

Bachelorarbeit über das Thema

**Michail Bulgakovs Roman *Master i
Margarita* – Der Teufel in Wort, Bild und
deutscher Übersetzung**

dem Prüfungsamt bei der
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft
in Germersheim

vorgelegt von

Margarita Krailich

Referentin: Univ.-Prof. Dr. phil. Birgit Menzel

Prüfungstermin: WS 2011/12

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Teufelsvorstellungen – Ein Überblick	4
2.1 Das volkstümliche Teufelsbild	4
a) Osteuropa – Der slawische/russische Teufel	4
b) Westeuropa – Der deutsche Teufel	6
2.2 Der Teufel im Christentum	7
2.3 Das gnostische Teufelsbild	10
3. Der Teufel in <i>Master i Margarita</i>	13
3.1 Zur Magie des Wortes	13
3.2 Porträt Volands	16
3.3 Die Gefolgschaft des Teufels	20
a) Korov'ev und Begemot	20
b) Azazello	22
c) Fazit	23
4. Die deutsche Übersetzung der Teufel-Wortspiele	24
4.1 Auswirkungen der Übersetzung bzw. Nicht-Übersetzung von Wortspielen auf die Interpretation des Romans	24
4.2 Die Bedeutung der deutschen Literatur für Bulgakovs <i>MiM</i>	29
a) Spuren der Romantik in <i>MiM</i>	29
b) Goethes „Voland“ und Bulgakovs „Woland“ – ein Vergleich	31
5. Schlusswort	35
Literaturverzeichnis	37

1. Einleitung

Der Roman *Master i Margarita*¹ von Michail Bulgakov zählt zu den Meisterwerken der Weltliteratur. In Russland und im russischsprachigen Raum hat sich ein besonderer Kult entwickelt, der bis heute aktuell ist und immer wieder neue Diskussionen hervorruft. Dabei melden sich nicht nur die sogenannten „bulgakovedy“ wie Marietta Čudakova, Lidia Janovskaja und andere Literaturwissenschaftler, die ihr gesamtes Leben der Erforschung von Bulgakovs Werken gewidmet haben, zu Wort, sondern auch die Kirche, die in dem Roman eine Gotteslästerung sieht, vertritt ihren nichtwissenschaftlichen Standpunkt. Auch in Deutschland fand der Roman in Thomas Reschkes Übersetzung eine breite begeisterte Leserschaft weit über die Slawistik hinaus.

Da aufgrund der Komplexität des Romans eine umfassende und dabei kurze Inhaltsangabe praktisch nicht möglich ist, setze ich die Kenntnis des Romans voraus, denn Ziel der vorliegenden Abhandlung ist es bei Betrachtung der Wortspiele mit dem *Teufel* Zusammenhänge innerhalb der gesamten Romanstruktur aufzudecken. Auf den ersten Blick hat der Roman *zwei* Erzählebenen, die in dieser Arbeit als „Moskauer Ebene“ und „Jeršalaim-Ebene“ bezeichnet werden, wobei letztere Ebene einen Roman im Roman darstellt. Die Literaturwissenschaftler unterscheiden jedoch auch weitere Ebenen innerhalb der Moskauer, wie zum Beispiel die Handlung um Ivan Bezdomnyj und den Meister und Margarita selbst. Angesichts der Entstehungszeit des Romans (1928-1940), während der der Titel ständig wechselte, ist man sich allerdings darin einig, dass Voland, also der *Teufel*, die Hauptperson darstellt. Er ist auf allen Ebenen präsent, ob nun als Erzähler, inkognito in Gestalt von Doppelgängern oder vertreten durch seine Gefolgschaft. Daher widmet sich diese Arbeit einer genauen Analyse dieser rätselhaften Figur, bei der, basierend auf der volkstümlichen, christlichen und gnostischen Darstellung, das Teufelsbild im Roman untersucht werden soll. Gleichzeitig sollen auch intertextuelle Bezüge, vor allem zur Bibel und zu Goethes *Faust*, aufgedeckt werden. Dabei sollen bereits bestehende Theorien gegenübergestellt, neue Interpretationsmöglichkeiten angeboten und ein Überblick über die Teufelsbeschreibungen gegeben werden. Denn bei der Untersuchung eines konk-

¹ Im Folgenden wird aus Gründen der Einfachheit und Übersichtlichkeit die Abkürzung *MiM* verwendet.

reten Romanaspekts ergeben sich immer wieder neue Sichtweisen und möglicherweise ist es gerade das, was den Roman *MiM* ausmacht: Er lässt trotz einer zusammenhängenden Struktur alles offen.

2. Teufelsvorstellungen – Ein Überblick

2.1 Das volkstümliche Teufelsbild

a) Osteuropa – Der slawische/russische Teufel

„In Russia certain pagan and occult elements persisted in folk beliefs and coexisted peacefully with Christianity (dvoeverie)“ (Carlson: 15). Wie der von der sozialistisch-kommunistischen Führung der Sowjetunion proklamierte Atheismus das orthodoxe Christentum nicht ausmerzen konnte, so konnte dieses auch nicht die abergläubischen Vorstellungen der Bevölkerung vollkommen verdrängen. Daher spiegelt sich „dvoeverie“, also der Zweiglauben, auch in Bulgakovs Roman *MiM* wider, insbesondere im Teufelsbild. Um die Zusammenhänge zu verdeutlichen, soll an dieser Stelle ein Überblick über die volkstümlichen Teufelsvorstellungen in Russland gegeben werden.

Dem Leser begegnet der Teufel im Roman zunächst im Wort, nämlich als „čert“. Dieser Begriff bezeichnet verschiedenste böse Geister und hat nach der Christianisierung Russlands die Bezeichnung „bes“, die der Benennung vorchristlicher Dämonen diente (vgl. Vlasova: 531 f.), zunehmend verdrängt. Wobei an dieser Stelle angemerkt sei: „slovo «bes» moglo imet' značenie «jazyčeskij bog», «idol» (izobraženie božestva)“ (Tolstaja: 34). Marina Vlasova verweist bezüglich der Wortherkunft von „čert“ auf das polnische „czart“, welches zunächst nur den Waldgeist „lešij“ bezeichnete. „Čert“ und „lešij“ werden in *MiM* (vgl. Bulgakov: 208; „Da nu tebja k lešemu, skradec!“ entspricht „Da nu tebja k čertu...“) und auch heute noch im Volksmund synonym gebraucht. Dies beruht vor allem darauf, dass man den Teufel je nach dessen Aufenthaltsort benannte. Infolgedessen bildeten sich mehrere „čerti“ heraus. Anatolij Abraškin hingegen, sieht in „čert“ eine Verbindung zu dem heidnischen Gott „Čur“: „on počitalsja pokrovitelem i zaščitnikom granic pozemel'nych vladenij“ (68). Aus dieser Theorie lässt sich schließen, dass der Begriff „čert“, wie zuvor „bes“, ursprünglich dem Verweis auf eine Gottheit diente.

Na mežach svojich učastkov zemledel'cy nasypali bugry, ogoražyvaja ich čactokolom, i takogo bugra nikto ne smel razryt iz opasenija razgnevat' božestvo. [...] [V]posledstvii i zameščenie Čura čertom stalo možno potomu, što Čur ochranjal čertu, granizu zapovednogo prostranstva.

(Abraškin: 68 f., Hervorhebungen-Verf.)

Erst im Christentum erlebte „Čur“, ebenso wie alle anderen heidnischen Götter, eine Umwandlung zum Teufel, dem Gegenspieler Gottes und personifizierten Bösen. Dagegen hat sich im volkstümlichen Glauben die göttliche Eigenschaft des „čert“ erhalten: „on dvojstven, mozet vstupit' v dogovor s čelovekom i daže prinesti dobro“ (Vlasova: 540, Herv.-Verf.).

Weitere Namen des Teufels sind „d'javol“ und „satana“ – zwei Benennungen, die sich synonym gebrauchen lassen. Jedoch gilt es im Russischen die Bedeutungsnuancen zu „čert“ bzw. dem Plural „čerti“ zu beachten. An dieser Stelle verweist Abraškin auf das russische Sprichwort „Vsech čertej znaju, odnogo d'javola ne znaju“ und meint damit „svoeobraznoe stolkonvenie jazyčeskoj i christianskoj tradicij: pervaja, bolee drevnjaja, rasskazyvajuščaja o čerte, ruskomu čeloveku bolee srodni i bolee ponjatna; vtoraja že, inozemnaja, tolkujuščaja o d'javole, temna i zagadočna.“ (Abraškin: 65 f.). Eine russische Eigenheit, die auch im Roman durchscheint, wo Voland als „d'javol“ und „satana“ auftritt – eine dunkle und rätselhafte Gestalt. Er ist mächtig, aber, im Bezug auf seine Handlungen im Roman, eher passiv. Dagegen sind seine Begleiter Korov'jev und Begemot in der Tat „čerti“, die „«šutjat» [sic!] nad prochožimi“ (Vlasova: 533). Auf diese Besonderheit wird in Abschnitt 3.3 noch genauer eingegangen.

[Somit] *wetteifern* in allen slawischen Ländern aus vorchristlicher Zeit überlieferte allgemeuropäische und heidnische slawische sowie christliche Bezeichnungen miteinander. (Mokienko/Scholz: 73)

Es stehen sich also das volkstümliche, möglicherweise slawische, „čert“ und das aus dem Griechischen stammende „d'javol“ sowie das vom Hebräischen kommende „satana“ gegenüber. Letztere Bezeichnungen entstammen der Bibel und sind daher christliche Bezeichnungen des Teufels, auf die ich in Abschnitt 2.2 genauer eingehen werde. An dieser Stelle möchte ich jedoch festhalten, dass die Begriffe eine gewisse Hierarchie aufweisen, die mit dem Auftauchen der „neuen“, christlichen Teufelsbezeichnungen zusammenhängt. So schreibt Vlasova: „Rasporjažaetsja čertjami [...] starščij nečistyj duch (D'javol, Satana). [...] [O]n prikovan cepjami, no rukovodit

nečistoj siloj“ (540). Das Bild des angeketteten Satans deckt sich mit der christlichen Vorstellung, dass er letzten Endes der Gewalt Gottes untersteht. Einerseits ist er der Antagonist Gottes, andererseits jedoch eine Waffe in Gottes Hand (Vlasova: 164 ff.).

b) Westeuropa – Der deutsche Teufel

Das volkstümliche deutsche Teufelsbild ist deutlich stärker vom Christentum beeinflusst als das russische, was vor allem auf die viel frühere Christianisierung zurückzuführen ist. Infolge der griechischen Übersetzung des Alten Testaments wurde der hebräische „Satan“ zu „diábolos“, woraus sich schließlich die deutsche Bezeichnung „Teufel“ abgeleitet hat. Wie im Russischen werden jedoch auch im Deutschen „häufig schon Spukgeister und böse Dämonen Teufel genannt“ (Wörterbuch der Religionen) und selbst, wenn „Teufel und Satan manchmal gleichgesetzt [werden, so] erscheinen [sie] doch auch als voneinander getrennte Gestalten“ (Das Oxford-Lexikon). An dieser Stelle sei vorweggenommen, dass das deutsche „Satan“ dem russischen „satana“ voll und ganz entspricht, während es für „d’javol“ im Deutschen kein direktes Äquivalent gibt. Das Deutsche kennt zwar das Adjektiv „diabolisch“ oder umgangssprachlich den Begriff „Deibel“, letzterer jedoch lässt sich aufgrund der ironischen Konnotation nicht mit der russischen Bezeichnung „d’javol“ gleichsetzen, die eine besondere Macht und Erhabenheit assoziiert. Somit wird als korrekte Entsprechung für die russischen Bezeichnungen „d’javol“ **und** „čert“ im Deutschen „Teufel“ gewählt. Bei der Analyse der Teufel-Wortspiele in der deutschen Übersetzung des Romans wird sich jedoch zeigen, dass dies mitunter problematisch werden kann.

Małgorzata Pólrola und Andrea Rudolph, die das mecklenburgisch-deutsche und das polnische Teufelsbild im Volksglauben miteinander verglichen haben, stellen fest, „daß der Teufel [...] Normverstöße, [...] wie unchristliche[n] Neid, Unterlassen nachbarschaftlicher Hilfe, Habgier, Spiel- und Trunksucht bestraft“ (217). Allerdings tut er dies im deutschen Kontext „als ein unbarmherziger Strafvollzieher“ (ebd.), während er im polnischen Kontext „zwar bestraft [...], [...] aber keinen allzu großen Schaden zufügt“ (ebd.). Nun lässt sich diese Aussage nicht pauschal auf das gesamt-slawische oder russische Teufelsbild übertragen, doch lassen sich damit Voland und seine Gefährten charakterisieren. Auch sie bestrafen nämlich die Moskauer für oben genannte Verstöße, z.B. indem sie dem Conférencier Bengalskij „den Kopf abreißen“ (218). Damit kommt Voland einerseits die christlich geprägte Rolle des

„Anwalt[s] göttlicher Gerechtigkeit“ (ebd.) zu, andererseits fallen die meisten Strafen letztendlich milde aus oder erweisen sich als Illusion (Bengalskij erhält auf Befehl Volands seinen Kopf zurück) und sollen nur der Ermahnung dienen. In diesen Handlungen scheint die „stärkere Ambivalenz slawischer Teufelsgestalten“ (Mokienko/Scholz: 80) durch. Während nämlich im slawischen Kontext „naturreligiöse Vorstellungen [...] in die Anschauungen vom Teufel eingeflossen [sind]“ und er sich somit „wie die ominöse Natur [...] einer eindeutigen Zuordnung zu Gut und Böse entzieht“ (ebd.), hat die germanische Mythologie im Mittelalter dazu beigetragen dem deutschen Teufel eine, vom Christentum bestärkte, negative Charakteristik zuzuschreiben. Beispielsweise gehen der „vom Teufel sorgfältig verborgene Pferdefuß“ (Pótrola/Rudolph: 213), das Bild des Verführers oder die Erfindung des Würfel- bzw. Kartenspiels auf den germanischen Gott „Wotan“ bzw. „Odin“ zurück, den „Beherrscher des Luftreiches, [...] der in den Wolken am Himmel dahinjagt und Seelen mit sich führt“ (ebd.). Auch der Gewittergott „Donar“ bzw. „Thor“ wird mit dem Teufel in Verbindung gebracht. Einerseits soll der teuflische Bocksfuß mit den Böcken, die Thors Wagen ziehen, in Zusammenhang stehen, andererseits wird Thor jedoch auch als Verfolger des Teufels dargestellt. Donner und Hahnenschrei als Symbole Thors sollen den Teufel vertreiben. All diese auf den deutschen Teufel übertragenen Eigenschaften der germanischen Götter entnehmen Pótrola und Rudolph der sogenannten *Edda*, einer isländischen Liedersammlung, die etwa im 12. Jahrhundert entstand (Encarta 2004). In den darin beschriebenen germanischen Mythen kommt auch ein Schmied namens Wieland bzw. Wiolant (althochdeutsch) oder Veland (angelsächsisch) vor, dessen Namen Abraškin als mögliche Quelle für Bulgakovs „Voland“ erwähnt. Boris Sokolov bringt „Voland“ dagegen direkt mit Wotan in Verbindung (Sokolov: 152).

2.2 Der Teufel im Christentum

Damit der Monotheismus den Polytheismus im Römischen Reich ablösen konnte, war eine Unterscheidung zwischen Gut und Böse für die christliche Kirche von enormer Bedeutung. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die alten heidnischen Götter mit all ihren Eigenschaften schlichtweg im „Teufel“ zusammengefasst wurden und man diesen dann als den Inbegriff des Bösen darstellte.

Satana v [...] christianstv[e] – glavnyj antagonist Boga i vsech vernych Bogu sil na zemle, vrag čelovečeskogo roda, car' ada i povelitel' besov. On protivno-

postavljen Bogu ne na ravných, ne kak antibožestvo, no kak padšee mjatežnoe tvorenie Boga, obraščajuščee protiv Tvorca silu, polučennuju ot Nego že; v konečnom sčete satana protiv sobstvennoj voli sodejstvuet ispolneniju Bož'ego zamysla. (Abraškin: 29)

Der Satan erscheint also im Christentum als ausführende Kraft des göttlichen Willens. Wenn der Mensch in seinem Glauben an Gott zweifelt oder ihn gar ablegt, erteilt Gott dem Teufel die Erlaubnis das Leben der Menschen zu beeinflussen: „posle smerti grešnika [satana možet] postupit' s ego dušoj po zaslugam (no, tak skazat', v predelach, ustanovlennyh voleju Božiej)“ (Abraškin: 30). Teilweise passt das christliche Teufelsbild auch zu Voland. Daran, dass *Satan* als „povelitel' besov“ bezeichnet wird, ist die volkstümliche Unterscheidung zwischen *Satan* und *Teufel* bzw. mehreren *Teufeln* erkennbar. Dies trifft auf Voland zu, der betont als „satana“ und „d'javol“ erscheint und im Hintergrund bleibt, während seine Gefolgschaft sofort an Ort und Stelle ist, wenn die Bezeichnung „čert“ fällt. Das christliche Bild vom gefallenem Engel, der gegen Gott aufbegehrt hat und dennoch in seiner Macht steht, repräsentiert Voland nur indirekt. Der Leser erfährt, dass Voland eine Bitte Ješuas erfüllt, indem er den Meister und Margarita in das Reich der „Ruhe“ führt und Pilatus den Weg zum Licht erlaubt. Auch bestraft seine Gefolgschaft die Moskauer für deren Verstöße gegen die Gebote Gottes. Doch daraus lässt sich nicht folgern, dass Voland von Ješua abhängig ist und der Leser erfährt auch nicht, wem Voland letztlich untersteht. Es könnte sich um den „höchsten Gott“ aus der gnostischen Lehre handeln. Voland würde dann den sogenannten ‚luziferischen Impuls‘ symbolisieren, da er darüber wacht, wer den Weg zum Licht betreten und schließlich auch in das ewige Licht eingehen darf. Genaueres hierzu folgt in Abschnitt 2.3. Im Auftrag des dreifaltigen christlichen Gottes handelt Voland allerdings nicht. Auch trifft die christliche Definition des Teufels als „Feind der Menschheit“ nicht auf Voland zu, da er die Moskauer lediglich belehrt und dem Meister und Margarita hilft.

In Aleksandr Užankovs und Andrej Kuraevs² Argumentationen tritt die christlich-orthodoxe Teufelsvorstellung besonders deutlich hervor. Es wird vor allem der Unterschied zwischen Gott, Teufel und Mensch betont: „Po pravoslavnomu učeniju,

² Der Theologe und Diakon Andrej Kuraev versucht in seinem Werk *Master i Margarita. Za Christa ili protiv?* seine persönliche positive Auffassung über Bulgakovs Roman mit der christlich-orthodoxen Lehre der russischen Kirche zu vereinbaren. Er wird an dieser Stelle als nichtwissenschaftlicher Autor zitiert, im Gegensatz zu Aleksandr Užankov, Professor für Literaturwissenschaft an der Moskauer Staatlichen Linguistischen Universität, der einen christlich-orthodoxen, dabei jedoch den Roman ablehnenden Standpunkt vertritt.

čelovek postavljen vyše angelov. [...] «angel» - eto prosto vestnik. [...] Satana – angel (chotja i pavšij). I poetomu on ne možet tvorit’.” (Kuraev: 50). Daher bleibt der Teufel mit all seiner Macht letztlich nur ein Nachahmer – „obez’jana Boga“ (Abraškin: 71). Dies erklärt sich dadurch, dass das Gegenspiel von Gut und Böse im Christentum als von Gott gewollt und gesteuert definiert wird: „razve možet diabol – olicetvorenje zla – soveršat’ blago? Ne možet, esli na to net Božestvennoj voli“ (Užankov: 1). Obwohl Užankov und Kuraev in diesen Grundsätzen übereinstimmen, so gehen ihre Auffassungen über den Roman und seinen Autor gänzlich auseinander. Užankov setzt Bulgakov und seine Romanfiguren „Meister“ und „Voland“ gleich und vertritt die Auffassung, dass es sich bei Bulgakovs Werk um einen „prelestnyj roman“, also eine „Täuschung“ (= prelest’), handle, welche den Leser zu der „verführerischen“ (= prelestnyj) Annahme verleite den „Roman im Roman“, also die Jeršalaim-Ebene, als eine Art „historisches“ und „wahres“ Evangelium anzusehen. Zudem stelle der Roman als Ganzes eine Gotteslästerung dar, da auf der Moskauer Ebene statt der heiligen Messe eine satanistische Messe gefeiert wird. Laut Užankov verschmäht Bulgakov die Kirche und vertritt eine manichäische Vorstellung von Gut und Böse als ausgleichende Mächte. Diese lässt sich allerdings nicht mit dem orthodoxen Glauben halten, wo Gott, also „absolutnoe dobro“ (Užankov: 11), über allem Bösen steht. Die Anklage Bulgakovs als Gotteslästerer wird dadurch ersichtlich, dass es in seinem Roman gar keinen Gott gibt und nur wenige Verweise.

Kuraev sieht in der Jeršalaim-Ebene auch eine Gotteslästerung, doch er setzt den persönlichen Glauben Bulgakovs nicht mit dessen Glaubensdarstellungen im Roman gleich. Vielmehr sieht er in Bulgakov ein Genie, das mittels „reductio ad absurdum“ zwar den Weg der Blasphemie einschlagen musste, jedoch nur um zu zeigen, „čto vzgljad satany na Christa vpolne sovpadaet so vzgljadom na nego ateističeskoj gosudarstvennoj propagandy“ (Kuraev: 43). Kuraev zufolge sollte Jesus’ Vermenschlichung in der Figur „Ješua“ lediglich der Umgehung der Zensur dienen und letztendlich doch die christliche Überzeugung Bulgakovs widerspiegeln. Kuraev zufolge setzt Bulgakov seinem Leser sozusagen die Brille der Ungläubigen auf. Abraškin kritisiert das einseitige Bild des Teufels als Inkarnation des Bösen:

Dlja ruskogo čeloveka svoistvenno celostnoe vosprijatie mira, ottogo d’javol na Rusi myslilsja vseгда dvoistvenno. [...] Mnogie religozno nastroennye pisateli, pytajuščiesja prozret’ buduščie bitvy Dobra so Zlom, ignorirujut etot fakt i prodolžajut «malevat’» d’javola tol’ko černim svetom. Vystupaja

chraniteljami christianstva, oni ob’’javljajut «drevnie glavy» bulgakovskogo romana koščunstvennymi, a samogo pisatelja začisljajut v služitelja d’javola. (Abraškin: 71 f.)

Abraškin zufolge lädt Bulgakov den Leser dazu ein über die Definition von „Wahrheit“ und „Gut und Böse“ nachzudenken. Folgt man dieser Einladung Bulgakovs, so kommt man nicht umhin den Teufel aus gnostischer Sicht zu betrachten.

2.3 Das gnostische Teufelsbild

Das Teufelsbild in Bulgakovs Roman lässt sich mithilfe der esoterischen Prinzipien von Gnosis, Manichäismus, Theosophie und Anthroposophie beschreiben. All diese Lehren sind äußerst komplex und zum Teil widersprüchlich. Da sie sich jedoch in vielerlei Hinsicht ähneln oder auf einer gemeinsamen Grundlage beruhen, soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick gegeben werden, denn aufgrund des komplexen Zusammenwirkens o.g. Lehren lässt die vorliegende Arbeit keine tiefere Untersuchung des Sachverhalts zu.

In der gnostischen Lehre wird unterschieden „zwischen dem entfernten höchsten Göttlichen Wesen und dem minderwertigen Demiurg oder Schöpfergott, der verantwortlich für die unvollkommene und verderbte materielle Welt ist“ (Das Oxford-Lexikon). Da jedoch jeder Mensch noch einen göttlichen Funken in sich trägt, können Auserwählte über Erkenntnis bzw. Wissen (= Gnosis) den Weg zum höchsten Gott wiederfinden. Daher fällt im Zusammenhang mit Gnosis auch immer wieder der Begriff des Okkultismus, denn die Erkenntnis wird mithilfe von geheimen und somit *okkulten* Praktiken bzw. mittels übersinnlicher, *esoterischer* Lehren erlangt (vgl. Carlson: 10-12). Jesus wird von den Gnostikern als Gesandter Gottes gesehen, jedoch als *Mensch* und nicht als leibhaftiger Sohn Gottes. Deshalb polemisiert der christliche Literaturwissenschaftler Aleksandr Užankov gegen den Roman und nennt Bulgakov einen Manichäer. Die Manichäer werden als „Nachkommen der Gnostiker“ (Das Oxford-Lexikon) angesehen. Auch Theosophie und Anthroposophie gelten als „form of gnosis“ (Carlson: 114). Vor dem Hintergrund dieser beiden Lehren soll im Folgenden die gnostische Idee in Bulgakovs Roman untersucht werden.

In der Theosophie besitzt Gott viele Namen, z.B. „the Abyss, the One Unity, the Divine Thought“ (Carlson: 116). Er wird dabei mit dem Universum gleichgesetzt und erschafft dieses so, dass ein göttlicher Funke (Carlson spricht von „spiritual Essences“), umhüllt von Kosmos, Natur und Materie, den Kern bildet.

Matter, as the opposite and imperfect end of Spirit, is called Darkness and Evil. Darkness and Evil, however, are relative concepts in Theosophie, being not the opposite of Divinity, but only the most distant and hence most imperfect and distorted forms of Divine emanation. (Carlson: 116)

Das Universum bildet also ein komplexes System von sich abwechselnden Zeitbahnen oder Ebenen, die der Mensch, als Individuum der Ewigkeit, durchläuft, wobei er am Anfang vom inneren Kern, also der „spiritual Essence“, durch die Hüllen von Materie, Natur und Kosmos getrennt ist. Dieses Bild des Makrokosmos wird dabei auch auf den Mikrokosmos der menschlichen Seele übertragen. Die gnostische Idee des „göttlichen Funken im Menschen“ besagt nämlich, dass der Mensch selbst ein *Gott*, ein *Universum*, ist: „Man is a god who [...] is working his way out of material existence back to his spiritual home.“ (Carlson: 118). Geist und Materie werden als Gegensatzpaar dargestellt, ähnlich wie Gut und Böse. Doch halten sie sich in der Theosophie die Waage, denn sie bedingen einander. Mit einem einzigen Zitat aus Maria Carlsons *No religion higher than truth* ließe sich die Romanstruktur von *MiM* erklären:

the soul's descent into the illusion of matter, its comprehension of the illusory nature of the material world, its realization that behind the manifestations in imperfect matter one can „read“ a noumenal truth, and finally, its conscious and freely desired return to the light of the Divine One. (119)

Im Roman sind Ivan und der Meister sogenannte „Pilgrim-Souls“, die ihre Reise ins spirituelle Innere antreten – eine Wanderung der Seele, die im Übrigen auch an Dantes *Göttliche Komödie* erinnert. Zunächst vollkommen von der materiellen Welt beherrscht, müssen beide diese als Illusion erkennen und überwinden. Voland übernimmt dabei eine besondere Rolle, indem er Ivan, durch seine Erzählung von Ješua, und dem Meister, durch die Inspiration zum Schreiben des Pilatus-Romans, sozusagen die Augen öffnet, sodass beide den Weg zum „höchsten Göttlichen Wesen“ einschlagen können. Während der Meister durch die Vollendung seines Romans auf diesem Weg bereits weiter vorangeschritten ist als Ivan, fungiert er als Lehrer des Letzteren (dies wäre auch eine mögliche Erklärung für den Titel „Master“). Da das Ende von *MiM* offen bleibt, erfährt der Leser nicht, ob Ivan und der Meister letztlich „the Divine One“ erreichen oder nicht, doch in der Theosophie findet sich zumindest eine Interpretation für den Aufenthaltsort des Meisters. Demnach würde „pokoi“ der

kosmischen Ebene „Devachan“ entsprechen. Dort verbleibt die Seele bzw. das Individuum bis sie bzw. es bereit ist seinen Weg zum Göttlichen fortzusetzen.

Um nun die gnostische Teufelsvorstellung zu verstehen, muss auf Rudolf Steiners sogenannten ‘Christusimpuls’ verwiesen werden, „[that] was necessary if the human monad was to be aided in its spiritual journey“ (Carlson: 133). Denn darin wird der Grund für Volands Erzählung über Ješua erkennbar. Jesus wird von ihm dem gnostischen Prinzip entsprechend nicht als Sohn Gottes, sondern lediglich als Mensch beschrieben. Dies erklärt zum Teil auch die Verfremdung seines Namens im Roman des Meisters, sagt Voland doch, kurz bevor er seine Erzählung über Ješua beginnt: „Imejte v vidu, čto Iisus suščestvoval“ (Bulgakov: 15, Herv.-Verf.). Durch diese Vermenschlichung des Gottessohnes soll die Menschheit dazu angestoßen werden ihre eigene spirituelle Reise ins Innere zu beginnen, weil *jeder* Mensch selbst den göttlichen Funken in sich trägt. Auch Ivan überwindet sich schließlich und erreicht, „passively through dreams, drugged states, or insanity“ (Carlson: 121f.), die sogenannte Astralebene. Der Roman schildert diesen Übergang von einer Zeitbahn des Kosmos in die andere als Spaltung Ivans von seinem alten „Ich“. Eine solche Interpretation des Romans aus Sicht des Okkulten wurde bereits von Amy de la Cour und Judith M. Mills unternommen. Deren Argumentationen basieren zwar auf dem gnostischen Prinzip, jedoch verbindet de la Cour dieses mit den Freimaurern, den Rosenkreuzern, der Alchemie und der Kabbala³, während Mills sich auf das Motiv des Traums konzentriert. Sie versucht Ivan Bezdomnyj zur Hauptfigur des Romans zu machen und die Vielschichtigkeit von *MiM* mit der Verschachtelung von Ivans Träumen sowie der spirituellen Reise in sein Inneres zu erklären. Obwohl sich Mills’ Argumentation nicht immer nachvollziehen lässt, so betont sie dennoch zu Recht das Traummotiv und stellt einige interessante Thesen auf. Schließlich steht Voland sowohl bei de la Cour als auch bei Mills zwischen Gut und Böse und wirkt im Roman als treibende Kraft.

Zum ‘Christusimpuls’ kommen in der Anthroposophie noch zwei weitere Impulse hinzu. Es wird unterschieden zwischen dem ‘luziferischen’ und dem ‘ahrimanischen Impuls’ als „methaphors of the potentially dark forces that are part of the universal order of things“ (Carlson: 134). Hinsichtlich seiner Darstellung im Roman würde

³ Viele Symbole und Handlungen im Roman verweisen auf diese Geheimgesellschaften und Geheimlehren. Maria Carlson bestätigt den Zusammenhang dieser mit der Theosophie, denn Helena Blavatsky, Begründerin der Theosophie, und Rudolf Steiner, Begründer der Anthroposophie, waren selbst Mitglieder der Freimaurerloge (Carlson: 139).

Voland das Luzifer-Prinzip entsprechen: „the power of Will that helps [...] [to] be creative, imaginative and artistic“ (ebd.) – also tatsächlich eine die Menschheit antreibende Kraft. Diese gnostische Sichtweise, die sowohl von der Theosophie als auch von der Anthroposophie vertreten wird, beruft sich auf die ursprüngliche Bedeutung Luzifers als „God of Wisdom“ und „Lichtbringer“ (ebd.), dessen Symbol des Feuers jedoch gleichzeitig belebend und zerstörerisch wirken kann. Dabei wird die zerstörerische Kraft im Ahriman-Prinzip ausgedrückt. Dieses ist im Roman vor allem in der Figur Abadonna, z.T. jedoch auch in Voland, erkennbar und zeigt die zweite Seite des gnostischen Teufels als „lawful ruler of the ordering of death“ (ebd.). Die christliche Vorstellung von Gut und Böse, Gott und Teufel, wird in der gnostischen Lehre als Illusion aufgedeckt: „In imperfect matter the divine Unity appears as duality“ (Carlson: 124). Danach geht derjenige, der diese Illusion durchschaut und den Weg zur Gnosis einschlägt, in das Reich der Ewigkeit ein, wo Gut und Böse in ständigem Wechsel das kosmische Gleichgewicht erhalten. Bildlich könnte man das gnostische Prinzip auch mit dem immer wieder sterbenden und aufstehenden Phönix aus der Asche beschreiben, denn wer die Reise ins spirituelle Innere antritt, stirbt auf der einen und erwacht auf der nächsten kosmischen Ebene wieder.

3. Der Teufel in *Master i Margarita*

3.1 Zur Magie des Wortes

Beim Lesen des Romans fällt sehr schnell auf, dass jeder Gedanke an den Teufel, jedoch vor allem das Fluchen mit Teufelsredewendungen, dazu führt, dass Voland oder seine Gefolgschaft auftauchen und übersinnliche Kräfte aktiv werden lassen. Friedrich Krupp, der in seinem Werk *Führung und Verführung durch Sprache* die rätselhafte Wechselwirkung von Sprache, Handlung und Verantwortung untersucht hat, schreibt dazu:

Eine besondere Form des Zusammenhangs von Sprache und Handlung haben wir in der geheimnisvollen Verkettung zu sehen, die wir zwischen dem Aussprechen eines Wunsches oder einer Verwünschung und deren Erfüllung allgemein vermuten. [...] Wort und Geschehen stehen in einem unergründlichen, magischen Zusammenhang. Das Wort, im Fluch ausgesprochen, wirkt

als Initialzündung einer beginnenden Handlung. Es setzt ein schicksalhaftes Geschehen in Gang, das erst mit der Erfüllung des Fluches endet. (100 f.)

Im Roman *MiM* begegnet der Teufel dem Leser in der Tat zuerst im Wort. Der Redakteur Michail Aleksandrovič Berlioz fühlt sich unwohl und denkt sich: „pora brosit vse k čertu i v Kislovodsk...“ (Bulgakov: 4). Daraufhin hat er eine Halluzination und ruft aus: „Fu ty čert!“ (ebd.). Später stellt sich heraus, dass es sich bei der Erscheinung tatsächlich um einen Teufel aus Volands Gefolge gehandelt hat. Nachdem Berlioz zweimal „čert“ erwähnt und zweimal die Existenz von Jesus Christus geleugnet hatte, erscheint schließlich auch Voland selbst. Er ist gewissermaßen *heraufbeschwört* worden und fragt Berlioz, ob er wirklich überzeugt sei, dass es Jesus nie gegeben hat. Dieser leugnet ein drittes Mal Jesus' Existenz, was als Umkehrung der christlichen Taufe gedeutet werden kann (vgl. Užankov: 2). An dieser Stelle erwähnt auch der Poet Ivan Bezdomnyj den Teufel zum ersten Mal in Gedanken. Wenig später, als er und Berlioz Volands Zigarettenetui erblicken, denkt Bezdomnyj bei sich „Vot čert ego voz'mi! A?“ (Bulgakov: 11), nachdem er und Berlioz Volands Zigarettenetui erblickt hatten. Dieser gedankliche Ausruf ist eigentlich nur ein Ausdruck des Erstaunens, wäre da nicht das fragende „A?“. Es scheint so, als ob Bezdomnyj unterbewusst merkt, dass sein Gedanke etwas Verhängnisvolles in Gang gesetzt hat. Kurz darauf sagt Voland Berlioz' Tod voraus. Hält Berlioz Voland zuvor noch für einen Ausländer, lässt sich sein Gedanke „Čert, slyšal vse...“ (Bulgakov: 14) so deuten, als würde ihm plötzlich die wahre Gestalt Volands bewusst werden. Auf die Frage nach seinem Beruf stellt Voland sich dann als „specialist po černoj magii“ (ebd.) vor. Damit scheint Berlioz' dumpfe Ahnung bestätigt. Allerdings lehnt der vorbildliche Sowjetbürger jede Art von Irrationalität strikt ab und ist fest überzeugt von einer psychischen Erkrankung Volands. In Kapitel drei wird dem Leser jedoch in Form eines Wortspiels auch vom Erzähler ein Hinweis auf Volands Geheimnis gegeben. Er kommentiert Volands Akzent, „kotoryj u nego, čert znaet počemu, to propadal, to pojavljalsja“ (Bulgakov: 40). Der *Teufel*, also Voland, weiß eben, wieso er mal mit und mal ohne Akzent spricht, denn er ist ja der Herr über seine Strategie. Schließlich scheint Berlioz langsam doch zu verstehen und zu glauben, dass der Teufel wahrhaftig vor ihm steht, denn er versucht Bezdomnyj zurückzuhalten, als dieser ausrufen will, dass es keinen Teufel gibt. Jedoch gelingt es Berlioz nicht sein Schicksal aufzuhalten. Bezdomnyj leugnet die Existenz des Teufels und besiegelt damit das Schicksal des Redakteurs. Wie zum Beweis seiner

Existenz (vgl. Titel des 3.Kapitels: Sed'moe dokazatel'stvo), lässt Voland seine Prophezeiung vom Tode Berlioz' wahr werden.

Von Anfang an führt Bulgakov das Wortspiel mit dem Teufel in seinen Roman ein und verbindet dadurch die einzelnen Erzählstränge der Moskauer Ebene. Bezdomnyj setzt durch seinen Ausruf „Netu nikakogo d'javola!“ (Bulgakov: 41) nicht nur die Erfüllung der teuflischen Prophezeiung, sondern, wie durch das Anstoßen des ersten Dominosteins, auch den weiteren Verlauf des Romans in Gang. Durch den Tod von Berlioz erkennt er nämlich in Voland den *Teufel* und beginnt eine Verfolgungsjagd, die ihn schließlich in die psychiatrische Klinik führt, wo er wiederum den Meister und dessen Lebensgeschichte kennenlernt. Die Wortspiele bilden im Roman stets Verbindungspunkte der einzelnen phantastischen Handlungen. Darüber hinaus hilft die Sprache Bulgakov „die geistige Wirklichkeit seiner künstlerischen Aussage zu [schaffen]“ (Krupp: 49). „Der Künstler sucht nach Ausdruck und Form für das, was im Halbdunkel seiner Gedanken und Gefühle nach Gestaltung drängt. Er sucht, was er noch nicht geschaut hat, was er aber erahnt“ (Krupp: 115). Auf Bulgakov und seinen Roman *MiM* trifft dies besonders zu. Seine Suche nach Ausdruck und Form dauerte insgesamt 12 Jahre lang an, doch am Ende fand er eine Bestätigung dafür, dass er den richtigen Weg gegangen ist: „Ja prav v «Mastere i Margarite»! Ty ponimaeš, čto stoit eto soznanie – ja prav!“ (Lesskis/Atarova: 110). Dieser Ausruf bezieht sich auf einen Artikel über den deutschen Romantiker E.T.A. Hoffmann, dessen phantastischen Stil Bulgakov in *MiM* umsetzte.

Die Darstellung des Phantastischen, Grotesken, Utopischen, Satirischen, Paradoxen, Absurden und Dämonischen in der modernen Literatur ist eine Form der Daseinsdeutung, ist eine Form, das Unerklärliche, das Dunkle und rational nicht Faßbare zu ›erklären‹. [...] Bei dieser Literaturgattung haben wir es mit Realitäts- oder Dimensionsverschiebungen, im gewissen Sinne also mit ›Übertreibungen‹ zu tun, wie sie uns ähnlich aus unseren Träumen bekannt sind. Manchmal werden sie vorwiegend als Stilmittel der Unterhaltung eingesetzt, z.B. [...] in den Märchen E.T.A. Hoffmanns“ (Krupp: 146).

Bulgakov bewunderte Hoffmanns Fähigkeit die Dinge so zu verschleiern, dass die zugrundeliegenden Zusammenhänge nicht auf den ersten Blick durchschaut werden konnten (vgl. Lesskis/Atarova: 110f.). In *MiM* ist es Bulgakov letztlich gelungen seinem Vorbild gerecht zu werden: Das Traum- und Doppelgänger-Motiv sowie die Spiegelung von Erzählebenen finden sich darin wieder.

3.2 Porträt Volands

Das äußere Erscheinungsbild Volands ist im Roman nie eindeutig: Mal wird er als „klein“, dann „riesengroß“, dann schlichtweg „groß“ beschrieben; Mal hat er goldene Zahnkronen, dann Platinkronen und schließlich beides; Mal hinkt er, dann hinkt er doch nicht. Erst ist sein rechtes Auge schwarz und leer und das linke Auge ist grün (Bulgakov: 6 und 40). Später funkelt das rechte Auge golden und das linke ist leer und schwarz (Bulgakov: 252). Er hat einen schiefen Mund und spitz zulaufende, schwarze Brauen. Die Kleidung Volands ist im ersten Kapitel noch grau, während er im weiteren Verlauf des Romans stets mit der Farbe Schwarz in Verbindung gebracht wird. So ist in Kapitel 22 zum Beispiel auch seine Haut braungebrannt und sein dunkles Bein wird von der Vampirin Gella mit einer Salbe eingerieben. Vergleicht man die oben aufgeführten Eigenschaften Volands mit Mokienkos und Scholz' *Ikongraphie des slawischen Teufels*, so scheint Bulgakov verschiedenste volkstümliche und christliche Teufelsvorstellungen in seiner Darstellung von Volands Äußerem vereint zu haben.

Die Nationalität Volands gibt Berlioz und Bezdomnyj, wegen dessen unbestimmbaren Akzents, ein Rätsel auf: Deutscher, Engländer, Franzose oder Pole? Voland selbst entscheidet sich nach einer kurzen Denkpause für die Rolle des Deutschen. Bulgakov verweist damit, wie schon durch das Motto aus Goethes *Faust*, auf das deutsche Teufelsbild. Mokienko und Scholz verweisen bei der Nationalitätsfrage des Teufels in Russland auf „das russische *nemec*, [das] ursprünglich die Bedeutung *Ausländer/Fremder* [trug]“ (109).

Etymologisch läßt es sich auf stumm zurückführen und diente zur Bezeichnung von Personen, die des Slawischen nicht mächtig waren. Daher wurden sie [...] den dämonischen Naturkräften zugeordnet. Dies könnte im Zusammenspiel mit der konkreten Beziehungsgeschichte von Slawen und Deutschen ein Grund dafür sein, daß sich die Angst vor existenziellen Bedrohungen verschiedener Art bei den Slawen bevorzugt im Bild des Deutschen als Teufel niedergeschlagen hat. (ebd.)

Das Bedrohliche, weil Fremde, zeigt sich im Roman nicht nur im ersten Kapitel, sondern taucht auch indirekt auf, wenn Voland auf Russisch lediglich mit „on“ oder „tot“ bezeichnet wird (Mokienko/Scholz: 78). So warnt der Meister zunächst nur geheimnisvoll vor „ihm“, bevor er Ivan Bezdomnyj erklärt, dass dieser dem *Satan*

persönlich begegnet sei (Bulgakov: 132). Als Margarita Voland zum ersten Mal gegenüber steht, heißt es: „Vzor ee pritjagivala postel', na kotoroj sidel tot, kogo ešče sovsem nedavno bednyj Ivan na Patriaršich ubeždal v tom, čto d'javola ne suščestvuet“ (Bulgakov: 252, Herv.-Verf.). Schließlich steht auch der Meister selbst vor Voland und es fällt weder das Wort „d'javal“ noch „satana“. Auf die Frage Volands „Vy znaete, s kem vy sejčas govorite, [...] u kogo nachodites'?“ antwortet der Meister lediglich: „Znaju“ (Bulgakov: 286).

Es wird von Anfang an klar, dass die Figur Voland im Vergleich zu deren Gefolgschaft eine *ernste* Rolle spielt, nicht zuletzt an der tiefen Stimme, die im Roman stets als Merkmal der Wiedererkennung Volands dient (Bulgakov: 8, 97, 119, 253, 347). Zu Beginn des Romans tritt Voland auf, als die Bezeichnung „čert“ fällt. Doch im weiteren Verlauf des Romans erscheinen nach solchen Wortspielen nur noch seine Gefährten Korov'ev, Begemot oder Azazello. Voland persönlich gibt sich nicht als *Teufel* zu erkennen. Die Bezeichnungen „čert“, „d'javal“ oder „satana“ werden ihm stets von anderen Figuren, dem Erzähler oder, durch die Kapitelüberschrift „Velikij bal u satany“, sogar von Bulgakov selbst zugeschrieben. Dennoch kann „d'javal“ und „satana“ öfter mit Voland und „čert“ häufiger mit dessen Gefolgschaft in Verbindung gebracht werden. Da Voland von seiner Gefolgschaft stets „messir“ (Bulgakov: 81) genannt wird und somit der Anführer ist, unterstreichen die Bezeichnungen „d'javal“ und „satana“ seine Macht und Erhabenheit. Sie tauchen im Roman deutlich seltener auf als „čert“ (satana – 9x, d'javal – 10x), was durchaus damit erklärt werden kann, dass die *aktiven* Auftritte Volands sich auf etwa 10 von insgesamt 32 Kapiteln beschränken. Wie jedoch im Folgenden gezeigt werden soll, ist Voland, wenn auch *passiv*, in beinahe allen Kapiteln, zumindest jedoch auf allen Ebenen, präsent.

Im ersten Kapitel wird Voland ein einziges Mal als glattrasierter, braunhaariger Mann in den 40ern vorgestellt. Diese Charakteristik, sowie einzelne oben erwähnte Eigenschaften, findet ein aufmerksamer Leser auch bei anderen Figuren wieder, die, folgt man den von verschiedenen Literaturwissenschaftlern aufgestellten Theorien, als Doppelgänger Volands interpretiert werden können. Als erster Doppelgänger erscheint dabei Professor Stravinskij. Schon in der Überschrift des 8. Kapitels heißt es „Poedinok meždu professorom i poetom“ (Herv.-Verf.). Auch Voland hat sich als Professor vorgestellt. Deutliche Parallelen zu ihm weist Stravinskij vor allem dadurch auf, dass er etwa 45 Jahre alt und glattrasiert ist und einen durchdringenden

Blick hat. Er kommt, ebenso wie Voland, in Begleitung: „svita okazyvala emu znaki vnimanija i uvaženija“ (Bulgakov: 85). Darauf macht sogar der Erzähler aufmerksam, indem er betont: „Da, eto byl, nesomnenno, glavnyj“ (ebd.). Schließlich verbindet die beiden Figuren auch die Diagnose „šizofrenija“, die sie Ivan Bezdomnyj stellen. Zudem hört Ivan in der Klinik die scheinbar aus dem Nichts kommende tiefe Stimme Volands (Bulgakov: 114).

Der nächste Doppelgänger Volands kann im Meister erkannt werden. Dieser ist etwa 38 Jahre alt, rasiert, dunkelhaarig und trägt einen dunklen Schlafrock. Er teilt Ivan mit, dass dieser dem *Teufel* höchstpersönlich begegnet sei, und kennt sogar dessen Namen – Voland. Tat'jana Pozdnjaeva merkt an, dass der Meister dem Teufel als *erster* diesen Namen gibt und Voland selbst sich erst in Kapitel sieben so nennt. Ivan erinnert sich lediglich an die Visitenkarte Volands, auf der er ein „W“ erkennen konnte (Pozdnjaeva: 184 f.). Wenig später holt der namenlose Meister ein schwarzes Käppi mit dem Buchstaben „M“ hervor, den viele Literaturwissenschaftler als umgedrehtes „W“ und somit als Verweis auf Voland deuten. Zudem trägt Voland im ersten und im siebten Kapitel ebenfalls eine Kopfbedeckung: zunächst eine graue und dann eine schwarze Baskenmütze (Bulgakov: 6 und 74). Hinzu kommt, dass der Meister sich Ivan als Historiker vorstellt. Er erwähnt die Kenntnis mehrerer Sprachen und berichtet davon, dass er früher gelegentlich in einem grauen Anzug spazieren ging (Bulgakov: 135 f.). Im ersten Kapitel kommt auch Voland in einem grauen Anzug die Allee entlang und stellt sich ebenso als „poliglot“ und „istorik“ vor. Es wird also deutlich, dass beide Figuren viele Ähnlichkeiten aufweisen.

Auf der Jeršalaim-Ebene möchte ich die geheimnisvolle Figur „Afranius“ als weiteren Doppelgänger Volands beschreiben. Afranius, Chef des römischen Geheimdienstes, taucht in allen vier Kapiteln über Jeršalaim auf, doch seinen Namen erfährt der Leser erst in Kapitel 25 (Bulgakov: 308). Zuvor hat Pilatus im 2. Kapitel lediglich eine kurze Unterhaltung „s kakim-to čelovekom, lico kotorogo bylo napolovinu prikryto kapjušonom“ (Bulgakov: 35). In Kapitel 16 ist immer noch die Rede von „tot samyj čelovek v kapjušone, s kotorym Pilat imel mimoletnoe soveščanie v zatemnenoj komnate“ (Bulgakov: 170). Auf einem dreibeinigen Hocker sitzend, wohnt Afranius gelangweilt der Kreuzigung Ješuas bei und stellt schließlich dessen Tod fest. Bevor Pilatus in Kapitel 25 schließlich seinen Namen ausruft, werden vom Erzähler die oben zitierten Beschreibungen wiederholt und Afranius ist zunächst nur „prišedšij“, dann „gost“ (Bulgakov: 302 f.). Ebenso geheimnisvoll wird im Roman

auch Voland als „pervyj čelovek“ (Bulgakov: 6) eingeführt und auch er ist „Gast“, denn er zeigt Ivan und Berlioz seine vermeintliche Einladung. Doch die Parallelen zu Voland treten in der Beschreibung von Afranius' Äußerem noch deutlicher hervor: Auch er ist glattrasiert und im mittleren Alter, sein Blick ist seltsam durchdringend und seine Nationalität ist nicht feststellbar. Obwohl es auch deutliche Abweichungen zu Volands Äußerem gibt, so zeigen Afranius' Augen trotzdem eine bedeutende Verbindung zum Teuflischen auf: „v ščeločkach étich glaz svetilos' nezlobnoe lukavstvo“ (Bulgakov: 303, Herv.-Verf.). Das russische „lukavyj“ ist eine weitere Bezeichnung für den Teufel⁴. Das abschwächende Adjektiv „nezlobnoe“ verweist auch auf Voland, der „byl naklonen k jumoru“ (Bulgakov: 303). Dabei handelt es sich, aufgrund der Morde an Berlioz und Iuda, jedoch um schwarzen Humor, der Voland und Afranius verbindet. Des Weiteren bildet das Auftreten der beiden eine Parallele. Afranius kommt in Kapitel 25 eine Treppe hoch, seine Gestalt erscheint dabei langsam von *unten* her und verschwindet später die Treppe genauso langsam wieder *hinunter*. Der Gegensatz Oben-Unten kann dabei mit Himmel und Hölle oder Licht und Dunkel assoziiert werden und so wie Afranius in der Dunkelheit verschwindet, stürzt sich auch Voland in die Tiefe: „černyj Voland, ne razbiraja nikakoj dorogi, kinulsja v proval“ (Bulgakov: 386).

Nur wenige Literaturwissenschaftler haben in ihrer Erforschung des Romans *MiM* die rätselhafte Figur „Afranius“ überhaupt untersucht. Andere, z.B. Boris Gasparov⁵, sind überzeugt, dass Voland und Afranius ein und dieselbe Person darstellen. Lidia Janovskaja bestreitet diese Interpretation der Figur Afranius vehement und verweist dabei auf die vielen Unterschiede, die zwischen den beiden Figuren zu erkennen sind (Janovskaja 2010: 69-72). Allerdings übersieht sie die oben aufgeführten Parallelen, die jedoch unter anderem von Derek Hunns in seinem Werk *Bulgakov's apocalyptic critique of literature* bestätigt wurden (403-409). Nur eine Gemeinsamkeit gesteht Janovskaja zu: die Kleidung von Voland und Afranius. Sie verweist dabei auf zwei Textstellen, die ich hier erweitert und direkt aus dem Roman zitiere: 1.) „Izčezla zaplatannaja rubacha [...] Voland okazalsja v kakoj-to černoj chlamide so stal'noj špagoj na bedre (274), 2.) „čelovek v kapjušone snjal svoj plašč

⁴ An anderer Stelle funkelt auch in Pilatus' Augen „d'javol'skij ogon'“ (Bulgakov: 27). Pozdnjaeva sieht deshalb Pilatus als weiteren Doppelgänger Volands (Pozdnjaeva 2007: 146 ff.).

⁵Janovskaja 2010: 69 - Gasparov, Boris M. (1989): Iz nabljudenij nad motivnoj strukturoj romana M. A. Bulgakova 'Master i Margarita'. In: Daugava: Literaturnyj žurnal, Jg. 1 (139), S. 78–90.

[...] Teper na lošad' vskočil čelovek v voennoj chlamide i s korotkim mečom na bedre“ (318). Janovskaja sieht darin nur einen Zufall, doch betrachtet man diese beiden Stellen objektiv, dann erkennt man darin einen Parallelismus, der das Doppelgänger-Motiv untermauert. Ein Doppelgänger ist nach E.T.A. Hoffmanns Tradition kein Zwilling und weist daher nur einzelne, aber stets wiederkehrende Ähnlichkeiten auf. Es bedarf auch keiner vollkommenen Übereinstimmung der beiden Figuren, um in Afranius eine Spiegelung Volands auf der Jeršalaim-Ebene zu erkennen.

Doch Voland ist nicht nur in Gestalt von Doppelgängern von Anfang bis Ende des Romans präsent, sondern vor allem durch seine Gefolgschaft. Als Hinweis auf die Zusammengehörigkeit von Voland und den *Teufeln* (Korov'ev, Begemot, Azazello) vereinen der Meister und Margarita im Gespräch die Begriffe „čert“, „satana“ und „d'javol“ in der Person Volands:

- Fu ty čert! – neožidanno voskliknul master. - [...] Ty ser'ezno uverena v tom, čto my včera byli u satany?
- Soveršenno ser'ezno, - otvetila Margarita. [...]
- Net, èto čert znaet čto takoe, čert, čert, čert! [...]
- Ty sejčas nevol'no skazal pravdu, [...] čert znaet, čto takoe, i čert, pover' mne, vse ustroit! [...] Kak ja sčastliva, kak ja sčastliva, kak ja sčastliva, čto vstupila s nim v sdelku! O, d'javol, d'javol! (Bulgakov: 367).

Welche teuflischen Eigenschaften Bulgakov den Begleitern Volands genau zugeschrieben hat, soll im folgenden Abschnitt untersucht werden.

3.3 Die Gefolgschaft des Teufels

a) Korov'ev und Begemot

Die Figur „Korov'ev“ erscheint im Roman fast genauso rätselhaft wie Voland selbst. Sie tritt im ersten Kapitel sogar noch vor Voland auf und wird von Berlioz zunächst nur für eine Halluzination gehalten, denn Korov'ev schwebt über dem Boden und ist durchscheinend wie ein Geist. Er wird als langer Kerl im viel zu kleinen, karierten Anzug und mit Jockeymütze auf dem Kopf beschrieben. Er hat kleine Augen und trägt einen Zwicker, in dem allerdings nur noch ein einzelnes, gebrochenes Glas eingesetzt ist. Seine Stimme ist mal Tenor, dann ähnelt sie dem Geblöke einer Ziege oder wird laut und hektisch. Spricht er jedoch zu Voland, so hat er eine klare Stimme. Wie seine Stimme ist auch Korov'ev selbst äußerst wandlungsfähig. Zu-

nächst stellt er sich als Dolmetscher Volands vor, dann ist er Dirigent und trägt zusätzlich den Namen „Fagot“ (Bulgakov: 118). Bezüglich der Herkunft dieses Namens verweisen Belobrovceva und Kul’jus auf das französische „fagotin“, das „Narr“ bedeutet (271). Auf die Rolle des Clowns, die Korov’ev gemeinsam mit Begemot übernimmt, soll an dieser Stelle genauer eingegangen werden. Bereits die Kapitelüberschriften „Korov’evskie štuki“, „Bespokojnyj den’“, „Neudačlivye vizitery“ oder „Poslednie pochoždenija Korov’eva i Begemota“ verweisen auf die beiden Unruhestifter. Wie in Kapitel 2.1 a) bereits angemerkt wurde, spielten „čerti“ im Volksglauben durchaus eine Narrenrolle und machten sich durch verschiedene Gemeinheiten über die Menschen lustig. Korov’ev spielt den Narren im karierten Clownskostüm mit roten, dreckigen Schuhen besonders gut. Er benutzt Redewendungen mit dem „Teufel“ und nimmt diese auch wörtlich, denn er assoziiert sich selbst mit der Bezeichnung „čert“, sozusagen im Auftrag Volands. In Kapitel zwölf tritt Korov’ev im Variététheater, anstelle Volands, als Magier auf und führt den Zuschauern allerlei Zaubereien und Zirkuskunststücke vor, während sein „Chef“ die Moskauer nur beobachtet. Der „Karierte“, wie er im Roman auch oft genannt wird, ist meist der erste, dem die Besucher der Wohnung Nr. 50 begegnen. Einer dieser Besucher ist Nikanor Ivanovič Bosoi, der von Korov’ev an der Nase herumgeführt wird und im Traum schließlich dessen wahre Gestalt durchschaut: „A Korov’ev – on čert!“ (Bulgakov: 159). In diesem Zusammenhang möchte ich anmerken, dass Bosoi, neben Ivan Bezdomnyj, als erster den Begriff „nečistaja sila“ gebraucht, um damit Korov’ev und das „unsaubere Treiben“ in der Wohnung Nr. 50 zu benennen. Es handelt sich dabei um eine „russische [...] euphemistische Bezeichnung des Teufels als *nečistyj* [...] in der Bedeutung *der Unsaubere, der nicht Reine*“ (Mokienko/Scholz: 84), die von Margarita und dem Erzähler im Roman auch zusammenfassend für Voland und seine Gefolgschaft benutzt wird (Bulgakov: 371 und 387). Die ständige Betonung von Korov’evs verahrlostem Aussehen sowie seinen schmutzigen Socken und Schuhen korrespondiert dabei besonders auffallend mit der Bezeichnung „nečistaja sila“.

„Eines der meisterwähnten Tiere, [deren Aussehen der Teufel annehmen kann], ist die Katze“ (Mokienko/Scholz: 91), daher ist es nicht verwunderlich, dass Voland in Begleitung eines riesengroßen, schwarzen Katers ist. Aufgrund seiner Größe wird der Kater Begemot zuerst mit einem Wildschwein und später mit einem Nilpferd verglichen – passenderweise zu seinem Namen, denn die russische Bezeichnung für

Nilpferd lautet „begemot“. Der Begriff geht ursprünglich auf das hebräische Wort „behema“, zu Deutsch „Tier“, zurück. In der Bibel, im Buch Hiob, ist „Behemot“ ein nilpferdartiges Ungeheuer, in dem die jüdische Apokalyptik das Tier der Endzeit sieht. Im Mittelalter wird der Dämon „Behemot“ dann vom Christentum mit Satan gleichgesetzt (Lurker: 68). Obwohl der Kater, wenn er sich einmal in seine menschliche Gestalt verwandelt und als kleiner Dickwanst mit Katzengesicht auftritt, den absoluten Gegensatz zum dünnen, langen Korov’ev darstellt, sind die beiden ein unzertrennliches Paar. Im Variété spielt er für Korov’ev den dressierten Kater und so wie sein Gefährte wird auch Begemot von den Teufelsflüchen der Moskauer ange- lockt und nimmt diese ebenfalls beim Wort. So lässt er zum Beispiel den Körper von Prochor Petrovič verschwinden, nachdem jener ihn angeschrien hatte: „Vyvesti ego von, čerti b menja vzjali! [...] [Begemot:] Čerti čtob vzjali? A čto ž, èto možno!“ (Bulgakov: 188). Zu guter Letzt stehen allein schon Begemots unsinnige Sprüche für seine Rolle als „okajannyj gans“ (Bulgakov: 253), wie Voland selbst seinen persönlichen Hanswurst nennt.

b) Azazello

Während nun Korov’ev und Begemot die Eigenschaften der volkstümlich bekannten, relativ harmlosen „čerti“ zukommen, stellt Azazello einen bedrohlicher wirkenden Gespielen Volands dar. „Azazel“ ist der „hebräische Eigenname für einen Wüsten- dämon“ (Lexikon der Weltreligionen), dem das israelische Volk einmal im Jahr einen Ziegenbock, den sogenannten Sündenbock, opferte. Bulgakovs Azazello gibt sich jedoch als blasse, weiße Gestalt mit schwarzen Augen, also als jener „demon bezvodnoj pustyni, demon ubijca“ (Bulgakov: 382), erst am Ende des Romans zu erkennen. Dem Dämon „Azazel“ wird außerdem zugeschrieben, dass er den Frauen die verführerische Schminkkunst und den Männern die Waffenschmiedekunst bei- gebracht hat (Abraškin: 33). Im Roman verweisen Azazellos Gewalttätigkeit und die verjüngend wirkende Flug-Salbe, die er Margarita überreicht, auf diese Eigenschaf- ten. Allerdings tritt Azazello im Roman zunächst nicht als biblischer Wüstendämon auf, sondern als kleiner, hässlicher Zwerg mit Reißzahn und feuerroten Haaren. In seiner Haarfarbe sieht Lidija Janovskaja eine besondere Verbindung zum Feuer und eine Anspielung auf Wagners Oper *Der Ring des Nibelungen*, die Bulgakov inspiriert haben könnte: „Votan zaklinal ogon’, vyzyvaja boga ognja Logge“ (Janovskaja 2002: 118). Laut Janovskaja geht die Figur „Azazello“ nämlich auf den germani-

schen Feuergott „Loki“ zurück. Das Motiv des Feuers spielt im Roman in der Tat eine ganz besondere Rolle: Azazello „feuert“ nicht nur mit Waffen, sondern setzt auch die Kellerwohnung des Meisters mit den Worten „Togda ogon’! [...] – ogon’, s kotorogo vse načalos’ i kotorym my vse zakančivaem“ (Bulgakov: 374) in Brand. Das Feuermotiv beschränkt sich dabei jedoch nicht auf Azazello. So zündet Begemot zum Beispiel mithilfe eines Primus die Wohnung Nr. 50 und das Griboedov-Haus an und am Ende verlassen Voland und seine Gefolgschaft das in Flammen stehende Moskau.

In Abschnitt 2.1 b) habe ich bereits den germanischen Gott „Wotan“ erwähnt, dessen Eigenschaften im Christentum auf den Teufel übergingen. Die Charakteristik Wotans als Seelenfänger passt auch zu Azazello, der den Meister und Margarita im Auftrag Volands vergiftet und deren Seelen mit sich nimmt. Außerdem weist Azazello im Verlauf des Romans gewisse Ähnlichkeiten zu Voland auf: sein blindes linkes Auge, das Hinken und die schwarze Kleidung (Bulgakov: 199) und schließlich der schiefe Mund (Bulgakov: 213). Erneut scheint hier das Doppelgänger-Motiv auf, das unter anderem darauf zurückgeht, dass „v nekotorych redakzijach 1929 goda buduščij Voland nosil imja Azazello“ (Lesskis/Atarova: 14).

An dieser Stelle möchte ich kurz auf die Figur „Gella“ eingehen. Die Vampirin gehört ebenfalls der Gefolgschaft Volands an und lässt sich nicht nur optisch durch ihre leuchtend roten Haare mit Azazello in Verbindung bringen. Gella ist in der germanischen Mythologie „Hel“, die Göttin der Toten und die Tochter Lokis. „Odin, der Allvater, schleuderte Hel in das [...] Reich der Kälte und Dunkelheit, das auch als Hel bekannt ist und unterstellte es ihrer unumschränkten Gewalt“ (Encarta 2004). Das deutsche Wort „Hölle“ geht ebenfalls auf die Göttin „Hel“ zurück. Im englischen „hell“ ist dies noch deutlicher zu erkennen. Im Roman ist Gella eine treue Dienerin Volands und entstammt als Vampirin auch dem „Reich der Kälte und Dunkelheit“.

c) Fazit

Es wird bei der Betrachtung von Volands Gefolgschaft deutlich, dass Bulgakov die unterschiedlichen Teufelsvorstellungen des Volksglaubens, des Christentums und der Gnosis auf die Figuren „Voland“, „Korov’ev“, „Begemot“ und „Azazello“ verteilt hat. Dies führt dazu, dass Voland dem Leser des Romans ein Rätsel aufgibt. Er ist weder *der* volkstümliche, noch *der* christliche, noch *der* gnostische Teufel allein und

er verwandelt sich auch nicht einfach in die jeweiligen Teufelsgestalten „Korov'ev“, „Begemot“ oder „Azazello“. Vielmehr erscheinen seine Gefährten als Spiegelungen seiner vielfältigen Eigenschaften. Als „Todesbote“, „Provokateur“ oder „Narr“ heben sie jeweils eine bestimmte Teufelseigenschaft besonders hervor. Dadurch werden die verschiedenen Seiten des Teufels in gewisser Weise strukturiert und gleichzeitig bleibt Voland, trotz seiner offensichtlichen Abwesenheit, in allen Kapiteln präsent.

4. Die deutsche Übersetzung der Teufel-Wortspiele

4.1 Auswirkungen der Übersetzung bzw. Nicht-Übersetzung von Wortspielen auf die Interpretation des Romans

Bei der nun folgenden Analyse der Übersetzung der russischen Wortspiele mit dem Teufel soll keinesfalls Tadel geübt werden an Thomas Reschkes übersetzerischen Fähigkeiten. Es soll vielmehr aufgedeckt werden wie viele Wortspiele Reschke wörtlich und in ihrem Sinngehalt übertragen konnte und an welchen Stellen er dies möglicherweise bewusst oder unbewusst unterlassen hat. Dadurch, dass vor allem die Leserschaft, die keinen Zugang zum russischen Original hat, in ihrer Interpretation des Romans ausschließlich von der Übersetzung abhängig ist, spielt die deutsche Wiedergabe der Teufel-Wortspiele eine Rolle bei der Rezeption von *MiM* im deutschsprachigen Raum. Bestimmte Interpretationen der Wortspiele, die auf dem russischen Original basieren, sind im Bezug auf die Übersetzung nicht möglich, da der deutsche Leser aufgrund einer einzigen Anpassung des russischen Originals an den deutschen Kontext wichtige Zusammenhänge in der Übersetzung nicht wiederfindet. Nach einem kurzen statistischen Überblick über die Anzahl der Teufel-Wortspiele, sollen einige dieser fehlenden Zusammenhänge aufgezeigt werden.

Im russischen Original kommen ca. 80 Wortspiele mit „čert“ vor, von denen Thomas Reschke ca. 56 mit „Teufel“ wiedergibt. Das neunmal auftretende Substantiv „satana“ und das zweimal vorkommende Adjektiv „sataninskij“ übersetzt Reschke konsequent mit „Satan“ und „satanisch“. Das Substantiv „d'javal“, welches im Original zehnmal erscheint, gibt Reschke sechsmal mit „Teufel“ und viermal mit „Satan“ wieder. Das im Russischen dreimal auftretende Adjektiv „d'javal'skij“ übersetzt er zweimal mit „diabolisch“ und einmal mit „teuflisch“. Die Bezeichnung „nečistaja sila“, die im Originaltext zehnmal auftaucht, überträgt Reschke fünfmal

mit „das/der Böse“ ins Deutsche, jeweils einmal mit „Teufel“ oder „Teufelsspuk“, zweimal mit „Satan“ und einmal umschreibt er „delo nečisto“ (Bulgakov: 114) mit „Daß hier was nicht mit rechten Dingen zugeht“ (Bulgakov: 146). Den Begriff „lešij“ (Bulgakov: 208), der im Roman, wie unter 1.1 bereits erläutert, als Synonym der Bezeichnung „čert“ angesehen werden darf, übersetzt er zu Recht mit „Teufel“ (Bulgakov: 263).

Aufgrund des begrenzten Vorkommens der beiden Bezeichnungen „d’javol“ und „satana“ im russischen Original wurde bereits die These aufgestellt, dass es sich hierbei um eine klare Abgrenzung des über allem stehenden *Satans* (Voland) zu den „čerti“, also den *Teufeln* (Korov’ev, Begemot und Azazello), handeln könnte. Versucht man diese These im deutschen Text anzuwenden, so stolpert man über das Problem der Übersetzung von „d’javol“. Die korrekte Übersetzung für „d’javol“ lautet im Deutschen „Teufel“. Reschke begeht also keinen Fehler, wenn er „Teufel“ übersetzt. Wie bereits in Kapitel 2.1 b) erwähnt, stammen beide Begriffe vom griechischen „diábolos“ ab. Allerdings schwingen im russischen „d’javol“ aufgrund des Zweiglauben und der dadurch bedingten starken Stellung von volkstümlichen Glaubensvorstellungen innerhalb der russischen Kultur, Bedeutungsnuancen mit, die bei einer Übersetzung mit „Teufel“ verloren gehen. Die Hierarchie im Roman hätte im Deutschen durch eine Übersetzung mit „Satan“ aufrechterhalten werden können und bei der konsequenten Übersetzung von „satana“ mit „Satan“ ist Thomas Reschke dies offenbar bewusst. Auch an dem Adjektiv „diabolisch“ wird dies deutlich. Unklar bleibt, wieso er bei „d’javol“ zwischen „Teufel“ und „Satan“ schwankt, jedoch an anderer Stelle den Ausruf Rimskijs „Gde on ostanovilsja, ètot Voland, čert ego voz’mi?“ (Bulgakov: 103, Herv.-Verf.) mit „Wo mag er bloß wohnen, dieser Voland, daß ihn der Satan hole!“ (Bulgakov: 133, Herv.-Verf.) übersetzt und Voland betont zum *Satan* erhebt. In Abschnitt 3.2 habe ich darauf hingewiesen, dass Margarita und der Meister die Bezeichnungen „čert“, „d’javol“ und „satana“ am Ende des Romans schließlich in der Person Volands vereinen. Daher ist es auch durchaus gelungen, dass Reschke „čert“ im oben beschriebenen Fall mit „Satan“ wiedergibt und dadurch an dieser Stelle, sozusagen über einen Umweg, die Hierarchie der Teufelsfiguren doch unterstreicht. Trotzdem erscheint mir die Übersetzung der Wortspiele mit dem „Teufel“ oft willkürlich, denn gerade an den Textstellen, wo im russischen Original die Begriffswahl offensichtlich ein System hat und eine bestimmte Wirkung zeigen soll, erkennt Reschke dies offenbar nicht und übersetzt ungenau.

So gilt die in Abschnitt 3.1 geschilderte Interpretation der Kapitel eins und drei nicht ohne weiteres auch für die deutsche Übersetzung, da Thomas Reschke zum Beispiel gleich zu Beginn das erste Wortspiel „pora brosit’ vse k čertu i v Kislovodsk...“ (Bulgakov: 4) nur mit „Vielleicht sollte ich alles stehn- und liegenlassen und nach Kislowodsk abhauen...“ (Bulgakov: 12) übersetzt. Während Korov’ev nun im russischen Original auf Berlioz’ Teufelsfluch hin erscheint, ist sein Auftreten im deutschen Text unmotiviert. Dies könnte bei genauer Betrachtung als Verfälschung der Intention des Autors verstanden werden, allerdings möchte ich betonen, dass dadurch die Bedeutung des Romans *insgesamt* in keinster Weise beeinträchtigt wird und man daher mit solchen Aussagen selbstverständlich vorsichtig umgehen muss. Beispielsweise führt die Übersetzung von „A kakogo čerta emu nado?“ (Bulgakov: 8) mit „Was zum Donnerwetter will er eigentlich?“ (Bulgakov: 17) zwar dazu, dass Bezdomnyj im deutschen Text den Teufel in Gedanken nur einmal, statt zweimal, erwähnt, doch tut dies der Interpretation in diesem Fall keinen Abbruch, weil die ausschlaggebende Stelle mit dem fragenden „A?“ (Bulgakov: 11) von Reschke wieder genau übersetzt wurde. Dadurch ist auch für den deutschen Leser die Interpretation nachvollziehbar, dass Ivan das Schicksal von Berlioz durch seinen gedanklichen Teufelsfluch besiegelt haben könnte. Interessant ist an dieser Stelle allerdings auch Reschkes Übersetzung „zum Donnerwetter“. „Jacob Grimm weist darauf hin, daß heidnische Götternamen und Attribute wie ‚Donner‘ [...] in euphemistisch-verhüllende Ausrufe übergegangen sind“ (Pólrola/Rudolph: 215). In diesem Fall würde durch den Ausruf „Donnerwetter“ der germanische Gott „Thor“ bzw. „Donar“ beschworen werden. Laut germanischer Mythologie wird der Teufel jedoch vom Wettergott Thor stets vertrieben. Auch im Roman ist das Gewitter ein Zeichen für den Aufbruch Volands und seiner Gefolgschaft. Folglich fungiert die Übersetzung in diesem Kontext nicht als Hinweis auf den Teufel. Auch das darauffolgende Wortspiel „Čert, slyšal vse...“ wäre im Deutschen offensichtlicher, wenn Reschke statt „Zum Teufel, er hat alles gehört...“ einfach „Teufel, er hat alles gehört...“ übersetzt hätte. Denn die Ironie liegt ja gerade darin versteckt, dass Voland der *Teufel* ist. Mein Übersetzungsvorschlag würde den Bezug von „er“, sprich Voland, zu „Teufel“ deutlicher machen. Um meine Aussage bezüglich der deutschen Übersetzung „Teufel“ – ich spreche in dieser Arbeit selbst ständig vom *Teufel* – nicht widersprüchlich erscheinen zu lassen, möchte ich betonen, dass bestimmte Wortspiele mit „čert“ im Roman direkt mit Voland assoziiert werden, so wie in oben aufgeführten

Textstellen. In diesem Fall ist Volands führende Rolle zu Beginn des Romans noch nicht definiert. Gleichzeitig ist die Assoziation mit „čert“ gleich zu Beginn des Romans nötig, da am Ende letztlich alle Bezeichnungen in der Figur „Voland“ vereint werden. Hinzu kommt die Schwierigkeit des Übersetzens solcher Teufel-Wortspiele, wie sie im Roman auftreten. So ist eine Übersetzung von „čert voz’mi“, „čert poberi“ oder „čert znaet čto“ mit „zum Teufel mit...“, „hol’s der Teufel“ oder „weiß der Teufel“ nicht immer möglich. Außerdem haben nicht alle im Roman auftretenden Wortspiele Beschwörungscharakter und rufen automatisch Voland oder seine Gefolgschaft auf den Plan. In der Tat fungieren sie manchmal als folgenlose Flüche oder Schimpfwörter. Damit lässt sich erklären, weshalb Reschke nicht alle Teufelsflüche mit Redewendungen, die das Wort „Teufel“ enthalten, übersetzt hat. Er löst solche folgen- und bedeutungslosen Flüche wie „ni čerta ne delajut“ (Bulgakov: 80), „vsech ich k čertovoj babuške perebit“ (Bulgakov: 84) oder das von Margarita gleich mehrmals verwendete „čert znaet čto“ (Bulgakov: 216 und 218) mit „der Herr arbeiten nichts“ (Bulgakov: 106), „sie kurz und klein zu schlagen“ (Bulgakov: 110) oder „sonstwas/Unsinn“ (Bulgakov: 276 und 278) auf. Das Weglassen des „Teufels“ ist hier durchaus gerechtfertigt, weil im Russischen an diesen Stellen kein Spiel dahinter zu erkennen ist. In den 1930er Jahren war es in Russland durchaus üblich unter Gebrauch des Wortes „čert“ zu schimpfen. Heute ist „čert“ durch wesentlich stärkere Kraftausdrücke aus dem sexuellen Bereich verdrängt worden. Bulgakov nimmt diese zur damaligen Zeit geläufigen Flüche in seinen Roman auf und lässt sie bewusst an manchen Stellen als Beschwörung wirken und an anderen Stellen als gewöhnliche Alltagssprache folgenlos bleiben. Doch gerade dort, wo beispielsweise das Wortspiel „čert znaet čto“ einen ironischen Effekt hat und auf die tatsächliche Beteiligung des Teufels verweist, die vom Sprecher im Roman allerdings nicht realisiert wird, dort übersetzt Reschke nicht mit „Teufel“. Zum Beispiel in Kapitel zehn, wo er „Čert znaet čto takoe“ (Bulgakov: 101) mit „So ein Mist!“ (Bulgakov: 130) und „Eine groteske Vorstellung!“ (Bulgakov: 135) übersetzt. Erneut gilt hier, dass die Übersetzung zweier weiterer Wortspiele aus diesem Kapitel mit „Teufel“ bzw. „Satan“ die Ironie und Assoziation mit Voland aufrechterhalten könnte. Dadurch, dass im Russischen nämlich ständig der Begriff „čert“ wiederholt wird, tritt die Ignoranz der Figur „Rimskij“ in den Vordergrund. Der Direktor des Varietétheaters denkt sich nichts dabei, wenn er immer und immer wieder Teufelsflüche ausstößt, bis er in Kapitel 14 so stark vom Übernatürlichen erfasst wird, dass ihm die Haare weiß werden. Im

Deutschen fehlt diese betonte Wiederholung des „Teufels“ und deshalb tritt die darauffolgende Bestrafung Rimskijs durch die Vampire Varenucha und Gella nicht so deutlich hervor. Während dies keine gravierenden Folgen hat, ist Reschkes Übersetzung von „i nu tebja k čertu s tvoimi učenyimi slovami“ (Bulgakov: 368) mit „Aber deine gelehrten Worte soll der Teufel holen!“ (Bulgakov: 456) ungenau. Der Sinn dieses Wortspiels liegt hier darin versteckt, dass auf Margaritas Wunsch hin der Meister *und* seine Worte (der in seinem Gedächtnis gespeicherte Roman) tatsächlich „vom Teufel geholt“ werden. Denn wenig später erscheint Azazello, vergiftet das Liebespaar und führt es zu Voland.

Bei der Analyse der Übersetzung wird deutlich, dass Reschke die Hierarchie der Teufel erkannt haben muss, insbesondere weil er auch den Plural „ko vsem čertjam“ (Bulgakov: 81 und 342) zweimal mit dem im Deutschen nicht so geläufigen „zu allen möglichen Teufeln“ (Bulgakov: 107 und 424) übersetzt. Dass er sich dann bei der Übersetzung von „d’javol“ nicht konsequent an „Satan“ hält, liegt vermutlich an oben erläuterten Problematik der Begrifflichkeiten. Auch die oftmals willkürlich erscheinende Variation der Übersetzungen von sich wiederholenden russischen Teufelsflüchen wie „Fu ty, čert!“ fällt bei genauem Hinsehen zwar auf, führt aber nicht zu irreführenden Sinnverschiebungen. Größtenteils schafft Reschke es den „Teufel in Wort“ zu übertragen und findet dabei, wie folgende Tabelle zeigen soll, oft besonders gelungene Wortspiele auf Deutsch:

Russisch	Deutsch
I tut Stepiny mysli pobežali uže po dvojnemu rel’sovomu puti, [...] v odnu storonu I voobšče čert znaet kuda. (78)	Seine Gedanken liefen einen doppelten Schienenweg entlang, [...] und der Teufel weiß wohin. (103)
Otkuda on ego vykopal, čert ego znaet! (101)	Wo er den wohl ausgebuddelt hat? Das mag der Teufel wissen! (131)
Da nu tebja k čertu s tvoimi bumagami! (241)	Dich und deine Papiere soll der Teufel holen! (305)
Kuda ž tebja čert neset v odnich podštannikach? (295)	Wo schleppt denn dich der Teufel hin...? (368)
Čert znaet čto takoe, i čert, pover’ mne, vse ustroit! (367)	Der Teufel begreift, was das ist, und der Teufel, glaub mir, wird alles arrangieren! (453)

Aus der Tabelle wird auch ersichtlich, dass Reschke die Verbindung „nu tebja k čertu s ...“ an anderer Stelle richtig übersetzt und das Wortspiel überträgt. Es bezieht sich hier auf Nikolaj Ivanovič, der von Margaritas Hausmädchen Natascha in Gestalt eines Wildschweins tatsächlich zum Teufel gebracht wurde. Zudem wird deutlich, dass die meisten Wortspiele mit dem „Teufel“ gelungen ins Deutsche übersetzt wurden und die wenigen Auslassungen bzw. Umschreibungen haben keine schwerwiegenden Auswirkungen auf den Gesamteindruck, den der Roman vermittelt. Für den deutschen wie für den russischen Leser ist die besondere Verknüpfung von Wortspiel und Teufelerscheinung erkennbar und auch die führende Rolle Volands als *Satan* wird für beide ersichtlich.

Ein einziger Buchstabe jedoch, den Reschke bei der Übersetzung von *MiM* verändert, führt zu einem bewussten Verweis auf ein Teufelsbild, das Bulgakov in seinem Roman nicht vertritt. Die Rede ist von der Schreibweise „Voland“, die der wissenschaftlichen Transliteration des russischen „Воланд“ entspricht und durchaus korrekt ist. Da Thomas Reschke sich jedoch in seiner Übersetzung an die Duden-Transkription hält, fällt die Schreibweise „Voland“ aus dem Rahmen. Dabei weist Bulgakov im Roman selbst auf die korrekte Schreibweise des Namens hin. Denn Voland zeigt noch im ersten Kapitel eine Visitenkarte vor, auf der Berlioz und Bezdomnyj ein „dvojnoe «V»“ (Bulgakov: 14), also ein deutsches „W“, erkennen können. Reschke übergeht diesen Hinweis offenbar bewusst und übersetzt „ein V“ (Bulgakov: 24, Herv.-Verf.). Er verweist damit von Anfang an auf den Bezug zu Goethes *Faust*, wo sich Mephistopheles nur ein einziges Mal „Junker Voland“ nennt. Welche Rolle Goethes *Faust* für Bulgakovs Roman wirklich spielt soll im folgenden Abschnitt aufgezeigt werden.

4. 2 Die Bedeutung der deutschen Literatur für Bulgakovs *MiM*

a) Spuren der Romantik in *MiM*

Mit Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) als Vorbild, hat die deutsche Romantik (ca. 1790-1840) für Michail Bulgakov eine besondere Bedeutung. So wie die Romantiker sich von der Rationalität der Aufklärung abwandten, sich gegen klassische und realistische Literaturtheorien stemmten und dem Irrationalen zuwandten, so wollte auch Bulgakov sich dem Dogma des sozialistischen Realismus nicht beugen und fand Zuflucht in Satire und Phantastik. Die Romantiker verschrieben sich der Förderung der Volkspoesie und entdeckten mittelalterliche Sagen und Mythen

der romanischen Volkssprache wieder. Die Gebrüder Grimm schrieben diese in ihren *Kinder- und Hausmärchen* und in der Sammlung *Deutsche Sagen* nieder. Auch in Bulgakovs *MiM* sehen Literaturwissenschaftler viele märchenhafte Elemente, doch, wie ich in meiner Arbeit bereits aufgezeigt habe, tritt im Teufelsbild des Romans vor allem die germanische Sagenwelt zu Tage. Ein weiteres Merkmal der Romantik war das Streben nach Verschmelzung der Gattungen Epik, Dramatik und Lyrik. Da diese jedoch nie ganz erreicht wurde, blieb die Lyrik vorherrschend. In Bulgakov könnte man durchaus einen Neu-Romantiker sehen, dem diese Überwindung der Gattungen mit *MiM* gelungen ist. Er setzt in seinem Roman viele dramatische Mittel ein (vor allem auf der Jeršalaim-Ebene) und gelegentlich finden sich im Text auch lyrische Stilmittel, obwohl Bulgakov selbst kein Lyriker war.

Besonders typisch für die Romantik ist das „Fragment“ als Ausdrucksform des Unbewussten. In *MiM* findet sich eine solche, bruchstückhafte Darstellung in Ivans Verfolgungsjagd wieder, aber auch in Nikanor Ivanovič Bosois Traum.

Friedrich Krupp schreibt in seinem Buch *Führung und Verführung durch Sprache* folgendes über die Romantiker:

Ihr Grundgefühl ist die ›Sehnsucht nach dem Unbegreiflichen‹. Diese Sehnsucht treibt sie, das Unfaßbare zu fassen und sich dem Unbegreiflichen auf neuen Wegen zu nähern. Sie suchen mit Hilfe neuer Mittel der Kunst, der Poesie das Unendliche im Endlichen. Symbol dieser Sehnsucht ist die ›blaue Blume‹. Was ihnen das durchdringende Licht der Ratio, der Wissenschaft nicht zu erschließen vermag, das suchen sie im Halbdunkel und Dunkel des Irrationalen: in der Phantasie, im Traum, im Mystischen, im Geisterhaften, im Suggestiven, im Magischen. (169)

Bulgakov selbst identifizierte sich vollkommen mit den Romantikern und bezeichnete sich in einem Brief an die Regierung der UdSSR sogar als „mystischer Schriftsteller“ (Reschke: 50). Vor allem das Doppelgänger- und das Traum-Motiv aus E.T.A. Hoffmanns zahlreichen Kunstmärchen und dem Schauerroman *Die Elixiere des Teufels* verwendet Bulgakov in seinem Roman (Sokolov: 163). Im Großen und Ganzen lässt sich sagen, dass die Romantik mit ihren Motiven und Ideen in wesentlichem Anteil die Struktur des Romans *MiM* prägte.

Johann Wolfgang Goethes Tragödie *Faust* vereint sowohl klassische als auch romantische Elemente in sich und lässt sich nicht eindeutig einer Epoche zuordnen. Doch vor allem die für diese Arbeit entscheidenden Themen „Teufelspakt“, „Hexen“

und „Magie“ können als „romantisch“ angesehen werden. Der oben beschriebene Einfluss von Hoffmanns Werk auf Bulgakovs *MiM* ist bei weitem nicht so ersichtlich wie die Bedeutung des *Faust*. Bulgakov selbst stellt seinem Roman ein Zitat aus Goethes Tragödie voran und verweist den Leser damit unmittelbar auf dieses Meisterwerk der Literatur. Ein Vergleich der Figuren „Mephistopheles“ und „Voland“ im folgenden Abschnitt soll zeigen, dass *MiM* zwar deutliche intertextuelle Bezüge zu *Faust* aufweist, dass Thomas Reschke jedoch zu ungenau ist, wenn er den Leser mit der Wiedergabe von Volands Namen mit „V“ ohne Weiteres auf Goethe verweist.

b) Goethes „Voland“ und Bulgakovs „Woland“ – ein Vergleich

Im Roman *MiM* finden sich viele Allusionen zu Goethes *Faust*. So lässt sich zum Beispiel in Korov’ev, der als Halluzination von Berlioz erscheint, eine Verbindung zu den „schwankende[n] Gestalten“ ziehen, die das lyrische Ich in der Zueignung von *Faust* genauso überwältigen wie Berlioz: „Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert/ Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert“ (Goethe: 9). Auch die Figuren „Direktor“, „Dichter“ und „Lustige Person“ aus dem Vorspiel spiegeln sich bei Bulgakov teilweise im Redakteur Berlioz, im Varietédirektor Rimskij, im Poeten Bezdomyj, in Korov’ev und auch in Voland wider (vgl. Hunns: 163-166). Hinzu kommt in der ersten Szene Fausts gotisches Zimmer mit seinen „gemalte[n] Scheiben“ (Goethe: 28), welches sich bei Bulgakov in der verwandelten Wohnung Nr. 50 widerspiegelt, als der Kantinenwirt Sokov dem „Magier Voland“ einen Besuch abstattet. Die Liste der Anspielungen ließe sich ohne weiteres fortführen und für manche Theorien ließen sich mehr oder weniger gute Argumentationen anbringen, doch im Rahmen meiner Arbeit ist keine genauere Analyse möglich. Ich möchte mich an dieser Stelle lediglich auf die Gegenüberstellung der Figuren „Mephistopheles“ und „Voland“ und dem sich daraus ergebenden Teufelsbild Goethes und Bulgakovs beschränken.

Das Motto „Nun gut, wer bist du denn?/ Ein Teil von jener Kraft,/ Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft“ (Goethe: 64) stellt Bulgakov seinem Roman als deutlichen Hinweis auf Goethe voran und macht den Leser dadurch sofort auf die Problematik von Gut und Böse aufmerksam. In der Figur „Voland“ spielt Bulgakov zusätzlich mit Mephistopheles’ Behauptung: „Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,/ Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar“ (Goethe: 67). Levij Matvej, der als Gesandter Ješuas, des Lichts, zu Voland kommt, verwebt nämlich das

Böse mit der Dunkelheit, indem er diesen „duch zla i povelitel’ tenej“ (Bulgakov: 362) nennt. Diese Stelle im Roman ruft beim Leser sofort den Gedanken an eine Gegenüberstellung von Gut (Ješua, Levij) und Böse (Volland) hervor. Jedoch findet sich bei Bulgakov kein Kampf zwischen Licht und Dunkel, zwischen Himmel und Hölle, zwischen Gut und Böse, wie er bei Goethe im Prolog, durch die Wette, die Mephistopheles mit Gott schließt, eingeleitet wird. Dort wird der *Teufel* Mephistopheles gleich zu Beginn als Ankläger, Widersacher und Antagonist Gottes vorgestellt. Es ist ein christliches Teufelsbild, das Goethe in *Faust* darstellt und der Prolog verweist dabei auf den biblischen Satan aus dem Buch Hiob. Ich möchte an dieser Stelle auf Diakon Andrej Kuraev verweisen, der über Goethes Prolog und Bulgakovs Motto die Verbindungslinie „*Hiob – Faust – Master i Margarita*“ zieht und zu folgendem Schluss kommt:

V pervoj knige duša Iova pod zaščitoj Boga. Vo vtoroj Bog snimaet zaščitu s duši iskušamogo človeka. V tretej ljudi sami sdernuli nebesnyj pokrov so svoich duš. (Kuraev: 102)

Demnach hätten Goethe und schließlich Bulgakov die Hiobsgeschichte in ihrer eigenen Interpretation fortgeschrieben. Während Kuraevs Theorie im Fall Goethe mit dem Verweis auf die himmlische Errettung Fausts in *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* durchaus vertretbar ist, bleibt seine christliche Sichtweise auf Bulgakovs *MiM* umstritten, denn Kuraevs Argumentation der atheistischen Moskauer greift in diesem Zusammenhang nicht. Bulgakovs *Teufel* nimmt lediglich den Meister und Margarita mit sich und über deren Glauben oder Atheismus erfährt der Leser nichts. Wie in Abschnitt 2.3 aufgezeigt worden ist, lässt sich das Wesen Volands viel besser mit dem gnostischen Teufelsbild erklären. Gleichzeitig wird aber durch diese Interpretation Kuraevs deutlich, wie stark allein das Motto das Verständnis von Bulgakovs Roman im russischsprachigen Raum beeinflusst. Es stimmt, dass Bulgakov, durch die in *MiM* überall verstreuten intertextuellen Bezüge zu Goethes *Faust*, Teile des christlichen Teufelsbilds, einschließlich der mittelalterlichen, von der Kirche geformten, Teufelssagen übernimmt. Doch er entscheidet sich letztlich nicht für das christliche Teufelsbild. Im ersten Abschnitt dieser Arbeit sollte durch die Aufteilung in das volkstümliche, christliche und gnostische Teufelsbild, bereits darauf hingewiesen werden, dass der Leser den Teufel bzw. die Teufel in Bulgakovs Roman wie durch ein Kaleidoskop sieht. So setzt sich das volkstümlich-christliche Teufelsbild unter anderem durch Anspielungen auf Goethes *Faust* zusammen. Eine solche Allu-

sion findet sich zum Beispiel gleich im ersten Kapitel: „pod myškoj [Volland] nes trost' s černym nabaldašnikom v vide golovy pudelja“ (Bulgakov: 6). Bei Goethe bahnt sich Mephistopheles seinen Weg zu Faust in Gestalt eines schwarzen Pudels. Eine weniger auffällige Parallele stellt der Degen dar, den sowohl Mephistopheles als auch Volland bei sich tragen, wenn sie in ihrer echten Gestalt des *Satans* auftreten. In *Faust* fällt dem Herrn „[v]on allen Geistern, die verneinen [...] der Schalk am wenigsten zu Last“ (Goethe: 21). Diese Charakteristik des Narren, die Gott Mephistopheles gibt, spiegelt sich bei Bulgakov jedoch weniger in Volland als vielmehr in den *Teufeln* Korov'ev und Begemot wider. Bei seiner Verwandlung vom Pudel zur Teufelsgestalt sieht Mephistopheles zunächst „wie ein Nilpferd aus“ (Goethe: 61; Herv.-Verf.) und „schwillt [dann] auf mit borstigen Haaren“ (Goethe: 63). Darin lässt sich sehr schnell ein Vorbild für Bulgakovs Begemot erkennen. Mephistopheles' Humor und seine vorlaute Art verbinden ihn zusätzlich mit Begemot und Korov'ev, wobei der Bezug zu Korov'ev noch deutlicher über Mephistopheles' Gesang und Zauberkunststück in Auerbachs Keller zu Tage tritt. Ein weiteres verbindendes Merkmal zwischen Korov'ev, Begemot, Azazello und Mephistopheles ist das Feuer. Mephistopheles hat sich die Macht über „die Flamme vorbehalten“ (Goethe: 68) und auch Azazello und Begemot entfachen in *MiM* lodernde Feuer. Es können noch viele weitere Ähnlichkeiten Mephistos zu Vollands Gefolgschaft aufgedeckt werden, doch zu Volland selbst findet sich nur noch eine weitere, entscheidende Verbindung: In der Szene der Walpurgisnacht bahnt sich Mephistopheles mit den Worten „Platz! Junker Volland kommt. Platz!“ (Goethe: 178; Herv.-Verf.) einen Weg durch das Hexengetümmel auf dem Brocken. Diese Stelle in Goethes *Faust* ist es, die Thomas Reschke offenbar dazu verleitet, den Namen „Воланд“ in seiner Übersetzung von *MiM* konsequent als „Volland“ zu übernehmen. Doch nicht nur Reschke übergeht damit einen wichtigen Hinweis auf die richtige Schreibweise des Namens, auch viele russische Literaturwissenschaftler lassen sich durch die zahlreichen intertextuellen Bezüge zu Goethe zu einer solch einseitigen Interpretation verleiten:

V samom načale romana v pole zrenija čitatelja vvoditsja «dvojnoe vè», s kotorogo načinaetsja imja ètogo personaža. Ètot moment v uvjazke s tem faktom, što v tvorenii Gete o Mefistofele v odnom meste upominaetsja kak o «junkere Folande», dalo osnovanie nekotorym issledovateljam otoždestvljat' Volanda s Mefistofelem. Odnako oni ne obratili vnimanija na to, što v

«Fauste» imja Folanda načinaetsja s bukvy «fau» (V), čto daleko ne identično «dubl' vè» (W), podčerkivaemoj Bulgakovym (Barkov: 298 f.).

Dabei bietet gerade das von Bulgakov betonte „W“ eine Vielzahl von Deutungen des Teufelsbilds an und schafft Zusammenhänge innerhalb des Romans, die im Kontext der deutschen Übersetzung mit „V“ nicht mehr möglich sind.

Pozdnjaeva bringt zum Beispiel das „W“ auf Volands Visitenkarte mit dem germanischen Gott „Wotan“ in Zusammenhang und verweist dabei auf Richard Wagners Oper *Der Ring des Nibelungen*: „V Ivanovich popytkach vosstanovit' v pamjati vizitku «konsul'tanta» proskol'znula «muzykal'naja» familija «Vagner»“ (185). Reschke passt diese Stelle aus dem russischen Original an seinen „Voland“ an und verfälscht damit den Sinn, denn er zählt einfach Eigennamen und nicht, wie Bulgakov, Familiennamen auf: „Was gibt es denn für Namen mit V? [...] Vau, vau, vau, va, vo ... Vater? Viktor? Vogel? Viebig? Valentin?“ (Bulgakov: 82). Hätte Reschke sich am Ausgangstext orientiert, müsste die korrekte Wiedergabe der Stelle wie folgt lauten: „We, we, we! Wa... Wo... Waschner? Wagner? Weiner? Wegner? Winter?“ (vgl. Bulgakov: 61, Übersetzungsvorschlag-Verf.). Im Prinzip dient Reschkes Übersetzung der genannten Stelle als Beweis dafür, dass er sich des „dvojnoe «V»“ durchaus bewusst war, denn er konnte unmöglich die typisch deutschen Familiennamen, insbesondere Wagner, übersehen haben. Er hielt es jedoch offenbar aus irgendeinem Grund für richtig, dem deutschen Leser im Rahmen der deutschen Literaturtradition nur Goethes *Faust* als Subtext zu *MiM* anzubieten, obwohl eine solche Assoziation schon durch das Motto gegeben ist und es zu bedenken gilt, dass der Name „Voland“ bei Goethe nur ein einziges Mal auftaucht. Zudem verwendet Bulgakov das deutsche „W“ sogar in seiner ersten Redaktion des Romans, die noch den Titel „Velikij kancler“ trägt (vgl. Bulgakov 2010). Daran ist zu erkennen, wie wichtig ihm dieser Hinweis doch erscheint.

Es ergibt sich auch eine weitere, interessante Interpretation des „W“, das unter anderem von Pozdnjaeva als eine Spiegelung des auf der Mütze des Meisters aufgenähten „M“ betrachtet wird. Sie argumentiert dabei von einem christlichen Standpunkt aus:

Schodstvo zaglavnyh bukvy «imen» (točnee, nazvanij) – èto duchovnoe rodstvo na raznyh planach: v zazerkal'e «W», na zemle, v material'nom mire «M», a po suti dela – sčepenie idei i ee slovesnogo vyraženiya, nerazryvnost' dvuch avtorov: satany i mastera. (Pozdnjaeva: 187 f.)

Sie spielt darauf an, dass Voland, also *Satan*, selbst nichts Andauerndes erschaffen kann und daher den Meister als Mittel zum Zweck braucht. Dieser erschafft für ihn eine neue „ewige“ Schrift, ein „Evangel’e ot satany“. Doch von Pozdnjaevas Sichtweise des Zusammenhangs „W-M“ lässt sich auch der gnostische Ansatz des ‘luziferischen Impuls’ ableiten, wonach Voland den Meister inspiriert und erst zum Schriftsteller gemacht hat. Als Luzifer bringt er ihm das Licht der Erkenntnis und führt ihn auf den Weg des Spirituellen. Der Roman über Pontius Pilatus ist dabei der erste Schritt des Meisters. Schließlich wird durch die Spiegelung „W-M“/„M-W“ auch das Hoffmannsche Doppelgänger-Motiv betont. Ich habe in Abschnitt 3.2 bereits auf die äußerlichen Ähnlichkeiten von Voland und Meister hingewiesen. Das Buchstaben-spiel unterstreicht diesen Gedanken.

Aufgrund von Thomas Reschkes Übersetzung des Teufelsnamens mit „V“ entfallen alle oben aufgeführten Zusammenhänge im deutschen Kontext. Natürlich sind viele der genannten Interpretationen nicht allein bedingt durch den Buchstaben „W“. Sie ließen sich auch an anderen Textstellen festmachen und vom deutschen Leser erkennen. Dennoch komme ich zu dem Schluss, dass Reschkes Anpassung der Übersetzung an Goethes *Faust* zu weit geht und Bulgakovs Intention hier hätte berücksichtigt werden sollen.

5. Schlusswort

In dieser Arbeit wurde das Teufelsbild in Michail Bulgakovs Roman *MiM* ausführlich untersucht und die Vielschichtigkeit der Figur „Voland“ beleuchtet. Dabei wurde die erstaunliche thematische Tiefe des Romans aufgedeckt, die generell, vor allem aufgrund der zahlreichen intertextuellen Bezüge, eine Übersetzung dieses literarischen Meisterwerks erschwert. Bulgakov formuliert in *MiM* die Idee der Unendlichkeit, der Ewigkeit, in die der Meister und Margarita eingehen, und gibt im Roman so viele Rätsel auf, dass auch die Erforschung dieses Werks unendlich fortgesetzt werden kann. Jede Lösung eines Rätsels, die die Literaturwissenschaft oder aber ein Übersetzer des Romans zu finden scheint, wird an anderer Stelle im Roman sofort ungültig. Es entsteht ein Teppich von widersprüchlichen Ideen, doch, für sich alleine genommen, stellt jede Idee eine nachvollziehbare Argumentation dar. Mit meiner Arbeit webe ich diesen Teppich also weiter und biete viele Ansätze zur weite-

ren Erforschung des Romans *MiM*, denn wie Aleksej Varlamov in einem Vorwort zum Roman schreibt:

Bulgakov napisal porazitel'nuju po stilju vešč', svobodnuju, mogućuju, legkiju, ni na čto ne pochožuju i v to že vremena každoj svoej strokoju svjazannuju s tradizijami mirovoj literatury, s Dante, Gete, Gofmanom, Puškinym, Gogolem, Dostoevskim... (Bulgakov 2010)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Bulgakov, Michail: Master i Margarita. Moskva: Profizdat, 2008.

Bulgakow, Michail: Der Meister und Margarita. München: Luchterhand, 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Erster Teil. Frankfurt a. M.: Insel, 1974.

Sekundärliteratur:

Abraškin, Anatolij; Makarova, Galina; Nikolaev, K.: Tajnopis' "Mastera i Margarity". Mezdu strok velikogo romana. Moskva: 2006.

Barkov, Al'fred: Roman Michaila Bulgakova "Master i Margarita": alternativnoe proctenie. Kiev: 1994.

Belobrovceva, Irina; Kul'jus, Svetlana: Roman M. Bulgakova «Master i Margarita». Kommentarij. Moskva: 2007.

Bulgakov, M.A.: Sočinenija: O Mastere, Margarite, Volande i Pontii Pilate. Moskva: 2010.

Carlson, Maria: "No religion higher than truth": a history of the Theosophical movement in Russia, 1875-1922. Princeton: 1993.

Čudakova, Mariëtta: Žisneopisanie Michaila Bulgakova. Moskva: 1988.

Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen, hg. J. Bowker, Düsseldorf: 1999.

Galinskaja, I. L.: Master i Margarita M. A. Bulgakova: K voprosu ob istoriko-filosofskich istočnikach romana. In: Izvestija Akademii Nauk, Serija literatury i jazyka, 1983, No. 2, S. 106–115.

Hunns, Derek: Bulgakov's apocalyptic critique of literature: the use of Dante's *The divine comedy*, Goethe's *Faust*, and *The Bible* in *The Master and Margarita*. Volume I-An Eventful History. New York: 1996.

Janovskaja, Lidija: Zapiski o Michaille Bulgakove. Moskva: 2002.

Janovskaja, Lidija: Pontij Pilat i Ješua Ga-Nozri. V zerkalach bulgakovedenija. In: Voprosy literatury, 2010, No. 3, S. 5–72.

Krupp, Friedrich: Führung und Verführung durch Sprache. Kritische Reflexionen zur Magie der Wörter. Köln: 1992.

Kuraev, Andrej: "Master i Margarita". Za christa ili protiv? Moskva: Izdat. Sovet Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi, 2004.

- La Cour, Amy de: An Interpretation of the Occult Symbolism in Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita. In: Slavonica, 2005, No. 2, S. 179–188.
- Lesskis, Georgij; Atarova, Ksenija: Putevoditel' po romanu Michaila Bulgakova "Master i Margarita". Moskva: 2007.
- Lurker, Manfred: Lexikon der Götter und Dämonen. Stuttgart: 1989.
- Mills, Judith (1989): Of Dreams, Devils, Irrationality and The Master and Margarita. In: Russian Literature and Psychoanalysis: John Benjamins (Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe (LLSEE)), 1989, No. 31, S. 303–327.
- Mokienko, Valerij; Scholz, Ute: Die Ikonographie des slawischen Teufels in Mythen und Sprachbildern. Ihre Funktion in der polnischen und russischen Literatur. In: Ein weiter Mantel. Dettelbach: 2002, S.69-125.
- Pólrola, M., Rudolph, A.: Noch heute zeigt sich der Teufel: Teufelsbilder in Masowien und Mecklenburg. Dettelbach: 1999, S. 203-228.
- Pozdnjaeva, Tat'jana: Voland i Margarita. Sankt-Peterburg: 2007.
- Reschke, Thomas (Hrsg.): Michail Bulgakow. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt am Main: 1991.
- Tolstaja, S.M.: Slavjanskaja Mifologija. Enciklopedičeskij slovar'. Moskva: 2002.
- Sokolov, Boris: Enciklopedija Bulgakovskaja. Moskva: 1997.
- Užankov, Aleksandr: Kotu pod chvost. In: Molodaia Gvardiia: Ežemesjachnyj literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal, Jg. 11-12, 2006, S. 259–269 (Zugriff über: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/30256.htm>)
- Vlasova, Marina: Russkie sueverija. Enciklopedičeskij slovar'. Sankt-Peterburg: 1998.
- Wörterbuch der Religionen, hg. A. Bertholet, M.F. von Campenhausen, Stuttgart: 1985.

Ich versichere hiermit, dass ich zur Anfertigung vorliegender Arbeit keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und keine fremde Hilfe in Anspruch genommen habe.

Germersheim, den 01.12.2011

Unterschrift