

Adelheid Latchinian (Leipzig)

## **Namen, Namenswechsel und Namenlosigkeit in Michail Bulgakovs Roman „Master i Margarita“**

Dreißig Jahre sind seit der Veröffentlichung des von Michail Bulgakov zwischen 1929 und 1940 geschriebenen Romans „Master i Margarita“ vergangen. Bekanntlich hatte dieses zu den bedeutendsten Texten der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts zählende Werk zuvor ein Vierteljahrhundert der Stunde seiner Publikation harren müssen, die dank des ‚Tauwetters‘ die Bemühungen seiner Witwe<sup>1</sup> und seiner Freunde 1966 endlich mit Erfolg krönen sollte. Indessen sind zahlreiche Materialien zum Lebens- und Schaffensweg des Künstlers sowie zur Entstehungs- und Erscheinungsgeschichte seines wichtigsten Romans vorgelegt und dieser in seiner endgültigen vierten Redaktion 1991 veröffentlicht worden<sup>2</sup>. Dieses Bulgakovsche Jubiläumsjahr stimulierte auch den regen und polemisch geführten wissenschaftlichen Aneignungsprozeß des Romans durch Konferenzen wie Publikationen, die nur noch schwer zu überschauen sind. Was den von mir gewählten Aspekt betrifft, so fand er in Ansätzen bereits bei M. FIESELER und L. MENGLINOVA<sup>3</sup> Beachtung. Mein Anliegen ist es, ihn als dominierendes und durchgängiges Untersuchungsprinzip zu verfolgen, um damit dem komplizierten und reichen Text möglicherweise weitere Aufschlüsse abzugewinnen.

Bereits der Titel des Romans veranlaßt zu mehreren Beobachtungen. Er hat ästhetische Wirkung durch eine über die Alliteration wie Assonanz erreichte phonologische Gleichstellung der beiden Komponenten, die zudem eine Anspielung auf die Initialen des Vor- und Vaternamens des Autors wie seines Spitznamens<sup>4</sup> enthalten, aber eigentlich eine lexikalisch-semantische Inkongruenz aufweisen zwischen dem konkreten, autobiographisch wie weltliterarisch beziehungsreichen weiblichen Vornamen Margarita und der allgemeinen männlichen beruflichen Status- oder Rangbezeichnung Master. Zu beiden Titelprotagonisten wurde in der Forschung bereits wichtiges Hinterland aufgehehlt: Was Margarita betrifft, so wurde der Name etymologisch zurückgeführt auf griech. ‚margarito‘ in der Bedeutung ‚perlen‘-gleich als Epitheton zur griechischen Schönheitsgöttin Aphrodite, der ‚Schaumgeborenen‘<sup>5</sup>; als ihre hauptsächlichen Prototypen wurden Margarita Petrovna Smirnova, eine Bekannte des Schriftstellers aus dem Jahre 1931,

und vor allem Bulgakovs dritte Frau (seit Oktober 1932) Elena Sergeevna Šilovskaja festgestellt<sup>6</sup> sowie als wesentlichste literarische Vorgängerinnen Margarete, Helena und die Gottesmutter aus Goethes „Faust“ nachgewiesen<sup>7</sup>. Die Bezeichnung ‚Master‘ wurde von Bulgakov seit der 2. Redaktion ab 1931 zunächst parallel zu ‚Poet‘ verwendet. Als seinen Prototyp vermutet M. ČUDAKOVA den 1934 verhafteten Dichter Osip Mandelštam, den Stalin in einem bekanntgewordenen Gespräch mit Boris Pasternak, der sich für dessen Haft erleichterung eingesetzt hat, ‚Master‘ genannt haben soll.<sup>8</sup> Hinsichtlich der Bestimmung der Funktion beider Figuren im Roman und ihrer Interpretation gibt es m.E. aber noch Lücken bzw. offene Fragen, auf die ich im Zuge bzw. im Ergebnis meiner Untersuchung Antworten zur Diskussion stellen möchte. Was den Master angeht, so erscheint dieser so hoch eingestufte bekanntlich erst im 13. der 32 Kapitel des Romans, das allerdings mit „Javlenie geroja“ überschrieben ist. Als Zimmernachbar sowie als Schicksals- und Leidensgefährte des kürzlich in die Psychiatrie eingelieferten Poeten Ivan entbehrt dieser ‚Held‘ jedoch jeder heldenhaften Pose. Er wirkt eher unruhig, verängstigt, leicht komisch. Denn auf Ivans Frage, ob er Schriftsteller sei, nennt er sich „master“<sup>9</sup> und setzt wie zum Beweis dessen sein schwarzes, speckiges, von Margarita einst mit einem gelben ‚M‘ besticktes Mützchen auf. Nach seinem Familiennamen gefragt, erklärt er düster: „U menja net bol’she familii ... ja otkazalsja ot nee, kak voobšče ot vsego v žizni. Zabudem o nej“ (137).

Die Gründe für die selbstbestimmte Namenlosigkeit des Meisters werden in der Sekundärliteratur eigenartigerweise kaum erörtert. Wenn wir die These der beiden russischen Onomastikerinnen A. SUSLOVA und A. SUPERANSKAJA von der ursprünglich materiellen Bestimmung des Namens als eines untrennbaren Teils des Menschen<sup>10</sup> aufgreifen, können wir in der weiteren Entwicklung dessen immer stärkere Abtrennung vom Menschen beobachten: Der Name gewinnt zunehmend eine Stellvertreterfunktion für das Individuum in der gesellschaftlichen Kommunikation. Im Hinblick auf dessen Fixierung in offiziellen Dokumenten heißt es schließlich in einer sarkastischen Replik des Romans: „Net dokumenta, net i čeloveka“ (281). Tatsächlich hat der nervlich zerrüttete Meister kein Personaldokument. Vor allem aber hat er offenbar keine Achtung, kein Vertrauen gegenüber einer Gesellschaft, die ihn, den gebildeten, mehrerer Sprachen mächtigen Historiker und produktiven, aber andersdenkenden Autor ausgegrenzt hat. In seiner Auffassung wird der Name dematerialisiert, vergeistigt. Mit seinem Namensverzicht besiegelt er ausdrücklich seinen geistigen Bruch mit dieser Gesellschaft, seine Verweigerungshaltung gegenüber einem Leben, an dem er nur eines noch für wesentlich hält, worin er durch



die geliebte und ihn liebende Frau Bestärkung erfuhr, nämlich ein Könner, ein Schöpfer, eben ein Meister zu sein<sup>11</sup>. Dieses absolute Wertbewußtsein verbindet den Meister zugleich – ungeachtet seiner inneren Emigration – unausgesprochen und unsichtbar mit anderen Gefährten gleicher Gesinnung, gleichen Schicksals.

Der also aus Protest und Resignation namenlose Meister äußert seine Position mehr oder minder direkt gegenüber dem bislang hoffnungsvollen Poeten, der seinen eigentlichen Namen Ivan Nikolaevič Ponyrev gegen das literarische Pseudonym ‚Bezdomnyj‘ (Hauslos) gewechselt hat. Damit entsprach Ivan offensichtlich ohne größere Bedenken dem Zeitgeist, der bekanntlich sowohl in der russischen Moderne- wie Avantgardebewegung als auch im Proletkul't und der daraus in den 20er Jahren erwachsenden Schriftstellergruppierung RAPP (im Roman ‚MASSOLIT‘ genannt) eine unterschiedlich kategorische Absage an das Kulturerbe propagierte. Die Motive dafür sind differenziert zu sehen. Einerseits resultiert die Absage aus einem hohen innovativen Anspruch, den z.B. der Symbolist Andrej BELYJ vor Augen hatte, als er 1911 betonte: „Russkaja kul'tura ešče ne naš dom. My bezdomnye“<sup>12</sup>. Andererseits birgt eine solche Absage bzw. Aussage m.E. auch allgemeinere Anspielungen auf materielle<sup>13</sup> oder geistige Nöte<sup>14</sup> und erweist sich schließlich im konkreten Falle Ivans – im Massensog der MASSOLIT – als eine Folge verhängnisvoller Selbstüberschätzung aus Unkultiviertheit. Als „čelovek devstvennyj, ...nevežestvennyj“ (135) ist Ivan Bezdomnyj<sup>15</sup> deshalb zum einen bereit zur Übernahme wie auch immer gearteter ‚sozialer Aufträge‘ – und sei es der Verfertigung eines antireligiösen Poems für die Zeitschrift des Michail Aleksandrovič Berlioz. Zum anderen zeigt er sich nicht in der Lage, auf die durch das Erscheinen Volands und seines Gefolges in Moskau ausgelösten bzw. bloßgelegten Phänomene angemessen zu reagieren. Während Berlioz, der Kopf der MASSOLIT, dabei seinen Kopf einbüßt, nimmt Ivan, der sich gerade noch als selbstbewußter Atheist gegen die Existenz Gottes, seines Sohnes wie des Teufels ausgesprochen hatte, kopflos die Verfolgung des Magiers durch Moskau auf – und zwar instinktiv mit einer Kerze und einer Ikone.

Der ‚eingereiste‘ Professor für Schwarze Magie erweist sich – nach ersten Signalen des dem Roman vorangestellten Mottos aus Goethes „Faust“<sup>16</sup> – als literarischer Abkömmling des Mephisto – entsprechend seinem Äußeren (stechende ungleiche Augen, schwarze Kleidung, Spazierstock mit Pudelnkauf), seinem geistigen Profil und nicht zuletzt gemäß seinem Namen Voland, den sich Mephisto einst selbst in spielerischer Unbekümmertheit gegenüber den Hexen während der Walpurgisnacht ge-

geben hat<sup>17</sup>. Wie Mephisto verfügt auch der Bulgakovsche Voland über vielfältige übersinnliche Kräfte, so zur souveränen Bewegung in Zeit und Raum. Dementsprechend erzählt er, angeblich als Augenzeuge, im Sinne eines unanfechtbaren Beweises zum vorangegangenen Disput, den Beginn der Leidensgeschichte Christi, nämlich die biblisch überlieferte, fast 2000 Jahre zurückliegende schicksalsschwere Begegnung des römischen Prokurators Pontij Pilat und Iesus<sup>18</sup>. Voland bietet diese Geschichte auf seine Weise – gleichnishaft –<sup>19</sup> als Gegenüberstellung eines äußerlich Mächtigen, aber doch von seinem Kaiser, den Hohenpriestern wie dem eigenen Karrierebewußtsein abhängigen Hegemons und eines trotz Gefangennahme, physischer Qualen und Todesgefahr innerlich reichen, geistig freien, mit einer Vision begabten Menschen. Voland nutzt dieses Gleichnis, um als ‚Versucher‘ seine eigene Mission wie deren Maßstab zu motivieren. Er möchte prüfen, ob jenes von Iesua avisierte „carstvo istiny i spravedlivosti, gde voobšče ne budet nadobna nikakaja vlast“<sup>20</sup> (35) im nachrevolutionären Moskau des Jahres 1929 womöglich Chancen zur Verwirklichung bekommen hat. Dabei konzentriert Voland mit seinem Gefolge Korov’ev alias Fagot, Azazello und Begemot<sup>20</sup> diese Prüfung auf vier repräsentative Moskauer Häuser: das Schriftstellerhaus, das Wohnhaus in der Sadovaja 302 b, Wohnung Nr. 50, das Variété-Theater und die Psychiatrie, die mit Ausnahme der letzteren entsprechend dem Wesen Volands<sup>21</sup> später in Flammen aufgehen.

Während, abgesehen von der gleichnishaften Modifizierung, die Darstellung des biblischen Eršalaim und der in seine Geschichte involvierten Personen wie auch des zeitgenössischen Moskaus in seiner signifikanten Topographie auffällig authentisch, realistisch genannt werden kann, hebt sich die Beschreibung sowohl der ersten Begegnung Volands mit den beiden Repräsentanten der MASSOLIT an den Patriarchenteichen als auch ihres Hauptsitzes, des Griboedov-Hauses, merklich davon ab. Zwischen Realem und Phantastischem oszillierend, erscheint bereits die Vorgeschichte der Namensgebung dieses Hauses („budto by nekogda im vladela tetka pisatelja.“ 58) und erst recht seine Gegenwart. Während der berühmte Namenspatron Griboedov noch gleichsam in einem Atemzug mit seinem bekannten Werk „Gore ot uma“ genannt wird, erscheint das gegenwärtige Schriftstellerdasein in Umkehrung jenes Werktitels weniger Leid, sondern für viele vor allem materielle Vorteile zu bringen. Davon zeugen Aushänge über Aktivitäten diverser Sportzirkel, ein lukratives Restaurant, Türschilder, die auf Gewährung von Wohnraum und Erholungsmöglichkeiten, besonders in Perelygino verweisen. Dieser Name spielt in lautlich-semanticischer Abwandlung auf die Schriftstellersiedlung Peredelkino bei



Moskau an, wobei in seiner Wurzel nicht zufällig das Verb „lgat“: lügen - durchschimmert, mitunter der Preis für solche Vergünstigung. Und mit feiner Ironie bedauert der auktoriale Erzähler eigenes fehlendes literarisches Talent, „bez čego, estestvenno, nečego bylo i mečtat' ovladet' členskim MASSOLITskim biletom, koričnevym, pachnuščim dorogoj kožej, s zolotoj širokoj kajmoj – izvestnym vsej Moskve biletom“ (59). Je wortreicher sich der Erzähler über das Mitgliedsbuch der MASSOLIT-Angehörigen äußert, umso weniger verrät er über ihr Werk.

Stattdessen entschied sich Bulgakov für die anschauliche und zugleich effektive künstlerische Methode, Vertreter dieser Schriftstellervereinigung mit sprechenden Namen auszustatten, übrigens ganz im Sinne Fausts, der gegenüber Mephisto äußert: „Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen gewöhnlich aus dem Namen lesen“<sup>22</sup>. Dabei hatte der Künstler natürlich zeitgenössische Autorenkollegen im Blick, zu denen er selbst allerdings kaum persönliche Kontakte pflegte<sup>23</sup> und aus deren Vereinigung er 1929, im Zusammenhang mit der Verfolgung Pil'njaks und Zamjatsins, demonstrativ ausgetreten war<sup>24</sup>. Vor Augen hatte der Künstler ohne Zweifel auch die Verfasser der ca. 300 – zumeist aus politisch-ideologischen Gründen vernichtenden Artikel zu seinem eigenen Schaffen, die er 1930, also während der Entstehung des Romans – mutig selbst ausgewertet hat<sup>25</sup>. Wir möchten uns allerdings nicht auf das Glatteis der Ermittlung von Prototypen begeben, sondern stattdessen ergründen, wie es ihm gelang, in den Namen – bei weitgehender Vermeidung von Kommentaren – treffend einen Wesenszug ihres jeweiligen Trägers hervorzuheben und mit ihrer Hilfe zugleich ein mosaikartiges Bild der geistigen Atmosphäre in dieser Schriftstellergruppierung zu vermitteln. Gerade hier schöpft Bulgakov in erstaunlichem Maße nicht nur aus seiner feinen Beobachtungsgabe und überschäumenden Phantasie, sondern auch aus einer seit früher Kindheit verinnerlichten und von seinen Geschwistern bezeugten<sup>26</sup> lebendigen Beziehung zur russischen Umgangssprache, der er in einer reichen Skala metaphorischer bzw. allegorischer Möglichkeiten verfremdend-verhüllende wie verdeutlichend-entlarvende Namensgebungen abgewinnt, was allerdings dem flüchtigen oder des Russischen nicht kundigen Leser zumindest teilweise entgehen dürfte.

In dieser Galerie von Namen finden wir aus dem Tierreich entlehnte, die satirisch-sarkastisch äußere Züge vergrößern, wie den Lyriker namens Pavianov (von ‚pavian‘: Affenart), Zagrivov (von ‚zagrivok‘: Mähne, womit entweder auf Eitelkeit oder auf Ungepflegtheit angespielt wird), Glucharëv (von ‚gluchar‘: Auerhahn oder umgangssprachlich in übertragener Bedeutung: tauber Mensch) oder die verkleinern, bagatellisieren, wie den Romancier Žukolov (d.h. Käferfänger).

Wir beobachten desweiteren aus dem Prostorečie angeregte Namen, wie den Kritiker Ababkov (von ‚babnik‘: Weiberheld, Schürzenjäger) oder den Poeten Adel’fina Buzdjak (von ‚buzit‘: Skandal machen, verstärkt durch den im Russischen unüblichen Vornamen, in dem man den Delphin heraushören könnte). Wir finden Namen, die Neubildungen als Modeerscheinung dem Spott preisgeben, wie den Schriftsteller Kvant (von ‚kvant‘: kleinster Teil einer Energie bzw. auf die Quantität hindeutend, womit Bulgakow offensichtlich den zeitgenössischen Trend ironisiert, Begriffe aus Wissenschaft, Technik, Politik, des öfteren ohne genaue Kenntnis ihrer Bedeutung, in Namen zu verewigen). Wir finden Namen, die der höchst individuellen Tätigkeit eines Schriftstellers widersprechen, z.B. Dragunskij (d.h. Angehöriger eines Dragonerregiments, also einer diszipliniert-militärischen Formation, wobei das für fürstliche oder adlige Namen charakteristische Suffix -sk- zugleich die Herausgehobenheit, Privilegiertheit ihres Trägers unterstreicht.) Das offenkundige Streben nach materiellen Vorteilen wird in Namen wie Sladjkij (d.h. Süß) oder Špičkin (von ‚špik‘: Speck; Spion) bloßgelegt, wobei im zweitgenannten der damit häufig verbundene opportunistische Weg der Bespitzelung angezeigt wird.

Wir finden desweiteren in einem unverkennbar der Realität entsprechenden Proporz auch einige wenige weibliche Namen, in erster Linie natürlich unter dem technischen Personal des Schriftstellerhauses: So möge man sich, wie auf Schildern zu lesen, wegen schöpferischer Eintagsreisen an M. V. Podložnaja wenden (von ‚podložit‘: unterlegen, unterschieben, fälschen) und wegen Eintragung in die Papierzuteilungsliste an die Poklěvkina (von ‚klevat‘ picken, anbeißen), womit bei der Gewährung dieser defizitären Güter die Assoziation angedeuteter Gegenleistungen nahegelegt wird. Es ist aber auch von der Poëtessa Tamara Polumesjac (d.h. Halbmond) die Rede, wobei Bulgakow mit diesem unüblichen russischen Familiennamen wohl die Seltenheit dieser Spezies, möglicherweise aber auch die Unvollkommenheit ihres Schaffens anmerkt. Unüberhörbar ist im Vergleich dazu die Bloßlegung von Gewolltheit, Inkompetenz im Namen der Nastas’ja Lukinišna Nepremenova (von ‚nepremeno‘: unbedingt), die als Moskauer Kaufmannswaise, also als sozial Benachteiligte Schriftstellerin geworden sei, „sočinjajuščaja batal’nye morskie rasskažy pod pseudonimom Šturman Zorž““ (61). Hier gilt Bulgakovs spitze Feder nicht nur der für diese Schriftstellerin völlig abwegigen Genre- wie Stoffwahl, sondern auch dem in ihrem Pseudonym der Lächerlichkeit preisgegebenen Bestreben mancher Frauen, durch männliche Pseudonyme (wie z.B. George Sand oder Anton Krajnij) ihre Chancen im patriarchalen Literaturbetrieb zu erhalten oder aufzubessern.



Als mehr oder minder offene sarkastische Entlarvungen lesen sich schließlich Namen von Schriftstellern wie Beskudnikov, Bogochul'skij oder Želdybin: In Beskudnikov klingt wohl das Adjektiv ‚skudnyj‘ (d.h. arm) an, eine Eigenschaft, die in der neuen sozialen Ordnung bekanntlich moralisch zu einer besonderen Tugend aufgewertet wurde. Und tatsächlich wird der so Geheißene zunächst als „tichij, prilično odetyj čelovek s vnimatel'nymi i v to vremja neulovimymi glazami“ (62) beschrieben. Sein schillerndes Porträt gerät aber vollends ins moralische Zwielficht, wenn sich Schriftstellerkollegen über ihn mokieren, daß er allein ganze fünf Zimmer im begehrten Perelygino bewohne. Er entpuppt sich somit als farblos, unehrlicher, auf materielle Bereicherung bedachter Zeitgenosse. In Bogochul'skij (d.h. Gotteslästerer) markiert Bulgakov offen die offiziell geforderte atheistische Linie, die nicht wenige Schriftsteller (z.B. Demjan Bednyj) in ihrem Schaffen taktlos-grob oder aus Berechnung bedienten. In Želdybin schließlich, dem Namen des stellvertretenden MASSOLIT-Vorsitzenden, ist das Substantiv ‚dyba‘ (streckendes Folterinstrument) nicht zu überhören, womit ohne Umschweife die Neigung seines Trägers zu Druck, ja Gewalt angezeigt sein dürfte.

Bulgakov komponiert diesen makaberen Reigen von Namensträgern im nächtlichen Schriftstellerrestaurant in kleinen, ausdrucksstarken, ja suggestiven Szenen und läßt diese mit ihrem lapidaren, vielschichtigen, erschreckenden Informationspotential und von einer schwülen, weinseligen, wollüstigen Stimmung untermalt, in einen Veitstanz münden: „Slovom, ad. I bylo v polnoč' videnie v adu“ (64). Die Rede ist von Ivan Bezdomnyj, der unter dem Eindruck wie Einfluß der Begegnung mit Voland einerseits Symptome von Schizophrenie aufweist, andererseits aber neuartige Klarheit an den Tag zu legen beginnt – und zwar im Urteil über den ihm vom ‚Griboedov‘ – ins Krankenhaus begleitenden Poeten Rjuchin. Dieser Name ist abgeleitet von dem Substantiv ‚rjucha‘: abgegrenztes Spielfeld oder kegelförmige Spielfigur. Treffend erkennt Ivan in diesem Rjuchin einen, der das Leben und Schreiben als Spielfeld betrachtet, dabei, falls es opportun wird, gleichsam als Spielfigur die Fronten wechselt, und sei es wider besseres Wissen. Ivan nennt diesen Rjuchin nicht nur „gnida.., balbes i besdarnost' Saška“ (d.h. Laus, Faultier, unbegabter Saška, wobei die erniedrigende Namensform mit dem Suffix -k-a die beabsichtigte Abwertung ihrerseits steigert), sondern in den damals gängigen Klassenkategorien einen „tipičnyj ..kulačok, tščatel' no maskirujuščijsja pod proletarija“ (71). In dieser kränkenden Beurteilung muß Rjuchin vor sich selbst die Wahrheit eingestehen: „Ne verju ja ni vo čto iz togo, čto pišu!“ (75), allerdings ohne zu Veränderungen bereit zu sein.

Bulgakov vermittelt also gerade über die sprechenden Namen ein nuanzenreiches Bild der Moskauer Schriftstellerwelt, deren Opfer der Meister geworden ist. Als Hauptschuldige nennt der Meister selbst drei Mitglieder des Redaktionskollegiums jener Zeitschrift, bei der er das Manuskript seines *Pilatus – Romans* eingereicht hatte, nämlich den Literaten Mstislav Lavrovič wie die Kritiker Latunskij und Ariman. Dabei wirkt der Name des erstgenannten besonders gediegen aufgrund des im Altrussischen einst für Fürsten typischen zweistämmigen Vornamens (aus den Komponenten ‚mstit‘: rächen und ‚slava‘: Ruhm) wie des Familiennamens (eigentlich eines Vatersnamens mit der Wurzel ‚lavr‘: Lorbeer), ein Eindruck, der noch gesteigert wird durch den Anklang an den Namen des berühmten Fürsten Mstislav Rostislavič, eines Urenkels von Vladimir Monomach. Im Kontrast dazu stehen die politisch scharfmacherischen Artikel, in denen Lavrovič dazu aufruft, „krepko udarit‘ po pilatčine i tomu bogomazu, kotoryj vzdumal protaščit‘ ee v pečat“ (143). Flankiert wird Lavrovič in der Presse durch den Kritiker Ariman, dessen Name aus dem Persischen stammt und schlicht ‚Teufel‘ bedeutet. Übertroffen werden sie beide durch die militanten Elaborate und Aktivitäten Latunskijs. Sein Name könnte zurückgeführt werden auf ‚latun‘: Messing, d.h. eine Legierung von Kupfer, Zink und Blei, die goldfarben schimmert, womit das einst auf edle Abstammung verweisende Suffix -sk- besonders harmonieren dürfte. Andererseits interpretiert V. LAKŠIN diesen Namen als eine klangliche Mischung zweier authentischer Namen der Kritiker O. Litovskij und A. Orlinskij<sup>27</sup>, die sich nachweislich mit ihren besonders ausfälligen Äußerungen über die „Bulgakovščina“ einen Namen gemacht haben<sup>28</sup>.

In äsopischer Manier leuchtet Bulgakov also Phänomene im geistigen Klima seines Landes aus, die nicht auf Erneuerung, sondern vielmehr auf Restauration des Alten bzw. frühzeitige Deformation neuer Ansätze hindeuten.

Zugleich legt der Autor breitere Grundlagen und tiefere Ursachen dafür bloß, indem er uns in die Moskauer Sadowaja-Straße Nr. 302b führt, in die unheimliche Wohnung Nr. 50, aus der Menschen spurlos verschwanden und in die sich Voland mit seiner Suite vorübergehend einquartiert hat. Sie wird zum Objekt der Begierde vieler Wohnungssuchender, und zur besonders gefragten Person avanciert deshalb der Vorsitzende der Hausgemeinschaft namens Nikanor Ivanovič Bosoj. Dieser „barfußige“, also grobe, „po prirode voobščee podozritel’nyj čelovek“ (97), den Voland offen als „vyžiga i plut“ (102) bezeichnet, muß in jener Grauzone des defizitären Alltags wie der allgemeinen Rechtsunsicherheit unweigerlich zum Träger von Bestechung wie Korruption, aber gleichzeitig auch zum Opfer einer



Denunziation werden. Während der zwangsläufig folgenden Befragung in den Sicherheitsorganen ist Bosoj geständig und sucht sich zugleich zu rechtfertigen: „...kakoj že ja k šutu predsedatel'! ..eželi ja predsedatel', to ja srazu dolžen byl ustanovit', čto on nečistaja sila! ..Gospod' menja nakazuet za skvernu moju ..Bral, no bral našimi sovetskimi! Propisyval za den'gi, ne sporju, byvalo. Choroš i naš sekretar' Proležnev, tože choroš! Prjamo skažem, vse vory v domoupravlenii. No valjuty ja ne bral!“ (159).

Die Anregung für den Namen Proležnev (von ‚proležěn‘: durchgelegene Stelle bei Schwerkranken) hat Bulgakov offensichtlich aus seiner mehrjährigen medizinischen Praxis geschöpft, wahrscheinlich um damit eine Variation oder gar Steigerung des Namens ‚Bosoj‘ anzudeuten. Daß Bosojs Grobschlächtigkeit und entsprechende materiell orientierte Veranlagung nicht nur charakterlich bedingt, sondern auf den Mangel an Bildung und Kultur zurückzuführen sind, ergibt sich aus dem Alptraum, den er im Banne der traumatischen Erlebnisse – nun seinerseits als Patient der Psychiatrie hat: Er muß sich eingestehen, den Namen Puškins zwar in allen möglichen Lebenslagen im Munde geführt, aber kein einziges Werk dieses Klassikers je gelesen zu haben.

Einen in der Leitungshierarchie weitaus höheren Posten als Bosoj bekleidet als Direktor des Moskauer Varieté-Theaters der ehemalige Bewohner der Wohnung Nr.50 Stepan Bogdanovič Lichodeev. Schon sein Familienname signalisiert Übles, geht er doch auf das alte russische Substantiv ‚lichodej‘ – identisch mit ‚zlodej‘: Übeltäter zurück und steht zugleich in komischem Kontrast zu dem schlichten, nachweislich mit am meisten verbreiteten russischen Vornamen wie dem aus einem altrussischen innerfamiliären Vornamen<sup>29</sup> abgeleiteten Vatersnamen mit der Bedeutung ‚Gottesgabe‘. Nur mit großer Mühe vermag Lichodeev nach einem der üblichen Saufgelage auf der Datsche des Sketchisten Chustov (von ‚chudo‘: böse, verdorben) seiner Katerstimmung Herr zu werden, während die Angehörigen des Volandschen Gefolges – zwar im Pluralis maiestatis, aber doch ohne Hemmung ein vernichtendes Urteil über ihn sprechen: „...oni v poslednee vremja žutko svinjačat. P'janstvujut, vstupajut v svjazi s ženščinami, ispol'zuja svoe položenie, ni čerta ne delajut...Načal'stvu vtirajut očki!..Mašinu zrja gonjaet kazennuju.. voobšče ne ponimaju, kak on popal v direktora... ego vykinut' ko vsem čertjam iz Moskvvy“ (86).

Als nicht minder zwielichtig, ja korrupt erweisen sich seine engsten Mitarbeiter im Varieté: der listige, skrupellose, sich nach allen Seiten rückversichernde Finanzdirektor Grigorij Danilovič Rimskij (d.h. der Römische – als mögliche Anspielung auf den anderen, seine Hände in Unschuld

waschenden Römer Pilatus), der agile Administrator Ivan Savel'evič Varenucha, der getreu seinem Familiennamen (abgeleitet von ‚varen'e‘: Gekochtes, in Verbindung mit dem pejorativen Suffix -ucha) ständig ein Gebräu von Lügen von sich gibt, und schließlich der Kantinenwirt Andrej Fokič Sokov (von ‚sok‘: Saft), den Voland als gewissenlosen Geschäftemacher mit gepanschten Getränken und angekommenen Lebensmitteln entlarvt und dem er gleichzeitig sein Geheimnis enthüllt: „Ja vovse ne artist, a prosto mne chotelos' povodat' moskvičej v masse, a udobnee vsego éto bylo sdelat' v teatre“ (204).

Genau in diesem Sinne hatte sich der Magier während seiner ersten Vorstellung im Varieté, seiner dritten Station in Moskau, auf offener Szene fragend an Korov'ev alias Fagot gewandt: „...kak po-tvoemu, ved' moskovskoe narodonaselenie značitel'no izmenilos'?“ (121-122). Nach dem vergeblichen Versuch des Conférenciers Bengal'skij (d.h. bengalisch, blendend), diese provokante Frage zu überspielen, kommt es in den verteufelten Geld-, Kosmetik- und Modenummern zu eindeutigen Aufschlüssen, die Voland zu folgendem Fazit veranlassen: „...oni ljudi kak ljudi. Ljubjat den'gi, no éto vseгда bylo...Nu, legkomyslenny..nu, čto ž..i miloserdie inogda stučitsja v ich serdca.. obyknovennye ljudi.. v obščem, napominajut prežnich... kvartirnyj vopros tol'ko isportil ich..“ (126).

Die Wirkungen dieser im Varieté-Theater abgelaufenen „Göttlichen Komödie“<sup>30</sup> zeigen sich nicht zuletzt in der Einlieferung mehrerer neuer Patienten in der Psychiatrie, der vierten Station der Prüfung. Dieses „dom skorbí“ (117 u.a.) als vorübergehende oder endgültige Zuflucht nervlich Zerrütteter wird von Professor Stravinskij geleitet. Nach dem Namen ‚Berlioz‘ kommen wir damit zu einem weiteren, der Welt der Musik entlehnten Namen. Welche Intentionen Bulgakov zu dieser Art von Namensgebung veranlaßt haben könnten, wird in der Sekundärliteratur nicht explizit erörtert. Bezeugt wird lediglich die Musikliebe des Künstlers, der seit früher Jugend häufig Konzerte wie die Oper seiner Geburtsstadt Kiev besucht und z.B. Charles Gounods „Margarete“ mindestens 15 Mal gesehen haben soll<sup>31</sup>. Er gibt diese Komponistennamen – im Kontrast zu den satirisch verhüllenden bzw. entlarvenden Namen der Schriftsteller der MASSOLIT – bestimmten Intellektuellen, zu deren bevorzugter Gestaltung er sich in seinem Brief an die sowjetische Regierung von 1930 als einer Art künstlerischem Testament gerade grundsätzlich bekannt hatte<sup>32</sup>.

Dabei gilt als Prototyp für Berlioz der Vorsitzende der RAPP Leopold Averbach, in dessen Namen als Wurzel ‚Bach‘ unschwer zu erkennen ist. Daß Bulgakov ‚Berlioz‘ dazu nach dem Prinzip der Alliteration gewählt haben könnte, kann nur vermutet werden. Übrigens finden im Roman auch



noch weitere Musiker wie Johann Strauß (255) und Franz Schubert (370) Erwähnung. Ich möchte in diesem Zusammenhang die Hypothese wagen, daß Bulgakov, möglicherweise angeregt bzw. bestärkt durch Friedrich Nietzsches<sup>33</sup> Schriften, besonders seine frühe Arbeit „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) – eben die Musik als höchste Sublimation des Geistes, der Seele, der kreativen Kräfte und des Mutes ihrer Schöpfer verstand, die mit ihrem Werk ihrer Zeit oft weit vorausseilen, wie es sowohl auf Bach und Berlioz als auch auf den aus Rußland emigrierten Zeitgenossen Bulgakovs Igor' Stravinskij zutrifft. Wollte Bulgakov nach dem namenlosen Meister, der seinen hohen Lotteriegewinn eben nicht zur materiellen Bereicherung, sondern zur Verwirklichung seiner künstlerischen Berufung eingesetzt hat und dabei ein Opfer jener namhaft gemachten Schriftstellerkollegen geworden ist, mit dieser weiteren Spielart von Namensgebung auf eine Variantenreihe von Intellektuellen aufmerksam machen, innerhalb derer eben Stravinskij und Berlioz – trotz erheblicher Unterschiede – in gewisser Beziehung zu sehen sind?

Bereits bei seiner ersten Begegnung mit Stravinskij stellt der mit ideologischen Vorurteilen belastete Ivan überrascht fest: „On uměn, nado priznat'sja, što sredi intelligentov tože popadajutsja na redkost' umnye. Ètogo otricat' nel'zja“ (92). Und der Meister nennt Stravinskij gar ob seiner klaren Argumentations- und Diagnostizierfähigkeit, vor allem aber ob seiner sensiblen Einfühlsamkeit und menschlichen Hilfsbereitschaft einen „genial'nyj psichiatr“ (136), mehr noch, einen humanen Menschen. Im Unterschied zu dieser uneingeschränkt hohen Wertschätzung Stravinskij's bezeichnet der Meister den gerade verunglückten Berlioz lediglich als einen „čelovek ne tol'ko načitannyj, no i očen' chitryj“ (135). Ungeachtet seiner Belesenheit fehlt es diesem Intellektuellen nämlich an wesentlichen menschlichen Qualitäten: Er vermochte sich weder der dauerhaften Liebe seiner Ehefrau zu versichern oder Voland zu identifizieren noch als Vorsitzender der MASSOLIT deren Deformationen entgegenzuwirken. Im Gegenteil: er erachtete es als opportun, sich herrschender kulturpolitischer Reglementierung anzupassen. So scheint es nicht nur folgerichtig, sondern zutiefst symbolträchtig, daß Voland diesem Berlioz nicht nur den Verlust seines Kopfes prophezeit, sondern über diesen auf dem großen Ball des Satans in teuflischer Manier verfügt.

Aber es gibt offenbar noch gefährlichere Vertreter unter den Intellektuellen: So bedauert der Meister im Hinblick auf den verunglückten MASSOLIT-Vorsitzenden, „čto na meste ètogo Berlioz'a ne bylo kritika Latunskogo ili literatora Mstislava Lavroviča“ (134), die sich vor allem gegenüber dem Meister schuldig gemacht haben.

Übertroffen werden sie aber zweifellos noch von dem Journalisten Aloizij Mogaryč. Sein vornehm klingender, im Russischen kaum üblicher Vorna-  
me bildet einen besonders pikanten Kontrast zu seinem aus dem Prostorečie  
entlehnten Familiennamen (von ‚magaryč‘: Schnapspulle als Bestechungs-  
geschenk). So widersprüchlich wie dieses Namensoxymoron ist auch die  
Wirkung seines Trägers auf den Meister, dessen Vertrauen er gewinnt und  
mißbraucht, und auf Margarita, die ihn von vornherein abstoßend findet.  
Äußerst intelligent, höchst raffiniert und hinterhältig vermag dieser Aloizij  
das Unglück des Meisters gezielt zu beschleunigen, um selbst Nutznießer  
der dadurch freiwerdenden Wohnung zu werden. Im übrigen gehört er zu  
den wenigen Moskauern, die sogar aus den teuflischen Verwicklungen  
weitere Vorteile für ihre Karriere ziehen, indem er anstelle Lichodeevs  
Varieté-Direktor wird.

In dieser aus Stravinskij und Berlioz einerseits und Latunskij und  
Mogaryč andererseits gebildeten bipolaren Figurenskala hat Bulgakov  
sowohl den hohen ethischen Anspruch an den Intellektuellen als auch des-  
sen latente oder offene Pervertierung bei der Wahrnehmung von Machtbe-  
fugnis als wachsende und sich zunehmend raffinierter maskierende Ge-  
fahr bloßgelegt. Bulgakov hat in einer zeitlichen Rückverlängerung dieser  
Figuren-Achse um 2000 Jahre bis hin zu Pontij Pilat auch die Wurzeln  
dieser Pervertierung entdeckt – und zwar in der Feigheit, die der gekreu-  
zigte Iešua als „samyj tjažkij porok“ (368) bezeichnet hat. Im Sinne dieses  
leitmotivisch wiederholten Satzes und vermächtnishaften Zusammenhangs  
zwischen Pilat und Mogaryč gibt Voland dem Meister nicht zufällig den  
Rat: „Esli vy isčerpali etogo prokuratora, nu, načnite izobražat’ choťja by  
etogo Aloizija“ (284).

Hier steckt der konstruktive, zukunftsgerichtete Ansatz der kritischen,  
aber nicht fatalistischen Bilanz Volands: Wenn auch das „Reich der Wahr-  
heit und Gerechtigkeit“ noch längst nicht angebrochen und „die Feigheit  
immer noch das größte aller menschlichen Laster“ ist, so hat das tragische  
Scheitern derer, die diesen Zustand ändern wollten, doch stets Sympathi-  
santen bzw. Schüler auf den Plan gerufen. Diese – nämlich Levij Matvej  
für Iešua und Ivan Bezdomyj bzw. Margarita für den Meister – schließen  
ein Bündnis mit dem allmächtigen Voland, indem sie aus der 2000 Jahre  
zurückliegenden Vergangenheit eine Brücke über die Gegenwart in die  
bestmögliche Zukunft schlagen – zum „vecnyj dom“ (370). Mit diesem  
Symbol gibt Bulgakov seiner Überzeugung Ausdruck, daß Menschen wie  
dem Meister als schöpferischem Träger der Kultur die im Leben schmerz-  
lich vermißte Ruhe und Geborgenheit vergönnt sein wird in jenem Hort  
der Menschheitskultur, in dem jegliche – besonders auch durch Leiden



und Tragödien gesammelte Erfahrung als geistige Energie dialektische Aufhebung findet.

An der ästhetischen Realisierung dieser Perspektive sind besonders vier Figuren in unterschiedlicher Funktion und mit unterschiedlicher ethisch-philosophischer Substanz beteiligt: Da ist zum einen Ivan Bezdomyj, der auf den inständigen Rat des Meisters von weiterer literarischer Tätigkeit absieht und – als dessen Schüler – mit der Aneignung der Geschichte und Philosophie der Menschheit seine Hauslosigkeit zu überwinden trachtet.

Da ist zum anderen Voland, der mit seinem Gefolge maßgeblich die phantastische Ebene des Romans trägt. Er erweist sich als Gegenteil zum Goetheschen Mephisto, denn er ist nicht nur Zauberer und Wahrsager, Versucher und Richter, sondern Beschützer der Bedrängten, ihr Retter und damit letztlich Verwirklicher des Prinzips der Wahrheit und Gerechtigkeit, dem der Meister und Margarita ihr Leben verschrieben haben. Als Titelhelden sind beide die Hauptfiguren des Romans: Der Meister mit seinem absolut schöpferischen Credo, der ungeachtet aller Widrigkeiten „podobno Faustu“ (370) ergründet, „was die Welt im innersten zusammenhält“<sup>34</sup> bzw. zerreißt: die Feigheit. Besonders aber Margarita verkörpert m.E. als schöne, kluge, aktive Frau mit ihrem Mut zu bedingungslos starker Liebe und mit ihrer beharrlichen Ermutigung, mit der sie den Meister in seinem Schöpferium beflügelt, den Gegenpol zur Feigheit als dem größten aller menschlichen Laster. In diesem „Roman über den Teufel“<sup>35</sup> erwirbt sie im Bunde mit diesem als „ved'ma, koroleva i vysokomoral'nyj čelovek“ (272) die faustische Fähigkeit zur Verjüngung, zum Flug und damit zur Befreiung aus lähmenden Zwängen – allerdings nicht um ihrer selbst, sondern um des Geliebten willen. In Umkehrung der Goetheschen Maxime „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“<sup>36</sup> bewirkt Margarita selbstlos die Erlösung qualvoll Leidender: der Frieda, des Meisters und seines Helden Pilat. In Margarita und ihrer Großherzigkeit wie Barmherzigkeit können wir also nicht schlechthin „entscheidende Bedeutung“<sup>37</sup> bzw. die Hauptfigur<sup>38</sup>, sondern eine moderne weibliche Variante des faustischen Prinzips<sup>39</sup> entdecken.

Der in unserem Thema formulierte Untersuchungsaspekt bot Gelegenheit zu einer neuerlichen und möglichst genauen Auseinandersetzung mit dem Bulgakovschen Text. Er veranlaßte, dessen Hauptfiguren wie auch einen Großteil der Nebenfiguren buchstäblich beim Namen wie beim Wort zu nehmen und ihre Substanz wie ihre Beziehungen unter dem entsprechenden Blickwinkel neu zu sichten. Dabei erwies sich die Namensgebung mit ihren komplementären Phänomenen des Namenswechsels bzw. des

Namensverzichts als ein durchaus wesentliches, von Bulgakov konsequent eingesetztes poetologisches Verfahren, mit dem er auf Zeitzwänge reagierte, vor allem aber seiner phantasievoll-spielerischen wie ironischen Veranlagung Räume eröffnete und in schöpferischen Dialog trat mit einem vielschichtigen Erbe klassischer Menschheitsdichtung wie volkstümlicher Lachkultur. Entsprechend faszinierend ist das Ergebnis – aufgrund des scharfsinnigen Urteils Bulgakovs über sein Land und seine Zeit sowie aufgrund der kühnen und in ihrer Zeitlosigkeit besonders bedenkenswerten Alternativen.

### Anmerkungen:

- 1 Vgl. V. LAKŠIN, Elena Sergeevna rasskazyvaet. In: E. BULGAKOVA u. S. LJANDRES (Hg.): Vospominanija o Michaille Bulgakove. Moskau 1988, S. 419.
- 2 M. BULGAKOV, Sobranie sočinenij. Bd. 5. Moskau 1991. Vgl. dazu auch B. Mjagkov: M. A. Bulgakov, ‚Master i margarita‘. Rannie fragmenty. In: Naše nasledie 1991/III, S. 58 ff.
- 3 M. FIESELER, Stilistische und motivische Untersuchungen zu Michail Bulgakovs Romanen ‚Belaja gvardija‘ und ‚Master i Margarita‘. Hildesheim, Zürich, New York 1982. L. Menglinova, Grotesk v romane ‚Master i Margarita‘. In: Ju. Babičeva u. N. Kiseleva (Hrsg.): Tvorčestvo Michaila Bulgakova. Tomsk 1991, S. 49 ff.
- 4 L. BELOZERSKAJA, Stranicy žizni. In: E. Bulgakova u. S. Ljandres (Hrsg.): a.a.O., S. 197 ff.
- 5 A. SUSLOVA u. A. SUPERANSKAJA, O russkich imenach. Leningrad 1985, S. 18
- 6 B. MJAGKOV, M. A. Bulgakov ‚Master i Margarita‘. Rannie fragmenty. a.a.O., S. 58 und 77.
- 7 R. SCHRÖDER, Zurücknahme der Faustalternative Dostojewkis und Erneuerung des Goetheschen Modells in ‚Der Meister und Margarita‘. In: DERS.: Gorkis Erneuerung der Fausttradition. Berlin 1971, S. 304.
- 8 B. MJAGKOV, a.a.O., S. 58.
- 9 M. Bulgakov: Master i Margarita. In: DERS.: Izbrannoe. Moskau 1988, S. 136. Alle weiteren Zitate aus dem Roman beziehen sich auf diese Ausgabe u. werden mit eingeklammelter Seitenangabe im Text belegt.
- 10 A. SUSLOVA u. A. SUPERANSKAJA, a.a.O., S. 41.
- 11 Vgl. dazu über Margarita im Roman: ‚u nee byla strast‘ ko vsem ljudjam, kotorye delajut čto-libo pervoklassno“ (272)
- 12 A. BELYJ, Tragedija tvorčestva. Dostojevskij i Tolstoj. Moskau 1911, S. 8.
- 13 Mit *Bezdomnyj* hat Bulgakov selbst 1923 ein Feuilleton in ‚Gudok‘ unterzeichnet. Vgl. M. Fieseler, a.a.O., S. 256.
- 14 Vgl. auch W. GOETHE, Faust. München 1987, S.107 (Faust: ‚Bin ich der Flüchtling nicht der Unbehauste?“)
- 15 Ivan Bezdomnyj erscheint in früheren Varianten des Romans auch als ‚Bezrodnij‘. Vgl. M. FIESELER, a.a.O., S. 256.
- 16 W. GOETHE, Faust. a.a.O., S. 47.



- 17 Ebd. S. 126.
- 18 L. MENGLINOVA (a.a.O., S. 61-63) bemerkt den Kontrast zwischen beiden schon in den Namen: Pilat (lat. pilus: Lanze; also Vernichter; Iešua (hebr.: in der Bedeutung ‚Retter‘).
- 19 Vgl. M. FIESELER, a.a.O., S.212 und A. ZERKALOV, *Evangelie Michaila Bulgakova*. Ann Arbor 1984, S. 71.
- 20 Vgl. M. FIESELER, a.a.O., S. 229-234. Die Autorin bietet eine gründliche Deutung der Namen, der Herkunft wie des Wesens dieser weltliterarisch beziehungsreichen Dämonen im Kontrast zueinander wie in ihrer Ambivalenz.
- 21 Vgl. W. GOETHE, *Faust*. a.a.O., S. 48 u. 122.
- 22 Ebd., S.47.
- 23 Vgl. V. LAKŠIN, *Sud'ba Bulgakova. Legenda i byl'.* In: E. BULGAKOVA u. S. LJANDRES (Hrsg.), *Vospominanija o Michaila Bulgakove*. a.a.O., S. 21.
- 24 Vgl. M. BULGAKOV, *V pravlenie Vserossijskogo Sojuza Pisatelej.* In: B. MJAGKOV, M. A. Bulgakov. a.a.O., S. 79
- 25 M. BULGAKOV, Brief vom 28.3.1930 an die Regierung der UdSSR. In: DERS.: *Piš'ma*. Moskau 1989, S. 170 ff.
- 26 V. LAKŠIN, *Sud'ba Bulgakova...a.a.O.*, S. 13.
- 27 Ebd., S.20.
- 28 Vgl. O. LITOVSKIJ, *Na nevernom puti.* In: *Komsomol'skaja pravda*, 10.10.1926, S. 6. A. ORLINSKIJ, *Protiv bulgakovščiny.* In: *Novyj zritel'*, 12.10.1926, S. 3-4.
- 29 A. SUSLOVA u. A. SUPERANSKAJA, a.a.O., S. 42 und 79.
- 30 V. KRJUČKOV, „Master i Margarita“ i „Božestvennaja Komedija“. In: *Russkaja literatura 1995 / 3*, S. 225 ff.
- 31 Vgl. Äußerungen von E. Zemskaia, T. Kisel'gof, L. Belozerskaja, E. Bulgakova. In: E. BULGAKOVA u. S. LJANDRES (Hrsg.): *Vospominanija*, a.a.O., S. 58 ff., 111 ff., 235 ff., 387 ff.
- 32 M. BULGAKOV, Brief vom 28.3.1930, a.a.O., S. 175 f.
- 33 Vgl. E. ZEMSKAJA, *Iz semejnogo archiva.* In: E. BULGAKOVA u. S. LJANDRES (Hrsg.): *Vospominanija...a.a.O.*, S. 58 und 72.
- 34 W. GOETHE, *Faust* a.a.O., S. 20.
- 35 Vgl. B. MJAGKOV, a.a.O., S. 58.
- 36 W. GOETHE, *Faust*. a.a.O., S. 359
- 37 R. SCHRÖDER, a.a.O., S. 311
- 38 Vgl. C. HAUSMANN, *Anderes Denken in der Sowjetunion. Das Okkulte als positive Utopie bei Bulgakov.* Frankfurt a.M. 1990, S. 78.
- 39 Vgl. R. OPITZ, *Der weite Blick in die Zukunft: Michail Bulgakov:* In: K. KASPER (Hrsg.): *Russische Prosa im 20. Jahrhundert.* München 1993, S. 159.