

Nikolaus Katzer

Im Haus des Bürgerkriegs.

Michail A. Bulgakov und die Geschichte

(Antrittsvorlesung DHI Moskau, 12. Oktober 2010)

Einleitung

Es heißt, Michail Bulgakov (1891-1941) sei ein Rätsel. Er habe drei Leben gehabt, sei ein Magier gewesen und habe ein eigenes Evangelium verfasst. Dies sind denkbar schlechte Empfehlungen, um einen Historiker des 20. Jahrhunderts aus der Reserve zu locken. Allerdings bin ich mit diesem Schriftsteller nicht durch derartige Kolportagen bekannt geworden, sondern über einige seiner Werke. Ich habe ein wenig von den „Verhängnisvollen Eiern“ gekostet, die Folgen eines verpflanzten „Hundeherzen“ studiert und den Tischgesprächen der „Turbins“ gelauscht – und es war um mich geschehen. So hatte mir noch niemand die frühsowjetische Geschichte zu erklären versucht. Ich hatte mich über Jahre mit meiner Habilitationsschrift über die „weiße Bewegung“ geplagt, und nun erzählte mir ein Romancier, Dramatiker und Feuilletonist mit scheinbar leichter Feder, worin die tragischen und verheerenden Wirkungen des Bürgerkriegs bestanden. Nichts vom Heldenpathos und der Siegerpose der Revolutionsliteratur (Serafimovičs *Eiserner Strom*, Furmanovs *Čapaev*), nichts von der melancholischen epischen Breite in Šolochovs *Stillem Don* und keine falsche Larmoyanz wie in Aleksej Tolstojs *Leidensweg*. Vergeblich sucht man nach lyrischer Dehnung privaten Erlebens wie in Pasternaks Spätwerk *Doktor Živago*. Bulgakovs Roman *Die weiße Garde* (entstanden 1923/25) steht gleichsam außerhalb dieses Literaturkanons. Er war bis in die späte Sowjetzeit selbst Fachleuten bestenfalls im Titel bekannt. Auch das aus dem Roman hervorgegangene Theaterstück *Die Tage der Turbins* (uraufgeführt 1926, gespielt bis 1941) hatte man entweder gesehen oder kannte es nur vom Hörensagen. Es durfte nicht gedruckt werden.

Seit 1966/67, streng genommen seit dem Ende der Sowjetunion, ist die Lage umgekehrt. Die großen Revolutionsepen sind nahezu vergessen, Bulgakov gehört zu den populärsten Autoren des 20. Jahrhunderts (). Seine Werke sind in alle Weltsprachen übersetzt. In Deutschland genießt er das außerordentliche Privileg, nahezu vollständig übersetzt vorzuliegen (Werkausgabe in 13 Bänden, Berlin 1992-1996). Nur Nabokov bringt es zu vergleichbaren Ehren. Und in Russland? Ganz außer Zweifel: „Bulgakov – naš.“ Er ist „einer von uns“. Von

ihm sind verschiedene Werkausgaben (in fünf bis acht Bänden) verfügbar. Das Moskauer Künstlertheater hat ihn im Repertoire. In den Schulen ist er Pflichtlektüre. Kurzum, ein spätgeborener Klassiker des 20. Jahrhunderts!

Zunächst möchte ich in meinem Vortrag begründen, warum und wie ich mich als Historiker mit Literatur und namentlich mit Bulgakov beschäftige. Anschließend wird es um die Anatomie des (Bürger-) Krieges in Bulgakovs Prosa und Drama gehen. In einem weiteren Abschnitt befaße ich mich mit der Topographie von Bulgakovs Weltsicht, konkret mit „Wohnung“, „Haus“ und „Stadt“ als den zentralen Koordinaten. Es folgen einige Ausführungen über das Verhältnis von Magie (im weiten Sinne des Begriffes als das „Geheimnisvolle“, „Dämonische“, „Diabolische“) und Geschichte. Abschließend will ich einige Aspekte benennen, die mir für die Bedeutung dieses Autors aus historischer Perspektive bedeutsam erscheinen. Vorausschicken möchte ich, dass die Analyse sich vor allem auf den Roman *Die Weiße Garde* und das Bühnenstück *Die Tage der Turbins* bezieht. Ich deute diese Werke als Säulen in Bulgakovs Weltanschauung und Geschichtsphilosophie. Wer sich – was ich hier nicht kann – eingehend mit dem Roman *Meister und Margarita* auseinandersetzt, wird immer wieder auf den Bürgerkriegsstoff zurückverwiesen.

Bulgakov als Zeitgenosse und Autor

Warum also bin ich darauf verfallen, mich als Historiker mit Literatur im Allgemeinen und mit Bulgakov im Besonderen zu befassen?

1. Sicherlich weckt an sich schon die Koinzidenz einer Biographie mit einer historischen Zäsur die Neugier des Historikers. Wesentlicher erscheint mir aber, wie die zufällige Zeitzeugenschaft Niederschlag in einem Werk findet. Beide Stränge, der biographische wie der schriftstellerische, sind im Fall Bulgakovs sehr eng miteinander verschlungen. Ich kann hier nicht ausführlich auf den literaturwissenschaftlichen Streit eingehen, der zwischen den Verfechtern einer streng werkimmanenten Interpretation (etwa Wolf Schmid, 2009) und den Anhängern des biographischen Ansatzes ausgeht. Im Einzelfall scheint es mir aber geboten, zwischen diesen beiden Polen zu vermitteln. Weder darf das Werk hinter der Biographie verschwinden, noch die Biographie zum alleinigen Schlüssel der Analyse werden. Im Falle beispielsweise Isaak Babel's, Nikolaj Gumilevs, Andrej Platonovs, Osip Mandel'stams oder Boris Pil'njaks führen – so meine ich – reine Textanalysen ohne zeitliche Kontexte zu

ahistorischen Abstraktionen oder essentialistischer Verkürzung. Zugleich aber kann eine extensive Berücksichtigung außerliterarischer Zusammenhänge die Genauigkeit der philologischen Expertise und die darauf beruhende Deutung beeinträchtigen. Die Fähigkeit eines Autors, gültige Aussagen über eine Epoche zu treffen, wurzelt meist in der Kenntnis der literarisch-sprachlichen Tradition und in der jeweiligen Gegenwart. Das Allgemeingültige und über die Zeit Hinausweisende seines Werks hebt diesen Schriftsteller aus der Masse kurzfristig vielleicht erfolgreicherer Kollegen heraus. Letztlich wird das Maß des Biographischen in der Exegese kontrovers bleiben müssen.

2. Anlass, sich eingehender mit (bedeutenden) Schriftstellern zu beschäftigen, bietet ebenso der nun schon nicht mehr neue, aber noch immer produktive Streit über die Geschichtsschreibung als literarischer Gattung. Eine ältere Variante dieses Streits drehte sich – zuletzt in den 1970er Jahren – um unterschiedliche Untersuchungsmethoden und Formen der Darstellung. Politische Geschichte (Ereignisgeschichte) galt als eher „erzählend“, Strukturgeschichte als „analytisch“. Auf die Spitze getrieben wurde dieser zunächst innerfachliche Disput unter Historikern durch die Behauptung von Literaturwissenschaftlern (etwa Hayden White), jeder Text sei vor allem sprachliches Konstrukt. Also seien auch historiographische Werke mitsamt den benutzten Quellen „Narrationen“, d.h. Interpretationen (Fiktionen) von Wirklichkeit, nicht aber diese selbst. Bedeutsam an der nachfolgenden Debatte war, dass das Problem der Authentizität (jüngst ist wieder verstärkt von der „Wahrheit“ die Rede: Paravicini, 2010; Zeitschrift für Ideengeschichte, 2007; vgl. Pirker u.a., 2010) in den Blickpunkt rückte. Es stellt sich für die Literatur in ganz anderer Weise als für die Geschichtsschreibung. Ein Roman kann ohne überprüfbare Dokumente „authentisch“ sein. Er kann durch Sprachkunst Stimmungen, Verhaltensweisen und Gefühle einer historischen Zeit überzeugend einfangen. Hingegen hat ein Geschichtswerk strenge Kriterien der Quellenauswahl und Quellenkritik zu erfüllen. Sorgfaltspflicht und Stilgefühl beim Gebrauch der Sprache unterliegen beim Historiker anderen Kriterien als beim Schriftsteller. Begriffliche Genauigkeit hat Vorrang vor erzählerischer Eleganz. Das heißt nun aber nicht, dass nur ein trockenes und sprödes Geschichtswerk ernst genommen würde. Doch ist die Wissenschaft von der Geschichte klar von der fiktionalen Imagination zu trennen. Wer sich als Historiker mit literarischen Werken beschäftigt, überschreitet eine Grenze (vgl. Kundera,

2010; Fulda, Tschopp, 2002; Ruth Klüger, 2000; Wachtel, 1990). Inwiefern Literatur trotzdem „Quelle“ historischer Erkenntnis werden kann, darum geht es.

Zurück zu Bulgakov: Herkunft und Werdegang weisen einzigartige, aber eben auch exemplarische Züge auf. Diese sind nicht untypisch für Intellektuelle in der Epoche des großen Umbruchs – vom späten Zarenreich bis in die Stalin-Zeit. Der Sohn einer Theologenfamilie studiert Medizin, praktiziert als selbständiger Arzt, erlebt den Ersten Weltkrieg in Lazaretten, gerät in Kiev in die Wirren des Bürgerkriegs, schwankt zwischen Emigration und Verbleiben im nachrevolutionären Russland. Er bricht radikal mit seinem Brotberuf, wechselt nach Moskau, wird freischaffender Schriftsteller, will ein epochales Werk schaffen. Da alles aus den Fugen geraten ist, vertraut Bulgakov nicht länger den vorgezeichneten Bahnen. In die verlorene Ordnung will er auf neuen Wegen zurückfinden (zur Biographie: Zemskaja, 2004; Petelin, 2000; Milne, 1990; Čudakova, 1988).

Das persönlich Erlebte findet Niederschlag im Werk, allerdings von Beginn an in starker Verfremdung. Autobiographisches und Fiktionales vermischen sich. Religiöses Empfinden und medizinische Expertise, Drogenexzess und Blutransch (bei der seriellen Amputation im Lazarett, s. Lappa, 1992) - die Revolution und Bürgerkrieg erscheinen ihm als absurdes Theater. Inmitten dieses beispiellosen Chaos‘ wächst der Druck, sich politisch zu bekennen und Partei zu ergreifen. Aus diesem reichen Fundus schöpft Bulgakov seine Motive. Die Theaterstücke, Feuilletons und Erzählungen und selbstverständlich die beiden Romane, die das Gesamtwerk einrahmen – „Die weiße Garde“ und „Meister und Margarita“ – sind Produkte bewusster Zeitgenossenschaft. Der Schriftsteller will gleichermaßen das epochale Geschehen und die Banalität des Alltags, die großen Räume und die Nischen privater Existenz, den Rausch des Wandels und die kuriose Beharrlichkeit des Bestehenden erfassen. Aus diesem ambitionösen Vorhaben (Vergleiche mit Puškin oder Tolstoj erscheinen ihm angemessen) entsteht ein Werk, das sowohl fragmentarisch als auch vollendet erscheint.

Paradox wirken auch weitere Merkmale. Bulgakov ist stets mit sich und seinen Schriften unzufrieden, er wird durch Hetzkampagnen radikaler Gruppen in den 1920er Jahren eingeschüchtert und durch Verbote unter Stalin in den 1930er Jahren an den Rand des Zusammenbruchs gebracht, trotzdem schafft er ein gewaltiges Werk. Es steckt einerseits voller Geheimnisse, andererseits ist es

außerordentlich helllichtig. Allerdings ist der überwiegende Teil „für die Schublade“ verfasst, Anderes ging verloren oder hat sich auf oftmals wundersame Weise in verschiedenen Varianten erhalten. Bei einigen Werken muss offen bleiben, wer die Änderungen veranlasste – die Zensur, Redakteure, Regisseure oder der Autor selbst. Aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht ist angesichts dieser Sachlage zu fragen, ob Bulgakov überhaupt als Sowjetschriftsteller bezeichnet werden kann.

Anatomie des (Bürger-) Krieges

Als (ehemaliger) Arzt blickt Bulgakov in besonderer Weise auf die Wirklichkeit. Schon als Militärarzt in Diensten der „weißen“ Freiwilligenarmee im Süden des untergegangenen Zarenreiches inszeniert er selbst verfasste Texte am Provinztheater von Vladikavkaz. Auch die nach dem Bürgerkrieg entstehende Kleinprosa und insbesondere der Roman „Die weiße Garde“, der erste Band einer geplanten Trilogie über Krieg und Frieden (vgl. Lesskis, 1999) im Revolutionszeitalter, lassen den Bühnenautor erkennen.

Der italienische Historiker Carlo Ginzburg, ein Verfechter der Mikrohistorie und Grenzgänger zwischen den Wissenschaften, hat das Problem der Authentizität in der Geschichtswissenschaft mit Begriffen aus der antiken Philosophie und Heilkunde zu erklären versucht. *Autopsia* meint demnach die unmittelbarste und höchste Form der Zeugenschaft, das „selbst in Augenschein“ Genommene (Ginzburg, 1988). Wie ein Anatom zerlegt Bulgakov das komplexe Geschehen des Bürgerkriegs (1918-1920) in überschaubare Handlungssequenzen. Er ordnet sie nach abgegrenzten Räumen, die mit symbolischem Interieur ausgestattet sind. Prägnante Dialoge in einer um zeittypische Neologismen und Dialektismen durchsetzten klassischen Sprache sollen beim Publikum den Eindruck von „Echtheit“ erwecken.

Bulgakov bearbeitet den Bürgerkriegsstoff exemplarisch. Die chaotischen Umstände der zahlreichen Regierungswechsel in Kiev spielen sich vornehmlich in der Vorstellungswelt der Figuren ab. Sie repräsentieren das unüberschaubare Gesamtgeschehen auf dem Territorium des ehemaligen Imperiums (angedeutet durch eingestreute Namen weißer Generäle). Im geistigen Horizont der Turbins und ihrer Tischgemeinschaft ziehen vorüber: die Anhänger der im Januar 1918 ausgerufenen unabhängigen Ukraine unter Hetman Skoropadskij (dem Schützling der Mittelmächte), die nationalistische Opposition unter Petljura, die Rote Armee als stets präsenter Gegner aller. Die Inszenierung kommt mit

wenigen militärischen Außenszenen aus. Es herrscht die private, häusliche Sphäre vor, in der sich das historische Geschehen kreuzt. Es erschließt sich dem Zuschauer mosaikartig aus Gesprächen und Berichten der Figuren. Selbst der öffentliche Raum (ein Kriegslager, das Hauptquartier, der Palast des Hetman, ein Gymnasium, die Straße) erscheint im Kammerspielmodus.

Zahlreiche Motive, Figuren und entlehnte Zitate zeigen, dass Bulgakov sich in die Tradition der klassischen russischen Literatur (namentlich Gogol's, Tolstoj's und Dostoevskijs) stellt. Doch liegt ihm nicht an einem herkömmlichen Familienroman. Dazu fehlen auch die Generationenfolgen – die Eltern und Kinder, Großeltern und Enkel. Als würde eine Generation den Umbau der Geschichte ganz für sich allein aushandeln. Das Leitmotiv des Geschehens wird in der Bühnenfassung nach mehrfacher Überarbeitung entscheidend verändert: Die Turbins und damit die „Weißen“ insgesamt fügen sich notgedrungen in die Ausweglosigkeit ihres Widerstandes bzw. in die Unvermeidlichkeit des Sieges der Roten Armee. Im Roman entsteht eher der Eindruck einer offenen historischen Situation mit ungewissem Ausgang.

Der Erfolg der gestutzten Bühnenfassung beim Publikum war dennoch überwältigend. Die „Tage der Turbins“ brachten es zwischen 1926 und 1941 auf annähernd tausend Darbietungen des Künstlertheaters (der einzigen Bühne, für die das Stück zugelassen war). Bulgakov hatte einen Nerv getroffen und geriet ins Kreuzfeuer der erbitterten Kämpfe um die Deutungshoheit in Fragen der jüngsten Vergangenheit und des künftigen kulturpolitischen Kurses (Katzner, 2011). Trotz der beträchtlichen Zugeständnisse, die er hatte machen müssen, um das Stück auf die Bühne zu bringen, glaubte er unbeirrt, es zeige, dass er „leidenschaftlos über den Roten und den Weißen“ stehe (so im Brief an die sowjetische Regierung vom 28. März 1930). Die radikale offizielle Literaturkritik und führende Sowjetfunktionäre beschuldigten ihn hingegen der „Apologie der Weißen“ und einer „konterrevolutionären“ Einstellung. Bulgakov berichtet in seinem Tagebuch (26./27. Dezember 1924) von einem Diskussionsabend, an dem heftig über die Zensur, insbesondere aber über „Wahrheit und Lüge“ debattiert worden war:

„Ljaško, dieser proletarische Schriftsteller, der eine unüberwindliche Antipathie gegen mich hegt (Instinkt), widersprach mir mit kaum verhohlener Gereiztheit: <Ich verstehe nicht, von was für einer Wahrheit Genosse Bulgakov spricht. Wozu soll man alles darstellen? Man darf den Leuten nicht alles auf die Nase binden usw.>“

Wohnung als Welttheater

Bulgakov denkt die menschliche Existenz von dem Raum her, der Privatheit gewährleistet. Die Wohnung mit den Kontexten „Haus“ und „Stadt“ bildet für ihn die Bühne des Welttheaters (Zelinsky, 2007). Hier spielen sich nicht nur die Dramen individuellen und familiären Lebens ab, werden (in der Enge der Gemeinschaftswohnung [*kommunalka*]) „die Tränen des Sozialismus“ vergossen (Julia Obertreis, 2004; Gerasimova, 1999). Hier kreuzen sich auch die Ansprüche von Gesellschaft und Staat. Das Refugium der Individualität wird somit auch zum Brennpunkt der Geschichte. Geschichte wird in überschaubaren, konkreten Räumen gemacht und erlebt. „Die weiße Garde“ ist ein Kiev-Roman (Petrovskij, 2001). Die „STADT“ wird in den Jahren 1918 und 1919 zur Beute wechselnder Bürgerkriegsparteien (1918 god na Ukraine, 2001) – und zum Zufluchtsort eines heterogenen Flüchtlingsstroms. Darüber heißt es in *Die Weiße Garde*:

„Jetzt, im Winter des Jahres 1918, lebte die STADT ein merkwürdiges, unnatürliches Leben, das wahrscheinlich im 20. Jahrhundert nicht mehr seinesgleichen finden wird. Hinter den steinernen Hauswänden waren sämtliche Wohnungen überfüllt. Die alteingesessenen Bewohner rückten nolens volens immer mehr zusammen, den geflüchteten Neuankömmlingen zuliebe [...]. Es flüchteten grauhaarige Bankiers mit ihren Frauen, es flüchteten erfolgreiche Geschäftsleute, [...] es flüchteten Hausbesitzer, [...] Industrielle, Kaufleute, Juristen, Politiker [...] Es flüchteten Kokotten, anständige Damen aus aristokratischen Familien, ihre verwöhnten Töchter [...] Es flüchteten die Sekretäre der Departementsdirektoren [...] Es flüchteten Fürsten und Knauser, Dichter und Wucherer, Gendarmen und Schauspielerinnen der kaiserlichen Theater. Diese ganze Masse sickerte durch den schmalen Spalt und nahm ihren Weg in die STADT. [...] Die STADT schwoll an, breitete sich aus, quoll über wie ein Topf mit Sauerteig.“ (Kap. 4).

Die Geschwister Turbin – der Mediziner und spätere Militärarzt Aleksej verkörpert am reinsten den Ehrenkodex weißer Offiziere, sein jüngerer Bruder, der Kriegsfreiwillige und Junker Nikolka und beider Schwester Elena, die Gattin eines baltischen Obersten – repräsentieren die konservativ-liberale Intelligencija. Sie hängen traditionellen Wertvorstellungen und patriotischen Überzeugungen nach. Der Verlust ihrer Identität vollzieht sich inmitten der Wirren des Bürgerkriegs in der Ukraine. Er findet im Fall der Stadt Kiev eine äußere

Entsprechung. Die Wohnung der Turbins ist Dreh- und Angelpunkt des Geschehens. Was an fernen Fronten unter den General Denikin oder Admiral Kolčak ausgefochten wird ist nicht greifbar und doch nicht folgenlos. Es verändert die Stimmung, weckt Hoffnung oder Resignation.

Die sehr verhaltene Heroisierung der eher subalternen weißen Helden dient einerseits der Kontrastierung mit den Petljura-Anhängern und anderen Rebellen. Andererseits wird noch deutlich schärfere Kritik an der eigenen Führung geübt. Immer wieder äußern Offiziere ihre Verachtung für „das Stabspack“ (*štabnaja svoloč'*) und das „Stabsgesindel“ (*štabnaja orava*). Edelmut, Freundschaft und Pflichtbewusstsein alternieren mit Feigheit, Niedertracht und Verrat. Sie verteilen sich nicht säuberlich nach „Weiß“ und „Rot“. Anstand und Selbstlosigkeit sind keine Privilegien von Siegern. Historiographisch bedeutsam ist es, dass zahlreiche Einzelpersonen anonym bleiben, also unerkannt Willkür üben, unter Gewalt leiden, an den Wirrnissen verzweifeln (Offizier, Deserteur, Handwerker, Kammerdiener, Arzt, Kosak, Hausmeister). Ihre beiläufigen Auftritte unterstreichen die Flüchtigkeit des historischen Moments, die Austauschbarkeit der Akteure, das Vergessen der Opfer.

Es entsteht ein durchaus differenziertes Bild der Gegner der Roten Armee unter Trockij. Im Volkskommissar für Verteidigung wiederum modelliert Bulgakov einen dämonischen Anti-Helden, der ausdrücklich auch in einem der wenigen publizistischen Zeugnisse des Schriftstellers der Bürgerkriegsjahre erwähnt wird. In seltener Schärfe heißt es:

„Vor uns liegt die schwere Aufgabe, unser eigenes Land zu erobern [...] Die Abrechnung hat begonnen. Die Helden der Freiwilligenarmee werden das russische Land Fußbreit um Fußbreit Trockijs Händen entreißen [...] Aber es wird noch viele Kämpfe kosten, es wird noch viel Blut fließen, denn solange hinter der unheilverkündenden Figur Trockijs noch die von ihm genarrten Wahnwitzigen mit Waffen in den Händen hin und her stampfen, wird es kein Leben geben, sondern Kampf auf Leben und Tod [...] Wir werden für die Vergangenheit mit ungeheurer Arbeit und harter Armut bezahlen müssen [...] Bezahlen für den Wahnwitz der Märztage, für den Wahnwitz der Oktobertage, für die nationalistischen ukrainischen Verräter, für die Verführung der Arbeiter, für Brest, für den wahnwitzigen Gebrauch der Gelddruckpressen ... für alles!“ (*Kommende Perspektiven*).

Diesen Bulgakov gab es in den 1920er Jahren nicht mehr. Er glaubte, alle Manuskripte der Bürgerkriegsjahre vernichtet zu haben. Doch im Unterschied zu den vielen Texten, die er tatsächlich verbrannt hat, ließ sich dieses am 26. November 1919 in der gleichnamigen Provinzzeitung der tschetschenischen Stadt Groznyj gedruckte Pamphlet nicht aus der Welt schaffen. Das Dokument erklärt, welcher Aufwand nötig gewesen wäre, diese Vergangenheit vollständig zu verleugnen. Bulgakov wählte einen Mittelweg – unparteiisch, multiperspektivisch und sehr konkret die Auswirkungen des Bürgerkrieges auf das soziale Leben nachzuzeichnen. In dieser Kunst entwickelte er sich zum „Meister“. Sie bestand vor allem darin, die erdrückende Fülle der eigenen Erlebnisse zu bändigen. Im Tagebuch vermerkt er (23./24. Dezember 1924):

„Der Vorrat von Eindrücken an einem Tag ist so gewaltig, dass man nur Bruchstücke wiedergeben kann, mit dem Vorsatz, sie später zu systematisieren. Ein Tag ist wie bei der Verteidigung von Sevastopol‘ wie ein Monat, ein Monat wie ein Jahr.“

Details in Kleidung und Bühnenausstattung oder wohl gesetzte musikalische Elemente unterstreichen die Atmosphäre der Geborgenheit im Häuslichen. Eine Tanne stellt den Bezug zum orthodoxen Weihnachtsfest (Epiphanie bzw. Tauffest Christi) her. Die Klänge der Internationale aus dem Hintergrund kündigen die heraufziehende neue Zeit an. In den Dialogen deutet sich an, dass sich die Lebenswege unter dem Eindruck der Machtverschiebungen trennen werden. Die differenten Einstellungen zum neuen Regime untergraben den einstigen Zusammenhalt. Niemand wird bleiben, wie er war. Der Einmarsch der Roten Armee wird – wie sich im Schlusssatz der Bühnenfassung andeutet – zur Wegscheide: „Für den einen ein Prolog, für den anderen ein Epilog“.

Der elegante Tscherkessenrock Šervinskijs, ein Porträt des Zaren Alexanders I. im Gymnasium, das goldene Zigarettenetui des Hetman oder die blau-gelbe Standarte und das Feldtelefon der Petljura-Anhänger sind Abzeichen von Mentalitäten, Einstellungen und Überzeugungen. Das leicht antiquierte Interieur, das Flair eines dem Untergang geweihten Milieus, die förmlichen, oft ironisierend gepflegten Umgangsformen und ein traditionsbewusster, künstlerisch-intellektueller Habitus in der Turbinschen Wohnung beschwören eine geschlossene Welt herauf. Allmählich verschwimmen die Grenzen zwischen den Relikten der Adelskultur im Haus dieser „gewesenen Menschen“ (*byvšie ljudi*) und den Imitationen, die sich in den „kleinbürgerlichen“ Lebensstil der Stadtbevölkerung der zwanziger Jahre einnisten. Noch Jahrzehnte

nach der Premiere des Stücks bot dieses Arrangement dem sowjetischen Zuschauer eine Projektionsfläche für teils geschichtsvergessene, teils nostalgische Identifikationen. Für die Turbins ist das Haus der Ort, an den gleichermaßen Kindheitsträume und Zukunftshoffnungen geknüpft sind. Ihre Wohnung setzt als noch lebendiger Mikrokosmos den darin verkehrenden Personen eine Norm, entwirft einen Idealtypus des Lebens, den der Bürgerkrieg bedroht. Sie strahlt Frieden und Ruhe aus, ist heimatliches Nest und Zuflucht (*očag*). Cremefarbene Vorhänge, alte Uhren, Lampen, vertraute Bücher und ein Piano strahlen Geborgenheit aus.

Den Verlust solcher Geborgenheit verkörpert der „Unbehauste“ (*Bezdomnyj*) in „Meister und Margarita“. Hingegen werden der Meister mit seine Geliebte heimgeführt in ihr „Haus auf immer und ewig“ (Zelinsky, 2007). Hier geht es nicht einfach um Nostalgie oder um überkommene zeittypische Geschmacksvorlieben. Brisanter an dieser Komposition war, dass der private und nicht der öffentliche Raum als Bühne für die Weichenstellungen des Lebens erschien, sollten diese auch von der Außenwelt erzwungen sein. Die satirische Ausweitung der Perspektive auf Wohnung, Haus und Stadt erfolgte unmittelbar nach Bulgakovs Umzug ins „rotsteinerne“ Moskau (1921), die „Stadt der Türme und Kuppeln“, in die Kommunalwohnung Nr. 50 eines großen Wohnhauses mit der Nr. 10 an der Bol'shaja Sadovaja (Mjagkov, 1993). In einem Feuilleton von 1924, angelegt als Tagebuch eines „genialen Bürgers“, der sich nach und nach in einer Straßenbahn häuslich einrichtet und dort schließlich sogar Weihnachten mit Tanne feiert, heißt es:

„Na, Moskau ist schon eine Stadt, das kann ich Ihnen flüstern. Es gibt keine Wohnungen. Ein Jammer, es gibt keine! Ich habe meiner Frau telegraphiert, sie soll noch warten und nicht kommen. Bei Karabuev habe ich drei Nächte in der Wanne geschlafen. Bequem, bloß es tropft. Dann zwei Nächte bei Ščuevskij auf dem Gasherd. Bei uns in Elabuga hatten sie gesagt, das wäre bequem, aber verdammt, da sind Schrauben, die drücken, und die Köchin meckert.“ (*Ploščad' na kolesach*).

Magie und Geschichte

Zu den wichtigsten Elementen in Bulgakovs Ästhetik zählt die Magie. Wir begegnen ihr in doppelter Weise. Zum einen fesseln und faszinieren einzelne Werke durch eigenartige Stilmittel. So beginnt der Roman „Die weiße Garde“ mit den Sätzen:

„Groß war es und fürchterlich, das eintausendneunhundertundachtzehnte Jahr nach Christi Geburt, das zweite aber nach Beginn der Revolution. Reich war es im Sommer an Sonnenschein und im Winter an Schnee, und besonders hoch standen am Himmel zwei Sterne: der abendliche Hirtenstern Venus und der rote, flimmernde Mars.“

Vertraute Innenwelt (jahreszeitlicher Rhythmus) und beunruhigende Außenwelt sind miteinander verflochten. Gegensätzliche Zeitrechnungen und Gestirnkongstellationen signalisieren das Kommen des Krieges im Frieden. Die suggestive Wirkung von Bulgakovs Sprache lässt sich nur durch philologische und semiotische Analysen ergründen (Barr, 2009; Lotman, 1992). Beiläufig sei erwähnt, dass die Bulgakov-Szene aber auch allerlei Pseudo-Wissenschaftliches zu bieten hat. Esoteriker lieben es gern noch kryptischer (Golba, Romanov, 1993 u.a.).

Zum anderen zeigt das zitierte Beispiel, dass magische Motive schon in den ersten Werken bewusst eingesetzt werden. Sie sind also konstitutiv für das Gesamtwerk. Man begegnet Ihnen im Geschichtsverlauf ebenso wie im persönlichen Bereich. Im Spätwerk äußern sie sich in Gestalt von Dämonen und Gespenstern, Hexensabbat und Satansball. Die chaotische Realität des Bürgerkriegsjahres 1918 kehrt scheinbar wellenförmig wieder: 1928 (Sturm auf das Dorf und industrielle Mobilmachung) und 1937/38 („Säuberung“ und Großer Terror). Überall bedrohen angeblich Verschwörung, Korruption und Verrat das gigantische Aufbauwerk des Sozialismus. Mit besonderer Raffinesse ist dieses „Tohuwabohu“ (*kuter'ma*, so Tal'berg in „Die Tage der Turbins“) in „Meister und Margarita“ gestaltet: Faust-Motiv und Teufelei, Hypnose und Spuk, Bigotterie und Aberglauben, Fabelhaftes und Groteske – alles fügt sich zu einem Pandämonium des Schreckens und schwarzen Humors. Spätestens jetzt müsste sich der nüchterne Historiker mit Grausen abwenden. Bulgakov geht weit über das folkloristische Spiel mit dem Gehörnten hinaus, wie es sein Vorbild Gogol betrieb. Er gehörte nicht den Serapionsbrüdern von Petrograd an, dennoch steht er offenkundig in der Tradition E.T.A. Hoffmanns (schwarzer Kater, Magnetiseur, Schachautomat) (vgl. Bulgakovs Brief an seine Frau, 6./7. August 1938). Wie das romantische Weltempfinden an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert durch die moderne Technik herausgefordert und verwandelt wurde, so suchen die Zeitgenossen der revolutionären Krise des 20. Jahrhunderts nach Ausdrucksmitteln für das Unerhörte. Der rasante Aufschwung der Wissenschaften, Energetik und technologische Innovation beflügelt auch die

Literatur. Experiment und Spekulation gehen Hand in Hand. Wer kennt sich da noch aus? Gerade die Schriftsteller entfalten in den Grenzbereichen dieses gewaltigen Paradigmenwechsels ihre hohe Kunst der Illusion und Täuschung. Nicht das Faktum, sondern die gesteigerte Fiktion ziehen an.

Die Geschichtswissenschaft kann sich aus diesen Erklärungsnöten gegenüber einer aus den Fugen geratenen Welt schwerlich heraushalten. Sie muss mit dem Einbruch des Unerklärlichen in die Wirklichkeit rechnen. Zufall, Schicksal und Mystik begleiten den Menschen durch die Jahrhunderte. Das Imaginäre steht in Wechselbeziehung zum Realen. In der Mittelalterforschung haben Volksglauben, Zauberei, Mantik und Magie einen festen Platz (Birkhan, 2010). Gegenwärtig scheint die *magia diabolica* – mit durchaus zweifelhaften Begleiterscheinungen – wieder fester Bestandteil der modernen Wissenskultur zu werden. Solange Strukturanalyse und Sozialwissenschaft vorherrschten, fehlten dem Historiker Wille, Sensorium und vor allem hermeneutisches Instrumentarium zur Handhabung des Unheimlichen und Mysteriösen im Geschichtsverlauf. Stefan Zweigs „Sternstunden der Menschheit“, Miniaturen über den Zauber von Entscheidungssituationen in der Geschichte, zählen zur gepflegten Unterhaltung. Huizingas „Homo ludens“, ein brillantes Werk über das spielerische Moment in Kultur, Politik und Kriegswesen, findet erst in der Neuen Kulturgeschichte Beachtung. Diese entlehnt beispielsweise auch aus der Ethnologie Beobachtungsverfahren, um „das Fremde“ nicht nur in außereuropäischen Kulturen erfassen zu können (Clifford Geertz: „dichte Beschreibung“). Seither finden „weiche“ Themen wie Emotion, Rausch und Gerücht Eingang in die Zeitgeschichte.

Hier sind wir wieder ganz nah bei der Literatur und bei Bulgakow. Als er 1928 durch Verbote und wilde Kampagnen gegen sein Werk zutiefst verwirrt und verunsichert ist, schreibt er an Evgenij Zamjatin: „Mystik. Wer? Was? Warum? Wozu? Dichter Nebel umhüllt das Gehirn. Ich hoffe, Sie schließen mich in Ihre Gebete ein! [...] Denken Sie nicht nach, Evgenij Ivanovič!“ (Brief vom 27. September 1928). Es macht Bulgakows Modernität aus, für das Verstörende, Verborgene, Unbeeinflussbare und Manipulative Darstellungsverfahren entwickelt zu haben. Es gibt keine scharfe Trennung zwischen Diesseits und Jenseits, Irdischem und Überirdischem, entrückter Gottheit und selbstbestimmtem Individuum, aufgeklärter Wissenschaft und magischem Abwehrzauber. Fieberträume und Phantasiegebilde, Euphorie und Utopie zählen zu einer „Wahrheit“, die namentlich die Literatur zu erfassen vermag. Darin war er seiner Zeit voraus oder, anders gesagt, sein Werk wurde aus ihr

ausgeschlossen. Wir erleben eine nachholende Rezeption und gewinnen doch den Eindruck, einem zeitgenössischen Autor zu begegnen. In der Retrospektive erinnern einzelne Momente dieser Erzeugung von Transparenz im Dickicht von Mutmaßungen, mysteriösen Vorgängen und Machenschaften an die frappierende Hellsichtigkeit, die etwa in Arthur Koestlers „Sonnenfinsternis“ (1940) über die Schauprozesse oder in Sebastian Haffners „Jekyll & Hyde“ (1940), einer frühen Hitlerdeutung, stecken.

Nichts ist, wie es ist. Bulgakovs Figuren (*Die weiße Garde*, *Die Tage der Turbins*) zeigen einen ausgeprägten Sinn für Maskerade. Verkleidung und Verstellung markieren die Übergänge zwischen Innen und Außen, häuslicher und öffentlicher Sphäre, Charakter und Rolle, Wahrheit und Lüge. Niemandes Zugehörigkeit zu einer Gruppe steht außer Zweifel. Alles kann zutreffen, es kann aber auch alles „falsch“ sein.

Zum Beispiel: Šervinskij bewegt sich außerhalb des Hauses weder in Uniform noch in standesgemäßer Kleidung, sondern in einem „zerlumpten Mantel“, mit „schäbigem Hut“ und einer „blauen Brille“. Als Elena ihn auffordert, „das Gelumpe“ (*gadost*) in der Wohnung auszuziehen, kommt darunter ein eleganter Frack zum Vorschein. Der erfolgreiche Sänger hat sich als Prolet getarnt, im Offizier steckt ein Zivilist. Im Chaos des Augenblicks geht es ums Überleben. Allenthalben lauern Entlarvung und Verrat. Heute Weiß, morgen Rot. Doch geht es nur vordergründig um den Zwang, sich in einer Zeit sozialer Zerrüttung auf der Straße nicht als wohlhabend bzw. als Angehöriger der alten Eliten zu erkennen zu geben. Hinter der kostümierten Scheinwelt ringen gegensätzliche Mächte um die Vorherrschaft (Bulgakovs tendenziell manichäische Weltsicht). Sich virtuos den äußeren Verhältnissen anzupassen, meint, das Wesentliche zu schützen. In „Meister und Margarita“ schließlich werden die Figuren parodistisch und grotesk zu Gespenstern einer surrealen Gegenwart überzeichnet. Die kaum noch fassbaren multiplen Charaktere sind mosaikartig aus Bruchstücken alternierender Biographien zusammengesetzt (Schriftsteller des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart, Parteifunktionäre, Kritiker). Jede Person wird zum Vielfachen ihrer selbst. Es herrscht Karneval total (vgl. allgemein: Bachtin, 1987; ders., 1969).

Geschichte als Tragikomödie

Bulgakov ist vielen als Satiriker und Komödiant vertraut, der Tragiker wird dabei gern übersehen. Im Vorwort zu den *Aufzeichnungen eines Toten*

(*Theaterroman*) (1936/37), die er einem fiktiven Verfasser (Sergej Leont'evič Maksudov) unterschiebt, heißt es:

„Maksudovs Aufzeichnungen sind also die Frucht seiner Phantasie, einer leider kranken Phantasie. Er litt an einer Krankheit, die einen höchst unangenehmen Namen trägt – Melancholie.“

Und um den Inhalt der Aufzeichnungen des durch Selbstmord aus dem Leben geschiedenen Fremden noch zu unterstreichen, betont der Herausgeber Bulgakov, die darin beschriebenen Dinge seien reine Erfindung:

„Als guter Kenner des Moskauer Theaterlebens verbürge ich mich dafür, dass es solche Theater und solche Menschen, wie sie im Werk des Verblichenen dargestellt sind, nirgendwo gibt und auch nie gegeben hat.“

Tatsächlich handelt es sich – wie in der Regel bei Bulgakov – um einen kunstvoll verfremdeten autobiographischen Text. *Die Weiße Garde* und *Die Tage der Turbins* bilden – so gesehen – den Auftakt einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit der Kultur der Revolutionsepoche. Bulgakov provoziert die Protagonisten der sozialen Utopie, des politisierten Theaters und der funktionalen Literatur mit einer magischen Weltsicht. Seine an den Klassikern geschulte, aber zielstrebig fortentwickelte Ästhetik erlaubt es ihm, das Wechselspiel zwischen Geschichte und Gegenwart eindringlich zu erfassen (Jablokov, 2001). Im Roman zeugen Elemente der Montagetechnik (Fragmentierung der Wirklichkeit), rasche Übergänge von realistischen zu grotesken und phantastischen Sequenzen und sprachliche Färbungen (Russisch, Ukrainisch, Dialektismen) von dem Bestreben, die neue Zeit einzufangen. Die Ironie in den geschichtsphilosophischen Passagen zeugt von der Unabhängigkeit und Souveränität während der ersten Schaffensphase bis Ende der 1920er Jahre. In seiner Bühnenkunst stellt sich Bulgakov in die Tradition der Commedia dell'Arte, mischt Anleihen aus Tragödie und Melodram, Komödie, Operette und Vaudeville.

Doch was bedeutet dies zusammengenommen für das Verhältnis von Literatur und Geschichte? Sind Romane historische Quellen? Kann der Historiker etwas vom Schriftsteller Bulgakov lernen?

Vielleicht wird das Problem, um das es hier geht, rasch deutlich, wenn wir Bulgakov beobachten, wie er selbst in die Rolle des Historikers schlüpft, was

mit den Jahren zunahm (vgl. Feuilletons wie *Kiev - die Stadt*, Opernlibretti wie *Minin und Požarski*, *Peter der Große*). Auf dem zweiten Höhepunkt öffentlicher Anfeindung Mitte der 1930er Jahre beteiligt sich der Schriftsteller am Wettbewerb für ein neues Lehrwerk zur Geschichte. Er rechnet sich gute Chancen aus. Da er sich in einer sicheren persönlichen Bindung an Stalin glaubt, der vor Jahren einmal mit ihm telefonierte, verfällt er darauf – darin kein Einzelfall –, ihm durch eine Gabe Dank zu erweisen. Er schreibt ein Stück über die Jugend Stalins im Priesterseminar („Batum“). Es scheint ihm sehr gelungen. Die wenigen Vertrauten pflichten ihm bei. Doch auch dieses wird ungeachtet aller Selbsterniedrigung wie alle anderen Werke verboten. Der Wechsel ins Fach Geschichte misslingt, Bulgakov war und wurde kein Historiker. Er probte lediglich kurzzeitig im Metier eines Imitators, der gefallen wollte. Dabei erlag er lediglich, zunehmend an sein häusliches Krankenzimmer gefesselt, dem Sirenengesang der Macht (Sacharov, 2000; Šentalinskij, 1997; ders., 1995; Petrovskij, 1990). Mag sein, dass Stalin tatsächlich Bulgakovs Talent schätzte. Er besuchte *Die Tage der Turbins* so häufig, dass man von einem Lieblingsstück sprechen könnte. Am persönlichen Schicksal des Autors nahm er indessen keinen Anteil. Letztlich passten die Turbins wohl in die konservativen und traditionalistischen Launen des Diktators.

Kehren wir den Blick um, so sollten Historiker nicht darauf verfallen, Bulgakovs Labyrinth als Orientierungsmuster oder Wegweiser zu nehmen. Die bisherigen Ergebnisse der wissenschaftlichen Erforschung des Bürgerkrieges (und des Stalinismus) sind aller Ehren wert. Am nächsten sind sie den literarischen Bearbeitungen bei der Analyse von Tagebüchern und anderen Ego-Dokumenten. Schriftsteller übernahmen die unverzichtbare Aufgabe, die Tragödie des Einstiegs in das sowjetische Experiment zu versinnbildlichen. Ihre Werke können das Gefühl dafür wecken, welche unwiederbringlichen Verluste zu beklagen sind, wie Identitäten gebrochen werden, wie menschliche Größe und Unversöhnlichkeit im Getümmel der Geschichte verteilt sind, wie um das Überleben im Ausnahmezustand gekämpft wird, in welchem absurden Verhältnis die hehren Ziele und die Zahl der Opfer stehen (Beyrau, 2001).

Bulgakov errichtete – um Puškin (und Horaz) zu paraphrasieren – ein „Denkmal, nicht von Hand geschaffen“. Es erinnert an jene aus der offiziellen Erinnerungskultur Herausgefallenen, die zwischen 1918 und 1921 wie „die Roten“ für ihre Überzeugungen kämpften, oder die heillos zwischen den weltanschaulichen Fronten umherirrten, die Haus und Hof verloren, die in die innere Emigration gingen, oder die ihr Land verlassen mussten. Man könnte sie

mit Bulgakov „Ritter von der traurigen Gestalt“ nennen, gemäß der Adaption des *Don Quijote* für die Bühne (I. Akt, 1. Bild), die Ende des Jahres 1938 fertiggestellt wurde (Premiere am 13. März 1941 in Leningrad). Sie suchten – wie die Aufrichtigen anderer Bürgerkriegsparteien – nach einem Goldenen Zeitalter der Gerechtigkeit. Wie diese konnten sie nicht verhindern, dass ihre Ideale in einem Meer der Gewalt versanken. Wer heute durch russische Städte reist, stößt auf Obelisk und Gedenktafeln, mit denen der Opfer des Weißen Terrors gedacht wird. Bulgakovs Werk steht nicht zuletzt für die Mahnung, die historische Erinnerung an den Bürgerkrieg nicht dauerhaft geteilt zu lassen. In dieser Hinsicht steht nämlich die Vermessung des „russischen 20. Jahrhunderts“ noch aus bzw. wird auf seine Anfänge zurückverwiesen (vgl. Jarauschk/Lindenberger, 2007; Narskij/ Nagornaja, 2004). Die Wunden des inneren Krieges am Beginn der Sowjetperiode sind im kollektiven Gedächtnis nur oberflächlich geschlossen.

Solchermaßen betrachtet, verlieren manche Fragen ihre Dringlichkeit. War Bulgakov ein „Weißer“, ein verhinderter Emigrant, ein „Ehemaliger“, ein *smenovechovec*, ein *popučik*, ein Sowjetautor, am Ende gar ein Lakai des Stalin-Regimes? Kein Etikett will auf diesen Solitär und sein zerrissenes Leben passen. Immer neue Antworten verspricht indessen das Studium seiner Werke. Deshalb möchte ich – ganz im Sinne der Musikalität der Turbins – mit einer Kadenz enden: Lesen Sie Bulgakov!