich um einen jungen Helden, der nun aber auch noch ein Dichter ist. Erneut ist somit Biografisches in den Text eingegangen. Durch seine extreme Sensibilität und seine Züge eines romantischen Helden,

---

5 Zit. nach S.N. Ščukin, 1960, S. 463.

6 Die frühen Dramen Lermontovs und *Dva brata* sind erst im Jahre 1880 vollständig publiziert worden: *Junošeskie dramy M.Ju. Lermontova* (*Frühe Dramen von M. Ju. Lermontov*), herausgeg. von P.A. Efremov.

7 Čechov reagierte immer verschlossen, wenn er nach Einflüssen auf sein Werk gefragt wurde.

8 B. Eikhhenbaum (1981, S. 21) stellt fest, dass diese Zwischenperiode in kreativer Hinsicht generell nicht fruchtbar gewesen sei.

9 Bekanntlich zeigt das Stück viele Einflüsse von Griboedovs *Gore ot uma*, dessen Uraufführung am 13. April 1831 in Moskau stattfand. J. Douglas Clayton (1992, S. 481) betrachtet *Strannyj čelovek* als eine Umkodierung der Thematik in *Gore ot uma*, also *um* versus *bezumie* (‚Verstand' *versus* ‚Wahnsinn'). Hier beziehe ich mich nicht auf diesen Prätext.

10 Etliche Elemente aus diesem Drama werden von Lermontov in den folgenden Stücken direkt übernommen oder weiterverarbeitet. Dazu J. Stelleman: „Traditional and innovative compositional methods“, in diesem Sammelband.

etwa die Orientierung an eigenen Vorstellungswelten statt an der Lebenswelt, wird dieser Held von seiner Umgebung als „strannyj" („sonderbar") betrachtet. Der Plot enthält eindeutig romantische Züge: Verrat in der Liebe, das Sterben der Mutter, Verfluchung durch den Vater, die Unfähigkeit der Umwelt, den Helden zu begreifen. Die Konstruktion ist jedoch innovativ und verständnisfördernd. Mit dem Untertitel „Romantičeskaja drama" („Romantisches Drama") beruft sich Lermontov auf die freiere Bauweise dieses Genres. Sie erlaubt es ihm, die Komposition auf originelle Weise zu konstruieren. Die Handlung entfaltet sich in dreizehn Szenen, eine fatale Zahl, die schon das tragische Ende vorausdeutet. Jede einzelne Szene ist mit einem Datum ausgestattet, und anschließend wird der Tagesabschnitt angedeutet, zum Beispiel: „Scena X. Fevralja 4-go. Večer" (Lermontov, 1935, IV, S. 228; „Szene X. 4. Februar. Abends").[11] In jeder einzelnen Szene sind auch mehrere Konfigurationen erlaubt.[12] Man kann das Stück also als eine Art Tagebuch in dramatischer Form lesen. Meines Wissens ist dies in der Dramengeschichte singulär. Auch bezüglich des Helden ergeben sich zwei neue Aspekte. Erstens hat sich Lermontov von der üblichen geplanten Intrige, durch die der Held zum Opfer wird, verabschiedet. Sie wurde durch eine größere Aktivität des Helden, der seine eigene Katastrophe sozusagen selbst mit vorbereitet, ersetzt. Zweitens wird der Held hier ironisiert oder, besser gesagt, objektiviert. Dies erreicht Lermontov durch das Einfügen einiger Gruppenszenen, in denen handlungsbezogene, aber oft ganz unbekannte Figuren ihre unterschiedlichen Meinungen über den Helden äußern. Diese unterschiedlichen Perspektiven zeigen, dass der romantische Held ironisch als eindeutig ernsthaft dargestellt wird. Als Beispiel führe ich die letzte Szene an, die sich in einem mit Gästen gefüllten Saal im Haus eines unbekannten Grafen N. abspielt. Als ein Diener den Tod des jungen Helden Vladimir Arbenin ankündigt, reagieren viele Gäste gleichgültig, weil sie seiner Geschichte kein Interesse abgewinnen können. Ein Gast sagt dann explizit, dass die Beerdigung zur selben Zeit (d. h. am 13. Mai) wie die Hochzeit seiner Geliebten stattfinden werde. Das letzte Wort, Vladimir sei tatsächlich „strannyj", wird schulterzuckend akzeptiert (Lermontov, 1935, IV, S. 246). Solches Ende hätte sicherlich auch Čechovs Poetik entsprochen. Die erste Periode des Dramenautors Lermontov wird also mit einer innovativen formalen Bearbeitung des üblichen romantischen Stoffes abgeschlossen, in der auch eine Neigung zum Komischen erkannt werden kann.

Im zweiten Zeitabschnitt schreibt Lermontov gleichzeitig an seinen Dramen *Maskarad* und *Dva brata*. Ersteres Stück gilt als reifstes Werk Lermontovs, *Dva brata* blieb, wie die frühen Dramen, unbekannt. Mit *Maskarad* hat Lermontov eine Art Gegenentwurf zu *Strannyj čelovek* geschaffen. Jetzt handelt es sich um einen älteren Helden, der mit seiner Geliebten verheiratet ist, nach einem Jahr auf dem Lande nach Sankt Petersburg zurückgekehrt ist und dort wieder in den ihm vertrauten Kreisen der Aristokratie verkehrt. Es ergibt sich, dass die Perspektiven, die in den Gruppenszenen geäußert werden, anders als in *Strannyj čelovek*, unwichtig sind, obwohl diese Szenen durchaus bewusst in die Kompositionsstruktur eingesetzt sind. Denn alle Perspektiven sind derjenigen des kritischen und von sich selbst überzeugten Helden unter-

[11] Die Lermontov-Zitate sind hier und im Folgenden der vierbändigen Ausgabe *Polnoe sobranie sočinenij* 1935-1937 entnommen.

[12] Wie bei Shakespeare und in Puškins *Boris Godunov* sowie auch in allen anderen Dramen Lermontovs erlauben die Szenen freie Konfigurationen.

geordnet. Wie eine Art Übermensch[13] durchschaut Arbenin die Welt und die anderen Personen und fühlt sich über sie erhaben. Gerade diese Denkart hat fatale Folgen für ihn: Er meint, dass seine Ehefrau ihn betrüge, und obwohl sie diese Anschuldigung von sich weist, bleibt er dabei, vergiftet sie und wird dann wahnsinnig.[14] In der ersten und zweiten (kanonischen) Fassung hat Lermontov den tragischen Vorgang mit einer komödienhaften Komposition versehen. Die drei Akte der ersten Version entsprechen denen der Commedia dell'arte, die vier Akte der zweiten Version sind denen der spätklassizistischen russischen Komödie entnommen.[15] In beiden Fällen wird also die komische Brechung, die schon in *Strannyj čelovek* spürbar ist, durchgesetzt.

In seinem letzten Stück hat Lermontov von den großen Gruppenszenen abgesehen. Deswegen ist *Dva brata*, mit fünf Hauptfiguren in intimer Familienatmosphäre, völlig anders aufgebaut als *Maskarad*. Vor allem in den ersten beiden Akten nimmt *Dva brata* die bei Čechov übliche Gruppenkonfiguration mit mehreren gleichberechtigten Helden eigentlich schon vorweg. Zwei Brüder rivalisieren am Sterbebett ihres Vaters um eine verheiratete Frau, die mit ihrem Ehemann im Haus des Vaters wohnt. Deutlicher noch als in *Strannyj čelovek* zeigt Lermontov in seinen letzten beiden Dramen, wie die Helden – durch ihren Tunnelblick gelenkt – die Intrigantenrolle selbst übernehmen, sich auf dämonische Weise an der Frau rächen und dabei aktiv auch ihr eigenes Glück zerstören.[16] Gleichzeitig werden diese romantischen Helden an den komödienhaften Elementen sichtbar.

Ohne auf Einzelheiten eingehen zu wollen, sei hinzugefügt, dass Lermontov im ersten Zeitabschnitt mit innovativen Kompositionsformen, besonders in *Strannyj čelovek*, das tragische klassizistische Element überwunden hat. Dieses Stück kann als eine Art Brücke zur zweiten Periode, in der Lermontov verstärkt mit der Komödie experimentiert, betrachtet werden. In der ersten Redaktion von *Maskarad* hat er die Form des Dreiakters der italienischen Commedia dell'arte entnommen und sich in *Dva brata* die Figurenkonstellation der Commedia zu Nutze gemacht. Hier kann man Pantalone, Colombina und in den zwei rivalisierenden Brüdern Pierrot und Harlekin erkennen. Auf diese Weise hat Lermontov formale Züge aus der Komödie auf den tragischen Bereich übertragen. In diesem Experimentiercharakter zeigt sich wiederum eine Brücke zu Čechov, der seine Einaktkomödien mit ernstem Unterton und seine großen Dramen mit verhaltener Komik versehen hat. Auf dieser Grundlage können nun die Elemente von Lermontovs Dramenschaffen, die Čechov möglicherweise weiterentwickelt hat, verfolgt werden.

---

[13] Siehe auch Vl. Solov'ev (2002, S. 335), der Lermontov und seine Protagonisten mit einem Übermenschen verglichen hat.

[14] In der ersten Version von *Maskarad* bleibt Arbenin dem Tode seiner Ehefrau gegenüber ganz gleichgültig, in der zweiten, kanonischen Version ist der Wahnsinn (wie in *Strannyj čelovek*) hinzugefügt. Siehe J. Stelleman, „Traditional and innovative compositional methods", in diesem Sammelband.

[15] Siehe C. Baumgarten, 1998, S. 37-42.

[16] Wie bekannt, hat die Zensur die Publikation von *Maskarad* verweigert und Lermontov eine zweite Version mit vier Akten sowie eine dritte Fassung geschrieben. Alle Fassungen wurden vom Zensor abgelehnt. Mit der letzten Version hat Lermontov m. E. in Komposition (fünf Akte), Intrige und thematischer Bearbeitung eine Art Rückschritt gemacht, womit er die ursprüngliche, sehr gewagte und originelle Idee des ganzen Stückes eigentlich zerstört hat. Dies mögen auch Lermontovs Gründe gewesen sein, den Titel in *Arbenin* abzuändern. (Siehe auch J. Stelleman: „Traditional and innovative compositional methods", in diesem Sammelband.

IV.

Wie einleitend erwähnt, wollte Čechov mit seinem *Ivanov* den Prototypen des melancholischen Helden zu Ende schreiben. Wir sprechen hier von der Redaktion des Dramas *Ivanov* aus dem Jahre 1889.[17] Zuerst handelt es sich bei dieser Bearbeitung um einen formalen Aspekt. Wie in *Strannyj čelovek*, aber noch bewusster und zahlreicher, hat Čechov in *Ivanov* Gruppenszenen eingesetzt und gleichmäßig auf die Akte verteilt.[18] Diese Szenen beanspruchen sogar zwei Akte, die sich mit den Akten, in denen nur die Hauptfiguren anwesend sind, abwechseln. Handelte es sich in den Gruppenszenen in *Strannyj čelovek* oft um offensichtlich unbekannte Figuren aus der Aristokratie, die den Helden kommentieren, so treten hier, in *Ivanov*, sehr viele lebensweltliche (*bytovye*) Figuren auf, die dem unmittelbaren Umfeld Ivanovs angehören, jedoch nicht handlungsbezogen sind. Diese Figuren haben alle eine negative Meinung von dem Helden, während die Hauptfiguren ihn positiv bewerten. (Wie in *Strannyj čelovek*, korrigieren die Frauen und die Freunde die über den Helden geäußerten negativen Meinungen.) Diese Konstruktion reflektiert die davon abgesetzte Zielsetzung Čechovs, in *Ivanov* niemanden beschuldigen oder rechtfertigen zu wollen.[19] Die unterschiedliche Sicht auf den Helden hat letztendlich genauso komische Züge wie in *Strannyj čelovek*.

Neben diesem formalen Aspekt können wir auch auf der semantischen Ebene noch einige Parallelen zwischen *Strannyj čelovek* und *Ivanov* entdecken. In *Strannyj čelovek* wird der romantische Held entweder mit *strannyj* (‚sonderbar', ‚merkwürdig', ‚fremd') oder mit einem expliziten Ausdruck der Unbegreiflichkeit (*neponjatnost'*) charakterisiert. Auch Čechov macht sich das Wort *neponjatnost'* zu Nutze, jedoch auf seine eigene Weise. Herta Schmid (1975, S. 151) hat schon darauf hingewiesen, dass das Wort *ponjat'* (‚verstehen') in *Ivanov* im Benennungsakt aller Figuren wiederkehrt, doch jedesmal mit anderen Bedeutungsdimensionen.

Die Ausgangspositionen der beiden Helden ähneln sich zudem, denn beide verweisen auf grundsätzliche, bereits vor dem *point of attack* einsetzende Persönlichkeitsveränderungen. In *Strannyj čelovek* wird das schlimme Verhältnis der Eltern zueinander als Vorwand benutzt, in *Ivanov* bleiben die Gründe unklar. Sie sind Gegenstand der Selbstreflexion des Protagonisten während des ganzen Dramas.

Eine zweite Parallele kann über die Positionen hergestellt werden, die die beiden Helden den Frauen gegenüber formulieren: Aus Sicht der Männer wollen die Frauen in ihnen eine literarische Figur sehen, einen Werther, so Vladimir in *Strannyj čelovek* (Lermontov, 1935, IV, S. 238), und einen Hamlet in *Ivanov* (Čechov, 1976, XII, S. 58). Auch die Meinung der Helden, dass das Verhalten der Frauen einem Roman entnommen sei, wird in beiden Stücken erwähnt: „V kakom romane … u kakoj geroini vy perenjali takie mudrye uveščanija .." (Ebd.; „Aus welchem Roman … von welcher Heldin haben Sie solche weisen Ermahnungen übernommen ..") Und in *Ivanov* sagt der Held, dass Saša zu viele Romane gelesen habe (Čechov, 1976, XII, S. 57). Ivanov

---

[17] Die erste Version (1887) nannte Čechov Komödie, die endgültige, in der viele komödienhafte Elemente getilgt sind, bezeichnet er dagegen als Drama.

[18] Das geht wahrscheinlich bei beiden Autoren auf Griboedovs *Gore ot uma* zurück, doch es bleibt überlegenswert, wer Čechov hier am nächsten steht.

[19] S. dazu A.P. Čechov, 1975, S. 144.

spielt hier mit dem Wort *roman*, das im russischen ‚Roman' und ‚Romanze' (= Liebesgeschichte) bedeuten kann.

Zudem greift Ivanov genau den Heldentypus an, den Vladimir Arbenin als melancholischer Held selbst darstellt und den er im IV. Akt als eine Schablone charakterisiert, was somit auch für ihn selber gilt: „Melancholija! Blagorodnaja toska! Bezotčetnaja skorb'! Nedostaet ešče, čtoby ja *stichi pisal*." (Čechov, 1976, XII, S. 70; „Melancholie! Edle Sehnsucht! Unbewusste Trauer! Es fehlt nur noch, dass ich *Gedichte schreibe*." Hervorhebung von J. S.) Die Nennung der Gedichte ist hier besonders aussagekräftig, weil Vladimir, wie zuvor erwähnt, ein Dichter ist. Hinzu kommt die Selbstanalyse der Helden, bei der Vladimir Arbenin es schon in der ersten Szene auf den Punkt bringt, wenn er „tjažkuju nošu samopoznanija" (Lermontov, 1935, IV, S. 190; „die schwere Last der Selbsterkenntnis") erwähnt. Sein Freund Belinskij entromantisiert diese Selbstaussage: „Ty imeeš skvernuju privyčku rassmatrivat' so vsech storon, anatomirovat' každuju krošku gorja, kotoruju sud'ba tebe posylaet" (ebd., S. 188; „Du hast die Unart, jedes Krümchen Leid, das das Schicksal dir bringt, von allen Seiten zu untersuchen, zu anatomisieren.") Eigentlich handelt es sich hier um genau das, was Ivanov auch die ganze Zeit praktiziert, und zwar über drei Akte hinweg, bis er zu der Einsicht gelangt: „Len' i est' len', slabost' est' slabost' […]" (Čechov, 1976, XII, S. 71), d. h., dass „Schwäche Schwäche, Faulheit Faulheit" sei. Im Gegensatz zu den Romantikern will Ivanov die Selbsterkenntnis nicht als etwas Erhabenes, sondern als etwas Komödienhaftes betrachten. Eine letzte Parallele zu *Strannyj čelovek* darf man, wie oben explizit formuliert, in dem Zusammenfallen der Hochzeit mit dem Tode des Helden sehen.

Da es sich in *Ivanov* – anders als in *Strannyj čelovek* – nicht um einen jungen, sondern um einen älteren, verheirateten Helden handelt, kann hier auch eine Parallele zu *Maskarad* hergestellt werden. Wie in *Maskarad* ist der Titelheld Ivanov von seiner Ehefrau gelangweilt und verhält sich ihr gegenüber zunächst gleichgültig, auch dann, als sie aufgrund einer schweren Krankheit in Lebensgefahr schwebt. Während Arbenin seine Ehefrau tatsächlich vergiftet, kommt Ivanov am Ende des Stückes zu der Erkenntnis, dass er seine erste Frau mit seinen Litaneien vergiftet hat und dass er auch seine zukünftige zweite Frau (Saša) zerstören würde. (A.P. Čechov, 1976, XII, S. 71) Der Unterschied zwischen beiden Helden ist, dass Arbenin glaubt, alles zu durchschauen und richtig zu handeln, wohingegen Ivanov ständig seine Lage diskutiert. Dem Selbstverständnis eines romantischen Helden entsprechend kann er sich letztendlich nur umbringen. Auch die Positionen Arbenins und Ivanovs innerhalb der Figurenkonstellation sind identisch. Beide sind allen anderen Figuren in intellektueller Hinsicht überlegen. Als eine Art Übermensch steht Arbenin allein in der Welt, vor allem in seinem aristokratischen Milieu (*svet*). Er redet zwar mit den anderen Figuren, lässt sich jedoch nicht beeinflussen und bleibt bei seinem Weltbild. In Lermontovs Dramen, auch in *Maskarad*, wird in den Regieanweisungen nur selten angegeben, dass der Held nicht zuhört. Die Isolation des Helden ist schon vorgegeben, so dass dieser Umstand nicht noch einmal explizit genannt zu werden braucht. Dennoch ist, wie bereits erwähnt, in Lermontovs Werk die Kombination des Tunnelblickes seiner Helden (d. h. ihre unwandelbare romantische Denkart) mit ihrer Unfähigkeit zur Kommunikation mit den Anderen schon angelegt. Im Falle Ivanovs äußert sich dies auf eine etwas andere Weise. Čechov hat den Aspekt der gestörten

Kommunikation auch nur in Bezug auf den Helden entwickelt: Der Held verweigert immerhin explizit die Kommunikation mit den anderen Figuren, weil er schon alles gehört und gesagt hat: „Lišnie ljudi. Lišnie slova." (Čechov, 1976, XII, S. 12; „Überflüssige Menschen. Überflüssige Wörter.") Wird er von den anderen Figuren zur Kommunikation gezwungen, nutzt er die Lage, um dennoch nur mit sich selbst zu kommunizieren.[20] Mit diesem gestörten Kommunikationsverhalten macht Čechov also deutlich, wie der Held selbst seine Abkapselung herbeiführt.

Čechov hat, wie bekannt, das Prinzip des einzelnen Helden in *Ivanov* aufgehoben. Seit die Figuren in der Gruppe, von *Čajka* an, zunehmend gleichberechtigter werden, ist es nicht mehr so leicht, einen einzelnen Helden herauszufiltern. Da Čechov das traditionelle Konfliktmodell der Handlung ablehnte, musste er für die Gruppendynamik seinen spezifischen Dialog entwickeln. Gerade in *Tri sestry* erreicht dieser Dialog seinen Höhepunkt. Hier wird deutlich, dass jetzt alle Figuren sich so in sich selbst (in ihr eigenes Weltbild, utopisches Denken oder Ängste) zurückgezogen haben, dass sie nicht richtig miteinander kommunizieren können und verschiedene Techniken erfinden müssen, um wirkliche Kommunikation zu verhindern. M. E. könnte es so sein, dass Lermontov gerade dies in seinen Dramen durch seinen verschlossenen Helden vorgegeben und Čechov dies auf alle Figuren angewendet hat. Zudem gibt es einen Abschnitt im II. Akt von *Dva brata*, der ein Dialogverfahren aus der Commedia dell'arte aufzeigt. Hier versucht einer der Helden, Jurij, der zuerst zum Haus des Vaters zurückgekehrt ist, seiner ehemaligen, und jetzt verheirateten Geliebten seine noch immer andauernde Liebe zu ihr zu gestehen. Im Gespräch mit ihr und ihrem (um einige Jahre älteren) Gatten erzählt Jurij seine Geschichte sozusagen über den Kopf des Gatten hinweg, den er explizit als „alt und dumm" („star i glup"; Lermontov, 1935, IV, S. 372) bezeichnet. Der Ehemann erweist sich tatsächlich wie ein Pantalone, indem er nicht erkennt, dass dieses Urteil ihn selbst meint. Der Ursprung des Über-den-Partner-hinweg-Sprechens, das Čechov auf seine Weise weiterentwickelt hat, ist bereits in der Commedia dell'arte angelegt und wird dann in *Dva brata* genutzt. Ob eine derartige Figurenkonstellation, wie in *Dva brata*, in Čechovs Bearbeitung des *Lešij*, *Djadja Vanja*, eine Rolle gespielt hat, lässt sich nur vermuten. Aufschlussreich ist jedoch, dass es sich auch hier um eine junge verheiratete Frau (Elena), einen alten Eheman (Serebrjakov) und in diesem Fall nicht um zwei Brüder, sonder um zwei Freunde (Astrov und Vanja) handelt, die um diese Frau werben.[21]

Meine These, dass Čechov sich von Lermontovs Dramen hat beeinflussen lassen, möchte ich noch mit Beispielen aus *Tri sestry* und Paralellen in zwei Dramen Lermontovs belegen. Die berühmt gewordene Einteilung in Vorgänge auf der Vorderbühne und im hinteren Bühnenraum im I. Akt von *Tri sestry* könnte vielleicht S*trannyj čelovek* entnommen sein. Die vierte Szene dieses Stücks spielt in einem Stu-

---

[20] Diese Haltung ändert sich im IV. Akt, als Ivanov zu der Erkenntnis kommt, dass er eine lächerliche Figur geworden ist. Von diesem Zeitpunkt an will er nur noch mit den anderen Figuren reden, die ihm jetzt auf ihre Weise nicht zuhören mögen. Zum Kommunikationsverfahren bei Čechov s. J. Stelleman, 1992, S. 39-107.

[21] Der erste, der das Figurenpaar Pierrot – Harlekin der Commedia dell'arte in *Djadja Vanja* entdeckt hat, war Jindřích Honzl (1976). S. auch J. Douglas Clayton, der die Figurenkonstellation nicht berücksichtigt, sondern nur auf „farcical actions in the tradition of the Commedia dell'arte" (1993, S. 15) verweist.

dentenzimmer, wo die Freunde des Helden (des Dichters Vladimir Arbenin) gemeinsam etwas trinken. Als ein Freund die Gedichte Vladimirs vorlesen will, teilt sich die Gruppe. Nur zwei Freunde widmen sich der Rezitation und setzen sich in einem anderen Zimmer zusammen. Die anderen Freunde und ihre Trinksprüche sind ab und zu im Hintergrund hörbar, wodurch der romantische Ton der Liebesgedichte abgeschwächt und ironisiert wird.

In *Menschen und Leidenschaften* wiederum gibt es eine kleine, jedoch vielsagende Szene, die sich ebenfalls im ersten Akt in *Tri sestry* wiederspiegelt. Dieser Abschnitt ist das einzige Beispiel für gestörte Kommunikation, und er könnte für Čechov zugleich Anlass zum Schreiben von *Tri sestry* gewesen sein. Es handelt sich hier um die 6. Szene des I. Aktes in *Menschen und Leidenschaften*, in der die zwei Schwestern Ėliza und Ljubov' eingeführt werden. Ėliza probiert vor dem Spiegel einen Hut aus, Ljubov' liest ein Buch (!). Ėliza erinnert sich an Moskau, wo sie mit einem Jungen getanzt hat, der sich nun nach ihr erkundigt hat. Sobald sie vom Dorf nach Moskau zurückkehren, möchte er sie heiraten: „Kogda my priedem opjat' v stolicu – on na mne ženitsja …" (Lermontov, 1935, IV, S. 134; „Wenn wir wieder in die Hauptstadt kommen – wird er mich heiraten …") Bereits hier ist nicht nur das Hauptthema des Nach-Moskau-Gehens, sondern auch das Thema der Heirat vorgegeben. Wie bekannt, ist die Heirat beziehungsweise das Nicht-Heiraten aller drei Schwestern bei Čechov ein Thema von großer Bedeutung, das in allen Arten variiert wird. Auch das Thema der Erinnerung an die verstorbene Mutter ist hier wie in *Tri sestry* angedeutet (ebd., S. 134). Damit sind bei Lermontov bereits alle Themen vorgegeben, die schon in der Exposition des I. Aktes von *Tri sestry* vorkommen. Darüber hinaus gibt hier die Regieanweisung an, dass die jüngere Schwester so tut, als hörte sie den Rat der älteren nicht („kak budto ne slyšit"; ebd., S. 134) und das Thema wechselt. Diese Art der Kommunikationsstörung kommt bei Čechov gerade in *Tri sestry* sehr häufig und in vielen Varianten vor.

Das Thema der großen Sensibilität der drei Schwestern, die sie von allen anderen Figuren unterscheidet, ist wiederum in *Menschen und Leidenschaften* vorgegeben, bezieht sich allerdings nur auf den männlichen Helden. Der Freund, Zaruckoj, sagt zu dem Helden, Jurij Volin: „… Neuželi čelovek možet byt' tak čuvstvitelen, čto vsjakaja malost' razdražaet ego do takoj stepeni. […] Ėtogo ja, po česti, ne ponimaju! .. Ėj brat. Vstavaj-ka – ty bolen … opomnis' …" (Lermontov, 1935, IV, S. 133; „… Kann ein Mensch so sensibel sein, dass jede Kleinigkeit ihn in so einem Maße reizen kann. […] Das begreife ich, ehrlich gesagt, nicht! .. He, Bruder. Steh' mal auf – du bist krank … komm zu Dir …"). Im III. Akt sagt Ol'ga während des Brandes zu Nataša fast genau dasselbe über sich selbst: „Vsjakaja, daže malejšaja grubost', nedelikatno skazannoe slovo volnuet menja …" („Jede, sogar die kleinste Grobheit, ein nicht feinfühlig ausgesprochenes Wort regt mich auf…") Nataša entgegnet darauf, so jemanden (ganz wie Zaruckoj) könne sie nicht begreifen: „ja tebja ne ponimaju …" (Čechov, 1976, XII, S. 159; „ich verstehe dich nicht …"). Diese Sensibilität aller drei Schwester wird von Ol'ga als das Resultat einer eigenartigen Erziehung betrachtet, wobei sie die provinzielle Umgebung als Ursache ihrer Isolation ansieht. In *Strannyj čelovek* (und in *Menschen und Leidenschaften*) wird vom Helden selbst die problematische Jugend (zum Beispiel das schlimme Verhältnis der Eltern zueinander) als Ursache seiner eigenen ‚Fremdheit' oder isolierten Position hervorgehoben.

Abschließend kann auch noch die Figur Solenyjs in *Tri sestry* berücksichtigt werden. Sie zeigt, dass Lermontov für Čechov auch als sozial-psychologisches Phänomen interessant war. Solenyj erweist sich als eine anachronistische Figur und als provokativer Gesprächspartner, der wegen seines eigentümlichen Verhaltens mehr oder weniger geduldet wird. Außerdem sind hier alle romantischen Züge des typischen Lermontovschen Helden komprimiert: die unerreichbare Geliebte, die Rolle als Mitbewerber um die Geliebte, das Duell mit dem Rivalen Tuzenbach. Wobei Čechov deutlich zeigt, dass diese Figur sich selber und den Anderen die ‚romantischen' Rollen zuweist. Schließlich ist auch die Tatsache nicht unwichtig, dass Solenyj selbst sagt, er ähnle Lermontov, womit Čechov zugleich die in Lermontovs Werken immer komplexe Beziehung von literarischer Figur und empirischem Autor andeutet.

V.

Čechov wendet sich in seinem kreativen Prozess stets zurück zu seinen früheren Dramen und sucht immer wieder neue Formen, um seine Themen auszudrücken. Dasselbe sehen wir bei Lermontov. Gerade weil dessen Themen mehr oder weniger dieselben bleiben, ist die Suche nach neuen Formen, bzw. Kompositionsformen, auch bei ihm deutlich zu erkennen. Beide Autoren interessieren sich für eine Mischung von tragischen und komischen Konstellationen und Formen und speziell für die Commedia dell'arte. Dies zeigt sich bei Lermontov vorwiegend in seinen beiden letzten Dramen der zweiten Periode, in *Maskarad* und *Dva brata*. Bei Čechov drückt sich die Neigung zur Komik bereits in seinen frühen Vaudevilles aus. Schon *Ivanov*[22] weist Elemente der Commedia dell'arte auf, grundsätzlicher aber ist die Figurenkonstellation der Commedia in *Djadja Vanja* eingearbeitet, wobei vielleicht Lermontovs *Dva brata* ein Vorbild für Čechov geliefert haben mag.

In Bezug auf *Ivanov* hat sich Čechov sicherlich an *Strannyj čelovek* orientieren können. Die Ausgangssituation der beiden Helden, ihre isolierte Position und das Unverständnis der Mitwelt, die Gruppenszenen, die Perspektivwechsel mit den variierten Kommentaren zum Helden und schließlich die Neigung zum Komischen oder Ironischen, das alles ist schon in *Strannyj čelovek* angelegt. Der ältere, verheiratete Held, sein Sich-Erheben über alle anderen Figuren und die kommunikative Unfähigkeit können, wie gezeigt, *Maskarad* entnommen sein. Die verschiedenen Parallelen in *Tri sestry* mit *Menschen und Leidenschaften* und *Strannyj čelovek* können nicht nur dem Zufall zugeschrieben werden. Vielleicht geht es zu weit zu behaupten, dass der Titel *Tri sestry* auf den Titel *Dva brata* referiere und in dem Sinn eine Art Erweiterung des seriellen Heldenprinzips andeuten könnte.

Alle oben erwähnten Aspekte zeigen meiner Meinung nach, dass Čechov sich mehr als erwartet mit Lermontov und seinen dramatischen Werken beschäftigt hat. Vielleicht hat das auch mit beider Favorisierung des intimen Familiendramas zu tun. Schließlich sei noch erwähnt, dass einige Kritiker die Stücke beider Schriftsteller immer auf dieselbe Weise bewertet haben. Die Dramen seien ungeeignet für die Bühne, sie seien zu lang, zu trocken und zu langweilig. Inzwischen setzt die lange

[22] Dort gibt es bereits die Figur des Dottore (L'vov), vgl. dazu J. Stelleman, 1992, S. 47 f.

und erfolgreiche Inszenierungsgeschichte von *Maskarad* und allen großen Dramen Čechovs sie ins Unrecht.

Literaturverzeichnis

Baumgarten, Caroline, 1998: *Die spätklassizistische russische Komödie zwischen 1805 und 1822: Studien zu Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij und Griboedov*, Sagner (Slavistische Beiträge. 357), München.

Bunin, Ivan A., 1960: „Čechov", in: *A.P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Podg. teksta i primečanija N.I. Gitovič i I.V. Fedorova, Moskva, S. 512-538.

Čechov, Anton P., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Izdatel'stvo Nauka, Moskva.

–, 1975: *Pis'ma*, t. III.

–, 1976: *Sočinenija*, t. XII-XIII.

Čechov, Michail P., 1990: „Vokrug Čechova. Vstreči i vpečatlenija", in: Evgenija M. Sacharova (Red.), *Vokrug Čechova*, Moskva, S. 151-322.

Clayton, J. Douglas, 1992: „Dramatizacija bezumnogo ‚ja': p'esa M.Ju. Lermontova *Maskarad* (s učetom p'esy *Strannyj čelovek*)", in: *Russian Literature*, XXXI, S. 477-490.

–, 1993: *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, McGill-Queen's University Press, London.

Eikhenbaum, Boris M., 1981: *Lermontov: a study in literary-historical evaluation*, Transl. by Ray Parrot and Harry Weber, Ardis, Ann Arbor.

Honzl, Jindřich, 1976: „Dynamics of the Sign in the Theatre", in: Ladislav Matejka, Irwin R. Titunik (Eds.), *Semiotics of Art*, Cambridge, London.

Lermontov, Michail Ju., *Polnoe sobranie sočinenij v 5 tomach*, Red. teksta i kommentarii Borisa M. Ėjchenbauma, Academia, Moskva, Leningrad.

–, 1935: *Sočinenija*, t. 4.

Poljakevič, L.A., 2007: „*Taman*' Lermontova, *Vory* Čechova i intertekstual'nost'", in: *Čechoviana. Iz veka XX v XXI (Itogi i ožidanija)*, Moskva, S. 374-386.

Schmid, Herta, 1973: *Strukturalistische Dramentheorie*, Scriptor Verlag, Kronberg Ts.

Solov'ev, Vl.S., 2002: „Lermontov", in: V.M. Markovič, G.E, Potapova (Red.), *M.Ju. Lermontov: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Michaila Lermontova v ocenke russkich myslitelej i issledovatelej. Antologija*, Sankt-Peterburg, S. 330-348.

Stelleman, Jenny, 1992: *Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction: (A.P. Čechov, A. Blok, D. Charms)*, Rodopi (Studies in Slavic literature and poetics. 16), Amsterdam.

–, 2008: „Traditional and Innovative Compositional Methods in Lermontov's Dramatic Works", in: *Russian Literature*, LXIV-I, S. 109-156.

–, (in diesem Sammelband): „Traditional and innovative compositional methods in Lermontov's dramatic works", S. XX-YY.

–, (in diesem Sammelband):

Ščukin, Sergej N., 1960: „Iz vospominanij ob A.P. Čechove", in: *A.P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Podg. teksta i primečanija N.I. Gitovič i I.V. Fedorova, Moskva, S. 453-467.

II. LERMONTOV ALS KÜNSTLER DES DRAMAS

FEINANALYSE ZU MASKARAD IM ZUSAMMENHANG MIT ÜBERSETZUNGEN

Brigitte Schultze

Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama Maskarad (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)

I

Soweit erkennbar, ist die als kanonisch geltende vieraktige Version von M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad*[1] – im Gegensatz zu einem Teil des lyrischen Schaffens und dem Roman *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*) – über lange Zeit hin kaum rezipiert worden.[2] Für den Zeitraum vom dritten zum Beginn des achten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts gibt es einzelne schwache Spuren einer Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte: zu zwei Aufführungen in Wiesbaden im Jahre 1928, einem Aufführungstermin in Ostberlin im Jahre 1964 und schließlich einer Inszenierung des DDR-Fernsehens in den Jahren 1970-72. Als Übersetzerin der einmaligen Theateraufführung ist V. (d. h. Vera) Fejercherd, als Übersetzer des Fernsehspiels Ch. Zalomon genannt.[3] Die jeweils verwendeten Übersetzungstexte scheinen nicht im Druck vorzuliegen. So haben wir es mit weitgehend unsichtbaren ‚Augenblicken' einer Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte von Lermontovs bedeutendstem Bühnenwerk zu tun. Rezipienten des Fernsehspiels zu Beginn der 1970er Jahre mögen selbstverständlich eine andere Wahrnehmung von diesem Moment russisch-deutschen Literatur- und Kulturtransfers haben. Aus der Perspektive am Eingang des 21. Jahrhunderts erscheint das Jahr 1987 als Beginn einer sichtbaren Übersetzungsgeschichte: 1987, d. h. etwa 150 Jahre nach ihrer Entstehung (1835) und dem Erstdruck (1842), ist eine deutsche „Nachdichtung" von Heinz Czechowski verfügbar gewesen.[4] Eine weitere, von Frank-Patrick Steckel erstellte Übersetzung liegt aus dem Jahre 2004 vor.[5] Eine partielle oder auch indirekte Rezeption von *Maskarad* war Rezipienten

---

[1] Dieser Text wird hier in der von Boris Ėjchenbaum edierten Ausgabe von 1935 unter der Chiffre M zitiert. – Zur Genese des Stückes und der frühen fünfaktigen sowie der letzten, dreiaktigen, Stückfassung s. Jenny Stellemans Beitrag „Traditional and innovative compositional methods in Lermontov's dramatic works", in diesem Sammelband.

[2] V. Fejercherd und R. Gregor (1981, S. 394) sprechen für das Jahr 1964 von einem „in Deutschland" „wenig bekannten Stück".

[3] Ebd.

[4] Diese Nachdichtung ist Teil eines Sammelbandes mit Lermontov-Übersetzungen.

[5] Die mit Blick auf eine szenische Umsetzung geschaffene deutsche Fassung geht auf eine Interlinearübersetzung von Julia König zurück. (S. das Impressum des Bühnenmanuskripts, S. 2).

des deutschsprachigen Raumes davor vielleicht in anderen Medien – der Musik, dem Film – möglich.[6] Dass die Musik, insbesondere die Oper, ein erfolgreicheres Medium des künstlerischen Transfers ist als die Wortkunst ist dabei ein bekanntes Phänomen (B. Schultze/B. Hammerschmid, 1994). Auch Puškins *Boris Godunov* (1825 geschrieben, 1831 erstmals publiziert), dessen Rang in der Forschungsgeschichte entschieden weniger umstritten ist als derjenige von Lermontovs *Maskarad*, hat als Oper eine deutlich erfolgreichere Rezeptionsgeschichte als das Bühnenstück.[7]

Es ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, dass es neben dem zu Beginn des 21. Jahrhunderts sichtbaren Übersetzungsgeschehen, und auch ungeachtet des Fehlens von Hinweisen zu Übersetzungen in einschlägigen Nachschlagewerken,[8] weitere Spuren einer verdeckten bzw. unsichtbaren Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte gibt. Dies gilt insbesondere für das 19. Jahrhundert, d. h. für den Zeitraum nach dem Erstdruck von *Maskarad*. Es ist durchaus denkbar, dass diese oder jene Fragmentübersetzung entstanden ist, die deutschsprachigen Rezipienten in einer Zeitschrift, einer Literaturgeschichte, vielleicht auch in einer Anthologie zugänglich gemacht wurde.[9] In diesem Zusammenhang gilt zu bedenken, dass seit dem dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts günstigere Rahmenbedingungen für russisch-deutsche Dramenübersetzungen gegeben waren als je zuvor: Seit Beginn der 1820er Jahre, dem Zeitpunkt der „Russlandschwelle“,[10] war Russland durch umfangreiche, teilweise mehrbändige Anthologien übersetzter Lyrik als ‚Literaturnation‘ in das Bewusstsein französischer, englischer und deutscher Leser getreten. Neben der vorrangig übersetzten Versdichtung wurden dann zunehmend mehr auch Prosawerke und Dramen übertragen. Lermontovs kurzes schriftstellerisches Leben fiel also mit einem Zeitpunkt zusammen, an dem der russisch-deutsche Literatur- und Kulturtransfer, und damit auch die Rezeptionsbereitschaft deutschsprachiger Leser für die russische Literatur, deutlich befördert wurde. Mit Lermontovs Lyrik wurden deutschsprachige Leser seit Anfang der 1840er Jahre vertraut gemacht (vgl. U. Jekutsch, 2007, S. 1623 f.). Ein besonderer, und dabei keineswegs singulärer Fall ist das Übersetzungsgeschehen zu der Verserzählung *Demon* (*Der Dämon*). Hier war Friedrich Bodenstedts deutsche Nachdichtung – zensurbedingt – eher im Druck zugänglich (1852) als der russische Ausgangstext (1856) (dazu Ch. Koch, 1990, S. 250 f.). Friedrich Bodenstedt scheint auch der erste Übersetzer von *Maskarad* ins Deutsche gewesen zu sein. Wegen mangelnder „Qualität“ ist diese Übersetzung jedoch nicht in den von Bodenstedt herausge-

---

[6] Stanisław Marczak-Oborski (1991, S. 317) erinnert u. a. an den *Maskarad*-Walzer von Chačaturjan. Zu Chačaturjans Schauspielmusik zu *Maskarad* s. auch *Riemanns Musik Lexikon* (1959, S. 302).

[7] Vgl. die Ausführungen von Ulrike Jekutsch (1994) zum „Fremden Demetrius“, S. 326.

[8] In seinem Eintrag zu *Maskarad* in *Kindlers Neuem Literatur Lexikon* (1990, S. 254) weist Andreas Guski weder eine vollständige noch eine Teilübersetzung des Stückes nach. – Die Bibliographie *Literatura o žizni i tvorčestve M.Ju. Lermontova 1825-1916* (G.V. Bachareva/V.Ė. Vacuro [Red.], 1990, s. das Register zu den „Übersetzungen“ ins Deutsche, S. 343) gibt zahlreiche Hinweise auf Lyrikübersetzungen, macht jedoch keine Angaben zum übersetzerischen Transfer von *Maskarad*.

[9] Vgl. die Fragmentübersetzungen von Mickiewiczs Drama *Dziady* (*Ahnenfeier* bzw. *Totenfeier*) in Lyrikanthologien, Zeitschriften usw. in der *Bibliographie polnisch-deutscher Dramenübersetzungen seit 1830*: D. Lemmermeier/B. Schultze (Hrsg.), 1990, S. 83-86. – In den besonders verbreiteten Anthologien des 19. Jahrhunderts, etwa Scherrs *Bildersaal der Weltliteratur*, finden sich keine Fragmentübersetzungen von *Maskarad*.

[10] Zur „übersetzerischen Entdeckung“ Russlands s. U. Jekutsch, 2007.

brachten zweibändigen *Poetischen Nachlaß* Lermontovs (1852) eingegangen.[11] Dagegen lag eine erste deutsche Übersetzung von Puškins Drama *Boris Godunov* bereits 1831, d. h. im gleichen Jahr wie der Erstdruck vor; im Verlaufe des 19. Jahrhunderts sind insgesamt fünf vollständige Übersetzungen entstanden (vgl. U. Jekutsch, 2007, S. 1623; dies., 1994, S. 331 f.). Diese und weitere Daten lassen zumindest nicht ausschließen, dass es im 19. Jahrhundert auch von Lermontovs *Maskarad* wenigstens gedruckte Fragmentübersetzungen gegeben hat.

In diesem Beitrag soll es allerdings allein um den derzeit ‚sichtbaren' Abschnitt der Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte gehen: um die deutschen Stückfassungen von 1987 und 2004. Dabei ist zu bedenken, dass sich die Kulturtechnik des literarischen Übersetzens gerade im 20. Jahrhundert, mehr als je zuvor, fortentwickelt hat und insbesondere seit den 1960er Jahren umfassend theoretisch reflektiert worden ist.[12] Etwas später als die Teilbereiche der Lyrik- und Prosaübersetzung ist auch das Teilfeld der Dramenübersetzung, d. h. von Texten für die Lektüre und für das Theater, als Forschungsgegenstand erschlossen worden (B. Schultze, 2004). Eine Zunahme an übersetzerischer Bewusstheit und umfassender translatorischer Kompetenz ist für slavisch-deutsche Dramenübersetzungen vor allem seit Mitte der 1970er Jahre zu beobachten. Gegen diesen Hintergrund ist davon auszugehen, dass in den beiden deutschen Wiedergaben von *Maskarad* weitgehend nachvollziehbare übersetzerische Lösungen gegeben sind.

Um die Darstellung einiger wesentlicher Befunde zu den beiden Übersetzungstexten nachvollziehbar zu machen, werden hier zunächst die etwas unübliche Segmentierung, das Personenverzeichnis mit seinem offenen und seinem verschwiegenen Deutungsangebot und der dargestellte Vorgang in Erinnerung gebracht. Danach sind einige Deutungsprobleme anzusprechen, die teilweise bereits im Personenverzeichnis und in der Vorgangsskizze enthalten sind. Ganz knapp werden dann diejenigen Beobachtungsorte der vergleichenden Analyse aufgezeigt, die in der vorliegenden Fallstudie geboten sind. Dabei ist auch die Tatsache anzusprechen, dass einzelne charakteristische Beobachtungsorte der historisch-vergleichenden Dramenübersetzung im Falle von *Maskarad* irrelevant sind, d. h. als Signalsetzungen dramatischer und theatraler Bedeutungsbildung kaum oder gar nicht vorkommen. Besondere Aufmerksamkeit hat überdies der Tatsache zu gelten, dass Lermontovs Bühnenwerk in beiden Fällen als Versdrama übersetzt worden ist. Mit Blick auf die Geschichte von Dramenübersetzungen ins Deutsche ist das keine Selbstverständlichkeit (Abschnitt II). In den beiden zentralen Abschnitten dieses Beitrags (III und IV) werden wesentliche Befunde zu den derzeit verfügbaren deutschen Fassungen von *Maskarad* vorgestellt. Abschließende Überlegungen gelten u. a. der Frage, wie sich dieser späte Kulturtransfer in aktuelle gesellschaftliche Befindlichkeit und in die Dramen- und Theaterlandschaft fügt.

---

[11] Bodenstedt (1852, S. 316 f.) bedankt sich bei dem Verleger dafür, dass er diesen Übersetzungstext „nachträglich zurückziehen" durfte.

[12] Vgl. Harald Kittels „Einleitung" (2004) zum Bd. 1 des Handbuchs *Übersetzung*, S. XV-XXXIII, bes. S. XV f.

II

Die etwas unübliche Segmentierung von *Maskarad* besteht darin, dass die einzelnen Akte nicht nur in Szenen gegliedert, sondern die Szenen nochmals in Auftritte (russisch „vychody“) unterteilt sind. Für die drei Szenen des I. Aktes ergibt sich damit diese Segmentierung: I/1:3 – I/2:7 – I/3:5. Diese Gliederung ist ohne Frage deutungsrelevant, sowohl für das Drama als Lektüre als auch für szenische Umsetzungen. Der Übergang von einem Auftritt zum nächsten ist oft durch den Abgang oder Auftritt einer ‚plotrelevanten‘ Rollenfigur begründet. Damit ist die Bewegung im Raum, der Raum überhaupt, mit besonderer Bedeutung versehen. In einzelnen Auftritten ist auffallend wenig Zeit für den jeweiligen Vorgangsschritt – und schon gar keine Zeit zum Nachdenken oder für Erklärungen – gegeben. Dabei entsteht eine deutliche Spannung zwischen solchen kurzen Auftritten, geradezu ‚Blitzauftritten‘, und längeren Vorgangseinheiten, in denen sich zentrale Rollenfiguren gleichsam die Zeit für eine Selbstaussage nehmen. Dieses Spannungsverhältnis lässt sich in vollständigen Übersetzungen an die Zielkultur weitergeben. In Fragmentübersetzungen kann es verlorengehen.

Das Personenverzeichnis enthält als solches keinerlei Übersetzungsprobleme. Es bietet jedoch – gleichermaßen für Rezipienten der Ausgangs- wie auch der Zielkultur – einerseits offenes, andererseits verdecktes Deutungsangebot. Manche der Signalsetzungen berühren das Textverständnis insgesamt. Hier können nur einige Facetten dieses Angebots zur Bedeutungsbildung aufgezeigt werden. Dabei interessieren besonders differente Kontexte bzw. Informationsgehalte für die Ausgangs- und die Zielkultur, Horizontverschiebungen durch den historischen Abstand von hundertfünfzig und mehr Jahren und schließlich einige der in diesem Personenverzeichnis verschwiegenen Rollenfiguren und -namen. Da Dramenübersetzungen, insbesondere solche des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, dazu neigen, Informationen aus dem Stückverlauf im Personenverzeichnis vorwegzunehmen, sind die zunächst verdeckten Rollenangaben ein besonderer Ort des Übersetzungsvergleichs.

Das Verzeichnis stellt acht einzelne Rollenfiguren sowie drei Rollenkollektive – „Spieler“ („Igroki“), „Gäste“ („Gosti“) und Bedienstete („Slugi i služanki“) – vor. Nur sechs der Einzelfiguren sind durch einen Namen ausgewiesen: Arbenin, dessen Frau Nina, Fürst Zvezdič, Baronin Štral’, der Spieler Kazarin und der Kazarins Nähe suchende Adam Petrovič Šprich. Mit Blick auf die Herkunft der Namen ist die dargestellte Petersburger Gesellschaft auffallend heterogen. Zwei von fünf Familiennamen, Štral’ und Šprich, erinnern an die deutschen bzw. deutsch-jüdischen Bewohner des Zarenreichs sowie an Bewohner des Baltikums mit einem deutschen Hintergrund. Die Zweizahl wiederholt sich in dem Eigennamen Zvezdič (von *zvezda*, ‚Stern‘) und Štral’. Beide Namen lassen den Glanz der hohen Gesellschaft gleichsam Sprache werden.[13] Die Zweizahl kommt auch in den einzigen explizit genannten Adelstiteln zum Ausdruck: „Fürst“ („Knjaz’“) und „Baronin“ („Baronessa“). Damit

[13] Aleksandr B. Pen’kovskij weist in seiner umfangreichen linguistischen Studie zu den „Masken-Namen“ bzw. „Namen-Masken“ („imena-maski“) in *Maskarad* (1999, insbes. S. 33 f., 42 f.) nach, dass die Namen Zvezdič und Štral’ – ungeachtet ihrer Verständlichkeit und Zugänglichkeit für Lermontovs Zeitgenossen – durch ein Merkmal der „Fremdheit“, und zwar einerseits deutscher und andererseits serbischer Fremdheit, aufeinander bezogen sind.

wird auf eine wichtige Konfiguration in der Intrige vorausgedeutet (A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 34). Mit Blick darauf, dass der Titel „Baron" erst von Peter dem Großen eingeführt worden war und viele seiner Träger dem baltischen Adel zugehörten, gibt es auch in dem Titulaturenpaar „Knjaz' – Baronessa" eine Signalsetzung von der Art ‚russisch – nichtrussisch' (ebd., S. 41 f.). Solche kulturspezifischen Mitbedeutungen lassen sich selbstverständlich in einer Übersetzung nicht ausbringen.

Neben einer Fülle von Kontexten der russischen literarischen Tradition und der russischen Lebenswelt zu Beginn des 19. Jahrhunderts enthält das Personenverzeichnis jedoch auch Signalsetzungen, die Rezipienten des deutschsprachigen Raumes zur Bedeutungsbildung nutzen können. Hierher gehört z. B. Arbenins Vorname Evgenij, durch den eine Beziehung zu Puškins „Roman in Versen" *Evgenij Onegin* und zu weiteren Texten Puškins angezeigt ist.[14] Dass der Familienname Špr*i*ch nicht nur als sprechender Name auf einen ‚Zuträger', sondern darüber hinaus auf die Gestalt Špi*r*ch in O. Senkovskijs 1834 erschienenem Text *Predubeždenie* (*Das Vorurteil*) verweist (dazu A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 48),[15] bleibt Rezipienten der deutschen Zielkultur verborgen. Im Umgang mit ästhetisch codierten Texten geübte Leser werden entdecken, dass die Zweizahl auch in den Namen des Ehepaares Arbe*nin* und *Nina* enthalten ist und dass in dem wiederum „nichtrussisch" oder auch „künstlich" klingenden Namen Arbenin u. a. eine Anspielung auf Shakespeares vor Eifersucht blinden Othello (einen *arab*) vorliegt (ebd., S. 52).[16]

Komplex und teilweise widersprüchlich sind die Informationen zur Genese und Bedeutungsbildung des Kurznamens Nina – einer Ableitung von Vornamen, die auf *-nina* ausgehen (Annina, Antonina usw.).[17] Bedenkt man, dass diese Kurzform teilweise auf das Italienische,[18] teilweise aber auch auf das Russische zurückgeführt wird,[19] gelangt man an die Grenzen hinlänglich zuverlässiger Aussagen zum Deutungsangebot. A.B. Pen'kovskij stellt im Hinblick auf diese Namenform und ihre Verwendung in Russland u. a. fest:

> Vmeste s nekotorymi drugimi, sejčas vpolne obyčnymi i privyčnymi (sr. naprimer, *Zoja*, *Lidija*, *Polina* i dr.) i special'nymi uslovnymi poėtičeskimi imenami (sr. naprimer, *Dorida*, *Nisa*, *Temira*) imja *Nina* stalo vchodit' v obichod liš' s konca XVIII – načala XIX veka pod vlijaniem modnoj salonnoj i al'bomnoj poėzii klassicistskogo i sentimentalistskogo tolka. (A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 20)

> „Gemeinsam mit einigen anderen, gegenwärtig völlig gewöhnlichen und vertrauten (vgl. z. B. *Zoja*, *Lidija*, *Polina* u. a.) und spezifischen, konventionellen, poetischen Namen (vgl. z. B. *Dorida*, *Nisa*, *Temira*) begann der Name *Nina* erst vom Ende des 18. zum Beginn des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss der modischen Salon- und Albumpoesie klassizistischer und sentimentalistischer Ausrichtung gebräuchlich zu werden."

---

[14] Vgl. die Ausführungen von Ė.Ė. Najdič in *Lermontovskaja ėnciklopedija*, 1981, S. 455-458, bes. S. 456.

[15] O.B. Kafanova (1992, S. 142) weist in Verbindung mit Senkovskijs Text auf den größeren Zusammenhang einer in russischen Zeitungen und Zeitschriften geführten Debatte zu George Sand und Fragen der Frauenemanzipation hin.

[16] Zu Lermontovs Shakespeare-Verehrung sowie zu Analogien und Differenzen zu *Othello* s. auch E. Ch. Allens Studie *A Fallen Idol Is Still a God*, 2007, S. 111-113, 122 f., 125, 131.

[17] Vgl. die Ausführungen zu „Nina" im *Humboldt Taschenbuch der Vornamen*, 1978, S. 99.

[18] Vgl. ebd.

[19] Vgl. den Eintrag „Nina" im neuen *Duden-Lexikon der Vornamen*, 2004, S. 233.

Zur Entstehungszeit von *Maskarad* sei diese Kurzform ein eingeführter und in zahlreichen literarischen Texten belegter „konventionell-poetischer" („uslovnoe poėtičeskoe") Name gewesen (ebd., S. 24-29). An diesen Kontext knüpft Lermontovs Stück ohne Frage an. Zu den im Personenverzeichnis verdeckten Informationen gehört dabei, dass Arbenins Frau eigentlich gar nicht Nina, sondern Nastas'ja Pavlovna heißt. Dieser eigentliche Vorname wird den Rezipienten nur ein einziges Mal im III. Akt (III/1:3) mitgeteilt. Der Austausch des angenommenen (vielleicht von Arbenin gewählten?) gesellschaftlich konformen Namens Nina durch den ursprünglichen Namen wird von einer Nebengestalt vorgenommen, die im Personenverzeichnis unter den anonymen „Gästen" zu denken ist, für diesen einen Augenblick einer ‚Demaskierung' jedoch einen individuellen Familiennamen erhält: Petrov (M, S. 333). Auf die genannten Verfahren der Bedeutungsbildung, die, wie gesagt, keinerlei Übersetzungs-, wohl aber Verstehensprobleme enthalten, wird zurückzukommen sein.

Dass es in Lermontovs Stück um eine Potenzierung von verdeckter Information geht, ist im Personenverzeichnis vor allem durch die als „Maske" („Maska") ausgewiesene Rollenfigur angezeigt. Die „Maske" inmitten von Maskerade und Maskierungen signalisiert die Notwendigkeit mehrfacher Enthüllung, ist darüber hinaus auch als Leseanleitung zu verstehen: als Rat an Rezipienten, in weitere Deutungsschichten vorzudringen. Der Versuch, das Personenverzeichnis von *Maskarad* als Text zu lesen, kann somit zeigen, dass der einundzwanzigjährige Lermontov hier mit außerordentlichem Bauwillen und künstlerischer Konzentration vorgegangen ist. Diejenigen, die das Stück allein in einer Inszenierung kennenlernen, erhalten vor allem redegestützte Hilfen zur Bedeutungsbildung: einzelne Verse und Versgruppen mit Schlüsselfunktion, aussagehaltige Wortballungen sowie Wortwiederholungen auf der Längsachse des Dramas, sinnstiftende Folgen von Leitwort und Reimwort usw. Derartige Signalsetzungen sind, wie zu zeigen sein wird, ein bevorzugter Beobachtungsort des Übersetzungsvergleichs. Hier sei nun zunächst der dargestellte Vorgang in Erinnerung gebracht.

Das für diesen Beitrag benötigte Geschehnisgerüst sieht so aus:

> Akt I. Evgenij Aleksandrovič Arbenin, der sich nach seiner Selbstvervollkommnung zum unfehlbaren Kartenspieler vom Spiel zurückgezogen und mit seiner jungen Frau Nina ein neues Leben und die Erfahrung persönlichen Glücks gefunden hat, kehrt – zur Freude seines einstigen Spielkumpanen Afanasij Pavlovič Kazarin – zu der Gesellschaft von Spielern zurück. In der Begegnung mit dem jungen Fürsten Zvezdič, der gerade sein ganzes Vermögen verloren hat, tauscht Arbenin seine Rolle eines Kommentators des Spielerdaseins in die eines aktiven Spielers und gewinnt dem Fürsten seinen verlorenen Einsatz zurück. Am Abend des gleichen Tages nehmen Arbenin, Fürst Zvezdič und andere Vertreter der Petersburger Gesellschaft an einem Maskenball im Hause Ėngel'gardts teil.[20] Als Maske unerkannt, ist auch Nina auf dem Ball anwesend. Der gelangweilte Arbenin trifft eine männliche Maske, die ihm „Unglück" noch für „diese Nacht" prophezeit. Den jüdischen Händler Šprich, der ihm bereits am Kartentisch unangenehm aufgefallen war, macht er sich durch eine Anspielung zur Untreue von dessen Frau zum Feind. Ein Armband, das Nina im Ballgetümmel verloren hat, wird von der Baronin Štral' aufgehoben. Die Baronin (sie ist seit einigen Jahren Witwe) beginnt unter ihrer Maske einen Flirt mit dem Fürsten Zvezdič. Ohne ihre Maske zu lüften, überlässt sie dem Fürsten beim Abschied Ninas Armband. Als dann der Fürst

[20] A.M. Dokusov (1981, S. 273) weist darauf hin, dass sich die öffentlich zugänglichen Maskenbälle im Hause Ėngel'gardt am Nevskij Prospekt „großer Popularität" erfreut hätten.

seinem Gönner Arbenin das Beweisstück seiner soeben gemachten Eroberung, Ninas Armband, vorführt, kann dieser das Schmuckstück zunächst nicht identifizieren. Nach Hause zurückgekehrt, wartet er länger als gewohnt auf seine Frau. Sobald Nina heimgekommen ist, entdeckt er den Verlust des Armbands, lässt einen Diener danach suchen. Während Nina das Entsetzen ihres Mannes über den Verlust eines wenig wertvollen Schmuckstücks nicht nachvollziehen kann (am Folgetag bemüht sie sich um eine Nachbeschaffung), bricht für Arbenin, der sich und seine Liebe verraten glaubt, die mit Nina gewonnene ‚stabile' Daseinsform zusammen.

Akt II. Am darauffolgenden Morgen besucht Nina die Baronin. Noch ehe sie jener den Grund für ihre Visite mitteilen kann, erscheint der Fürst Zvezdič, der Nina bei ihrer Suche nach einem Ersatz für das verlorene Armband beobachtet hat. In dem Glauben, Nina hätte sich am Vorabend hinter der Maske befunden, bedrängt der Fürst sie, wird jedoch eindeutig und entschieden abgewiesen. Nach Ninas Fortgang begreift die Baronin, was sie angerichtet hat, indem sie ihrem Flirt-Partner das Armband gab. Als Šprich die Fortentwicklung der Intrige übernimmt, sieht sie sich „gerettet". Im Hause Arbenins auf den Hausherrn selbst wartend, tauschen sich dann Kazarin und Šprich über den „gehörnten" Arbenin aus. Sie erleben Arbenin – von diesem unbemerkt – bei der Lektüre eines kompromittierenden Briefes des Fürsten an Nina. Kazarin glaubt, Arbenin für die frühere, gemeinsam gestaltete Daseinsweise zurückgewonnen zu haben. Doch kündigt Arbenin Kazarin die Freundschaft und beginnt einen ungebremsten Rachefeldzug gegen alle diejenigen, die in seinem Verständnis eine Mitschuld an seinem Unglück tragen. Nachdem er auf eine Ermordung des schlafenden Fürsten Zvezdič verzichtet hat, vernichtet er jenen eben dort, wo er ihn zuvor vor dem Untergang bewahrt hatte: am Kartentisch. Mit Hilfe eines Kartenspielertricks bezichtigt er den Fürsten des Falschspiels, entehrt ihn somit vor der Gesellschaft. Zur Tilgung dieser Schmach bleibt dem Fürsten, wie er sagt, nur der Weg in den Kaukasus. Eine noch im Hause des Fürsten Zvezdič mögliche Enthüllung der falschen Anschuldigungen gegen Nina hatte Arbenin dabei selbst verhindert: Er hatte der Baronin, welche die Mischung aus Intrigen und Missverständnissen hatte aufklären wollen, jedes Gehör verweigert.

Akt III. Als dann auf einem weiteren Ball, nunmehr mit privaten geladenen Gästen, die Baronin Štral' von der „Gastgeberin" vermisst wird, erfährt die Gesellschaft, dass die Baronin „aufs Dorf" „abgereist" sei. Arbenin, dessen Frau, der Fürst und andere Vertreter der Gesellschaft sind jedoch anwesend. Von Arbenin außerhalb der Hörweite beobachtet, gibt der Fürst Nina das Armband zurück und drückt sein Bedauern über das ihr geschehene Unrecht aus. Dem für Nina zur Erfrischung besorgten Eis fügt Arbenin heimlich jenes Gift zu, das er – Jahre zuvor – im Falle eigenen Versagens im Kartenspiel für sich beschafft hatte. Als er und seine Frau den Ball vorzeitig verlassen, taucht der „Unbekannte", die männliche Maske des Abends bei Ėngel'gardt, für einen Augenblick auf und beschließt, den Dingen ihren Lauf zu lassen. Nach der Heimkehr von innerer Unruhe und Unwohlsein erfasst, reflektiert Nina in Arbenins Schlafzimmer das Ballgeschehen. Arbenin, dem die Wirkweise des Gifts vertraut ist, weigert sich, einen Arzt zu rufen. Ninas Unschuldsbeteuerungen glaubt er nicht. Nina stirbt.

Akt IV. Auch nach dem Tod seiner Frau weist er den Gedanken von sich, er könne sich „geirrt" haben. Kazarin erscheint, Verwandte Ninas kommen zur Beerdigung, der Arzt sieht seine Aufgabe darin, den „kranken" Arbenin zu versorgen. In Begleitung des Fürsten Zvezdič tritt der Unbekannte auf und bringt sich nochmals Arbenin in Erinnerung: Jahre zuvor hatte Arbenin ihn, einen unerfahrenen jungen Menschen, beim Kartenspiel um das gesamte Vermögen, damit auch um die Zukunft, gebracht. Arbenin hat den Fremden wiedererkannt. Aus einem Brief der Baronin sowie von dem Fürsten Zvezdič und dem Unbekannten erfährt Arbenin nun, dass seine Frau unschuldig war. Er wird wahnsinnig. Während der Unbekannte über diese „vollständige Rache" Genugtuung empfindet, sieht der Fürst keinen Weg, seine Ehre zurückzugewinnen.

Die Hinweise zum Personenverzeichnis und die Vorgangsskizze lassen erkennen, dass Lermontov in *Maskarad* – ungeachtet des weitgehend bündigen Intrigengeschehens – ein überaus offenes Drama geschaffen hat. Es gibt ein geradezu unerschöpfliches

Deutungsangebot, das in erster Linie in einer nicht genau zu beziffernden Menge von Diskursen[21] besteht. Hier können nur Ansatzpunkte dieses Deutungsangebots aufgezeigt werden. Die Anlage des Stückes lässt sich am ehesten so charakterisieren: Geboten sind zwei Schwerpunkte der Darstellung – eine Gesellschaft im Zeichen allumfassender Maskerade bzw. Maskenhaftigkeit und das Drama einer menschlichen Ausnahmegestalt, die dieser Maskenwelt dauerhaft entkommen will. Diese beiden zentralen Gegenstände der Darstellung sind durch ein Gewebe aus Diskursen aufeinander bezogen.[22] Der erste Schwerpunkt, die im Titel aufgerufene Maskerade, bietet das Bild einer Gesellschaft, die ihr Dasein im Wortsinn als eine Folge von Maskierungen durchlebt, verspielt (dazu z. B. J. D. Clayton, 1992, S. 486). Sämtliche Aktionsformen der Maskenwelt – Bälle, Kartenspiel, Liebeswerben usw. – sind so dargeboten, dass im Laufe des dargestellten Vorgangs alle nur denkbaren Facetten aktualisiert sind: Zum „Spiel" gehört z. B. das von Nina bzw. Nastas'ja Pavlovna erbetene Klavierspiel mit Gesang, d. h. Unterhaltung oder auch ästhetischer Genuss; dazu gehört das Spiel mit der Liebe, der Flirt, in den die Baronin den Fürsten Zvezdič hineinzieht; dazu gehört aber auch der Wettkampf im Kartenspiel, bei dem es unter Umständen um Leben und Tod geht.[23] Neben konkreten, lebensweltlichen Bedeutungen werden immer wieder auch metaphorische Sinngehalte, oft solche mit existentieller Reichweite, exponiert. Obwohl zu den Teilmengen des Deutungsangebots eine Satire auf die „große Welt" (vgl. A.M. Dokusov, 1981, S. 273) der Petersburger Adelsgesellschaft gehört, wäre eine Charakterisierung des Stückes als „Gesellschaftssatire" missverständlich; sie griffe nicht weit und nicht tief genug.

Der zweite Brennpunkt, Arbenins Versuch, alle Formen der Maskierung hinter sich zu lassen und in der Ehe mit der – nicht in der Petersburger Welt geprägten – Nina (Nastas'ja Pavlovna) dauerhaftes Glück und eine persönlich angenommene Existenz zu finden, bringt insbesondere die metaphorischen Bedeutungen und die Tiefendimensionen des Wortmaterials in den Blick. Die Ursachen für Arbenins Scheitern sind extrem komplex. Sie berühren das anhaltend offene Deutungsangebot von *Maskarad*. An dieser Stelle seien nur einige Anhaltspunkte gegeben. Zu den Ursachen gehören zum einen innere Dispositionen dieses Ausnahmemenschen, zum anderen Kräfte aus und in der Gesellschaft, aus welcher er sich hatte dauerhaft befreien wollen. Bei den persönlichen Dispositionen sind zwei Teilbereiche zu unterscheiden: Facetten der Veranlagung und Prägungen durch die Maskenwelt. Auch bei den aus der Gesellschaft kommenden ‚Gefahren' lassen sich nochmals zwei Teilmengen identifizieren. Da ist zum einen Arbenins weiter zurückliegende Lebensweise mit ihren ‚Geistern der Vergangenheit', zum anderen die Gesellschaft der dargestellten Situation mit den für sie charakteristischen Aktivitäten – Intrigen, Verleumdungen und anderen Arten gegenseitiger Beschädigung. Als weiterer, dritter, Kontext für das

---

[21] Der Diskurs-Begriff wird hier im Sinne einer im gesamten Stück geführten, auf bestimmte einzelne Wörter gestützten Debatte verwendet. Das Wortmaterial ist teilweise metatextuell hervorgehoben.

[22] A.M. Dokusov (1981, S. 273) beschreibt diese Komplexität folgendermaßen: „Chudož. soderžanie dramy mnogoslojno; ono predstavljaet soboj sovmeščenie raznych planov – ot bytovogo, konkretno-social'nogo do filosofskogo". („Der künstlerische Gehalt des Dramas ist vielschichtig; er zeigt eine Zusammenführung mehrerer Ebenen – von einer lebensweltlichen, konkret-sozialen zur philosophischen").

[23] Siehe dazu Ju. Mann, 1977.

Scheitern ist ohne Frage Lermontovs Verständnis von der Verfasstheit der Welt und von der *conditio humana* zu sehen.[24]

Zu Arbenins persönlichen Veranlagungen gehören u. a. ein überragender Intellekt und das Streben nach Höchstleistung und Perfektion. Beides unterscheidet und trennt ihn von seiner Umgebung. Zugleich verabscheut er das für diese Umgebung kennzeichnende Mittelmaß und jedes Handeln aus un- bzw. nichtswürdigen Beweggründen. In der von Kazarin repräsentierten Gesellschaft von Spielern, in deren Verständnis Geld die Welt regiert, ist Arbenin ein Fremder (vgl. Ju.Vl. Mann, 1977, S. 31). Zu seinen Möglichkeiten persönlichen Verhaltens gehört völlige Kälte – eine Grundbedingung für den perfekten Kartenspieler: „Leidenschaftslos prüfen" („ispytat' […] bespristrastno"), „Alles verachten" („Vse prezirat'"; M, S. 254), lässt er den im Kartenspiel unerfahrenen Fürsten Zvezdič wissen. Zu diesen persönlichen Möglichkeiten gehören aber auch Hingabe und Zärtlichkeit. Seiner Frau Nina versichert er: „Tvoja ljubov', ulybka […] Bez nich […] Ni čuvstva, ni suščestvovan'ja!" (M, S. 281; „Deine Liebe, dein Lächeln […] Ohne sie […] gibt es für mich kein Gefühl, keine Existenz!"). Ungeachtet solcher Versicherungen fehlen Arbenin bedingungsloses Vertrauen und die dazugehörige ‚innere Offenheit' zum Zuhören.[25] Ihm fehlt z. B. auch die Fähigkeit, sich in andere Menschen hineinzuversetzen. Kurz vor ihrem Tod spricht Nina das Fehlen von Miteinander im Gespräch so an: „Moj milyj! Ja s toboj pogovorit' chotela! …" (M, S. 340; „Mein Lieber! Ich wollte mit dir sprechen! …"). Die Zeitnot, die auch sonst greifbar ist – in der Segmentierung, in dem Tempo, mit welchem Arbenin seinen Rachefeldzug voranbringt –, wirkt sich somit auch im privaten Miteinander Arbenins und seiner Frau aus. Dass Arbenin nicht dazu in der Lage ist, vertrauensvoll, vorbehaltlos und vor allem vorurteilsfrei mit seiner Frau zu kommunizieren, geht zumindest teilweise auf Prägungen zurück, die er in seiner Gesellschaft erhalten und von denen er sich nicht hat lösen können. Sein Bild von der Frau z. B. wird weiterhin in der Gesellschaft gepflegt, für die Nina ein Gegenbild hatte sein sollen. Schon bald schließt Arbenin sich denn auch wieder an das Stereotyp an: „Vot ženščina! … o, znaju ja davno Vas vsech" (M, S. 284; „Da ist sie, die Frau! … oh, lange kenn' ich Euch alle"). Arbenins Unfähigkeit, dieses Stereotyp hinter sich zu lassen, kommt mehrfach zum Ausdruck.[26]

Eine Fessel der Vergangenheit ist auch der „Unbekannte", dessen persönliche Existenz Arbenin Jahre zuvor beim Kartenspiel zu Grunde gerichtet hatte. Angesichts der genannten und weiterer ‚Vorprägungen', die Arbenin offensichtlich nicht

---

[24] In der Lermontov-Forschung wird in diesem Zusammenhang der in den 1830er Jahren besonders starke Einfluss von F. Schelling geltend gemacht: „ problema dialektič. edinstva i protivoborstva dobra i zla […] o bezsilii dobra v popytke protivostojat' zlu" (A.M. Dokusov, 1981, S. 274; „das Problem der dialektischen Einheit und des Antagonismus von Gut und Böse […] von der Ohnmacht des Guten bei dem Versuch, dem Bösen zu widerstehen").

[25] Neben Posen, wie sie insbesondere von der Person Byrons und Byrons Protagonisten vorgemacht worden waren, könnten hier auch Lermontovs familiäre Erfahrungen – das Fehlen vertrauensvoller Beziehungen, etwa von Urvertrauen – zum Ausdruck kommen. Zu Prägungen durch die Familiengeschichte und Spuren dieser Familiengeschichte in Lermontovs Werk s. etwa P. Gerlinghoff, 1968, S. 85-93.

[26] Hier liegt eine Kontaktstelle zu einem der Diskurse in *Maskarad*: dem Diskurs zur Rolle der Frau in der Gesellschaft, den Möglichkeiten ihrer Selbstbestimmung. Einer der wesentlichen Ansatzpunkte dieses Diskurses ist die George Sand-Lektüre der Baronin Štral'. Dazu L.I. Vol'pert, 1981, S. 496.

bewusst sind, auch angesichts seines Vertrauens in die eigene Überlegenheit, des Mangels an Überblick in der Zeit, kann er sich dann nicht gegenüber der kollektiv errichteten Falle behaupten.[27] In diesem Zusammenhang gilt auch zu bedenken, dass Arbenin seine Frau – darauf wird zurückzukommen sein – zu keinem Zeitpunkt als ebenbürtige und eigenständige Partnerin seines Projekts einer dauerhaften Selbstbefreiung versteht.

Der dritte Ursachenkomplex des Scheiterns, die Verfasstheit der Welt, ist vor allem in einer Reihe von Diskursen, etwa demjenigen zum Wirken von Gut und Böse, demjenigen zur Rolle des Schicksals, zu fassen. Sofern man neben den zentralen Darbietungsgegenständen, d. h. dem Leben als Maskerade und Arbenins vergeblichem Befreiungsversuch bzw. dem Intrigengeschehen, sowie den vielfältigen Diskursen auch die *metatextuelle Anlage* von Lermontovs Stück in den Blick nimmt, lässt sich die Figur des Unbekannten nicht nur als personifizierter Hinweis auf die Gegenwart persönlicher Vergangenheit (das Nachwirken von Schuld) sehen. Der Unbekannte, dessen Identität niemals völlig aufgeklärt wird, lässt sich dann auch als eine Chiffre für das menschliche Schicksal sehen (vgl. J. D. Clayton, 1992, S. 487). In diesem Zusammenhang sei bedacht, dass Arbenin, der seine Frau umgebracht hat, im Stück nicht verurteilt wird: Der Wahnsinn, dem er im Augenblick der Erkenntnis seiner Schuld verfällt, ist Strafe und Gnade zugleich.

Aus der überaus komplexen, durchgängig mehrfachkontextualisierten Bedeutungsbildung ergeben sich spezifische Anforderungen für Übersetzungen wie auch für den Übersetzungsvergleich. Vorrangige Aufmerksamkeit muss denjenigen Signalstrukturen gelten, die zur Darstellung der Gesellschaft, dem Intrigengeschehen und auch den einzelnen Diskursen gehören. Diese Signalsetzungen greifen weitgehend ineinander, wobei nicht selten semantische Mehrfachbelegung entsteht. Das gilt für einzelne Wörter wie „Maske“, „Spiel“ usw. oder auch für Wortfelder in der Art von „Maske – Maskerade – maskieren“, „Spiel – Spieler – spielen“, „Gewinn – gewinnen – Gewinner“ u. a. m. Manche Wortballungen und -wiederholungen sind vornehmlich mit einer bestimmten Rollenfigur verbunden. So ist etwa der Ehrbegriff eine Art *personal tag* des Fürsten Zvezdič. Gegen den personenbezogenen Ehrbegriff, eine Art Folie, lassen sich vergleichend die weiteren Verwendungen des Wortes „Ehre“ lesen. Eigenständige Diskurse sind zu paarigen Ordnungen wie „das Gute – das Böse“, „Schuld – Unschuld“, „Wahrheit – Lüge“, ebenso zu Worten wie „Schicksal“, „Liebe“ u. a. m. aufzufinden. Eine translatorische Herausforderung stellt dabei das auf das Wort *svet* gestützte Wiederholungsmuster dar. Neben dem semantischen Spektrum – von ‚Licht‘, ‚Welt‘ usw. bis zu ‚höhere Kreise‘ – kann hier auch die unterschiedliche Silbenzahl der jeweiligen deutschen Entsprechungen zum Problem werden. An einigen Textstellen wird die Nutzung der semantischen Breite von *svet* nochmals verkompliziert durch den teilweise synonymen Ausdruck *mir* (‚Welt‘, ‚Universum‘, ‚Kreis‘, ‚Frieden‘ usw.). Neben Wortballungen und -folgen sind auch unterschiedliche

[27] V.I. Korovin (1988, S. 124) führt hierzu u. a. aus: „[…] obščestvo okazyvaetsja ravnovelikim isključitel'noj ličnosti. Ničtožnye ljudi, kotorye poodinočke nikogda ne spravilis' by s Arbeninym, prevoschodjaščim každogo i umom, i volej, i smelost'ju, vmeste […] oderživajut nad nim verch“ („[…] die Gesellschaft erweist sich gegenüber dem Ausnahmemenschen als gleich groß. Nichtige Menschen, die einzeln niemals mit Arbenin, der jeden sowohl an Verstand als auch an Willen und Mut übertrifft […] mithalten könnten, behalten gemeinsam ihm gegenüber die Oberhand“).

Kollokationen wie etwa „Leben – Glück“ zu beachten. Die historisch-vergleichende Übersetzungsanalyse muss selbstverständlich auch größere Übersetzungseinheiten, insbesondere einzelne Textstellen, die für die Bedeutungsbildung des gesamten Dramas wichtig sind, berücksichtigen. Für *Maskarad* sind überdies, wie gezeigt, das Personenverzeichnis und die im Laufe des dargestellten Vorgangs enthüllten Namen ein weiterer Beobachtungsort des Übersetzungsvergleichs. Aleksandr Pen'kovskij spricht hier von einer „Modellierung“ „der Maskeradenwelt“ durch den „anthroponymen Raum“ („antroponimičeskoe prostranstvo […] modeliruet […] maskaradnyj mir“; A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 31).

Mit Blick darauf, dass die Versform, d. h. die vier- bis sechshebigen Jamben, gleichfalls zur Bedeutungsbildung genutzt werden (an manchen Verseingängen, an Reimstellen), liegt hier ein weiterer Beobachtungsort für den Übersetzungsvergleich. Die Tatsache, dass sich beide Übersetzer, Czechowski und Steckel, für eine Beibehaltung der Jamben entschieden haben, ist, wie erwähnt, angesichts der Geschichte von Dramenübersetzungen ins Deutsche nicht selbstverständlich. Aus unterschiedlichen Gründen – weil ein Übersetzer, ein Bühnenhaus oder auch eine Theaterepoche nicht mit Versen umgehen konnten oder mochten – sind auch kanonische Versdramen teilweise als Prosastücke inszeniert worden. Unter 33 bis 1986 erstellten Übersetzungen von Molières Alexandrinerkomödie *Tartuffe* befinden sich z. B. neun Prosafassungen, davon drei aus den 1980er Jahren (dazu D. Kullmann, 1994, S. 227-229). Aleksander Fredros Verskomödien, *Zemsta* (*Die Rache*) z. B., bei denen die ästhetische Bedeutungsbildung entscheidend auf dem Umgang mit den Versen beruht, sind in den 1950er und 1960er Jahren ohne Ausnahme als Prosakomödien übertragen und aufgeführt worden (vgl. D. Lemmermeier/B. Schultze, 1990, S. 62-64). Dass Lermontovs *Maskarad* deutschen Rezipienten als Versdrama zugänglich gemacht worden ist, dürfte angesichts solcher Vorbehalte gegen Bühnenverse auf bewussten Entscheidungen beruhen.

Wie einleitend erwähnt, entfallen bei einer Übersetzung von *Maskarad* viele Herausforderungen, die in anderen Dramenübersetzungen gegeben sind. Da die Rollenfiguren eine weitgehend homogene Sprache sprechen, sind z. B. keine „Sprechporträts“ (dazu Ja.G. Sadovskij, 1974, S. 5 f.), d. h. Reproduktionen individueller sprachlicher Eigenheiten, zu schaffen; nicht zu reproduzieren sind auch Signalsetzungen spontaner mündlicher Rede oder gestörter Kommunikation – im Sinne von Satzumbrüchen, Registerwechsel, nebeneinander stehenden, unverbundenen monologischen Dialogbeiträgen usw.; der Ausgangstext fordert auch keine Entscheidungen zwischen dem Übersetzen für die Lektüre oder aber fürs Theater. Für eine zielseitige Bedeutungsbildung können eine Reihe von intertextuellen Bezügen, vor allem Reminiszenzen zu russischen Autoren, z. B. Puškin und Griboedov,[28] nicht genutzt werden. Diese Signalsetzungen werden daher nicht in den Übersetzungsvergleich einbezogen.

Im Folgenden sei zunächst Heinz Czechowskis übersetzerischer Umgang mit *Maskarad* aufgezeigt.[29]

---

[28] Vgl. dazu die Annotationen zu Jerzy Zagórskis polnischer Übersetzung von *Maskarad* (1963, S. 255, 257, 272).

[29] Meinem Kollegen Johann Meichel bin ich dankbar für einige Hinweise aus muttersprachlicher Kompetenz.

III

Es interessieren zunächst der übersetzerische Umgang mit der Segmentierung, dem Personenverzeichnis und der Versform, danach der Transfer von Einzelwörtern, Wortfeldern und Diskursen und einige weitere Orte der Sinnstiftung.[30] Czechowskis „Nachdichtung" ist eine vollständige Stückwiedergabe. Die Segmentierung in Akte, Szenen und Auftritte folgt dem Ausgangstext. Auch die übrigen Bestandteile des Nebentextes – einige Hinweise zur Anordnung der Figuren im Raum, zur Proxemik, Sprechrichtung usw. – sind vollständig und ausgangstextnah reproduziert. Im Personenverzeichnis sind die Namen Štral' und Šprich in ihren deutschen Entsprechungen ausgebracht, die russischen Vor- und Familiennamen gemäß der Dudenkonvention transkribiert. Beim Personenverzeichnis gibt es zwei Abweichungen vom Ausgangstext: Die Rollenfigur der „Maske" („Maska") ist durch den Klammerzusatz „der Unbekannte" erweitert und diejenige des „Beamten" („Činovnik") ist spezifizierend als „Advokat" ausgewiesen. Die Vorwegnahme der Rollenbezeichnung „der Unbekannte" („Neizvestnyj") ist dabei ohne Frage der deutlichere Eingriff in die im Ausgangstext vorgesehene Rezeptionssteuerung. Im Ausgangstext wird – und das ist in der Übersetzung nachvollzogen (Cz, S. 454) – der Rollenname während des Balls bei Ėngel'gardt angekündigt: Die „Maske" lässt Arbenin wissen, ihr „Gesicht" („lico") sei ihm ebenso „unbekannt" („neizvestno"; M, S. 265) wie eine bzw. die Maske. Als Rollenname wird der Unbekannte jedoch erst gegen Ende des III. Aktes eingeführt (M, S. 338; Cz, S. 510). Mit der vorweggenommenen Einführung dieses Namens, die selbstverständlich nur von Lesern, darunter Lesern eines Theaterprogramms, aufgenommen werden kann, ist nicht nur das Geschlecht der Maske enthüllt; es ist zugleich angezeigt, dass mit der Maske ein Geheimnis verbunden ist, das nicht durch eine Demaskierung zu lösen ist.[31] Durch diese Vorwegnahme wird möglicherweise nicht nur Spannung abgebaut. Hier kann sich auch der deutlich verzögerte Transfer von *Maskarad* geltend machen: Manche Rezipienten dürften sich daran erinnern, dass in Dramen der klassischen Moderne der „Unbekannte" sehr oft eine Chiffre für den Tod ist. Mit Blick auf *Maskarad* wäre dabei nur eine von vielen Facetten der Bedeutung exponiert.

Als eine weniger gewichtige Abweichung ist die selektierende Wiedergabe von „Činovnik" mit „Advokat" zu sehen. Diese episodische Figur, die gerade bei Gericht war und offensichtlich für die Baronin Vermögensdinge erledigt, dürfte u. a. Befugnisse eines Advokaten haben. Eine Direktübersetzung dieses Rollennamens, „Beamter", könnte bei deutschsprachigen Rezipienten kaum jene Assoziationen hervorrufen, die mit dem russischen *činovnik* – einem Repräsentanten staatlicher Willkür und gesellschaftlicher Erstarrung – verbunden sind.

---

[30] Die Nachdichtung von Heinz Czechowski (M. Lermontov, 1987) wird unter der Chiffre Cz zitiert.

[31] Solche ‚vorzeitigen' Einführungen von Rollennamen oder Rollenfiguren, die im Ausgangstext erst im Laufe des dargestellten Geschehens vorgestellt werden, gibt es in der Geschichte des Dramenübersetzens häufiger. Der phantomartige Gendarm, der am Ende von Gogol's *Revizor* (*Der Revisor*) angekündigt wird (ein solches Amt gab es in russischen Provinzstädten gar nicht), erscheint in deutschen Übersetzungen des 19., teilweise auch des 20. Jahrhunderts bereits im Personenverzeichnis. Dazu B. Schultze, 1993: „Probleme mit der intrigenlosen Komödie", S. 187-239, bes. S. 195-205.

Ein Rezeptionsproblem ergibt sich wahrscheinlich auch bei dem Namen *Nina*. Dieser Name, der teilweise aus dem Russischen hergeleitet wird, dürfte von vielen deutschsprachigen Rezipienten als familiäre Form eines weiblichen russischen Vornamens aufgenommen werden. Dass diese Namenform, wie Pen'kovskij aufzeigt, in der Entstehungszeit von *Maskarad* als „konventionell" und „poetisch" empfunden wurde,[32] können zielseitige Rezipienten kaum wissen.[33] Dass Arbenins Frau eigentlich *Nastas'ja Pavlovna* heißt, erfahren auch Rezipienten des Ausgangstextes, wie gezeigt, erst von der im Personenverzeichnis nicht vorgestellten episodischen Rollenfigur mit dem Namen Petrov. Während der Ausgangstext die Enthüllung von Ninas eigentlichem Namen deutlich markiert, erfolgt die Demaskierung der „Namen-Maske" Nina bei Czechowski gleichsam anonym, durch „Einen Gast" (CZ, S. 507). Damit geht eine Rezeptionshilfe verloren. Pen'kovskij weist darauf hin, dass diese verbale Abnahme einer Maske zu den vielen fatalen Zufällen im Geschehnisverlauf gehört: Arbenin ist gerade nicht zugegen, als der eigentliche Name seiner Frau in Erinnerung gebracht wird. Der Protagonist erhält also nicht die Möglichkeit, das „konventionelle" Verständnis von einer *Nina* nochmals zu hinterfragen (vgl. A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 55).

Bei der Wiedergabe des Personenverzeichnisses und der zunächst verdeckten Rollenbezeichnungen und -namen gibt es somit nur wenige Abweichungen. Dass diese wenigen Abweichungen für die Bedeutungsbildung durchaus relevant sind, führt zu den überaus genauen, teilweise auch subtilen Verfahren der Bedeutungsbildung in *Maskarad*.

Im Hinblick auf die gereimten vier- bis sechshebigen Jamben hat Czechowski offensichtlich eine übersetzerische Normentscheidung gefällt. Auf den regelmäßigen Endreim ist verzichtet; dafür wird – ganz gezielt – von einzelnen End- und Binnenreimen als „sense-binder" (vgl. A. Dorschel, 2005, S. 16) Gebrauch gemacht. Mit Blick darauf, dass sich viele deutschsprachige Bühnen, auch manche Schauspielerinnen und Schauspieler, mit Versdramen schwertun, ist diese Entscheidung durchaus nachvollziehbar.[34] Hier gilt zu bedenken, dass die Reimstelle auch im Ausgangstext nur gelegentlich zur Bedeutungsbildung genutzt ist. Oft wird dabei das Leit- oder auch das Reimwort unmittelbar vorher innerhalb einer Verszeile eingeführt; nicht selten ist ein Dreifachreim als „sense-binder" exponiert. In der deutschen Nachdichtung

---

[32] A.B. Pen'kovskij (1999, S. 49) zeigt auf, dass der junge Lermontov seine 1828/29 geschaffene Nachdichtung von Schillers Widmungsgedicht *An Emma* (1796) an eine Nina umwidmet: *K Nine* (*Iz Šillera*).

[33] Literarisch geübten Rezipienten wird die Verwendung des Namens Nina, ggf. in anderen nationalliterarischen Varianten, einfallen. Dabei kann wiederum zur Geltung kommen, dass Czechowskis zeitversetzte Nachdichtung von *Maskarad* gleichsam die in der klassischen Moderne geschaffene Traditionsbildung mitnimmt. Erinnert sei an den poetischen Namen *Ninon* in Wincenty und Stanisław Korab Brzozowskis Anthologietext *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* (*Die Verwandtschaft von Schatten und Blumen zur Dämmerung*) mit dem in einer Verszeile isolierten Namen – „– Ninon?" – und der Aufzählung „Ofelie, Izydora, Lenora, Emilie, Ninon –". Vgl. W. und S. Korab Brzozowski, 1987, S. 210, 212.

[34] Eine ähnliche Vorabentscheidung hat z. B. Henryk Bereska, wie er in einem persönlichen Gespräch berichtete, bei der Nachdichtung von Wyspiańskis Versdrama *Wesele* (*Die Hochzeit*) getroffen: Unter weitgehendem Verzicht auf die Endreime wurden mehr die Möglichkeiten rhythmischer Markierung genutzt.

sind solche Reimstellen offensichtlich bedacht. Sie werden an anderem, gleichfalls relevantem, lexikalischem Material oder auch an einer nahegelegenen anderen Textstelle realisiert. Ein kurzer Replikenwechsel am Stückeingang (I/1:1) mag dies veranschaulichen. Der Ausschnitt beginnt mit der vierten Replik von *Maskarad*:

2-J PONTER
Nu, dobryj put'.
3-J PONTER
Vam nado sčastie popravit',
A sempeljami plocho…
4-J PONTER
Nado gnut'.
3-J PONTER
Pusti.
2-J PONTER
Na vsë?.. net, žžetsja!
4-J PONTER
Poslušaj, milyj drug, kto nyneče ne gnetsja,
Ni do čego tot ne dob'etsja. (M, S. 248)

„ZWEITER SPIELER. Na, gute Reise. DRITTER SPIELER. Sie müssen das Glück korrigieren, / Und mit Simpla [= einfachem Einsatz] ist's schlecht… VIERTER SPIELER. Man muss hart rangehen. DRITTER SPIELER. Mach' zu. ZWEITER SPIELER. Auf alles?.. nein, das verbrennt einen! VIERTER SPIELER. Hör zu, mein Lieber, wer heutzutage nicht hart rangeht [= nichts riskiert], / Der kommt zu nichts."[35]

Dieses Textbeispiel vermag eine Vorstellung von der in der Forschung hervorgehobenen „Eleganz"[36] der Verse in *Maskarad* geben. Mit Blick auf den Übersetzungsvergleich interessiert zum einen der Dreifachreim „žžetsja – gnetsja – dob'etsja", zum anderen die Einführung des Wortes *sčastie* (‚Glück', auch ‚Schicksal', ‚Los'), auf das einer der kohärenzbildenden Diskurse des Stücks aufgebaut ist. Das Verb „gnut'" (‚biegen', ‚krümmen', ‚rangehen', ‚bis zur Erschöpfung arbeiten', d. h. ‚powern' im Sinne heutiger kolloquialer Ausdrucksweise) wird zunächst als Reimwort zu „put'" (‚Weg', ‚Reise') eingeführt, dann erscheint es als mittlere Position in dem Dreifachreim. Die zentrale Reimstelle – „ne gnetsja / ne dob'etsja" – macht dabei durch doppeltes Deutungsangebot auf sich aufmerksam: ‚wer nicht rangeht – kommt zu nichts' (= „Wer nicht wagt, der nicht gewinnt") oder auch ‚wer sich nicht verbiegt, der kommt zu nichts'. Das Wort *sčastie* bzw. *sčast'e*, das im Laufe des dargestellten Geschehens in einer Reihe von Kollokationen oder auch Kontextualisierungen vorkommt („Glück – Unglück", „Glück – Leben" usw.), wird bereits bei der ersten Nennung kompromittiert. Im Zusammenhang des Kartenspiels soll das „Glück" korrigiert, d. h. manipuliert werden. Dieses diskursrelevante Wort wird verdeckt noch ein zweites Mal aufgerufen: Die markiert klingende Wunschformel „dobryj put'" ruft die genitivische unmarkierte Wunschformel „sčastlivogo puti" (‚glückliche Reise') in Erinnerung. Diese Verweisung verstärkt somit das diskursbezogene Wort an der Textoberfläche.

---

[35] Die Arbeitsübersetzungen sind möglichst dicht am Ausgangstext orientiert.

[36] Andreas Guski (1990, S. 254) weist darauf hin, dass die „Eleganz des vier- bis sechshebigen Jambus in Lermontovs Konversationsdialogen […] die oft aphoristische Bündigkeit Griboedovs [übertreffe]."

Heinz Czechowski scheint nach einem Weg gesucht zu haben, sowohl das Wort „Glück“ als auch einen Dreifachreim in den Zieltext einzubringen. Dabei nutzt er die Lizenzen, die mit dem Untertitel „Nachdichtung“ gleichsam legitimiert sind. Die angeführte Replikenfolge sieht so aus:

„ZWEITER SPIELER:
Viel Glück!
DRITTER SPIELER:
Nicht in die Schranken fordern Sie das *Glück*
Mit diesem Einsatz.
VIERTER SPIELER:
Nur wer wagt, gewinnt!
DRITTER SPIELER:
Los, setzen Sie!
ZWEITER SPIELER:
Auf alles? Nein, *zurück*!
VIERTER SPIELER:
Wer heut nichts wagt, der bringt es nie zu was!“ (Cz, S. 441)

Der Übersetzer, der eigentlich auf Endreime verzichtet, hat hier einen Dreifachreim nachgebildet. Dabei hat er das diskursrelevante Wort „Glück“ von der Textmitte an die Reimstelle verlegt. Auf dem Wege exponierenden Übersetzens hat er außerdem eine zweite Nennung des sinnstiftenden Wortes geschaffen. Die Reimstelle – „*Viel Glück*! / *Glück* / *zurück*!“ –, die bei einer Inszenierung durchaus hörbar gemacht werden kann, lässt sich wie eine Vorausdeutung auf das Spielgeschehen aufnehmen. Im Hinblick auf einzelne Rollenfiguren, z. B. Arbenin und Zvezdič, wird dieses Reimmuster dann mit unterschiedlichem Inhalt gefüllt.

Das Verhältnis zum Ausgangstext ist bei diesem Ausschnitt am ehesten dasjenige einer paraphrasierenden Wiedergabe. Dabei ist wesentlicher Textsinn erhalten, beim Umgang mit dem Wort „Glück“ sogar exponiert. Die auf das Verb „gnut'“ gestützten Aussagen kehren gleichfalls gedoppelt wieder, wobei mit der deutschen Redewendung „wer wagt, gewinnt“ ‚gearbeitet‘ ist. Im sprachlichen Feld ist damit eine Verortung in der Zielliteratur vorgenommen. Diese Befunde ergeben das Bild eines bewusst vorgehenden Übersetzers. Häufig wird die im Ausgangstext vorgegebene Nutzung der Reimstelle zur Sinnstiftung oder Ausdrucksverstärkung jedoch nicht nachvollzogen. Nachvollzogen werden hingegen Wortwiederholungen, die in rhetorischen Figuren vorkommen. Als Beispiel mag eine Aussage der Rollenfigur Kazarin dienen. Kazarin, zu dessen Selbstinszenierungen rhetorische Figuren gehören, charakterisiert den jüdischen Händler und Intriganten Šprich in dieser Weise:

[…] s bezbožnikom – *bezbožnik*,
S svjatošej – ezuit, mež nami zloj *kartëžnik.* (M, S. 251)

„[…] mit einem Gottlosen [= Gottesleugner] – ein Gottloser, / Mit einem Heuchler [= einem frömmelnden Menschen] – ein Jesuit, bei uns ein tückischer Kartenspieler.“

Die Übersetzung lautet:

„Mit Atheisten Atheist und Jesuit
Mit Jesuiten. Aber hier ist er
Ein scharfer Spieler.“ (CZ, S. 444)

Auch wenn die Reimstelle – „bezbožnik / kartëžnik“ – nicht nachgebildet ist, gibt es eine schwache Reimwirkung – „*er* / Spiel*er*“ –, überdies ist das sprachliche Muster für zielseitige Rezipienten erhalten. Mit der modernisierenden Wiedergabe von „bezbožnik“ als „Atheist“ ist der Text sprachlich an das 20. Jahrhundert angeglichen. Durch die Wiedergabe der Figurencharakteristik „Mit einem Heuchler (Frömmler) – Jesuit“ als „Jesuit mit Jesuiten“ ist die Anpassungsfähigkeit des Händlers an seine jeweilige menschliche Umgebung noch eindeutiger ausgebracht. Ähnlich wie bei dem ersten Beispiel wird auch sonst bisweilen das gleiche Wort am Versende wiederholt und damit exponiert. Ein Vorwurf der Baronin Štral’ gegen den Fürsten Zvezdič (sie weiß, dass sie sich in einen schwachen, wenig wertvollen Menschen verliebt hat) lautet:

> V tebe odnom ves’ otrazilsja *vek*,
> *Vek* nynešnij, blestjaščij, no ničtožnyj. (M, S. 263)
>
> „In dir allein hat sich das ganze Jahrhundert abgebildet, / Das jetzige, glänzende, aber nichtige Jahrhundert.“

In der Übersetzung lautet dieser Vorwurf:

> „So spiegelt sich in dir unser *Jahrhundert*,
> Dies glänzende und nichtige *Jahrhundert*.“ (Cz, S. 452 f.)

Auf weitere Tendenzbefunde zu Verschiebungen im sprachlichen Duktus wird an anderer Stelle zurückzukommen sein. Zum Umgang mit den Versen ist noch ein weiterer Trendbefund festzuhalten: Während im Ausgangstext viele Verse eine syntaktische Einheit enthalten (vgl. die hier aufgeführten Beispiele), d. h. Enjambements in ihrer rhythmischen und bedeutungsbildenden Funktion identifiziert werden können, wird im Zieltext auffallend häufig vom Enjambement Gebrauch gemacht. Mit Blick auf eine szenische Realisierung wird somit der Verscharakter abgebaut und die Sprache der Prosarede nähergebracht. Stellenweise führt dies zu einer Beschleunigung der sprachlichen Äußerungen.

Exemplarisch sei nun der übersetzerische Umgang mit den auf *igrat’* und *maska* gestützten Wortfeldern betrachtet. Die größte Dichte zeigt der I. Akt. Das aus den Substantiven *maska* und *maskarad* gebildete Wiederholungsmuster enthält 19 Nennungen, das auf Wörter wie *igrat’*, *igra*, *igrok* u. a. m. gegründete Muster besteht aus 15 Wiederholungen. Dem dargestellten Geschehen folgend, ist zunächst das ‚*Spiel*-Feld‘ errichtet, sodann die *Masken*-Welt vorgeführt. Hier interessiert, wie das im Ausgangstext angelegte Deutungsangebot im Zieltext verwirklicht ist. Es ist festzuhalten, dass mit 14 bzw. 18 lexikalischen Einheiten beide Wortfelder im Zieltext identifiziert werden können. Dabei gibt es jedoch eine tendenzielle Abweichung vom Ausgangstext: Das zum *Spiel* gehörige Wortmuster ist verstärkt, das zur *Maske* gehörige hingegen geschwächt. Auch wenn einzelne Signalsetzungen zum *Spiel* verloren gehen, etwa wenn das Verb „proigrat’sja“ (M, S. 258), völlig korrekt, als „verlieren“ wiedergegeben ist (Cz, S. 448), findet der Übersetzer Wege, das Wiederholungsmuster insgesamt um mehrere Nennungen auszubauen. Das sei an einigen Beispielen veranschaulicht. Im Ausgangstext wendet sich Arbenin mit dieser Frage an Kazarin: „Nu, čto, už ty ne mečeš’?.. a, Kazarin?“ (M, S. 250; „Na, was, du *deckst*

schon nicht mehr [Karten] *auf*?.. eh, Kazarin?“). Im Zieltext lautet die Frage: „Du *spielst* nicht, Kazarin?“ (CZ, S. 442). Die Verstärkung des Wiederholungsmusters erfolgt in der Weise, dass Arbenins markierte Ausdrucksweise in völlig unmarkierte Rede übertragen ist. Wie an anderen Stellen auch, wird die präzise Wortwahl des Ausgangstextes durch eher umgangssprachliche phraseologische Wendungen ersetzt. Angesichts des Verlustes von Ninas Armband erklärt Arbenin: „O česti, / O sčastii moem tut reč' idet“ (M, S. 279; „Von der Ehre, / Von meinem Glück ist [geht] hier die Rede“). Die Übersetzung lautet: „Jetzt *stehen auf dem Spiel* / Die Ehre und mein Glück“ (CZ, S. 466). Weitere Beispiele dieser Art ließen sich nennen (z. B. M, S. 255; CZ, S. 446). Die Stärkung dieses Wortfeldes dürfte auf bewusste übersetzerische Entscheidungen zurückgehen.

Auf der anderen Seite könnte die Zurücknahme von Vokabular zur *Maske* damit zusammenhängen, dass der Übersetzer dieses Signalsystem und das mit ihm verbundene Deutungsangebot nicht völlig nachvollzogen hat. Arbenins Überlegung, dass bei Ėngel'gardt gerade Maskerade („maskerad“ – die Rollenfiguren verwenden diese phonetische Variante –; M, S. 258) stattfindet, wird im Zieltext als „Ballsaison“ (CZ, S. 449) wiedergegeben. Damit ist der Bezug zur gelebten Wirklichkeit Petersburgs verdeutlicht, die semantische Breite des Wortes „maskarad“ jedoch teilweise ausgeblendet. Mehrfach wird dieses Wort auch, gleichfalls konkretisierend, als „Ball“ in den Zieltext eingebracht (z. B. M, S. 260; CZ, S. 450). Besonders deutlich ist die Reduktion des sinnstiftenden Wortes *Maske* in einer der zahlreichen ‚gewichtigen‘ Aussagen Arbenins. Arbenin lässt den Fürsten wissen:

> […]
> Pod *maskoj* vse činy ravny,
> U *maski* ni duši, ni zvan'ja net, – est' telo.
> I esli *maskoju* čerty utaeny,
> To *masku* s čuvstv snimajut smelo. (M, S. 259)
>
> „Unter der Maske sind alle Ränge gleich, / Die Maske hat keine Seele, keinen Rang, – ist Körper. / Und wenn durch die Maske [Charakter-, Gesichts-] Züge verborgen sind, / So nimmt man kühn die Maske von Gefühlen.“

In der Übersetzung ist die Wortballung getilgt; es ist nur eine Nennung der *Maske* erhalten:

> „[…]
> Die *Maske* macht uns alle gleich, sie hat
> Kein Herz und keinen Rang – nur Körper –,
> Und mag sie das Gesicht verbergen – schnell
> Zieht sie von den Gefühlen sich zurück.“ (CZ, S. 449)

Mit der Eliminierung der Wortballung geht selbstverständlich auch sprachliche Expressivität verloren. Die „Eleganz“ des sprachlichen Ausdrucks wird abgebaut. In den Akten II-IV sind die Wortfelder zu *Spiel* und *Maske* deutlich weniger exponiert als im I. Akt. Der Befund zur Stärkung des Wortfeldes *spielen*, *Spiel* und zur Schwächung des Wiederholungsmusters zur *Maske* wird jedoch nochmals bestätigt (z. B. M, S. 301; CZ, S. 483, bzw. M, S. 355; CZ, S. 524).

Ungeachtet dieses übersetzerischen Tendenzbefundes ist festzuhalten, dass das ästhetische Verfahren der Wiederholungsmuster als solches für den Zieltext erhalten ist. Das gilt gleichfalls für die sinnstiftenden Diskurse zu *Glück* und *Unglück*, *Schuld* und *Schuldlosigkeit*, *Gut* und *Böse*, zum Wirken des *Schicksals*, zur *Liebe*, zur *Ehre*, zur *Welt* bzw. *Gesellschaft* (*svet*) u. a. m. Exemplarisch seien hier nur diejenigen Nennungen des Wortes Ehre betrachtet, die dem Fürsten Zvezdič in Selbstäußerungen zugehören. Überdies sollen die ‚Diskurswörter' *sčast'e* (‚Glück', ‚Los'), das Wortfeld *sud'ba* (‚Schicksal') und einige seiner Kontexte, ebenso *svet* (‚Welt', ‚Gesellschaft', ‚höhere Kreise') und *mir* (‚Welt', ‚Gesellschaft', ‚Universum') im Hinblick auf Transferlösungen und Übersetzertrends betrachtet werden.

Das Wort *Ehre* kommt bereits in der vierten Replik des Fürsten Zvezdič vor. Auf die Frage nach dem Wert seiner Epauletten antwortet er: „Ja s *čest'ju* ich dostal, – i vam ich ne kupit'." (M, S. 249; „Ich habe sie ehrenhaft [mit Ehre] bekommen, – und Sie können sie nicht kaufen.") Im Zieltext ist der Schlüsselbegriff im Selbstverständnis des jungen Offiziers Zvezdič ausgelassen. Im Sinne einer szenischen Umsetzung ist das deiktische Moment gestärkt: „*Die*? / *Die* sind verdient, *die* können Sie nicht kaufen!" (CZ, S. 442) Mit dieser einen Ausnahme ist das auf *čest'* gestützte Wiederholungsmuster in den Repliken des Fürsten jedoch vollständig im Zieltext ausgebracht. Es geht um sieben Nennungen. Eine Wortballung gibt es in dem Augenblick, als Arbenin, um sich zu rächen, den Fürsten des Falschspiels bezichtigt hat:

> Knjaz'
> O, gde ty, *čest'* moja!… […]
> […]
> KNJAZ', *upadaja i zakryvaja lico*
> *Čest'*, *čest'* moja!…
> ARBENIN
> Da, *čest'* ne vozvratitsja. (M, S. 328)

> „FÜRST. Oh, wo bist du, meine *Ehre*!… […] FÜRST, *hinstürzend und sein Gesicht bedeckend. Ehre*, meine *Ehre*!… ARBENIN. Ja, die *Ehre* wird nicht wiederkehren."

Die Übersetzung lautet:

> „FÜRST
> Wo bist du, meine *Ehre*? […]
> […]
> FÜRST *lässt sich zu Boden fallen und bedeckt das Gesicht mit den Händen*:
> Die *Ehre*, meine *Ehre*!
> ARBENIN
> Ja, die *Ehre*,
> Sie wird nicht wiederkommen." (CZ, S. 503)

Wie im Ausgangstext, ist die *Ehre* dann auch im Zieltext das letzte Wort. Der Fürst und Offizier Zvezdič, der den wahnsinnig gewordenen Arbenin nicht zum Duell fordern kann, klagt: „a ja? navek lišen / Spokojstvija i *česti*!" (M, S. 363; „und ich? auf immer verlustig [beraubt] / Der [inneren] Gelassenheit und der Ehre!") Die Übersetzung, die auch hier die markierte Sprachgebung des Ausgangstextes zurücknimmt, lautet: „Und ich? / Wo ist mein Seelenfrieden, meine *Ehre*?" (CZ, S. 530) Auch die Wiedergabe des Wortes *čest'* in den Repliken Arbenins, Kazarins und der Baronin

folgt dem Ausgangstext. Im Hinblick auf Arbenin gibt es jedoch eine Ausnahme: Seine zweimalige – im Sinne der Figurencharakteristik markierte – Wahrhaftigkeitsbekundung „*po česti*“ (M, S. 258, 283; „auf meine Ehre“, „auf Ehrenwort“) wird unmarkiert mit „offen gesagt“ (CZ, S. 449) transferiert bzw. völlig ausgelassen (CZ, S. 469). Angesichts der überaus präzisen sprachlichen Signalsetzungen in *Maskarad* ist dies selbstverständlich als übersetzerischer Verlust zu sehen. Insgesamt ist die Zahl der Nennungen des Wortes *Ehre* dennoch fast identisch mit der Wortmenge des Ausgangstextes. Das liegt daran, dass der Übersetzer Wege findet, substituierend auch dort die Vokabel *Ehre* einzubringen, wo der Ausgangstext sie nicht vorgibt. So ist auch dieser Diskurs in seiner bedeutungsbildenden Funktion erkannt und an die Zielkultur weitervermittelt.

Das auf *sčast'e*/*nesčast'e* (‚Glück/Unglück‘) gestützte Wortfeld bzw. der Diskurs zum *Glück* ist, ähnlich wie der Diskurs zur *Liebe* und das Wortfeld *ljubit'*/ *ljubov'* (‚lieben/Liebe‘), deutlich stärker ausgebaut als das vor allem mit der Dramenintrige verbundene Leitwort *Ehre*. Im I. Akt ist das Wort *sčast'e*, einschließlich seiner Ableitungen, mit etwa 20 Nennungen ähnlich exponiert wie das Wort *maska*. Dies unterstreicht zum einen die bedeutungsbildende Funktion von *sčast'e*, bestätigt zum anderen nochmals die gleichsam ‚programmatische‘ Aufgabe des I. Aktes. Im II.-IV. Akt ist das Thema *Glück* zwar weniger herausgehoben, wird jedoch kontinuierlich fortgeführt. Wie gezeigt, ist gerade dieser Diskurs in Czechowskis Übersetzung bereits am Texteingang translatorisch verstärkt. Das Wort *Glück* lässt sich auch in den weiteren Akten als sinngebendes lexikalisches Material identifizieren. Das liegt zum einen daran, dass mehrere Wortwiederholungen beachtet sind, zum anderen daran, dass diese Vokabel in der Regel isoliert ausgebracht, d. h. nicht durch definierende – und damit einengende – Kompositabildungen (Glücksfall etwa) oder adjektivische Zusätze (flüchtiges Glück) geschwächt ist.

Eines der markanten Beispiele für eine Wiederholung des Wortes *sčast'e* findet sich bereits im I. Akt, in einem kurzen Replikenwechsel zwischen dem Fürsten Zvezdič und Arbenin. Der Fürst, der soeben sein ganzes Vermögen verspielt hat, sucht nach Orientierung:

KNJAZ'
Byt' možet, *sčastie*.
ARBENIN
O, *sčastija* zdes' net! – (M, S. 254)

„FÜRST. Vielleicht, das Glück. ARBENIN. Oh, Glück ist [gibt's] hier nicht!“

Mit einer für sein Sprechverhalten eher untypischen Interjektion wehrt Arbenin sich gegen eine Verwendung des Wortes *sčast'e* im Zusammenhang mit dem Kartenspiel. An dieser Textstelle kommen zwei Merkmale der ästhetischen Bedeutungsbildung in *Maskarad* in den Blick: zum einen die Tatsache, dass das Wortmaterial der Diskurse, wie das Wortmaterial überhaupt, abhängig von den jeweiligen Sprechern sowie dem gegebenen Kontext und der dargestellten Situation, mit unterschiedlichem Bedeutungsgehalt verwendet ist, zum anderen die Tatsache, dass die unterschiedlichen Verwendungsweisen sich gegenseitig in Frage stellen, kompromittieren usw. Für das Diskurswort *sčast'e* gibt es somit, ähnlich wie für *čest'* (‚Ehre‘), keinen allen Rollen-

figuren gemeinsamen Sinngehalt. Es gibt nur differente, subjektive Verstehensweisen. Arbenins heftige Reaktion ist in diesem Sinne als Leseanleitung bzw. verdeckter Metatext zu sehen. Gerade die Wortfelder machen auf die Diskrepanzen zwischen Wort und Wortbedeutung aufmerksam. Der fundamental ‚ungesicherte' sprachliche Raum verweist auf den unsicheren Lebensraum der dargestellten Figuren. Hier interessiert der translatorische Nachvollzug des Diskurses zu *sčast'e*:

„Fürst
Ob das Glück *vielleicht*…
Arbenin
Das *Glück*? Das gibt's hier nicht!" (Cz, S. 446)

In der Replik des Fürsten sind die Signalsetzungen zur Unsicherheit verstärkt, in derjenigen Arbenins ist das Wort *Glück* – über den Ausgangstext hinaus – durch eine Rückfrage als semantisches Problem exponiert. Die bereits im Ausgangstext angelegte Rezeptionssteuerung wird translatorisch nochmals abgesichert. Ein ähnlich bewusster übersetzerischer Umgang mit dem Wort *Glück* ist z. B. auch in der letzten Replik des II. Aktes greifbar. In Arbenins Verabschiedung des Fürsten, der seinen Ehrverlust beklagt, kehrt das Wort *sčast'e* zweimal wieder: „I *sčast'e* bližnich budet v tjagost'" (M, S. 328; „Und das Glück der [deiner] Nächsten wird eine Last [Bürde] sein"); „I *sčast'ja* ne otdast tebe nič'e iskusstvo!" (ebd.; „Und niemandes Kunst wird dir das Glück zurückgeben!") Hier knüpft die – ansonsten nahezu reimlose – Übersetzung an die bereits am Texteingang verwendete Reimstelle („Glück / zurück") an. Das sinntragende Wort ist durch End- und Binnenreim exponiert: „Bürde / Wird deiner Seele deiner Nächsten *Glück.* […] Und keine Kunst gibt dir das *Glück zurück*." (Cz, S. 503) So ist hier nicht nur eines der zentralen Wiederholungsmuster für den Zieltext erhalten, sondern darüber hinaus translatorische Kohärenz geschaffen.

Das in mehreren Sequenzen von *Maskarad* an exponierter Stelle erscheinende Wort *sud'ba* (‚Schicksal', ‚Geschick', ‚Los') sowie das semantische Feld zum Schicksalbegriff sind Teil eines größeren gedanklichen Zusammenhangs, in dem auch die Diskurse zu *Glück* und *Unglück*, *Schuld* und *Schuldlosigkeit* usf. ihren Platz haben. Die Instanzen, denen sich vor allem Arbenin und Kazarin, aber auch der Fürst Zvezdič, die Baronin und weitere Rollenfiguren konfrontiert, vielleicht sogar ausgesetzt sehen, werden vor allem als *sud'ba*, daneben auch als *rok* (‚Schicksal', ‚Fatum', ‚Verhängnis'), *providen'e* (‚Vorsehung'), *tvorec* (‚Gott', ‚Schöpfer') und anders bezeichnet. Dies signalisiert eine nicht geringe Unsicherheit der Rollenfiguren im Hinblick auf die ‚Mächte', welche ihr Dasein – jenseits der vertrauten Spiel- und Maskenwelt – bestimmen.

Während die zuvor betrachteten Wiederholungsmuster im Wesentlichen im Sinne des ausgangsseitigen Deutungsangebots an die Zielkultur weitervermittelt werden, gibt es bei dem semantischen Feld zum *Schicksal* eine markante Abweichung, einen Fall homogenisierenden Übersetzens: Lexikalisches Material aus unterschiedlichen Kontexten wird teilweise dekontextualisiert und der Vorstellung von einem *Schicksal* als *der* Instanz hinter allen Lebensentwürfen und Lebensläufen zugeordnet. Zunächst interessiert der übersetzerische Umgang mit dem am meisten verwendeten Wort dieses Komplexes, *sud'ba*: Arbenin, der – mehr als alle anderen Gestalten – nach denjenigen Kräften und Instanzen fragt, die sein Leben mitbestimmen, bringt

seiner Frau beider schicksalhafte Zueinandergehörigkeit in Erinnerung. Ein wenig ironisch und wohl zur Vermeidung von falschem Pathos, wählt er die Form zitierenden Sprechens: „nas *odnoj sud'by* okovy / Svjazali navsegda" (M, S. 275; „uns haben eines Schicksals Fesseln [Ketten] / Für immer verbunden"). Die deutsche Übersetzung expliziert das zitierende Sprechen: „Durch *Schicksalsbande*, wie man sagt, verbunden" (CZ, S. 463). Völlig anders geht Kazarin mit der Vorstellung vom *Schicksal* um. Er fasst seinen Triumph angesichts des Siegs über einen „Gegner" im Kartenspiel in dieses Bild: „*Sud'bu* zastaviš' past' k nogam tvoim s smireniem –" (M, S. 308; „Das Schicksal wirst du veranlassen, dir in Demut zu Füßen zu fallen"). Die deutsche Übersetzung enthält den Kern der Aussage: „Zwingst du das *Schicksal* dir zu Füßen" (CZ, S. 489). Ähnlich wie bei diesen beiden Beispielen, kommt in jeder weiteren Nennung des Wortes *sud'ba* ein anderes – dauerhaftes oder auch situationsbedingtes – Verhältnis der jeweiligen Sprechinstanz zum Schicksal zum Ausdruck. Arbenin sieht jedoch auch Gottes Wirken in seinem Dasein, wenn er seine Frau wissen lässt: „Ja vižu, čto *tvorec* tebja v voznagražden'e / S svoich nebes poslal ko mne." (M, S. 277; „Ich sehe, dass der Schöpfer dich zur Belohnung [Entschädigung] / Von seinem Himmel mir gesandt hat.") Das Wort „voznagražden'e" ist dabei auslegbar: Arbenin kann Belohnung für sein Bemühen um Wahrhaftigkeit oder auch eine ‚Entschädigung' für sein ‚Leiden an der Existenz' im Sinn haben. Diese Aussage wird in der deutschen Übersetzung zum weiteren Ausbau des Wortmusters bzw. Diskurses zum *Schicksal* genutzt: „es scheint, / Dass dich ein *gutes Schicksal* mir geschickt." (CZ, S. 465) Ebenso wird das Wort *rok* dem Muster eingefügt. Kazarin stellt fest: „*rok* mečet, ja igraju" (M, S. 305; „das Schicksal [Fatum] deckt [die Karten] auf, ich spiele"). Die Übersetzung lautet: „Das *Schicksal* mischt, ich spiele" (CZ, S. 487). Auf die ‚Vorsehung' beruft sich dann die Rollenfigur des Unbekannten in einem pathetischen Kommentar zum Zusammenbruch von Arbenins Lebensentwurf: „Kaznit zlodeja *providen'e*!" (M, S. 360; „Den Schurken straft die Vorsehung!") Die ‚heuchlerisch zum Himmel erhobenen Augen' des Unbekannten lassen erkennen, dass hier, anders als in Arbenins Aussagen, mit der Vorstellung von Gottes Fügungen Spott getrieben wird. Die deutsche Übersetzung arbeitet weiter an dem Wortfeld *Schicksal*: „Das *Schicksal* straft den Bösewicht!" (CZ, S. 528)

Das im Ausgangstext angelegte Bild individueller Haltungen gegenüber den möglichen Instanzen hinter jedem Lebenslauf wird somit im Sinne einer Orientierung am Schicksal vereinheitlicht. Dafür, dass dieser Diskurs translatorisch anders behandelt wird als die zahlreichen anderen Diskurse, könnte es eine kulturwissenschaftliche Erklärung geben: Es ist nicht auszuschließen, dass der Übersetzer hier seine Kenntnis von dem russischen identitätsstiftenden Kulturwort *sud'ba*, d. h. einem der Schlüsselwörter, zu denen z. B. auch *stradanie* (‚Leiden') und *duša* (‚Seele', ‚Herz') gehören (vgl. B. Schultze, 1998, S. 236 f., auch S. 223), in den Übersetzungstext eingebracht hat.

Das Wort *svet* ist, ähnlich den Wortfeldern *igra*/*igrat'* und *maska*/*maskarad*, einem der zentralen Darbietungsgegenstände, dem Bild einer Gesellschaft im Zeichen von Spiel und Maskierung, zugeordnet. Die Frequenz der Wortwiederholungen ist jedoch deutlich geringer. Gemeinsam mit dem noch seltener verwendeten konkurrierenden Ausdruck *mir* (‚Welt', ‚Universum', ‚Gesellschaft', ‚Frieden' usw.) bietet *svet* gerade in *Maskarad* immense translatorische Herausforderungen. Das Wort, das vor allem

in Redebeiträgen von Kazarin und der Baronin, relativ selten hingegen bei Arbenin und nur einmal in einer Äußerung der Nina vorkommt, wird nahezu ohne Ausnahme mit dem Wort „Welt" wiedergegeben. In einem Monolog der Baronin kehrt das Wort *svet* dreimal wieder: „Imeja *svet* sud'ëj i bez zaščity *v svete*" (M, S. 285; „Eine Welt [Gesellschaft, gesellschaftliche Gruppe] von Richtern und ohne Schutz [Verteidigung] in der Gesellschaft [Welt, großen Welt]"; „zabyvši *sveta* vlast'" (ebd.; „die Macht der Gesellschaft [großen Welt] vergessen habend"). In der Übersetzung ist diese Textstelle wohl missverstanden. Explizierend heißt es: „Von der Justiz / Geschützt, doch schutzlos vor der *Welt*" (CZ, S. 471). Die nächste Aussage wird im Wege explizierenden Übersetzens verstärkt: „und wenn / Sie doch einmal vergisst, was diese *Welt* / Ihr vordiktiert" (ebd.). An solchen und ähnlichen Stellen des Stückes können Rezipienten des Zieltextes das ‚Basiswort' *Welt* durch den jeweiligen Kontext im Sinne des Ausgangstextes aufnehmen. Dem ‚übersetzten Arbenin' wird jedoch auch einmal das Wort „Gesellschaft" zur Wiedergabe von *svet* in den Mund gelegt. Beim Fortgang von dem schlafenden Fürsten spricht Arbenin in einem Selbstgespräch die Warnung aus, er werde jenen überall „verfolgen": „na ulice, v uedinen'i, *v svete*" (M, S. 316; „auf der Straße, in der Einsamkeit [= allein], in der Gesellschaft [großen Welt]"). Die Übersetzung verkürzt die Aufzählung: „auf der Strasse / Und *in Gesellschaft*" (CZ, S. 494). Die Formulierung „v uedinen'i" („allein", „vereinzelt" usw.) ist in einem Verfahren translatorischer Verkürzung mit enthalten: den Gegensatz ‚allein – in Gesellschaft' nutzend, hat der Übersetzer die Vorstellung von den ‚höheren Kreisen', der ‚großen Welt' in den Hintergrund treten lassen und damit entschärft.

Die wenigen Nennungen des konkurrierenden Ausdrucks *mir* kommen vor allem in Repliken Arbenins, einmal auch gedoppelt in Aussagen des Unbekannten vor. Seiner Frau gegenüber verwendet Arbenin dieses Wort in einer deiktisch wie auch rhetorisch-syntaktisch markierten Textur: „To sam sebja ne ponimal ja, / To *mir* menja ne ponimal." (M, S. 276; „Da verstand ich mich selbst nicht, / Da verstand die Welt [Gesellschaft, Menschheit, das Universum] mich nicht.") Die Übersetzung tilgt Arbenins Eingeständnis, sich selbst unverständlich zu sein, und hebt durch Verdoppelung des Wortes „Welt" die Fremdheit zwischen Arbenin und seiner Umgebung hervor: „Oft verstand / Ich nicht die *Welt*, doch öfter noch / Verstand die *Welt* mich nicht" (CZ, S. 463). Ähnlich wie bei der vereinheitlichenden Wiedergabe von *sud'ba*, *tvorec* und anderem Vokabular als „Schicksal" geht hier einiges von der präzisen sprachlichen Selbstdarstellung, damit auch von der Komplexität der Rollenfigur Arbenin verloren.

Die größte Ballung des Wortpaares *mir*/*svet* findet sich gegen Stückende in einer Replik des Unbekannten. Das lässt sich selbstverständlich als Verfahren der Rezeptionslenkung, als impliziter Metatext verstehen. In einer Art Bekenntnis, das auf Arbenins Selbstbekenntnis seiner Frau gegenüber zu beziehen ist, teilt der Unbekannte mit:

> I *v svete* mne otkrylsja novyj *svet*,
> *Mir* novych, strannych oščuščenij,
> *Mir* obščestvom otveržennych ljudej. (M, S. 357)

„Und in der Welt [Gesellschaft] eröffnete sich mir eine neue Welt, / Eine Welt [ein Universum, Lebensbereich] neuer, sonderbarer Empfindungen, / Eine Welt [= gesellschaftliches ‚Biotop'] von aus der Gesellschaft ausgestoßenen Menschen [von der Gesellschaft verstoßenen Menschen]."

An dieser Stelle weicht die Übersetzung besonders stark von der inhaltlichen Aussage des Ausgangstextes ab; es ist jedoch versucht, die konkurrierenden Ausdrücke *svet* und *mir* auch im Zieltext wahrnehmbar zu machen:

„Und eine neue *Welt* tat sich mir auf,
Ein *Reich* der neuen, seltsamen Gefühle,
Ein *Reich* vergnüglicher und bittrer Qualen." (CZ, S. 525)

Dadurch, dass das Wort *mir* in Arbenins Repliken anders wiedergegeben ist als bei der Rollenfigur des Unbekannten, werden beide Gestalten gleichsam ‚translatorisch auseinander gehalten'.

Die Befunde zu Heinz Czechowskis Nachdichtung von *Maskarad*, bei denen nur ein Ausschnitt lohnender translatorischer Beobachtungsorte berücksichtigt werden konnte, mögen die Leistungsfähigkeit des Übersetzungsvergleichs als Mittel der Texterschließung veranschaulicht haben. Zugleich dürfte deutlich geworden sein, welches Maß an künstlerischer Konzentration und welche Präzision ästhetischer Signalsetzung in diesem Stück vorliegen. Es hat sich auch gezeigt, dass Czechowski nicht geringe Übersetzererfahrung in seine Arbeit einbringen konnte. Dass *Maskarad* durch den nahezu völligen Verzicht auf Reimbindung und die Reduktion rhetorisch-syntaktischer Markierungen von dem sprachlichen Duktus eines Dramas der Romantik bzw. Spätromantik ‚fortgeschrieben' und vielen Prosastücken des 20. Jahrhunderts näher gebracht ist, fügt sich durchaus in das internationale Übersetzungsgeschehen. Durch eine gewisse Zurücknahme von Epochencodes, z. B. der Romantik und auch des Expressionismus,[37] kann die Bereitschaft von Bühnenhäusern, dieses Stück zu inszenieren, befördert werden.

Die Tatsache, dass der Übersetzer Czechowski, wie gezeigt, den Wortfeldern und Diskursen besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, führt, so meine ich, sowohl zu einem wesentlichen Aspekt des ‚ästhetischen Profils' als auch zur Modernität von Lermontovs bedeutendstem Bühnenwerk: Jeder der Diskurse, und hier wären auch derjenige zu *Gut* und *Böse* sowie derjenige zu *Glück* und *Unglück* einzubeziehen, eröffnet überaus komplexe Gedankengänge. Es wäre von daher lohnend, diese Deutungsangebote, einschließlich der Kontaktstellen zwischen den einzelnen Diskursen, noch eingehender zu untersuchen. Mit Blick darauf, dass die Diskurse durchaus ein Eigenleben neben den Rollenfiguren führen, das Stück somit semantisch öffnen, ist das Verständnis von *Maskarad* als einem ‚konzeptionellen Monodrama' mit Arbenin als zentraler Rollenfigur[38] wohl als *eine von mehreren – durchaus begründbaren – Verstehensweisen* zu sehen: Das in den Diskursen enthaltene Nachdenken über menschliche Befindlichkeit in einer Gesellschaft mit fragwürdigen Wertorientierungen und einer Zeit der Krise wie auch das Nachdenken über die existentielle Situation des Menschen insgesamt läuft nicht allein auf die Gestalt Arbenins zu. Hier gibt es u. a. gedanklich-ästhetisches Angebot für ‚spielsüchtige' Zeiten und gesellschaftliche

[37] Auf einen gewissen Abbau der vor allem für expressionistische Dramen charakteristischen Plakativität und Ausdrucksintensität in seinen Witkiewicz-Übersetzungen ins Russische angesprochen, bestätigte mir der Übersetzer Andrej Bazilevskij, er habe manche der Signalsetzungen etwas reduziert, weil der „sprachliche Duktus solcher Stücke für heutige Rezipienten einfach nicht mehr annehmbar" sei.

[38] Vgl. Jenny Stellemans Beitrag, „Lermontov's *Maskarad* a monodrama?", in diesem Sammelband.

Umbrüche überhaupt. Hier gibt es überdies auch Ansätze eines auf das 20. Jahrhundert vorausgreifenden Dramentypus mit einer verstärkten – figurenunabhängigen – Diskursstruktur. Dieses Stück enthält also mehrere Deutungshorizonte, unter denen eine Inszenierung, so ist anzunehmen, eine Wahl treffen könnte bzw. würde.

IV

Frank-Patrick Steckels Nachdichtung von *Maskarad*[39] geht nicht allein auf eine Interlinearübersetzung von Julia König zurück. Steckel hat offensichtlich auch Czechowskis Vorübersetzung eingesehen. Einige Spuren dieser – üblichen und völlig legitimen – Einsichtnahme seien hier aufgezeigt: 1. Im Personenverzeichnis ist auch hier der „Beamte" („Činovnik") als „Advokat" ausgewiesen; 2. die erste Nennung des Wortes *čest'* – in einer Replik des Fürsten Zvezdič – fehlt auch hier: „Nicht zu verkaufen, das erwirbt nur der Mut." (ST, S. 5); 3. die von Czechowski gefundene Reimbindung „Glück / zurück" wird nicht nur übernommen, sondern als ein Wiederholungsmuster fortgeführt. Arbenins Aufforderung an den Fürsten „Dajte mne na sčast'e ruku smelo, / A ostal'noe už ne vaše delo!" (M, S. 255; „Geben Sie mir aufs Glück mutig die Hand, / Und das Übrige ist schon nicht mehr Ihre Sache!") lautet hier: „Ihre Hand. Sie wünschen mir *Glück* / Und halten sich im Übrigen *zurück*!" (ST, S. 9) In Ninas Vorschlag an ihren Mann, die Petersburger Gesellschaft völlig zu verlassen – „Skaži mne prosto: Nina, / Kin' svet" (M, S. 274; „Sag mir einfach: Nina, / Verlass die [große] Welt") – wird das Wort *Glück* sogar in den Übersetzungstext eingefügt: „Nina, lass alles *zurück* […] zu deinem *Glück*" (ST, S. 25). Auch ein beiseite gesprochener Monolog Arbenins, der das Wort *sčastie* enthält (M, S. 309), wird nach diesem Muster transferiert: „*zurück* […] Biedermanns*glück*" (ST, S. 53). Noch dreimal wird von diesem bei Czechowski gefundenen Reimmuster Gebrauch gemacht (ST, S. 59, 68, 88). In diesen Spuren zu Czechowskis Nachdichtung zeichnet sich bereits ab, dass auch Steckel dem Diskurs zum *Glück* besondere Aufmerksamkeit schenkt. Darauf wird zurückzukommen sein.

Ungeachtet solcher Spuren zu der Vorübersetzung ist Steckels Nachdichtung eine völlig eigenständige Textversion. Das liegt nicht allein an der Normentscheidung für ein Versdrama mit Endreim, sondern auch am translatorischen Umgang mit den Wiederholungen und Diskursen, mit der Sprache überhaupt. Hier seien zunächst die Wortfelder zu *Maske* und *Maskerade* sowie zu *Spielen* und *Spiel* im I. Akt betrachtet.

Das Wortfeld *Maske*/*Maskerade* ist zunächst insofern etwas eingegrenzt, als der Stamm *mask-* gegenüber den 19 Nennungen des Ausgangstextes nur sechzehnmal vorkommt. Das Wortfeld ist darüber hinaus auch dadurch translatorisch geschwächt, dass die beiden Substantive *maska* und *maskarad* im Übersetzungstext teilweise als verbale Ausdrücke wiederkehren: „I esli *maskoju* čerty utaeny" (M, S. 259; „Und wenn die [Gesichts-, Charakter-] Züge durch eine Maske verhüllt [verheimlicht] sind") wird zu „Und weil sie die Gesichter *maskiert*" (ST, S. 13); „Venera *v maskerade*" (M, S. 261; „Venus in der [einer] Maskerade") wird zu „Venus *maskiert*" (ST, S. 14). In diesem Fall ist die Wiederholungsstruktur zum einen durch Reimstel-

[39] Dieses 2004 erstellte Bühnenmanuskript wird unter der Chiffre ST zitiert.

lung unterstützt – „ziert / maskiert", „maskiert / düpiert" –, zum anderen jedoch durch den Wechsel der Wortart und die Betonung der konkreten Situation semantisch vereinfacht. Dadurch, dass die Leitvokabeln des Ausgangstextes, *maska* und *maskarad*, semantisch mehr offengehalten sind, kann die Mitbedeutung, der Verweis auf eine Gesellschaft im Zeichen von Maske und Verstellung, besser gelingen. Eine Schwächung des Wortfeldes liegt z. B. auch dort vor, wo das im Ausgangstext an der Reimstelle erscheinende Wort *maskerad* im Zieltext innerhalb der Verszeile als „Ball" wiedergegeben ist. Wiederum verfährt die Übersetzung konkretisierend: „vo-stokrat / *v maskerad*" (M, S. 280; „hundertfach / zur Maskerade") erscheint als „zu dem Ball" (ST, S. 30); „igruška *maskerada*" (M, S. 282; „Spielzeug der Maskerade") ist als „den Gespielen vom Ball" (ST, S. 32) transferiert. Auch wenn man die Schwierigkeiten beim Erhalt solchen lexikalischen Materials in Rechnung stellt, scheint hier der Abbau verweisender Bedeutungen und die Stärkung der Aussagen zum konkreten Ballgeschehen beabsichtigt zu sein.

Im Hinblick auf den Umgang mit dem Wortfeld *spielen*/*Spiel* im I. Akt ergeben sich ähnliche Tendenzbefunde wie für die *Maske*. Die Frequenz der Nennungen ist etwas reduziert, von 15 auf 12 lexikalische Einheiten. Darüber hinaus ist die Identifizierbarkeit des Wiederholungsmusters dadurch erschwert, dass das Wort *Spiel* mehrfach als Bestandteil von Komposita erscheint. Aus der Aufforderung an den Fürsten Zvezdič, er möge gelassen spielen – „*igrajte* ne serdjas'" (M, S. 249; „spielen Sie ohne zu zürnen") –, wird hier der Hinweis „Zorn stockt das Blut, ist kein *Spieler*gefühl" (ST, S. 4); Arbenins Formulierung „*za igru* vo-veki ne sadit'sja" (M, S. 254; „sich niemals mehr ans Spiel zu setzen") ist transferiert als „nie den Schritt mehr zum *Spiel*tisch zu lenken" (ST, S. 8). Eine Schwächung des Wortfeldes entsteht etwa auch dadurch, dass das Lexem *spiel-* durch Vokabular aus dem weiteren semantischen Feld des Spielens ersetzt ist. Kazarins Frage an Arbenin „Igraeš'?" (M, S. 250; „Spielst du?") ist modifiziert zu der Frage: „Karten?" (ST, S. 6). Im Kontext einer theatralen Realisierung ist dieser Ein-Wort-Satz überaus angemessen. Es ist nicht auszuschließen, dass der Übersetzer Steckel in solchen und ähnlichen Fällen mit Blick auf die Inszenierung gearbeitet hat. Festzuhalten bleibt hier, dass die – an manchen Textstellen durchaus nachvollziehbare – Reduktion des Wiederholungsmusters *spielen*/*Spiel* die programmatische Funktion des I. Aktes etwa in den Hintergrund treten lässt.

In den Akten II-IV ist das Wortfeld *Maske*/*Maskenball* insgesamt nur geringfügig eingegrenzt. Mit Blick auf die Frequenz des lexikalischen Materials gilt das auch für das Widerholungsmuster zu *spielen* und *Spiel*. Eine Ausnahme bildet hier jedoch der übersetzerische Nachvollzug des Rollenbildes von Kazarin. Bei dieser Figur sind die Hinweise zum *Spiel* oder auch Karten*spiel* stellenweise translatorisch verstärkt. Im Ausgangstext enthält ein Monolog, in dem Kazarin sich wünscht, den wohlhabenden Arbenin für das gemeinsame Kartenspiel wiederzugewinnen, nur zwei Nennungen des Wortes *igra*: „Arbenina tjanut' […] / *V igru*" (M, S. 298; „Arbenin hineinzuziehen […] / Ins Spiel"); „kak mnogie *igroj* dostigli do činov" (ebd.; „wie viele durchs [durch] Spiel zu Rängen gelangt sind"). Hier baut der Zieltext das Wortmuster weiter aus: „Will ich Arbenin *zum Spiel* zurück bringen / […] sie [die Jugend, B. S.] hat kein Format *beim Spiel* / […] sich durch das *Spiel* zu entfalten / […] Glück aus den *Karten*" (ST, S. 45). Auch in anderen Aussagen Kazarins ist diese Orientierung am Kartenspiel übersetzerisch nochmals exponiert (M, S. 305 f.; ST, S. 51). Der auf Arbenin bezoge-

ne Ausdruck „pomešalsja“ (M, S. 326; „er hat den Verstand verloren“), der – nach der ‚Entehrung‘ des Fürsten als Falschspieler artikuliert – das Ende vorwegnimmt, lautet in der Übersetzung: „*spielt* er […] *verrückt*!“ (ST, S. 67). Damit wird nicht nur das Rollenbild Kazarins als eines Spielers translatorisch verstärkt. Verstärkt ist auch die Tatsache, dass Kazarin Arbenins Verhalten, d. h. den Verzicht auf jede Verstellung, nicht zu verstehen vermag.

Das Wiederholungsmuster zum Begriff der *Ehre* ist, ähnlich wie in Czechowskis Übersetzung, nahezu vollständig ausgebracht. Es gibt einzelne Komposita, z. B. „Frauen*ehre*“ (ST, S. 41; vgl. M, S. 293 – „*čest'ju* dam“ [„die Ehre der Damen/Frauen“]). Da hier die Nennung des Wortes *Ehre* überwiegt, erhalten Rezipienten des deutschsprachigen Raumes ein ähnliches Deutungsangebot wie diejenigen des Ausgangstextes.

Das ‚Debattenwort‘ *Glück* (*sčast'e*), das im I. und II. Akt des Ausgangstextes ähnlich häufig vorkommt wie die Wörter *spielen* bzw. *Spiel*, gehört, wie gezeigt, zu denjenigen Signalsetzungen der Bedeutungsbildung, denen in Steckels Versübersetzung besondere Aufmerksamkeit gewidmet ist. Während die verschiedenen Verstehensweisen von *sčast'e* im Ausgangstext vorwiegend in Verbindung mit diesem Grundwort demonstriert oder auch verhandelt werden, sind die figurengebundenen und situativen Verstehensweisen im Zieltext weitgehend lexikalisiert. Das zeigen Komposita wie z. B.: „*Glücks*moment“ (ST, S. 9; vgl. M, S. 254 – „*udači* každyj mig“ [„jeder Augenblick des Gelingens“ bzw. „Erfolgs, Glücks“]); „Erden*glücks*gefühle“ (ST, S. 27; vgl. M, S. 276 – „Dlja čuvstv i *sčastija* zemli“ [„für die Gefühle und das Glück der Erde“]), „Biedermanns*glück*“ (ST, S. 53; vgl. M, S. 309 – „*sčastie* neveždy“ [„das Glück des Ungebildeten“ bzw. „Ignoranten“]); „*Unglücks*rabe“ (ST, S. 77; vgl. M, S. 339 – [„mich dauert der verrückte Junge“]). Hier zeigt sich, dass der Ausbau des Wortfeldes teilweise auf das Grundwort *sčast'e* gestützt, teilweise aber auch durch anderes, semantisch ähnliches Vokabular begründet ist. Zu dem translatorisch erweiterten Begriffsfeld zählen auch Gegenbegriffe zum *Glück*: „Unheil“ (ST, S. 18; vgl. M. S. 265 – „*Nesčast'e*“ [„Unglück“, „Unheil“]); „Übel“ (ST, S. 32; vgl. M, S. 283 – „kto menja oklevetal“ [„wer mich verleumdet hat“]) usf. Auch bei diesen Gegenwörtern findet sich im Ausgangstext zum einen die Vokabel *nesčast'e*, zum anderen semantisch mehr oder weniger ähnliches Wortmaterial.

Es ist kaum vorstellbar, dass die Erstellung dieses Wortfeldes *und* semantischen Feldes zum *Glück* bzw. zu *Glück* und *Unglück* zufällig erfolgt ist. Da es für das Theatermanuskript keinerlei Begleittexte in der Art eines Vor- oder Nachwortes gibt, lassen sich für den translatorischen Ausbau gerade dieses Wiederholungsmusters nur Vermutungen anstellen. Es ist nicht auszuschließen, dass Steckel in seiner Vorlage, der Interlinearübersetzung, eine besondere Dichte des Diskurs- oder Debattenworts erkennen konnte. Möglicherweise gibt es auch einen Zusammenhang zwischen der übersetzerischen Anlage der Rollenfiguren Kazarin und Arbenin: Ähnlich wie das Wiederholungsmuster zu *Spiel* und *Kartenspiel* vor allem in Verbindung mit der Figur Kazarin ausgebaut worden ist, erfährt der Diskurs zu *Glück* und *Unglück* eine besondere Intensivierung bei Arbenin und teilweise auch bei Nina. Denkbar ist selbstverständlich auch, dass die Suche nach einem erfüllten Dasein, nach Glück, mit Blick auf die Rezipienten des Jahres 2003 exponiert worden ist: im Sinne des *tua res agitur*.

Beim übersetzerischen Umgang mit denjenigen Instanzen, die für menschliches Glück und Unglück zuständig sein können, folgt Steckel dem Ausgangstext. Das dominante Wort *sud'ba* wird zumeist, völlig angemessen, als *Schicksal* wiedergegeben (M, S. 269; vgl. ST, S. 21; M, S. 275; vgl. ST, S. 26). Der ‚übersetzte Arbenin', bei dem wiederholt die ironische Ausdrucksweise verstärkt ist, nennt im Kontext des Kartenspiels *Fortuna* statt des *Schicksals* (ST, S. 9; vgl. M, S. 255). Sofern Rollenfiguren sich auf Gott berufen, ist dies auch im Zieltext ausgebracht. So ist z. B. Arbenins Ausruf „Bog spravedliv!" (M, S. 273) wörtlich wiedergegeben: „Gott ist gerecht!" (ST, S. 24). Die von Arbenin artikulierte sekundäre Interjektion „Ej-bogu!" (M, S. 272; „Weiß Gott!", „Wahrhaftig!") wird explizierend transferiert: „Ihr guten Götter" (ST, S. 23). Die Berufung des Unbekannten auf die Vorsehung („providen'e"; M, S. 360) ist entsprechend übersetzt (ST, S. 93). Anders als Czechowski, der den Schicksalsbegriff auf markante Art stärkt, hält Steckel somit die Frage nach der Instanz hinter menschlichem Glück und Unglück translatorisch offen.

Mit den spezifischen Herausforderungen der beiden semantisch breiten und teilweise synonymen Wörter *svet* und *mir* geht Steckels Übersetzung erkennbar anders um als diejenige von Czechowski. Beide Wörter werden, sei es in den Repliken Arbenins, sei es in den wenigen Auftritten des Unbekannten, unterschiedslos mit „Welt" wiedergegeben. Während in Czechowskis Übersetzung die historische Bedeutung von *svet* im Sinne der ‚großen Welt', des Petersburger Adelsmilieus, herauszuhören ist, verfährt Steckels Fassung enthistorisierend. Diese semantische Facette lässt sich kaum noch aufnehmen. Das liegt u. a. daran, dass die signalsetzende Wendung *v svete* (‚*in der* [großen] *Welt*') mehrfach ausgelassen ist. Die Klage der Baronin über die „Schutzlosigkeit" der Frau „in der Welt" („*v svete*"; M, S. 285) ist z. B. so transferiert: „doch niemand zu ihrem Anwalt ernennt!" (ST, S. 35) Es ist nicht auszuschließen, dass Steckel hier außer der Interlinearübersetzung keine weiteren Verstehenshilfen bekommen hatte. In Verbindung mit dem Wort *svet* schleicht sich denn auch eine Fehlinterpretation in den Übersetzungstext ein. Es geht um das Rollenbild von Arbenins Frau. Ninas Vorschlag, ihr Mann möge sie zum Verlassen der ‚großen Welt' auffordern – „Kin' *svet*" –, lautet hier: „Verlass *deine Welt*" (ST, S. 25). Mit Blick darauf, dass dieses Milieu an keiner Stelle des Textes die ‚Welt' ist, in welcher Nina sich wohlfühlt, und schon gar nicht die ‚Welt', mit der sie sich identifiziert, macht das Possessivpronomen „deine" ein verfehltes Deutungsangebot.

Mit der Ausblendung der historischen Bedeutung von *svet* geht eine Verstärkung der allgemeinen Bedeutung des Wortes *Welt* – im Sinne des gesamten öffentlichen Lebensraums – einher. In diesem Sinne wird das Wort auch mehrfach dort eingefügt, wo der Ausgangstext dies nicht vorgibt. Das Wort *Welt* ist z. B. in der Reimbindung „*Welt* / *Geld*" bzw. „*Geld* / *Welt*" exponiert. Diese Reimbindung ist bereits in der ersten Sequenz des Stückes in den Übersetzungstext eingebracht, und zwar in dem Augenblick, als Arbenin das von dem Fürsten Zvezdič verspielte Geld zurückgewonnen hat. Auf den Dank des Fürsten reagiert Arbenin so:

„Und Ihr *Geld*.
Bitter
Ah, wer wollte wohl ermessen,
Was von den zweien zählt auf der *Welt*." (ST, S. 11)

Der andere von zwei ‚Werten' ist hier das Leben. Der Ausgangstext lautet:

I den'gi vaši tože.
(*Gor'ko*)
A pravo, trudno razrešit',
Kotoroe iz ėtich dvuch dorože. (M, S. 257)

„Und auch Ihr Geld. (*Bitter*) Ah wirklich, schwer zu entscheiden, / Welches von diesen beiden teurer ist."

Die Reimbindung „*Geld* / *Welt*" kehrt bereits im I. Akt nochmals wieder. Auch hier ist es Arbenin, der auf die Orientierung der Menschen am Geld, d. h. auf eine Daseinsweise mit verfehlten Wertsetzungen, aufmerksam macht:

„[…] Andere leben auf dieser *Welt*
Mit Millionen von Hoffnungen und von Zielen:
Der eine denkt an nichts als ans *Geld.*" (ST, S. 31)

In dieser Aussage ist die Formulierung „*na svete*" (‚*auf der Welt*') vorgegeben:

[…] u drugich *na svete*
Nadežd i celej million,
U odnogo bogatstvo est' v predmete. (M, S. 281)

„[…] bei anderen auf der Welt / Gibt's eine Million Hoffnungen und Ziele, / Bei einem ist Reichtum *das* Thema."

Das Wort *Welt* wird jedoch immer wieder auch dort in den Zieltext eingebracht, wo der Ausgangstext weder *svet* noch *mir* bereithält: „Wie die *Welt* im Moment erfährt" (ST, S. 19; vgl. M, S. 266); „Zeit, noch mal schnell *aus der Welt* zu fallen" (ST, S. 23; vgl. M, S. 272); „*zur Welt* gekommen" (ST, S. 31; vgl. M, S. 281). In allen Fällen ist der zielseitige Ausbau des Wiederholungsmusters an die Rollenfigur Arbenin gebunden: Während bei der Gestalt Kazarin das Wortfeld *Spiel*/*Kartenspiel* weiter ausgebaut ist, ist bei Arbenin nachweislich die Frequenz des Wortes *Welt* erhöht. Damit ist Arbenins Hadern mit einer Welt, die seinen Vorstellungen in keiner Weise entspricht, hervorgehoben.

Mit zwei auf das Wort *Welt* gestützten Kompositabildungen erhält auch die Figur des Unbekannten eine eigene Stelle in dem hier betrachteten Wortfeld. Sich Arbenin in Erinnerung bringend, erklärt der Unbekannte:

„[…]
Ich war jung, hitzig, reich und unerfahren.
Doch deine Brust war schon das eisige Loch
Voll umfassender *Weltverachtung.*" (ST, S. 90)

Und – gleichsam im Rekurs auf die Reimwörter „*Geld* / *Welt*" im I. Akt – führt der Unbekannte den Bericht zu seinem Lebensweg fort: „Der *Weltzar*, sah nun auch ich, war das *Geld*" (ST, S. 91). Der Ausgangstext lautet hier folgendermaßen:

Ja byl molod,
Neopyten, i pylok, i bogat.
No ty – v tvoej grudi už krylsja ėtot cholod,
To adskoe prezren'e ko vsemu. (M, S. 356)

„Ich war jung. / Unerfahren, und hitzig, und reich [sowohl … als auch]. / Du aber – in deiner Brust verbarg sich schon diese Kälte, / Diese höllische Verachtung gegenüber allem."

Im Unterschied zu Steckels Übersetzung mit dem gewichtigen Wort „Weltverachtung" ist der Ausgangstext eher unmarkiert. Unmarkiert ist auch die zweite Aussage: „Ja uvidal, čto den'gi car' zemli" (M, S. 357; „Ich sah [ständig, immer wieder], dass Geld der Zar der Erde [Welt] ist"). Dass diese ‚sentenzenhafte Feststellung' des Ausgangstexts im Zieltext so markiert ausgebracht ist („Weltzar"), kann – als Aufmerksamkeit fordernder, kritischer Akzent – mit Blick auf die Inszenierung der Spielzeit 2003/2004 erfolgt sein.

Eine vergleichende Analyse zu weiteren Diskursen oder auch ‚Debattenwörtern', z. B. eine Analyse des Themas *Gut* und *Böse*, könnte noch mehr Aufschluss über den übersetzerischen Transfer in Steckels Stückfassung geben. Sie dürfte auch noch weiter an die Verfahren ästhetischer Bedeutungsbildung in Lermontovs Drama heranführen.

Da Steckels Stückfassung für eine Inszenierung erstellt worden ist, seien noch einige weitere Beobachtungsorte des übersetzerischen Transfers etwas mehr in den Blick genommen. Hier interessieren vor allem die Reimstellen und die sprachliche Modernisierung. Ähnlich wie bei den Reimbindungen „Glück / zurück" und „Geld / Welt" werden auch sonst die Reimstellen zur Bedeutungsbildung genutzt. Teilweise geht der Zieltext hier sogar weiter als der Ausgangstext. Am Texteingang findet sich z. B. dieser vierfache Reim:

„Sind Sie so *gut*.
[…] das erwirbt nur der *Mut*
[…] drauflos in der *Wut*.
[…] auf der *Hut.*" (ST, S. 5)

Im Ausgangstext finden sich hier nur Paarreime (M, S. 248). Zum Rollenbild des zynischen Kartenspielers Kazarin passt z. B. dieses Reimpaar, in dem auch Registerwechsel und sprachliche Markierung vorliegen:

„Nimm an, du willst dein altes *Laster*,
[…]
He, Bruder, bedenk doch, der schöne *Zaster*!" (ST, S. 51; vgl. M, S. 306)

An dieser Stelle ist das Leitwort „Laster" („razvrat") im Ausgangstext vorgegeben, das kolloquiale Reimwort „Zaster" hingegen eine Ergänzung des Zieltextes. Doch gibt es auch Beispiele für den Registerwechsel in eine saloppe, kolloquiale oder anders markierte Sprache des 20. Jahrhunderts, bei welchen das Rollenbild einer der Figuren verändert wird. Dies ist der Fall, wenn Arbenin dem Fürsten erklärt: „Ihre *tolle* Art / War die meine" (ST, S. 9; vgl. M, S. 255). Der Ausgangstext bietet hier zwei Charakterisierungen, „zanosčiv" („anmaßend", „hochmütig") und „oprometčiv" („unüberlegt"). Eine translatorische Veränderung der Arbeninfigur ergibt sich auch,

wenn Arbenin zu Ivan, dem Diener des Fürsten Zvezdič, sagt: „Du verschaukelst mich“ (ST, S. 54; vgl. M, S. 310). Hier bietet der Ausgangstext den harten Vorwurf „Lžeš’!“ („Du lügst!“). Solche und ähnliche Transferlösungen signalisieren ein anderes Verhältnis des ‚übersetzten Arbenin‘ zur Sprache: Während der Arbenin des Ausgangstextes bemerkenswert genau, auch mit mitleidsloser Schärfe dem jeweiligen Gesprächspartner (der Gesprächspartnerin) gegenüber, formuliert, das Instrument Sprache somit verantwortungsvoll verwendet, geht der Arbenin des Zieltextes stellenweise lockerer mit der Sprache um. Dies lässt sich in dem Sinne deuten, dass die eigentliche Ernsthaftigkeit der Rollenfigur durch die ‚Sprachmaske‘ lockeren, saloppen Sprechens verhüllt wird. Ein spezifischer Fall markierter Rede sind auch Kompositabildungen, oft singuläre Prägungen, die als solche die Aufmerksamkeit eines Theaterpublikums wecken – aber auch verstören können. Es geht um Wortprägungen wie „Fremde-Länder-Kauz“ (ST, S. 7; vgl. M, S. 252), „Pöbelschwung“ (ST, S. 23; vgl. M, S. 272), „Fluchstempel“ (ST, S. 28; vgl. M, S. 27; vgl. auch M, S. 276), „Düstermannsblick“ (ST, S. 34; vgl. M, S. 285) u. a. m. Erfahrungsgemäß reagieren Theaterkritiker ablehnender auf derartiges Vokabular als nichtprofessionelle Theaterbesucher.

Es bleibt festzuhalten, dass die meisten Eingriffe in die Figurenrede das Rollenbild Arbenins betreffen. Dabei hält der Übersetzungstext selbstverständlich unterschiedliche Deutungsangebote bereit. Viele der auf die eine oder andere Art markierten sprachlichen Äußerungen können ernsthaft, ironisch, selbstironisch usf. eingefärbt werden.

V

Es hat sich gezeigt, dass beide Übersetzungstexte die einleitend erwähnte heutige Kompetenz im Umgang mit Bühnentexten erkennen lassen. Kompetent und ohne Abweichung von der Vorlage ist z. B. der Umgang mit der russischen dualen pronominalen Anrede, d. h. der sinnstiftende Wechsel zwischen *ty* (‚Du‘ und *vy* (‚Sie‘) reproduziert. In beiden Fassungen sind bewusste translatorische Strategien greifbar. Ungeachtet der Tatsache, dass Steckel Czechowskis Stückwiedergabe eingesehen hat, liegen zwei deutsche Versionen von *Maskarad* mit unterschiedlichen sprachlichen Markierungen und erkennbar unterschiedlichem Deutungsangebot vor. In Czechowskis Übersetzung können sowohl der historische Kontext, insbesondere die ‚große Welt‘, das Petersburger Adelsmilieu, als auch der Ernst in Arbenins Bemühen um eine von Maskierungen freie persönliche Existenz[40] deutlicher aufgenommen werden als in Steckels Fassung.

---

[40] Czechowskis Übersetzung lässt das autobiographische Moment in der Arbeningestalt in ähnlicher Weise ahnen wie der Ausgangstext. Friedrich Bodenstedt (1852, S. 318), der Lermontov zweimal begegnet ist, spricht in seinem Persönlichkeitsbild des Dichters gerade dessen Abneigung gegen ‚Maskierungen‘ jeder Art an: „Wenige Dichter haben wie er unter allen Umständen den Muth der Wahrheit vor sich selbst und vor der Muse gehabt. Aufgewachsen in einer Welt, wo Gleißnerei und Verstellung zum guten Ton gehört, blieb er bis zu seinem letzten Atemzuge aller Lüge und Verstellung unfähig.“ – Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass der Schauspieler der Arbenin-Rolle, Wilfried Este, Steckels Übersetzung mit dem wiederholt locker-kolloquial sprechenden Arbenin gleichsam un-

Dass die Beibehaltung der Versform in beiden Übersetzungstexten im deutschsprachigen Raum nicht unproblematisch ist, klingt in den Besprechungen zu der Inszenierung von Steckels Verswiedergabe im Kleinen Haus des Schauspiels Frankfurt an. Der Theaterkritiker Peter Iden urteilt z. B. so: „Die erste Überraschung der Aufführung […] ist die neue Übertragung ins Deutsche […]. Sie erhält nämlich die Versstruktur und riskiert mitunter sogar Endreime, bewusst ein wenig ironisch. Zunächst wirkt alles etwas gedrechselt. Je länger das dauert, umso mehr kann man sich aber daran gewöhnen und die Redeweise der Figuren als den Situationen, in denen sie auftreten, angemessen empfinden." (P. Iden, 2003, S. 11) Tilman Spreckelsen, der offensichtlich einige der als kolloquial markierten Reimstellen und die, gleichfalls vorhandenen, etwas abgenutzten Wortfügungen besonders wahrgenommen hat, kommt zu einem anderen Ergebnis: „Da ist zunächst die deutsche Fassung des Versdramas […], die sich nicht nur in die Zwänge des Reims begibt und wahrlich kuriose Ergebnisse präsentiert […], was dem Text einiges von seiner ursprünglichen Würde nimmt. Hinzu kommt ein fataler Hang zu abgestandenen Wendungen, die vielleicht unfreiwillig, wahrscheinlich aber bewusst komisch gemeint sind." (T. Spreckelsen, 2003, S. 35) Ungeachtet der unterschiedlichen Befunde zur Bewährung von Steckels Versübersetzung in der Frankfurter Inszenierung sehen beide Rezensenten in Lermontovs *Maskarad* „eine veritable Entdeckung" (ebd.) bzw. einen „Geheimtip unter belesenen Dramaturgen" (P. Iden, 2003, S. 11). Eine verspätete Rezeption dieses Dramas im 21. Jahrhundert wird grundsätzlich als lohnend betrachtet: „wie eine Zeitkapsel aus dem Zeitalter der Frühindustrialisierung" (T. Spreckelsen, 2003, S. 35), „Siebzig Jahre vor Schnitzler hat Lermontov eine an Resignation, Betrug und Selbstbetrug, aber auch an Selbstmitleid zugrundegehende, von ihren Ritualen erschöpfte Klasse beschrieben" (P. Iden, 2003, S. 11).

Die Besprechungen zeigen teilweise an, welches Deutungsangebot *Maskarad* – im Sinne des *tua res agitur* – für Rezipienten des 21. Jahrhunderts bereithält: Betrug und Selbstbetrug, Selbstinszenierungen, die Flucht in Spiele, d. h. die Flucht aus der Wirklichkeit und die Flucht aus der Verantwortung gegenüber der eigenen Person und der Gesellschaft – all das sind Vorgaben, die auch zum menschlichen Dasein am Beginn des 21. Jahrhunderts gehören. Ähnlich virulent ist die Vorgabe einer ‚medialisierten' Lebensweise als Ort und Form der Orientierung: Ist bei Lermontov die Maskerade *das* Medium, welches soziales Verhalten vormacht und regelt, wird im 21. Jahrhundert die virtuelle Welt des Fernsehens, die virtuelle Welt von Videospielen mehr und mehr zu einem solchen – die Lebenswirklichkeit ausschaltenden – Medium. Auch die in Lermontovs Stück dargestellten fundamentalen Defizite in den zwischenmenschlichen Beziehungen – Arbenins Unfähigkeit, anderen Menschen, vor allem seiner Frau, ‚auf gleicher Augenhöhe' zu begegnen, aber auch das Fehlen eines Impulses bei Nina, sich als gleichwertige und gleichberechtigte Person Gehör zu verschaffen – können als Folie zum Austesten heute ge- und erlebter Befindlichkeit dienen. Da Lermontovs Stück so breites und auch offenes Deutungsangebot bereithält, haben Regisseure die Möglichkeit, bestimmte Akzente zu setzen. Man kann sich vorstellen, dass in Steckels Übersetzung manche der saloppen Ausdrücke der Rollenfigur Arbe-

terläuft und dem „anderen Ich des tragischen Helden souverän Berechtigung und Halt [gibt]" (P. Iden, 2003, S. 11).

nin durch anderes Vokabular ersetzt werden. Bei einer szenischen Umsetzung von Czechowskis weitgehend reimloser und sprachlich weniger markierter Stückwiedergabe dürfte umgekehrt eine gezielte Hinzufügung einzelner markierter Wörter und Wendungen rezeptionsfördernd sein.

Diese zeitversetzte Rezeption eines russischen Dramas zur fundamentalen Krise einer Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mag ein Beispiel dafür sein, dass es sich gerade bei so komplexen und ästhetisch konzentrierten Stücken wie *Maskarad* lohnt, ‚nochmal nachzuschauen'.

Literaturverzeichnis

Benutzte Werkausgaben Lermontovs

Lermontov, Michail Ju., 1935: *Maskarad. Drama v 4-ch dejstvijach, v stichach*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 5 t*., t. 4: *Dramy i tragedii*, Academia, Moskva, Leningrad, S. 247-362.

Lermontow, Michał, 1963: *Maskarada. Dramat w czterech aktach wierszem*, in: ders., *Hiszpanie. Maskarada*, Przełożył Jerzy Zagórski. Wstępem i objaśnieniami opatrzył Wiktor Jakubowski, Ossolineum (Biblioteka Narodowa. Ser. II/141), Wrocław usw., S. 149-288.

Lermontov, Michail, 1987: *Maskerade*. *Versdrama in vier Akten*, Nachgedichtet von Heinz Czechowski, in: ders., *Prosa und Dramatik*, Rütten und Loening, Berlin, S. 439-530.

Lermontov, Michail, 2004: *Maskerade*. *Drama in vier Akten. In Versen*, Deutsch von Frank-Patrick Steckel, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.

Fachliteratur

Allen, Elizabeth Cheresh, 2007: *A Fallen Idol Is Still a God. Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition*, University Press, Stanford.

Bachareva, G.V./Vacuro, V.Ė. (Red.), 1990: *Literatura o žizni i tvorčestve M.Ju. Lermontova. Bibliografičeskij ukazatel' 1825-1916*, Leningrad.

Bodenstedt, Friedrich, 1852: „Schlußwort", in: *Michaïl Lermontoffs Poetischer Nachlaß*. Zum Erstenmal in den Versmaßen der Urschrift mit Hinzuziehung der bisher unveröffentlichen Gedichte aus dem Russischen übersetzt und mit einem biographisch-kritischen Nachwort versehen von Friedrich Bodenstedt, Bd. 2, Deckersche Geheime Ober-Hofdruckerei, Berlin, S. 311-352.

Clayton, J. Douglas, 1992: „Dramatizacija bezumnogo ‚Ja': p'esa M.Ju. Lermontova *Maskarad*. S učetom p'esy *Strannyj čelovek*", in: *Russian Literature*, XXXI, S. 477-490.

Dokusov, A.M., 1981: „*Maskarad*", in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 273-275.

Dorschel, Andreas, 2005: „Auf und ab ging John. Im Umhang Riesenlöcher: Die Gedichte von William Butler Yeats in neuer Übersetzung", in: *Süddeutsche Zeitung*, 250 (29./30.10.2005), S. 16.

Fejercherd, V./Gregor, R., 1981: „Perevody i izučenie Lermontova za rubežom. Germanskaja Demokratičeskaja Respublika", in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 393 f.

Gerlinghoff, Peter, 1968: *Frauengestalten und Liebesproblematik bei M.Ju. Lermontov*, Anton Hain (Slavisch-baltisches Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster [Westf.]. 9), Meisenheim am Glan.

Gurlitt, Wilibald, 1959: „Chatschaturjan, Aram Iljitsch", in: ders. (Hrsg.), *Riemann Musik Lexikon*, 12. Aufl. In drei Bänden, Bd. 1: A-K, B. Schott's Söhne, Mainz, S. 302.

Guski, Andreas, 1970: *M.Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden*, Otto Sagner (Slavistische Beiträge. 48), München.

–, 1990: „Michail Jur'evič Lermontov, *Maskarad*", in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 10, München, S. 253 f.

Humboldt Taschenbuch der Vornamen, 1978, Humboldt Taschenbuchverlag Jakobi KG, München.

Iden, Peter, 2003: „Das Leben, ein Kartenhaus. Lermontows *Maskerade*", in: *Frankfurter Rundschau*, 268 (17.11. 2003), S. 11.

Jekutsch, Ulrike, 1994: „Der fremde Demetrius. A.S. Puškins *Boris Godunov* in deutschen Übersetzungen", in: dies. u. a. (Hrsg.), *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, Gunter Narr (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. 16), Tübingen, S. 325-368.

–, 2007: „Die übersetzerische Entdeckung europäischer Literaturen: Russlandschwelle", in: Harald Kittel u. a. (Hrsg.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Bd. 2, Walter de Gruyter, Berlin, New York, S. 1615-1624.

–, unter Mitarbeit von Christiane Hauschild und Heike Leupold, 1998: *Anthologien mit russischen Dichtungen*, Anton Hiersemann (Übersetzte Literatur in deutschsprachigen Anthologien, herausgeg. von Helga Eßmann und Fritz Paul, 2. Teilband), Stuttgart.

Kafanova, O.B., 1992: „*Maskarad* M.Ju. Lermontova v istoriko-literaturnom kontekste. Žoržsandovskie motivy i reminiscencii v p'ese", in: Aleksandr S. Januškevič (Red.), *Ot Karamzina do Čechova: K 45-letiju naučno-pedagogičeskoj dejatel'nosti F.Z. Kanunovoj*, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk, S. 135-144.

Kittel, Harald, 2007: „Einleitung", in: ders. u. a. (Hrsg.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Bd. 1, Walter de Gruyter, Berlin, New York, S. XV-XXXIII.

Koch, Christoph, 1990: „Michail Jur'evič Lermontov: *Demon*. Vostočnaja povest'", in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 10, München, S. 250 f.

Kohlheim, Rosa/Kohlheim, Volker, (Hrsg.), 2004: *Duden. Lexikon der Vornamen*, Dudenverlag, Mannheim usw.

Korab Brzozowski, Wincenty/Korab Brzozowski, Stanisław, 1987: *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*, in: Peter Lachmann und Renate Lachmann (Hrsg.), *Poesie der Welt. Polen*, Propyläen, Berlin, S. 210-213.

Korovin, V.I., 1988: „Geroj i mif. Po drame M.Ju. Lermontova *Maskarad*", in: V.M. Markovič (Red.), *Analiz dramatičeskogo proizvedenija. Mežvuzovskij sbornik*, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad, S. 122-134.

Kullmann, Dorothea, 1994: „Die französische Alexandrinerkomödie in deutschen Übersetzungen. Am Beispiel von Molières *Tartuffe*", in: Ulrike Jekutsch u. a. (Hrsg.), *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, Gunter Narr (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. 16), Tübingen, S. 225-267.

Lemmermeier, Doris/Schultze, Brigitte, (Hrsg.), 1990: *Polnisch-deutsche Dramenübersetzung 1830-1988. Grundzüge und Bibliographie*, Bearbeitet von Doris Lemmermeier u. a., Liber (Mainzer Slavistische Veröffentlichungen. 14), Mainz.

Mann, Jurij Vl., 1977: „Igrovye momenty v *Maskarade* Lermontova", in: *Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka*, 36.1, S. 27-38.

Marczak-Oborski, Stanisław, 1991: „Michail Lermontow, *Maskarada* (Maskarad)", in: ders., *Przewodnik Teatralny. Dramat światowy*, t. II.1, Wydawnictwo artystycze i filmowe, Warszawa, S. 317-321.

Markovič, V.M./Potapova, G.E. (Red.), 2002: *M.Ju. Lermontov: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Michaila Lermontova v ocenke russkich myslitelej i issledovatelej. Antologija*, Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, Sankt-Peterburg.

Najdič, Ė.Ė., 1981: „Puškin, Aleksandr Sergeevič", in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 455-458.

Pen'kovskij, Aleksandr B., 1999: *Nina. Kul'turnyj mif zolotogo veka russkoj literatury v lingvističeskom osveščenii*, Indrik, Moskva.

Sadovskij, Jakov G., 1974: *Stil' dramaturga i problemy perevoda. Na materiale p'es Gor'kogo*, Baku.

Schultze, Brigitte, 1993: „Probleme mit der intrigenlosen Komödie: Gogol's *Revizor* in den frühen deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen", in: Fritz Paul, Wolfgang Ranke, Brigitte Schultze (Hrsg.), *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, Gunter Narr (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. 11), Tübingen, S. 187-239.

–, 1998: „Mythen, Topoi, Kulturthemen und andere sinntragende Ordnungen in neueren Identitätsdebatten. Am Beispiel der russischen, polnischen und tschechischen Kultur“, in: Horst Turk, Brigitte Schultze, Roberto Simanowski (Hrsg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen. Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Wallstein (Sonderforschungsbereich 529. „Internationalität nationaler Literaturen“. Serie B: Europäische Literaturen und internationale Prozesse. 1), Göttingen, S. 220-238.

–, 2004: „Übersetzungen von Drama und fürs Theater: Herausforderungen an die Literatur- und Theaterwissenschaft“, in: Armin Paul Frank, Horst Turk (Hrsg.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*, Erich Schmidt (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. 18), Berlin, S. 193-217.

–, (in diesem Sammelband): „Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten“, S. XX-YY.

–, (in diesem Sammelband): „Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption“, S. XX-YY.

–/Hammerschmid, Beata, 1994: „Die Oper hat es besser: A.N. Ostrovskijs Drama *Groza* (Das Gewitter) in deutschen Übersetzungen“, in: Ulrike Jekutsch u. a. (Hrsg.), *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, Gunter Narr (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. 16), Tübingen, S. 405-430.

Spreckelsen, Tilmann, 2003: „Kastratenjahrhundert. Zyniker auf Sinnsuche: Lermontows *Maskerade* als deutsche Erstaufführung in Frankfurt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 267 (17.11.2003), S. 35.

Stelleman, Jenny (in diesem Sammelband): „Traditional and innovative compositional methods in Lermontov’s dramatic works“, S. XX-YY.

–, (in diesem Sammelband): „Lermontov’s *Maskarad* a monodrama?“, S. XX-YY.

Vol’pert, L.I., 1981: „Sand. Zand (Sand) Žorž“, in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 496.

Brigitte Schultze

Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption

I

M.Ju. Lermontovs literarisches Schaffen ist in Böhmen und Mähren bemerkenswert breit und anhaltend rezipiert worden. Dies zeigt sich vor allem im Umfang der entstandenen und vielfach nachgedruckten Übersetzungen, weniger in der textanalytischen, kritischen Erschließung dieses Oeuvres.[1] In Bogusław Muchas 1975 erschienener Studie zu „Michail Lermontov in der polnischen Literatur der Jahre 1841-1914" werden Böhmen und Mähren – im europäischen Vergleich – nach den deutschsprachigen Ländern als zweiter Kulturraum mit einer intensiven Lermontov-Rezeption genannt (S. 9). Mögliche Ursachen für dieses hohe Übersetzungsaufkommen sind jedoch nicht aufgeführt. In das Gesamtbild der europäischen Lermontov-Rezeption fügt sich dabei, dass auch in Böhmen und Mähren zunächst Lermontovs lyrisches Schaffen und der Roman *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*, 1840), erst mit deutlicher Verzögerung das Dramenwerk, vor allem die kanonische Fassung von *Maskarad* (*Maskerade*)[2], übersetzt worden sind. Nachdem Friedrich Bodenstedts bereits 1852 fertiggestellte Wiedergabe dieses Stücks ins Deutsche (wahrscheinlich weltweit die erste *Maskarad*-Übersetzung) aus Qualitätserwägungen nicht publiziert worden war,[3] lag 1872 eine gekürzte Fassung in polnischer Übersetzung vor.[4] Vollständige Wiedergaben des kanonischen Textes von *Maskarad* sind dann, soweit erkennbar, erst seit den 1920er Jahren entstanden.[5] Innerhalb von 22 Jahren gab es drei tschechische Übersetzungstexte: 1929 war František Táborskýs Versübersetzung verfügbar;[6] 1941 folgte – mit Blick auf eine Inszenierung des gleichen Jahres – eine Prosafassung mit eingeschalteten freien Versen von František Píšek;[7] diese Stückfassung ist Manuskript geblieben; 1951 brachte Emanuel Frynta eine weitere Versübersetzung heraus.[8] Mit dieser wiederholt (1952, 1963, 1971; vgl. O. Berkopec, 1965, S. 18, 21) nachgedruckten Textwiedergabe hat die tschechische Kultur eine kanonische *Maska-*

---

[1] Bis zum Jahre 1964/65 ist dieser Vorgang in einer von Oton Berkopec (Praha 1965) herausgebrachten Bibliographie erfasst.

[2] Dieser Ausgangstext wird hier unter der Chiffre M gemäß der 1935 von Boris Ėjchenbaum edierten Ausgabe (*Polnoe sobranie sočinenij v 5 t*., t. 4: *Dramy i tragedii*, S. 247-362) zitiert.

[3] Vgl. die Einleitung zu meinem Beitrag „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)", in diesem Sammelband.

[4] Vgl. meinen Beitrag „Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten", in diesem Sammelband.

[5] Vgl. die Einleitungen zu meinen Beiträgen „Zeitversetzte Rezeption" und „Geben und Nehmen", in diesem Sammelband.

[6] M.J. Lermontov: *Maškarní ples. Drama o čtyřech dějstvích ve verších*, Praha 1929.

[7] M.J. Lermontov: *Maškaráda* [*Maškarní ples*]. *Drama o čtyřech dějstvích v deseti obrazech*, [Brno] 1941.

[8] M.J. Lermontov: *Maškaráda. Drama ve verších, ve čtyřech dějstvích*, in: *Výbor z díla*, sv. 2, Praha 1951, S. 200-348; vgl. O. Berkopec, 1965, S. 18.

rad-Übersetzung. Alle szenischen Realisierungen von Lermontovs bedeutendstem Bühnenwerk nach dem Zweiten Weltkrieg – einschließlich einer Einstudierung für das Fernsehen und einer Neuinszenierung des Jahres 2008 (vgl. M. Zdeňková, 2008, S. 1) – beruhen offensichtlich auf Fryntas Fassung. Es fällt auf, dass sowohl die deutschsprachigen Länder[9] als auch Böhmen und Mähren, die auf eine besonders intensive Lermontov-Rezeption zurückblicken können, auch im 21. Jahrhundert auf *Maskarad* ‚zurückkommen'. Eine spezifische Offenheit der tschechischen Kultur für Lermontovs Schaffen kommt z. B. auch in zwei Fassungen des Dramas *Dva brata* (*Zwei Brüder*)[10] zum Ausdruck. Dieses Stück ist in vielen Literaturen, z. B. in den deutschsprachigen Ländern und in Polen, bislang unübersetzt geblieben.

Die Ursachen für die intensive Hinwendung tschechischer Übersetzer zu Lermontovs Schaffen können in diesem Beitrag nicht umfassend ermittelt werden. Die übersetzerische Rezeption der drei tschechischen Wiedergaben von *Maskarad*, von denen zwei in die Theatergeschichte eingegangen sind, ist offensichtlich unerforscht geblieben. So soll vor allem diese Forschungslücke geschlossen werden.[11] Ähnlich wie bei den deutschen und polnischen Übersetzungstexten kann auch bei den tschechischen die historisch-vergleichende Analyse als hermeneutisches Mittel zu einer punktuell vertiefenden Texterschließung dienen. An Píšeks Prosafassung von 1941 interessieren überdies neben den allgemeinen Merkmalen und Folgen einer bearbeitenden Stückwiedergabe insbesondere mögliche translatorische Eingriffe zugunsten des historischen Kontextes – der Bedrohung durch Hitlers Nationalsozialismus. An Fryntas über Jahrzehnte hin verwendeter Versübersetzung interessiert das Deutungsangebot für eine lesende wie auch für eine theatrale Rezeption.

Die Untersuchung ist in dieser Weise angelegt: Zunächst wird der allgemeine Bedingungsrahmen der Lermontov-Rezeption – seit den Anfängen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – aufgezeigt. Dabei kommt die Rolle literarischer Übersetzungen bei der Wiedergewinnung einer ‚europafähigen' tschechischen Literatursprache seit der Nationalen Wiedergeburt (*národní obrození*, etwa 1773-1850), somit ein kulturspezifischer Aspekt, in den Blick (Abschnitt II). Den drei Fallstudien (Abschnitte IV-VI) ist eine knappe Darstellung des Ausgangstextes vorangestellt. Überdies werden einige der bemerkenswert präzisen Verfahren ästhetischer Bedeutungsbildung und Probleme des Textverständnisses aufgezeigt (III). Abschießend wird u. a. der Frage nachgegangen, welche Angebote zu Theaterinszenierungen im 21. Jahrhundert – im Sinne des *tua res agitur* – in den tschechischen Übersetzungen enthalten, ggf. auch verstärkt sind. In einem kurzen Vergleich der zu Beginn des 21. Jahrhunderts verfügbaren deutschen, polnischen und tschechischen Übersetzungen von *Maskarad* soll überdies die Frage der Multiplikation von Deutungsangebot durch den übersetzerischen und theatralen Transfer dieses Dramas der Weltliteratur angesprochen sein.

---

[9] Vgl. meinen Beitrag „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

[10] Eine erste Übersetzung – *Dva bratři. Drama o 5 dějstvích (6 obrazech)* – wurde von Jiří Mika erstellt. Vgl. O. Berkopec, 1965, S. 18; eine weitere Fassung wurde 1971 von Zdenka Bergrová herausgebracht (*Dva bratři*, Odeon, Praha).

[11] Für großzügige Hilfestellung bei der Beschaffung von Texten und anderem Quellenmaterial bedanke ich mich bei Dušan Šlosar (Brünn) und Alenka Štěpánková (Prag).

II

Die erste denkbare, d. h. zeitgleiche Phase einer Lermontov-Rezeption in Böhmen und Mähren, somit die Jahre von etwa 1835 bis zu Lermontovs frühem Tod 1841, ist unrealisiert geblieben.[12] Im Hinblick auf das Drama *Maskarad* ist dies insofern unmittelbar nachzuvollziehen, als die erste gedruckte Ausgabe erst 1842 verfügbar war. Mit Blick auf Lermontovs Lyrik, die auch in vielen Abschriften Verbreitung fand, ist das völlige Ausbleiben einer Rezeption weniger einleuchtend. So kann es erkenntnisstiftend sein, den möglichen Ursachen für diese ‚Rezeptionsblockade' etwas nachzugehen. Hier gilt zu bedenken, dass die Rahmenbedingungen für eine zeitgleiche Rezeption zum einen durchaus günstig, zum anderen erheblich erschwert waren: Ein Moment der Erleichterung ist zunächst darin zu sehen, dass die Wiedergewinnung einer in der gesamteuropäischen Entwicklung anschlussfähigen Literatursprache sehr bewusst gleichermaßen im Medium eigener, tschechischer, Versuche mit vielen Textsorten wie auch im Medium literarischer Übersetzungen betrieben wurde. Fast alle Kulturträger der Nationalen Wiedergeburt (auch: Erneuerung) haben sich auf die eine oder andere Art als Übersetzer betätigt (vgl. B. Schultze, 2005, S. 19 f.; dies., 2007, S. 1644-1659, bes. S. 1644, 1646, 1648 f.). Dabei stand die Lyrik an erster Stelle.[13] Ihr folgten – mit Blick auf Publikationsmöglichkeiten in Zeitschriften – kürzere Prosatexte. Theaterstücke für den aktuellen Bedarf blieben oft ungedruckt. Dass im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts die Lyrik so etwas wie eine ‚Leitwährung' der tschechischen Literatur wurde – man denke an Karel Hynek Mácha im 19. und den Nobelpreisträger Jaroslav Seifert im 20. Jahrhundert – hat in der Nationalen Wiedergeburt seinen Anfang genommen.[14] Neben der besonderen Rolle der Lyrik, originaler wie auch übersetzter, bei der Wiedergewinnung einer leistungsfähigen Literatursprache konnte auch die Tatsache begünstigend wirken, dass Böhmen und Mähren – ein Bestandteil des österreichischen Vielvölkerstaats – zumeist mit deutlicher Bereitschaft zu kulturellen Kontakten auf das russische Großreich blickten. Von daher wäre also eine zeitgleiche übersetzerische Rezeption von Lermontovs Lyrik durchaus zu erwarten gewesen.

Auf der anderen Seite gab es aber auch Rahmenbedingungen, die einer frühen Rezeption von Lermontovs Lyrik im Wege stehen konnten: Die Zahl derer, die um 1835 Direktübersetzungen aus dem Russischen hätten anfertigen können, dürfte sehr begrenzt gewesen sein. Naheliegend wäre hier vor allem ein Übersetzen aus zweiter Hand, d. h. über deutsche Zwischenübersetzungen, gewesen. Nach Lermontovs Tod und teilweise noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde in der Tat wiederholt auf deutsche Zwischenübersetzungen zurückgegriffen.[15] Von größerem

---

[12] Vgl. die Hinweise von N.K. Žakova und D. Kšicova in *Lermontovskaja ėnciklopedija*, 1981, S. 404.

[13] Zu den Mustern übersetzter Lyrik am Ausgang des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. *Dějiny české literatury* (1960, S. 68 f., 73 f., 77; *Geschichte der tschechischen Literatur*).

[14] Auch wenn man Felix Vodičkas Einschätzung der Lyrik als des „ausdrucksstärksten Seismographen der zeitgenössischen literarischen Tendenzen" (ebd., S. 173) nunmehr etwas relativieren muss, gilt die besondere Stelle der Lyrik weiterhin.

[15] Vgl. Thomas Eekman (1973, S. 158) in seiner Übersichtsdarstellung zu „M. Lermontov in den slavischen Literaturen" (1964, S. 268 f.) sowie Danuše Kšicovás Arbeit „M.J. Lermontov v české literární

Gewicht ist aber sicher die Tatsache, dass die europäische, vor allem die deutsche und englische Hochromantik, in der besonderen tschechischen Situation mit ihrer zeitgleichen Aufnahme von Elementen der Aufklärung, Vorromantik, epigonaler Strömungen usw. noch nicht ‚angekommen' war. Auch für den Romantiker oder gar den Spätromantiker Lermontov gab es noch keine Voraussetzungen einer Rezeption. In die gleiche Richtung gehört die Tatsache, dass das in Lermontovs Lyrik vertretene Modell einer dynamischen, für viele Register offenen Hochsprache (der Autor war, anders als z. B. Puškin, ohne Bezug zur russischen Volksliteratur aufgewachsen) in Böhmen und Mähren um 1835 noch nicht allseits akzeptiert war: Noch standen die Befürworter einer an der Volksdichtung orientierten literatursprachlichen Entwicklung – mit Herder als einem der gewählten Ratgeber – und die Vertreter einer Hochsprache mit transkulturellen Mustern einander gegenüber. Für die eine Richtung kann František Ladislav Čelakovský, für die andere Josef Jungmann stehen. Der – wie Lermontov mit nur 26 Jahren gestorbene – bedeutendste tschechische Dichter des 19. Jahrhunderts, Karel Hynek Mácha (1810-1836), dessen Schaffen den Zugang zu Lermontovs Lyrik hätte erleichtern können, ist selbst von einer zeitgleichen Rezeption ausgeschlossen geblieben. Máchas Lyrik, Prosa und Dramenfragmente mit ihren Erkenntniszweifeln, Signalsetzungen einer ungeschützten und perspektivelosen menschlichen Existenz, standen im Wortsinn quer zu einem wesentlichen Teil der Literatur der Wiedergeburt: Diese feierte die Bildlichkeit von Jugend, Zuversicht und Kollektivität.[16]

Im Sinne eines Gedankenspiels ist auch zu bedenken, dass das in *Maskarad* dargestellte adlige, weitgehend aristokratische Milieu St. Petersburgs von den Lesern und Theaterbesuchern der Zeit um 1835, einem zumeist bürgerlichen und kleinbürgerlichen Publikum, sehr weit entfernt war.

Ein Ausnahmemensch in der Art von Arbenin, der eine Existenzmöglichkeit außerhalb der eigenen Mikrogesellschaft sucht und ein gesellschaftliches Milieu, das sich im Wortsinn aus der politischen Wirklichkeit verabschiedet hat und sein Leben in unterschiedlichen Spielen ausagiert, hätte in der tschechischen Situation um und nach 1835 keinen Ansatz zur Identifikation geboten. Statt Skepsis gegenüber der Lebenswelt und Infragestellung der menschlichen Existenz waren Aktivität im Alltag und Zuversicht ‚angesagt' und erwartet. Dass Lermontov – mit Eekmans Worten – „Am Ende der dreißiger [d. h. der 1830er, B. S.] und am Anfang der vierziger Jahre […] auf fundamentale Art unbekannt war" (Th. Eekman, 1973, S. 157), ist somit auf ein ganzes Bündel von Ursachen zurückzuführen. Dieses Beispiel aus der Geschichte der tschechischen Literatur verdeutlicht, dass die Funktion von Übersetzungen nur dann zur Geltung kommen kann, wenn die Zielkultur bereits ein geeignetes Aufnahmepotenzial bereithält.

Die übersetzerische Rezeption Lermontovs setzte dann 1844 ein, und zwar mit Übersetzungen aus zweiter Hand: Im März 1844 erschien in zwei Zeitschriften die

---

kritice 19. století a první třetiny 20. století" (1964, S. 269, 277; „J.M. Lermontov in der tschechischen literarischen Kritik des 19. Jahrhunderts und des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts").

[16] Gudrun Langer hat in einer Reihe von Vorträgen, u. a. an der Universität Mainz und auf dem VI. Deutschen Slavistenkongress in Leipzig (1994), veranschaulicht, in welcher Weise Mácha die positiv besetzten Vokabeln der Wiedergeburtszeit – z. B. *jinoch* (‚Jüngling'), das er von *jiný* (‚fremd', ‚anders') herleitete – in seine Gegentexte zum *mainstream* einbrachte.

Erzählung *Taman'*, somit ein Kapitel des Romans *Geroj našego vremeni*; von den gleichzeitig publizierten Übersetzungstexten ging der eine auf eine deutsche, der andere auf eine polnische Vorlage zurück (Th. Eekman, 1973, S. 157; D. Kšicová, 1964, S. 268). Einen kulturstiftenden Impuls im Sinne eines Zugangs zu Lermontovs strukturell offenem und weltanschaulich problematischem Roman konnte diese – für nicht vorgebildete Leser am ehesten an das Genre der Abenteuerliteratur anschließende – Probe nicht geben (Th. Eekman, 1973, S. 158).[17] Auf den ersten Blick vertraute, bereits eingeführte Muster bediente dann auch ein weiterer Übersetzungstext, die für Lermontovs Lyrik eher untypische *Kozackaja kolybel'naja pesnja* (*Kosakisches Wiegenlied*). Die Nähe zur Volksdichtung passte gleichsam in die Zeit (Th. Eekman, 1973, S. 158; N.K. Žakova/D. Kšicova, 1981, S. 404). Erst dann, seit den 1850er Jahren, folgten Gedichtübersetzungen, die eine Kanon- und damit Horizonterweiterung einschlossen. Zwischenübersetzungen aus dem Deutschen sind im Laufe des 19. Jahrhunderts noch mehrfach verwendet worden. Dabei hatte der Übertragungsprozess offensichtlich teilweise den Charakter des sogenannten eklektischen Übersetzens: Es wurde sowohl auf den Ausgangstext als auch auf eine Zwischenübersetzung zurückgegriffen (vgl. D. Kšicová, 1964, S. 269). Eine besondere Rolle spielten hier Friedrich Bodenstedts Übersetzungen und Darstellungen von Lermontovs Person und Schaffen (ebd., S. 269, 277; M. Mervartová/J. Bečka, 1965, S. 4).[18] Anders als z. B. in der polnischen Literatur,[19] lassen sich keine deutlichen Phasengliederungen im Übersetzungsgeschehen erkennen. Doch fallen auch hier die Jubiläen, etwa der 50. Todestag des Schriftstellers, als Momente intensiver übersetzerischer Tätigkeit und verstärkter Forschung auf (D. Kšicová, 1964, S. 272 f., 280 f.). Die in den 1850er Jahren einsetzende feuilletonistische Berichterstattung und literaturkritische Auseinandersetzung mit Lermontovs Schaffen war – ähnlich der Publikation von kürzeren Übersetzungstexten – über Jahrzehnte hin mit den führenden Zeitschriften wie *Ruch*, *Lumír* und *Květy* verbunden (ebd., S. 268-272; M. Mervartová/J. Bečka, 1965, S. 5). Ähnlich wie bei den europäischen Nachbarn, etwa Polen,[20] führt auch in Böhmen und Mähren die Epochenverwandtschaft zwischen der Romantik und mehreren Teilströmungen der klassischen Moderne dazu, dass Lermontovs Lyrik um 1900 nochmals intensiver übertragen wurde als zuvor. Dies veranschaulicht die Entstehung von drei *Demon*-Übersetzungen innerhalb weniger Jahre – nach einer Reihe von Übertragungen im Verlaufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (D. Kšicová, 1964, S. 273). Eekman, der auf das Interesse von „Modernismus-Dekadenz" an *Demon* (*Der Dämon*) hinweist, zählt sogar vier zwischen 1897 und 1910 entstandene Neuübersetzungen (Th. Eekman, 1973, S. 171 f.). Dass ein solches Übersetzungsaufkommen Beachtung verdient, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, wie begrenzt die Zahl potentieller Übersetzer in Böhmen und Mähren im Vergleich mit dem großen deutschsprachigen Raum oder auch mit dem bevölkerungsreicheren Polen mit seiner – politisch erzwungenen – Nähe zur russischen Sprache war. Die Stelle der *Demon*-Übersetzungen im Kontext der tschechischen Lermontov-Rezeption erhält

---

[17] Die heutige Forschung weiß, in welchem Umfang *Taman'* literaturgeschichtliche Grundmuster verlässt und kontinuierlich Lesererwartungen bricht. Vgl. O.B. Zaslavskij, 2008, S. 69-83.

[18] Zu Bodenstedt s. auch meinen Beitrag „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

[19] Vgl. meinen Beitrag „Geben und Nehmen", in diesem Sammelband.

[20] Vgl. ebd., Abschnitt II, in diesem Sammelband.

dadurch nochmals besonderes Gewicht, dass auch eine Reihe von Forschungsbeiträgen diesem Text galten (vgl. ebd., S. 172; O. Berkopec, 1965, S. 18, 50 usw.).

Die eigentliche Besonderheit der tschechischen Lermontov-Rezeption liegt aber wohl darin, dass eine auffallend große Zahl von bedeutenden, wenn nicht der bedeutendsten, Dichtern am Translationsprozess beteiligt sind und sich in ihrem eigenen Schaffen auf Lermontovs beziehen – teilweise in einer Art, die einem Dialog mit dem russischen Vorgänger gleicht. Zu den Dichter-Übersetzern des 19. Jahrhunderts zählt Josef V. Sládek, der nach Mácha als bedeutendstes lyrisches Talent des Jahrhunderts gilt. „Sládek widmete sich Lermontov mehr als irgendeinem anderen Dichter", wie Eekman (1973, S. 159) formuliert (vgl. W. Schamschula, 1996, S. 146; *Dějiny české literatury*, 1961, S. 339 f.). Ganz ähnlich schätzte Jaroslav Vrchlický, der produktivste Dichter und Übersetzer der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der seinen Landsleuten fast alle kanonischen Texte der romanischen Literaturen zugänglich gemacht hat, keinen russischen Schriftsteller so sehr wie Lermontov (Th. Eekman, 1973, S. 159, 172; vgl. *Dějiny české literatury*, 1961, S. 280). Ähnliches gilt für Svatopluk Čech, in dessen Werk fortlaufend Spuren einer Verbindung zu Lermontov greifbar sind (Th. Eekman, 1973, S. 159). Das setzt sich im 20. Jahrhundert fort. Josef S. Machar, einer der führenden Vertreter der klassischen Moderne, sah in Lermontov eine verwandte dichterische Existenz (ebd., S. 172; vgl. *Dějiny české literatury*, 1961, S. 506 f., 513); Josef Hora, einer der einflussreichen Vertreter der tschechischen Literatur nach dem Ersten Weltkrieg, gehörte gleichfalls zu den herausragenden Dichter-Übersetzern von Lermontovs lyrischem Werk (ebd.; W. Schamschula, 2004, S. 28). Dem Dichter-Übersetzer Vladimír Holan, der vor allem tschechische Lyriker nach dem Zweiten Weltkrieg beeinflusst hat und der bisweilen dem Nobelpreisträger Seifert vorgeordnet wird, kommt in diesem Muster einer intensiven Lermontov-Rezeption nochmals eine besondere Stelle zu (Th. Eekman, 1973, S. 172; W. Schamschula, 2004, S. 109). Dass Holan sich, u. a. mit einer Übersetzung von *Mcyri*, zu Beginn der Nazi-Okkupation an einer dreibändigen Ausgabe zu Lermontovs 100. Geburtstag beteiligte (M. Mervartová/J. Bečka, 1965, S. 6), hebt gerade bei diesem – öffentliche Bekundungen scheuenden und die Zurückgezogenheit bevorzugenden – Dichter eine spezifische Nähe zu Lermontovs Schaffen hervor. Neben der überdurchschnittlich hohen Zahl herausragender Dichter-Übersetzer fällt noch ein weiteres Merkmal der tschechischen Lermontov-Übersetzungen auf: Dieser Vorgang ist kontinuierlich von Nachdenken über die Kulturtechnik literarischen Übersetzens begleitet (ebd.). In den Debatten zu den translatorischen Herausforderungen von Lermontovs Texten nimmt František Táborský, der erste Übersetzer von *Maskarad*, eine besondere Stelle ein. Táborský, der zu Beginn der 1890er Jahre daranging, eine erste Gesamtausgabe von Lermontov-Übersetzungen vorzubereiten, gilt Forschern und Folgeübersetzern als jemand, der neue Standards zu etablieren vermocht hat (ebd., S. 5; vgl. D. Kšicová, 1964, S. 272, 274 f.). Hierauf wird in Verbindung mit der Fallstudie zu Táborskýs *Maskarad*-Übersetzung zurückzukommen sein.

Zunächst sollen jedoch die im Ausgangstext angelegten translatorischen Herausforderungen an Übersetzer interessieren.

III

Die tschechischen Fassungen von Lermontovs Vierakter lenken die Aufmerksamkeit darauf, dass bereits der Stücktitel an der Bedeutungsbildung beteiligt ist. Während die deutschen Übersetzungen den zu erwartenden Titel *Maskerade*[21] und die polnischen entsprechend *Maskarada*[22] wählen, bieten die tschechischen Fassungen zwei translatorische Lösungen: *Maškarní ples* und *Maškaráda*. Hier ist zu bedenken, dass der Titel des Ausgangstextes – im Sinne des Deutungsangebotes des ganzen Stücks – durchaus offen ist. *Maskarad* lässt an den konkreten Maskenball, aber auch an andere Formen der Maskerade, der Verkleidung, Verhüllung denken.[23] František Táborskýs erste tschechische Übersetzung engt den Stücktitel semantisch auf das Ballgeschehen ein: *Maškarní ples*. Damit ist die Vergnügungsform aufgerufen, die im Russischen auch *bal-maskarad* heißt. Angesichts dieser homogenisierenden Wiedergabe des Stücktitels wird zu fragen sein, wie mit dem gesamten aus Wörtern wie *maskarad*, *maska* usw. gebildeten Wiederholungsmuster umgegangen ist.

František Píšeks zweite, nur als Schreibmaschinenmanuskript erhaltene Übersetzung wählt die semantisch offenere Titelwiedergabe *Maškaráda* (‚Maskerade'), setzt dann aber *Maškarní ples* (‚Maskenball') in Klammern hinzu. Damit ist auf das Übersetzungsproblem hingewiesen. Für Kenner wird zugleich eine Verbindung zu Táborskýs erster Stückwiedergabe hergestellt. Emanuel Frynta wählt dann allein den Stücktitel *Maškaráda*. So ist die auch im Ausgangstext gebotene semantische Offenheit für den Zieltext erhalten. Mit Blick darauf, dass im Tschechischen das Wort „Maske" in den Varianten *maska* und *maškara* vorkommt, wobei *maškara* besonders die verzerrenden Masken von Faschings- bzw. Karnevalsumzügen meint, erhält der Titel des Zieltextes – zumindest für ästhetisch erfahrene Rezipienten – zusätzliche Mikrosignale. Die drei Stücktitel der tschechischen Fassungen von *Maskarad* bilden also gleichsam die Übersetzungsgeschichte von 1929 bis 1951 ab. Da außer dem Stücktitel auch weitere Kategorien des Nebentextes, die Segmentierung und das Personenverzeichnis, bedeutungsbildend verwendet sind, sollen zunächst diese beiden Orte der Sinnstiftung interessieren.

Die Segmentierung dürfte vor allem bei einer theatralen Umsetzung dieses Dramas Bedeutung gewinnen: Außer der Einteilung in Akte und Szenen gibt es eine nochmalige Untergliederung der Szenen in Auftritte (russisch „vychody"). Für die

---

[21] Vgl. meinen Aufsatz „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband. Die nachfolgenden Ausführungen schließen vor allem an den Abschnitt II an.

[22] Vgl. meinen Aufsatz „Geben und Nehmen", in diesem Sammelband. Die nachfolgenden Ausführungen schließen insbesondere an den Abschnitt II an.

[23] Dass der Stücktitel *Maskarad* lautet und diese lexikalisierte Form auch im Text selbst in der Segmentierung verwendet ist, bei der Ankündigung des konkreten Maskenballs im Hause Engel'gardt – „Scena vtoraja. MASKARAD. Vychod pervyj" (M, S. 260; „Zweite Szene. MASKERADE. Erster Auftritt") –, die Rollenfiguren hingegen die Variante „maskerad" (M, S. 258, 261) verwenden, wird – soweit erkennbar – in der Forschung nicht diskutiert. Dieses auf dem Wechsel von *a* zu *e* beruhende Mikrosignal wird zu einem Unterscheidungsmerkmal zwischen Haupt- und Nebentext, wobei der Nebentext, *maskarad*, die Norm, der Haupttext hingegen die Abweichung anzeigt. Dies kann ein Fall ‚phonetischer Schreibweise' sein. Es ergibt sich in jedem Fall ein mikroskopischer Unterschied zwischen dem vom Werkproduzenten gegebenen Nebentext und der gleichsam autonomen Rede der Rollenfiguren.

drei Szenen des I. Aktes ergibt sich dabei z. B. dieses Bild: I/1:3 – I/2:7 – I/3:5.[24] Da einzelne Auftritte extrem kurz sind, entsteht eine deutliche Spannung zwischen solchen ‚Mikroszenen' und längeren Auftritten, in denen einzelne Rollenfiguren, insbesondere die zentrale Gestalt Arbenin, sich die Zeit für ausführliche Selbstaussagen nehmen. Dadurch, dass die Akte zunehmend kürzer werden, und dies gilt zum einen für den Wechsel von den bemerkenswert langen beiden ersten zu den auffallend kurzen letzten Akten (III und IV), darüber hinaus für die Aktfolge II-IV, entsteht zum einen der Eindruck unbeständiger Zeit, zum anderen die Vorstellung, dass das gesamte Geschehen gleichsam in den Sog nicht zu bremsender Zeit gerät. Das in der Segmentierung enthaltene Deutungsangebot der schwindenden Zeit müsste angesichts der Prägnanz des Ausgangstextes auch in einer bearbeitenden Stückwiedergabe enthalten sein.

Das Personenverzeichnis enthält als solches keine Übersetzungsprobleme. Mit Blick auf das multiethnische russische Großreich könnten diese z. B. in Elementen außereuropäischer Fremdheit (Titulaturen, den Bezeichnungen von Funktionsträgern) bestehen. Das Verzeichnis stellt acht einzelne Figuren und drei Rollenkollektive vor. Die Kollektive sind „Spieler" („Igroki"), „Gäste" („Gosti") und Bedienstete („Slugi i služanki"). Von den Einzelfiguren sind sechs durch einen Namen ausgewiesen: Arbenin, dessen Frau Nina, Fürst Zvezdič, Baronin Štral', der Kartenspieler Kazarin und der jüdische Händler Šprich – im Unterschied zu den Vertretern von Adel und Hochadel ein Bürgerlicher. Durch Vor- und Vatersnamen sind dabei nur drei der männlichen Figuren ausgewiesen: Arbenin (Evgenij Aleksandrovič), Kazarin (Afanasij Pavlovič) und Šprich (Adam Petrovič). Angesichts der sprechenden Familiennamen erhält der Zeitpunkt der Entstehung der Übersetzungen Bedeutung: Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts wurden in vielen Ländern Europas sprechende Namen in die jeweilige Zielsprache übertragen, danach in der Regel unübersetzt übernommen. Für die zwischen 1929 und 1951 entstandenen tschechischen Fassungen von *Maskarad* stellt sich also die Frage, welches Deutungsangebot Rezipienten der Zielkultur dem lediglich sprachlich, insbesondere graphisch, angepassten Personenverzeichnis entnehmen können. Für die Titulaturen stehen tschechische Entsprechungen zur Verfügung: *Kníže* (‚Fürst') und *Baronova* (‚Baronin'). Dass in dem Namen Arbenin ein *arab*, somit ein eifersüchtiger Othello enthalten ist und dass der Rufname Nina in dem Familiennamen Arbenin vorkommt,[25] dürften vor allem Rezipienten merken, die im Umgang mit ästhetisch codierten Texten geübt sind. Arbenins Vorname Evgenij ist sicher von vielen Rezipienten in dem Sinne zu nutzen, dass hier eine Verbindung zu Puškins Roman in Versen *Evgenij Onegin* (1825-1833; *Eugen Onegin*) hergestellt wird. Tatsächlich war und ist Puškin bei den Tschechen der am meisten übersetzte russische Dichter (vgl. D. Kšicová, 1964, S. 294). Und anders als Lermontovs *Maskarad*, ist der Versroman *Evgenij Onegin* schon kurz nach der ersten russischen Ausgabe, noch in den 1830er Jahren, ins Tschechische übertra-

[24] Vgl. hier und im Folgenden den Abschnitt II meines Beitrags „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

[25] Vgl. den Abschnitt „Čužye imena: Arbenin – Nina" („Fremde Namen: Arbenin – Nina") in Aleksandr B. Pen'kovskijs Studie *Nina. Kul'turnyj mif zolotogo veka russkoj literatury v lingvističeskom osveščenii* (1999, S. 52 f.; *Nina. Ein kultureller Mythos des goldenen Zeitalters der russischen Literatur linguistisch durchleuchtet*).

gen worden.[26] Neben der Aufforderung an Rezipienten, sinnstiftende Beziehungen herzustellen, gibt es auch in der Semantik der Namen greifbare Deutungsangebote. Zwei der Familiennamen, Zvezdič (s. das russische Wort *zvezda*, ‚Stern')[27] und Štral', enthalten einen Hieb auf den Glanz der Petersburger Adelswelt. Mit Blick auf die bis zum Zweiten Weltkrieg gegebene weitgehende tschechisch-deutsche Bilingualität in Teilen Böhmens und Mährens ist davon auszugehen, dass der Familienname der Baronin von vielen Rezipienten als Sinnangebot genutzt werden konnte. Für den Namen des jüdischen Händlers Šprich hält die tschechische Zielkultur geradezu eigene Rezeptionsbedingungen bereit: Dieser Name erinnert an das aus dem Deutschen kommende, einem ländlich-provinziellen Register zugehörende Wort *šproch* (‚Rede'). In der Zielkultur kann der Name Šprich also nicht nur die verbale Zudringlichkeit, sondern auch die niedrigere Herkunft des Händlers anzeigen.

Ähnlich wie Rezipienten der Ausgangskultur dürften also auch Rezipienten der tschechischen Zielkultur in dem Personenverzeichnis von *Maskarad* eine Reihe von bedeutungsstiftenden Signalsetzungen aufnehmen. Wie weit die Anreicherung mit Deutungsangebot tatsächlich geht, dass nämlich dieses Verzeichnis wie ein eigenständiger Text gelesen und analysiert werden muss, hat Aleksandr B. Pen'kovskij in einer umfangreichen onomastischen Studie mit literaturwissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Horizontierungen (vgl. Anm. 25) aufgezeigt. Pen'kovskij weist nach, dass die Namen und Titulaturen ein bedeutungsbildendes System ergeben, das nicht nur klangliche und semantische Aspekte, sondern auch das Intrigengeschehen, vor allem aber die im Stücktitel aufgerufene Maskierung und Maskenhaftigkeit der Petersburger Gesellschaft betrifft (vgl. A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 34). Das zentrale Beispiel sinngenerierender „Masken-Namen" oder auch „Namen-Masken" („imena-maski"; ebd., S. 33 f., 42 f.) ist dabei der Kurzname Nina. Diese aus Taufnamen wie Annina und Antonia herzuleitende Form war zur Entstehungszeit von Lermontovs Stück ein „konventioneller, poetischer Name" (ebd., S. 20), wie man ihn sich – ergänzend zum Taufnamen – zulegen konnte. Arbenins Frau heißt eigentlich Nastas'ja Pavlovna. Dieser eigentliche Name wird allerdings nur ein einziges Mal enthüllt. Die Demaskierung des „Masken-Namens" Nina leistet eine der vielen anonymen Figuren des Personenverzeichnisses, einer der „Gäste". Für diesen einen Augenblick der Aufhebung oder auch Zerstörung einer Maskierung erhält dieser „Gast" einen individuellen Namen: Petrov (M, S. 333). Im Unterschied zu den in jedem Fall ‚nicht russisch' klingenden Namen Štral', Šprich und Arbenin ist der Name dieses Gastes, der eine der vielen Maskierungen aufhebt, ein russischer ‚Allerweltsname'. Die Art und Weise, wie hinter dem modischen Namen Nina der wirkliche, eindeutig russische Name von Arbenins Frau genannt ist, kann – das zeigen historisch-vergleichende Übersetzungsanalysen – von einem Übersetzer als unzumutbare Störung gesehen und daher getilgt werden. Diese sensible Stelle ist somit in den Vergleich einzubeziehen.

Ein weiteres Geheimnis um einen Namen ist mit der als „Maska" ausgewiesenen Rollenfigur verbunden. Diese eine Gestalt ist damit auf andere Art maskiert als die restlichen Maskenträger. In einer schauspielerbezogenen Regieanweisung ist diese

---

[26] Über die 2009 von Stanislav Rubaš herausgebrachte „Kartierung" aller *Onegin*-Übersetzungen ins Russische berichtet Ondřej Horák, 2009.

[27] Den Namen Zvezdič nicht vom Russischen, sondern vom Serbischen herleitend, gewinnt A.B. Pen'kovskij (1999, S. 42-45, bes. S. 43) eine weitere Signalsetzung zur „Fremdheit".

Figur als „Neizvestnyj“ (M, S. 335; „Unbekannter“) ausgewiesen. Gegen Stückende ist der ursprüngliche Rollenname durch „Neizvestnyj“ ersetzt (M, S. 351). Gerade diese Spur im Text macht gleichermaßen auf das Problem von Namen und persönlicher Identität wie auf Maskierung und Demaskierung als einem Kernelement in Lermontovs Stück aufmerksam. Deutlich wird auch, ähnlich wie bei der Enthüllung des wirklichen Namens von Arbenins Frau, ein charakteristisches Verfahren ästhetischer Bedeutungsbildung in *Maskarad*: dasjenige der präzisen, geradezu ‚mikroskopischen‘ Signalsetzung. Das im Ausgangstext vorgegebene hohe Maß an künstlerischer Konzentration kann zu einer Herausforderung für Übersetzer werden.

Mit Blick auf die präzise Anlage des Ausgangstextes muss der nachfolgende Abriss des dargestellten Geschehens detailreicher sein als bei vergleichbaren Stücken anderer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Es lässt sich dennoch nicht vermeiden, dass viele sinnrelevante Signalsetzungen unerwähnt bleiben. Für einen verstehenden Nachvollzug des Übersetzungsvergleichs müssen diese Vorgänge der vier Akte in Erinnerung gehalten sein:

> Akt I. Von der Petersburger ‚großen Welt‘ zurückgezogen, hat Arbenin mit seiner jungen Frau Nina persönliches Glück gefunden. Er sucht nochmals die Gesellschaft von Spielern auf und gewinnt dem jungen Fürsten Zvezdič seinen Einsatz zurück.
> Abends, auf einem Maskenball, verliert Nina (sie nimmt ohne Wissen ihres Mannes teil) ein Armband, das die Baronin Štral‘ findet und dem Fürsten Zvezdič als Unterpfand in einem Flirt überlässt. Arbenin macht sich den Händler Šprich zum Feind, wird von einer männlichen „Maske“ vor „Unglück“ gewarnt. Das von Zvezdič vorgeführte Armband seiner Frau identifiziert er erst zu Hause. Für ihn bricht eine Welt zusammen. Ratlos erlebt Nina seine fundamentale Erschütterung.
>
> Akt II. Am Folgetag, bei der Baronin, erteilt Nina dem Fürsten, der ihr Armband erhalten hat, eine eindeutige Absage. Statt das Missverständnis aufzuklären, engagiert die Baronin den Intriganten Šprich, dessen kompromittierender Brief an Nina von Arbenin gelesen wird. Kazarins Werben um eine Rückkehr in die frühere ausschweifende Lebensweise abweisend, beginnt Arbenin einen Rachefeldzug: Nach Verzicht auf eine Ermordung des schlafenden Fürsten entehrt er jenen am Kartentisch; der Baronin verweigert er jedes Gehör.
>
> Akt III. An einem weiteren Ballabend gibt der Fürst – aus der Ferne von Arbenin beobachtet, jedoch nicht gehört, – das Armband, sie vor ihrem Mann warnend, an Nina zurück. Arbenin vergiftet Ninas Eis mit Gift, das er einmal für sich selbst besorgt hatte. Die „Maske“ des ersten Balls, nunmehr der „Unbekannte“, unterlässt es, Nina zu retten. Nach der Heimkehr verweigert Arbenin ein klärendes Gespräch, weigert sich, einen Arzt zu holen. Nina stirbt.
>
> Akt IV. Auch nach Ninas Tod schließt er jeden Irrtum aus. Kazarin erscheint, Ninas Verwandtschaft, ein Arzt – nunmehr für den geschwächten Arbenin. Der einst von Arbenin ‚vernichtete‘ Unbekannte und Zvezdič überzeugen Arbenin von Ninas Unschuld. Arbenin wird wahnsinnig. Der Unbekannte sieht sich gerächt, der Fürst sich dauerhaft entehrt.[28]

Hier zeigt sich, dass die gemeinschaftlich durchgeführte Intrige, der Arbenin – ungeachtet seiner intellektuellen Überlegenheit und ungeachtet seiner inneren Distanz zu dem Petersburger Adelsmilieu – zum Opfer fällt, als transparenter Vorgang geboten ist. *Maskarad* ist dennoch kein Intrigenstück. Lermontov, der auch sonst Textmuster

[28] Etwas detailliertere Angaben zum dargestellten Geschehen finden sich in meinem Beitrag „Zeitversetzte Rezeption“, in diesem Sammelband.

aufruft, um sie hernach zu modifizieren oder auch völlig abzuwählen,[29] stellt gleichsam die theatrale Form des Intrigenstücks als einen Teil des alltäglichen Spiels dieser Gesellschaft, in die auch der jüdische Geschäftsmann Einlass gefunden hat, dar. Die Grenzen zwischen Lebenswelt und theatralem Spiel sind aufgehoben. Der eigentliche Darbietungsgegenstand ist nicht die Intrige, sondern das Bild einer Gesellschaft im Zeichen von Maskierung und Spiel – vom Klavierspiel und Liebesspiel bis zu existenzbedrohendem Kartenspiel. Der zweite, völlig anders angelegte zentrale Gegenstand der Darbietung ist der Versuch der Ausnahmegestalt Arbenin, der unwahrhaftigen, auf ‚Nahziele' wie Gelderwerb und Vergnügen ausgerichteten Daseinsweise dieser Gesellschaft zu entkommen und eine werthaltige Lebensform zu finden. Selbstüberschätzung und Gefangenheit in der eigenen Person, das Unvermögen, andere Menschen und Situationen unvoreingenommen und mit allen Sinnen wahrzunehmen, insbesondere das Unvermögen oder die mangelnde Bereitschaft, mit seiner Frau offen, im Grundverständnis von Gegenseitigkeit zu kommunizieren,[30] lassen ihn schuldlos schuldig – somit tragisch sein und enden. Zu der grundlegenden Daseinsblindheit Arbenins gehört etwa auch – und hier funktioniert der von seinem Namen herzuleitende Name Nina signalsetzend –, dass Nina niemals ein eigenwertiger Mensch, sondern nur der beste Garant seines Glücksentwurfs sein darf. Dass Nina bzw. Nastas'ja Pavlovna eine Frau mit eigenem Format, z. B. ein Mensch mit untrüglichem Sinn für rechtes Maß und Angemessenheit ist, bleibt Arbenin verborgen.

Dem hier skizzierten Deutungsansatz zu Lermontovs überaus offenem und komplexem Stück[31] wären weitere Befunde hinzuzufügen,[32] gewiss auch anders akzentuierte Verstehensweisen entgegenzustellen. Im Zusammenhang der hier vorgenommenen Kartierung tschechischer *Maskarad*-Übersetzungen fällt auf, dass František Táborský in der Einleitung zu seiner Erstübersetzung ein auffallend einseitiges Textverständnis vorgibt:

> v Lermontovově dramatě *Maškarním plese* není už ani jediné opravdu sympatické bytosti. Dusná, příšerná povrchnost všude. […] Arbenin […]. Karbaník, hazardník, fatalista. A kolem něho samý stín. […] Zprotiví se na konec ten Arbenin. Zprotiví se jeho deklamace, zprotiví se jeho komedie citová, kterou hraje ten vyžilý ‚hrdina' zvláště v třetím dějství, ten ‚starý taškár', jak ho správně charakterisuje Kazarin, ten nihilista, cynik s tím svým sadismem, s kterým se pase na utrpení své ženy. (F. Táborský, 1929, S. 5, 7)

---

[29] Vgl. Jenny Stellemans Beitrag „Traditional and innovative compositional methods in Lermontov's dramatic works", in diesem Sammelband.

[30] Es steht außer Frage, dass hinter diesem Rollenbild – mit allerlei Brechungen – Lermontov selbst mit seinen Lebenserfahrungen, wohl auch fehlender Anschauung von vertrauensvollen oder gar partnerschaftlichen Ehegemeinschaften, steht. Vgl. meinen Beitrag „Zeitversetzte Rezeption" (Abschnitt II), in diesem Sammelband.

[31] Auf Komplexität und polarisierende Offenheit als Grundmerkmale von Lermontovs Person und literarischem Schaffen weist Jiří Hórak (1935, S. 1149-1151), offensichtlich in der Absicht, ältere Forschermeinungen richtigzustellen, in „Ergänzungen" zur tschechischen Enzyklopädie, dem *Otto*, hin.

[32] Jurij Mann (1977, S. 27-38, bes. S. 27 f.) zeigt an den sinntragenden Wörtern *igra* (‚Spiel'), *bal* (‚Ball') und *maskarad* (‚Maskerade') eine von mehreren Ursachen für die Offenheit auf: dass immer zwei Sinnschichten eines Wortes oder einer Wortverbindung nebeneinander her geführt werden, wobei eine der Bedeutungen „an der Oberfläche" („na poverchnosti") zu finden, die andere, „wichtigere" jedoch unter dieser Oberfläche „verborgen" sei („pod pervičnym smyslovym sloem skryvaetsja drugoj, bolee važnyj").

> „In Lermontovs Drama *Maškarní ples* [‚Maskenball'] gibt es bereits kein einziges wirklich sympathisches Geschöpf mehr [im Unterschied zu Tat'jana in Puškins Versroman *Evgenij Onegin*, B. S.]. Überall eine stickige, schaurige Oberflächlichkeit. […] Arbenin […]. Ein Kartenspieler, Hasardspieler, Fatalist. Und um ihn herum lauter Schatten. […] Zuwider wird einem am Ende dieser Arbenin. Zuwider wird einem seine Deklamation, zuwider wird einem seine Gefühlskomödie, die dieser verlebte ‚Held' gerade im dritten Akt spielt, dieser ‚alte Schelm [Fuchs]', wie Kazarin ihn richtig charakterisiert, dieser Nihilist, Zyniker mit dem ihm eigenen Sadismus, mit dem er sich am Leiden seiner Frau weidet".

Táborskýs Deutungsvorschlag berührt sich insofern mit dem hier angenommenen Textverständnis, als das aus Maskerade und Spiel bestehende ‚Ersatzleben' der Petersburger Adelsgesellschaft selbstverständlich ‚schattenhaft' ist. Die Rollenfigur Arbenin wird in diesem Beitrag jedoch anders gesehen: Arbenins Suche nach einer wahrhaftigen, werthaltigen Existenz ist, das zeigen Signalsetzungen im Text, nicht vorgetäuscht; Kazarins – aus der eigenen, begrenzten Perspektive formuliertes – Urteil ist eine Fehleinschätzung der Arbenin-Gestalt.

Auf das Textverständnis Táborskýs wird in der tschechischen Forschung zu *Maskarad* zitierend Bezug genommen (vgl. D. Kšicová, 1964, S. 290 f.; G. Formánková, 2006, S. 28 f.). Dies wirft für die nachfolgenden Textstudien einige Fragen auf: In Táborskýs Erstübersetzung wird zu prüfen sein, ob das im Vorwort formulierte Textverständnis nahezu ungebrochener Negativität der Adelsgesellschaft wie auch der zentralen Rollenfigur (Nina ist als „lieb", jedoch schwach gesehen) translatorisch gestärkt ist. Ebenso hat zu interessieren, ob Táborskýs Textverständnis rezeptionssteuernd auf Píšek und Frynta eingewirkt hat. Angesichts dieser ‚Vorgabe' für die weitere Rezeptionsgeschichte von *Maskarad* bei den Tschechen müssen bei der vergleichenden Übersetzungsanalyse insbesondere solche Textstellen interessieren, an denen Arbenin offen und unverhüllt spricht, an denen – und sei es spurenhaft – Hinweise auf seine im Kern idealistische Suche (vgl. J. Hórak, 1935, S. 1150 f.) nach einem anderen Lebensentwurf als demjenigen der Petersburger Adelsgesellschaft gegeben sind. Als vorrangige Beobachtungsorte der vergleichenden Analyse sind z. B. auch Textstellen von Interesse, an denen Nina bzw. Nastas'ja Pavlovna gegenüber ihrem Mann an Eigenständigkeit gewinnt.

Neben der Segmentierung, dem Personenverzeichnis und Textstellen, die einem vereinfachenden, nur negativen Verständnis der Rollenfigur Arbenin entgegenstehen, gibt es für die nachfolgenden Fallstudien drei weitere tragende Beobachtungsorte der Bedeutungsbildung: 1. die Realisierung der Versform, d. h. der vier- bis sechshebigen gereimten Jamben, 2. ein umfangreiches Muster von Wortwiederholungen, das sich über den ganzen Text erstreckt, und 3. einen sinnstiftenden Umgang mit dem russischen dualen, pronominalen Anredesystem – dem Wechsel von *ty* (‚du') und *Vy* (‚Sie'). Dies sei etwas mehr verdeutlicht.

1. Lermontovs Versdrama stellt insofern eine Herausforderung für tschechische Übersetzer dar, als das tschechische Theater keine starke eigene Tradition von Versdramen besitzt.[33] Diese Lücke ist allerdings – mit wechselnder Intensität – durch übersetzte Bühnenwerke gefüllt worden. Überdies können tschechische Übersetzer

[33] Das Fehlen eines Eintrags zu „Verstragödie" oder auch „Versdrama" und die recht begrenzte Berücksichtigung dieser Tradition in dem von Petr Pavlovský herausgegebenen „Theaterwissenschaftlichen Handbuch" *Základní pojmy divadla* (2004; *Grundbegriffe des Theaters*) könnte mit der Geschich-

auf Erfahrungen mit einer überaus reichen eigenen Lyrik, ggf. auf die – wie das Beispiel Lermontov zeigt – lange Tradition des Lyrik-Übersetzens zurückgreifen. Der für das Russische mit seinem wechselnden, beweglichen Akzent geeignete Jambus schafft allerdings für das Tschechische mit einem festen Akzent auf der ersten Silbe nicht geringe Probleme. Für tschechische Übersetzer von *Maskarad* gibt es, soweit erkennbar, vier Optionen: Statt des russischen Jambus kann der Trochäus gewählt werden, der den prosodischen Verhältnissen des Tschechischen mehr entspricht; statt der vier- bis sechshebigen Jamben können zielseitig auch die entsprechenden silbenzählenden Verse mit ihrer erfolgreichen Tradition genutzt werden;[34] denkbar ist auch eine partielle Realisierung des Jambus[35] oder schließlich der völlige Verzicht auf Verse, d. h. die Schaffung einer Prosaübersetzung. Sofern eine der Wiedergabemöglichkeiten als Versdrama gewählt ist, kann es leicht geschehen, dass charakteristische Qualitäten von Versdichtung in der Art von Lautwiederholungen, Klanginstrumentierungen, Binnenreimen u. a. m. im Zieltext prägnanter ausgebracht sind als im Ausgangstext. Dies kann mit den Eigenschaften der tschechischen Sprache zu tun haben, muss somit nicht auf ein Bemühen des Übersetzers um ästhetische Signalsetzungen zurückgehen. Die Übertragung der Verse ist in jedem Fall mit bedeutungsbildender Differenz verbunden.

2. Die ausgebaute, mit vielen Querverbindungen und partiellen Überschneidungen ausgestattete Textur aus Wortwiederholungen gehört zu beiden zentralen Darbietungsgegenständen – dem Bild einer Gesellschaft im Zeichen von Maskerade und Spiel und Arbenins Suche nach persönlichem Glück in einem wahrhaftigen, werthaltigen Leben. In welcher Weise diese Wortwiederholungen beide Darbietungsgegenstände miteinander verzahnen und dabei kontext- und figurenabhängige semantische Unterschiede in den Blick bringen, ließe sich nur in einer eigenständigen Forschung erschließen. Gerade in Arbenins Repliken ist ein Ausloten persönlicher semantischer Konnotationen in Rechnung zu stellen. Eben deshalb kann ein Wörtlichnehmen solcher Wiederholungswörter fehlgehen.

Der erste Akt erfüllt insofern die Aufgabe einer Einführung, als er neben dichten Folgen der Wörter *maska* und *maskarad* (bzw. *maskerad*) und *igra* (‚Spiel') sowie *igrat'* (‚spielen') nahezu alle übrigen Vokabeln dieser Wiederholungsmuster enthält. Eine eigene Textur wird durch das Substantiv *svet* (‚Welt', ‚Gesellschaft', ‚höhere Kreise') ausgebildet. Die semantische Füllung dieses Wortes wird an einigen Stellen des Textes gleichsam verhandelt, indem das partiell synonyme Wort *mir* (‚Welt', ‚gesellschaftlicher Zirkel', ‚Kosmos', ‚Frieden') zusätzlich ausgebracht ist. Ein Sinnfeld *sui generis* ergeben diejenigen Vokabeln, die den Ursprung von Glück und Unglück im menschlichen Dasein zu erklären suchen, d. h. Wörter von *Bog* (‚Gott') bis *sud'ba* (‚Schicksal'). Weitere Wiederholungsstrukturen betreffen die Frage nach Gut und Böse, Schuldhaftigkeit und Schuldlosigkeit, Leben und Tod. An den Ehrbegriff

---

te des Dramas und Theaters in Böhmen und Mähren zusammenhängen. Lermontovs *Maškaráda* ist unter dem Eintrag „Tragödie" als „veršovaná hra" („Versdrama") erwähnt (S. 277).

[34] Der polnische Übersetzer Kolankowski wählt für seine Zielsprache mit ihrer festen Betonung auf der vorletzten Silbe einen reimlosen Elfsilber. Vgl. meinen Beitrag „Geben und Nehmen", in diesem Sammelband.

[35] Diese Lösung wählt der polnische Übersetzer Zagórski. Vgl. meinen Beitrag „Geben und Nehmen", in diesem Sammelband.

(*čest'*) hat vor allem der junge Fürst Zvezdič, ein Offizier, seine Daseinsberechtigung und seine persönliche Identität gebunden. Die Debatte bzw. der figurenübergreifende Diskurs zur *Ehre* lässt sich jedoch erst dann als Sinnangebot ermitteln, wenn man die Beiträge aller Rollenfiguren zu diesem Wortmuster zusammenstellt.

Für tschechische Übersetzer gibt es bei einer Reihe der Wiederholungsmuster die üblichen Erleichterungen innerslavischen Übersetzens. Dem russischen Wort *sčast'e* entspricht weitgehend das tschechische *štěstí* (‚Glück'); für *svet* steht *svět* (‚Welt', ‚Erde', ‚Milieu') zur Verfügung. Die Möglichkeit des Russischen, semantische Teilmengen bzw. Differenzen von *svet* und *mir* zu verhandeln, entfällt jedoch, weil im Tschechischen die Bedeutung von *mir* auf ‚Frieden' festgelegt ist. Translatorische Herausforderungen entstehen andererseits auch, wenn dem russischen Kulturwort *sud'ba* (‚Schicksal'; vgl. Schultze, 1998, S. 236 f.) mehrere tschechische Substantive gegenüberstehen, von denen keines als Vokabel eines ‚Kulturtextes' mit seiner identitätsstiftenden Bedeutung aufgefasst werden kann: *osud* (‚Schicksal', ‚Geschick', ‚Verhängnis'), *úděl* (‚Los', ‚Schicksal'), *sudba* (‚Schicksal', ‚Los'). Erfahrungen mit vergleichenden Übersetzungsanalysen zeigen, dass Übersetzer – sofern sie nicht das auf ein bestimmtes Wort gestützte Wiederholungsmuster identifizieren – dazu neigen, die verschiedenen Optionen der Zielsprache zu nutzen. Im Fall von Lermontovs Verfahren ästhetischer Bedeutungsbildung ist das Prinzip *varietas delectat* geradezu kontraproduktiv.

3. Die Nutzung des russischen pronominalen Anredesystems zur dramatischen und theatralen Bedeutungsbildung lässt sich im Tschechischen mühelos reproduzieren: als *ty* (‚du') – *Vy* (‚Sie'). Dass Arbenin und seine Frau die Beziehung zueinander situationsabhängig umdefinieren, indem sie statt des vertrauten Du ein Sie verwenden, dürfte von manchen tschechischen Rezipienten als ein Fall kultureller Fremdheit aufgenommen werden. Es liegt im Ermessen der Übersetzer, ob sie derartige Signalsetzungen wechselnder Nähe und Distanz, verachtungsvoller Distanzverringerung usw., die zwischen mehreren Rollenfiguren vorliegen, erhalten wollen oder nicht. Der Umgang mit dem Anredesystem kommt insbesondere in theatralen Realisierungen von *Maskarad* zur Geltung.

Hier soll zunächst die tschechische Erstübersetzung von *Maskarad* interessieren, die Táborský nach etwa vierzigjähriger Erfahrung mit Lermontovs Lyrik erstellt hat.

IV

Ungeachtet des in der Einleitung gegebenen, vereinfachenden Textverständnisses („Überall […] Oberflächlichkeit. […]. Arbenin […] Hasardspieler, Fatalist") hat Táborský (1858-1940) eine Übersetzung erstellt, in der viel von dem komplexen, offenen Deutungsangebot des Ausgangstextes erhalten ist.[36] Eine Reihe von Merkmalen lassen dabei den erfahrenen Übersetzer erkennen: Mehrere der bedeutungsbildenden Verfahren und Texturen des Ausgangstextes werden gemäß einer erkenn-

[36] Derartige Diskrepanzen zwischen dem im Vor- oder Nachwort gegebenen Textverständnis und dem Deutungsangebot des Übersetzungstextes treten erfahrungsgemäß eher dort auf, wo das Vor- oder Nachwort nicht vom Übersetzer selbst stammt.

baren Strategie in den Zieltext eingebracht, eine breite, verschiedene sprachliche Register nutzende Lexik verrät ebenso den versierten Übersetzer wie eine bemerkenswert nuancierte, auch reiche und gespaltene Reime enthaltende Reimbindung. Es lassen sich überdies übersetzerische Vorentscheidungen erkennen – die freilich nicht immer konsequent realisiert sind. Unter den Vorentscheidungen ist die Option für eine möglichst ausgangstextnahe Stückwiedergabe, und zwar eine Fassung eher für Leser denn für eine theatrale Umsetzung. Zu den Vorentscheidungen dürfte auch die Sichtbarmachung des Kulturtransfers gehören: Hier soll nicht verhüllt, sondern in Erinnerung gehalten sein, dass *Maškarní ples*[37] eine Begegnung mit der russischen Literatur und Kultur des 19. Jahrhunderts bietet. Das sei im Einzelnen veranschaulicht.

Zunächst soll der übersetzerische Umgang mit dem Stücktitel, der Segmentierung und dem Personenverzeichnis interessieren. Die Hervorhebung des konkreten Ballgeschehens in dem Stücktitel *Maškarní ples* dürfte eine bewusste übersetzerische Entscheidung sein: Auch in der Figurenrede wird das russische Wort *maskerad* (vgl. Anm. 23) wiederholt konkretisierend wiedergegeben. Im Ausgangstext äußert Arbenin die Vermutung, dass es anlässlich der „Feiertage" („svatki") „gewiss bei Ėngel'gardt eine Maskerade" gäbe („verno, *maskerad* / U Ėngel'gardta"; M, S. 258). Die Übersetzung lautet: „u Engelharta snad / je *maškarní ples*" (MT, S. 23). Wiederholt wird auch die umgangssprachlich-verkürzende, nur aus dem Adjektiv bestehende Form verwendet: *maškarní* (‚Masken-'). Im Ausgangstext sagt ein Diener Arbenins während der Suche nach dem Armband: „Konečno, *v maskerade* on poterjan" (M, S. 280; „Natürlich, auf der Maskerade [dem Maskenball] ging es [russ. *braslet*, mask.] verloren"). Arbenin greift diese Mitteilung auf: „A! … *V maskerade*! …" (Ebd.; „Aha! … Auf der Maskerade! …"). Im Zieltext sagt der Diener: „Patrně *na maškarním* ztratila se" (MT, S. 41; „Offenbar ist es [tsch. *brasleta*, f.] auf dem Masken- verlorengegangen"). Arbenin nimmt diese Kurzform zitierend in seine Rede auf: „Á, *na maškarním*! …" (Ebd.; „Aha, auf dem Masken-! …"). Durch weitere Verwendung dieser Abkürzung (vgl. MT, S. 48, 51) wird zielseitig der Maskenball in den Blick gebracht, auf dem das Unglück seinen Anfang genommen hat. Der Hinweis auf eine Gesellschaft, in der Maskierungen gleichsam das Normverhalten sind, ist geschwächt.

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Táborský auch die bedeutungsbildende Funktion des „Masken-Namens" Nina nicht nachvollzogen hat. Dem „Gast" Petrov, der Ninas wirklichen Namen enthüllt, bleibt der identifizierende russische Familienname in der Übersetzung vorenthalten. Stattdessen bittet „Einer der Kavaliere" („Jeden z kavalírů") um einen Gesangvortrag: „A *Nina Pavlovna* nám zazpívá" (MT, S. 86; „Und Nina Pavlovna wird uns [etwas] vorsingen"). Der – von Arbenin oder von seiner Frau selbst gewählte – Kurzname Nina, der nicht von „Nastas'ja" herzuleiten ist (vgl. A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 19 f.), wird mit dem Vatersnamen verbunden. Mit der Tilgung des Familiennamens Petrov und der Ersetzung des ‚nicht maskierenden' Vornamens Nastas'ja durch Nina sind wichtige onomastische Signalsetzungen eliminiert.

Überaus nahe am Ausgangstext sind hingegen die Segmentierung, der schauspielerbezogene Nebentext und das Personenverzeichnis übertragen. Leser der Überset-

[37] Der Übersetzungstext (vgl. Anm. 6) wird hier unter der Chiffre MT zitiert.

zung erhalten insgesamt die gleichen Informationen wie Leser des Ausgangstextes. Das Personenverzeichnis gibt die Namen in ihrer transliterierten, tschechischen Entsprechung wieder, wobei Betonungen, sofern sie nicht auf die erste Silbe fallen, eigens angezeigt sind: Arbénin, Kazárin, Adám Petróvič usw. (MT, S. 13). In einer Anmerkung ist darauf hingewiesen, dass diese Sonderzeichen als Betonungen (d. h. nicht als Angaben zur Vokallänge, B. S.) zu lesen sind. In einigen Reimbindungen bedienen diese vom Übersetzer gegebenen Akzente dann gleichermaßen das russische Akzentsystem und das tschechische System kurzer und langer Vokale. In einem Wortwechsel zwischen Arbenin und Kazarin gibt es z. B. diese Folge von Leitwort und Reimwort: „ty, Kazárin? […] tys bárin“ (MT, S. 16; „du, Kazarin? […] du bist ein Herr“; vgl. M, S. 250). Die Verwendung des russischen Wortes *barin* zeigt – ähnlich wie die Wiedergabe der Namen – das Verfahren des translatorischen Fremdhaltens an: Lermontovs Drama soll nicht zielseitig akkulturiert werden. Mit Blick auf theatrale Realisierungen von Dramenübersetzungen ist in diesem Zusammenhang von Interesse, dass eine gewisse Frequenz von ‚Störungen‘ in der Art der Vokabel *barin*[38] durchaus willkommen ist. Für Táborský war hier, so ist anzunehmen, vor allem die Übernahme der Reimbindung von Interesse.

In Übereinstimmung mit dem Ausgangstext ist auch der sinnstiftende Einsatz der pronominalen Anrede reproduziert. Eine geringe Abweichung gibt es allein bei Ninas erstem Wechsel vom Du zum Sie – nachdem ihr der Vertrauensverlust ihres Mannes ihr gegenüber bewusst geworden ist. Im Ausgangstext fragt sie abrupt: „Čto vy?“ (M, S. 275; „Was [wollen] Sie?“). Im Zieltext ist diese Frage durch eine eingefügte phatische Interjektion abgemildert: „No, co vy?“ (MT, S. 37; „Na, was [wollen] Sie?“). Ansonsten ist das gesamte Anredeverhalten – die Rückkehr zum Du bei Arbenin und Nina, die asymmetrische Anrede bei Kazarin und Šprich (mit Kazarins herablassend-gönnerhaftem Du und Šprichs Strategien der Anredevermeidung), Arbenins Orientierungsverlust im Anredesystem am Ende – für zielseitige Rezipienten erhalten. Diese Teilmenge des Deutungsangebots in *Maskarad* könnte somit auch anhand des Zieltextes erschlossen werden.

Das gilt gleichfalls für einen Teil der sinnstiftenden Wiederholungsstrukturen. Das Wortmaterial zu den figurenübergreifend geführten Debatten zur *Ehre* (*čest'*), zu *Glück* und *Unglück* (*sčast'e*, *nesčast'e*), zu *Leben* (*žizn'*) und *Tod* (*smert'*) sind vollständig im Zieltext ausgebracht. In einigen Fällen gibt es jedoch sinnrelevante Abweichungen. Dabei geht es zum einen um eine deutliche Erhöhung der Frequenz solchen Wortmaterials, zum anderen um sprachenpaarbedingte – somit unvermeidliche – semantische Verschiebungen und schließlich um übersetzerische Wortwahl, deren Gründe sich allenfalls vermuten lassen. Betroffen sind das Wiederholungsmuster zu *spielen* (*igrat'*) und *Spiel* (*igra*) sowie der paarige Ausdruck *svet*/*mir* (‚Welt‘, ‚Adelswelt‘, ‚höchste Kreise‘/‚Welt‘, ‚Universum‘), insbesondere auch das ganze Wortfeld, in dem die Frage nach dem Ursprung von Glück und Unglück im menschlichen Dasein verhandelt wird – Wörter wie *Gott* (*bog*), *Schicksal* (*sud'ba*) u. a. m.

Während die Frequenz des Wiederholungsmusters zu *Maske*, *Maskerade* und *Maskenball* (im I. Akt gibt es 19 Nennungen in der Figurenrede) gewahrt bleibt, ist

[38] In tschechischen Fremdwortlexika ist das Wort *barin* als russisches Fremdwort der vorrevolutionären Zeit aufgeführt.

das Wiederholungsmuster zu *spielen* und *Spiel* deutlich verstärkt.[39] Die Intensivierung erfolgt teilweise an Textstellen, die wegen Doppeldeutigkeit oder verdeckter Bedeutungen ohnehin besonders sensible Orte des übersetzerischen Transfers sind. Im I. Akt gibt der VIERTE dem ZWEITEN SPIELER diesen Rat: „Poslušaj, milyj drug, kto nyneče ne gnetsja, / Ni do čego tot ne dob'etsja" (M, S. 248; „Hör zu, lieber Freund, wer heutzutage nicht hart rangeht [= nichts riskiert], / Der kommt zu nichts"). Die zweite, u. a. auf die Chancen sozialen und politischen Aufstiegs zu beziehende Bedeutung des Verbs „gnut'sja" ist ‚sich verbiegen', ‚sich krümmen'.[40] Unter Nutzung der Primärbedeutung ‚rangehen', ‚sich nicht unterkriegen lassen' schafft Táborský eine Verstärkung der Wiederholungsstruktur zum *Spiel*: „Slyš, milý příteli, kdo ted' se *do hry* nedá, / ten ničeho se nedohledá" (MT, S. 15; „Hör zu, lieber Freund, wer jetzt nicht rangeht beim Spiel, / der wird am Ende [trotz intensiver Suche] nichts finden"). Bei dieser Option ist der Aspekt des Sich-Verbiegens gegenüber Höhergestellten ausgeblendet.

Ähnlich wie in der Eingangssequenz wird das sinnstiftende Vokabular auch an anderer Stelle hinzugefügt. In einer der ersten Sequenzen des Ausgangstextes gibt es z. B. diesen von Kazarin begonnenen kurzen Wortwechsel zwischen Kazarin und Arbenin: „*Igraeš*'?"– „Net … utich!" (M, S. 250; „Spielst du?" – „Nein … ich hab aufgehört!") Die Übersetzung lautet: „Tož *hraješ*?" – „*Nehrám* … Už jsem ztich'." (MT, S. 16; „Also spielst du?" – „Ich spiele nicht … Bin schon ruhig geworden.") Im Ausgangs- und im Zieltext klingt in Arbenins Antwort mit an, dass er innerlich ruhiger geworden ist. Während die präzise, ökonomische Ausdrucksweise des Ausgangstextes geradezu als Beleg für den „lapidaren Ausdruck" (F. Táborský, 1929, S. 9) gelten kann, den Táborský an Lermontovs *Maskarad* bewundert, ist die Übersetzung – durch die Wiederholung des Verbs und die Hinzufügung von zwei Adverbien – solcher Ökonomie weniger verpflichtet. Eine solche Vermehrung von Wortmaterial ist jedoch, das sei betont, nicht so häufig, dass dadurch die Rollenbilder von Kazarin und Arbenin verändert würden. Das lexikalische Material zum *Spiel* wird im I. Akt nochmals, ohne dass der Ausgangstext dieses Leitwort vorgäbe, durch zweifache Nennung verstärkt (MT, S. 24, vgl. M, S. 259). Das schafft keine Änderung des Deutungsangebots, intensiviert jedoch die Aussage, dass hier eine Gesellschaft ihr Leben ‚verspielt'.

Zu einer sprachenpaarbedingten Einebnung von Deutungsangebot kommt es dadurch, dass alle Nennungen von *svet* und *mir* im Zieltext durch die breite tschechische Vokabel *svět* repräsentiert sind. Für das Deutungsangebot ist dieser homogenisierende Transfer insbesondere dort relevant, wo mit dem Wort *mir* Elemente der Differenz zu *svet* (‚Welt', ‚höhere Gesellschaft') herausgestellt werden. Als Arbenin von der Angst ergriffen ist, sein persönliches Glück könne zerbrechen oder bereits zerbrochen sein, öffnet er sich seiner Frau gegenüber mehr als je zuvor, gesteht für einen Augenblick sogar die Grenzen seiner persönlichen Perfektion und Überlegenheit ein. Zweimal verwendet er das Wort *mir*: Nachdem er zunächst „alles verlangt", sodann „alles verachtet" habe, sei er an den Punkt gekommen, sich selbst nicht

---

[39] Da sowohl die Nennungen des Wortes *žizn'* (‚Leben') als auch die Wiederholungsmuster zum *Spiel* im Zieltext ausgebracht sind, sind auch die von Jurij Mann (1977, S. 27-38, bes. S. 28, 38) behandelten „Gleichsetzungen" („paralelizmy") in der Art von ‚Leben als Spiel' ausgangstextnah erhalten.

[40] Vgl. meinen Beitrag „Zeitversetzte Rezeption" (Abschnitt III), in diesem Sammelband.

mehr verstehen zu können: „To sam sebja ne ponimal ja, / To *mir* menja ne ponimal“ (M, S. 276; „Da verstand ich mich selbst nicht, / da verstand die Welt mich nicht“). Er hat danach nicht das Verständnis der Adelswelt gesucht, sondern das Verständnis einer anders angelegten und dimensionierten Welt – des Kosmos, einer geistigen Welt, in der seine Fremdheit aufgehoben wäre. Diese andere „Welt“ hat er, wie er im gleichen Redebeitrag ausführt, mit Nina gefunden: „*mir* prekrasnyj / Moim glazam otkrylsja ne naprasno“ (ebd.; „eine schöne [herrliche] Welt / Erschloss sich meinen Augen nicht umsonst [= nicht unbegründet]“). In beiden Fällen ist eine Existenzform aufgerufen, die mit Arbenins idealistischen, auch maximalistischen Vorstellungen verbunden ist. Im Zieltext muss das eine Wort *svět* auch solche Spuren in einen geistigen Kosmos, vielleicht in die Transzendenz, übernehmen. Die beiden Textstellen lauten: „to sebe sám jsem nechápával, / to *svět* mne nechápal už venkoncem“ (MT, S. 37; „Da habe ich mich selbst nicht verstanden [= begriffen, iterative Aktionsart] / da hat die Welt mich schon ganz und gar nicht verstanden“) – „*svět* překrásný / se zjevil očim mým ne podaremně“ (MT, S. 38; „eine schöne [herrliche] Welt / erschien meinen Augen nicht umsonst“).

Ein zielseitiger Rezipient kann nicht wissen, dass Arbenin, der seine Worte überaus präzise wählt, in dieser Selbstaussage zweimal statt *svet* den konkurrierenden Ausdruck *mir* verwendet. Hier geht also – sprachenpaarbedingt – Deutungsangebot verloren. Während die erste Nennung als Welt der Gesellschaft aufgefasst werden kann, ist mit der zweiten, „svět překrásný“, der Hinweis auf eine völlig andere, geistige bzw. immaterielle, Welt nachzuvollziehen. Die Wortfügung, die durch das nachgestellte adjektivische Attribut eine klassifizierend-kategoriale Bedeutung erhält, bringt das topische ‚gut und schön‘ in Erinnerung. Die im Ausgangstext noch deutlicher, nämlich lexikalisch ausgezeichnete Textstelle zeigt einen Arbenin, der in tiefem Ernst spricht, somit von der in Táborskýs Einleitung hervorgehobenen „Oberflächlichkeit“ weit entfernt ist.

Die hier betrachteten Textstellen lenken den Blick auf einen Übersetzertrend Táborskýs: das Bemühen um eine möglichst genaue Reproduktion der Versgestaltung des Ausgangstextes. Um die Zahl von neun Silben nachzubilden, ist der russische verbale Ausdruck „ne ponimal ja“ in der iterativen Aktionsart wiedergegeben: „nechápával“, „immer wieder verstand ich nicht“, „wieder und wieder konnte ich nicht verstehen“. Diese translatorische Option führt vom Rollenbild Arbenins mit seiner intellektuellen Kompetenz fort. Es ließen sich weitere Textstellen zeigen, an denen übersetzerische Normentscheidungen zugunsten der Versform getroffen und semantische Abweichungen in Kauf genommen werden.

Die sprachenpaarbedingte homogenisierende Wiedergabe von *mir* mit *svět* wiederholt sich noch deutlicher an einer Textstelle, die ein Echo auf Arbenins Aussagen zur Entdeckung einer ‚anderen Welt‘ bildet. Dieses Echo artikuliert die Rollenfigur des „Unbekannten“ („Neizvestnyj“), dessen ambivalentes Verhältnis zu Arbenin bis in die Gegenwart eine Herausforderung für die wissenschaftliche wie auch theatrale Interpretation ist.[41] Während Arbenin das sinnstiftende Wort *mir* zur Kennzeich-

[41] Ju. Mann (1977, S. 37) weist darauf hin, dass der bereits „halbwahnsinnige“ („polubezumnyj“) Arbenin – mit einer „gewissen Logik“ („svoja logika“) – den Unbekannten „*als ein Wesen anspricht, das einen höheren Willen verkörpert*“ („*kak suščestvu, voploščajuščemu vyssšuju volju*“; Hervorheb. Verf.);

nung eines Aufstiegs verwendet – „ja voskres“ (M, S. 276; „ich bin auferstanden“), gebraucht der Unbekannte es zur Beschreibung seines Herausfallens aus der höheren Gesellschaft – nachdem Arbenin ihn im Kartenspiel um alles gebracht hat. Der Unbekannte beschreibt einen Abstieg:

I v *svete* mne otkrylsja novyj *svet*,
Mir […]
Mir obščestvom otveržennych ljudej. (M, S. 357)

„Und in der Welt [Gesellschaft] eröffnete sich mir eine neue Welt, / Eine Welt [ein Universum, Lebensraum] […] / Eine Welt [= gesellschaftliches Biotop] von aus der Gesellschaft verstoßenen Menschen.“

Während im Ausgangstext zwei Nennungen des Wortes *svet* mit zwei Nennungen des Wortes *mir* konfrontiert werden, ist im Zieltext eine aus sechs Nennungen von *svět* bestehende Wortballung ausgebracht:

a *v světe* otkryl se mi nový *svět* –
svět […]
svět lidí společností odmítnutých,
svět […]
[…] carem *světa*. (MT, S. 106)

„und in der Welt enthüllte sich mir eine neue Welt – / eine Welt […] / eine Welt von aus der Gesellschaft verstoßenen Menschen, / eine Welt […] / […] Zaren der Welt.“

Zu dieser Verdichtung des Wiederholungsmusters führt zum einen die unvermeidliche Homogenisierung von *svet* und *mir*, darüber hinaus auch die Wiedergabe des russischen Wortes „zemlja“ (‚Erde‘, ‚Erdkugel‘, ‚Land‘) mit ‚Welt‘ sowie eine nicht motivierte Hinzufügung des Leitwortes. Der Ausbau der Wortballung leistet keine Verstehenshilfe. Gerade bei einer szenischen Realisierung könnte das zu Desorientierung der Rezipienten führen. Diese Teilmenge bedeutungsbildender Wiederholungsmuster kann somit im Zieltext nicht in der Weise ‚funktionieren‘ wie andere Texturen dieser Art.

Von dem Wortfeld, das die Instanzen hinter menschlichem Glück und Unglück hinterfragt, sind einige Vokabeln im Sinne des historisch-deskriptiven Übersetzungsvergleichs unauffällig: Hinweise auf den ‚Schöpfer‘ (*tvorec*, tsch. *tvůrce*) sind nahezu vollständig erhalten, Einzelnennungen von *rok* (‚Fatum‘, ‚Schicksal‘), *mne suždeno* (‚mir ist bestimmt‘) sind mit dem unmarkierten Ausdruck *osud* (‚Schicksal‘, M, S. 305 – MT, S. 62; M, S. 253 – MT, S. 19) wiedergegeben. Die tschechische Vokabel *úděl* (‚Anteil‘, ‚Los‘, ‚Schicksal‘) ist zielseitig als Hinzufügung ausgebracht (MT, S. 19). Sinnrelevante Abweichungen vom Ausgangstext finden sich bei der Frequenz und Darstellung des Gottesnamens und bei der Übertragung des Schicksalbegriffs *sud'ba*: Der Gottesname wird gemäß erkennbaren Strategien verstärkt, das Wort *sud'ba* ist gespalten transferiert – vorwiegend als das buchsprachliche Wort *sudba*, daneben auch als *osud*.

---

man werde an das „Fatum“ („rok“) erinnert. Vgl. meinen Beitrag „Zeitversetzte Rezeption“, in diesem Sammelband.

Einige Beispiele mögen genügen. Während der Gottesname (*bog*) im Ausgangstext konsequent klein geschrieben ist, ist er im Zieltext in Großschreibung ausgebracht, selbst in desemantisierten sekundären Interjektionen, die in der Regel klein geschrieben werden. Im Ausgangstext verwendet Arbenin im Sprechansatz die sekundäre Interjektion „*Ej-bogu*“ (M, S. 272; „bei Gott“, „wahrhaftig“); im Zieltext ist die primäre Interjektion von dem Gottesnamen getrennt ausgebracht, sodass etwas von der Desemantisierung zurückgenommen ist: „Ej, Bože“ (MT, S. 39; „Ei, Gott“, „Sieh an, Gott“). Eine konsequente Hinzugewinnung des Gottesnamens besteht darin, dass die russische Abschiedsformel „proščaj“ („leb wohl“) mit der Formel „s Bohem“ („mit Gott“, vgl. „adieu“) wiedergegeben ist. Im Ausgangstext verabschiedet sich die Rollenfigur der „Maske“, d. h. der Unbekannte, mit der Formel „Proščajte že“ (M, S. 265; „Leben Sie denn wohl“) von Arbenin; im Zieltext lautet der Abschiedsgruß „Nuž, s Bohem“ (MT, S. 111; „Also, mit Gott“). Die desemantisierte zweisilbige Formel *sbohem* lässt sich kaum vermeiden; die übersetzerische Abweichung besteht in der graphisch signalisierten Resemantisierung. Die Ursachen für die Verstärkung der ‚lexikalischen Anwesenheit‘ Gottes in Lermontovs Drama lassen sich nur vermuten. Vielleicht hat hier die – oft als Stereotyp tradierte – Vorstellung von einer besonderen Präsenz des Gottesnamens in der russischen Kultur übersetzungssteuernd gewirkt. Von dem Deutungsangebot in *Maskarad* führt die lexikalische Anreicherung zweifellos fort.

Für den gespaltenen Transfer von *sud'ba* lassen sich keine Motivationszusammenhänge erkennen. Sowohl Arbenin als auch z. B. die Baronin Štral' (M, S. 275 – MT, S. 37; M, S. 253 – MT, S. 19 bzw. M, S. 267 – MT, S. 31) verwenden beide Ausdrücke, *sudba* und *osud*. Mit der russischen Kultur vertraute Rezipienten dürften das benennende Kulturwort *sud'ba* identifizieren. Insgesamt führt der gespaltene Transfer sicher zu einer Schwächung der Rolle des Schicksals unter den verschiedenen Instanzen hinter menschlichen Lebenswegen.

Es zeigt sich, dass Táborský – ungeachtet seiner einleitenden Ausführungen zur Oberflächlichkeit und ungebrochenen Negativität der russischen Gesellschaft und der Arbenin-Figur – *Maskarad* als ein Stück mit einem offenen, komplexen Deutungsangebot übertragen hat. An mehreren Textstellen wird z. B. deutlich, dass Arbenins Frau nicht nur – wie in der Einleitung gesagt ist – „lieb“ und „schwach“ ist, sondern offensichtlich in ihrer Ehe eine gewisse Reife gewonnen hat. Indem sie von ihrem Mann als „drug“ (M, S. 275; „Freund“), d. h. ‚auf gleicher Augenhöhe‘ angesprochen und behandelt sein möchte, gibt sie zu erkennen, dass sie keineswegs das „Kind“ ist, welches ihr Mann einmal in ihr gesehen hat. Wenn die Nina des Zieltextes sagt, ihr Mann möge ihr sein „Wünschen“ („Sehnen“) „freundschaftlich“ („přátelsky“) „anvertrauen“ (MT, S. 36), so erreicht das jedoch noch nicht die Werthaltigkeit des russischen Wortes „drug“ als Hinweis auf eine partnerschaftliche Beziehung zwischen Eheleuten.

Die Textbeispiele lassen, zumindest in Ansätzen, deutlich werden, dass Táborský in der Übertragung von Lermontovs Versen eine vorrangige Aufgabe sieht. Lermontov habe, so Táborský in der Einleitung zu seiner Übersetzung, in einem derartig „geschliffenen, plastischen Vers“ geschrieben, dass es „verblüffe“, die Lektüre sei „Freude und Genuss“ (F. Táborský, 1929, S. 9). Die Jamben sind in 8-12-Silbern übertragen, wobei sowohl jambische als auch trochäische Wirkungen entstehen. Wie

im Ausgangstext, dominieren reine Reime; oft ist selbst der Wechsel männlicher und weiblicher Reime reproduziert. Anreicherungen rhetorischer Figuren, z. B. von Anaphern (vgl. die Ballung des Leitwortes *svět*), finden sich an nicht wenigen Textstellen. Bisweilen gewinnen solche Markierungen eine gewisse Eigendynamik.

Gewisse Eingriffe in den sprachlichen Code von *Maskarad* und auch in einzelne Rollenbilder entstehen dort, wo – wie bei dem verbalen Ausdruck „nechápával" („immer wieder verstand ich nicht") – iterative Verben oder Diminutiva, teilweise auch formale Diminutiva, zur Gewinnung einer zusätzlichen Silbe genutzt werden. In einer Aussage Arbenins am Stückbeginn folgen z. B. die Wörter „nováčku" („Neuling") und „hlupáčku" („Einfaltspinsel", MT, S. 19) als Leitwort und Reimwort aufeinander. Im Ausgangstext ist diese Reimstelle durch die Nomina „mysli" („Gedanken") und „gody" (M, S. 254; „Jahre", „Zeiten") angeregt. Der übersetzte Kazarin artikuliert z. B. diesen Dreifachreim: „mamičku" – „kasičku" – „potyčku" (MT, S. 18; „Mamachen" – „kleine Kasse" – „Duell", „Streit"). Die drei Diminutiva dienen der Verächtlichmachung eines in der Szene anwesenden Kartenspielers, ihre bedeutungsbildende Funktion ist durchaus nachzuvollziehen. Mit Blick darauf, dass Diminutiva im Ausgangstext fast nicht vorkommen, führt dieses Verfahren vom sprachlichen Code des Dramas *Maskarad* fort.

So bleibt festzuhalten, dass Táborský sein einleitend skizziertes Textverständnis von Lermontovs Drama nicht als Orientierung bei der Erstellung der Übersetzung verwendet hat. Er hat sich vielmehr weitgehend vom Text selbst leiten lassen. Übersetzungssteuernd haben daneben auch die langjährigen Erfahrungen als Übersetzer gewirkt. Neben einem breiten Zugriff auf lexikalisches und phraseologisches Material des Tschechischen – einschließlich obsoleter und abgelegener, nicht in jedem Lexikon auffindbarer Ausdrücke – und besonderer Kompetenz im Finden von Reimbindungen, in der Reproduktion rhetorischer Figuren usw., zeigt sich diese Erfahrung auch in einer gewissen Verselbständigung ästhetischer Markierungen.[42] Der so geschaffene Übersetzungstext ist in seiner sprachlichen Anlage deutlich weniger homogen als Lermontovs Stück. Dies ließe sich nur in einer eigenständigen Forschung angemessen nachweisen. Die sprachliche Heterogenität, auch viele Inversionen, des Übersetzungstextes, die gerade bei einem breiteren Publikum ein spontanes Hörverstehen beeinträchtigen können, machen nachvollziehbar, dass die erste tschechische Wiedergabe von *Maskarad* nie auf eine Bühne gelangt ist.

V

Als František Píšek (1901-1982) seine Übersetzung von *Maskarad* anfertigte,[43] konnte er gleichfalls auf langjährige Erfahrungen im russisch-tschechischen Literaturtransfer zurückblicken. Píšek, der als einer der besten tschechischen Übersetzer der 1920er und 1930er Jahre aus dem Russischen gilt (vgl. M. Machovec, 2000, S. 931), hatte – nach der Übertragung von fiktionaler und halbfiktionaler Prosa – insbesondere seit Mitte der 1930er Jahre russische Bühnentexte (u. a. von A.N. Ostrovskij und

[42] In diese Richtung gehen Tendenzbefunde von Pavel Pešta (2008, S. 837) zu Táborskýs übersetzerischem Schaffen insgesamt.

[43] Dieses Manuskript (vgl. Anm. 7) wird unter der Chiffre MP zitiert.

V.V. Višnevskij) ins Tschechische übertragen (ebd., S. 932). Dass er eine Prosafassung von *Maskarad* mit einzelnen Redebeiträgen in freien Versen geschaffen hat, kann mit seiner persönlichen Kompetenz und den Traditionen des Brünner *Zemské divadlo* (Landestheater), für das die Übersetzung erstellt wurde, zu tun gehabt haben.[44] Anders als im Falle der Táborský-Übersetzung mit ihrem entschieden formulierten Vorwort, kann hier nicht auf Píšeks Verständnis von Lermontovs Drama zurückgegriffen werden.[45]

Es ist festzustellen, dass auch Píšeks Übertragung – mit Blick auf die äußere Anlage von *Maskarad* – recht nahe am Ausgangstext bleibt. Dies sei an Bestandteilen des Nebentextes wie der Segmentierung, dem Personenverzeichnis und den schauspielerbezogenen Regieanmerkungen aufgezeigt: Bis auf einige Repliken des Intriganten Šprich im II. Akt (M, S. 296; vgl. MP, S. 35), das Lied der Nina bzw. Nastas'ja Pavlovna in der Ballszene des III. Aktes (M, S. 334; vgl. MP, S. 60) und einzelne Textstellen von wenigen Zeilen ist das Stück vollständig übertragen. Von den beiden im Ausgangstext angelegten, offenes Deutungsangebot schaffenden, Gliederungsprinzipien – der Gliederung in 4 Akte und der Einteilung in 10 Szenen (auch: Bilder)[46] – ist bei Píšek die Einteilung in Bilder gewählt. Der Wechsel von einem Bild zum folgenden ist durch „Vorhang" angezeigt. Statt der abnehmenden Spielzeit vom II. bis zum IV. Akt[47] gibt es auf diese Weise das längste Bild am Stückende: Die Enthüllungen des Unbekannten, die Aufdeckung von Arbenins Schuld, Arbenins Absturz in den Wahnsinn folgen rasch aufeinander. So wird offensichtlich das 10. Bild zur Herausstellung der Klimax am Textschluss genutzt.

Das Personenverzeichnis (MP, S. 2) gibt die russischen Namen in ihrer tschechischen Entsprechung wieder. Abweichend vom Ausgangstext ist der Unbekannte jedoch bereits als Rollenfigur eingeführt. Das Verzeichnis enthält die zusätzliche Rolle einer „Maske", die allerdings nicht von der gleichen Schauspielerin zu spielen ist wie die im Stück als ‚Maske' ausgewiesene Baronin Štral'.[48] Diese zusätzlich eingeführte Figur hat offensichtlich keinen Rollentext.

Dass der Unbekannte bereits im Personenverzeichnis genannt ist, kann mit der Zweckbestimmung dieser Übersetzung, der Inszenierung anlässlich von Lermontovs hundertstem Todestag, zu tun haben: Das Personenverzeichnis führt außer den im Ausgangstext genannten Einzelrollen und Rollenkollektiven die vollständige Besetzung auf. Durch die handschriftlichen Ergänzungen (von 17 Namen) entsteht der Eindruck einer personell sehr aufwendigen Inszenierung. Mit der Zweckbestimmung von Píšeks Übersetzung mag auch zusammenhängen, dass statt des Gastes Petrov ein „1. Gast" um einen Gesangvortrag bittet: Der erst im Stück eingeführte Petrov

---

[44] Auch wenn an dieser Bühne Versdramen von Shakespeare und Schiller inszeniert wurden, scheint ein wesentlicher Teil des Repertoires in Prosastücken bestanden zu haben. Vgl. *Dějiny českého divadla*, 1983, S. 486-491.

[45] Angesichts des Verlustes des Theaterarchivs im Zweiten Weltkrieg – das hier verwendete Manuskript blieb nur durch einen Zufall erhalten – müssen in dieser Fallstudie manche Fragen offen bleiben.

[46] Vgl. meinen Beitrag „Geben und Nehmen" (Abschnitt V), in diesem Sammelband.

[47] Gemäß der hier verwendeten Textausgabe ist die abnehmende Spielzeit der Akte II-IV in den Seitenzahlen 42 – 18 – 14 abgebildet. Die Szenen (= Bilder) umfassen 6-8 Seiten; die letzte ist 12 Seiten lang.

[48] Dies geht aus den handschriftlich gegebenen Namen der Schauspieler hervor.

könnte ohnehin nur bei einer lesenden Rezeption aufgenommen werden. Wie bei Táborský, wird auch bei Píšek „Nina Pavlovna“ um ein Lied gebeten (MP, S. 60). Damit ist jede Irritation der Zuschauer vermieden.

Die schauspielerbezogenen Regieanweisungen, die sich weitgehend auf Gestik und auf Bewegungen im Raum beziehen, sind vollständig und in Nähe zum Ausgangstext ausgebracht. Auch wenn dieser Bestandteil des Nebentextes bei Inszenierungen oft ignoriert wird, könnte er doch genutzt werden.

Die Auswahl und Verteilung der insgesamt acht Redebeiträge in freien Versen innerhalb des Prosastücks lässt sich als eine Form dramatisch-theatraler, auch übersetzerischer, Bedeutungsbildung identifizieren. Es handelt sich um Arbenins Haltemonologe nach dem Maskenball im Hause Ėngel'gardt (M, S. 272 – MP, S. 19; M, S. 273 – MP, S. 20), auf dem zweiten Ball (M, S. 332 f. – MP, S. 58 f.) und nach Ninas Tod (M, S. 348 f. – MP, S. 70; M, S. 354 – MP, S. 74), ferner um einige Worte Arbenins an Nina unmittelbar vor ihrem Tod (M, S. 341; MP, S. 64 f.), den Monolog der Baronin nach dem Maskenball (M, S. 285; MP, S. 29) und den Wortwechsel zwischen Arbenin und dem Unbekannten gegen Textende (M, S. 355-359; MP, S. 75-80). Das 10. Bild erhält durch den umfangreichen Verstext nochmals besonderes Gewicht.

Die rezeptionssteuernde Funktion der freien Verse besteht insbesondere darin, dass gerade sie Arbenins idealistische Suche, ebenso seine Selbstisolierung und seine Fehleinschätzungen, darüber hinaus auch die Figur des Unbekannten mit den vielen Deutungsmöglichkeiten und schließlich die Situation der Frau in der russischen Adelswelt herausstellen. Da die freien Verse weitgehend reimlos sind und neben einzelnen Kurzversen von fünf oder sechs Silben vor allem Langverse enthalten, ist dieses Strukturelement der Prosarede angenähert.

Angesichts der eingelagerten Verse stellt sich die Frage nach einer Abhängigkeit dieser *Maskarad*-Wiedergabe von Táborskýs Erstübersetzung. Auch wenn zu vermuten ist, dass Píšek die vorangehende Übersetzung kannte, lassen sich keine eindeutigen Spuren einer Abhängigkeit finden. Vieles spricht dafür, dass hier ein übersetzungsgeschichtliches Muster vorliegt: Dass Píšek sich für einen radikal anderen Dramentransfer entschieden hat. Statt der teilweise buchsprachlichen und abgelegenen Lexik, der vielen Inversionen und anderer Markierungen in Táborskýs Übersetzung (die auch einen Abstand zu Lermontovs sprachlicher Transparenz schaffen) wählt Píšek einen vor allem an der tschechischen Umgangssprache orientierten Code. Ungeachtet mancher umgangssprachlicher Expressivität führt das zu einem homogeneren Übersetzungstext als bei Táborský. Die kaum zu überbietende sprachliche Präzision von Lermontovs Stück geht allerdings weitgehend verloren. Der Registerwechsel zwischen den beiden Zieltexten sei an einem Beispiel veranschaulicht. Im Ausgangstext erklärt Arbenin seinem früheren Spielkumpanen Kazarin: „Vidal ja mnogo rož“ (M, S. 251; „Gesehen hab ich viele Fratzen [Fressen]“). Der von Táborský übersetzte Arbenin drückt sich nicht umgangssprachlich-drastisch, sondern eher buchsprachlich aus: „Znám tváře přerůzné“ (MT, S. 17; „Ich kenne überaus verschiedene [recht verschiedene] Gesichter“). Umgangssprachlich-expressiv sagt hingegen Píšeks Arbenin: „Viděl jsem všelijakých tváří“ (MP, S. 5; „Gesehen hab ich alle möglichen Gesichter“). Die Annäherung an die gesprochene Sprache und die relativ homogene Textur von Píšeks Übersetzung kommt ohne Frage dem Inszenierungsvorhaben entgegen.

Bei den hier vorrangig interessierenden Beobachtungsorten des Übersetzungsvergleichs ist wiederholt ein Abgehen von der präzisen Bedeutungsbildung des Ausgangstextes festzustellen. Die pronominale Anrede ist weitgehend, jedoch nicht völlig nachvollzogen. Ninas abrupter Übergang zum Sie ist z. B. durch die bloße Rückfrage „Co?“ (MP, S. 22; „Was?“) ausgeblendet. Von den Wortwiederholungen ist diejenige zum *Spiel*, anders als bei Táborský, nicht zusätzlich verstärkt. Dadurch, dass das Leitwort *maskerad* mehrfach konkretisierend als „ples“ („Ball“) wiedergegeben ist (M, S. 260 – MP, S. 10; M, S. 280 – MP, S. 24), ist der Hinweis auf die Maskenhaftigkeit der dargestellten Gesellschaft erkennbar geschwächt.

Die Wortwiederholungen zu Einzelbegriffen wie *čest'* (‚Ehre‘) und begrifflichen Relationen wie Glück/Unglück, Schuld/Schuldlosigkeit, Leben/Tod usf. sind vollständig im Zieltext ausgebracht, wobei selbst die Wortart des Ausgangstextes (Substantiv, Adjektiv) beibehalten ist. Sprachenpaarbedingt wird der paarige Ausdruck *svet*/*mir* homogenisierend als *svět* (‚Welt‘) übersetzt. Damit entsteht ein dichtes Wiederholungsmuster, in dem sowohl die Gegenüberstellungen von *svet* und *mir* in den Repliken Arbenins und des Unbekannten als auch Kazarins abwertender Umgang mit der Vokabel *mir* unsichtbar sind. Sensible Rezipienten dürften stellenweise mit aufnehmen, dass von sehr unterschiedlichen ‚Welten‘ die Rede ist.

Die Frage nach der Instanz hinter menschlichen Lebenswegen ist in Píšeks Übersetzung mehr im Sinne des Ausgangstextes reproduziert als bei Táborský: Das russische Wort *sud'ba* (‚Schicksal‘) ist konsequent mit dem unmarkierten Wort *osud* wiedergegeben, auch die Vokabel *rok* (‚Fatum‘, ‚Schicksal‘) in Kazarins zynischen Ausführungen wird in das Wiederholungsmuster zu *osud* integriert (M, S. 305; MP, S. 40). Dass das ‚Debattenwort‘ *osud* auf das benennende Kulturwort *sud'ba* zu beziehen ist, können nur Rezipienten aufnehmen, die mit der russischen Literatur und Kultur vertraut sind. Durch die beiden ungebrochenen Worttexturen aus den Vokabeln *svět* und *osud* wird Lermontovs Drama sprachlich in die Zielkultur geholt.

Das Wiederholungsmuster zum Gotteswort ist – anders als bei Táborský – nicht nachdrücklich verstärkt. Die russische Abschiedsformel „proščaj“/„proščajte“ („leb wohl“/„lebt wohl“) ist in der Regel mit der gebotenen tschechischen Entsprechung, der Formel „sbohem“, in einigen Fällen auch mit der Wendung „bud' sbohem“ (wörtlich: ‚sei mit Gott‘) wiedergegeben (MP, S. 14 – vgl. M, S. 265; MP, S. 16 – M, S. 269). Die Desemantisierung dieser Grußformel ist – anders als bei Táborský – nicht durch eine Trennung von Präposition und Substantiv und Großschreibung des Gottesnamens ‚zurückgearbeitet‘. Dort, wo der Gottesname weder Grußformel noch sekundäre Interjektion ist, wird er eher differenzierend als homogenisierend reproduziert. Dabei ist in einigen Fällen die konsequente Kleinschreibung des Ausgangstextes in einen Wechsel von Groß- und Kleinschreibung umgewandelt. In Arbenins unmittelbar vor Ninas Tod artikuliertem Satz „Ja prokljat *bogom*“ (M, S. 347; „Ich bin durch [von] Gott verflucht“) wählt der Übersetzer die Großschreibung: „Jsem proklet *Bohem*“ (MP, S. 68; vgl. ebd., S. 69). Damit sind die nachdrücklichen Nennungen des Gottesnamens in den Blick gebracht. Schauspieler können die graphische Hervorhebung artikulatorisch nachvollziehen. Píšeks translatorische Entscheidung hätte dennoch vor allem lesende Rezipienten erreicht. Dies entspricht dem gesamten Übersetzungstext: Er kann auch Leser an Lermontovs Drama heranführen. In jedem Fall hat Píšek keine auf die eine oder andere Art aktualisierte Bearbeitung, d. h. die Vorlage für

eine einmalige szenische Umsetzung, geschaffen. Dieser Übersetzungstext hätte vielmehr eine Grundlage für unterschiedliche theatrale Interpretationen sein können.

Die auf der Grundlage von Píšeks Übersetzung geschaffene Inszenierung des Jahres 1941 ist mit einem Satz im Band IV von *Dějiny českého divadla* (1983, S. 488; *Geschichte des tschechischen Theaters*) festgehalten: „Die Inszenierung von Lermontovs *Maskarad* war das Bild einer Welt, die dem Normalen entglitten und wahnsinnig geworden ist." Für eine solche szenische Umsetzung hat Píšeks Übersetzung, das mag deutlich geworden sein, keine Voraussetzungen geschaffen. Auf die Diskrepanz zwischen übersetzerischem Transfer und szenischer Umsetzung wird abschließend zurückzukommen sein.

VI

Emanuel Frynta (1923-1975), der nach Táborský eine zweite tschechische Versübersetzung von *Maskarad* erstellt hat,[49] gehört zu der großen Gruppe von Dichter-Übersetzern Lermontovs (J. Zizler, 1995, S. 187). Als Russist ausgebildet, hat er außer Puškin und Lermontov auch Čechov ins Tschechische übertragen (ebd., vgl. O. Horák, 2009, S. 23). Ähnlich wie Táborský, hat auch Frynta sein Verständnis von *Maskarad* in einem Vorwort („Lermontov als Dramatiker", 1971, S. 7-16) dargestellt. Während Táborský neben Arbenin auch eine „oberflächliche", „böse" Gesellschaft als Darbietungsgegenstand sieht und einige Hinweise zu den sprachlichen Qualitäten von Lermontovs Drama gibt, ist Frynta ausschließlich an der Arbenin-Gestalt als nochmaliger Modellierung des romantischen Dämonen (*Demon*) interessiert. Frynta stellt heraus, dass *Maskarad* – wegen des Fehlens einer zeitgleichen Rezeption – auch in Russland auf alle Zeiten ein „Interpretationsproblem" (ebd., S. 9) bleibe. Arbenin sei ein „tragischer Held", der „sich selbst der eigentliche Gegenspieler" (ebd.) sei, wissend, von höchster Intelligenz, mehr sehend als die menschliche Umgebung, am Ideal des Absoluten orientiert, „[verzweifele er] an der Welt, der Gesellschaft und sich selbst" (ebd., S. 10-13). Arbenins Tragödie sei in der „Voraussetzung" der vorgeführten Katastrophe angelegt – der Selbstisolierung, der Kurzsichtigkeit gegenüber zwischenmenschlichen Beziehungen (ebd., S. 14). Frynta gelangt zu dem Schluss, dass in der Gestalt des Evgenij Arbenin, der „unter dem Druck von Banalitäten, über die er sich längst erhaben dünkte", „mordet", das Thema des Dämonen „*definitiv kompromittiert*" (ebd., S. 14 f.; Hervorheb. Frynta) sei. Mit Blick auf dieses Textverständnis hat zu interessieren, ob der Arbenin-Gestalt besondere translatorische Sorgfalt gilt.

Vorausgreifend ist festzustellen, dass Fryntas *Maskarad*-Fassung weiter vom Ausgangstext entfernt ist als der Übersetzungstext Táborskýs und derjenige Píšeks. Die Ursachen mögen zum einen in dem Verständnis von Arbenin als zentralem Darbietungsgegenstand, zum anderen aber auch in Fryntas Selbstverständnis als Übersetzer liegen.[50] Fryntas *Maškaráda* ist keine Übersetzung im engeren Sinne, sondern eine Spielart der Nachdichtung; Auslassungen, Hinzufügungen und Umformulierungen schaffen Distanz zur Textvorlage.

---

[49] Diese Ausgabe (M.Ju. Lermontov, 1963) wird unter der Chiffre MF zitiert.

[50] J. Zizler führt an (1995, S. 187), Frynta habe sich als „Übersetzer aus Berufung" („překladatel z povolání") verstanden.

Dies sei zunächst an den wesentlichen Bestandteilen des Nebentextes, d. h. an der Segmentierung, dem Personenverzeichnis und den schaupielerbezogenen Regieanmerkungen nachvollzogen. Hier sind die Befunde unauffällig. Fryntas Übersetzungstext folgt ausnahmslos der Segmentierung von Lermontovs Drama, wobei die Einteilung in Akte herausgestellt ist. Die Aktgrenzen sind auf einem gesonderten Blatt ausgebracht; zwischen den Akten gibt es mindestens zwei Leerseiten (z. B. MF, S. 48-51). Auch wenn dies auf Vorstellungen des Verlages zurückgehen mag, ist so die bedeutungsbildende Funktion der Akteinteilung verstärkt: Die konkurrierende Segmentierung in Szenen bzw. Bilder, die Píšek für die Inszenierung des Jahres 1941 vorgezogen hat, ist hingegen zurückgedrängt.

Das Personenverzeichnis ist in Orientierung am Ausgangstext reproduziert, d. h. der Unbekannte ist zunächst hinter der Rollenfigur einer „Maske" verborgen (MF, S. 3). Abweichend von den beiden tschechischen Vorübersetzungen, führt diese Fassung jedoch den Namen des Fürsten als „Zv*jo*zdič" an, d. h. es wird – ohne Anhaltspunkte im Ausgangstext – eine russische Namensform „Zv*ë*zdič" angenommen.[51] Diese an sich geringfügige Änderung bringt den Doppelcharakter von Bühnentexten in den Blick. Bei einer szenischen Umsetzung des Stückes können mit der russischen Sprache und Literatur, überhaupt mit den slavischen Sprachen vertraute Rezipienten irritiert sein. Zu den Besonderheiten von Fryntas *Maskarad*-Fassung gehört aber auch, dass der Hinweis auf Ninas eigentlichen Namen, Nastas'ja Pavlovna, für lesende und schauende Rezipienten erhalten ist. Hier sagt die sonst nicht auftretende Rollenfigur Petrov diesen einen Satz: „Nastasjo Pavlovno, nezazpíváte nám?" (MF, S. 106; „Nastas'ja Pavlovna, werden [wollen] Sie uns nicht [etwas] vorsingen?"). Auch wenn der Petrov des Ausgangstextes *von*, nicht aber *zu* Nastas'ja Pavlovna spricht, kann die Enthüllung des Namens nachvollzogen werden. Ähnlich der nur einmal auftretenden episodischen Rolle Petrov sind alle übrigen erst im Text eingeführten Rollennamen im Sinne des Ausgangstextes ausgebracht. Auch die schauspielerbezogenen Regiebemerkungen sind so genau wiedergegeben, dass sie in einer Inszenierung im Sinne des Ausgangstextes genutzt werden könnten.

Entscheidende Abweichungen vom Ausgangstext finden sich hingegen im Transfer der Figurenrede. Es sind zwar alle Repliken im Zieltext vorhanden, doch enthalten viele einen zusätzlichen Halbvers oder Vers, in einzelnen Fällen sind mehrere Verszeilen hinzugefügt (z. B. bei einer Replik der Baronin, MF, S. 85 – vgl. M, S. 316, und bei einem Redebeitrag des Unbekannten, MF, S. 133 – vgl. M, S. 355). Seltener kommt es vor, dass eine Replik um mehrere Verse gekürzt ist (wie Arbenins Monolog zur Fühlbarkeit des Todes (MF, S. 132; vgl. M, S. 354). Die zusätzlichen Halbverse und Verszeilen dienen offensichtlich nicht dazu, Detailinformationen, die anders verloren wären, an den Zieltext weiterzuvermitteln. Mit Blick auf die extrem dichte, präzise Informationsvergabe in Lermontovs Stück bleibt trotz des Zeilenzuwachses manches Detail unübersetzt. Die wesentliche Ursache für den Zeilenzuwachs ist darin zu sehen, dass die übersetzten Rollenfiguren auf unterschiedliche Art und mit unterschiedlichen Folgen wortreicher sind als die Gestalten des Ausgangstextes. Drei

[51] Die etymologisch korrekte Form ist ohne Frage „Zvezdič". Vgl. den Namen „Zvézdin" in dem von Morton Benson (1964, S. 53) zusammengestellten *Dictionary of Russian Personal Names. With a Guide to Stress and Morphology*; vgl. auch A.B. Pen'kovskij (1999, S. 33-47, bes. S. 43 f.), der den Namen von dem serbischen Wort *zvezda* (‚Stern') herleitet.

typologische Formen der Expansion seien hier veranschaulicht: Der Zugewinn einer Verszeile auf der Grundlage eines ausgangsseitigen Verses, die Hinzufügung eines Verses, für den es keine ‚Vorlage' gibt und Wortwiederholungen, für die inhaltliche Elemente ganz oder teilweise aufgegeben werden.

Die Hinzufügung einer Verszeile durch wortreicheren Transfer findet sich z. B. in Arbenins Antwort auf des Fürsten Bemerkung zur ‚Dummheit' aller ‚Masken'. Arbenin artikuliert diese Zeile: „Diana v obščestve … Venera v maskerade" (M, S. 261; „Diana in der Gesellschaft … Venus in der Maskerade [auf dem Maskenball]"). Im Zieltext lautet diese Aussage: „v salonech studená Diana bez duše – / a tady pod maskou ohnivá Venuše" (MF, S. 23; „in den Salons eine kühle [kalte] Diana ohne Seele – / und hier unter der Maske eine feurige Venus"). Durch diese Explikation ist das Wort „Maske" zusätzlich gewonnen, das an anderer Stelle fortfällt.

Eine andere Art des Zeilenzuwachses gibt es in der Kurzszene, in der Šprich Arbenins erste schroffe Begegnung mit dem Unbekannten beobachtet hat. Šprich fragt: „Kogo vy tak bezžalostno taščili, / Evgenij Aleksandryč? …" (M, S. 266; „Wen haben Sie so erbarmungslos gezerrt, / Evgenij Aleksandryč? …"). Im Zieltext lautet die Frage: „Tak, Jevgenii Alexandroviči, / vy jste mu dal, vy jste mu ale dal … / kdo byl ten pán? … (MF, S. 28; „So, Evgenij Aleksandrovič, / Sie haben es ihm gegeben, Sie haben es ihm aber gegeben … / wer war der Herr? …"). Während im Ausgangstext eine präzise Frage und eine nachgestellte Anrede aufeinanderfolgen, beginnt die Übersetzung mit einem hinzugefügten Diskursmarker; dann folgen die Anrede, zwei fast identische Aussagesätze und ein Fragesatz, in dem die russische Fragepartikel „kogo" („wen") paraphrasiert ist. Während der Ausgangstext als implizite Regieanweisung genutzt werden kann (‚zerrt', ‚zieht'), lässt sich der Zieltext nicht in szenisches Spiel umsetzen; die Umformulierung ist ungenau. Ungenau bleibt auch die Anrede: Während der Händler Šprich des Ausgangstextes bei Arbenins Familiennamen die kolloquiale Endung „-yč" statt „-ovič" verwendet, sich somit dem Aristokraten gegenüber im Ton vergreift, ist der Šprich des Zieltextes etwas höflicher, verwendet die normgerechte Langform. Ein Beispiel wie dieses kann veranschaulichen, welche Fülle von Mikrosignalsetzungen Übersetzer in *Maskarad* vorfinden.

Einfügungen, für die es keine konkrete Textgrundlage gibt, enthalten z. B. zwei Repliken Arbenins. Beide stellen Arbenins Selbstverständnis intellektueller Überlegenheit heraus. Den Ausführungen zu seinem allzu hohen Alter ‚im Herzen' stellt der übersetzte Arbenin diesen Satz voraus: „Já vím a rozumím tvé odpovědi" (MF, S. 40; „Ich weiß und verstehe deine Antwort"; vgl. M, S. 277). Die Ausführungen über die schicksalhafte Verbindung beider Ehepartner leitet der übersetzte Arbenin mit dem Satz ein: „Já vím více" (MF, S. 23; „Ich weiß mehr"; vgl. M, S. 275). In diesem Falle ist allerdings nicht auszuschließen, dass Frynta Arbenins einleitende Formel „Hör zu" („Poslušaj", ebd.) durch die andere Aussage ersetzt. Einfügungen ohne entsprechendes Wortmaterial im Ausgangstext gibt es auch in der Figurenrede des Fürsten (MF, S. 53; vgl. M, S. 287) und Kazarins (MF, S. 75; vgl. M, S. 307). In dieser Hinsicht wird Arbenin somit nicht übersetzerisch bevorzugt. Eine translatorische Bevorzugung ist vielleicht darin zu sehen, dass Nina nicht nur dadurch weniger Format erlangt, dass Arbenins intellektuelle Überlegenheit verstärkt wird. Ninas Bitte, Arbenin möge „wie zu einem Freund" („kak drugu", M, S. 275) zu ihr sprechen, ist fortgelassen. Zum Vergleich: Pišek, der Wiederholungen geradezu mei-

det, lässt Nina an dieser Stelle sagen: „jako přítel příteli“ (MP, S. 21; „wie ein Freund dem Freund“).

Veranschaulicht sei auch das bemerkenswert häufige reiterierende Sprechen, bei dem eine im Ausgangstext nicht gegebene Diskrepanz zwischen Wortmenge und mitgeteiltem Inhalt entsteht. Arbenins knappe Aussage dem Fürsten gegenüber „Da sčast'e – večno tak“ (M, S. 277; „Ja [das] Glück – [ist] dauernd so“) lautet im Zieltext: „Nu ano, ano, štěstí vždycky tak“ (MF, S. 33; „Na ja, ja [das] Glück [ist] immer so“). Als die Baronin bei dem schlafenden Fürsten erscheint, erklärt Arbenin ihr: „On spit teper'… i možet vstat' sejčas!“ (M, S. 313; „Er schläft jetzt … und kann sogleich aufstehen!“). In der Übersetzung lautet die Mitteilung: „Klid, klid! On spí … klid, vzbudí se a vstane!“ (MF, S. 81; „Ruhe, Ruhe! Er schläft … Ruhe, er wird aufwachen und aufstehen!“, bzw. „Still, still …“). Während der Arbenin des Ausgangstextes seine innere Erregung – nachdem er den schlafenden Fürsten nicht umgebracht hat – vor der Baronin verborgen hält, leitet der übersetzte Arbenin seine Erregung gleichsam in Worte ab. Noch deutlicher ist die translatorische Wiedergabe der Verzweiflung der Baronin darüber, dass Arbenin sie nicht angehört hat: „Odešel … neslyší… je pryč, je pryč, je pryč!“ (MF, S. 85; „Ist fortgegangen … hört nicht … ist weg, ist weg, ist weg!“). Im Ausgangstext gibt es hier allein die Aussage „Ist fortgegangen [= ist weg], hört nicht“ (M, S. 316), keinerlei reiterierendes Sprechen in der Erregung. Durch diese Form des übersetzerischen Transfers wird nicht nur das Bild der Rollenfigur, sondern auch das Bühnendrama verändert: Lermontovs mit Signalsetzungen zu Emotionen auffallend sparsam umgehendes Stück, in der sprachlich-stilistischen Anlage ein Text der ‚hohen' Literatur, wird auf diese Weise einer Spielart des populären Dramas, dem Melodrama, zugeordnet. Das reiterierende Sprechen gehört zu dem gattungspoetischen Merkmal des „mode of excess“ (vgl. B. Schultze, 1997, S. 415 f.). Eine solche Verschiebung des Profils sprachlichen Ausdrucks wirkt sich ohne Frage auf die lesende, mehr aber noch auf die szenische Rezeption aus.

Von der von Frynta gewählten Spielart einer Nachdichtung ist der Transfer der pronominalen Anrede, vor allem der sinnstiftende Wechsel zwischen der Du- und der Sie-Form, kaum berührt. Dieses Element der Bedeutungsbildung ist abgesehen von einzelnen Ungenauigkeiten vollständig im Zieltext ausgebracht. Erhebliche Änderungen ergeben sich dagegen bei den Wiederholungsmustern sinnstiftenden Wortmaterials. Es mag genügen, Tendenzen zu benennen und einige übersetzerische Lösungen aufzuzeigen.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die meisten der Wiederholungsmuster, der Ehrbegriff, die paarigen Ordnungen Schuld/Schuldlosigkeit, Leben/Tod usw., kein vorrangiges Aufgabenfeld des übersetzerischen Transfers waren. Für den Dichter-Übersetzer Frynta stand mit großer Wahrscheinlichkeit die Schaffung einer Nachdichtung, d. h. die Übertragung von Lermontovs bühnengeeigneten Jamben in ähnlich bühnengeeignete silbenzählende Verse im Vordergrund. Dieses Ziel ist, darauf wird zurückzukommen sein, offensichtlich erreicht worden. Andere denkbare Orientierungssysteme sind dieser Zielsetzung nachgeordnet worden. Das erklärt z. B., weshalb die bedeutungsbildenden ‚Debattenwörter' des Öfteren an anderer Stelle ausgebracht sind als im Ausgangstext. Dies erklärt auch, weshalb Hinzufügungen von Vokabeln wie *svět* (‚Welt'), *osud* (‚Schicksal'), *hrát* (‚spielen') insbesondere an Reimstellen zu finden sind. Von den Wiederholungswörtern sind zum einen *spielen*

und *Spiel*, zum anderen *Glück* und *Unglück* kohärenzbildend in den Zieltext eingebracht bzw. für den Zieltext erhalten. Auch hierbei werden Reimstellen genutzt. Die aus *svet*/*mir* und aus dem Schicksalbegriff gebildeten Wiederholungsmuster sind hingegen weitgehend abgebaut. Hinter solchen Tendenzbefunden kann das Verständnis des Übersetzers Frynta von *Maskarad* stehen. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen.

Im I. Akt ist das aus *maska* und *maskerad* gebildete Wiederholungsmuster – mit 17 gegenüber 19 Nennungen des Ausgangstextes – nahezu vollständig erhalten; das Wortfeld zu *spielen* und *Spiel* ist sogar geringfügig verstärkt (17:15). Die Stelle von *Glück* und *Unglück* im Deutungsangebot von *Maskerad* ist bereits im I. Akt in den Blick gebracht: Arbenins Hinweis auf das „Glücksrad" („koleso […] sčast'ja", M, S. 253) ist explizierend als „kolo Štěstěny" (MF, S. 14; „Rad der Fortuna [Glücksgöttin]") wiedergegeben. Und Arbenins Wunsch „erproben" zu wollen, was das „Schicksal" („*sud'ba*", M, S. 255) ihm „zu sagen" habe, ist gleichfalls unter Berufung auf die Glücksgöttin transferiert: „zkusit Štěstěnu" (MF, S. 16; „die Fortuna zu versuchen [in Versuchung zu führen]"). Das benennende Kulturwort des Russischen, *sud'ba*, bleibt unsichtbar. Dieser Begriff ist, sofern er nicht überhaupt getilgt ist (M, S. 267 – MF, S. 29; M, S. 320 – MF, S. 89), mit dem unmarkierten Wort *osud* wiedergegeben. Wie im Falle der Glücksgöttin, kann *sud'ba* auch auf weitere Art metaphorisch repräsentiert sein, etwa durch die „Sterne" („hvězdy", MF, S. 110; vgl. M, S. 338). Für lesende oder schauende Rezipienten dürfte damit kaum deutlich werden, dass das Schicksal ein zutiefst ernstes Suchwort in dem dargestellten Geschehen ist. In der Wiedergabe des Gottesnamens sind weder Strategien der Zurückdrängung noch der Stärkung zu erkennen; Auslassungen und Hinzufügungen gleichen sich gegenseitig aus.

Bei dem Wiederholungsmuster zur *Welt* (*svet*/*mir*) gibt es nicht nur die unumgängliche homogenisierende Wiedergabe mit *svět*, z. B. in einer der Ansprachen des Unbekannten am Stückende (M, S. 357; MF, S. 135). Es gibt auch Auslassungen und Hinzufügungen (z. B. M, S. 285 – MF, S. 51 bzw. M, S. 339 – MF, S. 111), Paraphrasierungen und die Hinzugewinnung dieser Vokabel aus anderem sprachlichen Material. Das Wort *svet* im Sinne der Petersburger Adelswelt ist z. B. auch als „společnost" (MF, S. 51; „Gesellschaft"; vgl. M, S. 285), ebenso als „velká společnost" (MF, S. 91; „große [hohe] Gesellschaft"; vgl. M, S. 321) wiedergegeben. Angesichts einer relativ häufigen ersatzlosen Tilgung von *svet* und *mir* dürfte dieser bedeutungsbildende Komplex für zielseitige Rezipienten kaum hörbar sein.

Mit Blick darauf, dass Frynta die Arbenin-Gestalt als Zentrum des Deutungsangebots sieht, stellt sich die Frage, ob dieser Rollenfigur besondere translatorische Sorgfalt gilt. Teilweise wird das zu bejahen sein. Zwar spricht der übersetzte Arbenin, ähnlich den übrigen Rollenfiguren, reiterierend (und dabei zusätzliche Anadiplosen bildend) und entschieden emotionaler als der Arbenin des Ausgangstextes, doch sind dennoch wesentliche Elemente der individuellen Verfasstheit dieser Gestalt in den Zieltext eingebracht. Die übersetzerische Tendenz explizierender oder auch plakativer Hervorhebung („Ich weiß mehr") ist allerdings stellenweise auch am Umgang mit anderen Rollenbildern zu beobachten. Die übersetzte Nina spricht z. B. direkt aus, dass Arbenins „Misstrauen" sie tangiere: „Mě bolí, že máš ke mně nedůvěru" (MF, S. 47; „Mich schmerzt, dass du Misstrauen gegen mich hast [hegst]"; vgl. S. 46).

Im Ausgangstext teilt Nina mit, dass es sie „schmerze“, Arbenins „Vorwürfe hören“ zu müssen („Mne bol’no / Tvoi upreki slušat’“, M, S. 283). An dieser Textstelle wagt die Nina des Zieltextes mehr sprachliche Benennung als die Nina der Textvorlage. Der veränderte Sprechgestus, mit dessen Hilfe u. a. das in Fryntas Einleitung gegebene Verständnis der Arbenin-Gestalt unterstrichen wird, scheint bei einigen Inszenierungen von Fryntas *Maškarád* wahrnehmbar gewesen zu sein. Diesem Detail des Übersetzungstextes ist in Verbindung mit der theatralen Rezeption nochmals nachzugehen.

VII

Mit drei völlig unterschiedlichen Übersetzungstexten von *Maskarad*, von denen zwei auf die Bühne gelangt sind, kommt der tschechischen Literatur und dem tschechischen Theater in der Tat eine besondere Stelle innerhalb der europäischen Lermontov-Rezeption zu. In Táborskýs Erstübersetzung liegt der besondere Fall vor, dass das komplexe, offene Deutungsangebot – ungeachtet des einleitend gegebenen engen Vorverständnisses – an die Zielkultur weitervermittelt ist. In das Bemühen des Philologen-Übersetzers Táborský um Genauigkeit gegenüber inhaltlichen Aspekten und ästhetischen Verfahren, etwa der Versgestaltung, geht stellenweise übersetzerische Erfahrung als Quelle zu ‚übersetzerischer Verführung‘ ein: Es wird sprachliche Markierung und Diversifikation geschaffen, die den Zieltext heterogener erscheinen lässt als der Ausgangstext dies vorgibt. Zielseitige Leser, für die diese Übersetzung geschaffen ist, können jedoch sowohl das Phänomen umfassender ästhetischer Bedeutungsbildung als auch den Rang von Lermontovs Drama aufnehmen.

In Píšeks erkennbar durchdachtem Wechsel aus Prosarede und freien Versen ist der sprachlichen Heterogenität von Táborskýs Erstübersetzung eine etwas aktualisierte, insgesamt homogene Textversion gegenübergestellt. Die Offenheit des Deutungsangebots von *Maskarad* ist weitgehend erhalten. In einer Inszenierung könnten Schauspieler manchen ‚Text unter dem Text‘ spürbar machen.

In Fryntas Stückfassung haben offensichtlich sowohl das Vorverständnis von der Arbenin-Gestalt als auch eine bestimmte Einstellung zum übersetzerischen Umgang mit Versdichtung als Leitorientierungen gewirkt. Die Erstellung eines bühnengeeigneten Versdramas dürfte dem Dichter-Übersetzer Frynta wichtiger gewesen sein als eine Vermittlung der dichten, genauen Informationsvergabe und der gezielten Verwendung ästhetischer Signalsetzungen in Lermontovs Stück. Der zielseitig veränderte Sprechgestus – die Steigerung reiterierenden und explizierenden Sprechens, die vermehrte Herausstellung emotionaler Befindlichkeit – mögen mit Vorstellungen dieses Übersetzers von romantischer Dichtung zu tun haben. Weshalb manche Aspekte der Sprachgebung in Lermontovs Drama so wenig übersetzungssteuernd gewirkt haben, muss dennoch offen bleiben.

Hier soll abschließend interessieren, ob Zusammenhänge zwischen der übersetzerischen Rezeption von *Maskarad* in Píšeks und Fryntas Textfassungen und den jeweiligen Inszenierungen zu erkennen sind. Als Textquelle dienen Besprechungen der zeitgenössischen Tagespresse. Für die von Karel Jernek erstellte Brünner Inszenierung

des Jahres 1941 steht eine Besprechung von Rajmund Habřina zur Verfügung. Diese Inszenierung, die als Bild einer Welt jenseits von Normalität in *Dějiny českého divadla* festgehalten ist, hat offensichtlich der von Píšek geschaffenen Textvorlage entgegengearbeitet. Habřina, der dem Übersetzungstext eine „reine, plastische und wirklich bühnengemäße Sprache" zuerkennt („čistým, plastickým a skutečně jevištním jazykem"; R. Habřina, 1941, S. 9), geht – ähnlich wie Táborský und wohl im Einklang mit zeitgenössischen Interpreten – von einer Gesellschaft voll des „Bösen" („zlo") und einem zynischen „Wüstling" („prostopášník") Arbenin aus. In Nina sieht er den Entwurf eines Gegenbildes zu dem umfassenden sittlichen Niedergang.

Für die auf der Grundlage von Fryntas Übersetzung erstellten Inszenierungen stehen Besprechungen der Jahre 1951, 1964 und 2008 zur Verfügung. Es kann hier nur um Streiflichter gehen: um mögliche Spuren von Fryntas Übersetzungstext und ggf. auch gänzlich anders begründete Steuerung der Regiearbeit. Etwa zeitgleich mit dem Erstdruck von Fryntas Textfassung (1951) brachte der Regisseur E. F. Burian in Prag eine Einstudierung heraus, die, wie der Rezensent Bedřich Slavík betont, überaus sorgfältig eingerichtet war – bis hin zu einer historisch korrekten Ausstattung (B. Slavík, 1951, S. 3). Angestrebt war somit nicht eine Modernisierung oder Aktualisierung, sondern die Darstellung der russischen Adelswelt um 1830. Der Rezensent, der Fryntas Übersetzung als „in hohem Maße zutreffend und künstlerisch gestaltungsgeeignet" („v bohatě výstižném a umělecky tvárném [překladu]") erachtet, versteht Lermontovs Stück als uneingeschränkt romantisches Drama. Die Inszenierung präsentiere *Maskarad* im Sinne einer „Anklage und Verurteilung zerrissener [gespaltener] Menschen" („obžalobou i odsouzením rozervanců") und „dekadenter Sittlichkeit" („úpadkové morálky") und sei zugleich ein „Appell zum Kampf um Liebe zum Menschen, für das menschlich Gute" („výzvou k boji za lásku k člověku, za lidské dobro"). Von dem Darsteller des Arbenin wird gesagt, er habe diese Rolle „durch eine sehr umfassende Skala von Gefühlen und – um mit Stanislavskij zu sprechen – dramatisch wirkungsvollen ‚Seelenwanderungen' angeheizt, die alle auf wunderbare Art die figürliche Ganzheit eines eifersüchtigen und jähzornigen romantischen Menschen, im Kern jedoch übersensiblen Träumers […] gestalteten" („rozehrál velmi obsáhlou stupnici citů a dramaticky působivých ‚převtělení', mluveno se Stanislavským, jež všechny nádherně utvářely celostnost postavy romantického žárlivce i prchlivce, v jádře však přecitlivělého snílka […]"). Hier deutet sich zunächst an, dass dem Rezensenten der Abstand zwischen Lermontovs *Maskarad* und Fryntas Nachdichtung nicht bewusst war. Zugleich klingt an, dass der pädagogische Auftrag von Kunst – an anderer Stelle ist von der „Dialektik von Gut und Böse" („dialektiku dobra a zla") die Rede – im Sinne des Sozialistischen Realismus nachvollzogen ist. Der Rezensent scheint aber auch erfasst zu haben, dass hinter Arbenins Verhalten die einsame Suche nach einer als ‚ideal' konzipierten Welt verborgen ist. Die Tatsache, dass in Fryntas Übersetzung innere Regungen an die Oberfläche geholt, versprachlicht und vereinfacht werden, ist aus der Betonung gleichsam ausgestellter Gefühle herauszuhören.

Das zweite Beispiel einer szenischen Realisierung von Fryntas *Maskarad*-Fassung ist 1964 von O. Ševšík in Pilsen herausgebracht worden. Von einem Theaterverständnis ausgehend, wonach dieses „das Problem des Menschen in allen seinen Formen zu vertiefen" („prohlubovat lidský problém ve všech jeho formách") und „Sonde zum

Menschen“ („sonda do člověka“) zu sein habe, gelangt der Rezensent Jan Císař zu dem Schluss, die Pilsener Inszenierung habe dies begriffen, jedoch nicht immer konsequent durchgehalten (J. Císař, 1964, S. 4). Lermontovs *Maskarad* ist als Bühnenstück gesehen, das sich „auf die Frage moralischer Verantwortlichkeit des Menschen“ („otázku mravní zodpovědnosti člověka“) konzentriere, die „Frage nach der Sauberkeit der Mittel, mit denen Gerechtigkeit und das Gute erreicht“ werden („otázku čistoty prostředků, jimiž je dosahována spravedlnost a dobro“). Die Mehrheit der Rollenfiguren trage eine gewisse „Zweipoligkeit“ in sich; sie seien gleichermaßen Täter und Opfer des Bösen. Dabei sei die dargestellte „Maskerade von Herz und Verstand“ („maškarádou srdce a rozumu“) in der Gegenwart so „drängend“ „wie vor 130 Jahren“ („naléhavá […] jako před sto třiceti lety“). Zu den besonderen Einfällen der Regie habe die Einrichtung der Bühne im Sinne eines Gerichtssaals gehört, wobei die Eingangssequenz das Ende von Kafkas *Prozess* und das Ende von *Maskarad*, den am Sarg seiner Frau knieenden Arbenin, zusammengebracht habe: „Dva črně odění pánové v cylindru […] Jako by k němu přiházela spravedlnost – tajuplná a nikoli z tohoto světa.“ („Zwei schwarz gekleidete Herren im Zylinder […]. Als sei die Gerechtigkeit zu ihm [zu Arbenin, B. S.] gekommen – geheimnisvoll und nicht von dieser Welt.“ Ebd.).[52] Ševšíks Inszenierung hat somit – Fryntas *Maskarad*-Deutung von Arbenin als kompromittiertem Dämonen ignorierend – die Parabelhaftigkeit des Stückes exponiert. Als Schwäche der Einstudierung werden diejenigen Stellen gesehen, an denen die „Charaktere vereinfacht“ („zjednodušeny charaktery“) seien und „überflüssige Musik“ „lyrische Passagen“ („zbytečná hudba na lyrických místech“) begleite. Hier sei man „dem Melodrama nahe“ („blízko melodramatu“). Der Rezensent gibt nicht zu erkennen, ob er mit Lermontovs ökonomischem, sprachlich ‚zurückhaltenden‘ Text vertraut ist oder nicht. Die für Fryntas Übersetzungstext kennzeichnende partielle Affinität zum Melodrama ist jedoch herausgehört worden.

Das gilt möglicherweise auch für die Prager Inszenierung des Jahres 2008. In diesem Fall handelt es sich um eine Einstudierung von Radovan Lipus. Die Einführung der Rezensentin Marie Zdeňková in das Stück (auf einer Internetseite der *Divadelní noviny*) lässt annehmen, dass jene sich intensiv mit dem Stück vertraut gemacht hat. Arbenins richtig erkannte idealistische Suche auf das „Ideal von Frau und Heim“ („k ideálu ženy a domova“) festzulegen, greift allerdings entschieden zu kurz (M. Zdeňková, 2008, S. 1-2). Die Rezensentin macht auf der anderen Seite auf eine nicht immer beachtete Ambivalenz der Arbenin-Gestalt aufmerksam: Es werde nie wirklich klar, ob er sich tatsächlich von dem „bizarren Maskenreigen“ („pitvorný maškarní rej“) habe trennen wollen, dem er sich doch geradezu „ausliefere“ („neumi vymanit“). Auf „schmerzhafte Art zeitgenössisch [= aktuell]“ („bolestně současný“) ist nach ihrer Auffassung das „Gefühl der Ohnmacht und Einsamkeit einer dahinwogenden Masse von Masken, die sich fortwährend ohne Sinn um irgendetwas bemüht“ („pocit bezmoci a samoty uprostřed vlnící se nepřehledné hmoty masek, stále o cosi nesmyslně usilujících“). Der Schauspieler des Arbenin sei glaubhaft, wo er nur mit seinem Schauspielertypus wirke, wo er skeptisch und nachdenklich auftre-

[52] Es sei daran erinnert, dass Jurij Mann (vgl. Anm. 41) darauf hinweist, dass Arbenin das Fatum (*rok*) anspricht, ohne es direkt zu benennen. – In dem einleitenden Bildzitat aus Kafkas *Prozess* liegt selbstverständlich auch ein Kommentar zu den Bemühungen um eine Kafka-Rezeption und -Würdigung um 1964.

te. Wo es darum gehe, Einblick in das Innere zu geben, wirke er hingegen künstlich. Die Rezensentin hebt hervor, dass in dieser Inszenierung das Phänomen der Maskierung geradezu exponiert sei: Die Rollenfiguren trügen auch außerhalb des Maskenballs Masken; so seien „Marionettenhaftigkeit" („loutkovitost") und „Verstellung" („přetvářku") des Menschen ständig in Erinnerung gehalten. Die gleichfalls zu Wort kommende Dramaturgin Markéta Bidlasová hebt die mit der Versform verbundenen „Anforderungen" („nároky") für Schauspieler, u. a. den „Wirbel erstickender [den Atem nehmender] Verse und vernichtend präziser Worte, wie nur Lermontov es vermocht habe" („ve víru zalykavých veršů a ničivě přesných slov, jaká uměl jen Lermontov"), hervor (M. Zdeňková, ebd.).

Gemäß dieser Besprechung, die zugleich zum Theaterbesuch anregen will, sind insbesondere Maskierung und Verstellung als Bestandteil menschlichen Verhaltens herausgestellt worden. Die Dramaturgin weiß möglicherweise nicht, worin die Unterschiede zwischen Lermontovs Text und Fryntas Nachdichtung bestehen: dass der „Wirbel den Atem nehmender Verse" mehr für den Ziel- als für den Ausgangstext zutrifft und die „Genauigkeit" sprachlichen Ausdrucks bei Lermontov stellenweise einen anderen Charakter hat als bei Frynta, der manche Informationen durch explizierendes Übersetzen an die Textoberfläche holt.[53]

Der Blick auf eine Auswahl von Inszenierungsbesprechungen zeigt, dass Fryntas Hinweis, *Maskarad* sei auf alle Zeiten ein „Interpretationsproblem" („interpretačním problémem"), in vollem Umfang zutrifft: Jede der Inszenierungen hat offensichtlich bestimmte Teilmengen des umfangreichen Deutungsangebots exponiert. Eine Ausnahme bildet gewiss Karel Jerneks Einstudierung des Jahres 1941, die eine „dem Normalen entglittene Welt" („světa, který se vymkl z normálu") zeigt. Hier wäre, mit den Worten des Rezensenten Habřina, nicht nur der Autor Lermontov, sondern auch dessen gewissenhafter Übersetzer Píšek ‚in Schutz zu nehmen' („kdo se ujme autora?"; R. Habřina, 1941). Ähnlich den vergleichenden Übersetzungsanalysen tragen also auch die meisten szenischen Umsetzungen zur weiteren Erschließung von Lermontovs Stück bei.

Die Betrachtung von zwei deutschen,[54] zwei polnischen[55] und drei tschechischen Übersetzungstexten von *Maskarad* ergibt ein Bild sprachlich-kultureller Multiplikation und Diversifizierung, wie dies für den übersetzerischen Transfer völlig legitim ist. In jeder der drei Zielsprachen sind bestimmte Beschränkungen vorgegeben, stehen aber auch Chancen für kreative Lösungen, somit übersetzerischen Gewinn zur Verfügung. Während z. B. das Deutsche und das Tschechische die bedeutungsbildende Nutzung der pronominalen Anrede (den Wechsel von Beziehungsdefinitionen) im Sinne des Ausgangstextes reproduzieren können und dies nahezu uneingeschränkt nachvollziehen, stiftet das zum Russischen asymmetrische Anredesystem des Polnischen gleichsam zu weiteren Abweichungen an – bis am Ende ein Ort ästhetischer Bedeutungsbildung seine Leistung verloren hat. Die innerslavischen Translationsfälle stehen auf der einen Seite für erleichterte Rahmenbedingungen des Übersetzens,

---

[53] Auch Dušan Havlíčeks Besprechung der 1963 herausgebrachten Fernsehfassung von *Maskarad* (D. Havlíčeks, 1963) lässt vermuten, dass zwischen Lermontovs Drama und Fryntas Nachdichtung nicht unterschieden wird bzw. dass dieser Unterschied nicht von Interesse ist.

[54] Vgl. meinen Beitrag „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

[55] Vgl. meinen Beitrag „Geben und Nehmen", in diesem Sammelband.

erhalten jedoch auf der anderen Seite gewisse Zwänge zu einem homogenisierenden Transfer. Während das Deutsche Lermontovs Jamben nachbilden kann, sind für das Polnische und Tschechische mit ihrem festen Akzent silbenzählende Verse und rhythmische Markierungen (M. Zdeňková, 2008, S. 1-2) die traditionell gebotene Option. Gerade das Geflecht aus Wiederholungsstrukturen, die nicht einer bestimmten Rollenfigur zugeordnet sind, sondern ein eigenständiges Deutungsangebot ober- und außerhalb der Figurenebene bilden, laden zu verfahrensanalogen Transferlösungen ein. Mit Blick darauf, dass Übersetzungen eher dazu neigen zu veralten als die Ausgangstexte – das gilt ebenso für lexikalisches Material wie Substantive und Interjektionen mit begrenzter Aktualität wie für Epochencodes in der Art der expressionistischen Plakativität –, ist davon auszugehen, dass auch diejenigen Übersetzungen von *Maskarad*, die sich bereits (mehr oder weniger) in Inszenierungen bewährt haben, bei Neuinszenierungen nochmals mit dem Ausgangstext verglichen werden. Auf diese Weise kann, so ist anzunehmen, das Angebot für ein offenes Theaterstück des 21. Jahrhunderts in vollem Umfang erfasst und mit den jeweils gewünschten Akzentuierungen genutzt werden.

Wenn man *Maskarad* aus der werkimmanenten Spur der zu Ende geführten Thematik des Dämonen löst, so ergeben sich auffallend viele Kontaktstellen zur Lebenswirklichkeit am Beginn des 21. Jahrhunderts. Die Art und Weise, wie sich die hohe Petersburger Gesellschaft eine ‚parallele Welt' zur sozialen und politischen Realität rings umher schafft, erinnert an die vielen Parallelwelten, in denen heute Gruppen von Menschen ausgewichen sind und ausweichen – einschließlich der Parallelwelten des Internet. Dass ein Einzelner, ein in seiner Grundhaltung aufrichtiger und ernsthafter, auch idealistischer Mensch, dem Treiben einer ‚Spaßgesellschaft' ohne erkennbare Ziele nicht folgen mag, lässt sich anhand von Lermontovs Stück nacherfahrbar machen. Zeigen lässt sich auch, wie gefährlich die Blindheit ist (sie hat etwas von Fundamentalismus), mit der Arbenin seine einsamen Konstrukte verfolgt. Exponieren könnte man, dass das im ganzen Stück als Wiederholungsmuster präsente *Glück* nur eine Chance hat, wenn verstanden ist, wie unabdingbar zwischenmenschliche Kommunikation und soziale Kompetenz sind. Da diejenigen Redebeiträge, die Arbenins weitgehend kommunikationsabweisende Äußerungen korrigieren können, d. h. einige Repliken der Nina und der Baronin Štral', in den Übersetzungen sinnwidrige Abweichungen vom Ausgangstext enthalten, müssten gerade solche Stellen nochmals angesehen werden.

Es ist davon auszugehen, dass dieser Kartierung von *Maskarad*-Übersetzungen manche gleichfalls bedenkenswerte Quelle, auch Besprechungen weiterer Inszenierungsvorhaben, entgangen ist bzw. sind. Es mag dennoch gelungen sein, einige Lücken der Lermontov-Forschung abzubauen.

Literaturverzeichnis

Benutzte Werkausgaben Lermontovs

Lermontov, Michail Ju., 1935: *Maskarad. Drama v 4-ch dejstvijach, v stichach*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 5 t.,* t. 4: *Dramy i tragedii*, Academia, Moskva, Leningrad, S. 247-362.
Lermontov, Michail J., 1929: *Maškarní ples*. *Drama o čtyřech dějstvích ve verších*, Přeložil František Táborský, J. Otto (Sborník světové poesie. 158), Praha.
Lermontov, Michail J., [1941]: *Maškaráda* [*Maškarní ples*]. *Drama o čtyřech dějstvích v deseti obrazech*, Přeložil a upravil František Píšek [Brno, Manuskript].
Lermontov, Michail Jurjevič, 1963: *Maškaráda*. *Drama ve verších, ve čtyřech dějstvích*, Translation Emanuel Frynta, Orbis, Praha.
Lermontov, Michail Jurjevič, 1971: *Maškaráda*. *Drama ve verších, ve čtyřech dějstvích*, Přeložil Emanuel Frynta, in: ders., *Maškaráda. Dva bratři*, Odeon (Světová četba. 428), Praha, S. 17-145.
Lermontov, Michail Jurjevič, 1971: *Dva bratři*, Přeložila Zdenka Bergrová, in: ders.: *Maškaráda. Dva bratři*, Odeon, Praha (Světová četba. 428), S. 147-207.

Fachliteratur

Benson, Morton, 1964: *Dictionary of Russian Personal Names*. *With a Guide to Stress and Morphology*, University of Pennsylvania, Philadelpia.
Berkopec, Oton (Red.), 1965: *Michail Jurjevič Lermontov v české literatuře*. Bibliografie, Státní knihovna ČSSR, Nár. Knihovna (Bibliografický katalog ČSSR – České knihy 1965. Zvláštní sešit. 1), Praha.
Císař, Jan, 1964: „Maškaráda rozumu a srdce“, in: *Divadelní noviny: kulturní čtrnáctidenik pro divadelníky a jejich diváky*, 8.1, S. 4.
Dějiny české literatury, 1960, Red. Jan Mukařovský, sv. II: *Literatura národního obrození*, Red. Felix Vodička, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
Dějiny české literatury, 1961, Red. Jan Mukařovský, sv. III: *Literatura druhé poloviny devatenáctého století*, Red. Miloš Pohorský, Nakladelství Československé akademie věd, Praha.
Dějiny české literatury, 1995, Red. Jan Mukařovský, sv. IV: *Literatura od konce 19. století do roku 1945*, Red. Jan Mukařovský, Viktoria Publishing, Praha.
Dějiny českého divadla, 1983, Red. František Černý, sv. IV: *Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*, Red. Adolf Scherl, Academia, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
Eekman, Thomas, 1973: „M. Lermontov w literaturach słowiańskich“, in: *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*. *Warsaw, August 21-27, 1973*, vol. II: *Literature and Folklore*, Edited by Victor Terras, Mouton (Slavistic Printings and Reprintings. 296), The Hague, Paris, S. 147-179.
Formánková, Gabriela, 2006: *Ruské drama na brněnské scéně v meziválečném období*, Bakalářská diplomová práce, Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno.
Frynta, Emanuel, 1971: „Lermontov dramatik“, in: Michail Jurjevič Lermontov, *Maškaráda. Dva bratři*, (Světová četba. 428), Praha, S. 7-16.
Habřina, Rajmund, 1941: „Europská premiéra Lermontovy *Maškarády* v Brně“, in: *Venkov*, 36.34 (9.2.1941), S. 9.
Havlíček, Dušan, 1963: „Tvůrčí procesy. M.J. Lermontov: „*Maškaráda*“, in: *Kulturní tvorba*, 1.41 (10.10.1963), S. 10.
Horák, Jiří, 1935: „Lermontov Michail Jurievič“, in: *Ottův Slovník Naučný Nové Doby*. Dodatky k velikému ottovu slovníku naučnému, sv. III.2, J. Otto, Praha, S. 1149-1151.
Horák, Ondřej, 2009: „Hledat na Oněgina rým“, in: *Lidové Noviny* (25.4.2009), S. 23.
Kšicová, Danuše, 1964: „M.J. Lermontov v české literární kritice 19. století a první třetiny 20. století“, in: *Slavia*, XXXIII, S. 268-294.

Machovec, Martin, 2000: „František Píšek“, in: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, sv. 3.2: P-Ř, Red. Jiří Opelík, Academia, Praha, S. 930-932.
Mann, Jurij Vl., 1977: „Igrovye momenty v *Maskarade* Lermontova“, in: *Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka*, 36.1, S. 27-38.
Mervartová, Marie/Bečka, Jiří, 1965: [Vorwort], in: Oton Berkopec (Red.), *Michail Jurjevič Lermontov v české literatuře. Bibliografie*, Státní knihovna ČSSR, Národní knihovna, Praha, S. 3-7.
Mucha, Bogusław, 1975: *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841-1941*, Polska Akademia Nauk, Wrocław usw.
Najdič, Ė.Ė., 1981: „Puškin, Aleksandr Sergeevič“, in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 455-458.
Pavlovský, Petr (Red.), 2004: *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*, Libri & Národní divadlo, Praha.
Pen'kovskij, Aleksandr B., 1999: *Nina. Kul'turnyj mif zolotogo veka russkoj literatury v lingvističeskom osveščenii*, Indrik, Moskva.
Pešta, Pavel, 2008: „František Táborský“, in: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, sv. 4.1: S-T, Red. Luboš Merhaut, Academia, Praha, S. 836-841.
Schamschula, Walter, 1996: *Geschichte der tschechischen Literatur*, Bd. II: *Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg*, Böhlau (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. A: Slavistische Forschungen. NF. 14), Köln, Weimar, Wien.
–, 2004: *Geschichte der tschechischen Literatur*, Bd. III: *Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart*, Böhlau (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. A: Slavistische Forschungen. NF. 14), Köln, Weimar, Wien.
Schultze, Brigitte, 1997: „Importierte Unterhaltung: Französische und deutsche Melodramen auf Russlands Bühnen. Dargestellt am Beispiel von Pixérécourts *Christophe Colomb* und Castellis *Die Waise und der Mörder*“, in: *Zeitschrift für Slawistik*, 42.4, S. 411-421.
–, 1998: „Mythen, Topoi, Kulturthemen und andere sinntragende Ordnungen in neueren Identitätsdebatten. Am Beispiel der russischen, polnischen und tschechischen Kultur“, in: Horst Turk, Brigitte Schultze, Roberto Simanowski (Hrsg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen. Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Wallstein (Sonderforschungsbereich 529. „Internationalität nationaler Literaturen“. Serie B: Europäische Literaturen und internationale Prozesse. 1), Göttingen, S. 220-238.
–, 2005: „Die tschechische Ballade im 19. und 20. Jahrhundert: gattungspoetische Evolutionierung und kulturpoetischer Status, systemreferentieller und metaphorischer Gebrauch“, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 48.1-2, S. 5-35.
–, 2007: „Kulturstiftende Funktion der Dramenübersetzung seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts“, in: Harald Kittel u. a. (Hrsg.), *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, 2. Teilband, Verlag Walter de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. 26.2), Berlin, New York, S. 1644-1659.
–, (in diesem Sammelband): „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)“, S. XX-YY.
–, (in diesem Sammelband): „Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten“, S. XX-YY.
Schultze, Brigitte/Skalicky, Wiebke, 2001: „Kulturpoetik: Ballade (Moritat), Idylle und Traktat in der tschechischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Slawistik*, 46.3, S. 319-348.
Slavík, Bedřich, 1951: „Premiéra Lermontovy *Maškarády*“, in: *Lidová demokracie*, 7.215 (12.9.1951), S. 3.
Stelleman, Jenny (in diesem Sammelband): „Traditional and innovative compositional methods in Lermontov's dramatic works“, S. XX-YY.
Táborský, František, 1929: [Vorwort], in: M.Ju. Lermontov, *Maškarní ples. Drama o čtyřech dějstvích ve verších*, Přeložil František Táborský, J. Otto, Praha, S. 5-11.
Zaslavskij, O.B., 2008: „Geroj, mir i struktura teksta: o *Tamani* M.Ju. Lermontova“, in: *Wiener Slavistischer Almanach*, 61, S. 69-83.

Žakova, N.K./Kšicova, Danuše, 1981: „Perevody i izučenie Lermontova za rubežom. Čechoslovakija“, in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 404-406.

Zizler, Jiří, 1995: „Emanuel Frynta“, in: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, díl. 1: A-L, Red. Pavel Janoušek, Brána, Praha, S. 187 f.

[Information zur Inszenierung], 2009: Michail Jurjevič Lermontov. *Maškaráda*, in: http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=event.detail&id=1303, S. 1-2.

Zdeňková, Marie, 2008: „Rej masek bez výrazu“, in: *Divadelní noviny*, 11 (2008), in: http://www.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=16842, S. 1-2.

Brigitte Schultze

Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten

Dr. Herbert Matuschek für langjährige Zusammenarbeit dankbar gewidmet

I

Die übersetzerische Rezeption der kanonischen Fassung von Lermontovs Drama *Maskarad*[1] in Polen ist, soweit erkennbar, eine der markanten Lücken der Lermontov-Forschung. Auffallend begrenzt ist überdies auch der übersetzerische Transfer von Lermontovs Dramenschaffen insgesamt: Eine erste – linear gekürzte – polnische Übertragung von *Maskarad* von Antoni Kolankowski erschien 1872 in der Warschauer Zeitschrift *Kłosy*[2]; erst 1952, d. h. mehr als einhundert Jahre nach Lermontovs Tod, lag die erste und bislang einzige vollständige Übersetzung aus der Feder des Dichter-Übersetzers Jerzy Zagórski[3] vor.[4] Von Lermontovs Dramenwerk ist darüber hinaus, wiederum von Zagórski, nur die Tragödie *Ispancy* (*Die Spanier*) ins Polnische übertragen worden (Ju. Borsukevič, 1981, S. 400). Übersetzungen der übrigen Bühnenwerke, *Menschen und Leidenschaften*, *Dva brata* (*Zwei Brüder*) und *Strannyj čelovek* (*Ein sonderbarer Mensch*) sind offensichtlich bis heute ein Desiderat geblieben.[5]

Dem verzögerten und lückenhaften übersetzerischen Transfer entspricht eine verzögerte theatrale Rezeption Lermontovs in Polen. *Maskarad* wurde 1954, *Ispancy* (*Hiszpanie*) 1955 zum ersten Mal auf eine polnische Bühne gebracht (Ju. Borsukevič, 1981, S. 400). Diese Jahreszahlen lassen die Rolle politischer Rahmenbedingungen im Rezeptionsgeschehen erkennen: Beide Erstaufführungen fallen in die Zeit vor dem „Tauwetter" von 1956. Hier zeigt sich, dass die übersetzerische und theatrale Rezeption Lermontovs in Polen – zumindest in gewissem Umfang – im Kontext der polnisch-russischen Beziehungsgeschichte gesehen werden muss.

Das auffallend begrenzte Aufkommen von Dramenübersetzungen, das nur unwesentlich durch einzelne Fragmentübersetzungen von *Maskarad* bereichert wird,[6]

---

[1] Der Ausgangstext wird hier unter der Chiffre M gemäß der 1935 von Boris Ėjchenbaum edierten Ausgabe (*Polnoe sobranie sočinenij v 5 t.*, t. 4: *Dramy i tragedii*, S. 247-362) zitiert.

[2] Vgl. Ju. Borsukevič, 1981, zu „Übersetzung und Studium Lermontovs" in Polen, S. 400.

[3] Z. B. J. Zagórski, *Poezje wybrane*, Wybór i wstęp Ryszard Matuszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.

[4] Vgl. die Zusammenstellung polnischer Lermontov-Übersetzungen bei Władysław A. Kempa, 1964, S. 469.

[5] In seiner Überblicksdarstellung zu *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841-1941* (1975, S. 116; *Lermontov in der polnischen Literatur der Jahre 1841-1914*) hält Bogusław Mucha wenigstens „Proben" dieser weiteren Dramen in polnischen Übertragungen für wünschenswert.

[6] Vgl. das von Jan Michalik u. a. 2004 herausgegebene Nachschlagewerk *Dramat obcy w Polsce 1765-1965* (*Fremdes Drama in Polen 1765-1965*), S. 29.

ist allerdings u. a. deshalb nicht völlig unsichtbar im russisch-polnischen Kulturtransfer, weil sowohl die Textfassung von 1872 als auch diejenige von 1952 mehrfach nachgedruckt worden sind.

Einen deutlichen Gegensatz zur übersetzerischen Rezeption von Lermontovs Dramenschaffen bildet die Aufnahme der Lyrik und Prosa. Die Rezeption der Lyrik begann bereits zu Lermontovs Lebzeiten, und zwar anhand der russischen Originale. Diese wurden polnischen Lesern in Warschauer Zeitschriften, d. h. im russischen Teilungsgebiet der seit 1795 zwischen Russland, Preußen und Österreich aufgeteilten polnischen Adelsrepublik, vorgestellt (Ju. Borsukevič, 1981, S. 399). Hier zeichnet sich ein Spezifikum der polnischen Lermontov-Rezeption ab: In den einzelnen Teilungsgebieten sind Unterschiede in den zeitlichen Abläufen und in der Intensität zu beobachten. Für die allgemeinen Rahmenbedingungen der Lermontov-Rezeption vor 1918, d. h. vor Polens Rückkehr auf die Landkarte Europas, waren dabei die beiden Aufstände im 19. Jahrhundert, der Novemberaufstand 1830/31 und der Januaraufstand 1863/64, eine besondere ‚Belastung'. Im Rezeptionsgeschehen sind Spuren dieser Belastungen greifbar. Sowohl politische Zäsuren wie die Aufstände und Polens Rückkehr in den Kreis souveräner europäischer Staaten als auch Jubiläen in der Art von Lermontovs 50. Todestag im Jahr 1891 und die besondere Nähe literarischer Epochen und Strömungen zueinander – etwa die ‚Verwandtschaft' zwischen Lermontovs spätromantischen Texten und der Literatur des *Fin de siècle*, bedingen (einzeln oder gemeinsam) erkennbare Phasengliederungen der Lermontov-Rezeption in Polen. Es wird zu zeigen sein, dass sich für die Entstehung der Dramenübersetzungen wie auch für deren intensive Rezeption bestimmte Kontexte finden lassen. Auch wenn immer gewisse Zufälligkeiten in Rechnung zu stellen sind, steht die polnische Lermontov-Rezeption im Zeichen dezidiert politischer und ‚nationaler' Rahmenbedingungen.

Diese unterscheiden sich auch in weiterer Hinsicht von denjenigen mancher anderer europäischer Länder: Dadurch, dass Lermontov eine Reihe von Werken Mickiewiczs, z. B. das Poem *Konrad Wallenrod* (1828) und das Kleinepos *Grażyna* (1823), intertextuell in seine Dichtungen eingebracht und kreativ weiterverarbeitet hat,[7] kommt es für polnische Rezipienten zu einer Wiederbegegnung mit der eigenen Literatur. Im Falle einer Reihe von Lermontov-Übersetzungen ins Polnische ist die polnische Literatur somit zunächst eine *gebende*, ehe sie zur *nehmenden* Literatur wird. Ein wechselseitiges Geben und Nehmen kennzeichnet, wie zu zeigen sein wird, die polnische Lermontov-Rezeption auch in weiteren Einzelheiten.

Ehe nun die übersetzerische Rezeption in Kolankowskis gekürzter und Zagórskis vollständiger Fassung von *Maskarad* eingehender untersucht und damit eine der besonders greifbaren Lücken der Lermontov-Forschung geschlossen wird (Abschnitte IV und V),[8] sei zunächst (Abschnitt II) die polnische Lermontov-Rezeption in ihren wesentlichen Zügen umrissen. Neben dem Aspekt des Gebens und Nehmens sowie

---

[7] Józef Borsukiewicz (1991, S. 71-132) widmet dieser Mickiewicz-Rezeption in Lermontovs Œuvre ein ganzes Kapitel seiner Untersuchung *Lermontov und Polen*, S. 71-132.

[8] Eine entsprechende Forschungslücke war auch im Hinblick auf die übersetzerische Rezeption von *Maskarad* im deutschsprachigen Raum und für das Tschechische zu schließen. Vgl. meine Untersuchungen „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)" und „Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption", in diesem Sammelband.

den Phasen unterschiedlicher Intensität der Lermontov-Übersetzung und -Forschung, interessiert auch die Frage, warum und in welcher Weise Lermontovs Schaffen für polnische Leser bzw. Theaterbesucher attraktiv sein konnte: durch Angebote analoger Daseinserfahrung und vertraute Verfahren ästhetischer Bedeutungsbildung oder aber durch Angebote ästhetischer Innovation und thematisch-gedanklicher Differenz. Den Fallstudien zu den *Maskarad*-Übersetzungen des 19. und 20. Jahrhunderts, die selbstverständlich auch als ein bislang nicht beschrittener, eigenständiger Weg der Texterschließung angelegt sind, wird eine kurze Darstellung des Ausgangstextes vorangestellt (Abschnitt III). Es wird zunächst das dargestellte Geschehen in Erinnerung gebracht. Überdies sind bislang kontrovers behandelte Deutungsprobleme anzusprechen. Vor allem geht es darum, die bemerkenswert präzisen Verfahren ästhetischer Bedeutungsbildung in diesem Stück im Hinblick auf die Möglichkeiten eines Nachvollzugs im Kontext des Sprach-, Literatur- und Kulturpaares Russisch-Polnisch zu befragen. Den zentralen Fallstudien folgen abschließend (Abschnitt VI) einige Hinweise auf Inszenierungen von Zagórskis vollständiger Übersetzung von *Maskarad* sowie Überlegungen zur Stelle dieses Stückes im Bühnenrepertoire zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

II

Die polnische Rezeption von Lermontovs lyrischem Schaffen – den Gedichten und Poemen in der Art von *Mcyri* (*Der Novize*) und *Demon* (*Der Dämon*) sowie dem Roman *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*) – ist vor allem in diesen beiden Arbeiten dargestellt: Bogusław Muchas 1975 erschienener Studie *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841-1914* (*Michail Lermontov in der polnischen Literatur der Jahre 1841-1914*) und Józef Borsukiewiczs Untersuchung *Lermontow a Polska* (*Lermontov und Polen*) aus dem Jahre 1991. Mucha weist, sicher zu Recht, wiederholt darauf hin, dass seine Forschungsergebnisse eine in spezifischer Weise begrenzte Lermontov-Rezeption in den Blick brächten: Es gehe um die „Popularität" des russischen Autors in „polnischen literarischen Kreisen [auch: Milieus]" (B. Mucha, 1975, S. 6, 109 passim). Gemeint sind offensichtlich sowohl Leser, die beruflich mit Literatur zu tun haben als auch literaturinteressierte Rezipienten. Die von Mucha betonte Eingrenzung des Zielpublikums dürfte insgesamt, d. h. sowohl für das 19. als auch für das 20. Jahrhundert gelten. Eine Ausnahme bilden möglicherweise jene Jahre des ‚realen Sozialismus', in denen Lermontovs Schaffen bzw. eine Auswahl kanonischer Texte Pflichtlektüre in polnischen Schulen war und in denen Schüler das Drama *Maskarad* in gemeinsam besuchten Theaterveranstaltungen kennenlernen konnten. Solche Fälle kollektiver Lermontov-Rezeption dürften dennoch eher die Ausnahme denn die Regel gewesen sein. Eine Ausnahme mit besonderer Breitenwirkung waren gewiss die Inszenierungen von *Maskarad* im *Teatr Telewizji* (*Theater des Fernsehens*).

Eine Beschränkung der Lermontov-Rezeption auf bestimmte „literarische Milieus" und literaturinteressierte Kreise ist sicher auch für weitere Länder Europas geltend zu machen. Dabei ist zu bedenken, dass solche „Kreise" in den einzelnen Ländern unterschiedlich umfangreich und unterschiedlich kompetent sind und waren. Mucha,

der den Verlauf der Lermontov-Rezeption in den polnischen Teilungsgebieten und bei polnischen Emigranten mit dem Rezeptionsgeschehen in weiteren europäischen Ländern vergleicht, gelangt zu dem Ergebnis, dass Deutschland im Hinblick auf den frühen Beginn und die Intensität der Aufnahme dieses russischen Autors an erster Stelle steht (ebd.). Eine wesentliche Ursache hierfür sieht er in dem besonderen „Interesse" der Deutschen „an der russischen Literatur" (ebd.). In Muchas Reihung nehmen Böhmen und Mähren den zweiten, Frankreich den dritten und Polen erst den vierten Platz ein (ebd.).[9] Mit Blick auf die verzögerte, und offensichtlich auch hinsichtlich des Übersetzungsaufkommens beschränkte, Rezeption in Polen fällt auf, dass manche Faktoren, die eine Aufnahme von Lermontovs literarischem Werk durchaus hätten begünstigen können, nicht zur Geltung kommen. Zu solchen Faktoren zählt etwa, und das gilt gerade für das russische Teilungsgebiet, die Vertrautheit vieler polnischer Leser mit der russischen Sprache und der erleichterte Zugang zu Publikationen in russischer Sprache. Hinzukommt die allgemeine Aufgeschlossenheit polnischer Leser für das Medium Literatur. Wirksam geworden sind wohl in erster Linie die Belastungen der russisch-polnischen Beziehungsgeschichte: das auf beiden Seiten lange nicht vergessene Jahr 1812,[10] welches in den polnischen Teilungsgebieten und in der Emigration mehrheitlich nicht das Verhältnis zu Frankreich und zu Napoleon (der in Polen Gegenstand eines anhaltenden Kultes war), sondern dasjenige zu Russland erschwerte, vor allem aber die Aufstände von 1830/31 und 1863/64.

Die gegenüber anderen Ländern Europas eher zögerlich in Gang gekommene Lermontov-Rezeption ist möglicherweise nicht allein auf die politischen Rahmenbedingungen zurückzuführen. Der spezifische Anschluss an Russland kann sogar von Nachteil gewesen sein: Mucha weist z. B. darauf hin, dass in Russland selbst der Literaturwissenschaftler Belinskij in seinem Interesse an Lermontovs Schaffen kaum Nachfolger gefunden habe (1975, S. 10), dass die russische Literaturwissenschaft erst im letzten Viertel des Jahrhunderts begonnen habe, sich eingehender mit Lermontovs Œuvre zu befassen (ebd.). In diesem Zusammenhang ist zu bedenken, dass das russische Teilungsgebiet unter ähnlichen Zensurbedingungen stand wie das Zarenreich selbst: Von dem Duell im Juli 1841, bei dem Lermontov ums Leben kam, erfuhr die polnische Öffentlichkeit nichts (ebd., S. 14). Ungeachtet der erschwerten Rahmenbedingungen für die polnische Lermontov-Rezeption im 19. Jahrhundert zeigt sich das Handlungsmuster des Gebens und Nehmens bereits in der Eingangsphase: Der von 1837-1851 in Warschau tätige russische Gymnasiallehrer Petr Dubrovskij (er hatte, um Mickiewicz im Original lesen zu können, Polnisch gelernt) begann schon in Lermontovs Todesjahr, polnische Leser mit Lermontovs Lyrik und Prosa bekannt zu machen (vgl. Ė. Kucharska, 1994, S. 109).

Der offensichtlich von Idealismus beflügelte Gymnasiallehrer, Herausgeber, Übersetzer und Slavist Dubrovskij (Ė. Kucharska, 1994, S. 109) entspricht in vieler Hinsicht einem Muster kultureller Mittlerschaft in der polnischen Lermontov-Rezeption. Oft sind es Einzelne, die Lermontovs Schaffen – aus unterschiedlichen Gründen – mit

---

[9] Zur Lermontov-Rezeption bei den Tschechen s. meinen Beitrag „Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch", in diesem Sammelband.

[10] Józef Borsukiewicz (1991, S. 11) weist darauf hin, dass Lermontov im Hinblick auf 1812, d. h. den Russlandfeldzug, in dem Polen mit einem großen Heer an der Seite Napoleons kämpfte, die „patriotischen Gefühle" („uczuć patriotycznych") der „Mehrheit seines Volkes" („większości narodu") teilte.

großem Engagement an ihre Landsleute weitervermitteln. Zu ihnen gehören von der Zarenmacht verbannte und vor der Zarenmacht in die Emigration geflohene Polen. Lermontovs Schicksal und gerade diejenigen Texte, in denen Themen wie Gefangenschaft und Freiheitskampf, somit „Elemente von Kampf und Rebellion, von Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit rings umher" angesprochen sind („elementami walki i buntu, niezadowolenia z otaczającej rzeczywistości"; B. Mucha, 1975, S. 50), werden von den Polen als Hinweis auf eine besondere Nähe zu Lermontov verstanden. So wurde etwa einer der wichtigsten Organisatoren des Januaraufstands, der Ingenieur Bronisław Szwarc, während seiner Verbannung in Tomsk (1870-1879) zum Lermontov-Übersetzer. Hier geht es freilich nur um eine private, unsichtbare Übersetzungsgeschichte: Die Übersetzungen von Szwarc sind Manuskript geblieben (ebd., S. 50 f.). Übersetzungen eines anderen Teilnehmers am Januaraufstand, des in die französische Emigration gegangenen Szczepan Chamiec, wurden hingegen von Paris nach Polen gesandt und dort publiziert (ebd., S. 53). Eine weitere Gruppe von Kulturmittlern sind polnische Schriftsteller, die bis 1918 Lermontovs Texte im russischen Teilungsgebiet im Original kennenlernten und auf diese Weise zu Übersetzern wurden. Zu ihnen gehört Stefan Żeromski, der in seinem Gymnasium in Kielce schon 1882 mit Lermontovs Schaffen vertraut gemacht worden war (ebd., S. 24, vgl. S. 55 f.). Ähnlich wie Żeromski wussten auch andere Vertreter der Epochenformation Junges Polen (Młoda Polska) sehr genau zwischen der politischen Situation und einer auf Transkulturalität eingestellten Kunstepoche zu unterscheiden (ebd., S. 84 f.). Wenn dann im 20. Jahrhundert, in der Kernphase des Stalinismus in Polen (1949-1952/53), Lermontov-Übersetzungen entstehen und publiziert werden, so ist dies fraglos u. a. in dem Sinne zu verstehen, dass die klassische russische Literatur – als ‚besserer Teil' der russischen Kultur – gegen die verordnete Literatur des Sozialistischen Realismus verteidigt wird.

Derartige Befunde führen zur Phasengliederung der Lermontov-Rezeption in Polen. Es interessieren, wie gesagt, insbesondere einzelne Zäsuren und die Begründungszusammenhänge für solche Einschnitte.[11] Bogusław Mucha, der zum einen die Übersetzungstätigkeit, zum anderen die Behandlung von Lermontovs Leben und Schaffen in der Zeitschriftenliteratur beobachtet, gelangt für den Zeitraum von 1841-1914, d. h. von Lermontovs Todesjahr bis zum einhundertjährigen Gedenken an den Geburtstag, zu drei Phasen der Rezeption: 1841-1863, 1864-1891 und 1892-1914 (1975, S. 11 f.). Die erste Zäsur ist durch den Beginn des Januaraufstands, die zweite durch den fünfzigjährigen Todestag Lermontovs gegeben. Die drei Phasen entsprechen der gleichsam gröbsten Gliederung der polnischen Literatur vom fünften Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg: Nachromantik, Positivismus (die polnische Entsprechung des Realismus anderer europäischer Länder) und Junges Polen. Wenn für die zweite Phase der Lermontov-Rezeption „eine deutliche Abnahme des Interesses an Lermontovs Schaffen" (ebd., S. 60) konstatiert wird, so ist hierfür u. a. der Epochenkontext geltend zu machen: Mit dem Wechsel von Spät- bzw. Nachromantik zum Realismus (Positivismus) hat ein Codewechsel

[11] Da es in diesem Beitrag vor allem um die polnischen Übersetzungen von *Maskarad* geht, sind keine eigenständigen Forschungen zu den Phasierungen durchgef€ührt worden. Die Hinweise zur Phasierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind sicher in besonderem Maße ergänzungsbedürftig.

von Versdichtung zu Prosa und Journalismus stattgefunden (ebd.). Das Interesse an Lyrik ist zurückgegangen. Entsprechend steigt das Interesse an Lermontovs Schaffen wiederum in der Młoda Polska-Zeit mit ihrer Versdichtung und ihren Versdramen im Kontext von Symbolismus und Dekadenz. In dieser Zeit hält nicht nur die bereits davor begonnene Mittlertätigkeit polnischer Russisten an (ebd., S. 62-99), sondern es kommt zu etwas wie einer ‚Epochenbegegnung' zwischen Lermontovs spät- und nachromantischen Texten und einigen Unterströmungen des Jungen Polen. Neben Dichter-Übersetzern, die Neuübersetzungen von Lermontovs Lyrik und Poemen erstellen (ebd., S. 101-108), gibt es wichtige Vertreter dieser Großepoche, z. B. Stanisław Przybyszewski, die sich von Lermontovs Schaffen anregen lassen (ebd., S. 109). Zum Bedingungsrahmen für die Lermontov-Rezeption gehört hier selbstverständlich auch das in ganz Europa gewachsene Interesse an russischer Literatur (ebd., S. 42). Die Unterschiede zwischen den drei Teilungsgebieten spielen zu diesem Zeitpunkt offensichtlich keine Rolle mehr. Sie betreffen ohnehin, das sei betont, vor allem die Intensität der Lermontov-Rezeption. Der Name des Autors war seit den 1850er Jahren in allen drei Teilungsgebieten bekannt (ebd., S. 37).

Mit Blick auf die hier interessierenden Übersetzungen von *Maskarad* fällt die verzögerte Kenntnisnahme von Lermontovs Dramenschaffen auf. Lermontov wurde zunächst als Dichter und als Autor des Romans *Geroj našego vremeni*, danach erst als Verfasser des Versdramas *Maskarad* vorgestellt. Soweit erkennbar, ist *Maskarad* 1854 zum ersten Mal in einer Posener Zeitschrift erwähnt worden (ebd., S. 23). Kolankowskis gekürzte Wiedergabe des Dramas (1872) hat dann erneut den Dramenautor Lermontov in den Blick gebracht. Das Echo auf Kolankowskis Übersetzung scheint dennoch gering gewesen zu sein (z. B. ebd., S. 53). Auch in der besonders intensiven Phase der Lermontov-Übersetzung und -Forschung (1892-1914) lassen sich kaum Hinweise auf *Maskarad* finden. Das gilt wiederum für die vierte Rezeptionsphase, 1914/15-1945. Wenn Mucha für diesen Zeitabschnitt ein deutlich zurückgegangenes Übersetzungsaufkommen feststellt, ist das sicher insgesamt zutreffend (ebd., S. 114). Doch gibt es offensichtlich auch Ausnahmen, etwa das Jahr 1933 (vgl. Wł. Kempa, 1964, S. 466).[12] Eine fünfte Phase der Lermontov-Rezeption, nunmehr mit völlig neuen Rahmenbedingungen, sind die Jahre 1946-1989. Die veränderten Rahmenbedingungen bestehen, wie Mucha formuliert, darin, dass „erst in Volkspolen günstige Bedingungen für eine allseitige Erforschung des Dichters" geschaffen wurden (B. Mucha, 1975, S. 114). Gerade die 1950er bis frühen 1970er Jahre stehen im Zeichen einer Vervollkommnung des Repertoires von Lermontov-Übersetzungen (ebd., S. 115).

Erstmals entstehen vollständige Fassungen von *Maskarad* und *Ispancy*. Beide Stücke werden auf die Bühne gebracht. Stanisław Marczak-Oborski stellt die verzögerte Aufnahme von Lermontovs Dramenschaffen in den größeren Zusammenhang einer teilweise verzögerten Kenntnisnahme des russischen Bühnenrepertoires in Polen: „Nawet wśród XIX-wiecznych klasyków rosyjskich znaleziono jeszcze rzeczy wybitne i niegrane: *Borysa Godunowa* Puszkina […], poza tym utwory Lermontowa, Ostrowskiego, Turgieniewa […]." (St. Marczak-Oborski, 1965, S. 294; „Sogar unter

[12] Eine Reihe von Neuübersetzungen und Forschungsbeiträgen zur Aufnahme von Lermontovs Lyrik in Polen weist auch Grażyna Waliszewska (1993, S. 291-326) nach.

den russischen Klassikern des 19. Jahrhunderts entdeckte man noch herausragende und nicht gespielte Dinge: Puškins *Boris Godunov* […], außerdem Werke von Lermontov, Ostrovskij, Turgenev […].“) Im Hinblick auf das russische Bühnenrepertoire hatte Polen hier möglicherweise größeren Nachholbedarf als z. B. Deutschland.

Zur fünften Phase der Lermontov-Rezeption gehören dann, beginnend mit der Erstaufführung von *Maskarad* in Tschenstochau im Jahre 1954 (St. Marczak-Oborski, 1991, S. 317), fortlaufende Neuinszenierungen an vielen Bühnen des Landes.[13] Hinzukommen Fernsehproduktionen im Rahmen des *Teatr Telewizji* in den Jahren 1962 und 1973.[14] Gerade mit dem *Teatr Telewizji* war in Polen eine Aufnahme von Lermontov wichtigstem Bühnenwerk in einer Weise sichergestellt wie in kaum einem anderen Land.

Jerzy Zagórskis *Maskarad*-Übersetzung, die allen diesen Inszenierungen zugrunde lag, konnte zugleich nicht nur in vollständigen Druckfassungen, sondern auch in einer Reihe von Fragmenten rezipiert werden.[15] Denjenigen Fragmentübersetzungen, die noch in der Stalinzeit herausgebracht wurden, kam eine besondere Rolle im Publikationsangebot zu. Sie waren „vielleicht die einzigen erwähnenswerten Positionen“ in einer „für die Literatur ungünstigen Zeit“ („jedyne chyba pozycje godne wzmianki […] w […] niepomyślnych dla literatury latach“).[16] Die polnische Lermontov-Rezeption, insbesondere die hier interessierende Aufnahme von *Maskarad*, hat somit ein völlig eigenständiges Profil. Das Moment des Spezifischen wird verstärkt durch Polens Rolle als ‚Geberland‘ in Lermontovs kurzem Schaffensweg.

Lermontovs Mickiewicz-Rezeption hat allerdings, das sei betont, mehrere Jahre vor der Entstehung von *Maskarad*, d. h. vor 1835, stattgefunden. Diese Mickiewicz-Rezeption betrifft Entwürfe jugendlicher Helden, die den Kampf gegen Unterdrückung wagen, ‚sich einmischen‘. In *Maskarad* tritt dagegen eine zentrale Rollenfigur auf, die – gemeinsam mit der umgebenden Gesellschaft – die politische Wirklichkeit geradezu ignoriert: Der vielleicht einmal vorhanden gewesenen Hoffnung auf Veränderung sind Resignation und Erstarrung gefolgt.

Dass Lermontov in mehreren Poemen der Jahre 1831-32, *Poslednij syn vol'nosti* (*Der letzte Sohn der Freiheit*), *Litvinka* (*Die Litauerin*) und *Izmail-Bej* (J. Borsukiewicz, 1991, S. 81-111 passim), Mickiewiczs Dichtungen *Konrad Wallenrod* und *Grażyna* als Folie zur Gestaltung des Schicksals von Freiheitskämpfern bzw. deren weiblichen Entsprechungen verwendet, ist sehr früh erkannt worden. Schon 1851 machte der Posener Literaturkritiker Gustaw Czernicki darauf aufmerksam, dass Lermontov „sich bei der Lektüre Mickiewiczs trainiert“ habe („zaprawiał się na czytaniu Mickiewicza“; B. Mucha, 1975, S. 22). Als Referenzort für das Thema „Freiheitskampf“ wird insbesondere der um 1830 noch nicht verarbeitete Dekabristenaufstand gesehen (z. B. J. Borsukiewicz, 1991, S. 77 f., 83 f.). Die Forschung weiß auch, dass bei Lermontov durch die Rezeption von Mickiewiczs frühen Texten eine sekundäre, vermittelte Byron-Rezeption stattgefunden hat (z. B. ebd., S. 72).

---

[13] Vgl. „polski wortal teatralny“, 2006: www.e-teatr.pl/pl/realizacje/1532.

[14] Ebd.

[15] Bereits 1951 wurde in der vielgelesenen Zeitschrift *Twórczość* (9, S. 128-145) eine Fragmentübersetzung vorgestellt.

[16] Vgl. Jan Tomkowskis Darstellung zum Bild der Zeitschrift *Życie Literackie* in den Jahren 1951-1990 (1992, S. 1245).

Betrachtet man den dargestellten Vorgang und die ästhetische Bedeutungsbildung in *Maskarad* gegen den Hintergrund von Texten wie *Poslednij syn vol'nosti*, *Litvinka* u. a., so wird deutlich, wie weit Lermontov sich 1835 von Mickiewicz und von Byron entfernt hat: Der Gedanke an einen persönlichen Einsatz zur Veränderung politischer Verhältnisse ist nunmehr völlig abwesend.

III

An der dramatisch-theatralen Bedeutungsbildung von Lermontovs Vierakter sind sowohl die Segmentierung als auch das Personenverzeichnis beteiligt. Beide Elemente können daher auch übersetzungsrelevant sein. Außer der Einteilung in Akte und Szenen gibt es eine nochmalige Untergliederung der Szenen in Auftritte (russisch „vychody"). Für die drei Szenen des I. Aktes ergibt sich dabei z. B. dieses Bild: I/1:3 – I/2:7 – I/3:5.[17] Da einzelne Auftritte extrem kurz sind, entsteht eine deutliche Spannung zwischen solchen ‚Mikroszenen' und längeren Auftritten, in denen einzelne Rollenfiguren, insbesondere die zentrale Gestalt Arbenin, sich die Zeit für ausführliche Selbstaussagen nehmen. Dadurch, dass die Akte zunehmend kürzer werden, und dies gilt vor allem für die Akte III und IV, entsteht zum einen der Eindruck unbeständiger Zeit, zum anderen die Vorstellung, dass das gesamte Geschehen gleichsam in den Sog nicht zu bremsender Zeit gerät. Das im Ausgangstext angelegte Deutungsangebot und Wirkungspotential lässt sich selbstverständlich nur in einer vollständigen Textwiedergabe, nicht aber in Kurzfassungen oder fragmentarischen Übersetzungen erhalten. Eine szenische Realisierung könnte diese besonderen Zeitverhältnisse hingegen exponieren, ohne den Text voll ausspielen zu müssen.

Das Personenverzeichnis enthält als solches keine Übersetzungsprobleme. Für den translatorischen Umgang mit einzelnen Namen können sich allerdings Unterschiede zwischen Konventionen des 19. und des 20. Jahrhunderts ergeben. Einzelne sprechende Namen, wie sie in *Maskarad* vorkommen, sind im 19. und teilweise noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts übersetzt worden, werden jedoch seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Regel unübersetzt in den Zieltext übernommen.

Das Personenverzeichnis stellt acht einzelne Rollenfiguren und drei Rollenkollektive vor. Die Kollektive sind „Spieler" („Igroki"), „Gäste" („Gosti") und Bedienstete („Slugi i služanki"). Von den Einzelfiguren sind sechs durch einen Namen ausgewiesen: Arbenin, dessen Frau Nina, Fürst Zvezdič, Baronin Štral', der Spieler Kazarin und der jüdische Händler Adam Petrovič Šprich – im Unterschied zu den Vertretern von Adel und Hochadel ein Bürgerlicher. Polnische Rezipienten können die Titulaturen verstehen, etwa die einander entsprechenden Fürstentitel („knjaz'" – „książę"). Dass in den Namen Zvezdič (von *zvezda*, ‚Stern') und Štral' (‚Strahl') ein satirischer Hieb auf die ‚Leuchten' der hohen Petersburger Gesellschaft enthalten ist, dürften hingegen nur sprachlich kompetente, mit dem Russischen und dem Deutschen vertraute polnische Rezipienten aufnehmen. Von der kulturellen Kompetenz des einzelnen Rezipienten hängt auch ab, ob in Arbenins Namen ein eifersüchtiger Othello,

[17] Vgl. hier und im Folgenden den Abschnitt II meines Beitrags „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

ein *arab*, identifiziert, ob Arbenins Vorname Evgenij mit Puškins „Roman in Versen“ *Evgenij Onegin* in Verbindung gebracht wird.[18] Mit ästhetisch kodierten Texten vertraute Leser dürften auch merken, dass der Name Nina in dem Namen *A*rbe*nin* enthalten ist und dass hier, wie in anderen Konstellationen des Personenverzeichnisses, die Zweizahl enthalten ist. Es gibt zwei Titel aus dem Hochadel, „Fürst“ und „Baronin“, zwei semantische Hinweise auf den ‚Glanz‘ dieser gesellschaftlichen Formation usw. Aleksandr B. Pen'kovskij weist in einer umfangreichen, vorwiegend linguistisch, darüber hinaus aber auch literaturwissenschaftlich und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Untersuchung nach, dass die Namen und Titulaturen in *Maskarad* ein eigenständiges bedeutungsbildendes System sind, das nicht nur klangliche und semantische Aspekte, sondern auch das Intrigengeschehen, vor allem aber die im Stücktitel aufgerufene Maskierung und Maskenhaftigkeit der Petersburger Gesellschaft betrifft (A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 34). Das zentrale Beispiel sinngenerierender „Masken-Namen“ bzw. „Namen-Masken“ („imena-maski“; ebd., S. 33 f., 42 f.) ist dabei der Kurzname *Nina*. Diese aus mehreren Taufnamen (Annina, Antonina usf.) herzuleitende Form war zur Entstehungszeit von Lermontovs Stück ein „konventioneller, poetischer Name“ (ebd., S. 20), wie man ihn sich – ergänzend zum Taufnamen – zulegen konnte. Arbenins Frau heißt eigentlich Nastas'ja Pavlovna. Der eigentliche Vor- und Vatersname der Rollenfigur Nina wird nur ein einziges Mal mitgeteilt, und zwar in einem Auftritt des III. Aktes (III/1:3). Die ‚Demaskierung‘ des Namens Nina leistet eine der vielen anonymen Figuren des Personenverzeichnisses, einer der „Gäste“. Für diesen einen Augenblick erhält der „Gast“ einen individuellen Namen: Petrov (M, S. 333). Stellt man den im Personenverzeichnis offen ausgebrachten Vatersnamen Petrovič und die zunächst verdeckte Mitteilung „Petrov“ zusammen, so erhält man – über die Standesgrenzen hinweg – eine zweifache Nennung des russischen Namens Petrov. Dieser textarchäologische Befund, wie immer man ihn deuten mag, bestätigt die systemhafte, auf die Zweizahl gestützte, Bedeutungsbildung an Namen in *Maskarad*.[19] Ein weiteres Geheimnis um einen Namen ist bereits im Personenverzeichnis markiert: Zu den Figuren des Maskenballs gehört, gleichsam als ‚Maske hinter der Maske‘, eine Rollenfigur mit dem Rollennamen „Maska“. In einer schauspielerbezogenen Regieanmerkung, die bei einer Inszenierung umgesetzt werden muss, ist diese Rollenfigur als „Neizvestnyj“ („Unbekannter“) ausgewiesen (M, S. 335). Gegen Stückende (M, S. 351) ist der ursprüngliche Rollenname „Maska“ dann durch „Neizvestnyj“ ersetzt. Die Maskierung und Demaskierung, oder auch nur partielle Demaskierung, von persönlicher Identität ist somit eine eigene Geschichte, ein eigenständiges Deutungsangebot in Lermontovs Stück. Dieses Deutungsangebot lässt sich übersetzerisch nur dadurch erhalten, dass ein Übersetzer dem Ausgangstext akribisch folgt.

---

[18] Vgl. die Ausführungen von Ė.Ė. Najdič (1981) in *Lermontovskaja ėnciklopedija* (*Lermontov-Enzyklopädie*), S. 453-458, bes. S. 456.

[19] Das hier aufgezeigte Deutungsangebot aus offenen und erst im Stückverlauf enthüllten Namenformen wird bei Pen'kovskij nicht behandelt. Diese Signalsetzung funktioniert, das sei betont, nur im Kontext dramatischer Bedeutungsbildung: Der Name Petrov ist einmal als Rollenname ausgebracht, wird jedoch von keiner Gestalt artikuliert. Das vollständige System verhüllter und enthüllter Namen erschließt sich somit nur bei einer lesenden Rezeption.

Dass Lermontov nicht nur im Felde der Namen, sondern in sämtlichen Teilfeldern ästhetischer Bedeutungsbildung mit überaus präzisen, teilweise ‚mikroskopischen' Signalsetzungen arbeitet, lässt sich in einer Skizze zum dargestellten Vorgang gar nicht wiedergeben. Der Vorgang, der bei den vergleichenden Übersetzungsanalysen in Erinnerung gehalten sein muss, ist dieser:

> Akt I. Von der Petersburger ‚großen Welt' zurückgezogen, hat Arbenin mit seiner jungen Frau Nina persönliches Glück gefunden. Er sucht nochmals die Gesellschaft von Spielern auf und gewinnt dem jungen Fürsten Zvezdič seinen Einsatz zurück.
> Abends, auf einem Maskenball, verliert Nina (sie nimmt ohne Wissen ihres Mannes teil) ein Armband, das die Baronin Štral' findet und dem Fürsten Zvezdič als Unterpfand in einem Flirt überlässt. Arbenin macht sich den Händler Šprich zum Feind, wird von einer männlichen „Maske" vor „Unglück" gewarnt. Das von Zvezdič vorgeführte Armband seiner Frau identifiziert er erst zu Hause. Für ihn bricht eine Welt zusammen. Ratlos erlebt Nina seine fundamentale Erschütterung.
>
> Akt II. Am Folgetag, bei der Baronin, erteilt Nina dem Fürsten, der ihr Armband erhalten hat, eine eindeutige Absage. Statt das Missverständnis aufzuklären, engagiert die Baronin den Intriganten Šprich, dessen kompromittierender Brief an Nina von Arbenin gelesen wird. Kazarins Werben um eine Rückkehr in die frühere ausschweifende Lebensweise abweisend, beginnt Arbenin einen Rachefeldzug: Nach Verzicht auf eine Ermordung des schlafenden Fürsten entehrt er jenen am Kartentisch; der Baronin verweigert er jedes Gehör.
>
> Akt III. An einem weiteren Ballabend gibt der Fürst – aus der Ferne von Arbenin beobachtet, jedoch nicht gehört, – das Armband, sie vor ihrem Mann warnend, an Nina zurück. Arbenin vergiftet Ninas Eis mit Gift, das er einmal für sich selbst besorgt hatte. Die „Maske" des ersten Balls, nunmehr der „Unbekannte", unterlässt es, Nina zu retten. Nach der Heimkehr verweigert Arbenin ein klärendes Gespräch, weigert sich, einen Arzt zu holen. Nina stirbt.
>
> Akt IV. Auch nach Ninas Tod schließt er jeden Irrtum aus. Kazarin erscheint, Ninas Verwandtschaft, ein Arzt – nunmehr für den geschwächten Arbenin. Der einst von Arbenin ‚vernichtete' Unbekannte und Zvezdič überzeugen Arbenin von Ninas Unschuld. Arbenin wird wahnsinnig. Der Unbekannte sieht sich gerächt, der Fürst sich dauerhaft entehrt.[20]

Das in seinem Ablauf nachvollziehbare Intrigengeschehen bildet einen deutlichen Gegensatz zur Offenheit von Lermontovs Stück insgesamt. Die Offenheit rührt zunächst von den beiden Schwerpunkten der Darstellung her: dem Bild einer Gesellschaft im Zeichen allumfassender Maskenhaftigkeit und allgegenwärtigen Spiels (vom Kartenspiel bis zum Spiel mit dem Leben) und dem Drama einer Ausnahmegestalt, die vergeblich versucht, der Maskenwelt dauerhaft zu entkommen. Arbenin, diese Ausnahmegestalt auf der Suche nach persönlichem Glück (um idealistischen Einsatz für ein Gemeinwesen geht es bei Lermontov 1835, wie erwähnt, schon nicht mehr), ist dabei in einer Reihe von Situationen überaus schillernd und für Deutungen offen. Es wird z. B. nicht klar, warum er – ungeachtet der erfüllten Beziehung zu seiner Frau – dem Leben auf dem Lande den Rücken gekehrt hat und in die ‚große Welt' Petersburgs zurückgekehrt ist; deutlich wird auch nicht, warum er – ungeachtet seiner überragenden Intelligenz und seines eigenständigen Urteils – ganz rasch bereit ist, seine Frau im Lichte stereotyper Vorstellungen von ‚der Frau' zu

[20] Etwas detailliertere Angaben zum dargestellten Geschehen finden sich in meinem Beitrag „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

sehen.[21] Auch wenn Arbenin von einer der Rollenfiguren, dem Fürsten Zvezdič, als „Dämon" bezeichnet wird („Vy čelovek il' demon? –"; M, S. 328; „Sind Sie ein Mensch oder ein Dämon?"), ist er keineswegs eindeutig böse. Er entspricht auch nicht dem in der Romantik tradierten Typus des Dämonen. Selbst als Täter ist er Opfer seiner persönlichen Ansprüche an sich selbst, auch seiner Ansprüche an andere; er ist auch oft Opfer seiner eigenen ‚blinden Stellen'.[22] Zu den weiteren kontrovers diskutierten Forschungsfragen zu *Maskarad* gehört etwa auch die Frage, ob dieses Stück ein – zwar nicht formales, wohl aber konzeptionelles – Monodrama ist, d. h. ein Stück, in dem es allein um die Rollenfigur Arbenin geht, die übrigen Gestalten nur der Profilierung dieses einen Protagonisten dienen.[23] Kontrovers lauten z. B. auch die Deutungen der Rollenfigur des Unbekannten. Hier sind die Deutungsmöglichkeiten im Kontext szenischer Realisierungen nochmals vermehrt worden.[24]

Neben Gegebenheiten des Ausgangstextes (der Segmentierung, dem Personenverzeichnis usw.), die von Übersetzern vor allem einen genauen Nachvollzug erfordern, gibt es weitere Beobachtungsorte ästhetischer Bedeutungsbildung, die übersetzerische Strategien und Entscheidungen verlangen. Es handelt sich, soweit erkennbar, vor allem um fünf solcher Komplexe: 1. Merkmale der Realisierung der Versform, d. h. der vier- bis sechshebigen gereimten Jamben, 2. ein umfangreiches System von Wortwiederholungen, einschließlich Wortballungen, das sich über die Längsachse des Dramas erstreckt, 3. einen sinnstiftenden Umgang mit dem russischen pronominalen Anredesystem – dem Wechsel von *ty* (‚Du') zu *vy* (‚Sie'), 4. intertextuelle Bezüge zu Werken der russischen Literatur und mehrerer westeuropäischer Literaturen, 5. extrem genauen, teilweise markierten sprachlichen Ausdruck an manchen Stellen des Haupt- und Nebentextes sowie die Kopräsenz differenter Wortbedeutungen – einerseits an der Textoberfläche, andererseits im Subtext. Von diesen Merkmalkomplexen sind die intertextuellen Bezüge wahrscheinlich am wenigsten an der ästhetischen Bedeutungsbildung beteiligt, d. h. sie können im übersetzerischen Prozess den übrigen Signalsetzungen nachgeordnet werden. Die Aufmerksamkeit der Übersetzer ist im Einzelnen auf diese Weise gefordert.

1. Die bloße Tatsache, dass Lermontovs Drama ein Versdrama ist, stellt für die polnische Theatertradition – anders als für diejenige der deutschsprachigen Länder –[25] kein Rezeptionshindernis dar: Die Dramen der polnischen Hochromantik, der sogenannten Schlüsseltradition der polnischen Kultur, sind nahezu ausnahmslos Versdramen; Versdramen sind auch die meisten kanonischen Stücke des bedeutendsten polnischen Komödienautors des 19. Jahrhunderts, Aleksander Fredro (1793 [1791?]-1876); viele der zentralen Bühnenwerke des Jungen Polen (ca. 1891-1918) sind gleichfalls Versdramen. Auf diesem Hintergrund ist davon auszugehen, dass *Maskarad* in Versform an die Zielkultur weitervermittelt wird. Nachdem im Polnischen der Akzent

---

[21] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband [S. 11]

[22] Anhand des Dämonismus ließe sich das problematische Verhältnis von Lermontovs *Maskarad* zur literaturhistorischen Epochenfolge, z. B. zur Spät- oder auch Nachromantik erörtern. Dazu die Arbeit von Elizabeth Ch. Allen, 2007.

[23] Dazu der Beitrag von Jenny Stelleman, „Lermontov's *Maskarad* a monodrama?", in diesem Sammelband.

[24] Es sei daran erinnert, dass der Rollenname „Unbekannter" in zahlreichen Bühnenwerken der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein ‚Deckname' für den Tod ist.

[25] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband [S. 12 f.].

auf der vorletzten Silbe zur Herausbildung einer starken Tradition des syllabischen Verses geführt hat, darf überdies mit gewissen Abweichungen von Lermontovs überaus regelmäßigen Jamben[26] gerechnet werden. Zu den Optionen polnischer Übersetzer gehört, das zeigen Beobachtungen zur Übersetzungsgeschichte, zum einen eine Übertragung von Jamben in den syllabischen Vers, zum anderen ein ‚modifizierter Jambus'. Sofern die Reime erhalten sind, ist auch hier eine gewisse Abweichung von der Vorlage zu erwarten. Da in der Prosodie des Polnischen weibliche Versausgänge regelhaft sind, zu Lermontovs Jamben jedoch ein Wechsel männlicher und weiblicher Versausgänge gehört (vgl. J. Zagórski, 1958, S. 208), ist mit einer gewissen Menge männlicher Versausgänge zu rechnen, die dann in der Zielkultur eher als markiert aufgenommen werden als in der Ausgangskultur.

2. Die bemerkenswert ausgebaute, komplexe Textur aus Wortwiederholungen, der die Lermontov-Forschung bislang noch nicht hinlänglich nachgegangen ist, enthält zum einen Vokabular, das unmittelbar mit dem dargestellten Geschehen verbunden ist; zum anderen enthält sie Wort- und Sinnfelder, die weitgehend mit Arbenins Suche nach einem erfüllten Dasein und persönlichem Glück in Zusammenhang stehen. Bereits im I. Akt machen 19 Nennungen der Wörter *maska* (‚Maske') und *maskarad* (‚Maskerade', ‚Maskenball') auf das umfassende Maskenspiel und Maskierungen jeder Art, 15 Nennungen von Wörtern wie *igrat'* (‚spielen') und *igra* (‚Spiel') auf eine Gesellschaft im Zeichen von Spiel, Täuschung, Unterhaltung aufmerksam. Ein eigenes Wiederholungsmuster wird durch das Substantiv *svet* (‚Welt', ‚Gesellschaft', ‚höhere Kreise') ausgebildet. Diesem Substantiv ist stellenweise das partiell synonyme Wort *mir* (‚Welt', ‚gesellschaftlicher Zirkel', ‚Universum', ‚Frieden') zugeordnet oder auch gegenübergestellt. Ein weiteres Wiederholungsmuster ist durch das Wort *čest'* (‚Ehre') gegeben. Ein Sinnfeld *sui generis* ergeben überdies alle diejenigen Vokabeln, die den Ursprung von Glück und Unglück im menschlichen Dasein zu erklären suchen, d. h. Vokabular von *Bog* (‚Gott') bis zu *sud'ba* (‚Schicksal'). Weitere Wiederholungsstrukturen betreffen die Frage nach Gut und Böse, Schuldhaftigkeit und Schuldlosigkeit, Glück und Unglück, Leben und Tod u. a. m. Bisweilen werden solche und weitere Daseinsfragen im interpersonellen Dialog angesprochen, häufiger noch sind sie jedoch Bestandteil von Diskursen bzw. Debatten, die das Drama *Maskarad* als eigenständiges Deutungsangebot durchziehen.[27] Mit Blick darauf, dass viele dieser ‚Debattenwörter' – situationsbedingt und figurenabhängig – mit unterschiedlichem Sinn gefüllt sind, dass sie oftmals zugleich eine direkte und eine verweisende Bedeutung tragen, entsteht das Bild einer ebenso unbeständigen wie unsicheren Daseinssituation. Während sich einzelne Gestalten mit Spiel und Zynismus ‚Pseudostabilität' schaffen, lässt gerade Arbenin – zwar nicht völlig, aber doch weitgehend – Wahrheiten über den Zustand der dargestellten Gesellschaft und der „Welt" an sich heran. Arbenins blinde, heftige Reaktion auf die vermeintliche Untreue seiner Frau enthält, darauf hat die Forschung wiederholt hingewiesen, auch ein Moment der Rebellion gegen die metaphysische Ordnung.[28] Dass diese Rebellion unbegründet ist, da Nina keinen Verrat geübt hat, erkennt Arbenin zu spät.

---

[26] Vgl. die Ausführungen des Übersetzers Jerzy Zagórski (1958) in seinen *Szkice* (*Skizzen*), S. 208.

[27] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband [S. 9, 12 passim].

[28] Vgl. die Einführung Wiktor Jakubowskis (1963, S. XXXVIII) zu Zagórskis Übersetzungen von *Maskarad* und *Ispancy*.

Übersetzer haben nicht nur die Frequenz und die mögliche Doppelbödigkeit einzelner Debattenwörter zu bedenken. Hinzukommen sprachliche und kulturelle Asymmetrien oder auch Teilasymmetrien zwischen dem Russischen und dem Polnischen. Im Russischen ist z. B. der zentrale Begriff für ‚Schicksal' (*sud'ba*, von *sudit'*, ‚urteilen', ‚Gericht halten'), ein mit spezifischen Bedeutungen aufgeladenes „Kulturwort" (B. Schultze, 1998, S. 236 f.), wohingegen der entsprechende polnische Ausdruck *los* (man denke an das Lotterielos) ohne einen ‚kulturellen Text' funktioniert. Das Geflecht aus sinnbildenden Wiederholungsmustern ist selbstverständlich auch im Hinblick auf eine theatrale Realisierung von *Maskarad* übersetzungsrelevant: Es ist Bestandteil der rhythmischen Anlage des Textes, exponiert im Einzelfall figurale Gegensätze, wirkt kohärenzbildend. Verkürzende und fragmentarische Wiedergaben von Lermontovs Stück führen von daher notwendig zu einer Minderung von Deutungsangebot.

3. Als eigenständiges System dramatischer und theatraler Bedeutungsbildung wird in *Maskarad* das russische duale, auf *ty* (‚du') und *vy* (‚Sie') gegründete Anredesystem verwendet. Dieses pronominale Anredesystem bildet in erster Linie die sozial begründeten Anredekonventionen ab: Dienstpersonal wird von der Herrschaft (von oben nach unten) mit *ty* (‚du') angeredet, wohingegen die Bediensteten ihrerseits die Herrschaften (von unten nach oben) mit *vy* (‚Sie') ansprechen. Zum Mittel ästhetischer Bedeutungsbildung wird dieses Anredesystem überall dort, wo bestimmte zwischenmenschliche Beziehungen situationsbedingt umdefiniert werden. Beim übersetzerischen Transfer von *Maskarad* ins Polnische ist zunächst eine partielle Asymmetrie zwischen dem russischen und dem polnischen Anredesystem zu beachten: die Tatsache, dass das ‚Sie' im Polnischen zum einen pronominal, mit *wy*, zum anderen nominal, d. h. durch die Anredeformel *pan*/*pani* (‚Herr'/‚Frau') und einen verbalen Ausdruck in der dritten Person, artikuliert werden kann. Mit Blick auf die Entstehungszeit der beiden polnischen Wiedergaben von Lermontovs Drama, 1872 und 1952, sind überdies Übersetzerentscheidungen erforderlich: Angesichts einer Reihe von zeit- und milieubedingten Änderungen des polnischen Anredesystems muss ein Übersetzer eine Entscheidung darüber treffen, ob er ausgangstextnah, und damit historisierend, oder aber zielkulturell-aktualisierend verfahren will. Diesen Signalstrukturen ist in Verbindung mit beiden Fallstudien weiter nachzugehen.

4. Die intertextuellen Bezüge zu Puškins *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*) und Griboedovs *Gore ot uma* (*Verstand schafft Leiden*, wörtlich: ‚Kummer vom Verstand'),[29] zu Victor Hugos *Hernani*[30] und weiteren russischen und nichtrussischen Texten haben meistens die lockere Form von Reminiszenzen. Ob polnische Rezipienten solche Bezüge identifizieren können oder nicht, hängt wesentlich vom aktuellen Stand der polnisch-russischen Beziehungsgeschichte ab, davon etwa, ob die kanonischen Texte der russischen Literatur – sei es im Original, sei es in Übersetzungen – zum Unterrichtsstoff polnischer Schulen gehören oder nicht. Auch wenn diese intertextuellen Bezüge, wie gesagt, kein unabdingbarer Bestandteil der Bedeutungsbildung sind, wäre zu erwarten, dass Rezipienten der Zielkultur von der textuellen Einbin-

[29] Vgl. Wiktor Jakubowskis (1963, S. 255, 257, 272) Anmerkungen zu Jerzy Zagórskis Übersetzung von *Maskarad*.

[30] Vgl. W. Jakubowskis (1963, S. LV) „Wstęp" („Einführung") zu den Übersetzungen von *Ispancy* und *Maskarad*.

dung von *Maskarad* informiert werden: Damit wäre ein Hinweis auf den Status von *Maskarad* als eines Textes der Weltliteratur gegeben.

5. Ein systematisch kaum zu fassender Beobachtungsort des übersetzerischen Transfers sind die Fälle von überaus präzisem sprachlichen Ausdruck, von Doppelsinn oder auch ironischer Einfärbung einzelner Wörter oder Wendungen, von Ersetzen erwartbarer unmarkierter Lexik durch metaphorische Ausdrücke u. a. m.[31] Es geht, mehr als bei den zuvor betrachteten Beobachtungsorten übersetzerischer Herausforderung, um das Textverständnis und die interpretatorische Leistung des einzelnen Übersetzers. Die gewählten Transferlösungen können dabei auch davon abhängen, ob für Leser oder aber für eine konkrete Inszenierung übersetzt wird.

Für die hier betrachteten Teilmengen ästhetischer Bedeutungsbildung in *Maskarad* bieten die beiden polnischen Stückwiedergaben weitgehend konträre Lösungen. Gerade bei dem russisch-polnischen Translationsgeschehen kommen, wie zu zeigen ist, übersetzungshistorische Aspekte in den Blick.

IV

Eine erste Übersetzung von *Maskarad* erschien 1872 in sieben Folgen der Zeitschrift *Kłosy*.[32] Der Übersetzer, Antoni Kolankowski, ist ein heute allenfalls Fachleuten bekannter Schriftsteller und Übersetzer des 19. Jahrhunderts. In dem auffallend schmalen schriftstellerischen Werk Kolankowskis ist *Maskarad* vielleicht der umfangreichste Übersetzungstext.[33] Bei der Wiedergabe von Lermontovs Drama handelt es sich um eine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eher seltene Spielart der bearbeitenden Übersetzung: Die Segmentierung des Ausgangstextes ist vollständig erhalten, doch wird durch Auslassung einzelner Repliken und, mehr noch, durch Kürzungen gerade der längeren Repliken bzw. Monologe ein Stück mit einer geringeren Spielzeit geschaffen. Da jeder Hinweis auf die Kürzungen fehlt, dürften zeitgenössische Rezipienten davon ausgegangen sein, das vollständige Stück vor sich zu haben.

Bei den insgesamt moderaten Auslassungen ist eine übersetzerische Strategie zu erkennen. Es handelt sich in dem Sinne um vertretbare Kürzungen, als der Vorgangsnexus vollständig erhalten ist; auf Details zum Bild der Petersburger ‚großen Welt', Einzelheiten zur Befindlichkeit einzelner Rollenfiguren, wird ggf. verzichtet. Dies sei an drei Beispielen veranschaulicht: In der Eingangsszene des Stückes sind mehrere kurze Repliken ausgelassen, in denen der eitle, im Kartenspiel unerfahrene Fürst Zvezdič von den Bediensteten am Kartentisch mit Geringschätzung und Spott

---

[31] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband [S. 16 f., 19, 21 passim]. Siehe auch J. Zagórskis Beobachtungen zu „Mehrfachsinn" in der sprachlichen Textur von *Maskarad* (1958, S. 211).

[32] Vgl. Ju. Borsukevič (1981, S. 400) zu „Übersetzung und Studium Lermontovs" in Polen. Bereits drei Jahre später, 1875, brachte Kolankowski seine Übersetzung nochmals in einem Sammelband, *Ostatnie akordy* (*Letzte Akkorde*; vgl. Wł. A. Kempa, 1964, S. 463), heraus. Diese erste Übersetzung ist als Nachdruck zugänglich: M.Ju. Lermontow, *Maskarada* (1872). Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter der Chiffre Ko zitiert.

[33] Vgl. den Eintrag zu Antoni Kolankowski in *Bibliografia Literatury Polskiej NOWY KORBUT*, t. 8 (1969), S. 44; vgl. B. Mucha, 1975, S. 53.

behandelt wird. Auf die Frage, was seine „Epauletten [kosteten]“, erwidert der Fürst: „Ja s *čest'ju* ich dostal, – i vam ich ne kupit'“ (M, S. 249; „Ich habe sie ehrenhaft [mit Ehre] erworben, – und Sie können sie nicht kaufen“). Der Vorgangsnexus selbst ist von dieser Auslassung nicht betroffen, wohl aber das Rollenbild des Fürsten. Der Begriff der *Ehre* (*čest'*) ist eine, wahrscheinlich *die* zentrale Position im Selbstverständnis des Fürsten.[34] So kann hernach Arbenin den Fürsten am meisten treffen, indem er ihn durch den Vorwurf des Falschspiels ‚entehrt'. Das Wort *čest'* ist auch das letzte Wort des Dramas. Da der Fürst den wahnsinnig gewordenen Arbenin, einen Kranken, nicht zum Duell fordern darf, bleibt er mit der Klage zurück, er werde nun „auf immer“ der „[inneren] Gelassenheit und *Ehre*“ „verlustig“ sein: „lišen / […] spokojstvija i *česti*!“ (M, S. 363) Das Rollenbild des Fürsten ist somit durch eine Signalsetzung zur Ringform – „*s čest'ju*/*česti*“ – unterstrichen. Mit der Auslassung mehrerer Repliken geht nicht nur etwas von der präzisen Anlage dieses Rollenbildes, sondern auch ein Hinweis auf die präzisen Verfahren der Bedeutungsgenerierung in *Maskarad* verloren.

Ein Haltemonolog Arbenins gegen Ende des I. Aktes (I/3:2) ist von 28 auf 22 Verse reduziert. Durch Umstellung und Straffung einzelner Aussagen entsteht etwas in der Art einer kürzenden Nachdichtung. Im Ausgangstext formuliert Arbenin die Vermutung: „i ja teper' edva li / Ne osužden nesti pečali / Za vse grechi minuvšich dnej“ (M, S. 273; „und bin ich etwa / Nicht jetzt verurteilt, den Kummer zu tragen / Für alle Sünden der vergangenen Tage [Zeiten]“). Der Arbenin des Zieltextes formuliert bündig: „Może mi sądzono / Cierpieć za wszystkie dawne moje grzechy“ (Ko, S. 47; „Vielleicht ist mir bestimmt, / Für alle meine früheren Sünden zu leiden“). Während Arbenins Überlegungen im Ausgangstext durch ein achtmal wiederkehrendes anaphorisches *i* (‚und') markiert sind („I glupo“ [„Und dumm“], „I ni odna“ [„Und nicht eine“]), ist dieses rhetorische Mittel im Zieltext nur zweimal verwendet: „I dla serc“ („Und für die Herzen“), „I drgnęło“ („Und zitterte“). Die Tilgung der Anapher in Arbenins Monolog entspricht dabei einem Tendenzbefund zu dieser ersten polnischen Übersetzung von *Maskarad*. Die rhetorischen Signalsetzungen sind im Zieltext kaum reproduziert. Damit geht etwas von der rationalen Anlage in Arbenins Rollenporträt verloren. Die anaphorisch markierte Aufzählung zeigt einen Arbenin, der noch einen gewissen Überblick in der Zeit hat. Die Geduld zum Überlegen und Innehalten ist hernach geradezu abwesend, wenn Arbenin seine Rache vorantreibt. Durch die von Kolankowski gewählten Verfahren der Textkürzung sind solche Angebote zur Bedeutungsbildung eliminiert. Die Kürzungen betreffen teilweise auch Signalsetzungen der Ausgangs*kultur*. Eine größere Straffheit in den sprachlichen Formulierungen zeigt sich z. B. auch, wenn die Aussage, er, Arbenin, habe „Worte der Liebe“ „wie die Amme (*njanja*) das Märchen“ vorgetragen, zu der Angabe „Jak dzieciom bajki“ („Wie Kindern Märchen“) verkürzt ist. Hier ist zugleich ein benennendes Kulturwort der russischen Kultur, *njanja* (‚Amme', ‚Kinderfrau'; vgl. B. Schultze, 1998), getilgt. Auch von solchen Eingriffen in den Text bleibt der Plot unberührt.

Im II. Akt sind mehrere Repliken Kazarins deutlich gekürzt. In einer Antwort an Arbenin, der sich über die fehlende Dankbarkeit der Menschen (hier des Für-

[34] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption“, in diesem Sammelband [S. 20 f.].

sten Zvezdič) beklagt hat, sind z. B. von 9 Versen des Ausgangstextes nur 3 in den Zieltext eingebracht. Erhalten ist der Hinweis, dass „Dankbarkeit" „dem Wert eines Dienstes nicht [entspreche]" und auch nicht dem „Willen" der „Wohltäter [lausche]" (Ko, S. 79). Ausgelassen ist ein Beispiel, mit dem Kazarin seine eigene Erfahrung veranschaulicht (vgl. M, S. 305).

Es bleibt festzuhalten, dass der Übersetzer vor allem an längeren, jedoch keineswegs an allen längeren Repliken, Kürzungen vornimmt. Es wird auf ausschildernde Details verzichtet, auch auf Akzentsetzungen mit Hilfe rhetorischer Mittel. In dem Transfer in eine straffere, direktere Sprachgebung lässt sich ein gewisses Herausübersetzen aus dem Code der Spät- bzw. Nachromantik und Hineinübersetzen in den Code des Positivismus bzw. Realismus erkennen. Eine gewisse Distanzierung vom Code der Romantik ist auch darin zu sehen, dass diese Übersetzung in *reimlosen* Elfsilbern verfasst und auf weitere charakteristische Merkmale von Versdichtung, z. B. Binnenreime und Klanginstrumentierungen, verzichtet ist. Auch damit ist die Übersetzung dem für die Zeit des Positivismus charakteristischen Prosadrama angenähert.

Auffallende Abweichungen vom Ausgangstext gibt es sowohl bei der Wiedergabe des Personenverzeichnisses als auch beim Umgang mit den Rollennamen innerhalb der Figurenrede und in einigen schauspielerbezogenen Regieanweisungen. Während im Ausgangstext vier Rollenfiguren – Arbenin, dessen Frau, der Kartenspieler Kazarin und der jüdische Händler Šprich – durch Vor- bzw. Vor- und Vatersnamen ausgewiesen sind, trägt in der Übersetzung allein Arbenins Frau einen Vornamen. Damit wird die einzige nicht von der Maskenwelt ‚infizierte' zentrale Rollenfigur besonders hervorgehoben. Dass es sich, wie Aleksandr Pen'kovskij in seiner onomastisch orientierten Studie zu *Maskarad* nachweist, bei dem Namen Nina um einen gleichermaßen „konventionellen" und „poetischen" weiblichen Vornamen der Entstehungszeit des Stückes handelt (dazu A.B. Pen'kovskij, 1999, S. 20, 24-29),[35] können Rezipienten der polnischen Zielkultur, insbesondere diejenigen des russischen Teilungsgebiets, möglicherweise mit aufnehmen. Darauf, dass Nina ein „Masken-Name" bzw. eine „Namen-Maske" (ebd., S. 33 f., 42 f.) ist, der eigentliche Name von Arbenins Frau hingegen Nastas'ja Pavlovna lautet, werden Rezipienten nur einmal aufmerksam gemacht. Für den einen Augenblick des Austausches des konventionellen Namens Nina durch den eigentlichen Namen, d. h. eine Spielart verbaler Demaskierung, erhält einer der anonymen Gäste einen Familiennamen: Petrov (III/1:3, M, S. 333). Nicht *zu*, sondern *von* Arbenins Frau sprechend, erklärt Petrov: „Nastas'ja Pavlovna spoet nam čto-nibud'" („Nastas'ja Pavlovna wird uns etwas vorsingen"). Im Zieltext sagt „Einer der Gäste" „zu Nina" („Jeden z gości [*do Niny*]"): „Pani nam zaśpiewa" (Ko, S. 99; „Sie werden uns etwas vorsingen"). Im Übersetzungstext ist somit auf mehrere Informationen verzichtet: die Individualisierung eines der anonymen Gäste, das markierte Sprechen *von* Arbenins Frau in der Art einer Ansage (womit Nina als nicht völlig integriert ausgewiesen ist) und die Nennung des eigentlichen Namens. Die, wie Pen'kovskij formuliert, „Modellierung" „der Maskenwelt" durch den „anthroponymen Raum" („antroponimičeskoe prostranstvo […] modeliruet […] maskaradnyj mir"; ebd., S. 31) kann somit nicht zur Bedeutungsbildung genutzt werden.

---

[35] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband [S. 6].

Auf diese Möglichkeit wird auch verzichtet, wenn der Rollenname des Fürsten, Knjaz' Zvezdič (von *zvezda*, ‚Stern'), auf den Titel Książe (sic! ‚Fürst') reduziert ist. Damit fehlt der satirische Hinweis auf den jungen Fürsten als einen ‚Stern' (dazu ebd., S. 33-37, 39-41) der russischen Gesellschaft. In die gleiche Richtung weist der Verzicht auf den Namen Štral'. Dieser wird durch die Bezeichnung eines besonders harten Metalls (hier offensichtlich als linguistische Variante, sztal), Sztal, ersetzt. Das aus dem Deutschen kommende polnische Lehnwort *stal* bedient dabei das im 19. Jahrhundert verbreitete Stereotyp von den ‚harten' Deutschen. Dass der Name des jüdischen Händlers von Šprich in Szprych geändert ist, hat sicherlich phonetische Gründe. Die Lautfolge *ri-* wurde im Polnischen – bis weit ins 20. Jahrhundert hinein – in *ry-* geändert. Zur Entstehungszeit der Übersetzung konnten Assoziationen zu ‚Speiche' und ‚Schienenbein' (*sprych*, *sprycha*, *szprych*) nicht aufgenommen werden. Eine negative Einfärbung des Namens ist in jedem Fall erhalten.

Durch den Verzicht auf Arbenins Vornamen Evgenij[36] wird der in *Maskarad* überaus deutliche Bezug zu Puškins „Roman in Versen" („Roman v stichach") *Evgenij Onegin*, zu Puškin überhaupt, übersetzerisch verdrängt. So stellt sich die Frage, warum der Übersetzer Kolankowski auf die Vor- und Vatersnamen mehrerer Rollenfiguren, auch auf Vor- und Vatersnamen in der Anrede – etwa „Ivan Il'ič" (M, S. 24) am Stückeingang – verzichtet hat. Durch dieses Verfahren wird Lermontovs Drama in jedem Fall bis zu einem gewissen Grade aus seinem russischen Kontext gelöst, gleichsam neutralisiert. Möglicherweise sollte so die Akzeptanz bei polnischen Rezipienten verstärkt werden. Es ist überdies nicht ausgeschlossen, dass der Übersetzer, wiederum mit Blick auf die polnische Zielkultur, die Verwendung von Šprichs Vornamens, *Adam*, vermeiden wollte: Im Ausgangstext trägt ausgerechnet der intrigante jüdische Händler den gleichen Vornamen wie der polnische Nationaldichter Adam Mickiewicz. Durch den konsequenten Eingriff in den Umgang mit den russischen Vor- und Vatersnamen wird also eine Beschädigung des polnischen Nationaldichters vermieden.

Liegt beim Umgang mit den Vor- und Familiennamen eine weitgehende Neutralisierung vor, so ist das Anredesystem selbst, d. h. das System eines normgerechten Miteinandersprechens, einer weitgehenden Polonisierung unterzogen. In Lermontovs Drama wird, wie erwähnt, das duale pronominale Anredesystem des Russischen verwendet, bei dem – im Sinne der modellhaften Darstellung von Roger Brown und Albert Gilman – zwischen gleichberechtigten, solidarischen, symmetrischen und hierarchisch abgestuften, ungleichen, asymmetrischen Beziehungen der Sprecher unterschieden ist.[37] Die von Brown, Gilman und anderen verwendeten Kürzel zur Beschreibung dieses Anredesystems – „T/V" (für die lateinischen Formen *tu* und *vos*) – gelten auch hier: *ty*/*vy* bzw. *Ty*/*Vy.* Bei asymmetrischen Sprecherbeziehungen sowie bei Störungen in einem entweder auf *ty* (‚du') oder auf *vy* (‚Sie') gestützten interpersonalen Verhältnis wird zwischen beiden Anredeformen hin und her gewechselt. Der im 19. Jahrhundert gültige Bilingualismus der russischen Kultur, bei dem, z. B. im

---

[36] Vgl. die Ausführungen von Ė.Ė. Najdič in *Lermontovskaja ėnciklopedija*, 1981, S. 455-458, bes. S. 456.

[37] Dazu R. Brown/A. Gilman, 1968: „The Pronouns of Power and Solidarity", S. 252-282. Die vielfältigen, durch nationalsprachliche und kulturelle Unterschiede begründeten Einwände gegen die Modellbeschreibung von Brown und Gilman müssen hier nicht interessieren.

Falle ehelicher Zerwürfnisse, von der pronominalen Anrede *ty* entweder in das – als weniger hart empfundene – französische *Vous* oder aber in das russische *vy* gewechselt werden konnte,[38] ist hier somit nicht genutzt. Beziehungsstörungen sind allein durch den Wechsel von *ty* zu *vy*, in jedem Fall aber mit den Mitteln der russischen pronominalen Anrede, signalisiert.

Die Kriterien zur Beziehungsdefinition sind allerdings, gerade für *Maskarad*, um Gegensatzpaare wie Nähe/Distanz, bekannt/unbekannt, vertraut/fremd u. a. m. zu erweitern. So sprechen Arbenin und Kazarin, welche ein gemeinsam genossenes ausschweifendes Leben in der Vergangenheit verbindet, einander mit *ty* an (z. B. M, S. 250), wohingegen Arbenin und der Fürst Zvezdič, die nur flüchtig miteinander bekannt sind, das *vy* wählen. In dem asymmetrischen Verhältnis zwischen dem Adligen Kazarin und dem Händler Šprich, einem Bürgerlichen, verwendet Kazarin zumeist die Du-Form, wohingegen Šprich teilweise – ein Anredepronomen meidend – nur Inhalte mitteilt, teilweise aber auch die Sie-Form (*vy*) benutzt (z. B. M, S. 256, 298 f.).

Im Rahmen des pronominalen Anredesystems gibt es in *Maskarad* zwei Fälle von gestörter Kommunikation. Betroffen ist zum einen das Verhältnis zwischen Arbenin und dem Unbekannten (Neizvestnyj), zum anderen das Verhältnis zwischen Arbenin und seiner Frau Nina. Als der Unbekannte nach Ninas Tod, gegen Stückende, in Arbenins Haus erscheint, verwendet Arbenin die Sie-Form, wohingegen der Unbekannte geradezu ostentativ das ‚Du' gebraucht: „*Ty* ne uznal menja" (M, S. 255; „Du hast mich nicht [wieder]erkannt"). Nachdem Arbenin den Unbekannten wiedererkannt hat, wechselt er – ohne eine erkennbare Motivation – zwischen den Anredeformen *ty* und *vy* hin und her. Das Anredesystem signalisiert somit einen Orientierungsverlust in den zwischenmenschlichen Verhältnissen. Es folgt Arbenins Absturz in den Wahnsinn.

Umfassender als die Signalsetzungen zum Wiedererkennen des Unbekannten und zu Arbenins beginnendem Wahnsinn sind die auf das Anredesystem gestützten Hinweise auf eine fundamentale Störung zwischen Arbenin und seiner Frau. In ihrer ersten Begegnung nach dem Ball sprechen Arbenin und Nina einander zunächst mit dem vertrauten *ty* (‚Du') an: „Ja ždu *tebja* už celyj čas. –" (M, S. 274; „Ich warte schon eine ganze Stunde auf dich. –"); „Ach, kak *ty* mil" (ebd.; „Ach, wie lieb du bist"). Als Nina Argwohn, und damit Vertrauensverlust, aus den Worten ihres Mannes heraushört, wechselt sie das Personalpronomen: „Čto *vy*?" (M, S. 275; „Was [wollen] Sie?"). Arbenin wehrt sich geradezu dagegen, diesen Bruch in beider Beziehung nachzuvollziehen: „Poslušaj … *nas* […] / Ne *mne* i ne *tebe* […] / *Ty* moloda […]" (Ebd.; „Höre … uns […] / Nicht mir und nicht dir […] / Du bist jung […]"). Wenig später kehrt Nina nochmals zur Du-Anrede zurück (M, S. 277). Nach der vergeblichen Suche nach dem Armband wählt auch Arbenin die Sie-Form (M, S. 280); nachdem beide Eheleute einander für wenige Augenblicke mit *vy* (ebd.) angeredet haben, kehrt Arbenin zum *ty* zurück, wohingegen seine Frau zunächst bei der distanzierenden Anrede bleibt (M, S. 281). Im weiteren Verlauf des dargestellten Geschehens werden dann auch gegenseitige Anschuldigungen weitgehend in der Du-Form vorgebracht.

[38] Dazu z. B. J. Lyons, 1979: „Pronouns of Address in *Anna Karenina*: The Stylistics of Bilingualism and the Impossibility of Translation".

In jedem Fall kann hier ein Rezipient, Leser oder Zuschauer, die Ablösung einer auf Symmetrie gegründeten Beziehung in eine asymmetrische nachvollziehen. Bei den von Kolankowski vorgenommenen Kürzungen geht das bedeutungsbildende Profil dieser ‚Beziehungsgeschichte' verloren.

Weitere Abweichungen vom Ausgangstext ergeben sich dadurch, dass die Anredesysteme des Russischen und des Polnischen nicht übereinstimmen. In der polnischen Lebenswelt bestanden – funktional unterschieden – bis in die 1920er/1930er Jahre ein pronominales, auf die Formen *ty*/*wy* bzw. *Wy* gestütztes, und ein nominales, auf die Anrede *pan*/*pani* und ein Verb in der 3. Person Sg. (sowie eine entsprechende plurale Form) nebeneinander (dazu E. Tomiczek, 1983). In der Literatur, z. B. im Dramenwerk von Sławomir Mrożek, wird dieses komplexe Anredesystem noch in den 1960er Jahren und danach zur Bedeutungsbildung genutzt (B. Schultze, 1988, S. 60-64, 68-71, 78). Im polnischen Adelsmilieu war offensichtlich – angesichts der besonderen standesgebundenen Nähe – eine Anrede aus Titulatur und einem verbalen Ausdruck in der zweiten Person üblich. Noch heute ist die nominale Anrede aus *pan*/*pani* und einem Verb in der 3. Person die üblich höfliche Form, die Anrede aus *pan*/*pani* und einem Verb in der 2. Person hingegen Ausdruck salopper Anrede. Hier hat vor allem zu interessieren, dass in der Entstehungszeit von Kolankowskis Übersetzung die Anrede aus *pan*/*pani* und einem Verb in der 2. Person in der Wertigkeit dem *ty* (‚Du') näher kommt. Dieser Form fehlt dennoch die Eindeutigkeit der pronominalen Anrede auf *ty*. In Kolankowskis Übersetzung erklärt Arbenin dem Fürsten: „*Pan jesteś* szuler" (Ko, S. 98, „Herr bist ein Falschspieler"). Die aus der russischen Anrede hervorgehende eindeutige Beziehungsdefinition „*Vy* šuler" (M, S. 326; „Sie sind ein Falschspieler") erfährt eine sowohl mit dem Kulturpaar Russisch-Polnisch als auch mit dem Entstehungszeitpunkt der Übersetzung zusammenhängende Verschiebung. Für das hier betrachtete Sprachenpaar ergeben sich somit formale und semantische Abweichungen, die bei einer Fallstudie zu den Übersetzungen von *Maskarad* ins Deutsche nicht gegeben sind.[39]

Hier sei nun an weiteren Beispielen aufgezeigt, welche Abweichungen im Deutungsangebot sich aus den asymmetrischen Anredesystemen sowie aus dem Umgang des Übersetzers mit diesen Asymmetrien ergeben. Wie in dem angeführten Beispiel, ist u. a. das Verhältnis zwischen Arbenin und dem Fürsten Zvezdič von diesen übersetzungssteuernden Rahmenbedingungen betroffen. Im Ausgangstext ist durch das Anredeverhalten der beiden Rollenfiguren eine eindeutige Beziehungsdefinition und ‚Beziehungsgeschichte' angelegt. Der Fürst redet Arbenin ausnahmslos mit ‚Sie' an: „Ja to že samoe chotel sprosit' u *vas*" (M, S. 253; „Das Gleiche wollte ich Sie fragen"); „*Vy* čelovek il' demon? –" (M, S. 328; „Sind Sie ein Mensch oder ein Dämon? –"). An diesem Distanz bekundenden Anredemuster hält auch Arbenin bis zu dem Augenblick fest, in dem er den Fürsten als Falschspieler anprangert. An diesem Punkt des dargestellten Geschehens wird das Sprechen von oben nach unten als Mittel der Herabsetzung eingeführt: „I ot *tebja* ves' svet s prezreniem obratitsja" – „*ty*" – „*Tvoej*" – „*Ty*" usw. (M, S. 328; „Und von dir wird sich die ganze Welt mit Verachtung abwenden" – „du" – „Deiner" – „Du" usw.). In Kolankowskis Übersetzung wechseln beide Sprecher dagegen bereits bei ihrer ersten Begegnung (I/2) ohne erkenn-

[39] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

bare Motivation vom ‚Sie' zum ‚Du' über, wobei für das Duzen beide Möglichkeiten der Realisierung genutzt sind. Im Ausgangstext erklärt der Fürst Arbenin nach dem Rückgewinn des verspielten Geldes: „No proigrat'sja *vy* mogli" (M, S. 258; „Aber Sie konnten verlieren [hätten verlieren können]"). Im Zieltext lässt der Fürst Arbenin wissen: „Lecz *mogłeś* przegrać" (Ko, S. 19; „Aber du konntest verlieren [hättest verlieren können]"). Daraufhin lässt Arbenin den Fürsten wissen: „Jam gry zapragnął, jak *pan pragniesz* boju" (ebd.; „Ich ersehnte [habe ersehnt] das Spiel, wie Herr, den Kampf ersehnst"). Hier ist somit die zur Entstehungszeit der Übersetzung gebräuchliche – umgangssprachliche – Form des modifizierten Siezens bzw. Duzens gewählt. Es liegt sowohl ein zeitversetzter Umgang mit den Anredeformen als auch ein Registerwechsel vor. Im weiteren Verlauf des dargestellten Geschehens kehrt Arbenin in einzelnen Äußerungen an den Fürsten nochmals zum ‚Sie' zurück. Weiterhin lässt sich weder für den Wechsel zwischen ‚Sie' und ‚Du' noch für den Wechsel zwischen *pan* und einem verbalen Ausdruck in der 2. Person Sg. oder aber der 3. Person Sg. eine Motivation erkennen. Für Rezipienten des Zieltextes ist die bedeutungsstiftende Instrumentalisierung des russischen Anredesystems verloren.

Auf vergleichbare Art ist das Deutungsangebot der sich verändernden Anredeformen bei der Konfiguration Arbenin – Neizvestnyj (der Unbekannte) translatorisch getilgt. Während beide Sprecher einander im Ausgangstext zunächst mit ‚Sie' (*vy*) anreden, und der Unbekannte Arbenin gegen Stückende zu einem ‚Du' des Wiedererkennens drängt, sprechen Arbenin und der Unbekannte mit dem Rollennamen „Maska" bei Kolankowski einander bereits im I. Akt mit einem modifizierten ‚Sie' bzw. ‚Du' an:

ARBENIN (*do maski*).
[…]
Pan wiesz kto jestem?
MASKA
Wiem tylko kim *byłeś*. (Ko, S. 27)

„ARBENIN (*zur Maske*). […] Herr weißt, wer ich bin? MASKE. Ich weiß nur, wer du warst."

Im Ausgangstext erscheint zweimal das Pronomen *vy*, einmal in Anfangs-, einmal in Binnenstellung: Arbenin verwendet die ‚Sie'-Form, weil er den Sprecher hinter der Maske nicht erkennt (oder nicht erkennen will), der Sprecher hinter der Maske hält sprachlich Distanz, weil er seine Identität erst zu einem späteren Zeitpunkt enthüllen will. Wenn Arbenin dann in der Situation des herannahenden Wahnsinns sowohl im Ausgangs- als auch im Zieltext zwischen der Sie- und Du-Anrede hin und her wechselt, steht Rezipienten des Ausgangstextes eine andere Folie zur Bedeutungsbildung zur Verfügung als Rezipienten des Zieltextes.

Spezifische Züge trägt auch der übersetzerische Transfer der Anrede zwischen Arbenin und dessen Frau Nina. Ninas abrupter Wechsel vom ‚Du' zum ‚Sie' ist in den Zieltext eingebracht: „Co *pan życzy*? –" (Ko, S. 47; „Was wünschen Sie [= Was wünscht der Herr]? –"). Erhalten ist auch, dass Arbenin daraufhin geradezu ostentativ am ‚Du' festhält: „*Tyś* jeszcze […] młoda" (ebd.; „Du bist noch […] jung"). Dadurch, dass Arbenins weit ausholende Replik von 44 auf 35 Verse gekürzt ist, fallen jedoch einzelne Signalsetzungen zum Anredeverhalten fort. Ähnlich wie im

Ausgangstext, kehrt Nina auch im Zieltext nochmals zur Du-Form zurück, greift dann erneut zu dem distanzierenden ‚Sie' („wy"). In der polnischen Übersetzung werden solche Umbrüche allerdings nur teilweise nachvollzogen. Teilweise ist vom Verfahren der Anredevermeidung Gebrauch gemacht, indem Nina in einer Entsprechung der deutschen *man*-Form antwortet. Als Arbenin das Fehlen des Armbands bemerkt hat, entgegnet Nina: „Verno, uronila / V karete ja ego, – *velite* obyskat'" (M, S. 278; „Ich habe es wohl / In der Kutsche fallen lassen, lassen Sie [sie] absuchen"). Im Zieltext ist, und auch darin ist ein Tendenzbefund dieser polnischen Übersetzung zu sehen, der Sprechmodus geändert. Nina fragt: „Możeby kazać poszukać w karecie?" (Ko, S. 48; „Vielleicht könnte man anordnen, in der Kutsche zu suchen [suchen zu lassen]?"). Durch dieses Verfahren der Vermeidung einer persönlichen Anrede ist der Anredewechsel des Ausgangstextes teilweise unkenntlich gemacht. Im Vergleich mit dem Ausgangstext scheut die ‚übersetzte Nina' den krassen Wechsel zum ‚Sie'.

So bleibt festzuhalten, dass der überaus präzise Einsatz des russischen pronominalen Anredesystems, mit dessen Hilfe auf der gesamten Längsachse des Textes ein Bedeutungsangebot gemacht wird, das den dargestellten Vorgang unterstreicht und unterstützt, im Zieltext kaum noch identifiziert werden kann. Durch die wiederholte Verwendung der gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebräuchlichen nominalen Anrede aus *pan*/*pani* und einem Verb in der 2. Person Sg. wird Lermontovs Drama aus dem adligen, aristokratischen Milieu Petersburgs in ein polnisches städtisches Milieu verschoben. Die Tatsache, dass die systemhafte Verwendung des russischen Anredesystems im Zieltext teilweise verfälscht, in jedem Fall aber in ihrer Systemhaftigkeit weitgehend unkenntlich gemacht ist, hätte selbstverständlich erhebliche Konsequenzen bei einer szenischen Umsetzung dieser Wiedergabe von *Maskarad*: Der abrupte Wechsel vom ‚Du' zum ‚Sie' ist z. B. mimisch-gestisch völlig anders zu gestalten als das Bemühen um eine neutrale, die persönliche Anrede meidende Ausdrucksweise.

Mit Blick auf ihre bedeutungsgebende Funktion sind abschließend auch die Wortwiederholungen, insbesondere die kohärenzbildenden Diskurs- bzw. Debattenwörter knapp darzustellen. Es steht außer Zweifel, dass der Übersetzer Kolankowski einen wesentlichen Teil dieser Wiederholungsmuster identifiziert hat. Hier soll vor allem der übersetzerische Umgang mit den ‚programmatischen' Wörtern *igrat'*, *igra*, *igrok* und *maska*, *maskarad* in der Figurenanrede des I. Aktes sowie mit einer kleinen Auswahl von Diskurs- bzw. Debattenwörtern, darunter dem Ehrbegriff, dem *Schicksal* (*sud'ba*) als Ursache für ein glückliches oder unglückliches Leben und das Wortpaar *svet*/*mir* (‚Welt', ‚höhere Kreise', ‚Licht' usw./‚Welt', ‚Universum', ‚Personengruppe', ‚Frieden' usw.)[40] interessieren. Mit Blick auf die Leitvokabel des *Spiels* und *Spielens*[41] fällt auf, dass das Wiederholungsmuster – ungeachtet der Kürzungen – im Zieltext weiter verdichtet ist: 15 Nennungen im Ausgangstext stehen 19 Nennungen im Zieltext gegenüber. Die Verstärkung erfolgt ausnahmslos mit Hilfe verbaler Ausdrücke. Sie setzt bereits in den ersten Repliken des Dramas ein.

---

[40] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

[41] Anders als in dem von Th. Pekar (2007) dargestellten Verständnis von „Spiel" geht es bei dem in *Maskarad* gezeigten Kartenspiel gerade nicht um einen zweckfreien Wettkampf, um Freistellung *von* Zwängen der Lebenswelt und Freistellung *zu* Kreativität, sondern um ein Spiel, das unfrei und abhängig macht, ggf. andere Menschen und den Spieler selbst vernichtet.

Bereits am Stückeingang gewinnt der Übersetzer drei Verben des Ausgangstextes einen auf das Grundverb *grać* (‚spielen') gestützten Ausdruck ab. Am Kartentisch wird der Zweite Spieler vom Dritten Spieler bedrängt: „Vam nado *sčast'e* popravit' / A sempeljami plocho …" (M, S. 248; „Sie müssen das Glück korrigieren / Und mit Simpla [= einfachem Einsatz] ist's schlecht …"). In der Übersetzung wird das Wort *sčast'e* (‚Glück', auch ‚Schicksal', ‚Los'), eine weitere kohärenzbildende Vokabel in *Maskarad*, zugunsten des Leitbegriffs *Spiel*, *spielen* geopfert: „Wartoby dzisiaj *odegrać się* panu. / Semplami trudno …" (Ko, S. 18; „Es wäre lohnend, heute das Verlorene wiederzugewinnen. / *Mit Simpla* [Hervorhebung in der Übers., B. S.] ist's schwer …"). Ein Vierter Spieler rät gleichfalls zu einem größeren Einsatz: „[…] kto nyneče ne gnetsja, / Ni do čego tot ne dobetsja." (M, S. 248; „[…] wer heutzutage nicht hart rangeht [auch ‚sich verbiegt'], / Der kommt zu nichts.") Die Übersetzung lautet: „[…] kto się giąć nie umie, / Ten mało *wygra*." (Ko, S. 18; „[…] wer sich zu verbiegen nicht versteht, / Der wird wenig gewinnen.") In beiden Fällen beruht der Zugewinn für das Wiederholungsmuster auf der akustischen Seite des Verbs *grać* bzw. funktioniert im Rahmen der ‚Ohrenphilologie': Das Grundverb ist für eine lesende oder hörende Rezeption eingebracht, ist jedoch im Sinne zweier seiner vielen übertragenen Bedeutungen verwendet. Anders als an anderen Stellen von Kolankowskis Übersetzungstext, läge hier ein Gewinn für eine szenische Realisierung. Eine Minderung an Deutungsangebot liegt andererseits darin, dass das russische Verb *gnut'sja* mit der Primärbedeutung ‚hart rangehen'/‚etwas riskieren' und der – von Rezipienten spontan oft zuerst wahrgenommenen – weiteren Bedeutung ‚sich verbiegen' auf die zweite semantische Teilmenge eingeengt worden ist. Hier lässt eine russisch-polnische lexikalische Asymmetrie keine andere Wahl.

In einer weiteren Replik der Eingangssequenz von *Maskarad* wird das Verb „mečet'" (‚Karten aufdecken') mit „*grać*" wiedergegeben. Es ist Arbenin, der diesen markierten Ausdruck in einer Frage an Kazarin verwendet: „[…] už ty ne mečeš'? … a, Kazarin?" (M, S. 250; „[…] du deckst schon nicht mehr [Karten] auf? … was, Kazarin?"). In der Übersetzung lautet die Frage: „[…] nie *grasz* widzę?" (Ko, S. 19; „[…] du spielst nicht, seh ich?"). Hier geht die übersetzerische Verstärkung mit dem Austausch eines markierten sprachlichen Ausdrucks durch einen unmarkierten, konventionellen einher. Das betrifft einen Tendenzbefund zu Kolankowskis Wiedergabe von *Maskarad*: Der präzise, auf eine bemerkenswert reiche Lexik gestützte sprachliche Ausdruck – und dies gilt insbesondere für die Arbenin-Gestalt – ist häufig abgebaut, durch unmarkierte Lexik und Phrasierung ersetzt. Damit geht, wie bei anderen Transferverfahren auch, etwas von Lermontovs Personalästhetik verloren. Mit der Beschränkung des lexikalischen Materials auf allgemein zugänglichen sprachlichen Ausdruck kommt der Übersetzungstext dem wachsenden Leserpublikum in der Zeit des Positivismus entgegen.

Während das im I. Akt ausgebrachte Wiederholungsmuster zu *spielen*/*Spiel* über den Ausgangstext hinaus verstärkt ist, ist die Nennung der Leitwörter *Maske*/*Maskerade* gegenüber dem Ausgangstext reduziert. Einer Frequenz von 19 Nennungen stehen nur 14 gegenüber. Es ließe sich zeigen, dass diese Reduktion auf die Textkürzungen zurückgeht. Die Anordnung der beiden Wörter – am Zeileneingang oder -ende, in syntaktisch analogen Positionen – lässt jedoch annehmen, dass der Über-

setzer darum bemüht war, das bedeutungsbildende Wiederholungsmuster für den Zieltext zu erhalten.

Von den übrigen bedeutungsgebenden oder kohärenzbildenden Diskurs- bzw. Debattenwörtern sind Vokabeln wie *Glück*/*Unglück* und *Ehre* besonders deutlich im Zieltext reproduziert. Auch wenn die Einführung des Wortes *sčast'e* (‚Glück'), wie gezeigt, nicht nachvollzogen ist, ist z. B. die Stelle im I. Akt erhalten, an der Arbenin die Möglichkeit von Glückserfahrung beim Kartenspiel kategorisch verneint. In diesem Fall werden Erleichterungen durch das innerslavische Übersetzen deutlich. Auf Arbenins zurückhaltenden und zugleich vieldeutigen Hinweis an den Fürsten, er solle nach seinem Spielverlust tun, „was er wolle" („Čto chotite"; M, S. 254), antwortet der Fürst – selektiv – auf die Frage nach seiner persönlichen Motivation beim Kartenspiel:

Knjaz'
Byt' možet, *sčast'e*.
ARBENIN
O, *sčastija* zdes' net! – (Ebd.)

„FÜRST. Vielleicht, Glück. ARBENIN. Oh, Glück ist (gibt's) hier nicht! –"

In der Übersetzung wird durch eine Veränderung der Interpunktion (solche translatorischen Eingriffe gibt es häufiger) der Zweifel des Fürsten an der eigenen Antwort deutlicher:

KSIĄŻE [sic!]
A możeby szczęście …
ARBENIN
Szczęścia tu nie ma. (KO, S. 19)

„FÜRST. Na vielleicht Glück … ARBENIN. Glück gibt's hier nicht."

Auf dem Hintergrund dieses kurzen Wortwechsels ist dann das Wiederholungsmuster zu *Glück* und *Unglück* im Zieltext ausgebracht. Soweit erkennbar, bleibt die Behandlung dieses Themas insbesondere in den Repliken Arbenins und seiner Frau Nina erhalten.

Bei dem Debattenwort *Ehre* – russisch *čest'*, polnisch *honor*, wie auch, bei Kolankowski nicht verwendet, *cześć* (mit weiteren semantischen Teilmengen wie ‚Verehrung', ‚Ehrerbietung') – scheint, zumindest in gewissem Umfang, eine kulturelle Asymmetrie übersetzungssteuernd gewirkt zu haben. In der polnischen Adelskultur gehört *honor* nicht nur zu dem standestypischen, sondern allgemein zu dem kulturspezifischen Vokabular. In der polnischen Literatur wird das Wort teilweise als verhaltenssteuernder Schlüsselbegriff, teilweise als benennendes Kulturwort gebraucht (B. Schultze, 1998, S. 227 f., 232, 234 f.). Das Kulturwort ist übersetzerisch hervorgehoben, wenn Kazarins Formulierung „s *čestnymi* ljud'mi" (M, S. 251; „mit ehrlichen Menschen [Leuten]") in die Aussage „Z ludźmi *honoru*" (KO, S. 19; „mit Menschen von Ehre") umgewandelt ist. Das polnische Kulturwort ist z. B. auch in Erinnerung gebracht, wenn die russische Formulierung „igroj dostigli do činov" (M, S. 298; „durch Spiel gelangten sie zu Rängen [Würden]") wiedergegeben ist als „do wielkich

podniósł się *honorów*“ (Ko, S. 79; „er gelangte [stieg auf] zu hohen Ehren [Würden]“). Durch den Austausch von *čin* (‚Rang‘, ‚Würde‘, ‚Klasse‘), ein Wort, das an die fatale Rolle der Beamten (*činovniki*) in Russland erinnert, in *honory* wird die Übersetzung nochmals kulturell verschoben.

Eine – ähnlich wie bei *čest’/honor* – unvermeidliche Verschiebung im kulturellen Horizont ergibt sich nochmals bei dem Begriff des *Schicksals*. Das russische benennende Kulturwort *sud’ba* (B. Schultze, 1998, S. 236 f.) lässt sich zwar mit seiner polnischen denotativen Entsprechung, *los*, nicht aber in den Mitbedeutungen weitergeben. Bei Kolankowskis Umgang mit *sud’ba* scheint allerdings nicht nur die russisch-polnische kulturelle Asymmetrie eine Rolle gespielt zu haben. Vieles spricht dafür, dass der Übersetzer die in *Maskarad* behandelte Frage nach der Instanz hinter menschlichem Glück und Unglück, nach menschlicher Entscheidungsfreiheit usf., nicht völlig erfasst hat. Arbenins eindringliche Worte an seine Frau, sie „beide“ seien „durch die Bande [Fesseln] eines Schicksals für immer verbunden“ („odnoj *sud’by* okovy / Svjazali navsegda“; M, S. 275), werden in den Hinweis auf „blindes Schicksal“ („ślepy los“; Ko, S. 47)[42] umgedeutet. Arbenin schließt jedoch ein ‚blindes Schicksal‘ geradezu aus.

Auch der translatorische Umgang mit den partiellen Synonyma *svet* (‚Welt‘, ‚große Welt‘ [= Adelsmilieu]) und *mir* (‚Welt‘, ‚Universum‘, ‚gesellschaftlicher Kreis‘) lässt annehmen, dass der überaus präzise Einsatz beider Wörter im Ausgangstext nicht ganz erfasst worden ist. In den Ausführungen des Unbekannten gegen Ende des dargestellten Geschehens geht es um die von dem Unbekannten entdeckte ‚Welt‘ (*mir*) der gesellschaftlich Ausgestoßenen. Das Adelsmilieu, die ‚große Welt‘ (*svet*) und das ‚Biotop‘ (*mir*) dieser Ausgestoßenen werden einander gegenübergestellt: – „*v svete* […] *svet* / *Mir* […] *Mir* […]“ (M, S. 357). Dieses markante Wortmuster wird zu einer zweimaligen Nennung von *świat* (Ko, S. 115; „Welt“) zusammengezogen. Es ließen sich weitere Beispiele für Verkürzungen und Vereinfachungen aufzeigen.

Für die erste Wiedergabe von Lermontovs *Maskarad* ins Polnische bleibt dies festzuhalten: Kolankowskis kürzende Stückwiedergabe ist noch weit entfernt von der Könnerschaft, welche die Kulturtechnik des Dramenübersetzens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreicht hat.[43] Mit Blick auf die Dramenübersetzungen des 19. Jahrhunderts[44] lässt sich jedoch auch sagen, dass Kolankowskis Wiedergabemodus eine größere Nähe zum Ausgangstext erhält als viele Dramenbearbeitungen des gleichen Zeitraums. Manche zielseitig veränderte Signalsetzungen, die gerade Schauspieler zu lesen wissen – das akustisch exponierte Verb *grać*, die Debattenwörter am Zeilenanfang oder -ende –, lassen vermuten, dass Kolankowski an eine szenische Umsetzung gedacht hat. Soweit erkennbar, hat sie nicht stattgefunden. Andererseits

---

[42] Daniel Weiss (2006, S. 238, 242-248), dessen Einwände gegen Anna Wierzbickas linguistische Darstellung „kultureller Ethnostereotypen“ hier nicht interessieren können, weist zu Recht darauf hin, dass in dem polnischen Ausdruck für ‚Schicksal‘, *los*, die Vorstellung von einer „Lotterie“ enthalten ist. Von diesem Kontext ist Arbenins Aussage weit entfernt. In diesem Zusammenhang ist von Interesse, dass der entsprechende russische Begriff für ‚Schicksal‘, *žrebij* (‚Los‘, veraltet: ‚Schicksal‘) von Arbenin nicht verwendet wird.

[43] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption“, in diesem Sammelband.

[44] Ebd.

sei auch dies bedacht: Eine ‚Entdeckung' Lermontovs als einen Bühnenautors ist angesichts dieser Übersetzung kaum vorstellbar. Dazu ist die Übersetzung zu weit von der präzisen Sprachgebung, auch von dem in *Maskarad* enthaltenen Angebot für das Theater entfernt. Polnische Leser, z. B. des Russischen kundige Leser, die Lermontovs Lyrik der 1830er Jahre kannten, dürften den Abstand zu den spät- bzw. nachromantischen Texten erkannt haben.

Über die Absichten, die Kolankowski mit seiner Übersetzung verband, ist offensichtlich nichts bekannt. Da er auch eine von Puškins „Kleinen Tragödien" ins Polnische übersetzt hat,[45] ist davon auszugehen, dass ihm daran gelegen war, seinen Landsleuten – auch in der Situation russischer Besetzung – bedeutende Beispiele der russischen Literatur näherzubringen. Mit dem Wunsch, die Literatur aus dem politischen Alltag herauszunehmen, könnte z. B. die Vermeidung des Vornamens Adam zusammenhängen.

Ähnlich wie in deutschsprachigen Ländern,[46] ist eine ausgangstextnahe Wiedergabe von *Maskarad* im 19. Jahrhundert nicht gelungen, ist eine Aufgabe für das 20. Jahrhundert geblieben.

V

Während über die Entstehungsbedingungen von Kolankowskis gekürzter *Maskarad*-Wiedergabe offensichtlich wenig bekannt ist, verfügt ein Übersetzungsforscher bei Jerzy Zagórskis vollständiger Textfassung über eine geradezu seltene Datenfülle: Das Vorverständnis des Übersetzers vom Rang des Stückes ist ebenso festgehalten wie der Entstehungsprozess, zu dem u. a. öffentliche Lesungen und Hilfestellungen vonseiten weiterer Dichter-Übersetzer und namhafter Theaterleute gehörten; zugänglich sind etwa auch Informationen dazu, worin Zagórski besondere Herausforderungen an Übersetzer sah und wie er – seinem Verständnis gemäß – diesen Herausforderungen begegnet ist.

Die wesentlichen Quellen zur Entstehung des Übersetzungstextes sind zwei umfangreiche Beiträge in Zagórskis Aufsatzsammlung *Szkice*[47] sowie eine „Einführung" und die „Erläuterungen" des Russisten Wiktor Jakubowski (1963) zu Zagórskis Übersetzungen von *Maskarad* und *Ispancy*. Im Unterschied zu vielen anderen Dramenübersetzungen des 20. Jahrhunderts, in denen allenfalls sparsam von Annotationen Gebrauch gemacht wird, scheint es bei Ausgaben im Programm der polnischen *Nationalbibliothek* (*Biblioteka Narodowa*) für die Begleittexte kaum Einschränkungen gegeben zu haben. In den Anmerkungen ist sowohl eine lesende als auch eine szenische Rezeption von *Maskarad* bedacht. So sind z. B. das Bühnenbild am Spielbeginn und der übersetzerische Transfer der etwas ungewöhnlichen Stückgliederung – Lermontov gibt die Einteilung in Akte, Bilder und Szenen als Gliede-

---

[45] Vgl. den Eintrag zu Antoni Kolankowski in *Bibliografia Literatury Polskiej NOWY KORBUT*, t. 8, 1969, S. 44.

[46] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

[47] J. Zagórski, „Przy Lermontowie" („An [Bei] Lermontov]"), in: ders., 1958, S. 196-242; „Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem" („Die Übersetzung von Opern und Theaterstücken in Versen"), ebd., S. 243-286.

rung in Akte, Szenen und Auftritte wieder – eingehend erläutert.[48] Mehrfach wird auf den punktuellen Einsatz typischer Verfahren des in Russland besonders populären Melodramas hingewiesen,[49] sind intertextuelle Bezüge zu russischen und nichtrussischen Texten aufgezeigt.[50] In einzelnen Anmerkungen sind Forschermeinungen zu *Maskarad* angesprochen[51] oder auch nicht ganz einsehbare Zusammenhängen im Stückverlauf klargestellt.[52] Diese und weitere Arten von Anmerkungen lassen erkennen, dass hier alle nur denkbaren Rezipienten bedient werden sollen – von kulturell kompetenten, historisch interessierten Lesern und Theaterbesuchern zu eher unerfahrenen Dramenlesern. In manchen Anmerkungen kommt ohne Frage auch ein pädagogisches Anliegen und der Wunsch, möglichst viele Rezipienten umfassend zu informieren, zum Ausdruck.

Deutlicher noch als Jakubowski, der Lermontovs „Meisterschaft" in *Maskarad* betont (1963, S. XLIV), äußert sich der Übersetzer Zagórski zum Rang dieses Dramas. Er sieht hier „eines der schönsten Meisterwerke des Welttheaters" (1958, S. 203, vgl. S. 205, 270). Dass der Übersetzungstext noch vor der Drucklegung Fachleuten und Laien in Lesungen vorgestellt worden ist, wird mit „Verantwortung" (ebd., S. 216) gegenüber einem solchen Stück begründet. In diesen Zusammenhang gehört auch ein Verlagsvertrag, der ein Transferkonzept impliziert. Von dem Übersetzer wird u. a. „Vervollkommnung" erwartet „und eine Hinführung [der Übersetzung] zu einem Niveau, das einem Meisterwerk, wie es das Original ist, entspricht" (ebd., S. 216 f.). Es geht somit um eine vollständige, ausgangstextnahe, die ästhetische Bedeutungsbildung bedenkende Übersetzung von *Maskarad*. Als vorrangige Orte ästhetischer Bedeutungsbildung erörtert Zagórski vor allem die Realisierung des Jambus (ebd., S. 208-211) und die semantische Mehrschichtigkeit vieler Ausdrücke (ebd., S. 270-275 passim). Die übrigen Komplexe der Rezeptionssteuerung und Bedeutungsbildung, d. h. der funktionale Einsatz der Anredekonventionen, die Wiederholungsstrukturen aus Debattenwörtern, die – wie gesagt, weniger gewichtigen – intertextuellen Bezüge sowie die komplexe Textur aus Eigennamen und Titulaturen, einschließlich der verdeckten und offenen Namen, finden in Zagórskis Erfahrungsbericht eines Übersetzers keine Erwähnung. Im übersetzerischen Transfer sind diese Systemstellen, das wird zu zeigen sein, dennoch weitgehend beachtet.

Jerzy Zagórski hat eine vollständige Fassung von *Maskarad* geschaffen, die insgesamt im Haupt- und Nebentext dichter an der Vorlage bleibt als andere *Maskarad*-Übersetzungen.[53] Bei der Wiedergabe des Personenverzeichnisses gibt es jedoch eine Abweichung vom Ausgangstext: Dem Rollennamen „Maska" ist der Hinweis hinzugefügt, dass es sich hier um den ‚Unbekannten' („Nieznajomy") handelt.[54] Diese Form der Leserhilfe steht im Einklang mit einer Reihe von Anmerkungen, die

---

[48] Vgl. W. Jakubowskis Anmerkungen in der *Maskarad*-Ausgabe 1963, S. 151.
[49] Ebd., S. 228 f., 279.
[50] Ebd. S. 214 f., 255.
[51] Ebd., S. 223, 226 f.
[52] Ebd., S. 182, 188, 198 passim.
[53] Dies gilt z. B. für die beiden verfügbaren Übersetzungen ins Deutsche. Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.
[54] M. Lermontow, 1963: *Maskarada*, Przełożył Jerzy Zagórski, S. 150. Diese Ausgabe wird unter der Chiffre ZA zitiert.

offensichtlich möglichen Missverständnissen vorbeugen sollen. Bei der Reproduktion von Titulaturen und Eigennamen wird ein gemischtes Verfahren verwendet. Die Titulaturen sind durch ihre jeweiligen polnischen Entsprechungen ersetzt, wohingegen die Eigennamen in lateinischer Transkription gegeben sind. Sie reproduzieren die russische Aussprache gemäß der polnischen graphischen Konvention. Aus „Evgenij" (die polnische Entsprechung ist Eugeniusz) wird „Jewgienij" (ZA, S. 150). Diese übersetzerische Option, die in der *Maskarad*-Forschung nicht unumstritten ist,[55] bleibt nicht ohne Konsequenzen für den sinnstiftenden Einsatz des Anredesystems. In diesem Fall ist eine russisch-polnische Asymmetrie betroffen: Während Eigennamen in der russischen Anrede unverändert bleiben, d. h. Nominativ und Vokativ identisch sind, kann in der polnischen Anrede weitgehend zwischen dem Nominativ und einer eigenen Vokativform gewählt werden. Zu den unterschiedlichen semantischen Einfärbungen beider Varianten gehört z. B. eine größere Nähe, Vertrautheit, Eindringlichkeit bei der Vokativform gegenüber größerer Distanz, vielleicht auch Sachbezogenheit und Strenge, bei der Nominativform (B. Schultze/H. Matuschek, 2006, S. 234-236). Die sinnstiftenden Möglichkeiten der Zielsprache werden in diesem Fall nur gelegentlich, nicht aber systemhaft genutzt. Arbenin wird z. B. durchgehend – eine andere Lösung ist hier nicht möglich – in der Nominativform („Jewgienij"; ZA, S. 192, 264), seine Frau hingegen im Vokativ („Nino"; S. 182, 190) angeredet. Bei dem Namen Nina könnte sinnstiftend zwischen „Nina" und „Nino" unterschieden werden. Diese Möglichkeit bleibt ungenutzt. Anders als bei den Rollennamen Jewgienij und Nina, wird bei Kazarin von der Unterscheidung zwischen nominativischer und vokativischer Anrede Gebrauch gemacht. Ein Kollektiv von Spielern ruft Kazarin z. B. so herbei: „Kazarin, Afanasij Pawłowicz, chodź tutaj!" (ZA, S. 157; „Kazarin, Afanasij Pavlovič komm hierher!"). Arbenin verwendet den Vokativ des Familiennamens: „Wciąż żartujesz, Kazarinie." (ZA, S. 219; „Immer machst du Scherze, Kazarin.") Dadurch, dass die russischen Namen einerseits unverändert übernommen sind, andererseits manche dieser Namen gemäß den im Polnischen verfügbaren Optionen verändert werden, schimmert der Ausgangstext stets durch die Übersetzung hindurch. Dabei wird sowohl die ‚Übersetztheit' dieses Bühnenstücks als auch ein Element russisch-polnischer Beziehungsgeschichte in Erinnerung gehalten.

Während die Identität der als „Maska" ausgewiesenen Rollenfigur bereits im Personenverzeichnis enthüllt ist, erfährt der Rezipient von Zagórskis Übersetzung nicht, dass der eigentliche Name von Arbenins Frau Nastas'ja Pavlovna lautet. Die übersetzte Rolle Pietrow sagt diesen einen Satz: „Zaśpiewać coś poprośmy panią Ninę" – „Bitten wir Frau Nina etwas zu singen" (ZA, S. 253). Erhalten ist ein Hinweis darauf, dass der Gast Petrov in der dritten Person von Arbenins Frau spricht („Nastas'ja Pavlovna wird uns etwas vorsingen"; M, S. 333), nicht erhalten ist jedoch der eigentliche Name Ninas, der ‚Name ohne Markierung'. Es ist davon auszugehen, dass der Übersetzer Zagórski, ähnlich dem Erstübersetzer Kolankowski, dieses Vorkommen von Poetik der Onomastik nicht erfasst hat.

---

[55] In seinen Überlegungen zu „*Maskarada* Lermontowa, Zagórskiego i teatru polskiego" („Lermontows *Maskarad*, Zagórski und dem polnischen Theater") nennt Stanisław Cat Mackiewicz (1968, S. 150-152) dieses Beibehalten der russischen Vornamen „burlesk und dumm" („krotochwilne i głupie").

Ein besonderes Anliegen des Dichter-Übersetzers Zagórski ist fraglos die Übertragung von Lermontovs Jamben in die Gegebenheiten der polnischen Verstradition. Zagórski sucht nach Kompromissen, die dem „polnischen Ohr" zuträglich sind: „Um Einvernehmen mit dem für das polnische Ohr Gewohnten zu erlangen, musste man das genaue Versmaß des jambischen Originals ein wenig lockern und einen polnischen Pseudojambus verwenden, der […] dem Original rhythmisch möglichst verwandt ist […]." („Aby doprowadzić do zgody z przyzwyczajeniem ucha polskiego, ścisły tok jambiczny oryginału należało nieco rozluźnić i zastosować polski pseudojamb, który […] jest możliwie pokrewny rytmicznie oryginałowi"; J. Zagórski, 1958, S. 209). Zu dieser „Lockerung" gehört etwa, dass manche Verse als Trochäen beginnen, dann jedoch in ein jambisches Versmaß übergehen (ebd.). Zur „Lockerung" zählt auch, dass wiederholt an die Stelle der reinen Reime des Ausgangstextes unreine Reime und Assonanzen treten (ebd., S. 210), auch unvollständige und gespaltene Reime. Gelockert ist teilweise auch die Abfolge von Paarreimen, Kreuzreimen und umarmenden Reimen. Im Einklang mit den prosodischen Verhältnissen des Polnischen ist die Frequenz männlicher Versausgänge reduziert. Stellenweise wird jedoch versucht, ebendort einen männlichen Versausgang zu schaffen, wo der Ausgangstext dies vorgibt. Mühelos lässt sich z. B. diese Reimbindung reproduzieren: „Dekart – / kart" (M, S. 305): „Descartes – / kart" (ZA, S. 219). Bisweilen findet Zagórski bei der Suche nach einsilbigen Wörtern auch kreative Lösungen. Im Replikenwechsel zwischen dem Fürsten Zvezdič und der Baronin Štral' gibt es z. B. die Reproduktion einer Reimbindung, die im Ausgangstext in einem Kreuzreim vorkommt:

KNJAZ'
[…]
No sčastija takogo ja ne *ždal*.
BARONESSA
[…]
KNJAZ'
O čem ja dumal? O kogda b ja *znal*… (M, S. 317)

„FÜRST. […] Aber ein solches Glück hatte ich nicht erwartet. BARONIN. […] FÜRST. Woran ich dachte? Oh, wenn ich das wüsste …"

Im Zieltext bilden das einsilbige Leitwort und Reimwort einen Paarreim:

KSIĄŻĘ
O czym myślałem?! … Gdybym czytał z pani *lic* …
BARONOWA
Pan mógłby wszystko wiedzieć, a nie wiedział *nic*. (ZA, S. 233)

„FÜRST. Woran ich dachte?! … Wenn ich aus Ihrem Gesicht [wörtlich: ‚aus Ihren Wangen'] hätte lesen können … BARONIN. Sie hätten alles wissen können, wussten aber nichts."

Das einsilbige Leitwort ist hier dadurch gewonnen worden, dass – gleichsam metaphorisierend – die Pluralbildung „lica" (‚Wangen', Gen. *lic*) verwendet ist.

Obwohl Zagórski sich, soweit erkennbar, nicht zu der Textur sinnstiftender Wortwiederholungen äußert, ist dieses komplexe Geflecht umfassend und identifizierbar im Zieltext ausgebracht. Das dürfte u. a. mit dem vertraglich vereinbarten übersetze-

rischen Vorgehen – der Erstellung einer ausgangstextnahen, formbewussten Wiedergabe von *Maskarad* – zusammenhängen. Einige Wiederholungsstrukturen sind sogar durch zusätzliche Nennungen des jeweiligen ‚Debattenwortes' erweitert. Im I. Akt gilt dies z. B. für die Frequenz des Vokabulars zu *Spielen* und *Spiel*. Kazarins Charakterisierung des Juden Šprich als eines „bösen [boshaften] Kartenspielers" („zloj kartežnik"; M, S. 251) wird z. B. als ‚versessener [grimmiger] Spieler' („zawzięty gracz"; ZA, S. 156) wiedergegeben. Besonders ausgangstextnah ist das Wortfeld zum *Glück* erhalten. Hier kommen eine identische Silbenzahl und eine ähnliche Lautung dem Übersetzer entgegen: *sčast'e* [auch: *sčastie*] und *szczęście*. Ähnliches gilt für die Wiederholungsmuster zum Fragenkomplex von Schuld und Unschuld, von Gut und Böse.

Abweichungen vom Ausgangstext ergeben sich dagegen beim Schicksalsbegriff, dem Wortfeld zur ‚Ehre' und dem russischen Wortpaar *svet/mir* (‚Welt', ‚hohe Gesellschaft' – ‚Welt', ‚Gesellschaftskreis', ‚Universum'). Hier bietet der Zieltext – teilweise unvermeidliche – Einebnungen, aber auch Fälle gespaltener Übersetzung. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen.

Das Wort *sud'ba* (‚Schicksal') ist nahezu ohne Ausnahme in den Zieltext eingebracht, wobei die Wiedergabeform *los* gewählt ist. Von denkbaren weiteren Transferlösungen, etwa *fatum*, wird kein Gebrauch gemacht. Auch das Wort *rok* (‚Schicksal', ‚Fatum', ‚Verhängnis') wird in das Wiederholungsmuster eingeordnet (M, S. 305; ZA, S. 219). Es ist anzunehmen, dass Zagórski im Falle von *sud'ba* mit dem Status eines benennenden Kulturwortes vertraut war.[56]

Der Ehrbegriff (*čest'*) wird, anders als der Schicksalsbegriff, ‚gespalten', d. h. mit beiden zur Verfügung stehenden Ausdrücken wiedergegeben: *honor* (‚Ehre', Plural: ‚Ehrbezeugungen') und *cześć* (‚Ehre', ‚Verehrung', ‚Ehrerbietung', ‚Ehrfurcht'). Dieser gespaltene Transfer ist insofern bemerkenswert, als das Wort *honor*, wie gesagt, im Polnischen zum identitätsbezogenen Vokabular gehört – einerseits als verhaltenssteuernder Schlüsselbegriff der Adelskultur, andererseits als benennendes Kulturwort (B. Schultze, 1998, S. 227 f.). Mit der gespaltenen Wiedergabe wird – absichtsvoll oder unabsichtlich – eine allzu große Annäherung an die Zielkultur vermieden. Das Wort *honor* ist z. B. verwendet, wenn der auf den Ehrbegriff fixierte Fürst Zvezdič, ein junger Offizier, die Frage nach dem ‚Wert' seiner Epauletten beantwortet: „Z *honorem* je zdobyłem" (ZA, S. 153; „Ich habe sie mit Ehren [ehrenvoll] erworben"; vgl. M, S. 249). Dass der Fürst buchstäblich ‚auf den Ehrbegriff hört', wird in der Übersetzung nachvollzogen. Der Rat der Baronin an den Fürsten, die „Ehre der Frauen [Damen]" künftig „etwas mehr zu würdigen" („pobol'še dorožit' *čest'ju dam*"; M, S. 294), ist so wiedergegeben: „I *honor kobiet* mieć w należnej cenie" (ZA, S. 205; „Und [auch] die Ehre der Frauen angemessen zu würdigen"). In einem Monolog der Baronin, der nur durch eine Verszeile von dieser Aussage getrennt ist, heißt es dann: „Jak lekkomyślnie igrać można *czcią kobiety*!" (Ebd.; „Wie leichtfertig kann man mit der Ehre der Frau spielen!"). Die Baronin, die – unter einer Maske versteckt – mit dem Fürsten ‚angebandelt', also mit der eigenen Ehre gespielt hat, verwendet

[56] Vgl. Kolankowskis Umgang mit dem Schicksalsbegriff (Abschnitt IV); s. auch Heinz Czechowskis geradezu radikale Transferentscheidugen in einer der deutschen *Maskarad*-Übersetzungen: B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband (Abschnitt III).

vor sich selbst, für sich selbst eine andere Vokabel als *honor*. Dies weist darauf hin, dass der Ehrbegriff in der polnischen Adelskultur – entlang des Gender-Konzepts – ‚gespalten' funktioniert: Dem Mann steht *honor* zu; über diese Vokabel spricht die Baronin den Fürsten an; für sich selbst verwendet sie *cześć*.

Der gespaltenen Wiedergabe von *čest'* steht ein homogenisierender Transfer der teilweise synonymen Wörter *svet* und *mir* gegenüber. Beide Ausdrücke werden konsequent mit *świat* (‚Welt', ‚Reich') wiedergegeben. Dies geschieht z. B. auch dort, wo nicht die Petersburger Adelswelt, sondern das Universum oder auch die *conditio humana* angesprochen sind, wo Arbenin und der Unbekannte die Ausdrücke *svet* und *mir* deutlich gegeneinander absetzen.[57] Wenn Arbenin in einem seiner großen Enthüllungsmonologe gesteht „Da verstand ich mich selbst nicht, / Da verstand die Welt mich nicht" („To sam sebja ne ponimal ja, / To *mir* menja ne ponimal"; M, S. 276), so ist gleichermaßen ‚alle Welt' auf Erden und ein verständnisloses, schweigendes Universum aufzunehmen. Die polnische Übersetzung lautet: „To siebie sam nie rozumiałem, / To *świat* już nie rozumiał mnie" (ZA, S. 184; „Da verstand ich mich selbst nicht, / Da verstand die Welt mich schon nicht mehr"). Dies legt das Verständnis nahe, dass Arbenin zu irgendeinem früheren Zeitpunkt von der ‚Welt' verstanden worden ist. Arbenin ist jedoch von Anfang an fremd und unverstanden in seiner Welt, selbst als – scheinbar integrierter – ‚Spielkumpel' Kazarins. Während die russische Vokabel *mir* mit semantischen Teilmengen wie ‚Universum' und ‚Kosmos' Dimensionen jenseits der ‚Erdenwelt' ahnen lassen, sind solche Dimensionen in der polnischen Übersetzung nicht mit aufzunehmen. Die homogenisierende Wiedergabe von *svet* und *mir* als *świat* führt zu einer weiteren Verdichtung dieses Wiederholungsmusters. Das verdeutlicht nochmals, dass gerade die Diskurs- bzw. Debattenwörter ein sensibler Ort des übersetzerischen Transfers sind.

Der sinnstiftende Umgang mit dem pronominalen Anredesystem des Russischen ist – anders als in Kolankowskis Übersetzung – insgesamt nachvollzogen. Die Reproduktion dieses Deutungsangebots orientiert sich selbstverständlich an den Möglichkeiten des gemischten, pronominalen und nominalen Ausdrucksmusters des Polnischen. Es gibt jedoch auch tendenzielle Abweichungen, die – zumindest teilweise – mit der Ziel*kultur* zu tun haben dürften: zum einen damit, dass unter polnischen Adligen Anredeformen mit der Wertigkeit des ‚Du' üblicher waren als unter Vertretern des russischen Adels, zum anderen damit, dass die polnische Kultur in hohem Maße vom Leitwert der ‚Höflichkeit' (*grzeczność*)[58] bestimmt ist. Der abrupte Wechsel vom ‚Du' zum ‚Sie' in dem nächtlichen Gespräch zwischen Arbenin und seiner Frau wird z. B. translatorisch etwas gemildert. Im Ausgangstext geht Nina unvermittelt, von einer Replik zur nächsten, zum ‚Sie' über:

NINA
[…]
Čto *ty* menja ne ljubiš'.
ARBENIN

[57] Vgl. Abschnitt IV; s. auch B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband (Abschnitt III).

[58] Władysław Kopaliński (1985, S. 343) führt in seinem *Słownik mitów i tradycji kultury* (*Wörterbuch der Mythen und Traditionen der Kultur*) das Adjektiv „grzeczny" mit Bedeutungen wie ‚sittsam', ‚gut erzogen' an.

Nina?
NINA
Čto *vy*? (M, S. 275)

„NINA. […] Dass du mich nicht liebst. ARBENIN. Nina? NINA. Was [wollen] Sie?“

Der Zieltext lautet hingegen:

NINA
Że mnie nie kochasz.
ARBIENIN
Nino!
NINA
Co? (ZA, S. 183)

„NINA. […] Dass du mich nicht liebst. ARBENIN. Nina! NINA. Was?“

Ähnlich wie in Kolankowskis Übertragung von *Maskarad* wird auch hier die Entscheidung zwischen ‚Du‘ und ‚Sie‘ durch Anredevermeidung umgangen. Dem Ausgangstext folgend könnte Ninas Rückfrage lauten: ‚Co pan?‘ (‚Was wollen Sie?‘). An dieser Stelle, wie an weiteren Stellen auch, wird zugleich in die Interpunktion eingegriffen. Arbenins irritierte Rückfrage – „Nina?“ – wird in einen Vorwurf umgewandelt.

Ein Abbau des krassen Wechsels vom ‚Du‘ zum ‚Sie‘ erfolgt z. B. auch, wenn mit dem Übergang vom russischen pronominalen zum polnischen nominalen Anredesystem ein Eingriff in die Subjekt-Objekt-Verhältnisse verbunden ist. Im Ausgangstext erklärt Arbenin seiner Frau, abrupt vom ‚Du‘ zum ‚Sie‘ übergehend: „Ja znal zaranee, čto ėto *vas* vstrevožit“ (M, S. 345; „Ich wusste im Voraus, dass das Sie beunruhigen [in Angst versetzen] wird“). Gemeint ist die Mitteilung, dass sie, Nina, sterben müsse. Der Zieltext lautet: „Zawczasem przewidziałem, że tym *panią* strwożę“ (ZA, S. 268; „Frühzeitig habe ich vorhergesehen, dass ich Sie damit beunruhigen [in Angst versetzen] werde“). Mit Blick darauf, dass im Polnischen – wenn auch in anderen Kontexten – die Option *Was*/*was* gleichfalls gegeben ist, klingt auch dieser Übergang‘ von persönlicher Nähe zu Distanz weniger hart, ‚höflicher‘.

Zu einer gewissen Brechung des krassen ‚Sie‘ kommt es auch, wenn von der – zunächst unter Adligen, später auch im bürgerlichen Milieu möglichen –[59] Verbindung des Titels *pan*/*pani* mit einem Verb in der zweiten Person Gebrauch gemacht wird. Im Ausgangstext nimmt der Fürst Zvezdič mit diesem Vorwurf Zugriff auf Arbenins Person und ‚Ehre‘: „Vy trus.“ (M, S. 327; „Sie [sind ein] Feigling.“) Im Zieltext lautet der Vorwurf: „*Pan jesteś* tchórzem!“ (ZA, S. 244, wörtlich: „Herr [du] bist [ein] Feigling!“). Anders als der Fürst des Ausgangstextes, geht derjenige des Zieltextes hier zu einer Anrede mit der Wertigkeit des ‚Du‘ über. Direkter, und damit weniger höflich, hätte der Vorwurf auch lautet können: ‚Jesteś tchórzem‘ bzw. ‚Ty jesteś tchórzem‘ (‚Du bist ein Feigling‘). Durch den Wechsel vom ‚Sie‘ zum ‚Du‘ gibt der Fürst des Zieltextes Arbenin gegenüber gesteigerte Verachtung zu erkennen.

[59] Vgl. Abschnitt IV.

Von der Anredeform aus den Nomina *pan*/*pani* und einem Verb in der zweiten Person Singular machen neben einzelnen kollektiven Rollenfiguren wiederholt auch der jüdische Händler Šprich und der Unbekannte Gebrauch. Durch solche Abweichungen von der eindeutigen pronominalen, auf *vy* (‚Sie') gestützten, Anrede des Russischen wird im Zieltext das Moment eines Verlustes an sozialen Standards verstärkt. Es entstehen gleichsam übergänglichere, diffusere Anredeverhältnisse. Diese Verschiebung dürfte beabsichtigt sein.

Im Hinblick auf den übersetzerischen Transfer der Reminiszenzen gibt es, anders als im Falle der Anrede, kaum Auffälligkeiten. Die schwachen intertextuellen Bezüge sind ausgangstextnah transferiert. Ihre Identifikation ist überdies, wie erwähnt, durch Annotationen sichergestellt. In einem Fall hat der Wunsch, einen Textbezug deutlich zu machen, zu einer Lösung geführt, die manchem „polnischen Ohr" befremdlich sein dürfte. Die Puškins *Evgenij Onegin* entnommene, eine Aura des Erhabenen mit sich führende Wendung „gordyj naš jazyk" (M, S. 335; „unsere stolze Sprache")[60] wird als „hardy język nasz" (ZA, S. 255; „unsere trotzige [dickköpfige, aufsässige, stolze] Sprache") wiedergegeben. Diese Lösung, die sich eine etymologische Nähe zunutze macht, bringt – möglicherweise unbeabsichtigt – eine semantische Dimension in den Zieltext ein, die es im Ausgangstext gar nicht gibt: das Moment des Widerstands, der Rebellion. Dies hätte sich allerdings auch ergeben, wenn hier der geläufige polnische Ausdruck *dumny* (‚stolz') gewählt worden wäre. Diese Vokabel hätte direkt zum polnischen Kulturtext – und damit von Puškins „Roman in Versen" fortgeführt.

Diese übersetzerische Lösung bringt das von Zagórski selbst angesprochene Problem der für *Maskarad* kennzeichnenden semantischen Mehrschichtigkeit in den Blick. Es steht außer Frage, dass solcher Mehrfachsinn in Zagórskis sorgfältiger Übersetzung umfassend bedacht worden ist. Dennoch ist davon auszugehen, dass bei der Erstellung von Inszenierungen nochmals Änderungen vorzunehmen waren und vorgenommen worden sind.

VI

Es hat sich gezeigt, dass Kolankowskis gekürzte und Zagórskis vollständige Wiedergabe von *Maskarad* im Hinblick auf fast alle hier interessierenden Beobachtungsorte des übersetzerischen Transfers – die Versgestaltung, das Anredesystem und seine Funktionalisierung usw. – gänzlich unterschiedliche Lösungen bieten. Eindeutige Spuren dafür, dass Zagórski die Erstübersetzung eingesehen hat, lassen sich nicht finden. Eine von einem weiteren Übersetzer, Włodzimierz Boruński, erstellte Fragmentübersetzung des I. Aktes ist so kurz, dass sich auf dieser Grundlage keine Tendenzbefunde formulieren lassen.[61]

---

[60] Vgl. W. Jakubowskis Anmerkungen zu *Maskarada*, 1963, S. 255.

[61] M. Lermontov, 1949: *Maskarada*, Fragment z aktu I (Fragment aus dem I. Akt.), Przełożył Włodzimierz Boruński (o. S.). Die Fragmentübersetzung aus der zweiten Szene geht entschieden freier mit der Vorlage um als Zagórskis Übersetzung: Es gibt Kürzungen und andere Eingriffe in den Nebentext, auf Verstärkung und Expressivität gerichtete Veränderungen im Felde der Semantik (der unmarkierte russische Ausdruck „podlec" [‚Schuft', ‚Schurke'] ist unverändert ins Polnische übernommen, womit sich bei der Rollenfigur Arbenin ein Registerwechsel in die Umgangsprache ergibt; die Diskurs- bzw.

Auch wenn Kolankowskis Stückfassung Lesestoff geblieben ist, kann die Frage gestellt werden, wie dieser innerhalb kurzer Zeit dreimal publizierte Text in die Theaterlandschaft um 1870 gepasst hätte. Zu dem mehr auf Unterhaltung als auf künstlerisch anspruchsvolle Inszenierungen eingestellten Publikum hätte diese Fassung insofern gepasst, als Kolankowskis Kürzungen auf eine Betonung der Intrige und eine Vereinfachung der sprachlichen Form, von der Rhetorik bis hin zur Syntax und Lexik, hinauslaufen. Weniger gepasst hätten jedoch die beiden zentralen thematischen Anliegen – die Darstellung einer erstarrten, ihre Scheinwelt genießenden Mikrogesellschaft und der Versuch eines Aristokraten und Ausnahmemenschen, sich eine dauerhaft glückliche persönliche Existenz zu schaffen. Ein zentraler Gegenstand vieler Bühnenstücke des Positivismus, der polnischen Spielart des Realismus, sind Milieudarstellungen eines aufsteigenden Bürgertums, das bemüht ist, einige Verhaltensmuster des vormals ‚trendsetzenden' Adels zu imitieren. Die Intrigen pflegen schablonenhafter zu sein als diejenige in *Maskarad* es ist. Festzuhalten ist, dass Kolankowskis bearbeitende Übersetzung mit Blick auf die sonstigen bearbeitenden Übersetzungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überdurchschnittlich sorgfältig verfährt. Die translatorische Umformung eines, wie Zagórski betont, „Meisterwerks der Weltliteratur", in ein Stück der gehobenen Unterhaltung fügt sich dabei in Befunde zu vielen anderen Fallstudien (B. Schultze, 2004, hier S. 208-212).

Zagórskis Übersetzung wird hingegen dem Anspruch, ein „Meisterwerk der Weltliteratur" nacherfahrbar zu machen, gerecht (vgl. St. C. Mackiewicz, 1968, S. 154, auch S. 150, 152). Es geht um eine vollständige, an Verfahren ästhetischer Bedeutungsbildung orientierte, den Doppelcharakter des Dramas bedenkende Stückwiedergabe. Zu einer Spielart der philologischen Übersetzung wird das Vorhaben durch die „Einführung" und die umfangreichen Anmerkungen Jakubowskis. Sofern man statt des Ausgangstextes diese Stückfassung zur Erschließung des Deutungsangebots von *Maskarad* nähme, käme man dem Angebot des Ausgangstextes entschieden näher als z. B. bei den deutschen Übersetzungen.[62] Dennoch gibt es auch bei Zagórski Fälle deutlicher Abweichungen von der Vorlage, so bei der Wiedergabe des funktional genutzten Anredesystems. Hier zeigt die Übersetzung ein größeres Maß an Auflösung von Standards: Bei einzelnen Rollenfiguren, insbesondere dem Spieler Kazarin, dem Fürsten Zvezdič und dem jüdischen Händler Šprich, ist damit ein negativeres Rollenbild angelegt als im Ausgangstext. Ob mit der modifizierten Reproduktion der Versform, des Jambus, das „polnische Ohr" immer richtig eingeschätzt ist, muss hier nicht entschieden werden.

Sicher ist, dass die polnische Literatur mit Jerzy Zagórskis Übersetzung eine *kanonische Fassung* besitzt, die auch eine *Kanonbildung* auf der Bühne ermöglicht hat. In diesem Zusammenhang kommt nochmals das Moment russisch-polnischer Bezie-

---

Debattenwörter *gra*/*grać* (‚Spiel'/‚spielen') und *szczęście* (‚Glück') sind in Binnen- und Endreimstellung exponiert (*dać – grać – grać – stać*); der männliche Reim ist gegenüber dem Ausgangstext verstärkt. Die in dieser Probe angelegte Direktheit sprachlichen Ausdrucks, das Fehlen von Zwischentönen, deuten auf ein Transferkonzept, das möglicherweise noch mehr von Lermontovs Drama fortführen könnte als Kolankowskis und erst recht Zagórskis Übersetzung. – Eine weitere Fragmentübersetzung Boruńskis in *Kurier Szczeciński* (1949, Nr. 19; vgl. J. Michalik, 2004, S. 29) konnte nicht eingesehen werden.

[62] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

hungsgeschichten zur Geltung. Noch ehe die polnische Erstaufführung von *Maskarad* in Tschenstochau stattfand, konnten polnische Theaterbesucher in Warschau und andernorts eine russische Inszenierung in Gastspielen des Moskauer Theaters Mossovet sehen (vgl. Ju. Borsukevič/P. Ivinskij, 1989, S. 270).[63] Die Lesungen von Zagórskis Übersetzung, das russische Gastspiel, die Erstaufführung in Polen, eine weitere Einstudierung des Stückes für ein Festival in Kattowitz (1962)[64] bilden einen größeren Zusammenhang. Diesen Zusammenhang sah offensichtlich auch Zagórski. Daneben hatte er das eigenständige Profil der polnischen Kultur im Blick. So verfolgte er die Inszenierungsgeschichte von *Maskarad* in der Sowjetunion und sah ganz deutlich, dass eine Interpretation des Stückes „in Richtung der Konvention des kritischen Realismus" („w kierunku konwencji realistyczno-krytycznej") Lermontovs „Meisterwerk" („arcydzieł[o]") „teilweise nicht nur seinen Glanz nimmt, sondern auch die dramatische Spannung" („pozbawiając […] częściowo nie tylko blasku, ale i napięcia dramatycznego"; J. Zagórski, 1958, S. 219 f.).[65] Für die polnische Erstaufführung sah Zagórski denn auch die polnischen Schauspieler mit ihrer Schulung an „romantischen Partituren", insbesondere an der Ästhetik der „späten Romantik", gut vorbereitet, wenn nicht prädestiniert an (ebd., S. 220). So wurde das Stück ideologiefrei und mit all den Zwischentönen dargeboten, die der Ausgangstext bietet (ebd., S. 223-227). Die weiteren Einstudierungen scheinen dem Inszenierungsangebot, das Zagórskis Übersetzung bereithält, gefolgt zu sein. Hier wären, sofern das von Interesse sein kann, weitere Forschungen durchzuführen.

So stellt sich abschließend die Frage, welche Inszenierungsangebote Zagórskis kanonischer Übersetzung im 21. Jahrhundert abgewonnen werden könnten – in einem größer gewordenen Europa und einer Welt im Zeichen der Globalisierung.[66] Exponiert werden könnte eine gänzlich diesseitige ‚Welt', eine Parallelwelt, die sich von der sozialen und politischen Wirklichkeit einer Zivilgesellschaft samt deren Verantwortung füreinander zurückgezogen hat, eine Welt, die Einzelne, welche mehr und Anderes wollen, gemeinschaftlich zerstört (vgl. W. Jakubowski, 1963, S. XL). Mit Blick auf die translatorische Verstärkung der Vokabeln *gra* (‚Spiel') und *grać* (‚spielen') ließe sich auch herausstellen, dass hier ein menschliches ‚Biotop' vorgeführt ist, in dem Leben nurmehr gespielt wird. Hörbar gemacht werden könnte etwa auch die im Zieltext wiederholte Frage nach dem „Leben", nach dem Sinn menschlicher Existenz (ebd., S. XXXIX). Die im Zieltext geschaffene Verstärkung der Unfestigkeit zwischenmenschlicher Anrede, somit der prinzipiellen Unsicherheit zwischenmenschlicher Beziehungen, ließe sich gleichfalls herausstellen. Die übersetzerische Hervorhebung der Anredeformen mit einer schillernden Wertigkeit zwischen ‚Du' und ‚Sie' verstärkt, wie gezeigt, das Merkmal der semantischen Mehrdeutigkeit von Lermontovs spät- bzw. nachromantischem Stück.

Mit Blick auf den hermeneutischen Gewinn historisch-vergleichender Übersetzungsanalysen lässt sich festhalten, dass gerade ein Corpus aus Übersetzungstexten

---

[63] Siehe auch den Beitrag von J. Stelleman, „……", in diesem Sammelband.

[64] Ebd.

[65] W. Jakubowski (1963, S. LXI) weist darauf hin, dass das Gastspiel von Mossovet im Wesentlichen einem „milieuschildernden" Verständnis von *Maskarad* gefolgt sei.

[66] Vgl. die Überlegungen zu den deutschen Übersetzungen in meinem Beitrag „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband [S. 37].

in verschiedenen Zielsprachen neue, bis dahin wenig erschlossene Signalsetzungen des Ausgangstextes bewusst machen kann.[67]

Literaturverzeichnis

Benutzte Werkausgaben Lermontovs

Lermontov, Michail Ju., 1935: *Maskarad. Drama v 4-ch dejstvijach, v stichach*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 5 t*., t. 4: *Dramy i tragedii*, Academia, Moskva, Leningrad, S. 247-362.
Lermontow, M.Ju., 1872: *Maskarada. Dramat w czterech aktach*, Przełożył Antoni Kolankowski, in: *Kłosy*, XIV.340-346, S. 18 f., 27 f., 47 f., 62 f., 78 f., 97-99, 114-116 [Nachdruck].
Lermontow, M. (1949): *Maskarada*. Fragment z aktu I, Przełożył Włodzimierz Boruński, in: *Panorama*, 24 [o. S.].
Lermontow, Michał, 1951: *Maskarada*. Akt II, Przełożył Jerzy Zagórski, in: *Twórczość*, 9, S. 128-145.
Lermontow, Michał, 1963: *Maskarada. Dramat w czterech aktach wierszem*, in: ders., *Hiszpanie. Maskarada*, Przełożył Jerzy Zagórski. Wstępem i objaśnieniami opatrzył Wiktor Jakubowski, Ossolineum (Biblioteka Narodowa. Ser. II/141), Wrocław usw., S. 149-288.
Zagórski, Jerzy (1991): *Poezje wybrane*, Wybór i wstęp Ryszard Matuszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Fachliteratur

Allen, Elizabeth Cheresh, 2007: *A Fallen Idol Is Still a God. Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition*, University Press, Stanford.
Bibliografia Literatury Polskiej NOWY KORBUT, 1969, t. 8: *Romantyzm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
Borsukevič, Juzef, 1981: „Perevod i izučenie Lermontova za rubežom. Pol'ša", in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja Ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 399-401.
–/Ivinskij, Pavel, 1989: *Istorija russkoj literatury pervoj poloviny XIX veka. Literaturnye napravlenija. Komparativistika*, Universitet Marii Kjuri-Sklodovskoj. Institut Russkoj i Slavjanskoj Filologii, Ljublin.
Borsukiewicz, Józef, 1991: *Lermontow a Polska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
Brown, Roger/Gilman, Albert, 1960: „The Pronouns of Power and Solidarity", in: Thomas A. Seboek (Ed.), *Style in Language*, Cambridge (Mass.), S. 253-276.
Dokusov, A.M., 1981: „*Maskarad*", in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 273-275.
Guski, Andreas, 1990: „Michail Jur'evič Lermontov, *Maskarad*", in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 10, München, S. 253 f.
Jakubowski, Wiktor, 1963: „Wstęp", in: Michał Lermontow, *Hiszpanie. Maskarada*, Przełożył Jerzy Zagórski, Ossolineum (Biblioteka Narodowa. Ser. II/141), Wrocław usw., S. III-LXXVI.
Kempa, Władysław Andrzej, 1964: „Lermontow w Polsce. Szkic bibliograficzny", in: *Slavia Orientalis*, XIII.4, S. 459-480.
Kopaliński, Władysław, 1985: *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
Kucharska, Ė., 1994: „Russkaja literatura v pol'skoj žurnalistike pervoj poloviny XIX veka", in: *Russkij jazyk za rubežom*, 3, S. 107-110.

---

[67] Vgl. B. Schultze, „Zeitversetzte Rezeption", in diesem Sammelband.

Lyons, John, 1979: „Pronouns of Address in *Anna Karenina*: The Stylistics of Bilingualism and the Impossibility of Translation“, in: *Studies in English Linguistics*, London, S. 235-249.
Mackiewicz, Stanisław Cat, 1968: „*Maskarada* Lermontowa, Zagórskiego i teatru polskiego“, in: ders., *Odeszli w zmierzch. Wybór pism 1916-1966*, Instytut Wydawniczy: Pax, Warszawa, S. 150-156.
Marczak-Oborski, Stanisław, 1965: *Teatr polski w latach 1918-1965. Teatry dramatyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
–, 1991: „Michail Lermontow, *Maskarada* (Maskarad)“, in: ders., *Przewodnik Teatralny*. *Dramat światowy*, t. II/1, Wydawnictwo artystyczne i filmowe, Warszawa, S. 317-321.
Michalik, Jan (Red.), 2004: *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator*, t. II: L-Z, Red. Stanisław Hałaburda, Kamil Stepan, Księgarnia Akademicka, Kraków.
Mucha, Bogusław, 1975: *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841-1914*, Polska Akademia Nauk, Wrocław usw.
Najdič, Ė.Ė., 1981: „Puškin, Aleksandr Sergeevič“, in: Viktor A. Manujlov (Red.), *Lermontovskaja ėnciklopedija*, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, S. 455-458.
Pekar, Th., 2007: „Spiel“, in: Gerd Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 8, Max Niemeyer, Tübingen, Sp. 1063-1073.
Pen'kovskij, Aleksandr B., 1999: *Nina*. *Kul'turnyj mif zolotogo veka russkoj literatury v lingvističeskom osveščenii*, Indrik, Moskva.
Schultze, Brigitte, 1988: „Innerfamiliäre Anrede und andere Formen der Beziehungsdefinition als Problem der Dramenübersetzung: Sławomir Mrożeks *Tango* deutsch“, in: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Gunter Narr (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. 1), Tübingen, S. 55-80.
–, 1998: „Mythen, Topoi, Kulturthemen und andere sinntragende Ordnungen in neueren Identitätsdebatten. Am Beispiel der russischen, polnischen und tschechischen Kultur“, in: Horst Turk, Brigitte Schultze, Roberto Simanowski (Hrsg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen. Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Wallstein (Sonderforschungsbereich 529. „Internationalität nationaler Literaturen“. Serie B: Europäische Literaturen und internationale Prozesse. 1), Göttingen, S. 220-238.
–, 2004: „Übersetzungen von Drama und fürs Theater: Herausforderungen an die Literatur- und Theaterwissenschaft“, in: Armin Paul Frank, Horst Turk (Hrsg.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland*. *Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*, Erich Schmidt (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. 18), Berlin, S. 193-217.
–, (in diesem Sammelband): „Zeitversetzte Rezeption: M.Ju. Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)“, [S. XX-YY].
–, (in diesem Sammelband): „Lermontovs Drama *Maskarad* (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption“, [S. XX-YY].
–/Matuschek, Herbert, 2006: „Sprachliche Asymmetrien als Beobachtungsort polnisch-deutscher literarischer Übersetzungen“, in: *Zeitschrift für Slawistik*, 51.2, S. 212-239.
Stelleman, Jenny (in diesem Sammelband): „Lermontov's *Maskarad* a monodrama?“, [S. XX-YY].
–, „……..“, (in diesem Sammelband), [S. XX-YY].
Tomiczek, Eugeniusz, 1983: *System adresatywny współczesnego języka polskiego i niemieckiego. Socjolingwistyczne studium konfrontatywne*, Wrocław.
Tomkowski, Jan, 1992: „*Życie Literackie* 1951-1990“, in: Alina Brodzka u. a. (Red.), *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, Ossolineum, Wrocław usw., S. 1244 f.
Waliszewska, Grażyna, 1993: „Recepcija poėzii Michaila Ju. Lermontova v Pol'še v meždуvoennyj period“, in: *Poznań Literary Papers*, 1, S. 293-326.
Weiss, Daniel, 2006: „Zur linguistischen Analyse polnischer, russischer und deutscher ‚key words' bei Anna Wierzbicka: Kulturvergleich als Sprachvergleich?“, in: Magdalena Marszałek, Alicja Nagórko (Hrsg.), *Berührungslinien. Polnische Literatur und Sprache aus der Perspektive des deutsch-polnischen kulturellen Austauschs*, Olms, Hildesheim, Zürich, New York, S. 233-257.
Zagórski, Jerzy, 1958: *Szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
„polski wortal teatralny“, 2006: www.e-teatr.pl/pl/realizacje/15

III. ZUM BÜHNENSCHICKSAL DES DRAMATIKERS LERMONTOV

Jenny Stelleman, Elena Averkina

Lermontovs *Maskarad* in der russischen Theatergeschichte mit Hinblick auf das dramatische Gesamtwerk

I. Einleitung

Dieser Aufsatz befasst sich mit der Inszenierungsgeschichte der Dramen Lermontovs von der ersten Aufführung bis zur Gegenwart. Von den fünf Dramen, die Lermontov geschrieben hat, war nur *Maskarad* (*Die Maskerade*) von ihm selbst zur Aufführung vorgesehen.[1] Dem Stück wurde jedoch von der Zensur trotz Lermontovs Bereitschaft zur Überarbeitung immer wieder die Erlaubnis zur Aufführung verweigert. Weder *Maskarad* noch ein anderes Drama wurde zu Lebenszeiten des Autors publiziert. Erst 1842, kurz nach Lermontovs Tod, kommt es zur Veröffentlichung von *Maskarad*.

Das Drama wurde gleich darauf von der Kritik als ein sehr schwacher und erfolgloser Versuch bewertet. Der Schriftsteller Apollon Grigor'ev zum Beispiel beurteilte *Maskarad* als „ein mit kindlicher Nachlässigkeit skizziertes chaotisches Drama" („s detskoj nebrežnost'ju nabrosannuju chaotičnuju dramu"; I.I. Šnejderman, 1941, S. 179). Auch K. Lomunov (1941b, S. 43) bestätigt, dass das Stück als untheatralisch gelte. Nichtsdestotrotz wird es sich zeigen, dass gerade *Maskarad* auch in der Theatergeschichte das wichtigste Drama Lermontovs ist.

Alle seine übrigen Dramen wurden erst 1880 unter dem Titel *Junošeskie dramy* (*Jugenddramen*) von V. Efremov herausgegeben.[2] Diese Publikation führte damals jedoch zu keinem einzigen Inszenierungsversuch. Es ist also schon deutlich, dass wir in Bezug auf diese Dramen nicht, wie bei *Maskarad*, von einer Inszenierungsgeschichte im eigentlichen Sinne sprechen können. Um dennoch allen Dramen Lermontovs gerecht zu werden, werden wir jedoch im neunten Abschnitt auch kurz auf Aufführungen anderer Stücke eingehen.

Die Dramatisierungen oder Theatralisierungen von Lermontovs lyrischen oder Prosatexten (z. B. *Geroj našego vremeni* [*Ein Held unserer Zeit*]) finden hier keine

---

[1] Hier folgen wir der Meinung B. Ėjchenbaums (1941, S. 96), der *Arbenin* als eine weitere Version von *Maskarad* betrachtet. Herta Schmid („Von der Fläche über die Tiefe zur Linie", in diesem Sammelband, S. X-Y) ist der Meinung, dass *Arbenin* ein selbständiges Werk sei; in diesem Fall würde es sechs Dramen geben.

[2] Obwohl *Dva brata* (*Zwei Brüder*) zu derselben Zeit wie *Maskarad* geschrieben ist, wird es hier offenbar zu den frühen Dramen gerechnet. S. die verschiedenen Auffassungen zur Datierung von *Dva brata* bei J. Stelleman (2008, S. 113/114; in diesem Sammelband, S. X-Y).

Berücksichtigung. Wir beschränken uns auf die wichtigsten Aufführungen in den zwei Hauptstädten, Moskau und Sankt Petersburg, die Aufführungen in den anderen Städten und in der Provinz werden nur in besonderen Fällen berücksichtigt.

II. Aufführungen im 19. Jahrhundert

Ab 1852 erlaubte die Theaterzensur die Aufführung einiger Fragmente aus *Maskarad*. Dies geschah auf Anfrage einzelner Schauspieler oder Schauspielerinnen, die für ihre Benefizveranstaltungen besonders effektvolle melodramatische Szenen ausgewählt hatten, die jedoch weder das Publikum noch die Theaterkritiker überzeugen konnten (IRDT, 1979, IV, S. 61).[3] Alle Aufführungsversuche dieses Stücks im 19. Jahrhundert litten unter recht eigenwilligen Textkürzungen. Erst zehn Jahre nach der ersten Fragmentaufführung, in der Zeit der Reformen, wurde das Zensurverbot aufgehoben. Im Jahre 1862 gab es erstmalig am Moskauer Malyj Teatr eine Aufführung von *Maskarad* mit der sechzehnjährigen Fedotova als Nina. Die Aufführung war jedoch kein Erfolg und wurde nur fünfmal gespielt; vor allem die Hauptdarstellerin bekam schlechte Kritiken. Es handelte sich in diesem Fall um einen stark gekürzten Dramentext, insbesondere die langen Monologe Arbenins fielen der Bearbeitung zum Opfer (IRDT, 1980, V, S. 48). Der Regisseur E. Voronov behauptete sogar, „dieses Stück eigne sich überhaupt nicht für die Bühne", weil „es zu lang, zu trocken und zu langweilig" sei („P'esa ėta soveršenno ne goditsja dlja sceny – ona dlinna, sucha, skučna"; LĖ, 1981, S. 569; s. auch K. Lomunov, 1941a, S. 555). Die Inszenierbarkeit von *Maskarad* wurde jedoch durch die Theaterpraxis bewiesen: In den 1860-70-er Jahren kam das Drama in der Provinz, z. B. in Odessa, Samara und Orenburg, zur Aufführung. Unklar bleibt, ob es dort viel Erfolg gehabt hat. Die geringe Wirkung der Dramen Lermontovs in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts kann man auch noch damit begründen, dass die Periode der Romantik bereits zu Ende war und dass eine neue romantische Welle, verbunden mit der Ideologie des *narodničestvo* (‚Volkstümlichkeit'), noch auf sich warten ließ (IRDT, 1979, IV, S. 61).

Erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wird *Maskarad* in das Repertoire sowohl des Hoftheaters als auch des privaten Theaters aufgenommen. Aber auch diese Aufführungen krankten an starken Textkürzungen.[4] Die Kürzungen hat-

---

[3] Der Schauspieler Močalov hat sich schon 1843 mehrmals um die Erlaubnis, *Maskarad* für sein Benefiz aufzuführen, bemüht (IRDT, 1978, III, S. 53; K. Lomunov 1941a, S. 552; ders., 1941b, S. 54). Damals hatte A. Kraevskij, Lermontovs Nachlassverwalter, ihm die Erlaubnis verweigert. 1852 hat Marija Ivanovna Valberchova (damals eine bekannte Schauspielerin am Aleksandrinskij-Theater) den zuständigen Zensor erneut gebeten, das ganze Stück für ihr Benefiz zuzulassen. Der Zensor genehmigte jedoch nur die wichtigsten Szenen, die dann dreimal im Aleksandrinskij-Theater aufgeführt wurden. Laut Lomunov (1941a, S. 553) hätte gerade diese Erlaubnis dazu geführt, dass *Maskarad* 1862 von der Zensur endgültig zur Aufführung freigegeben werden konnte. Er hebt hervor, dass Valberchova (unterstützt von M.S. Ščepkin) dabei eher ihr Benefiz für das Stück, als das Stück für ihr Benefiz genutzt habe (K. Lomunov, 1941a, S. 552; ders., 1941b, S. 53). Ausführlicher über die ausgewählten Szenen und die Formgebung s. K. Lomunov, 1941a, S. 554-556. In seinem anderen Aufsatz (1941b, S. 48) behauptet Lomunov, Lermontov habe selbst schon *Maskarad* für Valberchovas Benefiz bestimmt.

[4] S. B. Schultze (1997, S. 414) über die Kürzung der Monologe in den Übersetzungen dieser Zeit.

ten einerseits die gesellschaftskritischen Aspekte und andererseits die dunkle, dämonische Seite von Arbenin abgemildert, so dass in dieser ersten Phase der Bühneninszenierungen *Maskarad* als ein Melodrama interpretiert wurde (IRDT, 1980, V, S. 48). Auch die Theaterkritiken zeigen, dass das Stück mit wenigen Ausnahmen melodramatisch anstatt tragisch ankam. Es ging in erster Linie um einen Mann, der aus Eifersucht seine Frau tötet, womit der Einfluss von Shakespeares *Othello* deutlich erkennbar war.[5] In dieser Phase wurde der Protagonist Evgenij Arbenin von den bekanntesten Schauspielern dieser Zeit wie Lenskij und Samojlov verkörpert. Insgesamt lässt sich dennoch feststellen, dass keine Aufführung von *Maskarad* aus den achtziger Jahren eine besondere Spur in der Theatergeschichte hinterließ.

1889-1891 brachte P.A. Viskovatyj eine neue Ausgabe der Werke Lermontovs heraus. Sie enthielt auch Viskovatyjs Aufsatz „Žizn' i tvorčestvo" („Leben und Werk"), worin Erinnerungen von Lermontovs Freunden sowie neue Einzelheiten und Dokumente über sein Leben dargestellt wurden. Diese Ausgabe belebte das Interesse an Lermontovs Werken und an seiner Persönlichkeit.

III. Am Anfang des 20. Jahrhunderts

Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam in der Literaturkritik der Symbolisten in Bezug auf Lermontov das von der Romantik übernommene Thema der besonderen Persönlichkeit des Künstlers auf. Vladimir Solov'ev (1899) betrachtet Lermontov als einen Nietzscheanischen Übermenschen und *bogoborec* (‚Gottkämpfer'), ein Thema, das Dmitrij Merežkovskij 1906 in seinem Aufsatz „M.Ju. Lermontov. Poët sverchčelovečestva" („M.Ju. Lermontov. Dichter des Übermenschentums") weiterentwickelt hat. Fedor Sologub übernahm in seinen Werken das Thema des „Bösen unter den Menschen" („zlo meždu ljud'mi") von Lermontov, den er „velikij Lermontov" („der große Lermontov") nennt. Aleksandr Blok betonte in „Bezvremen'e" („Zeit ohne Zeit/Stagnation", 1906) Lermontovs Kompromisslosigkeit. Die Symbolisten entwickelten also das Bild dieses Dichters als eines Menschen, der bedingungslos für seine Ideale streitet. Zudem sahen sie in ihm einen ihrer wahren Vorväter neben Dostoevskij, Gogol' und Tjutčev. Auch Vasilij Rozanov widmete ihm 1901 den Aufsatz „M.Ju. Lermontov (K 60-letiju končiny)" („M. Ju. Lermontov. Zum 60. Todestag"). Ohne diese Stimmen der Symbolisten hätte die Aufführungsgeschichte der Dramen Lermontovs sicherlich eine andere Wendung genommen.

Hinzu kam, dass die erste Dekade des 20. Jahrhunderts unter dem Vorzeichen zweier großer Lermontov-Jubiläen stand: des siebzigsten Todestages (1911) und des hundertsten Geburtstages (1914). Das hat nochmals großes Interesse an seinem Gesamtwerk einschließlich der Dramen geweckt. Werkausschnitte, Poeme und Prosafragmente wurden bereits in der Frühzeit des Kinos verfilmt. So war beispielsweise der Film *Pesnja pro kupca Kalašnikova* (*Das Lied über den Kaufmann Kalašnikov*, 1909) mit Musik und Zeichnungen von V.M. Vasnecov ein großer Erfolg: Er wurde

[5] Die Shakespeare-Inszenierungen in Russland waren romantisch-melodramatisch angelegt und entsprachen damit der Vorliebe des damaligen russischen Publikums (vgl. B. Schultze, 2007, S. 1648).

in einer Manege für zehntausend Zuschauer gezeigt. Leider ist der Film verloren gegangen. Auch *Bojarin Orša* (*Der Bojar Orša*, 1909), *Maskarad* (1910), *Vadim* (1910) und *Demon* (*Der Dämon*, 1911) waren verfilmt worden. 1913 wurde *Bėla* von A. Gromov gedreht, der in dem Streifen auch als Schauspieler vor die Kamera trat. 1914 folgte eine zweite Verfilmung von *Maskarad*, 1919 eine dritte, die jedoch nie gezeigt wurde. Beide Filme sind verloren gegangen. 1913-14, in Zusammenhang mit dem Lermontov-Jubiläum, gab es noch kurze Verfilmungen von *Beglec* (*Der Flüchtling*) und *Izmail-Bej*. 1916 wurde *Taman'* verfilmt. Im Zeitabschnitt 1909-1918 entstanden insgesamt fünfzehn Filme zu Werken oder Themenbereichen Lermontovs. Neben einer neuen Aufmerksamkeit für den Dichter kam es zu einer Popularisierung vor allem auch seiner Sujets (LĖ, 1981, S. 219).

Zu berücksichtigen ist im Bereich des Theaters am Anfang des 20. Jahrhunderts auch noch die Welle der Rückkehr zu den Klassikern, weil man sich am damaligen Repertoire, in dem die Stücke Leonid Andreevs oder russische Nachahmungen Ibsens, Przybyszewskis und Maeterlincks dominierten, zu langweilen begann: „Tak protivny vse ėti russkie dramy pod Ibsena, Pribyševskogo, Meterlinka" (IRDT, 1987, VII, S. 151; „So widerwärtig sind alle diese russischen Dramen à la Ibsen, Przybyszewski, Maeterlinck"), sagte damals Mejerchol'd. Das Publikum wollte sich jetzt amüsieren, sich von der aktuellen Politik und dem problembeladenen Alltag abwenden und in einer Art Nostalgie die vergangene Zeit verklären. Die damaligen Opernaufführungen waren schon seit 1885 (Mamontov) von den sogenannten *miriskussniki* (etwa: ‚Anhänger der Zeitschrift *Mir iskusstva* [*Die Welt der Kunst*]') geprägt. Diese Künstler nehmen jetzt Einfluss auf die Formgebung bei den Inszenierungen der klassischen Dramen (von Griboedov, Puškin, Turgenev, Molière usw.; s. dazu IRDT, 1979, IV, S. 151-152; E.M. Kostina, 2002, S. 9-11).

Alle oben genannten Aspekte zusammen genommen haben gemeinsam dazu geführt, dass am Anfang des 20. Jahrhunderts das Interesse für Lermontov und für seine Dramen wuchs.

Das ästhetische Konzept des Symbolismus, das, wie oben bereits erwähnt, in dieser Zeit im theatralischen Bereich sehr stark dominierte, führte auch zu einer Abkehr von der melodramatischen Interpretation zugunsten einer symbolistisch-mystischen Auffassung insbesondere der Dramen. Der erste, der *Maskarad* in diesem Sinne interpretierte, war A.L. Zinov'ev am Korš-Theater im Jahre 1912.[6] Er hat auch als erster der Aufführung des Stücks Musik hinzugefügt. Laut E. Kann (1941, S. 253) stimmte die symbolistisch-geheimnisvolle Musik von Archangel'skij mit der mystischen Interpretation des Regisseurs überein, was insbesondere im Intermezzo mit dem bedeutungsvollen Titel „Košmar Maskarada" („Der Alptraum der Maskerade") zum Ausdruck kam. Diese Musik steigerte die mystische Färbung dieser Szenen.[7]

1914 vertrat auch K.T. Berežnoj in seiner *Maskarad*-Aufführung die symbolistisch-mystische Interpretationsweise, die sich mit einer dämonischen Kontur Arbenins verband (K. Lomunov, 1941b, S. 71). Kurz danach wurde das Stück trotz des Lermontov-Jubiläums vom Direktor des Hoftheaters sowohl in Moskau als auch in Sankt

---

[6] Lomunov (1941a, S. 558) behauptet, mit dieser Aufführung sei der fünfzigjährige Jahrestag der Freigabe von *Maskarad* durch die Zensur (1862) gefeiert worden.

[7] Oft verselbständigte sich die Musik in den älteren Aufführungen von Mejerchol'd und löste sich von den anderen Ausdrucksmitteln des Stücks. S. dazu auch weiter oben.

Petersburg erneut verboten. Das Verbot wurde mit dem Kriegsausbruch begründet: „teper' ne do ‚Maskaradov' " (LĖ, 1981, S. 569; „jetzt steht uns der Sinn nicht nach ‚Maskeraden'"). Auch die Feier des hundertjährigen Geburtstags Lermontovs, die für Oktober 1914 vorgesehen war, wurde wegen des Kriegsausbruchs um ein Jahr verschoben (Vs.Ė. Mejerchol'd, 1976, *Perepiska*, S. 391). Das Stück blieb jedoch in Kiev, Baku, Vladikavkaz und Jalta weiterhin auf der Bühne.

IV. Mejerchol'd und *Maskarad*

Es war Vsevolod Ė. Mejerchol'd, der als erster den herausragenden Dramatiker in Lermontov erkannt hatte: „U nas Lermontov vse ešče ne priznan dramaturgom. Ja že sčitaju, čto Lermontov i Gogol' – dva stolpa našej dramy" (Mrep, 1993, II, S. 303; „Bei uns ist Lermontov immer noch nicht als Dramatiker anerkannt. Ich aber halte Lermontov und Gogol' für zwei Säulen unserer Dramatik"). 1917 hat er das mit seiner für mehrere Jahrzehnte prägenden *Maskarad*-Inszenierung bewiesen. Vorausgegangen war eine intensive Beschäftigung des Regisseurs mit Lermontovs gesamtem dramatischem Werk.[8] Schon 1911, im Jahre des siebzigsten Todestags des Dichters, hatte Mejerchol'd in seinem Aufsatz „Russkie dramaturgi" („Die russischen Dramatiker") *Maskarad* behandelt. Bemerkenswerterweise begann er jedoch bei der Inszenierungsarbeit nicht mit diesem Stück, sondern mit *Dva brata* (*Zwei Brüder*), das 1915 an einem Festabend des Litfond durch die Truppe des Aleksandrinskij-Theaters aufgeführt wurde, zu deren Mitgliedern damals so bekannte Schauspieler wie Ju.M. Jur'ev und P.D. Davydov gehörten. Im folgenden Jahr spielte man *Dva brata* auch am Aleksandrinskij-Theater (IRDT, 1979, IV, S. 403), und 1917 kam es zu einer letzten Aufführung.

Im oben erwähnten Aufsatz konstatierte Mejerchol'd einen Reichtum an starken Gefühlen in den Dramen, was die Methode des sogenannten ‚stilisierten Theaters' und zurückhaltender Bühnenhandlung erfordere. Folglich milderte er in seiner Erstaufführung von *Dva brata* die dramatischen Effekte und verwendete gedämpfte Halbtöne, um die innere Kraft der handelnden Personen zu betonen.[9] Die zwei Hauptprotagonisten, die Brüder Aleksandr und Jurij, die sich um eine Frau streiten, wurden von Mejerchol'd als zwei Gesichter einer und derselben Seele dargestellt. An dieser Produktion war auch der Bühnenbildner A.Ja. Golovin maßgebend beteiligt.[10] Es zeigt sich, dass *Dva brata* in jeder Hinsicht für beide eine Art tastender Annäherung an Lermontovs dramatisches Werk war, denn ihre Arbeit an *Maskarad* hatte schon 1912 eingesetzt (Mich, 1995, S. 30).

---

[8] S. die Briefe Mejerchol'ds vom 11. und 12. Juli 1911 (Vs.Ė. Mejerchol'd, 1976, *Perepiska*, S. 156-157).

[9] Die stilisierte Bühne meint bei Mejerchol'd das Weglassen von allzu deutlichen Stellen, um die Imaginationskraft des Publikums anzuregen. Er bezieht sich dabei auf die philosophische Ästhetik von Schopenhauer.

[10] Mejerchol'd hat lange mit Golovin zusammengearbeitet. Er machte ganz konkrete Vorschläge, die Golovin mühelos ausführte. Zusammen haben sie insgesamt 16 Produktionen gemacht, sowohl Dramen- als auch Operninszenierungen (Mich, 1995, S. 27 f.).

<http://www.museum.ru/N30495>

Am 25. Februar 1917, während der Februarrevolution, fand die Premiere von *Maskarad* auf der Bühne des Aleksandrinskij-Theaters statt.[11] Wie in seiner vorangegangenen Produktion *Don Žuan* (*Don Juan*), suchte Mejerchol'd die Idee der ‚Epochenatmosphäre' (*vozduch ėpochi*) zu verwirklichen. Zu diesem Zweck dachte er sich jetzt zusammen mit Golovin ein komplexes System von mehreren prachtvollen und aufwendig gestalteten Wandschirmen und Vorhängen aus. Die Vorhänge konnten sowohl für die Trennung von Bühne und Proszenium als auch für die Hintergrundgestaltung eingesetzt werden (Mich, 1995, S. 136), ein Raumkonzept, das offensichtlich gegen die Ästhetik des MChT (Moskovskij Chudožestvennyj teatr, Moskauer Künstlertheater) und besonders gegen Stanislavskijs Idee der vierten Wand polemisierte. Schon Mejerchol'ds großes Proszenium, das die Bühne in den Zuschauerraum verlängerte und so die Trennlinie zwischen beiden aufhob, hatte die Idee der vierten Wand unterlaufen. Die Beleuchtung des Zuschauerraums während der ganzen Aufführung unterstrich dies noch (ebd., S. 30; Mrep, 1993, II, S. 310). Ein Mitarbeiter hielt Mejerchol'ds und Golovins *Maskarad*-Inszenierung für ein gelungenes „uslovnyj teatr" („bedingtes Theater") (Mrep, 1993, II, S. 310).[12] Zusätzlich zum Raumkonzept hatten die Vorhänge in *Maskarad* bedeutungsbildende Funktion: Der erste (schwarz-rot, mit Spielkartenmuster) stellte eine Art Ouvertüre dar, drei weitere setzten die Handlung fort, und der in transparentem Schwarz gehaltene letzte Vorhang hüllte alles in eine tiefe Trauerstimmung.

In dieser Interpretation hatte auch Mejerchol'd das Dämonische, Mystische und den tragischen Untergang Arbenins hervorgehoben. Die Hauptfigur war für ihn jedoch der Neizvestnyj (der Unbekannte), die Verkörperung des Fatums. Mit Šprich und Kazarin als seinen Handlangern vollendet er im dritten Teil des Stücks die gemeinsam vorbereitete Vernichtung Arbenins. Diese Interpretation des Neizvestnyj und seiner Helfer stimmt laut Volkov (ebd., S. 309) mit Mejerchol'ds Auffassung der

---

[11] „В Петербурге революция шла уже полным ходом: на улицах, правда, еще отдаленно, постреливали, трамваи не ходили, фонари горели тускло … Слышались толки, и собирались толпы с флагами. Было пустынно и жутко. Театр, однако, был полон, и по каким ценам! .. У подъезда театра стояли автомобили черными сплошными рядами." (IRDT, 1987, VII, S. 404; „In Petersburg entfaltete sich die Revolution bereits in vollen Zügen: auf den Straßen, wenn auch etwas weiter, wurde ab und zu geschossen, Straßenbahnen fuhren nicht mehr, Laternen spendeten trübes Licht … Man hörte verschiedene Gerüchte und es versammelten sich Menschenmengen mit Fahnen. Es war leer und unheimlich. Das Theater jedoch war voll und das zu solchen Preisen! .. Vor der Theaterausfahrt standen in schwarzen dichten Reihen Automobile.") Vgl. auch Mich, 1995, S. 133.

[12] Mejerchol'd selbst hat dieses Konzept folgendermaßen erklärt: „Das *uslovnyj* Theater erstrebt eine geschickte Beherrschung von Linien, Gruppenaufbau und kostümlichem Kolorit und gibt in seiner Starrheit viel mehr Bewegung als das naturalistische Theater. Bewegung auf der Bühne entsteht nicht durch Bewegung im buchstäblichen Sinne des Wortes, sondern durch Verteilung von Linie und Farbe und dadurch, wie sich diese Farben und Linien leicht und kunstvoll kreuzen und vibrieren." (Zit. nach Chr. Mailand-Hansen, 1980, S. 19).

Romantik-Tradition der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts überein. Dazu gehört auch der leidende Held. Mejerchol'd betont das Geheimnisvolle und das Infernalische der Mächte, die das Schicksal des Helden bestimmen.

Der Regisseur wandelte Lermontovs vier Akte in ein dreiteiliges Stück mit zehn Tableaux (*kartiny*) um, indem er den 3. und 4. Akt zusammenzog (ebd.). Wie schon Zinov'ev fügte auch Mejerchol'd dem Drama Musikpartien hinzu. Glazunov schrieb für *Maskarad* mehrere Kompositionen.[13] Je ein spezielles Leitmotiv kündigte das Erscheinen Arbenins und des Neizvestnyj an. Für den letzten Auftritt schrieb Glazunov eine Panichida, welche vom Archangel'skij-Chor hinter der Bühne gesungen wurde (ebd., S. 311). Das Publikum sah eine prachtvolle Welt aus der Vergangenheit, die es niemals mehr geben würde.

Die Erstaufführung am 25. Februar 1917 fand ein breites Echo in der Presse. Alle Kritiker waren sich darüber einig, dass die Interpretation originell und die Inszenierung spektakulär wäre. Manche Kritiker bemerkten jedoch, dass letzterer Aspekt gerade auch die Schwächen des Dramas verhüllte.[14]

Das Stück wurde nach der Premiere nur noch einmal im Februar gespielt, dann dreimal im März und achtmal im April (ebd., S. 312). Wegen der Aufwändigkeit der Inszenierung wurde *Maskarad* in den Spielzeiten 1917/18 und 1918/19 nicht aufgeführt. Zur Wiederaufnahme kam es erst am 9. Dezember 1919. Ab der Spielzeit 1921/22 bis 1927 gehörte *Maskarad* zum Repertoire des Aleksandrinskij-Theaters. In Juni 1927 wurde *Maskarad* zum zweihundertsten Mal gespielt, bevor es 1928 aus dem Repertoire genommen wurde (ebd., S. 313).

Als Mejerchol'd 1933 eine neue Produktion von *Maskarad* in Angriff nahm, musste er seine Inszenierung an die vorherrschende ästhetische Doktrin des sozialistischen Realismus anpassen. Er ging nun von den abstrakten Symbolen zur romantischen Tragödie mit tief menschlichen Zügen über.

Seit den zwanziger Jahren wurde *Maskarad* allmählich eher als eine soziale Tragödie gesehen und Arbenin als ein einsamer revolutionärer Held, der gegen die höhere Gesellschaft, *svet*, und gegen aristokratische Ideale ankämpft, interpretiert. Die sowjetische Lermontov-Forschung hat interessanterweise die symbolistische Auffassung von Lermontovs besonderer Persönlichkeit übernommen und zu ihren Zwecken instrumentalisiert. Lermontov und seine Helden galten demnach als (romantische) Revolutionäre, die sich gegen ihre Zeit, gegen ‚das grausame Zeitalter' (*žestokij vek*) aufgelehnt hätten und somit als Beispiele revolutionären Widerstands gelten konnten. *Svet* bekommt jetzt konkrete soziale, der Held psychologisch vertiefte und durch die historische Notwendigkeit motivierte Züge. In dieser zweiten *Maskarad*-Produktion modifizierte Mejerchol'd vor allem den dämonischen Aspekt der Figur des Neizvestnyj. War dieser vorher der Repräsentant des Fatums, so wird er jetzt in einen realen Menschen verwandelt, der vom Leben müde und erschöpft ist und von Skepsis verzehrt (Mrep, 1993, II, S. 313). In einem Interview bestätigte Mejerchol'd, dass das *bezumie*-Element (‚Wahnsinn') jetzt deutlich dominanter sei als in der ersten Inszenierung. Am 25. Dezember 1933 fand die Premiere dieser Neuinszenierung statt und hielt sich vier Spielzeiten lang im Repertoire.

---

[13] Bereits 1911 hatte Kuzmin sich mit der Musik zu *Maskarad* befasst, später übernahm Glazunov diese Aufgabe (Mrep, 1993, II, S. 311).

[14] 1941 wird dieses Problem wieder aufgenommen, s. u.

1938 wollte man *Maskarad* erneut ins Repertoire aufnehmen, allerdings war das an einige Bedingungen an Mejerchol'd seitens der Kulturfunktionäre geknüpft: „[…] ėto byl mističeskij spektakl', ego nužno postavit' v soveršenno inom plane" (ebd., S. 314; „[…] es war eine mystische Aufführung, jetzt soll sie auf eine ganz andere Weise gestaltet werden").[15] Direkter Anlass für die Neuaufführung war das nahende Jubiläum des Schauspielers Jur'ev, der seit der ersten *Maskarad*-Inszenierung die Rolle des Arbenin gespielt hatte. Mejerchol'd äußerte die Absicht, in der Figur des Neizvestnyj die mystischen Elemente durch menschliche Rachegefühle zu ersetzen. Er meinte, sich jetzt von den Einflüssen der symbolistischen Dramen Bloks befreit zu haben.[16] In die Figur des Neizvestnyj nahm Mejerchol'd ein biographisches Element hinein: An der Weiterentwicklung und Ausarbeitung des Rachemotivs ließ er deutlich werden, dass der Neizvestnyj nicht nur Arbenins fiktiven, sondern gleichzeitig auch Lermontovs realen Mörder Martynov repräsentiert (ebd., S. 326). Die Linie Lermontov – Arbenin – Pečorin wird hier auch stark betont.[17]

Mit dieser Inszenierung musste Mejerchol'd, der zu dieser Zeit bereits in Ungnade gefallen war, sich aufs Neue beweisen, es sollte eine Art „Rehabilitation" für ihn werden (ebd., S. 314). Unter anderem auch wegen der zurückhaltenden Kritiken nach der Premiere am 29. Dezember 1938 gelang das jedoch nicht ganz. In seinem letzten Brief an Jur'ev schreibt Mejerchol'd, dass die Inszenierung, die ein großer Publikumserfolg war, in der Presse kaum ein Echo fand (ebd., S. 351). An seinem Jubiläumsabend am 24. März 1939 spielte Jur'ev zum vierhundertdreißigsten Mal in *Maskarad* (ebd., S. 431).

Nach Mejerchol'ds Verhaftung im Juni desselben Jahres blieb das Stück im Repertoire des Theaters, der Name des Regisseurs wurde jedoch von den Plakaten entfernt. *Maskarad* wurde ab da als eine Regiearbeit des Schauspielers Jur'ev behandelt. Die letzte Aufführung fand im Juli 1941 statt. Im Herbst dieses Jahres vernichtete dann eine deutsche Bombe die Dekorationen von Golovin.[18] Das war das Ende einer glänzenden historischen Periode: Viele Jahre lang, von 1917 bis 1939-40, war *Maskarad*

---

[15] Lomunov (1941a, S. 560) formuliert dasselbe folgenderweise: „[…] театр ставит своей задачей показать подлинно-лермонтовский *Маскарад*, очистить спектакль от всякой мистики, привнесенной в пьесу, когда она рассматривалась ‚сквозь очки блоковского-кузминского настроения'." („[…] das Theater sieht seine Aufgabe darin, das echt Lermontovsche *Maskarad* zu zeigen, das Stück von jeder Mystik zu säubern, die in der Zeit hereingebracht worden war, in der man das Stück ‚durch die Brille der Blok-Kuzminschen Stimmung betrachtete'.").

[16] Mejerchol'd hat 1907 Bloks *Balagančik* (*Die Schaubude*) als erstes russisches symbolistisches Drama aufgeführt, Kuzmin hat für diese Aufführung im Theater der Kommissarževskaja die Musik geschrieben.

[17] Vergleiche dazu Mejerchol'ds Aussage, dass es „bei Arbenin Pečorinsche Motive" gebe („u Arbenina pečorinskie motivy"; Mrep, 1993, II, S. 326).

[18] Die Regisseurin des Zyklus „Teatral'nyj archiv" („Theaterarchiv"), Elena Nikitan, suggeriert in ihrem Film *Mističeskij teatr Lermontova* (*Mystisches Theater Lermontovs*, ausgestrahlt am 26.06.2006) entgegen dieser in der Forschung häufig vertretenen Meinung, dass die Dekorationen und Kostüme damals gar nicht vernichtet wurden und alle noch im Aleksandrinskij-Theater seien. Der Grund dafür wäre, dass sie sich alle noch auf der Bühne befunden hätten, als die Bombe die Dekorationsabteilung traf. Der damalige Direktor Leonid Viv'en, der von der komplizierten Beziehung zwischen den Behörden und Mejerchol'd wusste, hätte beschlossen, die Kostüme im unantastbaren Theaterfond zu verstecken und nach außen die Schutzbehauptung aufzustellen, alles wäre verbrannt. (S. <http://www.tvkultura.ru/news_print.html?id=106604&cid=402>, 16.11.2009).

fast ausschließlich auf der Bühne des Aleksandrinskij-Theaters (das spätere Leningradskij akademičeskij teatr dramy imeni A.S. Puškina, Leningrader akademisches dramatisches A.S. Puškin-Theater) aufgeführt worden. Keine andere *Maskarad*-Inszenierung hatte so viel Erfolg gehabt. Mejerchol'ds Inszenierungen, und gerade die erste, hatten einen großen Einfluss auf alle nachfolgenden Aufführungen, auch auf andere Theater ausgeübt. Wie weiter gezeigt wird, können die nachfolgenden Inszenierungen ausnahmslos als Reaktion oder auch Dialog in Bezug auf die Uraufführung betrachtet werden.

V. Die *Maskarad*-Konferenz von 1941

Anlässlich von Lermontovs hundertjährigem Todestag und zur Vorbereitung einer Inszenierung in Juni 1941 wurde im April 1940 eine einzigartige wissenschaftlich-künstlerische Konferenz mit *Maskarad* als Hauptthema von der VTO (Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Allrussische Theatergesellschaft) organisiert. Die Beiträge dieser Konferenz erschienen noch im selben Jahr in dem Sammelband *„Maskarad" Lermontova. Sbornik statej*.[19]

Die Konferenz verfolgte mehrere Forschungsziele: Erstens sollten die Ergebnisse der Inszenierungsarbeit aus der Periode 1917-1941 zusammengefasst und systematisiert werden, was eine Art sowjetischer Inszenierungsgeschichte von *Maskarad* ergab;[20] zweitens wollte man alle dabei entstandenen Unklarheiten und Streitfragen ermitteln, um, drittens, die Wege für zukünftige Bühnenrealisierungen der Lermontovschen Dramatik vorzuzeichnen (I.I. Šnejderman, 1941, S. 180 f.). Zudem erhob man den Anspruch, der alten vorsowjetischen Interpretation von *Maskarad* eine neue Analyse auf der Grundlage der „modernen marxistischen Wissenschaft" (ebd.) entgegenzustellen. Das Besondere an dieser Konferenz war die Zusammenarbeit aller renommierten Literaturwissenschaftler, Theaterkritiker, Regisseure und Schauspieler, die an den verschiedenen *Maskarad*-Inszenierungen landesweit beteiligt gewesen waren.[21]

Die zunehmende Beschäftigung des sowjetischen Theaters mit *Maskarad*, das zu einer Art Lehrstück für Regisseure und Schauspieler geworden war (s. G. Štajn, 1941), verlangte nach einer intensiven Auseinandersetzung mit eben diesem Werk. Zu dem Zeitpunkt der Konferenz, in den Jahren 1939-1940, wurde *Maskarad* in mehr als dreißig Theatern auf die Bühne gebracht. In Voronež hatte man bereits die hundertdreißigste Aufführung gefeiert, in Tula wurde es schon in den ersten Monaten 1939 mehr als fünfzigmal gezeigt. Einige Regisseure, so beispielsweise Ja.A. Varšavskij, inszenierten es mehrmals (1936 in Voronež, 1939 in Kazan'). Laut G. Štajn (ebd., S. 139) hat das nicht nur mit dem Jubiläum zu tun, sondern vor allem mit einem Inter-

---

[19] *„Maskarad" Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo. K stoletiju so dnja gibeli M.Ju. Lermontova (1841-1941)*, Moskva, Leningrad: Izdanie VTO 1941.

[20] S. den Vortrag von G. Štajn (1941), in dem die Aufführungspraxis von *Maskarad* in den Jahren 1939-1940 ausführlich dargestellt ist. K. Lomunov (1941a und b) berücksichtigt zudem auch die Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert.

[21] Wie zum Beispiel die Literaturwissenschaftler S. Durylin, B. Nejman und B. Ėjchenbaum und die Schauspieler Jur'ev, Nezvanova sowie etliche Schauspieler aus der Provinz.

pretationsbruch, der bereits drei bis vier Jahre zuvor stattgefunden und die Betonung der heroisch-romantischen Züge zum Ergebnis gehabt hatte: „Geroičeskaja ėpocha trebuet geroičeskogo romantičeskogo iskusstva“ („Eine heroische Epoche verlangt nach einer heroischen romantischen Kunst“). Gerade die klassischen Tragödien Schillers, Hugos und Lermontovs *Maskarad* entsprachen dieser Tendenz, die Štajn jetzt „socialističeskij romantizm“ („sozialistische Romantik“) nennt. Der menschliche Aspekt hinter den Masken solle fortan betont werden (ebd., S. 137). Auf der Konferenz wurden alle relevanten Probleme der Theaterpraxis diskutiert; einige Diskussionsthemen seien im Folgenden hervorgehoben.

So hatten laut I. Šnejderman (1941, S. 179) sowohl die Regisseure als auch die Schauspieler große Schwierigkeiten bei der Arbeit, weil es zum einen in der vorsowjetischen Zeit keine bestimmte Bühnentradition in Bezug auf *Maskarad* gegeben habe. Zum anderen seien nach beinahe fünfundzwanzig Jahren Gültigkeit der Sowjetdoktrin nicht nur die Regisseure, sondern auch die Schauspieler nicht mehr in der Lage gewesen, sich mit den Spielregeln der höheren Gesellschaft und den Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts wie z. B. Benimmregeln und sozial konnotierter Körperhaltung zu identifizieren. Um diese Probleme zu beheben, schlugen einige Forscher vor, spezielle Übungen in den Theaterschulen einzuführen.

Die Aufführungspraxis als Ausgangspunkt spiegelte sich auch in der Tatsache wider, dass die Zusammenarbeit der Wissenschaftler und der Theaterleute, die bereits bei einigen *Maskarad*-Aufführungen zustande gekommen war, sich im Rahmen der Konferenz fortsetzte. So kritisierte beispielsweise die Schauspielerin Nezvanova, die selber mehr als hundertmal die Nina gespielt hatte, Nejmans Wiedergabe von Ninas Reden. Nezvanova verdankte ihr eigenes Verständnis dieser Rolle besonders auch der Zusammenarbeit mit dem Lermontov-Forscher Durylin, der an der Aufführung in Voronež mitgewirkt hatte (ebd., S. 183-184).

Die auch für die Inszenierungen wichtige Frage, auf welche Redaktion von *Maskarad* man sich zu beziehen habe, wurde durch Ėjchenbaums Vortrag „Pjat’ redakcij *Maskarada*“ („Fünf Redaktionen von *Maskarad*“) angestoßen. Zwar war man sich darüber einig, dass es keine „kanonische“ Redaktion gäbe, in der Frage nach den Varianten gingen die Meinungen jedoch weit auseinander. Diese Diskussion führte zu ganz konkreten Vorschlägen für die Aufführungen. So riet Ėjchenbaum den Regisseuren, selbst zu entscheiden, welche Textvariante sie für original und richtig hielten. Sein eigener Vorschlag zum Ausweg aus dieser „textologischen Sackgasse“ („tekstologičeskij tupik“; ebd., S. 189), die 4-Akte-Redaktion zur Grundlage des dramatischen Textes zu machen, sie dabei um den vierten Akt zu kürzen und den Schluss aus dem allerfrühesten Manuskript zu rekonstruieren, zog jedoch heftige Proteste der Theaterleute auf sich. Vor allem die Arbenin-Darsteller, aber auch einige Regisseure sahen den vierten Akt als einen wichtigen Bestandteil des Dramas an, der ihnen das Verständnis der Arbenin-Figur erleichterte und darüber hinaus einige wichtige Motive, die bereits im dritten Akt angelegt sind, weiter entwickelte (B.M. Ėjchenbaum, 1941, S. 190). Durylin argumentierte damit, dass *Maskarad* ohne den vierten Akt zu einem platten Melodrama mit einem Mord am Ende geriete, was weder für Regisseure noch für Schauspieler hinnehmbar wäre.

Da der vierte Akt, der das ganze Werk harmonisch abschließt, erst nach dem Eingreifen der Zensur entstanden war, fragten die Konferenzteilnehmer nach anderen,

möglichen Gründen dafür. Lomunov stellte eine These auf, die auch Ėjchenbaum und andere Diskussionsteilnehmer unterstützten: Die Notwendigkeit der Aufklärung der ganzen Intrige und des Schlusspunktes in Arbenins Schicksal sei Lermontov möglicherweise von erfahrenen Theaterleuten nahegelegt worden. Ėjchenbaum wies darauf hin, dass der offene Schluss, obzwar schon bei Puškin (*Mocart i Sal'eri*, *Mozart und Salieri*) und Schiller vorhanden, dennoch zu Lermontovs Zeit als ungewohnt innovatorisch und wenig bühnenwirksam galt (ebd.).

Schließlich gab es noch die Frage, wie man sich im Bereich des Theaters zum romantischen Drama überhaupt verhalten solle und wie man die romantischen und psychologisch-realistischen Aspekte kombinieren könne. Die zukünftige Aufführungspraxis sollte die Verbindung des realistischen Drameninhalts mit den romantischen Formeigenheiten berücksichtigen, um Idee und Gestalt adäquat auf der Bühne zu realisieren. Die Empfehlungen der Forscher betrafen die Spielart, die Dekorationen (s. N.A. Šifrins Beitrag) und auch die Frage, ob und in welchen Szenen Musik hinzuzufügen sei. Golovins Bühnenbilder galten als „unnachahmlich", deswegen solle man eigene Wege suchen. Ganz bezeichnend für diese Konferenz ist, dass jeder der Teilnehmer Mejerchol'ds Aufführung als die ultimative erste sowjetische Inszenierung betrachtete, obwohl im Februar 1917 noch nichts Sowjetisches daran zu erkennen war.[22] Da Mejerchol'd 1939 verhaftet und im Folgejahr hingerichtet wurde, durfte man auf der Konferenz seinen Namen nicht mehr erwähnen. So sprach man durchgehend von der ‚berühmten Aufführung des ehemaligen Aleksandrinskij-Theaters', deren mystische Grundstimmung, die Betonung des Geheimnisvollen und des Fatums von allen Teilnehmern stark kritisiert wurden. Im sowjetischen Theater hätten das Mystische und die symbolistischen Elemente keinen Platz.

Im Grunde dienten diese Forschungsfragen und die Inszenierungsgeschichte von *Maskarad* also zur Lösung aktueller Probleme im theatralischen und dramaturgischen Bereich. Einerseits sehen wir hier einen sehr interessanten und lebendigen Austausch von Wissenschaftlern, Regisseuren und Schauspielern, die scheinbar frei über alles diskutieren konnten. Andererseits geben sich jedoch alle Beiträger im Sammelband davon überzeugt, dass erst nach 1917 die sowjetischen Literaturwissenschaftler, Kritiker und Theatermacher Lermontov nicht nur als revolutionären Dichter, sondern auch als Dramatiker entdeckt und den wahren Wert seiner Dramenkunst, vor allem den von *Maskarad*, erkannt hätten. Die vorsowjetische Kritik wird als ausschließlich negativ betrachtet. Die Beiträge der Symbolisten und Rozanovs bleiben unberücksichtigt, und auch Mejerchol'ds noch in die vorsowjetische Zeit fallende Rolle als eigentlicher Entdecker des Autors von *Dva brata* und *Maskarad* wird aus den oben dargelegten Gründen verschwiegen.

Die Konferenz sollte mit einer Jubiläumsinszenierung im Vachtangov-Theater abgeschlossen werden. Regie führte Andrej Tutyškin. Aram Čačaturjan schrieb die Musik und widmete sie Alla Kazanskaja, der Darstellerin der Nina. Am 21. Juni 1941, buchstäblich am Vorabend des Deutsch-Sowjetischen Krieges, fand die Premiere statt. Während eines der ersten Bombenangriffe, am 23. Juni, wurde auch das Vachtangov-Theater getroffen. Dabei kam der Zvezdič-Darsteller Vasilij Kuza ums Leben. Das Theatergebäude wurde schwer beschädigt, viele Dekorationen unwieder-

[22] D. h. im Vergleich mit den späteren „sowjetischen Inszenierungen" Mejerchol'ds.

bringlich zerstört. Selbstverständlich gab es unter solchen Umständen keine Rezensionen. Die Diskussion um *Maskarad* fand ein abruptes Ende.

Weitere *Maskarad*-Inszenierungen gab es in diesem Jahrzehnt nicht mehr. Erwähnenswert ist noch die sehr berühmt gewordene Verfilmung von S. Gerasimov (*Maskarad*, 1941), dem neben der Regieleitung auch die Rolle des Neizvestnyj oblag.[23] Nicht nur der Krieg, sondern auch Ždanovs nachfolgende Kulturpolitik hat die Fragen der Konferenz nach der Theaterpraxis von *Maskarad* und nach Lermontovs Werk überhaupt wieder in den Hintergrund treten lassen. In der Forschung lässt sich zu dieser Zeit bezüglich Lermontovs eine Rückkehr zu historisch-biographischen Aspekten beobachten.[24]

VI. Vom Tauwetter bis zur Perestrojka

Bevor wir die Inszenierungsgeschichte von *Maskarad* weiter verfolgen, soll hier kurz auf die Auswirkungen der Tauwetterperiode auf das Theater eingegangen werden. Das Theater, das sich in der Nachkriegszeit in völligem Stillstand befunden hatte, bekam im Zuge der Liberalisierung aller Lebensbereiche neue Impulse. Ältere Regisseure wie Nikolaj Akimov und Valentin Pluček (ein Mitarbeiter Mejerchol'ds) traten jetzt wieder aus dem Schatten hervor. Noch wichtiger waren die neuen jungen Regisseure wie Ljubimov, Tovstonogov, Efremov und Ėfros sowie neue junge Schauspieler wie Vysockij und Smoktunovskij. Die Zeit erlaubte jetzt vorher verbotene Stücke, so zum Beispiel *Hamlet* (Ochlopkov, 1954) oder die Satiren Majakovskijs (Pluček, 1953 und 1955). Zu den Gastspielen kamen erstmalig auch Theatergruppen aus dem Ausland, so das Théâtre National Populaire mit Gérard Philipe und auch Peter Brook 1955 mit seinem *Hamlet*, das wegen seiner lockeren Haltung zur Tradition einen großen Erfolg feierte (A. Smeliansky, 1999, S. 7). Gerade die Beschäftigung mit der Klassik (vor allem mit Shakespeares Dramen, aber auch mit den Werken von Tolstoj und Dostoevskij, zum Beispiel Tovstonogovs Bearbeitungen von *Idiot* [*Der Idiot*]), zeichnete sich durch eine neue Atmosphäre und neue Impulse aus. Die jüngere Künstlergeneration konnte jetzt öffentlich an diese künstlerische Blütezeit und auch an die eigene Theateravantgarde anknüpfen. In diesen Jahren der sogenannten Neo-Avantgarde ergaben sich also neue Interpretationen der Klassiker, und es waren die Beziehungen zur historischen Avantgarde und den damaligen Inszenierungen stark spürbar. Das gilt auch für Lermontovs *Maskarad*.

Erst 1952 gab es in Moskauer Mossovet-Theater eine Inszenierung von *Maskarad* von Jurij Zavadskij (einem ehemaligen Schüler E. Vachtangovs), die er später, zur

---

[23] Ob auch Sergej Gerasimov an dieser Jubiläums-Konferenz teilgenommen hat, ist unklar. Klar ist jedoch, dass *Maskarad* nicht in die Reihe der von ihm bis dahin gemachten Filme passt. Gerasimov hat einmal gesagt, er habe *Maskarad* mehrmals im Aleksandrinskij-Theater gesehen. Auffallend ähnlich ist der Einsatz von Vorhängen, die im Film aber transparenter sind. Gerasimov hat die Rollen gut besetzt. Und obwohl das anfänglich nicht geplant war, wurde beschlossen, dass er selber den Part des Neizvestnyj übernehmen sollte. Seine Ehefrau, Tamara Makarova, spielte Nina, Nikolaj Mordvinov einen gequälten Arbenin. Die Musik schrieb Venedikt Puškov. Außer den üblichen Innenszenen introduzierte Gerasimov auch sehr wirkungsvolle Außenszenen.

[24] Dies zeigt sich auch in den Kinofilmen, die 1940, 1943 und 1951 entstanden und die wichtigen Zeitabschnitte im Leben Lermontovs darstellten (s. LĖ, 1981, S. 220).

Zeit des Tauwetters, 1964 nochmals künstlerisch bearbeitet hatte. In diesen beiden Inszenierungen sieht man allgemein eine Polemik mit der Mejerchol'dschen Inszenierung von 1917. Die romantischen Aspekte wurden stark zurückgenommen, die Bühnenbilder in Farbhalbtönen waren einfacher und präziser und dienten der Gestaltung der Psyche und der inneren Welt der Figuren. Die intimeren Szenen mit zwei Figuren spielten vor einem schwarzen Hintergrund, was den Eindruck einer Gravur erweckte. Die Maskerade war hier eher philosophisch interpretiert statt als eine Maskerade der menschlichen Gefühle. Die negativ wirkende kostümierte Menge verfolgte mit offensichtlich banaler Neugierde das Geschehen. Zur Abschwächung der romantischen Aspekte wurden an Arbenin mehr die rationalen als die emotionalen Züge herausgearbeitet, und der Neizvestnyj wurde auf einen *malen'kij čelovek* (‚unbedeutender Mensch') heruntergestuft.

In der Inszenierung von 1964 fügte Zavadskij einen Kapellmeister hinzu, der nonverbal das romantische Pathos repräsentierte.[25] Während des Dirigierens wendete er sich zum Publikum und kommentierte mit Gestik, Mimik oder auf eine andere Weise die Handlung. Spiel und Interpretation der Rolle Arbenins enthielten auch eine Polemik mit dem fast kanonischen Arbenin-Darsteller Ju.M. Jur'ev. Jur'ev hatte diese Rolle mit theatralischer Deklamation ausgeformt. In Zavadskijs beiden Inszenierungen wurde Arbenin von Nikolaj Mordvinov gespielt, der diese Rolle zum ersten Mal im Kinofilm *Maskarad* (1941) gespielt hatte. Er betonte mehr den Aspekt der *bor'ba duši* (‚Kampf der Seele'). Als Vertreter der neuen Schauspielergeneration war er auch in der Lage, seinen Rollentext ganz natürlich zu rezitieren.[26] Für diese zweite Inszenierung erhielt Zavadskij 1965 den damals neu eingeführten Leninpreis.

1962 brachte auch das Moskauer Malyj Teatr (Kleines Theater) eine Neuaufführung von *Maskarad*. Diese Inszenierung von L. Varpachovskij mit Ė. Stenberg als Bühnenbildner betonte jetzt die Verbindung zu Griboedovs *Gore ot uma* (*Verstand schafft Leiden*). Die Dekorationen entsprachen der Zeit der dreißiger Jahre, der dämonische Aspekt der Figuren war abgemildert durch ihre ganz konkreten Biographien. Die Maskerade bildete den Prolog, während dessen Dauer sich die tanzenden Figuren gleichmäßig im Kreis in einer Art „Rhythmus der Toten" auf der Bühne bewegten – eine Art Leitmotiv der Inszenierung: „Po krugu dvigalis' pary, v razmerennom i kak by mertvennom ritme, kak cep' ljudej, spajannych edinym chiščnym ustremleniem" (LĖ, 1981, S. 571; „Im Kreis bewegten sich Paare in einem gleichmäßigen und leblos wirkenden Rhythmus, wie eine in gemeinsamer räuberischer Absicht vereinte Menschenkette"). Ėnar Stenberg war wie Sergej Barchin und Ėduard Kočergin einer der jüngeren Bühnenbildner, die auf experimentelle Weise die Verbindung mit den weltweit bekannten theatralischen Traditionen vom Anfang des 20. Jahrhunderts suchten (Chrt, 1990, S. 63).

In den siebziger Jahren, also während der Stagnationszeit, gab es keine bedeutenden Aufführungen; das Stück wurde nur in der Provinz und auf traditionelle Weise gespielt. Vielleicht wurde dieser Mangel durch einige Fernsehspiele und Radioaufführ-

---

[25] Diese Figur verwies möglicherweise auch auf Mejerchol'd, der 1910 in dem von ihm aufgeführten Stück *Šarf Kolombiny* (*Kolombines Schal, Der Schleier der Pierette*) einen Kapelldiener gespielt hatte, eine von ihm hinzugefügte Figur, die ebenfalls nonverbal die Handlung kommentierte. S. dazu J.D. Clayton, 1992, S. 488.

[26] Wie zuvor Ju.M. Jur'ev, perfektionierte Mordvinov diese Rolle bis zu seinem Tode im Jahre 1966.

rungen ‚kompensiert', denen *Maskarad* teilweise zugrunde lag.[27] 1975 schuf A. Ėfros das Fernsehspiel (*telespektakl'*) *Stranicy žurnala Pečorina* (*Seiten aus Pečorins Tagebuch*). 1982 folgte eine weitere Radioaufführung: *Knjažna Meri i Maskarad* (*Fürstin Mary und Maskerade*) von dem Regisseur Batalov nach der Inszenierung des oben erwähnten Varpachovskij.[28] 1985 brachten Michail Kozakov und Anna Šiško den Fernsehfilm *Sceny iz tragedii M. Lermontova „Maskarad"* (*Szenen aus M. Lermontovs Tragödie „Maskarad"*) heraus.[29]

Diese Theaterpause dauerte bis zu den letzten Jahren der Perestrojka an. Die Tatsache, dass es lange zu keiner *Maskarad*-Inszenierung kam, hat sicherlich auch mit dem „literarischen Informationsboom" („informacionno-literaturnyj bum") in den Jahren 1988-1990 zu tun (s. M. Konstantinova, 2009, S. 113-202). Es kam damals zu einer explosionsartigen Herausgabe lange verbotener Texte. Das betraf nicht nur Schriftsteller wie Bulgakov, Platonov, Gumilev oder Emigranten der ersten oder dritten Welle (u. a. Nabokov, Brodskij, Terc [Sinjavskij]), sondern auch ausländische Schriftsteller wie Sartre, Borges, Joyce. Wie auch andere Werke der russischen Klassik, traten Lermontovs Dramen zunächst in den Hintergrund.

Im theatralischen Bereich wurden zu dieser Zeit viele Theaterstücke solcher neu entdeckten Schriftsteller wie Babel', Bulgakov und Ėrdman auf den Spielplan gesetzt, doch das Publikum interessierte sich nicht lange dafür. Außerdem waren die wichtigsten Regisseure des Tauwetters, Ėfros und Tovstonogov, 1987 beziehungsweise 1989 gestorben. Ljubimov kehrte zwar 1989 aus dem Exil zurück, sein damals berühmtes Taganka-Theater löste sich jedoch bald danach auf. Eine neue Generation von Theaterschaffenden ließ dann noch auf sich warten.

Nur am Ende der Perestrojka-Periode gab es eine bedeutungsvolle, geradezu einzigartige Aufführung. Roman Kozak inszenierte 1990 *Maskarad* am Fünften MchAT-Studio. Diese Inszenierung beendete vor allem die von Mordvinov geprägte Arbenin-Tradition des älteren, auf seine viel jüngere Frau tödlich eifersüchtigen Mannes (L. Petruševskaja, 2003, S. 82 f.). Kozak komprimierte die ganze Handlung in einem Akt und reduzierte das Figurenensemble auf fünf Personen: drei junge Männer und zwei junge Frauen. Die Figuren umtanzten ein kleines Podest im Zentrum der viereckigen Bühne, das mal den Kartentisch, mal das Ehebett, mal eine Rotunde darstellte, stiegen daran leichtfüßig auf und ab, tanzten einzeln, paarweise oder zu dritt zum Tangorhythmus. Für D. Goder (2010) sehen die männlichen Figuren wie Schulkameraden aus, die ein Wiedersehen feiern und sich scherzend und singend an die alten Zeiten erinnern.[30] Doch sobald sich diese freundschaftliche

---

[27] S. Schultze (in diesem Sammelband, S. X-Y/8) über das gleiche Verfahren in Polen, wo in derselben Dekade eine polnische Fernsehadaption von *Maskarad* herauskam.

[28] S. <http://www.cultradio.ru/doc.html?id=209996>, (18.08.2010).

[29] S. „Sceny iz tragedii M. Lermontova Maskarad", in: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/movie/euro/6905/annot/>, (18.08.2010).

[30] D. Goder (2010) sieht darin die Fortsetzung des Freundschaftsthemas, mit dem sich Kozak in seinem Theaterschaffen häufiger befasste, sowohl in seiner Inszenierung von Ljudmila Petruševskajas *Činzano* als auch in *Elizaveta Bam na Elke u Ivanovych* (*Elizaveta Bam auf dem Weihnachtsfest bei den Ivanovs*) nach Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij. Auch in den letzten Arbeiten von Kozak spüre man die Sehnsucht nach dem Freundeskreis von einst. Übrigens spricht Goder im Gegensatz zu Petruševskaja (2003, S. 82) von vier Männern in dieser Aufführung: Arbenin, Kazarin, Šprich, Zvezdič.

Runde auflöst, kommen Neid und Verrat ins Spiel. Arbenins Tragödie setzt mit der Untreue der nächsten Freunde ein. Seine Eifersucht speist sich laut L. Petruševskaja (2003, S. 84) aus seiner inneren Unsicherheit. Der Verdacht, die anderen könnten ihn bei Nina ausstechen, quält ihn unentwegt und muss unbedingt, notfalls auch durch Mord, beseitigt werden. Aleksandr Feklistov spielte einen in mancher Hinsicht edelmütigen und ehrlichen, wenn auch von Neid und Eifersucht zerfressenen Ehemann, der wirklich unter der vermeintlichen Untreue seiner Ehefrau leidet und dadurch das Mitleid der Zuschauer weckt. Petruševskaja (ebd., S. 85) hebt besonders die Art der Deklamation hervor, die die Verssprache zur natürlichen Figurenrede werden ließe. Neben der Tangomusik wird ein Offizierslied mit dem Text von Lermontovs Gedicht *Nočevala tučka zolotaja* (*Ein goldenes Wölkchen nachtete*) gesungen, das vom Abschied und von der entschwindenden Jugend handelt. Diese Studioaufführung wurde als eine gelungene und innovative Umsetzung von Lermontovs Drama angesehen (ebd., S. 86).

Nach Meinung von Petruševskaja (ebd., S. 83) trägt diese Aufführung einen deutlichen Stempel des Fin de siècle, wie er insgesamt für das Theaterschaffen von Roman Kozak charakteristisch sei. Tatsächlich bricht Kozak radikal mit der Tradition der üblichen Arbenin-Interpretation, mit den Massenszenen, komplizierten Dekorationsgestaltungen, und legt eine realistische Auffassung des Stücks zugrunde. Einerseits kann man das als Abschluss einer Traditionslinie betrachten, andererseits eröffnet diese Aufführung auch wieder neue Möglichkeiten für zukünftige Inszenierungen.

VII. Die neunziger Jahre

Mit dem Zerfall der Sowjetunion im Jahre 1991 änderten sich die Bedingungen des ganzen kulturellen und literarischen Feldes. Besonders in der ersten Hälfte der chaotischen neunziger Krisenjahre kommt es zu einer erneuten Hinwendung zu den Klassikern im theatralischen Bereich. Dies hing mit mehreren Umständen zusammen: zum einen, wie oben schon erwähnt, mit dem Mangel an neuen, jungen Regisseuren, zum anderen mit einem Mangel an neuen Theaterstücken, die der aktuellen Zeit entsprachen. Es gab zwar junge Dramatiker (Ol'ga Muchina, Elena Gremina, Michail Ugarov), aber niemand wusste, wie man in der Situation völliger künstlerischer Freiheit und unter neuen, marktökonomischen Bedingungen des Theaterbetriebs mit ihren Werken umgehen sollte. Deswegen rückten die vertrauten Klassiker wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit, mit denen man auf die ungewohnten Gegebenheiten zu reagieren und gleichzeitig der Klassik einen eigenen Stempel aufzudrücken versuchte. Besonders A.N. Ostrovskijs Stücke schienen für die neue sozial-ökonomische Lage geeignet zu sein (s. A. Smeliansky, 1999, S. 146). Außerdem, wie in der Kriegszeit von 1914-1918, verlangte das Publikum nach Zerstreuung und Ablenkung vom beschwerlichen Alltag. Offensichtlich fand auch deswegen *Maskarad* noch eine Resonanz am Ende des 20. Jahrhunderts, die sich in den neunziger Jahren in mehreren Inszenierungen bekundete.

1992 gab es eine Aufführung des Stücks am Teatr Rossijskoj Armii (Theater der Russischen Armee).[31] Der Regisseur Leonid Heifec griff auf die alte Tradition des Melodramas zurück: Wieder war das Hauptproblem die Eifersucht. J. Freedman zieht einen Vergleich mit der Soap-Opera heran. Der Introduktionspart oblag dem Neizvestnyj, der auf rätselhafte Art und Weise auf der Bühne herum spazierte. Die schon 1917 verwendeten Vorhänge dienten jetzt sogenannten „Hide-and-Seek"-Spielen. Bis 1995 blieb diese Aufführung im Repertoire des Theaters (J. Freedman, 1997, S. 28-29).

1995 wurde *Maskarad* am MChAT im. Čechova (Čechov-Kunsttheater) in der Inszenierung von Nikolaj Šejko gespielt. Diese verwies explizit auf die erste *Maskarad*-Aufführung von 1917 und deren Regisseur mit einem effektvollen Tableau vivant, gestaltet nach Boris Grigor'evs Doppelporträt Mejerchol'ds von 1916. Es bestand aus zwei Figuren: eine im schwarzen Frack mit unnatürlich verdrehten Armen, die andere im roten, asiatisch anmutenden Bogenschützen-Kostüm. Beide Figuren standen bewegungslos einige Sekunden lang da, dann setzte die Musik ein, die Figuren wurden ‚lebendig' und fügten sich in den Maskerade-Tanz. Die Figur im Frack entpuppte sich als Arbenin, die andere wurde zum Neizvestnyj. Freedman (S. 169) bemerkt dazu ironisch, das sei schon der interessanteste Teil der ganzen Aufführung gewesen. Die Bühne war in einen Vorder- und Hinterbereich aufgeteilt: Vorne spielten die intimen Szenen, in denen die Akteure auf Stühlen saßen und miteinander sprachen; hinten liefen die größeren Choreographien ab. Diese Einteilung war aber nicht in das Gesamtspiel integriert, sondern hatte eine bloß dekorative Funktion. Die Vorhänge konnten transparent oder intransparent sein, hatten viele Farben und Texturen, teilten manchmal die Szenen oder trennten die Figuren. Das sollte eine Huldigung an den großen Meister Mejerchol'd sein. Mehr als ein banales Melodrama kam jedoch nicht zustande: Arbenin, der seine schöne, aber leere Frau bis zum Wahnsinn liebt. Diese Hauptfigur war das einzige romantische Element in einem ansonsten entromantisierten Spektakel inmitten der leeren und falschen Teilnehmer der Maskerade. Arbenins Wahnsinn wird hier als ein rettender süßer Traum interpretiert. Entgegen dem Urteil von Freedman (ebd.) war die Kritik 1995 im Ganzen positiv (s. die Rezensionen von A. Sergeeva [o. D.] und A. Sokoljanskij [1995]). Zwar bemängelt Sokoljanskij in seiner Rezension „Tragičeskij geroj v ob'jatijach melodramy" („Der tragische Held in den Umarmungen des Melodramas") auch die eher schwächere Leistung der Schauspieler und deren unzureichende Beherrschung der Verssprache (bis auf den Hauptdarsteller Boris Gvozdickij), jedoch sieht er gerade in den melodramatischen Elementen

<http://www.art-in-exile.com/forums/photopost/showphoto.php?photo=14108>

[31] Im selben Jahr gestaltete Anatolij Vasil'ev an der Comédie Française seine sehr kontrovers diskutierte Inszenierung von *Maskarad*. Diese bleibt hier aber außer Acht, da wir keine ausländischen Produktionen berücksichtigen.

einen Hinweis auf eine verflachte Welt, die ihre tragische Dimension ausgeschöpft hat und in der der tragische Held wie gefangen wirkt.

Die letzte Aufführung von *Maskarad* im 20. Jahrhundert wurde 2000 am Teatr imeni K.S. Stanislavskogo (K.S. Stanislavskij-Theater) unter der Regie von Viktor Šamirov dargeboten. Diese Inszenierung greift auf die Drei-Akt- statt der traditionsgemäßen Vier-Akt-Version zurück, womit die Neizvestnyj-Linie, das Rache-Motiv und das Finale, wo Arbenin von Ninas Unschuld erfährt, wegfallen. Laut O. Zincov (2001) wollte der Regisseur vor allem eine Epoche der Dekadenz und des Zerfalls darstellen. Das graue Bühnenbild und die Kostüme mit ihren antiken römischen Motiven akzentuierten das nochmals. Die maskierten Figuren mit Hörnern ähnelten einem dionysischen Chor. Šamirov skizziert eine grob-vulgäre dekadente Welt und zieht offensichtlich Parallelen zwischen der Verbrecherwelt des 19. Jahrhunderts, in der das Menschenleben nichts zählt, und der verrotteten postsowjetischen Gesellschaft der Aufführungszeit. Die Kartenspieler spielen nun nicht mehr an einem grünen Spieltisch, sondern in einem grauen Treppenhaus, wo sich immer mehr Komplizen und Personen von niedrigster Gesinnung auf der Treppe versammeln. Sowohl Arbenin als auch Nina heben sich kaum von diesen Figuren ab. Nina erscheint wie eine seelenlose Marionette, die sich vor ihrem Ehemann monoton zu rechtfertigen versucht. Die Rezensionen fielen generell recht negativ aus: Diese Interpretation sei zu vulgär, es gebe darin nur „niedriges Böses" („nizkoe zlo"), es sei „eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack" („poščečina obščestvennomu vkusu").[32] Sowohl O. Netupskaja (2002, S. 174) als auch O. Zincov (2001) betrachten diese Inszenierung als eine radikale Entromantisierung von *Maskarad*. Als besonders skandalös empfand man die Szene, in der Nina als ‚Romanze' einen obszönen Text von Puškin zu singen hatte. Diese Gesangseinlage sowie die Anspielungen auf Kazarins Homosexualität schockierten sowohl das Publikum als auch die Kritiker (O. Netupskaja, 2002, S. 173). Auch die künstlichen, statuenhaften Posen des Hauptdarstellers sowie seine Redeweise, die der poetischen Verssprache des Dramas überhaupt nicht entsprach, begründeten die allgemein negative Bewertung dieser Inszenierung.[33]

VIII. Das 21. Jahrhundert

Auch im 21. Jahrhundert setzt sich die Beschäftigung mit Lermontovs *Maskarad* weiter fort.

2003 gab es gleich zwei Inszenierungen des Stücks in Sankt Petersburg. Am Aleksandrinskij-Theater feierte Lermontovs Drama im Rahmen des Theaterprogramms „Novaja žizn' tradicii" („Neues Leben der Tradition") seine Premiere. Igor' Selins Fassung, in der der poetische Dramentext wieder mit Glazunovs Musik (live hinter der Bühne von der Petersburger Kapelle mit einem Chor gespielt) kombiniert wurde, kann man als rein postmodernistisch bezeichnen. Auf der visuellen Ebene kam es zu einem Zusammenspiel von konstruktivistischer Raumbildung und mehreren Videoclips. Die verschiedenen in der Aufführung verwendeten Stile zitierten

[32] S. Rezension von O. Zincov (2001) „Maskarad ėpochi dekadansa" („Maskerade der Dekadenz-Epoche").
[33] Ebd.

die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, die symbolistische Ära sowie die Phase des Konstruktivismus. Zudem erinnerte das prachtvoll restaurierte Aleksandrinskij-Theater kontinuierlich an Mejerchol'ds Erstaufführung. Der Grundbegriff, auf dem die ganze szenische Virtualität aufgebaut war, war das Spiel, und zwar nicht nur als Spiel des Lebens, sondern auch als Theaterspiel. Deshalb wurde Arbenins Aussage „Ja? – igrok!" („Ich bin ein Spieler") stark hervorgehoben. Der Neizvestnyj benahm sich wie eine mechanische Puppe, die abwechselnd tot oder lebendig wurde, deklamierte, alle Figuren beauftragte, dies oder jenes zu tun, und dann wieder starb. Die Ausgangsszene mit den Kartenspielern erinnerte an die Szene mit den Mystikern (die jetzt farbige Perücken trugen) in Mejerchol'ds Inszenierung von Bloks *Balagančik* (*Die Schaubude*). Nina stilisierte man zum sowjetischen Mädchen aus der Zeit der ersten Fünfjahrespläne. Obwohl Selin nichts aus der Inszenierung von Mejerchol'd direkt aufgreift, ruft er mit allen diesen theatralischen Zitaten und der disharmonischen Collage der Videoclips die Regietradition des großen Regisseurs in Erinnerung. Einige Kritiker waren ganz begeistert, andere waren der Meinung, dass die einzelnen Elemente nur isoliert für sich stünden, so dass es zu keiner Gesamtbedeutung käme. A. Kirillov (2003) betrachtet die Musik Glazunovs als den einzigen wirklich dramatischen Aspekt der ganzen Aufführung; er beobachtet aber auch, dass der Rhythmus des lyrischen Textes mit dem der Musik nicht übereinstimme. Auch seien die Schauspieler dem poetischen Text nicht gewachsen.[34]

Am Bol'šoj Dramatičeskij Teatr im. A. Tovstonogova (Großes Dramatisches A.Tovstonogov-Theater) inszenierte Temur Čcheidze *Maskarad* „ohne jeglichen Seitenblick auf die grandiose Inszenierung Mejerchol'ds" („bez vsjakich ogljadok na grandioznyj spektakl' Mejerc hol'da".[35] Als Inspirationsquellen dienten hier eher Čcheidzes frühere Inszenierungen von Shakespeares *Othello* und Schillers *Kabale und Liebe*.[36] Das Thema des Schicksals und des allgemeinen Untergangs tritt in diesem *Maskarad* zugunsten des Dramas menschlicher Gefühle zurück, ohne dass dieses jedoch ins Melodramatische abgleitet. Im Zentrum steht kein romantischer Held, sondern ein Mensch, der weder übermenschliche noch dämonische Züge aufweist.[37] Seine Gefühle werden als wohl mächtig, aber keineswegs außergewöhnlich dargestellt. An die Stelle der einstmals verhängnisvollen treten jetzt die psychologisch motivierten Irrtümer; dementsprechend wird auch der bloße Zufall statt des Fatums betont. Die Figur des Neizvestnyj büßt ihre infernalischen und mystischen Komponenten ein, ebenso wie – nach dem Ablegen seiner Maske – jegliche Merkmale des Geheimnisvollen. Die Idee der edlen Rache wird durch Zvezdičs ständige Sorge um die formal korrekten Bedingungen des Duells mit Arbenin sowie durch inhaltsleere Beschuldigungen des Neizvestnyj profaniert. Die Figur des alten Dieners wurde hier zum Adressaten von Arbenins Monologen ausgebaut und könnte dem treuen Diener in *Menschen und Leidenschaften* und *Strannyj čelovek* (*Ein seltsamer*

---

[34] S. N. Pesočinskij (2003) für eine positive und A. Kirillov (2003) für eine negative Wertung dieser Inszenierung.

[35] S. Rezension von E. Tropp (2003) „Žizn' čeloveka" („Das Menschenleben").

[36] S. Herta Schmids Beitrag „Von der Fläche über die Tiefe zur Linie" über die beiden Dramen in Bezug auf *Maskarad*, in diesem Sammelband, S. X-Y.

[37] Nicht umsonst weist der Titel der Rezension von E. Tropp (2003) auf Leonid Andreevs Drama.

Mensch) entlehnt sein.[38] Durch diese Nebengestalt wird Arbenins Vergangenheit jetzt ganz real und greifbar, sie begründet auch seine aktuellen Reaktionen.[39] Auf der Ebene der Bühnengestaltung greift die Inszenierung stark auf Symbole zurück: In der Vergiftungs- sowie in der Schlussszene deutet eine rote Säule auf Arbenins Verbrechen hin. Die Todesfarbe dieser Inszenierung ist Weiß, welches insbesondere nach Ninas Tod auf der Bühne dominiert. Damit kontrastieren die schwarzen Säulen und die schwarzen Kleider der Figuren. Auf der akustischen Ebene entfaltet das merkwürdige Klirren, das gleich nach den letzten Worten Ninas zum ersten Mal ertönt und dann im vierten Akt ständig wiederholt wird, seine suggestive Wirkung.[40] Der sich langsam bewegende, irreal wirkende Reigen der Figuren in weißen Kostümen und Perücken leitet in der letzten Szene Arbenins symbolische, kniende Geste vor Ninas Sarg ein. Der lyrische Text wird hier unter Verzicht auf besondere Deklamation oder Pathos auf lebendige und natürliche Weise gesprochen, ohne die Poesie zu schädigen. Diese „ernsthafte Inszenierung" (E. Tropp, 2003) stieß damals auf eher verhaltene Kritiken.[41]

Im folgenden Jahr, 2004, inszenierte Vladimir Ageev *Maskarad* am Teatr „Satirikon" („Satyrikon"-Theater). Hier wird der Neizvestnyj als wahrer Teufel konzipiert. Zusammen mit seinen Helfern, Kazarin und Šprich, dominiert er die Bühne mit den Dämonen, die Gesichter aus Pappmaché ohne Augen oder Mund haben und sich entweder in die Gäste und Masken oder in die Kartenspieler verwandeln können. Sie verfolgen die ganze Handlung in einem Reigentanz und manipulieren auf diese Weise Arbenin, der sich hier wie der Bezdomnyj zu Voland in Ljubimovs Aufführung von Bulgakovs *Master i Margarita* (*Der Meister und Margarita*) benimmt. Weil das Ganze nicht psychologisiert wird, rezitieren die Schauspieler ihren Rollentext wie eine „auswendig gelernte Schulaufgabe, die gar keinen Bezug zu dem hat, was jetzt, in diesem Moment im Inneren der Figuren vor sich geht" („kak zaučennyj urok, ne imejuščij nikakogo otnošenija k tomu, čto sejčas, siju minutu tvoritsja v duše ich personažej").[42]

Manche Kritiker betrachten diese Inszenierung als eine postmodernistische im Sinne eines Negativurteils, weil vom alten Text nichts mehr übrig bleibe. Gerade durch das Finale unterscheidet sich die Inszenierung von allen vorherigen: Arbenin, der stets eine Gumminase trägt, findet hier zusammen mit der sterbenden Nina Ruhe in einem Lichtstrahl, als schließe er, wie der Regisseur sagt, „einen Frieden mit Gott" („primirenie s Gospodom").[43] Versöhnt mit seinen Feinden, vereinigt sich der Held mit seiner ihm verzeihenden Gattin. Der Neizvestnyj, der zunächst zähneknirschend

---

[38] Dasselbe gilt für Nina, die auch durch Mimik, Gestik und Proxemik auf Arbenins monologisches Reden in ihrer Anwesenheit reagiert und dieses dialogisch werden lässt. S. E. Tropp (2003).

[39] Der Diener wird von E. Tropp (ebd.) mit Firs aus Čechovs *Višnevyj sad* (*Der Kirschgarten*) gleichgesetzt.

[40] Vielleicht auch im Einklang mit *Višnevyj sad*.

[41] Dies könnte allerdings weniger in der Qualität der Inszenierung als vielmehr im damaligen Geschmack der Moskauer Theaterkritik, die Maskarad während des Gastspiels von BDT in Moskau zu sehen bekam, begründet gewesen sein. S. <http://www.teatr.newizv.ru/news/17/>.

[42] S. die Rezension von M. Šimadina (2004) „Maske rad, akteram – net" („Ich freue mich auf die Masken, jedoch nicht auf die Schauspieler").

[43] Zit. nach M. Šimadina (2004).

beiseite steht, fällt in Krämpfen zu Boden. Die übrigen teuflischen Figuren fallen jede in zwei Hälften auseinander und werden zu Schrottstücken.

2007, neunzig Jahre nach Mejerchol'ds und Golovins Inszenierung von *Maskarad*, wurde diese wegweisende Aufführung zum Anlass für eine Ausstellung der etwa sechshundert vorbereitenden Zeichnungen, Dekorationsentwürfe, Kostüme und Vorhang-Skizzen von Golovin im Moskovskij gosudarstvennyj teatral'nyj muzej im. Alekseja Bachrušina (Staatliches Moskauer A.A. Bachrušin-Theatermuseum). Die Ausstellung war sehr gut besucht, was als Indiz für das wieder verstärkte Interesse an Lermontov gedeutet werden kann.[44]

2010, fast siebzig Jahre nach der Vorkriegsaufführung von 1941, wird *Maskarad* wieder im Vachtangov-Theater gespielt. Der Regisseur Rimas Tuminas, der 2009 die künstlerische Leitung des Theaters übernommen hatte, wandte sich erneut dem Stück zu, das er bereits 1997 in Vilna (Vilniaus mažasis teatras/Vilnaer kleines Theater) inszeniert und während der Gastspiele in Moskau zweimal mit viel Erfolg präsentiert hatte. Auch international wurde diese *Maskarad*-Inszenierung sehr geschätzt.[45] Die Moskauer Version behielt zwar die Struktur und den Stil der ursprünglichen Inszenierung mit den Bühnenbildern von Adomas Jacovskis und der Musik von Faustas Latenas bei, gewann jedoch durch eine russischsprachige Besetzung und den Originaltext von Lermontov einen neuen Charakter.

Tuminas transformierte das Drama in eine tragische Farce und fügte der romantischen Trübseligkeit eine vernichtende Ironie hinzu. Im Gegensatz zu dem gekürzten Originaltext tragen die Figuren hier keine Masken, sondern sind selbst Masken (A. Danilova, 2010) oder menschliche Puppen (O. Romancova, 2010). Wie in der Commedia dell'arte unterbrechen zahlreiche Lazzi den Handlungsverlauf: Die Leiche eines Kartenspielers wird mühsam in einem Eisloch versenkt; Zvezdič unterhält sich mit einem Kaukasier, bei dem er Süßkirschen kauft; mal wird aus der Neva ein Riesenfisch gezogen, mal erscheint an der Eisoberfläche ein Taucher. Zwischen den Figuren schwirrt der von Tuminas in die Handlung introduzierte Diener, im Programm als „Čelovek zimy" („Wintermensch") bezeichnet, herum. Der Diener, eine Mischung aus Clown (O. Fuks, 2010), (Dorf-)Narr (M. Davydova, 2010, „jurodivyj" bei E. D'jakova, 2010, und A. Šenderova, 2010) und Commedia dell'arte-Harlekin (A. Danilova, 2010), liefert nonverbal Kommentare zum Geschehen und steht als einziger mitfühlender Mensch der kalten Welt Arbenins cum suis entgegen.

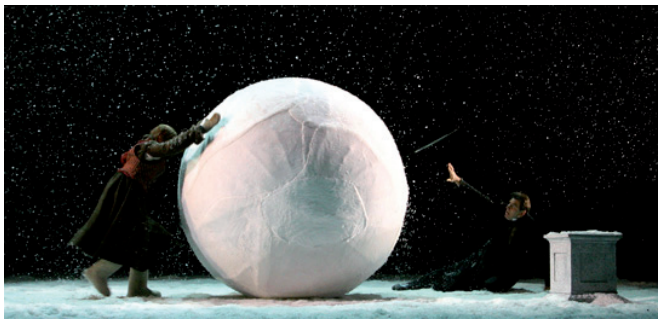
Alle Szenen spielen draußen, in einem kalten, schneereichen und gleichgültigen Sankt Petersburg, wo laut Tuminas „das menschliche Herz sich erkältet" (A. Šalašova, 2006). Möglicherweise wurde er dazu durch die *Maskarad*-Verfilmung von Gerasimov inspiriert, in der einige effektvolle Szenen draußen und auch im Schnee spielen (s. Anm. 23).

Die winterliche Landschaft liefert eine der wichtigsten Metaphern, die Tuminas auf der Bühne realisiert: So wächst der im Prolog durch den Diener geformte kleine Schneeball parallel zur Intrige zu einer überdimensionalen Schneekugel, der Arbenin, wie seinem Schicksal, nicht entrinnen kann. Diese winterliche Welt ist eng mit dem Tod verbunden, sie erweist sich als gefährlich durch Betrüger, Banditen und

---

[44] S. „Maskarad Mejerchol'da – Golovina", in: <http://www.gctm.ru/museum/editions/maskarad_booklet>, (03.03.2010).

[45] S. I. Korneeva (2006) und <http://www.vmt.lt/en/pages/view/?id=42>, (19.07.2010).



<http://www.vashdosug.ru/theatre/article/57201>, Foto Varerii Komissaravoj

Mörder wie auch durch die Schneestürme, die sie überschütten. Das Todesthema rückt in den Vordergrund: Der als Letnij sad (Sommergarten) erkennbare Park verwandelt sich rasant in einen Friedhof, wo Nina letztendlich zu ihrem eigenen Grabdenkmal wird. A. Karas' (2010) schlägt in ihrer Rezension „Sad-Ad-Maskarad" („Garten-Hölle-Maskerade") eine weitere mögliche Interpretation der Szenerie vor: Im Zeichen des mystischen Realismus werde der Friedhof zur Hölle, in der sich die Friedhofsgestalten, mit dem Neizvestnyj und Kazarin an der Spitze, einfinden, nachdem sie einen ihrer Mitspieler umgebracht haben.

Die Kritiker sind sich einig, dass alle Mise en scènes und die Musik samt dem berühmten Chačaturjan-Walzer, der nun ins Vachtangov-Theater, für das er einst komponiert wurde, zurückgekehrt ist, ausnahmslos schön und beeindruckend seien. Jedoch werden oft die „un-Lermontovschen" Intermezzi als überzogen verurteilt (G. Zaslavskij, 2010; A. Šenderova, 2010). Oft sprechen die Kritiker auch von einer Show.[46] Wie in allen oben erwähnten Aufführungen der letzten zwei Dekaden ist auch hier die Verssprache nicht beibehalten, was negativ vermerkt wurde.[47]

Bis soweit unsere Untersuchungsbefunde zur Bühnengeschichte von *Maskarad*.

IX. Inszenierungen der anderen Dramen Lermontovs

So wie es Lermontov selbst vorsah, hat sich *Maskarad* als sein bühnenwirksamstes Stück erwiesen. Die anderen Dramen sind viel weniger (*Ispancy* [*Die Spanier*] und *Dva brata*) oder überhaupt nur ausnahmsweise (*Strannyj čelovek* und *Menschen und Leidenschaften*) aufgeführt worden. Wir beschränken uns hier auf einen kurzen Überblick der Aufführungen dieser Dramen, um, wie oben gesagt, ein vollständiges Bild der Inszenierungsgeschichte der Lermontovschen Dramen zu geben.

Im Fall von *Ispancy* scheint der Inszenierungsbedarf am stärksten zeitbezogen zu sein. Die im Stück bemühte historische Zeit der spanischen Inquisition passt zur Zeit des Spanischen Bürgerkriegs oder auch zum Anfang des Zweiten Weltkriegs. *Ispancy* sah seine Erstaufführung 1923 in Moskau; der Regisseur Ėgert interpretierte das Stück noch als einen romantischen Protest gegen alle Arten von Unterdrückung. Mitte der dreißiger Jahre, während des Bürgerkriegs in Spanien, war nicht nur das Thema der Freiheit, sondern auch die Kirchenkritik sehr aktuell, und das Stück wurde deswegen oft in der Sowjetunion inszeniert. 1941, zu Beginn des Krieges gegen den deutschen Faschismus, wurde *Ispancy* mit großem Erfolg am Moskovskij gosudarstvennyj evrejskij teatr (Moskauer staatliches jüdisches Theater) aufgeführt. Der Grund dafür lag

[46] http://www/theatre.ru/chekhov_fest/emaskarad.html, (02.14.2010).

[47] Der Titel einer der Rezensionen „Stichija bez sticha" („Naturgewalt ohne Vers", von A. Danilova) spielt direkt darauf an.

wahrscheinlich in der äußerst positiven Darstellung der jüdischen Figuren bei Lermontov. Das betrifft nicht nur Nebenfiguren, sondern auch den Helden, eine von einem altspanischen, katholischen Adligen erzogene Waise jüdischer Herkunft. Die Inquisition war leicht mit dem faschistischen System des Dritten Reiches zu assoziieren. Nach dem Kriegsende verschwand das Stück nach seiner letzten Aufführung 1948 fast gänzlich vom Repertoire und wurde, soweit unsere Kenntnisse reichen, nur noch spärlich in der Provinz gespielt.

Das Drama *Dva brata* ist nach der Uraufführung von Mejerchol'd im Jahre 1915 später kaum aufgeführt worden. Nur 1939 wurde es von Ju.A. Zavadskij in Rostov am Don wieder inszeniert. Obwohl es als das nach *Maskarad* am meisten gespielte Stück gilt (s. LĖ, 1981, S. 572), gibt es dafür keine theatergeschichtlich belegbaren Gründe. Wahrscheinlich hat diese Meinung mehr mit I.F. Ermakov zu tun, der von 1936 bis 1964 viele Hörspiele und Fernsehadaptionen von *Dva brata* gebracht hat.

Strannyj čelovek und *Menschen und Leidenschaften* gelten allgemein als äußerst ungeeignet für die Bühne. *Strannyj čelovek* wurde 1916 von Jurij Ozarovskij inszeniert und trotz der guten Aufnahme im Weiteren kaum wieder aufgeführt. Erst 1964 kam dieses Stück in Penza erneut auf die Bühne. Der Regisseur Jurij Granatov hielt es für zu wenig „szenisch" und fügte deswegen eine Ballszene hinzu, worin der Protagonist Epigramme von Lermontov rezitiert (ebd., S. 572).

Menschen und Leidenschaften wurde sogar erst 2003 inszeniert. E. Elanskaja führte es 2003 am Teatr „Sfera" („Sphäre"-Theater) in Moskau auf. Sie behandelt die Tragödie als ein romantisches Drama und lässt das folkloristische Element über das ihm gegenübergestellte aristokratische Milieu dominieren. Die Theaterkritikerin O. Netupskaja (2002, S. 170) bemängelt die operetten- und vaudevillehaften Züge des folkloristischen Elements, weil durch diese der intendierte Gegensatz des sozialen Milieus völlig zerstört werde. Diesem Drama wurden zudem das Autorvorwort und der Epilog aus *Strannyj čelovek* sowie einige Gedichte Lermontovs hinzugefügt. Laut Netupskaja (ebd., S. 174) war die Rezitation jedoch so schlecht, dass sie der Aufführung mehr schadete als nutzte.

Wie aus dieser Kurzübersicht deutlich wird, kann man in Bezug auf die Jugenddramen Lermontovs kaum von einer richtigen Inszenierungsgeschichte sprechen. Fast alle Dramen Lermontovs, von *Dva brata* (1915) über *Strannyj čelovek* (1916), sind – mit Ausnahme von *Maskarad* – in den zwei Anfangsdekaden des 20. Jahrhunderts zum ersten Mal aufgeführt worden; *Menschen und Leidenschaften* sogar ein knappes Jahrhundert später (2003). Allein *Maskarad* brachte es zu einer langen, bedeutsamen Inszenierungsgeschichte in mehreren Etappen.

X. Schlussfolgerung

In der oben beschriebenen Theatergeschichte von *Maskarad* zeigen sich einige kontinuierliche Tendenzen, die wir abschließend noch einmal zusammenfassen wollen.

Im 19. Jahrhundert wird *Maskarad* ganz oder nur in Ausschnitten, die insbesondere Arbenins und Ninas Monologe herausheben, ausschließlich im melodramatischen Modus gespielt. Diese Aufführungen wurden in der Theatergeschichte nicht prägend. Am Anfang des 20. Jahrhunderts kommt es unter dem Einfluss des Symbo-

lismus zu einer neuen Sichtweise, die das Mystische und das Symbolische des Dramas in den Vordergrund rückt. Diese Art Interpretation bildet die Grundlage auch für Mejerchol'ds Aufführung von 1917, die einen unumstrittenen Höhepunkt in der Theatergeschichte des Werks darstellt. Allerdings verfällt die Aufführung von 1917 später der Verurteilung durch die sowjetischen Kulturbehörden. Der Regisseur sieht sich zweimal, 1933 und 1938, gezwungen, sein *Maskarad* im Sinne des sozialistischen Realismus umzuinterpretieren. Da Mejerchol'd 1939 verhaftet und 1940 hingerichtet wird, bleibt diese letzte Inszenierung verschwiegen, und sein Name verschwindet für lange Zeit aus dem öffentlichen Theaterdiskurs, obwohl man sich bei jeder Hinwendung zu *Maskarad* direkt oder indirekt auf seine Inszenierungen bezieht.

Andere Regisseure der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so wie auch die Literaturwissenschaftler, betonen zunächst das romantisch-revolutionäre Element in *Maskarad*. Doch auch diese Interpretation, wie zuvor die symbolistische, muss etwas später der Staatsdoktrin des sozialistischen Realismus weichen. Diese erfordert eine Sichtweise auf das Stück, die die realistische Abbildung der Ereignisse mit der Aufdeckung der Klasseninteressen vereint. Dementsprechend betrachtet man es als ein Drama, worin die Aristokratie und der Zarismus entlarvt werden. Die große *Maskarad*-Konferenz von 1941 zeigt jedoch, dass sich das Stück nicht ohne weiteres dieser Sichtweise fügt, so wie es auch sonst kaum in eine Schablone passt. Der Anspruch auf eine realistische anstatt einer revolutionär-romantischen Darstellungsweise ließ sich auch in der Aufführungspraxis nicht ohne weiteres durchsetzen. Er wurde unter anderem durch die Tatsache erschwert, dass die damaligen, sowjetisch erzogenen Schauspieler nicht mehr in die Lage waren, das aristokratische Milieu des Lermontovschen Dramas überzeugend darzustellen.

Auch die Frage nach der richtigen Redaktion für die Bühnenaufführung sowie Ėjchenbaums Vorschlag, alle Redaktionen seien kombinatorisch verwendbar, blieben in der Inszenierungsgeschichte zunächst ohne Folgen. Erst im Jahre 2000 nutzte Šamirov die erste Version, den Dreiakter, als Grundlage für seine Aufführung. In Bezug auf die verschiedenen Redaktionen von *Maskarad* sei noch darauf gewiesen, dass es unseren Erkenntnissen nach niemals eine Inszenierung von *Arbenin*, der letzten Werkversion, gegeben hat.

Nach einer ziemlich langen Pause kommt *Maskarad* dann am Anfang der sechziger Jahre wieder auf die Bühne. Die Liberalisierung der Kulturpolitik im Zuge des Tauwetters führte zu einem neuen, regen Dialog mit der Kunst der historischen Avantgarde. Die jüngere Künstlergeneration knüpfte an diese künstlerische Blütezeit wieder an, die mehr als zwanzig Jahre tabuisiert war. Jetzt durfte man sich wieder auf Mejerchol'd und seine ästhetischen Konzepte berufen. Das erlaubte den Inszenierungen dieser Zeit, zunächst implizit in einen Dialog mit der berühmtesten *Maskarad*-Inszenierung zu treten. Der erste war Jurij Zavadskij, der mit seinem eher zurückhaltenden Inszenierungsstil gegen Mejerchol'ds prachtvolle Ausstattung leicht polemisiert. Später, 1962, fügte er dem Figurenensemble einen Dirigenten hinzu und verwies damit noch deutlicher auf Mejerchol'd.

Während der Brežnev-Zeit, in der die Kultur generell stagnierte, kommt es zu keiner Inszenierung von *Maskarad*. Dies wird jedoch durch mehrere Fernseh- und Hörspiele kompensiert. Diese Pause, die auch die Perestrojka-Phase einschließt, dauert bis zum Ende der achtziger Jahre. Erst 1990 bringt Kozak eine *Maskarad*-Aufführung

auf die Bühne, die mit ihrer radikalen Reduktion des Figurenensembles, dem sparsamen Bühnenbild und einem jungen Arbenin sowohl auf jegliche Anspielung auf Mejerchol'd als auch auf die romantische Tradition verzichtet. Die ganze Handlung, unterstützt von einer betont natürlich vorgetragenen Verssprache, wird im Menschlichen und Realistischen verankert. Mit dieser Inszenierung kommt die Tradition der Festlegung auf bestimmte Arbenin-Darsteller mit ihrer prägenden Interpretation endgültig zum Abschluss.

Kozaks Aufführung markiert den Anfang der nächsten Dekade der neunziger Jahre, in der *Maskarad* immer wieder für die Theatermacher interessant wird. Im Gegensatz zu seiner Inszenierung erweist sich in mehreren weiteren Fällen die Beziehung zu Mejerchol'ds *Maskarad* als wichtigster Aufführungsaspekt. Insgesamt zeigt sich, dass die Inszenierungen der neunziger Jahre kaum einen neuen Zugang zu Lermontovs Drama eröffnen, sondern sich eher auf diverse Formexperimente beschränken. Fast alle Inszenierungen führen z. B. einen Zusatz am Anfang ein, entweder als Prolog, vorgetragen von dem Neizvestnyj, oder als Danksagung an Mejerchol'd in Form eines Tableau vivant. Mitunter bringen sie auch eine andere Spielart herein, wie die aus den Inszenierungen des 19. Jahrhunderts bereits bekannte melodramatische, die jetzt in der zeitgemäßen Form der Soap-Opera erscheint. Diese Neuerungen bleiben jedoch rein dekorativ an der Oberfläche des Stücks. Hinsichtlich der Rolle Arbenins werden entweder die melodramatischen Aspekte seiner Liebe zu Nina oder das niedrige, alltägliche Böse (*zlo*) als Charakterkomponente betont, womit sich die Tendenz zur Entromantisierung deutlich abzeichnet (vgl. auch O. Netupskaja [2002, S. 174], die nicht nur von Entromantisierung, sondern im Hinblick auf Šamirovs Inszenierung sogar von Anti-Romantik spricht). Die zur sozialistischen Zeit betonte ‚observierende und entlarvende' Außenseiterposition des Hauptthelden in Bezug auf die höhere Gesellschaft verliert immer mehr an Bedeutung. Die neue russische ‚Aristokratie' scheint den Regisseuren kein geeignetes Kritikobjekt zu sein.

Diese Tendenzen aus den neunziger Jahren setzen sich auch in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts fort. Bei allen Unterschieden der Inszenierungen dieser Zeit weisen sie doch als Gemeinsamkeit die Betonung der kollektiven Szenen auf, in denen mehrere Masken und Kartenspieler agieren. Dazu zählen nicht nur solche Nebenfiguren wie Kazarin und der Neizvestnyj, auch Nina und Arbenin heben sich kaum von der Masse ab. Man fasst auf diese Weise alle Figuren zu einem Gesamtbild zusammen, wobei dieses stets fremdartig bleibt: Mal greift man auf die Bruchstücke des zerfallenden Roms (Šamirov), mal auf die Welt der Dämonen (Ageev), mal auf das eiskalte, im Schnee erstarrte Petersburg (Tuminas) zurück. Der Verzicht auf Psychologie der Hauptfiguren entspricht der postmodernen Ästhetik mit ihrer Neigung, alles zu „zitieren" (Selin) oder die vielen Ebenen von *Maskarad* voneinander zu trennen (Ageev), wodurch die Einheitlichkeit des Werks ganz verschwindet. Das Zusammenfassen aller Figuren zu einer Masse, die in einer ihr entfremdeten Welt agiert, zeigt sich am besten in Tuminas' Inszenierung, in der sich die gesellschaftskritische Haltung Arbenins auf die neu erfundene Figur des stummen Dieners verschiebt. Dadurch wird auch Arbenin zusammen mit der Gesellschaft zum Gegenstand der Kritik.[48]

[48] Obwohl die Figur des Dieners sowohl der Commedia dell'arte, als auch Lermontovs *Strannyj čelovek* und *Menschen und Leidenschaften* entlehnt sein kann, ist hier auch ein Verweis auf Zavadskijs Kapellmeister und Mejerchol'ds Kapelldiener evident.

Die Inszenierungen dieser Dekade zeigen, dass *Maskarad* sich gut dazu eignet, die neuen Konventionen der postsowjetischen Zeit mit den Themen und Fragestellungen des Lermontovschen Dramas zu verbinden, wodurch die Inszenierungen problematisiert, andere aktualisiert werden. Es ist gut möglich, dass Tuminas' Inszenierung von 1997 in diesem Sinne stilprägend war.

Auffallend ist der Umgang mit der Verssprache aller Inszenierungen der letzten zwanzig Jahre. Die meisten Rezensenten kritisieren eine unzureichende Beherrschung der Rezitation, die in der Regel zu einer Vulgarisierung des Textes führt. Manche Regisseure gehen gänzlich zur Prosa über. Hier stellt sich wie schon bei der Konferenz von 1941 die Frage, ob der Verzicht auf den gereimten Originaltext dem Gesamtkonzept der Regisseure eher entspricht oder ob die gegenwärtigen Schauspieler nicht mehr in der Lage sind, mit Verssprache adäquat umzugehen. Dass Lermontovs Dramentext dadurch entstellt wird, bewerten die Kritiker immer als negativ.

Es gibt aber eine wichtige Ausnahme in Bezug darauf, was oben als allgemeine Tendenz festgestellt wurde. Das ist die Inszenierung von Čcheidze. Die Entromantisierung ist zwar auch hier deutlich erkennbar, jedoch findet sie auf eine ganz andere Art und Weise statt. Im Unterschied zu den sonstigen Inszenierungen rückt hier das Psychologische und das Alltägliche in den Vordergrund. Frei gesprochene Verse wirken wie natürliche Rede und lassen die Figuren als gewöhnliche Menschen mit ihren Fehlurteilen und daraus resultierenden Fehltritten wirken. Wie schon bei Tuminas, wird auch hier die Rolle des Dieners ausgebaut, seine Funktion ist aber in diesem Fall eine ganz andere: Der Diener ist mit seinem natürlichen Verhalten in die Handlung integriert. Er deckt sowohl die psychologischen als auch die milieubestimmten Motivationen von Arbenins Tun auf. Es ist bemerkenswert, dass sowohl Čcheidze als auch Tuminas die Figur des Dieners hinzufügen, aber doch ganz verschieden einsetzen. Bei Tuminas liefert der Diener Kommentare zu dem Helden und der ganzen Handlung, Čcheidze setzt ihn für die psychologische Vertiefung des Helden ein. Wahrscheinlich orientiert sich Čcheidze am Diener in *Menschen und Leidenschaften* und in *Strannyj čelovek*.[49]

Wenn man die ganze Inszenierungsgeschichte von *Maskarad* bis heute überschaut, wird klar, dass das Drama trotz seiner verspäteten Erstaufführung einen wichtigen Platz in der Geschichte des russischen und sowjetischen Theaters hat. Zwar war dies in der Sowjetzeit zum Teil der pflichtgemäßen Hinwendung zur russischen Klassik geschuldet, in der postsowjetischen Periode wird jedoch ganz deutlich, dass viele Regisseure sich dieses Dramas auch ohne jeglichen ideologischen Zwang bemächtigen wollen. Offensichtlich lädt *Maskarad* immer wieder zu neuen Interpretationen ein, die der Weltanschauung und dem Publikumsgeschmack jeder neuen Zeit entsprechen.

[49] Eine Figur, die die sowjetische Kritik wegen ihrer Zugehörigkeit zu der unterdrückten Klasse begeistert hat. S. IRDT, 1978, III, S. 51.

Literaturverzeichnis

Chudožniki russkogo teatra, (Chrt) 1990. Tekst Džona Boulta, Moskva.

Clayton, J. Douglas, 1992: „Dramatizacija bezumnogo ‚ja': p'esa M.Ju. Lermontova *Maskarad* (s učetom p'esy *Strannyj čelovek*)", in: *Russian Literature*, XXXI-IV, S. 477-490.

Danilova, Alena, 2010: „*Maskarad*: stichija bez sticha", in: <http://www.vashdosug.ru/theatre/article/57201>, (18.08.2010).

Davydova, Marina, 2004: „Simvolizmom – po romantizmu", in: *Izvestija*, 14.10.2004, <http://www.smotr.ru/2004/2004_satiricon_maskarad.htm>, (12.11.2009).

D'jakova, Elena, 2010: „Rus'! Ty vsja – maskarad na moroze?", in: *Novaja gazeta*, 25.01.2010, <http://www.vakhtangov.ru/performance/maskarade/14188/>, (22.10.2009).

Ėjchenbaum, Boris M., 1941: „Pjat' redakcij *Maskarada*", in: *Maskarad Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo*, Moskva, S. 93-108.

Freedman, John, 1997: *Moscow Performances: the New Russian Theater, 1991-1996*, Harwood.

Fuks, Ol'ga, 2010: „Rimas Tuminas perenes v Moskvu svoj znamenityj ‚Maskarad'", in: *Večernjaja Moskva*, 28.01.2010, <http://www.vakhtangov.ru/performance/maskarade/14225/>, (22.10.2009).

Goder, Dina, 2010: „Umer Roman Kozak", in: *Vremja novostej*, 92, 31.05.2010, <http://www.vremya.ru/2010/92/10/254722.html>, (18.08.2010).

Istorija russkogo dramatičeskogo teatra, (IRDT) v semi tomach, 1977-1987, Moskva.

Kann, E., 1941: „Muzyka v spektakle *Maskarad*", in: *Maskarad Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo*, Moskva, S. 249-262.

Karas', Alena, 2010: „Sad-Ad-Maskarad", in: *Rossijskaja gazeta*, 25.01.2010, <http://www.vakhtangov.ru/performance/maskarade/14190/>, (22.10.2009).

Kirillov, A., 2003: „Kartinki s vystavki, ili Šarady Aleksandrinskogo maskarada", in: *Peterburgskij teatral'nyj žurnal*, 32, <http://ptzh.theatre.ru/2003/32/81/>, (18.08.2010).

Konstantinova, Marina, 2009: *Peremeny v russkom literaturnom pole vo vremja i posle perestrojki (1985-1995)*, Amsterdam (unpublizierte Diss.).

Korneeva, Irina, 2006: „Metel' na scene", in: *Rossijskaja gazeta*, 4125, 24.06.2006, <http://www.rg.ru/2006/07/24/teatr.html>, (18.08.2010).

Kostina, Elena M., 2002: *Chudožniki sceny russkogo teatra XX veka*, Moskva.

Lermontovskaja ėnciklopedija, (LĖ) 1981, Red. Viktor A. Manujlov, Moskva.

Lomunov, K., 1941a: „Sceničeskaja istorija *Maskarada* Lermontova", in: *Žizn' i tvorčestvo M.Ju. Lermontova. Issledovanija i materijaly: Sbornik I*, Red. N.L. Brodskij et al., S. 552-588.

–, 1941b: „*Maskarad* Lermontova kak social'naja tragedija", in: *Maskarad Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo*, Moskva, S. 43-96.

Mailand-Hansen, Christian, 1980: *Mejerchol'ds Theaterästhetik in den 1920er Jahren – ihr theaterpolitischer und kulturideologischer Kontext*, Kopenhagen.

Maskarad Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo. K stoletiju so dnja gibeli M.Ju. Lermontova (1841-1941), 1941, Moskva/Leningrad, Izdanie VTO.

Mejerchol'd, Vsevolod Ė., 1976: *Perepiska 1896-1939*, Moskva.

Mejerchol'd i chudožniki, (Mich) 1995 / *Meyerhold and Set Designers: A Lifelong Search*, Vstup. st. A.A. Michajlova, Moskva.

Mejerchol'd repetiruet (Mrep): v 2-ch t., 1993, Sost. i avt. komment. M.M. Sitkoveckaja, Moskva.

Netupskaja, Ol'ga, 2002: „Dramy Lermontova na sovremennoj scene v svete romantizma i antiromantizma", in: *Novyj mir*, 3, S. 168-173.

Pesočinskij, Nikolaj, 2003: „Maskarad za železnym zanavesom", in: *Nezavisimaja gazeta*, 06.03.2003, <http://www.ng.ru/culture/2003-03-06/6_lermontov.html>, (12.11.2009).

Petruševskaja, Ljudmila, 2003: *Devjatyj tom*, Moskva.

Romancova, Ol'ga, 2010: „Scenu teatra Vachtangova zaneslo snegom", in: *Gazeta*, 22.01.2010, < http://www.vakhtangov.ru/performance/maskarade/14158/>, (22.10.2009).

Schmid, Herta (in diesem Sammelband): „Von der Fläche über die Tiefe zur Linie. Lermontovs Dramenpoetik im Aspekt von Lessing, Schiller, Shakespeare und Griboedov", S. xx-yy

Schultze, Brigitte, 1997: „Importierte Unterhaltung: Französische und deutsche Melodramen auf Russlands Bühnen: Dargestellt am Beispiel von Pixérécourts *Christophe Colomb* und Castellis *Die Waise und der Mörder*", in: *Zeitschrift für Slawistik*, 42.4, S. 411-421.

–, 2007: „Kulturstiftende Funktion der Dramenübersetzung seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts“, in: *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Hrsg. Harald Kittel et al., Berlin, New York, S. 1644-1659.
–, (in diesem Sammelband): „Geben und Nehmen: die polnischen Übersetzungen von Lermontovs *Maskarad* (1872, 1952) im Kontext polnisch-russischer Beziehungsgeschichten“, S. X-Y.
Sergeeva, A. (o. D.): „Maskarad. M.Ju. Lermontov“, in: *Stranicy moskovskoj teatral'noj žizni*, <http://www.theatre.ru/review/mhat_ch.html#maskarad>, (18.08.2010)
Smeliansky, Anatoly-, 1999: *The Russian Theatre after Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge.
Sokoljanskij, Aleksandr, 1995: „Tragičeskij geroj v ob'jatijach melodramy“, in: *Kommersant*, 191 (909), 14.10.1995, <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=119722&print=true>, (23.08.2010).
Stelleman, Jenny, 2008: „Traditional and Innovative Compositional Methods in Lermontov's Drama“, in: *Russian Literature*, LXIV-I, S. 109-156.
–, (in diesem Sammelband): „Lermontov's Drama: Tradition and Innovation“, S. X-Y.
Šalašova, Anna, 2006: „Maskarad. Recenzija“, in: <http://www.afisha.ru/performance/70728/>, (24.09.2009)
Šenderova, Alla, 2010: „Otčajanie na vyrost“, in: *Kommersant*, 25.01.2010, <http://www.vakhtangov.ru/performance/maskarade/14186/≥, (22.10.2009).
Šifrin, N.A., 1941: „Voprosy oformlenija *Maskarada*“, in: *Maskarad Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo*, Moskva, S. 203-210.
Šimadina, Marina, 2004: „Maske rad, akteram – net“, in: *Kommersant*, 191 (3030), 13.10.2004, <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=514465>, (18.08.2010).
Šnejderman, I.I., 1941: „Naučno-tvorčeskaja konferencija, posvjaščennaja drame Lermontova *Maskarad*“, in: *Maskarad Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo*, Moskva, S. 179-202.
Štajn, G.G., 1941: „*Maskarad* na sovetskoj scene“, in: *Maskarad Lermontova. Sbornik statej pod redakciej P.I. Novickogo*, Moskva, S. 137-178.
Tropp, Evgenija, 2003: „Žizn' čeloveka“, in: *Peterburgskij teatral'nyj žurnal*, 2 (32), <http://www.ptj.spb.ru/archive/32/premiers-32/zhizn-cheloveka/>, (18.08.2010).
Zaslavskij, Grigorij, 2010: „Nepolnoe sootvetstvie“, in: *Nezavisimaja gazeta*, 25.01.2010, <http://www.vakhtangov.ru/performance/maskarade/14187/>, (22.10.2009).
Zincov, Oleg, 2001: „Maskarad ėpochi dekadansa“, in: *Vedomosti*, 234 (316), 20.12.2001, <http://www.vedomosti.ru/newspaper/print.shtml?2000/12/20/23776>, (18.08.2010).

<http://www.tvkultura.ru/news_print.html?id=106604&cid=402>, 16.11.2009).
<http://www.cultradio.ru/doc.html?id=209996>, (18.08.2010).
„Sceny iz tragedii M. Lermontova Maskarad“, in: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/movie/euro/6905/annot/>, (18.08.2010).
<http://www.teatr.newizv.ru/news/17/>.
„Maskarad Mejerchol'da – Golovina“, in: <http://www.gctm.ru/museum/editions/maskarad_booklet>, (03.03.2010).
<http://www.vmt.lt/en/pages/view/?id=42>, (19.07.2010).
<http://www/theatre.ru/chekhov_fest/emaskarad.html>, (02.14.2010).

Werkindex

Das Alte Testament ??? – 276
Aristoteles
Politik – 63
Auber, Daniel François Esprit
La Muette de Portici [Fenella] – 124
La muette de Portici [Fenella] – 162, 169

Balzac, Honoré de
Comédie humaine – 108
Le Contrat de mariage – 88
Le contrat de mariage – 93
Le Curé de Tours – 88
La Duchesse de Langeais – 89
La femme de trente ans – 70
La Fille aux yeux d'or – 92-93
Gobseck – 88
Illusions perdues – 87, 90, 93, 98
Le Bal de Sceau – 398
La Maison Nucingen – 88
Le Médecin de campagne – 88
La Peau de chagrin – 90-91, 93
Le père Goriot – 88, 101
Préface de l', Histoire des Treize' – 90, 93
Splendeurs et misères des courtisanes – 87, 90
Un drame au bord de la mer – 87, 97-98, 103, 109, 138
Baratynskij, Evgenij A.
Bal – 198
Barbier, Auguste
Iambes et poèmes – 19
Beaumarchais, Pierre Augustin de
La folle journée, ou Le mariage de Figaro – 104
Le Barbier de Séville – 104
Die Bibel ????????
– 109, 115
Blok, Aleksandr A.
Balagančik – 546, 556
Bodrov, Sergej
Kavkazskij plennik (Film) – 37, 46
Brzozowski, Wincenty / Korab, Stanisław
Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu – 443
Bulgakov, Michail A.
Master i Margarita – 557
Byron, George Gordon Noël
The Dream – 190, 247, 249, 262-263, 265-266
The Giaour – 147
Lara – 102
Lines written in an album at Malta – 19

Čechov, Anton P.
Čajka – 420, 426
Djadja Vanja – 419-420, 426, 428
Ivanov – 419-420, 424-426, 428
Lešij – 419-420, 426
Tri sestry – 419-420, 426-428
Višnevyj sad – 420, 557
Vory – 420
Cervantes Saavedra, Miguel de
El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha – 103
Charms, Daniil / Vvedenskij, Aleksandr
Elizaveta Bam na Elke u Ivanovych – 552
Comenius, Jan Amos
Diogenes Cynicus redivivus – 65
Condorcet, Caritat
Sur l'admission des femmes au droit de Cité – 393

Diderot, Denis
Jacques le fataliste et son maître – 87
Dostoevskij, Fedr M.
Idiot – 550
Ducange, Victor
Trente ans, ou La Vie d'un joueur – 387
Trente ans ou La Vie d'un joueur – 383

Fichte, Johann Gottlieb
Grundlage des Naturrechts aus Prinzipien der Wissenschaftslehre – 258
Fonvizin, Denis I.
Nedorosl' – 187
Fredro, Aleksander
Zemsta – 441

Gajdaj, Leonid
Brilliantovaja ruka (Film) – 44
Kavkazskaja plennica, ili novye priključenija Šurika (Film) – 37, 44, 46, 53
Operatsija "Y" i drugie priključenija Šurika (Film) – 44
Soveršenno ser'ezno (Film) – 44
Goethe, Johann Wolfgang von
Erlkönig – 28
Der Fischer – 28
Die Leiden des jungen Werthers – 247, 249, 262, 269, 273
Wanderers Nachtlied – 27
Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre – 98, 107
Gogol', Nikolaj V.
Igroki – 354
Revizor – 374, 442
Gombrowicz, Witold
Ślub – 100

Trans-Atlantyk – 82
Gouze, Olympe de
Déclaration des droits de l'homme et du citoyen – 394
Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne – 394
Griboedov, Aleksandr S.
Gore ot uma – 191, 197, 204, 221, 250, 367, 377, 388, 398, 403-410, 412, 421, 424, 515, 551

Die Heilige Schrift ????????? – 110, 112-113, 135, 137-138, 140, 143
Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes ??? – 312
Hoffmann, E.T.A.
Lebens-Ansichten des Katers Murr – 353
Hugo, Victor
Hernani – 182, 203, 403, 515

Isodor ??? Vorname ???
Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla – 235

Kafka, Franz
Der Prozess – 496
Kant, Immanuel
Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung? – 260
Grundlegung zur Metaphysik der Sitten – 60-62, 109
Kritik der praktischen Vernunft – 60-62
Kritik der reinen Vernunft – 60-62, 122
Kritik der Urteilskraft – 60, 62, 64-66, 86
Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft – 67
Zum ewigen Frieden – 65
Knjažnin, Jakov B.
Roslav – 94
Vadim Novgorodskij – 94
Krasiński, Zygmunt
Nie-Boska komedia – 159, 164, 168
Nie-boska komedia – 95

Lermontov, Michail Ju.
1-oe Janvarja – 15, 20-21, 28, 32
10 ijulja (1830) – 191
11 ijulja – 191
1830. maja. 16 islo – 191
1830 god. ijulja 15-go (Moskva) – 191
1831-go ijunja 11 dnja – 191
1831-go janvarja – 191
30 ijulja. – (Paríž) 1830 goda – 123, 191
7-go avgusta – 191
Arbenin – 180-181, 197, 204, 219-222, 224, 226, 234, 238, 243, 247, 253, 257, 260, 293, 312, 336-338, 340-342, 345, 347-349, 351-357, 359-363, 365, 368, 371, 374-378, 380, 382-383, 385-388, 390-391, 396, 398-400, 402-405, 407-414, 423, 539, 561
Ašik-Kerib – 36-37, 47, 50, 53
Aul Bastundži – 35, 40, 49
Beglec – 35, 40-41, 48, 542
Bėla – 542
Blagodarnost' – 16-17, 22, 26-27, 31
Bojarin Orša – 542
Borodino – 15-17, 21, 32, 420
Čerkešenka – 48
Čerkesy – 35, 41, 48
Chadži Abrek – 35, 48, 49
Cygany – 178-179, 181, 214
Dary Tereka – 15, 25, 31, 36
Demon – 12, 30, 35, 49-50, 89, 182, 202, 432, 469, 489, 505, 542
Duma – 15, 17-18, 21, 32, 104, 113, 266
Dva brata – 81, 178-181, 186, 190, 196, 207, 211-216, 219-220, 222, 224, 243, 247-248, 260, 276, 284, 293, 301, 309, 312-314, 318, 320-323, 325-328, 330, 333, 335-337, 346, 354-355, 361-363, 366-367, 370, 373-377, 384-387, 389-391, 396, 398-400, 403-405, 408-413, 419, 421-423, 426, 428, 466, 503, 539, 543, 549, 559-560
Dve nevol'nicy – 182
Evrejskaja melodija (Iz Bajrona) – 15, 19
Fatalist – 48
Geroj našego vremeni – 7, 11, 36, 41, 44, 48-50, 53, 57-60, 62, 64, 67, 69-71, 73, 75-77, 80, 82, 86, 89, 92, 94-95, 97, 100, 103, 105, 107-115, 117-118, 121-124, 135, 138, 146-147, 149-150, 157-158, 160, 164-165, 174, 178-179, 191, 205, 211, 221, 230, 234, 301, 306, 337, 348, 391, 396-397, 408, 413, 420, 431, 465, 469, 505, 508, 539
Gore ot uma – 413
Gruzinskaja pesnja – 48
I den' nastal, i istoščilos' – 136
I skučno, i grustno – 16, 25, 31
Ispancy – 115, 178-181, 185-186, 189, 192, 196, 198, 204, 208, 212-215, 219-220, 222, 226, 229-230, 232, 234-242, 244-245, 247, 252, 258, 260, 262, 267-268, 271, 276, 283-284, 287, 290, 292-294, 299, 308, 325, 330-331, 333-334, 354, 356, 376, 388, 398-401, 403-404, 408, 410-411, 421, 503, 508, 514-515, 527, 559
Ispoved' – 182
Iz Gëte – 16, 27, 30
Izmail-Bej – 35, 41, 48, 509, 542
Ja choču rasskazat' vam – 49
*K**** – 123

Kally – 35, 41, 49
Kavkaz – 36, 40
Kavkazec – 36, 41-42, 50, 53
Kavkazskaja plennica – 44
Kavkazskij plennik – 35, 37, 41-44, 48-50, 52
Kavkazu – 36-37, 40-41, 52, 75
Kazač'ja Kolybel'naja pesnja – 15
Kazač'ja kolybel'naja pesnja – 36
Knjaginja Ligovskaja – 7-8, 57, 60, 70-72, 90, 93-97, 100, 102-103, 108-112, 123-124, 130, 140, 149-150, 158-162, 164, 167-172, 174, 179, 181, 211, 213, 221-222, 306, 366, 368, 377, 388-389, 396-397, 399-400, 402-405, 407, 410, 412
Kogda volnuetsja želtejuščaja niva – 12, 16, 28, 31
Kozackaja kolybel'naja pesnja – 469
Litvinka – 509-510
Maskarad – 7-9, 48, 80-81, 107, 131, 158-159, 169, 173-174, 177-181, 190, 196-200, 203-204, 206-209, 211-216, 219-222, 224, 231, 236-237, 245, 247-248, 251, 253, 257, 260, 267, 276-280, 284, 287-288, 290-293, 300-301, 312, 330-333, 335-343, 345, 347-354, 356-357, 360, 362-365, 368-369, 373, 375-379, 382-387, 389, 391, 394, 401, 403-405, 407, 410-412, 419-423, 425, 428, 431-462, 465-498, 503-537, 539-563
Maškarád ?????????? – 494
Maskarada – 516, 528-529, 534
Maškaráda ?????????? – 465, 477, 489
Maškarní ples ?????????? – 465, 475-476, 479
Mcyri – 12, 16, 22, 25, 27-28, 30, 32, 35, 40-41, 44, 230, 470, 505
Menschen und Leidenschaften – 48-49, 60, 150, 178-180, 185-186, 189-193, 195-198, 202, 207-209, 212, 214-215, 219-220, 222, 248-250, 252-253, 255, 257, 259-261, 265, 268, 271, 274-276, 287, 290-292, 309, 311, 330, 356, 376, 388, 398-401, 404, 407-408, 410, 421, 427-428, 503, 556, 559-560, 562-563
Molitva – 15-19, 31-32
Morskaja carevna – 98
Net, ja ne Bajron – 266
Ne ver' sebe – 15, 18, 31
Nie-Boska komedia – 170-171, 173
Nočevala tučka zolotaja – 553
Otčego – 16, 26
Pamjati A.I. O-go – 14-15, 21, 23, 25, 31
Pamjati A. I. O<doevsko>go – 131
Parus – 420
Pesnja pro carja Ivana Vasil'eviča, molodago Opričnika i udalago kupca Kalašnikova – 15-17, 21-22, 25, 30-32
Pesnja pro kupca Kalašnikova – 541
Poslednij syn vol'nosti – 509-510
Primi, primi moj grustnyj trud ... – 181
Proščaj, nemytaja Rossija – 105
Rasstalis' my, no tvoj portret – 12, 16, 27, 31
Rebenku – 16, 25
Rodina – 79
Rusalka – 15, 18, 28, 32
Sentjabrja 28 – 191
sentjabrja 28 – 191
Smert' poëta – 35, 106, 124, 126-127, 177
Sosed – 12, 16, 23, 27, 29, 31
Strannyj čelovek – 178-180, 189-190, 192, 195-200, 202-204, 206-209, 212-215, 219-220, 222, 248-250, 253, 260-262, 265-266, 269, 271, 273-276, 287, 289, 293, 295, 307, 328, 330, 376, 388, 398-399, 401-404, 407-408, 410, 412-414, 419, 421-422, 423-428, 503, 556, 559-560, 562-563
Taman' – 420, 469, 542
Tamara – 36, 50
Tri pal'my (Vostočnoe skazanie) – 15, 19-20, 31
Tučі – 12, 16, 18, 22, 25, 29-30, 139-140
Übersetzungen:
Maskarada – 471
Maškaráda – 471
Maškarní ples – 471
Maskerade – 471
Utes – 420
Uznik – 15-17, 27, 32
Vadim – 7, 57, 59, 70-71, 94, 109-111, 113, 115, 118, 121, 123, 127, 131-134, 136-137, 149-150, 542
V al'bom (Iz Bajrona) – 15, 19
Valerik – 36
Vetka Palestiny – 15, 19, 31
V minutu žizni trudnuju – 15
Vozdušnyj korabl' – 15, 25, 31
Žurnalist, čitatel' i pisatel' – 15, 23, 29, 31

Lessing, Gotthold Ephraim
Emilia Galotti – 182, 185, 220, 238, 245, 247, 260-261, 265, 301, 333-335, 398, 411
Die Erziehung des Menschengeschlechts – 332-333, 335
Die Juden – 239
Minna – 362
Minna von Barnhelm – 220, 238, 338, 377-378, 380-381, 383-384, 387, 411
Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück – 336, 354-355, 375, 411
Miss Sara Sampson – 405
Nathan der Weise – 182, 220, 223, 237-238, 240, 242, 245, 247, 256, 258-259, 293, 327, 331-333, 398, 401, 411

Das Soldatenglück – 220
Das Testament Johannis – 396

Makanin, Vladimir
Andegraund, ili Geroj našego vremeni – 46
Kavkazskij plennyj – 37, 45
Marx, Karl
Peuchet: vom Selbstmord – 248
Mickiewicz, Adam
Dziady – 432
Grażyna – 157, 504, 509
Konrad Wallenrod – 157, 504, 509
Mika, Jiří ??????????????
Dva bratři – 466
Molière (Jean-Baptiste Poquelin)
Don Juan – 544
Les Femmes savantes – 405
Tartuffe – 441

Odoevskij, Aleksandr I.
Knjažna Mimi – 160

Paradžanov, Sergej
Ašik-Kerib (Film) – 47, 50, 53
Legenda suramskoj kreposti (Film) – 50
Sajat Nova or The Colour of Pomegranates (Film) – 50
Petruševskaja, Ljudmila
Činzano – 552
Peuchet, Jacques
Du suicide et de ses causes – 248
Erinnerungen aus dem Polizeiarchiv ??? oder nur als französischer Titel ??? – 248
Platon
Das Gastmahl – 337, 396
Der Staat – 395
Puškin, Aleksandr S.
Boris Godunov – 184, 190, 374, 422, 432-433, 508-509
Cygany – 243
Delibaš – 38
Don – 38
Evgenij Onegin – 72-73, 82, 113, 123, 146-147, 150, 198, 435, 472-473, 476, 511, 515, 519, 534
Graf Nulin – 81
Istorija Pugačeva – 104, 123
Istorija Pugačevskogo bunta – 123, 148, 150
Iz Gafiza – 38
Kamennyj gost' – 81
Kapitanskaja dočka – 122-123, 148
Kavkaz – 37-38, 40-41, 43, 75
Kavkazskij plennik – 42-44
Mež gornych <sten><?> nesetsja Terek – 38
Mocart i Sal'eri – 276, 287, 292, 549
Monastyr' na Kazbeke – 38
Na cholmach Gruzii ležit nočnaja mgla – 38
Obval – 38
Putešestvie v Arzrum – 38, 44, 122-123
Tuča – 139
Voron k voronu letit – 114
Vystrel – 204, 207

Radiščev, Aleksandr N.
Putešestvie iz Peterburga v Moskvu – 264
Rousseau, Jean-Jacques
Confessions – 77
Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes – 100, 113
Discours sur l'origine et les fondements de l'origine de l'inégalité parmi les hommes – 77
Émile ou de l'éducation – 393
Lettre à Voltaire – 77
Lettre à Voltaire sur la Providence – 113

Šachovskoj, Aleksandr A.
Urok koketkam, ili Lipeckie vody – 263
Sartre, Jean-Paul
Les Mouches – 117
Schiller, Friedrich von
An Emma – 443
Die Braut von Messina – 181
Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder – 301, 323, 326, 328
Don Carlos – 231
Don Karlos – 182
Geschichte des Dreißigjährigen Krieges – 274
Kabale und Liebe – 186, 247, 249, 263-264, 267-268, 272, 325, 398, 407, 556
Die Räuber – 181, 247, 249, 273, 275-276, 285, 301, 312, 323-326, 328, 398
Die Verschwörung des Fiesco zu Genua – 324
Schnitzler, Arthur
Der Schleier der Pierette – 551
Schopenhauer, Arthur
Die Welt als Wille und Vorstellung – 59, 68, 84, 86, 90, 115
Der Welt als Wille zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntniß Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben – 68
Scott, Walter
Old Mortality – 86, 99, 101
Woodstock – 407
Woodstock, or The Cavalier – 249, 254, 255
Woodstock, or The Cavalier. A Tale of the Year Sixteen Hundred and Fifty-one – 247
Senkovskij, Osip I.
Predubeždenie – 435
Shakespeare, William

Hamlet – 550
Othello – 200, 435, 541, 556
Othello, the Moor of Venice – 247, 249, 253-254, 276, 287-288
Romeo and Juliet – 183, 185
Słowacki, Juliusz
Beniowski – 158
Stendhal ???Vorname???
Le Rouge et le Noir – 308
Projet d'un article – 308

Tasso, Torquato
La Gerusalemme liberata – 86, 99, 234
Terenz
Phormio – 298, 348
Tolstoj, Lev N.
Anna Karenina – 520
Četvertaja russkaja kniga dlja čtenija – 42
Kavkazskij plennik – 42, 44, 53

Vančuras, Vladislav
Obrazy z dějin národa českého – 235
Vel'tman, Aleksandr ?????
Strannik – 191
Verstovskij, Aleksej N.
Pan Tvardovskij – 181

Weber, Max
Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus – 333
welcher Autor ???
Knjažna Meri i Maskarad – 552
Šarf Kolombiny – 551
Sceny iz tragedii M. Lermontova \„Maskarad\“ – 552
Stranicy žurnala Pečorina – 552
Witkiewicz, Stanisław Ignacy
Nienasycenie – 83
Pragmatyści – 83
Wyspiański, Stanisław
Wesele – 443

Zedlitz, Joseph Christian Freiherr von
Das Geisterschiff – 25