

## **„Io, che al divino dall’umano, All’eterno dal tempo era venuto“ – Bulgakov, Dante und die Zeit<sup>1</sup>**

Eines der wichtigsten Motive in Bulgakovs Werk stellen sicherlich Zeit und Geschichte dar. In diesem Zusammenhang wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Gegensatz der Kategorien *время* (Zeit) und *вечность* (Ewigkeit) in den Texten Bulgakovs die beiden Pole bildet<sup>2</sup>, zwischen denen sich die Protagonisten bewegen:

Ощущая себя в паузе «безвременья» между двумя культурными эпохами, булгаковский человек (и мир в целом) колеблется также между временем и вечностью как качественно разными состояниями.<sup>3</sup> (Яблоков 2001, 114)

Zugleich sind die Hauptfiguren Bulgakovs beinahe durchweg Vertreter der russischen Intelligenzija (und teilweise auch der Aristokratie), die sich mit den neuen sowjetischen Verhältnissen konfrontiert sehen. Es geht bei Bulgakov offensichtlich, wie er selbst es in seinem berühmten Brief an Stalin formuliert, um die „упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране.“<sup>4</sup> (Булгаков 1990, 447) Dass damit mehr gemeint ist als die Satire der sowjetischen Verhältnisse, wird im Anschluss an die zitierte Stelle deutlich, wenn die Rede

---

1 „Ich, der von der Zeit zum Ewigen/Vom Menschlichen zum Göttlichen gekommen“ Dante Par. XXXI, 37-38. Alle Zitate aus Dante folgen der Einfachheit halber in Text und Übersetzung der Ausgabe von Herman Gmelin (Dante 1988). Die übrigen Übersetzungen der Zitate wurden gegebenenfalls leicht überarbeitet bzw. stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser.

2 Vgl. zu diesem Gegensatz, vor allem im dramatischen Werk Bulgakovs, auch den Aufsatz von Кораблев 1988.

3 Bei Bulgakov schwankt der Mensch (und die Welt im Ganzen), der sich in die Zeitlosigkeit zwischen zwei Kulturepochen versetzt sieht, zwischen der Zeit und der Ewigkeit als zwei qualitativ unterschiedlichen Zuständen.

4 „die unablässige Darstellung der russischen Intelligenz als der besten Gesellschaftsschicht in unserem Land.“

von der Gewalt des historischen Schicksals ist, das über die Intelligenz hereinbricht (ebd.).

Unter einem solchen Blickwinkel lassen sich vier Gruppen von Texten ausmachen, die sich nicht nur chronologisch, sondern gerade auch in ihrem Umgang mit der Zeit auf der Motivebene und der Ebene des Sujets voneinander abgrenzen lassen. Zur ersten Gruppe gehören Texte wie *Белая Гвардия* (*Die Weiße Garde*), *Дьяволиада* (*Teufelsspuk*) oder auch *Бег* (*Die Flucht*), in denen die Protagonisten aus der Zeit geworfen werden bzw. an der Geschwindigkeit der Gegenwart scheitern. Die zweite Gruppe lässt sich unter dem Begriff des Experiments mit der Geschwindigkeit und hier vor allem mit der Beschleunigung der Evolution zusammenfassen und ist vor allem durch die beiden Kurzromane *Роковые яйца* (*Die verhängnisvollen Eier*) und *Собачье сердце* (*Hundeherz*) vertreten. Diese Ausrichtung auf eine Manipulation der Geschwindigkeit verschiebt sich dann immer mehr zu einer technischen Reise durch die Zeit, wie sie vor allem in den Theaterstücken *Блаженство* (*Glückseligkeit*) und *Иван Васильевич* (*Iwan Wassiljewitsch*) zum Gegenstand der Handlung wird. Während in all diesen Texten die Experimente mehr oder weniger als gescheitert angesehen werden müssen, auch wenn die Folgen für die einzelnen Figuren durchaus unterschiedlich sind, lässt sich *Мастер и Маргарита* (*Der Meister und Margarita*; im Folgenden *MiM*) zumindest auch als gelungenes Zeitexperiment lesen, bei dem das Ver- und Ineinanderschieben verschiedener Zeitebenen einen Autor dazu in die Lage versetzt, die Ewigkeit in den Text einzuschreiben. Dies verweist zugleich auf einen wesentlichen Unterschied zwischen *MiM* und den früheren Werken Bulgakows, denn hier wird das Zeitexperiment zum Teil der Poetik des Romans selbst und von der eher inhaltlichen auf eine strukturelle und vor allem metafiktionale Ebene verschoben.

In allen angeführten Werken steht jedenfalls die prinzipielle Frage nach den Möglichkeiten der Zeitmanipulation im Mittelpunkt, die auf verschiedene Art beantwortet wird und mit denen die Vertreter der Intelligenz sich dem Lauf der Zeit zu widersetzen versuchen. Alle Zeitexperimente besitzen ihren gemeinsamen Zielpunkt in der Flucht aus der sowjetischen Wirklichkeit. Am deutlichsten wird dieser Zusammenhang in einer Szene aus der ersten Fassung des Theaterstücks *Блаженство*. Hier wird der Erfinder einer Zeitmaschine, Bonderor<sup>5</sup>, vom Hausmeister Bunša zur Rede gestellt:

---

<sup>5</sup> Bonderor wird dann in den späteren Fassungen zu Rejn.

БУНША. Вот вам и надо лекцию прочитать. А то Авдотья Гавриловна из четырнадцатой квартиры говорила, что вы такой аэроплан строите, что на нем можно из-под советской власти улететь.

БОНДЕРОР. Верно. Вообразите, верно! Я не могу постичь, каким способом эта дура Авдотья Гавриловна узнала! [...] она говорит совершенно правильно. И поверьте мне, что, если только мне удастся добиться этой чертовой тайны, я действительно улечу.<sup>6</sup> (Булгаков 1994, 347)

Es fällt in der Tat auf, wie wenig Bulgakov, der schließlich eine Reihe von Science-Fiction-Werken geschrieben hat, sich für die technisch-naturwissenschaftliche Seite der jeweiligen Entdeckungen interessiert. Es ergibt sich ein recht eindeutiges Bild über Sinn und Zweck der Bulgakov'schen Zeitmaschinen, eben „улететь из-под советской власти“<sup>7</sup> (ebd.). Eine solche Zielsetzung ist per se nun nichts Außergewöhnliches und passt sich prinzipiell dem tradierten Bild Bulgakovs als eines antisowjetischen Autors an. Es soll an dieser Stelle auch nicht völlig revidiert werden. Allerdings ist eine Lesart erforderlich, die darüber hinausgeht und versucht, diese Überwindung der Zeit nachzuzeichnen. Dass die Narrativierung von Zeitlogiken und -modellen bei Bulgakov immer an die Auseinandersetzung mit sich ablösenden und überlagernden Zeitmodellen der sowjetischen Kultur der 1920er und 1930er Jahre gekoppelt ist, und dass Bulgakovs Texte selbst in ihrer satirischen Dimension in dieser Hinsicht keine bloße Auseinandersetzung mit der Tagespolitik und den sowjetischen Verhältnissen sind, lässt sich hier nur andeuten. Der vorliegende Beitrag soll vor allem versuchen, an Hand von *MiM* darzustellen, wie sich die Überwindung der Zeit ins Werk selbst einschreibt, und wie für *MiM* im besonderen Maße die Feststellung Jablokovs gilt, dass nämlich die Protagonisten Bulgakovs:

[...] пределевают время с помощью озарения, гениальной догадки, придавая минувшим событиям статус вечных, «вневременных». Книга, созданная героем романа «Мастер и

6 „Bunša. Sie sollten eine Vorlesung halten. Avdotja Gavriloŭna aus der Wohnung Nr. 14 hat schon gesagt, dass Sie so ein Aeroŭplan bauen, mit dem man der Sowjetmacht davonfliegen kann. Bonderor. Genau. Stellen Sie sich vor, genau so ist es! Ich kann nicht begreifen, wie diese Idiotin Avdotja Gavriloŭna das herausgefunden hat! [...] sie sagt die Wahrheit. Und glauben Sie mir, wenn ich es schaffe, dieses verfluchte Geheimnis zu lüften, dann fliege ich wirklich davon.“

7 „der Sowjetmacht davonzufliegen“.

Маргарита», вполне может быть представлена как «научный эксперимент» с непредсказуемым, неожиданным для автора результатом и в этом смысле соотнесена, например, с открытиями профессоров Персикова и Преображенского.<sup>8</sup> (Яблоков 2001, 116)

Um zu zeigen, dass dies in *MiM* vor allem auch in Auseinandersetzung mit Dantes *Divina Commedia* (*Die göttliche Komödie*; im Folgenden *DC*) geschieht, soll dabei zunächst auf die in der Bulgakovliteratur häufig ins Zentrum gestellte Beziehung von *MiM* zu Florenskijs *Мнимости в геометрии* (*Imaginäre Größen in der Geometrie*) eingegangen werden, bevor einige typologische Ähnlichkeiten zwischen *MiM* und der *DC* aufgezeigt werden können.

### Bulgakov zwischen Dante und Florenskij

Der Einfluss von Dantes *DC* auf *MiM* ist ein Thema mit Fallstricken. Während der Leser auf Goethe schon allein durch das Epitaph aus dem *Faust* vorbereitet wird, wird Dante im Text selbst nicht erwähnt. Bereits Čudakova hat allerdings im Rahmen ihrer Arbeiten zur Entstehungsgeschichte und den Quellen Bulgakovs (Čudakova 1974; 1976) auf Dante und insbesondere auf Florenskijs kleine Schrift *Мнимости в геометрии* verwiesen, deren letztes Kapitel Dante gewidmet ist und die von Bulgakov mehrfach gelesen und mit Unterstreichungen versehen wurde. Ist seit diesem Hinweis Čudakovas zwar eindeutig belegbar, welchen – zumindest mittelbaren – Einfluss bestimmte Textstellen der *DC* auf Bulgakovs letzten Roman hatten, so wurde hierdurch oft gleichzeitig der Blick auf die *DC* als solcher verstellt. Man sah den Einfluss Dantes gewissermaßen durch die Brille Florenskijs und beschränkte ihn auf Fragen quasi-naturwissenschaftlicher Raum-Zeit-Ordnungen oder gab sich in der Frage nach dantesken Einflüssen mit dem Hinweis auf Florenskij zufrieden. Wenn zugleich immer wieder auch die Feststellung gemacht wurde, dass auch ohne Florenskij die *DC* wohl zu einer der wichtigsten Inspirationsquellen Bulgakovs gerechnet werden müsse, gibt es kaum Untersuchungen zu den direkten intertextuellen Beziehungen zwischen Dante und Bulgakov.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> „[...] die Zeit mittels Erleuchtung und genialer Vermutungen überwinden und so vergangenen Ereignissen den Status ewiger ‚zeitloser‘ Ereignisse verleihen. Das vom Helden des Romans ‚Der Meister und Margarita‘ geschaffene Buch lässt sich durchaus als ‚wissenschaftliches Experiment‘ mit einem unvorhersehbaren, für den Autor unerwarteten Ergebnis auffassen und kann in diesem Sinne zum Beispiel mit den Experimenten Persikovs und Preobraženskij in Bezug gesetzt werden.“

<sup>9</sup> Andererseits sind auch einige Fälle eines motivgeschichtlichen Parforcerittes durch Dante

Die Überlegungen Florenskijs<sup>10</sup> zur *DC*, in denen er mittels Anleihen bei der Relativitätstheorie zu beweisen sucht, dass Dante erstens in seinem Werk einen nicht-euklidischen (genauer noch einen elliptisch-gekrümmten, endlichen) Raum annehme und dass zweitens dieses solcherart konzipierte ptolemäisch-danteske System dem kopernikanischen überlegen sei (vgl. Hagemeister 1985, 17), zeigen, dass es hier v. a. um den Versuch geht, Dante zu instrumentalisieren und mit ihm das Mittelalter gegen die Neuzeit auszuspielen.

Wenn auch auf eine genauere Diskussion von Florenskijs Thesen an dieser Stelle verzichtet werden muss, so soll ein grundsätzlicher philologischer Einwand an seiner Konzeption dennoch vorgebracht werden. Florenskijs gesamte Ausführungen beruhen auf der Behauptung, dass Dante am Ende seiner Reise wieder am Ausgangspunkt angelange, was so in der *DC* nicht zu finden ist. Florenskij geht es offenkundig nicht um ein adäquates Danteverständnis. Dies ist aber gerade dann relevant, wenn die Frage untersucht werden soll, welcher Art die intertextuellen Bezüge zwischen Dante und Bulgakov sind. Ohne eine Beeinflussung Bulgakovs durch Florenskij in Abrede zu stellen, wird doch ersichtlich, dass zwischen Florenskijs und einem genuin dantesken Einfluss auf *MiM* unterschieden werden muss.

Bei den von Bulgakov unterstrichenen Passagen handelt es sich vor allem um drei Schlussfolgerungen, zu denen Florenskij gelangt. Erstens seien, so Florenskij, Geschwindigkeiten schneller als Licht möglich und führten zu neuen Bedingungen menschlicher Existenz:

[...] появление вместе с ними вполне новых, пока нами наглядно непредставимых, если угодно – трансцендентных нашему земному, кантовскому опыту, условий жизни [...].<sup>11</sup> (Florenskij 1985, 50)

Der Übergang zwischen diesen Bereichen sei nur sprunghaft möglich. Zweitens behauptet Florenskij, dass im Grenzbereich zwischen Himmel und Erde andere physikalische Gesetze gelten:

---

und Bulgakov zu erwähnen, die in ihren Ergebnissen allerdings durchaus angreifbar sind (Йованович 1989; Белза 1987).

<sup>10</sup> Zu Florenskijs Aufsatz und ihrer naturwissenschaftlichen (Ir)Relevanz vgl. auch die sehr gute Einführung von Hagemeister 1985. Zur Beziehung Dante und Florenskij vgl. ebenfalls den Aufsatz von Beatie und Powell 1981. V. a. auf die zuletzt genannte Studie stützen sich die hier folgenden Erläuterungen zu den Unterstreichungen Bulgakovs.

<sup>11</sup> „[...] parallel zu ihnen kommt es zum Auftreten neuer, uns bislang anschaulich nicht vorstellbarer, gewissermaßen unsere Kantsche Erfahrung transzendierender Lebensbedingungen [...].“

[...] длина всякого тела делается равной нулю, масса бесконечна, а время его, со стороны наблюдаемое – бесконечным. Иначе говоря, тело утрачивает свою протяженность, переходит в вечность и приобретает абсолютную устойчивость.<sup>12</sup> (52)

An dieser Stelle geht Florenskij dann noch einen dritten Schritt weiter. Er behauptet, dass die Zeit hier in umgekehrter Richtung verlaufe:

Иначе говоря, здесь действующая причинность сменяется, – как и требует Аристотеле-Дантовская онтология – причинностью конечною, телеологией [...].<sup>13</sup> (Ebd.)

Dieses Reich des imaginären Raums sei aber real und heiße bei Dante Empyreum. Florenskij gelangt dann zu der Feststellung:

Все пространство мы можем представить себе двойным, составленным из действительных и из совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительности к поверхности мнимой возможен только чрез разлом пространства и выворачивание тела чрез самого себя.<sup>14</sup> (53)

Diesen Übergang zu erreichen, so Florenskij, sei bisher nur durch extrem hohe Geschwindigkeiten vorstellbar, es gebe aber keine Beweise dafür, dass nicht auch andere Möglichkeiten existierten. Florenskij schließt dann mit dem Ausruf: „Так разрывая время, «Божественная комедия» неожиданно оказывается не позади, а впереди нам современной науки.“<sup>15</sup> (Ebd.)

Die Frage bleibt bestehen, inwiefern solche Raumzeitvorstellungen Eingang in *MiM* gefunden haben. Dabei ist zu beobachten, dass je

---

12 „[...] die Ausdehnung eines beliebigen Körpers wird gleich Null, die Masse unendlich und seine Zeit, von außen betrachtet, unendlich. Mit anderen Worten verliert der Körper seine Ausdehnung, geht in die Ewigkeit über und erhält eine absolute Stabilität.“

13 „Mit anderen Worten wird die geltende Kausalität – wie es die aristotelisch-dantische Ontologie erfordert – durch eine finale Kausalität, eine Teleologie abgelöst [...].“

14 „Den gesamten Raum können wir uns gedoppelt vorstellen, zusammengesetzt aus realen und mit ihnen zusammenfallenden imaginären Gauß'schen Koordinatenflächen, allerdings ist der Übergang von einer realen Fläche auf eine imaginäre nur durch das Zerbrechen des Raumes und die Umstülpung des Körpers möglich.“

15 „Und so erweist sich die Göttliche Komödie, indem sie die Zeit sprengt, unerwartet als unserer zeitgenössischen Wissenschaft vorausseilend und nicht ihr hinterherlaufend.“

konkreter die vermeintlichen Ähnlichkeiten werden, desto weniger überzeugend die angeführten Parallelen wirken. So behaupten beispielsweise Beatie und Powell, dass sich in Widersprüchen zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit Einflüsse der Relativitätstheorie bemerkbar machten (1981, 254-255). In einem weiteren Schritt werden dann Beispiele aufgezählt, in denen Personen gealtert zu sein scheinen. Diese Szenen werden dann aber nicht so gedeutet, wie der Text es selbst nahelegt, dass nämlich die jeweiligen Personen eben nach einem Schock gealtert *scheinen*, sondern so, dass sich hier die Fähigkeit des Teufels zeige, Menschen altern zu lassen.

Die Autoren ordnen den Teufel Dantes Empyreum als imaginärem Raum im Sinne Florenskijs zu (257) und gelangen schließlich zu der Auffassung, dass „those who encounter him suffer time’s relativistic effects.“ (ebd.) Damit soll allem Anschein nach auf Einstein (und möglicherweise das Zwillingsparadox) angespielt werden. Nur treffen eine Reihe der Personen, die zu altern scheinen gar nicht auf Voland, manche treffen sogar überhaupt nicht direkt auf eine unnatürliche Kraft (Rjuchin, Pilatus, der Meister selbst).

Überzeugender ist deshalb die Beobachtung Hans Günthers, der die Wohnung Nr. 50, in der schließlich der Ball stattfindet, mit Florenskij in Verbindung bringt:

Florenskijs – auf Dantes Empyreum bezogene – Vorstellung, daß man sich den gesamten Raum als doppelten vorstellen kann, „zusammengesetzt aus realen und mit ihnen zusammenfallenden imaginären Gauss’schen Koordinatenflächen“, scheint am ehesten hier seine künstlerische Realisierung zu finden. (Günther 1992, 20)

Allerdings führt er die Spannung, die sich bei einer solchen Lesart aus der Parallele zwischen dem Paradies Dantes und dem Ball beim Teufel ergibt nicht aus.<sup>16</sup> So wäre hier eher von einem Einfluss Florenskijs ohne Dante zu sprechen. Günther ist es auch, der zu einem ernüchternden Resultat kommt:

Alle Versuche, die letzte Aufenthaltsstätte des Meisters in Termini der Danteschen Kosmographie zu beschreiben, müssen als äußerst spekulativ erscheinen. [...] Der Roman entwirft hier vielmehr sein eigenes Koordinatensystem. (21)

---

16 Im Übrigen bleibt dann von der Konzeption Florenskijs nicht mehr viel übrig, als dass es einen Raum gibt, in dem die Gesetze der Physik nicht gelten. Es stellt sich daher die Frage, ob man für die Erklärung einer solchen Stelle wirklich Florenskij benötigt.

Dies gilt mutatis mutandis auch für Florenskijs Kosmografie. Denn einen elliptischen Raum gibt es in *MiM* ebenso offenkundig nicht. Und eine eindeutige Zuordnung der Raum-Zeitstruktur des Romans insgesamt zu bestimmten quasi-naturwissenschaftlichen Postulaten Florenskijs scheint den Blick auf *MiM* eher zu verstellen als zu erhellen.

An Stelle solcher Deutungsversuche soll hier vorgeschlagen werden, ihn in einer doppelten Funktion einerseits als eine Art Programm und andererseits als gewissermaßen externe Bestätigung von Bulgakovs eigenen genuin künstlerisch-literarischen Vorstellungen zu verstehen. Als Programm lassen sich die angeführten Schlussfolgerungen Florenskijs mit der weiter oben beschriebenen Zielsetzung Bulgakovs in Verbindung bringen: nämlich in und mit einem Text einen imaginären (aber realen) Raum zu schaffen, der die Grenzen der Zeit aufhebt und sich als teleologisch erweist. Gleichzeitig dient der Text quasi als naturwissenschaftlich-mathematische Bestätigung dessen, dass eine solche Überwindung von Raum und Zeit gerade im literarischen Werk (nämlich bei Dante) möglich ist. Dann aber ergibt sich umso mehr die Frage nach der Beziehung zwischen *MiM* und der *DC*.

### Zeit und Ewigkeit im Erzählen

Für eine Untersuchung der Beziehung zwischen Dante und Bulgakov gilt zunächst die grundsätzliche Überlegung Michail Andreevs:

Дантовские мотивы романа имеют прямое отношение к его структуре, и все аналогии, которые, будучи взяты сами по себе, не могут не показаться надуманными и произвольными, получают логическое обоснование и точку опоры в принципиальном единообразии по крайней мере одного, но во многом определяющего элемента структуры – пространственно-временной организации произведения [...].<sup>17</sup> (Андреев 1993, 149)

---

17 „Die dantesken Motive des Romans stehen in direkter Beziehung zu seiner Struktur und alle Analogien, die für sich allein genommen nicht anders als aufgesetzt und willkürlich erscheinen können, erhalten ihre logische Erklärung und ihre Grundlage in der prinzipiellen Übereinstimmung zumindest eines aber in vieler Hinsicht entscheidenden Elements der Struktur – der räumlich-zeitlichen Organisation des Werkes [...]“



Andreev selbst führt diesen Standpunkt allerdings nur ansatzweise aus.<sup>18</sup> Er verweist dabei auf die Ähnlichkeiten in der Zeitstruktur, bei der in beiden Fällen die Ostergeschichte im Hintergrund stehe, sowie auf das Kategorienpaar Dichtung vs. Fiktion, das für beide Werke zentral sei. Im Zentrum steht vor allem der Vergleich der Beziehung zwischen Margarita und dem Meister mit der Beziehung zwischen Beatrice und Dante. Während letzteres zwar eine genauere Untersuchung wert wäre, soll hier jedoch auf die Zeitstruktur genauer eingegangen werden. Der Doppelroman<sup>19</sup> Bulgakovs verweist mit seiner Parallelität aus Ostergeschichte (also der Jerusalemer Handlung) und der Moskauer Handlung sicherlich gerade auch auf Dantes *DC*. In beiden Texten dient die Ostergeschichte gewissermaßen als Schablone und Kontrast. Sie bildet die Basis für das Selbstverständnis eines Autors im Text, der sie umschreibt (der Meister bei Bulgakov) bzw. sich selbst in sie einschreibt (der Erzähler bei Dante). Bereits die Art der jeweiligen Zeitangaben ähnelt sich. Während die Daten der Ostergeschichte bei Dante natürlich bekannt sind, zeichnen sich bei Bulgakov die Kapitel des Jerusalemer Geschehens gerade im Kontrast mit denen der Moskauer Handlung durch die exakte Datierung aus, die mit ihrer prominenten Platzierung sogar zum Leitmotiv wird, das beide Handlungen miteinander verbindet. Die Moskauer Handlung selbst wird ebenso wie diejenige der *DC* durch eine Vielzahl handlungsinterner relationaler Zeitangaben gekennzeichnet, wobei der Leser sich nur indirekt den genauen Zeitpunkt der Handlung erschließen kann. Es lässt sich also das Oszillieren der Leserwahrnehmung festhalten: zwischen exakten Zeitangaben einerseits und der ständigen Ungewissheit darüber, wann das gesamte Ereignis stattfindet. Zu dessen (vergeblicher) Auflösung muss der Leser den Umweg über den Fluchtpunkt der (fiktiven) Ostergeschichte nehmen.<sup>20</sup>

Eine der wichtigsten Parallelen zwischen *MiM* und der *DC* stellt sicherlich der *contrapasso*<sup>21</sup>, als eines ihrer zentralen Strukturmerkmale dar. Dante erklärt diesen Begriff selbst im 28. Gesang der *Hölle*, wo der als Zwietrachtstifter bestrafte Bertran de Born über seine Strafe berichtet:

18 Dennoch stellt dieser Aufsatz wohl den bis heute besten und weitblickendsten Aufsatz zu den strukturellen intertextuellen Beziehungen zwischen Dante und Bulgakov dar.

19 Der Begriff ist Riggerbachs immer noch wichtiger Studie entnommen (Riggerbach 1979).

20 Vgl. auch die zahllosen Diskussionen um eine exakte Datierung der Handlung sowohl der *DC* als auch von *MiM*.

21 Immer noch sehr lesenswert zur Funktion des *contrapasso*, besonders auf Grund ihres Einschlusses der Zeitproblematik, ist die Arbeit von Hugo Friedrich 1942.

Perch'io partii così giunte persone,  
Partito porto il mio cerebro, lasso!  
Dal suo principio ch'è in questo troncone.  
Così s'osserva in me lo contrapasso.<sup>22</sup>  
(Inf. XXVIII, 139-142)

Es ist der Kopf Bertrams, der – abgetrennt von seinem Körper – zu Dante und damit auch zum Leser spricht. In diesem Falle symbolisieren sich in der Figur Bertrams und ihrer Bestrafung im *contrapasso* die für Dante beinahe schwerste Sünde des Unruhestiftens und ihre adäquate und symbolische Vergeltung der Trennung von Kopf und Herz, der irrwitzigen Situation, wenn der Mensch sich entzweit:

E il capo tronco tenea per le chiome,  
Pèsol con mano a guisa di lanterna;  
E quel mirava noi, e dicea: „Oh me!“  
Di sè faceva a sè stesso lucerna,  
Ed eran due in uno ed uno in due:  
Com'esser può, quei sa, che sì governa.<sup>23</sup>  
(Inf. XXVIII, 121-126)

Die Parallele, die sich hier aufdrängt, ist der Satansball. Am Ende der berühmten Szene wendet sich Voland zum eingangs der Handlung abgetrennten und später verschwundenen Kopf von Berlioz und spricht ihn an – dies auch, um vor der Versammlung der Verdammten seine Macht zu demonstrieren.

– Михаил Александрович, – негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. – Все сбылось, не так правда ли? – продолжал Воланд, глядя в глаза головы. – Голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живу я в вашей квартире. Это – факт. А факт – самая упрямая в мире вещь. Но теперь нас интересует

---

22 „Weil ich so nah verwandte Menschen trennte, / Muß ich mein Hirn nun abgetrennt auch tragen / Von seinem Ursprung, der in diesem Rumpfe. / Also vollzieht an mir sich die Vergeltung.“Einschlusses der Zeitproblematik, ist die Arbeit von Hugo Friedrich 1942.

23 „Er trug das abgeschlagene Haupt am Schopfe / In einer Hand, wie die Laterne hängend, / Das sah uns an mit einem Rufe: ‚Weh mir!‘ / Er war sich selber seine eigne Leuchte, / Sie waren zwei in einem, einer zweie; Wie's möglich, weiß nur der, der es befohlen.“

dальнейшее, а не этот уже совершившийся факт. Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!<sup>24</sup> (Булгаков 1990, 265)

Zunächst fällt der abgeschlagene aber lebendige Kopf als Parallele auf, der in beiden Fällen als Strafe und besondere Qual dient und jeweils zu einem Gebrauchsgegenstand (einer Lampe bei Dante, einem Trinkgefäß bei Bulgakov) wird.

Aber auch in der Schuld von Berlioz überschneiden sich zwei wichtige bei Dante dargestellte Sündenbereiche. Der kämpferische Atheismus des Kritikers und insbesondere seine Ignoranz gegenüber der Möglichkeit eines Lebens nach dem Tod korrespondieren mit der Darstellung der Ketzer im sechsten Kreis der Hölle. Diese liegen in Särgen und werden so dafür bestraft, dass sie nicht an ein Leben nach dem Tod glaubten. Zum anderen ist es aber eben das Zwietrachtstiften, das man bei Bulgakov wohl ohne allzu spekulativ zu werden als Haupteigenschaft der Literaturkritiker annehmen darf, und das bei Dante, wie bereits beschrieben, durch die Verstümmelung und letztlich den abgetrennten Kopf seine Vergeltung findet.

Im „горячий проповедник“ („leidenschaftlichen Verkünder“) und Atheisten Berlioz kombinieren sich diese beiden Strafen entsprechend und damit gerät das Prinzip der Vergeltung selbst, d. h. der *contrapasso*,

24 „ ‚Michail Alexandrowitsch‘, sagte Voland halblaut zu dem Kopf, da hoben sich die Lider des Toten, und Margarita erblickte zusammenzuckend lebendige Augen, grübelnd und voller Leid. ‚Alles ist eingetroffen, stimmt’s?‘ fuhr Voland fort und blickte dem Kopf in die Augen. ‚Der Kopf wurde Ihnen von einer Frau abgetrennt, die Sitzung fand nicht statt, und ich hause in Ihrer Wohnung. Das ist ein Faktum. Und ein Faktum ist das Hartnäckigste, was man sich denken kann. Sie waren stets ein leidenschaftlicher Verkünder jener Theorie, die da besagt, daß nach Trennung des Kopfes vom Rumpf das Leben im Menschen aufhört, er zu Staub wird und ins Nichtsein geht. Ich freue mich, Ihnen in Anwesenheit meiner Gäste, die freilich der lebendige Beweis für eine ganz andere Theorie sind, mitteilen zu können, daß ihre Theorie fundiert und scharfsinnig ist. Im übrigen ist die eine Theorie so viel wert wie die andere. Es gibt auch eine, nach der jedem das zuteil wird, woran er glaubt. Möge es eintreffen! Sie verschwinden ins Nichtsein, und es ist mir eine Freude, aus dem Kelch, in den Sie sich verwandeln werden, auf das Sein zu trinken!‘ “ (Bulgakov 1994, 342)

in den Mittelpunkt. Denn die besondere Ironie Volands besteht ja gerade darin, dass „каждому будет дано по его веpe“<sup>25</sup> (ebd.), dass also eine Analogiebeziehung zwischen der Intention des Individuums und seiner Behandlung durch die jenseitige Macht bestehen muss. Dies ist aber genau das Prinzip des *contrapasso*, nicht etwa die bloße gerechte Vergeltung im Sinne einer jeden erreichenden Strafe, sondern die Äquivalenz zwischen Intention der Seele und ihrem ewigen Ort im Jenseits. Dass es sich hier tatsächlich um ein den Roman durchgängig strukturierendes Prinzip handelt, wird an zahlreichen Stellen deutlich. Hierzu gehört natürlich Frida, der jeden Morgen das Tuch, mit dem sie ihr Kind im Wald erstickte, erneut auf den Nachttisch gelegt wird (259). Die modesüchtigen Damen der Varietévorstellung finden sich ohne Kleidung auf der Straße wieder (179), während die geldgierigen Männer Falschgeld erhalten (182-183), Denunzianten werden denunziert, der alles für ein langes Leben ansparende gesundheitsbewusste Buffetchef erfährt von seinem baldigen Krebstod (199 ff), der seine Beschäftigung vorschützende Beamte wird im buchstäblichen Sinne vom Teufel geholt, sodass sein Anzug für ihn weiterarbeitet (183 ff) und der ständig Laienzirkel organisierende Behördenchef kann mit dem Singen nicht mehr aufhören (186 ff). Als größte Sünde erscheint jedoch dann der Verrat: Ganz am Ende des Balls betritt Baron Majgel’ die Szene, nur um sogleich getötet zu werden (265-266). Der Baron – ganz offensichtlich von den Sicherheitsorganen beauftragt, sowohl Ausländer als auch Künstler auszuspionieren – ist die einzige Figur im gesamten Roman, die überhaupt von Voland bzw. seinem Gefolge direkt getötet und zugleich auch im gewissen Sinne die letzte Person, die überhaupt geschädigt wird. Damit wird nun noch einmal die danteske Ordnung evoziert – denn auch hier stellt der Verrat die schlimmste aller Sünden dar und ihre Bestrafung im letzten Kreis der Hölle bildet zugleich deren Abschluss. Bei Bulgakov beginnt nach dem Ball die Erlösung der Helden aus der zeitlichen Welt.

Wie auch bei Dante ist dies politische Satire ohne sich auf diese Funktion zu beschränken. So hat bereits Riggenbach die Besonderheit der Mehrzahl der in *MiM* auftretenden Figuren herausgestellt:

Während ihrer kurzen Lebensdauer im Roman stehen die Personen des zweiten Kreises im Mittelpunkt des Geschehens – nicht als selbstständig handelnde Subjekte, sondern als Objekte der Beobachtung. Denn diese Personen treten gerade in dem Augenblick vor uns, wo

---

25 „jedem das zuteil wird, woran er glaubt“ (ebd.).

sie sich unerklärlichen Ereignissen oder übermenschlichen Wesen gegenübergestellt sehen. (Riggenbach 1979, 65)

Dies ist wiederum genau die Art von Figurenbeschreibung, die für die *DC* so bestimmend ist. Auch hier treten die Figuren nur für einen Moment auf, und ihre Dramatik, ihre Lebensgeschichte (so sie geschildert wird) dienen letztlich der Illustration einer bestimmten Sünde und der sich in alle Ewigkeit wiederholenden äquivalenten Bestrafung. Die Figuren gewinnen ihre Plastizität und Originalität nur in der Verdichtung in dem einen alles entscheidenden Moment.

Es ist dieser Kontrast zwischen der ewigen Ordnung der Dinge und dem Wanderer Dante, der der *DC* ihre innere Spannung verleiht. Hier ist es allein Dante, der sich mit der Zeit verändert und vom Wanderer zum Dichter wird, der dem Leser von seiner Reise berichtet. Das Werk der *DC* bezeichnet in seiner Prozesshaftigkeit eben jenen Aufstieg Dantes aus der Zeit in die Ewigkeit<sup>26</sup>:

Io, che al divino dall'umano,  
All'eterno dal tempo era venuto,  
E di Fiorenza in popol giusto e sano,  
Di che stupor dovea esser compiuto!<sup>27</sup>  
(Par. XXXI, 37-40)

So beendet Dante seinen Weg im Anblick der Himmelsrose der Seligen mit der Erkenntnis Gottes und der Überwindung der Zeitlichkeit. Dass dies nun dezidiert *in* der Zeit geschieht, nämlich in einer Handlung deren einzig Handelnder der Wanderer Dante ist, macht diesen Kraftakt deutlich, mit dem die Ewigkeit zum Teil der Lebenszeit Dantes und der erzählten Zeit des Werkes der *DC* (und damit zum Teil des Erzählens) wird. Allen Zweifeln zum Trotz, die im Werk an der Gedächtnis- und Ausdrucksfähigkeit laut werden, scheint das Gelingen doch keinem generellen Vorbehalt ausgesetzt zu sein. Heißt es zu Beginn der Reise:

---

26 An dieser Stelle kann nicht näher auf die umfangreiche Danteliteratur eingegangen werden. Zur Zeitthematik bei Dante sei aber verwiesen auf die Arbeiten von Jauß 1989 und Stierle 2008.

27 „Wie mußte ich, der von der Zeit zum Ewigen / Vom Menschlichen zum Göttlichen gekommen / Und aus Florenz zum Rechten und Gesunden, / Von großem Staunen überwältigt werden!“

Ma per trattar del ben ch'io vi trovai,  
Dirò dell'altre cose ch'io v'ho scorte.<sup>28</sup>  
(Inf. I, 8-9)

So wird dieses Ziel am Ende wiederaufgegriffen, ist also im Wesentlichen bereits erfüllt:

O somma luce che tanto ti levi  
Dai concetti mortali, alla mia mente  
Ripresta un poco di quel che parevi,  
E fa la lingua mia tanto possente,  
Ch'una favilla sol della tua gloria  
Possa lasciare alla futura gente;  
Chè, per tornare alquanto a mia memoria  
E per sonare un poco in questi versi,  
Più si conceperà di tua vittoria.<sup>29</sup>  
(Par. XXXIII, 67-75)

Diesen besonderen Status des Textes als „poema sacro“ (vgl. Андреев 1993, 152), als dem Gedächtnis eingeschriebene Vision, findet man auch bei Bulgakov wieder. Der Pilatusroman wird zunächst als Augenzeugenbericht, dann als Traumvision und schließlich als literarischer Text evoziert. Dabei bleibt der Wahrheitsanspruch in allen Teilen gleich – sowie auch die Behauptung, es handle sich hier um den Roman des Meisters, den dieser erraten habe. Dieser textimmanente Wahrheitsanspruch wird auch dadurch unterstrichen, dass er keinerlei ironischen Attacken oder widersprüchlichen Erklärungsansätzen seitens des Erzählers ausgesetzt wird, wie dies mit den meisten Elementen der Moskauer Handlung – insbesondere im Epilog – geschieht. Die drei Personen, Voland, Bezdomnyj und der Meister, die an seiner Entstehung bzw. Wiederentstehung partizipieren, sind zudem alle im Roman als Historiker gekennzeichnet. Zeugenschaft, Vision und Literatur werden zu auf den ersten Blick gleichberechtigten Formen historischer Erinnerung, die zugleich als ewige Wahrheit zeitlichen oder subjektiven Schwankungen entzogen ist.<sup>30</sup>

---

28 „Doch um des Guten, das ich dort gefunden, / Sag ich die andern Dinge, die ich schaute.“

29 „O höchstes Licht, das über Menschensinne / So weit erhaben, leihe meinem Geiste / Ein wenig von dem, was du geschienen; / Und mache meine Zunge also mächtig, / Daß sie ein Fünklein nur von deinem Glanze / Den künftigen Geschlechtern lassen möge. / Denn wenn mir etwas ins Gedächtnis kehret / Und noch ein wenig klingt in diesen Versen, / So wird man mehr von deinem Sieg begreifen.“

30 Dies ist zu einer Zeit als in der sowjetischen Kultur das historische Genre sowohl in

Der Status liegt aber nicht mehr im Text selbst begründet, wie noch bei Dante, der in der Zeit die ewige Ordnung entlangschreitet und diese dabei im Werk einfängt. Bei Bulgakov wird er durch den zweiten Roman, die Moskauer Handlung, erzeugt. Die Zuschreibung des sakralen Status und die Erlösung bzw. Befreiung des Autors (in diesem Fall also v. a. des Meisters) erfolgt also nicht mehr durch den Text selbst, sondern sie muss ihrerseits wieder im Roman der Moskauer Handlung erzählt werden. Es sind die Bedingungen der fiktionalen Welt des Moskauer Romans, die Autor und Werk (also den Meister und den Pilatusroman) der Zeit entheben: der Autor erreicht den „вечный приют“ („ewigen Hort“), der Roman wird im Jenseits gelesen und im Jenseits beendet, er ist unzerstörbar und unveränderbar. Auf diese Weise werden – umgekehrt zu Dante – die Lebenszeit des Autors und die Handlung Teil der Ewigkeit.

Während Dante sich im Laufe der *DC* verändert, bleibt der fiktive Autor des Pilatusromans sich selbst im Wesentlichen gleich. Der einzige, der sich im Verlauf der Romanhandlung verändert, ist Bezdomnyj. Wenn sowohl der Meister als auch Bezdomnyj Züge von Dante tragen, dann geschieht das beim Meister vor allem in seiner Beziehung zu Margarita und seiner Rolle als Autor. Bei Bezdomnyj ist es jenes In-der-Zeit-Sein, das ihn von allen Figuren des Romans abhebt: Diese können sterben, aufstehen, sich verwandeln – ihre wesentlichen Charakterzüge ändern sich nicht. Nur Bezdomnyj, der ein pseudo-christliches Ritual samt Taufe und Ikone durchläuft, läutert sich, sagt sich wie Dante von der niederen Poesie los und wird zum Schüler des Meisters, wie Dante zum Schüler seines Maestros Vergil wird. Auch seine Beziehung zu Margarita, die besonders am Ende des Epilogs durchscheint, entspricht mit ihrer platonischen Verehrung einer Art Schutzheiligen eher dem Beatrice-Bild der *DC* als die Beziehung des Meisters zu Margarita.

Was bei Dante also in der Zeit geschieht, nämlich die Wandlung vom Wanderer zum Dichter, wird bei Bulgakov auch hier wieder in die Aufteilung auf verschiedene Romanebenen bzw. in diesem Fall Romanfiguren übertragen.

---

der Literatur als auch in anderen Kunstformen eine beherrschende Stellung inne hatte von besonderer Bedeutung. Gleichzeitig wird dem Schriftsteller gegenüber dem Historiker insofern der Vorrang eingeräumt als mit dem Meister gerade der Weg vom Historiker zum Schriftsteller als derjenige zur Erlösung dargestellt wird und der damit eben der umgekehrte der sowjetischen Kultur ist. Nicht die Historie (bzw. ihre politische Interpretation) beherrscht die Literatur, sondern die Literatur die Historie. Zugleich ist die Ambivalenz aus ständiger Veränderung (v. a. auch im ständigen Umschreiben bzw. ‚Vollenden‘ literarischer Texte) einerseits und absolutem Wahrheitsanspruch andererseits für den kulturellen Kontext der Zeit wichtig.

Gerade die Struktur *MiM* als Doppelroman, die eine solche Lesart ermöglicht, führt gleichzeitig zur oft beschworenen Unabschließbarkeit des Romans. Denn der sakrale Anspruch des Jerusalemromans bleibt durch seine Beschränkung auf diesen zugleich Teil der fiktionalen Welt von *MiM*, er bleibt auch textimmanent Literatur. Selbst die Verknüpfung zwischen beiden im Jenseits vermag daran nichts zu ändern. Natürlich kann man in dieser prinzipiellen Offenheit gerade auch eine der künstlerischen Stärken von *MiM* sehen, sollte aber nicht aus dem Blick verlieren, dass der Roman grundsätzlich pessimistischer ist. Nicht nur der Meister selbst hatte letztlich sein Vorhaben, den Roman zu vollenden, aufzugeben, sondern auch die zweite an Dante so stark orientierte Autorgestalt – Ivan Bezdomnyj – bleibt zurück und erinnert sich einmal im Jahr in ständiger Wiederkehr an die Ereignisse aus *MiM*.

Während bei Dante die Überwindung der Zeit eine letzte Neufindung der ewigen Ordnung Gottes vor dem Hintergrund der anbrechenden Renaissance ist, wird bei Bulgakov die Flucht aus der Zeit zu einem persönlichen Refugium vor der chaotischen Unordnung der geschichtlichen Welt der Moderne.

#### Literaturverzeichnis

- Beatie, Bruce A./Powell, Phyllis W.: Bulgakov, Dante and Relativity. In: Canadian-American Slavic Studies 15.2-3 (Summer-Fall 1981). S. 250-270.
- Bulgakov, Michail A.: Der Meister und Margarita. Gesammelte Werke. Bd. 3. Hg. von Ralf Schröder. Berlin 1994.
- Dante, Alighieri: Die Göttliche Komödie. Ital./Dt. Übers. und komm. von Hermann Gmelin. 6 Bde. München 1988.
- Florenskij, Pavel: Mnimosti v geometrii. Reprint der Ausgabe von 1922. Hg. von M. Hagemeister. München 1985.
- Friedrich, Hugo: Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini. Frankfurt/M. 1942.
- Günther, Hans: Das Zerbrechen des Raums: Zum Weltmodell von Bulgakovs „Der Meister und Margarita“ (*Master i Margarita*). In: Michail Afanas'evič Bulgakov 1891-1991. Text und Kontext. Hg. von Dagmar Kassek und Peter Rollberg. Berlin et al. 1992. S. 19-29.
- Hagemeister, Michael: P.A. Florenskij und seine Schrift Mnimosti v geometrii (1922). In: Florenskij, Pavel: Mnimosti v geometrii. Reprint der Ausgabe von 1922. Hg. von M. Hagemeister. München 1985. S. 1-60.



- Jauß, Hans Robert: Erleuchtete und entzogene Zeit – Eine Lectura Dantis.  
In: Das Fest. Hg. von Walter Haug und Rainer Warning. München  
1989. S. 64-91. (Poetik und Hermeneutik XIV).
- Riggenbach, Heinrich: Michail Bulgakovs Roman „Master i Margarita“.  
Stil und Gestalt. Bern 1979.
- Stierle, Karlheinz: Zeit und Werk. Prousts *À la Recherche du Temps perdu*  
und Dantes *Commedia*. München 2008.
- Андреев, М.Л. Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские  
чтения 1990. Под общ. ред. И.Ф. Бельзы. Москва 1993. С. 148-154.
- Белза, И.Ф. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» //  
Дантовские чтения 1987. Под общ. ред. И.Ф. Бельзы. Москва  
1989. С. 58-90.
- Булгаков, М.А. Собр. Соч. в 5 т. Т. 5. Москва 1990.
- Булгаков, М.А. Пьесы 1930-х годов. Санкт-Петербург 1994.
- Йованович, М. Булгаков и Данте: «Божественная комедия» как  
литературный источник «Мастера и Маргариты» // *Studia Sla-  
vica Hungarica* 35, 1-2 (1989). С. 107-115.
- Кораблев, А. Время и вечность в пьесах Булгакова // Булгаков-  
драматург и художественная культура его времени. Сост.: А.А.  
Нинов, В.В. Гудкова. Москва 1988. С. 39-56.
- Лурье, Я.С. Историческая проблематика в произведениях М.  
Булгакова: М. Булгаков и «Война и мир» Л. Толстого // Булгаков-  
драматург и художественная культура его времени. Сост.: А.А.  
Нинов, В.В. Гудкова. Москва 1988. С. 190-201.
- Чудакова, М.О. Условия существования // В мире книг (1974) 12.  
С. 79-81.
- Чудакова, М.О. Архив М.А. Булгакова // Записки ОР ГБЛ 37 (1976).  
С. 25-151.

#### Zum Autor

*Gunnar Lenz*, 1996 bis 2005 Studium der Slavistik und der Italianistik  
in Berlin (FU), Moskau (RGGU) und Konstanz. 2007 bis 2010 Mitglied  
des Doktorandenkollegs „Zeitkulturen“ im Rahmen des Konstanzer EXC  
16 „Kulturelle Grundlagen von Integration“. Seit 2010 Doktorand an der  
Universität Basel, seit 2011 dort Assistent am Slavischen Seminar.