

Beate Jonscher

ZWISCHEN UTOPIE UND ANTIUTOPIE.

Satire bei Michail Bulgakov

Beziehungen zwischen Satire und Utopie sind in der Geschichte der Literatur bereits vielfach nachgewiesen worden. Die Satire kann Bestandteil der Utopie sein, wie bereits in Thomas Morus „Utopia“, wo die satirische Kritik der Gegenwart den Gegensatz zur angestrebten Wirklichkeit, zur utopischen Gegenwelt noch verstärkt.¹ Andererseits kann auch die Utopie Bestandteil der Satire sein, um die Unmöglichkeit ihrer Verwirklichung zu betonen, wie es zum Beispiel für Grimmelshausens „Simplicissimus“ festgestellt wurde.²

Analog dazu kann man davon ausgehen, dass literarische Werke, die nachweisbar utopische Vorstellungen, Konzepte usw. enthalten, ihrer Zeit satirisch gegenüberstehen, sowie umgekehrt die Satire das Utopische zumindest in der Form eines Ideals impliziert.

Jedoch ist das Utopische nicht notwendig an die Satire gekoppelt. Auch antiutopische Tendenzen eines literarischen Werkes bedürfen einer satirische Kritik nicht. Diese verdeutlicht nicht nur Befürchtungen und Ängste, sondern hält auch Veränderungen für möglich.

Betrachtet man nun das Schaffen Bulgakovs, so muss man schnell feststellen, dass sich die zuvor angestellten Überlegungen nicht ohne Weiteres auf seine Werke anwenden lassen. Bulgakov nutzt zwar alle Formen des Komischen - vom Humor über die Satire bis hin zur Groteske - aber es gibt eine ganze Reihe von Werken, in denen das künstlerische Mittel Satire keine Verwendung findet.

Das gilt vor allem für Bulgakovs Roman „Belaja gvardija“ („Die weiße Garde“, 1924) und dessen Dramatisierung „Dni Turbinyč“ („Die Tage der Turbins“, 1926), aber auch für einige Erzählungen, die Ereignisse aus dem Bürgerkrieg beinhalten. Die einem erzählerischen Realismus zuzurechnenden Texte lassen eindeutig den humanistischen Standpunkt des Erzählers erkennen, so „Krasnaja korona“ („Die rote Krone“, 1922), „Čan'skij ogon“ („Das Feuer des Chans“, 1924) oder „Ja ubil“ („Ich habe getötet“, 1926).

Zugleich führte die unstete Existenz Bulgakovs in den ersten Jahren nach der Revolution zu einem groteskem Weltempfinden, was sich ebenfalls im Frühschaffen widerspiegelte. Die Helden dieser Geschichten, zum Beispiel in „Zapiski na manžetach“ („Aufzeichnungen auf Manschetten“, 1922), „Neobyčnye priključenija doktora“ („Die ungewöhnlichen Abenteuer eines Arztes“, 1922), „Kitajskaja istorija“ („Eine chinesische Geschichte“, 1923) und „Dom El'pit Rabkomuna N 13“ („Das Haus der Arbeiterkommune Nr. 13“, 1924) leben in einer undurchschaubaren Welt, alles um sie herum ist unbegreiflich, sie sind dem Schicksal beinahe hilflos ausgeliefert. Das Groteske fand seinen Höhepunkt in der Darstellung der „teuflischen Bürokratie“ in der

Erzählung „D'javoliada“ („Teufeliade“, 1925), wurde in den zwanziger Jahren zunehmend von einer satirischen Darstellungsweise zurückgedrängt, nahm aber mit der Verkomplizierung der Lebensverhältnisse Bulgakovs erneut zu. Markantestes Beispiel dafür ist der 1937 geschriebene „Teatral'nyj roman“ („Theaterroman“), in dem Erlebnisse vom Beginn der künstlerischen Karriere Bulgakovs verarbeitet wurden.

Hier sollen jedoch besonders jene Werke interessieren, in denen das satirische Element überwiegt: die Erzählungen „Prochoždenie Čičikova“ („Die Abenteuer Čičikovs“, 1925), „Rokovye jajca“ („Die verhängnisvollen Eier“, 1925) und „Sobač'e serdce“ („Hundeherz“, 1926), in denen sich Bulgakov zugleich auch bewußt literarischer Vorlagen bedient.

Die Verweise auf Gogol' in der Erzählung „Prochoždenie Čičikova“ sind sehr bewusst angelegt³, so dass Šklovskij seinerzeit mit der ihm eigenen bissigen Art behauptete, Bulgakovs phantastische Erzählung „Rokovye jajca“ sei „aus Wells gemacht“⁴.

Tatsächlich nutzte Bulgakov nur Wells Hypothese, dass ein Lebensstrahl überdimensionale Lebewesen erzeugen kann, ebenso wie er für das Stück „Blaženstvo“ sich die Zeitmaschine lieh oder für „Sobač'e serdce“ das Motiv der Verwandlung von Tieren in Menschen.

Aber Bulgakovs sehr unterschiedliche Art und Weise, Wirklichkeit zu begreifen und sie verfremdend zu gestalten, muss ebenso beachtet werden wie die heterogene Nutzung des Phantastischen, bei Bulgakovs in einem engen Zusammenhang mit der jeweiligen Art des Komischen stand.⁵ Dies lässt sich an den verschiedenen Erzählungen gut verdeutlichen. In „Zapiski na manžetach“ wird der Eindruck des Unwirklichen nicht durch direkt phantastische Ereignisse, sondern durch das bruchstückhafte Erzählen, den Wechsel von realistischen Schilderungen und Fieberträumen Visionen usw. erzeugt, wobei eine vergleichbare Sicht auf die Wirklichkeit sich in den dreißiger Jahren im „Teatral'nyj roman“ wiederfindet. Hingegen geht in „D'javoliada“ Unheimliches in Unwahrscheinliches und schließlich in direkt Phantastisches über, das schließlich die gesamte Umwelt umfasst und zudem nicht mehr allein aus der zunehmenden Verwirrung Korotkovs erklärt werden kann.

In „Prochoždenie Čičikova“ wird gleich im ersten Satz darauf verwiesen, dass hier ein „wunderlichen Traum“ („Dikovinnyj son“) wiedergegeben wird, und nur der Grundeinfall der Erzählung - den Helden aus Gogol's „Mertvye duši“ („Die toten Seelen“) im Moskau der NÖP-Zeit agieren zu lassen, ist phantastisch. Der begrenzte und gezielte Einsatz sowie die Erklärbarkeit des Phantastischen durch (pseudo)wissenschaftliche Hypothesen sind charakteristisch für die satirischen Erzählungen „Rokovye jajca“ und „Sobač'e serdce“ sowie die Stücke „Adam i Eva“ („Adam und Eva“, 1931) und „Blaženstvo“ („Glückseligkeit“, 1934). In dem Roman „Master i Margarita“ („Der Meister und Margarita“) schließlich findet eine Synthese beider Formen statt. Wiederum ist alles möglich (Verwandlungen, Versetzen im Raum, Wahrsagungen usw.), aber erklärt durch die Fähigkeiten Volands und seines Gefolges, und im Gegensatz zu „D'javoliada“ sind die Geschehnisse unheimlich nur für die Betroffenen,

nicht für den Leser.

V. Lakšin schreibt:

„Сатира констатирует - сатирическая фантастика предупреждает.“

(„Die Satire konstatiert - die satirische Phantastik warnt.“)⁶

Diese auf den ersten Blick pauschal wirkende Einschätzung erweist sich im wesentlichen als zutreffend. Bulgakovs Befürchtungen, seine Warnungen vor möglichen Entwicklungen sind vor allem in den Erzählungen „Rokovye jajca“ und „Sobač'e serdce“ sowie dem Stück „Adam i Eva“ zu finden. Gerade die Begrenzung des Phantastischen verweist auf seine konkrete Funktion als Hyperbolisierung des Geschehens und führt zur überhöhten Darstellung realer Probleme.

So steht in „Rokovye jajca“ nicht der Lebensstrahl im Mittelpunkt des Geschehens, und nicht seine Erfindung führt zur Katastrophe, sondern das Zusammentreffen zweier verantwortungslos handelnder Menschen: des Wissenschaftlers Persikov, der natürlich weiß, welche ungeheure Folgen die Nutzung einer noch ungenügend erprobten Erfindung haben kann, sich aber durch die Entscheidung „von oben“ von aller Verantwortung frei fühlt - und des Funktionärs Rokk, der alle Prozesse zu beherrschen glaubt, ohne dafür auch nur annähernd über das entsprechende Wissen zu verfügen. Bulgakov bestraft beide. Rokk wird von Reptilien getötet, und Persikov von der aufgebrachten Menge gelyncht. In der Erzählung gibt es keinen Menschen, der imstande wäre, die Katastrophe zu verhindern, nur die Natur selbst kann sie durch den „eisigen Deus ex machina“ („морозный бог на машине“)⁷ beenden.

Die Kritik in „Sobač'e serdce“ erscheint weniger umfassend, denn der Wissenschaftler Preobraženskij ist in der Lage, seinen Fehler zu korrigieren und so eine größere Wirkung Šarikovs auszuschließen. Auch ist die Geschichte insgesamt vieldeutiger⁸, was unter anderen damit begründet werden kann, dass sich hier literarische mit historisch-wissenschaftlichen Quellen mischen. Zu den von Wells übernommenen Motiv der Verwandlung von Tieren in Menschen (aus dem Roman „The Island of Dr. Moreau“) kommen Anregungen aus - in den zwanziger Jahren eifrig geführten - Diskussionen um die Möglichkeit der Verjüngung des Menschen.⁹ Obwohl der medizinische Aspekt sicher eine untergeordnete Rolle spielt, scheint mir aus dem Verlauf der Handlung nicht eindeutig hervorzugehen, ob Preobraženskij einen Menschen „erschaffen“ oder „nur“ eine Experiment zur Verjüngung durchführen wollte. Trotzdem wird Bulgakovs Skepsis an einer „künstlichen und beschleunigten Erziehung des 'neuen Menschen',“¹⁰ deutlich, denn sie lässt sich auch anhand anderer Werke nachweisen. Šarikov ist die phantastische Verkörperung aller nur denkbaren negativen menschlichen Eigenschaften wie Unwissenheit, Halbbildung, Geltungssucht, Raffgier und Denunziantentum. Šarikov kann als künstlich geschaffenes Wesen zwar wieder in den Hund Šarik verwandelt werden, Menschen von Schlage Šarikovs aber existieren als Figuren in den Bulgakovs Werken weiterhin: als sich anpassende, karrieresüchtige Mächtetern-Schriftsteller wie Dymogackij in „Bagrovij ostrov“ („Die Purpurinsel“, 1924) oder Pončik-Nepobeda in „Adam i Eva“, als schreibwütige,

Dokumente verehrende Hausverwalter wie Bunša in „Blaženstvo“, als Diebe und Hochstapler. Der Roman „Master i Margarita“ umfaßt in seinen Figuren noch einmal das ganze Spektrum dieser Möglichkeiten.

Als eine Antiutopie, die zugleich eine Parodie ist, kann das Stück „Adam i Eva“ bezeichnet werden. Bereits in „Bagrovij ostrov“ hatte Bulgakov allzu simple Revolutionsdarstellungen auf die Schippe genommen, in „Adam i Eva“ nutzt er ein gängiges Sujet der sowjetischen Abenteuerliteratur aus den zwanziger Jahren: die Sowjetunion wird von den kapitalistischen Ländern angegriffen, kann sich aber erfolgreich verteidigen. Zwar wird durch den Schluss der umstrittenen zweiten Fassung des Stückes dieses Klischee gleichsam noch bedient - in der ersten Fassung hatte sich das Geschehen als Traumvision erwiesen, in der zweiten bleibt es „real“: der Krieg mündet in eine Weltrevolution (dieses „Happy End“ hatte auch der Theaterzensor Sava Lukič für „Bagrovij ostrov“ gefordert). Jedoch bedeutet die im Stück deutlich werdende Sicht auf den Krieg ein Novum: es ist unwesentlich, wer den Krieg beginnt und warum. Er ist nicht die Vorstufe zu Revolution, sondern eine Menschheitskatastrophe und kann bei einer sich stürmisch entwickelnde Technik dazu führen, dass die „ersten Menschen“ Adam und Eva zu den letzten werden.

Auch wenn es scheint, als habe Bulgakov sich künstlerisch wiederholt der Zukunft zugewandt, so gibt es doch nur ein Werk, in dem ein Teil der Handlung in die Zukunft angesiedelt ist: das Stück „Blaženstvo“. In den anderen Erzählungen wird zwar ein phantastisches Geschehen in Szene gesetzt, die Handlung aber nicht in die Zukunft verlagert. Auch das Stück „Adam i Eva“ ist so angelegt, dass das Geschehen jederzeit einsetzen kann. Selbst in „Blaženstvo“ existiert die Zukunft nur in Versatzstücken. So wohnen die Menschen in der „Glückseligkeit“ („Блаженство“), daneben liegt der Stadtteil „Blaue Vertikale“ („Голубая вертикаль“).¹¹ Charakteristisch ist, dass in dem Stück die harmonischen Beziehungen, wie sie für eine Utopie angenommen werden, äußerst störanfällig sind. Die Menschen der Zukunft haben ihre Interessen, die sie verteidigen und daher versuchen, die „Fremdkörper“ in ihrer Gesellschaft so schnell wie möglich wieder loszuwerden. Im Grunde genommen ist die Zukunft nur eine verlängerte Gegenwart, und die phantastische Verfremdung dient auch hier dazu, die Wirkung der satirischen Kritik zu erhöhen - in dem Fall wohl vor allem am Bürokraten in seinen verschiedenen Ausprägungen (denn Bunša ist ebenso einer wie Savič, der Direktors des Instituts der Harmonie).

Die Darstellung der Zukunft dient also nicht der Darlegung utopischer oder antiutopischer Vorstellungen. Auch werden keine utopischen Modelle „einer Prüfung unterzogen“.¹²

Aus der bisherigen Untersuchung geht hervor, dass Bulgakov literarische Quellen - vorwiegend aus der wissenschaftlichen Phantastik und der Abenteuerliteratur - nutzte, um auf ihn bewegende Probleme aufmerksam zu machen: vor allem auf den verbreiteten Glauben, durch technischen Fortschritt und Erziehung die Gesellschaft und den Menschen verändern, besser machen zu können.

Im folgenden ist nun zu fragen, ob und wie sich Utopie und satirisch überhöhten Kritik miteinander verbinden lassen. Bezeichnenderweise nimmt in der - in ihrer Vielfalt inzwischen kaum noch zu überschauenden - Bulgakov-Forschung das Thema der Utopie nur wenig Raum ein. Lakšin hatte in seiner Rezension zur sowjetischen Erstausgabe des Romans „Master i Margarita“ wiederholt vom Glauben Bulgakovs an menschliche Gerechtigkeit gesprochen.¹³

Diese Tendenz ist bereits in satirischen Erzählungen aus den zwanziger Jahren auszumachen, wenn die Kritik aus der Perspektive eines allgemeinen Ideals erfolgt. Zum Beispiel enthalten Erzählungen, die von Dieben und Betrügern handeln, häufig eine Moral im Sinne von „du sollst nicht stehlen, betrügen usw.“, denn sie enden mit der (gerichtlichen) Bestrafung der Helden, so in „Paršivjy tip“ („Eine miese Type“, 1926) „Tajna nesgoraemogo škafa“ („Das Geheimnis des Panzerschranks“, 1926) oder „Bubnovaja istorija“ (Geschichte vom Karo-As“). In anderen Geschichten beschränkte sich Bulgakov darauf, Mängel zu konstatieren und durch Übertreibung bloßzustellen wie die Gier nach Wodka in „živaja voda“ („Lebenswasser“, 1926) oder die Wohnungsnot in „Kvartira na kolesach“ („Die Wohnung auf Rädern“). Immer wieder wird deutlich, dass der postulierte „neue“ Mensch mit dem tatsächlich lebenden nur wenig Ähnlichkeit hat.

Es gibt nur wenige Erzählungen, die eher humoristisch als satirisch angelegt sind und die Gesellschaft in einem mehr „positiven“ Licht zeigen, so „Nedelja prosveščeniija“ („Die Woche der Aufklärung“, 1921), „Ėgipetskaja mumija“ („Die ägyptische Mumie“) oder „P-vaja detskaja kommuna“ („Die erste Kinderkommune“), in der sich ein Kinderheim in der Selbstverwaltung der Kinder befindet. Wenn Hoffnungen vorhanden waren, so werden sie spätestens in dem Roman „Master i Margarita“ zurückgenommen. Denn nichts hat sich verändert.

„Люди как люди“, sagt Voland über die Menschen in Moskau: „Обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних ... квартирный вопрос только испортил их...“

(„Gewöhnliche Leute...sie sind Menschen wie andere auch...Erinnern an die von früher, bloß die Wohnungsfrage hat sie verdorben.“)¹⁴

Jeder hat sich eingerichtet und versucht zu leben, so gut es geht und so geschickt er es versteht. Menschliche Schwächen wie Geldgier, Geltungsbedürfnis sind ebenso wenig verschwunden wie das Streben nach Posten und Pöstchen, die wenig Arbeit und viele Annehmlichkeiten versprechen. Bürokratie und Versorgungsmängel beherrschen das Leben, und niemand versucht, etwas zu ändern. Mit der Notwendigkeit, sich ein bequemes Leben schaffen zu müssen, ist auch die Mehrzahl der Schriftsteller beschäftigt, jene Spezies, die besonders der Kritik Bulgakovs ausgesetzt sind. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bildet lediglich der Meister, so dass vielleicht von einer Künstlerutopie zu sprechen wäre. Dem scheint der autobiographische Bezug sowie die Konstruiertheit der Figur zu entsprechen. Aber der Meister hat nicht nur keinen Namen, er hat auch keine Vergangenheit, ist ein Schriftsteller „aus dem Nichts“

heraus. Das gleiche gilt im übrigen auch für Margarita. Sie ist im Grunde nur dazu da, den Meister zu lieben und sich dann an seinen Feinden zu rächen. Beide haben weder materielle Sorgen (!) noch Wohnungsprobleme (!!), können sich also ganz ihren Dingen hingeben, wobei deutlich wird, dass der Meister und Margarita im Moskau der dreißiger Jahre keine Chance haben. Aber nicht in das allgemeine künstlerische Konzept scheint zu passen, dass nicht sie selbst diese Entscheidung treffen, sondern über sie bestimmt wird. Um sie zum „Ewigen“ Haus bringen zu können, werden sie im „wirklichen“ Leben getötet! Insgesamt ist „Master i Margarita“ ein Werk, das sich von einem gewissen Punkt an dem Rezipienten verschließt, unter anderem, weil es nicht „fertig“ ist, und durch die vom Künstler bis zu seinem Tod vorgenommenen Korrekturen immer „unfertiger“ wurde.

Meines Erachtens ist der Meister-Margarita-Handlung deutlich anzumerken, dass sie erst nachträglich in den Roman über den „Teufel“ in Moskau geraten ist, denn sie ist wesentlich weniger phantastisch angelegt als die Kapitel um Voland und sein Gefolge. Gerade hier liegt jedoch die Faszination des Romans begründet. Durch das Erscheinen Volands und seiner Gehilfen ist nichts mehr unmöglich, und die Menschen, die für einen Moment glaubend gemacht werden, alles bekommen, alles erreichen zu können, erweisen als die bestraften Genasführten. Nicht zu übersehen ist dabei, dass die Figur des Volands kaum etwas Dämonisches an sich hat (im Gegensatz zu den Bürokraten etwa in „D'javoliada“), und in der entgültigen Fassung alle Verweise auf den „Teufel“ entfernt wurde, Voland also keinen „Prototypen“ hat.¹⁵ So erinnert er eher an den „Rächer“ aus der Abenteuerliteratur, der nur die „Bösen“ bestraft und den „Guten“ zu ihrem Recht verhilft.

Die Geschichte von Jeshua und Pontius Pilatus in „Master i Margarita“ fügt sich hingegen erstaunlich harmonisch in die Struktur des Romans ein. Die Geschichte der Auseinandersetzung zwischen Jeshua und Pilatus taucht bereits in der ersten, später nicht realisierten Fassung des Romans auf.

Bereits Ende der zwanziger Jahre hatte sich Bulgakov mit den vier Evangelien beschäftigt, im Verlaufe der Arbeit am dem Kunstwerk aber auch andere Quellen benutzt.¹⁶

Die Faszination, die die Gestalt Jesus Christus ausübte, lässt sich weit in die Geschichte der russischen Kultur zurückverfolgen. Besonders in der realistischen Kunst des 19. Jahrhunderts lag das Interesse jedoch außerhalb der Religion und der institutionalisierten Kirche.

Christus erschien als verschlüsselte Gestalt eines sich für die Verteidigung von Wahrheit und Gerechtigkeit einsetzenden Intellektuellen - so etwa in Ivan Kramskojs „Christos v pustyne“ („Christus in der Wüste“, 1872) - oder als Ankläger gegen die zaristische Herrschaft - in der unorthodoxen Darstellung des Christus in dem Gemälde von N. Ge „Čto est' istina?“ („Was ist Wahrheit?“, 1890).

Visarion Belinskij schloss die Person Christi eindeutig aus seiner Religionskritik aus, für ihn war Christus das „Ideal menschlicher Vollkommenheit“, dem sich alle

Menschen annähern sollen.¹⁷

In seinem bekannten Brief an Nikolaj Gogol' schreibt er über Christus:

„Он первый возветил людям учение свободы, равенства и братства...“

(„Er hat als erster den Menschen die Lehre der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit verkündet...“)¹⁸

Auch in der russischen Literatur lassen sich zahlreiche Beispiele für die Bedeutung der Christus-Gestalt als menschliches Ideal anführen.

So erwähnt Nikolaj Nekrasov Christus in dem Gedicht „Prorok“ („Der Prophet“, 1874), das dem zu Zwangsarbeit verurteilten Nikolaj Černyševskij gewidmet war. In Fedor Dostoevskij Weihnachtsgeschichte „Mal'čik u Christa na elke“ („Der Junge bei Christus auf dem Tannenbaum“, 1872) holt Christus die früh verstorbene Kinder zu sich, wobei soziale Missstände als Ursache ihres Todes deutlich benannt werden.¹⁹

Das deutlichste Beispiel für die Literatur nach 1917 ist Aleksandr Błoks Poem „Dvenadcat“, das mit dem Erscheinen Christi endet.

Christus wurde nicht nur als Ideal des Menschen schlechthin betrachtet, die Faszination seiner Gestalt lag auch in der Gewaltlosigkeit seiner Ideen begründet.

In „Master i Margarita“ äußert Jeshua folgendes:

„Всякая власть является насилием над людьми... настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть.“

(„Von jeder Staatsmacht geschieht den Menschen Gewalt...Es kommt eine Zeit, in der kein Kaiser noch sonst jemand Macht hat. Der Mensch wird eingehen in das Reich der Wahrheit und Gerechtigkeit, wo es keiner Macht mehr bedarf.“)²⁰

Diese Sätze enthalten ein utopisches Konzept, das Tradition in der russischen Literatur hat. Die Gestalt Jesus Christus ist somit Träger der utopischen Idee eines „Reiches der Freiheit“ und der ewigen Werte wie Wahrheit und Gerechtigkeit. Von dieser Position scheint Bulgakov ausgegangen zu sein, wengleich durch die Einbeziehung der Geschichte von Jeshua und Pontius Pilatus das künstlerische System des Romans nicht durchschaubarer wird. So erzählt ja Voland die Episode zunächst als Beweis für die Existenz des „Gottessohnes“, zugleich hat der Meister einen Roman geschrieben, der mit diesem Bericht übereinstimmt, und der Prokurator wird als eine vom Meister erdachte Figur bezeichnet.

Im Werk Michail Bulgakovs können autobiographische Einflüsse vielfach nachgewiesen werden. Dies gilt nicht nur für viele stark autobiographisch geprägte frühe Texte, sondern ebenfalls für die kurz vor seinem Tod vorgenommenen Änderungen am Schluss von „Master i Margarita“.

Auch die Darstellung der Liebe beginnt im Werk Bulgakovs erst dann, als dieser - bereits vierzigjährig - die „große Liebe“ zu einer verheirateten Frau, seiner späteren

dritten Ehefrau, Elena Sergeevna Bulgakova, erlebte. Thematisiert wird die Liebe erstmals in den Stücken „Adam i Eva“ und „Blaženstvo“, einen wesentlichen Platz nimmt sie erst in dem Roman „Master i Margarita“ ein, wobei sie hier ausgesprochen lyrisch dargestellt ist. Die Entwicklung der Beziehungen weist in den drei Werken eine erstaunliche Ähnlichkeit auf. Jedes mal ist die Frau bereits gebunden, findet aber erst im Helden den ihr gemäßen Partner. Für die Männer hingegen spielten die Frauen bisher keine Rolle (der Meister kann sich nicht einmal an den Namen seiner Frau erinnern), die Liebe ist für sie eine neue Erfahrung, die zugleich zu einer Aufwertung der Figuren führt - so wird das anfänglich Komische der Handlungen der Wissenschaftler Efrosimov und Rejn durch die Liebe, die ihnen entgegengebracht wird, zurückgenommen.

Die Frauengestalten der genannten Werke haben eine eindeutige Funktion, die auf die Harmonisierung der menschlichen Beziehungen zielt. So verhindert Eva den Mord an Efrosimov, und Avrora zeigt mit ihrer Entscheidung, dem Ingenieur in die Vergangenheit zu folgen, dass zwischen Gegenwart und Zukunft kein unüberwindbarer Gegensatz besteht. Margarita schließlich rettet mit ihrem bedenkenlosen Einsatz den Meister vor dem geistigen Tod in der psychiatrischen Klinik. Die künstlerische Gestaltung der Liebe, die sich aus dem eigenem Erleben Bulgakovs erklären lässt, verkörpert in sich das Streben nach Glück und Harmonie. Das gilt auch für die für Bulgakov nicht charakteristische Erzählung „Psalom“ („Psalm“), in der die Hoffnung auf die Liebe zwischen einem einsamen Schriftsteller und einer von ihrem Mann verlassenen Frau zum Ausdruck kommt.

Die Liebe ist so ein Versuch, die Probleme zu lösen, aber sie ist nicht die Lösung. Eva kann durch ihre Liebe zu Efrosimov den Krieg nicht beenden, und Margarita vermag zwar den Meister ins Leben zurückholen, ihm aber kein neues Leben ermöglichen. Wenn Bulgakov mitunter mit der romantischen Tradition in der Literatur in Verbindung gebracht wird²¹, so erscheint dies schlüssig in Bezug auf die Darstellung des Künstlers und dessen vorzeitiger Tod. So bezog Bulgakov die folgenden Aussagen über die Figur des Kapellmeisters Kreissler bei E.T.A. Hoffmann auf sein eigenes Schaffen:

„... если гений заключает мир с действительности, то это приводит его в болото филистерства... если же он не слатся действительности до конца, то кончает преждевременной смертью или безумием.“

(„...wenn das Genie mit der Wirklichkeit Frieden schließt, so führt ihn dies in den Sumpf des Philistertums ... wenn er sich der Wirklichkeit nicht ergibt, endet es durch einen vorzeitigen Tod oder Wahnsinn.“)²²

Der befürchtete eigene Tod durch eine Krankheit, die bereits Bulgakovs Vater früh hatte sterben lassen (Bulgakov war zudem Arzt und konnte seine Situation einschätzen), und die Unmöglichkeit, sich als Künstler zu verwirklichen, verbindet sich im Roman zum vorzeitigen Tod des Meisters, nachdem bereits Maksudov aus dem „Teatral'nyj roman“ seinem Leben durch Selbstmord beendet hatte.

Bereits im Vorwort zur ersten sowjetischen Ausgabe des Romans hatte Konstatin

Simonov geschrieben, dass in „Master i Margarita“ von Bulgakov „die Kürze des ihm verbleibenden Augenblicks“ zu spüren sei.²³ V. Lakšin bezeichnet in seiner Rezension aus dem Jahre 1968 das Geschehen der Schlusskapitel als einen illusionären, aber unendlich wichtigen Sieg.

„...здесь победа искусства над прахом, над ужасом перед неизбежным концом...Победа как будто иллюзорная, но бесконечно важная и утоляющая душу.“

(„... der Sieg der Kunst über die sterbliche Hülle, über die Angst vor dem unausbleiblichen Ende, die Grenze und Kürze des menschlichen Daseins überhaupt.“)²⁴

Der Schluss des Romans war erst nach der letzten handschriftlichen Redaktion im Mai 1938 entstanden. Diese hatte noch mit dem Ritt des Meisters zum Mond, den Weg Pontius Pilatus folgend, geendet. Erst im Frühjahr 1938, weniger als ein Jahr vor seinem Tod, schrieb Bulgakov den Epilog des Romans und jene Seite, in der Levi Matthäus bei Voland erscheint und sich das Schicksal des Meisters entscheidet.²⁵

Levi trägt Voland die Bitte Jeshuas vor, den Meister mit sich zu nehmen und ihm Ruhe zu schenken.

„- А что же вы не берете его к себе, в свет? - А он не заслужил света, он заслужил покой, печальным голосом проговорил Левий.“

(„'Warum nehmt ihr ihn nicht mit zu euch, ins Licht?'- 'Er hat nicht Licht verdient, sondern Ruhe', sprach Levi traurig.“)²⁶

Ermonlinskij spricht in seinen Erinnerungen vom „Thema des Meisters“, der nicht der nicht das „Licht“ verdiene, „weil er die Hände hatte sinken lassen, sein Wille erloschen und der Roman 'nicht vollendet' wurde.“²⁷

Im letzten Kapitel des Romans, „Vergebung und ewiger Hort“ („Прощение и вечный приют“)²⁸ gelangen der Meister und Margarita an das Ende ihrer Reise. Nach ihrem „irdischen“ Tod und dem nächtlichen Flug auf Voland schwarzen Pferden befinden sich außerhalb der Zeit und des realen Raums. Die Zeit hat keine Bedeutung mehr: Pontius Pilatus hat 2000 Jahre auf dem Felsplateau gesessen, und nach der Befreiung durch den Meister begibt er sich (für immer?) auf die Mondstraße, um sein Gespräch mit Jeshua fortzusetzen.

Der Raum ist eine sich ständig verändernde Landschaft: Wälder werden zu Felsblöcken, diese versinken in einem Abgrund, aus dem sich die Stadt Jerschalaïm erhebt. Diese wiederum verschwindet auf Geheiß von Voland, um den Weg zum „ewigen Haus“ („вечный дом“) freizumachen. Der Raum ist somit im Wortsinn ein Utopia - ein Nicht-Ort, der zum Gut-Ort wird. Bulgakov hat das ewige Haus genau beschrieben: man gelangt dorthin über eine bemooste kleine Steinbrücke und einen Sandweg. Das Haus hat venezianische Fenster, und Weinreben ranken sich bis zum Dach...

„...каменистый мшистый мостик... они шли по песчаной дороге... Я уже вижу

венецианское окно и вьющийся виноград, он поддывается к самой крыше.“²⁹

Ein freundliches wie friedliches Bild, das wohl am ehestens eine Vorstellung an Italien hervorruft, wie sie in der russischen Kunst gängig war.

Im „irdischen“ Tod des Meisters und seinem „Leben“ im Haus mit den venezianischen Fenstern sind Todesahnungen und imaginäre Hoffnung auf Ruhe miteinander verbunden. Das schmerzliche Bewusstsein, nicht mehr schöpferisch tätig sein zu können, hat Bulgakov möglicherweise an ein Leben nach dem Tod glauben lassen wollen.

- ¹ Vgl. G. Müller, Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, Stuttgart 1989, S. 10.
- ² Vgl. V. Meld, Utopie und Satire in Grimmelshausens "Simplicissimus", in: W. Voßkamp (Hrsg.), Utopieforschung, Bd. 2, Stuttgart 1985, S. 255.
- ³ Vgl. dazu E. Kaman, Die Gogolsche Tradition in den frühen Erzählungen Bulgakovs, in: Slavica Hungaria, Bd. 32, 1986. S. 263 ff.
- ⁴ Vgl. V. Šklovskij, Michail Bulgakov, in: Ders., Gamburgskij ščet, Moskva 1990, S. 300.
- ⁵ Der Humor benötigt die Phantastik nicht, die Satire nutzt sie gern - vor allem als Mittel der Hyperbolisierung - und die Groteske kommt ohne sie nicht aus.
- ⁶ V. Lakšin, Mir Michaila Bulgakova, in: Literaturnoe obozrenie, 1989, H. 11, S. 18.
- ⁷ Rokovye jajca, in: M. Bulgakov, Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach, Bd. 1, Kiev 1989, S. 452. (Deutsche Übersetzung: Die verhängnisvollen Eier, in: M. Bulgakov, Kleine Prosa, Berlin 1983)
- ⁸ Vgl. z.B. die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, die V. Levin anbietet.- V. Levin, Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa, München 1975, S. 32 ff.
- ⁹ Vgl. dazu H. Ubert, Michail Bulgakov als Satiriker, in: Michail Bulgakov, Materialien zu Leben und Werk, Leipzig 1990, S. 16 f.
- ¹⁰ V. Lakšin, Mir Michaila Bulgakova, S. 18.
- ¹¹ Vgl. Blaženstvo, in: M. Bulgakov, P'esy, Moskva 1986, S. 619.
- ¹² Vgl. H. Günther, Utopie nach der Revolution, in: Utopieforschung, Bd. 3, S. 387.
- ¹³ Vgl. V. Lakšin: Roman M. Bulgakova "Master i Margarita", in: Ders., Puti zurnal'nye, Moskva 1990, S. 256, 258f. u.a.
- ¹⁴ Master i Margarita, in: M. Bulgakov, Izbrannye proizvedenija, Bd. 2, S. 453. (Deutsche Übersetzung: M. Bulgakov, Der Meister und Margarita, Berlin 1983, S. 133.)
- ¹⁵ Vgl. dazu auch S. Jermonlinski, Erinnerungen an Michail Bulgakov, Berlin 1985, S. 58.
- ¹⁶ Vgl. ebd., S. 61 ff.
- ¹⁷ Vgl. dazu V. Ammer, Gottmenschentum und Menschgottum. Zur Auseinandersetzung von Christentum und Atheismus im russischen Denken. München 1988, S. 50 ff.
- ¹⁸ V. Belinskij, Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 10, Moskva 1955, S. 214.
- ¹⁹ Vgl. Prorok, in: N. Nekrasov, Polnoe sobranie sočinenij v trech tomach, Bd.2, Moskva 1967, S. 420 f.- Devnik pisatelja, 1876 god, in: F. Dostoevskij, Sobranie sočinenij v tridcati tomach. M. 1981, S. 14 ff.
- ²⁰ M. Bulgakov, Master i Margarita, S. 358 (34).
- ²¹ Etwa in D. Kertis, Romantičeskoe videnie, in: Literaturnoe obozrenie, 1991, H. 5, S. 24 ff.
- ²² I. Mirimskij, Social'naja fantastika Gofmana, in: Literaturnaja učeba, 1938, H. 5. Zit. nach D. Kertis, Romantičeskoe videnie, S. 28.
- ²³ Zit. nach V. Lakšin, Roman M. Bulgakova "Master i Margarita", S. 263.
- ²⁴ Vgl. ebd., S. 264.
- ²⁵ Vgl. dazu M. Čudakova, Žizneopisanie Michaila Bulgakova, Moskva 1988, S. 450.
- ²⁶ M. Bulgakov, Master i Margarita, S. 687 (381).

- ²⁷ S. Jermonlinski, Erinnerungen, S. 156.
²⁸ M. Bugakov, Master i Margarita, S. 704.
²⁹ M. Bulgakov, Master i Margarita, S. 709 f.