

vistischen Prämissen einen überaus fruchtbaren Zugang erlaubt, um vielfältige Dimensionen diaristischen Schreibens in den Blick zu bekommen. Damit wird ihre Monographie zu einem Beitrag, der eine Diskussion, die für die Gattung der Autobiographie in großem Umfang geführt wurde, weiter für das Tagebuch öffnet, ohne die Unterschiede der beiden Gattungen zu nivellieren. Insbesondere in ihrer Hervorhebung der prozessualen subjektkonstituierenden Funktion des Diariums im Anschluss an Foucault scheint mir produktives Potential für eine Theorie der Gattung zu liegen.

Regine Strätling

**Claudia Natterer: *Faust als Künstler. Michail Bulgakovs ›Master i Margarita‹ und Thomas Manns ›Doktor Faustus‹*, Heidelberg (Winter) 2002 (= Beiträge zur slavischen Philologie; Bd. 9). 257 Seiten.**

Claudia Natterer schließt mit dem Vergleich der beiden großen Künstlerromane des 20. Jahrhunderts *Master i Margarita* und *Doktor Faustus* eine Lücke in der umfangreichen germanistischen und komparatistischen Forschung zu den literarischen Bearbeitungen des Fauststoffes. Dieser Einschätzung der Autorin wie ihrer Bewertung der thematisch vergleichbaren Studien zu Bulgakov (vorwiegend »positivistische Materialsammlungen« (14) zu *Master i Margarita* und Goethes *Faust*) muss ohne Zweifel zugestimmt werden. Als prominenten gemeinsamen Bezugspunkt bezieht Claudia Natterer Goethes *Faust* mit dem Resultat in ihre Untersuchung ein, dass ein Doppelvergleich mit stoffgeschichtlicher Akzentuierung entsteht. Was durchaus eine notwendige Eingrenzung des vielgestaltigen Textkorpus der literarischen Bearbeitungen des Fauststoffes sein könnte, erfährt eine methodische Begründung und trägt den Entstehungs- und Publikationsdaten der beiden Romane Rechnung, durch welche die »traditionelle Einflussforschung« von vorneherein ausscheidet. Die methodische Zielsetzung visiert dahingegen eine typologische Analyse an, bei der die literarischen Ähnlichkeiten bzw. Unterschiedlichkeiten »ohne Kontakt aufgrund von analogen Produktions- und Rezeptionsbedingungen zustande kommen« (*Zima: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen 1992, 94). Aus dem Positivismusvorwurf gegen die Bulgakovforschung leitet die Autorin darüber hinaus ihre eigene Vorgehensweise ab. Sie lässt die Chronologie der Textgenese – die sich in der Publikations- und damit Rezeptionsgeschichte ohnehin umkehrt<sup>1</sup> – außer acht und benennt für die von ihr gewählte Analysereihenfolge – mit *Doktor Faustus* beginnend – überaus plausible Gründe. Sie strebt auf zwei Ebenen einen Transfer an: Das am höheren Reflexionsniveau der Forschung zu *Doktor Faustus* »geschulte Bewusstsein« und die gewonnenen Untersuchungskategorien sollen auf die Analyse von *Master i Margarita* übertragen werden. Dabei gliedern drei zentrale Themen den Aufbau der Dissertation: 1) die Konzeption

1 *Master i Margarita* entstand zwischen 1928 bis 1940 und erschien posthum 1966/67, *Doktor Faustus* entstand zwischen 1943 und 1947 und wurde 1947 veröffentlicht.

der Faust-Gestalt, 2) der Komplex der Teufelsproblematik und 3) die Thematik der Gnade und Erlösung. Die Gemeinsamkeit der beiden Romane siedelt die Autorin in einer »verblüffend ähnlichen Weise« (13) der Auseinandersetzung mit dem Fauststoff und einem daraus resultierenden fundamentalen Wandel Fausts vom Wissenschaftler zum Künstler bei zeitabhängiger Differenzierung in der Ausformung des Stoffes an.

Der Analyseteil zu *Doktor Faustus* beginnt erstaunlicherweise mit Aussagen von Thomas Mann zum »Einfluss« Goethes auf seinen Roman und kulminiert in der Feststellung, die intensive Auseinandersetzung habe »(möglicherweise auch unbeabsichtigt) intertextuelle Verweise« (25) bedingt. Einige »der interessantesten Beispiele« (26) markieren allerdings rein äußerliche Analogien zwischen dem Vergleichstext *Faust*. Angeführt werden montierte Zitate (die Ballade *Der König von Thule*) und Anspielungen auf Goethe im Kapitel 25, die nachhaltig verdeutlichen, dass es sich hier um einen genetischen und nicht um einen typologischen Vergleich handelt, auch und insbesondere im Sinne der von Dürrišin 1976 vorgestellten kritischen Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Vergleichenden Literaturwissenschaft (*Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Berlin 1976). Die grundsätzlichen Analogien zwischen Faust und Adrian Leverkühn, dem Wissenschaftler und dem Künstler (Musiker), konstituieren biografische und charakterliche Gemeinsamkeiten der Protagonisten und lehnen Adrian deutlich an die Komposition von Goethe an. Das faustische Streben konstituiert hingegen eine deutliche Differenz: Aus dem Nicht-Wissenkönnen wird das Nicht-Schaffenkönnen, das den fiktiven Erfinder von Schönbergs Zwölftonmusik umtreibt, bis die Genialisierung durch den Teufel statt hat. Diese Differenz setzt ein Umwerten des traditionellen Musikverständnisses aus der himmlischen Sphäre und dem Wirkungsfeld einer konkreten Gegenkraft zur Melancholie Fausts hin zum Diabolisieren und zum Darstellungsmedium der Schwermut des »Homo melancholicus« Adrian voraus. Erstaunlich, wenn auch überaus plausibel, hebt das Kapitel zum Künstlertum Fausts die Hauptthese vom Wandel des Wissenschaftlers zum Künstler aus. Gleich drei Passagen bestimmt Claudia Natterer, die den Schluss der Antizipation einer dementsprechenden Umwertung bereits im *Faust* nahe legen. Dabei findet die Projektion des im 18. Jahrhundert virulenten Geniegedankens ihren Ausdruck sowohl in Fausts Bibelübersetzung also auch bei seiner Inszenierung des Helena-Paris-Schauspiels. Die Gleichsetzung von Kunst und Leben, die allerdings das Kunstwerk selbst bedroht und ein künstlerisches Zentralproblem (Pygmalionmythos) reflexiv einbezieht, kommt einem Opfern der Realität für eine imaginierte Welt gleich und konvergiert mit dem Streben eines poetischen Verlebendigen des Historischen, mit dem »Faust gewissermaßen zum ›Poeten‹« (48) avanciert. Die gesamte Griechenlandepisode als »reiner Bewusstseinsakt« und Annäherung zwischen Faust und Helena mündet in einer sprachlich metrischen Vereinigung von Moderne und Antike, symbolisch gleichbedeutend mit dem Verweben des schöpferisch europäischen Geistes (Faust) und der antiken Schönheit (Helena) und antizipiert damit den Aufzug der europäischen Renaissance und die Zeugung der modernen klassizistischen Kunst ver-

sinnbildlich in Euphorion, einer Allegorie der Poesie. Fausts künstlerisches Streben mündet im Scheitern. Der Autorin hingegen gelingt eine überaus eindrucksvolle und bestechende – vor allem historische wie ästhetische – Darstellung seines Künstlertums. Beim zweiten Themenkomplex (Teufelsproblematik) konstatiert Claudia Natterer eine Abhängigkeit der Wandlungsfähigkeit des Teufels vom jeweiligen Gesprächsthema in Konvergenz mit den verschiedenen Funktionen des Mephistopheles im Drama. Eine entscheidende Differenz konstituiert allerdings die offene Frage seiner Realität, für die Adrian zur psychologischen Plausibilisierung die Halluzination ins Spiel bringt und der Roman damit der Säkularisierung des Teufels im 20. Jahrhundert Rechnung trägt. Hier verstellt die Eingrenzung der Fausttradition auf den »prominenten Bezugspunkt« Goethe allerdings den Blick auf einen Auftritt des Teufels als Halluzination des Betrachters im Roman *Brat'ja Karamazovy*, zumal Ivan Karamazov in der Forschung als die eindrucksvollste Verkörperung Fausts in der russischen Philosophie und Ästhetik gilt. Eine Inversion erfährt ebenfalls das Ins-Leben-Ziehen Fausts im Gegensatz zur zunehmenden Distanzierung Adrians von der Welt mit dem Höhepunkt der drastischen Sanktionierung des paktkonstitutiven Liebesverbotes. Beim dritten Untersuchungskriterium (Gnade und Erlösung) zeigt sich wiederum eine evidente Modifikation. Stand der Ausgang bei der Wette zwischen Mephisto und dem Herrn außer Frage, wird dieser nunmehr an die Künstlerthematik geknüpft. Der Schlüssel liegt in Adrians Schaffen, im musikalischen Werk, mithin verlagert die Ausformung das Problem der Erlösung auf die Kunst selbst, im Werk und durch das Werk erfolgt die Realisation.

Die Vorgehensweise im Analysekapitel zu *Master i Margarita* verläuft analog zum ersten Teil, sucht folglich die »Beziehung zu Goethes *Faust* konkret zu belegen« (83) und unterläuft anfänglich den eigenen Anspruch der Abweichung von den üblichen Materialsammlungen. Von Namen und motivischen wie szenischen Parallelen ausgehend kommt Claudia Natterer zu dem Schluss, das Motto von *Master i Margarita* (Vers aus Goethes *Faust*) legitimiere als explizite Bezugnahme den Vergleich erst. Dann allerdings vollzieht die Analyse eine Wende und fokussiert zusätzlich die *Funktion* der literarischen Figuren und das Konzeptionsprinzip des Romans, bei dem »Eigenheit [und] Charaktermerkmale eines bestimmten literarischen Vorbilds auf mehrere Figuren« (89) verteilt werden. Im Rahmen der ersten Fragestellung (Faust-Gestalt) rückt die Ausrichtung auf die *Funktionsorientierung* auch Margarita in den Blick. Zu der Vergleichslegitimation über den Namen (Margarita/Gretchen) treten äußere und charakterliche Analogien hinzu, wie die intuitive prophetische Ahnung, die instinktive Menschenkenntnis, das Mitleid und die Liebe bis zur Selbstaufgabe, die letztlich zum Verlust der Gesellschaftsposition führt. Die Funktion als Erlöserin des geliebten Mannes erfährt bei Margarita insofern eine zentrale Modifikation, weil sie auch die Rettung des Kunstwerkes erreicht. Eine grundsätzliche Differenz zwischen Margarita und Gretchen bedingt jedoch das Kompositionsprinzip: Zum einen in der potenzierten Zuspitzung ihres eigentlichen Wesens bei der Verwandlung zur Hexe, zum anderen führt Claudia Natterer zwei Analogien zur Verifikation der auf den ersten Blick willkürlich erscheinenden Forschungsthese an, Margarita

sei eine weibliche Faust-Gestalt, nämlich ihre Verjüngung und der von ihr geschlossene Teufelspakt. Margarita, so lautet das Resümee, fungiere als »partielle göttliche (Gretchen), dämonische (Mephisto) und faustische Gestalt« (103) und löse somit exemplarisch das Kompositionsprinzip der Synthese unterschiedlicher Charaktermerkmale bestimmter literarischer Vorbilder ein.

Die Forschungsdiskussion, inwieweit der Meister überhaupt eine Faustfiguration darstellt, löst die Autorin durch den Einbezug der Interpretationsmerkmale des spezifisch *Faustischen* im *Doktor Faustus*. Dabei stehen die außergewöhnliche geistige Begabung, das distanzierte Verhältnis zur Gesellschaft und die schlechte Menschenkenntnis in deutlicher Analogie zum Künstlerprofil im Roman von Thomas Mann. Eine Zuspitzung erfährt hingegen die Ausformung im Detail, das künstlerische Schaffen des Meisters steht nicht nur in Opposition zur Gesellschaft, sondern das Künstlertum führt in der Diktatur des sozialistischen Systems der Sowjetunion zur Verfolgung und findet über die Flucht in die künstlerisch produktive Einsamkeit einen letzten Ausweg im Wahnsinn. Die Grundhaltung der Hybris hingegen determiniert den Meister wie Adrian, dabei findet die Skepsis des Meisters gegenüber der Religion ihren Ausdruck in der unkonventionellen Darstellung der biblischen Geschichte durch die Schilderung eines menschlichen Konflikts (Pilatus). Den eigentlichen Teufelspakt realisiert der Meister aber mit dem Verfassen des Pilatus-Romans und löst – so Claudia Natterer – das im *Doktor Faustus* zugrunde liegende Muster einer Genialisierung des Künstlers durch den Teufel ein. Der von der Autorin geführte Beweis der Vertrautheit des Meisters mit Voland erfolgt zwar lückenlos und durchaus plausibel, blendet jedoch die historische Ebene des Romans völlig aus. Indikator hierfür sind nicht nur die ursprüngliche Profession des Meisters (Historiker) wie die Entwicklung eines zweiten zentralen Protagonisten Ivan Besdomny (vom Lyriker zum Historiker), sondern auch die Möglichkeit einer authentischen Rekonstruktion der Geschichte mit ihren Mechanismen der Traditionsbildung durch die Kunst selbst. Eine zweite Schwierigkeit bereitet der Forschung die Unvereinbarkeit der vermeintlichen Selbstaufgabe und Passivität des Meisters mit dem faustischen Streben. Claudia Natterer arbeitet dahingegen drei Produktivitätsphasen heraus: 1.) Entspricht das Schreibverbot für den Lyriker einem vehementen Kampf gegen den künstlerischen Dilettantismus, 2.) ist die Namenlosigkeit des Protagonisten und die Substitution durch den Titel »Meister« eine eindeutige Bezugnahme zur Rolle des Schriftstellers und 3.) symbolisiert der Meister das Bewahren des Romans im Gedächtnis. Die Modifikation des Strebens verdeutlicht nachdrücklich den Einfluss der konkreten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die eine Be- und Verhinderung der eigentlichen künstlerischen Produktivität nach sich zieht. Der entscheidende Faktor des Künstlerprofils und seine historischen Wurzeln in der russischen Tradition verweisen dessen ungeachtet auf ein Ideal mit spezifischer gesellschaftlicher Funktion – das des romantischen Künstlers, des Außenseiters par excellence. Sein Profil verknüpft sozialen Auftrag mit politischer Verantwortung und konvergiert mit der Grundvoraussetzung der Einflussnahme der Kunst auf die politischen Verhältnisse durch den prophetischen und politisch engagierten Dichter. Aus dieser Komposition resultieren zwei iro-

nisch pointierte Umkehrungen: die göttliche wird durch die teuflische Inspiration substituiert und die historische Rolle von Pontius Pilatus avanciert in der kritischen Umdeutung zur Reflexionsfläche der zeitgenössischen politischen Verhältnisse. Eine zentrale Signifikanz für die Modifikation der Künstlerproblematik übernimmt die Identität zwischen dem Meister und seinem Roman (die Seele des Autors). Das Werk erhält, so die Autorin, den Status eines Protagonisten, der Meister selbst rückt in den Hintergrund und damit wird nachdrücklich die Funktion des Künstlers betont: *die Bewahrung der Kunst*. Auch die Ausformung der Teufelsthematik steht in Abhängigkeit vom gesellschaftlich, historischen Rahmen. Der Teufelspakt bildet nunmehr die *Voraussetzung* für die Erlösung der Faust-Gestalt(en) und bedingt eine Differenzierung zwischen positiven dämonischen Kräften (Voland) und traditionell negativen und niederen Eigenschaften (Gefolge). Diese Hierarchie entspricht einer Verteilung der mephistophelischen Eigenschaften. Begemot übernimmt die Narrenrolle, die des traditionellen Kritikers, der der Gesellschaft den Spiegel vorhält. Korov'ev gibt den Versucher und Lügner, wobei überaus prägnant die unterschiedlichen Methoden seines Tun zum rigorosen Aufdecken menschlicher Defekte herausgestellt werden (ironische Nachahmung, Überrumpeln des Gegenübers, Vorführen, respektive Vorfühlen). Azazello fällt die Funktion des Verbrechers und Mörders zu; Gella die der Provokation und schließlich realisiert Voland die Rolle des Beobachters. Die Gesamtkomposition entspricht einer ironischen Umwertung des Bösen, das seine tatsächliche Realisation in den Moskauer Repräsentanten des kommunistischen Systems findet, während der Teufel und sein Gefolge das Korrelat zum Reich Gottes bilden. Das Auftauchen des Teufels und seiner Gefolgschaft vergleicht Claudia Natterer darüber hinaus mit dem Thema des wiederkehrenden Christus (*Der Großinquisitor*), einem ironischen Spiel mit der kritischen Dimension einer erneuten Hinrichtung des Erlösers als Konsequenz des Abfalls der Kirche von den ursprünglichen Glaubenssätzen. Das dritte Thema (Gnade und Erlösung) von der Forschung ebenfalls kontrovers diskutiert, löst die Autorin eindrucksvoll durch den Einbezug der strukturellen Dimension der Romankomposition. Im Ineinandergreifen der Fiktionsebenen bildet die Bitte einer fiktionalen Roman-gestalt die Voraussetzung für die Erlösung des Autors und bestimmt damit eine spezifische Leistung der Kunst. Es geht wie im *Doktor Faustus* um die Erlösung des Künstlers durch die Kunst.

Die Dissertation stellt den engagierten Versuch zum Überwinden der positivistischen Materialsammlungen insbesondere der Bulgakovforschung dar, wobei allerdings die historische Textdimension im kritischen Umgang mit unterschiedlichen Ausformungen der Tradition kaum Beachtung findet. Besonders der Analyseteil zum *Master i Margarita* besticht durch Genauigkeit und kluge wie inspirierte Interpretationen – eine empfehlenswerte Lektüre für die Auseinandersetzung mit der Faustproblematik im 20. Jahrhundert.

Angelika Baumgart