

Volker Levin

# Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa

Mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 6  
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Volker Levin

Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa

mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij

1975

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

0046890

Diese Arbeit über Michail Afanas'evič Bulgakov geht auf Anregungen von Professor Dr. Wolfgang Kasack zurück, dem ich für wertvolle Hinweise danke. Für die kritische Durchsicht des Manuskripts bin ich Dr. Andrzej Drawicz und Lesley Milne M.A. freundschaftlich verpflichtet. Ferner danke ich der Universität zu Köln, die durch ein Graduiertenstipendium die Abfassung der Arbeit ermöglichte.



Als Dissertation angenommen von der Philosophischen Fakultät  
der Universität zu Köln aufgrund der Gutachten von  
Professor Dr. Wolfgang Kasack und Professor Dr. Reinhold Olesch

Alle Rechte vorbehalten  
Gesamtherstellung Walter Kleikamp · Köln

76 15622

INHALT

A.	Einleitung: Michail Bulgakovs Werk im Spiegel der Kritik	1
B.	Das Groteske als literarische Kategorie	
	1. Das Groteske als der Ausdruck einer sinnlos gewordenen Welt	8
	2. Das Groteske als Kompositionsprinzip im Rahmen der Makrostruktur	12
	3. Groteske Stilmittel	18
	4. Der Terminus "grotesk" in der Sekundärliteratur zu Bulgakov	26
C.	Groteske Züge in Bulgakovs Prosa	
	1. Groteske und realistische Romane und Erzählungen	30
	2. "Sobač'e serdce"	
	a. "Sobač'e serdce" und die Tradition der sozialkritischen Tiererzählung	32
	b. Die formale Ausprägung des Grotesken in "Sobač'e serdce"	38
	c. Der medizinische Aspekt in "Sobač'e serdce"	41
	d. Sozialkritische Züge in "Sobač'e serdce"	47
	e. Das autobiographisch-schriftstellerische Element in "Sobač'e serdce"	52
	3. "D'javoliada"	
	a. "D'javoliada" und Gogol's Erzählungen "Šinel'" und "Zapiski sumasšedšego"	57
	b. Die Überlagerung von realistischer und phantastischer Darstellungsebene	60
	c. Die reduzierte Darstellung der Personen	65
	4. "Pochoždenija Čičikova"	
	a. "Pochoždenija Čičikova" als groteske Gogol'-Travestie	72

5. "Master i Margarita"	
a. Grotteske Züge im Roman	76
b. Die Moskauer Bevölkerung	80
c. Die Schriftstellerproblematik	
1. Exkurs: Parallelen zwischen "Master i Margarita" und "Poslednie dni"	86
2. Der Literaturbetrieb in "Master i Margarita"	88
d. Der Staatsapparat	95
e. Die Bürokratie	103
D. Funktionen des Grottesken in Bulgakovs Prosa	
1. Der satirisch-sozialkritische Aspekt	107
2. Das Grotteske als Verschleierungstechnik	114
3. Das Grotteske als Reflex der gesellschaftlichen Situation in den Anfangsjahren der Sowjetunion	118
E. Das Grotteske bei A. Sinjavskij	122
Bibliographie	142
Register	156

## A. MICHAÏL BULGAKOV'S WERK IM SPIEGEL DER KRITIK

Michail Afanas'evič Bulgakov wurde 1891 in Kiev geboren, wo er von 1909 - 1916 Medizin studierte. Seine Tätigkeit als Landarzt im Gouvernement Smolensk 1917 beschreibt er in den autobiographischen "Zapiski junogo vrača". Die Revolutionswirren in seiner Heimatstadt 1918 - 1919 waren Anlaß zu seinem ersten Roman "Belaja gvardija", den er unter dem Titel "Dni Turbinych" zu einem Theaterstück umarbeitete. Im Jahre 1920 gab er den Arztberuf ganz auf und widmete sich ausschließlich literarischen Aufgaben. Nach einem kurzen Aufenthalt in Vladikavkaz (heute Ordžonikidze), wo er sich seinen Lebensunterhalt durch die Mitarbeit an einigen lokalen Zeitungen verdiente, siedelte er 1921 nach Moskau über. Die Jahre von 1921 - 1929 waren die schriftstellerisch ergiebigste Zeit im Leben Bulgakovs. Von 1922 - 24 veröffentlichte er literarische Beiträge in der in Berlin herausgegebenen, sowjetfreundlichen Emigrantenzeitschrift "Nakanune", in der auch Fedin, Esenin und Vs. Ivanov publizierten. Als Mitarbeiter der Eisenbahnerzeitung "Gudok", in der er unzählige Feuilletons veröffentlichte, lernte er Il'f und Petrov, Oleša und Kataev kennen, und sein 1926 uraufgeführtes Stück "Dni Turbinych" war drei Jahre lang der Kassenschlager des Moskauer Künstlertheaters. Im Zuge des zunehmenden Einflusses der RAPP-Kritiker wurden 1929 alle seine Dramen von der Bühne abgesetzt.

Seine verzweifelte Lage charakterisiert er in einem Brief an Gor'kij vom 28. 9. 1929, der als Doyen der Sowjetliteratur Bulgakovs literarische Begabung erkannt hatte, folgendermaßen: "Ich kann nur eins sagen: warum hält man in der UdSSR einen Schriftsteller fest, dessen Werke in der UdSSR nicht existieren können. Um ihn zum Untergang zu verurteilen? Ich bitte um eine humane Entscheidung - mich ausreisen zu lassen. Ich bitte Sie inständig, sich für mich einzusetzen. Ich bitte

Sie, mir nicht die Gefälligkeit zu verweigern, mir mitzuteilen, ob Sie diesen Brief bekommen haben. Zu diesem Brief möchte ich noch folgendes hinzufügen:

Alle meine Stücke sind verboten.

Nirgendwo wird man eine Zeile von mir drucken.

Ich habe kein vollendetes Werk.

Von nirgends bekomme ich auch nur eine Kopeke Autorenhonorar.

Nicht eine Institution, nicht eine Person antwortet auf meine Eingaben. Es gibt nur noch eins. Das Letzte zu vernichten, was noch geblieben ist - mich selbst. Ich bitte um eine humane Entscheidung - mich ausreisen zu lassen."<sup>1</sup>

Bulgakovs Lage verschlimmerte sich noch, so daß er sich direkt an Stalin wandte. In dem Brief vom 28. 3. 1930<sup>2</sup> schreibt er, daß seine Zukunftsaussichten nur aus "Armut und dem unvermeidlichen Untergang am Schluß" bestünden.<sup>3</sup> Das Schriftstück endet mit der vollkommenen Unterordnung unter die Botsmäßigkeit der Regierung: "Aber wenn auch das, was ich geschrieben habe, nicht überzeugend ist und man mich zu lebenslänglichem Schweigen in der UdSSR verurteilen wird,

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: E. Proffer, Mikhail Bulgakov. Documents for a Biography. In: Russian Literature Triquarterly 1973. 7. S. 445 - 474. S. 451.

<sup>2</sup> Die Echtheit dieses Briefes ist von Bulgakovs zweiter Frau L. E. Belozerskaja, angezweifelt worden. Das Dokument befindet sich im privaten Archiv seiner dritten Frau, Elena Sergeevna Bulgakova. Bulgakov hat also den Brief geschrieben. Ob er ihn auch abgesandt hat, ist eine andere Frage. Von Juli 1929 - März 1930 schickte er verschiedene Briefe an Stalin, Gor'kij und andere. Einer von diesen Briefen muß Stalin erreicht haben, sonst hätte er Bulgakov nicht angerufen. s. L. N. Milne, M. A. Bulgakov and "Dead Souls". The Problems of Adaptation. In: The Slavonic and East European Review. 52 (1974) S. 420 - 440. S. 420.

<sup>3</sup> M. Bulgakov, Pis'mo sovetskomu pravitel'stvu. In: Grani 1907. 66. S. 155 - 161. S. 156.

bitte ich die sowjetische Regierung, mir eine meinem Beruf entsprechende Arbeit zu geben und mich als etatmäßigen Regisseur ins Theater abzukommandieren. Ich biete der Regierung der UdSSR einen ganz ehrlichen Regiespezialisten an, der frei von jeder Spur von Schändlingsarbeit ist und der gewissenhaft die Inszenierung jedes beliebigen Stückes in Angriff nimmt, angefangen von den Dramen Shakespeares bis hin zu Gegenwartsstücken. Wenn man mich nicht zum Regisseur ernennen kann, bitte ich um die Planstelle eines Statisten. Wenn ich auch kein Statist werden kann, bitte ich um den Posten eines Bühnenarbeiters. Wenn aber auch das unmöglich ist, bitte ich die sowjetische Regierung so mit mir zu verfahren, wie sie es für nötig befindet, aber irgendetwas zu unternehmen, weil es für mich, einen in der UdSSR und im Ausland bekannten Dramatiker, der 5 Stücke geschrieben hat, im Augenblick nur Armut, Obdachlosigkeit und den Untergang gibt."<sup>1</sup>

Am 18. 4. 1930 rief Stalin Bulgakov persönlich an. Er riet dem Dichter, sich um eine Anstellung beim Moskauer Künstlertheater zu bewerben.<sup>2</sup> Stalins Intervention dürfte wohl darauf zurückzuführen sein, daß nach dem Selbstmord Majakovskijs am 14. 4. 1930 eine ähnliche Verzweiflungstat eines anderen sowjetischen Schriftstellers zu viel Staub aufgewirbelt hätte.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> M. Bulgakov, aaO. S. 161

<sup>2</sup> s. dazu ausführlicher: M. Ljandres, Russkij pisatel' ne možet žit' bez rodiny. In: Voprosy literatury 1906. 9. S. 134 - 139. S. 138 - 139.

<sup>3</sup> L. N. Milne, M. A. Bulgakov and "Dead Souls". The Problems of Adaptation. In: The Slavonic and East European Review 52 (1974). S. 420 - 440. S. 421. Zur persönlichen Beziehung von Majakovskij und Bulgakov s. V. Kataev, Trava zabven'ja. In: Novyj mir 1967. 3. S. 3 - 129. S. 108 - 109.

Dem Wohlwollen des Diktators mag es Bulgakov auch verdanken, daß ihm das Schicksal anderer "Mitläufer" (Pil'njak, Mandel'stam) erspart blieb. Er konnte sich in einem Brief an Stalin sogar für den verbannten Dramatiker Nikolaj Erdman einsetzen.<sup>1</sup>

Bis zu seinem Tode im Jahre 1940 fristete Bulgakov sein Leben durch Übersetzungen, "L'avare" und "Bourgeois gentil-homme" von Molière, und dramatisierte russische Klassiker wie Gogol's "Mertvye duši". Trotz seines zerrütteten Gesundheitszustandes arbeitete er unermüdlich an seinem im Jahre 1928 begonnenen Hauptwerk "Master i Margarita" weiter, das er erst auf dem Sterbebett vollendete.<sup>2</sup>

Bulgakovs Rückkehr in die Sowjetliteratur erfolgte erst 1954 auf dem zweiten Schriftstellerkongreß, wo Kaverin seine Verdienste um das Drama hervorhob. 1955 wurden nach 26 Jahren absoluten Publikationsverbots wieder zwei Werke von ihm gedruckt.<sup>3</sup>

Entsprechend spärlich ist die Sekundärliteratur. Nach den vernichtenden Rezensionen der RAPP-Mitglieder,<sup>4</sup> dauerte es bis 1956, bis ein positiver Artikel, bezeichnenderweise von Kaverin, erschien.<sup>5</sup> Erst nach dem Abdruck von

<sup>1</sup> Text des Briefes in: L. N. Milne, K biografii M. A. Bulgakova. In: Novyj žurnal 1973. 111. S. 151 - 174. S. 159 - 160.

<sup>2</sup> Die umfangreichste Biographie Bulgakovs findet sich in: E. Proffer, The Major Works of Mikhail Bulgakov (1971) S. 1 - 50.

<sup>3</sup> M. Bulgakov, Dni Turbinych. Poslednie dni (1955).

<sup>4</sup> A. Orlinskij, Protiv bulgakovščiny. In: Novyj zritel' 12. 10. 1926. S. 3 - 4. V. Bljum, Pravaja opasnost' i teatr. In: Ekran Feb. 1929. 7. S. 5. I. Nusinov, Put' Bulgakova. In: Pečat' i revoljucija 1929. 4. S. 40 - 53. Weitere bibliographische Angaben finden sich in Y. Hamant, Bibliographie du Mihail Bulgakov. In: Cahiers du Monde Russe et Soviétique 1970. 12. S. 319 - 348.

<sup>5</sup> V. Kaverin, Zametki o dramaturgii Bulgakova. In: Teatr 1956. 10. S. 69 - 73.

"Master i Margarita" in "Moskva" (Nov. 1966 u. Jan. 1967), einem Organ des Schriftstellerverbandes, setzte eine Flut von Aufsätzen ein, die meist jedoch nur gedrängte Inhaltsangaben und biographische Fakten enthalten. Ausnahmen sind lediglich die Artikel von Beermann,<sup>1</sup> Piper,<sup>2</sup> Proffer,<sup>3</sup> Stenbock-Fermor<sup>4</sup> und die Arbeiten des besten sowjetischen Bulgakov-Kenners Lakšin.<sup>5</sup> Ein Aufsatz, der Verbindungslinien zwischen "Master i Margarita" und der Biographie des Dichters zieht und einen Einblick in den sozio-kulturellen Kontext des Romans vermittelt, stammt von dem polnischen Experten für Sowjetliteratur A. Drawicz.<sup>6</sup>

- 
- <sup>1</sup> R. Beermann, Bulgakows "Meister und Margarita" und die Wertordnung. In: Osteuropa 1970. 3. S. 176 - 183.
- <sup>2</sup> D. G. Piper, An Approach to Bulgakov's Satire "The Master and Margarita". In: Forum for Modern Language Studies 1971. 7. S. 134 - 157.
- <sup>3</sup> E. Proffer, Bulgakov's "The Master and Margarita": Genre and Motif. In: Canadian Slavic Studies 3 (1969). S. 615 - 628. - On "The Master and Margarita". In: Russian Literature Triquarterly 1973. 6. S. 533 - 564. - "The Master and Margarita". In: Major Soviet Writers. Essays in Criticism. Hrsg. v. E. J. Brown (1973) S. 388 - 411. (Die drei Aufsätze sind größtenteils identisch).
- <sup>4</sup> E. Stenbock-Fermor, Bulgakov's "The Master and Margarita" and Goethe's "Faust". In: The Slavic and East European Journal 13 (1969). S. 309 - 325.
- <sup>5</sup> V. Lakšin, O proze Michaila Bulgakova i o nem samom. In: M. Bulgakov, Izbrannaja proza (1966) S. 3 - 44. - Roman M. Bulgakova "Master i Margarita". In: Novyj mir 1968. 6. S. 384 - 411.
- <sup>6</sup> A. Drawicz, Rewanż ("Mistrz i Małogorzata" Mihała Bułhakowa). In: A. Drawicz, Zaproszenie do podróży (1974). S. 193 - 208.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk des Dichters befindet sich noch im Anfangsstadium.<sup>1</sup> Die einzige Monographie, die das Gesamtschaffen Bulgakovs zum Gegenstand hat, bringt neben guten Einzelanalysen und minutiös genauen Entstehungsgeschichten der verschiedenen Dramen und Prosaarbeiten zuviel Inhaltsparaphrasen. Es fehlt die Konzentration auf die wesentlichen Fragen, was wohl auf die für manche amerikanische Dissertationen kennzeichnende Thematik "Leben und Werk" zurückzuführen ist.<sup>2</sup> Eine andere amerikanische Arbeit geht ausführlich auf mögliche literarische Vorlagen zu "Master i Margarita" ein.<sup>3</sup>

Ausgehend vom Phänomen des Grotesken stellt meine Arbeit den Versuch dar, einige Prosawerke des Dichters auf ihren sozialkritischen Gehalt hin zu untersuchen und groteske Strukturen als Reflex der gesellschaftlichen Situation in den beiden ersten Jahrzehnten des Sowjetstaates zu deuten.

Wie im Falle fast aller russischer Dichter unseres Jahrhunderts (z. B. Erenburg, Oleša) gibt es keine Gesamtausgabe der Werke Bulgakovs.<sup>4</sup> Selbst von Majakovskij fehlt eine

---

<sup>1</sup> s. M. Glenny, Mikhail Bulgakov. In: Survey 65 (1968) S. 3 - 14. S. 13. V. Perzow, Ein Jahr in der Sicht von zwei Romanen. In: Sowjetliteratur 1968. 1. S. 163 - 168. S. 165. R. Schröder, Bulgakovs Roman "Der Meister und Margarita" im Spiegel der Faustmodelle des 19. und 20. Jahrhunderts. In: M. Bulgakov, Der Meister und Margarita (1968) S. 393 - 427. S. 397.

<sup>2</sup> E. Proffer, The Major Works of Mikhail Bulgakov (1971).

<sup>3</sup> K. Dulbe, Nekotorye paralleli k romanu Michaila Bulgakova "Master i Margarita" (1970).

<sup>4</sup> Publiziert wurden bisher nur Sammelbände: P'esy: Dni Turbinych. Beg. Kabala svjatoš. Poslednie dni. Don Kichot (1962). Dramy i komedii: Dni Turbinych. Beg. Kabala svjatoš. Poloumnyj žurden. Poslednie dni. Ivan Vasil'evič. Don Kichot (1965). Izbrannaja proza: Zapiski junogo vrača. Belaja gvardija. Žizn' gospodina de Mol'era. Teatral'nyj roman (1966). Romany: Belaja gvardija. Teatral'nyj roman. Master i Margarita (1973).

vollständige Edition der Werke und Briefe.<sup>1</sup> Der leichteren Zugänglichkeit wegen werden ausschließlich im Westen publizierte Bücher zitiert, da diese im Gegensatz zu den sowjetischen Veröffentlichungen in allen slavistischen Büchereien zu finden sind. Bei den benutzten Bulgakov-Ausgaben wird sowohl Erscheinungsort und -jahr genannt, um auch dem diagonal Lesenden eine Überprüfung der Zitate zu ermöglichen. In allen anderen Fällen wird nur das Jahr angegeben. Genauere Angaben finden sich in der Bibliographie. Für "Master i Margarita" liegt die von Possev in Frankfurt a.M. herausgegebene Fassung zugrunde, da in ihr die in der "Moskva"-Ausgabe vom Zensor gestrichenen Passagen durch Kursivdruck abgehoben sind.<sup>2</sup> Der sowjetische Neudruck des Romans ist vollständig und enthält sogar ungefähr eine Seite mehr.<sup>3</sup>

Bei der Übersetzung der Belegstellen wurden die deutschen Versionen von G. Drohla,<sup>4</sup> A. Jais<sup>5</sup> und Th. Reschke<sup>6</sup> benutzt, wobei aus philologischen Gründen stellenweise eine größere Originaltreue angestrebt wurde.

---

<sup>1</sup> P. Brang, Über die verschiedenen Majakovskijs. In: Neue Zürcher Zeitung 21. 4. 1968. S. 51 - 52.

<sup>2</sup> M. Bulgakov, Master i Margarita (1969).

<sup>3</sup> M. Bulgakov, Romany. Moskva 1973. S. 560 Z. 28 - S. 561 Z.35. In dieser Passage wird beschrieben, wie die Judasgestalt Aloizij Mogaryč sich in das Vertrauen des Meisters einschleicht.

<sup>4</sup> M. Bulgakow, Hundeherz (1971).

<sup>5</sup> M. Bulgakow, Meistererzählungen (1970).

<sup>6</sup> M. Bulgakow, Der Meister und Margarita (1968). Da Reschkes Übersetzung auf der "Moskva"-Ausgabe basiert, wurden die fehlenden Passagen von Gisela Drohla ergänzt.

## B. DAS GROTESKE ALS LITERARISCHE KATEGORIE

### 1. Das Groteske<sup>1</sup> als der Ausdruck einer sinnlos gewordenen Welt

Die Beschäftigung der neueren Literaturwissenschaft mit der Erscheinungsform des Grotesken ist wohl darauf zurückzuführen, daß man in diesem Phänomen die für unser Jahrhundert adäquate Ausdrucksweise neben dem Tragikomischen und dem Absurden gefunden zu haben glaubte.<sup>2</sup> So charakterisiert der schweizer Dramatiker Friedrich Dürrenmatt die Notwendigkeit einer "grotesken"<sup>3</sup> Weltanschauung in einer Zeit, in der tradierte Werte hinfällig geworden sind, mit folgenden Worten: "Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu Kollektiv schuldig, zu Kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld. Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch

---

<sup>1</sup> Im weiteren soll von "dem" Grotesken gesprochen werden. "Die" Groteske gibt es nicht im Sinne einer Gattungsbezeichnung. Dementsprechend können "grotesk" und "Groteske" nicht mit "tragisch" und "Tragödie" gleichgesetzt werden. Das Groteske ist gemäß seiner noch vorzunehmenden näheren Bestimmung ein struktureller Begriff, der keineswegs auf eine bestimmte Gattung beschränkt bleibt, sondern gleichermaßen in Lyrik, Epik und Dramatik auftreten kann. Vgl. G. Mensching, Das Groteske im modernen Drama (1963) S. 1.

<sup>2</sup> L. B. Jennings, The Ludicrous Demon. (1963) S. 1.

<sup>3</sup> Grotesk ist hier keineswegs mit dem noch herauszuarbeitenden literaturwissenschaftlichen Begriff identisch. Es ist vielmehr an die Bedeutung des Wortes im täglichen Sprachgebrauch gedacht, wo es soviel wie "absurd" oder "sinnlos" heißt. Vgl. L. B. Jennings, aaO. S. 3.

die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genauso wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr."<sup>1</sup>

A. Heidsieck erläutert den "grotesken"<sup>2</sup> Zustand der Welt an einem spanischen Gegenwartsdrama: "In der szenischen Farce "Picknick im Felde" von Fernando Arrabal treten zwei schlächtermäßige Sanitäter auf - Schauplatz ist die fiktive vorderste Kampflinie -, die sich laut darüber beklagen, daß sie keine Leichen finden, und beraten, aus welchen Schützengräben sie sie vielleicht doch noch ziehen könnten. Krieg wird zur Erfüllung eines Leichensolls: Angehörige eines Heeres - das doch möglichst viele Gegner töten soll - folgen dem Befehl möglichst viele tote Soldaten gleichviel welchen Heeres zu beschaffen. Das ist Perversität schlechthin und doch die Wahrheit jedes angezettelten Krieges. Nicht sein Unwesentliches, die propagierten politisch-moralischen Ziele, sondern sein groteskes, durch Menschen gesetztes Wesen, Gewalt, Terror und nur statistisch erfaßbarer Tod auch der eigenen Soldaten, wird als selbstverständlich-skrupellose Absicht unterschoben. Das verborgene Wesen des Krieges zeigt sich als offenkundig grotesk, durch Menschen gesetzt: diejenigen, die Wunden zu heilen vorgeben - das ist das propagierte Wesen des Krieges -, schlagen sie, die Sanitäter sind - die Schlächter selber."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> F. Dürrenmatt, Theaterprobleme (1955) S. 47 - 48.

<sup>2</sup> Vgl. Fußnote 3, S. 8.

<sup>3</sup> A. Heidsieck, Das Groteske und das Absurde im modernen Drama (1971) S. 23.

Der Gedanke, daß die Sinnlosigkeit der modernen Welt immanent ist, daß die Menschen von heute der "Fremdartigkeit der Welt"<sup>1</sup> gegenüberstehen, ist wohl entscheidend für die moderne Literatur überhaupt, insbesondere die westliche, man denke nur an das absurde Theater. Die Dramen von Beckett, Ionesco und Genet führen "dem Betrachter die Absurdität der 'condition humaine'" vor Augen.<sup>2</sup> In der Sowjetunion fielen derartige literarische Bestrebungen dem Stalinschen Kulturterror zum Opfer. Die absurden Dramen "Elizaveta Bam" von Daniil Charms und "Elka u Ivanovych" von Aleksandr Vvedenskij wurden erst kürzlich im Westen wieder gedruckt.<sup>3</sup>

Wie Jennings ausführt, besteht ein Kausalzusammenhang zwischen dem Auftreten eines noch näher zu bestimmenden literarischen Begriffs des Grotesken und einem disharmonischen Weltbild des Dichters beziehungsweise seiner Epoche,<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> A. Camus, Der Mythos von Sisyphos (1959) S. 18.

<sup>2</sup> M. Esslin, Das Theater des Absurden. (1964) S. 429.

<sup>3</sup> D. Charms, Elizaveta Bam. In: D. Charms, Izbrannoe. Ed. and introduced by G. Gibian (1974) S. 167 - 205.  
A. Vvedenskij, Elka u Ivanovych. In: A. Vvedenskij, Izbrannoe. Hrsg. und eingeleitet von W. Kasack (1974) S. 50 - 74.

<sup>4</sup> L. B. Jennings, aaO. S. 22: "... there exists the modern view that it (das Groteske) necessarily arises from a pessimistic, fatalistic, or despairing frame of mind, that it expresses the disharmony and limitation of life and the suffering of its creator." In diesem Sinne läßt sich groteske Gestaltung in der Literatur unter die übergreifende Erscheinung des europäischen Manierismus einordnen. G. R. Hocke, Manierismus in der Literatur (1959) S. 301: "Die künstlichen, gesuchten, verblühten, übersteigerten oder untertriebenen Ausdrucksweisen hängen mit einem problematischen Verhältnis zum eigenen Ich, zur Gesellschaft und zu philosophischen und religiösen Überlieferungen der konventionell denkenden 'Bien-Pensants' zusammen." Vgl. a. G. Mensching, aaO. S. 48.

wenn auch groteske Strukturen keineswegs auf Kunstwerke solcher Zeiten der geistigen Umwälzung und Neuorientierung beschränkt bleiben müssen.<sup>1</sup> Da es mir in erster Linie um einen praktikablen, literaturwissenschaftlichen Begriff geht, der einen besseren Einstieg in die Prosa Michail Bulgakovs erlaubt, in der groteske Züge, wie noch zu zeigen ist, eine satirisch-sozialkritische Funktion erfüllen, soll hiermit dem metaphysischen Aspekt des Grotesken Genüge getan sein. Es ist aber auf alle Fälle erwähnenswert, daß groteske Gestaltungsweisen als Äquivalent einer fremd gewordenen, verunsicherten Welt<sup>2</sup> sowohl in der Romantik<sup>3</sup> als auch in der Moderne<sup>4</sup> florieren, also in Epochen, die auf keinem konsistenten Weltbild fußen.

---

<sup>1</sup> L. B. Jennings, aaO. S. 23 - 24.

<sup>2</sup> W. Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung<sup>2</sup> (1961) S. 193 - 203.

<sup>3</sup> Vgl. die Arbeiten zu E. T. A. Hoffmann: E. Desalm, E. T. A. Hoffmann und das Groteske (1930); Th. Cramer, Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann (1966); auf slavistischer Seite: H. Günther, Das Groteske bei N. V. Gogol' (1968).

<sup>4</sup> N. Kassel, Das Groteske bei Franz Kafka (1969); A. Heidsieck, Das Groteske und das Absurde im modernen Drama<sup>2</sup> (1971).

## 2. Das Groteske als Kompositionsprinzip im Rahmen der Makrostruktur

Ein Überblick über die Sekundärliteratur zum Phänomen des Grotesken ist von der slavistischen Forschung schon geleistet worden.<sup>1</sup> Ein genaueres Eingehen auf die Fülle der Monographien und Aufsätze ist wenig fruchtbringend, da sich ein großer Teil der Kritiker nur vage und literaturwissenschaftlich kaum brauchbar ausdrückt.<sup>2</sup> Das Ausmaß der Kontroverse läßt sich leicht an den zahlreichen Rezensionen zu W. Kayser's wohl als grundlegend anzusehendem Buch<sup>3</sup> ablesen.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> H. Günther, 'Das Groteske bei N. V. Gogol' (1968) S. 10 - 70.

<sup>2</sup> Vgl. z. B.: E. Gradmann, Phantastik und Komik (1957) S. 31: "Ein anderes Element der Bildkunst, das nicht streng unter den Begriff des Komischen fällt, ist das Skurille und das Groteske. Vorzüglich in der Groteske findet die Begegnung zwischen dem Komischen und Phantastischen statt. Eindeutiger zielt es auf das Bloßlegen des Triebhaften. Der Widersinn, der bis zum Widrigen, Ekel-, Grauerregenden und Obszönen gehen kann, ist ein wesentliches Element des Grotesken. Zweifellos phallischen Ursprungs, deutet es auf die dämonisch triebhaften Kräfte und eine männliche Machtwelt."

<sup>3</sup> W. Kayser, 'Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung' (1961).

<sup>4</sup> Aus der Vielzahl der Rezensionen seien nur einige genannt: G. Baumann in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 14(1959). S. 336 - 337, C. von Faber du Faur in: Germanic Review 33(1958). S. 233 - 235, L. B. Jennings in: Journal of English and German Philology 58(1959). S. 161 - 164, H. Jost in: Monatshefte 1960. 3. S. 305 - 308. Weitere Rezensionen und eine kurze Charakteristik ihres Inhalts finden sich bei: L. B. Jennings, The Ludicrous Demon (1963). S. 157 - 158.

Im Sinne meiner Zielsetzung, einen literaturwissenschaftlichen Begriff des Grotesken zu finden, erübrigt es sich auch, auf den historischen Ursprung dieser ästhetischen Kategorie und ihren Bedeutungswandel von der Renaissance bis heute einzugehen.<sup>1</sup> Festhaltenswert ist nur die Tatsache, daß bei früheren Definitionen drei Aspekte im Vordergrund standen.<sup>2</sup> Erstens sah man in der Erscheinungsform des Grotesken eine Unterart des Komischen, zweitens versuchte man es im Bereich der Satire anzusiedeln, eine Begriffsbestimmung, die besonders in der sowjetischen Literaturkritik vorherrschend ist,<sup>3</sup> und drittens war das Groteske das literarische Pendant einer dämonischen Weltsicht im Sinne der Romantik.<sup>4</sup> Alle diese Definitionen kranken, wie es notgedrungen bei jeder ästhetischen Kategorie der Fall sein muß, daran, daß sie immer vom subjektiven Eindruck des Lesers oder im Falle des Dramas vom Zuschauer abhängig sind.<sup>5</sup> Sie sind nicht bis ins letzte objektivierbar. "Kriterium des Grotesken ist damit letztlich die Psychologie der Rezeption".<sup>6</sup>

Interessanterweise wird in den jüngeren Arbeiten über das Groteske deshalb von der Unmöglichkeit einer vollkommen objektiven Definition dieser ästhetischen Kategorie gesprochen und

---

<sup>1</sup> Vgl. W. Kayser, aaO., in mehr konzentrierter Form s. H. Günther, *Das Groteske bei N. V. Gogol'* (1968) S. 5 - 20.

<sup>2</sup> H. Günther, aaO. S. 11.

<sup>3</sup> Ju. Borev, *O komičeskom*, (1957) S. 212 - 213, Ja. E. Ėl'sberg, *Nasledie Gogolja i Ščedrina i sovetskaja satira* (1954) S. 140 - 142, Ju. V. Mann, *Zametki o groteske*. In: *Vidy iskusstva i sovremennost'* (1962) S. 139 - 173, S. 140.

<sup>4</sup> W. Kayser, aaO. S. 192 - 203.

<sup>5</sup> Zu den verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten des Grotesken in Epik und Dramatik s. G. Mensching, aaO. S. 59.

<sup>6</sup> H. Günther, aaO. S. 26.

damit gleichzeitig von einer rein inhaltlichen Begriffsbestimmung Abstand genommen,<sup>1</sup> Einordnungen des Grotesken als komisch, satirisch oder als Ausdruck einer verfremdeten, unheimlichen Welt sind ja inhaltlich bedingt, und eine rein formale Wesensbestimmung dieses Phänomens versucht.

Mensching definiert das Groteske als "Wechsel der Darstellungsebenen".<sup>2</sup> Für ihn liegt eine groteske Kompositionsstruktur vor, wenn diese Ebenen ineinandergeschoben werden.<sup>3</sup> "Zwei Aspekte überschneiden sich, zwei Ebenen werden überlagert, der Betrachter findet keinen festen Ort, keinen Blickwinkel, von dem aus das Dargebotene eine sinnvolle Ordnung offenbarte."<sup>4</sup> Paradoxie und Unstimmigkeit des Dargestellten im Bereich der Bedeutungsschicht sind das Ergebnis der Vereinigung zweier disparater Darstellungsebenen.

Diese Definition des Grotesken mag zwar abstrakt erscheinen,<sup>5</sup> hat aber den Vorteil, daß sie dieses Phänomen strukturell klar umreißt und deshalb als Ausgangspunkt wesentlich geeigneter ist als eine inhaltliche Begriffsbestimmung. Faßt man darüber hinaus das Verhältnis von Inhalt und Form als ein dialektisches auf, so werden die oben

---

<sup>1</sup> G. Mensching, aaO. S. 22.

<sup>2</sup> G. Mensching, aaO. S. 24.

<sup>3</sup> aaO. S. 24: "Von 'Darstellungsebenen' sprechen wir in Beziehung auf den Grundcharakter eines Kunstwerks, der sich in der Darstellungsweise niederschlägt und damit dem Aufnehmenden zum Hinweis wird, auf welche Ebene der Betrachtung er sich zum adäquaten Verständnis des Werkes einzustellen hat. Ein Werk kann auf der Ebene der Realistik, der Phantastik, des Komischen oder Tragischen gestaltet sein." (Obwohl auch bei diesen Darstellungsebenen die Leserpsychologie eine Rolle spielt, so ist doch obige Definition wesentlich präziser als die verschwommenen Ausdrücke wie "unheimlich, dämonisch, monströs, entsetzlich", die man häufiger in der Sekundärliteratur findet.)

<sup>4</sup> aaO. S. 33.

<sup>5</sup> H. Günther, aaO. S. 28.

genannten möglichen Funktionen des Grotesken nicht einfach beiseite geschoben, sondern ordnen sich der formalen Wesensbestimmung unter. Kriterien wie Komik, Satire oder dämonische Weltsicht erfassen damit nicht das Phänomen als Ganzes, sondern sind nur mögliche Inhalte, die in der Struktur des Grotesken als Überlagerung zweier heterogener Darstellungsebenen realisiert werden können, aber nicht in jedem Kunstwerk mit grotesker Kompositionsstruktur Verwendung finden müssen. Durch die Wesensbestimmung des Grotesken als eines formalen Prinzips steht ein wesentlich genauerer Begriff zur Verfügung als die rein inhaltsmäßigen Definitionen. Jeder Wechsel von verschiedenen Darstellungsebenen, sei es von komischer und tragischer oder phantastischer und realistischer, soll im weiteren als grotesk verstanden werden.<sup>1</sup>

Ein ausgezeichnetes Beispiel aus Menschings Dissertation macht den oben dargestellten Sachverhalt klarer. Er verdeutlicht den Unterschied zwischen grotesker und phantastischer Erzählweise an zwei kurzen Prosapassagen: " Es war einmal ein König, der herrschte in einem Land von unermesslicher Größe. Es lag hoch im Norden zwischen zwei wilden Meeren, und wer dieses Land besuchen wollte, der mußte zuvor ein schroffes Felsengebirge übersteigen, ehe er zu der Stadt kam, wo der König regierte. Die Dächer der Stadt sind mit Edelsteinen gepflastert. Vor dem Tore aber haust in einer dunklen Höhle ein giftiger Drache."

"König Eugen VII. herrschte über ein glückliches Land. Eine rasch entwickelte Industrie, die sich auf kleine, teure Luxusgegenstände spezialisierte, brachte innerhalb weniger Jahrzehnte

---

<sup>1</sup> Die Definition von L. B. Jennings ist zu eng gefaßt, da er für das Groteske nur die Überlagerung von komischer und tragischer Darstellungsebene gelten läßt. aaO. S. 10:  
 "We may say that the grotesque object always displays a combination of fearsome and ludicrous qualities - or, to be more precise, it simultaneously arouses reactions of fear and amusement in the observer."

großen Wohlstand in das kleine Land, und als von Fremden die Schönheit der Westküste erkannt wurde, entstand dort ein lebhafter Fremdenverkehr. Was aber den Besuchern verborgen blieb, war die Tatsache, daß im Keller des Spielkasinos ein Drache lebte, den die Kurverwaltung in jeder Saison mit drei Badegästen füttern mußte."<sup>1</sup>

Die erste Episode ist der Welt des Märchens entlehnt. Was erzählt wird, ist zwar phantastisch, aber keineswegs grotesk, da keine Überlagerung zweier Darstellungsebenen erfolgt. Das Märchen unterliegt nicht "den Erfahrungssätzen der Realität",<sup>2</sup> sondern basiert immer auf der phantastischen Darstellungsebene. Damit muten auch die wunderbarsten Vorgänge im Märchen "alltäglich"<sup>3</sup> an, da der Leser von Beginn an auf eine den Naturgesetzen widersprechende Darstellung des Stoffes eingestellt ist. E. Desalm charakterisiert diese Eigenschaft des Märchens folgendermaßen:

"Auch das Märchen baut sich auf dem Phantastischen auf, aber in ganz anderer Weise ist es hier beteiligt. Das Märchen lebt vollständig im Phantastischen, es holt seine Gestalten zwar aus dem täglichen Leben; aber einmal in seinen Bereich gezogen, unterstellt es sie vollkommen unalltäglichen Lebensbedingungen. Mit Bewußtsein rückt es von der Wirklichkeit ab, will nichts mit ihr zu tun haben, läßt seine Gestalten ganz in der märchenhaften Umwelt aufgehen, ohne daß diese eine Erinnerung oder Ahnung des realen Lebens hätten. Es verzichtet darauf, für realisierbar gehalten zu werden, es gibt sich lediglich als ein höheres, sehnsüchtig umworbenes Traumland."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> G. Mensching, aaO. S.30.

<sup>2</sup> G. Mensching, aaO. S. 30.

<sup>3</sup> E. Lämmert, Bauformen des Erzählens.<sup>3</sup>(1968) S. 181

<sup>4</sup> E. Desalm, E. T. A. Hoffmann und das Groteske.(1930) S. 63.

Voraussetzung für das Märchen ist also die strikte Beibehaltung der phantastischen Darstellungsebene. Ein Wechsel der Ebenen erfolgt nicht, und damit ergeben sich auch keine grotesken Strukturen.

Anders ist es beim zweiten Beispiel. In die durchaus realistische Geschichte wird ein phantastisches Element eingeführt. Die Darstellungsebene wechselt. Der Leser wird getäuscht. Anfangs glaubt er an eine realistische Erzählweise, muß sich dann aber auf eine andere Betrachtungsweise umstellen. Geschieht diese Überlagerung von phantastischer und realistischer Darstellungsebene häufiger, so entsteht der Eindruck, den Mensching als die psychologische Wirkung des Grotesken bezeichnet, nämlich daß es dem Leser nicht mehr möglich ist, einen festen Standpunkt zu beziehen.<sup>1</sup>

Menschings Definition des Grotesken als einer literarischen Struktur, die durch die Überlagerung zweier heterogener Darstellungsebenen erzeugt wird, soll die Grundlage für meine Untersuchung von Bulgakovs Prosa sein. Der "Kompositionsgroteske", wie sie oben dargestellt wurde, entspricht die "Stilgroteske" im Rahmen der Mikrostruktur eines Kunstwerks.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> G. Mensching, aaO. S. 33.

<sup>2</sup> H. Günther, aaO. S. 35.

### 3. Groteske Stilmittel

Nimmt man mit Wellek/Warren an, daß zwischen dem Stil eines Kunstwerks und seiner Makrostruktur ein dialektisches Verhältnis besteht,<sup>1</sup> so ist es klar, daß einer grotesken Kompositionsstruktur groteske Stilmittel im rhetorischen Bereich entsprechen. Leider sind die Abgrenzungen, die man in der Sekundärliteratur findet, meist recht schwammig. So hält der Walzel-Schüler Ludger Vieth "das Wort selbst schöpfend, aus sich Neues, Wunderliches gebärend" für das Hauptcharakteristikum grotesken Stils,<sup>2</sup> und der Grund, weil L.B. Jennings eine genaue Begriffsbestimmung für unmöglich hält,<sup>3</sup> dürfte wohl nicht zuletzt darin zu sehen sein, daß sich ein großer Teil der Kritiker ähnlich ungenau wie Vieth ausdrückt. Im folgenden will ich mich an die Untersuchung von Günther über das Groteske bei Gogol' halten, die sich in dem Kapitel über die Stilgroteske hauptsächlich auf einen Artikel Leo Spitzers über Christian Morgenstern stützt.<sup>4</sup>

Bei der Bestimmung der Stilgroteske überträgt Günther Menschings Definition der Kompositionsgroteske als Überlagerung zweier disparater Ebenen auch auf die literarische Mikrostruktur, indem er hier die beiden Aspekte von sprachlicher Realisierung und logischem Sinnzusammenhang unterscheidet: "Für die Untersuchung der Stilgroteske ist es wesentlich, die beiden Ebenen des sprachlichen Ausdrucks und des logischen Kontextes zu unterscheiden. Wir sind gewohnt, eine Kongruenz zwischen logischem Zusammenhang und sprachlicher Formulierung festzustellen. Die Sprache

---

<sup>1</sup> Wellek und Warren, *Theorie der Literatur* (1966) S. 152 - 163.

<sup>2</sup> L. Vieth, *Beobachtungen zur Wortgroteske* (1931) S. 13.

<sup>3</sup> L. B. Jennings, *aaO.* S. 21 - 22.

<sup>4</sup> L. Spitzer, *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns*. In: *Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie* (1918) S. 55 - 123.

schmiegt sich gewöhnlich eng an den logischen Sachverhalt an und bemüht sich, ihn so adäquat als möglich auszudrücken. Im grotesken Stil jedoch wird die Inkongruenz zwischen sprachlichem Ausdruck und logischem Wirklichkeitsbezug als bewußtes Stilmittel eingesetzt. Dadurch wird die Diskrepanz zwischen beiden Ebenen sichtbar. Im Gegensatz zur üblichen logischen Norm etabliert sich eine sprachlich begründete Anti-Norm."<sup>1</sup>

Die Stilgroteske bedient sich also bewußt des Dualcharakters der Sprache im Sinne von de Saussures "signifiant" und "signifié" und zerstört die Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem. Es entsteht eine Diskrepanz zwischen sprachlich Ausgedrücktem und logischem Sinn. Wichtigstes Merkmal des grotesken Stils ist damit die Inkongruenz der oben genannten Ebenen.

Ein wesentlicher Teil der grotesken Stilelemente läßt sich unter dem Oberbegriff des Alogismus zusammenfassen.<sup>2</sup> Obwohl diese spezifische Ausprägung der Stilgroteske bei Bulgakov keine Rolle spielt, soll sie doch erwähnt werden, um ein möglichst abgerundetes Bild von den Möglichkeiten des grotesken Stils zu geben. Für die Alogisten ist es charakteristisch, daß sie in grammatischer Hinsicht vollkommen richtig sind, gleichzeitig aber dieser sprachlichen Normalität eine vollkommen "unsinnige" Logik gegenübersteht. Damit ordnet sich dieses Stilmittel genau der Wesensbestimmung der Überlagerung zweier heterogener Ebenen unter.

Wohl eins der besten Beispiele für diese Erscheinungsform des grotesken Stils ist die Stelle aus Gogol's "Mertvye duši", in der die Bildung der Stadtbewohner beschrieben wird: "Auch die anderen waren mehr oder weniger gebildete Leute: der eine las Karamzin, der eine die "Moskauer Nachrichten", und mancher las sogar überhaupt nichts."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> H. Günther, aaO. S. 49

<sup>2</sup> aaO. S. 50

<sup>3</sup> N. V. Gogol', Polnoe sobranie sočinenij v 14-ti t. t.6. (1951) S. 157.

Rhetorisch gesehen handelt es sich um eine Klimax, von der aber nur das sprachliche Gerüst verwirklicht ist. Die formal implizierte Steigerung bleibt aus, ja es geschieht genau das Gegenteil der Lesererwartung, nämlich ein Abfall ins Bedeutungslose. Die defekte Logik des grammatisch einwandfreien Satzes bewirkt, daß die traditionelle Figur der Klimax in eine Antiklimax verkehrt wird. Der Überraschungseffekt, den diese alogische Figur hervorruft, wird noch dadurch gesteigert, daß das "sogar" (russ. *daže*), das normalerweise eine nachfolgende Intensivierung signalisiert, gerade auf das Gegenteil der Lesererwartung "vorbereitet", nämlich eine Wendung zum völlig Unwesentlichen.<sup>1</sup> In diesem Sinne erhöht dieses Wort noch den grotesken Effekt dieser Klimax.

Eine andere Erscheinungsform des grotesken Stils ist die Verschiebung der Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem. Schon Vinogradov hat die Bedeutung dieses Phänomens in einer Arbeit über Gogol' hervorgehoben.<sup>2</sup> Für meine Zwecke ist diese Erscheinung besonders wichtig, da sich mit ihr ein Großteil der grotesken Stilmittel bei Bulgakov beschreiben läßt.<sup>3</sup> Es handelt sich hier um eine der typischsten Ausprägungen dieser Kategorie. So galt die Chimäre, jenes seltsame Wesen mit Löwenkopf, Ziegenkörper und Drachenschwanz, bereits in der Renaissance als Verkörperung des Grotesken schlechthin.

<sup>1</sup> Zur "Technik des logischen Abbruchs" bei Gogol'  
s.: D. Čiževskij, Zur Komposition von Gogol's "Mantel".  
In: Zeitschrift für slavische Philologie 14 (1937)  
S. 63 - 94.

<sup>2</sup> V. V. Vinogradov, *Étjudy o stile Gogolja* (1926) S. 142.

<sup>3</sup> s. z.B. Bulgakovs Erzählung "Sobač'e serdce", in der die Verschiebung der beiden Bereiche schon im Sujet, der Menschwerdung des Hundes Šarik angelegt ist. (Reduzierungen auf die Stufe des Tieres oder des Dinglichen unterscheiden sich nur graduell.)

Grundsätzlich sind zwei Ausprägungen dieser Erscheinung möglich: erstens die Vermischung von Dinglichem und Belebtem mit der Tendenz zur Reduzierung des menschlichen Bereichs und zweitens die Personifizierung des Dinglichen durch Ausstattung mit Attributen aus der Welt der Lebewesen. Nicht jedes dieser beiden stilistischen Phänomene ist jedoch notwendigerweise grotesk. Voraussetzung für diese Kategorie ist vielmehr die Verfremdung der gewohnten Perspektive. Günther erläutert den Unterschied zwischen konventionellem Sprachgebrauch und groteskem Stil folgendermaßen: "Während die 'normale' Sprache dazu neigt, Unbelebtes als unbelebt, Belebtes als belebt darzustellen, haben wir es in der Stilgroteske mit einer funktionellen Umkehrung dieser Norm zu tun, insofern - entgegen dem Herkommen und der logischen Wahrscheinlichkeit - Belebtes als unbelebt (in der Reduzierung) und Dinglich-Unbelebtes als belebt (in der Personifizierung) hingestellt wird."<sup>1</sup> Dieses Auf-den-Kopf-stellen der Sprachnorm befreit den Leser vom Automatismus der gewohnheitsmäßigen Erkenntnis der Dinge und läßt sie unter einem neuen, unkonventionellen Blickwinkel erscheinen. Die Verfremdung des empirisch Bekannten schließt eine Identifizierung des Dargestellten mit der Realität aus, und der Leser ist in der Lage, die gewohnte Welt kritischer zu beurteilen, als es bei einer durchgehend realistischen Technik der Fall ist.<sup>2</sup>

Eine erste Ausformung dieses grotesken Stilelements ist der metonymische Ersatz von Belebtem durch Unbelebtes. So wird in Bulgakovs Erzählung "Rokovye jajca" ein Besucher des Professors Persikov fast nie als wirklicher Mensch beschrieben, sondern durchlaufend als "Melone" charakterisiert. "Aber im Vorzimmer des Instituts kam Persikov außer dem verwirrten

---

<sup>1</sup> H. Günther, aaO. S. 55.

<sup>2</sup> Dieser Verfremdungseffekt macht das Groteske besonders geeignet zur Realisierung satirischer Inhalte.

Pankrat eine zweite Melone entgegen und begrüßte ihn höflich." (S. 42)<sup>1</sup> "Aber die Melone besänftigte Persikov schnell und flüsterte mit außerordentlich sanfter Stimme, daß der Professor sich umsonst beunruhige." (S. 42) "Als Antwort grinste die Melone und erklärte, daß sie abgelöst werden würde." (S. 42) Ein anderes Beispiel für die groteske Verwendung der Synekdoche findet sich in der "D'javoliada". Dort wird der Leiter des "Hauptzentraldepots für Zündholzmaterialien" Kal'soner dreimal hintereinander als "quadratischer Rücken" apostrophiert. (S. 20)<sup>2</sup>

Bulgakov verwendet die Synekdoche in ähnlicher Weise wie Gogol' zur Reduzierung der menschlichen Gestalt.<sup>3</sup> Genau wie dieser benutzt er diese Trope meist als "pars pro toto". Etwas Wesentliches (z. B. der Mensch) wird durch etwas Unwesentliches (z. B. einen Begriff der Dingwelt oder einen Körperteil) ersetzt. Damit gilt für beide Autoren, daß die in der Synekdoche vollzogene Begriffsmodifizierung nach "unten gerichtet" ist.<sup>4</sup> Die Reduktion der menschlichen Gestalt wird damit wirksam unterstrichen.<sup>5</sup>

Eine andere Variante dieses grotesken Stilmerkmals sind Metaphern oder Vergleiche, in denen Menschliches und Dingliches, beziehungsweise Tierisches, gleichgesetzt

---

<sup>1</sup> Zitate nach: M. Bulgakov, Rokovye jajca. London 1970.

<sup>2</sup> Zitiert nach: M. Bulgakov, D'javoliada. London 1970.

<sup>3</sup> Zur reduzierenden Synekdoche bei Gogol' s. H. Günther, aaO. S. 56.

<sup>4</sup> D. Tschizewskij, Der unbekannte Gogol'. In: U. Busch u. a., Gogol'-Turgenev-Dostoevskij-Tolstoj (1966) S. 57 - 87. S. 84.

<sup>5</sup> Die Synekdoche enthält zwei Möglichkeiten: einmal die Wahl des engeren Begriffs statt des umfassenderen, wie es hier der Fall ist, zweitens aber auch den Ersatz eines Einzelmerkmals durch die Gesamtvorstellung.

werden. Wirklich grotesk sind diese aber nur dann, wenn die symbolische Beziehung zwischen den Vergleichsobjekten verloren gegangen ist.<sup>1</sup> So liegt in dem Vergleich Korotkovs, der Zentralfigur der "D'javoliada", mit einem heißblütigen Pferd keine groteske Gedankenfigur vor. "Einige Augenblicke lang schlug er mit den Beinen um sich wie ein heißblütiges Pferd und preßte die Hand aufs Auge". (S. 9) Hier veranschaulicht das Tierbild Korotkovs Schmerz. Der Bezug zwischen "comparatum" und "comparandum" bleibt rational erklärbar, da der Vergleich mit einem nervösen Pferd beim Leser eine intensivere Vorstellung von Korotkovs Leiden hervorruft.

Bei grotesken Metaphern und Vergleichen fehlt jede Transparenz. Sie enthalten nie mehr als das unmittelbar Bezeichnete, nämlich die Reduzierung des Menschen auf die Stufe des Tieres oder des rein Dinglichen. Ein Beispiel aus der "D'javoliada" soll diesen Sachverhalt verdeutlichen. Dort heißt es von einem der Kollegen Korotkovs: "Tss!" zischte Star wie eine Schlange. "Was sagen Sie?" Er tauchte, versteckte sich im Hauptbuch und bedeckte sich mit einer Seite." (S. 17) Dieser doppelten Tiermetapher fehlt jeder symbolische Bezug. Die Gestalt dieses Beamten wird aufs rein Tierische reduziert.

Eine ähnliche Wirkung haben die vielen Tier- und Dingnamen. Sie setzen das Menschliche mit dem Bereich des Unbelebten gleich. Diese Technik ist besonders im Roman "Master i Margarita" häufig. Dort heißen die Personen beispielsweise Pavianov (Pavian), Latunskij (latun'-Messing) oder Čerdački (čerdak-Speicher).

Eine weitere Spielart dieses grotesken Stilmittels bei Bulgakov ist der Gebrauch von Verben, die normalerweise nur zur Charakterisierung der Tier- und Dingwelt gebraucht werden.

---

<sup>1</sup> H. Günther, aaO. S. 57.

In "Sobač'e serdce" ist dieser Kunstgriff besonders ausgeprägt. So wird das Verhalten des zum Menschen gewordenen Hundes Šarik fortlaufend mit den Verben "bellen" (S. 92, 98, 105, 124, 146) und "kläffen" (S. 100, 150)<sup>1</sup> wiedergegeben.

Eine etwas anders geartete Möglichkeit der Reduzierung des Belebten auf die Stufe des Dinglichen hat Bulgakov wieder mit Gogol' gemein.<sup>2</sup> Bei dieser Art der grotesken Verdinglichung handelt es sich um die Aneinanderreihung von Begriffen unterschiedlicher semantischer Herkunft. Belebtes und Unbelebtes werden willkürlich nacheinander aufgezählt. Dadurch, daß beide Begriffsbereiche durch enge grammatische Verknüpfung verbunden sind, wird der Unterschied zwischen ihnen aufgehoben. Durch die Gleichsetzung mit dem Unbelebten erfährt das Belebte einen ähnlichen Reduzierungsprozeß wie in den oben genannten grotesken Stilmitteln. Ein Beispiel aus der "D'javoliada" erläutert diesen Sachverhalt. "Auf dem fünften Treppenabsatz, als der Schriftführer schon völlig erschöpft war, verschwand der Rücken in einem Gewirr von Gesichtern, Mützen und Aktentaschen." (S. 20) Hier wird die groteske Verdinglichung, die die Menschenmasse durch die Verknüpfung mit den "Mützen" und "Aktentaschen" erfährt, noch dadurch gesteigert, daß die Menge in der reduzierenden Synekdoche "Gesichter" angesprochen wird. Gleiches gilt für Kal'soner, den Antagonisten des Helden Korotkov, der als "Rücken" in der Menge untertaucht.

---

<sup>1</sup> Zitate nach: M. Bulgakov, Sobač'e serdce. Paris 1969. Bei den Belegen ist keine Vollständigkeit angestrebt.

<sup>2</sup> Zu Gogol' s. H. Günther, aaO. S. 60.

Im Rahmen der Stilgroteske lassen sich also folgende zwei Gruppen unterscheiden:

1) Die Alogismen, für die die Inkongruenz zwischen sprachlicher Realisierung und logischem Sinn kennzeichnend ist. Diese Erscheinung spielt bei Bulgakov keine Rolle.

2) Die Reduzierung des Belebten beziehungsweise die damit verbundene Personifizierung des Dinglichen. Konsequenz dieses Stilmittels ist die Aufhebung der Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem. Dabei ist zu beachten, daß die Abwertung des Menschlichen auf die Ebene des Dinglichen wie auch die umgekehrte Erscheinung dem normalen Sprachgebrauch zuwiderlaufen. So sind die allegorischen Verkörperungen von Abstrakta (Jugend als schönes Mädchen, Alter als Greis) nicht grotesk, da sie symbolisch transparent sind.<sup>1</sup>

Diese Systematisierung der grotesken Stilmittel birgt insofern Gefahren in sich, als daß sie vom Text losgelöst ist und damit keineswegs zu dessen besserem Verständnis beiträgt. Eine Aufzählung isolierter Phänomene bleibt Abstraktion. Bei der konkreten Analyse des Grotesken in Bulgakovs Prosa wird deshalb eine Enumeration dieser Erscheinungsformen vermieden. Sie werden immer auf ihren interpretatorischen Aussagewert befragt.

Die Rekapitulation der von Günther für Gogol' als charakteristisch ausgewiesenen Stilmerkmale, vermehrt um die für Bulgakov bezeichnenden Elemente, ist durch die Affinität ihrer Erzählstile gerechtfertigt. Indem Günthers Beispiele durch die entsprechenden aus Bulgakovs Prosa ersetzt werden,<sup>2</sup> ist die Untersuchung dieser literarischen Beziehung mehr textimmanent, als es in den meisten kritischen Arbeiten der Fall ist.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. H. Günther, aaO. S. 61.

<sup>2</sup> Zur Ausprägung der Stilgroteske bei Gogol' s. H. Günther, aaO. S. 50 - 65.

<sup>3</sup> Es erübrigt sich, Literatur über den Einfluß von Gogol' auf Bulgakov anzugeben, da diese Beziehung in fast jeder kritischen Darstellung hervorgehoben wird. Dabei wird jedoch nie die spezifische Eigenart dieser literarischen Beziehung genau geklärt. Der Großteil der im Literaturverzeichnis aufgeführten Arbeiten begnügt sich damit, diesen Sachverhalt unreflektiert zu konstatieren.

#### 4. Der Terminus "grotesk" in der Sekundärliteratur zu Bulgakov

Bulgakov selbst gebraucht den Ausdruck "grotesk" nur in seiner Komödie "Zojkina kvartira". Der Gauner Ametistov, eine der Hauptfiguren dieser Sittenschilderung der NEP-Zeit, erzählt, wie man ihm in Taganrog den Koffer gestohlen hat, und charakterisiert seine damalige Lage als "geradezu grotesk". (S. 212)<sup>1</sup> Welche Bedeutung man dem Wort hier auch beimessen mag, eine Übereinstimmung mit der oben definierten Erscheinungsform des Grotesken liegt sicher nicht vor. Bulgakov verwendet das Wort "grotesk", wie es nicht anders zu erwarten ist, entsprechend dem normalen Sprachgebrauch, wo es eine ganze Skala von Bedeutungen annehmen kann.<sup>2</sup> Außerdem ist bekannt, daß er nie ein Interesse an literaturwissenschaftlichen Studien gezeigt hat. S. Ermolinskij, ein Freund des Dichters, schreibt: "Übrigens hat er sich nie für literaturwissenschaftliche Probleme interessiert. Bücher, die in gelehrter Sprache literarische Kunstgriffe und Gattungen behandeln und diese Kunstgriffe und Gattungen analysieren, riefen bei ihm Erstaunen und Langeweile hervor. Biographische Materialien interessierten ihn immer. Er liebte es in alten Zeitschriften zu wühlen, besonders in solchen aus historischen Archiven. Er sammelte Wörterbücher, Lexika und Nachschlagewerke."<sup>3</sup> Michail Bulgakov hat also das Wort "grotesk" unreflektiert gebraucht, ohne ihm eine literaturwissenschaftliche Relevanz zu geben.

<sup>1</sup> Zitat nach: M. Bulgakov, Zojkina kvartira. In: P'esy. Paris 1971. S. 193 - 252.

<sup>2</sup> Für das amerikanische Englisch hat Jennings eine Reihe von unterschiedlichen Bedeutungen zusammengestellt. s. L. B. Jennings, The Ludicrous Demon (1963) S. 3 - 6. Eine andere Systematisierung umgangssprachlicher Sinnvarianten findet sich bei: A. Clayborough, The Grotesque in English Literature (1965) S. 17 - 18.

<sup>3</sup> S. Ermolinskij, O Michaille Bulgakove. In: Teatr. 1966. 9. S. 79 - 97. S. 91

In der Sekundärliteratur wird häufig von dem Grotesken in Bulgakovs Prosa gesprochen, besonders in Bezug auf sein Hauptwerk, den Roman "Master i Margarita". Grundsätzlich wird der Terminus in vier Bedeutungsnuancen gebraucht, wenn man von den Arbeiten absieht, in denen das Groteske ähnlich definiert wird wie oben, nämlich als Überlagerung zweier unterschiedlicher Darstellungsebenen. Entsprechend den drei inhaltlichen Wesensbestimmungen tauchen in der kritischen Literatur immer wieder die Ausdrücke "satirisch", "dämonisch" und "komisch" auf. Auch das phantastische Element in Bulgakovs Prosa wird als grotesk eingestuft. Wie ungenau die meisten Interpreten mit diesem Begriff umgehen, läßt sich leicht an der Tatsache ablesen, daß in manchen ~~Arbeiten~~ das Adjektiv "grotesk" gleich in zwei oder drei verschiedenen Bedeutungen auftaucht.

Der überwiegende Teil der wissenschaftlichen Literatur verwendet dieses Wort als Äquivalent des Phantastischen. So charakterisiert Ellendea Proffer Bulgakovs Erzählungen "D'javoliada" und "Rokovye jajca" als Komödien, die plötzlich "into horrible grotesque" übergehen.<sup>1</sup> Damit ist aber klar auf die zunehmende Phantastik der beiden Werke Bezug genommen, denn groteske Züge im Sinne obiger Definition finden sich nur in der "D'javoliada".<sup>2</sup> "Rokovye jajca" ist eine Geschichte, die H. G. Wells' utopischen Roman "The Food of the Gods" zum Vorbild hat.<sup>3</sup> Die Geschehnisse um Professor Persikov und seinen lebensspendenden, roten Strahl sind einmal als Warnung vor den verheerenden Möglichkeiten der modernen Naturwissen-

---

<sup>1</sup> E. Proffer, Afterword on "Zoia's Apartment". In: Canadian Slavic Studies 4(1970) S. 281 - 287. S. 284.

<sup>2</sup> Es gibt auch vereinzelte groteske Stilmerkmale in "Rokovye jajca". s. Beispiel zur reduzierenden Synekdoche S. 21 - 22.

<sup>3</sup> Wells' Roman wird im Text genannt. Rokovye jajca. London 1970. S. 21.

schaften zu interpretieren, auf der anderen Seite handelt es sich bei "Rokovye jajca" um eine sozialkritische Erzählung, in der der Angriff der riesigen Reptilien auf Moskau als konterrevolutionär zu verstehen ist.<sup>1</sup> Wichtig ist, daß die Erzählung ganz im Rahmen der phantastischen Darstellungsebene bleibt, wie es in der science-fiction-Literatur der Fall ist. Der utopische Charakter von "Rokovye jajca" (Erstpublikation 1925 in "Nedra") wird dadurch unterstrichen, daß Bulgakov die Geschichte im Jahre 1928 spielen läßt.<sup>2</sup> Damit kann Ellendea Proffer nur das phantastische Element in den Erzählungen mit "horrible grotesque" meinen. Ähnlich ist V. Zavališin zu verstehen, wenn er über "Rokovye jajca" schreibt: "Hier wird die vom Sujet her geistreiche Parodie auf den wissenschaftlich-phantastischen Roman zu einer Groteske von gewaltiger verallgemeinernder Kraft, in der ein erbarmungsloses Urteil über die Bautätigkeit der Kommunisten gefällt wird."<sup>3</sup>

Wie unpräzise dieses scheinbare Zauberwort als Entsprechung des Phantastischen in Bulgakovs Prosa von den meisten Kritikern verwendet wird, verdeutlicht folgende Stellungnahme des Leiters des Lehrstuhls für russische Sowjetliteratur an der Moskauer Universität: "Kaum einer der Zeitgenossen Bulgakovs konnte sich mit ihm im ungestümen Schwung dichterischer Phantasie, in der Fähigkeit, dem Phantastischen, Märchenhaften die Überzeugungskraft des Tatsächlichen und dem wirklichen Leben einen grotesk-phantastischen Charakter

---

<sup>1</sup> G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur (Goldmann o. J.) S. 208.

<sup>2</sup> Utopische Züge im Sinne einer Projektion des Geschehens in die Zukunft weisen auch die Dramen "Blaženstvo" und "Adam i Eva" auf.

<sup>3</sup> V. Zavališin, M. Bulgakov, Sbornik rasskazov. In: Novyj žurnal 1952. 30. S. 302.

zu geben, vergleichen, in dem Können, das Satirische mit dem Lyrischen, das Epische mit dem Dramatischen und Tragischen zu verbinden." <sup>1</sup>

Auch die anderen Arbeiten, die das Phantastische in Bulgakovs Prosa als grotesk klassifizieren, bleiben vage und sind literaturwissenschaftlich kaum verwertbar. <sup>2</sup>

Nur in wenigen Abhandlungen finden sich Ausführungen, die in den Rahmen von Stil- und Kompositionsgroteske hineinpassen. Konstantin Paustovskij, der das gleiche Kiever Gymnasium wie Michail Bulgakov besuchte, gibt in seinen Erinnerungen an den Schulfreund eine Beschreibung von dessen Erzählweise, die genau obiger Wesensbestimmung des Grotesken entspricht: "Er erzählte uns ungewöhnliche Geschichten. In ihnen waren Realität und Phantasie so eng verflochten, daß die Grenze zwischen ihnen völlig verschwand." <sup>3</sup>

Andere Hinweise auf Stil- und Kompositionsgroteske finden sich bei Pletnev, <sup>4</sup> Skorino, <sup>5</sup> Struve <sup>6</sup> und Zavališin <sup>7</sup>. Sie sind jedoch sehr allgemein gehalten und liefern damit keine geeignete Ausgangsbasis für eine detaillierte Analyse dieser ästhetischen Kategorie in Bulgakovs Prosa.

<sup>1</sup> A. Metčenko, O socialističeskom i kritičeskom realizme. In: Moskva 1967. 6. S. 192 - 202. S. 196.

<sup>2</sup> Vgl. z. B.: S. Ermolinskij, O Michaille Bulgakova. In: Teatr 1966. 9. S. 79 - 99. S. 88. L. Rževskij, Pilatov grech. O tajnopisi v romane M. Bulgakova "Master i Margarita". In: Novyj žurnal 1968. 90. S. 66 - 81. S. 68, V. Skobelev, V pjatom izmerenii. In: Pod-em 1967. 6. S. 124 - 128. S. 126-7, M. von Zitzewitz, Suche nach Gott. In: Die Welt 15. 6. 1967. S. 9.

<sup>3</sup> K. Paustovskij, Bulgakov i teatr. In: Sobranie sočinenij v 8-i t. t. 8 (1970) S. 131 - 142. S. 132 - 133.

<sup>4</sup> R. Pletnev, O "Mastere i Margarite", In: Novyj žurnal 1968. 92. S. 150 - 160. S. 155.

<sup>5</sup> L. Skorino, Lica bez karnaval'nych masok. In: Voprosy literatury 1968. 6. S. 25 - 42. S. 26.

<sup>6</sup> G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur (Goldmann o. J.) S. 206.

<sup>7</sup> V. Zavališin, Michail Bulgakov, "Master i Margarita". In: Novyj žurnal 1968. 90. S. 296 - 299. S. 297.

## C. GROTESKE ZÜGE IN BULGAKOVS PROSA

### 1. Groteske und realistische Romane und Erzählungen

Nicht alle Prosawerke des Dichters enthalten groteske Elemente. So ist in den autobiographischen "Zapiski junogo vrača", in denen Bulgakov seine Erlebnisse als junger Landarzt beschreibt, und in der Molière-Biographie "Žizn' gospodina de Mol'era" kein Wechsel von Darstellungsebenen durchgeführt. In dem stark angefeindeten Revolutionsroman "Belaja gvardija"<sup>1</sup> wird der realistische Erzählmodus einmal unterbrochen. Im Traum erscheint Aleksej Turbin "ein Alp von kleinem Wuchs in großkarierten Hosen" und macht den Arzt auf einen nicht mehr zeitgemäßen Ehrenkodex aufmerksam: "Mit nacktem Profil soll man sich nicht auf einen Igel setzen!... Das heilige Rußland ist ein rückständiges, armes Land, ein gefährliches Land. Für den russischen Menschen ist Ehre nur eine überflüssige Bürde." (S. 45)<sup>2</sup> Diese groteske Passage hat Vorausdeutungscharakter. Sie weist auf die sich überschlagenden Ereignisse in Kiev hin, in denen für die traditionellen Wertvorstellungen Aleksej Turbins kein Raum mehr ist. Der Traum des Arztes deckt sich damit in der Funktion mit dem in der "D'javoliada". Dort nimmt die "riesige, lebendige Billiardkugel auf Beinchen", die nach Schwefel stinkt, das Auftreten der Teufelsgestalt Kal'soner voraus. (S. 9)<sup>3</sup> Die Erzählungen "Rokovye jajca", "Dom No 13" und der "Teatral'nyj roman", in dem in verschlüsselter Form Bulgakovs Tätigkeit am Moskauer Künstler-

---

<sup>1</sup> Zur Polemik um die positiv dargestellte weißgardistische Familie Turbin s. E. Lo Gatto, *Uno Scrittore Soviettista Neo-Borghese*. In: *Rivista di Letterature Slave* 4(1929). S. 269 - 276.

<sup>2</sup> Zitat nach: M. Bulgakov, *Belaja gvardija*. Letchworth <sup>2</sup> 1971.

<sup>3</sup> Zitat nach: M. Bulgakov, *D'javoliada*. London 1970. Zur Interpretation s. S. 60.

theater dargestellt wird,<sup>1</sup> enthalten zwei stark phantastische Elemente, sind aber im wesentlichen nicht grotesk, da keine Verschiebung von realistischer und phantastischer Darstellungsebene durchgeführt ist. Elemente von Stil- und Kompositionsgroteske finden sich nur in "Sobač'e serdce", "D'javoliada", "Pochoždenija Čičikova" und "Master i Margarita". Sie stehen im Mittelpunkt der Untersuchung. Es wird aber auf Parallelen in anderen werken hingewiesen, wenn dies für das Gesamtverständnis von Bulgakovs Schaffen förderlich ist.

Groteske Strukturen in den Dramen, wie sie sich in "Ivan Vasil'evič" als Überlagerung zweier und in "Blaženstvo" dreier Zeitebenen finden, werden nicht diskutiert, da es sich bei diesem Spiel mit der Fiktion um Realisierungsmöglichkeiten des Grotesken handelt, die in der Epik unmöglich sind.<sup>2</sup> Gleiches gilt für Bulgakovs dramatisches Experiment "Bagrovyj ostrov" (1927), in dem Bühnenillusion und tatsächliche Theaterwelt gemischt werden. Die Tatsache, daß die Schauspieler häufig "aus der Rolle fallen" und sie selbst sind, nimmt Thornton Wilders 11 Jahre später entstandenes Stück "Our Town" (1938) voraus.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> M. Glenny, About Mikhail Bulgakov, his novel, the Moscow Art Theatre and Stanislavsky. In: M. Bulgakov, Black Snow. A Theatrical Novel. (1971). S. 5 - 12.

<sup>2</sup> G. Mensching, Das Groteske im modernen Drama (1963) S. 58.

<sup>3</sup> Zum Grotesken in "Our Town" s. G. Mensching, aaO. S. 113 - 123.

## 2. "Sobač'e serdce"

### a. "Sobač'e serdce" und die Tradition der sozialkritischen Tiererzählung

Wie verblüffend neu Michail Bulgakovs längere Erzählung<sup>1</sup> "Sobač'e serdce" auch auf den ersten Blick erscheinen mag, so hat sie doch ihre Vorläufer in der russischen Literatur. Zwei "klassische" Tiergeschichten scheinen bei der Entstehung Pate gestanden zu haben, Tolstojs "Cholstomer" und Čechovs "Kaštanka".

Ähnlich wie in "Sobač'e serdce", in dessen erstem Teil ein Straßenköter als Medium einer kritischen Beurteilung der NEP-Zeit dient, üben Čechov und Tolstoj Sozialkritik aus der verfremdeten Perspektive der gequälten Kreatur. In allen drei Erzählungen ist die Zentralfigur ein Tier, das als Symbol des unter gesellschaftlichen Mißständen leidenden Menschen verstanden werden kann. Bei Bulgakov trifft dies allerdings nur auf den Teil des Werkes zu, der vor der Operation Šariks spielt. Dabei weckt die Technik des inneren Monologs, mit der Bulgakov die Gedanken des Hundes wiedergibt, Erinnerungen an die Ich-Erzählung des alten Wallachs Gholstomer in Tolstojs gleichnamiger Geschichte, während die gleichzeitige Verwendung einer Er-Struktur, in der die äußeren Ereignisse dargestellt werden, auf Čechovs personale Erzählhaltung hinweist. Die Technik des

---

<sup>1</sup> P. Urban nennt "Sobač'e serdce" einen Roman: P. Urban, Herr und Hund. Der neue Roman von Michail Bulgakov. In: Frankfurter Allgemeine 5. 10. 1968. Dazu ist zu sagen, daß "Sobač'e serdce" E. M. Forsters lapidarer Forderung, daß ein Roman mehr als 50 000 Worte haben sollte, nicht genügt. E. M. Forster, Aspects of the Novel (1966) S. 13 - 14. Bulgakovs Werk hat schätzungsweise 25 000 - 30 000 Worte. Am ehesten könnte man "Sobač'e serdce" als "povest'" einstufen. In der russischen Literaturwissenschaft bezeichnet dieser Begriff eine mehrgliedrige, meist einsträngige, längere Erzählung.

inneren Monologs ist insofern von Bedeutung, als diese erzähltechnische Neuerung nur in "Sobač'e serdce" und sonst nirgendwo anders in Bulgakovs Prosawerken benutzt wird. Gleichzeitig ist die Mischung von Bewußtseinsstrom, in dem der von allen gequälte Šarik über seine Sorgen und sein Verhältnis zu den Menschen reflektiert, und Er-Struktur ein wichtiges Mittel, um groteske Effekte in der Erzählung zu erzielen. Der Hund Šarik ist viel mehr Mensch als der spätere Katzenfänger Poligraf Poligrafovič Šarikov. Nur er besitzt eine normalerweise ausschließlich menschliche Eigenschaft, die dem Produkt seiner Umwandlung zum "homo sapiens" vollkommen abgeht, nämlich das Denken. Durch den psychologisierenden Kunstgriff des inneren Monologs wird Šarik quasi als Mensch hingestellt, während sein menschliches Pendant Šarikov durch sein instinktives, triebhaftes Wesen praktisch Tier bleibt. Poligraf Poligrafovič Šarikov ist zwar der Gestalt nach Mensch, aber charakterlich ein Hund im moralischen Sinne des Wortes geblieben, wie sich unschwer an den zahlreichen Hinweisen auf sein früheres Leben ablesen läßt.

Es liegen also zwei für das Groteske als typisch ausgewiesene Erscheinungsformen vor: erstens die Aufwertung des Tierischen auf die Stufe des Menschlichen, auf der anderen Seite aber auch die Reduzierung des Menschen auf die Ebene des Unbelebten.

Hier liegt bei aller Ähnlichkeit der Unterschied zu Tolstoj und Čechov begründet. Zwar üben auch die beiden Klassiker Sozialkritik aus einer verfremdeten Perspektive, aber eine Überlagerung von tierischer und menschlicher Sphäre im Sinne der Stilgroteske erfolgt nicht. Čechov versteckt sich hinter einer distanzierten personalen Erzählweise. Seine Kaštanka denkt und handelt nicht anders, als wie wir es normalerweise von einem Hund erwarten. Dennoch sind die motivischen Ähnlichkeiten zu "Sobač'e serdce" nicht zu übersehen. Beide Erzählungen behandeln die Umerziehung eines

eines Hundes, die am Ende scheitert. Wie weit "Kaštanka" als direkte Vorlage zu "Sobač'e serdce" zu bewerten ist, wie Urban behauptet,<sup>1</sup> ist aufgrund Bulgakovs reservierter Haltung gegenüber Čechov<sup>2</sup> zumindest fraglich, aber das schließt eine von der Gattung diktierte literarische Beziehung nicht aus. Tierdichtung ist schon immer ein beliebtes Genre zur Verspottung menschlicher Schwächen und Laster sowie der Anprangerung sozialer Mißstände gewesen. Diese Entwicklungslinie zieht sich von Äsop, La Fontaine, E. T. A. Hoffmanns "Kater Murr" bis hin zu Orwells "Animal Farm". In der russischen Literatur wären die Fabeln Krylovs zu nennen, in denen Tiere wie Löwe und Fuchs die menschlichen Eigenschaften Gewalt und List symbolisieren.

Ein Vergleich der beiden Erzählungen bietet sich wegen der verschiedenen Verarbeitung des gleichen thematischen Vorwurfs an und liefert damit ebenfalls Aufschluß über Bulgakovs stärkeres soziales Engagement. Bei Čechov läßt sich der Gedanke, daß "Kaštanka" möglicherweise als eine pessimistische Studie des russischen Menschen interpretiert werden kann, der zu dumm ist, um zu erkennen, daß es ihm bei seinem neuen Herrn besser geht als bei dem alten und letzterem deshalb die Treue hält, nicht am Text beweisen. Während der Verfasser von "Sobač'e serdce" durch die Metamorphose Hund-Mensch überaus deutlich macht, wo seine Sympathien liegen, fällt Čechov keine Werturteile.

Eine Gegenüberstellung von "Sobač'e serdce" und "Cholstomer" ist deshalb interessant, weil auch sie charak-

---

<sup>1</sup> P. Urban, Herr und Hund: Der neue Roman von Michail Bulgakov. In: Frankfurter Allgemeine 5. 10. 1968.

<sup>2</sup> S. Ermolinskij berichtet Folgendes über Bulgakovs Verhältnis zu Čechov: "Gegenüber Čechov war er gleichgültig. Die Versuche, die Ursprünge seiner Dramatik bei Čechov zu finden, sind falsch." S. Ermolinskij, O Michaille Bulgakove. In: Teatr. 1966. 9. S. 91

teristische Züge von Bulgakovs Erzählung klar werden läßt. Bei Tolstoj findet sich ebenfalls eine Ich-Erzählung eines Pferdes, aber dieser Verfremdungseffekt ist dadurch weitgehend abgeschwächt, daß die Geschichte des alten Wallachs nur an seine Artgenossen gerichtet ist. Die menschliche Sphäre bleibt ausgespart. Das Märchenmotiv vom sprechenden Tier bewirkt zwar eine Veränderung der Erzählperspektive, aber eine textinterne Gleichsetzung von Pferd und Mensch, eine groteske Reduzierung oder Personifizierung, findet nicht statt.

Tolstoj und Čechov deuten nur an. Es bleibt dem Leser überlassen, die Erzählungen "Cholstomer" und "Kaštanka" als sozialkritisch zu verstehen oder nicht, wobei natürlich der scheinbar glückliche Ausgang von Čechovs "Kaštanka" eine solche Interpretation noch schwieriger macht als das tragische Ende von Tolstoj's Geschichte. Durch die Wahl einer grotesken Darstellungsweise kann Bulgakov eindeutiger Position beziehen als seine Vorgänger. Der Montagecharakter des Grotesken ist geradezu prädestiniert, die negative Seite des einen Bereichs durch Gegenüberstellung mit etwas Disparatem umso deutlicher zu machen.

Die Behauptung von P. Urban, das stärkere Engagement Bulgakovs würde bereits Rückschlüsse auf die literarische Qualität von "Sobač'e serdce" erlauben,<sup>1</sup> erscheint mir nicht gerechtfertigt. Eine wirklich objektive Aussage über den ästhetischen Wert eines literarischen Werkes ist infolge des notgedrungen vorgeformten Standpunktes eines jeden Interpreten unmöglich. Wenn man aber als Kriterium festlegt, daß es ein entscheidendes Kennzeichen von künstlerisch wertvoller Literatur ist, wenn sie gleichzeitig immer mehrere Interpretationsweisen involviert, kann man gegen Urbans pejorative Bewertung der Erzählung einwenden, daß "Sobač'e serdce"

---

<sup>1</sup> P. Urban, aaO.

drei Deutungsmöglichkeiten anbietet.

Erstens stellt die Transformation des Hundes Šarik in den atavistischen Menschen Šarikov eine Warnung vor dem Eingreifen der Medizin in den geregelten Naturablauf dar. Diese wissenschaftskritische Seite von "Sobač'e serdce" wird durch einen Vergleich mit einer anderen literarischen Vorlage bestätigt. In H. G. Wells' Anti-Utopie "The Island of Dr. Moreau" steht das Problem der Vivisektion im Mittelpunkt. Der Titelheld versucht durch Organtransplantationen aus den Tieren der Insel menschenähnliche Wesen zu machen. Ergebnis dieser Operationen sind Hybride, die im Laufe eines Jahres wieder zu Tieren degenerieren und denen der Experimentator Dr. Moreau und sein Gehilfe schließlich zum Opfer fallen.

Zweitens ist die groteske Reduzierung des "hündischen" Proletariers Šarikov als antikommunistisch zu verstehen. Eine Parallele zu diesem sozialkritischen Aspekt in "Sobač'e serdce" bildet Zamjatin's kurze Hundegeschichte "Glaza" (1917), in der die Vertreibung des alten Herrn durch einen neuen wohl die Oktoberrevolution aus der Perspektive des Tieres gesehen darstellt. Das folgende Zitat beweist, daß der verlauste, von allen getretene Köter, Sinnbild des russischen Menschen ist: "Vielleicht warst du nie Mensch, aber du wirst wieder einer sein. Aber wann wird das sein?" (S. 290)<sup>1</sup>. Diese Interpretation wird noch gestützt durch die leitmotivisch verwendeten "Menschenaugen" des Tieres. (S. 291, 292) In "Glaza" wird also die gleiche Verfremdungstechnik wie in "Sobač'e serdce" verwendet, um Sozialkritik zu üben.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Zitate nach: E. Zamjatin, Sočinenija t. 1. München 1970.

<sup>2</sup> Den Hinweis auf "The Island of Dr. Moreau" und "Glaza" verdanke ich: E. Proffer, The Major Works of Mikhail Bulgakov (1971) S. 61, 62.

Drittens handelt es sich bei "Sobač'e serdce" um eine kryptographische Selbstanalyse des Autors, die als repräsentativ für die Stellung des Dichters in einem totalitären System gelten kann. Die Erzählung ist also kein einseitiges, anti-kommunistisches Pamphlet im Sinne eines expositorischen Textes. Die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten eröffnen für den Leser einen "Unbestimmtheitsbetrag", der konstitutiv für literarische Werke ist.<sup>1</sup> Im folgenden sollen diese drei Interpretationen anhand der grotesken Elemente in "Sobač'e serdce" als schlüssig ausgewiesen werden.

---

<sup>1</sup> W. Iser, Die Appellstruktur der Texte <sup>2</sup>(1971) S. 11.

b. Die formale Ausprägung des Grotesken in "Sobač'e serdce"

Die Kompositionsgroteske in "Sobač'e serdce" besteht darin, daß der stilistische Kunstgriff von Reduzierung und Personifizierung für die Makrostruktur der Erzählung funktional wird. Während im ersten Teil die Tendenz zur Aufwertung des Tierischen vorherrscht, Šarik wird durch die Technik des inneren Monologs psychologisch viel genauer als sein menschliches Ebenbild charakterisiert, dominiert bei der Darstellung von Poligraf Poligrafovič Šarikov die Reduzierung auf die Stufe des Tierischen. Er kratzt sich, um Läuse loszuwerden (S. 94)<sup>1</sup>, bellt wie ein Hund (S. 98 - 99, 100, 101), belästigt fast jede Frau, die in seine Nähe kommt (S. 100 - 101, 118, 137), hat eine Aversion gegen Katzen (S. 120 - 121), kurzum, trotz seiner Umwandlung zum Menschen ist er charakterlich ein Straßenköter geblieben.

Dies allein ist jedoch noch nicht grotesk, da sich diese Eigenschaften aus seinem früheren Hundeleben ableiten lassen. Man könnte dementsprechend argumentieren, daß alle tierischen Eigenschaften des "Genossen" Šarikov logisch als das Resultat der vorhergehenden Operation erklärbar sind, und folglich in "Sobač'e serdce" überhaupt keine grotesken Strukturen zustande kommen.

Das trifft aber nur dann zu, wenn man den zweiten Teil der Erzählung losgelöst vom Gesamtzusammenhang betrachtet. Bulgakov beschreibt die Menschwerdung Šariks nur recht oberflächlich in dem Tagebuch des Assistenten Bormental', scheint also am eigentlichen Transformationsprozeß nicht so sehr interessiert zu sein wie an dessen Ergebnis. Das Hauptgewicht liegt auf der Gegenüberstellung des Hundes Šarik mit dem fertigen Menschen Šarikov. Würde diese Metamorphose gemäß der an Science-fiction-Literatur geschulten Leser-erwartung zu einem höherstehenden Wesen, als es der

---

<sup>1</sup> Zitate nach: M. Bulgakov, Sobač'e serdce. Paris 1969.

Hund Šarik ist, führen, so wäre "Sobač'e serdce" zwar überaus phantastisch, aber auf keinen Fall grotesk. Doch der Erzählungsverlauf ist paradox. Die Übertragung menschlicher Organe auf den Hund macht diesen nur äußerlich zum Menschen, charakterlich aber zu einem Wesen, in dem tierische Triebhaftigkeit und menschliche Intelligenz eine erschreckende Symbiose eingegangen sind. Die der Höherentwicklung dienende Operation führt zu einem atavistischen Geschöpf.

Die Kompositionsgroteske in "Sobač'e serdce" beinhaltet auch den für dieses Phänomen typischen Überraschungseffekt.<sup>1</sup> Zu Anfang sympathisiert der Leser ohne Vorbehalte mit dem halbverhungerten Hund, der von zwei skrupellosen Wissenschaftlern<sup>2</sup> einer wahnwitzigen Operation unterzogen wird. Durch die Technik der Sympathie lenkung ist Šarik die einzig positive Gestalt des ersten Teils von "Sobač'e serdce", und man ist versucht, das gleiche auch für den Fortlauf der Erzählung anzunehmen. Doch die Geschehnisse nach der Operation widersprechen der Lesererwartung vollkommen. Nicht Šarikov ist Gegenstand des Mitgefühls, sondern die vorher so negativ geschilderten Ärzte und alle die, die mit dem "Genossen" Šarikov in Berührung kommen. Der Verlauf der Erzählung verkehrt also die im ersten Teil ausgesprochenen Werturteile in ihr Gegenteil.

Damit spiegelt die logische Struktur von "Sobač'e serdce" den für die Erscheinung des Alogismus charakteristischen Tatbestand. Der Diskrepanz zwischen sprachlicher Realisierung

---

<sup>1</sup> G. Mensching, aaO. S. 33.

<sup>2</sup> Vgl. die Tiermetaphorik: Professor Preobraženskij spricht Švonder, den Vorsitzenden des Mieterausschußes mit einer "Schlangenzunge" (S. 42) an. Nach der Operation ist er "ein satter Vampir" (S. 73). Sein Assistent arbeitet "wie ein Tiger" (S. 71). Außerdem wird der Professor viermal "Opferpriester" genannt (S. 69, S. 71).

und Sinnzusammenhang entspricht hier der Gegensatz zwischen der durch den ersten Teil vorgeprägten Lesererwartung und tatsächlicher Fortsetzung der Geschichte. Erst diese Spannung zwischen dem vom Leser Antizipierten und dem wirklich Dargestellten bringt die groteske Personifizierung Šariks beziehungsweise die Reduzierung Šarikovs voll zur Geltung.

Für sich allein genommen weist keiner der beiden Teile groteske Züge auf. Erst die Gegenüberstellung zweier vollkommen inkongruenter Abschnitte, die sich in gewisser Weise gegenseitig ausschließen, bedingt die groteske Kompositionsstruktur der Erzählung. Würde Šarik im zweiten Teil als Opfer der gewagten Operation dargestellt, so könnte diese Beschreibung seine hündischen Relikte in den schwärzesten Farben enthalten, die Sympathie des Lesers bliebe doch auf der Seite des Hundes. Unser Mitgefühl mit der von fanatischen Wissenschaftlern gequälten Kreatur würde nur noch wachsen. Erst der logische Bruch, den "Sobač'e serdce" nach Beendigung der Operation aufweist, ist entscheidend. Was Kafka in seiner "Verwandlung", die eine starke Ähnlichkeit zu "Sobač'e serdce" in der Thematik aufweist, durch die Verwendung eines Märchenmotivs, der Metamorphose Mensch-Käfer, in einem völlig realistischen Rahmen erreicht,<sup>1</sup> gelingt Bulgakov durch die Gegenüberstellung zweier disparater Erzählungsteile, die durch die Operation nur andeutungsweise logisch erklärt werden.

Das Groteske in "Sobač'e serdce" beschränkt sich hauptsächlich auf die Diskrepanz der beiden Erzählungsteile und die damit verbundene Reduzierung und Personifizierung von Šarikov und Šarik. Die Tiermetaphern und -vergleiche, die häufig zur Charakterisierung der anderen Personen herangezogen werden, sind immer symbolisch auflösbar, also nie grotesk. Andere Merkmale der Stilgroteske werden zur Beschreibung einiger Nebenfiguren herangezogen.

---

<sup>1</sup> Vgl. G. Mensching, aaO. S. 6

c. Der medizinische Aspekt in "Sobač'e serdce"

Westliche Kommentatoren neigen dazu, die medizinische Problematik gänzlich zu ignorieren und nur das antikommunistische Engagement der Erzählung hervorzuheben. Trotz der evidenten Systemkritik hält Urbans Deutung der Erzählung als allegorischer Sozialanklage einer genauen Analyse nicht stand.<sup>1</sup> Damit wird lediglich ein Interpretationsaspekt berücksichtigt. "Sobač'e serdce" ist eine symbolische Geschichte, keine bloße Allegorie.<sup>2</sup> Deshalb ist eine eindeutige Interpretation schwierig, ja die Erzählung fordert spekulative Deutungen geradezu heraus.

Eine Interpretation als kryptographische Abrechnung mit der neuen Gesellschaftsordnung ist nicht befriedigend, weil einzelne Passagen klar Bulgakovs medizinisches Anliegen ver-raten. Sieht man in der Metamorphose Hund-Mensch nur den Deckmantel für eine Persiflage auf die Parole von der Schaffung des neuen Menschen, bleibt die folgende Äußerung Preobraženskij unverständlich: "Man kann natürlich die Hypophyse Spinozas oder sonst irgendeines solchen Waldschrates verpflanzen und aus einem Hund ein außergewöhnlich hochentwickeltes Geschöpf machen. Aber warum zum Teufel, fragt man sich. Erklären Sie mir bitte, warum es nötig ist, künstlich Spinozas zu fabrizieren, wenn jede beliebige Frau ihn jederzeit gebären kann. Hat doch Madame Lomonosov ihren berühmten Sohn in Cholmogory einfach so zur Welt gebracht. Doktor, die Menschheit kümmert sich selbst darum und erzeugt gemäß der Evolution konstant jedes Jahr zu Dutzenden hervorragende Genies, die die Erdkugel verschönen, indem sie sie aus der Masse allen möglichen Gesindels absondert." (S. 133) Die

---

<sup>1</sup> P. Urban, Herr und Hund. Der neue Roman von Michail Bulgakov. In: Frankfurter Allgemeine 5. 10. 1968.

<sup>2</sup> Die Allegorie hat keine andere Bedeutung als die ihr zugrundeliegende Vorstellung, während das Symbol sowohl sich selbst bedeutet als auch einen abstrakten Begriff mitimpliziert.

Person des Professors Preobraženskij funktioniert als Sprachorgan des Arztes Michail Bulgakov, der vor dem Eingreifen der Medizin in den normalen Wachstumsprozeß der Natur warnt. Die Desillusionierung des Experimentators kommt in dem sarkastischen Grundton der Passage zum Vorschein.

Ein Blick auf Bulgakovs andere Werke beweist, daß er seine medizinischen Erfahrungen auch literarisch verwertete. In den "Zapiski junogo vrača" beschreibt er seine Erlebnisse als junger Landarzt, während den "Rokovye jajca" eine ähnlich skeptische Haltung gegenüber den modernen Naturwissenschaften zugrunde liegt wie "Sobač'e serdce". Die literarische Vorlage dieser Erzählung, H. G. Wells' utopischer Roman "The Food of the Gods", hat ja ein durchaus positives Ende. Gleiches gilt für das Drama "Adam i Eva", in dem der Verfall zwischenmenschlicher Beziehungen der Sowjetbürger nach einem Gaskrieg beschrieben wird.

Neben der grotesken Charakterisierung von Šarik und Šarikov, die das Produkt der Operation soviel negativer als den verwahrlosten Hund erscheinen läßt, ist es der Faustmythos, an dem Bulgakov seine Verurteilung von Preobraženskij's Experimenten verdeutlicht. Der Professor wird im Text mit Faust verglichen. (S. 84)<sup>1</sup> Die Transformation des liebenswerten Hundes Šarik in den Katzenfänger und Proletarier Poligraf Poligrafovič ist eine eindeutige Absage an die Homunculusidee, die ebenfalls genannt wird. (S. 84)

Um seine negative Haltung gegenüber Preobraženskij's Operationsmethoden umso deutlicher zu machen, variiert Bulgakov die Faust-Homunculus-Vorstellung, mehrfach. So

---

<sup>1</sup> Das Faustmotiv ist besonders wichtig in "Master i Margarita." s. E. Stenbock-Fermor, Bulgakov's "The Master and Margarita" and Goethe's "Faust". In: The Slavic and East European Journal 13(1969). S. 309 - 325. E. Proffer führt einige Stellen aus anderen Werken des Dichters an, in denen die Faustgestalt auftritt. s. E. Proffer, Bulgakov's "The Master and Margarita": Genre and Motif. In: Canadian Slavic Studies 3(1969). S. 615 - 628. S. 617.

bezeichnet der Hund Šarik seinen Wohltäter wiederholt als "Gottheit" (S. 57, 62, 63). Interessanterweise wird diese Schöpfer-Kreatur-Beziehung nur im ersten Teil erwähnt und illustriert damit die groteske Struktur der Erzählung. Poligraf Poligrafovič ist ja das Resultat der Operation des Professors und nicht Šarik, wenn auch dessen Dankbarkeit gegenüber seinem Retter verständlich ist. Eine Konfrontation dieser beiden Gestalten als Schöpfer und Geschöpf dürfte deshalb eher in den zweiten als in den ersten Teil der Erzählung passen. Dort stehen sich beide jedoch konträr gegenüber. Wie Goethes Zauberlehrling kann der Professor die von ihm beschworenen Geister nicht mehr loswerden und muß zum letzten Mittel, der "Reoperation" des Menschen zum Hunde greifen. Dabei beleuchtet die positive Gestalt des neuen Šarik noch einmal vom Erzählende her das primitive Wesen seiner menschlichen Entsprechung. Während die ersten Sätze Šarikovs Flüche und Propagandaphrasen sind, meint der reoperierte Hund, daß man keine "unanständigen Worte" gebrauchen dürfe. (S. 156) Die Rückentwicklung zum Tier ist damit keineswegs eine atavistische Erscheinung, wie Preobraženskij sagt (S. 156), sondern das genaue Gegenteil. Durch seinen Ringschlußcharakter verdeutlicht der Epilog die Aufwertung des "menschlichen" Hundes Šarik gegenüber dem "hündischen" Menschen Šarikov. Nicht die Transformation Tier-Mensch bringt ein positives Geschöpf hervor, sondern der entgegengesetzte Vorgang. Die Umkehrung des Homunculusmythos wird damit auf die Spitze getrieben.

Bulgakovs Verurteilung eines unmotivierten Eingreifens der Medizin in den normalen Naturablauf läßt sich noch an zwei Randfiguren erkennen, die der Professor für seine Verjüngungsexperimente benutzt. Dabei wird die satirische Wirkung dadurch verstärkt, daß Bulgakov diese beiden Gestalten aus der verfremdeten Perspektive Šariks darstellt.

Kurz nachdem der Professor Šarik von der Straße aufgelesen hat, wird dieser Zeuge einer Sprechstunde Preobraženskijs. Als erster erscheint eine seltsame Gestalt, die der Hund als "Früchtchen" bezeichnet (S. 30). Ähnlich wie bei Poligraf Poligrafovič im zweiten Teil der Erzählung haben die Verjüngungsexperimente Preobraženskijs diesen Mann zu einem äußerst negativen Zeitgenossen gemacht. Dieser negative Aspekt wird durch die groteske Beschreibung unterstrichen. Die Verjüngungskuren haben aus dem Greis nicht etwa einen Mann im Vollbesitz seiner Kräfte gemacht, sondern eine Mischung aus Senilität und Sexmanie.

Die äußere Beschreibung dieses Menschen ist eine Mixtur von körperlichen Merkmalen eines jungen und eines alten Mannes: "Auf dem Kopf des Früchtchen wuchsen vollkommen grüne Haare, die auf dem Hinterkopf in eine rostfarbene Tabakfarbe übergingen. Das Gesicht des Früchtchen war ganz von Furchen durchzogen, aber es hatte die rosige Farbe eines Babys. Das linke Bein war steif, es mußte über den Teppich gezogen werden, daher hüpfte das rechte wie das eines Hampelmannes. Auf dem Aufschlag des äußerst mondänen Jacketts funkelte wie ein Auge ein Edelstein." (S. 30)

In seiner Eitelkeit hat sich dieser Mensch die Haare grün färben lassen. Hier liegt wahrscheinlich ein ironischer Seitenhieb auf die Qualität der Produkte der "Žirkost'" (Betrieb zur Herstellung von Kosmetika) vor. Wenn auch "Früchtchen" nicht direkt als groteskes Stilmittel beurteilt werden kann, das entsprechende russische Wort "frukt" hat neben der ursprünglichen Bedeutung "Frucht" die in der Übersetzung gebrauchte, übertragene, so impliziert dieser Ausdruck doch wenigstens eine Reduzierung des Menschlichen. Wichtiger ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit einem Hampelmann. Die Gleichsetzung des Menschen mit einer Gliederpuppe wird von Kayser als ein

charakteristisches Merkmal der grotesken Darstellung dieses Bereichs angesehen.<sup>1</sup> Die körperliche Verkrüppelung der Testperson hebt die negativen Folgen hervor, die Preobraženskij's Experimente für sie gehabt haben. In gleicher Weise ist der Klang der Stimme zu interpretieren, die wie "eine Bratpfanne klirrt". (S. 33)

Das Benehmen dieses anonymen Patienten spiegelt die verheerende Wirkung der Verjüngungsoperationen des Professors wider. Der seltsame Greis muß dauernd kichern (S. 30, 33), träumt jede Nacht von Scharen nackter Mädchen, trägt obszöne Bilder mit sich herum und hat cremefarbene Unterhosen an, auf die schwarze Katzen aufgenäht sind, und die zudem noch nach Parfüm riechen (S. 31). Er stellt also in den Augen Šariks, der einzigen positiven Figur des ersten Teils, ein äußerst verabscheuungswürdiges Wesen dar.

Auch bei der nächsten Besucherin des Professors hat dessen Experimentierfreudigkeit zu einem seltsamen Nebeneinander von Jugend und Alter geführt. "Unter ihren Augen hingen seltsame, schwarze Tränensäcke, aber ihre Wangen hatten die purpurrote Farbe einer Puppe." (S. 33) Ihr Kommen hat in erster Linie einen sexuellen Grund. Obwohl sie sich immer neuen Verjüngungsoperationen unterzieht, betrügt sie ihr Liebhaber fortlaufend mit anderen, die jünger sind als sie.<sup>2</sup>

Man kann also die medizinischen Implikate der Erzählung nicht unter den Tisch fallen lassen. In einer oberen Schicht stellt "Sobač'ę serdce" eine ernstzunehmende Warnung an die Medizin dar, nicht in den geregelten Naturablauf einzugreifen.

---

<sup>1</sup> W. Kayser, *Das Groteske* <sup>2</sup>(1961) S. 209 - 210. Vgl. a. H. Günther, *Das Groteske bei N. V. Gogol'* (1968) S. 25. Günther stützt sich bei seiner Bestimmung der grotesken Marionette auf Kayser.

<sup>2</sup> Die Promiskuität während der NEP-Zeit wird von Bulgakov besonders heftig in der Komödie "Zojkina kvartira" attackiert.

Die groteske Gestaltung der Hauptfigur, einerseits die "Vermenschlichung" des Hundes, andererseits die "Vertierlichung" Šarikovs, verdeutlicht die Verwerflichkeit von Preobraženskijs Tun. Diese allgemeine Problematik, die "Sobač'e serdce" so wohltuend von der Fortschrittsgläubigkeit der offiziell propagierten Sowjetliteratur abhebt, garantiert der Erzählung noch Leserinteresse, wenn die zeitgebundene Sozialkritik einmal irrelevant geworden ist.

d. Sozialkritische Züge in "Sobač'e serdce"

In einer zweiten Schicht ist die Gegenüberstellung des positiven Hundes Šarik und des "hündischen" Menschen Šarikov als antirevolutionär zu verstehen. Auf den sozialkritischen Gehalt der Erzählung weist der Emigrant E. Kanak in einer Rezension hin: "Der einzige positive Held dieser phantastischen, für Bulgakovs Erzählertalent so charakteristischen Geschichte ist ein heimatloser Hund, ein Geschöpf, das mit sogenannten menschlichen Gefühlen ausgestattet ist, fähig treu zu lieben, zu verteidigen und, wenn nötig, sich zu opfern. Im schnellen Wechsel äußerst ungewöhnlicher Abenteuer tauchen auch lebendige, flüchtig skizzierte Moskauer Typen auf - Komsomolzen, Ärzte, ein gerissener Hausmeister, ein Mitglied des Mieterkomitees und das allgemeine Bild der NEP-Epoche."<sup>1</sup> Wenn auch implizite auf die groteske Personifizierung des Hundes Šarik hingewiesen wird, liegt doch der Hauptakzent auf einer sozialkritischen Interpretation. Der medizinische Aspekt wird überhaupt nicht erwähnt.

Urban sieht in der grotesken Gleichsetzung von Hund und Mensch, die von ihm allerdings nicht direkt genannt wird, eine antikommunistische Haltung Bulgakovs.<sup>2</sup> Wenn man bedenkt, daß der Autor der vorrevolutionären, bürgerlichen Intelligenz entstammt, sein Vater war Universitätsprofessor in Kiev, so kann man folgende Äußerung Preobraženskij's durchaus mit der Meinung des Dichters identifizieren: "Ja, ich liebe das Proletariat nicht." (S. 44)

Essenz der Erzählung ist dann folgende: Hund und Revolutionär unterscheiden sich in nichts, ja die groteske Reduzierung stellt den Proletarier Šarikov auf eine noch niedrigere

<sup>1</sup> E. Kanak, Michail Bulgakov, "Sobač'e serdce". In: Novyj žurnal 1969. 91. S. 301 - 302. S. 302.

<sup>2</sup> P. Urban, Herr und Hund. Der neue Roman von Michail Bulgakov. In: Frankfurter Allgemeine 5. 10. 1968.

Entwicklungsstufe als einen Straßenköter. Wer ein Hund im moralischen Sinne ist, kann auch durch Umerziehung zu keinem vollwertigen Menschen gemacht werden. Von diesem Standpunkt aus stellt "Sobač'e serdce" eine Schmähschrift auf die Parole vom "neuen Menschen" dar, die in der Pädagogik der jungen Sowjetunion sehr verbreitet war.<sup>1</sup>

"Der Revolutionär unterscheidet sich vom Menschen dadurch, daß er einem alles wegnimmt und im übrigen ein herzloser, auf Hormone reduzierter Idiot ist, kurz: ein hundeähnliches Geschöpf ist."<sup>2</sup> Die "Reoperation" Šarikovs in den Vierbeiner Šarik verdeutlicht symbolisch, daß es unmöglich ist, aus einem Proletarier einen tatsächlichen Menschen zu machen. Hund bleibt Hund. Die groteske Struktur von "Sobač'e serdce" zeigt, daß sowohl das geistige als auch das moralische Niveau des Proletariers niedriger als das eines Straßenkötters ist.

Bulgakovs schonungslose Kritik am Sowjetsystem ließe sich noch an vielen Stellen der Erzählung darlegen. Doch da diese nicht direkt mit der grotesken Komposition zusammenhängen, will ich mich mit zwei Passagen begnügen. Zudem sind Bulgakovs Attacken auf Mißstände der NEP-Zeit teilweise so stark an diese Epoche gebunden, daß es dem Nichtrussen schwerfällt, sie in ihrer ganzen Tragweite zu erkennen. Besonders im ersten Teil wimmelt es von sowjetfeindlichen Äußerungen, deren Schärfe deutlich macht, warum Bulgakov überhaupt nicht erst versuchte, die Erzählung zu Lebzeiten in der Sowjetunion zu publizieren. Der verfremdete Blickpunkt des Hundes erlaubt es ihm, die sowjetische Realität in all ihren Unzulänglichkeiten bloßzustellen, ohne daß diese Kritik mit der Meinung des Dichters identifiziert werden kann.

---

<sup>1</sup> I. Rüttenauer, A. S. Makarenko (1965) S. 116.

<sup>2</sup> P. Urban aaO.

Gleich zu Beginn der Erzählung wird ein Vergleich zwischen Zarenreich und kommunistischem Rußland angestellt. Während der Koch der "Kantine für Normalverpflegung der Angestellten des Zentralrates für Volkswirtschaft" als "was für ein Scheusal und dazu noch Proletarier" apostrophiert wird, weil er Šarik mit kochendem Wasser übergossen hat (S. 11), war der verstorbene Vlas, der frühere Koch der Grafen Tolstoj, ein wahrer Hundewohltäter und warf seinen vierbeinigen Freunden hin und wieder Knochen mit etwas Fleisch daran hin.

Der Lebenswandel einer Stenotypistin verdeutlicht, daß Bulgakov in hohem Maße ein Moralist war:<sup>1</sup> "Eine andere Stenotypistin verdient in Lohnstufe IX 45 Rubel, nun ja, es ist wahr, ihr Liebhaber wird ihr Florstrümpfe schenken. Aber wieviel Erniedrigungen muß sie doch wegen dieses Flors erdulden, nimmt er sie doch nicht auf irgendeine gewöhnliche Weise, sondern unterzieht sie der französischen Liebe. Ja... diese Franzosen, unter uns gesagt. Wenn sie auch üppig essen, und alles mit Rotwein. Ja... Die Stenotypistin ißt in der Kantine, mit 45 Rubel kann man nicht ins "Bar" gehen. Auch fürs Kino reicht es bei ihr nicht, aber für eine Frau ist das Kino doch der einzige Trost im Leben. Sie schüttelt sich, runzelt die Stirn, aber sie frißt das Zeug. Man stelle sich nur vor: 40 Kopeken für zwei Gänge! Dabei sind beide zusammen noch nicht einmal 15 Kopeken wert, weil sich der Kantinenwirt die übrigen 25 Kopeken unter den Nagel gerissen hat. Was soll das Mädchen mit solcher Kost? Ihre rechte Lungenspitze ist nicht in Ordnung, und infolge der französischen Liebe hat sie eine Frauenkrankheit, im Büro hat man ihr Geld für die Verpflegung abgezogen, ihr dann aber verfaultes Zeug zu essen gegeben. Da ist sie! Sie läuft in die Toreinfahrt, in den dünnen Strümpfen ihres Liebhabers. Sie hat kalte Füße, es zieht ihr auf den Bauch, weil sie so wenig Haare hat wie ich,

---

<sup>1</sup> Parallelen sind die sittenkritische Komödie "Zojkina kvartira" und die Desintegration menschlicher Beziehungen in "Master i Margarita".

und sie trägt dünne Höschen, nur ein Hauch von Spitze. Reizwäsche für den Liebhaber. Wenn sie nur versucht Flanellhosen anzuziehen, wird er anfangen zu schreien: "Was bist Du doch unelegant! Ich habe genug von Dir, habe Flanellhosen satt, jetzt ist meine Zeit gekommen. Jetzt bin ich Vorsitzender, und wieviel ich auch zusammenklauen werde, alles geb ich für die Weiber, Krebschwänze, für Abrau-Djurso aus. In meiner Jugend habe ich genug gehungert, jetzt ist damit Schluß, es gibt ja kein Leben nach dem Tode." (S. 13 - 14)

Es scheint so, als ob Bulgakov hier Front gegen die "Glas-Wasser-Theorie" macht. Die in den ersten Jahren nach der Revolution propagierte freie Liebe stellte das Intimleben als Privatangelegenheit des einzelnen hin, um die bürgerlichen Lebensgemeinschaften wie Ehe und Familie zu überwinden. Sexuelle Befriedigung bedeutet nicht mehr als das Trinken eines Glases Wasser.

In der Literatur fand diese neue Moralvorstellung ihren Niederschlag in Aleksandra Kollontajs "Ljubov' pčel trudovyč" (1923). In diesem Band von Erzählungen plädiert die sowjetische Diplomatin für eine vollkommen freie Partnerwahl.<sup>1</sup>

Die sozialkritischen Aspekte von "Sobač'e serdce" sind so zahlreich, daß sie Stoff für eine weitere, mehr soziologisch orientierte Arbeit abgeben würden. Eine solche Betrachtung wurde jedoch eine genauere Kenntnis des gesellschaftlichen und politischen Hintergrundes verlangen, als ich sie besitze. Das Zitat zeigt andererseits, welchen Wert gerade Literatur als soziales Dokument hat. Am Beispiel von "Sobač'e serdce" wird offenbar, daß Sowjetliteratur sich nicht allein mit ästhetischen Maßstäben erfassen

---

<sup>1</sup> Zur Interpretation von "Lubov' pčel trudovyč" s.: J. Rühle, Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus (1960) S. 98 - 99.

läßt. Die groteske Kompositionsstruktur der Erzählung verdeutlicht, daß der von der sowjetischen Kritik der zwanziger und dreißiger Jahre erhobene Vorwurf des "inneren Emigranten" gerechtfertigt ist. Wenn der Dichter in seinem Brief an Stalin die "außergewöhnliche Großartigkeit" der Oktoberrevolution lobt,<sup>1</sup> so ist dies wohl nur Selbsterhaltungstrieb gewesen.

---

<sup>1</sup> M. Bulgakov, Pis'mo sovetskomu pravitel'stvu. In: Grani 1907. 66. S. 155 - 161. S. 158.

e. Das autobiographisch-schriftstellerische Element in "Sobač'e serdce"

Bulgakov war in hohem Maße ein Schriftsteller, der eigene Eindrücke und Erlebnisse in seinen Werken verarbeitete. So ist die Wohnung der Turbins in "Belaja gvardija" identisch mit dem Kiever Elternhaus, Nikolaj Turbin trägt Züge von Bulgakovs jüngeren Bruder Ivan,<sup>1</sup> und die Inneneinrichtung von Berlioz' Apartment in "Master i Margarita" erinnert an das Moskauer Heim des Dichters.<sup>2</sup> Wie aus den Erinnerungen eines Freundes hervorgeht, besaß Bulgakov selbst einen Hund.<sup>3</sup> Wichtiger scheint die Tatsache zu sein, daß er von Kritikern häufig als "Hund" defamiert wurde.<sup>4</sup> Aufgrund dieses Tatbestandes kommt Rühle zu einem recht eigenwilligen Interpretationsergebnis. "Hundeherz ist die schonungslose Selbstanalyse eines Schriftstellers der inneren Emigration, in der Komik, Tragik und Resignation beklemmend miteinander verschränkt sind."<sup>5</sup> Eine solche Deutung scheint auf den ersten Blick etwas weit hergeholt zu sein, wenn auch ein symbolisches Verständnis der Erzählung unterschiedliche Interpretationsweisen impliziert.

Betrachtet man jedoch die Thematik seiner übrigen Werke, so ergibt sich eine frappierende Übereinstimmung. Die Beziehung Schriftsteller und Gesellschaft zieht sich durch Bulgakovs gesamtes literarisches Schaffen. Sowohl in dem Drama "Poslednie dni", in dem das gespannte Verhältnis Puškins zu seiner Zeit behandelt wird und der Dichter nie

---

<sup>1</sup> V. Nekrasov, Dom Turbinych. In: Novyj mir 1967. 8. S. 132 - 142. S. 139.

<sup>2</sup> V. Levšin, Sadovaja 302-bis. In: Teatr 1971. 11. S. 110 - 120. S. 117 - 120.

<sup>3</sup> S. Ermolinskij, O Michaille Bulgakove. In: Teatr 1966. 9. S. 79 - 97. S. 82.

<sup>4</sup> M. Bulgakov, Pis'mo sovetskomu pravitel'stvu. In: Grani 1967. 66. S. 155 - 161. S. 156.

<sup>5</sup> J. Rühle, Bulgakovs frühe Prophetien. In: Die Welt der Literatur. 19. 9. 1968. S. 24

selbst auftritt, sondern immer nur indirekt durch die Aussagen der agierenden Personen charakterisiert wird, wie in seinem Molière-Stück "Kabala svjatoš"<sup>1</sup> steht dieser Problembereich im Mittelpunkt des Geschehens. Gleiches gilt für seine längeren Prosawerke wie "Žizn' gospodina de Mol'era", "Teatral'nyj roman" und schließlich "Master i Margarita", wo der Titelheld seine Unabhängigkeit von der kommunistischen Gesellschaft dadurch zum Ausdruck bringt, daß er einen Roman über ein historisches Thema schreibt, den Pilatusstoff, und daraufhin von den sowjetischen Kritikern in Bausch und Bogen verdammt wird. Der bewußt namenlose Protagonist von Bulgakovs letztem Roman steht damit stellvertretend für den Teil der literarischen Intelligenz, der sich dem Primat des sozialistischen Realismus nicht beugen konnte und deshalb Zuflucht in der Darstellung geschichtlicher Probleme suchte,<sup>2</sup> Klassiker edierte oder ausländische Schriftsteller übersetzte.

---

<sup>1</sup> "Kabala svjatoš" ist der Titel, den Bulgakov dem Stück gab. 1935 unter dem Namen "Mol'er" im "Moskovskij Chudožestvennyj akademičeskij teatr im. M. Gor'kogo" uraufgeführt. s. Y. Hamant, Bibliographie de Mihail Bulgakov. In: Cahiers du Monde Russe et Soviétique 1970. 12. S. 319 - 348. S. 322.

<sup>2</sup> Obwohl auch historische Romane Gegenwartsbezüge aufzuweisen hatten, entweder als Lebensbeschreibung eines berühmten Revolutionärs wie die Radiščev-Trilogie von Ol'ga Forš (1934 - 39) oder als Deutung einer geschichtlichen Persönlichkeit im Sinne der offiziellen Ideologie wie Aleksej Tolstojs dreibändiger Roman "Petr Pervyj" (1929 - 1945), gewährte die zeitliche Distanz den Schriftstellern einen größeren künstlerischen Freiraum als die Behandlung aktueller Themen, wie das Aufblühen der literarischen Biographie in den frühen dreißiger Jahren beweist. s. G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur. (Goldmann o. J.) S. 219 - 222.

Zu diesem Kreis gehören auch die Theaterstücke "Bagrovj ostrov", in dem das Problem der Theaterzensur in der Sowjetunion karikiert wird, und "Don Kichot". Bulgakov formt Cervantes' Parodie auf den klassischen Ritterroman zu einer Auseinandersetzung zwischen intellektuellem Außenseiter und repressiver Gesellschaft um.<sup>1</sup> Periphere, systemkonforme Schriftstellergestalten finden sich in "Adam i Eva" und "Belaja gvardija". In den genannten Werken setzt sich Bulgakov für die absolute Freiheit des Dichters ein und lehnt jede Bevormundung durch die jeweils existierende Herrschaftsstruktur ab.

Überträgt man diesen Gedankengang auf "Sobač'e serdce", so lassen sich einige interessante Schlußfolgerungen ziehen. Der herumstreunende Straßenkötter Šarik steht symbolisch für den freien, das heißt, intellektuell ungebundenen Dichter, während seine menschliche Entsprechung Šarikov der durch die Indoktrinationsmethoden von Zensur und Geheimpolizei umfunktionierte Autor ist. Der letztere hat seine geistige Unabhängigkeit für materielle Sicherheit daningegen, wie Bulgakov durch den Kontrast zwischen dem Hungerleben auf der Straße und dem üppig gedeckten Tisch bei Professor Preobraženskij hervorhebt. Der Dichter zeigt durch die griechische Namengebung Šarikovs, Poligraf Poligrafovič, daß dieser ein dem System absolut ergebener "Vielschreiber" geworden ist. Die groteske Gestaltung der beiden Erscheinungsformen der Hauptfigur macht ganz deutlich, für welche Seite Bulgakov Partei ergreift. Der Straßenkötter, der von allen geschmähte nonkonformistische Autor, ist das zweifellos positivere Geschöpf. Der gleichgeschaltete Dichter ist schlimmer als ein Hund, wie durch die groteske Reduzierung offenbar wird. Im Epilog verdeutlicht Bulgakov

---

<sup>1</sup> s. Dialog zwischen Don Quichote und dem Beichtvater: M. Bulgakov, Don Kichot. Letchworth 1971. S. 73 - 74.

die Unmöglichkeit einer vollkommenen Unterdrückung des Schriftstellers, indem er die Operation rückgängig macht und Šarik wieder mit Hilfe des inneren Monologs charakterisiert, das heißt, dem Literaten die Fähigkeit des Denkens zurückgibt.

Obwohl die Erzählung schon 1925 geschrieben worden ist, also zu früh, um eine kryptographisch verschlüsselte, literarische Beichte zu sein, weist sie doch, wenn man sie auf die obige Weise interpretiert, starke Parallelen mit Bulgakovs eigenem Werdegang als Schriftsteller auf. In diesem Sinne kann man "Sobač'e serdce" als literarisches Credo des Autors bewerten, das wohl bewußt gegen die um diese Zeit einsetzende Polemik gerichtet ist.<sup>1</sup> Nachdem nach 1929 seine Werke einfach totgeschwiegen wurden, die Dramen wurden nicht gespielt, die Erzählungen nicht mehr gedruckt, verlegte er sich auf das Schreiben von Opernlibretti (Bulgakov war ein großer Musikliebhaber) und arbeitete russische Klassiker wie Gogol's "Mertye duši" und Tolstojs "Vojna i mir" für die Bühne um. Er mußte sich also notgedrungen des von oben auf ihn ausgeübten Druckes beugen und durch eine andersgeartete, ungefährlichere literarische Beschäftigung seinen Lebensunterhalt verdienen. Sein Roman "Master i Margarita" beweist, daß seine Schaffenskraft aber nicht gebrochen war.

Die vorgetragene autobiographische Interpretation von "Sobač'e serdce" bleibt in hohem Maße Spekulation und läßt sich nicht textevident beweisen, wenn man von der seltsamen Namensgebung Šarikovs absieht. Damit gilt für "Sobač'e serdce", was Helen von Ssachno als Charakteristikum von Sowjetliteratur überhaupt herausstellt: "Die Botschaft des Künstlers gelangt, wenn überhaupt, nur noch auf Umwegen, über die Chiffre der

---

<sup>1</sup> s. z. B.: V. Pereverzev, Novinki belletristiki. In: Pečat' i revoljucija 1924. 5. S. 136 - 137. N. Osinskij, Literaturnye zametki. In: Pravda. 28. 6. 1925. S. 4 - 5.

Andeutung, das bereits von Saltykow-Schedrin als "äsoische" Sprache bezeichnete Esperanto der Eingeweihten, das nur der zeitgenössische Leser in allen Einzelheiten durchschauen vermag, zum Leser. Eine Literatur der eingeblendeten Wahrheiten, der blitzhaft aufzuckenden Signale, der eingeschmuggelten Episoden, Absätze und Verse, um deren willen oftmals überhaupt das Werk in Angriff genommen wurde, entsteht, bei der der Leser sofort weiß: Hier fängt die Wahrheit an, hier hört sie auf, hier blüht etwas verheißungsvoll auf, hier verdorrt es."<sup>1</sup>

Wie "Master i Margarita" entzieht sich "Sobač'e serdce" einer letzten, eindeutigen Interpretation, und man kann das Urteil einer Kritikerin über den Roman auf die Erzählung übertragen: "Der Roman wird Literaturkritikern und Doktoren unruhige Nächte bereiten."<sup>2</sup> Die groteske Struktur von "Sobač'e serdce" erlaubt drei Interpretationen, die wohl gleichberechtigt nebeneinander stehen, wenn auch die letzte spekulativen Charakter hat. Aber die starke Einbeziehung der Phantastik in den Rahmen der alltäglichen Realität, wie sie auch für "Master i Margarita" und "D'javoliada" kennzeichnend ist, rechtfertigt einen solchen Ansatz.

---

<sup>1</sup> H. von Ssachno, Der Aufstand der Person (1965) S. 53.

<sup>2</sup> M. von Zitzewitz, Suche nach Gott. In: Die Welt 5. 6. 1967. S. 9.

### 3. "D'javoliada"

#### a. "D'javoliada" und Gogol's Erzählungen "Šinel'" und "Zapiski sumasšedšego"

Die Beziehung zwischen Gogol' und Bulgakov ist zu einem Allgemeinplatz in der Sekundärliteratur geworden. Sie wird auch in Literaturgeschichten genannt, die Bulgakov nur stichwortartig behandeln.<sup>1</sup> Während die Verbindungslinien zwischen "Sobač'e serdce" und Čechovs "Kaštanka" und Tolstojs "Cholstomer" mehr oder weniger hypothetischer Natur sind, braucht man bei der "D'javoliada" keine Mutmaßungen über mögliche Vorbilder anzustellen. Der Einfluß von Gogol's Petersburger Erzählungen "Šinel'" und "Zapiski sumasšedšego" liegt auf der Hand. Wie Akakij Akakievič wird Korotkov letztlich durch einen höheren Beamten in den Tod getrieben, während das Motiv des Wahnsinns auf die zunehmende geistige Umnachtung von Popriščin in den "Zapiski sumasšedšego" hinweist. Ähnlich wie Akakij Akakievič<sup>2</sup> und Popriščin<sup>3</sup> steht Korotkov stellvertretend für alle kleinen Beamten. Bulgakov macht durch den vom Adjektiv "korotkij" (klein) abgeleiteten Namen seines Helden auf dessen repräsentativen Charakter aufmerksam. Die motivischen Entlehnungen bei Gogol' lassen

<sup>1</sup> J. Holthusen, Russische Gegenwartsliteratur. Bd. 1. (1963) S. 130.

<sup>2</sup> Auch in der Gestalt Akakij Akakievičs sind dadurch, daß Gogol' die Behörde, in der sein Held Dienst tut, nicht nennt, über das Individuelle hinausgehende Züge angelegt. "Also, um sämtliche Unannehmlichkeiten zu vermeiden, werden wir die Behörde, um die es geht, besser eine Behörde nennen. Also, in einer Behörde diente ein Beamter." N. V. Gogol', Sobranie sočinenij v 6-ti tomach. t.3 (1952) S. 129.

<sup>3</sup> H. Günther, aaO., S. 152: "Der 'normale' Popriščin ist der Typ eines beschränkten kleinen Beamten, ein Produkt des Bürokratenklimas des nikolaitischen Petersburg. Seine Gedanken sind Reflexe der offiziellen Ideologie seiner Umwelt."

sich noch weiterverfolgen. So weckt der Untertitel der "D'javoliada", "Povest' o tom, kak bliznecy pogubili deloproizvoditelja", Erinnerungen an die Erzählung "Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem" aus dem Mirgorod-Zyklus. Auch das Doppelgängermotiv, das typisch für die Romantik ist, indem es die Dualität des Weltbildes dieser Epoche auch darstellerisch durch die Gegenüberstellung zweier identischer Figuren spiegelt, weist auf die Tradition von Gogol's "Nos" und Dostoevskijs "Dvojniki" hin. Bulgakov modifiziert diese literarische Konvention insofern, als daß er die Personenkonstellation ändert. Die Doppelgänger sind nicht mehr Protagonist und Antagonist, sondern bewirken gemeinsam den Untergang Korotkova. Mit dem Verwechslungsspiel der Zwillinge führt Bulgakov ein ursprünglich rein komisches Motiv in den Rahmen seiner grotesken Erzählung ein.<sup>1</sup>

Im Sinne meiner Fragestellung sind aber diese Ähnlichkeiten im Sujet von nur sekundärer Bedeutung. Wichtig ist, daß Bulgakov wie Gogol' Sozialkritik durch eine groteske Gestaltung der "D'javoliada" übt. Das Medium dieser Realitätsverfremdung ist wie in den "Zapiski sumasšedšego" der Wahnsinn. Bekanntlich hatten schon die Romantiker eine Vorliebe für diesen Kunstgriff, da er ihnen erlaubte, die Grenzen tatsächlicher Erkenntnis in Hinblick auf ihr irrationales Weltbild zu transzendieren.<sup>2</sup> "Der Wahnsinn sprengt die Normen der gewohnten Welt und erlaubt die Verknüpfung entlegener Bereiche."<sup>3</sup> Er ist also besonders

---

<sup>1</sup> F. Ferguson, Two Comedies ("The Comedy of Errors" and "Much Ado"). in: Shakespeare's Comedies. An Anthology of Modern Criticism. ed. by L. Lerner (1967) S. 32 - 43. S. 34.

<sup>2</sup> D. Tschizewskij, Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Bd. 2. (1968). S. 12 - 15.

<sup>3</sup> H. Günther, aaO. S. 25.

gut geeignet, um eine Überlagerung heterogener Darstellungsebenen im Sinne des Grotesken thematisch glaubhaft zu machen. Der Unterschied zur Romantik besteht darin, daß das Groteske in der "D'javoliada", das durch immer stärker werdende Geistesgestörtheit Korotkova motiviert wird, nicht Äquivalent einer irrationalen Weltanschauung ist, sondern in mehr oder weniger konkreter Weise Kritik am sowjetischen Beamtenapparat übt. Die Darstellungskonvention vom Wahnsinnigen, der die Realität aus einer verfremdeten Perspektive sieht und damit auch ihre Mängel besser erkennt, benutzt Bulgakov, um die Bürokratie zu entlarven, in der der einzelne nur noch eine Nummer, ein unbedeutendes Rädchen im Verwaltungsmechanismus ist. Im weiteren soll untersucht werden, wie sich diese Kritik in Verbindung mit der grotesken Gestaltung der Erzählung äußert.

b. Die Überlagerung von realistischer und phantastischer Darstellungsebene

Eine durchgehende Kompositionsgroteske, wie sie in "Sobač'e serdce" in der Verwendung eines grotesken Stilmittels im Rahmen der literarischen Makrostruktur vorliegt, gibt es in der "D'javoliada" nicht. Die groteske Gestaltung nimmt erst mit Verlauf der Erzählung zu. Deshalb empfiehlt es sich auch, den formalen und den inhaltlichen Aspekt des Grotesken nicht zu trennen, sondern beide gemeinsam zu behandeln. Eine bloße Bestimmung grotesker Stilelemente müßte notgedrungen auf eine vom Text losgelöste Aufzählung hinauslaufen.

Die grotesken Effekte in der "D'javoliada" werden hauptsächlich durch die Überlagerung von realistischer und phantastischer Darstellungsebene erzielt. Erstes Beispiel ist der Traum am Ende des zweiten Kapitels: "Gegen Morgen war das Zimmer in stickigen Schwefelgestank gehüllt. Bei Tagesanbruch schlief Korotkov ein und hatte einen idiotischen, schrecklichen Traum: als wenn auf einer grünen Wiese vor ihm eine riesige, lebendige Billiardkugel erscheinen würde. Das war so widerwärtig, daß Korotkov aufschrie und erwachte. Im dämmrigen Dunkel schien ihm die Kugel fünf Sekunden lang dort neben dem Bett zu sein. Es roch sehr kräftig nach Schwefel". (S. 9)<sup>1</sup> Dieser Traum hat Vorausdeutungscharakter. Einerseits weist er auf den Schluß der Erzählung hin, vor seinem Sprung in die Tiefe verschanzt sich Korotkov vor seinen Verfolgern in einem Billiardzimmer, andererseits nimmt die personifizierte Kugel die groteske Beschreibung von Korotkovs Widersacher

---

<sup>1</sup> Zitate nach: M. Bulgakov, D'javoliada. London 1970.

Kal'soner voraus.<sup>1</sup> Als Medium des Grotesken ist der Traum ähnlich gut geeignet wie der Wahnsinn, da er ebenfalls eine Aufhebung der Grenzen der objektiven Realität erlaubt.<sup>2</sup>

Die grotesken Strukturen vermehren sich mit steigender psychischer Verwirrung Korotkows. Sein zunehmender Wahnsinn liefert die psychologische Beglaubigung für die häufiger werdenden phantastischen Vorgänge auf der realistischen Darstellungsebene. Dadurch kann der Autor seiner immensen Vorstellungskraft freien Lauf lassen. Noch mehr als in "Sobač'je serdce" ist man bei der Interpretation auf Spekulationen angewiesen. Das unheimliche Spukgeschehen, das um Korotkov vorgeht, entzieht sich teilweise jeder rationalen Erklärung. Hier wird ein Zug grotesker Gestaltungskunst offenbar, den Mensching als den Spielcharakter dieses Phänomens herausstellt: "Daß Paradoxien Freude machen und daß es ein reizvolles Vergnügen ist, in die Irre zu führen und zu überraschen, zu verwirren, Staunen zu erregen und zu täuschen, wird jeder einsehen und zugeben. Man wird also nicht hinter jeder Ungeheimtheit und Verwicklung widerstreitender Aspekte nach einer totalen Absurdität oder nach der Absicht suchen dürfen, neue Ordnungen zu stiften. Die reine Freude, die Dinge einmal auf den Kopf zu stellen, ohne dies Spiel allzu ernst zu nehmen, das Vergnügen an ungewohnten Kombinationen, die nicht selten auch den Eindruck des Unheimlichen hervorrufen, sie sind sehr häufig Triebfedern grotesken Gestaltens."<sup>3</sup> In diesem Zusammen-

---

<sup>1</sup> Ähnlich wie bei Oleša ist Traumgeschehen bei Bulgakov immer als beängstigend, den Menschen bedrohend dargestellt. Andere Beispiele sind der Traum von Aleksej Turbin (Belaja gvardija. Letchtworth 21971. S. 45.) und der des Hausmeisters Nikanor Ivanovič Bosoj (Master i Margarita. Frankfurt 1969. S. 202 - 216). Zu Oleša s. S. Appel, Jurij Oleša, "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" (1973) S. 125 - 138.

<sup>2</sup> H. Günther, aaO. S. 24.

<sup>3</sup> G. Mensching, Das Groteske im modernen Drama (1961) S. 57.

hang wäre es interessant, eine Stellungnahme der Formalisten zum Grotesken bei Bulgakov zu haben. Auch sie haben den spielerisch-artistischen Zug dieses Phänomens bei Gogol' absolut gesetzt, ohne die inhaltlichen Implikate in irgendeiner Weise zu berücksichtigen.<sup>1</sup>

Die phantastischen Geschehnisse, die sich um Korotkov vollziehen, sind jedoch nicht ganz funktionslos. Sie evozieren eine dämonische Atmosphäre. Hier wird der satirische Zug dieser Mischung von Phantastik und Realität offenbar. Durch die ständige Überlagerung dieser beiden Darstellungsebenen wird die gewohnte Wirklichkeit, die Tretmühle der sowjetischen Bürokratie, grotesk verfremdet. Die immer stärker werdende Einbeziehung des Phantastischen weist die Realität als abnorm aus und läßt sie deshalb unter einem neuen, kritischen Blickwinkel erscheinen. Durch die vielen phantastischen Einbrüche verfremdet Bulgakov das Leben in einer sowjetischen Behörde zu einer Art irdischer Hölle.

Diese Schlußfolgerung wird durch einige Parallelen im Roman "Master i Margarita" bestätigt. Auch dort dient der Besuch des Teufels und seiner Kumpane der Entlarvung des Intrigantentums und der Bespitzelung durch die Staatsorgane im Moskau der zwanziger und dreißiger Jahre.<sup>2</sup> Man wird

---

<sup>1</sup> Von den zahlreichen Arbeiten der Formalisten über Gogol' seien nur einige genannt: A. Belyj, *Masterstvo Gogolja* (1934), B. Eichenbaum, *Wie Gogols Mantel gemacht ist*. In: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur* (1965) S. 119 - 142, V. V. Vinogradov, *Étjudy o stile Gogolja* (1926).

<sup>2</sup> In "Master i Margarita" kontaminiert Bulgakov verschiedene Zeitebenen, um ein möglichst umfassendes, satirisches Bild der Sowjetunion zu geben. So ist der Versammlungsort der Schriftsteller, das Griboedov-Haus, identisch mit dem Gercen-Haus der zwanziger Jahre. Die Trolleybuse erschienen erst nach 1930 auf den Moskauer Straßen. Diese Hinweise verdanke ich einem Gespräch mit Herrn Dr. A. Drawicz. Zur Kontaminationstechnik in "Master i Margarita" s. A. Drawicz, *Rewanż ("Mistrz i Małogorzata" Mihała Bułhakowa)*. In: A. Drawicz, *Zaproszenie do podróży*. (1974) S. 193 - 208.

unwillkürlich an die Streiche des Katers Begemot erinnert, wenn man liest, wie sich Kal'soner in eine schwarze Katze verwandelt. "Er hatte sich in einen schwarzen Kater mit phosphorglühenden Augen verwandelt, stürzte zurück, überquerte auf Samtpfoten hastig den Treppenabsatz, kauerte nieder, sprang auf eine Fensterbank und verschwand durch ein zerbrochenes Fenster voller Spinnweben". (S. 40) Auch die Identität des geheimnisvollen alten Mannes, der Korotkov wiederholt auf seiner Jagd nach den Gebrüdern Kal'soner begegnet, läßt sich durch einen Vergleich mit dem Roman andeutungsweise klären. Das seltsame Gebaren dieser Figur, der Greis streicht Korotkov aus irgendwelchen Listen (S. 23 - 24), beschuldigt ihn der Vergewaltigung dreier Mädchen (S. 44) und fliegt selbst durch die Luft (S. 48, 53), verwirrt den Leser und läßt ihn nach einer zufriedenstellenden Erklärung suchen. Diese Frage läßt sich beantworten, wenn man Korotkovs Ausruf "Zu des Teufels Großmutter" (S. 45) oder die Äußerung des Alten "Dieses Satansgeld" (S. 45) zur näheren Bestimmung dieser Gestalt benutzt. Auch in "Master i Margarita" spielen Teufelsmetaphern eine wichtige Rolle.<sup>1</sup> So wird im ersten Kapitel des Romans das Wort "Teufel" scheinbar beiläufig fünf Mal im Gespräch von Bezdomnyj und Berlioz mit dem ausländischen Professor erwähnt, ohne daß der Leser noch die beiden Literaten wissen, daß der unbekannte Fremde der Teufel selbst ist. (S. 11 - 26)<sup>2</sup> Die Enthüllung der wahren Natur Volands erfolgt erst im weiteren Verlauf des Romans. Die auf den ersten Blick unwichtig erscheinende, fünffache Wiederholung von "Teufel" hat also Vorausdeutungscharakter und erhellt sich erst durch die weitere Handlungsentwicklung. In diesem Sinne kann man die Gestalt des sonderbaren Greises als Verkörperung des satanischen interpretieren, wenn sie auch nirgendwo im Text als

---

<sup>1</sup> Zu ihrer Funktion s. S. 83 - 84.

<sup>2</sup> Zitiert nach: M. Bulgakov, Master i Margarita. Frankfurt 1909.

teuflisches Prinzip entlarvt wird. Die Ähnlichkeit zu "Master i Margarita" rückt eine solche Betrachtung in den Bereich des Möglichen. An beiden Stellen wird indirekt auf die Anwesenheit einer dämonischen Kraft hingewiesen. Darüber hinaus läßt sich die Vermutung, daß es sich bei dem alten Mann um den verkappten Satan handelt, noch dadurch erhärten, daß er Korotkov aus den Listen, möglicherweise ist damit das Buch des Lebens gemeint, streicht. Auch eins der traditionellen Attribute des Teufels, der Schwefelgeruch, wird genannt. (S. 25) In gleicher Weise impliziert die Titelgebung der Erzählung die Anwesenheit einer satanischen Kraft. Zusätzlich wird das fünfte Kapitel, in dem der Alte zum ersten Mal auftritt, von Bulgakov als "Hokuspokus des Teufels" überschrieben.

Das Vorhandensein dämonischer Kräfte in der "D'javoliada" ist nicht identisch mit der Auffassung der Romantiker, die das Wirken übernatürlicher Kräfte als Ausdruck der Welttiefe betrachteten. Dem Teufelsspuk in der sowjetischen Bürokratie liegt vielmehr eine satirische Absicht zugrunde. Durch die unauflösbare Verschmelzung von Realität und Phantastik greifen beide Bereiche gleichberechtigt ineinander. Der verkappte Teufel, die Metamorphose von Kal'soner in einen schwarzen Kater und die vielen anderen übernatürlichen Vorgänge machen den Verwaltungsapparat zu einer Hölle auf Erden. In gleicher Weise kann der Schauplatz des Geschehens, das "Hauptzentraldepot für Zündholzmaterialien", verstanden werden.

### c. Die reduzierte Darstellung der Personen

Neben der phantastischen Emballage der Erzählung ist es die grotesk-reduzierte Darstellung der Nebenfiguren, die Bulgakovs Kritik am sowjetischen Beamtenwesen deutlich zeigt. Ziel seiner Satire ist die Bürokratie, die den Menschen zu einem Automatendasein verurteilt. Der einzelne ist, streng genommen, kein Individuum mehr, sondern nur noch eine Nummer im Verwaltungsapparat. So trägt einer von Korotkovs Kollegen den bezeichnenden Namen Nomerackij (S. 15). Die Beamten werden mit Hilfe der Reduzierung auf die Ebene des Unbelebten als vollkommen "entmenschlicht" dargestellt. Höhepunkt dieser Technik ist die äußere Charakteristik Kal'soners.<sup>1</sup> Er wird damit zum Inbegriff des Verwaltungsautomatismus.

"Dieser Unbekannte war von so kleiner Gestalt, daß er dem hochgewachsenen Korotkov nur bis zur Taille reichte. Der Mangel an Größe wurde durch die außergewöhnlich breiten Schultern des Unbekannten wettgemacht. Der quadratische Kumpf saß auf krummen Beinen, von denen das linke gelähmt war. Aber verblüffender als alles war der Kopf. Er stellte das genaue gigantische Modell eines Eies dar, das horizontal, das spitze Ende nach vorn gerichtet, auf den Hals aufgesetzt war. Kahl war er auch wie ein Ei und so glänzend, daß auf dem Scheitel des Unbekannten nie erlöschende Glühbirnen brannten. Das winzige Gesicht des Unbekannten war bläulich rasiert, und die grünen Augen, die so klein waren wie Stecknadelköpfe, saßen in tiefen Höhlen." (S. 10 - 11) Diese Figur hat überhaupt nichts Menschliches mehr an sich. Ihre körperlichen Charakteristika, kurze Beine, quadratischer Körper und Eierkopf erinnern an einen Roboter. Der Verlust aller Menschlichkeit wird noch dadurch unterstrichen, daß

---

<sup>1</sup> Schon der Name Kal'soner (kal'sony-Unterhose) hat eine verdinglichende Wirkung.

Kal'soner wiederholt als "quadratischer Rücken" angesprochen wird. (S. 20) Genau wie diese reduzierende Synekdoche macht die Realisierung eines grotesken Vergleichs die "Dehumanisierung" dieses Menschen deutlich: "Gut!" klapperte die Schüssel und ein Schauer durchlief Korotkov, "ich erwarte sie. Ausgezeichnet. Freut mich, Sie kennenzulernen." (S. 31) In gleicher Weise trägt die Erwähnung, daß er wie auf Rollschuhen läuft (S. 19), zum Automatenwesen Kal'soners bei. Ebenso kann die Tonlage seiner Stimme gedeutet werden: "Die Stimme des Unbekannten glich vollkommen der eines Kupferbeckens und zeichnete sich durch eine solche Klangfarbe aus, daß jedem, der sie hörte, bei jedem Wort die Empfindung von Stacheldraht die Wirbelsäule emporjagte. Außerdem schienen Korotkov die Worte des Unbekannten nach Schwefel zu riechen." (S. 11)

Da Korotkov und Kal'soner im "Hauptzentraldepot für Zündholzmaterialien" beschäftigt sind, die Abkürzung "Glavcentrbazspimat" (Glavnaja Central'naja Baza Spičečnych Materialov) beinhaltet einen Seitenhieb auf die Fähigkeit der sowjetischen Verwaltung im Erfinden von allen möglichen und unmöglichen Kontraktionen, geht man nicht zu weit, wenn man den nach Schwefel stinkenden Kal'soner als Inkarnation dieser Behörde beurteilt. Dieses Attribut macht ihn gleichzeitig zu einem der Teufel in dieser Bürokratenhölle. Darauf weist auch der Umstand hin, daß er auf dem linken Fuß lahmt (S. 10).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ein gelähmtes Bein ist ein körperliches Merkmal vieler Bulgakovscher Teufelsgestalten. So war "Chromoj čert" ein Arbeitstitel von "Master i Margarita". s. A. Vulis, Posleslovie. In: Moskva 1966. 11. S. 127 - 130. S. 128. Voland hinkt auf dem linken Fuß (S. 15). Gleiches gilt für den Puškin-Feind Fürst Dolgorukov in "Poslednie dni", der dem Dichter einen Brief schickt, in dem er sich über die Eskapaden von dessen Frau lustig macht.

Auch bei anderen Gestalten wird der schädliche Einfluß des Bürolebens durch groteske Beschreibung hervorgehoben. So fallen die vielen Tiernamen auf, mit denen Korotkovs Kollegen belegt werden. Neben Drozd (Drossel), Muška (kleine Fliege) findet sich ein Beamter Skvorec (Star), der neben seinem sonderbaren Namen auch noch wie eine Schlange zischt (S. 17). Die doppelte Tiermetapher zeigt deutlich den Grad der Entmenschlichung, den das monotone Verwaltungsleben bei ihm hervorgerufen hat.

In seinem steigenden Wahnsinn sieht Korotkov die ihm begegnenden Menschen nicht mehr als solche, sondern identifiziert sie gleich mit Gegenständen: "Korotkov eilte ins Vestibül, steckte den Kopf durch die viereckige Öffnung des hölzernen Verschlages und fragte den riesigen, blauen Teekessel: "Wo ist das Büro für Beschwerden, Genosse?" "Achte Etage, neunter Korridor, einundvierzigste Wohnung, Zimmer dreihundertzwei", antwortete der Teekessel mit einer weiblichen Stimme." (S. 35) Die kompositionelle Entfaltung eines Kunstgriffes der Stilgroteske, nämlich des Vergleichs Frau-Teekanne, hebt die Reduktion aller menschlichen Eigenschaften bei dieser Figur besonders klar hervor. Diese Frau ist nicht mehr Auskunftsperson, sondern wird mit ihrer hauptsächlichen Tätigkeit, dem Teetrinken, identifiziert. Der wahnsinnige Korotkov sieht also die negativen Folgen der Verwaltungsmaschinerie viel deutlicher als ein geistig Normaler.

In seiner psychischen Umnachtung erkennt er, daß die monotone Büroarbeit die Beamten zu Stehaufmännchen degradiert. "Der Blonde klapperte musikalisch mit dem Schlüssel an dem Schloß herum, zog die Schublade heraus, blickte hinein und sagte freundlich: "Bitte, Sergej Nikolaevič." Und sofort schaute aus der Eschenholzschublade ein frisch frasierter, flachsblonder Kopf mit dunkelblauen, lebhaften Augen hervor. Dem folgte schlangenartig ein Hals mit krachendem, gestärktem Kragen, dann ein Jackett, Hände, Hosen und eine Sekunde später

kroch ein fertiger Sekretär mit dem piepsenden Gruß "Guten Morgen" auf das rote Tischtuch. Er schüttelte sich wie ein begossener Hund, sprang herunter, schob die Manschetten tiefer in die Ärmel zurück, zog aus der Tasche eine Patentfeder hervor und begann augenblicklich zu schreiben." (S. 45 - 46) Auch hier dient die poetische Realisierung eines grotesken Vergleichs der Verdeutlichung der negativen Folgen von geisttötender Verwaltungsarbeit. Eine Marionette kann diese monotone Tätigkeit genauso gut verrichten wie ein Mensch.

Die Angestellten sind Gliederpuppen in der Hand des Bürokratenteufels Kal'soner. "Bei diesem schrecklichen Wort spritzten die Kanzleiangestellten nach verschiedenen Seiten auseinander und ließen sich im Nu an ihren Tischen nieder, wie Raben auf einem Telephondraht." (S. 16)

Es wird nicht mehr nach persönlicher Leistung gefragt, der einzelne Beamte ist austauschbar. Deshalb besitzt er auch keine Identität mehr, wie Korotkovs Beispiel beweist. Kal'soner, der ihn eigenhändig entlassen hat, will ihn wieder einstellen (S. 32). Die Person, die keine Papiere mehr hat, ist nach Auffassung der Bürokraten kein Mensch mehr (S. 26). Das Individuum geht vollkommen in der Verwaltungshierarchie unter. Diese Nivellierung wird von dem umnachteten Korotkov klar erkannt. "An den Tischen saßen, nicht mehr an Raben auf einem Telephondraht, sondern an die drei Falken von Aleksej Michailovič erinnernd, drei vollkommen gleiche, rasierte Blondsöpfe in hellgrauen, karierten Anzügen." (S. 29)

In Beziehung auf Korotkov macht Bulgakov das Ausgeliefertsein des Beamten an die Bürokratie durch den Gebrauch eines uralten Motivs, nämlich des des Labyrinths, deutlich. Ursprünglich als Irrationalität und Problematik der Welt konzipiert,<sup>1</sup> wird dieser Topos in der "D'javoliada" zum

---

<sup>1</sup> G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur* (1959) S. 19.

Ausdruck der alles vernichtenden Verwaltungsmaschinerie. Korotkov verläuft sich hoffnungslos in den Gängen der verschiedenen Behörden, in die ihn seine Jagd nach Kal'soner führt. (S. 38)

Bulgakovs Kritik am sowjetischen Verwaltungsapparat findet ihren Ausdruck hauptsächlich in der reduzierten Darstellungsweise der Beamten. Die Gleichsetzung mit tier- und dingähnlichen Wesen hebt ihre geistige Verkümmerng als Resultat monotoner Büroarbeit hervor. Daß ich dem Helden der Erzählung selbst so wenig Aufmerksamkeit geschenkt habe, liegt daran, daß Korotkov nicht reduziert dargestellt wird. So enthält die Beschreibung seines Todes keine Mischung von komischen und tragischen Gestaltungstendenzen, wie es in grotesken Werken häufig der Fall ist.<sup>1</sup> Sie ist eindeutig tragisch. "Todesmut erfüllte sein Herz. Sich anklammernd und bemüht, das Gleichgewicht zu halten, kletterte er die Säule der Brüstung empor, schwankte ein wenig, richtete sich in ganzer Größe auf und schrie: 'Besser tot als geschändet.'" (S. 57)

Korotkov nimmt dadurch, daß er sich durch die Bewahrung menschlicher Züge von den grotesk-reduzierten Nebenfiguren der "D'javoliada" unterscheidet, tragische Dimensionen an. Dieser Umstand verstärkt Bulgakovs Kritik an der sowjetischen Bürokratie und erhöht gleichzeitig das Mitgefühl des Lesers mit dem Schicksal des Protagonisten. Hätte der Autor Korotkov in grotesker Weise dargestellt, so wäre unsere Sympathie unverhältnismäßig geringer. Erst dadurch, daß er trotz seiner Stilisierung zum Prototypen des kleinen Beamten, die menschlichste Figur der "D'javoliada" ist, wird er zum schuldlosen Opfer des Verwaltungsapparates. "Korotkov is a frightened office worker, victim of the inhuman Soviet bureaucracy and continuous purges."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> H. Günther, a.a.O. S. 25.

<sup>2</sup> V. Zavalishin, *Early Soviet Writers* (1958) S. 332.

Die überstarke Einbeziehung des phantastischen Elements in die realistische Darstellungsebene läßt die Arbeit im "Hauptzentraldepot für Zündholzmaterialien" als irdische Hölle erscheinen, in der Kal'soner und der geheimnisvolle alte Mann als Verkörperungen des Teuflischen gedeutet werden können. Eine konsistente Interpretation wird durch die von Bulgakov benutzte Verschleierungstechnik unmöglich gemacht. Man kann also Wilfried Schäfers abschließendem Urteil über die "D'javoliada" nur zustimmen, wenn er schreibt: "Die Satire auf die Sowjetgesellschaft hat der Autor derart verummumt und skurrill verfremdet, daß die zeitgenössische Kritik das Werk zwar kategorisch ablehnte, faktische ideologische Bedenken jedoch nicht vorzubringen wußte. Bulgakov übt weder objektiv (d. h., indem er als Stoff spezielle Mißstände wählte) noch subjektiv (d. h. durch tendenziöse Anprangerung) Kritik an der sowjetischen Gesellschaft. Er übt sie allein mit Hilfe der Form, indem er das Spukhafte das Reale durchdringen, Wirkliches unwirklich werden läßt. Das zeigt sich vor allem in der Vermischung und schließlichen Nivellierung der zwei verschiedenen Erzählebenen."<sup>1</sup>

Auch andere Interpreten heben den satirisch-sozialkritischen Charakter der Erzählung hervor, wobei sie Bulgakov die durch die phantastische Verbrämung entstehende Unklarheit seiner Kritik anlasten. "Aber "Teufelsspuk" ist gleichzeitig eine Satire auf die Unfähigkeit bürokratischer Sowjetinstitutionen und wird fast mit zu großem Behagen erzählt."<sup>2</sup>

"Das wichtige Thema des spukhaften Behördenlebens, des nicht vollkommen beseitigten Bürokratismus, des stumpfsinnigen Kanzleikarusells, dieses Mal in der symbolischen

---

<sup>1</sup> W. Schäfer, D'javoliada. In: Kindlers Literatur Lexikon. Bd. 2. (1966) Sp. 1413 - 1414. Sp. 1414.

<sup>2</sup> G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur (Goldmann o. J.) S. 206.

Manier Hoffmanns gelöst, ist dem Autor nicht gelungen, und der Grundgedanke der Erzählung tritt durch dieses Geflecht nur undeutlich und verschwommen hervor und läßt nur eine Fehlinterpretation zu."<sup>1</sup>

Die von Struve und Lakšin beanstandete enge Verflechtung von Phantasma und Realität ist kein künstlerisches Manko, sondern hat einen außerliterarischen Grund. Bulgakov schirmt sich durch die "Vermummung"<sup>2</sup> seiner Intentionen vor Kritikerangriffen jeglicher Art ab. Lakšins Stellungnahme ist aufgrund seiner von oben festgelegten Position verständlich,<sup>3</sup> während Struve trotz seiner "negativen Einstellung zum totalitären Sowjetregime"<sup>4</sup> im Falle von "D'javoliada" den Fehler begeht, die Erzählung nur nach ästhetischen Maßstäben zu bewerten, was für eine von politischen Faktoren determinierte Literatur meist ein schiefes Bild ergibt.

---

<sup>1</sup> V. Lakšin, O proze Michaila Bulgakova i o nem samom.  
In: M. Bulgakov, Izbrannaja proza (1966) S. 3 - 44. S. 14

<sup>2</sup> W. Schäfer, aaO. Sp. 1414.

<sup>3</sup> Für Lakšins Qualitäten als Kritiker spricht die Tatsache, daß er einen der besten Aufsätze über Solženicyns "Odn den' Ivana Denisoviča" geschrieben hat. V. Lakšin, Ivan Denisovič, ego druž'ja i nedrugij. In: Novyj mir 1964. 1. S. 223 - 245.

<sup>4</sup> G. Struve, aaO. S. 13. An gleicher Stelle begründet er sein methodisches Vorgehen: "Wenn man aber von der Literatur der Sowjetunion spricht, ist es selbstverständlich kaum möglich, sie von der politischen, sozialen oder wirtschaftlichen Problematik zu lösen."

#### 4. "Pochoždenija Čičikova"

##### a. "Pochoždenija Čičikova" als groteske Gogol'-Travestie

Wie "D'javoliada" steht diese kurze Erzählung unter dem Einfluß Gogol's. Schon der Titel "Pochoždenija Čičikova. Poema v 2-ch punktach s prologom i ěpilogom" weist auf Gogol's großen Roman hin, dessen Erstausgabe unter dem Titel "Pochoždenija Čičikova, ili Mertvye duši" erschien.

Holthusen bezeichnet die Erzählung als "eine Art Gogol'-Travestie".<sup>1</sup> Wie die Parodie gehört die Travestie zu den bevorzugten Gattungen aller Satiriker. Während die erstere durch die Diskrepanz zwischen bewahrter äußerer Form und neuem unpassendem Inhalt Komik erzeugt und damit das Original verspottet, liegt der Travestie das umgekehrte Prinzip zugrunde. Der alte Inhalt wird in eine Form gegeben, die in starkem Kontrast zu diesem steht. Dieser Umstand macht sowohl Parodie als auch Travestie besonders geeignet zur Erzielung satirischer Wirkungen.

Bulgakovs Erzählung "Pochoždenija Čičikova" ist insofern als Travestie zu bezeichnen, als daß Bulgakov den Inhalt der "Mertvye duši", die Gaunereien Čičikovs, in die sowjetische Realität transponiert, also in eine neue Form bettet. Die Tatsache, daß neben Čičikov, Selifan, Nozdrev und Sobakevič auch Figuren aus dem "Revizor" wie Ljapkin-Tjapkin, Bobčinskij und Deržimorda auftreten, bedingt eine Lösung vom Original. Sie zeigt, daß Bulgakov eine über das Literarische hinausgehende Konfrontation von zaristischem Rußland und NEP-Zeit im Sinn hat.

Die Travestie ist aufgrund ihrer Eigenart als Gattung, die bewußt eine Diskrepanz zwischen Form und Inhalt anstrebt, besonders geeignet zur Realisierung grotesker Kompositionsstrukturen.<sup>2</sup> Die für dieses Phänomen charakteristische

---

<sup>1</sup> J. Holthusen, Russische Gegenwartsliteratur. B. 1. (1963) S. 130.

<sup>2</sup> Vgl. a. A. Heidgieck, Das Groteske und das Absurde im modernen Drama <sup>2</sup>(1971) S. 83.

Überlagerung zweier Darstellungsebenen besteht in den "Pochoždenija Čičikova" darin, daß Bulgakov die poetische Realität Gogol's und Sowjetwirklichkeit mischt. Die im literarischen Sinne unsterblichen Figuren aus den "Mertvye duši" setzen ihre Betrügereien im Moskau der NEP-Zeit fort, indem sie die in dieser Periode der teilweisen Lösung vom marxistischen Dogma erteilten Aufträge an Privatunternehmer schamlos dazu ausnutzen, um sich selbst zu bereichern, und damit gleichzeitig beweisen, wie "unsterblich" die von Gogol' geschilderten Mißstände in Rußland sind.

Der Traumrahmen in den "Pochoždenija Čičikova" erfüllt zwei Funktionen. Einerseits ist er das Medium, mit Hilfe dessen die für eine groteske Kompositionsstruktur notwendige Überlagerung zweier Darstellungsebenen bewerkstelligt wird,<sup>1</sup> andererseits relativiert er Bulgakovs Zeitkritik. Bulgakov nimmt seiner Satire auf die NEP-Epoche, in der sich ein neuer Typ des Kapitalisten herauszubilden begann,<sup>2</sup> etwas von ihrer Direktheit, indem er sie als unwirklich ausgibt. Die Traumeinkleidung macht auf den hypothetischen Charakter der Erzählung aufmerksam. Zwar ist ein Auftreten von Čičikov, Nozdrev, Sobakevič und der Korobočka in der Sowjetunion unmöglich, aber eine nicht in einen Traumrahmen eingebettete Travestie hätte Bulgakovs satirische Intentionen noch viel stärker zum Ausdruck gebracht. In gleicher Weise kann man das Happy End der Geschichte, der Erzähler macht Čičikov selbst unschädlich, interpretieren. Gogol's Held macht sich bekanntlich aus dem

---

<sup>1</sup> H. Günther, aaO. S. 24.

<sup>2</sup> Čičikovs Aktivitäten lassen ihn zu einem solchen "nepman" werden. Vgl. auch den zweiten Roman von Il'f und Petrov, "Zolotoj telenok", indem das Problem behandelt wird, ob man in der Sowjetunion als Millionär leben kann.

Staub, während Bulgakovs Übeltäter mit dem Tode bestraft wird.<sup>1</sup>

Es dürfte heute, vor allem für den Nichtrussen, unmöglich sein, den genauen Stellenwert von Bulgakovs satirischer Kritik an der NEP-Zeit auszumachen. Ich greife deshalb nur eine Passage heraus, in der die Absicht des Dichters besonders deutlich wird, da er direkt an die "Mertvye duši" anknüpft.

"Unter solchen Gedanken bog er (Čičikov) in das Tor eben jenes Gasthofes ein, aus dem er vor hundert Jahren abgefahren war. Hier war entschieden alles genauso wie früher: aus den Ritzen lugten Schaben hervor und sie schienen sogar noch dicker geworden zu sein, doch gab es auch einige Veränderungen. So war zum Beispiel das Schild "Gasthaus" durch ein Plakat mit der Aufschrift "Gemeinschaftswohnung Nr. soundso" ersetzt, und natürlich lag derart viel Schmutz und Unrat herum, wie Gogol' es sich nicht einmal hätte vorstellen können." (S. 72)<sup>2</sup> Bulgakovs Kritik wird dadurch gesteigert, daß der in die neue, inadäquate Form der Sowjetwirklichkeit gegebene Inhalt der "Mertvye duši", die Mißstände des vorrevolutionären Rußland, an Negativität

---

<sup>1</sup> In Bulgakovs Bühnenfassung der "Mertvye duši" kommt Čičikov fast ungeschoren davon. Nach Entlarvung seiner wahren Absichten wird er verhaftet, dann aber wieder freigelassen, nachdem ihm die geldgierigen Autoritäten der Stadt sein ganzes Vermögen abgeknöpft haben. Möglicherweise ist dieser Schluß von der Gattung bestimmt, da der lyrische Ausgang von Gogol's Roman mit dramatischen Mitteln nicht nachahmbar ist. Bulgakov stellt auch die von Gogol' ans Ende seiner "Mertvye duši" versetzte Vorgeschichte des Helden an den Anfang des Stückes. Čičikov besticht einen Sekretär, um seinen Einkauf der toten Seelen ungestört durchführen zu können. Zur Werkgeschichte von Bulgakovs "Mertvye duši" s. L. N. Milne, M.A. Bulgakov and "Dead Souls". The Problems of Adaptation. In: The Slavonic and East European Review. 52(1974) S. 420 - 440.

<sup>2</sup> Zitate nach: M. Bulgakov, D'javoliada. London 1970. Diese Stelle wird auch von einem RAPP-Kritiker als ausgesprochen sowjetfeindlich bezeichnet. I. Nusinov, Put' M. Bulgakova. In: Pečat' i revoljucija. 1929. 9. S. 40 - 53. S.45.

noch zugenommen hat. Korruption und Geschäftemacherei blühen wie eh und je, ja sind in der "Sovetskaja Rus'" (S. 71) noch schlimmer geworden. Bulgakov verdeutlicht auch sprachlich, daß sich nichts geändert hat, indem er den alten poetischen Ausdruck für Rußland und das neue Adjektiv "sovetskij" miteinander verbindet. Nach der Revolution hat sich die Zahl der Gauner noch vermehrt. "Zuallererst sah sich Čičikov um und, wohin er auch schaut, sitzt ein Bekannter." (S. 73) Während Čičikov in den "Mertvye duši" mit den einzelnen Gutsbesitzern beim Einkauf der toten Seelen um Kopeken feilschte, ergaunert er sich jetzt Millionen. Fazit der Geschichte ist also, daß sich nach der proletarischen Revolution keine Änderungen ergeben haben, sondern die sozialen Mißstände ins Unvorstellbare gestiegen sind. "Bulgakov scheint damit sagen zu wollen, daß unter der Oberfläche und hinter dem kommunistischen Äußeren das Leben in Rußland genauso weiterläuft wie zur Zeit Gogol's."<sup>1</sup>

Wie in der "D'javoliada" und "Sobač'e serdce" erfüllt das Groteske in "Pochoždenija Čičikova" eine sozialkritisch-satirische Funktion. Die Überlagerung der beiden Ebenen von fiktiver Realität der "Mertvye duši" und Sowjetwirklichkeit verfremdet die letztere und läßt ihre negativen Seiten besonders deutlich hervortreten.

---

<sup>1</sup> G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur (Goldmann o. J.) S. 208.

## 5. "Master i Margarita"

### a. Groteske Züge im Roman

Obwohl Bulgakovs letztes Werk typologisch zu der besonders in der zeitgenössischen Literatur häufigen Erscheinungsform des Doppelromans gehört,<sup>1</sup> in dem sich die beiden Erzählstränge spiegeln (Jesus - der Meister, Pilatus - die Kritiker),<sup>2</sup> wird die von der Gattung her mögliche Überlagerung von Rahmen- und Binnenhandlung nur geringfügig genutzt. Von den Figuren treten lediglich Pontius Pilatus und Matthäus in Passionsgeschichte und Moskau-Erzählstrang auf. Da es sich bei ihnen aber um mythologische<sup>3</sup> und damit keinerlei Raum-

---

<sup>1</sup> F. Ch. Maatje, Der Doppelroman (1964) S. 1. Andere Beispiele aus der russischen Moderne sind Leonid Leonovs Romane "Vor", "Russkij les", "Doroga na Okean". s. J. Holthusen, Russische Gegenwartsliteratur. Bd. 2 (1968) S. 70.

<sup>2</sup> Die Parallelen lassen sich erweitern. So entspricht dem Judas im Moskau-Erzählstrang Aloizij Mogaryč, der den Meister bei der Zensur wegen des Besitzes von Indexliteratur anzeigt. Ein Blick in zwei andere Werke des Dichters, in denen das Judas-Motiv bei der Darstellung der Schriftstellerproblematik genannt wird, beweist, daß diese Entsprechungen nicht zufällig sind: Kabala svjatoš. Letchworth 1971. S. 56. Poslednie dni. Letchworth 1970. S. 43, 45. Welchen Wert Bulgakov gerade diesen Stellen beimaß, zeigt die Diskrepanz zwischen Manuskript und Original. s. E. Proffer, Bulgakov's Notebook for "Last Days". In: Russian Literature Triquarterly 1972. 3. S. 431 - 444. S. 434 - 435. S. 436.

<sup>3</sup> Die Häufigkeit legendärer Personen im Roman erklärt sich aus seiner Zugehörigkeit zum antiken Genre der menippeischen Satire. s. E. Proffer, Bulgakov's "The Master and Margarita": Genre and Motif. In: Canadian Slavic Studies 3(1969). S. 615 - 628. S. 617.

und Zeitgesetzen unterworfenen Gestalten handelt, ist, was die Figurenkonstellation betrifft, keine Überschneidung der Romanhälften im Sinne zweier Darstellungsebenen durchgeführt.

Der Ähnlichkeit im thematischen Vorwurf, der Verfolgung des intellektuellen Außenseiters durch eine Staatsinstanz entspricht die enge, formale Integration der beiden Erzählteile.<sup>1</sup> Die Passionsgeschichte ist nämlich nicht als Ganzes, sondern bruchstückweise in die satirische Darstellung Moskaus eingebunden. Von den 32 Kapiteln des Romans bilden die Kapitel 2, 16, 25, 26 die Pilatus-Handlung. Sie wiederholen jeweils die letzten Sätze des Moskau-Erzählstrangs. Wenn auch die Nahtstellen stets dadurch abgehoben werden, daß eine der Figuren den Pilatusroman träumt, liest oder erzählt, bedingt die Tatsache, daß die letzten Sätze der Kapitel der Rahmenhandlung elliptisch sind und durch die Punktierung ein quasi stufenloser Übergang geschaffen wird, eine andeutungsweise Verwischung der Grenzen zwischen den Romanhälften. Hier wird also eine andere Technik als im traditionellen Roman verwendet, wo Episoden meist als Gesamtheit eingeschoben werden und erst mit dem neuen Kapitelanfang einsetzen.<sup>2</sup> Es ist aber jederzeit

---

<sup>1</sup> E. Proffer, Bulgakov's *The Master and Margarita: Genre and Motif*. In: *Canadian Slavic Studies*. 3(1969). S. 615 - 628. S. 618 - 619.

<sup>2</sup> Als Beispiel mag die Legende vom Großinquisitor aus den "Brat'ja Karamazovy" dienen, da die Zweiteilung in metaphysische Sphäre und die Geschehnisse um den Mord an dem alten Karamazov Vorbild für die Duplikation der Handlung in Moskau- und Jerusalem-Erzählstrang gewesen sein könnte.  
 ● R. Schröder, Bulgakows Roman "Der Meister und Margarita" im Spiegel der Faustmodelle des 19. und 20. Jahrhunderts. In: M. Bulgakow, *Der Meister und Margarita*. (1968). S. 393 - 428. S. 407. Obwohl Ivan Karamazov den Titel seiner Erzählung schon am Ende des vorhergehenden Kapitels nennt, beginnt die eigentliche Auseinandersetzung zwischen Jesus und dem Kirchenfürsten erst im folgenden. F. M. Dostojvskij *Sobranie sočinenij v 16-i tomach*. t. 13. (1945 - 1946). S. 321.

möglich, zwischen den beiden Erzählsträngen zu differenzieren. Der psychologische Effekt der Desorientierung des Lesers bleibt aus und damit ergibt sich keine groteske Makrostruktur.

Relevant für die Interpretation dieses Phänomens ist nur die Rahmenhandlung, da Bulgakov hier häufig den Zerrspiegel des Grotesken zur Anprangerung sozialer Mißstände verwendet. Wie in "D'javoliada" wird durch die konsequente Einbeziehung des Phantasmas in die Ebene der alltäglichen Realität eine konsistente Interpretation erschwert. Diese Verschleierungstechnik ist sicher Intention des Dichters gewesen, da Bulgakov die Hoffnung hegte, daß sein Roman eines Tages in der Sowjetunion veröffentlicht werden würde.<sup>1</sup> Die von manchen Interpreten vorgebrachte These, "Master i Margarita" sei vom Autor als "Schreibtischliteratur" konzipiert worden, erweist sich damit als falsch.<sup>2</sup>

Der historische Erzählstrang ist durchgehend realistisch. Nur in der Typisierung der Repräsentanten der Macht zu Symbolen der Institution sind Ansätze zu einer grotesken Darstellungsweise zu sehen. So wird mit der Stilfigur der Autonomasie, die Pilatus durch konstante Wiederholung des von ihm bekleideten Amtes (Prokurator) zum Inbegriff des römischen Staates stilisiert,<sup>3</sup> ein Kunstgriff im Sinne der vertotenden Reduzierung verwendet. Bei der Analyse des Grotesken auf der Ebene des Moskau-Erzählstrangs wird es

---

<sup>1</sup> E. Proffer, On "The Master and Margarita". In: Russian Literature Triquarterly 1973. 6. 3. 533 - 564. S. 561.

<sup>2</sup> Ja. N. Gorbov, Literaturnye zametki: Michail Bulgakov, Master i Margarita. In: Vozroždenie. 1967. 190. S. 134 - 138. E. J. Simmons, Out of the Drawer, Into the Light. In: Saturday Review 11. 11. 1967. S. 35.

<sup>3</sup> E. Proffer, Bulgakov's "The Master and Margarita": Genre and Motif. In: Canadian Slavic Studies 3(1969) S. 615 - 628. S. 618 - 619.

also nötig sein, das für den Doppelroman charakteristische Prinzip der "reziproken Erhellung" zu beachten,<sup>1</sup> zumal Bulgakov einen Teil seiner Zeitkritik in die historische Distanz verlegt, wie die Gestalt des Geheimdienstchefs Afranij beweist.

Wie in den Erzählungen sind es auch im Roman bestimmte Bereiche des sowjetischen Lebens, wie die Bürokratie ("D'javoliada") oder das Problem des den Repressalien des Systems ausgesetzten Schriftstellers ("Sobač'e serdce"), die Bulgakov durch die Verwendung grotesker Stilmittel attackiert. Die Erscheinungsformen dieser ästhetischen Kategorie werden deshalb unter thematischen Oberbegriffen zusammengefaßt interpretiert.

---

<sup>1</sup> F. Ch. Maatje, Der Doppelroman (1964) S. 122.

b. Die Moskauer Bevölkerung

Die Bewohner der sowjetischen Hauptstadt werden häufig als uniforme Masse dargestellt. Unter den Kapiteln, in denen große Menschenmengen im Mittelpunkt stehen, sind "Der Traum des Nikanor Ivanovič" (15), "Der große Ball beim Satan" (23) und "Die Schwarze Magie und ihre Entlarvung" (12) die wichtigsten.

Alle drei Kapitel weisen aktuelle Bezüge auf. Während "Der Traum des Nikanor Ivanovič" als Vision des betrügerischen Hausverwalters auf die gewaltsame Eintreibung von Auslandswährung durch die Staatsorgane anspielt,<sup>1</sup> ist der Aufmarsch historischer Schurken auf Volands Fest wieder zeitkritisch im Sinne der Verlagerung in andere Geschichtsepochen gemeint, wie das Auftauchen von Maljuta Skuratov, des Chefs der Opričnina Ivan des Schrecklichen, beweist (S. 341). Unter Stalin wurden die Bluttaten dieses Zaren verschwiegen. Er wurde als Begründer eines mächtigen russischen Reiches verherrlicht. Jeder Angriff auf ihn und seine Polizeitruppe konnte als geheimer Vorwurf gegen den Diktator und die sowjetischen Sicherheitsorgane verstanden werden.<sup>2</sup> Die Beziehung zur NEP-Zeit unterstreicht die Erwähnung einer Schneiderin, die ihr Atelier in ein Bordell umwandelt. (S. 340 - 341). Bulgakov greift hier das Sujet seines Stückes "Zojkina kvartira" auf.<sup>3</sup>

Innerhalb dieser Kapitel kommt der von Voland inszenierten Varietéschau eine zentrale Stellung zu. Sie entlarvt die

---

<sup>1</sup> Das Fehlen dieser Passage in der Erstausgabe, erschienen in "Moskva" Nov. 1966 u. Jan. 1967, erklärt die entsprechende Stelle in: A. Solženicyn, Archipelag GULAG t. 1 (1974) S. 64 - 65.

<sup>2</sup> G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur (Goldmann o. J.) S. 431.

<sup>3</sup> Proffer weist darauf hin, daß die Ballszenen im Drama als Vorstudien zu dem Fest des Satans anzusehen sind. s. E. Proffer, Afterword on "Zoia's Apartment". In: Canadian Slavic Studies, 4 (1970). S. 281 - 287. S. 287.

Geldgier der Anwesenden. Die schon durch den Charakter der Massenszene implizierte Universalität dieses Tatbestandes wird noch dadurch unterstrichen, daß auch die meisten der sich aus der Vielzahl der Zuschauer abhebenden Personen nicht weiter individualisiert werden.<sup>1</sup>

Das auf materiellen Profit ausgerichtete Denken der Moskauer spiegelt sich im Gebrauch grotesker Stilmittel. So werden die auf Karten zu Volands nächster Vorstellung wartenden Menschen als "Schlange" apostrophiert: "An dieser Wand klebte eine vieltausendköpfige Schlange, deren Schwanz sich auf dem Kudrinskaja-Platz befand. Am Kopf dieser Schlange standen ungefähr zwei Dutzend der in Moskauer Theaterkreisen wohlbekannten Zwischenhändler. Die Schlange verhielt sich sehr unruhig und beschäftigte sich mit der Erörterung von zündenden Berichten über die gestrige, noch nie dargewesene Vorstellung in schwarzer Magie." (S. 232)<sup>2</sup> Die hier in der Synekdoche vollzogene Reduzierung der Theaterbesucher dient dazu, ihren Verlust an menschlicher Substanz, eine nur vom Genußstreben geprägte Lebenseinstellung ähnelt der des Tieres,<sup>3</sup> zu illustrieren.

Aus der Masse der Bevölkerung heben sich nur einige wenige, dann aber negative Figuren ab. Wie in der "D'javoliada" ver-

---

<sup>1</sup> "ein verwirrter Bürger" (S. 156), "ein Dicker" (S. 157), "eine Brünnette" (S. 162).

<sup>2</sup> ähnlich S. 236. Das russische "očered'" bedeutet eigentlich "Reihe", "Schlange wartender Menschen". Es wird als "Schlange" wiedergegeben, um im Tierbild zu bleiben ("Kopf", "Schwanz"). Die Personifizierung von "očered'" beweist, daß die freiere Übersetzung zu keiner Fehlinterpretation führt.

<sup>3</sup> Babenko charakterisiert das Menschenbild des Romans folgendermaßen: "The human being is transformed into an animal." V. A. Babenko, Mikhail Bulgakov, "The Master and Margarita". In: The Slavic and East European Journal 12 (1968). S. 478 - 480. S. 479.

wendet Bulgakov zu ihrer Charakterisierung Namen, die aus dem Bereich des Tierlich-Dinglichen stammen. Obwohl sie nicht direkt allegorisch sind, ist das Etymon klar erkennbar.<sup>1</sup> So heißt einer der Währungsschwindler im "Traum des Nikanor Ivanovič" Kanavkin (kanavka - schmaler Graben, Goße). Wie beim Büffetier des Varietétheaters Sokov (sok - Saft) beinhaltet der Name eine Gleichsetzung mit Dinglichem und bringt damit die materielle Grundeinstellung dieser Menschen zum Ausdruck. Gleiches gilt auch für Berlioz' Onkel Poplavskij, der eigens von Kiev nach Moskau fährt, um die Wohnung seines toten Neffen zu übernehmen. Der Name Poplavskij (poplavok - Schwimmer an Netz oder Angel) weist darauf hin, daß es ihm immer wieder gelingt, sich aus schwierigen Situationen herauszumanövrieren. Die überaus negative Haltung des Dichters diesem Menschen gegenüber verdeutlicht dessen indifferente Einstellung zu Bulgakovs Geburtsstadt Kiev.<sup>2</sup>

Neben der Profitgier kritisiert Bulgakov die sexuelle Promiskuität der Bevölkerung. So gibt es im ganzen Roman

---

<sup>1</sup> zu dieser Art der Namengebung s. W. Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1957) S. 14 - 15.

<sup>2</sup> Bulgakovs Liebe zu Kiev wird durch den Vergleich mit zwei anderen Werken bestätigt. In seinem ersten Roman "Belaja gvardija" wird Kiev konstant "Die Stadt" genannt. Man hat den Eindruck, als ob für ihn keine andere existieren würde, da das russische "gorod" immer groß geschrieben wird. Im Drama "Beg" drückt einer der Emigranten seine Sehnsucht nach Kiev folgendermaßen aus: "Und Kiev! Ach, die Stadt Kiev ist schön, Marja Konstantinovna. Und die Lavra leuchtet so auf den Bergen, und der Dnjepr, der Dnjepr! Eine unbeschreibliche Luft, ein unbeschreibliches Licht. Die Gräser, es duftet nach Heu, die Hänge und Täler, die von Wasser ausgehöhlte Schlucht am Dnjepr." Beg. Letchworth 1970. S. 59.

keine intakte Ehe, da im Denken der Menschen das Lustmotiv den Vorrang vor einer wirklich geistigen Beziehung hat. Die Hinweise auf die Eskapaden der Ehepartner beiderlei Geschlechts sind zahllos, angefangen von der Stelle, als Ivan Bezdomnyj auf der Jagd nach Voland und seinen Spießgesellen in das Badezimmer einer Unbekannten gerät und von dieser fälschlicherweise für ihren Geliebten gehalten wird (S. 68), bis hin zu der Passage, in der der "ehrenwerte Vorsitzende der Akustischen Kommission der Moskauer Theater", Arkadij Appollonovič Semplejarov, als Ehebrecher entlarvt wird (S. 164 - 165). Der moralische Verfall wird in einem grotesken Bild, der Verwandlung von Margaritas Nachbarn in einen Eber konkretisiert (S. 308). Es unterstreicht seine "schweinische Natur".<sup>1</sup> Die Tatsache, daß der Familienname nicht genannt wird und daß Vor- und Vatersname, Nikolaj Ivanovič, in Rußland weit verbreitet sind, verleiht dieser Gestalt einen repräsentativen Charakter.<sup>2</sup> In diesem Sinne bildet die harmonische Beziehung der nicht verheirateten Meister und Margarita eine Ausnahme.

Die Entpersönlichung der zwischenmenschlichen Relationen findet ihren Niederschlag in der Ausdrucksweise der Moskauer. So tauchen in den Dialogen ungefähr 80 Wendungen aus dem semantischen Feld "Teufel" auf. Vor der Klärung der wahren Identität Volands sind sie wohl als Vorausdeutungen im Sinne Lämmerts zu verstehen.<sup>3</sup> Der Umstand, daß Bulgakov diese

---

<sup>1</sup> V. Lakšin, Roman M. Bulgakova "Master i Margarita".  
In: Novyj mir 1968. 6. S. 284 - 311. S. 294.

<sup>2</sup> Bulgakov verwendet meist ungewöhnliche Vor- und Vatersnamen, um die Extrovertiertheit der betreffenden Personen zu illustrieren: Arkadij Appollonovič oder Ida Gerkulanovna.

<sup>3</sup> E. Lämmert, Bauformen des Erzählens <sup>3</sup>(1968) S. 139 - 194.

Technik aber auch nach dessen Entlarvung als Satan beibehält, legt die Vermutung nahe, daß damit primär eine "Verteuflichung" der Moskauer intendiert ist, zumal diese Ausdrücke meist Verwünschungscharakter haben.<sup>1</sup> Im Sinne des Grotesken geschieht damit eine Gleichsetzung von menschlichem und teuflischem Bereich.

. Dem Zusammenleben der Menschen, das jeder moralischen Grundlage entbehrt, stehen die idealen Beziehungen der Teufelsgestalten gegenüber.<sup>2</sup> Bulgakov gebraucht bewußt die Darstellungskonvention von "der fröhlichen Hölle",<sup>3</sup> man denke an die urkomische Schachpartie zwischen Begemot und Voland (S. 321 - 327), das lustige Wettschießen zwischen Korov'ev und dem Kater (S. 353 - 355) oder auch an Margaritas Begegnung mit dem betrunkenen "Unterteufel", in dessen Gestalt Bulgakov dieses urrussische Laster humorvoll karikiert (S. 311 - 312). In diesem Sinne muß man auch die romantische Mondnacht interpretieren, in der Topoi wie Froschkonzert (S. 312) und Tanz der Elfen (S. 312) Verwendung finden. Sie weist die Beziehungen der Teufel zueinander als vorbildlich gegenüber dem Intrigantentum und der gegenseitigen Bespitzelung der Moskauer aus. Die Tatsache, daß Gegenstände aus der Realität wie ein Telefon oder "ein falbes Cabriolet" (S. 313) mit in die Beschreibung dieser Mondnacht einbezogen werden, beweist, daß eine solche Assoziation vom Dichter bewußt forciert wird.

---

<sup>1</sup> Aleksandrov nennt die Moskauer "nichtige menschliche Teufelchen": A. Aleksandrov, Kazn' Pontija Pilata. In: Grani 1971. 80. S. 163 - 176, S. 166.

<sup>2</sup> Die positive Darstellung der Teufelsgestalten wird von vielen Interpreten herausgestellt: V. N. Il'in, Vedmy i koty v sapogach i bez sapog. In: Vozroždenie 1968. 193. S. 75 - 88. S. 77. V. Lakšin, aaO. S. 292. E. J. Simmons, Out of the Drawer, Into the Light. In: Saturday Review 11. 11. 1967. S. 56.

<sup>3</sup> M. Bachtin, Problemy poetiki Dostoevskogo <sup>3</sup>(1972). S. 226.

Der Märchenrahmen wird damit gesprengt und ein grotesker Effekt hervorgerufen.

Die Mittel der Stilgroteske, die bei der Darstellung der Moskauer gebraucht werden, wie die vielen Massenszenen, Namen aus dem Bereich des Unbelebten, realisierte Metaphern und Synekdochen, illustrieren die an bloßem materiellem und sexuellem Lustgewinn orientierte Einstellung der Menschen. Wie in der "D'javoliada" erscheint der Schauplatz als eine Art Hölle, in der paradoxerweise die Menschen mehr teuflische Eigenschaften besitzen als die wahren Besucher aus der Unterwelt.

### c. Die Schriftstellerproblematik

#### 1. Exkurs: Parallelen zwischen "Master i Margarita" und "Poslednie dni"

Die Relation zwischen Schriftsteller und Gesellschaft ist das zentrale Thema von Bulgakovs Werk. Höhepunkt dieser Entwicklungslinie ist sein letzter Roman, in dem der Dichter eine schonungslose Analyse des Literaturbetriebs in der Sowjetunion gibt.

Unter den Prosawerken und Theaterstücken, in denen diese Problematik thematisiert wird,<sup>1</sup> kommt dem Puškin-Drama "Poslednie dni" (1934 - 1935), also während der Arbeit an "Master i Margarita" entstanden, eine besondere Bedeutung zu. In beiden Werken wird "Zimnij večer", ein bekanntes Gedicht des Klassikers, zitiert. Während die häufige Wiederholung des Sturmmotivs "Schwarzer Wolken Sturmeseilen, Schneeflocke im Wirbelwind" in "Poslednie dni" den Tod des Dichters einer Naturkatastrophe gleichsetzt (S. 9, 41, 49, 79),<sup>2</sup> erinnert es in "Master i Margarita" den Dichterling Rjuchin beim Anblick des Puškin-Monuments an seine schlechten Verse (S. 94).<sup>3</sup> Das Thema, die Liebe zweier Menschen in einer vom Schneesturm umwehten Hütte, weist auf das Schicksal Margaritas und des Meisters hin, die glücklich und völlig zurückgezogen in ihrer Kellerwohnung

<sup>1</sup> s. Kapitel "Das autobiographisch-schriftstellerische Element in "Sobač'je serdce"".

<sup>2</sup> Zitate nach: M. Bulgakov, Poslednie dni. Letchworth 1970. Übersetzung der beiden Gedichtzeilen aus: A. S. Puškin, Gesammelte Werke in sechs Bänden. Bd. 1 (Gedichte).<sup>2</sup>(1973). S. 248. Original: "Burja mgloju nebo kroet, vichri snežnye krutja".

<sup>3</sup> Der Name Rjuchin (rjuča - Holzklötzchen für das Holzklötzchenspiel) weist auf den geringen Wert seiner Machwerke hin.

leben, bis der Pilatusroman den Kritikern in die Hände gerät.<sup>1</sup>

Wichtiger für die Schriftstellerproblematik ist ein zweites, im Drama erwähntes Werk Puškins. Das Gedicht "Mirskaja vlast" (S. 46), das anlässlich einer Passionsdarstellung des russischen Malers Brjullov entstanden ist, vergleicht die gefährdete Stellung des Künstlers im nikolaitischen Polizeistaat aus Bulgakovs Perspektive mit der Kreuzigung Christi und liefert damit gleichzeitig einen Beweis für die Richtigkeit der in der Sekundärliteratur vertretenen These, daß die Jesusgestalt in "Master i Margarita" als von der Obrigkeit verfolgter Schriftsteller anzusehen ist.<sup>2</sup>

Die Parallelen zwischen diesen beiden Werken erklären sich aus der ähnlich gelagerten Thematik. Sowohl im Roman als auch im Drama steht der geächtete russische Dichter im Mittelpunkt, wobei Bulgakov in "Poslednie dni" wie im historischen Erzählstrang von "Master i Margarita" seine Zeitkritik nicht zu verschleiern braucht.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Wie sehr Bulgakov gerade dieses Puškin-Gedicht geschätzt hat, verdeutlicht der Umstand, daß es im Drama "Dni Turbinych" genannt wird und als Motto die Erzählung "V' juga" aus "Zapiski junogo vrača" einleitet: Dni Turbinych. Letchworth 1970. S. 70. Zapiski junogo vrača. Letchworth 1970. S. 38.

<sup>2</sup> s. z.B. E. Etkind, "Manuskripte brennen nicht". In: Akzente 1968. 15. S. 320 - 324. S. 323. E. J. Simmons, Out of the Drawer. Into the Light. In: Saturday Review 11. 11. 1967. S. 35, S. 56, S. 56. H. von Ssachno, Bulgakovs Höllenritt. In: Süddeutsche Zeitung 27. 4. 1968.

<sup>3</sup> Zeitkritisch können folgende Passagen interpretiert werden: Die Folterung Puškins (S. 23) und die Bespitzelung durch die Geheimpolizei (S. 46).

## 2. Der Literaturbetrieb in "Master i Margarita"

Wichtigstes groteskes Stilmittel bei der Charakterisierung der Schriftsteller ist die Namengebung. Sie verweist etymologisch auf die dinglich-tierische Sphäre. So begegnen wir Literaten wie Glucharev (gluchar' - Auerhahn), Žukopov (Žuk - Käfer), Latunskij (latun' - Messing), Lapšennikova (lapša - 1. Nudeln, Nudelsuppe. 2. Waschlappen, Memme), Čerdački (čerdak - Speicher), Pavianov (Pavian), Lavrovič (lavr - Lorbeer).<sup>1</sup>

Auch die Namen, die nicht aus dem Bereich des Unbelebten gewählt sind, haben eine negative Konnotation. Sie heben einen bestimmten Charakterzug ihres Trägers hervor: Bogochul'skij (bogochul'stvovat' - Gott lästern), Podložnaja (podložnyj - falsch, gefälscht), Beskudnikov (bez - ohne, skudnyj - kärglich). Ähnlich wie der Name Kvant, der unwillkürlich Assoziationen mit der physikalischen Einheit Quant hervorruft, weist der letztere auf den aufwendigen Lebenswandel dieses Menschen hin.

Ein anderer reduzierender Kunstgriff ist in der häufigen Verwendung unpersönlicher Verben bei der Beschreibung des nächtlichen Festes im Schriftstellerhaus zu sehen. Die im Deutschen nur schwer wiederzugebende Passage "I rovno v polnoč' v pervom iz nich čto-to grochnulo, zazvenelo, posypalos', zaprygalo" (Und Punkt Mitternacht begann im ersten von ihnen (gemeint sind die Säle im Schriftstellerhaus) ein Dröhnen, Klirren, Prasseln und Springen, S. 78) vergleicht die feiernden Literaten mit Dinglichem und hat damit einen "dehumanisierenden" Effekt.

---

<sup>1</sup> Bezeichnenderweise findet sich im "Teatral'nyj roman", der auch die zeitgenössische Kulturszene zum thematischen Vorwurf hat, die gleiche Technik: Baklažanov (baklažan - bot. Aubergine, Eierfrucht), Striž (zool. Uferschwalbe).

Auch das für das Groteske charakteristische Bild der tanzenden Marionette<sup>1</sup> findet Verwendung: "Die von Schweiß bedeckten Gesichter schienen aufzuleuchten, die Pferdedarstellungen an der Decke lebendig zu werden und die Lampen mehr Licht zu spenden, und plötzlich, wie von der Kette losgelassen, fingen beide Säle und mit ihnen die Veranda an zu tanzen.

Es tanzte Glucharev mit der Dichterin Tamara Polumesjac, es tanzte Kvant, es tanzte der Romancier Žukopov mit irgendeiner Filmschauspielerin im gelben Kleid. Es tanzten Dragunskij, Čerdački, es tanzte die schöne Architektin Semejkina-Gall, kräftig umfaßt von einem Unbekannten in Segeltuchhosen. Es tanzten Mitglieder und geladene Gäste, Moskauer und Zugereiste, der Schriftsteller Johann aus Kronstadt, irgendein Vitja Kuftik aus Rostov, wohl ein Regisseur, mit einer lilafarbenen Flechte, die eine ganze Wange bedeckte, es tanzten die bedeutendsten Vertreter der Unterabteilung Lyrik innerhalb der MASSOLIT, das heißt Pavianov, Bogochul'skij, Sladkij, Špičkin und Adelfina Buzdjak, es tanzten junge Leute unbekannter Profession mit Boxerhaarschnitt und wattierten Schultern, es tanzte irgendein hochbetagter Mann mit Bart, in dem sich ein Schnittlauchhalmchen verfangen hatte, mit einem schwächlichen Mädchen, das von der Anämie aufgezehrt wurde, in einem orangefarbenen, zerknitterten Seidenfähnchen." (S. 78)

Die monotone Wiederholung der Phrase "es tanzte" läßt die Schriftsteller und ihre Gäste zu leblosen Automaten werden. Dieser Effekt wird noch dadurch verstärkt, daß die Aufzählung durch die Personifikation von Unbelebtem ("plötzlich, wie von der Kette losgelassen, fingen beide Säle und mit ihnen die Veranda an zu tanzen") eingeleitet wird.

---

<sup>1</sup> L. B. Jennings, *The Ludicrous Demon* (1963) S. 19.

Das Prinzip, die Literaten mit Mitteln der Stilgroteske zu charakterisieren, hat seine inhaltliche Entsprechung in ihrem Lebensstil. Sie sind von ihrem Beruf entfremdet und rein materiell ausgerichtet.<sup>1</sup> So erinnert die Beschreibung des Hauses, das einst der Tante Gribojedovs gehört haben soll, an alles andere als den Versammlungsort von Schriftstellern. Die Aufschriften auf den einzelnen Zimmertüren weisen vielmehr auf die Hobbys hin, denen die in der Vereinigung zusammengeschlossenen Literaten aufgrund ihrer bevorzugten Stellung fröhnen können: Urlaubsreisen, Fischfang, Sport. (S. 72)

Bezeichnenderweise heißt ihr Feriendorf Perelygino. Von Rževskij wird dieser Name als etymologisches Spiel mit der Bezeichnung der Schriftstellerkolonie bei Moskau, Peredelkino, interpretiert (perelyg - perelgat' - viel lügen) und zeigt damit, daß nur "verlogene", systemkonforme Literaten in den Genuß eines Aufenthaltes dort kommen.<sup>2</sup> Der Urlaub, den ein Schriftsteller zur Abfassung eines bestimmten Werkes erhält, wird dann auch streng pragmatisch nach dem Umfang des betreffenden Buches gewährt: für eine Novelle 2 Wochen, für einen Roman oder eine Trilogie bis zu einem Jahr (S. 73).

---

<sup>1</sup> Bulgakovs negative Einstellung zu den organisierten Schriftstellern hat autobiographische Gründe. Sie sind identisch mit den Mitgliedern der RAPP (Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller), deren militanten Angriffen der Dichter in den späten zwanziger Jahren ausgesetzt war. Die Titel sprechen für sich: V. Bljum, Pravaja opasnost' i teatr. In: Ekran Feb. 1929. 7. S. 5. A. Orlinskij, Protiv bulgakovščiny. In: Novyj zritel' 12. 10. 1926. S. 3 - 4. Drawicz hat Lavrovič als Lelevič, Latunskij als Litovskij und Berlioz als Averbach aufgeschlüsselt. A. Drawicz, Rewanž ("Mistrz i Małogorzata" Michała Bułhakowa). In: A. Drawicz, Zaproszenie do podróży (1974). S. 193 - 208. S. 207.

<sup>2</sup> L Rževskij, Pilatov grech. O tajnopisi v romane M. Bulgakova "Master i Margarita" In: Novyj žurnal 1968. 90. S. 60 - 81. S. 64.

Die einzigen Gemeinschaftszimmer, in denen sich die Literaten zu einem Erfahrungsaustausch zusammenfinden könnten, sind das Billiardzimmer und das Restaurant, das, was die Qualität der Speisen und die niedrigen Preise anbetrifft, in Moskau nicht seinesgleichen hat, wie der "pausoäckige" Amvrosij, der Name weist darauf hin, daß dieser Mensch viel mehr Lukullusjünger als Schriftsteller ist, einem Kollegen versichert (S. 74).

Der Lebensstandard dieser privilegierten Schriftstellerklasse unterscheidet sich erheblich von dem der normalen Bevölkerung. Dies wird deutlich, wenn man die armselige Einrichtung der Wohnung, in die Ivan Bezdomnyj auf seiner Jagd nach Voland gerät (S. 67), mit dem luxuriösen Apartment des Kritikers Latunskij vergleicht, in dem ein wertvoller Flügel, ein Spiegelschrank und "ein pompös gemachtes Doppelbett" stehen (S. 302).

Die vollkommene Entfremdung der organisierten Schriftsteller von ihrem eigentlichen Beruf zugunsten einer Konsumbürgerexistenz bedingt eine mindere Qualität ihrer literarischen Erzeugnisse, wie sie schon durch den Namen der Vereinigung (MASSOLIT - massovaja literatura - Massensliteratur) impliziert wird. So rät der Meister Ivan Bezdomnyj den Schriftstellerberuf aufzugeben, da seine Gedichte von geringem künstlerischem Wert seien. Auf Ivans verwunderte Frage, welches er denn gelesen habe, antwortet der Meister, daß er keines kenne, ihm aber die Machwerke der anderen vertraut seien. (S. 169 - 170) Damit wird aus der Perspektive des möglicherweise mit Bulgakov identischen, anonymen Dichters die gesamte Produktion der MASSOLIT-Mitglieder verdammt.<sup>1</sup> Die Bildungskluft

---

<sup>1</sup> E. Proffer kommt zu dem Schluß, daß der Verfasser des Pilatusromans und Bulgakov ein und dieselbe Person sind, da Binnenhandlung als auch Epilog des Moskau-Erzählstrangs mit den gleichen Worten enden. E. Proffer, Bulgakov's "The Master and Margarita": Genre and Motif. In: Canadian Slavic Studies 3 (1969) S. 615 - 628. S. 628.

zwischen dem "Meister" und diesen Poetastern beweist noch die Tatsache, daß ersterer fünf Sprachen beherrscht (S. 175), während Ivan Bezdomnyj selbst zugibt, daß er "unwissend" ist (S. 172).

Die Talentlosigkeit der Schriftsteller wird an anderer Stelle des Romans von Begemot und Korov'ev ironisch kommentiert: "Völlig richtig" stimmte Korov'ev seinem unzertrennlichen Begleiter zu, "und ein süßer Schauer ergreift das Herz, wenn man daran denkt, daß in diesem Haus jetzt der zukünftige Autor eines "Don Quichote" oder eines "Faust", oder, hol mich der Teufel, der "toten Seelen" heranreift! Nicht?".

"Man wagt es gar nicht zu denken", bestätigte Begemot.

"Ja", fuhr Korov'ev fort, "man kann noch erstaunliche Dinge aus den Treibkästen dieses Hauses erwarten, das unter seinem Dach ein paar Tausend selbstlose Kämpfer vereint, die entschlossen sind, ihr Leben dem Dienst der Melpomene, der Polyhymnia und der Thalia zu widmen. Stell Dir vor, welch ein Lärm sich erheben wird, wenn irgendeiner von ihnen dem Leserpublikum für den Anfang einen "Revisor" oder, im schlimmsten Falle, einen "Eugen Onegin" präsentiert." (S. 443) Der Intensitätsgrad der Kritik läßt sich an der starken Übertreibung der für die Ironie bezeichnenden Umkehrung des wahren Tatbestandes ablesen.

Diesen vollkommen auf materielles Wohlergehen ausgerichteten Gestalten stehen in dem Meister und seinem späteren Schüler Ivan Bezdomnyj zwei positive Schriftstellerpersönlichkeiten gegenüber. Während der Meister vom Historiker zum Schriftsteller wird und beim Versuch, seine künstlerische Selbständigkeit dadurch zu dokumentieren, daß er einen Roman über einen geschichtlichen Stoff schreibt, scheitert, geht Ivan Bezdomnyj, gewarnt durch das Beispiel seines Lehrers, den umgekehrten Weg. Er wendet sich ganz von der Literatur ab und figuriert schließlich als Professor der Geschichte.

Der bewußt anonyme Meister steht repräsentativ für den nicht systemkonformen Autor. Die kryptographischen Hinweise auf einen Aufenthalt im Zwangslager, wir erfahren nicht, wie und wo er die Zeit zwischen dem Verlassen der Kellerwohnung und der Einlieferung ins Irrenhaus verbracht hat, sind zahllos: "Man hat mich zerbrochen" (S. 369), "Ich habe seinetwegen" (gemeint ist der Pilatusroman) zuviel erlitten (S. 370), "Wenn Du verbannt worden bist.." (Gedanken Margaritas, S. 282). Die Existenzangst des bedrohten Künstlers wird in folgendem Bild deutlich: "Mir schien, besonders vor dem Einschlafen, daß ein sehr geschmeidiger und kalter Polyp mit seinen Fangarmen direkt zu meinem Herzen kroch, und ich mußte bei Licht schlafen." (S. 184)

Ivan Bezdomnyj ist die einzige Gestalt des Romans, die eine Entwicklung durchmacht, auch wenn die Psychologisierung seines Willenskampfes im Kapitel "Die Spaltung Ivans" (S. 145 - 149) vom modernen Standpunkt darstellungstechnisch unbefriedigend wirkt.<sup>1</sup> Bezdomnyj hebt sich damit positiv von den anderen Nebenfiguren ab, die wie die Gogol'schen Typen kein Gewissen haben.<sup>2</sup> Dieser Tatbestand wird noch dadurch unterstrichen, daß es genau 12 Schriftsteller sind, die auf das Eintreffen von Berlioz warten. (S. 75)<sup>3</sup> Der mit einer Papier-

---

<sup>1</sup> Die Konkretisierung des inneren Widerspruchs durch die Aufspaltung der Person in zwei disputierende Gesprächspartner erinnert an das romantische Doppelgängermotiv.

<sup>2</sup> H. Günther, Das Grotteske bei Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1968) S. 256.

<sup>3</sup> Der Umstand, daß die Schriftstellerfeier mit einer Hölle verglichen wird (S. 79) und 12 Detektive mit der Aufklärung der mysteriösen Vorgänge beschäftigt sind (S. 423), beweist, daß die biblische Vorstellungswelt bewußt angesprochen wird.

ikone um den Hals erscheinende Bezdomnyj nimmt damit Märtyrerzüge im Sinne einer Christusgestalt an. Wie der Jesus des historischen Erzählstrangs ist er ein "jurodivyj". In der orthodoxen Tradition wird so der christliche Asket bezeichnet, der sich aus Demut und Selbsterniedrigung als Wahnsinniger ausgibt und gegenüber dem Bösen die Welt des Guten vertritt.<sup>1</sup>

Die Charakteristika der stilgroteske wie die Namengebung und das Marionettenmotiv illustrieren durch die Reduzierung auf die Ebene des Dinglichen das Konsumstreben der MASSOLIT-Mitglieder, dem sie aufgrund ihrer vollkommenen Adaption an das System nachgehen können. Am Beispiel des Meisters und Bezdomnyjs erläutert Bulgakov die Unmöglichkeit eines wirklich freien, künstlerischen Schaffens: während der Meister wegen seines nicht linientreuen Romans von der Zensur geächtet wird, verlegt sich Ivan Bezdomnyj, angewidert von der Schwarz-Weiß-Malerei seines eigenen Jesus-Poems (S. 13), auf eine ungefährlichere Tätigkeit, die Geschichtswissenschaft.

---

<sup>1</sup> Diese Interpretation läßt sich textevident belegen: Pilatus nennt Jesus einen "jurodivyj" (S. 48), während Bezdomnyj beim Abschied von Margarita und dem Meister als "Ivanuška" apostrophiert wird (S. 468 - 471). "Ivanuškaduračok" ist der Prototyp des Narren in der russischen Volksdichtung. Auch sein Spitzname Bezdomnyj (bezdomnyj - heimatlos, obdachlos) weist auf die Gestalt des umherziehenden Toren hin. Zur Tradition des "jurodivyj" s. E. M. Thompson, 'The Archetype of the Fool in Russian Literature. In: Canadian Slavonic Papers 15 (1973). S. 245 - 273. Zum Gegenwartsbezug in der Pilatushandlung s. S. 100.

#### d. Der Staatsapparat

Die Struktur des Doppelromans erlaubt es Bulgakov, seine Kritik an den sowjetischen Polizeiorganisationen in die Pilatushandlung zu transponieren und damit die Unmittelbarkeit seiner Attacke abzuschwächen. Interessanterweise sind die Streichungen innerhalb der Passionsgeschichte minimal, während sie in der Rahmenhandlung ungefähr ein Siebtel des Gesamtromans ausmachen.<sup>1</sup> Sie betreffen hauptsächlich sozialkritische Passagen und Stellen, wo sexuelle Assoziationen möglich sind.<sup>2</sup>

Im Bereich des Pilatuserzählstrangs ist es vor allem die Stilfigur der Autonomasie "Prokurator", die Pilatus durch die konstante Wiederholung seines offiziellen Status zur Inkarnation des römischen Staates stilisiert.<sup>3</sup> Der stereotype Gebrauch dieses Kunstmittels hat eine vertotende Wirkung im Sinne des Grotesken. Neben der hohen Frequenz dieser Figur beweist auch die Tatsache, daß Bulgakov zwischen dem Privatmann Pontius Pilatus und dem römischen Statthalter differenziert, die bewußte Verwendung dieser Metonymie.<sup>4</sup> So wird er entweder mit Namen oder Titel angesprochen, je nachdem ob er als Repräsentant der römischen Staatsmacht agiert oder ob der

<sup>1</sup> G. Struve, The Re-Emergence of Mikhail Bulgakov. In: Russian Review 1968. 27. S. 338 - 343. S. 341 - 342.

<sup>2</sup> s. dazu ausführlicher: V. D. Michailovich, Two Versions of Bulgakov's Satire "The Master and Margarita": The Rationale of Soviet Literature Selectivity. In: Satire Newsletter 9(1971)S.17-

<sup>3</sup> E. Proffer, Bulgakov's "The Master and Margarita": Genre and Motif. In: Canadian Slavic Studies 3 (1969) S. 615 - 628. S. 618.

<sup>4</sup> In Kapitel 2 (Umfang 29 Seiten) wird Pilatus sechsendneunzigmal als "Prokurator" apostrophiert, in Kapitel 25 (Umfang 13 Seiten) vierundsechzigmal, in Kapitel 26 (Umfang 26 Seiten) vierundachtzigmal. In Kapitel 16 tritt Pilatus nicht auf.

Mensch Pontius Pilatus im Mittelpunkt steht. In den Gesprächen mit Jesus und Matthäus wird er überwiegend "Pilatus" genannt, da hier der Gewissenskonflikt des Privatmanns zentrales Problem ist (S. 31 - 43, S. 413 - 416). Der Umstand, daß Pilatus als Mensch bereit ist, die Friedensbotschaft des Messias zu akzeptieren, als Vertreter der Besatzungsmacht jedoch gezwungen ist, Jesus hinrichten zu lassen, da dieser keine weltliche Macht anerkennt, rückt den Statthalter in die Nähe eines tragischen Helden.

Auf der anderen Seite wird er im Umgang mit seinen Untergebenen fast durchweg "Prokurator" genannt. In dem Gespräch mit seinem Geheimdienstchef Afranij, in dem dieser in einem für den Leser kaum zu dechiffrierenden Kode zum Mord an Judas beauftragt wird, ist die Autonomasie "Prokurator" besonders häufig (S. 381 - 390).<sup>1</sup> Dies erklärt sich dadurch, daß hier das Funktionieren des "römischen" Staatsapparates im Detail aufgezeigt wird. Bulgakov weicht ostentativ von der biblischen Vorlage ab, um einen genauen Einblick in die Tätigkeit der Staatsorgane zu geben. Der Judas des Evangeliums wird bekanntlich von Gewissensbissen gequält und begeht Selbstmord (Matthäus 27, 5).

Die Stilisierung von Pilatus zur Verkörperung der Institution Staat läßt sich auch an der Aussparung jeglicher, genauerer, physischer Beschreibung ablesen. Nur das Leitmotiv "Der weiße Mantel mit dem blutroten Futter" zieht sich durch den ganzen Roman.<sup>2</sup> Es bleibt nicht auf den

---

<sup>1</sup> Auf den 10 Seiten wird sie siebenundvierzigmal verwendet. Das Mißtrauen zwischen dem Statthalter und seinem Polizeichef, das in diesem verschlüsselten Mordauftrag klar zu Tage tritt, wird noch durch die irreführende Überschrift von Kapitel 25, "Wie der Prokurator versuchte, Judas aus Kirjath zu retten", unterstrichen.

<sup>2</sup> zur Definition des Leitmotivs s. W. Kasack, Der Stil K. G. Paustovskijs (1971) S. 228 - 229.

historischen Erzählstrang beschränkt (S. 27, 52, 484), sondern wird auch in der Rahmenhandlung aus der Perspektive Ivan Bezdomnyjs genannt (S. 146, 171, 176, 424, 497) und verdeutlicht damit gleichzeitig wieder die Wechselbeziehung der beiden Romanhälften. Dieses Kleidungsstück, die von römischen Beamten getragene "toga praetexta", illustriert seine offizielle Funktion. Gleichzeitig weist die Doppelbedeutung des Adjektivs "krovavyj" (1. blutig, 2. blutrot), das die Farbe des Futterstoffs bezeichnet, wie die nicht weggewischte Rotweinlache (S. 379, 479) auf Pilatus' menschliches Versagen hin.<sup>1</sup> Die vom juristischen Standpunkt aus legale Hinrichtung Jesu wird damit auf der privaten Ebene zum Mord.

Ein Leitmotiv mit ähnlicher Funktion wird bei der Charakterisierung von Pilatus' Geheimdienstchef Afranij verwendet. Seine häufig erwähnte "Kapuze" (S. 218, 220, 381, 390, 394, 400, 401, 404, 405) macht ihn zu einem repräsentativen Vertreter dieses Berufsstandes.

Die Stilisierung der beiden Hauptträger der Staatsmacht zu Symbolen der Institution, die allerdings nur im Falle der Autonomasie grotesk zu nennen ist, hebt den Konflikt Pilatus-Jesus auf eine allgemeingültige Ebene. Dies wird noch dadurch unterstrichen, daß dieser durchgehend "Arrestant" genannt wird. Er wird damit zum Prototypen des Häftlings. Auch die anderen Figuren wie der Hohepriester Kaiphas und Pilatus' Sekretär werden nicht genauer beschrieben. Lediglich von Mark Krysoboj erhalten wir eine präzise körperliche Vorstellung. Doch seine riesige Gestalt und die Kraft, mit der er Jesus zu Boden streckt (S. 29), weisen eher auf die Allmacht des Staates als auf eine individualisierte Darstellung hin.

---

<sup>1</sup> Das Blutmotiv ist eines der zentralen im Roman: E. Proffer, On "The Master and Margarita". In: Russian Literature Triquarterly 1973. 6. S. 533 - 564. S. 563.

Durch die weitgehende Typisierung der Personen wird die biblische Vorlage auf das Abstraktionsniveau Ankläger-Angeklagter gebracht.

Einige versteckte Hinweise zeigen, daß die Umdeutung der Passionsgeschichte auch zeitkritische Relevanz hat. So scheint die Autonomasie "Prokurator" (russ. prokurator) von Bulgakov bewußt gebraucht zu werden, um beim Leser Assoziationen mit den russischen Ausdrücken für "Staatsanwalt" (prokuror) und "Staatsanwaltschaft" (russ. prokuratura) zu erwecken. Die andere Amtsbezeichnung von Pilatus, "Hegemon" (russ. igemon), hätte nämlich eine ähnlich reduzierende Wirkung. Dies scheint um so mehr der Fall zu sein, wenn man die erstaunliche Ähnlichkeit zwischen der Ermordung des Judas und der Beseitigung Kirovs durch Stalin und Jagoda in Betracht zieht.<sup>1</sup>

Ob die Umbenennung des biblischen Golgatha in "Kahler Berg" (russ. Lysaja gora) beim aufmerksamen Leser eine Verbindung mit dem gleichnamigen Ort bei Kiev hervorruft, der ebenfalls in Bulgakovs erstem Roman "Belaja gvardija"

---

<sup>1</sup> D. G. B. Piper, An Approach to Bulgakov's Satire "The Master and Margarita". In: Forum for Modern Language Studies 1971 7. S. 134 - 157. S. 142 - 143. Piper unternimmt den interessanten Versuch, "Master i Margarita" als Schlüsselroman zu deuten, indem er die Romangestalten als politische Persönlichkeiten der 30-iger Jahre erklärt. Die Gefahr dieses Unternehmens besteht darin, daß der Verfasser dieses Artikels aufgrund neuerer Quellen eine gründlichere Kenntnis der politischen Vorgänge besitzt, als sie Bulgakov haben konnte. Zu den näheren Umständen von Kirovs Ermordung s. R. Conquest, The Great Terror<sup>4</sup> (1969) S. 43 - 61.

erwähnt wird (S. 53),<sup>1</sup> ist schwierig zu entscheiden. Der Dichter scheint aber diesen geographischen Begriff bewußt geändert

<sup>1</sup> Zitat nach: M. Bulgakov, *Belaja gvardija*. Letchworth <sup>2</sup> 1971. Es sei vermerkt, daß dieser Ort auch in A. K. Tolstojs historischem Roman "Knjaz' Serebrjannyj" genannt wird, wo er als geheimnisvoller Platz, an dem magische Kräuter wachsen, auftaucht. A. K. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. t.3 (1964) S. 177. Die Bezeichnung "Lysaja gora" findet sich noch in einem anderen Werk Tolstojs. In "Potok-bogatyr'" wird dieser Ort als eine Art russischer Blocksberg beschrieben, an dem die Hexen zur Feier der Walpurgisnacht zusammenkommen. *Sobranie sočinenij*. t.1 (1963) S. 313. Beide Textstellen, in der Nacht vor dem 1. Mai, der Walpurgisnacht, brauen die Hexen aus Pflanzen Zaubertänke, erinnern an den Teufelsspuk in der Gegenwartshandlung. Wie von "native speakers" bestätigt wurde, handelt es sich hier um einen weit verbreiteten Aberglauben. s.a. Kusorgskijs symphonische Dichtung. "Noč'na Lysoj gore".

Es ist interessant, daß Tolstojs Roman "Knjaz' Serebrjannyj" die Zeit Ivan des Schrecklichen zum Thema hat. Diese historische Persönlichkeit spielt eine wichtige Rolle in Bulgakovs Dramen "Blaženstvo" und "Ivan Vasil'evič". Maljuta Skuratov, der Chef der Opričnina, ist einer der Gäste auf dem Ball des Satans. (S. 341) Möglicherweise war dieser Roman Bulgakov bekannt. Die Beschäftigung mit historischen Stoffen war für ihn immer mit umfangreichen Recherchen verbunden. So lernte er Spanisch, als er sein Drama "Don Kichot" schrieb. Bei der Auseinandersetzung mit der Gestalt Ivan des Schrecklichen lag eine Lektüre der Werke von A. K. Tolstoj, der diese Zeit noch in der Dramentrilogie "Smert' Ivana Groznogo", "Car' Fedor", "Car' Boris" wie auch in den Balladen "Knjaz' Michailo Repnin" und "Vasilij Šibanov" aufgreift, nahe, zumal es sich hier um die literarisch bedeutendsten Gestaltungen dieser Epoche handelt. Ein vermuteter tatsächlicher Zeitbezug zur Ereignissen der Jahre 1934 - 1940 ließ sich trotz eingehender Nachforschungen nicht feststellen. Die beste Darstellung dieser Zeit erwähnt "Lysaja gora" als Ort nicht. s. R. Conquest, *The Great Terror* <sup>4</sup>(1969).

zu haben, um die Beziehung zur Gegenwart zu unterstreichen, da er weder die slavische Form "Golgofa" noch das in der russischen Bibel verwendete Synonym "Lobno mesto" (Schädelstätte) benutzt. Eine weitere Querverbindung zu russischen Verhältnissen ist in der Tatsache zu sehen, daß Pilatus Jesus einen "jurodivyj" nennt (S. 48).<sup>1</sup> Dieser Umstand erhöht noch die Verabscheuungswürdigkeit von Pilatus' Tat. Die "jurodivye" galten als unantastbar. Selbst Despoten wie Ivan Groznyj wagten nicht Hand an sie zu legen.

Auch im Moskau-Erzählstrang werden Elemente der Stilgroteske zur Beschreibung der Tätigkeit der Staatsorgane herangezogen. So weist die häufige Verwendung unpersönlicher Verben beim Verhör des betrügerischen Hausmeisters Nikanor Ivanovič Bosoj (3. Person Plural ohne Personalpronomen als Entsprechung des deutschen "man") auf die Unmenschlichkeit der Befragungsmethoden hin (S. 202 - 203). Ähnlich ist die dreifache Synekdoche "Etag", die die mit der Aufklärung des Teufelsspuks beschäftigten Polizeibeamten auf die Ebene des Dinglichen reduziert, zu interpretieren (S. 417 - 418). Die Allgegenwart des Sicherheitsdienstes wird dadurch hervorgehoben, daß die Beamten sich wie ein Ei dem anderen gleichen (S. 316).

Die Unmenschlichkeit der Untersuchungsmethoden der Staatsorgane ruft innerhalb der Bevölkerung panische Angst hervor, wenn sie in Berührung mit Vertretern dieser Instanz kommen. So fährt dem Direktor des Varietétheaters ein gehöriger Schreck durch die Glieder, als er das amtliche Siegel an der Tür zu Berlioz' Wohnung entdeckt. Stepa Lichodeev erinnert sich an ein Gespräch, das er mit diesem über ein "unnötiges Thema" führte (S. 104). Der Hausverwalter Nikanor Ivanovič Bosoj wird "weiß", als seine Frau mit

---

<sup>1</sup> s. a. S. 94.

"zwei Bürgern" ins Zimmer tritt (S. 129). Als Azazello sich zu Margarita auf die Bank an der Kremlmauer setzt, ist eine ihrer ersten Fragen, ob er gekommen sei, um sie zu verhaften (S. 286). Diese Textstellen ließen sich noch um viele vermehren. Doch die hier aufgeführten Belege sollen genügen, um die Verunsicherung der Bevölkerung während der Stalinschen Säuberungsaktionen, auf die von Bulgakov hier angespielt wird, zu illustrieren.<sup>1</sup>

Im Moskau-Erzählstrang werden die Vertreter der sowjetischen Staatsorgane meist positiv, wenn auch mit leicht ironischem Unterton beschrieben.<sup>2</sup> Eine Lächerlichmachung der Untersuchungsbeamten ist lediglich in ihrem vergeblichen Versuch, Begemot gefangen zu nehmen, angedeutet. Allerdings läßt die starke "Karnevalisierung" des Geschehens Bulgakovs satirische Intention nur unklar hervortreten. (S. 430 - 435)<sup>3</sup> Auch der Name der mit der Untersuchung des Teufelsspuk beschäftigten Behörde wird an keiner Stelle genannt.<sup>4</sup> Lediglich ihre Tätigkeit wird

---

<sup>1</sup> Einen Einblick in diese Psychologie der Angst vermittelt: N. Mandel'stam, Vospominanija (1970). Die Autorin weist auf die aufopferungsvolle Hilfe Bulgakovs hin, als er von der Verbannung ihres Mannes, des Dichters Osip Mandel'stam, erfährt. S. 42. Ein erschütterndes literarisches Zeugnis der Zeit ist Lidija Čukovskajas "Opustelyj dom". Das Schicksal der Arztwitwe Ol'ga Petrovna Lipatova, die vergeblich um die Freilassung ihres schuldlos verbannten Sohnes Nikolaj kämpft, zeigt, wie hilflos das Individuum der Willkür des Polizeiapparates ausgeliefert war.

<sup>2</sup> Von dem Beamten, der Ivan Bezdomnyj im Irrenhaus aufsucht, heißt es: "... und ins Zimmer kam ein junger, friedlicher Mensch mit rundem Gesicht und rücksichtsvollen Umgangsformen, der gar nicht wie ein Untersuchungsrichter aussah und nichtsdestoweniger einer der besten Untersuchungsrichter in Moskau war." (S. 423)

<sup>3</sup> Zum Phänomen der "Karnevalisierung" der Literatur s. M. Bachtin, Problemy poëtiki Dostoevskogo (1972) S. 206 - 234.

<sup>4</sup> Die Abkürzung GPU (Gosudarstvennoe političeskoe upravlenie - Staatliche politische Verwaltung) findet sich nur in: Rokovye jajca. London 1970. S. 23. S. 70.

wertneutral als "Untersuchungsverfahren" (russ. sledstvie) bezeichnet (S. 418, 423).

Im Bereich der Passionsgeschichte wird durch die Stilisierung der Personen zu Symbolen der Institution Staat, die durch die weitgehende Aussparung körperlicher Beschreibungen und durch die Leitmotivtechnik erzielt wird, eine Lösung vom biblischen Muster angedeutet. Damit wird die Zeitlosigkeit der Beziehung Ankläger-Angeklagter betont. Die kryptographischen Hinweise auf die Gegenwart beweisen, daß die Hebung dieses Konflikts ins Allgemeingültige zeitrelevant ist.

In der Rahmenhandlung verweisen die Mittel der Stilgroteske auf die Unmenschlichkeit der Untersuchungsmethoden der Staatsorgane. Diese Tatsache hat ihre Entsprechung in der panischen Angst der Bevölkerung.

### e. Die Bürokratie

Bei der Kritik an diesem Bereich sowjetischen Lebens greift Bulgakov auf die Erzählung "D'javoliada" zurück. So erinnert die äußere Beschreibung des vermeintlichen Ausländers, der in dem Luxusladen für westliche Währung Delikatessen einkauft, an die Teufelsgestalt Kal'soner.<sup>1</sup> Wie bei diesem werden die Synekdoche "Rücken" (S. 438) und der Klang der Stimme, das vom Dichter gebrauchte Verb "myčat" (S. 438) drückt in erster Linie das Brüllen von Kühen aus, zur Reduzierung der menschlichen Gestalt verwendet. In gleicher Weise illustriert der Klang, der entsteht, als einer der erzürnten Bürger diesem "Dickwanst" (S. 441) ein Tablett über den Kopf schlägt, die "Dehumanisierung" dieser Figur. "Es gab einen solchen Ton, als wenn man Gußeisen von einem Lastwagen herunterwirft." (S. 441) Die von sarkastischer Ironie zeugende Entlarvung dieses Menschen als Sowjetbürger, die als "Wunder" (S. 441) bezeichnet wird, weist ihn als Mitglied einer vollkommen materialistisch ausgerichteten Funktionärsklasse aus. "Nachdem der Fliederfarbene in das Faß geplumpst war, schrie er in reinstem Russisch, ohne Anzeichen irgendeines Akzentes: "Mord! Polizei! Diese Banditen ermorden mich!" Anscheinend hatte er infolge der Erschütterung plötzlich die ihm bis dahin unbekannte russische Sprache erlernt." (. 441)

---

<sup>1</sup> "Vor dem Ladentisch stand ein kleiner, vollkommen quadratischer Mensch, blau rasiert, mit einer Hornbrille, einem nagelneuen, nicht zerknitterten Hut mit fleckenlosem Band, in einem fliederfarbenen Mantel und rötlichbraunen Glacéhandschuhen und brüllte befehlshaberisch." Master i Margarita S. 438.

"Sein quadratischer Rumpf saß auf krummen Beinen, von denen das linke gelähmt war. Aber verblüffender als alles war der Kopf. Er stellte das genaue Modell eines Eis dar, das horizontal, das spitze Ende nach vorn gerichtet, auf den Hals aufgesetzt war. Kahl war er auch wie ein Ei und so glänzend, daß auf dem Scheitel des Unbekannten nie erlöschende Glühbirnen brannten. Das winzige Gesicht des Unbekannten war bläulich rasiert, und die grünen Augen, die so klein waren wie Stecknadelköpfe, saßen in tiefen Höhlen." D'javoliada S. 10 - 11. Zur Interpretation s. S. 65.

Er gehört damit zur "bürokratischen Elite".<sup>1</sup> Diese in der "Moskva"-Ausgabe verständlicherweise fehlende Episode drückt die Kritik des Dichters an einer sozialen Ordnung aus, in der nur wenige Privilegierte in Saus und Braus leben, in unserem konkreten Fall unbeschränkt in den Luxusläden für Westgeld einkaufen können, während das Gros der Bevölkerung einen wesentlich niedrigeren Lebensstandard hat, wie die Figur des aufmuckenden "äußerst anständigen, ruhigen Greises, der arm, aber sauber angezogen ist" (S. 441) beweist.

Greift diese Passage direkt dem Wortlaut nach auf die "D'javoliada" zurück, so lehnt sich eine andere thematisch an die Erzählung an. In beiden Werken kritisiert Bulgakov die geisttötende, verdummende Büroarbeit durch die Verwendung realisierter grotesker Metaphern. Während es in der "D'javoliada" ein Stehaufmännchen ist, das diesen Tatbestand verdeutlicht (S. 46),<sup>2</sup> wählt Bulgakov im Roman einen "leeren Anzug", der in der Lage ist, die Pflichten seines Trägers genauso gut wie dieser selbst wahrzunehmen (S. 238 - 239). Die Tatsache, daß Bulgakov die Realisierung dieser grotesken Metapher wieder rückgängig macht, veranschaulicht, daß Träger und Anzug austauschbar sind. (S. 421) Ein Kleidungsstück, hier synonym zu verstehen mit einem leblosen Automaten, kann die stupide Büroarbeit genauso gut wie ein Mensch verrichten.

Von einer sowjetischen Interpretin wird diese realisierte Metapher als "groteske Personifikation des ironischen Ausdrucks 'ein überflüssiger Arbeitsplatz'" (russ. pustoe mesto) gedeutet,<sup>3</sup> möglicherweise in Anlehnung an das

---

<sup>1</sup> A. Amal'rik, Prosuščestvuet li Sovetskij Sojuz do 1984 goda (1970) S. 10.

<sup>2</sup> Zur Interpretation s. S. 67 - 68.

<sup>3</sup> L. Skorino, Lica bez karnaval'nych masok. In: Voprosy literatury 1968. 6. S. 25 - 42. S. 27.

Plakat des bekannten Karikaturistentrios "Kukryniksy", das diese Redensart als Stuhl, auf dessen Rückenlehne ein Kopf mit Brille sitzt, darstellt.<sup>1</sup> In diesem Sinne kann man die Passage nicht nur als Attacke gegen geisttötende und damit entmenschlichende Büroarbeit allgemein verstehen, sondern in erster Linie als Angriff auf jene Menschen, die in der sowjetischen Bürokratenhierarchie hohe Posten erreicht haben, die im Grunde nutzlos sind. Diese Leute arbeiten nur, wenn eine höhere Instanz, hier die Miliz (S. 421), kontrollierend eingreift. Dementsprechend schreibt der Anzug mit einem trockenen Federhalter, er verrichtet also keine wirklich produktive Arbeit (S. 238).

Der ungeheure Einfluß der Bürokratie auf das Leben der Bürger läßt sich daran ablesen, daß für jede Kleinigkeit eine Bescheinigung gebraucht wird. Die Tatsache, daß nur ein mit Stempel und Amtssiegel versehenes Dokument einen Mensch ausmacht, wird von Korov'ev auf die lapidare Formel "Ohne Ausweis auch kein Mensch" (S. 366) gebracht.<sup>2</sup> Dieser Sachverhalt wird an zwei Stellen des Romans ironisiert. So akzeptiert die Miliz ohne großes Erstaunen das dem Nachbarn Margaritas, Nikolaj Ivanovič, von Begemot ausgestellte Papier, daß er die letzte Nacht auf dem Ball des Satans verbracht hat (S. 429), und der Kater wirft Poplavskij vor, daß er keinen Ausweis verdient habe und impliziert damit, daß dieser Gauner aufgrund seiner durch und durch materialistischen Lebenseinstellung kaum noch menschliche Züge trägt (S. 368 - 369).

<sup>1</sup> N. Sokolov, 'Troe kak odin. In: Sputnik 1973. 10. S. 106 - 114. S. 108 - 109.

<sup>2</sup> Parallelen finden sich in "D'javoliada" und "Sobač'e serdce". Zu "D'javoliada" s. S. 68. In "Sobač'e serdce" heißt es: "Es ist streng verboten, daß ein Mensch ohne Papiere existiert." (S. 95) "Ein Ausweis ist das Wichtigste auf der Welt." (S. 99) Bulgakovs Kritik drückt sich darin aus, daß diese Sätze von den negativen Gestalten Šarikov und Švonder, dem Vorsitzenden des Hauskomitees, stammen.

Bulgakovs Kritik am sowjetischen Verwaltungsapparat findet ihren Ausdruck vor allem in der reduzierten Personendarstellung. Diese weist einerseits auf den Hedonismus einer elitären Bürokratenschicht hin, andererseits verdeutlicht sie die negative Wirkung von monotoner Bürotätigkeit auf die Menschen, die diese zu leblosen Automaten macht. Die Konkretisierung der Redensart "ein überflüssiger Arbeitsplatz" macht auf den Wasserkopf der sowjetischen Bürokratie aufmerksam, in der viele hohe Posten unnützlich sind.

## D. FUNKTIONEN DES GROTESKEN IN BULGAKOV'S PROSA

### 1. Der satirisch-sozialkritische Aspekt

Groteske Züge in den vier interpretierten Werken dienen vornehmlich der Bewußtmachung sozialer Mißstände. Der dieser ästhetischen Kategorie inhärente Verfremdungseffekt hebt die negativen Seiten der Sowjetwirklichkeit deutlich hervor, wenn auch das teilweise stark übertriebene phantastische Element eine eindeutige Interpretation erschwert. Bulgakov scheint hier eine Verschleierungstechnik im Sinn gehabt zu haben, die seine vernichtende Kritik am Sowjetstaat kaschieren soll.

Auch in den Dramen erfüllen groteske Strukturen eine sozialkritische Funktion. So dient die Überlagerung von Sowjetwirklichkeit und 16. Jahrhundert in "Ivan Vasil'evič" satirischen Zwecken. Die Abenteuer des professionellen Einbrechers Žorž Miloslavskij und des Hausverwalters Bunša am Hofe Ivan IV. zeigen, wie geschickt sich diese beiden Gauner der NEP-Zeit aus einer scheinbar hoffnungslosen Situation befreien können. Auch in "Blaženstvo" gelingt einigen Sowjetbürgern mit Hilfe einer Zeitmaschine der Sprung in eine andere Dimension.<sup>1</sup> Sie stellen zu ihrem Erstaunen fest, daß es im Jahre 2222 weder Miliz noch Ausweispapiere gibt. Gleichzeitig ironisiert Bulgakov die Vorstellung vom kommunistischen Paradies (blaženstvo - Glückseligkeit, Wonne). Der Zukunftsstaat ist ein totalitäres Gemeinwesen, in dem man sich seinen Partner nach genetischen Gesichtspunkten zu wählen hat und den sowjetischen Erfinder Rejn um seine Zeitmaschine bringen will. In "Bagrovyj ostrov" verweist die Vermischung von Bühnenillusion und tatsächlicher Theaterwelt auf den Karrierismus der Schauspieler und die völlige Abhängigkeit

---

<sup>1</sup> Dieser Kunstgriff, verschiedene Zeitebenen zu synchronisieren, geht auf H. G. Wells' "The Time Machine" zurück. Zum Einfluß von Wells auf Bulgakov s.a. S. 27, 36, 42.

des Dramatikers von der Theaterzensur. Das Stück ist eine literarische Polemik gegen diese Institution. Anlässlich der vernichtenden Kritikerstimmen definierte Bulgakov den Grundgedanken von "Bagrovyj ostrov" so: "Der Kampf mit der Zensur, wie auch immer sie sein mag und in welcher Gesellschaftsform sie auch existieren mag, ist meine schriftstellerische Pflicht, genauso wie der Aufruf zur Pressefreiheit. Ich bin ein glühender Verehrer dieser Freiheit und glaube, wenn irgendein Schriftsteller zu beweisen versuchte, daß er sie nicht nötig hat, er einem Fisch gliche, der öffentlich versichert, daß er kein Wasser braucht."<sup>1</sup>

Mißt man Bulgakovs Werke an dem von einem sowjetischen Literaturwissenschaftler in neuerer Zeit formulierten Auftrag an den kommunistischen Satiriker, so wird klar, daß sie nicht zu dieser Gattung gezählt werden können.

L. Eršov umreißt dessen Aufgabenbereich folgendermaßen: "Vom kommunistischen Standpunkt aus prangert der wahre Satiriker jene sozialen Phänomene an, deren Vernichtung in einem bestimmten historischen Augenblick die größten Anstrengungen des Volkes, der Partei und der Regierung fordert. Die Pflicht des sowjetischen Satirikers, der sich an der vordersten Front des Kampfes zwischen Altem und Neuem befindet und der das stürmische Leben seiner Zeit lebt, besteht darin, rechtzeitig zu erkennen, daß früher historisch gerechtfertigte Formen veraltet sind, als erster unter der Maske des Neuen jene Sitten und Gebräuche zu entdecken, die schon zu einem Hemmschuh für die gesellschaftliche Entwicklung geworden sind."<sup>2</sup> Die Definition der Satire

---

<sup>1</sup> M. Bulgakov, Pis'mo sovetskomu pravitel'stvu. In: Grani 1967. 66. S. 155 - 161. S. 158.

<sup>2</sup> L. Eršov, Sovetskaja satiričeskaja proza (1966) S. 9.

als einer Gattung, in der nur Affirmation des Systems gestattet ist, führt in der sowjetischen Sekundärliteratur zu einer Fehleinschätzung des sozialkritischen Gehalts von Bulgakovs Werk. So nennt Lakšin "D'javoliada" und "Pochoždenija Čičikova" Satiren, in denen die Bourgeoisie attackiert wird.<sup>1</sup> Metčenko meint, daß "Master i Margarita" als Satire schwach ist, weil der Roman eine negative Darstellung der Sowjetwirklichkeit enthält,<sup>2</sup> und Vinogradov weicht einer Beschäftigung mit Bulgakovs gesellschaftlichem Engagement dadurch aus, daß er "Master i Margarita" eine "moralisch-philosophische Satire" nennt.<sup>3</sup> Der in der sowjetischen Literaturwissenschaft übliche Satirebegriff fordert positive Kritik vom Schriftsteller<sup>4</sup> und erlaubt damit keine objektive Aussage über Werke wie "Sobač'e serdce" und "Master i Margarita", die das System selbst in Frage stellen.<sup>5</sup>

Das Postulat von der konstruktiven Sozialkritik ist entscheidend für die Geschichte der sowjetischen Satire gewesen. So

---

<sup>1</sup> V. Lakšin, O proze Michaila Bulgakova i o nem samom. In: M. Bulgakova, Izbrannaja proza (1966) S. 3 - 44. S. 11.

<sup>2</sup> A. Metčenko, O socialističeskom i kritičeskom realizme. In: Moskva 1967. 6. S. 192 - 202. S. 196.

<sup>3</sup> I. Vinogradov, Zaveščanie mastera. In: Voprosy literatury 1968. 6. S. 43 - 75. S. 62.

<sup>4</sup> Diese Satirekonzeption findet sich auch in den jüngsten Literaturhandbüchern. Vgl. z. B. Ja. El'sberg, Satira. In: Slovar' literaturovedčeskich terminov. Redaktory-sostaviteli L. I. Timofeev i S. V. Turaev (1974) S. 340 - 343. S. 341.

<sup>5</sup> Die Unmöglichkeit einer "echten, in verbotene Zonen eindringenden Satire" wird von Bulgakov selbst in seinem Stalin-Brief erwähnt. M. Bulgakov, Pis'mo sovetskomu pravitel'stvu. In: Grani 1967. 66. S. 155 - 161. S. 158.

sind zum Beispiel die Schlüsse der beiden Schelmenromane von Il'f und Petrov von ideologischen Überlegungen bestimmt. In "Dvenadcat' stul'ev" (1928) wird der Picaro Ostap Bender von seinem Begleiter, dem verarmten Aristokraten Ippolit Vorob'jannikov (vorobej - Spatz), aus Habgier umgebracht. Dieser verfällt dem Wahnsinn, als er entdeckt, daß mit den in einem der zwölf Stühle versteckten Diamanten ein Eisenbahnerklub gebaut worden ist. In "Zolotoj telenok" (1931) lassen Il'f und Petrov den Publikumsliebbling Ostap Bender von den Toten auferstehen. Ihm gelingt mit einem Vermögen die Flucht in den Westen. An der Grenze wird er von den rumänischen Zöllnern bis aufs Hemd ausgeplündert und kehrt reumütig in die Sowjetunion zurück. Unter der Kulturdiktatur Ždanovs wurde jede satirische Darstellung sowjetischer Verhältnisse unmöglich. 1946 erhielt Zoščenko Publikationsverbot und wurde aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Die von oben verfügte Beschönigung sozialer Konflikte führte zu einer Verkümmerng des satirischen Genres, so daß Malenkov auf dem 19. Parteikongreß 1952 die Forderung nach sowjetischen Gogol's und Ščedrins erhob. Die daraufhin entstandenen sozialkritischen Stücke wie Leonid Zorins "Gosti" und Anatolij Mariengofs "Naslednyj princ" wurden jedoch bald als Verleumdung der Sowjetwirklichkeit beschimpft.<sup>1</sup> Die von der Partei selbst geforderte satirische Literatur wurde "buchstäblich ermordet", als man die Gefahren einer solchen Liberalisierung erkannt hatte.

---

<sup>1</sup> s. dazu G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur. (Goldmann o. J.) S. 472 - 474. Das Fehlen satirischer Literatur wird auch von El'sberg hervorgehoben. Er betont die Bedeutung von Gogol' und Ščedrin für die sowjetischen Satiriker, indem er paradoxerweise Ščedrin, den scharfen Kritiker des zaristischen Systems, als Vertreter einer positiven Satire bezeichnet. Ja. El'sberg, Nasledie Gogolja i Ščedrina i sovetskaja satira. (1954) S. 44 - 45.

In neuerer Zeit verdeutlicht das Schicksal von Sinjavskij und Daniël' die Unmöglichkeit einer wirklich satirischen Beurteilung sowjetischer Gegenwartsverhältnisse.

Legt man einen rein literaturwissenschaftlichen Maßstab an, der auf einer Definition der Satire als "schonungsloser und verspottender Kritik negativer gesellschaftlicher Erscheinungen"<sup>1</sup> basiert, so sind sowohl "Sobač'e serdce", "D'javoliada" und "Pochoždenija Čičikova" als solche einzustufen. In "Master i Margarita" kommt der satirische Grundzug des Werkes schon in der Wahl der Gattung, der antiken Menippea, zum Ausdruck. Gerade das destruktive Element<sup>2</sup> und eine konservative Einstellung gegenüber gesellschaftlichen Veränderungen<sup>3</sup> sind konstitutiv für die Satire. "Satire destruiert, um richtigzustellen."<sup>4</sup>

In den vier Prosawerken hat das Groteske eine primär sozial-kritische Funktion, wozu in "Sobač'e serdce" noch die medizinische Problematik kommt. In dieser Erzählung wird ein Merkmal der Stilgroteske, die Vermischung von menschlichem und tierischem Bereich, im Rahmen der Komposition benutzt, um die positiven Eigenschaften des Hundes Šarik gegenüber dem Produkt seiner Umwandlung zum Menschen hervorzuheben. Diese Akzentsetzung läßt drei Interpretationen zu. Erstens kann man "Sobač'e serdce" als Warnung an die Medizin, der Natur nicht ins Handwerk zu pfuschen, verstehen. Diese pessimistische Einstellung gegenüber den modernen Naturwissenschaften

---

<sup>1</sup> H. Günther, Das Groteske bei N. V. Gogol' (1968) S. 236.

<sup>2</sup> J. Sutherland, The Nature of Satire (1958) S. 4 - 5.

<sup>3</sup> R. C. Elliot, The Power of Satire: Magic, Ritual, Art (1960) S. 266.

<sup>4</sup> R. Sühnel, Satire, Parodie. In: Fischer Lexikon. Literatur. Bd. 2/2 (1965) S. 507 - 519. S. 511.

widerspricht der Fortschrittsgläubigkeit des Marxismus, für den die Wissenschaft zum "Selbstzweck" geworden ist.<sup>1</sup> Zweitens läßt sich "Sobač'e serdce" als antikommunistische Parabel deuten. Die beiden verschiedenen Erscheinungsformen der Hauptfigur verdeutlichen, daß ein Hund moralisch wertvoller als ein Proletarier ist. Die Interpretation als Kryptogramm, in dem die Unmöglichkeit einer vollkommenen Gleichschaltung der literarischen Intelligenz in der Sowjetunion am Beispiel des Dichters selbst dargestellt wird, ist textevident nicht zu beweisen, wenn man vom seltsamen Vor- und Vatersnamen Šarikovs absieht, erscheint aber vom stark autobiographischen Charakter von Bulgakovs Gesamtwerk her vertretbar.

Die "D'javoliada" und "Pochoždenija Čičikova" unterscheiden sich durch die anderen Vorbilder von "Sobač'e serdce". Während hier der Einfluß von Gogol' klar auf der Hand liegt, bleibt eine direkte Beziehung zwischen "Sobač'e serdce" und Tolstojs und Čechovs Tiergeschichten nur Vermutung. Auch auf der technischen Seite gibt es einen Unterschied. Während die Kompositionsgroteske in "Sobač'e serdce" durch die Entfaltung eines Kunstgriffs aus dem Bereich der literarischen Mikrostruktur erzielt wird, haben wir es in der "D'javoliada" und "Pochoždenija Čičikova" mit einer Überlagerung zweier Darstellungsebenen zu tun. In der erstgenannten Erzählung läßt die enge Verflechtung von Phantasma und Realität die negativen Seiten des sowjetischen Bürolebens deutlich hervortreten. Das sich teilweise jeder rationalen Erklärung entziehende, spukhafte Geschehen, das sich um den wahnsinnigen Korotkov vollzieht, läßt das "Hauptzentraldepot für Zündholzmaterialien" zu einer irdischen Hölle werden, in der die

---

<sup>1</sup> M. Mihajlović, Abram Terz oder die Flucht aus der Retorte. In: Russische Themen (1969) S. 1 - 63. S. 31.

Beamten nur noch Nummern und Automaten im Getriebe des Verwaltungsmechanismus sind, wie durch ihre groteske Beschreibung sinnfällig zum Ausdruck kommt.

Auch in den "Pochoždenija Čičikova" liegt in der Form einer Gogol'-Favestie eine Ineinanderschiebung zweier Darstellungsebenen vor. Die neuen Abenteuer Čičikovs und seiner Kumpane machen deutlich, daß Korruption und Schwindel während der NEP-Zeit noch stärker blühen als im nikolaitischen Rußland.

In "Master i Margarita" gibt es keine Überlagerung zweier Ebenen. So stehen die beiden Teile dieses Doppelromans relativ unverbunden gegenüber. Im Bereich der Rahmenhandlung verwendet Bulgakov Elemente der Stilgroteske, um seine Kritik an dem vollkommen materialistischen Denken der Moskauer auszudrücken. Ihre Entmenschlichung ist Äquivalent einer durch und durch epikureischen Lebenseinstellung. Gleiches gilt für die privilegierten Schriftsteller und die hohen Funktionäre. Wie in der "D'javoliada" verurteilt der Dichter die monotone Büroarbeit, die die Angestellten zu einer Scheinexistenz als menschliche Automaten verdammt. Das brisanteste Thema, die Tätigkeit der sowjetischen Staatsorgane, wird im Rahmen der Gegenwartshandlung nur kurz gestreift. Bulgakov begnügt sich damit, die Reaktion der Bevölkerung auf die starke Außenkontrolle durch diese Instanz zu beschreiben. Er verlegt seine Kritik in den historischen Romanteil, in dem die weitgehende Stilisierung der Personen zu Symbolen der Institution die Ubiquität der Beziehung Ankläger-Angeklagter unterstreicht. Die Zeitrelevanz wird durch chiffrierte Hinweise auf die Gegenwart unterstrichen.

## 2. Das Groteske als Verschleierungstechnik

Neben der Entlarvung der objektiven Realität als abnormer, unmenschlicher Welt kommt dem Grotesken bei Bulgakov noch eine zweite Funktion zu. Besonders in der "D'javoliada" und "Master i Margarita" kaschiert die enge Verflechtung von Phantasma und realistischer Darstellungsebene gleichzeitig auch die Sozialkritik des Dichters. So erlauben viele der irrationalen Vorgänge, wie zum Beispiel der Foxtrott des betrunkenen Sperlings im Roman (S. 270) oder das Auftreten des polnischen Nationalhelden Jan Sobieski in der Erzählung keine eindeutige Interpretation (S. 36). Obwohl diese starke Einbeziehung des Paradoxen als Spielcharakter des Grotesken erklärt werden kann<sup>1</sup> und wir von Paustovskij wissen, daß Bulgakov schon während seiner Schulzeit eine Vorliebe für Geschichten hatte, in denen Phantastik und Realität unzertrennlich verbunden waren,<sup>2</sup> scheint hier eine vom Dichter bewußt angestrebte Verschleierungstechnik vorzuliegen. So finden sich groteske Züge nur in Werken, in denen Zeitkritik geübt wird.

Auch Bulgakovs andere Prosarbeiten, in denen aktuelle Themen im Mittelpunkt stehen, wie "Rokovye jajca" (1925)<sup>3</sup>, "Dom No 13 (1925)", "Teatral'nyj roman" (1936 - 1937) enthalten phantastische Elemente. Gleiches gilt für die Dramen "Zojkina kvartira" (1926), aufgrund der Absetzung (1929) von Bulgakov überarbeitet (1935), "Bagrovij ostrov"

---

<sup>1</sup> G. Mensching, Das Groteske im modernen Drama (1961) S. 51.

<sup>2</sup> K. Paustovskij, Bulgakov i teatr. In: Sobranie sočinenij v 8-i t. t. 8 (1970) S. 131 - 142. S. 132 - 133.

<sup>3</sup> Im folgenden handelt es sich um die Entstehungsdaten, da Bulgakovs Stücke teilweise nie gespielt und gedruckt, oder wie die Prosawerke erst Jahre nach dem Tode des Dichters publiziert wurden. s. dazu Y. Hamant, Bibliographie du Mihail Bulgakov. In: Cahiers du Monde Russe et Soviétique. 1970. 12. S. 319 - 348.

(1927 - 1928), "Adam i Eva" (1931), "Blaženstvo" (1934), "Ivan Vasil'evič" (1935).

Einen vollkommen realistischen Erzählmodus weisen nur Werke auf, in denen die für Bulgakovs Schaffen charakteristische Schriftstellerproblematik in die historische Distanz verlagert wird und damit keine kryptographische Erzählweise erforderlich ist, wie die Dramen "Kabala svjatoš" (1932), "Poslednie dni" (1935) und die für die Serie "Žizn' zamečatel'nych ljudej" bestimmte, dann aber zurückgewiesene Molière-Biographie "Žizn' gospodina de Mol'era".

Ausnahmen sind lediglich Bulgakovs erster Roman "Belaja gvardija" (1925), der einen Sturm der Entrüstung und teilweise sogar persönliche Polemik hervorrief,<sup>1</sup> und die dramatisierte Fassung "Dni Turbinych" (1926). Im Gegensatz zu den oben genannten Werken enthalten sie jedoch keine direkte Kritik am Sowjetstaat, da die Bolschewiken gar nicht auftreten, lediglich die weißgardistische Familie Turbin, die über den Untergang des Zarenreiches trauert, wird positiv dargestellt. Am Ende des Dramas wendet sie sich den Kommunisten zu, da die Geschwister in ihnen die einzige Rettung aus den Wirren des Bürgerkriegs sehen. Das Ende der ursprünglichen Romanfassung "Belaja gvardija" ist hingegen offen. Dieser Schluß war den aggressiven Kritikern der zwanziger Jahre jedoch unbekannt, da der dritte Teil damals nicht publiziert worden ist.<sup>2</sup> (westlicher Erstdruck des ganzen Romans Paris 1929, in der Sowjetunion erschien eine vollständige Fassung zuerst im Sammelband "Izbrannaja proza" Moskva 1966) Aufgrund des unvollständigen Textes kann in keiner Weise die Rede von

---

<sup>1</sup> N. Osinskij, Literaturnye zametki. In: Pravda. 28. 6. 1925 S. 4 - 5.

<sup>2</sup> Den Hinweis auf die mit dem 1925 unpublizierten dritten Teil verbundene Problematik verdanke ich Lesley Milne, die sich in ihrer eingereichten Cambridger Dissertation über Bulgakov mit dem Verhältnis Roman - Drama beschäftigt.

einem reaktionären Machwerk sein. Bulgakov bemüht sich vielmehr, ein objektives Bild der Machtkämpfe in seiner Heimatstadt Kiev zu geben. Deshalb hat der Dichter auch eine realistische Darstellungsweise gewählt. Im Unterschied zu der fast gleichzeitig entstandenen "D'javoliada" (1924) war eine Chiffrierung seines sozialkritischen Engagements durch die Verschmelzung von Phantasma und objektiver Wirklichkeit nicht notwendig.

Zu den durchgehend realistischen Werken gehört auch der Kurzgeschichten-Zyklus "Zapiski junogo vrača" (1926). Diese Erzählweise wird durch seinen autobiographischen Charakter erklärt.

In seinen zeitkritischen Satiren hat Bulgakov den Montagecharakter des Grotesken häufig verabsolutiert, so daß der Leser vor diesem Wust an ungewohnten Kombinationen kapitulieren muß. Eine logische Auflösung des Geflechts von Phantastik und Realität wird unmöglich. Bei der Behandlung aktueller Themen benutzt er den Zerrspiegel des Grotesken als eine Art Verschleierungstechnik, um der Kritik keinen direkten Angriffspunkt zu geben. In seinem Hauptwerk "Master i Margarita" verwendet er diese diametral entgegengesetzten Erzählweisen kontrastiv. So ist der historische Teil des Romans, abgesehen von der Gleichsetzung des Pilatus mit seiner offiziellen Funktion, durchgehend realistisch geschrieben, während in der Gegenwartshandlung durch die überstarke Phantastik Bulgakovs Zeitkritik nur undeutlich hervortritt. Diese Verschleierungstechnik wird noch dadurch verstärkt, daß das Romangeschehen keine eindeutige zeitliche Fixierung erlaubt. So weist die gewaltsame Eintreibung von Valuta in Kapitel 15, "Der Traum des Nikanor Ivanovič", auf die zwanziger Jahre hin, als die Sowjetunion dringend Auslandswährung zum Ausbau von Industrieanlagen brauchte,<sup>1</sup> während die Angst der Bevöl-

---

<sup>1</sup> L. Rževskij, Pilatov grech. O tajnopisi v romane M. Bulgakova "Master i Margarita". In: Novyj žurnal. 1968. 90. S. 60 - 81. S. 62.

kerung vor den Polizeiorganen den Stalinschen Terror der späten dreißiger Jahre spiegelt.

Man kann also bei Bulgakov keineswegs von einer kontinuierlichen Entwicklung von einer realistischen zu einer grotesken Erzählweise aufgrund seiner zunehmenden Isolation sprechen, wenn auch sein letztes Werk "Master i Margarita" Höhepunkt seiner kryptographischen Sozialkritik ist. Der Dichter verwendete beide Techniken vielmehr zur gleichen Zeit, je nachdem ob er eine Satire auf Zeiterscheinungen schrieb oder historische Stoffe behandelte.

### 3. Das Groteske als Reflex der gesellschaftlichen Situation in den Anfangsjahren der Sowjetunion

Alle vier Werke behandeln die ersten beiden Jahrzehnte nach der Oktoberrevolution. So spielen "D'javoliada" und "Pochoždenija Čičikova" in den Anfangsjahren der NEP-Periode, während die mittlere Phase dieses "Rückfalls in den Kapitalismus"<sup>1</sup> den gesellschaftlichen Hintergrund von "Sobač'e serdce" bildet. In "Master i Margarita" hat Bulgakov Ereignisse aus den zwanziger und dreißiger Jahren kontaminiert, um ein möglichst breites satirisches Bild der Sowjetunion zu geben.<sup>2</sup>

Für diese Epoche der Konsolidierung des neuen Staates sind nach Beermann folgende soziologische Kriterien entscheidend:

1. Die vorrevolutionären Wert-, Normen-, Kultursysteme (und mit diesen auch eine große Anzahl von Kulturgütern) wurden, um es kurz auszudrücken, auf dem Dekretierungsweg zu einem beträchtlichen Teil aufgehoben, vernichtet, oder zu Unwerten erklärt und durch neue Werte und Normen ersetzt.

2. Unzählige Wertträger (als solche sollen hier die Menschen gelten) kamen um oder verließen das Land. Ein beträchtlicher Teil der Wertträger wurde verschrien, als in Haltung und Handlungen von negativen, feindlichen Werten gelenkt.

3. Die neu aufgestellten Wertsysteme waren im Bewußtsein der Menschen nur schwach internalisiert und integriert, so daß ein deutliches Übergewicht von Außensteuerung vorlag mit gleichzeitig auftretender Entfremdung der Menschen voneinander (mit einer der Entfremdung eigentümlichen

---

<sup>1</sup> G. Stöckl, Russische Geschichte <sup>2</sup>(1965) S. 686.

<sup>2</sup> s. o. S. 62 und S. 116.

sozialen und normativen überkontrolle durch Außen- und einer zu geringen Kontrolle durch Innensteuerung.)"<sup>1</sup>

Besonders der letzte Punkt ist für eine zeitgeschichtliche Interpretation des Grotesken bei Bulgakov wichtig. Die mangelnde Internalisierung der neuen Werte wie Klassenkampf, Parteilichkeit, sozialistisches Bewußtsein, löste unter der Bevölkerung, deren Denken noch von vorrevolutionären Moralvorstellungen geprägt war, den Wunsch nach verbindlichen Idealen und damit nach Außensteuerung aus. Letzte Konsequenz dieser Verunsicherung war der Kultus der Person Stalins.<sup>2</sup> Für das Zusammenleben der Menschen bedeutete das einen weitgehenden Konformismus und die Desintegration echter Beziehungen.

Diese "Massenentfremdung"<sup>3</sup> wird von Bulgakov literarisch durch die Verwendung grotesker Strukturen verdeutlicht. So weisen die Massenszenen im Roman auf die vom Staat angestrebte Nivellierung hin. Das durch Abschaffung der alten ethischen Normen entstandene moralische Chaos kommt in der auf die Tier- und Dingsphäre reduzierten Darstellung der Nebenfiguren zum Ausdruck. Der Verlust verbindlicher Werte führt zu einem allgemeinen Hedonismus. Die gesellschaftliche Neuorientierung hat ihre Entsprechung in der Wahl des Genres. Die menippeische Satire, zu der "Meister i Margarita" gehört, ist eine Gattung, die in der Antike häufig in Epochen der Umwertung sozialer Normen war.<sup>4</sup> Die Gogol'-Travestie "Pochoždenija Čičikova", die die Betrügereien des Helden der "Mertvye duši" als verwerf-

---

<sup>1</sup> R. Beermann, Bulgakows "Meister und Margarita" und die Wertordnung. In: Osteuropa 1970. 3. S. 176 - 183. S. 177 - 178.

<sup>2</sup> R. Beermann, aaO. S. 179.

<sup>3</sup> aaO. S. 180.

<sup>4</sup> M. Bachtin, Problemy poëtiki Dostoevskogo <sup>3</sup>(1972) S. 201.

licher als seine Gaunereien im literarischen Vorbild erscheinen läßt, verdeutlicht, daß Bulgakov die vorrevolutionäre Gesellschaftsordnung als das geringere Übel ansah.

Die vollkommene Gleichschaltung des Individuums wird in der Kritik des Dichters am sowjetischen Verwaltungsapparat offenbar. Die entmenschlichten Gestalten in der "D'javoliada" und in "Master i Margarita" weisen auf "die allgemeine bürokratische Degeneration des Lebens in der Sowjetunion"<sup>1</sup> hin. Gleichzeitig beinhaltet die "Dehumanisierung" der höheren Chargen, zum Beispiel die des anonymen Käufers in "Master i Margarita" einen Angriff auf die Herausbildung einer Funktionärsschicht, die ihre Privilegien rücksichtslos zum eigenen Vorteil ausnutzt.

Die überstarke Außenkontrolle dokumentiert sich auch im Einfluß des Staatsapparates auf die Bürger. Sowohl die Stilisierung der Repräsentanten der Macht zu Verkörperungen der Institution Staat im historischen Romanteil wie auch die grotesken Stilmittel in der Gegenwartshandlung weisen auf die Allgegenwart und die unmenschlichen Methoden der Polizeiorgane hin. Die Ohnmacht des Individuums wird durch das Schicksal des Meisters illustriert, der durch die Überkontrolle in die Isolation getrieben wird. Rebellion gegen die bestehende Ordnung ist gleichbedeutend mit Tod, wie die Hinrichtung Christi beweist.

Die um des Überlebens willen notwendige Adaption des einzelnen an das System wird paradoxerweise gerade am Beispiel der Kulturträger aufgezeigt. So verdeutlichen die grotesken Stilmittel, die zur Charakterisierung der MASSOLIT-Mitglieder herangezogen werden, den Rückzug dieser

---

<sup>1</sup> B. Lewytsky, Die rote Inquisition (1967) S. 171.

Literaten auf eine gesicherte Existenz, die sie sich durch die Aufgabe künstlerischer Selbständigkeit erkaufen haben. Die ausgedehnte Beschäftigung Bulgakovs mit dem Thema Schriftsteller-totalitäres System hat autobiographische Gründe. Neben der eigenen Standortbestimmung in "Sobač'je serdce" wird die absolute Freiheit des schöpferischen Menschen am deutlichsten in den historischen Werken artikuliert. In "Don Kichot" charakterisiert der Titelheld seine Lebenseinstellung so: "Die Menschen suchen sich verschiedene Wege aus. Der eine klimmt stolpernd die Straße der Eitelkeit empor, der zweite bewegt sich auf dem Pfad der erniedrigenden Schmeichelei, und der dritte arbeitet sich den Weg der Heuchelei und des Betrugs hinauf. Folge auch ich einem dieser Wege? Nein. Ich bewege mich auf der steilen Straße der Ritterschaft und verachte irdische Güter, aber nicht die Ehre" (S. 74).<sup>1</sup> Seine Abgrenzung von den Dutzendmenschen weist Parallelen mit der Lebensphilosophie des Meisters im Gegensatz zum materialistischen Denken der MASSOLIT-Mitglieder auf.<sup>2</sup> In "Kabala svjatoš" findet sich eine Äußerung Molières, die repräsentativ für alle von einer autoritären Staatsräson bedrohten Künstlergestalten Bulgakovs ist. "Niemand liebt mich. Man peinigt und verfolgt mich. Der Erzbischof hat angeordnet, mich nicht auf dem Friedhof zu beerdigen. Folglich werden alle innerhalb der Umzäunung liegen, aber ich werde irgendwo draußen krepieren. Damit ihr es wißt, ich brauche euren Friedhof nicht. Ich pfeife darauf. Ihr seid alle meine Feinde" (S. 63).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Zitat nach: M. Bulgakov, Don Kichot. Letchworth 1971.

<sup>2</sup> Das Entstehungsjahr 1938 bestätigt die Beziehung zwischen Roman und Drama. Wie der Meister wird Don Kichot von seiner Umwelt als wahnsinnig angesehen. Die im Mondschein zu Rittern gewordenen Teufelsgestalten begleiten den Meister und Margarita in die Idylle. (S. 476 - 483). Don Quichote erscheint Sancho Pansa zum ersten Mal im Mondlicht als "Ritter von der traurigen Gestalt" (S. 13).

<sup>3</sup> Zitat nach: M. Bulgakov, Kabala svjatoš. Letchworth 1971.

## E. EXKURS: DAS GROTESKE BEI A. SINJAVSKIJ

Die durch die Reglementierung der Kunst unterbrochene, phantasmagorische Richtung in der frühen Sowjetliteratur wird in neuerer Zeit von Abram Terc (Pseudonym für Andrej Sinjavskij) und Nikolaj Aržak (Pseudonym für Julij Daniël') in ihren Prosaarbeiten und in den stark an Ionesco orientierten Dramen von Andrej Amal'rik fortgesetzt. Ihre Werke wurden bisher nur im Westen publiziert.<sup>1</sup> Unter diesen jüngeren russischen Autoren ist Andrej Sinjavskij die wichtigste Persönlichkeit, da er die Lösung vom Dogma in seinem Essay "Čto takoe socialističeskij realizm" auch theoretisch untermauert.

Die Kritik hat für die Prosa Sinjavskijs den Einfluß von Sologub, Belyj, Remizov und Zamjatin festgestellt.<sup>2</sup> Er knüpft also an eine Entwicklungslinie in der russischen Literatur an, die über Leskov, Dostoevskij bis hin zu Gogol' reicht, und zu deren Exponenten auch Bulgakov zu rechnen ist.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A. Terc, Fantastičeskie povesti. Paris 1967. N. Aržak, Govorit Moskva. Paris 1966. A. Amal'rik, P'esy. Amsterdam 1970.

<sup>2</sup> Die Beziehungen zur Literatur der ersten beiden Jahrzehnte unseres Jahrhunderts werden ausführlich diskutiert in: D. Brown, The Art of A. Siniavsky. In: Major Soviet Writers. ed. by E. J. Brown (1973) S. 367 - 387. A. Field, Abram Tertz's Ordeal by Mirror. In: A. Terc, Mysli vrasploch (1966) S. 1 - 42. M. Mihajlov, Abram Terz oder die Flucht aus der Retorte. In: M. Mihajlov, Russische Themen (1969) S. 1 - 63.

<sup>3</sup> Dulbe widmet ein Kapitel ihrer Dissertation dem Verhältnis Sinjavskij-Bulgakov. Die kaum kommentierte Gegenüberstellung von Motiventsprechungen verrät allerdings wenig über diese Beziehung. K. Dulbe, Nekotorye paralleli k romanu Michaila Bulgakova "Master i Margarita" (1970) S. 155 - 166.

"Čto takoe socialističeskij realizm" ist eine Abrechnung mit Theorie und Praxis des Literaturbetriebs in der Sowjetunion. Sinjavskij geht von der anthropologischen Voraussetzung aus, daß jedes menschliche Leben zielgerichtet ist. Höchstes Ziel ist immer ein abstraktes Ideal. In diesem Sinne stellt der Sowjetstaat geistesgeschichtlich keine Fortsetzung des atheistischen 19. Jahrhunderts dar, sondern ist eher mit dem 18. Jahrhundert vergleichbar, da beide Epochen teleologisch sind, damals war Gott das allgemeinverbindliche Leitbild, heute ist es der Idealzustand des Kommunismus. Dementsprechend kann sich der Sozrealismus als Phänomen des Überbaus nicht an den kritischen Realismus von Tolstoj, Dostoevskij und Čechov anschließen, sondern ist mehr der klassizistischen Dichtung von Deržavin und Lomonosov verpflichtet, wie der strenge Regelkanon beider literarischer Epochen beweist. Besonders deutlich wird dies im Konzept des "positiven Helden", dessen Stilisierung zum Übermenschen den panegyrischen Oden Deržavins zum Lobe von Elisabeth II. nähersteht als der von Weltschmerz, innerer Zerrissenheit und Entschlußlosigkeit gekennzeichneten Figur des "lišnij čelovek" in den Romanen Turgenevs. Daher würde der Terminus "sozialistischer Klassizismus" die Sowjetkunst viel genauer charakterisieren als der Begriff des Sozrealismus, wie Sinjavskij am Beispiel Majakovskijs demonstriert.

Eine realistische Kunst im Sinne des letzten Jahrhunderts ist nicht imstande, die für den Kommunismus als Heilslehre notwendige Schaffung von mythischen Heldengestalten zu gewährleisten. Dies kann nur eine zielgerichtete, also klassizistische Kunst. Für Sinjavskij ist diese Möglichkeit jedoch nach Abschaffung des Kultus um die Person Stalins nicht mehr gegeben, da eine geeignete Persönlichkeit fehlt, die hyperbolische Züge im Sinne einer Gottesgestalt glaubhaft machen könnte. Deshalb fordert er: "In diesem Falle setze ich meine Hoffnung auf eine phantasmagorische Kunst, die auf Hypothesen beruht, nicht zielgerichtet ist und das Groteske der Milieu-

schilderung vorzieht. Sie entspricht am besten dem Geist der Gegenwart. Mögen die übertriebenen Bilder eines Hoffmann, Dostoevskij, Goya, Šagal und eben des sozialistischen Majakovskij uns lehren, wahrheitsgetreu mit Hilfe absurder Phantasie zu sein." (S. 446)<sup>1</sup> Wenn Sinjavskij hier auch keine genaue Definition des Grotesken liefert, fällt doch auf, daß bei ihm wie bei Bulgakov dieses ästhetische Phänomen literarischer Ausdruck einer Übergangsepoche ist. Entsprachen die Massenszenen und die auf die Ebene des Unbelebten reduzierten Figuren der starken Außenkontrolle, der Diskreditierung tradierter Werte und der mangelnden Internalisierung der neuen im Anfangsstadium der Sowjetunion, so spiegeln groteske Züge in Sinjavskijs Prosa die Neuorientierung während der Tauwetterperiode.<sup>2</sup> Die Analyse der in dem Sammelband "Fantastičeskie povesti" enthaltenen Erzählungen wird zeigen, daß das Groteske bei Sinjavskij neben dem sozialkritischen Aspekt auch eine metaphysische Komponente aufweist. Wie aus seiner Aphorismensammlung "Mysli vrasploch" hervorgeht, ist er ein überzeugter Christ.

Von den im oben erwähnten Prosaband zusammengefaßten Erzählungen weist nur "V cirke" keine grotesken Züge auf. Die Geschichte des Konstantin Petrovič, dessen Familienname wohl bewußt unerwähnt bleibt, um auf seinen repräsentativen Charakter hinzuweisen, ist zugleich die realistischste und am stärksten sozialkritisch gefärbte von allen. Der von der Zauberwelt des Zirkus tief beeindruckte Held ist nach der Vorstellung von seiner Routinearbeit als Elektriker vollkommen desillusioniert, da sie ihn weder

---

<sup>1</sup> Alle Zitate nach: A. Terc, Fantastičeskie povesti. Paris 1967.

<sup>2</sup> In "Sud idet" wird der Menschenaufmarsch am Katafalk des toten Diktators ausführlich beschrieben. (S. 267 - 271). Die Sowjetbürger werden mit herrenlosen Hunden verglichen. (S. 267 - 268).

innerlich ausfüllt, noch ihm ein angenehmes Leben garantiert. Er wird zum Taschendieb, begeht bei einem Einbruch einen Mord und wird schließlich bei einem Fluchtversuch aus dem Arbeitslager erschossen. In ironischer Verkehrung gestaltet Sinjavskij das Thema des von seiner Arbeit entfremdeten Menschen, der den einzigen Sinn des Daseins in materiellem Konsum und sexuellen Eskapaden mit seiner Freundin Tamara sieht. Der sozialkritische Zug der Erzählung wird besonders in der Passage deutlich, als Konstantin seinen Saufkumpan, den jüdischen Akademiker Solomon, der in England Erfinder, Parlamentarier oder Minister ohne Portefeuille wäre (hier liegt wohl ein Seitenhieb auf die sowjetische Nationalitätenpolitik vor), nach dem Wesen der menschlichen Existenz fragt. (S. 32 - 33)

In "Ty i ja", der Titel geht möglicherweise auf Martin Bubers "Ich und Du" zurück,<sup>1</sup> wird die romantische Darstellungskonvention vom Doppelgänger im Sinne von Gogol's "Nos" und Dostoevskijs "Dvojniki" als Schizophrenie des Helden psychologisch motiviert. Diese Persönlichkeitsspaltung ist gleichzeitig auch Medium des Grotesken. In dieser Studie von Paranoia, Verfolgungswahn und latenter Homosexualität<sup>2</sup> dienen Mittel der Stilgroteske vornehmlich der Sozialkritik. So erscheinen dem Ich-Erzähler Nikolaj Vasil'evič, (wie bei Konstantin Petrovič in "V cirke" fehlt der Familienname) die Ehefrauen der auf der Jubiläumsfeier anwesenden Gäste in seltsamer Weise zu Männern verwandelt. Er identifiziert die Gastgeberin mit einem Geheimpolizisten, der anstelle der weiblichen Brust ein aufgeblasenes Gummikissen unter dem Kleid trägt (S. 51). Daß Sinjavskij hier auf die Kontrolle

---

<sup>1</sup> M. Mihajlov, Abram Terz oder die Flucht aus der Retorte. In: M. Mihajlov, Russische Themen (1969) S. 1 - 63. S. 11

<sup>2</sup> Eine Interpretation im Sinne Freuds gibt A. Field, aaO. S. 11 - 13.

des Individuums durch die Organe eines totalitären Systems anspielt, beweist die Erwahnung eines "allessehenden Auges" (S. 45), das im Leser Reminiszenzen an George Orwells "1984" hervorrufft.<sup>1</sup> Einer der vermeintlichen Agenten trägt den bezeichnenden Namen Lobzиков (lobzik - Laubsäge). Er wird folgendermaßen charakterisiert: "Und Lobzиков, ein Freund Poljanskijs mit dem Spitznamen "Zwei Stiefel sind ein Paar, und eine Hand wäscht die andere", nahm eine große Portion Ente in beide Hände, biß ein Stück heraus und deutete damit an, daß Dich im übertragenen Sinne ein ähnliches Schicksal erwarten wird." (S. 44) Der aus der Sphäre des Dinglichen gewählte Name und die Gleichsetzung von Mensch und Bratenstück verdeutlichen die ausweglose Lage des Einzelnen, der im Räderwerk der Diktatur quasi "zersägt" wird. Selbst die Sekretärin Lida mit der Nikolaj Vasil'evič von der Jubiläumsfeier flieht, erscheint ihm später als Spitzel (S. 53). Seine Existenzangst, die ihn in jedem Passanten und sogar jedem Eisverkäufer einen potentiellen Polizeiaagenten sehen läßt (S. 55), treibt ihn schließlich in den Selbstmord. In diesem Sinne sind die psychologischen Aspekte der Erzählung nur Resultat der konstanten Bespitzelung durch die Staatsorgane.<sup>2</sup>

Die kurze Erzählung "Kvartiranty" ist der "auditive Monolog"<sup>3</sup> eines Wahnsinnigen, der an einen imaginären Gesprächspartner gerichtet ist. Dieser bleibt stumm. Wie in Bulgakovs "D'javoliada" und Gogol's "Zapiski sumasšedšego" ermöglicht die geistige Umnachtung des Hausmeisters die

---

<sup>1</sup> Auf die Beziehung zur Orwell weist auch Mihajlov hin, M. Michajlov, aaO. S. 2 - 3, 27.

<sup>2</sup> Man fühlt sich an die Angstträume des Konstantin Korabel'nikov in Jurij Bondarevs Roman "Dvoe" erinnert.

<sup>3</sup> J. Holthusen, Russische Gegenwartsliteratur. Bd. 2. (1968) S. 105.

Überlagerung von realistischer und phantastischer Darstellungsebene. In "Kvartiranty" erfüllt das Groteske zwei Funktionen. Auf der einen Seite spiegelt die Metamorphose der Hausbewohner in Nixen, Hexen und Ratten ihre gestörten zwischenmenschlichen Beziehungen. Aus der Perspektive des wahnsinnigen Hausverwalters erscheinen die unmöglichen Wohnverhältnisse in einer sowjetischen Gemeinschaftswohnung zu einer Art Hölle verfremdet.<sup>1</sup> So wird die Eifersuchtsszene zwischen der Vasjutkina und der Krovatkina, der von "krovat'" (Bett) abgeleitete Name weist auf ihre sexuellen Ausschweifungen hin, als die Auseinandersetzung zweier Hexen beschrieben: "Können Sie sich das Bild vorstellen? Die Küche. Es herrscht ein unbeschreibliches Durcheinander. Im Dunst zerren sich diese Hexen an den Haaren und versuchen sich aus dem Gleichgewicht zu bringen. Sie spucken sich gegenseitig aus kürzester Entfernung ins Gesicht und beschimpfen sich klar und deutlich: "Hexe! Straßendirne!" "Du bist selbst eine Hexe! Wohin bist Du heute Nacht auf dem Klosettbecken geritten?" Zu ihren Füßen tollen blaubäuchige Kinderchen herum. Sie versuchen der Gegenpartei in die Waden zu beißen. Sie sind noch ganz klein, haben aber große, scharfe Zähne und Krallen." (S. 70) Wie Gogol's Popriščin und Bulgakovs Korotkov durchschaut der wahnsinnige Greis also die objektive Realität viel genauer als ein geistig Normaler und erkennt die durch den Raummangel hervorgerufene "Verteuflichung" der Kontakte zwischen den Bewohnern. Daß der Hexenspuk in "Kvartiranty" neben dem sozialkritischen Aspekt auch noch den für das Groteske typischen Spielcharakter aufweist, verdeutlicht

---

<sup>1</sup> Einer der Bewohner trägt den Namen Ančutker. In der Gegend von Rjazar' gibt es das Dialektwort "ančutka" zur Bezeichnung des Teufels. s. Margaret Dalton, Andrej Siniavskii and Julii Daniel'. 'Two Soviet "Heretical" Writers (1973) S. 179.

folgende Parodie auf das Volksmärchen: "Sie (Nina, eine der Bewohnerinnen) wurde ganz zur Hexe. Mit der Krovatkina versöhnte sie sich. Sie fing sogar an zu lernen, auf einem Klosettbecken zu fliegen. Als Raketenmotor. Mit Hilfe des Gases aus ihrem Darm." (S. 74)

An einer Stelle der Erzählung heißt es: "...So waren bald nur die Nixen übriggeblieben. Aber auch die ... Sie wissen's ja selbst: die Industrialisierung der natürlichen Reichtümer. Freie Bahn der Technik. Bäche, Flüsse und Seen stinken nach Chemikalien. Methylhydrat, Toluol. Die Fische krepieren einfach und schwimmen mit dem Bauch nach oben im Wasser. Aber die Nixen tauchen auf, schütteln sich und, sie werden es nicht glauben, weinen vor Schmerz und Enttäuschung. Ich habe es selbst gesehen. Ihre üppigen Brüste sind mit Flechten und Ekzemen bedeckt, und sie haben sogar, entschuldigen Sie bitte die indiskrete Bemerkung, die Syphyllis.

Aber wo sollten sie sich denn verstecken? Sie überlegten nicht lange und gingen dorthin, wohin auch die Waldschräte und Hexen gegangen waren - in die Stadt, in die Hauptstadt. Durch den Moskau-Wolga-Kanal, durch eben diese Schleusen, ins Wasserversorgungsnetz, wo das Wasser ein bißchen nahrhafter und sauberer ist. Leb wohl, Heimatland, unberührte Natur!

Wie viele Nixen sind hier umgekommen. Eine Unmenge. Natürlich nicht alle. Sie sind ja doch unsterbliche Geschöpfe. Das kann man nicht ableugnen. Die Dickeren sind in den Wasserleitungsrohren steckengeblieben. Und Sie haben sie wahrscheinlich schon selbst gehört. Wenn man in der Küche den Hahn aufdreht, hört man von dort ein Heulen, Glucksen und Fluchen. Wer, denken Sie, ist das? Das sind die Stimmen der Nixen. Eine ist im Waschbecken steckengeblieben, versucht freizukommen und niest." (S. 67)

Neben der Anklage gegen die durch die Abfallprodukte der Industrie entstandene Verschmutzung der russischen Natur verdeutlicht das Auftauchen der Nixen in Moskau gleichzeitig auch eine über die Grenzen empirischer Erkenntnis hinausgehende Welttiefe. Die enge Verflechtung von Phantasma und objektiver Realität ist als bewußte Reaktion gegen die materialistische Philosophie des Marxismus-Leninismus zu verstehen, die dem Menschen nur ein Denken in streng geregelten Bahnen erlaubt. Mihajlov charakterisiert diesen Aspekt von Sinjavskijs Werk folgendermaßen: "Terz ist nicht unwissenschaftlich, er ist antiwissenschaftlich, insofern man unter Wissenschaft das gegenwärtige Dogma der absoluten Realität, der Realität der augenblicklichen Illusion versteht. Denn ein solches wissenschaftliches Dogma bekräftigt die Überzeugung, daß diese sichtbare und mit technischen Apparaten meßbare Welt die einzige und letzte Realität ist, nach der es keine andere mehr gibt."<sup>1</sup> In diesem Sinne ist der Hexenspuk in "Kvartiranty" nicht nur sozialkritisch zu verstehen, sondern weist auch auf eine transzendente Ebene hin, die nicht in ein materialistisches, nur auf den Menschen hin ausgerichtetes Weltbild paßt. Diesen Standpunkt formuliert Sinjavskij ebenfalls in "Mysli vrasploch": "Wenn wir das Universum aus unserem Blickwinkel betrachten, halten wir uns für den Anfang und suchen uns ein entsprechendes Ende aus. Aber im Gleichgewicht der Welt sind wir nicht der Ausgangspunkt, sondern eine krumme Linie zwischen einigen uns unbekanntem Größen." (S. 113)<sup>2</sup>

In "Grafomany" schildert Sinjavskij den Schriftstellerbetrieb in der Sowjetunion. Es handelt sich also um ein Thema, das ihm als Literaturhistoriker und Schriftsteller wohl ver-

---

<sup>1</sup> M. Mihajlov, aaO. S. 9.

<sup>2</sup> Zitat nach: A. Terc, Mysli vrasploch. New York 1966.

traut ist. Wie in "Ty i ja" und "Kvartiranty" ist der Protagonist ein Wahnsinniger. Er ist von der Manie besessen, ein berühmter Schriftsteller zu werden. Im Gegensatz zu den beiden schon interpretierten Erzählungen wird jedoch keine Überlagerung von realistischer und phantastischer Darstellungsebene durchgeführt. Nur zur Charakterisierung des Helden Straustin und seines potentiellen Konkurrenten, des Lyrikers Galkin, werden Mittel der Stilgroteske herangezogen. So ist der Name des letzteren identisch mit dem von "galka" (Dohle) abgeleiteten Possessivadjektiv, während Straustin Assoziationen mit "straus" (Strauß) erweckt. Im Falle Galkins wird diese Gleichsetzung von Mensch und Tier noch fortgesetzt. Der Ich-Erzähler Straustin apostrophiert ihn als "Schaf" (S. 78, 94, 96). Wie bei Bulgakovs Kritik an den Mitgliedern der MASSOLIT weisen diese grotesken Stilmittel auf den Verlust menschlicher Züge bei den beiden Schriftstellern hin. Straustin vernachlässigt Frau und Kind. Als er bei seinem kleinen Sohn Pavel eine Zwergengeschichte findet, verbietet er ihm das Schreiben, da er in ihm einen möglichen Konkurrenten sieht. Seine "Graphomanie" geht so weit, daß er bei der Lektüre von Fedin und Mauriac Plagiate seiner Werke zu entdecken glaubt, obwohl bisher noch keines von ihnen gedruckt worden ist. Daß er vollkommen talentlos ist, beweisen die angeführten Zitate aus seinen Werken: "Am Rande des Abgrundes stand Tat'jana Krečet, ihre goldenen Haare, die die Farbe reifen Roggens hatten, flatterten im Wind." (S. 91) "In der Luft war der Atem eines nahenden Gewitters zu spüren." (S. 98) Das Klischee vom strohblonden Mädchen, wie es sich beispielsweise in unzähligen Erntebildern des Sozialismus findet, verdeutlicht die Banalität von Straustins literarischem Schaffen. Gleiches gilt für das Gewitterbild, dessen ästhetische Wirkung schon von Karamzin in "Bednaja Liza" und Ostrovskij in "Groza" genutzt wurde. Selbst

Galkin nennt diesen Satz "abgedroschen und alt wie ein Zwanzigkopekenstück" (S. 100). Auch er hat nur ein Ziel im Leben, nämlich ein berühmter Lyriker zu werden. So legt er Straustin aus Renommiersucht eine Edition seiner Gedichte vor, die einem Buch täuschend ähnlich sieht und die Straustin erst bei genauem Hinsehen als in Tusche geschriebene Täuschung entlarvt.

In der Sowjetunion bedeutet die Tatsache, ein Schriftsteller zu sein, dessen Werke gedruckt werden, den sicheren sozialen Aufstieg. Daß diese Motivation auch für Straustin entscheidend ist, beweist sein Verhältnis zu einem erfolgreichen Kollegen: "Wir hatten zusammen angefangen, in demselben Literaturkreis. Damals hatten alle über seinen Quatsch gelacht. Er schrieb schlechter als alle, schlechter noch als Galkin. Und - bitte sehr - zwanzig Jahre später war der Graphomane B. eine Berühmtheit, obwohl er sich in dieser Zeit vollkommen ausgeschrieben hatte und ich keine Vergleiche fand, um den extremen Grad seiner Unbegabtheit auszudrücken.

Er trug einen schicken, hellgrauen Anzug und hatte einen Spazierstock mit Elfenbeinknauf in der Hand, seine feiste, satte Visage, breitstirnig und dickbäckig, strahlte Ruhe und Kühle in die erhitzte Atmosphäre. Aber ich wußte, was für ein Vogel das war, und konnte seine Anwesenheit, die mich aus dem Zimmer verdrängte, wie das Sonnenlicht die Sterne vom morgendlichen Firmament, vom Horizont verdrängt, nicht gleichgültig ertragen..." (S. 83 - 84). Auf die Privilegien, die etablierte Schriftsteller genießen, spielt auch die Passage an, in der Straustin von sexuellen Beziehungen zu der hochnäsigen Verlagssekretärin träumt: "Aber wenn ich Glück habe und "Auf der Suche nach der Freude" gedruckt wird, dann kann ich ihren Hintern tätscheln, soviel ich will, sie hätte nichts dagegen und würde sich sogar noch geschmeichelt fühlen. Aber das werde ich nicht tun, ich werde mir etwas anderes ausdenken. Zuerst lade ich sie ins Künstlertheater

ein, dann bewirte ich sie - in einem feinen hellgrauen Anzug und von scharwenzelnden Kellnern umgeben - bis zur Bewußtlosigkeit mit trockenem grusinischen Wein. Und wenn sie ganz kirre geworden ist, nehme ich sie bei der Hand und führe sie in ein Hotel, wo für einen bedeutenden Schriftsteller zu jeder Tages- und Nachtzeit ein Luxusappartement bereitsteht. Und dort, unter dem Baldachin, vollführe ich auf ihr sämtliche erniedrigenden Prozeduren, die man sich nur vorstellen kann." (S. 82)

In seiner Kritik am sowjetischen Literaturbetrieb macht Sinjavskij auch nicht vor der Zensur halt, die er aus der Perspektive des manischen Galkin mit beißender Ironie als die "Wohltäterin" des sozialistischen Schriftstellers darstellt: "Und weißt Du, wem wir verpflichtet sind? - Der Zensur. Sie hätschelt uns alle wie eine liebe Mutter. Im Ausland ist es einfacher, schonungsloser. Irgendein Lord veröffentlicht ein Buch mit "vers libres", und man sieht sofort, daß es Dreck ist. Niemand liest es, niemand kauft es, und der Lord beschäftigt sich mit einer nützlichen Tätigkeit, mit Energetik oder mit Stomatologie... Wir hingegen leben bis an unser Ende in angenehmer Ungewißheit, wir wiegen uns in Hoffnungen... Und das ist wunderbar! Der Staat selbst, zum Teufel, gibt dir das Recht, das unschätzbare Recht, dich für ein unerkanntes Genie zu halten. Und du kannst das ganze Leben, das ganze Leben..." (S. 80)

Die Komposition von "Grafomany" ist nicht grotesk. Nur bei der Beschreibung der beiden Hauptgestalten werden Elemente der Stilgroteske verwendet. Die Fiernamen weisen auf ihre Entmenschlichung als Resultat der Graphomanie hin. Für sie hat der Schriftstellerberuf nur noch wenig mit "Berufung" zu tun, sondern ist in erster Linie Schlüssel zum sozialen Aufstieg.

Auch in "Gololedica" werden groteske Strukturen durch den abnormen Geisteszustand des Ich-Erzählers logisch be-

gründet. Die Gestalt des Hellsehers erlaubt die nahtlose Verflechtung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Wie der Hexenspuk in "Kvartiranty" weist die Ineinanderschiebung der drei Zeitebenen auf die Irrationalität der Welt hin. Die vielen phantastischen Vorgänge, die Verwandlung von Männern in Frauen wie auch die umgekehrte Erscheinung (S. 122), die Metamorphose des Ingenieurs Bel'čikov in einen römischen Legionär, eine Dirne und schließlich in einen Popen (S. 123 - 124) und die Reminiszenz an das russische Gutsherrnleben des 19. Jahrhunderts (S. 129), erlauben keine eindeutige Interpretation. Daß diese mystische Weltsicht bewußt gegen die Theorie des Sozialrealismus gerichtet ist, beweist die Szene, in der der Erzähler sich im Spiegel betrachtet: "Denn der Spiegel ist gleich dem Tod der menschlichen Natur konträr und ruft in uns dieselbe Angst, Ungläubigkeit und Neugierde hervor. Außerdem ist es zweifelhaft, ob eine mit irgendwelchem Zeug beschmierte Glasscherbe die ganze Tiefe des Menschen richtig wiederzugeben vermag. Wir fangen an tapferer zu werden, krümmen uns und schneiden Grimassen, als ob wir damit unseren Zweifel an dem Urbild ausdrücken wollten, das sich vollkommen unabhängig vor uns abzeichnet." (S. 132) Für Sinjavskij ist das Wesen des Menschen zu komplex, als daß es sich durch eine oberflächliche Widerspiegelung im Sinne der "wahrheitsgetreuen, historisch-konkreten Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung" vollkommen erfassen ließe.<sup>1</sup> "Gololedica" ist ein schwieriges Werk und erlaubt wegen der vielen "Leerstellen"<sup>2</sup> keine wirklich schlüssige Inter-

---

<sup>1</sup> Diese Definition wird von Sinjavskij zu Anfang von "Što takoe socialističeskij realizm" ironisiert. Er nennt sie "eine unschuldige Formel". (S. 402).

<sup>2</sup> "Leerstellen sind Textstellen, die nicht eindeutig mit Bedeutung ausgefüllt sind oder in denen verschiedene Darstellungsraster so verschachtelt sind, daß sie für den Leser einen Auslegungsspielraum eröffnen. Dieser nimmt zu, je komplizierter der Text strukturiert ist. Klassische Beispiele sind die letzten Romane von Joyce, "Ulysses" und "Finnegans Wake", wo sich durch die Überpräzisierung des Darstellungsrasters die Unbestimmtheit proportional erhöht." s. W. Iser, Die Appellstruktur der Texte 2(1971) S. 15.

pretation. Die Aufhebung des Kausalnexus als Ergebnis der Vermischung von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit weist auf die Unerklärbarkeit der Welt hin. Nur die Metamorphose des Obersten Tarasov, der die hellseherischen Fähigkeiten des Helden für Zwecke des Staatssicherheitsdienstes ausnutzen will, ist deutlich sozialkritisch: "Mehr noch - der Eiszapfen, der mir am nächsten war und der die ganze Landschaft zu beherrschen schien, war niemand anders als Oberst Tarasov, natürlich mit dem Unterschied, daß er jetzt einen anderen Rang und wohl auch einen anderen Namen hatte und vollkommen anders als früher aussah. Doch gerade in der Struktur und der Lebensweise dieses Eispolypen, der sich bald mit Feuchtigkeit bedeckte, als schwitze er, und der bald wieder zu glatten, polierten Spiralen erkaltete, und, was die Hauptsache war, unaufhörlich wuchs, sich entwickelte und mit seinen mächtigen Zähnen den Eisgebilden in der Nachbarschaft immer näher kam - in all dem spürte man, behaupte ich, die frühere Beharrlichkeit und den politischen Sinn des Obersten Tarasov und sogar eine gewisse Offenheit und Herzlichkeit." (S. 165 - 166) Das Bild des Eiszapfens, der seine Nachbargebilde zu verschlingen droht, weist auf die Methoden des Geheimdienstes hin, der die Bürger wie ein "Eispolyp" in seinen Fangarmen hält. Diese Interpretation wird noch durch den Titel "Golosedica" (Glatteis) gestützt.<sup>1</sup> Daß Sinjavskij dies bewußt forciert, beweist die Tatsache, daß er in einer Leseranrede vor Fehldeutungen warnt, sogar bereit ist, die ganze Passage zurückzunehmen, (S. 166) und damit gerade die Richtigkeit des Gesagten unterstreicht.

---

<sup>1</sup> Dalton weist darauf hin, daß Sinjavskij den Namen möglicherweise als Replik auf Erenburgs "Ottepel'" (Tauwetter) gewählt hat, um die Verhärtung der politischen Verhältnisse zu illustrieren. M. Dalton, Andrei Sinjavskii and Julii Daniel'. Two Soviet "Heretical" Writers. (1973) S. 92. Die Erzählung entstand 1961. Im Mai 1960 sprengte Chruščev die Pariser Gipfelkonferenz. Am 13. August 1961 wurde die Berliner Mauer gebaut.

In "Pchenc" bestimmt wie in Bulgakovs "Sobač'e serdce" ein Charakteristikum der Stilgroteske die Komposition der Erzählung. In der Hauptperson Andrej Kazimirovič Sušinskij sind gleichzeitig menschliche, tierische und pflanzliche Züge angelegt. Um seinen polypenähnlichen Körper vor den Blicken der neugierigen Menschen zu verbergen, tarnt sich dieser Besucher von einem fremden Stern als Buckliger.<sup>1</sup> Sein Pflanzenwesen wird dadurch unterstrichen, daß Wasser seine bevorzugte, lebensnotwendige Nahrung ist und er viele Kaktuskinder hat.

Wie der zum Käfer gewordene Gregor Samsa in Kafkas "Verwandlung" illustriert dieses Mischwesen die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt. Zwischenmenschlicher Kontakt ist nicht mehr möglich, wie Andrejs Beziehungen zu der liebestollen Studentin Veronika und dem anderen Buckligen, in dem er fälschlicherweise einen Landsmann von dem Planeten Pchenc sieht, beweisen. Daß Andrejs vollkommene Isolation gleichbedeutend mit der "conditio humana" ist, zeigt Veronikas verspätetes Liebesgeständnis: "Aber ich habe Sie wirklich geliebt, Andrej Kazimirovič. Jetzt begreife ich es: es war Liebe - wie soll ich es Ihnen erklären?... Liebe aus Mitleid. Mitleid zu einem einsamen, verkrüppelten Menschen, entschuldigen Sie meine Offenheit. Mein Mitleid war so groß, daß ich Ihre körperlichen Mängel nicht bemerkte. Sie schienen mir der schönste Mensch auf der Welt, der Mensch selbst, zu sein." (S. 192) Andrej kann also als Prototyp des Menschen schlechthin angesehen werden.

Im Gegensatz zu der Erzählung "V cirke", in der die Entfremdung des Helden Kostja und sein bewußter Protest gegen das langweilige Dasein eines sowjetischen Elektrikers deutlich sozialkritische Züge aufweisen, ist der Schauplatz, eine Gemeinschaftswohnung, von nur sekundärer Bedeutung. "The Soviet scene simply provides material-at-hand, to be used in conjuring

---

<sup>1</sup> Field sieht hier den Einfluß von Sologub, der in seinen Gedichten ferne Planeten verherrlicht. A. Field, aaO. S. 35.

up a more generalized vision of the contemporary human situation."<sup>1</sup> In "Pchenc" veranschaulicht der Montagecharakter des Helden, der ihn schon äußerlich zum Außenseiter stempelt, die existentielle Situation des modernen Menschen, unabhängig vom politischen System.

In der längeren Erzählung "Sud idet", die die Wirren beim Tode Stalins durch den kaleidoskopischen Szenenwechsel auch darstellerisch spiegelt,<sup>2</sup> haben groteske Elemente nur sekundäre Bedeutung. Sie werden nicht für die Makrostruktur funktional. Zwei groteske Passagen sind jedoch von Wichtigkeit, da sie durch den diesem ästhetischen Phänomen eigenen Verfremdungseffekt Aspekte des Werkes deutlich hervorheben.

Negativste Gestalt in dieser Erzählung, in der Sinjavskij den Prozeß gegen die Kremlärzte kurz vor Stalins Tod in die Privatsphäre des Staatsanwalts Globov verlegt, ist dessen Ehefrau Marina. Dieses Luxusgeschöpf ist nur an der Erhaltung ihrer Schönheit interessiert, hat ein Kind abtreiben lassen und betrügt ihren Mann mit seinem Widersacher, dem Verteidiger Karlinskij. Sie erscheint Globov im Traum als ein Mischwesen aus Katze und Frau. (S. 239) Im Unterbewußtsein identifiziert sie der Staatsanwalt mit dem, was sie wirklich ist, nämlich mit einem egoistischen Tier, das nur an seine eigenen Belange denkt. Ihre Ichbezogenheit wird noch durch den Vornamen unterstrichen. Der Literaturwissenschaftler Sinjavskij nennt sie wohl bewußt "Marina", um an die herrschsüchtige polnische Adlige in Puškins "Boris Godunov" zu erinnern.

Wichtiger im Hinblick auf die Thematik der übrigen Erzählungen ist die Beschreibung der beiden homosexuellen Geheimdienstler Vitja und Polja, die von einem Apparat zur

---

<sup>1</sup> D. Brown, aaO. S. 382.

<sup>2</sup> D. Brown, aaO. S. 373.

Gedankenkontrolle träumen (S. 257 - 258):<sup>1</sup> "Bei den Raubtieren begegneten ihnen wieder die beiden Übergangsmäntel. Der eine von ihnen sagte zu dem Leopard: "He, Zebra! Was bist du im Vergleich mit dem Menschen? Sieh mal, Tolja, es hat mit dem Schwanz gewedelt und leckt sich. Und sein ganzes Fell ist mit Muttermalen bedeckt. So ein Zebra würde ich mir gerne zu Hause übers Bett hängen." (S. 238) Wie in "Ty i ja" und "Gololedica" werden die Repräsentanten der Geheimpolizei grotesk-reduziert dargestellt. Die schon durch die realisierte Metapher "Übergangsmäntel" angedeutete Abwertung auf die Ebene des Unbelebten wird in der Gegenüberstellung mit dem Leopard noch fortgesetzt. Im Vergleich mit einem Vertreter der Sicherheitsorgane ist diese Katze so harmlos wie ein Zebra. Der Raubtiercharakter der beiden Agenten wird noch an anderer Stelle der Erzählung angesprochen: "Stille! Zwei in Zivil gehen durch die Stadt. Langsam, gemessen schreiten sie durch die schlafenden Straßen, spähen in die leichenblassen Fenster, in die Torwege und Hauseingänge. Keine Menschenseele. Der eine heißt Vitja, der andere Tolja. Und mir wird bang." (S. 258) In "Sud idet" erscheinen die Vertreter der Sicherheitsorgane als beutegierige Wölfe, die nachts auf Jagd gehen. Ihre Gefährlichkeit wird noch ironisch durch die von Viktor und Anatolij abgeleiteten Kosenamen unterstrichen.

Der Kurzroman "Ljubimov" ist Sinjavskijs kompliziertestes Werk. Versuche, "Ljubimov" als moderne Version von Saltykov-Ščedrins Chronik "Istorija odnogo goroda" zu deuten und damit als Fehlgehen der Oktoberrevolution zu interpretieren, berück-

---

<sup>1</sup> Im Kurzroman "Ljubimov" tauchen beide wieder auf. Vitja schreibt Tolja einen Brief, in dem er voller Begeisterung auf die hypnotischen Fähigkeiten Lenja Tichomirovs hinweist. Dieser verfüge über einen Mechanismus zur Gedankenkontrolle, der noch besser sei als der ihrer Jugendträume. (S. 365 - 366)

sichtigen nur einen Aspekt des Werkes.<sup>1</sup> So sind in der Hauptfigur Lenja Tichomirov, der am Maifeiertag in der fiktiven russischen Provinzstadt Ljubimov einen Aufstand inszeniert, gleichzeitig Anklänge an Lenin, Stalin und Christus zu erkennen. Bei seinem ersten Auftreten trägt Lenja Tichomirov einen "stahlfarbenen Anzug" (Stalin - der Eiserne) und ist von einer "goldenen Aureole" umgeben. (S. 285 - 286) Sinjavskij spielt hier auf den Personenkult an.<sup>2</sup> Auf Lenin weist Lenjas mongolischer Gesichtsschnitt hin. (S. 353) Die Affinität zu Christus wird während der Feierlichkeiten zu seiner Hochzeit mit der Lehrerin Serafima Petrovna Kozlova deutlich. Lenja verwandelt das Wasser des Fließchens Ljubimovka in Champagner. (S. 324) Hier dient das biblische Hochzeitswunder zu Kana als literarische Vorlage.

Wie "Sud idet" weist "Ljubimov" keine groteske Kompositionsstruktur auf. Den zahlreichen phantastischen Vorgängen kommt eine parodistische Qualität zu. So erinnern die Tiermetamorphosen Lenja Tichomirovs und seines Widersachers Tiščenko an die Flucht Fürst Igor's aus dem Lager der Feinde. Der parodistische Effekt wird noch dadurch verstärkt, daß bei Sinjavskij neben den Tierbildern des altrussischen Heldenliedes auch Fahr- und Motorrad Ergebnisse der Transformationen sind. (S. 291 - 292) Daß hier bewußt auf die literarische Tradition angespielt wird, beweist die Haltung der Bevölkerung während des Machtkampfes: "Das Volk schwieg" (narod bezmolvstvoval, S. 289). Sinjavskij greift hier bewußt die letzte Regieanweisung aus Puškins Drama "Boris Godunov" auf (narod bezmolvstvuet - das Volk schweigt). Andere Darstellungskonventionen sind

---

<sup>1</sup> Eine ausgezeichnete Analyse der verschiedenen Schichten des Romans findet sich in: A. Field, aaO. S. 25 - 31.

<sup>2</sup> Diese Parallele wird während der Antrittsrede Tichomirovs noch einmal ironisch hervorgehoben: "Nach dem Willen des Volkes werde ich euer Diener sein, aber bitte - es darf keine Folgen des Personenkultes geben." (S. 290)

dem Volksmärchen entlehnt. Auch sie werden von Sinjavskij umgedeutet. So ist der seltsame Vogel, der dem gallomanischen Oberstleutnant Almazov in französischer Sprache eine gute Nacht wünscht, eine Parodie auf die Märchengestalt des weis-sagenden Raben. (S. 335 - 336)

In "Ljubimov" hat das Grotleske eine spielerisch-parodi-stische Funktion, wobei viele der phantastischen Vorgänge wie in der "D'javoliada" keine eindeutige Interpretation erlauben. Der Roman ist ein Konglomerat aus verschiedenen literarischen Vorlagen, wobei dem Volksmärchen vorrangige Bedeutung zukommt. Die vielen übernatürlichen Vorgänge, wie das Auftauchen von Geistern und Hexen, lassen ihn zu einer übertriebenen Nách-ahmung dieses Genres werden.<sup>1</sup> Dies ist jedoch nur ein Aspekt dieses vielschichtigen Werkes.

Wie die kursorische Analyse der in "Fantastičeskie povesti" enthaltenen Prosaarbeiten gezeigt hat, lassen sich mit Hilfe des Grotlesken einige wesentliche Züge von Sinjavskijs litera-rischem Werk erfassen. Die von Günther erarbeiteten Begriffe der Stil- und Kompositionsgrotleske sind also nicht nur auf Bulgakov übertragbar, sondern liefern auch für Sinjavskij gute Ergebnisse. Eine erschöpfende Interpretation war im Rahmen dieses Exkurses nicht geplant. Wie auch Bulgakovs "Master i Margarita" läßt sich ein so komplizierter Schriftsteller wie Sinjavskij nicht von einem einzigen methodologischen Ansatz her aufschlüsseln. Die Schwierigkeit seines Prosawerks stellt ihn in eine Reihe mit Kafka und Joyce. Hier liegt die litera-rische Bedeutung Sinjavskijs. Er sprengt bewußt die Grenzen eines vom Staat erlassenen Kunstdogmas und stellt damit die Verbindung zur europäischen Moderne wieder her. Mihajlov nennt ihn "die erste Schwalbe in der Welt des Sozialismus".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> D. Brown, aaO. S. 371.

<sup>2</sup> M. Mihajlov, Abram Terz oder die Flucht aus der Retorte.  
In: M. Mihajlov, Russische Themen (1969) S. 1 - 63. S. 28.

Voll realisierte Kompositionsgrotesken sind nur "Ty i ja", "Kvartiranty", "Gololedica" und "Pchenc". In "Grafomany", "Sud idet" und im Kurzroman "Ljubimov" hat das Groteske keine strukturbildende Bedeutung. Die Personenreduzierung hebt jedoch bestimmte Gesichtspunkte deutlich hervor. Die Erzählung "V cirke" ist realistisch geschrieben.

Die von Sinjavskij mit Hilfe des Grotesken kritisierten Bereiche des sowjetischen Lebens sind größtenteils mit den von Bulgakov attackierten Mißständen identisch. Obwohl eine direkte Beziehung zwischen "Grafomany" (1960) und "Master i Margarita" (Erstdruck 1966 - 1967) ausgeschlossen ist, entsprechen sich die reduzierten Darstellungen der Schriftsteller. Die Tiernamen verdeutlichen ihren Verlust an menschlicher und schriftstellerischer Substanz als Ergebnis der notwendigen Anpassung an das System. Die auf die Ebene des Unbelebten reduzierten Repräsentanten der Geheimpolizei illustrieren das Vorgehen der sowjetischen Sicherheitsorgane, das bar jeder Menschlichkeit ist. Bei Sinjavskij wird der übermächtige Einfluß des Staates auf das Leben der Bürger noch durch ein anderes Motiv veranschaulicht. Viele seiner männlichen Figuren sind impotent: Andrej Kazimirovič Sušinskij in "Pchenc", der Verteidiger Karlinskij in "Sud idet" und Lenja Tichomirov in "Ljubimov". Das Fehlen des Sexualtriebs versinnbildlicht die Unterdrückung aller privaten Wünsche, die nicht in Einklang mit der deterministischen Philosophie des Marxismus-Leninismus stehen.<sup>1</sup> Gleiches gilt für die Gestalt des Krüppels, die sich ähnlich häufig bei Sinjavskij findet: der Bademeister Leška in "V cirke", die Ballerina Susanna Ivanovna in "Gololedica", die beiden Buckligen in "Pchenc", der einarmige Mar'jamov in "Ljubimov". Der totalitäre Sowjetstaat

---

<sup>1</sup> B. Filippov, Priroda i tjur'ma. In: A. Terc, Fantastičeskie povesti (1967) S. 5 - 23. S. 9 - 10.

bringt nicht den Idealtypus des "allseitig entwickelten Individuums" im Sinne von Marx hervor, sondern supprimiert die freie Persönlichkeitsentfaltung, wie die körperliche Mißbildung vieler Figuren Sinjavskijs unterstreicht. In dieselbe Kategorie gehören die wahnsinnigen Ich-Erzähler von "Ty i ja", "Kvartiranty" und "Gololedica". Alle drei fühlen sich von den Sicherheitsorganen verfolgt. Ihre geistige Umnachtung ist größtenteils Resultat der Bespitzelung durch die Geheimpolizei. Einen anderen aktuellen Bezug weist das Groteske in "Kvartiranty" auf. Der Hexenspuk macht die Unmöglichkeit normaler menschlicher Beziehungen in einer sowjetischen Gemeinschaftswohnung deutlich.

Neben der sozialkritischen Komponente kommen der engen Verflechtung von Phantasma und Realität noch andere Funktionen zu. In "Ljubimov" parodiert Sinjavskij traditionelle literarische Modelle wie das Volksmärchen, indem er Versatzstücke dieser Gattung im Rahmen der realistischen Darstellungsebene verwendet und damit groteske Effekte erzielt. In "Pchenc" demonstriert der abnorme Körperbau des Helden die Entfremdung des modernen Menschen von seiner Umwelt. Die enge Verflechtung von Übernatürlichem und empirischer Wirklichkeit in "Kvartiranty" und "Gololedica" ist sowohl Protest gegen das Primat des sozialistischen Realismus als auch Ausdruck von Sinjavskijs irrationalem Weltbild, das er in "Mysli vrasploch" darlegt.

## BIBLIOGRAPHIE

Literaturtheoretische Werke

- APPEL, S.: Jurij Oleša. "Zavist'" und "Zagovor čuvstv".  
Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten  
Fassung. München 1973. (Arbeiten und Texte zur Slavistik 1).
- BACHTIN, M.: Problemy poëtiki Dostoevskogo. 3. Aufl.  
Moskva 1972.
- BELYJ, A.: Masterstvo Gogolja. Moskva-Leningrad 1934.
- BOREV, Ju.: O komičeskom. Moskva 1957.
- BRANG, P.: Über die verschiedenen Majakovskijs. In: Neue  
Zürcher Zeitung 21. 4. 1968. S. 51 - 52.
- CAMUS, A.: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das  
Absurde. Reinbek b. Hamburg 1959. (rowohlts deutsche  
enzyklopädie)
- ČIŽEVSKIJ, D.: Zur Komposition von Gogol's "Mantel".  
In: Zeitschrift für slavische Philologie 14 (1934)  
S. 63 - 94.  
- Der unbekannte Gogol'. In: U. Busch u.a.,  
Gogol'-Turgenev-Tolstoj-Dostoevskij. München 1966.  
S. 57 - 87. (Forum Slavicum 12)  
- Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen.  
Bd. 2. Berlin 1968.
- CLAYBOROUGH, A.: The Grotesque in English Literature.  
Oxford University Press 1965.
- CRAMER, Th.: Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann. München 1966.  
(Zur Erkenntnis der Dichtung 4)
- DESALM, E.: E. T. A. Hoffmann und das Groteske. Bonn 1930.  
(Diss. phil.)
- DÜRRENMATT, F.: Theaterprobleme. Zürich 1965.
- EICHENBAUM, B.: Wie Gogols Mantel gemacht ist.  
In: B. Eichenbaum, Aufsätze zur Theorie und Geschichte  
der Literatur. Frankfurt 1965.

- ELLIOT, R. C.: *The Power of Satire. Magic, Ritual, Art.* Princeton 1960.
- EL'SBERG, Ja.: *Nasledie Gogolja i Ščedrina i sovetskaja satira.* Moskva 1954.
- EL'SBERG, Ja.: *Satira.* In: *Slovar' literaturovedčeskich terminov.* Redaktery-sostaviteli L. I. Timofeev i S. V. Turaev. Moskva 1974. S. 340 - 343.
- ERŠOV, L.: *Sovetskaja satiričeskaja proza.* Moskva-Leningrad 1966.
- ESSELIN, M.: *Das Theater des Absurden (The Theater of the Absurd.* 1961). Frankfurt-Bonn 1964.
- FERGUSON, F.: *Two Comedies ("The Comedy of Errors" and "Much Ado").* In: *Shakespeare's Comedies. An Anthology of Modern Criticism.* ed. by L. Lerner. Harmondsworth 1967. S. 32 - 43. (Penguin Books)
- FORSTER, E. M.: *Aspects of the Novel*<sup>1</sup> (1927), repr. Harmondsworth 1966. (Penguin Books)
- GRADMANN, E.: *Phantastik und Komik.* Bern 1957.
- GÜNTHER, H.: *Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen.* München 1968. (Diss. phil. Slavistische Beiträge 34)
- HEIDSIECK, A.: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama.* 2., unveränderte Aufl. Stuttgart 1971.
- HOCKE, G. R.: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst.* Reinbek b. Hamburg 1959. (rowohlts deutsche enzyklopädie)
- HOLTHUSEN, J.: *Russische Gegenwartsliteratur* Bd. 1 u. 2. Bern 1963 und 1968.
- ISER, W.: *Die Appellstruktur der Texte.* 2., unveränderte Aufl. Konstanz 1971. (Konstanzer Universitätsreden 28)
- JENNINGS, L. B.: *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose.* Berkeley 1963. (University of California Publications in Modern Philology 71)

- KASACK, W.: Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Wiesbaden 1957. (Bibliotheca Slavica)
- KASACK, W.: Der Stil Konstantin Georgevič Paustovskijs. Köln 1971. (Slavistische Forschungen 11)
- KASSEL, N.: Das Groteske bei Franz Kafka. München 1969.
- KAYSER, W.: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. 2. Aufl. Oldenburg-Hamburg 1961.
- LÄMMERT, E.: Bauformen des Erzählens. 3. Aufl. Stuttgart 1968.
- LAKŠIN, V.: Ivan Denisovič, ego druž'ja i nedrugī. In: Novyj mir 1964. 1. S. 223 - 245.
- MAATJE, F. Ch.: Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen. Groningen 1964.
- MAN, Ju. V.: Zametki o groteske. In: Vidy iskusstva i sovremennost'. Moskva 1962. S. 137 - 173.
- MENSCHING, G.: Das Groteske im modernen Drama. Bonn 1963. (Diss. phil.)
- MIHAJLOV, M.: Abram Terz oder die Flucht aus der Retorte. In: M. Mihajlov, Russische Themen. Bern 1969. S. 1 - 63.
- RITTIG, J.: Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus. Köln 1960.
- SLONIM, M.: Die Sowjetliteratur. Stuttgart 1972.
- SPIETTER, L.: Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns. In: Motiv und Wort. Studien zur Literatur und Sprachpsychologie. Leipzig 1918. S. 55 - 123.
- SSACHNO, H. von: Der Aufstand der Person. Sowjetliteratur seit Stalins Tod. Berlin 1965.
- SÜHNEL, R.: Satire, Parodie. In: Fischer Literatur Lexikon. Hrsg. v. W. Friedrich u. W. Killy. B1. 2/2. Frankfurt a. M. 1965. S. 507 - 519.
- SUTHERLAND, J.: The Nature of Satire. Cambridge University Press 1958.

- STRUVE, G.: Geschichte der Sowjetliteratur. München o. J.
- THOMPSON, E. M.: The Archetype of the Fool in Russian Literature. In: Canadian Slavonic Papers 4(1973) S. 245 - 273.
- VIETH, L.: Beobachtungen zur Wortgroteske. Bonn 1931. (Diss. phil.)
- VINOGRADOV, V. V.: Ètjudy o stile Gogolja. Leningrad 1926.
- WEFLEK, R. u. A. WARREN: Theorie der Literatur. Berlin 1966.
- ZAVALISHIN, V.: Early Soviet Writers. New York 1958.

### Bonstiges

- AMAL'RIK, A.: Prosuščestvuet li Sovetskij Sojuz do 1984 goda. Amsterdam 1970.
- CONQUEST, R.: The Great Terror. 4th printing. London 1969.
- LEWYŦZKY, B.: Die rote Inquisition. Frankfurt 1967.
- MANDEL'ŠTAM, N.: Vospominanija. New York 1970.
- RÜTTENAUER, I. S.: A. S. Makarenko. Ein Erzieher und Schriftsteller in der Sowjetunion. Freiburg 1965.
- SOKOLOV, N.: Troe kak odin. In: Sputnik 1973. 10. S. 106 - 114.
- SOLŽENICYN, A.: Archipelag GULAG. t. 1 Paris 1974.
- STÖCKL, G.: Russische Geschichte. 2., erweiterte Aufl. Stuttgart 1965.

### Texte (außer Bulgakov)

- CHARMS, D.: Izbrannoe. Ed. and introduced by G. Gibian. Würzburg 1974. (Colloquium slavicum 5)
- ČUKOVSKAJA, L.: Opustelyj dom. Paris 1965.
- DOSTOEVSKIJ, F. N.: Sobranie sočinenij v šestnadcati tomach. Paris 1945 - 1946.
- GOGOL', N. V.: Polnoe sobranie sočinenij v četyrnadcati tomach. Moskva-Leningrad 1937 - 1952.
- GOGOL', N. V.: Sobranie sočinenij v šesti tomach. Moskva 1952 - 1953.

- IL'F, I. u. E. PETROV: Dvenadcat' stol'ev. New York 1953.
- IL'F, I. u. E. PETROV: Zolotoj telenok. New York 1954.
- PAUSTOVSKIJ, K.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach.  
Moskva 1967 - 1970.
- PUSCHKIN, A. S.: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Bd. 1  
(Gedichte). 2. Aufl. Berlin-Weimar 1973.
- PUŠKIN, A. S.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach.  
Moskva 1967 - 1970.
- TOLSTOJ, A. K.: Sobranie sočinenij v četyrech tomach.  
Moskva 1963 - 1964.
- VVEDENSKIJ, A.: Izbrannoe. Hrsg. und eingeleitet von  
W. Kasack. München 1974. (Arbeiten und Texte zur Slavistik 5)
- WELLS, H. G.: Works. Atlantic Edition. 28 vols. London  
1924 - 1927.
- ZAMJATIN, E.: Sočinenija. t. 1. München 1970.

### Bulgakov, Werke<sup>1</sup>

- Sbornik rasskazov. New York 1952.
- Dni Turbinych. Poslednie dni. Moskva 1955.
- Ivan Vasil'evič. Mertvyje duši. München 1964.
- Dramy i komedii. Moskva 1965
- Blaženstvo. In: Zvezda Vostoka 1966. 7. S. 75 - 107
- Izbrannaja proza. Moskva 1966.
- Pis'mo sovetskomu pravistel'stvu. In: Grani 1967. 66.  
S. 155 - 161.
- Iz "Zapisok na manžetach". In: Zvezda Vostoka 1967. 3.  
S. 11 - 18.
- Master i Margarita. 3. Aufl. Paris 1968. (fußt auf "Moskva"-  
Ausgabe)
- Der Meister und Margarita. Neuwied-Berlin 1968. (Deutsch  
von Thomas Reschke und Gisela Drohla)
- Master i Margarita. Frankfurt a. M. 1969. (Possev-Verlag)

---

<sup>1</sup> Es sind nur die benutzten Titel aufgeführt. Umfangreiche bibliographische Angaben zu Primär- und Sekundärliteratur bieten: Y. Hamant, Bibliographie du Mihail Bulgakov. In: Cahiers du Monde Russe et Soviétique 1970. 12. S. 319 - 348. E. Proffer, The Major Works of Mikhail Bulgakov. (1971). S. 432 - 475.

- Belaja gvardija. 1969. <sup>2</sup>1971.
- Zojkina kvartira. In: Novyj žurnal 1969. 97. S. 57 - 96  
und 98 (1970) S. 55 - 89. (Version von 1926)
- Sobač'e serdce. Paris 1969.
- Beg. Letchworth 1970.
- D'javoliada. London 1970.
- Dni Turbinych. Letchworth 1970.
- Meistererzählungen. München-Berlin 1970. (Deutsch von  
Aggy Jais)
- Poslednie dni. Letchworth 1970.
- Rokovyje jajca. London 1970.
- Zapiski junogo vrača. Letchworth 1970.
- Don Kichot. Letchworth 1971.
- Hundeherz. Neuwied-Berlin 1971. (Deutsch von Gisela Drohla)
- Kabala svjatoš. Letchworth 1971.
- P'esy. Paris 1971.
- Teatral'nyj roman. Letchworth 1972.
- Romany. Moskva 1973.

#### Literatur über Bulgakov<sup>1</sup>

- ALEKSANDROV, A.: Kazn' Pontija Pilata. In: Grani 1971. 80.  
S. 163 - 176.
- AL'TŠULER, A.: Bulgakov-prozaik. In: Literaturnaja gazeta  
7. 2. 1968. S. 5 - 6.  
- Der Prosaschriftsteller Michail Bulgakow. In: Kunst und  
Literatur 16 (1968) S. 617 - 623. (Übersetzung des obigen  
Artikels)
- ASKOL'DOV, A.: Vosem' snov (O p'ese "Beg"). In: Teatr 1956. 8.  
S. 61 - 66.
- BABENKO, A.: Michail Bulgakov, "The Master and Margarita".  
In: The Slavic and East European Journal 12 (1968)  
S. 478 - 480.

---

<sup>1</sup> Neben den benutzten Titeln werden auch die Arbeiten genannt,  
die nach dem Abschluß der Bibliographien von Hamant (1970)  
und Proffer (1971) erschienen sind.

- BEERMANN, R.: Bulgakows "Meister und Margarita" und die Wertordnung. In: Osteuropa 1970. 3. S. 176 - 183.
- BERZER, A.: Vozvraščenie Mastera. Michail Bulgakov, Izbrannaja proza. In: Novyj mir 1967. 9. S. 259 - 264.
- BLAKE, P.: A Bargain with the Devil. In: New York Times Book Review. 22. 10. 1967. S. 1, 71.
- BLEJMAN, M.: Stil', otvečajuščij teme (o chudož. fil'me "Beg" po motivam proizvedenij M. Bulgakova). In: Iskusstvo kino 1971. 4. S. 110 - 122.
- BLJUM, V.: Pravaja opasnost' i teatr. In: Ekran. Feb. 1929. 7. S. 5.
- BOLEN, V.: Theme and Coherence in Bulgakov's "Master and Margarita". In: The Slavic and East European Journal 16 (1972) S. 427 - 437.
- ČEBOTARJEVA, V.: P'esy Bulgakova na bakinskoj scene. In: Lit. Azerbajdžan 1972. 1. S. 93 - 95.
- CUSUMANO, S., Mikhail Boulgakov. In: Etudes 1968. 328. S. 391 - 401.
- DRAWICZ, A.: Rewanż ("Mistrz i Małogorzata" Mihała Bułhakowa). In: A. Drawicz, Zaproszenie do podróży. Kraków 1974. S. 193 - 208.
- DULBE, K.: Nekotorye paralleli k romanu Michaila Bulgakova "Master i Margarita". Georgetown University 1970. (Diss. phil. University Microfilms)
- ERMCLINSKIJ, S.: O Michaille Bulgakove. In: Teatr 1966. 9. S. 79 - 99.  
- Portrait d' un dramaturge: Michail Boulgakov. In: Les Lettres Nouvelles. Mai - Juni 1968. S. 563 - 580. (französische Fassung des ersten Artikels)
- ETKIND, E.: Manuskripte brennen nicht: Über Michail Bulgakow. In: Akzente 1968. 15. S. 320 - 324.
- GLENNY, M.: Mikhail Bulgakov. In: Survey 65 (1968). S. 3 - 14.

- GLENNY, M.: About Mikhail Bulgakov, his novel, the Moscow Art Theatre and Stanislavsky. In: M. Bulgakov, Black Snow: A Theatrical Novel. Translated by M. Glenny. Harmondsworth 1971. S. 5 - 12.
- GORBOV, J. N.: Literaturnye zametki. Michail Bulgakov "Master i Margarita". In: Vozroždenie 1967. 190. S. 134 - 138.
- GRUNERT, M.: "Dni Turbinych". In: Kindlers Literatur Lexikon Bd. 2 CO-FK. Zürich 1966. Sp. 1425 - 1426.
- GUL', R.: M. Bulgakov, Dramy i komedii. In: Novyj žurnal 1967. 87. S. 332 - 336.
- GUS, M.: Gorjat li rukopisi? In: Znamja 1968. 12. S. 213 - 220.
- HAMANT, Y.: Bibliographie du Michail Bulgakov. In: Cahiers du Monde Russe et Soviétique 1970. 12. S. 319 - 348.
- IL'IN, V. N.: Ved'my i koty v sapogach i bez sapog. In: Vozroždenie 1968. 193. S. 75 - 88.
- INGOLD, F. P.: Nachwort. In: M. Bulgakow, Morphium. Erzählungen. Zürich 1971. S. 151 - 159.
- KANAK, E.: Michail Bulgakov, "Sobač'je serdce". In: Novyj žurnal 1969. 91. 3. 300 - 302.
- KATAEV, V.: Trava zabven'ja. In: Novyj mir 1967. 3. S. 3 - 129. S. 108 - 109.
- KAVERIN, V.: Zametki o dramaturgii Bulgakova. In: Teatr 1956. 10. S. 69 - 73.
- KRASNOV, A.: Christos i master. In: Grani 1969. 71. S. 162 - 195; 72. S. 150 - 192; 73. S. 175 - 194.
- LAKŠIN, V.: O proze Michaila Bulgakova i o nem samom. In: M. Bulgakov, Izbrannaja proza. Moskva 1966. S. 3 - 44.  
- Rukopisi ne gorjat (Otvjet M. Gusu). In: Novyj mir 1968. 12. S. 262 - 266.  
- Roman M. Bulgakova "Master i Margarita". In: Novyj mir 1968. 6. 3. 284 - 311.
- LEVŠIN, V.: Sadovaja 302-bis. In: Teatr. 1971. 11. S. 110 - 120.
- LJANDRES, S.: Russkij pisatel' ne možet žit' bez rodiny (Materialy k tvorčeskoj biografii M. Bulgakova). In: Voprosy literatury 1966. 9. S. 134 - 139.

- LO GATTO, E. Uno Scrittore Soviettista Neo-Borghese.  
In: Rivista di Letterature slave 4 (1929). S. 269 - 276.
- MAKAROVSKAJA, T. und A. ŽUK: O romane M. Bulgakova  
"Master i Margarita". In: Volga 1968. 6. S. 161 - 181.
- MAKSIMOV, S.: M. Bulgakov, Sbornik rasskazov. In: Novyj  
žurnal 1952. 30. S. 301 - 302.
- MALJAROVA, T.: O čertjach groteska u rannego Bulgakova.  
In: Učenyje zapiski Perm'skogo universiteta 1972. 241.  
S. 88 - 100.
- METČENKO, A.: O socialističeskom i kritičeskom realizme.  
In: Moskva 1967. 6. S. 192 - 202.
- MICHA, R.: Mikhail Boulgakov ou la Russe éternelle.  
In: Critique 25 (1969). S. 3 - 19.
- NICHAJLOV, O.: Proza Bulgakova. In: Sibirskie ogni 1967. 9.  
S. 183 - 186.
- MIHAILOVIČ, V. D.: Two Versions of Bulgakov's Satire  
"The Master and Margarita": The Rationale of Soviet  
Literature Selectivity. In: Satire Newsletter 9 (1971)  
S. 17 - 22.
- MILNE, L.: K biografii M. A. Bulgakova (Pis'ma  
I. V. Stalinu, A. M. Gor'komu, V. V. Veresaevu,  
P. S. Popovu i drugim). In: Novyj žurnal 1973. 111.  
S. 151 - 174.  
- M. A. Bulgakov and "Dead Souls". The Problems of  
Adaptation. In: The Slavonic and East European Review  
52 (1974). S. 420 - 440.
- MING, Z. G.: M. A. Bulgakov v neizdannyh pis'mach  
A. I. Gor'kogo i A. A. Fadeeva. In: Trudy po russkoj i  
slavjanskoj filologii 5 (1962). S. 399 - 402.
- MINDLIN, V.: Dolodoj Michail Bulgakov. In: Naš sovremennik  
1967. 2. S. 98 - 102.
- MOTJAŠEV, I.: Otvetstvennost' chudožnika. In: Voprosy  
literatury 1968. 12. S. 3 - 42.
- MAKRASOV, V.: Dom Turbinyh. In: Novyj mir. 1967. 8.  
S. 132 - 142.

- NUSINOV, I. M.: Put' M. Bulgakova. In: Pečat' i revoljucija. 1929. 9. S. 40 - 53.
- ORLINSKIJ, A.: Protiv bulgakovščiny. In: Novyj zritel' 12. 10. 1926. S. 3 - 4.
- OSINSKIJ, N.: Literaturnye zametki. In: Pravda. 28. 6. 1925. S. 4 - 5.
- PALIEVSKIJ, P.: Poslednjaja kniga M. Bulgakova. In: Naš sovremennik 1969. 3. S. 116 - 119.
- PARTRIDGE, H.: Comedy in the Early Works of Mikhail Bulgakov. Georgetown 1968. (Diss. phil. University Microfilms)
- PAUSTOVSKIJ, K.: Bulgakov i teatr. In: K. Paustovskij, Sobranie sočinenij v 8-ti tomach. t. 8 Moskva 1970. S. 131 - 142.
- PEREVERZEV, V.: Novinki belletristiki. In: Pečat' i revoljucija 1924. 5. S. 136 - 137.
- PERVUSHIN, N. V.: Une r el evation en litterature russe: Michel Boulgakov. In: Etudes Slaves et Est-Europ eennes 13 (1968) S. 67 - 70.
- PERZOW, V.: Ein Jahr in der Sicht von zwei Romanen. In: Sowjetliteratur 1968. 1. S. 163 - 168.
- PIPER, D. G.: Introduction. In: M. Bulgakov, Belaja gvardija. Letchworth 1969. S. V - VIII.
- An Approach to Bulgakov's Satire "The Master and Margarita". In: Forum for Modern Language Studies 7 (1971) S. 134 - 157.
- PLETNEV, O "Mastere i Margarite". In: Novyj žurnal 1968. 92. S. 150 - 160.
- PROFFER, E.: Bulgakov's "The Master and Margarita": Genre and Motif. In: Canadian Slavic Studies 3 (1969) S. 615 - 628.
- Afterword on "Zoia's Apartment". In: Canadian Slavic Studies 4 (1969) S. 281 - 287.
- The Major Works of Mikhail Bulgakov. Indiana University 1971. (Diss. phil. University Microfilms)
- Foreword to "Adam and Eve". In: Russian Literature Triquarterly 1971. 1. S. 164 - 215. S. 165.

- Bulgakov's Notebook for "Last Days". In: Russian Literature Triquarterly 1972. 3. S. 431 - 444.
  - On "The Master i Margarita". In: Russian Literature Triquarterly 1973. 6. S. 533 - 564.
  - "The Master and Margarita". In: Major Soviet Writers. Essays in Criticism. Hrsg. von E. J. Brown. London-Oxford-New York 1973. S. 388 - 411. (deckt sich in weiten Teilen mit dem obigen Aufsatz)
  - An Unpublished Scene from the Original ("Days of the Turbins"). In: Russian Literature Triquarterly 1973. 7. S. 475 - 479.
  - Mikhail Bulgakov: Documents for a Biography. In: Russian Literature Triquarterly 1973. 7. S. 445 - 474.
- ROTHSCHILD, Th.: Bulgakow: "Der Meister und Margarita". "Hundeherz". In: Literatur und Kritik 1969. 39. S. 565 - 566.
- RUDNICKIJ, K.: Mol' er, "Tartjuf" i Bulgakov. K 350-letiju so dnja roždenija Mol' era. In: Nauka i religija 1972. 1. S. 84 - 90.
- RÜHLE, J.: Bulgakovs frühe Prophetien. In: Die Welt der Literatur. 19. 9. 1968. S. 24.
- RŽEVSKIJ, L.: Pilatov grech. O tajnopisi v romane M. Bulgakova "Master i Margarita". In: Novyj žurnal 1968. 90. S. 60 - 81.
- Pilate's Sin: Cryptography in Bulgakov's "Master i Margarita". In: Canadian Slavonic Papers 13 (1971) S. 1 - 9. (gekürzte Übersetzung des russischen Artikels)
- SCHÄFER, W.: "D'javoliada". In: Kindlers Literatur Lexikon Bd. 2 OO-FK. Zürich 1966. Sp. 1413 - 1414.
- "Pochoždenija Čičikova". In: Kindlers Literatur Lexikon Bd. 5. Zürich 1969. Sp. 2174 - 2175.
- SCHONAUER, F.: Bulgakov, "Der Meister und Margarita". In: Neue Rundschau 1968. 79. S. 509 - 510.
- SCHRÜDER, R.: Bulgakows Roman "Der Meister und Margarita" im Spiegel der Faustmodelle des 19. und 20. Jahrhunderts. In: M. Bulgakow, Der Meister und Margarita. Berlin 1968. S. 393 - 428. (Deutsch von Thomas Reschke)

- SIMMONS, E. J.: Out of the Drawer, Into the Light.  
 In: Saturday Review. 11. 11. 1967. S. 35 - 36, S. 56.
- SIMONOV, K.: Predislovie (zu 1. Teil von "Master i Margarita")  
 In: Moskva 1966. 11. S. 6 - 127. S. 6 - 7.  
 - Razgovor s tovariščami (Pis'ma o literature). In: Voprosy literatury 1968. 9. S. 77 - 114. besonders S. 85 - 87.
- SIMONOV, K.: O trech romanach Michaila Bulgakova.  
 In: M. Bulgakov, Romany. Moskva 1973. S. 3 - 10.
- SKOBELEV, V.: V pjatom izmerenii. In: Pod-em 1967. 6. S. 124 - 128.
- SKORINO, L.: Lica bez karnaval'nych masok. In: Voprosy literatury 1968. 6. S. 25 - 42.  
 - Otvjet opponentu. In: Voprosy literatury 1968. 6. S. 77 - 81. (bezieht sich auf den in der gleichen Nummer erschienenen Aufsatz von I. Vinogradov)
- SKOROPANOVA, I. S.: Revoljucija i graždanskaja vojna v rasskazach M. Bulgakova. In: Vestnik Belorus. un-ta. Ser. 4. Filologija, žurnalistika, pedagogika, psihologija. 1971. 2. S. 33 - 37.  
 - Roman M. Bulgakova "Belaja gvardija" (k voprosu ob idejno-chudožestvennom svoeobrazii. In: Vestnik Belorus. un-ta. Ser. 4. 1971. 3. S. 35 - 40.  
 - Oktjabr' i idejno-chudožestvennye iskanija M. A. Bulgakova. In: Vestnik Belorus. un-ta. Ser. 4. 1972. 1. S. 8 - 12.
- SSACHNO, H. von: Bulgakows Höllenritt. Der letzte Roman des sowjetischen Schriftstellers. In: Süddeutsche Zeitung 27. 4. 1968.  
 - Momento Mori. Literarischer Rückblick aufs Jubiläumsjahr 1967 in der UdSSR. In: Süddeutsche Zeitung 9. 11. 1968.
- STENBOCK-FERMOR, E.: Bulgakov's "The Master and Margarita" and Goethe's "Faust". In: The Slavic and East European Journal 13 (1969). S. 309 - 325.
- STRUVE, G.: The Re-Emergence of Mikhail Bulgakov.  
 In: Russian Review 1968. 27. S. 338 - 343.

- URBAN, P.: Herr und Hund: Der neue Roman von Michail Bulgakow "Hundeherz". In: Frankfurter Allgemeine 5. 10. 1968.
- "Master i Margarita". In: Kindlers Literatur Lexikon Bd. 4. Zürich 1968. Sp. 2193 - 2195.
  - Teufelsspuk in der sowjetischen Hauptstadt. In: Die Zeit 3. 5. 1968. S. 23.
- VINOGRADOV, I.: Zaveščanie Mastera. In: Voprosy literatury 1968. 6. S. 43 - 75.
- WULIS, A.: Posleslovie (zu 1. Teil von "Master i Margarita". In: Moskva 1966. 11. S. 7 - 127.) S. 127 - 130..
- ZAVALIŠIN, V.: Michail Bulgakov, Sbornik rasskazov. In: Novyj Žurnal 1952. 30. S. 301 - 302.
- M. Bulgakov, "Master i Margarita". In: Novyj Žurnal 1968. 90. S. 296 - 299.
- ZITZEWITZ, M. von: Suche nach Gott. In: Die Welt 15. 6. 1967. S. 9.

### Literatur zum Exkurs über Sinjavskij

#### Texte (außer Sinjavskij)

- AMAL'RIK, A.: P'esy. Amsterdam 1970.
- ARŽAK, N. (Pseud. für J. Daniël'): Govorit Moskva. Paris 1966.
- BONDAREV, Ju.: Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Moskva 1973 - 1974.

#### Sinjavskij, Werke

- TERC, A. (Pseud. für A. Sinjavskij): Fantastičeskie povesti. Paris 1967.
- TERC, A.: Mysli vrasploch. New York 1966.

### Literatur über Sinjavskij

- BROWN, D.: The Art of Andrei Sinjavsky. In: Major Soviet Writers. ed. by G. J. Brown. London-Oxford-New York 1973. S. 367 - 387.
- DALTON, M.: Andrei Sinjavskii and Julii Daniel'. Two Soviet "Heretical" Writers. Würzburg 1973. (colloquium slavicum 1)
- FIELD, A.: Abram Tertz's Ordeal by Mirror. In: A. Merc, Mysli vrasploch. New York 1966. S. 7 - 42.
- FILIPPOV, B.: Priroda i tjur'ma. In: A. Merc, Fantastičeskie povesti. Paris 1967. S. 5 - 23.
- MIRAJLOV, M.: Abram Tertz oder die Flucht aus der Retorte. In: M. Mihajlov, Russische Themen. Bern 1969. S. 1 - 63.
- TIKOS, L.: In Sachen Sinjavskij und Daniel. In: Osteuropa 1967. 7. S. 428 - 446.

### Nachtrag

- ČEBOTAREVA, V.: K istorii sozdanija "Beloj gvardii". In: Russkaja literatura 1974. 4. S. 148 - 152.
- ČUDAKOVA, M.: K tvorčeskoj biografii M. Bulgakova. In: Voprosy literatury 1973. 7. S. 231 - 255.

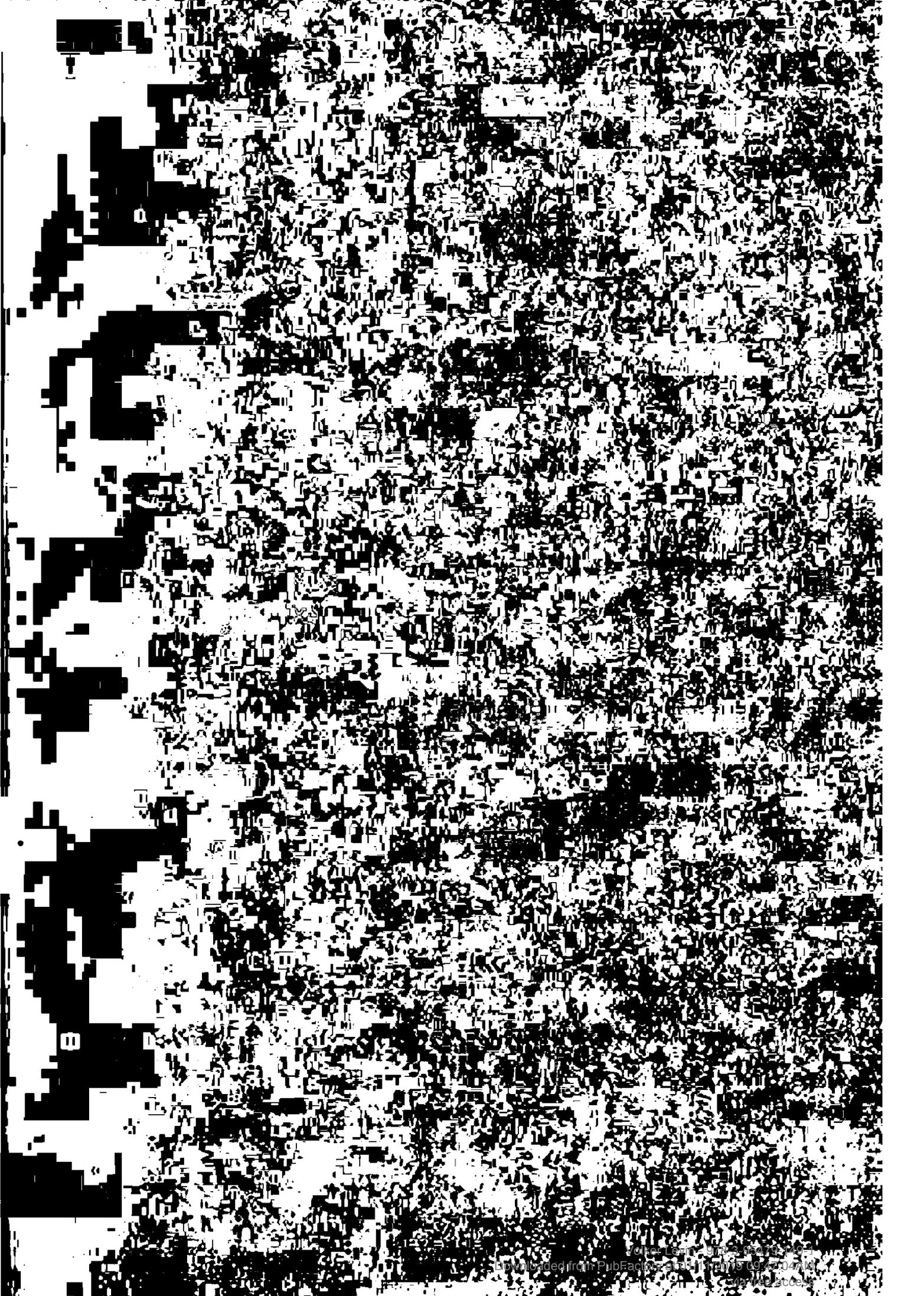
## REGISTER

Das Register enthält alle zitierten Werke Bulgakovs. Auf die vier im Mittelpunkt der Arbeit stehenden Prosaarbeiten wird nur verwiesen, wenn sie außerhalb der ihnen gewidmeten Kapitel genannt werden. Der Exkurs über Sinjavskij ist in das Register miteinbezogen, wobei seine Werke durch den Zusatz (3) von denen Bulgakovs unterschieden sind. Außerdem werden alle in Zusammenhang mit Bulgakov und Sinjavskij genannten Schriftsteller aufgeführt.

- Adam i Eva 29, 42, 54,  
115  
Amal'rik, A. 104, 122  
Arrabel, F. 9  
Äsop 34  
Bagrovij ostrov 31, 54,  
107 - 108, 114 - 115  
Beckett, S. 10  
Бер 6, 82  
Belaja gvardija 1, 6,  
30, 52, 54, 61, 62,  
98 - 99, 115 - 116  
Belyj, A. 62, 122  
Blaženstvo 23, 31, 99,  
107, 115  
Bondarev, Ju. 126  
Camus, A. 10  
Čechov, A. 32 - 35, 57,  
112, 123  
Cervantes, M. 54  
Charms, D. 10  
Čto takoe socialističeskij  
realizm (3) 122,  
123 - 124, 133  
Čukovskaja, L. 101  
Daničl', Ju. (lit. Pseud.  
N. Aržak) 112, 122, 127  
134  
Deržavin, G. 123  
D'javoliada 22, 23, 24, 27,  
30, 31, 56, 72, 74, 75,  
78, 79, 81, 85, 103, 104,  
105, 109, 111, 112 - 113,  
114, 116, 118, 120, 126,  
139  
Dni Turbinych 1, 4, 6, 37,  
115  
Don Kichot 6, 54, 99, 121  
Don Ho 13; 30, 114  
Dosteevskij, F. 22, 58, 77,  
84, 101, 119, 122, 123,  
124, 125  
Dirrenmatt, F. 8 - 9  
Erdman, N. 4  
Erenburg, I. 6, 134  
Esenin, S. 1  
Fedin, K. 1, 130  
Forš, O. 53

- Genet, J. 10  
 Goethe, J. W. 5, 42, 43  
 Gogol', N. 4, 11, 12, 13  
 18, 19 - 20, 22, 24,  
 25, 45, 55, 57 - 59,  
 62, 72 - 75, 82, 93,  
 110, 111, 112, 119, 122  
 125, 126, 127  
 Gololeđica (S) 132 - 134,  
 137, 140, 141  
 Gor'kij, M. 1 - 2  
 Grafomany (S) 129 - 132,  
 140  
 Hoffmann, E. T. A. 11,  
 16, 34, 71, 124  
 Il'f, I. 1, 73, 110  
 Ionesco, E. 10  
 Ivan Vasil'evič 6, 31,  
 99, 107, 115  
 Ivanov, Vs. 1  
 Joyce, J. 133, 139  
 Kabala svjatoš 6, 53, 76,  
 115, 121  
 Kafka, F. 11, 40, 135,  
 139  
 Karamzin, N. 19, 130  
 Kataev, V. 1, 3  
 Kaverin, V. 4  
 Kollontaj, A. 50  
 Krylov, I. 34  
 Kvartiranty (S) 126 -  
 129, 130, 133, 140, 141  
 La Fontaine, J. 34  
 Leonov, L. 76  
 Leskov, N. 122  
 Ljubinov (S) 137 - 139,  
 140, 141  
 Lomonosov, N. 41, 123  
 Majačkovskij, V. 3, 6 - 7,  
 123, 124  
 Makaronko, A. 48  
 Mandel'stan, O. 4, 101  
 Marienof, A. 110  
 Master i Margarita 4, 5, 6,  
 7, 23, 27, 28, 29, 31,  
 42, 49, 52, 53, 55, 56,  
 61, 62 - 64, 66, 109,  
 111, 113, 114, 116 - 117,  
 118, 119, 120 - 121, 122,  
 139, 140  
 Mauriac, E. 130  
 Mertvye duši (Dramatisierung  
 von Bulgakov) 2, 3, 4, 55,  
 74  
 Molière, 4, 115  
 Morgenstern, Ch. 18  
 Mysli vrasploch (S) 124,  
 129, 141  
 Oleša, Ju. 1, 6, 61  
 Orwell, G. 34, 126  
 Ostrovskij, A. 130  
 Paustovskij, K. 29, 114  
 Pchenc (S) 135 - 136, 140  
 141  
 Petrov, E. 1, 73, 110  
 Pil'njak, B. 4  
 Pis'mo sovet'skomu pravitel'-  
 stvu 2 - 3, 51, 52, 108,  
 109  
 Pochoždenija Čičikova 31,

- 109, 111, 112, 113, 118,  
119 - 120
- Poloumnyj žurden (Über-  
setzung von Molières  
"Bourgeois gentilhomme")  
4, 6
- Poslednie dni 4, 6, 52 -  
57, 66, 75, 86 - 87, 115
- Puškin, A. 52 - 53, 66,  
86 - 87, 136, 138
- Radiščev, A. 53
- Remizov, A. 122
- Rokovye jajca 21 - 22  
27 - 28, 30, 42, 101,  
114
- Saltykov-Ščedrin, M. 13,  
55, 110, 137
- Shakespeare, W. 3, 58
- Sobač'je serdce 7, 20, 24,  
31, 57, 60, 61, 75, 79,  
86, 105, 109, 111 - 112,  
118, 121, 135
- Sologub, F. 122, 135
- Solženicyn, A. 71, 80
- Sud idet (3) 124, 136 -  
137, 138, 140
- Teatral'nyj roman 6, 30,  
53, 88, 114
- Tolstoj, A. K. 99
- Tolstoj, A. N. 53
- Tolstoj, L. 22, 32 - 35,  
55, 57, 112, 123
- Turgenev, I. 22, 123
- Ty i ja (S) 125 - 126,  
130, 137, 140, 141
- V cirke (3) 124 - 125  
135, 140
- Vojna i mir (Dramatisie-  
rung von Bulgakov) 55
- Vvedenskij, A. 10
- Wells, H. G. 27, 36, 42,  
107
- Wilder, Th. 31
- Zamjatin, E. 36, 122
- Zapiski junogo vrača 1, 6,  
30, 42, 87, 116
- Žizn' gospedina de Mol'era  
6, 30, 53, 115
- Zojkina kvartira 26, 27, 45,  
49, 30, 114
- Zorin, L. 110
- Zoščenko, M. 110





ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK  
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 1 Sabine Appel: Jurij Oleša. "Zavist'" und "Zagovor čuvstv".  
Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung.  
1973. 234 S. DM 24.-
- 2 Renate Menge-Verbeeck: Nullsuffix und Nullsuffigierung  
im Russischen. Zur Theorie der Wortbildung.  
1973. IV, 178 S. DM 1£.-
- 3 Jozef Mistrík: Exakte Typologie von Texten.  
1973. 157 S. DM 1£.-
- 4 Andrea Hermann: Zum Deutschlandbild der nichtmarxistischen  
Sozialisten. Analyse der Zeitschrift "Russkoe Bogatstvo"  
von 1880 bis 1904.  
1974. IV, 198 S. DM 20.-
- 5 Aleksandr Vvedenskij: Izbrannoe.  
Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack.  
1974. 116 S. DM 15.-
- 6 Volker Levin: Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa.  
Mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij.  
1975. 158 S. DM 18.-

München • Verlag Otto Sagner in Kommission

