

Ralf Schröder: Bulgakows Roman „Der Meister und Margarita“ im Spiegel der Faustmodelle des 19. und 20. Jahrhunderts (1967)

[Erschienen in: Michail Bulgakow: Der Meister und Margarita. – Verlag Kultur und Fortschritt, Berlin 1968, S. 393-428]

Mehr Texte von Ralf Schröder finden Sie im Internet unter:

<http://unaufhoerlicher-anfang.de/>

„Einen langen Weg hat der Teufel zurückgelegt, vom ‚Buch Hiob‘ in der Bibel bis zum ‚Prolog im Himmel‘ im ‚Faust‘. Von Iwan Karamasow zu Adrian Leverkühn war es nur ein Sprung – noch längst kein Jahrhundertsprung“, schrieb Anna Seghers vor fünf Jahren. Unter dem Eindruck der modernen Moskauer Inszenierung der „Brüder Karamasow“ warf die Dichterin der Romane „Das Siebte Kreuz“, „Die Toten bleiben jung“ und „Die Entscheidung“ dann weiter eine Frage auf, die heute nach dem Erscheinen von Bulgakows Roman „Der Meister und Margarita“ besondere Bedeutung gewonnen hat: „Auf der Bühne in Moskau hatte der Dostojewskische Teufel seine Selbständigkeit, seine menschenversuchende, menschenquälende Funktion aufgegeben. Er war eins geworden mit dem schlechten, gemeinen, elenden Menschen. Endgültig? Kann er sich noch einmal in einer Dichtung unserer Epoche verselbständigen? Nicht entmachtet, entteufelt – so kommt er noch oft in der Kunst vor, als eine Art Fastnachtsspek –, sondern im Vollbesitz seiner Macht, als echtes Symbol der Verneinung. Kann der Teufel noch einmal, nach Dostojewski und nach Thomas Mann, glaubhaft dargestellt werden, als Widerspiegelung eines grauenhaft verlockenden Zweifels, der heute Menschen verwirrt?“

Der 1891 geborene sowjetische Schriftsteller Michail Afanassjewitsch Bulgakow hat es versucht. Freilich: Bulgakows Roman über die Zweifel und Sinnverwirrungen, die der Satan Voland und seine drei gewaltigen Gesellen Korowjew, Behemoth und Asasello im nachrevolutionären Moskau hervorrufen, wurde bereits 1940, dem Todesjahr des Schriftstellers, abgeschlossen – drei Jahre bevor Thomas Mann die Arbeit am „Doktor Faustus“ aufnahm. Aber erst 1966/67 erschien „Der Meister und Margarita“ in der sowjetischen Literaturzeitschrift „Moskwa“, deren Fassung des Romans unserer Ausgabe zugrunde liegt.

Bulgakow wählte programmatisch als Motto seines Romans die Worte Goethes: „Nun gut, wer bist du denn? Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ Tatsächlich hat Bulgakow eine selbständige phantastische Teufelsgestalt geschaffen und in ihr noch einmal jene Momente vereinigt, die Goethes Mephisto symbolisiert: das allgemeine Prinzip der dialektischen Negation, den Geist des Bösen und zum Teil auch – wenn man es typologisch nimmt – den Geist des Kapitalismus. Das erscheint heute allerdings nach Dostojewskis „Brüder Karamasow“, Gorkis „Samgin“, Alexej Tolstois „Leidensweg“ und Thomas Manns „Doktor Faustus“ als literaturgeschichtlicher Anachronismus. Dennoch: Bulgakows Roman bestätigt

einmal mehr Friedrich Engels' Worte, daß die Faustsage unerschöpflich ist und in jeder Zeit auf neue Weise künstlerisch verarbeitet werden kann. Worin besteht der „literaturgeschichtliche Anachronismus“ und worin die Originalität von „Meister und Margarita“?

I

„Wenn von literarischer Tradition oder Kontinuität die Rede ist, stellt man sich allgemein eine gerade Linie vor, die den jüngeren Vertreter eines bestimmten Zweiges der Literatur mit einem älteren verbindet. Dabei liegen die Dinge viel komplizierter. Es gibt keine Fortführung einer geraden Linie, sondern eher ein Sichabstoßen von einem bestimmten Punkt, das heißt: Kampf“, schrieb der sowjetische Schriftsteller Juri Tynjanow 1919. „Jede literarische Nachfolge“ ist „zunächst Kampf: Zerstörung eines alten Ganzen und Neubau aus alten Elementen.“ Dieses dialektische Prinzip literarischer Nachfolge bestimmt auch den langen Weg, den die Gestalt des Teufels vom „Buch Hiob“ und die des Faust von der Volkssage über Goethe und Dostojewski bis zu Gorki, Thomas Mann und Bulgakow zurückgelegt hat. In dieser Entwicklung ist Goethes „Faust“ bekanntlich in mehrfacher Hinsicht der erste große weltliterarische Wendepunkt der Neuzeit. Deshalb konnte schon Balzac über Goethes Mephistopheles sagen: „Jeder Leser stellte ihn sich entsprechend seinen eigenen Ideen vom Teufel vor, jeder bediente sich seiner, um seinen Schrecken, Zweifeln, Vorstellungen einen Namen zu geben. Die Welt ist zu dem Dichter gekommen, der ihr diesen Namen hinwarf, und Mephistopheles, vor allem in der Verbindung mit Faust, begann zu leben.“ So leben auch Goethes Gestalten auf neue Weise in Bulgakows Werk. Schon in seinem ersten Roman „Die Weiße Garde“ (1923/24) verkündet Bulgakow programmatisch, daß Faust „vollkommen unsterblich“ ist, und der Teufel in „Meister und Margarita“ trägt den Namen Voland, den auch Goethes Mephisto führt, als es selbst ihm in der „Walpurgisnacht“ zu toll wird und er mit den Worten „Platz! Junker Voland kommt, Platz! Süßer Pöbel, Platz!“ droht, von seinem „Hausrecht“ Gebrauch zu machen.

In Goethes Gestaltung wurde die Faustgeschichte erstmals zu einer großen Zeitalterdichtung der weltgeschichtlichen Übergangsepochen vom Mittelalter zur Neuzeit und der Epoche der französischen Revolution entwickelt. Damit wurde die Volkssage, die „im Löschpapier der Jahrmarktbuden“ zu „einer gemeinen Hexereigeschichte herabgesunken“ war (Engels), zu einer mehrschichtigen geschichtsphilosophischen Dichtung, die wie alle großen Werke der Weltliteratur auf zwiefache Weise gelesen werden kann, kontemplativ und mitdenkend, aber als Denkaufgabe verstanden sein will. Das gilt auch für „Meister und Margarita“: man kann sich als „naiver Leser“ an der schier unerschöpflichen künstlerischen Phantasie Bulgakows, seinen Einfällen und seinem Witz, seinem Gogolschen Humor und seiner feinsinnigen Satire ergötzen und dem bunten Geschehen mit heiterer Anteilnahme, Erschütterung und Wiedererkennungsfreude folgen. Aber auch Bulgakow will nicht nur unterhalten. Hinter dem spannungsgeladenen Vordergrundgeschehen verbirgt sich eine komplizierte innere Handlung, in der Bulgakow, anknüpfend an seine großen weltliterarischen Vorgänger, erneut Grundfragen der Menschheit aufwirft, Möglichkeiten und Perspektiven

untersucht, die zum „Triumph des Reinmenschlichen“ führen können, was schon Goethe als das Hauptziel seines „Faust“ bezeichnet hat.

Über die besondere Form der Verknüpfung von Philosophischem und Unterhaltendem in „Meister und Margarita“ sagte schon der sowjetische Schriftsteller W. A. Kawerin auf der Bulgakow gewidmeten Festsitzung des Sowjetischen Schriftstellerverbandes im Moskauer „Haus der Schriftsteller“ am 26. 3. 1965:

„Ich gestehe, es ist mir immer schwergefallen, den zweiten Teil des ‚Faust‘ selbst in der großartigen Übersetzung Pasternaks zu lesen, aber ‚Der Meister und Margarita‘ ist ein philosophischer Roman, von dem man sich nicht losreißen kann, den man mit dem gleichen lebhaften, nicht nachlassenden Interesse liest wie ein Werk mit spannendem Sujet, etwa einen Kriminalroman. In jedem Kapitel geschieht etwas. Das ist eine Sammlung von Bildern im Geiste Goyas, zugleich aber ist alles voll innerer Bedeutung, manchmal rätselhaft, lustig und dabei schwermütig. Die Menschen sind so plastisch gezeichnet, daß man sie bisweilen mit der Hand berühren möchte wie eine hölzerne Skulptur ... Besonders möchte ich über die Kapitel sprechen, die Pontius Pilatus und den Ereignissen in Judäa gewidmet sind – der Hinrichtung Christi. Eine der Romanfiguren – der Meister – schreibt einen Roman über Pontius Pilatus, und dieser Roman wird mit Ereignissen verflochten, die sich vor unseren Augen im Moskau der 20er Jahre abspielen. Die Verbindung dieser beiden Handlungsebenen ist nicht künstlich erzwungen; jedesmal wird der Übergang von der einen zur anderen Ebene als etwas Notwendiges aufgefaßt.“ Demgegenüber schreibt eine bürgerliche Literaturkritikerin über „Meister und Margarita“: „Der Roman wird Literaturkritikern und Doktoranden unruhige Nächte bereiten. Er ist ein Labyrinth von Stilen, Erzählungsebenen, er wechselt von krassem Realismus zu poetischen Halluzinationen. Eine Mischung von Philosophie und Grotteske, Lyrismus und Satire, schwarzem Humor ... Der Roman entwaffnet jeden Versuch einer rationalen Auslegung ... Dem Leser bleibt es überlassen, auf jeder Seite satirische Hiebe auf aktuelle Zustände zu finden oder Bulgakow für einen Nachfahren Swifts, E. A. Poes oder E. T. A. Hoffmanns zu halten.“ Gewiß: die innere Handlung von „Meister und Margarita“ ist ein besonders kompliziertes Labyrinth. Noch sehr viele Untersuchungen sind erforderlich, ehe sie so erschlossen sein wird wie beispielsweise die des Goetheschen „Faust“. Aber selbst dort gibt es nach über hundert Jahren Goetheforschung noch immer weiße Stellen. Die Bulgakowforschung steht erst am Anfang. Dennoch müssen wir die Behauptung, „Meister und Margarita“ entwaffne jeden Versuch einer rationalen Auslegung, zurückweisen. Die Grundmomente der Ideensyntax dieses Romans lassen sich bereits heute herauskristallisieren, obwohl noch sehr wenig Quellen und Arbeiten über Bulgakows Leben und Gesamtschaffen vorliegen. Dazu verhelfen uns in erster Linie historisch-typologische Vergleiche der Bulgakowschen Komposition mit den Faustwerken seiner Vorgänger, deren künstlerische Modelle er „zerstörte“, um aus den alten Elementen ein neues zu schaffen. Eine grundsätzliche Bestimmung des Verhältnisses von „literaturgeschichtlichem Anachronismus“ und Originalität in „Meister und Margarita“ wird weiter einen historisch-typologischen Vergleich des Bulgakowschen Romans mit den großen Faustromanen des zwanzigsten Jahrhunderts ermöglichen. Dabei müssen wir uns hier allerdings im wesentlichen einerseits auf die

Faustmetamorphosen Dostojewskis als den zweiten großen weltliterarischen Wendepunkt der Neuzeit nach Goethes Faustmodell, an den Bulgakow unmittelbar anknüpft und auf den auch direkt im Roman hingewiesen wird, sowie andererseits auf Gorkis und A. Tolstois sozialistisch-realistische Erneuerung der klassischen bürgerlichen und der kritisch-realistischen Fausttradition beschränken.

II

In den sozialistisch-realistischen Roman-Epopöen „Klim Samgin“ und „Der Leidensweg“ haben Gorki und Alexej Tolstoi – das sei hier zunächst thesenhaft als literaturgeschichtlicher Ausgangspunkt festgestellt – die sozialgeschichtlich-dialektische Auflösung der Faustproblematik in der Epoche des Imperialismus und der proletarischen Revolution gestaltet und neue künstlerische Modelle der Zeit des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus geschaffen.¹ Durch eine direkte kompositionelle Konfrontation des frühbürgerlichen Faust mit den spätbürgerlichen Faustparodien sowie vor allem dieser beiden bürgerlichen Fausttypen mit dem sozialistischen Faust decken Gorki und Alexej Tolstoi den qualitativen Unterschied zwischen bürgerlicher und proletarischer Revolution, zwischen dem kapitalistischen und dem sozialistischen Zeitalter auf. In der geschichtsphilosophischen Verallgemeinerung zeigen ihre Romankompositionen, wie die progressiven Bestrebungen des Goetheschen Faust auf qualitativ neuer sozialgeschichtlicher und ideologischer Ebene vom sozialistischen Faust verwirklicht, von dem spätbürgerlichen Pseudofaust aber nihilistisch umgewertet und „zurückgenommen“ werden. Diese Verallgemeinerungen klingen auch in „Meister und Margarita“ an, doch solch eine synthetische Zeitalterdichtung des 20. Jahrhunderts hat Bulgakow in seiner Faustmetamorphose nicht geschaffen. Er beschränkte sich, was die Gegenwartshandlung betrifft, im Grunde auf einen sehr begrenzten Lebensausschnitt aus der „kleinen Welt“, im wesentlichen auf die kleinliche Welt „toter Seelen“ des nachrevolutionären Moskau. Die sozialistische Faustproblematik des 20. Jahrhunderts bleibt eigentlich außerhalb des Handlungsrahmens.

Diese thematische Begrenzung Bulgakows und die damit verbundene Eigenart seines künstlerischen Talents erklären auch den Rückgriff auf eine phantastische Teufelsgestalt und allgemein die phantastische Sujetlösung des Romans. Die nachgoetheschen Faustmetamorphosen in Romanform von Balzac, Gorki, A. Tolstoi und Thomas Mann kennzeichnen eine immer stärkere Konzentration auf die Gestaltung von Epochenbildern der „großen Welt“ und vertieftes Eindringen in die im Unterbewußtsein und Bewußtsein der Menschen ausgetragenen neuen Faust-Mephisto-Konflikte. Das gleichzeitige Streben nach epischer Breite, psychologischer Tiefe und ideologischer Zuspitzung bedingte eine sozialgeschichtliche Konkretisierung und Differenzierung der allegorisch-symbolischen Gestalten, Fabeln, Motive und Bilder Goethes sowie der Faustsage durch eine unmittelbare Darstellung der

¹ Siehe „Gorki und die Erlösung der Kunst“, Vorwort zu „Mit der Menschheit auf du und du – Schriftsteller der Welt über Gorki“, Verlag Kultur und Fortschritt, Berlin 1968, und Nachwort zu A. Tolstoi, „Der Leidensweg“, Bd. 3, Aufbau-Verlag, Berlin 1967.

schöpferischen und negierenden Kräfte im Menschen, in Natur und Gesellschaft. Die phantastischen Elemente der Faustsage wurden auf diese Weise in realen Gestalten und Lebensbeziehungen konkretisiert und umgestaltet. In dieser Hinsicht erscheint Bulgakows „Meister und Margarita“ tatsächlich wie ein literaturgeschichtlicher Anachronismus. Das wird besonders augenfällig im Vergleich zu Gorkis Faustmetamorphosen.² Gorkis künstlerische Entdeckung in der Gestaltung der Faustproblematik des 20. Jahrhunderts beruht vor allem auf seiner sozialgeschichtlichen Konkretisierung und Auflösung des traditionellen Faust-Mephisto-Verhältnisses, des früheren Gegensatzes von Gut und Böse, von schöpferischen und negierenden Prinzipien. In Goethes Epoche des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus war es historisch gerechtfertigt, in einer Mephistogestalt die Einheit von drei verschiedenen Momenten zu verkörpern: das allgemeine Prinzip der dialektischen Negation, den Geist des Kapitalismus und den Geist des Bösen. Gorki zeigt demgegenüber, daß in seiner Übergangsepoche drei zentrale Negationskräfte wirksam sind: die revolutionäre sozialistische Negation des Kapitalismus als das schöpferische dialektische Prinzip – der die Menschheit befreiende, prometheische „Teufel“ –, der unfruchtbare, spätbürgerliche Nihilismus des menschenfeindlichen „Gelben Teufels“ des Kapitals, der alle humanistischen Traditionen negiert und zur faschistischen Barbarei führt, und der ebenfalls unfruchtbare „kleine Dämon“ des Spießbürgertums, der nur negiert, um sich selbst zu erhöhen, und letzten Endes dem „Gelben Teufel“ Zubringerdienste leistet. Entsprechend diesen drei Negationskräften und „Teufeln“ gibt es für Gorki drei Formen moderner „Teufelspakte“ und Fausttypen: den sozialistischen Faust, den faschistischen und spießbürgerlichen Pseudofaust. Damit hat Gorki entscheidende Maßstäbe und Grundpositionen für die Gestaltung der Faustproblematik unserer Epoche geschaffen. Wenn Bulgakow nur eine phantastische satanische Negationskraft gestaltet, so bedeutet das jedoch weder eine Vermischung der von Gorki sozialgeschichtlich und ideologisch differenzierten Negationskräfte noch eine Ignorierung der künstlerischen Errungenschaften Balzacs, Dostojewskis, Gorkis und Alexej Tolstois. Da sich die Romanhandlung von „Meister und Margarita“ einerseits vorwiegend mit „toten Seelen“ satirisch auseinandersetzt und Bulgakow diesen andererseits in den Gestalten Jeschua (Jesus), Levi Matthäus, Meister, Margarita und auch Iwan Besdomny lediglich den allgemeinen Humanismus handlungsmäßig gegenüberstellt – wodurch selbstverständlich die Grenzen dieses Humanismus aufgedeckt werden –, hat seine Teufelsgestalt als Einheit von dialektischer Negationskraft und dem Geist des Bösen, der Gutes schaffen muß, eine relative thematisch-ideelle und künstlerische Berechtigung. Und für diesen symbolischen Inhalt ist Bulgakows phantastische Teufelsgestalt eine adäquate künstlerische Formlösung. Außerdem kann nur eine überzeitliche phantastische Gestalt die von dem Schriftsteller angestrebte kompositionelle Verbindung des Pilatusromans mit der Gegenwartshandlung sujetmäßig realisieren.

Welch grundlegende Bedeutung für „Meister und Margarita“ auch die künstlerischen Errungenschaften der unmittelbaren Vorgänger Bulgakows

2 Siehe „Die dialektische sozialgeschichtliche Auflösung der Faust-Problematik in Gorkis Roman-Epopöe ‚Klim Samgin‘“, Weimarer Beiträge, Berlin 1965, Heft 5.

haben, läßt bereits die direkte und indirekte Auseinandersetzung mit Dostojewski erkennen, die sich als ein verborgener Leitfaden durch die innere, philosophische Komposition des Romans zieht. Diese philosophische und künstlerische Auseinandersetzung, Bulgakows „Zerstörung“ des künstlerischen Epochenmodells Dostojewskis durch die Neugestaltung von Elementen der apokalyptischen Faustmetamorphosen seines großen Vorgängers, zeigt darüber hinaus sogar eine bestimmte historisch-typologische Annäherung an den literarischen Kampf mit dem Karamasowdichter, den seine Zeitgenossen Gorki und Alexej Tolstoi in den Romanen „Klim Samgin“ (1925–36) und „Leidensweg“ (1919–41) fast zur gleichen Zeit führten, in der „Meister und Margarita“ (1928–40) entstand. Nicht zufällig begrüßte Gorki daher schon Bulgakows frühe phantastische Novelle „Die verhängnisvollen Eier“ (1924) als eine bedeutende künstlerische Erscheinung der jungen Sowjetliteratur. Und diese Novelle gehört zu Bulgakows erstem Zyklus humoristisch-phantastischer Erzählungen „Die Teufeliade“ (1925), in dem sich bereits der künftige Dichter von „Meister und Margarita“ nachdrücklich ankündigte. Bulgakows polemische Umgestaltung von Dostojewskischen Elementen ist zugleich ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der ideellen Komposition von „Meister und Margarita“.

Dostojewski konnte von seinem historischen und ideologischen Standpunkt aus noch nicht den qualitativen Unterschied zwischen bürgerlicher und sozialistischer Revolution erkennen. Deshalb erwartete er im Ergebnis der kapitalistischen Zersetzung des alten patriarchalischen Rußland eine Neuauflage des Dilemmas der bürgerlichen Revolution, des Gegensatzes zwischen den vorrevolutionären „heroischen Illusionen“ und den „verlorenen Illusionen“ in napoleonischen Kaiserreichen und kapitalistischen Republiken. Weiter mystifizierte er seine Vision der bürgerlichen Endzeit als Beginn einer apokalyptischen Zeitenwende, die zur Verwirklichung seines christlich-utopischen Traums vom neuen humanistischen „Goldenen Zeitalter“ der Menschheit führen sollte. Dostojewski war sich des Visionscharakters seines Epochenbildes wohl bewußt und hat dessen literarische „Zerstörung“ selbst vorbereitet und vorausgesehen. Er nannte es in einer Erzählung aus dem Jahre 1877 den „Traum eines lächerlichen Menschen“ und bekannte 1875 durch den Mund einer seiner resümierenden Gestalten, welche Grenzen der Romangestaltung in seiner Epoche gesetzt waren: „Es sind gewichtige Fehler, Übertreibungen und Verkennungen möglich. Andererseits muß manches völlig ungesehen bleiben. Jedenfalls wäre man dabei gar zu oft auf ein bloßes Erraten angewiesen. Aber was soll schließlich ein Schriftsteller tun ... ? Es bleibt ihm nichts als hin- und herraten ... und sich irren. Seine Werke könnten aber als Material für ein späteres Kunstwerk dienen, für das künftige Bild einer unordentlichen, aber schon vergangenen Epoche ... Wenn die Zeit dieser brennenden Tagesfragen vergangen sein wird und die Zukunft anbricht, dann wird ein künftiger Künstler für die Darstellung selbst der vergangenen Unordnung und des Chaos schon schöne Formen finden.“ Gorki und Alexej Tolstoi haben bei der Verarbeitung der Dostojewskischen Werke „als Material“ für ihre harmonische Darstellung des vergangenen Chaos der bürgerlichen Endzeit Wege beschritten, die auch Bulgakow einschlug. Höchst bedeutungsvoll für das Verständnis der Bulgakowschen Faustmetamorphose sind in dieser Beziehung vor allem die Gestaltung der teuflischen Versuche, korrupte und naive Elemente zu verführen, um die sozialistische Revolution in

bürgerliche Fahrwasser zu lenken, und die Darstellung von Dostojewskis utopischer Heilsvision selbst als teuflischen Trug. Gorkis kleinbürgerlicher Pseudofaust Klim Samgin wird vom „kleinen Dämon“ dazu verführt, in der russischen Revolutionsepoche vom Beginn der sozialistischen Arbeiterbewegung bis zum Revolutionsjahr 1917 eine Wiederholung des französischen Revolutionsvorganges von 1789–1815 zu suchen und zu erstreben. Und Gorkis „dostojewskisierende“ Gestalten Sotowa und Diomidow dienen ebenfalls objektiv diesen mephistophelischen Klassenzielen der Bourgeoisie. Alexej Tolstoi war selbst lange Zeit in der Dostojewskischen Alternative befangen: napoleonisch-apokalyptische Endzeit oder humanistische Befreiung der Menschheit durch eine ideale christliche Liebe. Erst während der Arbeit am „Leidensweg“ begriff er den qualitativen Unterschied zwischen bürgerlicher und sozialistischer Emanzipation: „Es gibt zwei Freiheiten, die wie zwei Schwestern – wie Tag und Nacht, wie Leben und Tod – zusammengehören. Die eine (die sozialistische – R. S.) liegt offen und gewiß vor uns. Die andere geistert durch die ausgebrannte Wüste zwischen verwitterten Holzkreuzen dahin. Als ein mephistophelischer Widerspruch dieses Weltfriedhofs endete die ideale Liebe zum Menschen.“ Und weiter erklärte er in seiner Rede „Über Schaffensfreiheit“ auf dem Antifaschistischen Kongreß zur Verteidigung der Kultur in Paris 1935, an diese „ideale Liebe“ gewandt, die auch Bulgakows Meister suchte: „Sie sind immateriell wie eine Fata Morgana. Seinerzeit haben Sie in mir den Dichter geweckt. Sie haben mir zugeflüstert: ‚Schöpferische Arbeit ist das Empfinden der eigenen Freiheit – das höchste Geschenk für den Auserwählten. Erkenne dich selbst. Werde ein Demiurg, werde ein Prometheus.‘ Teuflische Worte. Aber ich habe ihnen damals geglaubt. Die Freiheit besaß die schönen alten Empfehlungen des Konvents. Ich habe geglaubt, daß meine befreite Persönlichkeit wie ein dem Käfig entflogener Vogel nach der absoluten Freiheit streben wird.“ Alexej Tolstoi zeigte im „Leidensweg“, wie dieser Widerspruch überwunden wird – sowohl in der direkten teuflischen Versuchung: „alles endet mit einem General“, einem neuen Napoleon (Sorokin), einer Inquisitorherrschaft (Broinizki) oder mit einem anarchistischen Chaos (Machno), als auch in der indirekten Form: Erneuerung durch „ideale Liebe“ und Flucht in die „kleine Welt“ des persönlichen Glücks (Dascha, Telegin, Katja). Bulgakow löst demgegenüber handlungsmäßig nicht das Dilemma dieser „mephistophelischen Widersprüche“. Aber er führt Dostojewskis extreme Alternativen derartig zugespitzt zu Ende, daß sie sich selbst aufheben und dem Leser der Blick auf ihre perspektivische Überwindung geöffnet wird. „Meister und Margarita“ ist deshalb im Sinne Thomas Manns ein „Endroman“, der zugleich den neuen Anfang vorbereitet.

Die dramatische Umgestaltung des Romans „Die Weiße Garde“, Bulgakows Erfolgsstück der zwanziger Jahre „Die Tage der Turbins“ (1925/26), endet mit der Feststellung „Ein großer Prolog zu einem neuen historischen Schauspiel“ und der anschließenden Frage: „Wessen Prolog und wessen Epilog?“ In der „Weißen Garde“ und in dem Stück zerbricht der von den Turbins gepflegte Traum der „idealen Liebe“ an den Widersprüchen zwischen der weißen Konterrevolution und den pseudosozialistisch-nationalistischen Petljurabanden, und die beide besiegende sozialistische Revolution gibt auch den humanistischen Kräften der alten Welt eine neue Perspektive. Bulgakow läßt die Rote Armee hier zwar nur als Vollstrecker des Weltgerichtes, als

Epilog des bürgerlichen und als Prolog des sozialistischen Zeitalters, am Schluß seiner künstlerischen Komposition auftreten, aber damit wird bereits das Dostojewskische Dilemma realistisch aufgehoben. Das unterstreicht Bulgakow auch direkt, indem er statt der von einer Romanfigur in Dostojewskis Sinn erwarteten apokalyptischen Reiter und Schrecken im Epilog des Romans die Gestalt eines Rotarmisten auf dem Panzerzug „Proletarier“ zeigt, der den Frieden in sich trägt und auf dessen Brust der fünfzackige Sowjetstern, der der nächtlichen Venus am Himmel gleicht, aufleuchtet, als wolle er dem Liebesplaneten Antwort geben. Schon der Verfasser der „Weißen Garde“ hatte damit eine Idee zum Ausdruck gebracht, die Lunatscharski im Werk Alexander Blocks entdeckte, der in seinem berühmten Poem den zwölf Rotarmisten, den neuen Jüngern des Messias, die Gestalt Christi voranschreiten ließ. „Block, der Dostojewski in prophetischer Gabe wohl am nächsten stand“, betonte Lunatscharski in seiner Rede zum 100. Geburtstag Dostojewskis 1921, „sagte: ‚Der Strom der Revolution zerstört deine Hoffnung, deine Träume. Er führt viel Schlamm und Schmutz mit sich. Doch höre, was er spricht! Sein Dröhnen besagt Großes.‘“ Die Hauptmomente dieser „Zerstörung“ und zeitgemäßen Umgestaltung des künstlerischen Epochenmodells Dostojewskis prägen auch weitgehend die ideelle Komposition von „Meister und Margarita“. Das Besondere und Neue in Bulgakows letztem Werk ist jedoch, daß der Teufel Voland versucht, anfällige Menschen einerseits durch Zauberkunststücke, wie sie Goethes Mephisto in der kapitalistisch zersetzten feudalen Gesellschaft anwandte, vom Wege der sozialistischen Revolution abzuführen, und andererseits zu diesem Zweck auch Situationen hervorruft, die Dostojewski als ein Zeichen der christlichen Katharsis des bürgerlichen Faust und der Abkehr von allen revolutionären Bestrebungen interpretierte.

Dostojewski setzte die prometheische Befreiung des Menschen von sozialen und ideologischen Fesseln mit der bürgerlich-individualistischen Emanzipation und dem legendären satanischen Kampf gegen Christum gleich. Bei dem Versuch solch eines „prometheischen“ Frevels erhoffte Dostojewski eine christliche Katharsis durch ein göttliches Wunder, durch eine plötzliche, den Frevler erschütternde Vision der Gestalt und Idee Christi, wie er in dem Artikel „Wlas“ (1873) dargelegt hat. Im Prolog von „Meister und Margarita“ läßt der Teufel die Gestalt Christi vor den Augen Berlioz‘ und Iwan Besdomnys lebendig werden, um diese vom Weg der Revolution abzuführen, nachdem sie die Emanzipation des Menschen aus den religiösen Fesseln der Vergangenheit zum zielbewußten und allmächtigen Schöpfer des Lebens verkündet haben und das Symbol Christi durch poetische Gestaltung „töten“ wollten. Dieser indirekte literarische Bezug ist der Ausgangspunkt der ideellen Komposition Bulgakows und verdient daher besondere Beachtung. In „Wlas“ schildert Dostojewski die Geschichte zweier Bauernjungen, die sich tatsächlich zugetragen haben soll. Der eine Bursche erklärte aus Hochmut, „alles zu können“. Der andere nahm ihn beim Wort und sagte: „Schwör mir bei deinem Seelenheil, alles zu tun, was ich dir sagen werde.“ Darauf verlangte er, jener solle die beim Abendmahl gereichte Hostie auf eine Stange stecken und mit dem Gewehr durchschießen. Als der Bursche das Gewehr auf das Christussymbol abdrücken wollte, hatte er plötzlich eine Halluzination, er sah das Bild des gekreuzigten Christus und fiel bewußtlos um. Später zog er als büßender Pilger durch Rußland. Dostojewski, für den die Gestalt und die Idee

Christi ein „Volksheiligum“ und die kapitalistische Zersetzung des alten patriarchalischen Rußland das Werk eines „riesengroßen, unsauberen Geistes von großer Macht, viel klüger als Mephistopheles“ war, sah in dieser Geschichte das „Bedürfnis, über die Schnur zu hauen ..., sich mit dem Oberkörper über einen Abgrund zu beugen, in die Tiefe zu blicken und – in einigen gar nicht seltenen Fällen – sich wie ein Wahnsinniger kopfüber in den Abgrund zu stürzen. Es ist das Bedürfnis eines Menschen, zuweilen auch eines, der sonst nichts leugnet und die Ehrfurcht kennt, das größte Heiligtum seines Herzens, sein vollständigstes Ideal, das ganze Volksheiligum in seiner ganzen Fülle zu leugnen, das Heiligtum, vor dem er soeben in Andacht erschauerte und das ihm plötzlich gleichsam zu einem unerträglichen Joch geworden ist.“ Anschließend formuliert Dostojewski den Inhalt dieses Teufelspaktes: „Nur ein Augenblick solcher unerhörter Frechheit – und dann mag alles zugrunde gehen! Natürlich glaubte er (der Bursche – R. S.), daß ihm ewige Verdammnis winkte; dafür dürfte er aber sagen: ‚Auch ich bin auf diesem Gipfel gewesen!‘ ... Sich selbst für diesen kurzen Augenblick des Triumphes in Verneinung und Hochmut für alle Ewigkeit ins Verderben zu stürzen – wahrlich, der russische Mephistopheles konnte wirklich nichts Vermesseneres erfinden!“ Diese Faustgeschichte verallgemeinert Dostojewski in seinen späten großen Romanen zu einem künstlerischen Epochenmodell, in dem das bürgerlich-individualistische Fauststreben als Teufelstrug und die bürgerliche Endzeit als heraufziehende apokalyptische Zeitenwende sowie deren humanistische Überwindung durch die gesunden Volkskräfte als eine christliche Katharsis mystifiziert ist, die nach den schwersten Freveltaten auch den „faustischen“ Sünder erfaßt. Solch eine Katharsis erwartete Dostojewski, wie er am Beispiel des Burschen aus dem Artikel „Wlas“, der auf das Christussymbol schießen wollte, dargelegt hat, nur im Ergebnis mystischer Schrecken und Halluzination. Wie diese Halluzination, das Erscheinen Christi anstelle der Hostie, entstehen konnte, blieb für Dostojewski allerdings nach seinen eigenen Worten selbst ein Geheimnis: „Das Gerichtsurteil erdröhnte natürlich aus seinem eigenen Herzen. Warum erklang es aber nicht bewußt in einer plötzlichen Erleuchtung seines Geistes und Gewissens? Warum erschien es ihm in einem gleichsam äußeren, von seiner Geistesverfassung unabhängigen Bilde? Das ist ein großes psychologisches Rätsel und ein Werk Gottes.“

Bei Bulgakow ist dieses „Rätsel“, das Berlioz zuerst an seinem Verstande zweifeln läßt, dann sogar in den Tod treibt und Iwan Besdomny den Sinn verwirrt, das Werk des Teufels Voland. Auf ähnliche Weise parodiert Voland auch die altrussische apokryphe Legende vom Kopf Adams. Nach diesem Apokryph, das unter anderem in der während Bulgakows Studienjahren weit verbreiteten „Geschichte der russischen Literatur“ von A. N. Pypin (4. Auflage, Petersburg 1911) eingehend dargestellt ist, wurde der Schädel des toten Adam unter den gekreuzigten Jesus gelegt, damit Christi Blut in diesen hineinfließe und der sündig gewordene Stammvater der Menschen dadurch entschützt werde. In der Walpurgisnacht des Bulgakowschen Romans wird demgegenüber das Blut des auf Teufelsbefehl getöteten spionierenden Barons Maigel im Schädel des ebenfalls durch Teufelslist umgebrachten Berlioz aufgefangen, damit Margarita nach der symbolischen Verwandlung dieses Blutes in Wein durch das „Abendmahl“ aus diesem Kelch dann den ganzen Walpurgisnachtzauber Volands beendet.

Diese Motivverbindung, die noch durch die Parallele zur Ermordung Jeschuas und Judas' auf Pilatus' Geheiß erweitert und sehr bedeutsam verallgemeinert wird, weist bereits darauf hin, daß Voland in der „komödiantisch niederen“ Gegenwartshandlung mit seiner teuflischen Parodie des symbolischen Vorgangs aus der apokryphen Legende die christliche Erlösungsidee „zurücknehmen“ will. Gleichzeitig versucht der Teufel damit auch, wie schon die Handlungsparallele von Jeschua und Berlioz' Tod andeutet, die sozialistische Emanzipationsidee der Menschheit zu widerlegen. Diese beiden zentralen Aspekte des teuflischen Versuchers und Bulgakows Gegenposition sowie die ideelle Gesamtkomposition des Romans erhellt wiederum der Vergleich mit der künstlerischen Lösung von Dostojewskis Faustmetamorphosen. Seinen synthetischen Faustroman „Die Brüder Karamasow“ entwickelte Dostojewski auf zwei Kompositionsebenen: den geschichtsphilosophisch erhöhten christlichen und teuflischen Legenden im Roman und den gesellschaftlich niederen, in der „kleinen Welt“ spielenden individuellen Vorgängen um die Ermordung des alten Karamasow. Dabei ist die zweite Ebene als menschliche Prüfung für die geschichtsphilosophische Alternative der höheren Ebene angelegt. Ein ähnliches Verhältnis finden wir zwischen der Jeschua-Pilatus-Legende in „Meister und Margarita“ und den phantastischen Vorgängen um Margarita, den Meister und die Versuchungen des Teufels im nachrevolutionären Moskau. Aber die philosophische Fragestellung und deren Entfaltung setzt in Bulgakows Roman andere Alternativen und Akzente als bei Dostojewski. In der „Legende vom Großinquisitor“ vertritt der Karamasowsche Großinquisitor die These, daß der Mensch von Natur zu schwach und zu schlecht für die humanistischen Ideale sei, der Starke müsse sich daher über alle Moralgesetze skrupellos hinwegsetzen, eine Inquisitorherrschaft errichten und Jesus – Dostojewskis Symbol für alle humanistischen Bestrebungen, der Anwalt der Erniedrigten und Beleidigten, der Armen und Ausgebeuteten – bei einer zweiten Wiederkunft abermals als Meuterer und Ketzer töten. In der Jeschua-Pilatus-Legende, die zuerst Voland vor Berlioz und Iwan Besdomny visionsartig beschwört, die dann in den Romanfragmenten des Meisters berichtet wird und mit der phantastischen Begegnung Jeschuas und Pilatus' endet, verfißt Pilatus anfangs gegenüber Jeschuas These „der Mensch ist gut“ einen analogen Standpunkt wie der Großinquisitor Iwan Karamasows. Am Schluß des Romans erlebt Pilatus – ebenfalls ähnlich wie Iwan Karamasow in seinem berühmten „Teufelsgespräch“ – eine Katharsis. Iwan Karamasows andere Legende von dem Nihilisten, der alle humanistischen Ideale verneinte und nach dem Tode verurteilt wurde, zwischen Himmel und Erde eine Quadrillion Kilometer zu durchwandern, ehe er erlöst zu Jesus gelangen kann, findet in Iwan Karamasows eigener Wandlung eine Bestätigung. Zum Schluß der Legende Bulgakows wird auch Pilatus' Wunsch, sein Gespräch mit Jeschua fortzusetzen, nach fast zweitausend Jahren Ausharren zwischen Himmel und Erde erfüllt. Dies bewirkt das unsterbliche Werk des Meisters, das Jeschua gelesen hat. Auf den ersten Blick könnte man meinen, es handle sich hier um eine Analogie zu dem symbolischen Kuß, den Jesus in Iwan Karamasows Legende dem Großinquisitor als Zeichen des stillen Verständnisses gibt. Tatsächlich jedoch wird Pilatus erlöst, weil er die Idee Jeschuas zu begreifen beginnt, daß der Mensch gut ist und nur durch die Umstände zum Tier werden kann. Damit schlägt Bulgakows ideelle Komposition im Gegensatz zu

der Dostojewskis und ähnlich wie in der „Weißen Garde“ die Brücke von Jeschua, vom utopischen Kommunismus zur Idee der sozialistischen Revolution. Die teuflischen Kräfte haben ihre „Wette“ mit der faustischen Menschheit trotz der Ermordung Jeschuas und Berlioz' verloren. Das gilt sowohl für die legendäre geschichtsphilosophische Kompositionsebene als auch für die phantastische Gegenwartshandlung des Romans. Freilich ist der Prüfstein der phantastischen Gegenwartshandlung inadäquat und als ein gültiger Beweis für die menschliche Berechtigung der geschichtsphilosophischen Lösung in der Jeschua-Pilatus-Legende überfordert. Das ist auch die Geschichte der Brüder Karamasow im Verhältnis zur Lösung der christlichen und teuflischen Legenden in Dostojewskis Romankomposition. Voland wählt sich im nachrevolutionären Moskau nur solche Objekte für die Bestätigung seiner teuflischen Versuchungen, die wie Berlioz und Iwan Besdomny zu lebensfremd und scholastisch bzw. zu naiv waren, um mit dem Teufelsspek, den sich ihre Schulweisheit nicht hat träumen lassen, fertig zu werden, oder zu korrupt sind wie die Varietégesellschaft, daß sie dem kapitalistischen Teufel schon verfallen waren, ehe Voland mit seinem „Faust II“ Akt I parodierenden mephistophelischen Papiergeldschwindel und den Maskenzügen auftritt. Aber gegenüber der wahren Menschlichkeit und Liebe Margaritas erweist sich der Teufel bereits als untergeordnete Macht. Hier muß das Böse Gutes schaffen. Nicht zufällig beendet daher auch die erlösende Liebe Margaritas trotz der teuflischen Parodie auf die Erlösungssymbole Christi und trotz der triumphierenden Worte Volands zu Berlioz' Kopf den ganzen Walpurgisnachtzauber. Und nicht zufällig tritt daher schließlich auch der Moment ein – „Höchste Zeit! Höchste Zeit!“ –, daß Voland und seine gewaltigen Gesellen aus Moskau abziehen müssen. Diese geschichtlich richtige Lösung wird allerdings mystifiziert und nicht wie bei Gorki und Alexej Tolstoi durch den realen Kampf und Sieg des sozialistischen Fausts herbeigeführt. Für diese Grenze des Romans gilt, was Gorki 1925 schon über die Lösung der von ihm hochgeschätzten Frühnovelle des späteren Dichters von „Meister und Margarita“, der phantastischen Erzählung von den „Verhängnisvollen Eiern“, sagte: „Bulgakow hat mir sehr gefallen, sehr, aber das Ende der Erzählung hat er schlecht gemacht.“ In dieser Erzählung erweisen sich alle menschlichen Bemühungen als vergeblich, den das Land verwüstenden Vormarsch riesiger Reptilien zu stoppen, die sich durch den versehentlichen Mißbrauch einer genialen und nützlichen Erfindung entwickelt haben. Erst ein früher und starker Frost vernichtet die verhängnisvolle Schlangenbrut. Diese Symbolik mag daran erinnern, wie es den Engeln im V. Akt von „Faust II“ gelingt, „die heißen Teufel einzuschneien“, dennoch ist sie nur ein notdürftiger Ersatz für eine echte Lösung. Sozialgeschichtlich unmotiviert bleibt auch der plötzliche Abzug Volands und seiner gewaltigen Gesellen aus Moskau. Aber Bulgakow gibt hier eine humanistische Motivierung für seine geschichtlich richtige optimistische Lösung. Wie in Goethes „Faust“ und in der ersten Fassung des „Leidensweges“, in der die sozialgeschichtliche Motivierung eines „Triumphes des Reinmenschlichen“ noch fehlte, muß der „Teufel“ der alles besiegenden Kraft der Liebe weichen. In der Volandschen „Walpurgisnacht“ erlöst Margarita, als sie die Qualen der Sünder sieht, eine junge Frau, die wie Goethes Gretchen in Verzweiflung ihr eigenes Kind umgebracht hat. Hier erscheint Margarita gleichsam als eine Metamorphose der Gottesmutter aus

dem altrussischen Apokryph vom „Weg der Mutter Gottes durch die Qualen“ der Hölle (Choshdenie bogorodizy po mukam). Dieses Apokryph, das nach Dostojewskis Worten „in seinen Bildern und in seiner Kühnheit Dantes Werk nicht nachsteht“, diente bereits dem Autor der „Brüder Karamasow“ als Vorbild für seine Gestaltung der höchsten Weltprobleme in der „Legende vom Großinquisitor“ und für die Darstellung des Purgatoriums Dmitri Karamasows, des „Wegs der Seele durch Höllenqualen“. Von diesem Apokryph entlehnte auch Alexej Tolstoi den Titel „Leidensweg“ (Choshdenie po mukam). In der ersten Fassung des Romans, deren deutsche Ausgabe „Höllenfahrt“ heißt, sollte nach Tolstois eigener Erklärung die Gestalt der russischen Frau die mephistophelischen Widersprüche des spätbürgerlichen Weltfriedhofs überwinden. „Die Zukunft steht vor uns als schwarzer Nebel“, schrieb Tolstoi im Nachwort zur „Höllenfahrt“. „Entsetzt blicke ich zurück: ist denn Rußland wirklich eine Wüste, ein Friedhof, eine gewesene Stätte! Nein, zwischen den Gräbern sehe ich Millionen von Menschen, die die bitterste Bitternis der Höllenpein durchkostet und das Land nicht der Verwüstung und die Seele nicht der Finsternis preisgegeben haben. Gesegnet sei dein Name, russische Erde! Große Pein zeugt großen Segen. Die das ganze Leid der Hölle durchkostet haben, werden erfahren, daß das Sein nicht vom Bösen, sondern vom Guten lebt: vom Willen zum Leben, von Freiheit und Barmherzigkeit. Nicht dem Tode und nicht dem Untergange ist die große grüne slawische Ebene geweiht, sondern dem Leben und der Freude des freien Herzens. Der dritte Teil der Trilogie handelt vom Herrlichsten auf Erden: von barmherziger Liebe, von der russischen Frau, die mit unhörbaren Schritten die ganze Hölle durchwandert hat, mit ihren Händen das lebendige Feuer der Lampe der Braut vor den eisigen, verpesteten Winden schützend.“ In der philosophisch-allegorischen Verallgemeinerung Bulgakows ist auch Margarita solch ein zukunftsvolles Symbol der Kraft und Liebe des Menschen und des russischen Volkes. Dem Namen nach mit Goethes Margarete verwandt und zugleich das „Helena-Ideal“ des Meisters, ist Bulgakows Margarita damit auch als „höchste Richterin“ typologisch-funktionell eine Metamorphose der symbolischen Gestalt der Gottesmutter im V. Akt von Goethes „Faust II“. Sie verbindet auf diese Weise in einer Person das „Ewig-Weibliche“, das Goethes Faust in den Gestalten Gretchens, Helenas und der Mutter Maria „hinanzieht“ und den Teufel besiegt. Diese symbolische Lösung der „Vollandiade“ ist zweifellos gegenüber Bulgakows frühen „Teufeliaden“ ein bedeutender Fortschritt. Aber hierin zeigen sich auch die abstrakt-humanistischen Grenzen des Philosophen Bulgakow. Diese ideologischen Grenzen bedingen auch die künstlerischen Schwächen des Romans. Die abstrakt-humanistische Lösung konnte Bulgakow nur in einer symbolischen Überhöhung der Gestalt und Liebe Margaritas künstlerisch sinnfällig machen. Das erklärt auch, warum Bulgakows Gestaltung dieser Handlungslinie nicht die künstlerische Kraft der „Vollandiade“ und des „Pilatus-Romans“ erreicht. Ein ähnliches Verhältnis zwischen künstlerischen Stärken und Schwächen des Romans kennzeichnet auch die Entwicklung der Komposition von „Meister und Margarita“ zu einem neuen Faustmodell.

Diese komplizierte Problematik ist jedoch außerdem aufs engste mit Bulgakows vielschichtigen literarischen Traditionsbeziehungen verbunden; denn in „Meister und Margarita“ verschmelzen u. a. die traditionellen Elemente der apokryphen Legenden und der Faustmodelle Goethes und

Dostojewskis besonders mit Momenten des Schelmenromans Lesages und Gogols sowie der tragischen Groteske des Schöpfers der „Nase“ zu einer originellen weltliterarischen Synthese. Und das bestimmt wesentlich den eigentümlichen Charakter des Bulgakowschen Faustmodells und dessen sonderbar anmutende Verbindung von literaturgeschichtlichen Anachronismen und Originalität.

III

Die Um- und Neugestaltung traditioneller künstlerischer Modelle nimmt in Bulgakows Gesamtschaffen einen wichtigen Platz ein. „Meister und Margarita“ ist auch in dieser Hinsicht die Synthese seiner künstlerischen Experimente und sein reifstes, bedeutendstes Werk. Das ausgeprägte literarische und historische Traditionsbewußtsein Bulgakows offenbart sich bereits äußerlich in seinen Dramatisierungen von Romanen der Weltliteratur und in Werken über ältere Dichter, mit denen er sich besonders verbunden fühlte. So dramatisierte er Gogols „Tote Seelen“ (1932) und „Don Quichotte“ (1938). Über Puschkin schuf er die Tragödie „Die letzten Tage“ (1934/35), über Molière die biographische Novelle „Das Leben des Herrn de Molière“ (1932/33) und das Stück „Die Kabala der Scheinheiligen“ (1930–36). Außerdem schrieb er ein noch unveröffentlichtes Stück mit dem Titel „Adam und Eva“ (1931) und in seinen letzten Lebensjahren auch Opernlibretti zu Themen der russischen Geschichte: „Minin und Posharski“ und „Peter der Große“. Bei diesen Werken handelt es sich – soweit sie bereits der Öffentlichkeit vorliegen – meistens um eine erste, mehr oder weniger direkte Stufe der Neugestaltung historischer und literarischer Sujets. Diese Form charakterisierte Gorki in seiner Einschätzung des Stückes über Molière: „Das ist ein sehr gutes, kunstvoll gemachtes Stück ... Dem Autor gelang vieles, was noch einmal die allgemeine Meinung von seiner Talentierteit und seinen dramatischen Fähigkeiten bestätigt. Er hat das Porträt Molières an der Neige seiner Tage ausgezeichnet dargestellt ... Ebenso gut, kühn und – ich möchte sagen – schön ist der Sonnenkönig gestaltet, und überhaupt alle Rollen sind gut ... Ein ausgezeichnetes Stück.“

In diesen Werken verbinden sich originelle künstlerische Interpretationen mit dem Streben, den Vorlagen möglichst abbildgetreu gerecht zu werden. Darin unterscheidet sich diese Form der Verarbeitung literarischer und historischer Sujets grundsätzlich von der des Pilatus-Romans, der vor allem durch die Umgestaltung Christi zu einem „lächerlichen Menschen“ von der Art des Dostojewskischen sehr wesentlich von der biblischen Legende abweicht. Methodisch näher steht „Meister und Margarita“ in dieser Beziehung schon die Komödie „Der schwachsinnige Jourdin“ (1932), in der Bulgakow verschiedene Themen und Sujets Molières zu einem originellen Stück verarbeitet. Auch in „Meister und Margarita“ werden, wie wir gesehen haben, Elemente verschiedener künstlerischer Modelle, von den apokryphen Legenden über den Kopf Adams und die Höllenfahrt der Gottesmutter bis zu Goethes und Dostojewskis Faustmodellen, auf neue Weise miteinander verknüpft. Dennoch handelt es sich hier um ein qualitativ anderes Verhältnis zu den literarischen Vorlagen: Ein neues künstlerisches Modell entsteht außerdem einerseits durch die kompositionelle Verknüpfung verschiedener

historischer Zeitebenen sowie andererseits - und das vor allem - durch die Schaffung mehr oder weniger zwischen den Zeilen verborgener zeitgenössischer Metamorphosen der literarischen Vorlage. Bulgakows Weg zu dieser künstlerischen Synthese markieren seine frühe Erzählung „Die Abenteuer Tschitschikows“, die zu dem Zyklus „Teufeliade“ gehört, und die Komödie „Iwan Wassiljewitsch“ (1935/36). In der Erzählung versetzte Bulgakow den Helden der Gogolschen „Toten Seelen“ und in der Komödie den Zaren Iwan Grosny in das nachrevolutionäre Rußland bzw. Sowjetbürger in die Zeit Iwan Grosnys, um zwei Epochen und Lebensformen in einzelnen Momenten miteinander zu vergleichen. In beiden Werken werden - prinzipiell ähnlich wie in Mark Twains Roman „Ein Yankee an König Artus' Hof“ - die traditionellen literarischen bzw. historischen Gestalten unverändert in die andere Epoche versetzt, und die phantastischen Zeitverschiebungen erweisen sich schließlich als Träume. Das ist in „Meister und Margarita“ nicht mehr der Fall. Damit nähert sich Bulgakow auch in dieser Hinsicht - analog zu seiner polemischen Umgestaltung der Dostojewskischen Faustmetamorphosen - Gorki und Alexej Tolstoi an. Dennoch unterscheidet sich Bulgakows synthetische Verarbeitung traditioneller Sujets und Gestalten in modernen Metamorphosen zu einem neuen Faustmodell sehr wesentlich von der Gorkis und Alexej Tolstois. Hierbei geht es natürlich nicht nur um Äußerlichkeiten und individuelle Eigenarten Bulgakows, obwohl es gewiß nicht zufällig ist, daß in „Meister und Margarita“ Phantastisches und Reales untrennbar miteinander verbunden wird und es außerdem manchmal - vergleichsweise etwa wie in Dostojewskis „Doppelgänger“ - sehr schwer zu bestimmen ist, ob der Autor phantastische Ereignisse als Halluzinationen des kranken Iwan Besdomny oder als objektive Vorgänge aufgefaßt wissen will. Bulgakow läßt das wohl ebenso wie Dostojewski bewußt offen, da sich ihm selbst als Künstler die Realität sehr weitgehend in der Form von Halluzinationen und phantastischen Bildern erschloß. Konstantin Paustowski, der mit Bulgakow seit den gemeinsamen Schuljahren in Kiew bis zu dessen Tode eng befreundet war, berichtet jedenfalls in dem „Buch der Wanderungen“, daß der Schöpfer der „Teufeliade“ und „Vollandiade“ während seines ganzen Lebens oft mit Ereignissen und Umständen konfrontiert wurde, die ans Phantastische grenzten, und er es auch liebte, im Freundeskreis reale gesellschaftliche Gegebenheiten und Konflikte in Form phantastischer Erzählungen zu interpretieren und zu lösen. Über diese Seite des Lebens und der Persönlichkeit Bulgakows ist noch wenig bekannt geworden. Sicher sind von diesem Aspekt noch wichtige Aufschlüsse über Inhalt und Form von „Meister und Margarita“ zu erwarten. Aber wie dem auch sei, eins läßt sich bereits auf Grund typologischer Vergleiche feststellen:

Die phantastischen Kompositionslösungen des Romans lassen auch erkennen, daß Bulgakow die reale Dialektik der gesellschaftlichen Wirklichkeit nur begrenzt erfaßt hatte. Daher schuf er auch in seinem synthetischen Romanwerk eigentlich kein künstlerisches Epochenmodell, sondern beschränkte sich einerseits objektiv auf die Gestaltung einzelner Seiten des Lebens und griff andererseits bei der Verallgemeinerung des Vordergrundgeschehens auf phantastische Kunstformen zurück, die in der Literaturgeschichte meist dann festzustellen sind, wenn ein Schriftsteller die Lösung seiner Zeitproblematik noch nicht klar sieht, sie aber dennoch allegorisch-symbolisch andeuten oder vorwegnehmen will. In dieser Hinsicht

hat Bulgakow bei der Formlösung von „Meister und Margarita“ sehr klug die Grenzen seiner geschichtsphilosophischen Erkenntnis berücksichtigt und die Stärke seines Talents genutzt.

Gorki und Alexej Tolstoi haben literaturgeschichtlich „vollständige“ Faustmetamorphosen über alle entscheidenden Entwicklungsstadien in der „kleinen und großen Welt“ des vorrevolutionären und revolutionären Rußland, vom irdischen, geschichtsphilosophischen „Prolog“ bis zur realen Perspektive des „höchsten Augenblicks“, des „Triumphs des Reinmenschlichen“, geschaffen. Das ist nicht nur ein Ergebnis formaler Zielsetzung und individueller Traditionen. Alexej Tolstois Romanfigur Rostschin, der während seines Irrweges zwischen Weiß und Rot resignierend befürchtete, es nicht „bis zum Faust“ zu bringen, formuliert, nachdem er selbst dazu beigetragen hat, daß die alte Vision vom „freien Volk auf freiem Grund“ Wirklichkeit wurde, jene Erkenntnis, die es Gorki und Alexej Tolstoi ermöglichte, „vollständige“ sozialistisch-realistische Faustmodelle zu schaffen: „Alle Kräfte übersteigt die Aufgabe ... Uns hat es nie geträumt, daß wir sie verwirklichen werden ... Wir haben viel darüber gesprochen, was für eine ermüdende Sinnlosigkeit uns der Kreislauf der Geschichte, der Untergang großer Zivilisationen dünkte. Ideen, die zu einer kläglichen Parodie geworden waren ... Unter dem Frackhemd – die gleiche behaarte Brust des Pithekanthropus ... Lüge! Der Schleier ist von den Augen gerissen ... Rußland hat den Menschen geboren ... Der Mensch hat für die Menschen das Recht gefordert, Mensch zu werden. Das ist kein Traum, das ist eine Idee ... sie kann verwirklicht werden ... Ein blendendes Licht hat die halbzerstörten Gewölbe aller vergangenen Jahrtausende erhellt ... Alles ist harmonisch, alles gesetzmäßig ... Das Ziel ist gefunden.“

Bulgakow hat dieses Ziel, wie sein Roman „Die Weiße Garde“ und die Stücke „Die Tage der Turbins“ und „Die Flucht“ (1926-28) über die Zeit des Bürgerkriegs zeigen, ebenfalls grundsätzlich erkannt und bejaht. Die komplizierten Bedingungen und Konflikte der Zeit der Neuen ökonomischen Politik und des sozialistischen Aufbaus in der Sowjetunion stellten ihn jedoch vor neue Probleme, die er in phantastischen „Teufeliaden“ und „Vollandiaden“ zu erfassen und zu lösen sucht. Die reale Dialektik dieser „Schlachten unterwegs“ konnte Bulgakow nicht gestalten. Nicht zufällig stützte er sich deshalb sehr stark auf literarische Formen, wie sie für die vorgotischen Teufelsgeschichten Lesages und für den vordostojewskischen Roman Gogols charakteristisch sind, während Gorki und Alexej Tolstoi vor allem Formen der großen Zeitalterdichtungen Goethes, Dostojewskis und L. Tolstois weiterentwickelten und zeitgemäß-realistisch erneuerten.

Überaus aufschlußreich für das Verständnis dieser Zusammenhänge sind die Hinweise zur Entstehungsgeschichte des Romans, die A. Wulis im Nachwort zur sowjetischen Ausgabe von „Meister und Margarita“ gibt: Zu Beginn der Arbeit an dem späteren Roman kreisten die Gedanken Bulgakows um den „hinkenden Teufel“ Lesages. Der Schriftsteller beabsichtigte zuerst, nur eine satirische Novelle nach dem Sujetschema Lesages zu schaffen. Aber bereits im Frühstadium der Arbeit zerstört ein Kapitel, „Das Evangelium von Voland“ – eine Parodie auf das Neue Testament vom Gesichtspunkt des Teufels –, das traditionelle Sujetschema Lesages. 1934 führte Bulgakow dann noch die Gestalt der Margarita in das Sujet ein, und aus der ursprünglich geplanten satirischen Novelle wird der satirisch-philosophische Roman „Der Meister und

Margarita“. Diese Momente der Entstehungsgeschichte des Werkes weisen darauf hin, daß Bulgakow während der Arbeit an „Meister und Margarita“ allmählich vom Sujetschema eines sittengeschichtlichen Schelmenromans, wie wir ihn in der Sowjetunion etwa in den berühmten Werken von Bulgakows Freunden Ilf und Petrow „Die zwölf Stühle“ und „Die Jagd nach der Million“ kennen, zur Komposition einer geschichtsphilosophischen Zeitalterdichtung überging. Eine Verknüpfung dieser beiden Genres kennzeichnet auch das Faustmodell des vorliegenden Romans. Auf den ersten Blick erinnert Voland tatsächlich vor allem an den „hinkenden Teufel“ Lesages, der als scharfsinniger Beobachter die Geheimnisse korrupter Menschen bloßlegt, oder an Gogols Tschitschikow, der „tote Seelen“ aufstöbert. Ähnlich wie bei Lesage und Gogol haben die einzelnen Abenteuer und „Enthüllungen“ des Bulgakowschen Teufels auch einen relativ sehr selbständigen Charakter in der Gesamtkomposition. Sie verbinden sich nur locker zu einer Kette turbulenter Ereignisse und zu einem kritischen Sittengemälde. Das Abenteuerlich-Phantastische und das Sittengemälde scheinen dem Dichter, wenn man nur das Vordergrundgeschehen betrachtet, wichtiger zu sein als die Analyse menschlicher Entwicklungen und die Darstellung der Dialektik seiner Faust-Mephisto-Konflikte. Dennoch ordnet sich der innere Aufbau des turbulenten Vordergrundgeschehens und des grotesken Sittengemäldes einer einheitlichen ideellen Komposition unter, die sich letztlich als ein neues Faustmodell darbietet.

Als Juri Tynjanow in seiner bereits zitierten Arbeit Dostojewskis „Stepantschikow“ als eine kunstvoll verborgene Gogolparodie entschlüsselte, warf er eine Frage auf, die für diese Zusammenhänge besondere Beachtung verdient: Die Tatsache, daß diese Gogolparodie „nicht ins literarische Bewußtsein einging, ist bemerkenswert, aber nicht unikal. Die Parodien von Sujetschemata sind manchmal tief versteckt. Schwerlich wäre jemand auf den parodistischen Charakter des ‚Grafen Nulin‘ gekommen, hätte sich nicht Puschkin selber darüber geäußert. Und wieviel unentdeckte Parodien mag es wohl geben?“ Bulgakows Faustmodell ist zwar kein episches Kryptogramm im Sinne von Joyce’s „Ulysses“, es ist nicht so tief versteckt wie das des „Samgin“ oder des „Leidenswegs“, aber wohl auch nicht so offenkundig wie das des „Doktor Faustus“. Wir stoßen hier auf ein Problem, das für das Verständnis der weltliterarischen Entwicklung und nicht zuletzt für die Strukturbestimmung aller dieser großen Romane des zwanzigsten Jahrhunderts außerordentliche Bedeutung hat: Die künstlerischen Modelle der großen Werke der Weltliteratur stützen sich meist auf Elemente mehrerer literarischer Vorlagen. Aber die Umgestaltung einer literarischen Vorlage erweist sich letztlich als entscheidend für den Charakter des neuen künstlerischen Modells. So ist das Walpurgisnacht Kapitel und die Hamletproblematik bei Joyce dem Odysseemodell untergeordnet, während im „Samgin“ die Odyssee- und Hamletparodie zu Bestandteilen des alles umfassenden neuen Faustmodells werden. Das ist nicht zufällig, denn Metamorphosen des Faust-Mephisto-Konfliktes bieten außerordentlich günstige Voraussetzungen, um die Dialektik des Lebensprozesses in einer Romanfabel zu gestalten. Nicht zufällig hat daher wohl auch Bulgakow die Sujetschemata Lesages und Gogols letztlich in einem neuen Faustmodell verarbeitet. Aber diese kompositionelle Überordnung der Faustproblematik hat sich in „Meister und Margarita“, wie die Entstehungsgeschichte des

Romans zeigt, erst allmählich herausgebildet, und sie ist nicht so offenkundig, da die sehr ausgespielten Metamorphosen Lesages und Gogols manchmal die Gesamtkomposition zu sprengen drohen. Deshalb gilt für Bulgakows Roman in besonderem Maße, was Goethe über das Verhältnis von Stoff, Gehalt und Form sagte: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.“ Und das Geheimnis der Form sah Goethe in der „Besonnenheit des Dichters ... Die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit erforderlich.“ Aus den Werken Goethes, Dostojewskis, Gorkis, A. Tolstois und Thomas Manns wissen wir, daß die Schriftsteller durch direkte oder indirekte Orientierungspunkte in Form von offensichtlichen und kryptischen Zitaten, Entlehnungen, Anspielungen, Parodien, Stilisierungen usw. dem Leser helfen, in die Geheimnisse der Komposition einzudringen. Das tut auch Bulgakow.

Bei der Analyse dieser Orientierungspunkte muß man jedoch zwischen untergeordneten Motiven und Knotenpunkten der ideellen Komposition unterscheiden, wenn man den Charakter des künstlerischen Modells bestimmen will. Gogol hat die Gestalt des Seelenkäufers Tschitschikow – ähnlich den späteren Faustmetamorphosen von Dostojewski und L. Tolstoi – als einen Napoleontyp stilisiert, und die Fabel der „Toten Seelen“ ist historisch-typologisch etwa mit dem Motiv des Papiergeldschwindels im I. Akt von „Faust II“ vergleichbar. Dennoch ist Gogols Werk kein Faustmodell. Bei „Meister und Margarita“ orientieren bereits Titel und Motto auf einen Faustroman. Aber wie das Faustmodell aufgebaut ist, läßt sich aus einzelnen Orientierungspunkten allein nicht bestimmen. Im I. Kapitel des Romans finden wir drei Motive, die sich auf drei verschiedene Szenen des Goetheschen „Faust“ beziehen: Die disputierenden Spaziergänger Berlioz und Iwan Besdomny umkreist der Teufel Voland mit einem Spazierstock in der Hand, in den ein Pudelkopf geschnitzt ist. Hier wird unmißverständlich auf Goethes „Osterspaziergang“, die Szene „Vor dem Tor“, angespielt. Weiter prophezeit Voland das Schicksal Berlioz' in der Art der Hexensprüche aus Goethes Szene „Hexenküche“. Aber der für die Funktion des Kapitels in der ideellen Komposition des Romans entscheidende Orientierungspunkt ist das in den Thesen Volands und Iwans umgestaltete Goethesche „Wettmotiv“, die Frage, wer das Leben lenkt.

Das Wettmotiv, seine Genesis, Dialektik und Perspektive, ist zugleich das entscheidende Kriterium für den Charakter des Faustmodells. Hier gilt, was Gerhard Scholz in seinen „Faustgesprächen“ nachdrücklich herausstellte: „Mit der Entwicklung des Wettsujets aus dem Seelenverkaufsmotiv erfolgte eine revolutionäre Umwertung des in mannigfachen Dokumenten vorliegenden Faust-Stoffes zu einem erkenntnistheoretisch-philosophischen und epochenkritisch-historischen Stück. Der philosophisch-geschichtliche Ausgangspunkt der Faust-Wette ist die Annahme menschlicher Freiheit und damit der Selbstverantwortung des Menschengeschlechts ... Die innere Handlung hinter dem Wettgeschehen und wiederum als ihr Teil macht den ‚Faust‘ zur Zeitalterdichtung.“ Auch bei der „Wette“ zwischen Voland und Iwan geht es um die Annahme menschlicher Freiheit, um Selbstverantwortung des Menschengeschlechts. Darauf zielen Volands Hauptfrage – „Wenn es keinen Gott gibt, wer lenkt dann eigentlich das menschliche Leben und überhaupt die ganze Ordnung auf der Erde?“ – und Iwans Antwort: „Der

Mensch selber.“ Die innere Handlung hinter diesem „Wettgeschehen“ entfaltet sich in „Meister und Margarita“ ebenso wie bei Goethe und Dostojewski auf zwei Ebenen: „oben“ und „unten“. Das „Oben“ – bei Goethe vor allem der Prolog und Epilog im Himmel, bei Dostojewski die teuflische „Legende vom Großinquisitor“, die christlichen Legenden usw. – ist bei Bulgakow der Jeschua-Pilatus-Roman. Aber das „Unten“, in dem wiederum ähnlich wie bei Goethe – und auch bei Dostojewski – die allgemeine Menschheits- und Epochenproblematik, „komödiantisch ‚niedriger gehängt‘“, poetische Gestalt erhält (Gerhard Scholz), entscheidet auch bei Bulgakow letztlich das Wettgeschehen auf beiden Ebenen. Und darin offenbart sich vor allem der humanistische Charakter von „Meister und Margarita“. Voland geht es natürlich um den Beweis, daß weder Gott noch die Menschen, sondern der Teufel oder genauer: das „Teuflische“ im Menschen das Leben lenkt. Was Bulgakow unter dem „Teuflischen“ im Menschen verstanden wissen wollte, enthüllt bereits die „Wette“ auf der oberen Ebene zwischen Pilatus und Jeschua. Hier stehen sich ganz entmystifiziert und entdämonisiert die These Jeschuas – der Mensch ist gut – und die des Pilatus – der Mensch ist schlecht – gegenüber. Auf dem Kampf und der Prüfung dieser beiden Thesen basiert die Romankomposition. Goethes Mephisto wollte in der Wette mit Gott beweisen:

„Der kleine Gott der Welt bleibt stets vom gleichen Schlag,
 Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.
 Ein wenig besser würd er leben,
 Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
 Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
 Nur tierischer als jedes Tier zu sein.
 Er scheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,
 Wie eine der langbeinigen Zikaden,
 Die immer fliegt und fliegend springt,
 Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt;
 Und lag er nur noch immer in dem Grase!
 In jedem Quark begräbt er seine Nase.“

Dieses Ziel verfolgt auch Voland. Um zu zeigen, daß der Mensch stets „vom gleichen Schlage“ sei und immer nur sein „altes Liedchen“ singe, ist er nach Moskau gekommen. Betrachtet man seine Handlungsweise in der Gesamtheit, so könnte man meinen, er wolle sich dabei zugleich für seine Niederlage im „Faust“ rächen und damit Goethes Werk „zurücknehmen“. Jedenfalls wiederholt er einerseits alle wesentlichen Versuchungen des Mephistopheles. Andererseits läßt er gerade den Menschen ein Opfer des „Teufels“ Zufall werden, der – wenn auch vereinfacht – die Idee der menschlichen, sozialistischen Planwelt verteidigt, die bereits in der Zukunftsvision bei Goethe anklingt und Fausts Wette entscheidet. Weiter hat er es sich zum Prinzip gemacht, nur eine reine, ideale russische Margarita zur Königin seiner Walpurgisnacht zu wählen, als ob dieser Name ihm in besonders schmerzlicher Erinnerung geblieben und zu einer Art Helena-Symbol für ihn geworden wäre. Goethes Margarete konnte er nicht besiegen, und auch ihre Liebe trug als „Segen von oben“ zur Erlösung Fausts bei. Kein Wunder, daß der Kampf um die sowjetische Margarita für Voland zum entscheidenden Beweis für seine „Wett-These“ wird.

Voland wiederholt nach dem Tode Berlioz' sofort jene Handlungen, mit denen er in „Faust II“ in die „große Welt“ eintrat. Bemerkenswerterweise bringt er

aber schon jetzt „drei gewaltige Gesellen“ mit, die bei Goethe erst im IV. Akt beim Kampf um die Macht, in Dostojewskis Faustmetamorphosen aber bereits bei der „Jagd nach der Helena“ auftreten.³ Der erste Teil des Romans gruppiert sich, vom Gesichtspunkt der „Vollandiade“ gesehen, schwerpunktmäßig um Metamorphosen des I. Aktes von „Faust II“: vor allem die Vertreibung des Narren und der Papiergeldschwindel bzw. die Gaukeleien des Maskenzugs. Wie sich Goethes Mephisto an die Stelle des Hofnarren setzt, verjagt Voland die korrupt-närrische Varietéleitung, um ihren Platz einzunehmen und die Gesellschaft mit seinem Papiergeldschwindel und den Maskeraden zu zersetzen. Gegenüber diesen korrupten „Narren“ und „toten Seelen“ kann Voland triumphieren. Sie werden zu betrogenen Betrügnern, da sie den Versuchungen, Gaukeleien und Gewalttätigkeiten des Bösen keine menschliche Substanz entgegenzusetzen haben. Ihre scheinbar so sichtbare Beute: Geld, Kleidung, Luxus und Wohnung – alle ihre geheimen „Helena“-Träume lösen sich letztlich in nichts auf, als sie danach greifen. Und in den hier zwischengeschalteten Kapiteln des Pilatusromans scheint auch Jeschua gegenüber der teuflischen Wahrheit des Pilatus unrecht zu behalten. Das Kapitel „Die Kreuzigung“ fügt sich daher organisch in dieses Entwicklungsstadium des Faustmodells ein.

Im ersten Teil des Romans klingen aber unterschwellig – übrigens wiederum ähnlich wie in Dostojewskis „Brüder Karamasow“ – auch Metamorphosen von „Faust I“ an. Und in dieser Kompositionslinie formieren sich allmählich die faustischen Gegenkräfte. Freilich wird Iwan Besdomny als „Faust“ zu einer komischen Figur, da er nach der Vision des „Evangeliums von Voland“ und dem „Siebten Beweis“ des Teufels vom „Wort“ zur „Tat“ schreitet, indem er auf altväterliche Weise den Teufel mit Kerze und Ikone zu fangen versucht. Nicht zufällig wird er in dem Haus, das den Namen des Schöpfers der Komödie „Verstand bringt Leiden“ trägt, von einer modernen „Auerbachs-Keller-Gesellschaft“ gefesselt und in die „Hexenküche“ des Irrenhauses transportiert, wo er selbst um den Verstand gebracht wird. Aber gleichzeitig erlebt er dort auch durch den Meister und dessen große Liebe eine innere Neugeburt. Es ist ein zufälliges Zusammentreffen, doch es sei vermerkt: Im XIII. Kapitel des „Doktor Faustus“ tritt der „Teufel“ auf, der Adrian Leverkühn zum Bösen verführt, im XIII. Kapitel von „Meister und Margarita“ aber der „Meister“, dessen unsterbliches Werk Himmel und Hölle zwingt, den „Triumph des Reinmenschlichen“ anzuerkennen.

Im zweiten Romanteil wird der Teufel ähnlich wie in „Faust II“ immer mehr zum Diener der faustischen Menschheit, deren Hauptakteurin jedoch Margarita ist, da diese Gestalt durch Bulgakows symbolische Stilisierung nach Goethe und dem Apokryph von der Höllenfahrt der Gottesmutter in dieser Faustmetamorphose die erlösende Kraft des „Ewig-Weiblichen“, die Dreieinheit von Margarete, Helena und Mutter Maria, verkörpert. Ihr und nicht einem Faust gibt der Teufel das Zaubermittel für den Flug zu einer „klassischen Walpurgisnacht“, und sie veranlaßt Voland, den Meister aus dem Schattendasein des Irrenhauses zu holen. Jetzt nimmt Bulgakows Faustmetamorphose allerdings eine Wendung, die besonders deutlich die Grenzen seines Faustmodells offenbart: Nach der „Helena-Idylle“ des Meisters

3 Vgl. „Von Goethes ‚Faust‘ über ‚Krieg und Frieden‘ zu Dostojewskis ‚Faustmetamorphosen‘“, „Weimarer Beiträge“, Berlin 1967, Heft 2. S. 274-314.

und Margaritas, der traumhaften Rückkehr zu ihrem vergangenen, illusionär gewordenen Glückszustand, endet ihr faustischer Weg in einem „ewigen Hort“, in dem der Meister als neuer Faust zwar einen neuen Homunkulus erfinden kann, der aber mehr an Goethes Philemon-und-Baucis-Idylle erinnert. Wenn der Realist Bulgakow weiter Goethe folgt, mag es sich vielleicht um einen „Triumph des Realismus“ im Sinne der Balzac-Interpretation Friedrich Engels' handeln. Doch bemerkenswert ist: Der Meister und Margarita werden analog zu dem Ende Philemons und Baucis' von dem „gewaltigen“ Asasello getötet. Für diesen „ewigen Hort“ gibt es auf der Erde keinen Platz mehr. Die Ideensyntax des Faustmodells bricht damit allerdings noch nicht ab. In der symbolisch-phantastischen „oberen“ Kompositionsebene erreicht der Meister ähnlich wie Jeschua eine Auferstehung, einen „höchsten Augenblick“, der ihm zeigt, daß auch die Spur von seinen Erdentagen „nicht in Äonen untergehen“ wird. Das unsterbliche Werk des Meisters, sein Pilatus-Jeschua-Roman, dessen Manuskript nicht verbrennen konnte, entscheidet die „Wette“ auf der oberen und unteren Ebene, und die Liebe Margaritas besiegt den Tod. Während Pilatus durch die künstlerische Gestaltung des Meisters erlöst wird, schickt sich der sowjetische Philosophieprofessor Iwan an, unter dem erleuchtenden Eindruck und dem Segen Margaritas und des Meisters „von oben“ - „Ich küsse Sie auf die Stirn, dann wird bei Ihnen alles sein, wie es sein muß“ - des Meisters Werk fortzusetzen, wie Matthäus das Jeschuas fortsetzte. Dieser für ein Faustmodell unbefriedigende Schluß, der anstelle der sozialgeschichtlichen Lösung in den Faustwerken Goethes, Gorkis, Alexej Tolstois und auch Thomas Manns eine ästhetische Lösung der Menschheitsprobleme setzt, mag damit zusammenhängen, daß Bulgakow bereits vorwiegend nichtantagonistische Konflikte der sozialistischen Gesellschaft zum Gegenstand seines Romans hatte. Thomas Mann gestaltete in „Doktor Faustus“ die spätbürgerliche Faustproblematik des zwanzigsten Jahrhunderts. Deshalb zeigte er vor allem die Unmöglichkeit, die Widersprüche des Kapitalismus ästhetisch zu überwinden, und formulierte im „höchsten Augenblick“ die faustische Aufgabe: „klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, daß unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereitet“. Der sowjetische Schriftsteller Wladimir Tendrakow aber zeigte demgegenüber in einem Künstlerroman Möglichkeiten, nichtantagonistische Widersprüche der sozialistischen Gesellschaft auch durch die befreiende Kraft der Kunst zu überwinden. In Bulgakows begrenzter, ästhetischer Faustlösung liegt zweifellos eine wesentliche und richtige Symbolik: Der zielbewußte humanistische Schriftsteller kann auch - wie Dostojewski sagte - „für die Darstellung selbst der vergangenen Unordnung und des Chaos ... schöne Formen finden“, das heißt, es im dialektischen Sinne ästhetisch aufheben. Die Symbolik dieser ästhetischen Lösung Bulgakows erklärt auch die symbolischen Worte, daß Jeschuas Hinrichtung „gar nicht stattgefunden“ hat und „Manuskripte nicht brennen“. Diese symbolische Lösung kommt wiederum der Faustlösung Alexej Tolstois nahe: Auch dem Schöpfer von „Meister und Margarita“ hat „ein blendendes Licht die halbzerstörten Gewölbe aller vergangenen Jahrtausende erhellt ... Alles ist harmonisch, alles gesetzmäßig“, denn „das Ziel ist gefunden“. Dadurch wird in der ideellen Komposition Bulgakows auch die These Volands

von der angeblich ewigen Notwendigkeit des Bösen als Schatten des Guten letztlich widerlegt. Durch die Gestaltung des perspektivischen Ziels, das die halbzerstörten Gewölbe aller vergangenen Jahrtausende erhellt, die mephistophelischen Widersprüche des spätbürgerlichen Weltfriedhofs überwindet und die ganze Menschheitsgeschichte nachträglich harmonisiert, werden auch die apokalyptischen Zukunftsvisionen Iwans kompositionell noch eindeutiger aufgehoben als die des Helden im Epilog der „Weißen Garde“. Aber diese symbolische Lösung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß es Bulgakows Faustgestalten – im Unterschied zu Alexej Tolstois Rostschin – in der realen Wirklichkeit dennoch nicht „bis zum Faust“ gebracht haben. Sie beziehen letztlich eine Position, die in vielem der des Chronisten Pimen aus Puschkins „Boris Godunow“ verwandt ist, jenes Typs, der Dostojewski als Ideal eines unbestechlichen Künstlers vorschwebte. Ähnlich wie Pimen, aber im Gegensatz zu dem Propheten des „lächerlichen Menschen“ mischt sich auch der Meister nicht in die politischen Tageskämpfe und „Schlachten unterwegs“ ein, sondern hilft, die großen Lösungen nur als Chronist in einem „ewigen Hort“ mit vorzubereiten.

In der sowjetischen Kritik wurde wiederholt darauf hingewiesen, daß die Gestalt des Meisters und der Roman im ganzen starke autobiographische Züge trägt. Tatsächlich lernen wir durch „Meister und Margarita“ nicht zuletzt Bulgakow kennen, wie Alexander Fadejew den bereits todkranken Meister gesehen hat: „Ich erkannte sofort, daß ich es mit einem erstaunlich talentierten, innerlich ehrlichen, prinzipientreuen und sehr klugen Menschen zu tun hatte; eine Unterhaltung mit ihm, selbst mit dem Schwerkranken, war interessant wie selten mit einem Menschen. Politiker wie Schriftsteller wissen, daß er ein Mensch ist, der sich weder in seinem Schaffen noch im Leben mit politischer Lüge belastet hat, daß sein Weg aufrichtig, organisch war, und wenn er am Anfang seines Weges (und bisweilen auch später) nicht alles so sah, wie es in Wirklichkeit war, so ist das nicht verwunderlich: es wäre schlimmer, hätte er geheuchelt.“ Starke autobiographische Züge haben auch andere Werke Bulgakows. Die „Aufzeichnungen auf Manschetten“ (1923) werden als eine eigenartige Mischung zwischen dem Konspekt eines autobiographischen Romans und einem Tagebuch charakterisiert, in dem der Schriftsteller seine Beobachtungen auf den „heißen Spuren“ der Tagesereignisse festgehalten hat. Der Erzählungszyklus „Aufzeichnungen eines jungen Arztes“ (1925) bezieht sich auf die Zeit, als Bulgakow sich noch nicht der Literatur verschrieben hatte und in erster Linie seinen Arztberuf ausübte. Dem bereits berühmt gewordenen „Theaterroman“ (1936/37) liegt die Entstehungsgeschichte des Stücks „Die Tage der Turbins“ zugrunde, die Geschichte der Dramatisierung und Inszenierung des Romans „Die Weiße Garde“ am Moskauer Künstlertheater. Alle diese Werke sind zugleich in verschiedener Weise sehr aufschlußreich für das Verständnis von Bulgakows synthetischem Werk „Der Meister und Margarita“. In den „Aufzeichnungen eines jungen Arztes“ spricht Bulgakow sein gesellschaftliches Grundanliegen direkt aus: Man muß gegen die „ägyptische Finsternis“ der Unkultur des alten zaristischen Rußland kämpfen, ohne sich einzubilden, alles zu wissen und auf Anhieb lösen zu können. „Die ägyptische Finsternis hat sich wie ein Schleier ausgebreitet ... ich bin gleichsam mitten drin ... bald mit dem Schwert ... bald mit dem Stethoskop. Ich gehe ... ich kämpfe ... Aber nicht allein ... Immer vorwärts, vorwärts ... Niemals, nicht mal beim Einschlafen, werde ich

hochmütig brabbeln, daß man mich durch nichts erstaunen könne. Nein. Ein Jahr ist vergangen, ein weiteres wird vergehen, und es wird ebenso reich an Überraschungen sein wie das erste ... Das heißt, man muß demütig lernen.“ Hier wird auch deutlich, daß es Bulgakow vor allem um den Kampf gegen die gefährliche Macht der gesellschaftlichen Beharrungskräfte ging, den später Galina Nikolajewa in dem Roman „Schlacht unterwegs“ historisch konkret gestaltete, während ihn Bulgakow in den „Teufeliaden“ und in „Der Meister und Margarita“ in der Form phantastischer Zuspitzung und Neugestaltung traditioneller Sujets geführt hat. In dem „Theaterroman“ sehen wir weiter, wie Bulgakow einerseits an die Dostojewskische Erzählweise unmittelbar anknüpfte und der erzählende Held andererseits sein eigenes Schicksal direkt als das eines Faust interpretierte, der „das Erscheinen Mephistopheles“ erwartet“.

Die nähere Bekanntschaft mit Leben und Werk Bulgakows wird uns gewiß den Blick für weitere Aspekte der Romankomposition öffnen, die durch historisch-typologische Vergleiche allein nicht zu erschließen sind.

Bulgakow mag selbst in seiner Kompositionslösung nicht der Weisheit letzten Schluß gesehen haben. Jedenfalls berichtet A. Wulis: Der Schriftsteller habe an dem Roman bis zu seinem Tode gearbeitet, möglicherweise wäre noch manches geändert worden, wenn Bulgakow das Manuskript selbst hätte zum Druck vorbereiten können. Aber wie dem auch sei: „Unsere Aufgabe ist, den Roman in der Form zu verstehen, in der er vorliegt.“ Und auch in dieser Form ist „Meister und Margarita“, wie der sowjetische Schriftsteller Wenjamin Kawerin sagte, „ein Roman, den herauszugeben es ungeachtet seiner ganzen Kompliziertheit längst an der Zeit ist, weil man in der ganzen Weltliteratur kaum einen Roman findet, der ihm an Eigenständigkeit gleichkommt“. Aber nicht nur durch die künstlerisch-stilistische Originalität bereichert Bulgakows synthetisches Abschlußwerk die Sowjet- und die Weltliteratur. Er bietet uns auch, wie unsere historisch-typologische Betrachtung zeigt, neue Aspekte zum Verständnis jener allgemeinen weltliterarischen Gesetzmäßigkeit in der Überwindung des spätbürgerlichen Kunstzerfalls, die durch die sozialistisch-realistischen Roman-Epopöen „Klim Samgin“ und „Der Leidensweg“ und auch durch Thomas Manns „Doktor Faustus“ gekennzeichnet wird.⁴ Den „negativen Epopöen“ des Modernismus, in denen die klassischen humanistischen Traditionen nihilistisch umgewertet und „zurückgenommen“ werden, steht jetzt neben diesen großen humanistischen Faustromanen des zwanzigsten Jahrhunderts auch Bulgakows „Meister und Margarita“ gegenüber. Bulgakows Werk gehört nach den Worten seines sowjetischen Herausgebers Konstantin Simonow zu „jenen Büchern, die verschiedene Menschen auf verschiedene Weise lesen, auf verschiedene Weise lieben und in denen sie Verschiedenes für sich selbst finden“. Darin besteht die Stärke und Größe des Romans. Bulgakow hat ebenso wie Gorki und Thomas Mann den „polyphonen Roman“ Dostojewskis, in dem jede Gestalt ihre Wahrheit eigenständig nach den Gesetzen vertritt, nach denen sie angetreten ist, weiterentwickelt, ohne dabei wie viele Modernisten einem „pluralistischen“ Relativismus zu verfallen. Davon zeugt auch Bulgakows dialektisches Verhältnis zum klassischen Erbe. Er parodiert nicht nur,

4 Siehe „M. Gorki, Th. Mann und die Überwindung der spätbürgerlichen Romankrise“, „Weimarer Beiträge“, Berlin 1967, Heft 2.

gestaltet nicht nur jene „Ideen, die zu einer kläglichen Parodie geworden“ sind, sondern stilisiert auch seine Faustalternative als Fortführung der besten humanistischen Traditionen der Vergangenheit. Die humanistische Grundaussage von „Meister und Margarita“ ist daher trotz der Kompliziertheit des Romans eindeutig. Der Meister Bulgakow hat durch seine Romangestaltung nicht die humanistischen Ideale, sondern das Böse „zurückgenommen“. Darauf hat schon W. A. Kawerin indirekt hingewiesen: „Diesem Roman, dem nichts ähnlich ist, liegt die Idee der Gerechtigkeit zugrunde, die einfache Idee, daß diejenigen, die Böses tun, schon längst bestraft sind, noch bevor wir ihre Handlungen sehen. Sie sind verurteilt. Früher oder später wird alles gut werden, weil das Leben schön ist.“

Leipzig, Juli bis November 1967

Ralf Schröder

© Das Urheberrecht liegt bei Antje Leetz, der Nachlaßverwalterin von Ralf Schröder. Sie können diese Texte zu privaten und nicht öffentlichen Zwecken gerne nutzen. Eine Nutzung und Verbreitung der Texte zu kommerziellen und öffentlichen Zwecken ist nur mit ausdrücklicher vorheriger Genehmigung der Rechtsinhaberin möglich.

<http://unaufhoerlicher-anfang.de/>