

## Mit dem Teufel in Moskau

Als die russische Inkarnation des goetheschen Mephisto an einem Spätfrühlingsabend der 1930er Jahre in das Leben der Moskauer Schriftsteller trat, war "der Meister" wegen seines Pilatus-Romans schon längst in der psychiatrischen Anstalt. Er hatte versucht, die Aufzeichnungen, die ihm in seinem dekretiert atheistischen Land gefährlich zu werden drohten, im Ofen seiner kleinen Wohnung zu vernichten, doch Manuskripte brennen bekanntlich nicht. So jedenfalls erzählt es der russische Dichter Michail Bulgakow in seinem erst lange nach seinem Tod 1940 veröffentlichten, inzwischen in mehr als 20 Sprachen übersetzten Roman *Vfcnth b Vfhuflbnf* (Der Meister und Margarita), und so stellen es mit unterschiedlichem Akzent die Opern seines Landsmannes Sergej Slonimski und der deutschen Komponisten Rainer Kunad und York Höller nach.

Der Inhalt des Romans ist komplex wie so viele große Werke der russischen Literatur; er ist noch dazu sehr raffiniert auf drei Dimensionen verteilt. Jeder dieser Dimensionen ist ein Handlungsstrang zugeordnet mit einer aktiven Person, aus deren Sicht die Handlung dargestellt wird, sowie einer passiveren, die die eigentliche spirituelle Hauptperson ist. Die Schichten durchdringen einander sowohl zeitlich als auch, indem Aspekte einer Dimension momentan in eine andere hineinspielen.

Da gibt es zunächst eine satirische Schicht, die in Moskau an drei aufeinanderfolgenden Maitagen – Mittwochabend bis Samstagabend, vermutlich in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts – spielt und auf vielfältige, höchst amüsante Weise die Dummheit und Gier der Menschen entlarvt. Als aktiv die Handlung Bestimmenden folgt die Erzählung vor allem dem Lyriker Iwan Besdomny, neben ihm aber auch noch weiteren Vertretern der Moskauer Literatur- und Theaterszene sowie deren Wohnungsnachbarn, Angehörigen und Publikum. Die eigentliche Hauptperson dieses Stranges ist Voland, der sich als aus dem Ausland eingeladener Professor und Spezialist für schwarze Magie vorstellt und niemand anders als der Teufel persönlich ist. Wie der Lyriker Iwan ist auch Voland zugleich Vertreter einer Gruppe: Um ihn scharen sich diverse Unterteufel, vor allem der baumlange, absurd gekleidete Korowjew, der wie ein Mensch agierende, aber wie ein Riesenkater aussehende Behemoth, und der zynische Asasello.

Die zweite Schicht ist die des Phantastischen. Sie ist zwar hinsichtlich Ort und Zeit an beiden Enden mit Moskau und einer der Nächte innerhalb der drei genannten Tage verknüpft, spielt aber recht eigentlich in der Nicht-Zeit eines unheimlich ausgedehnten Mitternachtsschlages und im erweiterten Raum einer "fünften Dimension". Die Ereignisse werden aus der Perspektive Margaritas erzählt, einer klugen, mutigen und ihrem Instinkt vertrauenden Frau, die die Geliebte und Muse des verschwundenen "Meisters" war und bereit ist, alles – selbst den Eintritt in eine völlig irrealen Dimension – zu wagen, um ihn zu retten. Die im Hintergrund stehende, eigentliche Hauptperson dieses Stranges ist also "der Meister". Er ist Historiker von Beruf und hat einen Roman über Pontius Pilatus geschrieben, dessen Darstellung des Jesus den regimetreuen atheistischen Berufskollegen Angst macht. So wird nicht nur eine Veröffentlichung seines Werkes verhindert, sondern der Autor darüber hinaus auch in der Presse verrissen und gehetzt, dann persönlich verleumdet und schließlich "entfernt".

Die dritte Schicht ist die religiöse. Der ihr zugeordnete Handlungsstrang spielt in Jerschalaim (althebräisch für Jerusalem), am Freitag vor einem Passahfest gut 1900 Jahre vor der Moskauer Geschichte. Die für diese Handlung titelgebende und auch scheinbar im Zentrum stehende Person ist Pontius Pilatus, der Prokurator von Judäa. Die eigentliche Hauptperson natürlich, ohne die kein späteres Jahrhundert sich dieses Römers überhaupt erinnern würde, ist ein armer Wanderprediger aus Galiläa, Jeschua Ha-Nozri. Er wird an diesem Tag dem Pilatus als Untersuchungsgefangener vorgeführt und später gekreuzigt. Sein Tod lässt den für das Urteil Verantwortlichen später nicht mehr los.

### **Satire, Phantastik, Religion: Bulgakows *Meister und Margarita***

In Bulgakows Werk verschränken sich die Erzählstränge auf vielfache Weise: Die satirische Handlung durchzieht das ganze Werk, vor allem aber das erste der zwei Bücher; die phantastische beginnt recht eigentlich mit dem Auftreten Margaritas im zweiten Buch, und die religiöse ist in beide Bücher zu etwa gleichen Teilen eingelassen.

In der Satire erleben Leser zunächst den Lyriker Iwan, wie ihm Berlioz, Chefredakteur einer Literaturzeitschrift und Vorsitzender eines Moskauer Literatenbundes, vorwirft, Jesus in einem Gedicht so dargestellt zu haben, als handle es sich um eine historische Person; wie er gebannt einem hinzutretenden mysteriösen Ausländer lauscht, der behauptet, bei der Verurteilung

Jesu zugegen gewesen zu sein; wie er Zeuge des tödlichen Unfalls wird, den dieser Ausländer vorausgesagt hat und bei dem Berlioz von einer Straßenbahn der Kopf abgefahren wird; wie er diesen Ausländer nun durch halb Moskau verfolgt, wobei sich sein Geist immer mehr verwirrt; wie er den zur Sitzung versammelten Literaten vom Tod ihres Vorsitzenden berichtet, dabei die sofortige Festnahme des unheimlichen Ausländers fordert und schließlich so konfus und aggressiv wird, dass er in die psychiatrische Klinik eingeliefert wird; und wie er dort einen Mitinsassen kennenlernt, der sich "der Meister" nennt und ihm seine Geschichte erzählt. Bulgakow lädt seine Leser aber auch ein zu beobachten, was der mysteriöse Professor Voland und sein Gefolge nach der Klinikeinlieferung des Lyrikers noch alles aushecken, wie sie eine große Anzahl Personen verschwinden lassen, andere erschrecken und praktisch alle, die ihren Weg kreuzen, mit irgendeiner Schwäche bloßstellen; wie sie, als die Miliz sie unschädlich zu machen sucht, alle möglichen Gebäude in Brand stecken und sich schließlich in Luft auflösen.

Im phantastischen Strang werden die Leser Zeugen, wie Margarita vom Unterteufel Asasello eine geheimnisvolle Einladung Volands übergeben wird, die sie nach kurzem Zögern selbstbewusst annimmt. Mit Hilfe einer Creme Asasellos verwandelt sie sich in eine betörend schöne Hexe, fliegt auf einem Besen – unterbrochen von allerlei skurrilen Erlebnissen – zu Volands Moskauer Hauptquartier, einer scheinbar durchschnittlichen Etagenwohnung, die sich durch Zauberei zu einem gigantischen Palast weitet, und erfährt dort ihre Aufgabe: dem alljährlichen großen Ball des Satans zu präsidieren. Als Ballkönigin empfängt sie nun die Gäste, bei denen es sich um betrügerische Staatsmänner, Giftmischerinnen, Selbstmörder, Kupplerinnen, Kerkerknechte, Falschspieler, Denunzianten, Verräter, Spitzel und Sittenstrolche handelt, die für die Dauer des Festes aus der Verwesung auferstehen. Als Belohnung für die anstrengende Aufgabe, bei der Voland selbst im Hintergrund bleibt, wird sie wieder mit dem Meister vereint, der zu diesem Zweck aus der Klinik entführt und hergezaubert wird. Auf Wunsch können beide in ihre alte Wohnung zurückkehren, doch sehen sie sich dort mit der Frage konfrontiert, wie und wovon sie nun leben sollen, da sich am Hass der Moskauer Literaten auf den Autor des Pilatusromans ja nichts geändert hat. Auch dieses Problem löst sich auf phantastische Weise: Sie werden binnen weniger Stunden erneut von Asasello besucht, der ihnen zweimal blutroten Wein einflößt. Der erste Trunk führt zu ihrem unmittelbaren Tod, die zweite Gabe zu einer Wiedererweckung in ein anderes Leben.

Die religiöse Handlung wird dem Leser in mehrfach vermittelter Form präsentiert. Einen ersten Abschnitt erzählt Voland, der selbst dabei gewesen

zu sein behauptet; einen zweiten träumt in der psychiatrischen Anstalt der Lyriker Iwan, der sich seit der Erzählung des mysteriösen Ausländers fragt, wie es wohl mit dem Verurteilten Jeschua damals weiter gegangen sein mag. Bald wird offensichtlich, dass es sich bei dieser Erzählung um eben den Pilatusroman handelt, der den Meister um sein Glück und seine Freiheit gebracht hat. Die Fortsetzung der Geschichte scheint denn auch zunächst verloren: Margarita liest einige Sätze auf einem Fetzen angekohlten Papiers, das sie nach dem verzweifelten Versuch des Meisters, sein Manuskript zu verbrennen, aus dem Feuer gerettet hat. Indem Asasello die Zeilen wenig später wörtlich zitiert, verrät er, dass der Roman Voland und seinen Anhängern wohl bekannt ist und von ihnen jederzeit rekonstruiert werden könnte. In dieser rekonstruierten Fassung liest Margarita dann in der Nacht nach ihrer und des Meisters Rückkehr in die gemeinsame Wohnung die beiden letzten Abschnitte.

So wird die Geschichte von der Kreuzigung des unschuldigen Jeschua auf eine sehr indirekte Weise mitgeteilt – durch Voland, Iwan und Margarita, und zudem gespiegelt durch die Gewissensqualen des Pontius Pilatus, denen der Meister in seinem Roman nachgespürt hat. Dabei konzentriert sich Volands Erlebnisbericht auf das Verhör, in dessen Verlauf Pilatus den Eindruck gewinnt, dass dieser Jeschua nicht nur unschuldig, sondern ein ganz besonderer Mensch ist. Folglich beschließt er, das vorgeschlagene Todesurteil nicht zu bestätigen. Doch der Hohepriester Kaiphas hat vorgesorgt: Er hat Jeschua durch einen angeheuerten Mittelsmann namens Judas, der sich als Bewunderer ausgab, einladen und zu einer Bemerkung über die Vergänglichkeit irdischer Königreiche verleiten lassen. Aufgrund dieser angeblichen Majestätsbeleidigung nun ist Pilatus gezwungen, den ungewöhnlichen Mann wider besseres Wissen hinrichten lassen, wenn er nicht selbst die Gunst des römischen Kaisers einbüßen will.

Iwans Traum enthüllt in vielen deprimierenden Einzelheiten, wie es bei der Kreuzigung auf der Schädelhöhe tatsächlich zugegangen ist. Der einzige Jünger des Jeschua, der ehemalige Zöllner Levi Matthäus, nimmt sich vor, seinem verehrten Meister die Qualen der Kreuzigung zu ersparen und ihn stattdessen auf dem Weg nach Golgatha zu erstechen, doch bis er in die Stadt gelaufen und mit einem schnell gestohlenen Messer wieder zu dem Zug der Verurteilten gestoßen ist, haben diese ihr Ziel bereits erreicht und es gibt keine Möglichkeit mehr für die erlösende Tat. Während er für spätere Generationen Aufzeichnungen macht, sieht er dem qualvoll langsamen Sterben Jeschuas zu, das die Soldaten endlich nur deshalb durch einen Lanzenstoß abkürzen, weil sich ein furchtbares Gewitter ankündigt.

Wie Leser aus Margaritas Lektüre im Manuskript des Meisters erfahren, hat Pilatus den Chef seiner Geheimwache abgestellt, die Kreuzigung zu beobachten und ihm in allen Einzelheiten zu schildern. Dies geschieht noch während des starken Gewitters. Darauf erhält der Geheimdienstmann in verschlüsselter Form den Auftrag, Judas noch in derselben Nacht umzubringen. Der nächtliche Bericht vom erfolgreich erledigten Mord schreckt den Prokurator aus einem schönen Traum, in dem er mit dem Wanderphilosophen Jeschua – den er selbstverständlich nicht verurteilt hat – einen faszinierenden Disput ausficht. In ihrer Unterhaltung geht es um die Feigheit als eine der schrecklichsten Sünden, und Pilatus versichert, eher werde er seine Karriere gefährden, als einen, den er für unschuldig hält, dem Tod auszuliefern. Die Ankunft des Vertrauten beendet den Traum abrupt und erinnert daran, dass Jeschua tot und auch schon begraben ist. Judas, legt Pilatus seinem Geheimagenten nahe, solle das Volk am besten als Selbstmörder in Erinnerung behalten; auf die Weise würden lästige Spekulationen vermieden.

Das Jerusalemer Gewitter übrigens, mit fast identischen Worten geschildert, geht auch über Moskau nieder, als der Meister und Margarita durch den blutroten Wein des Asasello sterben und zu neuem Dasein erweckt werden – und dieser Wein ist derselbe, erklärt ihnen der mit dieser Verwandlung betraute Teufel, den Pilatus trank. Auch sonst verschränken sich die drei Stränge auf die merkwürdigste Weise. Die Akteure der satirischen Schicht erfahren unter dem Einfluss der Voland-Clique allerlei haarsträubend phantastische Verzerrungen der Wirklichkeit: Margarita kommt mit Asasello ins Gespräch, als dieser kommentiert, beim vorbeiziehenden Trauerzug handle es sich um das Begräbnis des Literaturbundvorsitzenden Berlioz, dem man aus dem Sarg heraus noch den Kopf gestohlen habe. Für den Lyriker Iwan haben Pilatus und Jeschua bald mehr Wirklichkeit als seine Moskauer Bekannten oder auch der mysteriöse Ausländer, und diesen wiederum führt er bei den Moskauer Literaten mit Worten aus dem 1. Johannes-Brief ein: “Er ist erschienen”. Zugleich spielt die Jerschalaimer Handlung auch in die Satire hinein, so wenn ein Messer in einem Moskauer Laden plötzlich dem ähnelt, das Matthäus stahl, um Jeschua vorzeitig zu erlösen. Als Levi Matthäus schließlich, von Jeschua gesandt, Voland aufsucht mit der Bitte, dieser möge den Meister und Margarita in Moskau “erlösen”, scheinen alle Stränge vorübergehend verflochten. Voland bringt die beiden dann zu Pilatus, der seit fast 2000 Jahren für seine damalige Entscheidung gegen sein Gewissen büßt. Sie finden ihn in einer felsigen Landschaft, vertieft in den Versuch, erneut den Traum zu träumen, dem zufolge die Hinrichtung nie

stattgefunden hat und er weiter mit Jeschua disputieren kann. Derweil hasst er seine Unsterblichkeit und seinen beispiellosen Ruhm. Die mitleidige Margarita bittet den Teufel, den lange Gequälten freizugeben, doch hat Jeschua dies bereits getan, und der Meister vollendet die Erlösung, indem er seinem Roman zwei an Pilatus gerichtete Sätze hinzufügt: “Du bist frei! Er wartet auf dich!”

Dabei bleibt die ganze Geschichte teuflisch – und auch faustisch. Die gegenseitige Beeinflussung der Sphären zeigt sich unter anderem in der Namensgebung. Wenn sich die vier Teufel am Ende des Romans, während ihres Ritts auf schwarzen Pferden, in schwarze Engel verwandeln, erinnern sie nicht nur an die vier Reiter der Apokalypse, sondern offenbaren damit auch ihr eigentliches Wesen. Zwei von ihnen haben zudem biblische Namen: Behemoth, der Riesenkater, kommt als tierförmiger Dämon der Lust und Völlerei in den Büchern Hiob und Enoch vor, und Asasello ist in den Büchern Levitikus, Jesaja und Enoch der Teufel, der im Ruf steht, Frauen kosmetische Tricks beizubringen; daher seine Wundercreme für Margarita.

Voland dagegen ist der Name des Satans in mittelhochdeutschen Gedichten des 12.-13. Jahrhunderts; deutsche Leser kennen ihn vor allem aus Goethes *Faust*, in dem es bei Mephistos Auftritt in der Walpurgisnacht heißt: “Platz! Junker Voland kommt! Platz, süßer Pöbel, Platz!” Viele seiner Attribute – der Knauf seines Spazierstocks, das Amulett, das er Margarita als Ballkönigin um den Hals hängen lässt, und die Stickerei auf dem Fußkissen seines Palastes – weisen das Pudelmotiv auf, das auch das Kennzeichen des Goetheschen Mephisto ist. Der namenlose und verzweifelte “Meister” erinnert an den, der von sich sagte: “Da steh ich nun, ich armer Tor, und bin so klug als wie zuvor. Heiße Doktor, heiße Magister gar...”. Statt seiner schließt jedoch hier seine Geliebte einen Pakt mit dem Teufel – und zwar einen, bei dem zuerst sie leistet. Selbst als ihr Voland dafür einen Wunsch einräumt, bittet sie nur für andere. Ihrer überlegenen Haltung wegen heißt sie mit vollem Namen: Margarita; das verniedlichende “Gretchen” wäre dieser Frau keineswegs angemessen.

Der den Teufeleien des Professors der schwarzen Magie hilflos ausgesetzte Finanzdirektor des Variététheaters, Rimski, kommt durch seinen Familiennamen, der ihn auf russisch als “den Römer” bezeichnet, unversehens mit Pilatus in Berührung. Doch verweist sein Name auch auf Rimski-Korsakow, der neben eigenen Werken vor allem durch die Vervollständigung von Mussorgskis *Nacht auf dem kahlen Berg* bekannt geworden ist – einer musikalischen Walpurgisnacht ähnlich der, die Bulgakow im von Margarita präsierten Hexensabbat schildert. Der Chefarzt der Nervenlinik heißt Stra-

winski, also wie der Komponist, dessen orgiastischer *Sacre du Printemps* an den teuflischen Osterritus in Goethes *Faust* erinnert und damit die Höhepunkte der drei Handlungsstränge verbindet. Der nach Voraussage Volands von der Straßenbahn geköpfte Literaturbundvorsitzende Berlioz schließlich trägt den Namen eines Komponisten, dessen *Damnation de Faust* gegen Schluss eben jenen Sturz des Mephistopheles in den Abgrund schildert, mit dem auch Bulgakow seinen Voland und dessen drei Unterteufel gegen Schluss des Romans verschwinden lässt.

Die Umkehrung bekannter Charakteristika beschränkt sich allerdings nicht auf die Faust-Vorlage; sie lässt sich auch in der Bearbeitung des biblischen Materials beobachten. 'Wunder' vollbringen in dieser Geschichte nur Voland und sein Gefolge; die übermenschlichen Fähigkeiten Jeschus beschränken sich darauf, dass er die Migräne des Pilatus erkennt und durch freundliches Zureden – also vielleicht, aber nicht unbedingt, durch Hypnose – zeitweilig verschwinden lässt. Das ist nichts im Vergleich zu all den übernatürlichen Possen, die sich unter dem Einfluss der Teufelsbande vollziehen. Auch Ermahnungen zu einem moralischeren Leben sind nicht Jeschus Anliegen. Er predigt nicht, er philosophiert, und wenn er seine Anschauung, dass alle Menschen im Grunde gut sind, äußert und lebt, so tut er dies ohne den Anspruch, andere müssten ihm darin nachfolgen. Auch von einer besonderen Erwählung oder Bestimmung scheint dieser Jesus nichts zu wissen, und abgesehen von seiner schlichten Antwort auf Pilatus' Frage, dass er an den einen Gott glaube, hört man von ihm keine Aussagen über einen himmlischen Vater oder das Himmelreich. Die Überwindung des Todes und das ewige Leben schließlich erfahren in Bulgakows Roman eine merkwürdige Wendung. Insofern Jeschua seinen Jünger Levi Matthäus zu Voland schicken kann, um diesen zu bitten, den Meister und seine Geliebte aus einem zwar wieder vereinten, aber doch irdisch hoffnungslosen Dasein in ein Reich überirdischer Ruhe zu entführen, scheint nicht nur er, sondern auch der Jünger noch im frühen 20. Jahrhundert Kontakt mit dem Leben zu halten. Dasselbe gilt allerdings für den reuegeplagten Pilatus – und für dessen Hund! Die einzige "Auferstehung" erleben die beiden Titelhelden; doch wird kein Leser annehmen, dass es sich dabei um die christlich gemeinte handelt.

Diese Beobachtungen werfen eine Frage auf, die auch die Komponisten der drei musikdramatischen Interpretationen des Romans beschäftigt hat: Welche Analogien bestehen zwischen den drei Handlungssträngen? Äußerlich am auffälligsten ist die Korrespondenz zwischen der satirischen und der phantastischen Handlung. Sie betrifft den Aufbau, die scheinbaren Hauptpersonen und die ganz materielle Ebene.

Was Kapitel 1 und 3-6 für die Handlung um Iwan sind, wiederholt sich in Kapitel 19-23 für Margarita. In der Exposition Iwans weist Berlioz auf das Jesusgedicht hin; in der Exposition Margaritas dient das Gespräch mit der Zofe einem entsprechenden Zweck bzgl. der Gedanken ihrer Herrin. Iwan wird auf einer Parkbank von einem mysteriösen Mann angesprochen, der seine Gedanken liest und den Tod Berlioz' prophezeit. Daraufhin verwirrt sich sein Geist und er unternimmt eine mit vielen irrationalen Unterbrechungen durchsetzte Verfolgungsjagd durch Moskau. Margarita wird auf einer Bank von einem mysteriösen Mann angesprochen, der ihre Gedanken liest und von der kopflosen Leiche Berlioz' im vorbeiziehenden Sarg spricht. Bald darauf folgt ihre körperliche Verwandlung sowie ihr mit vielen irrationalen Unterbrechungen durchsetzter Hexenflug über Moskau. Die satirische Beschreibung des Literaturhauses, Iwans Ankunft dort und seine Unterhaltung mit den Schriftstellern entspricht der phantastischen Beschreibung der satanischen Gesellschaft, der Ankunft Margaritas im Palast Volands und ihre Unterhaltung mit dessen Gefolge. In der Nervenlinik sieht Iwan sich umgeben von lauter Verfolgten, die hier ihrer Würde beraubt erscheinen; umgekehrt findet sich Margarita als Ballkönigin Volands in der Gesellschaft von lauter Verbrechern, die hier für eine Nacht als Gäste ironisch geehrt werden und so ihre Würde wiederzufinden meinen.

Die Übereinstimmung zwischen Jeschua und dem Meister legt sich für Literaturkenner bereits durch Max Brods *Der Meister* nahe, einen Leben-Jesu-Roman, dessen Protagonist ebenfalls Jeschua Ha-Nozri heißt. Bei Bulgakow sind beide trotz ihrer an der Oberfläche des Romans trügerisch kleinen Rolle die Angelpunkte allen Geschehens. Beide werden ihrer Ansichten wegen denunziert und verhaftet, da die Machthaber fürchten, die Lehren Jesu bzw. die Darstellungen des Meisters zur Gründungsgeschichte des christlichen Glaubens könnten Anhänger finden und damit den Einfluss der herrschenden Religion – das priesterlich geregelte Judentum im 1. bzw. den sowjetisch dekretierten Atheismus im 20. Jahrhundert – schwächen. Kaiphas als Hohepriester der jüdischen Religion entspricht dem Literaturkritiker Berlioz als Verteidiger des sowjetischen "Glaubens", Pilatus als verantwortlicher Repräsentant der römischen Staatsmacht dem Schriftstellerverband als verlängertem Arm von Stalins Kulturbürokratie.

Bulgakows Darstellung zeigt sowohl Jeschua als auch den Meister ausschließlich im allerletzten Stadium ihrer jeweiligen Passion, nach bereits erfolgter Denunziation und Verhaftung; von der Vorgeschichte erfahren Leser nur erinnerte Fragmente. Beide sterben, ihre Worte jedoch nicht. Der Raub von Jeschuas Leichnam durch Levi Matthäus spiegelt sich in der auf

Wunsch Margaritas erfolgten Entführung des Meisters aus der Nervenklinik. Beide finden je *einen* Jünger; dies wird im russischen Originaltext besonders deutlich, da Bulgakow für Iwan Besdomny, den "Schüler", den der Meister bittet, seinen Roman fertigzuschreiben, und für Levi Matthäus, den "Jünger", der die Worte seines Meisters aufschreibt, dasselbe Wort verwendet.

Die Symmetrie von Jeschua und Voland schließlich wird darin deutlich, dass sie zwar scheinbar die Inkarnation von Gut und Böse sind, letztlich aber zusammenarbeiten und gemeinsam das spirituelle Element vertreten. Beide lesen Gedanken und sagen die Zukunft voraus. Beide sind Reisende ohne festen Wohnsitz, verwickeln jeden, den sie treffen, in philosophisch-theologische Gespräche, und enthüllen dabei die essentielle Ohnmacht des Menschen. Beide erscheinen der Umwelt als politisch gefährliche Aufwiegler. Jeschua ist überzeugt von der ursprünglichen Güte aller Menschen, doch die Wirklichkeit scheint dies zu widerlegen und lässt ihn an der Schlechtigkeit einiger zugrunde gehen. Voland setzt alles daran, die Schwächen und Fehler der Menschen zu zeigen, tut dies jedoch letztlich, um die Selbstverantwortlichkeit der Menschen zu provozieren, worin ihm allerdings nur Margarita eine würdige Gegenspielerin ist.

Die vehemente Ablehnung, die sowohl das polemische Jesus-Gedicht Iwans als auch der historische Pilatus-Roman des Meisters erfahren, zeigen die Moskauer Gesellschaft in Furcht vor der Möglichkeit, Jesus könne existiert haben – einer Furcht kaum geringer als ihre Angst vor dem Teufel. Es ist Voland, der die historische Existenz Jesu verteidigt und die Widerlegung der Gottesbeweise seinerseits widerlegt. Iwan kündigt seinen Schriftstellerkollegen die leibhaftige Anwesenheit Volands in Moskau mit biblischen Worten an, die die Beziehung zu Jesus herstellen: "Er ist erschienen!" (Wie die kürzlich veröffentlichten Skizzenbücher beweisen, hatte Bulgakow den Ausruf in der Entstehungsphase des Romans sogar zeitweilig als Werktitel vorgesehen.) Sowohl Voland als auch Jeschua lernen den Meister vor allem durch seinen Roman schätzen, und beide werden durch seine Darstellung bewogen, sich ihm fürsorglich zuzuwenden. Als Jeschua beschließt, den innerlich gebrochenen Autor und seine tapfere Geliebte weiteren menschlichen Anfeindungen zu entziehen, wendet er sich mit dieser Bitte ausgerichtet an Voland.

So fragt der Leser sich am Ende, ob nicht beide, wenn auch auf sehr verschiedenem Wege, dasselbe Ziel verfolgen: den Glauben an das Gute im Menschen zu fördern. Denn auch der Teufel ist ja, wie uns das Goethe-Zitat erinnert, das Bulgakow seinem Roman als Epigramm vorausschickt, "ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft."

### Sergej Slonimskis Parabel von innerer Größe

Die von Bulgakows Witwe ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod schließlich erkämpfte, wenn auch noch stark zensierte Veröffentlichung von *Der Meister und Margarita* in zwei Heften der Literaturzeitschrift *Moskwá* im Winter 1966-67 erwies sich als ein trügerisches Zeichen größerer Toleranz im sowjetischen Kultursystem. Dies zeigt sich am Schicksal der auf ein Libretto von Juri Dimitrin und Witali Fialkowski gestützten Oper, die der 1932 in Leningrad geborene Komponist Sergej Slonimski kurz nach dem Erscheinen des Romans in Angriff nahm und 1972 fertigstellte. Slonimski war zum Zeitpunkt der Komposition bereits ein vielfach ausgezeichnete Künstler. Dies mag erstaunen, da seiner Musik eine "Erweiterung der Grenzen des in der Sowjetunion Erlaubten" bescheinigt wird. Er war einer der ersten Komponisten seines Landes, die mit der sonst als Ausdruck westlicher Dekadenz verpönten Zwölftontechnik experimentierten sowie mit Aleatorik, modalen und mikrotonalen Modulationen, asymmetrischen Rhythmen, graphischer Notation, Tonbandzuspielungen und der Verbindung von populärer und ernster Musik. Seine erste Oper *Virineja*, die die widersprüchlichen Leidenschaften im nachrevolutionären Russland schildert, war gut aufgenommen worden. So schien er die besten Voraussetzungen zu haben, einen einstmals als systemfeindlich empfundenen Stoff zu vertonen. Doch wurde *Master i Margarita*, seine zweite Oper, ein Opfer des sowjetischen Kulturdespotismus wie vor ihr Bulgakows Roman. Die Leningrader Funktionäre warfen dem Werk ideologische Rückschrittlichkeit vor und unterdrückten es siebzehn Jahre lang; erst 1989 durfte es zum erstenmal konzertant aufgeführt werden. Die szenische Uraufführung folgte 1991 im Mossowjet-Theater unter der Leitung von Michail Jurowski, der am 9. Juli 2000 im Rahmen der EXPO Hannover auch die sehr erfolgreiche deutschsprachige Erstaufführung durch das Volkstheater Rostock dirigierte.

Diese früheste der drei musikdramatischen Interpretationen ist in vieler Hinsicht die interessanteste. Trotz der notwendigen drastischen Kürzung der 500seitigen Romanvorlage auf den Text einer knapp zwei Stunden dauernden Oper gelingt es den Librettisten, ein Pendant zu Bulgakows surrealistischer Darstellungsweise zu schaffen. Die Entscheidung, den satirischen Handlungsstrang vor allem mimisch und choreographisch zu verwirklichen, kommt der Verdichtung der Aussage sehr zugute. Die musikalische Interpretation vervollständigt und vertieft diese Interpretation. Slonimski bearbeitete Bulgakows Stoff als Kammeroper für Sänger, Chor und 15 solistische Instrumentalisten, von denen zwei – der Fagottist für den Teufel Korowjew,

der sich als Variétékünstler nach diesem Instrument nennt, und der Piccolo blasende Flötist für den diabolischen Kater Behemoth – als nichtvokale, aber kostümierte Darsteller auf der Bühne agieren. Die anderen Instrumentalisten sind jeweils einem Darsteller oder einer menschlichen Qualität zugeordnet, und in vielen Passagen der Partitur ist der jeweilige Sänger nur von seinem Charakterinstrument transparent begleitet oder sogar durch dieses allein vertreten. Die rein musikalische Verwirklichung einzelner Episoden, die der vokal-szenischen und der mimisch-choreographischen eine dritte Dimension zur Seite stellt, ist immer überzeugend und oft geradezu genial.

Die Oper beginnt und endet mit der Beschwörung von Stille, ewigem Licht und ewigem Schlaf. Der Chor, den Opernbesucher zunächst für die kollektive Stimme griechischer Tragödien halten mögen, erweist sich in der Welt jenseits des Todes, in der er Margarita am Ende der Handlung begrüßt, als eine eher übermenschliche Stimme. Doch wenn sich der Vorhang zum erstenmal hebt und eine einsame Flötenmelodie die Handlung eröffnet, ist jede Zuordnung noch offen. Die Frage, die Pilatus an einen unsichtbaren Gesprächspartner richtet und von der das Publikum nur das ausschnittshaftige „... lebst? Du lebst? So war keine Hinrichtung? War keine ...“ hört, liefert einen Einstieg, der exemplarisch ist in seiner Knappheit und Dramatik.

Die Dringlichkeit, mit der der Fragende im Folgenden eine Antwort erfleht, weckt ihn aus einem Traum. Kaum hat er sich selbst eingestanden, dass sein Wunsch nicht der Wirklichkeit entsprechen kann, da tritt schon Levi Matthäus auf und schildert das stundenlange Leiden Jeschuas am Pfahl. Die Erzählung geht in direkte Darstellung über, wenn wir den Henker sowie die krächzenden Stimmen der Gekreuzigten hören, durchzogen vom wiederholten „Der Tod kommt nicht“, mit dem Levi und der Chor die bedrückend lange Quälerei vermitteln. Wenn Pilatus die Hinrichtung abschließend als „vulgär“ von sich zu schieben sucht, jedoch bemerkt, er finde keine Ruhe, weiß sich der Zuhörer wieder im unbestimmten Raum zwischen Golgatha und dem Ort der 2000 und mehr Jahre andauernden Reuequal dessen, der für das dort vollstreckte Todesurteil verantwortlich zeichnet.

Unmittelbar folgend auf die Konfrontation des Pilatus mit seiner Vergangenheit sehen wir Berlioz, der dem Lyriker Iwan vorwirft, sein Gedicht über Jesus erwecke fälschlich den Eindruck, dieser habe wirklich gelebt. Die knappe Dialogsequenz entfesselt ein Kaleidoskop scheinbar unverbundener, ineinander verschachtelter Vignetten. In einem ersten Einschub wird das Publikum Zeuge des indirekten Zwiegesprächs zwischen dem Meister und der von ihm getrennten Margarita, die sich um einander sorgen und nach einander sehnen. Eingebettet darin sehen wir den Literaturfunktionär, der den

Roman des Meisters verlacht, sodann eine Szene aus der glücklichen Zeit der ersten Liebe der Titelhelden und Margaritas Ermutigung für den Roman des Meisters. Sie liest einige Sätze daraus laut vor, die dann in eine direkte Darstellung der Pilatushandlung übergehen. Darin wird der Verleumdung und eitlen Selbstrechtfertigung des Judas besonders viel Raum gegeben.

Erst nach diesem Einschub kann Berlioz seine Belehrung Iwans über die nur mythologische Existenz Jesu zu Ende führen. Diese bringt Voland auf die Bühne, der sich über den dezidierten Atheismus der Moskauer amüsiert. Nachdem auf eingeblendeter zweiter Ebene Margarita den Entschluss geäußert hat, dem Teufel ihre Seele zu verkaufen, nur um den Meister wiedersehen zu können – und damit einerseits im Gegensatz zu Berlioz einen Glauben an das Übermenschliche bekennt, andererseits den Zuschauern nahelegt, es könne sich bei dem mysteriösen Voland um den Teufel handeln – nimmt Berlioz' Schicksal seinen Lauf, Iwan erkennt mit Schrecken die prophetische Kraft des Fremden, sein Geist verwirrt sich, und als er der Schriftstellerversammlung Bericht erstatten will, halten die ihn für betrunken oder gar wahnsinnig und lassen ihn in die Nervenklinik bringen.

Während unsere Ohren Iwans Musik in die Unfreiheit folgen, werden unsere Augen wieder auf die immer noch im Roman des Meisters lesende Margarita gelenkt und wir erleben zunächst aus der Erzählperspektive, dann in direkter Darstellung ein Gespräch zwischen Pilatus und Jeschua. Dieses Gespräch ist ausführlich und eindrucksvoll; es enthält Jeschuas Ansichten über den Menschen sowie über die korrumpierende irdische Macht und den Tempel des Glaubens, aber auch seine Heilung von Pilatus' Migräne. Ein knapper Einwurf Volands weist uns geschickt auf die Anwesenheit des Teufels bei dieser Begegnung der zwei Männer in Jerschalaïm hin.

Die surrealistische Szenenabfolge des 1. Aktes ist durch dramatische und thematische Fäden raffiniert zusammen gehalten. Die zentrale Frage ist die nach der Wahrheit des menschlichen Lebens – und Leidens. Diese gilt vor allem dem historischen Jesus: Pilatus wünscht, das von ihm unterzeichnete Todesurteil möge nie vollstreckt worden sein und der unschuldig Verurteilte noch leben; Berlioz informiert Iwan, Jesus habe nie existiert, und erklärt dem Meister, ein Roman, der sich um ein Verständnis der historischen Beziehung zwischen Pilatus und Christus bemüht, sei "nicht aktuell". Im übertragenen Sinne spiegelt sich das nicht enden wollende Leiden Jeschuas am Kreuz, wie es Levi Matthäus beschreibt, wieder in dem Leiden des Meisters, der vom Polyp der Angst gewürgt wird, sich aber innerlich längst tot fühlt.

Die Episoden des 2. Aktes sind durch drei große Klammern gerahmt, von einer scheinbar unverbundenen menschlichen Aussage eingeleitet und

durch ein furchterregendes Naturereignis unterbrochen. Die drei Klammern betreffen die Handlung in Jerschalaim. Die andauernden Qualen der drei Gekreuzigten von Golgatha, in den entsetzt kommentierenden Worten des Levi Matthäus ebenso eindringlich vermittelt wie im irren Volkliedgesang des Mörders Gestas und dem die Schmeißfliegen abwehrenden Zungenschnalzen des Chores, umrahmen eine Szenenfolge, in der die Moskauer Kritiker vor dem Autor des Pilatusromans und seiner "Gotteskriecherei und Pilateri" warnen. Von den Hassworten, die die Kritiker für ihre Zeitungen diktieren, wird unsere Aufmerksamkeit auf den Meister gelenkt, der diese vernichtenden Urteile liest, sodann auf Margarita, die wütend Rache schwört, bis die Szene schließlich in die übergeht, in der der Meister seinem Kliniknachbarn Iwan von den Hohnausbrüchen der Rezensenten erzählt. Die durch seine Erinnerung heraufbeschworen, erneut allgegenwärtig ertönenden "Pilateri"-Rufe bringen uns nach Golgatha zurück, wo die drei Gekreuzigten weiterhin furchtbar leiden und Levi Matthäus den tatenlosen Gott verflucht.

Die zweite Klammer bringt den Gequälten Erlösung durch Essigtrank und Lanzenstich. Der Gnadentod wird zunächst den beiden Verbrechern gewährt, wobei der Chor mit seiner Warnung vor dem nahenden Gewitter die Beweggründe für die ungewöhnliche Gnade erklärt. Die sodann eingeblendete Szene zeigt den inneren Tod des Meisters, der, von der Krake der Angst bedroht, seinen Roman den Flammen übergibt. Erst als das Dokument, das den Ereignissen in Jerschalaim nachspüren wollte, vernichtet ist, erhält auch Jeschua dort den Todesstoß des Henkers. Das unmittelbar hereinbrechende Gewitter, obwohl vom Chor angekündigt und insofern als Naturereignis rationalisiert, symbolisiert zugleich die Erschütterung des Weltalls über diesen mehrfach widerhallenden Tod: die Kreuzigung des unschuldigen Predigers aus Galiläa, die Verbrennung des diese reflektierenden Manuskripts und die psychische Hinrichtung seines Autors.

Die dem Gewitter folgende dritte Klammer gilt der Notwendigkeit, den gekauften Verräter Judas, der das Todesurteil des Pilatus erzwang, heimlich zu töten. Diese Handlung umrahmt knappe, scheinbar zeitversetzte Szenen, in denen Pilatus den Jünger Jeschuas zu sich bestellt, Iwan den Meister bangend fragt, wie es weiterging, Voland Margarita zu sich lädt und ihr die rächende Brandstiftung am Moskauer Schriftstellerhaus ermöglicht, und Pilatus ausdrücklich um die Freundschaft des Levi Matthäus wirbt. Die die Klammer schließende Ermordung des Judas ist ausführlich dargestellt. Insofern sie eine Rache an einem regimehörigen, wohlbezahlten Verleumder ist, stellt sie eine Parallele zur Rache Margaritas dar; insofern Pilatus den

Chef seiner Geheimwache und dieser wiederum eine als Doppelagentin handelnde verführerische Frau einsetzt, spiegelt sie zugleich die Verwobenheit von Macht und Geld und die Instrumentalisierung des individuellen Lebens in Moskau.

Zu Beginn dieses Aktes wendet sich Margarita vor dem noch geschlossenen Vorhang an die Zuschauer mit der Versicherung, dass es die wahre, ewige Liebe sehr wohl gibt:

**BEISPIEL 28:** Sergej Slonimski, *Der Meister und Margarita*, “Die Liebe”

Violine *f marc.* *ff*

Margarita *f*  
Wer hat Ih - nen ge - sagt, es gä - be sie nicht, wahr - haf - ti - ge, e - - - wi - ge Lie - be?

Violine *p* (*p*) *f*

Als Eröffnung einer Handlungsfolge, deren roter Faden verschiedene Hinrichtungen sind, mutet diese Aussage merkwürdig an. Doch greift ihr Bekenntnis das Gesamtthema des 1. Aktes auf – die Frage, ob es Jesus, die Inkarnation der wahren, ewigen Liebe, gibt. Aus der Publikumperspektive interpretieren wir Margaritas Aussage zunächst als sie und den Meister betreffend. Genau damit aber stößt uns diese Oper auf etwas, was man als eines der zentralen Anliegen in Bulgakows komplexem Roman lesen kann: die Parallele zwischen der idealen menschlichen Liebe, deren selbstloser Mut keine Opfer scheut, und dem, was den Menschen Jesus von Nazareth ausmachte. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Der 3. Akt besteht in seiner ersten Hälfte aus einer Ballettsuite. In ihr werden die Höhepunkte des satirischen Handlungsstranges, der bisher nur sehr sporadisch spürbar war, mit denen des phantastischen verknüpft. Wie in den vorangegangenen Akten wird eine Handlung in eine andere hineingespiegelt, doch ist der Vorgang hier viel schlichter. Nach Margaritas Flug zu Volands Palast und ihrer Ernennung zur Ballkönigin führen Fagott und Kater ihr die im Variété gespielten Streiche vor. Anschließend erleben wir das Defilee der Gäste auf Volands Ball, bei dem sich vor allem die diversen Mörder dadurch hervortun, dass sie ihre Taten unter den doch eigentlich bereits Halbverwesten wie zwanghaft wiederholen. Die tragische Geschichte

der ihren hungernden Säugling ermordenden Frieda, von ihr selbst mimisch erinnert, löst Margaritas überwältigendes Mitleid aus, das die Befreiung der jungen Mutter ermöglicht. Der Ball endet mit einem "Affenzazz", der die skurrile Szene krönt, aber seinerseits durch das Erklingen eines zwölftönigen Mitternachtsschlages abrupt beendet wird.

Die zweite Hälfte des letzten Aktes folgt den verschiedenen Handlungs-fäden zu ihrem Ende. Voland räsoniert zuerst kurz mit dem Kopf von Berlioz über die Gefahr, an nichts Übermenschliches zu glauben, wendet sich aber dann Margarita zu, der er einen Wunsch erfüllen möchte. Die Wiedervereinigung mit dem verschwundenen Meister wird, kaum erbeten, unvermittelt Wirklichkeit, doch der angstgequälte, stärker noch als bei Bulgakow selbstmitleidige Autor erscheint als ein ungleicher Partner für diese mutige Frau. Kaum entwickelt der Zuschauer den Gedanken, sie hätte doch zugleich um seine psychische Gesundheit bitten sollen, da äußert sie auch schon diesen weiteren Wunsch. Auch hierauf geht der Teufel ein: Der vernichtet geglaubte Roman ist zur Übergabe bereit, denn "Manuskripte brennen nicht!", wie Voland mit Bulgakows berühmt gewordenen Worten versichert. Als bald nach dem Abschied der Liebenden der von Jeschua gesandte Levi Matthäus eintrifft und Voland bittet, dem Meister und der ihn Liebenden Frieden zu schenken, erlebt das Publikum diese Geste, die als Würdigung des Pilatus-Romans erklärt wird, zugleich als Antwort auf die Bitte Margaritas. Die Titelhelden statten sodann dem 'Jünger' des Meisters, dem Lyriker Iwan, einen Abschiedsbesuch ab, bei dem dieser verspricht, keine obrigkeit-gefälligen Gedichte mehr zu schreiben, sondern sein Leben zu ändern und sich ersten Studien zuzuwenden.

Im Epilog kehren wir in die Welt des reuegequälten Pilatus zurück. Der flötenbegleitete Chor schafft eine Atmosphäre ähnlich der, die zu Beginn der Oper herrschte, so dass wenige Worte Volands genügen, um uns an den Wunschtraum von der nicht vollzogenen Kreuzigung zu erinnern. Erschüttert von Mitleid bittet Margarita auch für diesen Mann. Voland knurrt ein wenig über die gefährliche, überall eindringende Barmherzigkeit, gibt dann aber zu, dass Jeschua bereits verziehen hat. Der Meister formuliert den erlösenden Schlusssatz seines Romans und Pilatus erhält die Versicherung, alles sei nur ein böser Traum gewesen.

Bezeichnenderweise geht dem Übergang des Meisters "in ein anderes Leben" in Slonimskis Oper kein vom Teufel inszenierter Vergiftungstod mit Wiedererweckung voran. Vielmehr folgt der Befreiung des Pilatus eine Chormeditation, die den erlösenden, Ruhe verheißenden Tod preist. Als auch Margarita, die Voland zusammen mit dem Meister auf dem Weg zum

“ewigen Heim” schickt, einen Lobgesang auf die ersehnte Stille und Lautlosigkeit anstimmt, empfindet man dieses Ende der Oper nicht so sehr als den bei Bulgakow angedeuteten Eingang in ein Arkadien, sondern vielmehr als Befreiung vom Leben überhaupt.

Trotz der Tatsache, dass die drei Akte der Oper aus kaleidoskopartig changierenden Bildern bestehen, sind sie bei genauem Hinsehen je einem Thema gewidmet: der erste dem menschlichen Leben und Leiden, der zweite den verschiedenen Formen der Hinrichtung, und der dritte mehreren Dimensionen der Befreiung. Dies aber entspricht der Folge ‘Leiden – Tod – Erlösung’, die sich damit überraschend als das heimliche, unter der dramatisch bewegten Oberfläche des Werkes sichtbar werdende ideelle Skelett des Werkes erweist.

Über dieser dreischrittigen urchristlichen Sequenz wiederum schwebt ein weiteres, alles vereinendes Thema, das die Oper durchzieht, jedoch nur zuweilen – wie zu Beginn des 2. Aktes – auch formal hervorgehoben wird: das der selbstlosen, erlösenden Liebe. Ihr sind vor allem Jeschua und Margarita verschrieben: der Wanderphilosoph, der unbeirrbar an die Kraft des Guten im Menschen glaubt und dafür sein Leben lässt, und die große Barmherzige, die nicht nur für den geliebten Meister, sondern auch für die Kindsmörderin Frieda und den opportunistisch verurteilenden Politiker Pilatus Erlösung erfleht. In indirekter Weise trägt auch Voland, der knurrende doch verlässliche Geheimagent des Guten, zu dieser Art Liebe bei. Die beiden “Jünger” der Geschichte schließlich durchlaufen einen Reifeprozess, der wesentlich durch das Hineinwachsen in eine selbstlose Liebe bestimmt ist.

### **Klangfarbliche Charakterisierung**

Slonimskis Musik trägt diesem geheimen Programm in faszinierender Weise Rechnung, ohne dabei das dramatische Geschehen zu vernachlässigen. Einzigartig ist seine psychologische Auslotung der handelnden Charaktere, die er dem Zuhörer vor allem durch genau zugeordnete Instrumentalfarben sinnlich vermittelt. Für die Wahl der Instrumente bedient er sich einerseits kulturell gegebener Vorstellungen, so zum Beispiel der Verbindung von ‘hoch’ mit ‘erhaben’, schöpft andererseits auch unbewusste Assoziationen aus und ergänzt beide durch neu gesetzte, aber unmittelbar einleuchtende Zuordnungen.

Die bösen Kräfte der Handlung sind den tiefen Instrumentalfarben zugeordnet. So entspricht dem intrigierenden Hohepriester Kaiphas der pizzicato

gespielte Kontrabass, wobei die Anmerkungen, die den Spieler wiederholt anweisen, die Saiten so zu zupfen, dass sie gewaltsam auf das Griffbrett knallen, den unterdrückten Zorn hinter der glatten Eloquenz charakterisieren. Dem eitlen Verräter Judas ist das tiefste Blechblasinstrument, die Tuba, und dem wider besseres Gewissen aus Karriereinteresse das Todesurteil unterschreibenden Pilatus das tiefste Holzblasinstrument, die Bassklarinette, zugeordnet. Diesen gegenüber stehen im hohen Register die klanglichen Pendants der Erlösung suchenden Menschen: Margaritas Violine, die Oboe des helfenden und heilenden Jeschua und die Flöte des in Ewigkeit reuigen Pilatus. Auf einer mittleren Ebene bewegen sich konsequenterweise all jene, die menschlich zwischen guter Absicht und schwachem Willen schwanken: Den beiden 'Jüngern' Levi Matthäus und Iwan Besdomny ist die Viola beigegeben, dem während seiner Gespräche mit Jeschua von seinem Gewissen zu besserer Einsicht gerufenen Pilatus die Klarinette, und dem mitleidig das Elend auf Golgatha kommentierenden Chor das gestopfte Horn.

Quer zu dieser Einteilung in drei Register verläuft die Unterscheidung nach Klangfarbengruppen. Die Welt der Korruption erklingt durchgehend in Blech: Dem Literaturfunktionär Berlioz ebenso wie dem Jerusalemer Henker ist ein Trio aus Trompete, Posaune und Tuba beigegeben, den Kritikern des Pilatusromans eines aus Trompete, Horn und Posaune, Judas als Verräter die solistische Tuba und Pilatus in seiner Hinwendung zu politischem Opportunismus zuerst die Trompete, später die Posaune. Den Korrupten gegenüber stehen die ehrlich Fühlenden, die durch den Streicherklang vertreten sind. Neben Margaritas Violine und der Viola von Levi Matthäus und Iwan Besdomny ist da das Violoncello, das den Meister begleitet, das aber auch Jeschua immer dann beigegeben ist, wenn er als Angeklagter wahrgenommen wird und sich als Mensch verteidigt. Holzbläser- und Schlagzeugfarben teilen sich in das Gute und das Böse. Dem Teufel Voland sind die beiden zu spöttischer Klangfärbung fähigen Holzblasinstrumente als charakteristische Begleiter beigegeben: die vom diabolischen Kater Behemoth gespielte Piccoloflöte und das dem zweiten Unterteufel entsprechende Fagott. Als der Literaturfunktionär den Roman des Meisters als "nicht aktuell" ablehnt, tritt er ebenso wie der Chef von Pilatus' Geheimwache mit Saxophonbegleitung auf, und die beiden neben Jeschua gekreuzigten Verbrecher charakterisiert das Englischhorn. Die übrigen Holzbläserfarben sind positiv besetzt (so die Oboe des liebenden Jeschua) oder des ganzen Spektrums fähig (siehe die drei Instrumente des wechselhaften Pilatus: die Klarinette seines menschlichen Zögerns zwischen Gewissen und politischem Geschick, die Bassklarinette seiner Kapitulation in den Opportunismus und die Flöte seiner ewigen Reue.)

Während das ungestimmte orchestrale Schlagzeug eher operntypisch eingesetzt ist, lässt sich bei den Instrumenten der fünften Gruppe wieder eine psychologische Zuordnung ausmachen. Prominent sind hier die Harfen, die Liebe symbolisieren. Gepaarte Harfen charakterisieren Jeschua, wenn er seine aus Liebe zu allen Menschen geborenen Überzeugungen äußert. Eine einzelne Harfe begleitet alle Äußerungen der Sehnsucht zwischen den beiden Liebenden; dabei scheint es bezeichnend, dass die Harfe den Meister immer dann verlässt, wenn er von Bekundungen seiner Zuneigung zu Margarita in Selbstmitleid übergeht. Wenn Liebe dagegen als nostalgisch beschworenes Idyll erscheint, wie es in den Erinnerungen des Meisters geschieht, macht die Harfe einer Kombination aus Vibraphon und Celesta Platz. Wenn umgekehrt, wie bei den voyeuristischen Zuschauern der Jerusalemer Hinrichtungen oder bei Judas' fataler Verabredung mit der schönen Verführerin, menschliches Mitgefühl durch Lust oder Schadenfreude verdrängt wird, hören wir das Klavier. Die Jerschalaime Verführerin selbst ist durch die Gitarre vertreten, und die Moskauerin, die mit schauernder Wollust schildert, wie Berlioz von der Straßenbahn geköpft wurde, durch das Akkordeon. Dagegen erklingt hinter Levi Matthäus von dem Augenblick an, da er als Erbverwalter des von Jeschua gepredigten Gedankengutes über sich hinaus wächst und einer Mission zu leben beginnt, die Orgel.

Zuletzt gibt es noch drei nicht-instrumentale Klangfarben, die verschiedene Aspekte der 'Natur' betonen. Bezeichnenderweise beschreiben diese das ganze Spektrum vom Erfreulichen bis zum Panik und Ekel Erregenden. Der Chor drückt seinen Abscheu gegen die Schmeißfliegen, die über die Gekreuzigten von Golgatha herfallen, mit wildem Zungenschmalzen aus. Vom Tonband eingespielter Gewitterlärm krönt das kosmische Unwetter in der Mitte des 2. Aktes, und der anhaltende Nachtigallengesang, der den Schluss des 2. wie auch des 3. Aktes begleitet, zieht eine bestürzende Parallele zwischen der trügerischen Idylle des Gartens Gethsemane, wo der Mord an Judas geschieht, und dem Ort der ewigen Ruhe, dem der Meister und Margarita entgegenstreben.

Das Bestechende an dieser differenzierten klangfarblichen Charakterisierung ist nicht zuletzt, dass sie sich fast allen Zuhörern im Verlauf des Werkes auf direkte, sinnliche Weise vermittelt und damit eine echte Ergänzung der Leit motive Wagnerscher Prägung bietet, die durch melodische Einprägsamkeit Ähnliches anstreben. Darüber hinaus bedient Slonimski sich dieser intuitiven Führung des Hörerlebnisses, indem er zahllose Aspekte der Handlung mit einer Ökonomie der Mittel auf die musikdramatische Szene überträgt, die bei diesem komplexen Roman besonders willkommen ist.

Dies gilt insbesondere für alle Fälle instrumentaler Stellvertretung. Statt uns die Liebesbezeugungen zwischen dem Meister und Margarita in neuen Varianten der gesungenen Worte zu präsentieren, die nach 400 Jahren Operngeschichte leicht abgeschmackt wirken könnten, lässt Slonimski das Duett der Liebenden schon nach den ersten Worten in ein Zwiegespräch ihrer Instrumente Violine und Violoncello übergehen. Dies klingt nicht weniger süß oder schmerzlich, dabei doch nie sentimental, und vermittelt in gedrängter Form eine Fülle von Nuancen. In ähnlicher Weise geht die Abkanzlung des verzweifelte[n] Meisters durch die vitriolischen Kritiker im 2. Akt sehr bald auf die instrumentale Ebene über: in den hoffnungslosen Versuch des Violoncellos, gegen die übermächtigen Klänge der Blechbläser bestehen zu bleiben. Auch ein Teil der Unterhaltung zwischen Meister und Lyriker ist durch ein Viola-Cello-Duett ersetzt, und in der non-vokalen Fortsetzung des Gesprächs zwischen Pilatus und Levi Matthäus übersetzen die Gewalt der Bassklarinette und die der menschlichen Stimme nahe Viola-Lage die Natur dieser Gegenüberstellung in einer Konzentration, die dem gesungenen Wort kaum zu Gebote steht. Wenn der Chef der Jerschalaimer Geheimwache der verführerischen Agentin den Auftrag erteilt, den Mord an Judas fern aller Beobachter zu ermöglichen, so kann Slonimski auf Worte weitgehend verzichten. Da sich Judas' Bekannte mit Gitarrenklängen eingeführt hat, genügt mimisches Flüstern und die Begegnung ihrer Gitarre mit Pilatus' Bassklarinette, um das Wesentliche zu klären. Einsprengsel des Altsaxophons erinnern an den Auftragsüberbringer erst, als er auf der Bühne schon in den Hintergrund getreten ist. Pilatus seinerseits liest die von Levi Matthäus aufgeschriebenen Worte über Jeschuas Glauben zu den zwei Harfen des Predigers der mutigen und verzeihenden Liebe, begleitet von der Viola des Jüngers.

Oft treten die derart zugeordneten Instrumente auch ohne gesungene Einleitung als Stellvertreter auf. Nachdem wir durch das Kreischen der bremsenden Straßenbahn, allerlei gruselige Schlagzeuggeräusche und schließlich den Bericht der vom Akkordeon begleiteten Augenzeugin von Berlioz' tödlichem Unfall gehört haben, erklingt Iwan Besdomnys Ruf, man müsse die verdächtigen Fremden festnehmen, gegen die spöttischen Motive in Piccolo und Fagott. Daraufhin wird die Bühne dunkel und die einsame Viola spielt eine schauerliche Kadenz auf zunehmend verstimmten Saiten. Könnte es ein knapperes und bedrückenderes Bild geben dafür, dass der Dichter infolge des Schockerlebnisses den Verstand verliert?

Iwans misstönige Viola verfängt sich im weiteren Verlauf ihrer einsamen Kadenz immer mehr an einem einzigen Rhythmus. Diese 'fixe Idee' unterliegt später auch seinem unglücklichen Auftritt im Schriftstellerhaus und

seiner dortigen Festnahme. Danach wird die Figur den (aufgrund ihrer Bauweise dauerhaft 'verstimmt' klingenden) Tomtoms übergeben, um Iwans Überführung in die Nervenlinik zu signalisieren. Den Verräter Judas, der später selbst zum Verratenen wird, unterstützt seine Tuba nur so lange, als sein Opportunismus Früchte zu tragen scheint. Sowie er selbst als Agent des Kaiphas und Sklave primitiver Geldgier entlarvt wird, begleiten ihn die brutal gezupften Kontrabassklänge des Hohenpriesters und das mit Lust und Schadenfreude assoziierte Klavier.

Als Margarita dem mittels teuflischer Magie aus der Nervenlinik entführten Meister in Volands Beisein zusagt, nun werde alles gut, erklingt die instrumentale Fortsetzung ihrer Worte in Violine, Violoncello und Harfe – den die beiden Liebenden repräsentierenden Saiteninstrumenten – bereichert um Viola und Oboe, die die unmittelbar folgende Ankunft des von Jeschua geschickten Levi Matthäus vorausnehmen. Dieser beginnt seinen Bericht mit zarter Begleitung seiner Bratsche; doch kaum klingen ihm das teuflisch-spöttische Fagott und wenig später auch Volands ausdrückliche Hohnworte entgegen, so erhält seine Mission Unterstützung durch langgezogene Orgelklänge. Als Iwan, durch die Abschieds- und Auftragsworte beim letzten Besuch des Meisters ermutigt, nach Margarita fragt, tritt sie nicht nur als die große Liebende auf, indem sie die zu Beginn des 2. Aktes so prominent gesungenen Worte über die wahrhaftige, ewige Liebe wiederholt, sondern auch als menschliche Erlöserin: Der Komponist vermittelt dies, indem er ihrem Gesang zusätzlich zu Violine und Harfe die Oboe des hier wohl im Geiste anwesenden Jeschua zur Seite stellt.

Wie die Aufzählung der Instrumente erkennen lässt, ist die Begleitung stets äußerst transparent; oftmals spielt zur Singstimme nur ein einzelnes Instrument, nur sehr selten sind es drei oder mehr. Als *tutti* von mindestens 12 Stimmen erklingt das Kammerensemble überhaupt nur dreimal: auf dem Höhepunkt des kosmischen Gewitters, auf dem Höhepunkt des Satansballs und für die letzten drei Takte des "Misterioso", mit dem die Oper endet.

### **Intervalle als Symbole innerer Haltung**

Slonimskis Tonsprache in diesem Werk bedient sich der vollen Halbtonskala, schiebt vereinzelt sogar färbende Vierteltöne ein, unterwirft sich jedoch nirgends den Regeln der Zwölftontechnik. Tonale Zentren dominieren in einzelnen Abschnitten; so endet die den 1. Akt eröffnende Flötenkantilene mit *h*, die folgenden Chorzeilen bewegen sich von diesem Ton weg und zu ihm zurück, und auch Pilatus beginnt seine ersten drei Ausrufe mit *h* – doch

unterstützt kein Dreiklang diesen Ton, dessen Bedeutung denn auch bald in den Hintergrund tritt. Die instrumentale Untermalung einer gesungenen Zeile liefert meist keine harmonische Stütze, sondern umspielt einzelne Töne verdoppelnd die Vokalmelodie oder stellt ihr auch einmal einen unabhängigen Kontrapunkt entgegen. Oktav- und Quintparallelen erklingen einzig in den zwei Harfen Jeschuas, wenn dieser als physisch oder psychisch heilender Weiser erscheint, sowie in den Orgelklängen, die die missionarische Haltung des gereiften Levi Matthäus begleiten. Das Gegenstück zu diesen Konsonanzen ist die dissonante große Septime, die sich an drei Stellen leise drohend in den Tiefen von Posaune und Tuba festsetzt: in Akt I, als Berlioz die historische Existenz Jesu negiert; in Akt II zu den Worten und Taten des Henkers von Golgatha; und in Akt III, als Pilatus sich wieder einmal mit Gedanken an die "vulgäre Hinrichtung" quält.

Von den etwa 15 Motiven durchziehen drei das ganze Werk. Das erste ist Margaritas Liebesmotiv. In durch Tonwiederholung getrennten Quartsprüngen aufsteigend und nach einer vierteltönigen Verzierung mit einer Terz abfallend, ist seine Melodik mehr als die aller anderen Motive der Volkstradition verpflichtet. Dieser Bezug wird unterstrichen von einer auf Quartenschichtung beruhenden Harfenbegleitung im Bass unter melodischen Terzenparallelen. Wann immer die Heldin sich in diesen musikalischen Emblemen ausdrückt, ist sie vor allem die liebende, sich aufopfernde Frau.

**BEISPIEL 29:** Slonimski, Margaritas Harfe der menschlichen Liebe

Margarita

Meis - ter, lebst du ? Sa - - ge mir!

Harfe

$\text{♩} = \frac{1}{4} \text{ Ton tiefer}$

Das zweite Motiv tritt ebenfalls als eine Art persönlicher Signatur auf und ist dem Meister zugeordnet. Es ist fast zwölftönig, wobei die Linie in wilden Bewegungen hin und her schwingt; will man es in der Zahl der Halbtöne über dem Anfangston ausdrücken, so ergibt sich

0 - 3 - 11 - 6 - 5 - 12 - 9 - 1 - 4 - 2 - 10 - 7 - 11.

Der Text, der dieser Figur bei ihrem ersten vollständigen Erklären zugeordnet ist, erklärt den Hintergrund: "Ich fürchtete mich vor den Menschen und vor mir selbst" singt der gemartete Romanautor, als er das Motiv wenige Minuten nach Beginn der Oper zum ersten Mal intoniert, und "Beim Mondesschein des Nachts finde ich keine Ruhe, warum hat man mich erneut gestört" empfindet er auch noch nach seiner phantastischen Entführung aus der Nervenklinik im 3. Akt. Dabei ist es die Zerrissenheit der Intervalle, die den innerlich zerrissenen Menschen metaphorisch abbildet.

**BEISPIEL 30:** Slonimski, der innerlich zerrissene Meister

Meister

Ich fürch - te - te mich vor den Men - schen und vor mir selbst ...

Nicht zufällig kleidet Margarita in ihrem ersten Auftritt den Schrei, der ihre panische Angst um das Schicksal des Geliebten ausdrückt und den verschwundenen Meister geisterhaft auf die Bühne bringt, in einen Intervallsturz über zwei Oktaven. Slonimski gibt ihr dafür genau jenem Sprung vom *h* des hohen Soprans zum *h* im Altregister, mit dem Alban Berg in seinem *Wozzeck* Marie, der ihr Geliebter soeben sein Messer in die Kehle gestoßen hat, ihr letztes "Hilfe!!!" ausrufen lässt:

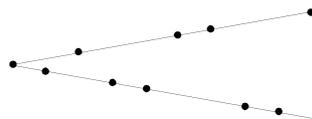
**BEISPIEL 31:** Slonimski, Margaritas Angstschrei

Mel - - - - - de dich! Meis - - - - - ster!

Das genaue Gegenstück zu diesen Riesensprüngen findet sich in der Dichte nebeneinander liegender Halbtonschritte. Komponisten verwenden Chromatik aus gutem Grund oft, um die empfundene oder tatsächliche Enge eines Helden zu zeigen. Slonimski dagegen verändert dieses Mittel durch eine geschickte Anordnung der Halbtöne und schafft so eine Geste mit ganz eigener Bedeutung. Diese manifestiert sich im Hauptmotiv der Oper, das alle drei Akte durchzieht und von vielen Darstellern und solistischen Instrumenten aufgegriffen wird. Margarita drückt darin ihre Sorge um den verschwundenen Meister ebenso wie ihre Rachegefühle gegenüber seinen Kritikern aus; Judas tönt darin großmäulig und Jesus sanft und verzeihend. Der Chor singt

es sowohl in seinen entsetzten Beobachtungen zur Qual auf Golgatha als auch in mehreren Rückblicken auf die Irrtümer des menschlichen Lebens; außerdem erklingt es in drei ganz verschiedenartigen Ballettnummern: im *Allegro furioso* von Margaritas wildem Flug zum Hexensabbat, im lyrischen *Lento*, mit dem die Violine die Pantomime ihrer Ernennung als Volands Ballkönigin begleitet, und beim Auftritt der Giftmischerin im *Grave lugubre* der Satansgäste. Das Motiv liefert zudem das führende thematische Material des orchestralen Gewitters und liegt in zu zwölf Tönen erweiterter Form den das Ende des surrealistisch gedehnten Mitternachtsschlages kündenden Glockenklängen zugrunde, die den Ball beschließen.

Die aufgezählten Situationen sind so unterschiedlich, dass man zunächst annehmen muss, Slonimski habe mit der Figur keine spezifische inhaltliche Bestimmung verbunden. Doch gibt die Kontur selbst zu denken. In meist gleichmäßigen Notenwerten beschreibt sie eine ‘chromatische Spreizung’, deren Grundform so aussieht:



Diese Spreizung oder Dehnung könnte eine Aussage zu enthalten, die nicht die Aspekte einzelner dramatischer Situationen zum Zeitpunkt des jeweiligen Erklings betrifft, sondern vielmehr das Werkganze. Man kann die Figur dann als eine Befreiung aus der Enge lesen, als eine Weitung des Überblicks, vielleicht sogar ein ständiges Wachsen des Verständnisses. Etwas Ähnliches scheinen Slonimski und seine Librettisten ja mit der Betonung der “wahren, ewigen Liebe”, auf die hin sich so viele der Hauptpersonen entwickeln, im Auge zu haben. Zu dieser Deutung passt es gut, dass Slonimski sein Hauptmotiv in den satirischen Szenen vollkommen ausspart. Ebenso wie das Libretto unterschwellig von Aussagen durchsetzt ist, die der vorherrschenden ängstlichen Selbstbezogenheit den Glauben an die selbstlose Liebe gegenüber stellen, so durchzieht in der Musik das Motiv der inneren Weitung das ganze Werk, bis es kurz vor Schluss auch die letzte Zeile des Meisters, mit der er die Befreiung des Pilatus bestätigt, und Margaritas Eingehen in “Stille, Lautlosigkeit, Ruhe” bestimmt.

Zuletzt noch ein Wort zu Rhythmus und Metrik, die in Slonimskis Oper höchst originell den Stoff interpretierend eingesetzt sind. Die Partitur besteht nur zu etwa 15 Prozent aus metrisch gebundenen Passagen – Abschnitten mit Taktangaben und für wenigstens kurze Zeit gleichbleibender Ordnung der Pulsschläge. Diese bilden einen einzigen Block zu Beginn des 3. Aktes; es

handelt sich um die Musik der magischen Ereignisse um den Satansball, von der durch Tanz und Pantomime interpretierten Genre-Suite von Margaritas Hexenflug bis zum abschließenden jazzartigen "Affengalopp". Die Rhythmik innerhalb dieser Abschnitte ist einfach, und sogar harmonische Skelette erklingen hier gehäuft als sonstwo in der Oper. Am entgegengesetzten Ende der Skala metrischer Behandlung findet sich die Musik, die den Höhepunkt des kosmischen Unwetters abbildet: Versatzstückartige Notengruppen, den Instrumenten in je verschiedener Länge vorgegeben, werden vom jeweiligen Spieler aleatorisch, also in frei gewählter Abfolge und Wiederholungsanzahl bis zum nächsten vertikalen 'Treffpunkt' kombiniert.

Die übrigen ca. 80 Prozent der Oper bestehen zu ungefähr einem Drittel aus rhythmisch notierten Passagen in Takten ständig wechselnder Länge. Die anderen zwei Drittel, also mehr als die Hälfte des Werkes, sind durch eine besondere Notation – weiße und schwarze Notenköpfe ohne Hälse für die längeren und normale Köpfe mit wellenförmigen Hälsen bzw. Balken für die kürzeren Noten – als "rhythmische Improvisation" gekennzeichnet. Auch hier gibt es also Notenwerte sehr unterschiedlicher Dauer, doch gehorchen sie keiner mathematischen Proportion, sondern folgen einander ohne genaue Zählung, einzig bemüht um die Wahrung vertikaler Koordination mit ihren Begleitstimmen (vgl. dazu Bsp. 28 oben). Interessanterweise sind die übelwollenden Anklagereden des Kaiphas und Judas durchgehend in rhythmische Korsetts gepresst; ebenso ergeht es Pilatus, wenn er ihren Drohungen weicht. Jeschua dagegen bleibt stets (rhythmisch und metrisch) frei. Der Lyriker Iwan in seiner ursprünglich etwas ungehobelten Naivität, der Meister in seiner Angst und Margarita, solange sie in der Erinnerung an ihre Idylle befangen bleibt, fallen immer wieder in den regelmäßigen Puls zurück, singen aber zunehmend befreit, als ihr Verständnis und ihre Liebesfähigkeit im Verlauf des Werkes wachsen.

Auch in dieser Dimension der Komposition, die der Ordnung musikalischer Zeit, geht es also um Befreiung und Erlösung. Das Tohuwabohu des gewaltigen Gewitters, das dem Tod des Gekreuzigten von Golgatha folgt, verhöhnt menschliches Wollen; die konventionell abgezirkelten Formen des Hexensabbats charakterisieren eine Welt, in der dank teuflischer Macht zwar die Gesetze irdischer Schwerkraft und Sterblichkeit aufgehoben scheinen, die Akteure aber wie Marionetten an den unsichtbaren Fäden Satans tanzen. Dazwischen bewegt sich der Mensch, wie Slonimski ihn in diesem Werk entwirft: vorübergehend immer wieder zwischen selbsterrichteten Gittern gefangen, doch zur inneren Freiheit geboren.

### **Rainer Kunads diplomatischer Seiltanz**

Bald nachdem Bulgakows Roman russischen und internationalen Lesern in den frühen 70er Jahren endlich ungekürzt zugänglich vor, bearbeitete der damals noch in der UdSSR arbeitende, heute ausgebürgert in Deutschland lebende Dramatiker Jurij Ljubimow den Stoff für die Bühne des Moskauer Taganka-Theaters. In seiner neuen Heimat – so schließt sich dieser Kreis – inszenierte er gut 10 Jahre später Rainer Kunads “romantische Oper” in zwei Akten mit zehn Bildern.

Der 1936 in Chemnitz geborene Rainer Kunad, der bis zu seiner Ausreise nach Westdeutschland im Jahr 1984 in prominenten Stellungen vor allem in Dresden – als Leiter der Schauspielmusik am dortigen Staatstheater und als Professor für Komposition an der Musikhochschule – wirkte, hatte seine Oper bereits 1983, also noch im Schatten der DDR-Ideologie, fertig gestellt. In Folge seiner Übersiedlung in den Westen wurde er aus der ostdeutschen Akademie der Künste, deren gewähltes Mitglied er seit seinem 38. Lebensjahr gewesen war, ausgeschlossen, und alle seine Werke waren nun in seiner Heimat tabu. Die Animosität führte unter anderem dazu, dass das Weimarer Nationaltheater, in dessen Auftrag er die Oper *Der Meister und Margarita* komponiert hatte, die Aufführung ablehnte, das Recht für die Uraufführung jedoch nicht freigab. Die im März 1986 am Staatstheater Karlsruhe erfolgte Premiere durfte daher nur als “deutsche Erstaufführung” angekündigt werden. Damit wiederholen sich die Verhältnisse der Moskauer Kulturszene in beklemmender Weise ein halbes Jahrhundert später in Deutschland. Auch hier schließt sich ein Kreis, insofern ein Werk, dessen literarische Vorlage in der Sowjetunion wegen seiner kritischen Haltung gegenüber dem totalitären Regime lange verdrängt worden war, noch einmal derselben Ideologie zum Opfer fällt.

Ob es an den repressiven Zuständen im sowjetischen Satellitenstaat lag, dass sowohl das Libretto als auch die Musik von Kunads Oper Bulgakows Aussage zu entschärfen trachten, ist schwer zu sagen, doch liegt die Vermutung nahe. Beides – Text und Musik – ist äußerst professionell gemacht, doch scheint es, dass der sich aufdrängende Vergleich zwischen Werkinhalt und täglicher Realität bewusst verschleiert werden sollte.

Der Dresdner Dramatiker Heinz Czechowski hat die komplexe Handlung des Romans zunächst in einer Weise vereinfacht, für die ihm ein Bühnenpublikum dankbar sein dürfte. Dies betrifft schon die Namen: Jeschua ist einfach Jesus, Jerschalaïm ist Jerusalem, und unbekannte Ortsnamen oder Bezeichnungen werden fast ganz vermieden. Im Teufelsquartett fallen

Korowjew und Asasello zu einer Person zusammen; diese heißt "Fagott" nach dem Bühnennamen, den Korowjew auch bei Bulgakow benutzt und der sich als leicht verständliches deutsches Wort dem Hörer schnell einprägt. Berlioz ist hier sowohl der Redakteur, der das Jesusgedicht Iwan Besdomnys kritisiert, als auch der Verleger, der den Pilatusroman des Meisters ablehnt. Das Zitat aus der Pilatushandlung, mit dem die Volandbande sich Margarita gegenüber als mit dem Werk des Meisters vertraut ausweist, besteht hier nicht wie bei Bulgakow aus zwei langen, poetisch anspruchsvollen Sätzen. Stattdessen dient diesem Zweck der auch bei Bulgakow leitmotivisch verwendete Ausruf des Pilatus: "Ihr Götter, oh ihr Götter". Das hat den Vorteil, dramatisch viel eingängiger zu sein – viele Leser werden das Zitat aus Verdis *Aida* wiedererkennen; allerdings ist sein Gehalt in Bezug auf den Pilatus-Roman eher unspezifisch. Ähnliches gilt für das Bibelzitat, durch das der verstörte Iwan das Eintreffen Volands in Moskau mit Jesus in Beziehung setzt. Der Lyriker ruft hier nicht wie bei Bulgakow: "Er ist erschienen", sondern einfach nur: "Halleluja". Bezüglich des Teufelsnamens haben sich Czechowski und Kunad, wie die Vertonung belegt, offenbar auf eine Aussprache nach französischer Art mit Betonung auf der zweiten Silbe geeinigt. Damit wird "Monsieur Voland" für die Bürger der DDR ähnlich zum Ausländer, wie es der vermeintliche Deutsche in Moskau war: als Ableitung aus dem französischen Verb *voler* ein vor allem fliegendes Wesen und nicht so sehr ein Verwandter des bedeutenden Widersachers Gottes, der zweihundert Jahre früher bereits auf Weimars Bühnenbrettern sein Unwesen trieb.

Die zehn Bilder der Opernhandlung ordnen die bei Bulgakow erzählten Ereignisse in einer Weise, die die Handlung zur logischen Folge glätten. Dabei verliert sich das surrealistische Moment, nicht aber die religiöse Dimension. Und tatsächlich scheint Kunad an diesem Stoff die religiöse Aussage mehr interessiert zu haben als die politische Kritik. In den elf Jahren, die er bis zu seinem frühen Tod 1995 noch als frei schaffender Komponist in Tübingen verbrachte, schuf er symphonische, szenische und oratorische Werke, in denen er sich thematisch ausschließlich der christlichen Endzeitprophetie widmet. Man kann annehmen, dass er schon *Der Meister und Margarita* als einen Stoff betrachtete, der es ihm erlaubte, auf verschlüsselte Weise eine religiöse Botschaft zu vermitteln, die die Zensur der atheistischen Kulturbürokratie passieren würde. Diese Botschaft ist nicht einfach identisch mit der von Bulgakow eingeflochtenen Pilatus-Handlung, sondern geht durch subtile Schwerpunktsetzung über sie hinaus.

In Akt I bieten die zwei ersten Bilder eine doppelte Exposition; in den vier folgenden wird je ein Aspekt der vielen Entwicklungsstränge zusam-

mengefasst. Bild 2 zeichnet das erste Auftreten der Vollandbande in Moskau bis zu Berlioz' tödlichem Unfall nach und entspricht so Kapitel 1-3 in Bulgakows Roman, folgt hier aber auf eine vorangestellte Einführung des Meisters im ersten Bild. Bereits dessen erster Satz, in dem er seinen Gram darüber ausdrückt, die Schlussworte für seinen Roman über Pontius Pilatus nicht finden zu können, führt das religiöse Thema ein, und sein einsames Zwiegespräch mit dem Foto auf seinem Schreibtisch macht uns mit seiner Geliebten Margarita vertraut. Ein Gespräch mit dem Redakteur Berlioz, in dem dieser den Pilatus-Roman als thematisch uninteressant ablehnt, bedrückt ihn so sehr, dass er das Manuskript verbrennt. Die eintretende Margarita kann nur wenige angekohlte Seiten aus dem Feuer retten, doch gibt sie dem verzweifelten Autor liebevollen Zuspruch. Kaum ist sie gegangen, tritt der Meister in die Winternacht hinaus und wird von ihr verschluckt. Etwas später hört das Publikum die Geräusche eines Lastwagens und sieht gleich darauf die Einlieferung des Meisters in die Nervenklinik. Der Lastwagenfahrer, der den verwirrt Umherirrenden aufgegriffen hat, handelt hier aus Mitleid; jeglicher Hinweis auf eine politisch motivierte Entführung wird vermieden.

Czechowski hat also diese beiden Expositionen in vieler Hinsicht als Parallele entworfen. Schon die angedeutete Wiederholung der Argumente gegen jegliche literarische Darstellung Jesu schafft eine Verbindung zwischen der Handlung um Iwan und der um den Meister. Da darüber hinaus der Funktionär beider Szenen derselbe Berlioz ist, kann dieser, anders als bei Bulgakow, die Erzählung Volands vom Verhör in Jerusalem als ein Kapitel aus dem Roman des Meisters wiedererkennen und damit dem Publikum schon zu diesem frühen Zeitpunkt die Zusammenhänge transparent machen. Als Berlioz verunglückt, ist der Lyriker wie bei Bulgakow durch die präzise Prophezeiung des vermeintlichen Ausländers verstört, doch als dieser sich in Luft auflöst, erkennt er in ihm ohne Zögern den Teufel und löst damit auch das Rätsel von Volands Identität schon hier. Die doppelte Exposition skizziert somit das allgemeine menschliche Elend erfolgloser Künstler und die Gefährdung naiv Gläubiger, ohne dass die Ablehnung der Inhalte ihrer Überzeugungen über das hinausginge, was auch in weniger totalitären Regimes vorkommt. Die Verzweiflung des Meisters erscheint insofern als wirklich krankhaft, seine Einlieferung in Dr. Strawinskis Klinik als ein Akt der Fürsorge.

In Bild 3-5 werden die Themen der physischen und psychischen Verletzbarkeit, aber auch der Gier und Dummheit der Menschen ausgearbeitet. Zunächst benutzt der Teufel Fagott den an Margaritas Haus vorbeiziehenden Begräbniszug zu Ehren Berlioz', um sie anzusprechen, sich auszuweisen als

jemand, der den verschwundenen Meister und seinen Aufenthalt kennt, seine mysteriöse Einladung auszusprechen und das Döschen mit der Verwandlungscreme zu übergeben. Bild 4 vereint die verschiedenen satirischen Stränge: die Possen der Volandbande im Variété, Iwans konfuse Rede zu den versammelten Schriftstellern sowie das ebenfalls durch die Teufelsbande verursachte unfreiwillige Singen einer Gruppe von Frauen (also Bulgakows Kapitel 12, 5 und 17). Bild 5 fasst alle Stränge von Geistesverwirrung zusammen: Die hysterisch singenden Frauen werden in die Klinik des Doktor Strawinski eingeliefert, wo sie alle, die sie berühren, mit dem Singzwang 'anstecken'; ihnen folgt Iwan Besdomny, und der Meister ist schon als Patient hier, wie man bald entdeckt, als er durch ein Fenster in das Zimmer des Lyrikers einsteigt. Im Gespräch der zwei Autoren stellt sich heraus, dass beide gleichermaßen glauben, "wegen Pilatus" für nervenkrank gehalten zu werden – auch hier schafft Czechowski eine Parallele zwischen den beiden Handlungssträngen. Die Erzählung des Meisters von seinen schrecklichen Leiden unter den Kulturpriestern Moskaus ist der Auslöser für Iwans Traum von der Hinrichtung in Jerusalem. Allerdings beschränkt sich die Darstellung hier auf die Absicht des Levi Matthäus, Jesus den Kreuzestod zu ersparen, sowie auf seine vergebliche Anrufung und schließliche Verfluchung des passiv bleibenden Gottes. Das letzte Bild vor der Unterbrechung durch die Pause bringt die Krise: Margarita kündigt ihrem Mann telefonisch das Ende ihrer Ehe an, verwandelt sich dann mittels der machtvollen Teufelscreme in eine Hexe und fliegt auf einem Eber zu Volands Moskauer Quartier. Der erste Teil der Oper entlässt die Zuschauer also in einem Moment, da alle menschlichen Helden die Welt der Rationalität freiwillig oder unfreiwillig verlassen haben.

Akt II führt diese Handlungsstränge fort, zeichnet aber zugleich auf einer tieferen Ebene eine andere, religiöse Szenenfolge nach. Bild 7, in dessen Zentrum dem Ball des Satans mit all seinen aberwitzigen Scheußlichkeiten ausführlich Raum gegeben wird, ist eingerahmt durch Margaritas Begegnung mit Voland. Bild 8 zeigt die Liebenden wieder vereint in ihrer Wohnung, doch stellt sich heraus, dass der Meister nach seinem Klinikaufenthalt ein gebrochener Mann ist und Margarita, wie sie triumphierend verkündet, nun "an Voland glaubt". Fagott bringt ihnen Wein und damit den Tod, doch der hinzutretende Voland ruft sie in ein anderes Leben. In einem szenischen Einschub zeigt er dem Meister die Fortsetzung seines Pilatus-Romans nach der Kreuzigung Jesu, insbesondere die Reue des Prokurators, der die Feigheit nicht nur, wie Jesus es getan hatte, als ein Laster, sondern als die schwerste Sünde überhaupt brandmarkt. Als Pilatus den Jünger Jesu, durch den er hofft,

indirekt Kontakt zum Hingerichteten zu halten, bittet, einen Blick in dessen Aufzeichnungen werfen zu dürfen, stößt er denn auch prompt auf Jesu Verurteilung der Feigheit. Das Gespräch zwischen den beiden Männern in Jerusalem endet mit dem Schwur des Pilatus, Judas töten lassen zu wollen, das Gespräch zwischen der Volandbande und den beiden Liebenden mit dem Eintreffen der Moskauer Miliz, die die Teufel festnehmen will, jedoch vor dem Feuer flieht, mit dem der Kater Behemoth das irdische Heim des nun nicht mehr irdischen Meisters vernichtet.

Das 9. Bild führt die verschiedenen Stränge zur Auflösung. Die Volandbande mit den zwei neu Hinzuberufenen reitet auf schwarzen Pferden über den Himmel Moskaus, wobei der Meister seinem 'Schüler' Iwan einen letzten Besuch abstattet und die Teufel sich in ihre eigentlichen Gestalten als schwarze Engel zurück verwandeln. Der Anblick des reuegequälten Pilatus veranlasst Margarita, für dessen innere Befreiung zu bitten, und den Meister, seinen Roman mit einem entsprechenden Satz zu vollenden. Jesus bekräftigt diese Erlösung, indem er Pilatus versichert, die Hinrichtung auf Golgatha habe nie stattgefunden. Der Meister und Margarita begeben sich zum Haus der Ruhe, während sich die Volandbande in den Abgrund stürzt.

Das 10. Bild schließlich zeigt das letzte Haus der Titelhelden sowohl von innen, aus der Sicht Margaritas, die dem Meister Frieden verheißt, als auch von außen: Der inzwischen aus der Nervenklinik entlassene Lyriker Iwan, den ein Spaziergang vorbeiführt, denkt über die Frage nach, die Pilatus und Jesus in ihrer biblischen Begegnung bewegt hatte: "Was ist Wahrheit?" Er schließt, dass es darum gehen muss, den eigenen Weg zu erkennen und mutig zu gehen.

Die Abfolge der vier Szenen des zweiten Aktes (die Handlung nach dem Punkt, da alle Hauptpersonen das Reich der Rationalität verlassen haben) lässt sich als eine Abbildung der Sequenz 'Abendmahlsfeier – Tod – Höllen-/Himmelfahrt mit jüngstem Gericht – Eintritt ins ewige Leben' lesen. Der Hexensabbat wird ja ausdrücklich als schwarze Messe oder pervertierte Eucharistiefeyer bezeichnet, und die Symbolik der Szene unterstützt diese Querbeziehung durch Margaritas Weihe zur Priesterin mit einem Mantel aus Blut und ihre Blut-'Kommunion', das Trinken des (hier anders als bei Bulgakow offenbar nicht zu Wein gewordenen) Bluts. Wenn am Ende des Balls die beiden Moskauer Opfer des Teufels, der Redakteur Berlioz und der Literaturkritiker Latunski, als soeben Ermordete auftreten und Voland das Blut des einen als Wein aus dem zum Kelch gewordenen Schädel des anderen trinkt – wenige Stunden, bevor sein Handlanger den Meister mit rotem Wein töten wird – so betont Czechowski viel direkter als Bulgakow

die Parallele zu Golgatha, indem auch er die dem Tode Übergebenen als ein Trio aus zwei Verbrechern und einem Unschuldigen entwirft. Dem Tod des Meisters in Bild 8 folgt, anders als bei Bulgakow, keine sofortige Wiedererweckung durch eine zweite Gabe desselben Weins, sondern die Anrufung durch Voland, den Herrn des anderen Jenseits, so dass es offen bleibt, ob den beiden Protagonisten eine Himmel- oder Höllenfahrt bevorsteht. Der Ritt auf schwarzen Pferden über das nächtliche Firmament und die Begegnung mit Pilatus kann als letztes Gericht gelesen werden (die apokalyptischen Reiter tragen zu diesem Eindruck bei), und der Eintritt ins versprochene Haus des Friedens als Metapher für einen Eintritt ins ewige Leben.

### Wohlklang und Reibung

Ganz ähnlich wie im Libretto lässt sich auch in der Musik eine Mischung aus verharmlosenden und vertiefenden Komponenten ausmachen. Kunad hat seine Oper für großes Orchester komponiert. Obwohl er einzelne Abschnitte durch Ausdünnung des sinfonischen Klangkörpers oder Hervorhebung einzelner Instrumentalfarben unterscheidet, bleibt das tutti-Timbre einheitlich genug, dass sich die nur von lang gehaltenen Akkorden eines elektrischen Klaviers untermalten Jerusalem-Einschübe deutlich davon abheben. Diese Abschnitte sind harmonisch schlicht und konventionell; die Singstimmen klingen metrisch frei, wobei ihre Konturen oft an frühmittelalterliche Musik erinnern. Dagegen ist die Metrik in den satirischen Szenen sehr regelmäßig und auch in den Abschnitten der phantastischen Schicht bei häufigem Taktwechsel noch streng puls betont.

Kritiker haben beanstandet, dass die Rezitative allzu oft bänkelsängerisch nach Kurt Weill klingen, die ariosen Partien nach Puccini und die Rhythmen nach Orff, und dass ein 'russisches Flair' etwas aufgesetzt durch Anklänge an bekannte Passagen aus Tschaikowski und Mussorgski erzwungen wird. (Tatsächlich erinnert Margaritas Duett mit der Hexe stark an die Musik des *Eugen Onegin*, und die Schlussworte des Poeten Iwan an die Szene zwischen dem sterbenden Zaren und dem Narren in *Boris Godunow*.) Ähnliches gilt für die Behandlung der Harmonik; sie klingt in der Moskauer Handlung fast durchgehend ganz konventionell in einer Dur-Moll-Tonalität, deren gefällige Melodieführung nur für Augenblicke durch Tritoni verfremdet wird. Chromatische Klänge bilden die Ausnahme; so der im dreifachen *piano* kaum hörbar grummelnde zwölftönige Clustertriller, mit dem das ouvertürellose erste Bild einsetzt und der von einer ganz konventionellen, in

dreifachem *forte* kontrastierenden Blechbläserfanfare mit ergänzenden wilden Streicherskalen drastisch unterbrochen wird. Diese zwei kontrastierenden Komponenten durchziehen die beiden der Exposition gewidmeten Bilder und vermitteln sehr eindringlich die Atmosphäre von Bedrücktheit, skandiert von selbstbewussten Auftritten der jeweiligen Vertreter der herrschenden Macht – eine Situation, die das Jerusalem der Herodesepoche ebenso beschreibt wie das Moskau der Stalinzeit und Honneckers DDR.

Kunad hat sich nach ausführlichen Zwölftonexperimenten seit 1978 einer bewussten Abkehr von allen abstrakten Konstruktionen verschrieben. Er erläutert seine Tonsprache mit dem Paradoxon „aggressiver Wohlklang – versöhnende Dissonanz“. Das traditionelle Muster, in dem besonders entspannte Klänge für Augenblicke der Versöhnung und unerlöste Klänge für die Darstellung von Reibungen reserviert sind, ist für ihn eine „Befestigung des Status quo“: „eine Dissonanz, aus der es ewig keine Erlösung gibt, und ein Wohlklang, der in sich verlogen ist“. Problematisch an seiner sicher originellen Einstellung ist jedoch, dass sie dem intuitiven Hörverständnis entgegensteht und daher in vergleichbarem Ausmaß, wenn auch ganz anderer Weise als die avantgardistischen Tonsprachen ihrerseits eine mentale Konstruktion darstellt. Ohne Kenntnis der erklärten Absicht des Komponisten werden Hörer seine Konsonanzen weiterhin als gefällig und die wenigen Dissonanzen als Reibungen empfinden.

Kunad hat für seine Oper drei Arien komponiert, alle in traditioneller Da-Capo-Form, wenn auch von unterschiedlicher Länge und Komplexität, und alle dem Thema der Liebe gewidmet. Die erste beinhaltet das einsame Gespräch, das der Meister im 1. Bild mit dem Foto seiner Geliebten führt und in dem er sich an ihre selbstlose Zuneigung und ihren Glauben an ihn, den Hoffnungslosen, erinnert. In inhaltlicher Parallele dazu erklingt im 8. Bild ein kurzes Arioso, mit dem Margarita ihrem verzagenden Geliebten erklärt, sie habe nur seinetwegen an Hexensabbat und Satansball teilgenommen und er dürfe daher nun nicht aufgeben. Schließlich ist das gesamte 3. Bild, in dem es ebenfalls um die Rettung des Meisters durch Margarita geht, als großangelegte lyrische Arie entworfen, wobei Margarita im ersten Abschnitt einen Monolog an den verschwundenen Meister richtet, in der Reprise den Entschluss, für die Befreiung des Geliebten alles zu wagen, bekräftigt, und in den beiden kontrastierenden Zwischenteilen mit Fagott ins Gespräch kommt.

Die thematische und metrische Gestaltung dieser drei sehr verschiedenen Arien ist paradigmatisch für die ganze Oper. Die Kontrastpassagen der beiden längeren Arien sind, ebenso wie zahlreiche kleinere und größere

Abschnitte überall in der Oper, als Genrestücke komponiert. Unter diesen sind zahlreiche Walzer, mehrere Tangos, Foxtrotts und Militärmärsche, die alle zur Charakterisierung der menschlichen oder teuflischen Personen eingesetzt sind; zudem einzelnen Situationen entsprechend eine Polonaise, ein Trauermarsch, eine Pastorale etc.. Dazu gibt es unverändert aus dem Volksgut übernommene Zitate bekannten melodischen Materials – so das von den Frauen in Trance gesungene Baikar-Lied (das deutschen Hörern aus den Konzertprogrammen fast jedes reisenden Russenchores bekannt ist).

Umgekehrt kann ein verfremdet klingendes Zitat den Zweifel an der Angemessenheit eines Wunsches ausdrücken. Bei Bulgakow schickt Voland den Meister nach Arkadien mit den Worten: “Wollt Ihr etwa nicht am Tag mit Eurer Gefährtin unter blühenden Kirschbäumen wandeln und am Abend Musik von Schubert hören?” Kunad lässt seine Titelhelden, als sie ihr früheres Haus in Flammen aufgehen sehen und dieses Brandopfer begrüßen, ein mehrstrophiges Duett singen, das wie die verbogene Form eines Liedes aus dem 19. Jahrhundert klingt: alle Quartan und Quinten sind durch Tritoni ersetzt. Damit will er vielleicht ausdrücken, wie unwahrscheinlich es ist, dass Einwohner eines kommunistisch geführten Staates jemals so traulich fühlen könnten, wie es Kulturbürgern vor hundert Jahren noch möglich war.

**BEISPIEL 32:** Kunad, *Der Meister und Margarita*, verfremdete Romantik



schließen: Über *fis-a-cis-d* und *d-f-a-b* führt der Weg zurück zu *b-des-f-ges*. Diese dreiteilig vollkommene Abdeckung des Raumes korrespondiert mit der semantischen Verwendung des Motivs. In etlichen Abwandlungsformen unterstreicht diese Figur drei scheinbar ganz verschiedene Themen: (1) die Fragen nach Jesu Historizität und nach der Existenz des Teufels, (2) die Verbitterung des Meisters und (3) die Erklärung der Feigheit zur größten Sünde. Diese Themen vereinen alle Hauptpersonen. Das Problem der Feigheit beschäftigt die drei Männer des religiösen Handlungsstranges explizit, beschreibt aber auch die Bewohner Moskaus, die in Angst vor dem Staatsterror ständig ihr Gewissen verraten. Die Frage, ob den Inkarnationen des unschuldig Guten und versuchenden Bösen Wirklichkeit zukommt, ist das unterschwellige und die Verbitterung des Meisters das offene Grundthema des Werkes.

Kunads sehr souveräne Behandlung von Orchester und Singstimmen sorgt dafür, dass die Oper durchweg spannend klingt und ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlt. Die beiden oben genannten Hauptmerkmale jedoch – die gut erkennbaren Tanzformen zusammen mit der eingängigen Harmonik einerseits, die gezielte Behandlung der Motive andererseits – lassen sich als erschreckende musikalische Metaphern für seine Gratwanderung zwischen korrumpierender Macht und Absturz in die Unterdrückung lesen. Die Gefälligkeit des musikalischen Satzes, der dem Komponisten, der zur Zeit der Komposition noch auf Uraufführung und Anerkennung in der DDR hoffte, wohl die Angriffe einer Kulturbürokratie moskauischer Prägung ersparen sollte, klingt einem westlichen Publikum leicht ein wenig zu glatt.

Unterschwellig allerdings gelingt es Kunad dank der dreisträngigen semantischen Besetzung seines Hauptmotivs, die Themen außermenschlicher Zielsetzung einerseits mit der Verzweiflung am Leben, andererseits mit dem überall geltenden Gebot des mutigen Gewissens zu verknüpfen – auf eine Weise, die für nach Renitenz fahndende Apparatschiks sicher ungreifbar war. Zugleich stellen die beiden Teile der Oper Verzweiflung und religiöse Hoffnung einander gegenüber. Durch die Neuordnung der Episoden wird der Blick im ersten Teil der Oper darauf gelenkt, dass in der Welt, unter dem Diktat von Besitz- und Machtinteressen, ein Mensch nach dem anderen Verstand und Selbstbestimmung verliert. Demgegenüber zeichnen die den zweiten Teil bildenden Szenen halb-allegorisch den geistigen Weg vom Opfertod zur christlichen Erlösung nach. Durch die Kombination der thematischen und strukturellen Gestaltungsmittel gelingt es dem Komponisten, auf musikalischer Ebene eine Aussage zu hervorzuheben, die im fantasiereichen Durcheinander von Bulgakows Teufeleien sonst leicht untergeht.

### York Höllers projizierender Meister

Slonimski arbeitete mit einem Text, der die surrealistische Erzählweise Bulgakows in eine nicht weniger surrealistische Dramatisierung verwandelte. Seine Strategie, einen Strang der Handlung weitgehend choreografisch darzustellen und viele Entwicklungen der anderen Stränge mittels instrumentaler Stellvertretung zu komprimieren, erlaubt ihm zugleich eine Straffung des Textes und eine musikalisch höchst befriedigende, auch mit unvorbereiteten Hörern unmittelbar kommunizierende Sprache. Kunads Libretto erzielt Kondensierung durch die nach klassischer Dramenlogik 'geordnete' Handlung und Hörerzugang durch konventionelle musikalische Formen. Beide Werke fielen zunächst der Zensur in den totalitär regierten Heimatländern ihrer Schöpfer zum Opfer.

Der 1944 in Leverkusen geborene York Höller, der bei Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen studiert hat und heute als Professor für Komposition an der Musikhochschule Köln lehrt, schrieb seine Oper in den Jahren 1984-88 unter völlig anderen politischen Bedingungen und musste keinerlei ideologische Bevormundung befürchten. Sein Werk wurde denn auch weder nach seiner Uraufführung in der Pariser Oper am 20. Mai 1989 und der deutschen Erstaufführung im November 1991 in Köln noch in den vielen Besprechungen der bei *collegno* erschienenen CD-Einspielung jemals in Hinblick auf die politische Haltung seines Komponisten diskutiert.

Doch ist die angstfreie Begegnung mit dem Text und seinen im Westen eher willkommenen systemkritischen Untertönen kaum der einzige Grund, warum Höller in der Aufbereitung des Materials ganz andere Wege ging. Er schrieb sich das Libretto selbst, indem er Bulgakows Text wörtlich exzerpierte. Dabei beginnt er mit dem Meister, der hier allerdings nicht wie bei Kunad um den Schlusspassus seines Romans ringt und damit über sich hinausweist, sondern mit Worten aus Bulgakows 13. Kapitel seine und Margaritas Geschichte erzählt. So werden die beiden Liebenden in Abweichung vom Roman als Hauptpersonen eingeführt, bevor die Handlung mit Berlioz' Kritik an Iwans Jesus-Gedicht und Volands Erinnerung an das Gespräch zwischen Pilatus und Jeschua richtig beginnt. Abgesehen von diesem Vorspiel folgen Höllers Exzerpte jedoch fast ausnahmslos der im Roman vorgegebenen Reihenfolge der Ereignisse. Selbstverständlich sind viele Nebenhandlungen ausgelassen, und auch die übernommenen Szenen sind stark gekürzt, da Höller meist nur die Abschnitte in wörtlicher Rede übernahm. Doch jeder Satz in Höllers Libretto findet sich identisch oder ganz ähnlich in Thomas Reschkes deutscher Übersetzung von Bulgakows *Master i Margarita*; sogar die szenischen Anweisungen sind durchwegs wörtlich dieser Quelle entnom-

men. Der einzige Eingriff, den sich Höller als Librettist erlaubt, besteht in der Hinzufügung eines Gedichtes von Majakowski, das die um ihren Meister bangende Margarita zu Beginn des 2. Aktes rezitiert.

Das Ergebnis dieser Art der Textaufbereitung ist ein außerordentlich umfangreiches Libretto. Zwar komponiert Höller seine Vokalpartien durchgehend rezitativisch-syllabisch und verzichtet auf sinnendes Verharren im Augenblick, wie es in der Operntradition durch Arien, bei Slonimski durch einzelne vokale Melismen sowie durch instrumentale Fortspinnungen geschieht. Dennoch ist Höllers Komposition etwa anderthalb mal so lang wie die der beiden Schwesterwerke, ohne mehr Inhalt zu vermitteln.

Hinsichtlich des musikalischen Apparats schöpft Höller die Möglichkeiten seiner Zeit voll aus: Sein spätromantisch großes, 87 Spieler erforderndes Sinfonieorchester schließt ein 35teiliges Schlagwerk sowie Harfe, Gitarre, Celesta, Klavier und Synthesizer ein und wird ergänzt durch zwei Bühnenmusiken – eine von Saxophon und Jazztrompete angeführte Jazz-Combo und eine Rockband mit elektronisch verstärkter Violine. Zudem mischt Höller die live produzierten sinfonischen und vokalen Klänge wiederholt mit solchen, die elektronisch manipuliert worden sind und von einem Tonband vorgespielt werden. Diese Erweiterung des Klangfarbenspektrums ist oft faszinierend, da der Komponist auf große Erfahrung mit elektronischer Musik zurückgreifen kann und viel Phantasie einbringt. Vor allem Margaritas Flug und den Satansball gestaltet er äußerst eindrucksvoll und spannend.

Höllers Publikum hört also den ersten Teil der satirischen Handlung als aktuelles Drama, das von den Erinnerungen des Meisters umrahmt wird: Sein im Vorspiel begonnener Lebens- und Leidensbericht wird erst beim Besuch des Nervenkliniknachbarn Iwan Besdomny ergänzt. Interessanterweise behandelt Höller diese Erinnerungen ähnlich wie die magischen Episoden des Werkes, indem er sie durch eine Tonbandprojektion sowohl der Stimme als auch etlicher Instrumente und weiterer Geräusche in den 'modifizierten' Raum verlagert. Damit hebt er sehr geschickt die halb unwirkliche Natur von Erinnerungen hervor und lässt gleichzeitig die evozierten Seelenzustände seines Helden durch Frequenzmodulationen 'alteriert' klingen.

Zuletzt unterstreicht Höller auch als einziger der drei Komponisten die Parallele mit dem Faust-Stoff, indem er während des Satansballs Passagen aus Federico Busonis *Doktor Faust* und Hector Berlioz' *Damnation de Faust* zitiert. (Eine Anspielung auf Berlioz' *Symphonie fantastique* während des Trauermarsches, mit dem der geköpfte Moskauer Redakteur zu Grabe getragen wird, spielt dagegen mit der Namensgleichheit und den fantastischen Umständen des vom Teufel im Detail prophezeiten Todes.)

### Die Erscheinungen der Welt als Stadien organischer Ausfaltung

Für die musikalische Sprache seiner Orchesterpartitur hat Höller eine "Klanggestalt" entworfen. Dabei handelt es sich um eine Grundlinie, die sowohl in ihrem Entwurf als auch in ihrer Anwendung im Werk eine Mittelstellung zwischen seriell vorbestimmter und emotional variiertes Entwicklung einnimmt. Die Klanggestalt besteht aus 31 Tönen, die man als eine 12-Ton-Reihe mit unregelmäßiger Wiederholung bereits eingeführter Töne lesen kann.

#### BEISPIEL 33: Höller, *Der Meister und Margarita*, "Klanggestalt"

1 2 (1 2) 3 4 5 (3 2 1) 6(4 3 5) 7 8 (6 4) 9(7) 10(8) 11(7 5 3 11) 12(2 5 1)

(zugrunde liegende Reihe)

Diese Grundreihe hält das ganze Werk zusammen, insofern jeder der dreizehn Szenen ein Ton als 'Zentrum' zugeordnet ist. Sie bestimmt zudem die zeitliche Ordnung, da Höller jeden der 31 Töne mit einem Taktmaß paart und diese serielle Folge ständig wechselnder Metren vielen seiner Szenen zugrunde legt. Neben etlichen anderen übergreifenden wie lokalen Aspekten der Komposition bringt die Klanggestalt schließlich auch quasi-melodische Ableitungsformen hervor.

Besonders aufschlussreich für die musikalische Interpretation des Stoffes ist, dass diese diversen, aus der Klanggestalt abgeleiteten melodischen Tonfolgen die verschiedenen Personen oder Situationen als Projektionen des Meisters definieren: (1) Seine eigene tonale Grundlinie ist identisch mit der oben wiedergegebenen Basisform der 31tönigen Reihe; (2) die Margaritas ist eine Vergrößerung jedes Intervalls auf etwa das Doppelte; (3) die satirische Bloßstellung der Moskauer Gesellschaft im Variété erweist sich als Spreizung der Klanggestalt auf etwa das Dreifache; und (4) für Voland ist die Grundlinie grotesk auf das etwa Sechsfache verzerrt. (Das "etwa" sorgt jeweils dafür, dass auch die Ergebnisse der Augmentationen wieder alle 12 Halbtöne enthalten. Nur bei einer Allintervallreihe würden solche Spreizungen auch ohne kleine Korrekturen wieder zu vollständigen 12-Ton-Reihen führen.)

**BEISPIEL 34:** Höllers 12-Ton-Reihen: der Meister und seine Projektionsbilder

The image displays four musical staves, each representing a different character's 12-tone row. The staves are labeled from top to bottom: 'der Meister', 'Margarita', 'die Moskauer', and 'Voland'. Each staff contains a sequence of 12 notes, some with accidentals (sharps, flats, naturals). The 'Voland' staff features a fermata over the eighth note and a final bass clef signature.

Bei aller Abstraktheit der Klanggestalt hat Höller sich selbst jedoch keinen systematischen Zwängen unterworfen, wie sie etwa für den Schönberg der Zweiten Wiener Schule charakteristisch sind. Schönberg war bekanntlich der Ansicht, dass Kreativität nur in der Auseinandersetzung mit freiwillig anerkannten Grenzen voll zur Entfaltung kommen könne. Demgegenüber erweckt Höllers Klanggestalt eher den Eindruck des Vegetativen, Organischen: Man kann sie einem Baumstamm vergleichen, aus dem Äste wachsen, Zweige, Blätter mit artenspezifischem Geäder, Blüten und schließlich einzigartige Früchte. All diese verschiedenen Dimensionen des einen "Entwurfs" erscheinen schlüssig, und dennoch gleicht kein aus demselben Samenbestand gewachsener Baum dem anderen, ist jeder Entwicklungsaspekt vielen zusätzlich einwirkenden Faktoren unterworfen.

Ähnliches gilt auch für Höllers Konstruktionsprinzip: Dieses versteht der Komponist als eine Art Garantie dafür, dass ein Werk nicht in eine Reihung unverbundener musikalischer Ereignisse zerfällt. Selbstverständlich ist kein Aspekt der verästelten Konstruktion entworfen, um vom menschlichen Ohr erfasst zu werden. Das ist allerdings keineswegs neu: Alban Berg erklärte in einem Einführungsvortrag zu seiner Oper *Wozzeck*, Hörer dürften von seinen Suiten, Inventionen, zwölftönigen Passacaglien und verfremdeten Sonatensatzformen absolut gar nichts ahnen. Diese das Publikum sicher erleichternde Aussage hat auch keineswegs verhindert, dass Zuhörer mehrerer Generationen von Bergs musikalischer Interpretation der büchnerschen Szenen zutiefst berührt und zum Nachdenken angeregt worden sind. Subtile musikalische

Strukturen sprechen nicht dagegen, dass der einzelne musikdramatische Moment emotional 'verstanden' und miterlebt werden könnte.

Höller hatte das oben beschriebene Konstruktionsprinzip auf der Basis derselben Klanggestalt schon zwei der Oper unmittelbar vorausgehenden Werken, *Schwarze Halbinseln* von 1982 und *Traumspiel* von 1983, zugrunde gelegt. Die drei Werke bilden denn auch nach seiner eigenen Aussage ein Triptychon. Dabei gilt ihm *Schwarze Halbinseln*, die Vertonung eines expressionistischen Gedichtes von Georg Heym für Solostimme, Orchester und vom Tonband zugespilten Chor, als "Apokalypse"; *Traumspiel*, einen für Sopran, Orchester und Tonband gesetzten Text von Strindberg, bezeichnet er als "Resignation"; und die Oper *Der Meister und Margarita* nach Bulgakow soll den Zyklus im Sinne der "Hoffnung" schließen.

Die Einbettung eines umfangreichen Werkes in ein ihm seinerseits übergeordnetes größeres Ganzes birgt jedoch die Gefahr, dass die Aussage der Oper auf den etwas einseitigen Aspekt hin verengt wird, der ihrer Rolle im Triptychon entspricht. Umso überraschender ist daher auf den ersten Blick die Tatsache, dass Höller zwar den satirischen und phantastischen Handlungssträngen Bulgakows ausführlich Raum gibt und ihr Potential für modernes Bühnentechnisches Spektakel begeistert auslotet, die religiöse Handlung aber so drastisch verkürzt, dass sie kaum noch erkennbar ist. Nachdem Voland in der allerersten Szene das Jerusalemer Verhör beschworen hat, sehen wir Jeschua in der 5. Szene des ersten Aktes stumm sein Kreuz tragen, während sein Jünger Gott verflucht. Das direkt anschließende Gespräch zwischen Levi Matthäus und Pilatus reduziert dessen Reue auf eine bloße Andeutung und bereitet nur eben rudimentär den Boden, der es dem Publikum erlaubt zu errahnen, was den stummen Mann des 7. Bildes im zweiten Akt bewegt.

Hinzu kommt, dass Höller hinsichtlich der vokalen Besetzung eine Entscheidung trifft, die weitreichende interpretatorische Folgen hat: Er lässt den Meister und Jeschua von demselben Sänger, einem Heldenbariton, darstellen. Dies scheint zunächst vielversprechend; es würde erlauben, das Leiden und die geistige Hinrichtung in Moskau mit der Passion und Kreuzigung in Jerusalem in vielfältig spiegelnde Beziehung zu setzen. Doch erweist sich bald, dass Höller einen ganz anderen Aspekt dieser projizierten Identität im Auge hat. In der 5. Szene des 1. Aktes führt die Erinnerung des Meisters an die Schmähungen, die er aufgrund seines Pilatusromans erleiden musste, dazu, dass er die damals empfundene Angst erneut durchlebt. Im Zuge dieses Wiedererlebens hat er eine Halluzination: Er sieht (und wir mit ihm) den sein Kreuz tragenden Jeschua und hört dabei einige mitleidige Worte des Levi

Matthäus. Der Meister reagiert auf dieses Mitgefühl mit an Margarita gerichteten Worten und zeigt so, dass er nicht nur Jeschua als eine Projektion seines leidenden Selbst, sondern auch den Jünger als ein Double der ihn bedauernden Geliebten erlebt. Auch in der Erlösungsszene am Schluss der Oper scheint es der vom Autor des Pilatusromans entworfene Jeschua – d.h. die autobiografisch besetzte Romanfigur und daher letztlich der Meister selbst – zu sein, der Pilatus von seiner Schuld befreit, während Bulgakow die fiktiven, historischen und mythologischen Ebenen in viel stärker schillernder Wechselbeziehung belässt.

Im Zentrum dieser Oper steht also der Meister. Margarita, die Moskauer und Voland sind "Projektionen" dieses Helden, und Jeschua ist überhaupt nur eine Folie. Die "Hoffnung" innerhalb von Höllers Triptychon scheint darin zu bestehen, dass der Meister durch seine schriftstellerische Bearbeitung des Themas und die Identifizierung mit seinem Jeschua selbst erlöst wird. Doch ist dieser Handlungsfaden szenisch wie musikalisch so dünn, dass er neben den ausführlich dargestellten satirischen und phantastischen Szenen leicht vollkommen übersehen wird.

### **Die Christus-Figur in Bulgakows Roman und den drei Opern**

Als Bulgakow den religiösen Handlungsstrang seines Romans entwarf, änderte er die im Neuen Testament erzählte Geschichte auf drei Ebenen in entscheidender Weise. Zunächst betont er viel stärker, als es die Evangelien in der auf die heutige Zeit gekommenen Form tun, das historisch und lokal Spezifische. Indem er die aramäische Form aller Eigen- und Ortsnamen benutzt, den römischen Besatzern und ihren Truppenkontingenten ebenso wie den "Silberlingen" des Judas die im ersten Jahrhundert üblichen Bezeichnungen gibt und Einzelheiten der Geografie und Architektur des historischen Jerusalems mit liebevoll um Authentizität bemühtem Detail beschreibt, vertieft er den Eindruck historischer Realität.

Gleichzeitig verfremdet er die bekanntesten Einzelheiten der biblischen Erzählung, indem Jeschua bei ihm 27 und nicht 33 Jahre alt ist, ein Waise aus Gamala und nicht ein Sohn des Zimmermanns Joseph aus Nazareth und der Maria, nur einen einzigen Jünger hat und seinen Einzug in Jerusalem ausdrücklich ohne alle messianischen Attribute hält: Weder reitet er auf einem Esel durch das Tor, noch wird er von den Hochrufen einer begeisterten Menge begrüßt (wie er Pilatus versichert, besitzt er gar kein eigenes Tier, und in der Stadt kennt ihn niemand).

Schließlich umgibt Bulgakow die zentrale Szene der Kreuzigung mit einer solchen Fülle realistischer Details, dass es einen Leser nur grausen kann: Die unzähligen allgegenwärtigen Fliegen, die uns die Körper der Gekreuzigten als wehrlose Tierkadaver vor Augen führen, und die gebrochene Stimme des Verbrechers Gestas, der unter den Folterqualen den Verstand verliert und Kinderlieder krächzt, machen es einem empfindsamen Leser schwer, die Kruzifixe katholischer Kirchen weiterhin als fromme Symbole eines tröstlichen Glaubens wahrzunehmen. Bulgakows Darstellung entblößt Jeschua aller messianischen Zeichen: Es gibt weder Hosiannas noch Wunder, weder einen Mantel, um den gewürfelt wird, noch eine Dornenkrone, weder eine Mission zur Erlösung der an ihn glaubenden Menschheit noch eine Auferstehung. Dadurch, dass Bulgakow seinen Jeschua Pilatus gegenüber darauf hinweisen lässt, dass sein einziger Jünger Levi Matthäus zwar ständig seine Worte aufzuschreiben versuche, dabei aber fast alles falsch verstehe, stellt er schließlich die kanonischen Evangelien und damit die ganze Christentumsgeschichte in Frage.

Aufschlussreich für Bulgakows Revision des jüdisch-christlichen Gedankengutes ist vor allem eine Reflexion, die Voland, der vermeintliche Vertreter des Reiches der Finsternis, gegenüber Levi Matthäus, dem Abgesandten Jeschuas, äußert und in der es um die Koexistenz von Gut und Böse geht: "Denk einmal darüber nach, worin dein Gutes bestünde, wenn das Böse nicht wäre, wie die Erde aussähe, wenn die Schatten von ihr verschwänden. Kommen doch die Schatten von den Dingen und den Menschen. ... Willst Du etwa den Erdball kahl scheren, alle Bäume und alle Lebewesen von ihm entfernen, und dein Auge am nackten Licht ergötzen?" Indem Voland dem Jünger Jeschuas die Notwendigkeit der Kräftebalance erklären muss, die dieser in der Meinung, nur das Gute dürfe existieren, ablehnt, scheint Bulgakow eine Alternative zu zentralen Lehrmeinungen der christlichen Theologie anzubieten. Dieser Satan ist unterschwellig kein Gegner, sondern ein Mitarbeiter Jeschuas; er nimmt dessen Aufträge entgegen, führt sie willentlich und wissentlich aus, und übernimmt so eine nicht-manichäische Rolle innerhalb der himmlischen Hierarchie.

Dies zeigt sich zum Beispiel in seiner Haltung in der Szene, als Margarita sich zur Belohnung für ihren Einsatz als Balkkönigin die Befreiung der für alle Ewigkeit gequälten Frieda erbittet. Voland antwortet zwar, Gnade falle nicht in sein Revier, weist sie aber dann fast ungeduldig darauf hin, wie sie diese Erlösung selbst erwirken kann. Auch zeigt er sich keineswegs enttäuscht darüber, dass Pilatus am Ende von seinen Reuequalen entbunden werden soll; da Jeschua es so wünscht, wird es erfüllt. Obwohl Jeschua durch

Licht und Liebe wirkt und Voland durch Gewalt und Dunkelheit, ist ihr Ziel insofern dasselbe, als beide danach streben, den fatalen *Status quo* der Welt zu verändern und Verständnis für wahres Leben und echte Freiheit zu erwecken. Dabei ergänzen sie einander oft mit Wirkungen im physischen bzw. geistigen Bereich. Voland und seine Kohorte handeln konkret, indem sie verschiedene Gebäude Moskaus, die für Korruption und opportunistischen Kulturbetrieb stehen, in Flammen aufgehen lassen; Jeschua empfiehlt nur metaphorisch die Zerstörung des Tempels missverständlicher Wahrheiten und weist auf die Vergänglichkeit weltlicher Macht hin.

Eine faszinierende Eigenheit des bulgakowschen Romans ist die Tatsache, dass sich bei wiederholter Lektüre eine bemerkenswerte Verschiebung des Schwerpunktes ergibt: Je öfter man liest, desto mehr treten die Moskauer Satire und die magische Märchenerzählung hinter der Jerschalaime Handlung zurück, die dem Leser immer neue Nuancen enthüllt und deren Echos in zunehmender Dichte auch durch die beiden anderen Handlungsstränge klingen. Vielleicht ist dies nicht verwunderlich, denn Bulgakows Roman entsprang ja nach eigener Aussage aus der "Faszination mit der Passionsgeschichte", die er, so sein erster Plan, einmal aus der Sicht des Teufels beschreiben wollte. Man fühlt sich an Dostojewskis Legende vom Großinquisitor erinnert, die innerhalb des Romans *Die Brüder Karamasow* einen von der Seitenzahl her kleinen Raum einnimmt, jedoch bei wiederholter Lektüre mysteriös zu expandieren scheint. (Ähnliches gilt auch für einen Roman unserer Zeit, *Die Richtstatt*, in dem der kirgisische Dichter Tschingis Aitmatov seinen Helden Awdi durch das scheinbar unvermittelt eingeschobene, im Vergleich zur Haupthandlung verschwindend kurze Verhör in Jerusalem definiert.)

Wie die genaue Betrachtung der drei Opern zeigt, gibt Slonimski der religiösen Handlung auf der Bühne explizit den Raum, der ihr in Bulgakows Roman nur implizit zukommt. Vielleicht vor dem Hintergrund seiner eigenen Religion weitet er seine Deutung auf die titelgebenden Liebenden in der Weise aus, die die russisch-orthodoxe Sichtweise nahelegen würde. In deren Licht gleicht Bulgakows Margarita der Maria, die in der Ostkirche ja vor allem als Himmelskönigin, Gottesmutter und Mater Dolorosa verehrt wird. Bulgakows Darstellung zeigt diese Entsprechung auf vielen Ebenen, wobei er den Übergang seiner weiblichen Hauptfigur von der irdischen in die mythische Rolle mit dem Beginn ihrer Beziehung zu Voland in Verbindung bringt. Kaum wird Margarita zur "Hexe", zeigt sie sich als eine Gnadenbringerin, die die Beschränktheit auf individuelle menschliche Interessen überwindet. In einer kleinen Episode, die in keine der Opern Eingang

gefunden hat, unterbricht sie ihren Flug über die Dächer Moskaus, um ein ängstliches Kind zu trösten. Später erlebt sie Erlösung für Frieda, bevor sie für sich selbst oder den Meister etwas erbittet. Sie – nicht der Meister – empfindet für Pilatus, der seit 2000 Jahren unter seiner feigen und falschen Entscheidung leidet, überwältigendes Mitleid.

Über diese unmittelbaren Qualitäten einer Marienfigur hinaus enthält ihre nächtliche Odyssee zudem eine ganze Reihe von Symbolen aus dem orthodoxen Ritus: Die verwandelnde Creme erinnert an das rituelle Öl, mit dem neu Getaufte in das Reich Gottes aufgenommen werden; ihr Eintauchen in den Fluss während ihres Fluges zum Ball entspricht der Taufe selbst, und das zu Wein gewordene Blut, das ihr kredenzt wird, der Eucharistie. Wie die Ostkirche betont, dass Christen im Blut des Lammes gewaschen werden, wird auch Margarita nach ihrer ersten Erschöpfung während des Satansballs wiederbelebt durch ein Bad in Blut. Ihre schwere Kette mit dem Pudelamulett erinnert an das schwere Kruzifix, das orthodoxe Priester um den Hals tragen. Insgesamt kann sogar ihre Aufgabe beim Ball des Satans als eine Allegorie auf die Höllenfahrt Marias gelesen werden: Nach apokrypher Überlieferung steigt Maria am Karfreitag in Begleitung des Erzengels Michael in die Hölle nieder, um zumindest vorübergehende Erleichterung für die dort Gefangenen zu bewirken. In ihrer letzten Erscheinung an Iwans Krankenbett ähnelt Margarita schließlich der in die Sonne gekleideten, über der Mondsichel schwebenden Frau, die in der Offenbarung beschrieben wird. (Auch die vier dunklen Reiter, als die Voland und seine drei Gefolgsleute, ihrer Kostüme entledigt, sich am Ende des Romans gegen den Himmel abzeichnen, erinnern ja an die vier apokalyptischen Reiter.)

Alle drei Opern enthalten die Szenen mit Margaritas Bitten für die Erlösung der Frieda und des Pilatus. Kunads Libretto integriert zudem etliche der Symbole, die ich oben als Evokationen des orthodoxen Ritus bezeichnet habe, und legt dem Zuschauer so nahe, dass der Hexensabbats als pervertierte Eucharistiefeyer gedeutet werden kann. Allerdings scheint seine Musik diese interessante Symbolik gleichzeitig nivellieren zu wollen, und eine entsprechende Charakterisierung der Margarita ist nicht erkennbar. Nur Slonimski arbeitet die religiöse Bedeutung der Margarita deutlich heraus, wobei er sich zwar inhaltlich an Bulgakow orientiert, seine eigene Interpretation jedoch vor allem mit rein musikalischen Mitteln umsetzt.

In anderer Weise unterscheiden sich die drei Opern hinsichtlich der Einbeziehung eines Themas, das bei Bulgakow alle drei Handlungsstränge durchzieht: dem der Feigheit. Pilatus erkennt sie als die größte Sünde, in der Moskauer Satire ist sie für die schlimmsten Ereignisse verantwortlich, und

im phantastischen Handlungsstrang steht die mutige, selbstaufopfernde Margarita dem kleinmütigen Meister gegenüber. In Höllers Darstellung geht dieses Thema nicht nur in der Buntheit der Ereignisse unter, es wird auch entscheidend verschleiert durch die reduzierte Rolle des Jeschua. Dieser wächst dem Zuschauer so wenig ans Herz, sein Tod ist so vollkommen ausgespart, dass Überlegungen zur Schuld seines Richters nicht dringend scheinen und ihre Abwesenheit in Höllers Darstellung daher nur folgerichtig. Im Zentrum steht hier das Leiden des Meisters, der sich, überhört durch die Identifikation mit seiner Romanfigur Jeschua, selbst bemitleidet. Seine Erlösung am Ende der Geschichte durch das Einwirken all seiner "Projektionen" ist eine Befreiung von seiner Angst, nicht aber ein Herauswachsen aus der Kleinmütigkeit, die bei Bulgakow so viele Menschen verbindet und von Pilatus stellvertretend entlarvt wird. Bei Slonimski ist die Erkenntnis der Feigheit ein Teil der Reue – insbesondere für Pilatus, aber angedeutet auch für den Meister – doch Ansätze zu ihrer Überwindung fehlen gänzlich. Seine Komposition betont weniger den mittels Selbstüberwindung erzielten Reifeprozess als vielmehr die gnadenhaft erfahrene Erlösung. Diese mag die Folgen feiger Handlungsweise aufheben, hebt jedoch den Einzelnen nicht über die Feigheit selbst hinaus. Slonimskis Pilatus wird befreit, indem Jeschua die Hinrichtung als nie geschehen erklärt; der Meister begibt sich, begleitet von Margaritas beruhigenden, einlullenden Worten, in das Haus der ewigen Ruhe. Damit überträgt Slonimski die unterschwellige Botschaft aus Bulgakows Epilog: Nichts hat sich in Moskau letztlich geändert in Folge all der dramatischen Ereignisse. Die Feigheit bleibt.

Kunad dagegen geht es in seiner Darstellung um die Überwindung menschlicher Feigheit, die er sowohl dramatisch als auch musikalisch auslotet. Dies geschieht zunächst durch die dreifache Betonung, die das Thema bald nach der Vergiftung der Liebenden erhält: Voland führt dem Meister die Passage aus seinem Roman vor Augen, in der Pilatus die Feigheit zur größten Sünde überhaupt erklärt; darauf folgt sofort – anders als bei Bulgakow, der diese Episoden trennt – die Szene, in der Pilatus einen Blick in die Aufzeichnungen des Jüngers wirft und dort ausgerechnet Jeschuas Worte über die Feigheit liest; und schließlich erkennt der Meister, dem Voland ermöglicht, diese Szenen visionär zu erleben, bestürzt, dass auch sein Verhalten – die Verbrennung des Manuskripts, der Rückzug in die Nervenkrankheit, das Selbstmitleid – von Feigheit geprägt war. Die Kombination der Einsichten und ihr Zeitpunkt erlauben eine reife Auseinandersetzung mit dem Thema des persönlichen Mutes, und diese wiederum drückt sich musikalisch aus durch Kunads subtile Arbeit mit seinem Hauptmotiv.

Ob man mit Slonimski nur auf göttliche Erlösung vertrauen oder mit Kunad auf menschliche Reifung hoffen will, die einschneidende Botschaft des mit Voland kooperierenden Jeschua Ha-Nozri ist diese: Nicht das Böse, das für sich allein ja blind und nicht sehr mächtig wäre, stellt das Problem der Menschheit dar, sondern die Feigheit. Sie erst verleitet zum wirklich Schändlichen und lässt die an ihr Krankenden in den Händen anderer zu rückgratlosen Marionetten werden.