

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta
Katedra germanistiky

Disertační práce

Mgr. Markéta Buršová

**„Wir armen Teufel sind immer die Antipoden
der Menschheit.“**

**Die Rückkehr der literarischen Teufelsfigur
und des Teufelspaktmotivs in der Romantik**

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hornáček, PhD.

Olomouc, 2024

PALACKÝ-UNIVERSITÄT OLMÜTZ

Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik

Dissertation

Mgr. Markéta Buršová

**„Wir armen Teufel sind immer die Antipoden
der Menschheit.“**

**Die Rückkehr der literarischen Teufelsfigur
und des Teufelspaktmotivs in der Romantik**

Betreuer: Mgr. Milan Hornáček, PhD.

Olmütz, 2024

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci, dne 21.5.2024

Ehrenerklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Ich versichere, dass die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

In Olmütz, am 21.5.2024

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich vor allem meinem Betreuer Mgr. Milan Hornáček, PhD. für seine unaufhörliche Hilfsbereitschaft und Unterstützung, sowie für alle seine wertvollen Hinweise und Kommentare danken, die mir bei der Verfassung der Dissertation sehr geholfen haben.

Für die präzise und schnelle sprachliche Korrektur möchte ich mich bei Jan-Peter Abraham, M.A. bedanken.

Einen herzlichen Dank möchte ich auch meinen lieben Doktorandenkollegen aussprechen, die mich in jeder Situation unterstützt und das Studium zu einem unvergesslichen Erlebnis gemacht haben.

INHALT

1. Einleitung	9
2. Forschungsstand und Methodologie	16
3. Der Teufelspakt: Eine allgemeine Definition	22
3.1. Exkurs: Der Ablasshandel als Impuls zur Verbreitung der Teufelspaktgeschichten?.....	26
4. Entwicklungsgeschichte des Motivs und seiner Funktion	29
4.1. Die Uranfänge des Motivs: Bibel und Legenden	29
4.2. Hexenverfolgungen, Teufelsvorstellungen und Teufelspakte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit	33
4.3. Entstehung des faustischen Mythos und seine Entwicklung bis zur Version Goethes.....	39
4.3.1. Pakt oder Wette? Neue Charakteristika des Teufelsbundes und des Bündners.....	42
4.3.1.1. Fausts als Skeptiker und die Erfüllung seiner Bedingungen im Rahmen der Wette	46
4.3.2. Goethes Mephisto als Wegbereiter des neuen Teufels- und Teufelspaktbildes?	50
4.3.3. Mephisto und die Ambivalenz der Teufelsfigur	55
4.3.3.1. Mephisto als Trickster	60
4.4. Übergangsphase: Der Teufel verschwindet aus dem Fokus.....	62
5. Die romantische Epoche	72
5.1. Exkurs: Der Teufel und der Teufelspakt in Sagen und Märchen	73
5.2. Die Strömung der ‚schwarzen‘ Romantik.....	76
5.3. Die Spezifika der deutschen Romantik und ihre Phasen	81

5.4.	Philosophische und religiöse Grundlage der Hoch- und Spätromantik im Vergleich zu der aufklärerischen Weltansicht	83
5.4.1.	Individualisierung des Geisteslebens (Schlegel, Schleiermacher, Schubert).....	86
5.4.2.	Das Unheimliche und die Gefahr des Rationalismus	91
5.5.	Der Teufel in der Romantik als Repräsentant und/oder Symbol des Bösen im Menschen.....	93
5.6.	Teufelspaktgeschichten im Kontext des Zeitgeistes.....	100
5.6.1.	Kritik am frühen Kapitalismus	100
5.6.2.	Teufelspaktvarianten: Bund mit dem Teufel als eine negative Lebensphase?	104
5.6.2.1.	Der Teufelsbund als Übergangsphase und seine Akteure als Schwellenwesen	108
6.	An der Schwelle zur Romantik: Christian Heinrich Spieß: <i>Das Petermännchen</i>	111
	Analyse.....	118
	Der Bündner und der Pakt	118
	Die Teufelsfigur	127
7.	Heinrich Zschokke: <i>Die Walpurgisnacht</i>	132
	Analyse.....	138
	Die Teufelsfigur	138
	Der Bündner und der Pakt	139
8.	Friedrich de la Motte Fouqué: <i>Eine Geschichte vom Galgenmännlein</i> .	142
	Analyse.....	145
	Die Teufelsfigur	149
	Der Bündner und der Pakt	151
9.	Karl Wilhelm Salice Contessa: <i>Magister Rößlein</i>	158
	Analyse.....	163

Die Teufelsfigur	165
Der Bündner und der Pakt	170
10. Adalbert von Chamisso: <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i>...	174
Analyse.....	175
Die Teufelsfigur	175
Der Bündner: Peter Schlemihl vs. Thomas John	178
Der Pakt	180
11. E.T.A. Hoffmann: <i>Die Elixiere des Teufels</i>.....	189
12. Komparative Analyse und Schlussfolgerungen	196
12.1. Ambivalenz der Teufelsfigur.....	196
12.2. Die Symbolik des Paktabschlusses und dessen Bedeutung für die Figur des Bündners.....	201
13. Zusammenfassung	209
14. Literaturverzeichnis	210
14.1. Primärliteratur.....	210
14.1.1. Korpus-Texte.....	210
14.1.2. Andere literarische Texte und philosophische Schriften.....	210
14.2. Forschungsliteratur	213
Anotace (česky)	224
Annotation (Deutsch)	225
Annotation (English)	226

1. EINLEITUNG

Im Jahre 1791 wurde ein Roman des einst sehr populären, heute jedoch weitgehend vergessenen Dichters Christian Heinrich Spieß mit dem Titel *Das Petermännchen, Geistergeschichte aus dem 13. Jahrhundert* veröffentlicht. Das Teufelspaktmotiv, das in diesem Schauerroman enthalten ist, ist der Präromanik verpflichtet. Spieß' Text steht an der Schwelle zur romantischen Epoche, in der die Teufelsfigur und der Teufelspakt in der Literatur nach der Epoche der Vernunft wieder an Bedeutung gewinnen.

Die zweiteilige Geschichte erzählt von einem jungen Ritter, den vor seinem vierundzwanzigsten Geburtstag ein *Spiritus familiaris* (das ‚Petermännchen‘) besucht. Obwohl es zuerst als ein gutmütiger Geist wirkt, erweckt es in dem Ritter Rudolph eine unkontrollierbare Sehnsucht nach Frauen und treibt ihn unauffällig dazu an, viele schreckliche Taten zu begehen. Der Geist steht immer zur Hilfe, indem er Rudolfs Forderungen erfüllt und ihm manche magischen Gegenstände zur Verfügung stellt. Da das Petermännchen zu seinen Lebzeiten einen Pakt mit Beelzebub abgeschlossen hat, muss es nun dem Herrn der Finsternis dienen: Es geht nämlich um einen Familienfluch, der Peter dazu verpflichtet, seine männlichen Nachkommen zur Sünde zu verführen. Dies führt bei Rudolph dazu, dass er selbst einen Teufelspakt abschließt, was für ihn im Endeffekt jedoch einen großen moralischen Niedergang bedeutet (er begeht Morde, vergewaltigt, führt eine inzestuöse Beziehung mit seiner eigenen Tochter usw.). Dieser (erste) Pakt wird noch durch die göttliche Macht (bzw. durch einen Eingriff eines Priesters) aufgelöst. Es scheint, dass Rudolph gerettet und von dem Fluch befreit wird. Er ist jedoch kein Held mit starkem Willen und nach kurzer Zeit schließt er einen zweiten Pakt ab. Nun führt er zwar ein relativ stilles und zufriedenes Leben, sein Glück dauert jedoch nicht lange, denn Beelzebub sucht ihn auf seiner Burg auf, gemeinsam mit einer ‚Armee‘ der Rächer-Teufel, die Rudolph auf gruselige Weise töten.

Der Teufel bzw. Beelzebub ist bei Spieß bereits durch ‚moderne‘ Züge gekennzeichnet. Sein teuflischer ‚Kern‘ wird durch prachtvolle Kleidung und höfliches Benehmen maskiert – es sind keine Hörner, kein Schwanz, kein Huf zu sehen. Diese Darstellung der Figur weist bereits auf die zukünftige goethesche und (spät)romantische Darstellungsweise hin, bei der der Teufel meistens als ein vornehmer Mann auftritt, was ihn zu einer ambivalenten Figur macht (siehe auch

Kapitel 5.5.). Spieß' Beelzebub ist demnach im Grunde genommen einerseits ein Vorläufer Mephistos in Goethes *Faust I* und *Faust II*, andererseits sein ‚Zeitgenosse‘ im *Urfaust*, welcher in einer vollständigen Fassung im Jahre 1790 veröffentlicht wurde, in seinen einzelnen Teilen jedoch bereits früher bekannt war (beispielsweise durch Goethes öffentliche Vorlesung). In der Geschichte vom Petermännchen ist jedenfalls der moderne Teufel hervorzuheben: Als ‚zivilisierte‘, an sich ehrliche, gerechte, jedoch irgendwie neutrale Figur kontrastiert er mit dem wilden und triebhaften Menschen, der sich ständig entscheidet, um für sich selbst das momentan Beste (d.h. die Befriedigung der Begierde) in der jeweiligen Situation zu gewinnen.

Der Pakt wird jedoch immer noch auf die prototypische Weise abgeschlossen: Der Mensch unterzeichnet mit eigenem Blut ein Pergamentblatt, es wird eine Frist festgelegt, wobei eigentlich zwei Pakte abgeschlossen werden. Der Verlauf des Paktabschlusses wirkt durchaus undramatisch – es kommt zu einem Tauschhandel, der von dem Protagonisten ohne größeres Zögern angenommen wird. Erst am Ende des Romans erfolgt eine Erklärung des ganzen Geschehens, nämlich des bereits kurz erwähnten, durch Peters Versündigung verursachten Familienfluches, der zu dem Teufelspakt geführt hat. Rudolph ist vom Anfang an zu seinem persönlichen Scheitern prädestiniert, er trägt einen Keim des Bösen in sich und es gelingt ihm nicht, sich von seinem Fatum zu befreien. Nachdem er alle Gräueltaten begangen hat, ist er reif, den Pakt mit Beelzebub zu schließen. Als Rudolph eine Frist von vierzig Jahren vorschlägt, lacht ihn Beelzebub aus:

In vierzig Jahren? Solch einen Termin gibt der Elendeste meiner Teufel nicht, geschweige denn ihr Oberster! Guter Freund, die Waare ist nicht mehr so theuer; man kann sie wohlfeiler haben. Vor tausend Jahren hätte ich dir den Preis zugestanden, aber jetzt nicht. Die Wollust und der Luxus sind gute Kunden; sie versehen mich hinlänglich. Krieg und Faustrecht schleppt mir auch genug zu, und in Zukunft wird es noch besser werden. Ehe noch fünf hundert Jahre vergehen, wird man Seelen umsonst haben, und nicht zu kaufen brauchen; da werden die Leute keinen Gott mehr glauben, und meinen Teufeln selbst in die Klauen laufen.¹

¹ Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften in 20 Bänden. 2. Bd. Das Petermännchen, 2. Teil. George Winter: Nürnberg, 1841. S. 57.

Das angeführte Zitat kontrastiert miteinander drei Epochen: die Epoche, als man sich vor dem Teufel noch fürchtete, also tausend Jahre vor der erzählten Zeit der Petermännchen-Geschichte; diejenige, in der sich die Geschichte abspielt (13. Jahrhundert) und diejenige, in der sie von Spieß verfasst wurde (18. Jahrhundert). Es wird der moralische und religiöse Niedergang des Menschengeschlechtes geschildert, der darin gipfelt, dass die Seelen keine wertvolle ‚Ware‘ mehr sind. In fünfhundert Jahren, also am Gipfel bzw. Tiefpunkt des moralischen Niedergangs, wird die Situation für den Teufel noch günstiger sein, denn die Seelen werden sogar „umsonst“ verkauft.

Mit einer solchen ‚Diagnose‘ wird der Leser in den Teufelpaktgeschichten vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts allerdings regelmäßig konfrontiert: Die Bündner haben keine Furcht vor dem Teufel und davor, was der Teufel eventuell symbolisiert, sei es der Mangel an Moral oder die Gefahr, die das Geld mit sich bringt.

Obwohl der Teufel alle Wünsche des Menschen ehrlich erfüllt, ist der Bündner nur für kurze Zeit zufrieden und bald bedauert er seinen Entschluss. Dies ist zwar auch bei Rudolph der Fall, trotzdem schließt er noch einen zweiten Pakt ab, der für ihn diesmal fatale Konsequenzen hat: Er führt zu seinem bereits erwähnten gruseligen Tode – in dieser Hinsicht entspricht Spieß‘ Roman den alten Teufelssagen bzw. auch dem älteren Fauststoff, wo der Pakt ähnlich fatale Folgen hatte. In der Romantik kommt es dagegen zu einer radikalen Veränderung, da Geschichten mit unterschiedlichem, optimistisch angelegtem Ausgang auftauchen: Der Protagonist wird einer Probe unterzogen und falls er sie besteht und seine ‚dunkle‘ Seite überwindet, kann er sich wieder als ein besserer Mensch in die Gesellschaft integrieren. Was Rudolph betrifft, bekommt er zwar eine Chance zur Reintegration in die ‚normale‘ und fromme Lebensweise, diese Chance erreicht er jedoch nicht aus seiner eigenen Kraft², sondern durch den Eingriff des Geistlichen bzw. durch die göttliche Macht. Als Rudolph zum zweiten Mal die göttliche Ordnung verletzt, wird er endgültig zur ewigen Verdammnis verurteilt.

Spieß‘ *Petermännchen* lässt sich nur schwer einer literarischen Epoche zuordnen, da der Roman an der Schwelle von der Aufklärung zur Romantik entstand. Er trägt

² Auch im *Petermännchen* ist nämlich ein Ansatz vorhanden, dass die Prädestination nicht absolut und unumstößlich ist und dass sich auch Rudolph eventuell retten könnte, wenn er als freier Mensch von seinem Schicksal entscheidet, wie das folgende Zitat beweist:

Rudolph: [...] Was bedarf es meiner Einwilligung?

Peter. Der bedarf es allerdings. Ich bin nur das Werkzeug deines Willens! Bin deine Hand, die du zum Wohltun, und zum Todschatz aufheben kannst. Du allein mußt verantworten, was ich beginne, und folglich auch die That billigen, die ich vollziehen soll. (Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften, 2. Bd., S. 32.)

Züge beider Epochen: Er ist aufklärerisch belehrend (jedoch unter Verwendung des Übernatürlichen und Magischen), daneben enthält er auch Elemente der voraufklärerischen Zeit, in der die Teufelsgeschichten als ein reines Exemplum dienten, anhand dessen demonstriert wurde, was passieren könnte, falls man gegenüber Gott und der Kirche nicht gehorsam ist. In solchen Exempeln fehlte es an der Psychologisierung sowohl des Menschen als auch des Teufels und auch die ästhetische Qualität war nebensächlich. Dementsprechend wird auch Rudolph sehr primitiv und einseitig geschildert und es sind nur rudimentäre Ansätze der Psychologisierung zu finden. ‚Exemplarisch‘ wirkt auch die vorher erwähnte dramatische Auseinandersetzung Beelzebubs mit der göttlichen Macht – vertreten durch den Priester, der den Teufel austreibt (derartige Eingriffe durch kirchliche Autoritäten fehlen in der Romantik). Bis zu einem gewissen Grad ließe sich der Roman also als ‚präromantisch‘ bezeichnen, er erreicht nämlich noch nicht die Komplexität und Tiefe der romantischen Dichtungen. Romantisch ist *Das Petermännchen* vor allem, was die Wahl der Motive betrifft (Mittelalter, Orient, Burgruinen, Elemente des Übernatürlichen usw.). Ansonsten dient Spieß‘ Roman einerseits der Unterhaltung eines breiten Publikums, andererseits hat er einen unbestritten didaktischen Charakter. Davon zeugt auch die auktoriale Erzählperspektive – der Erzähler greift in das Geschehen ein, indem er es kommentiert und bewertet, und mit dem Ziel, ihn zu belehren, spricht er den Leser direkt an. Eine ähnliche Vorgehensweise kommt in den späteren Texten nicht vor und wenn doch, dann eher als ein parodistischer denn ernst gemeinter Eingriff.

Auch von der Figur des Petermännchens werden belehrende und moralisierende Gedanken ausgesprochen, in denen es auf den freien Willen Rudolphs hinweist (was gewissermaßen paradox wirken kann, berücksichtigt man die Tatsache, dass Peter dazu bestimmt wurde, Rudolph auf Abwege zu führen). Es folgen zwei Beispiele solcher Aussagen: „Lerne doch einmal einsehen, und begreifen, daß böser Vorsatz nur durch noch schlimmere Hilfsmittel zur That werden kann!“³ Und: „Frei muß der Mensch handeln, ungezwungen wählen, aber auch allein verantworten, je nachdem er handelte, nachdem er wählte.“⁴ Trotz dieser Belehrungen trifft Rudolph eine unglückliche Entscheidung nach der anderen und bestätigt so seine Verdorbenheit. Es gibt nur ein paar retardierende Momente, in denen der Protagonist sein Verhalten reflektiert und

³ Spieß, Christian Heinrich: *Ausgewählte Schriften*, 2. Bd., S. 32.

⁴ Ebd., S. 9.

sich für das Gute entscheidet. Als ein Gegenpol zu dem bösen Petermännchen greift in das Geschehen nämlich der Geist seiner Frau Mathilde ein, die Rudolph im Prinzip dazu auffordert, sich dem Willen Gottes zu ergeben.

Im Hinblick auf die Prädestination der Hauptfigur ist an dieser Stelle der Vergleich mit den mehr als zwanzig Jahre später nach Spieß' Roman entstandenen *Elixieren des Teufels* (1815/16) von E.T.A. Hoffmann nicht uninteressant, wo das Schicksal und der Familienfluch in Kombination mit eigenem Willen und Glauben ebenfalls eine entscheidende Rolle spielen (siehe auch Kapitel 11). Im Unterschied zum *Petermännchen* bieten die *Elixiere* eine Rettungsmöglichkeit für den Protagonisten an - am Ende kommt es zu dessen Erlösung und die menschliche Seele entschlüpft dem Teufel. Gerade dieser Konzeption sind die Teufelpaktgeschichten der späteren Romantik verpflichtet: Die Bündner werden ohne Ausnahme gerettet (in dem Sinne, dass sich der Teufel ihrer Seele nicht bemächtigt) und nach ihrer ‚Besserung‘ integrieren sie sich wieder in die Gesellschaft. Am Anfang des 19. Jahrhunderts stehen nämlich bei den Teufelpaktgeschichten folgende Themen im Vordergrund: die Gefahren der übertriebenen Subjektivität, Perfektibilitätsgedanken (und die kritische Auseinandersetzung damit), die komplexe Psychologie des Menschen und seine ‚Nachtseiten‘, Gefahren der Modernisierung etc. Obwohl die ‚postfaustischen‘ Teufelpaktgeschichten keinesfalls eine homogene Gruppe bilden, ist die Möglichkeit der Rettung ein Merkmal, das sie alle verbindet und deutlich von Texten wie dem *Petermännchen* unterscheidet.

Die Analyse der Texte, die für diese Dissertation ausgewählt wurden, soll veranschaulichen, wie die Romantiker den Teufelpakt und die Figur des Teufels gestalten und wie sie diese ‚umfunktionieren‘. Die Dissertation setzt sich mit mehreren Aspekten des jeweiligen Textes auseinander. Um die hohe Komplexität des vorliegenden Themas in ihrer Breite zu begreifen, war es allerdings nötig, sich auch mit den vorherigen literarischen Epochen sowie deren Bezug auf die Sphären der Theologie, Soziologie, kulturellen Anthropologie, Psychologie u.a. zu beschäftigen. Die hierfür relevanten ‚Kapitel‘ aus der Geschichte der Teufelsfigur und des Paktes sollen dem Leser einen besseren Einblick in die später bei der Analyse einzelner Texte diskutierte Problematik erlauben.

Folglich setzt die vorliegende Arbeit mit einer ersten Definition des Teufelpaktes an, die um die Ursprünge dieses Motivs (die Bibel, Sagen, Legenden) ergänzt wird, um dann im Weiteren zu zeigen, auf welcher Grundlage sich das Motiv

entwickelte und inwiefern es sich im Laufe der Jahrhunderte veränderte. Eingeschoben sind zudem zwei Exkurse, die mit dem Thema des Teufelspaktes zusammenhängen, nämlich erstens zur Problematik des Ablasshandels, der in der Forschung als eines der möglichen Vorbilder des Teufelspaktes betrachtet wird, zweitens zu den Hexenverfolgungen, die das (vor allem religiöse) Teufelsbild wesentlich prägten. Das Kapitel über die Entstehung des faustischen Mythos, das als eine ‚Brücke‘ zum Kapitel über die Romantik dient, beschäftigt sich mit den älteren literarischen Darstellungen der Faust-Figur, die mit der goetheschen Version kontrastiert werden. Mephisto stellt nämlich einen neuen Typus der Teufelsfigur dar, die sich nicht zuletzt dank ihrer Psychologisierung und der daraus resultierenden Ambivalenz auszeichnet. Völlig neu ist bei Goethe auch die Auffassung des Paktes oder besser gesagt der Wette, die sich unter dem Trio von Mensch, Teufel und Gott formt und damit neue Dimensionen erhält. Hierdurch kommen wir dem eigentlichen Kern der Dissertation, nämlich der Romantik und ihrem Teufelsbild nahe.

Da die historisch-literarischen Epochen nicht vereinzelt und voneinander unabhängig existieren⁵, sondern sie immer in einer starken Wechselwirkung stehen,

⁵ Es ist jedoch auch zu berücksichtigen, dass die Epochen ein literaturwissenschaftliches bzw. geschichtsphilosophisches Konstrukt sind, das auf die Literatur erst in Nachhinein angewendet wurde und somit sich manchmal als problematisch erweisen kann. Diese Problematik betrifft dann vor allem die neuersten Epochen, die nach der Jahrhundertwende entstanden und die auch ein Gemisch von unterschiedlichen Unterströmungen und Bewegungen einbeziehen. Dies betont jedoch nur die oben erwähnte Tatsache, dass die Epochen keine klaren Trennungen aufweisen, sie können einander bedingen und sich sogar überschneiden. Natürlich hängt die Epochenaufteilung auch damit zusammen, nach welchen Kriterien sie sortiert werden: rein zeitlich (z.B. ‚Literatur der Jahrhundertwende‘), politisch bzw. sozialgeschichtlich (z.B. ‚Vormärz‘ oder ‚Literatur der Weimarer Republik‘, eventuell auch ‚Realismus‘), geistesgeschichtlich (z.B. ‚Aufklärung‘, ‚Romantik‘, ‚Empfindsamkeit‘ oder ‚Dekadenz‘ usw.) oder nach dem Zusammenhang mit den Kunstepochen (z.B. ‚Impressionismus‘) (Vgl. Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Springer Fachmedien: Wiesbaden, 1995. S. 7-10.). Bei denjenigen Epochen, die nicht nach zeitlichen oder politischen Ereignissen bestimmt werden, ist es natürlich komplizierter, ihre klaren Grenzen (von – bis) zu zeichnen. Klare Kategorien festzusetzen wäre vielleicht befriedigend, jedoch für die Literaturwissenschaft unerwünscht. Noch vor den eigentlichen Epochen erscheinen deshalb häufig bestimmte Signale, die auf den Anfang neuer literarischer Zugänge hinweisen. Im Fall der Romantik war es beispielsweise der Roman *Die Leiden des jungen Werther* (1774), der vor allem mit seiner Modernität und der ‚Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‘ umwälzend war. Das Thema des Selbstmordes bricht „[um des literarischen Effektes willen] ein religiöses und moralisches Tabu“ (Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur*, S. 65.). Ist dieser Roman jedoch der Romantik zuzuordnen? Oder der Klassik? Manche Werke stehen somit mehr oder weniger auf einer Epochenschwelle, ähnlich wie das hier behandelte *Petermännchen*, ein ‚Vorläufer‘ der romantischen Teufelsgeschichten, der jedoch bereits signifikante Züge der kommenden Epoche trägt.

Zu den Epochenschwellen drückt sich beispielsweise auch Burkhard Steinwachs in seinem Aufsatz *Was leisten (literarische) Epochenbegriffe?* aus (In: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Hrsg. von H.U. Gumbrecht und U. Link-Heer. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1985. S. 312-323.), wobei er die Vorstellung der paradigmatischen Epochenentwicklung kommentiert, bei der eine Schwellenstruktur entsteht, die eine diachrone Entwicklung bestreitet (Vgl. Ebd., S. 314.). Trotz der Uneindeutigkeit des Epochen-Begriffes herrscht in der Wissenschaft ein

beschreibt das Kapitel zu der Übergangsphase und Abschwächung des teuflischen Einflusses, welche Ansichten, vor allem von den Theologen und Gelehrten, die Aufklärung bringt, in der v.a. über die (Nicht)Existenz des Teufels diskutiert wurde, was zu dessen Relativierung führte. Der Zweifel an der Existenz des Teufels ermöglichte wiederum einen freieren, kreativen Umgang mit dieser Figur. Obwohl die Aufklärung den Teufel ‚beseitigte‘ bzw. zu einer satirischen Figur ‚degradierte‘, konnte er aus der Literatur nicht komplett vertrieben werden. Die Romantik, die im Fokus dieser Dissertation steht, bringt in Sachen Teufel und Teufelspakt einen Umbruch und auch eine Schar von facettenreichen Teufeln sowie Menschen mit teuflischen Zügen mit sich.

Der zentrale Teil der vorliegenden Dissertation widmet sich der Analyse von ausgewählten Teufelspaktgeschichten: des bereits erwähnten Christian Heinrich Spieß‘ *Das Petermännchen* (1791), das sowohl hier in der Einleitung als auch unten in einem selbständigen Kapitel detailliert diskutiert wird, Friedrich de la Motte Fouqués *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* (1810), Karl Wilhelm Salice Contessas *Magister Rößlein* (1810), Heinrich Zschokkes *Die Walpurgisnacht* (1812) und Adalbert von Chamisso’s *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). Diese Reihe schließen Hoffmanns *Elixiere des Teufels* (1815/16) ab, die zwar keinen expliziten Teufelspakt beinhalten, jedoch als Schlüsseltext der spätrömantischen Periode gelten und als solcher nicht unbeachtet bleiben können. Wie man sieht, wurde der an erster Stelle erwähnte Text mit einem Vorsprung von ungefähr 20 Jahren verfasst und nimmt somit den Status eines Sonderfalls und eines ‚Vorläufers‘ der späteren Geschichten ein; die anderen vier Texte dagegen entstanden sehr kurz nacheinander (in einer Zeitspanne von sechs Jahren). Neben Spieß‘ Roman und den Haupttexten, die der Romantik entstammen, wird der Fokus auch auf die beiden *Faust*-Teile (*Faust I* 1808 und *Faust II* 1832) gelegt, die auf der Achse der Teufelspaktgeschichten einen bedeutsamen Meilenstein darstellen.

Die untersuchten Texte werden miteinander verglichen, um Parallelen, Unterschiede und sich wiederholende Muster zu erforschen. Deshalb folgt der Analyse der einzelnen Texte noch ein abschließendes komparatives Kapitel, welches das Wesentliche noch einmal hervorhebt und im Prinzip die Schlussfolgerungen der Dissertationsarbeit im Hinblick sowohl auf die werkimmanenten als auch diskursiven Aspekte repräsentiert.

Konsens darüber, dass die sich als unverzichtbar erwiesenen einzelnen Kategorien verwendet werden, um die Orientierung zu erleichtern.

2. FORSCHUNGSSTAND UND METHODOLOGIE

Diese Dissertation setzt sich primär mit Texten auseinander, die in der Forschung zum Teufelspakt und seinem literarischen Bild eher am Rande stehen oder sogar fast völlig vergessen wurden. Dies hat die eigene Forschung teilweise erschwert, teilweise wurden hierdurch jedoch auch neue Wege und Interpretationsmöglichkeiten eröffnet und neue Einblicke in die Problematik ermöglicht.

Die ursprüngliche Überlegung, *Faust* als einen ganz und gar erforschten Text aus dem eigenen Korpus zu eliminieren, wurde bald als voreilig verworfen, denn Faust, Mephisto und die zwischen den Beiden abgeschlossene Wette fungieren letztendlich als ein Sprungbrett für die Interpretation der anderen Texte. Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit blieb jedoch unverändert und besteht in der Intention, unter anderem eine Lücke in der Forschung auszufüllen. Wenn man nämlich ein beliebiges Buch zum Thema Teufel und Teufelspakt öffnet, stößt man in erster Linie immer wieder auf Auslegungen des faustischen Stoffes, des Weiteren auf Erwähnungen der Texte E.T.A. Hoffmanns (vor allem der *Elixiere des Teufels*), manchmal begegnet man auch der Geschichte *Peter Schlemihls*. In der Literatur der Goethezeit tauchen jedoch auch andere interessante Teufelsfiguren auf, die kaum berücksichtigt werden. Es ist zuzugeben, dass es sich dabei manchmal um Unterhaltungs- bzw. Trivilliteratur handelt, trotzdem (oder vielleicht sogar deshalb) gibt es vieles, was diesen Texten zu entnehmen ist. Dabei wäre es kurzichtig, Mephisto als einen ‚Stammvater‘ aller späteren Teufelsfiguren zu betrachten. Ja, er diente als eine Vorlage oder Anregung für manche Dichter, es gibt jedoch auch Teufelsgestalten, die nicht seiner Entwicklungslinie entstammen. In den einzelnen Kapiteln werden daher auch andere Teufel der romantischen Dichter erwähnt, die wichtig sind, um das Bild der Teufelsfigur abzurunden.

Bei der Auswahl der für diese Dissertation relevanten Texte habe ich mich auf diejenigen konzentriert, in denen nicht nur die Teufelsfigur agiert, sondern auch ein Teufelsbund entsteht. Diese Bedingung bedeutete eine wesentliche Einschränkung und es war relativ schwierig, entsprechende Werke zu finden. Entweder fanden sich entsprechende Erwähnungen in der Forschungsliteratur, oder ich versuchte, die Primärtexte nach anderen Schlüsselwörtern zu suchen als ‚Teufel‘, ‚Pakt‘ oder ‚Bund‘, da der Teufel häufig unter diesen Begriffen nicht figuriert. Leider fehlt es an

einer vollständigen Bibliografie der Teufelsfigur. Man könnte sich die Arbeit erleichtern, indem man die Fortsetzungen des goetheschen *Faust* bearbeiten würde. Mit diesem Thema hat sich allerdings bereits u.a. die Dissertation Günther Mahals (siehe unten) ausführlich beschäftigt. Letztlich entstand ein Korpus von fünf Werken. Dieses wird mit der ‚Vorstufe‘ *Petermännchen* eingeleitet, dem anschließend sowohl bekannte (*Peter Schlemibls wundersame Geschichte*, *Elixiere des Teufels*) als auch zwar bekannte jedoch kaum erforschte Werke folgen (z.B. Fouqués *Geschichte vom Galgenmännlein*, Zschokkes *Walpurgisnacht*), deren Autoren zu ihren Lebzeiten zu den meistgelesenen und populärsten Autoren gehörten, heute aber weitgehend vergessen sind. Zschokke und Contessa bewegten sich überdies in dem Kreis um E.T.A. Hoffmann, Contessa galt als einer der Serapionsbrüder. Es ist deshalb vorauszusetzen, dass die Autoren (v.a. Hoffmann, Chamisso, Fouqué und Contessa) miteinander im Kontakt standen und sich gegenseitig beeinflussten.

Ursprünglich sollte der Schwerpunkt der Arbeit ausschließlich auf den Teufelspaktzenen liegen, aber bei der Analyse der einzelnen Texte zeigte sich die Notwendigkeit, der jeweiligen Teufelsfigur mehr Raum zu widmen: Allmählich von der Rolle einer grauenvollen Wesenheit befreit, wie sie ihm seitens der Kirche zugeschrieben wurde, ist der Teufel nicht mehr (nur) der böse Feind, sondern kann auch menschliche Züge aufweisen. Diese Figur zeigte sich wegen ihrer Komplexität und Ambivalenz als bemerkenswert, im Hinblick auf die hier untersuchte Problematik v.a. wegen ihres Einflusses auf den Bündner und wegen der Art und Weise des Paktabschlusses.

Aus diesem Grund gibt es zu jedem der ausgewählten Texte zwei oder drei Unterkapitel, die sich den beiden Hauptakteuren und dem Teufelspakt selbst widmen. Als erster Schritt wurden einige Gesichtspunkte bestimmt, die bei der Interpretation zu berücksichtigen waren. Bei der Teufelsfigur war es ihre Benennung, Aussehen, Ausmaß der Psychologisierung und die Frage, inwieweit der Teufel als zuverlässiger Partner handelt (d.h. ob er etwa sein Wort hält oder eher ein Betrüger ist). Für die Figur des Bündners war wesentlich, welche Prädispositionen er für den Teufelsbund hat, welcher Menschentyp er ist und ob er eine proaktive Stellung gegenüber dem Paktabschluss einnimmt. Im Fokus der Paktanalyse stand der Verlauf des Paktabschlusses, Bedingungen und Gültigkeit des Paktes, seine Vorteile und Nachteile für beide Protagonisten, die Möglichkeit einer Rettung für den Menschen und der Vollständigkeit halber auch begleitende magische bzw. übernatürliche Phänomene. Es

liegt auf der Hand, dass in den Texten nicht immer alle diese Aspekte thematisiert wurden – dementsprechend beschränkt sich auch die Analyse auf die im jeweiligen Werk vorkommenden Momente.

Anhand dieser Analyse sollen Gemeinsamkeiten, aber auch Besonderheiten der Texte (unter Berücksichtigung des faustischen bzw. idealtypischen Verlaufs des Paktabschlusses) diskutiert werden. Hieraus ergeben sich neue Ansätze und Ideen: So werden beispielsweise bei der Bestimmung der Teufelsfigur Zygmunt Baumans Überlegungen zu „Moderne und Ambivalenz“⁶ herangezogen. Der Teufel der Romantik ist sowohl modern als auch ambivalent, deshalb ist es schwierig, ihn eindeutig zu klassifizieren. In der vormodernen Zeit war er einfach der böse Feind des Menschen. Dies änderte sich jedoch allmählich mit dem Übergang zur modernen Gesellschaft und deshalb fordert diese Figur eine komplexe Bestimmung und Kontextualisierung.

Bei dem menschlichen Protagonisten verhält es sich ähnlich. Er kann nicht mehr mit der eindeutigen theologischen Kategorie eines Sünders ‚erledigt‘ werden, sondern auch er ist als eine ambivalente Figur zu begreifen, deren Umwandlung und Kampf mit der eigenen ‚Nachtseite‘ die Teufelspaktgeschichte verfolgt. In diesem Punkt stützte ich mich auf die Studie Volker Hoffmanns *Strukturwandel in den Teufelspaktgeschichten des 19. Jahrhunderts*⁷, die die Auseinandersetzung mit dem Teufel als eine negative Lebensteilgeschichte begreift, deren Tiefen der Protagonist zu überwinden hat. Dieser Ansatz wird durch die Liminalitätstheorie ergänzt, die mit ihrer Auffassung der Umwandlung eines Individuums dem Übergang des Bündners von dem Bösen zu dem Guten entspricht. Der Teufel spielt dabei die Rolle eines Begleiters.

Bei dem Pakt ist nicht zuletzt seine moralische Dimension vom Interesse. Ein Teil der Protagonisten übt eine Tätigkeit aus, die mit dem Handel zusammenhängt. Ihre Gewinn- und Genusssucht führt dazu, dass sie der Macht des Geldes verfallen. Der Paktabschluss kann infolgedessen auch als Kritik am frühen Kapitalismus verstanden werden. Die Protagonisten müssen sich während des Umwandlungsprozesses von ihrem ‚kapitalistischen Verhalten‘ befreien, um die ‚wahren‘ Werte des Menschenlebens schätzen zu lernen.

⁶ Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburger Edition: Hamburg, 2005.

⁷ Hoffmann, Volker: *Strukturwandel in den Teufelspaktgeschichten des 19. Jahrhunderts*. In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hrsg. von Michael Titzmann. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 1991. S. 117-128.

Als ein wichtiger Orientierungspunkt fungierte bei der Verfassung dieser Arbeit Peter-André Alts Monographie *Die Ästhetik des Bösen*⁸. Inspirierend war auch die Vorgehensweise Günther Mahals in seiner Dissertation *Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*⁹, die eine erschöpfende Untersuchung zum Teufelstypus und seiner Entwicklung sowie eine Analyse der einzelnen mephistophelischen Figuren bietet. Dennoch ist es in erster Linie Faust selbst, der bei den Literaturwissenschaftlern ein größeres Interesse zu erwecken scheint - zur Mephisto-Figur gibt es wesentlich weniger Beiträge. Zum Teufel als literarischer Figur allgemein liegt unerwartet wenig Forschungsliteratur vor, vor allem sind kaum Arbeiten zu finden, die in den letzten Dekaden veröffentlicht wurden. Im Zusammenhang mit der Romantik, die den Teufel wiederentdeckt, wirkt dies beinahe verblüffend. Obwohl die Recherche nach relevanter Forschungsliteratur also manchmal unbefriedigend war, kann sie nicht als vergeblich bezeichnet werden.

Es gab Werke, die für die eigene Forschung sehr nutzbringend waren, so beispielsweise Gustav Bebermeyers Beitrag zur „Teuffelliteratur“ im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*¹⁰ und die Dissertation Johannes Barths *Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik*¹¹, die als einzige neben den kanonischen auch die Dichtungen der *poetae minores* (Contessa, Hauff, Fouqué oder Wilhelm Müller) heranzieht. Barth strebt eine Typologie des romantischen Teufels an, wobei er sich primär auf Teufelsdarstellungen in der Volksliteratur bezieht.

Der begrifflichen Bestimmung des Teufelspakts liegen u.a. Hanns Bächtold-Stäublis *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*¹² und Renate Zelgers Analyse der *Teufelsverträge* mit dem Untertitel *Märchen, Sage, Schwank, Legende im Spiegel der Rechtsgeschichte*¹³ zugrunde. Obwohl Zelger ihr Interesse auf die volkstümliche Literatur richtet, war ihre Vorgehensweise übertragbar, vor allem aufgrund der präzisen

⁸ Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. C.H.Beck Verlag: München, 2010.

⁹ Mahal, Günther: *Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*. Kümmerle: Göppingen, 1972.

¹⁰ Bebermeyer, Gustav: *Teuffelliteratur*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 4. Hrsg. von Klaus Kantzog und Achim Masser. de Gruyter: Berlin, 1984. S. 367-403.

¹¹ Barth, Johannes: *Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik*. Wissenschaftlicher Verlag Trier: Trier, 1993.

¹² *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli (10 Bände). 3. unveränd. Aufl. de Gruyter: Berlin [u.a.], 2000.

¹³ Zelger, Renate: *Teufelsverträge. Märchen, Sage, Schwank, Legende im Spiegel der Rechtsgeschichte*. Peter Lang Verlag: Frankfurt am Main, 1996.

Typologie aller mit dem Pakt zusammenhängenden Elemente, bei der die alten literarischen Stoffe geschickt mit modernen juristischen Termini verknüpft sind.

Auch zum Thema der Schauerromantik gibt es nur wenige einschlägige Veröffentlichungen. Die erste komplexe Behandlung und Definition des Begriffes ‚schwarze Romantik‘ stammt von Mario Praz, der sich mit dieser literarischen Strömung in dem zweibändigen Werk *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik*¹⁴ aus dem Jahre 1930 befasste. Praz konzentrierte sich dabei vorwiegend auf die schwarzromantische Literatur Englands und Frankreichs, die deutsche Spielart behandelte er hingegen nur am Rande. Seitdem sind fast keine Werke entstanden, die sich ausschließlich auf die schwarze Romantik konzentrieren. Erwähnenswert ist jedoch die aufschlussreiche Monographie *Nachtseiten: Die Literatur der schwarzen Romantik*¹⁵, die 2007 als Dissertation von André Vieregge verfasst wurde und ein einheitliches Bild der Gattung anstrebte. Sie beschäftigt sich mit den typischen Motiven und analysiert überwiegend Texte aus dem deutschsprachigen Raum. Als eine Ergänzung hierzu ist das vor zehn Jahren erschienene Buch von Simone Stölzel zu erwähnen, welches den Titel *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*¹⁶ trägt. Auf die Schauerromantik konzentrieren sich lediglich vereinzelte Beiträge in den Literaturgeschichten, in vielen Fällen wird nur kurz erwähnt, dass es eine solche Unterströmung gab, wobei meistens ein Hinweis auf E.T.A. Hoffmanns Werke folgt. Für das vorliegende Dissertationsprojekt waren diese überblickartigen Darstellungen jedoch ausreichend, da hier behandelten Texte ohnehin nicht durchweg der schwarzen Romantik/Schauerromantik, im Sinne eines Äquivalents zu *gothic novel*, zuzuordnen sind. Eine Einordnung als schwarzromantische Erzählungen wurde auch gar nicht angestrebt. Der ursprünglich angedachte Titel der Dissertation, ‚Das Motiv des Teufelpaktes in der schwarzen Romantik‘ hätte eine weitere Beschränkung bei der Zusammenstellung des Textkorpus zur Folge gehabt, daher wurde mit den offeneren Begriffen ‚Hochromantik‘ bzw. ‚Spätromantik‘ operiert.

Bei der Analyse der Texte wurde eine Kombination von zwei methodischen Zugängen verwendet. Das werkimmanente und hermeneutische *close reading* und die

¹⁴ Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* (Bd. 1 und 2). Dt. Taschenbuch-Verlag: München, 1970.

¹⁵ Vieregge, André: *Nachtseiten. Die Literatur der schwarzen Romantik*. Peter Lang GmbH: Frankfurt am Main, 2008.

¹⁶ Stölzel, Simone: *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*. Die Andere Bibliothek: Berlin, 2013.

Konzentration auf die eigentliche Gestaltung der Auseinandersetzungen zwischen dem Menschen und dem Teufel wird durch das sog. *wide reading* ergänzt, aufgrund dessen sich der historisch-kulturelle Kontext erschließen lässt. Das Motiv des Teufels und Teufelspaktes ist nämlich kein binnenliterarisches Motiv, es wird durch viele ‚äußere Einflüsse‘, vor allem theologische, mitgeprägt. Und auch in der säkularisierten Zeit gibt es bei dem literarischen Teufel theologische ‚Überreste‘. Das bedeutet, dass in den zu analysierenden Texten einerseits ihre Einzelheiten, andererseits aber auch der breitere Kontext bzw. entsprechende Diskurse berücksichtigt werden. Aus diesem Grund wird die Epoche der Romantik in der vorliegenden Dissertation nicht separat behandelt, sondern es werden auch Kapitel einbezogen, die die Entwicklung des Motivs reflektieren. Vor allem bei der Analyse der Teufelsfigur tauchen nicht nur die modernen mephistophelischen Varianten auf, sondern auch solche Gestalten, deren Ursprung im ‚Volksglauben‘ zu finden ist. Deshalb war es notwendig, sich nicht nur mit dem theologischen Bild, sondern auch mit dem Aberglauben auseinanderzusetzen, um eine Verkennung der ganzen Motivbreite zu vermeiden. Es wird also davon ausgegangen, dass anhand der ausgewählten Texte auch die außerliterarische Wirklichkeit ‚reflektiert‘ werden kann, was *vice versa* zur besseren Nachvollziehbarkeit des jeweiligen Textes führt. Dadurch ließ sich erschließen, auf welche Kontexte sich die Texte primär beziehen, woran sie eventuell Kritik üben, oder ob sie etwa zu didaktischen Zwecken bestimmt waren. Zu betonen sei jedoch, dass die vorgelegte Arbeit keine vollständige Übersicht der philosophisch-theologischen Entwicklungsgeschichte des Teufelspaktes und/oder der Teufelsfigur anstrebt. Im Mittelpunkt stehen die analysierten Primärtexte, denen diejenigen Kapitel vorangehen, die den nötigen, vor allem literaturwissenschaftlichen Kontext erkunden, und zwar in der Absicht, das Gesamtbild der untersuchten Motive abzurunden.

3. DER TEUFELSPAKT: EINE ALLGEMEINE DEFINITION

Der Bund mit dem Teufel stellt ein negatives Gegenstück zum Bund mit Gott dar – in einen Bund mit Gott tritt der Mensch durch die Taufe ein, ein Bund mit dem Teufel ist dagegen als Form einer ‚Antitaufe‘ zu verstehen, wobei der Mensch auf die Beziehung zu Gott verzichtet.¹⁷ Somit bildet sich in diesem Zusammenhang ein Dreieck von drei Beteiligten (mit dem juristischen Terminus ‚Vertragsseiten‘). Der Mensch und der Teufel sind dabei Gott hierarchisch untergeordnet und die Macht des Teufels überschreitet nie die Macht und den Willen Gottes. Bei dem Paktabschluss zwischen dem Menschen und dem Teufel muss deshalb immer die Beziehung zwischen Gott und dem Verleumder berücksichtigt werden. Der Pakt wird grundsätzlich gegen die Allmacht Gottes abgeschlossen: Indem Gott den Paktabschluss zulässt, überlässt er dem Teufel (mindestens einstweilig) den Sterblichen (d.h. seinen Schützling). Wie manche Volkserzählungen zeigen, sind sich die menschlichen Protagonisten dessen bewusst, dass sie unter dem göttlichen Schutz stehen und gezielt versuchen, die Paktbedingungen zu unterlaufen, wobei sie meistens erfolgreich sind.¹⁸ Der allwissende Gott bietet also Schutz, ist aber auch derjenige, der den Sünder schließlich bestraft.

Wird der Teufel willentlich von dem Menschen aufgesucht, dann ist die menschliche Motivation immer von einem materiellen Charakter (der faustische Wunsch nach Erkenntnis und Wissen erscheint erst wesentlich später). Im Gegensatz dazu gewinnt man die ideellen Werte (Glück, Liebe, Gesundheit) von Gott und den Heiligen. Der Leibhaftige wird also entweder herbeigerufen oder er findet sein Opfer selbst. Das prototypische Schema des Teufelspaktes beruht grundsätzlich darauf, dass der Repräsentant des Bösen mit einem Vertreter der Menschheit einen Pakt abschließt, der auf eine konkrete Zeit beschränkt ist und häufig mit dem eigenen Blut des Paktierers (alternativ mit roter Tinte) unterschrieben wird. Auf diesem Schema basierten bereits alte Sagen, Legenden und Märchen; je nach dem Genre ist der Teufel dabei Sieger oder Verlierer.

¹⁷ Vgl. „Teufelspakt“. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 13. Begr. von Kurt Ranke. Hrsg. von R. W. Brednich u.a. de Gruyter: Berlin [u.a.], 2010. S. 447-455, hier S. 447.

¹⁸ Vgl. Zelger, Renate: Teufelsverträge. Märchen, Sage, Schwank, Legende im Spiegel der Rechtsgeschichte, S. 36.

Renate Zelger, die sich mit den Teufelsverträgen in den Märchen, Sagen, Schwänken und Legenden befasst und sie aus rechtswissenschaftlicher Perspektive analysiert, spricht von der Willenserklärung (bzw. dem Geschäftswillen) des Teufels vor dem Paktabschluss, die sich als notwendige Bedingung herausstellt. Das heißt, dass der Teufel den menschlichen Protagonisten direkt anspricht, wobei er ihm seine Hilfsbereitschaft demonstriert und „eine ganz konkrete Rechtslage herstell[t]“¹⁹. Der Wille des Menschen hingegen muss nicht explizit bewiesen werden; der Teufel ist häufig fähig, in dem potentiellen Bündner dessen Dispositionen (*dispositiones hominum*) zu spüren. Ein bloßer Gedanke an die mögliche Zusammenarbeit mit dem Teufel genügt, um die Bereitschaft zum Paktabschluss zu zeigen.²⁰

Im Grunde genommen ist der Teufelspakt eine Rechtsvereinbarung, ein Tauschgeschäft, dessen Abschluss aber nicht notwendig in schriftlicher Form erfolgt. Es gibt auch solche Fälle, in denen es nur zu einer mündlichen Vereinbarung kommt, oder es an einer direkten Interaktion zwischen dem Teufel und Menschen völlig fehlt. Trotzdem lässt sich an bestimmten Signalen erkennen, dass der Mensch unter dem Einfluss des Teufels steht. Eine andere, aus dem Volksglauben stammende Variante, wäre der Verzehr eines Getränkes²¹ (meistens Weins) aus den Händen des Teufels²², sowie ein Handschlag oder Aussprechen einer konkreten Formel (wie z.B. Hol mich der Teufel! u.a.).

Alle zuletzt genannten Varianten stellen eine Art rituelle Verschreibung an einen Dämon dar, der noch kein ordentlicher Vertragspartner ist. Die Konstellation ändert sich jedoch mit der Einführung des schriftlich verfassten Paktes. Dies hängt mit der Übernahme des römischen Verkehrsrechts zusammen, das im Vergleich mit dem altgermanischen Recht auf schriftlichen Vereinbarungen basiert, sowie mit der Verbreitung des Papiers (in Deutschland seit dem Ende des 14. Jahrhunderts) und Schreibbedarfs. In später entstandene Teufelspakterzählungen reflektiert sich diese Entwicklung.²³

¹⁹ Ebd., S. 60.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 61.

²¹ Hier kann auf Hoffmanns *Elixiere des Teufels* hingewiesen werden, da im Mittelpunkt dieses Romans gerade der Verzehr eines diabolischen Getränkes steht (mehr dazu im Kapitel 11).

²² Vgl. „Wein“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 9. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli. 3. unveränd. Aufl. de Gruyter: Berlin [u.a.], 2000. S. 289-317, hier S. 301.

²³ Vgl. Zelger, Renate: Teufelsverträge, S. 86.

Das Blut²⁴ spielt bei der Paktschließung eine wesentliche Rolle, da sich nach weit verbreiteter und tief verwurzelter Vorstellung in ihm die Seelenkraft verbirgt. Diese Ansicht findet man bereits im Alten Testament, als Mose ein Blutopfer bringt (Exodus 24, 6-8). Im Zusammenhang mit dem Teufelspakt wird diese Substanz zum ersten Mal in der Theophilus-Legende (siehe Seite 32) erwähnt und sie wird allmählich zur Regel auch in anderen Erzählungen. Durch die Unterschrift mit Blut als *pars pro toto* wird symbolisch die Seele (oder mindestens ihre Zusage) dem Teufel im Austausch gegen irdisches Vergnügen (Geld, ungewöhnliche Fähigkeiten, Frauen u.a.) übergeben.²⁵ Nach den abergläubischen Vorstellungen gewinnt derjenige, der von einem anderen eine eigenhändige Unterschrift bekommt, Macht über die jeweilige Person (die Unterschrift kann aber auch falsifiziert werden, etwa durch die Vertauschung mit dem Namen eines Heiligens oder Gottes, damit sich die Person vom Pakt befreien könnte²⁶). Mit der neuen Form der schriftlichen Verfassung des Vertrags können die Bedingungen und Formulierungen des Paktes verschärft werden. Der Teufel wird nach der Rechtssprache zum Gläubiger und der Mensch zu seinem Schuldner.²⁷

Bereits in den Sagen kamen manche Modifikationen vor: Der Name des Bündners konnte auf einen Zettel geschrieben (sächsischer Aberglaube) oder in ein teuflisches Buch eingetragen werden.²⁸ Seltener war dagegen die Variante, bei der dem Teufel ein anderer Mensch verschrieben wurde – dabei konnte es sich etwa um ein (ungetauftes) Kind mit bisher reiner Seele handeln. Die spätere Literatur kommt mit allen möglichen Variationen auf diese sagenhaften und legendenhaften Geschichten zurück; das grundsätzliche Prinzip bleibt jedoch in ihrem überwiegenden Teil unverändert: Der Teufel nutzt die menschlichen Schwächen und Sehnsüchte und bietet dem Menschen das Vergnügen bereits im Diesseits. Für den Sterblichen heißt das, dass er nicht auf das unsichere Versprechen des ewigen Lebens im Himmel warten muss.

Es sei hervorgehoben, dass die Macht des Teufels keine unbeschränkte Macht ist. Für den Pakt braucht er eine Einwilligung des Vertragspartners und wenn der Pakt

²⁴ Blut, einer der vier Lebensäfte, war immer eine Flüssigkeit, der sowohl Faszination als auch Abscheu hervorruft. Es wurden ihm magische und heilende Kräfte zugeschrieben, das Blut Christi oder der Heiligen hat eine reinigende Funktion. („Blut“. In: Theologische Realenzyklopädie online. Hrsg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller. de Gruyter: Berlin, 2008. S. 727-742.)

²⁵ Vgl. „Blut“. In: Theologische Realenzyklopädie online, S. 727.

²⁶ Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 9, S. 314.

²⁷ Vgl. Zelger, Renate: Teufelsverträge, S. 58.

²⁸ Vgl. „Blut“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 1, S. 1434-1442, hier S. 1435.

abgeschlossen wird, hält der Teufel in der Regel sein Wort. Ist der Pakt schon mit einer Unterschrift gekennzeichnet oder aber wird eine mündliche bzw. ähnliche Vereinbarung realisiert, zeigt sich der Teufel als ein fairer und treuer Diener und nicht als Betrüger. Sehr häufig wird eine Frist bestimmt, während der er dem Bündner dient und nach deren Ablauf er Anspruch auf dessen Seele hat. Diese Frist variiert. Gewöhnlich geht es um drei oder sieben Jahre, da diese Zahlen symbolischen bzw. religiösen Charakter haben. Manchmal sind die Zeitbestimmungen noch präziser und der Teufel legt auch den konkreten Tag oder auch die Stunde und Minute fest. Entscheidend kann etwa auch das Krähen des Hahnes sein, weil hierdurch bestimmt wird, ob das Opfer der Hölle verfällt oder nicht.²⁹

Beim Paktabschluss spielen auch manche Kalendertage eine wichtige Rolle. Wie wieder der Volksglaube erzählt, handelt es sich zum Beispiel um die Walpurgisnacht (30. April), der Tag des heiligen Thomas³⁰ (nach dem römischen Kalender ursprünglich am 21. Dezember, heutzutage am 3. Juli), auch Weihnachten wird erwähnt. Andere ‚gefährliche‘ Tage, an denen der Teufel eine höhere Aktivität aufweist, sind Aschermittwoch (der Tag der Ausweisung Luzifers aus dem Himmel), der Tag der heiligen Lucie (13. Dezember) und andere.³¹

In der Forschungsliteratur finden sich im Zusammenhang mit der Art und Weise des Abschlusses des Teufelsbundes manche Klassifizierungsversuche. Walter Haug nennt vier Pakttypen, die er aufgrund der ältesten Belege (d.h. frühchristlichen Legenden u.a., siehe Kapitel 4.1.) aufteilt. Den luziferischen Typus erklärt er als Bemühungen, umfassende Macht zu gewinnen, die übernatürlich bzw. göttlich ist. Der pragmatische Typus hat das Ziel, etwas Konkretes zu gewinnen, was man auf übliche Weise nicht erlangen kann. Als Beispiele für diesen Typus nennt Haug die Legenden von Proterius und Theophilus, die sich zum Bösen hinwandten, jedoch schließlich durch eine himmlische Intervention (üblicherweise von Maria) gerettet wurden. Es geht also um eine temporäre und nicht enorm schwerwiegende Sünde. Der dialektische Pakt hängt mit der Beschränktheit des Teufels zusammen, die der Bündner mit seiner unrealisierbaren Anforderung enthüllt und schließlich selbst einen Weg zum Positiven, d.h. zu Gott findet. Der letzte Typ wird als dämonisch-burlesker Pakt bezeichnet;

²⁹ Vgl. Zelger, Renate: Teufelsverträge, S. 109.

Die in diesem Absatz beschriebenen Tatsachen belegen auch die in dieser Arbeit erforschten Texte, wie weiter unten im analytischen Teil ausgeführt.

³⁰ Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 4, S. 1542.

³¹ Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teuffliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, S. 371.

dieser entsteht durch bloßes Vergnügen am Bösen. In der Literatur ist er erst in der Neuzeit belegt. Alle diese Typen haben jedoch eine Gemeinsamkeit, und zwar die grundsätzliche Rettungsmöglichkeit für den Bündner.³²

Aus dem oben beschriebenen folgt, dass der Abschluss des Paktes eigene Regeln hat und mehr oder weniger schematisch verläuft – er weist einen rechtlichen Charakter auf. Dieser wird vor allem durch die höchste Instanz Gottes bedingt, der sowohl der Mensch als auch der Teufel unterliegen. In diesem Sinne ist der Teufel als ein Werkzeug Gottes wahrzunehmen. Auf der Seite des Menschen geht es im ersten Schritt um Bereitwilligkeit und Entscheidung für eine Kooperation mit der Seite der Finsternis.

3.1. Exkurs: Der Ablasshandel als Impuls zur Verbreitung der Teufelpaktgeschichten?

Der ‚Mechanismus‘, auf dem das Motiv des Paktes basiert, geht auf den Ablasshandel bzw. die ihm zugrundeliegende Seelenökonomie zurück. Auch im Fall eines Ablasses handelt man mit den höheren Mächten.³³ Da der Teufel alles, was göttlich ist, pervertiert, ahmt er auch den Mechanismus eines Handels mit Sünden und Buße nach. Sehr vereinfacht gesagt, tauscht man beim Pakt mit dem Teufel irdisches Leiden gegen sofortige Sorglosigkeit und bezahlt damit mit der eigenen Seele; im Fall des Ablasshandels tauscht man das Leiden im Diesseits/Fegefeuer gegen sofortige Sorglosigkeit und bezahlt dabei mit Geld. In beiden Fällen verläuft der Handel ohne besondere Mühe. Paradoxerweise liegt der Unterschied darin, dass das Individuum beim Kauf eines Ablasses die Schuld von sich schiebt, die es bereits auf sich geladen hat, dagegen wird beim Teufelpakt die Schuld und Sünde des Individuums erst geschaffen. Anders gesagt: Im ersten Fall wird die Seele freigekauft, während sie im zweiten Fall verkauft wird. Für den mittelalterlichen Menschen, der ständig mit dem Fegefeuer und mit der Hölle abgeschreckt wird und der voll von Unsicherheit

³² Vgl. Haug, Walter: Der Teufelpakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 75/2 (2001). S. 185-215. hier S. 193-195.

³³ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Teufelpakt. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. J.B. Metzler: Stuttgart, 2013. S. 477-479, hier S. 477.

bezüglich seines ewigen Heils ist, ist der Teufelspakt ein Weg, das Wohlbehagen bereits im Diesseits zu erlangen. Sowohl der Ablass als auch der Pakt vereinfachen den Weg zum Ziel, jeder auf seine eigene Art und Weise.

In dem folgenden Abschnitt wird das Thema Ablasshandel kurz zusammengefasst, sodass nachvollziehbarer wird, wie die Ablässe (v.a. im Mittelalter) fungierten. Der Kauf eines Ablasses garantiert dem Sünder, dass seine Zeit im Fegefeuer, wo die Seele gereinigt werden soll, aufgehoben wird. Die Schuld für die Sünde bleibt jedoch erhalten und somit wartet auf den Sünder noch eine Konfrontation mit Gott. Das war noch bei Thomas von Aquin anders. In seiner *Summa Theologica* heißt es: „Die Nachlassung, welche durch Ablässe erfolgt, hebt das Maß der Strafen nicht in Bezug auf die Schuld auf.“³⁴ Es gab nämlich einen Unterschied zwischen *culpa* und *poena*: *Culpa*, d.h. die Sündenschuld, vergab Gott, dagegen entschied über die Vergebung von *poena*, d.h. der zeitlichen Sündenstrafe, der Papst.³⁵ Das Wort ‚zeitlich‘ ist hier wichtig: Es handelt sich um eine Strafe diesseits, d.h. um allerlei Formen der Buße bzw. dann um die Strafe im Fegefeuer.³⁶

Der Ablasshandel wurde durch ein komplexes Tarifsysteem³⁷ unterstützt, das im Laufe der Zeit immer mehr an Raffinesse gewann. Die wahre Buße verlor ihren Wert, da sich alles mit Geld kaufen ließ. Das System, das zur Verweltlichung der römisch-katholischen Kirche führte, brachte einen zunehmenden Missbrauch des Handels mit sich, bei dem sich die Kirche bereicherte.³⁸ Seit dem frühen 16. Jahrhundert ertönten stärkere kritische Stimmen gegen den Ablasshandel aus den Kreisen der protestantischen Kirche.³⁹ In diesem Fall lässt sich eine Parallele mit dem Teufelspakt erkennen, da es wieder vor allem die protestantischen Priester und Theologen waren, die vor den Verkehr mit dem Teufel warnten. Sie glaubten auch, dass der Ablasshandel ein Werk Satans sei.

³⁴ Thomas von Aquin: *Summa Theologica*. In: Die Schlüsselgewalt der Kirche – Krankensalbung – Sakrament der Weihe. Hrsg. von Burkhard Neunheuser. Graz-Wien-Köln, 1985. (Die deutsche Thomas-Ausgabe 32, Supplement 17-40), Supplement qu. 25, S. 119. (Zitiert nach Angenendt, Arnold: Die historische Entwicklung des Ablasses und seine bleibende Problematik. In: Ablasskampagnen des Spätmittelalters. Luthers Thesen von 1517 im Kontext. Hrsg. von Andreas Rehberg. Walter de Gruyter GmbH: Berlin/Boston, 2017. S. 31-43, hier S. 40).

³⁵ Vgl. „Ablass“. In: Theologische Realenzyklopädie online, S. 350.

³⁶ Vgl. Brandt, Reinhard: *Lasst ab vom Ablass. Ein evangelisches Plädoyer*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2008. S. 19-20.

³⁷ Vgl. „Ablass“. In: Theologische Realenzyklopädie online, S. 348.

³⁸ Vgl. Ebd., S. 351.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 354, 355.

Man beobachtet eine besondere Kohärenz zwischen der Entwicklung der ‚Beliebtheit‘ des Ablasshandels und der ‚Beliebtheit‘ des Teufelspaktmotivs. Als die Ablässe in der Zeit der Aufklärung kritisiert wurden, verschwindet auch das Motiv des Teufelspaktes: Beides wurde nur als ein Relikt des dunklen Mittelalters betrachtet und sollte abgeschafft, oder im Fall der Ablässe mindestens reformiert werden – gerade vom deutschen Katholizismus geht eine solche Reform der Ablasspraxis aus.⁴⁰ Nach den napoleonischen Kriegen steigt trotz gelegentlichen kritischen Stimmen der Gebildeten wieder ihre Popularität, und zwar in fast unveränderter Form.⁴¹

Es ist zwar wahr, dass die Teufelspaktlegenden und -erzählungen zweifellos früher als der Ablasshandel entstanden, jedoch erst im Laufe der Zeit gewannen sie ihre exemplarische Funktion. Auch die Ablässe hatten zuerst eine ‚unschuldigere‘ Form, die sich langsam verwandelte. Für Sünder gab es immer eine Strafe in Form des Loskaufens (etwa Bußfasten, Psalmensingen, Wallfahrten). Bereits im frühen Mittelalter entstand jedoch eine Tendenz, diese unangenehmen Bußen zu delegieren: So konnte der Sünder einen Priester oder Mönch bitten, dass dieser die Buße übernimmt oder ihre Dauer durch Halten einer Messe verkürzt. Und dafür war natürlich eine Bezahlung nötig.⁴² Das Problem entstand, als das Zahlungssystem immer präziser ausgearbeitet wurde und der Loskauf immer häufiger ohne aktive Teilnahme des Sünders verlief. Noch absurder wirkt die Tatsache, dass der Stellvertreter mit der Buße auch die Schuld und eventuelle Strafe übernahm.⁴³ Damit verlor der tatsächliche Sünder die Möglichkeit zur Selbstreflexion und Reue, die für seine Besserung so bedeutend sein sollten.

Dieses System wurde später durch manche Orden konsequent abgelehnt und es wurde ein neues Ablasssystem entwickelt. Die Rolle des ‚Stellvertreters‘, die für die Sünden einer jeweils anderen Person büßten, wurde aufgehoben, sodass man die eigene Verantwortung nicht mehr delegieren konnte.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 357.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 358.

⁴² Vgl. Angenendt, Arnold: Die historische Entwicklung des Ablasses und seine bleibende Problematik. In: Ablasskampagnen des Spätmittelalters. Luthers Thesen von 1517 im Kontext. Hrsg. von Andreas Rehberg. Walter de Gruyter GmbH: Berlin/Boston, 2017. S. 31-43, hier S. 35.

⁴³ Vgl. Ebd., S. 36.

4. ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES MOTIVS UND SEINER FUNKTION

4.1. Die Uranfänge des Motivs: Bibel und Legenden

Der Teufel und der mit ihm verbundene Teufelspakt sind keine literaturspezifischen Motive. Sie entstanden aufgrund des existenziellen Bedürfnisses, den Grund für das Böse und für unheimliche Ereignisse zu finden. Anfangs wurden sie mündlich tradiert, dann wurde ihre Entwicklung in der schriftlichen Form theologisch geprägt und erst später von den kirchlichen Dogmen befreit. Anders gesagt: Die literarische Darstellung dieser Motive hat ihre Wurzeln sowohl im Volksglauben als auch im kirchlichen Weltbild, im Laufe der Zeit dann gewinnt sie an Eigenständigkeit und eigener Aussagekraft.⁴⁴ Es ist also ein Motiv mit eigener Geschichte, was sich auch bei seiner Verwendung in der Literatur widerspiegelt.

Zusammen mit der Etablierung des monotheistischen Gottes begann man, sich mit der Frage zu befassen, woher das Böse eigentlich stammt. Obwohl die Teufelsgestalt (oder mindestens ihre Äquivalente) bereits im Alten Testament zu finden ist⁴⁵, befinden sich wichtigere Belege einer menschlichen Auseinandersetzung mit dem Teufel in den Evangelien. Das Satanische kristallisiert sich v.a. in der Beziehung zu Jesu Christi.⁴⁶ Während im Alten Testament die Macht Satans beschränkt ist und seine Aufgabe darin besteht, „die göttliche Ordnung zu bestätigen“⁴⁷ (z.B. im Buch Hiob, an das Goethe in seinem *Faust* anknüpft, siehe Kapitel 4.3.1), bildet ihn das Neue Testament als einen wahren Widersacher Gottes und des Menschen ab, der Züge eines destruktiven Verführers mit erweitertem

⁴⁴ Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teufelliteratur, S. 370.

⁴⁵ Im Alten Testament kommt Satan als Widersacher Gottes vor, agiert jedoch nur mit dessen Erlaubnis. Seine Rolle und die Rolle der Dämonen prägen sich jedoch nur zögerlich aus: Es ging nämlich vor allem um eine Etablierung des Monotheismus, deshalb war die Aufmerksamkeit nicht in diese Richtung gerichtet. (Vgl. Mittl, Florian: Der Teufel in der Literatur, „Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ In: *Disputatio philosophica*, 15/1 (2013), S. 65-79, hier S. 65. Zugänglich auch online, URL: <https://hrcak.srce.hr/115414>, letzter Zugriff 20.2.2023.) Das Böse im AT wird vor allem mit Jahwe verbunden, einem ambivalenten Gott. Satan wird als sein untergeordneter Diener geschildert. (Vgl. Barth, Hans-Martin: Der Stellenwert des Teufels im christlichen Glauben. In: *Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen*. Claudius Verlag: München, 1974. S. 109-170, hier S. 117.)

⁴⁶ Vgl. Mittl, Florian: Der Teufel in der Literatur, S. 66.

⁴⁷ Eming, Jutta u. Fuhrmann, Daniela: Der Teufel und seine poetische Macht. Eine Einführung. In: *Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne*. Hrsg. von Jutta Eming und Daniela Fuhrmann. de Gruyter: Berlin/Boston, 2021. S. 1-24, hier S. 4.

Aktionsradius trägt. Das erste Buch des Neuen Testaments, Matthäus (4,1-11), erzählt die Geschichte der Versuchung Christi von Satan in der Wüste, die mit ihrem Muster der Verführung höchstwahrscheinlich die literarischen Verarbeitungen des Paktes (mit)prägte.

Dann wurde Jesus vom Geist Gottes ins Bergland der Wüste hinaufgeführt, weil er dort vom Teufel versucht werden sollte. Vierzig Tage und Nächte lang aß er nichts. Als der Hunger ihn quälte, trat der Versucher an ihn heran und sagte: „Wenn du Gottes Sohn bist, dann befehl, dass diese Steine hier zu Brot werden.“ Aber Jesus antwortete: „Nein, in der Schrift steht: Der Mensch lebt nicht nur von Brot, sondern von jedem Wort, das aus Gottes Mund kommt.“ Daraufhin ging der Teufel mit ihm in die Heilige Stadt, stellte ihn auf den höchsten Vorsprung im Tempel und sagte: „Wenn du Gottes Sohn bist, dann stürz dich hier hinunter! Es steht ja geschrieben: Er schickt seine Engel für dich aus, / um dich zu beschützen. / Auf den Händen werden sie dich tragen, / damit dein Fuß nicht an einen Stein stößt.“ Jesus gab ihm zur Antwort: „Es heißt aber auch: Du sollst den Herrn, deinen Gott, nicht herausfordern!“ Schließlich ging der Teufel mit ihm auf einen sehr hohen Berg, zeigte ihm alle Königreiche der Welt und sagte: „Das alles will ich dir geben, wenn du dich vor mir niederwirfst und mich anbetest.“ Da sagte Jesus: „Weg mit dir, Satan! Es steht geschrieben: Du sollst den Herrn, deinen Gott, anbeten und ihm allein dienen!“ Da ließ der Teufel von Jesus ab, und Engel kamen und versorgten ihn.⁴⁸

Dass Jesus vom Heiligen Geist in die Wüste geführt wird, „weil er dort vom Teufel versucht werden sollte“, zeugt von einer Art Prüfung seitens Gottes. Das Wort ‚Versuchung‘ ist Übersetzung des griechischen Ausdrucks *peirasmos*, der schlicht ‚Prüfung‘ bedeutet.⁴⁹ Erstens nutzt Satan die Tatsache aus, dass Jesus wegen des Fastens körperlich erschöpft ist und überredet ihn, eine seiner Wundertaten zu realisieren, d.h. Steine zu Brot zu verwandeln. Zweitens versucht Satan in Jesus

⁴⁸ Mt (4, 1-11). Neue evangelische Übersetzung.

⁴⁹ Vgl. „...und ihr werdet mir Söhne und Töchter sein“: die neue Zürcher Bibel feministisch gelesen. Hrsg. von Ursula Sigg-Suter u.a. Theologischer Verlag: Zürich, 2007. S. 128.

Hochmut und Habgier zu erwecken, jedoch wieder ohne Erfolg. Schließlich macht er ein Angebot, das zu einem tatsächlichen Pakt führen könnte: Satan bietet „alle Königreiche der Welt“ im Austausch gegen seine Verehrung an. Christus bleibt jedoch unbeugsam und der Teufel hat nicht den Hauch einer Chance, ihn zu verführen.

Diese biblische Stelle ist also als Vorbild für spätere Darstellungen des Teufelpaktes zu betrachten und die Stellung Jesu wiederum als eine ‚Anleitung‘ für Christen, die zeigt, wie man im Fall einer Versuchung reagieren sollte.

Auch andere Evangelien beschäftigen sich mit der Auseinandersetzung von Christus und Beelzebub (bzw. Beelzebul), dem Oberdämon, der von Christus ausgetrieben wird. Es wird von den Pharisäern behauptet, dass Christus die Dämonen im Namen von Beelzebub austreibt (Matthäus (12,24); Markus (3,22) „Er [Christus] ist mit Beelzebul im Bund“; Lukas (11,15)).

So, wie man den Teufelpakt bis heute kennt, beschreiben ihn die frühchristlichen altgriechischen Legenden, die über Teufelsbeschwörer und -bündner erzählen. Zu den berühmtesten gehören diejenigen von Theophilus, Cyprianus und Proterius. Die erste erwähnte Legende wurde im 7. Jahrhundert von einem unbekanntem Autor auf Griechisch verfasst, zwei Jahrhunderte später ins Lateinische übersetzt und noch zwei Jahrhunderte später von Hrotswith von Gandersheim in ein Gedicht umgeformt. Im Mittelalter erfreute sich diese Legende großer Beliebtheit, v.a. in ihrer dramatisierten Variante.⁵⁰ Theophilus, ein Vermögensverwalter im Bistum in Kilikien (in Kleinasien), verliert nach seiner Ablehnung der Bischofswürde seine Position und tritt mit Hilfe eines jüdischen Magiers in Kontakt mit dem Teufel. Der Teufel verspricht ihm manches, wofür er fordert, dass Theophilus Christus verleugnet und mit ihm einen schriftlichen Vertrag abschließt. Der Vertrag entsteht tatsächlich, Theophilus erlangt seine Position im Bistum wieder zurück und seine Macht wächst rasch. Da ihm aber der abgeschlossene Pakt unheimlich ist, ruft er vierzig Tage lang Maria zu Hilfe. Sie erscheint und verkündet ihm die Verzeihung seiner Sünde. Sie gibt ihm seinen Pakt zurück, der dann rituell verbrannt wird.⁵¹ Maria ist in den Teufelpaktlegenden eine wichtige Figur, da sie offenbar die einzige Heilige ist, die den Pakt entkräften kann. Wenn man jedoch vor dem Abschluss des Bundes zusammen

⁵⁰ Vgl. Haug, Walter: Der Teufelpakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät, S. 192.

⁵¹ Vgl. „Theophilus“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 8, S. 758-759.

mit Gott auch Maria verleugnet, wird es für den Bündner unmöglich, eine Rettung zu erwarten – so zumindest funktioniert es in den Marienmirakeln.⁵²

Die Cyprianus-Legende ist noch älter; ihre Entstehung datiert man ins 4. oder 5. Jahrhundert. Der Pakt ist in dieser Legende implizit präsent. Es kommt weder zur Apostasie des Protagonisten noch zum tatsächlichen Abschluss des Paktes. Die Legende konzentriert sich auf die Kritik der Ehelosigkeit und der nichtchristlichen, d.h. magischen Praktiken. Der heidnische Magier Cyprianus verliebt sich in die Neokonvertitin Justina, die seine Gefühle jedoch nicht erwidert. Er entscheidet sich, den Teufel um Hilfe zu bitten. Justinas Glaube ist jedoch stärker als die teuflischen Verlockungen und sie lässt sich nicht verführen. Weitere Versuche mit einem mächtigeren Teufel und schließlich mit dem Höllenfürsten selbst scheitern ebenfalls an Justinas Glauben. Da erkundigt sich Cyprianus bei dem Teufel, woher ihre Widerstandsfähigkeit stammt. Der Teufel verrät ihm (im Tausch für Cyprianus' Seele), dass sie an Gott glaubt, der stärker als der Teufel ist. Cyprianus zögert nicht und schließt sich Gott an. Er gewinnt das Herz Justinas, später aber sterben beide als Märtyrer.⁵³

Erwähnenswert ist auch die Legende von Proterius, die wahrscheinlich im 6. Jahrhundert entstand und die sowohl in den Legenden von dem heiligen Basilius als auch in der *Legenda Aurea* figuriert.⁵⁴ Proterius, ein Sklave, schließt mit einem Dämon einen schriftlichen Vertrag ab, aufgrund dessen er das Herz der Tochter seines Herrn gewinnt. Seine Frau fängt an zu ahnen, dass mit ihrem Ehemann etwas nicht in Ordnung ist, da er nie in die Kirche geht. Proterius nimmt an, dass er in einen Bund mit dem Teufel getreten ist. Die Frau wendet sich an den heiligen Basilius, mit dessen Hilfe der Vertrag nichtig gemacht und damit die dämonische Macht zerstört wird.⁵⁵

Wie man am Beispiel von diesen drei Legenden sieht, wird der Paktierer immer durch einen Eingriff einer anderen (gläubigen) Person bzw. einer übernatürlichen Wesenheit gerettet. Es werden also die Instrumente präsentiert, mit denen man gegen den Teufel und Dämonen kämpfen kann: Gebet, Reue und Demut. Diese Legenden

⁵² Vgl. Hille, Iris: Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen. Standardisierung und Regionalisierung im Frühneuhochdeutschen. de Gruyter: Berlin, 2009. S. 124.

⁵³ Vgl. Haug, Walter: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät, S. 192.

⁵⁴ Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung, S. 46.

⁵⁵ Vgl. „Teufelspakt“. In: Enzyklopädie des Märchens, S. 448.

wurden Bestandteile der *Legenda Aurea*⁵⁶ und aufgrund ihres erzieherischen und exemplarischen Charakters entstanden neue Versionen, die schnell unter das einfache Volk verbreitet wurden.⁵⁷

4.2. Hexenverfolgungen, Teufelsvorstellungen und Teufelspakte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit

Der Kirchenlehrer Augustinus von Hippo betrachtete die volkshaften Zauberpraktiken als ein Mittel zur Kommunikation mit dem Teufel und damit auch als einen Weg zum Abschluss eines Bundes mit dem Widersacher. Über den Teufelspakt schreibt er in seinem Werk *De doctrina Christiana* 2,20-23. Er kritisiert die Heiden und ihre abergläubischen Sitten, wie zum Beispiel die Wahrsagerei und Astrologie. Seine Theorie wurde von der Scholastik (Thomas von Aquin) übernommen und weiterentwickelt. So kam es zur rechtlich begründeten Verfolgung gewisser sozialer Gruppen, die von der kirchlich normierten mittelalterlichen Gesellschaft abwichen. Diese Theorie stellte auch einen guten Nährboden für die Hexenverfolgungen dar.⁵⁸

Interessanterweise entsteht im christlichen Mittelalter ein ambivalentes Teufelsbild. Während die Kirche die Teufel als höchst gefährliche Wesenheiten darstellt, vor denen sie ständig warnt, ist in den Vorstellungen des ‚einfachen‘ Volkes der Teufel immer jemand, der ausgenutzt und dann überlistet werden kann. Satans Macht galt als klar beschränkt – einerseits von Gott, andererseits dank der Listigkeit der schlauen und mutigen Menschen.⁵⁹

Johannes Barth nennt zwei Grundtypen des ‚Feindes‘, die in der Zeit des Mittelalters parallel existierten: den unheimlichen und den komischen Teufel, die bereits der Volksglaube unterscheidet. Diese Aufteilung wird jedoch nicht primär von den teuflischen Eigenschaften abgeleitet, sondern viel mehr von der Wirkung auf den

⁵⁶ Vgl. Haug, Walter: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät, S. 188.

⁵⁷ Vgl. „Teufelspakt“. In: Enzyklopädie des Märchens, S. 449.

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 450.

⁵⁹ Vgl. Muchembled, Robert: *Dějiny ďábla*. Argo: Praha, 2008. S. 31.

Menschen, also der Art und Weise, wie die Menschen auf den Teufel reagieren, wobei das Vorkommen des komischen Teufels als säkularisiert und sogar ‚fortschrittlich‘ wahrgenommen werden mag. Diese uneinheitliche Typologie lässt sich auch im Kirchenbild des Teufels beobachten, da die Wirkung des Widersachers sich von dessen Position ableitet: In der ‚monistischen‘⁶⁰ Auffassung hat Satan die untergeordnete Stellung eines Henkers Gottes, was seine Macht beschränkt. Dagegen besetzen in der dualistischen Auffassung Gott und Satan zwei gleiche, jedoch gegensätzliche Positionen.⁶¹

Auch die Beschreibungen des Teufels und dessen Benennungen waren mannigfaltig und sein Bild somit keineswegs einheitlich. Der Ursprung seiner Bezeichnungen ist in zahlreichen ‚heidnischen‘ Begriffen für Dämonen⁶² und Naturgottheiten zu finden: Knecht Ruprecht, Federwisch, Hinkebein, Rumpelstilzkin, Hämmerlin u.a. Das Übernatürliche war den damaligen Menschen vertraut und rief keine besondere Angst hervor.⁶³ Die Kirche des Frühmittelalters duldet diese Vorstellungen, die aus dem vorchristlichen Glauben stammen, da auch sie aus diesen Frühvarianten schöpfte.⁶⁴ Diese relativ optimistische Auffassung ändert sich mit dem Aufstieg der Scholastik und der Dämonologie im 13. Jahrhundert und ihrem schwarzweißen Weltbild – ein typisches Phänomen, da die Darstellung und Wahrnehmung des Teufels immer zeitbedingt war, sich also mit dem gesellschaftlichen Wandel stets entwickelte.

Zuerst erschien die Teufelsfigur hauptsächlich in den auf Lateinisch verfassten liturgischen Spielen, die zunehmend komischen Charakter hatten. Der Teufel kommt z.B. in den Legendendramen (von Theophilus, Cyprianus u.a.) und in den sog. Antichristspielen vor. Diese verbreiteten sich im 14. Jahrhundert und stellten den Antichristen als eine Kreatur Satans oder als eine Marionette in dessen Händen dar.⁶⁵

In der Zeit des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit befasste man sich mit dem Teufel immer intensiver und ‚seriöser‘. Der Glaube an den Teufel und die

⁶⁰ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik, S. 22.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 22-23.

⁶² Dämonen sind Wesenheiten, die älter als der Teufel sind. Zuerst wurden sie nicht auf gute und böse Dämonen aufgeteilt, sie waren einfach Repräsentanten der höheren Macht, die der Mensch mit der Hilfe eines Dämons ausnutzen kann. (Vgl. Barth, Hans-Martin: Der Stellenwert des Teufels im christlichen Glauben, S. 109.)

⁶³ Vgl. Muchembled, Robert: Dějiny ďábla, S. 27.

⁶⁴ Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teuffelliteratur, S. 371.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 377-378.

Höllenangst verbreiteten sich immer mehr und die Dämonologie erlebte ihre goldene Zeit – daher wird das 16. Jahrhundert als ‚Jahrhundert des Teufels‘ bezeichnet. Die Kirche gewinnt an Macht und beeinflusst alle Sphären des Lebens. Das Auslösen von Angst vor Teufel und Hölle wird zum zentralen Machtinstrument. Ebenfalls ändert sich die Wahrnehmung des menschlichen Körpers, der nun als sündhaft gesehen wird. Natürlich reflektieren sich diese Veränderungen in der bildenden Kunst, wo der Teufel (Luzifer) zunehmend menschliche Züge gewinnt.⁶⁶

Das Motiv des Teufels und Teufelpaktes verbreitete sich von den Kirchenspielen auch in die epischen (Exempeln, Mirakeln, Schwänken, Fabeln, Volksbüchern usw.) und in die lyrischen Formen (Volkslieder).⁶⁷ Ab dem 16. Jahrhundert erlebten also nicht nur der Teufelwahn, sondern als eine Gegenreaktion darauf auch der Teufelsschwank und andere komischer orientierte Genres ihre Blütezeit.⁶⁸

Massive Verbreitung fanden darüber hinaus die sog. Teufelsbücher, die aus dem protestantischen Milieu (ihre Grundlage waren Luthers Teufelsschriften⁶⁹) stammen. Dort, wo sie durch die Behörden nicht verboten wurden, erschien diese volksnahe erzieherische Literatur in unglaublich großen Auflagen; zu ihrem hohen Absatz trug auch die Werbung unter dem einfachen Volk bei. In den katholischen Gebieten wurden diese Schriften hingegen verboten und eine eigene, nicht so militant geprägte Teufelsliteratur vertrieben. Die Teufelsbücher waren klug strukturiert: Sie verbanden Züge der volkstümlichen Unterhaltungsliteratur mit den sog. Teufelsbriefen und Tatsachenberichten, all dies jedoch mit streng didaktischem Charakter.⁷⁰ In diesen Büchern wurde zu jeder Schlechtigkeit ein Teufel zugeordnet. So konnte man dem Neidteufel, Lügenteufel, Saufteufel, aber auch Eheteufel, Weiberteufel, Heiligenteufel, Hofteufel, Kriegsteufel und manchen anderen begegnen. Jedes Buch behandelte den jeweiligen Teufel, wobei es ihn und seine Tätigkeit charakterisierte, danach folgten Ratschläge, wie man gegen ihn kämpfen konnte.⁷¹

⁶⁶ Vgl. Muchembled, Robert: *Dějiny ďábla*, S. 31-36.

⁶⁷ Vgl. Bebermeyer, Gustav: *Teufelliteratur*, S. 382.

⁶⁸ Vgl. Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 22.

⁶⁹ Martin Luther fühlte große Angst vor dem Teufel, der für ihn ein konkreter Bestandteil des alltäglichen Lebens war, was vor allem seine *Tischreden* bestätigen.

⁷⁰ Vgl. Bebermeyer, Gustav: *Teufelliteratur*, S. 382.

⁷¹ Vgl. *Geschichte der deutschen Literatur*. Band IV/2. *Das Zeitalter der Reformation 1520-1570*. Hrsg. von Hans Rupprich. C.H. Beck: München, 1973. S. 398.

Gleichzeitig entstand im 16. Jahrhundert auch eine Vielzahl von anderen Texten mit teuflischen Figuren, die überwiegend aus den protestantischen Kreisen stammten, wobei die Genres sehr unterschiedlich waren: Predigten, Traktate, Schauspiele, didaktische Gedichte u.a. Konkretere Themen resultierten aus den Absichten und aus dem individuellen Teufelsglauben der Verfasser, die aus unterschiedlichen Quellen schöpfen konnten (*Hexenhammer*, *legenda aurea* oder etwa Luthers *Tischreden*).⁷² Ihr Ziel war hauptsächlich Angst zu verbreiten, Gläubige zu beunruhigen und an sich zweifeln zu lassen. In diesen Texten war auch der Teufelspaktstoff präsent, manchmal mit Hexen als Repräsentantinnen der menschlichen Gestalt des absoluten Bösen.⁷³ Damit ist auch der (sich bereits früher formende) Hexensabbatmythos verbunden, der den Hexenprozessen und der Literatur, die diese Thematik verarbeitet, entstammt. Die Hexen, die vermeintlich mit dem Teufel paktierten, sollten mit ihm in ein sehr enges Verhältnis treten, wobei sie dem Widersacher sowohl ihren Körper als auch ihre Seele übergaben.

Das einfache Volk sollte das Wissen um die Möglichkeit vergessen, dass Satan überlistet werden kann und dass man seiner Sünde einfach entkommt – der Teufel der Frühen Neuzeit war weitaus gruseliger als sein mittelalterlicher Vorläufer.⁷⁴ Noch gruseliger war die Vorstellung, dass der Teufel oder Dämon gar keinen Pakt benötigt, um in den menschlichen Körper hineinzuschlüpfen, sich der Seele zu bemächtigen und den armen Menschen zu ergreifen.⁷⁵ Im Folgenden seien hierzu die Forschungsergebnisse von Iris Hille referiert, die die erwähnte Vorstellung in ihrer Studie⁷⁶ zu den frühneuzeitlichen Verhörprotokollen der vermutlichen Hexen belegt, in denen man manches von der damaligen Auffassung des Teufelspaktes erfahren kann. Auch wenn es sich in diesem Fall um kein literarisches Motiv handelt, sondern um eine historisch-juristische Tatsache, dienen auch solche Texte als eine Quelle für die literarischen Verarbeitungen. Hille führt aus, dass die Gespräche in den Protokollen, die das Paktieren mit dem Teufel aufzeichnen, immer durch bestimmte Muster geprägt waren (wobei eine wichtige Quelle für diese Muster der Hexenhammer war). Der Pakt wurde durch eine andere Hexe, die den Kontakt vermittelt, oder durch

⁷² Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teufelliteratur, S. 386.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 391.

⁷⁴ Vgl. Muchembled, Robert: *Dějiny ďábla*, S. 132.

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 133.

⁷⁶ Vgl. Hille, Iris: *Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen. Standardisierung und Regionalisierung im Frühneuhochdeutschen*. de Gruyter: Berlin, 2009.

den Teufel selbst initiiert.⁷⁷ Die Vermittlerin bot dem Opfer vorwiegend die Zauberkunst, dagegen gewährleistete der Teufel Hilfe in der Not (Geld, Nahrung u.a.) und ein sorgenfreies Leben, oder aber er verführte in der Verkleidung eines Geliebten oder eines Bewerbers die Frau zum physischen Akt.⁷⁸

Es gab vier Arten des Paktabschlusses, die sich überschneiden konnten, nämlich den verbalen (z.B. der explizite Verzicht auf den Glauben an Gott und/oder Zusage der Dienste für den Teufel), symbolischen (häufig mit dem verbalen Pakt verbunden, der mit einer Art Ritual begleitet wird), materiellen (z.B. der Teufel widmet der Hexe Geld) oder körperlichen Pakt (Teufelsbuhlschaft, körperliche Verbindung mit Satan).⁷⁹

Wie der verbale/symbolische Pakt erfolgt, wurde bereits angedeutet. Bemerkenswert ist jedoch die regionale Bedingtheit seines Verlaufs. Ausschließlich im Nordwesten des deutschsprachigen Raums musste der Paktierer um drei Schritte⁸⁰ zurücktreten, was die Absage an Gott repräsentieren sollte, und auf diese Weise entsagte man Gott sowohl mit eigenem Leib als auch mit eigenem Geist.⁸¹

Im Westen war ein christlich geprägter Ort signifikant (Kreuz oder Kapelle). An diesem Ort wurde der Bündner vom Teufel dazu gezwungen, sein Gesäß gegen den heiligen Gegenstand zu pressen⁸², was bereits eine klare Blasphemie und ein eindeutiger Gewaltakt ist. Interessanterweise findet sich diese Variante in den literarischen Verarbeitungen des Teufelspaktmotivs normalerweise nicht, da hier die Interaktion überwiegend aufgrund der freiwilligen Entscheidung des Menschen verläuft.

Von den ‚kultivierten‘ Varianten des Paktabschlusses wurde in den Verhörprotokollen ein bloßer Handschlag erwähnt (Südwestdeutschland), der einen Bündnischarakter hat und der als eine gestische Bestätigung einer Abmachung dient. Diese Geste weist immer noch eine Art Körperlichkeit auf, da die Hand in dem Sinne *pars pro toto* den ganzen Körper repräsentiert.⁸³

⁷⁷ Es ist interessant, dass auch der Veranlasser des Paktes regional bedingt war. In den nördlichen Teilen des deutschsprachigen Gebiets war es eine Teufelsgehilfin, im Süden und Westen hingegen der Teufel selbst. (Vgl. Hille, Iris: Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen, S. 89. Mehr dazu noch S. 92.)

⁷⁸ Vgl. Hille, Iris: Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen, S. 91.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 54-55.

⁸⁰ Das Zahlwort „drei“ ist im christlichen Kontext eine magische Zahl, die die Vollkommenheit symbolisiert – so zum Beispiel die Heilige Dreifaltigkeit, der mit den drei Schritten zurück symbolisch entsagt wird. (Vgl. Hille, Iris: Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen, S. 116.)

⁸¹ Vgl. Hille, Iris: Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen, S. 116.

⁸² Vgl. Ebd., S. 120.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 122-123.

Zu dieser „symbolischen“ Gruppe gehört auch der Abschluss des mit eigenem Blut unterschriebenen Vertrags, wobei das Blut wieder einen symbolischen Charakter hat. Dieser Typ ist aus der historischen Sicht eine Besonderheit der südöstlichen Teile des deutschsprachigen Raums (in diesem Gebiet wurde kein Protokoll gefunden, der einen bloß verbalen Pakt beinhaltet), obwohl er als eine prototypische Variante des Paktes betrachtet werden darf. Dadurch, dass eine offizielle und greifbare Urkunde entsteht, wird die Wichtigkeit und Verbindlichkeit dieses Aktes unterstrichen. Dieses Verfahren wurde literarisch am häufigsten nachgeahmt und vice versa befindet sich dessen Ursprung auch in der Literatur – erinnern wir an dieser Stelle an die Legenden von Theophilus und Proterius (siehe oben). Aus der Theophilus-Legende schöpften die Theologen, d.h. Autoren verschiedener Traktate, die überwiegend aus dem Süden stammten. Bei den Hexenprozessen auf diesem Gebiet wurde daher gerade auf diese Variante zurückgegriffen, die so zu einer erfundenen Realität wurde. Ironischerweise waren die Angeklagten aus den Reihen des einfachen Volkes vorwiegend analphabetisch und wenn die Richter den Hexen suggerieren wollten, dass sie einen Teufelsbund abgeschlossen hätten, stießen sie manchmal auf Schwierigkeiten. Dafür aber gab es eine Erklärung: Der Teufel bemächtigte sich der Hand des Angeklagten, oder es war ausreichend, nach beliebiger Art zu unterschreiben. Mittels des Blutes übergibt der Bündner einen Bestandteil des eigenen Körpers und ebenfalls seine Seele.⁸⁴

Der materielle Paktabschluss, bei dem der Teufel dem Bündner bezahlt, ist eine besondere Variante, die ihre Herkunft in der sogenannten Arrha hat. Arrha ist der lateinische Ausdruck für symbolisches Handgeld, das die Vertragsparteien nach dem Vertragsabschluss als ein Beweismittel miteinander austauschten – meistens handelte es um eine kleine unbedeutende Summe.⁸⁵

Übrig bleibt noch der körperliche Pakt, der als „physischer Vollzug des geistigen Paktes“⁸⁶ fungiert. Meistens ist es jedoch kein einmaliges, sondern ein sich wiederholendes Ereignis, das während des Hexensabbats verlaufen sollte. Sich eingehender mit dieser Form des Paktes zu beschäftigen, ist an dieser Stelle allerdings kaum möglich – auch in den in dieser Arbeit analysierten Texten kommt sie nicht vor.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 125.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 152.

⁸⁶ Ebd., S. 166.

Man kann sich fragen, inwieweit diese Typologie aus den jeweiligen Volksvorstellungen und Volksüberlieferung stammt oder ob sie überwiegend von den lokalen Dämonologen und Theologen erfunden wurde. Wie bereits festgestellt wurde, hatte die Hexenidee als solche freilich auch Einfluss auf die späteren literarischen Verarbeitungen des Teufelspaktes. Es lässt sich jedoch ein Unterschied beobachten: In der Literatur kommt häufiger eine ‚abgemilderte‘ Version des Teufels vor, der sich als ebenbürtiger oder sogar untergeordneter Partner präsentiert, während er in den Verhörprotokollen manchmal gewalttätig erscheint und sein Opfer zum Paktabschluss zwingt.⁸⁷

4.3. Entstehung des faustischen Mythos und seine Entwicklung bis zur Version Goethes

Unter dem Verdacht eines Teufelspaktes standen seit dem Mittelalter nicht nur diejenigen Frauen, die als Hexen bezeichnet wurden; verfolgt wurde auch eine andere Gruppe von Menschen, und zwar die Gelehrten, die mit neuen Theorien und Thesen aufwarteten. Zu den bekanntesten gehörten Paracelsus, Nostradamus, Galileo Galilei und andere. Sie alle wurden der Hexerei verdächtig, da der Drang nach Erkenntnis als etwas Unzulässiges galt. Zu dieser Gruppe zählt auch die teilweise reale und teilweise fiktive Faustgestalt, über die seit dieser Zeit im Zusammenhang mit dem Teufelspakt immer häufiger berichtet wurde.

Faust ist ein ‚Produkt‘ seiner Zeit. Obwohl er eine reale Person zum Vorbild hatte, wissen wir von dieser nur wenig. Die erste Erwähnung eines Mannes namens Faustus stammt aus dem Jahre 1507 aus der Korrespondenz zweier gelehrter Männer, des Abts Johannes Trithemius und des Astrologen Johann Virdung. In dem Schriftwechsel wird auf die Gefährlichkeit Faustus‘ und die Gottlosigkeit seiner Taten

⁸⁷ Dieses Kapitel erschien in leicht veränderter Form auch als Teil eines selbstständigen Aufsatzes der Autorin: Buršová, Markéta: Teufelsbund, Teufelsbuhlschaft und Hexenverfolgungen am Beispiel von Joseph Orels *Agneta, die Hexe von Ullersdorf*. In: Loando II. Beiträge Olmützer Doktoranden zur deutschböhmischen und deutschmährischen Literatur. Hrsg. von Sabine Voda Eschgfäller und Milan Horňáček. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc, 2022. S. 37-61.

hingewiesen.⁸⁸ Später tauchten auch weitere Erwähnungen dieses Alchemisten, Astrologen, Philosophen, Wahrsagers, aber auch Sodomiten und Nekromanten auf, die jedoch für diese Arbeit keine größere Bedeutung haben. Erwähnenswert ist allerdings die Tatsache, dass er erst nach seinem Tod als Hexer bezeichnet wurde, zusammen mit der weiteren Entwicklung des Stoffes am Ende des 16. Jahrhunderts.⁸⁹ Aufgrund der Existenz dieser Person, zusammen mit gewissen Elementen der Theophilus-Legende, entstand jedoch ein literarischer Stoff, der bis heute in zahlreichen Verarbeitungen erschien und deswegen in der Mehrheit aller Teufelpaktgeschichten zu finden ist. Die ursprüngliche Geschichte von Faust unterscheidet sich von der Theophilus-Legende durch ihr Ende: Der Pessimismus der Frühen Neuzeit ließ nicht die Idee zu, dass der Bündner durch Marias Eingriff gerettet werden kann. In diesem Fall ist Fausts Seele verdammt.⁹⁰

Auf die Faustfigur soll im Detail nicht eingegangen werden; Fausts Geschichte ist hinlänglich bekannt, so dass nur das wiederholt würde, was bereits Hunderte zuvor schrieben. Faust wäre jedoch undenkbar ohne seinen Vertragspartner Mephistopheles, der (so überraschend es sein mag) die Forschung nicht so interessiert, wie man vielleicht erwarten könnte. Obwohl sich die Ereignisse um die Faustfigur mit der Zeit wandelten, blieb er stets mit seinem Gegenstück verbunden, jedoch mit kleineren oder größeren Abweichungen (auch was den Ausgang der Geschichte betrifft, wie noch unten gezeigt werden wird).⁹¹

Im Jahre 1587 wurde in Deutschland bei dem Buchdrucker Johann Spies die *Historia von D. Johann Fausten* veröffentlicht. Der Autor ist anonym, man nimmt jedoch an, dass er protestantischer Konfession war. Die Schrift war aber nicht die älteste Quelle, die über diesen Protagonisten erzählte. Faust erschien in Anekdoten, Schwänken (eine mündliche Tradierung ist vorauszusetzen), aber auch in didaktischen protestantischen Schriften. Luther verwendete die verdammenswerte Faustfigur in seinem Bestreben, die Gläubigen vor den Gefahren des Teufelpaktes zu warnen. Dieses Vorgehen trug freilich dazu bei, dass der realhistorische Faust Schritt für Schritt

⁸⁸ Vgl. Wäghäll Nivre, Elisabeth: Historizität, Legende, Mythos: Die Faust-Figur zwischen Faktualität und Fiktionalität: In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hrsg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. J.B. Metzler: Stuttgart, 2018. S. 2-11, hier S. 3.

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 5.

⁹⁰ Vgl. „Teufelpakt“. In: Enzyklopädie des Märchens, S. 450.

⁹¹ Dieser Beziehung widmet Günther Mahal seine ganze Dissertationsarbeit: Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung. Kümmerle: Göppingen, 1972. S. 211.

dämonisiert wurde – während seines Lebens sprach nämlich niemand von seiner Verbindung mit dem Teufel.⁹²

Die *Historia* knüpft an die altchristlichen Teufelspaktlegenden an, das alte Legendenschema jedoch wird dabei zerstört, da hier ein neuer Zugang zu dem Bösen dargestellt wird.⁹³ Das Buch wurde keinesfalls als Unterhaltungsliteratur konzipiert, deren große Beliebtheit beim damaligen Leserpublikum zeugt aber davon, dass das Buch auch zur Unterhaltung gelesen wurde. Das Werk ist allerdings eine verbreitete Kompilation der Volksbücher und Anekdoten über Fausts Zauberstücke. Vom Erfolg dieses Stoffes profitierten auch spätere Autoren, die ihn weiterbearbeiteten und so eine große Vielfalt an Variationen schufen.

Was Mephistopheles betrifft, bestätigt sich die These, dass der literarische Teufel seine gruseligen Züge verliert, obwohl die *Historia* in der Zeit des Hexenwahns und des kirchlichen Obskurantismus entstand. Mephisto ist eine Funktionsfigur – seine Innenwelt interessiert niemanden. Mahal spricht von ihm als von einer „naiven, primitiven, sich selbst und dem Leser unproblematischen“ Randfigur ohne Psychologisierung.⁹⁴ Auf jeden Fall gäbe es ohne den Teufel keinen Teufelspakt, der wiederum nötig ist, um Fausts‘ Bereitschaft zur Sünde zu zeigen.

Gleichzeitig handelt es sich um keinen dummen und geprellten Teufel – als solchen stellen ihn lediglich die Puppenspiele dar. Bei der goetheschen Version könnte man auf den ersten Blick zwar annehmen, dass Mephisto schließlich auch als ein geprellter Teufel endet, diese Behauptung wäre jedoch im Hinblick auf die Komplexität des ganzen Geschehens zu oberflächlich und voreilig. Außerdem wird der Teufelsfigur im Fauststoff mehr Platz und Aufmerksamkeit gewidmet als in anderen mittelalterlichen Geschichten, wo Teufelsgestalten nur bei einem einmaligen Auftritt vorkommen. Der Fauststoff zeigt den Teufel als einen dauerhaften Paktpartner, der Faust ständig begleitet.⁹⁵

⁹² Vgl. Wåghäll Nivre, Elisabeth: Historizität, Legende, Mythos: Die Faust-Figur zwischen Faktualität und Fiktionalität, S. 5.

⁹³ Vgl. Haug, Walter: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät, S. 185.

⁹⁴ Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 229.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 485.

4.3.1. PAKT ODER WETTE? NEUE CHARAKTERISTIKA DES TEUFELSBUNDES UND DES BÜNDNERS

In der Version Goethes fällt Mephistos Beziehung zu Gott auf. Mit ihm schließt der Teufel eine Wette⁹⁶ ab, was eine absolute Neuigkeit im Fauststoff darstellt. Ähnliche Prologe sind zwar bereits in den Faust-Spielen im 17. bzw. 18. Jahrhundert oder in Versionen Lessings oder Maler Müllers zu finden, sie spielen sich jedoch in der Hölle oder in der Unterwelt ab, wo die Teufel über die Verführung von Doktor Faustus diskutieren.⁹⁷ Bei Goethe kommt es zu einer Umgestaltung: Im Unterschied zu den früheren Versionen wird das Böse von Gott kontrolliert, nach Mephistos Worten braucht er Gottes Erlaubnis, um Faust zu versuchen.⁹⁸ Dadurch kommt es im Grunde genommen zur Legitimierung des Bösen⁹⁹ und die Repräsentanten der guten und bösen Seite kooperieren miteinander. Und es ist Gott selbst, der hier die Wette mit der Frage „Kennst du den Faust? [...] Meinen Knecht“¹⁰⁰ initiiert. Der Begriff ‚Wette‘ wird jedoch erst später von Mephisto ausgesprochen.

Natürlich kommen in der Forschungsliteratur unterschiedliche Interpretationen dieser seltsamen Wette und ihres Zwecks vor. Karl Eibl und andere Interpreten sind der Meinung, dass es nicht primär um Fausts Seele geht, sondern um die ‚Theodizee‘¹⁰¹, die Frage nach der Gerechtigkeit Gottes und die ‚Qualität‘ seiner Schöpfung, die Mephistopheles nicht hochschätzt und eher als einen Fehlschlag Gottes wahrnimmt, was aus seinen Anspielungen deutlich wird. Es geht um eine Bestimmung des Kräfteverhältnisses zwischen Gott und dem Teufel. Mephisto will über Gott triumphieren (und solche Revolte verlief nicht zum ersten Mal, erinnern wir an die apokryphe Geschichte von der Revolte von Luzifer gegen Gott), wobei Gott ihm die Überlegenheit seiner Schöpfung beweisen will. Mit den Worten von Karl Eibl: „Faust

⁹⁶ Als Ausgangstext gilt das alttestamentliche Buch Hiob, wo sich im Prolog ein ähnlicher Dialog von Gott und Satan über Hiob entfaltet. Satans Vorhaben besteht darin, Gott das sündige Potential Hiobs zu zeigen und Hiob selbst zum Verzicht auf Gott anzustacheln.

⁹⁷ Vgl. Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos: Grundlagen – Geschichte – Gegenwart. J. B. Metzler: Stuttgart, 2018. S. 143.

⁹⁸ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Eine Tragödie. In: Goethe. Faust. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. C.H.Beck: München, 1986. V. 313.

⁹⁹ Vgl. Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hrsg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. J.B. Metzler: Stuttgart, 2018. S. 149.

¹⁰⁰ Goethe, Johann Wolfgang: Faust, V. 299.

¹⁰¹ Die Theodizee entstand aus der Notwendigkeit, das Böse in der Welt zu begründen, nämlich als Bestandteil des Plans und Willens Gottes. Hierdurch wird Gott entlastet. Später führten jedoch gerade diese Gedanken zur Glaubenskrise und zu einer erneuten Diskussion über das Gute und das Böse.

ist der exemplarische Fall, an dem sich das erweisen soll.¹⁰² In der Tat handelt es sich um einen besonders tauglichen Fall. Der Herr ist sich dessen bewusst, deshalb lässt er Faust frei, er ‚emanzipiert‘ ihn, und zwar in der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes: Faust *wird* emanzipiert, „d.h. aus der Herrschaft und dem Schutz eines Herrn entlassen, wenn nicht gar verstoßen“¹⁰³. Gott und der Teufel figurieren zwar als Darsteller von zwei entgegengesetzten Seiten, sie respektieren sich jedoch gegenseitig und Mephisto erfüllt seine Rolle eines negierenden Widersachers, der Gott jedoch gehorcht und mit ihm kooperieren kann. Der Teufel als eine streng widergöttliche Entität taucht in Goethes Version kaum auf, das lässt sich unter anderem an Mephistos Aussagen leicht erkennen.¹⁰⁴

Gott ist sich sicher, ob ihm der Teufel den von ihm geschaffenen Menschen nicht abspenstig machen kann. Ähnlich wie im Buch Hiob, das eine eindeutige Quelle und Inspiration der Prolog-Szene darstellt, wird der Versucher auf einen konkreten Menschen hingewiesen.

Daneben wünscht sich Mephisto Fausts Verdammnis, jedoch scheint der Weg zu dieser alles andere als unproblematisch zu sein, da er vor allem die Kraft und den Heilsplan Gottes unterschätzt. Es scheint zwar, dass der Teufel bereits triumphieren soll, Faust wird jedoch schließlich vom Engelschor befreit, womit auch seine Seele erlöst wird. Zum ersten Mal setzt er sich nämlich für das Wohl seiner Nächsten ein und gibt ihnen ein Stück Land, sodass sein Streben endlich sinnvoll erfüllt wird.¹⁰⁵

Erst nach dieser Rahmenwette erfolgt der Pakt zwischen Mephisto und Faust. Erwähnt wird er nochmals (ähnlich wie im Fall der Wette mit Gott) nicht von dem Widersacher, sondern in der ersten Studierzimmer-Szene von Faust selbst: „Die Hölle selbst hat ihre Rechte?/Das find ich gut, da ließe sich ein Pakt,/Und sicher wohl, mit euch, ihr Herren, schließen?“¹⁰⁶ Dies ist wieder eine Besonderheit des Fauststoffes: Mephisto ist nicht derjenige, der eine proaktive Stellung einnimmt und sein potentiell ‚Opfer‘ verführt.¹⁰⁷

Noch bevor es zum Paktabschluss kommt, verhandeln die Beiden miteinander und messen gegenseitig ihre Kräfte. Faust erkundigt sich danach, welche

¹⁰² Eibl, Karl: Zur Wette im Faust, S. 3.

¹⁰³ Ebd., S. 5.

¹⁰⁴ Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 370.

¹⁰⁵ Vgl. Mittl, Florian: Der Teufel in der Literatur, S. 73.

¹⁰⁶ Goethe: Faust, V. 1413-1415.

¹⁰⁷ Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 486.

Gegenleistungen der Teufel verlangt, dieser formuliert jedoch vage: „Dazu hast du noch eine lange Frist.“¹⁰⁸ Mit solcher Antwort ist Faust aber nicht zufrieden: „Sprich die Bedingung deutlich aus;/Ein solcher Diener bringt Gefahr ins Haus.“¹⁰⁹ Der Teufel äußert sich also deutlicher: „Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,/Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;/Wenn wir uns drüben wiederfinden,/So sollst du mir das gleiche tun.“¹¹⁰ Der vorletzte Vers ist jedoch verwirrend, da er sich wegen der Konjunktion „wenn“ auf zweierlei Weise interpretieren lässt: einerseits als temporaler, andererseits als konditionaler Satz.¹¹¹ Der letztgenannte Fall würde bedeuten, dass die Situation eines Wiederfindens nicht unbedingt eintreten muss und das Wiederfinden rein hypothetisch ist. Diese Mehrdeutigkeit und Vagheit dient als ästhetisches Mittel und begleitet den ganzen Pakt- und Wettabschluss.

Faust zögert nicht einen Moment. Abgeschlossen wird der Pakt jedoch erst bei dem zweiten Treffen der beiden Akteure, da Mephisto zunächst zögert und nichts überstürzen will. Der Abschluss verläuft traditionell: in der Form eines Blattes mit Vertragstext und -bedingungen, unterzeichnet mit Blut. Diese Form kommt jedoch erst nach Mephistos Vorschlag zustande; Faust hält sie für unnötig und meint, sein „gesprochenes Wort“¹¹² sollte genügen. Es bleibt offen, was genau auf dem Blatt geschrieben steht, wieder gibt es nur eine vage Erwähnung von „ein Paar Zeilen“¹¹³.

Die Art dieses Paktabschlusses verweist wieder auf eine Art Wette und so wird sie auch von Faust bezeichnet: „Die Wette biet‘ ich!“¹¹⁴ Günther Mahal vertritt sogar die Meinung, dass es zu zwei Abmachungen kommt, nämlich zu einem üblichen Pakt und daneben noch einer im Faust-Stoff bis dato nie realisierten Wette. Diese bezeichnet Mahal mit dem modernen juristischen Begriff „terminierende Sonderwette“¹¹⁵, d.h. sie bestimmt zeitlich den Punkt, an dem die Gültigkeit des Paktes abläuft bzw. es dazu kommt, dass Mephistos Dienste nicht mehr nötig sein werden. Dabei glaubt Faust natürlich nicht, dass die Bedingungen dafür je erfüllt werden können. Dies bringt in die Handlung eine neue zeitliche Dimension, die den Pakt gleichzeitig spezifiziert und offenlässt. Eine nähere Bestimmung der Bedingungen

¹⁰⁸ Goethe: Faust, V. 1650.

¹⁰⁹ Ebd., V. 1654 f.

¹¹⁰ Ebd., V. 1666 ff.

¹¹¹ Vgl. Eibl, Karl: Zur Wette im Faust, S. 6.

¹¹² Goethe: Faust, V. 1718.

¹¹³ Ebd., V. 1715.

¹¹⁴ Ebd., V. 1698.

¹¹⁵ Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 358.

bzw. Vorteile, die aus dem Pakt für Faust resultierten, wie etwa Wissensvermittlung, magische Fähigkeiten, verschiedene Vergnügungen u. ä. sind für diese Auffassung des Paktabschlusses fast irrelevant, da die Motivation des Teufelsbündners im Vergleich zu den früheren Varianten, in denen der Pakt als Warnung höchst authentisch wirken sollte, unterschiedlich ist.¹¹⁶ Hiermit ist nicht nur die Warnung vor dem Teufelsbund gemeint, sondern auch die Warnung vor dem gemütlichen Leben und der Verschwendung, anders gesagt vor dem sündigen Leben. Faust ist jedoch ein moderner Mensch, der durch Streben und Rastlosigkeit gekennzeichnet ist, kein von Gott abgefallener Sünder der mittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Auffassung. Die Veränderung in Goethes Version ist tatsächlich radikal, da sie keinen Konflikt mit Gott darstellt, sondern einen Konflikt mit dem eigenen Ich.¹¹⁷

Es ist theoretisch möglich, dass die Bedingungen für Fausts Verdammnis nie eintreten. Diese Bedingungen stellt Faust selbst, und zwar in seiner Verzweiflung, als er glaubt, dass er nie einen Zustand der Ruhe und der vollkommenen Erfüllung erreichen könnte. Zunächst spricht er Folgendes aus: „Werd‘ ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen: So sei es gleich um mich getan!“¹¹⁸ Dieser Satz weist auf die Tatkraft Fausts hin – wenn er aufhört, tätig zu sein, kann sich Mephisto seiner Seele bemächtigen.¹¹⁹ Und dies stellt auch eine Herausforderung für Faust dar: nie aufhören, nie ruhen, stets aktiv bleiben. Man spürt hier einen möglichen Widerspruch: Da er keine Ruhe finden kann, ist Faust zwar verzweifelt; der Zustand der Ruhe ist jedoch kein von ihm erwünschter Zustand, da er vor allem die unaufhörliche Tatkraft hochschätzt. Er kann jedoch nicht anders. Es ist die Stagnation, die er fürchtet.¹²⁰

Die zweite Bedingung lautet: „Werd‘ ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! Du bist so schön! Dann magst du mich in Fesseln schlagen, dann will ich *gern* zugrunde gehen!“¹²¹ Auch in diesem Fall glaubt Faust nicht, dass ein solcher Augenblick – ein Augenblick der wahren Erkenntnis – eintreten kann. Manuel Bauer spricht von einem „Erkenntnisverzicht“, „*Wissensskepsis*“ und „*Wissensekel*“¹²², die Faust zum Abschluss der Wette motivieren (wobei der Ausdruck ‚Ekel‘ fast zu radikal anmutet). Unterstützt

¹¹⁶ Vgl. Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos, S. 150f.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 152.

¹¹⁸ Goethe: Faust, V. 1692.

¹¹⁹ Vgl. Goethe. Faust. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. Anmerkungen, S. 539.

¹²⁰ Vgl. Steinhauer, Harry: Faust's Pact with the Devil. In: PMLA, 71 (1). Cambridge University Press: Cambridge, 1956. S. 180-200, hier S. 187.

¹²¹ Goethe: Faust, V. 1699.

¹²² Vgl. Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos, S. 151.

wird Bauers Argument durch Fausts Aussage, dass sein „Busen [...] vom Wissensdrang geheilt“¹²³ wird.

Wenn der vorher genannte Augenblick doch einträte, würde Faust sein Hauptziel erreichen und sich danach freiwillig den Höllenmächten ergeben.¹²⁴ Mit diesen zwei Bedingungen entsteht eine vage Zeitbestimmung des Vertragsendes und wie oben festgestellt wurde, gewinnt Faust damit eine Möglichkeit zur Rettung. Es liegt die Frage nahe, warum Mephistopheles auf die Wette eingeht. Die einfachste und durchaus logische Antwort wäre, dass er schlicht davon überzeugt ist, dass er die Bedingungen für Fausts Befriedigung schaffen kann. Man muss jedoch auch an seine Wette mit Gott denken, über den Mephisto triumphieren will – in diesem Fall geht es zwischen den Wettenden um die Frage der Theodizee. Als ein textimmanenter Grund ist dann zu sehen, dass Mephisto zusätzlich noch die Wette mit Faust abschließen muss, um die Wette mit Gott zu gewinnen.

Ironischerweise kommt das, was für Faust Erlösung darstellt, für Mephisto der ewigen Verdammnis gleich. Seine Aufgabe besteht jedoch darin, Faust einen Augenblick zu verschaffen, in dem dieser absolute Zufriedenheit erreicht und seine Seele der Hölle verfällt. Dies korrespondiert mit der Aussage Mephistos, er sei „ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“¹²⁵.

4.3.1.1. Faust als Skeptiker und die Erfüllung seiner Bedingungen im Rahmen der Wette

Für den Teufel stellt es eine enorme Herausforderung dar, Faust zufriedenzustellen, da dieser kein ‚anspruchloser‘ Bündner ist, dem Geld, Macht oder allerlei Vergnügungen genug wären. Trotzdem unternimmt Mephisto Versuche auch in dieser Richtung. Da in Fausts Brust „zwei Seelen wohnen“¹²⁶, ist es nicht nur die Erkenntnissucht, sondern teilweise auch die Sucht nach Vergnügungen, die gestillt werden will. Und vor allem mit diesen animalischen und oberflächlichen Bedürfnissen weiß Mephisto sehr gut zu helfen, obwohl auch in diesem Fall die absolute

¹²³ Goethe: Faust, V. 1768.

¹²⁴ Vgl. Eibl, Karl: Zur Wette im Faust, S. 8.

¹²⁵ Goethe: Faust, V. 1335.

¹²⁶ Ebd., V. 1112.

Befriedigung im Endeffekt nicht erreicht wird.¹²⁷ Der durch das Zaubergetränk verjüngte Faust bekommt die Möglichkeit zur Verführung von Gretchen, aber diese Liebesbeziehung endet fatal, genauso wie diejenige mit Helena.¹²⁸ Alles, was der Teufel anbietet, erweist sich im Endeffekt als höchst problematisch und unbefriedigend – die manchmal schwarzweiße und vereinfachte Form des traditionellen Teufelspaktes wird in diesem Fall also aufgehoben.

Faust bemüht sich ständig darum, die Grenzen des Menschlichen zu überschreiten. Der frühere religiöse Konflikt „zwischen starren Wissensgrenzen und deren Überwindung“ und zwischen „Grenzüberschreitung und Festhalten am Gegebenen“¹²⁹ wird durch einen inneren Kampf ersetzt. Das Streben nach der Grenzüberschreitung wird am Anfang des 19. Jahrhunderts nämlich kaum als Sünde wahrgenommen, es ist im Gegenteil ein notwendiger Bestandteil der Vervollkommnung des Menschen¹³⁰, dessen Leben nicht mehr durch die Prädestinierung bestimmt ist, sondern der die Verantwortung für seine Existenz und Taten aktiv übernimmt (ein Frühzeichen der Anthropozee). Fausts Aufgabe in diesem ‚Spiel‘ ist, Mephisto, der den Menschen als Fehlschlag der göttlichen Schöpfung bedauert, von deren Erfolg zu überzeugen.¹³¹

Als ein verzweifelter und zum Nihilismus tendierender Melancholiker, der das Heil verneint, ist Faust ein besonders geeigneter Kandidat für den Teufelsbund (mindestens aus der Sicht der Theologie, die die Verzweiflung als eine Voraussetzung für den Pakt sieht).¹³² Fausts Melancholie mündet sogar in einen Suizidversuch, der jedoch misslingt, als er die Klänge der Messe hört. Aufgrund seiner verzweifelten Stimmung formuliert er auch die Bedingungen der Wette, da er davon überzeugt ist, dass sie nie erfüllt werden können.¹³³

Aber: Es kommt abschließend zur tatsächlichen Erfüllung, oder es kann mindestens so wirken. Da jedoch der Ausgang der Tragödie ziemlich offen ist und

¹²⁷ Vgl. Mittl, Florian: Der Teufel in der Literatur, S. 73.

¹²⁸ Vgl. Muschg, Adolf: Die Teufelswette. In: Europäische Mythen der Neuzeit. Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992. Bd. 2. Hrsg. von Peter Csobádi u.a. Verlag Ursula Müller – Speiser: Anif/Salzburg, 1993. S. 361-371, hier S. 366.

¹²⁹ Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos, S. 148.

¹³⁰ Zum Thema der Vervollkommnung eines Individuums siehe auch Kapitel 12 (Komparative Analyse und Schlussfolgerungen).

¹³¹ Vgl. Ebd., S. 145.

¹³² Über Melancholie als Nährboden für den Teufel sprach bereits Luther in seinen Teufelsbüchern.

¹³³ Vgl. Schmidt, Jochen: Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft. Hrsg. von Wilfried Barner u.a. Bd. 41. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart, 1997. S. 125-139, hier S. 137.

viele Interpretationen bietet, sind sich die Interpreten auch in diesem Fall nicht einig. Vor allem diskutieren die Literaturwissenschaftler, ob Mephisto als Sieger oder Verlierer anzusehen ist.

Wie gesagt, es wurden zwei Bedingungen von Faust ausgesprochen. Die erste Bedingung bleibt unerfüllt, da sich Faust auf keinen Fall auf ein „Faulbett“ legt. Was die zweite Voraussetzung betrifft, ist das Ergebnis umstritten. Faust spricht im Sterben seine frühere Aussage aus, dieser Satz ist jedoch wieder im Konjunktiv, der den hypothetischen Charakter hervorhebt („Zum Augenblicke dürft‘ ich sagen: Verweile doch, du bist so schön!“¹³⁴). Es lässt sich also wieder nicht eindeutig bestimmen, ob es um einen für die Wette entscheidenden Satz geht oder nicht.¹³⁵

Daneben muss man berücksichtigen, dass es zum Abschluss von zwei Wetten kommt, und in dem Spiel gegeneinander drei Akteure stehen (Faust, Mephisto und der Herr). Es ist wichtig, sich auf den Wortlaut aufmerksam zu konzentrieren, da jedes Wort von Goethe gründlich durchdacht war. So kann beispielsweise die Aussage des Herrn „[s]olang [Faust] auf der Erde lebt“¹³⁶ darauf hinweisen, dass der Einfluss des Teufels nur Diesseits ausgeübt werden kann, jedoch Jenseits, d.h. nach dem Tode, gehört Faust sowieso dem Himmel.¹³⁷ Dies ist eine in der Forschung häufig vorkommende Argumentation. Zu einem eindeutigen Konsensus über die Deutung des Abschlusses der faustischen Tragödie ist es nie gekommen. Diese semantische Offenheit war aber vermutlich Goethes Absicht und es ist auch nicht das Ziel dieser Dissertation, eine universale oder sogar neue Interpretation vorzuschlagen, sondern eher verschiedene Deutungsmöglichkeiten zu entwerfen.

Die Tatsache, dass alle Wettenden sich ihrer Wahrheit und ihrer Ansprüche sicher sind, ist jedoch klar. Mephisto glaubt, die Wette gewonnen zu haben, und die Szene scheint für Fausts Höllenfahrt bereit zu sein; der Teufel ruft andere Teufelshelfer herbei, die Furien umringen Fausts Leiche. Der Triumph des Teufels dauert jedoch nicht lange, da es zur Erlösung seiner Beute kommt und die Teufelshelfer mit aus dem Himmel fallenden Rosen in die Flucht geschlagen werden. Die Engel lenken die Aufmerksamkeit der Teufel von der Leiche ab und entführen Faust. Dies könnte als eine List Gottes gedeutet werden und nicht als Beweis des

¹³⁴ Goethe: Faust, V. 11581.

¹³⁵ Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 367. Vgl. auch Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos, S. 240.

¹³⁶ Goethe: Faust, V. 315.

¹³⁷ Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 371.

legitimen Anspruchs an Fausts Körper bzw. Seele. Die Szene weist somit auch komische Elemente auf und Mephisto wird übertölpelt. Es mag jedoch einigermaßen frappant wirken, dass es Gott ist, der zu einer List greift, und nicht der Teufel.

So ein tief durchdachter Pakt wie im Fall von Goethes *Faust* ist unter den Werken seiner Nachfolger kaum zu finden. Trotzdem wurde die Generation der jungen Romantiker zu begeisterten Kommentatoren der Tragödie. Die faustische Figur ist diejenige, die sie suchen und die ihre Ideale erfüllt. Faust wird auch zum Repräsentanten des altdeutschen Stoffes, nach dem ebenfalls die Romantiker mit Begeisterung greifen. In der spätrömantischen und nachrömantischen Phase überwiegen dann Gefühle wie Weltschmerz und Verstimmtheit in Anbetracht der verschlechterten politischen Situation und das Misstrauen gegen Gott (also hervorragende Prädispositionen zum Teufelspaktabschluss).¹³⁸ In den Texten von nicht nur deutschen Autoren (Byron, Puschkin, Lenau, Heine) erscheint Faust als ein „Exponent modernster Identitätsproblematik“¹³⁹, der zum Sinnbild der inneren Zerrissenheit wird.

In der Romantik wurde zudem die Tatsache positiv wahrgenommen, dass Faust kein Aufklärer ist, sondern dazu tendiert, die Antworten auf seine Fragen im Irrationellen zu suchen (was sich für Faust jedoch auch als problematisch erweist). Der Versuch, die Fragen mittels der Vernunft zu beantworten, hat sich nämlich als erfolglos erwiesen, deshalb greift er nach unkonventionellen Zugängen und beschwört etwa den Erdgeist. Nicht einmal im Kontakt mit dem Erdgeist findet Faust eine Befriedigung und stößt erneut an die eigenen Grenzen.¹⁴⁰

Es ist jedoch der Teufel, der nach der Beschwörung erscheint. Seine Ankunft lässt sich allerdings nicht den magischen Fähigkeiten Fausts zuschreiben; Faust war bereits im Voraus von dem Teufel (und Gott) zum Pakt ausersehen, was man dem *Prolog im Himmel* entnehmen kann. Bestimmte magische Kenntnisse, die der Tradition des Faust-Stoffes entsprechen, können Faust jedoch nicht abgestritten werden, da er beispielsweise das Zauberbuch „Salomonis Schlüssel“¹⁴¹ (*Clavicula Salomonis*) bei seinen Beschwörungsversuchen benutzt.¹⁴²

¹³⁸ Vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: Weltschmerz. In: Faust-Handbuch, S. 254-261, hier S. 256.

¹³⁹ Rohde, Carsten: Mediale Transformationen. Faust um 1800. In: Faust-Handbuch, S. 185-193, hier S. 189-190.

¹⁴⁰ Vgl. Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos, S. 146.

¹⁴¹ Goethe: Faust, V. 1258.

¹⁴² Vgl. Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos, S. 148.

Ergänzend sei noch bemerkt, dass die faustische Figur in dem Sinne eines zerrissenen Wissenschaftlers in den späteren Teufelspaktgeschichten überraschenderweise nicht nachgeahmt wurde. Natürlich entstanden manche Adaptionen des Fauststoffes von anderen Autoren, aber eine Figur mit faustischen Zügen, die primär durch den Erkenntnisdrang motiviert wäre, kam in der Goethezeit nicht weiter vor.

4.3.2. GOETHES MEPHISTO ALS WEGBEREITER DES NEUEN TEUFELS- UND TEUFELSPAKTBILDES?

Was die Figur des Mephistopheles betrifft, beeinflusste diese auch jene Texte, in denen Mephisto als solcher nicht auftritt, sondern in denen andere Teufelsgestalten zu Wort kommen. Es ist nämlich nicht die faustische Figur, sondern Mephisto, der sich im Vergleich mit den vorherigen Versionen am deutlichsten ändert. Dazu muss auch die Wette von Mephisto und Gott beachtet werden, dank derer ein absolut neues Bild des Teufels entsteht. Obwohl die beiden, Gott und der Teufel, zwei entgegengesetzte Figuren sind, ist Mephisto kein revoltierender Teufel im Sinne von Satan oder Luzifer. Er ist spannenderweise eine ambivalente Gestalt, die gewissermaßen als Assistent oder sogar Werkzeug Gott ergänzt, indem er ihn negiert und die göttlichen Werte zerstört, ohne neue Werte festzusetzen.¹⁴³ Und indem er zeigt, was böse ist, lässt er als Geist der Verneinung das Gute hervortreten. Es ist nämlich die Macht Gottes, welche die bösen Taten des Teufels am Ende immer wieder ins Gute umschlagen lässt.

Außerdem zeigt auch Mephisto seine Sympathie für Gott, wodurch nicht nur der Teufel, sondern auch der Herr als ein ‚gutmütiger Vater‘ vermenschlicht wird und keinen Eindruck einer unerreichbaren transzendenten Figur macht. Mephisto selbst kommentiert ihre Beziehung wie folgt: „Von Zeit zu Zeit seh‘ ich den Alten gern,/Und hüte mich, mit ihm zu brechen./Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,/So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.“¹⁴⁴ Und auch Gott drückt sich dazu aus: „Ich habe deinesgleichen nie gehaßt./Von allen Geistern, die verneinen,/Ist mir

¹⁴³ Vgl. Steinhauer, Harry: Faust's Pact with the Devil, S. 200.

¹⁴⁴ Goethe: Faust, V. 350-353.

der Schalk am wenigsten zur Last.“¹⁴⁵ Die das Grauen bzw. die Furcht erweckende Wirkung der beiden Figuren wird also gemildert, und zwar nicht nur durch ihr Auftreten, sondern auch durch die Kommentare des jeweils anderen Protagonisten.

Mephisto handelt also nicht autonom, hierarchisch befindet er sich unter Gott und auch in der Höllenhierarchie ist er „keiner von den Großen“¹⁴⁶. Er kennt seine Grenzen, die im Vergleich zu dem Volksbuch oder Marlowes Faust-Version beschränkt sind.¹⁴⁷ Wie oben gezeigt wurde, ist Gott derjenige, der auch die Überprüfung und Bestätigung der Theodizee initiiert. Bereits Thomas von Aquin beschrieb in seiner *Summa Theologica* (1485) das Böse als etwas, was aufgrund des Guten entsteht und durch das Gute bedingt wird. An diese Idee knüpfte Leibniz an und ergänzte sie mit dem Argument, dass das Böse als ein Teil der Schöpfung auch zur Identifizierung des Guten dient und dadurch sich die Weisheit Gottes zeigt, der die beiden Kategorien kontrastieren lässt.¹⁴⁸ Und tatsächlich beweist selbst Mephisto, dass er ein Teil derjenigen Schöpfung ist, gegen die er argumentiert, in deren Rahmen er jedoch gleichzeitig eine unbestrittene und bedeutende Rolle spielt.¹⁴⁹

Mephisto verkörpert den Geist der (post)aufklärerischen Zeit, indem er einerseits entmachtet (entdämonisiert) und andererseits unkenntlich gemacht wird. Diese Modernisierung und Neudefinition des Teufels ist ein irreversibler Prozess, den Goethe als erster mit seinem Werk reflektierte und im Rahmen der Dichtung einleitete und den viele andere Dichter nachahmten. Der Name ‚Mephistopheles‘¹⁵⁰ wird seitdem auch als eine allgemeine Bezeichnung für den Teufel verwendet, und zwar nach den (und neben den) früher etablierten Namen wie Satan oder Luzifer.¹⁵¹ Beim Umgang mit der Teufelsfigur bietet gerade diese Veränderung eine bessere künstlerische Formbarkeit.

Mephistos Auftreten ist jedoch nicht einheitlich und es ist höchst schwierig, ihn mit seiner sich häufig verwandelnden Form zu erfassen. Damit ist nicht nur das Äußere gemeint, sondern auch das Innere. Die Verwandlungen seines Aussehens sind am

¹⁴⁵ Ebd., V. 337-339.

¹⁴⁶ Ebd., V. 1641.

¹⁴⁷ Vgl. Vaget, Hans Rudolf: „Mäßig boshaft“. Fausts Gefährte. Goethes Mephistopheles im Lichte der Aufklärung. In: Goethe-Jahrbuch 2001. Hrsg. von Jochen Golz u.a. Verlag Hermann Böhlau Nachfolger: Weimar, 2002. S. 234-246, hier S. 241.

¹⁴⁸ Vgl. Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen, S. 102.

¹⁴⁹ Vgl. Anderegg, Johannes: Nebeské a ďábelské, S. 61.

¹⁵⁰ Nach der spätmittelalterlichen Teufelslehre gehört Mephistophiles zu dem ersten Rang der sieben Großfürsten.

¹⁵¹ Vgl. Vaget, Hans Rudolf: „Mäßig boshaft“, S. 238.

markantesten. Er ändert seine Proportionen, verwandelt sich in einen Pudel und tritt ansonsten als ein Kavalier auf.¹⁵² In Fausts Augen ist er Abgesandter des Erdgeists, für die Hexe ist er „Junker Satan“¹⁵³ (diese Bezeichnung lehnt er selbst jedoch radikal ab) und während der Walpurgisnacht bezeichnet er sich als „Junker Voland“¹⁵⁴. Gretchen spürt in ihm den Bösen Geist¹⁵⁵ und der Herr sieht ihn als einen „Schalk“¹⁵⁶. Diese Aufzählung bestätigt nur die Schwierigkeit, Mephisto mit allen seinen Masken, Rollen und (Deck)Namen eindeutig zu definieren, da er nicht nur von den anderen, sondern auch von sich selbst unterschiedlich gedeutet wird. Außerdem weigert er sich auch, seinen wahren Namen zu verraten, dagegen bevorzugt er, sich selbst komplex zu deuten (vor allem während des Gesprächs im *Studierzimmer*, V. 1327ff.). Er ist ein unbestimmtes Wesen, das mit seiner Komplexität gleichzeitig eine Reihe der gängigen Teufelsvorstellungen und -konnotation aufweist: So verkörpert Mephisto teilweise auch die Entwicklungsgeschichte der Teufelsfigur und alles, was ihr je zugeschrieben wurde. Er ist ‚Nichts‘ und ‚Alles‘ und je nach der jeweiligen Gelegenheit nimmt er eine Rolle an, die in dem Moment am meisten relevant ist und mit unterschiedlichen theologischen und volkstümlichen Deutungen des Teufels und des Bösen übereinstimmt.¹⁵⁷ Seine Selbstdefinitionen und Aussagen sind dann aus dieser Perspektive eher theologische Zitate.¹⁵⁸

Mephistos Aussehen und Benehmen werden der Entstehungszeit von Goethes *Faust* angepasst, worüber er Bescheid weiß, und deshalb versucht er (als ein ‚moderner‘ Teufel) nicht aufzufallen. Neben seinem aktuellen Status ist er sich auch der geschichtlichen Entwicklung und des Ursprungs seiner Gestalt bewusst, was er unter anderem mit seinen theologischen und biblischen Kenntnissen belegt.¹⁵⁹

Einige Ansätze zur psychologischen Dimensionierung dieser Figur befinden sich bereits in Christopher Marlowes Faust-Version (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1592) und später in den Fragmenten Maler Müllers, Goethes Zeitgenossen und Freundes, aus den Jahren 1776 und 1778. Ein solcher Teufel, der nicht mehr als

¹⁵² Die Veränderungen der äußeren Form sind jedoch kein absolutes Novum: Sie sind bereits in der *Historia* zu finden.

¹⁵³ Goethe: *Faust*, V. 2504.

¹⁵⁴ Ebd., V. 4025.

¹⁵⁵ Vgl. Vaget, Hans Rudolf: „Mäßig boshaft“, S. 240.

¹⁵⁶ Goethe: *Faust*, V. 339.

¹⁵⁷ Vgl. Anderegg, Johannes: *Nebeské a ďábelské*, S. 55.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 60.

¹⁵⁹ Vgl. Vaget, Hans Rudolf: „Mäßig boshaft“, S. 240.

Zweckfigur dient, erweckt mit seinem Innenleben bei den Lesern bzw. Zuschauern Mitgefühl, was im Endeffekt nicht unproblematisch ist.

Noch stärker tritt die oben beschriebene Auffassung mit der Entstehung der goetheschen Version hervor. Manche Faust-Kommentatoren merken an, dass Mephisto der wahre Held der Tragödie ist. Anne Louise Germaine de Staël, die französische Autorin des Werkes *Über Deutschland (De l'Allemagne)*, brachte bereits 1813 diese Erkenntnis zum Ausdruck, und zwar noch bevor der zweite Teil der Tragödie veröffentlicht wurde. In dem zweiten Teil nimmt der Anteil von Mephistos Aussagen im Kontrast zu den Aussagen von Faust noch deutlich zu.¹⁶⁰ Auch Johannes Anderegg spricht die These aus, dass Mephisto der eigentliche Held sei, der viel mehr als Faust zu sagen habe. Diese These bestätigt er statistisch damit, dass dem Teufel mehr Verse gehören und einzelne Szenen am häufigsten durch seine Aussage beendet werden.¹⁶¹ Seine Rolle besteht auch darin, das Geschehen zu kommentieren¹⁶² – er hat den allwissenden Abstand, der Faust fehlt. Für Faust ist Mephisto nicht nur (wenn überhaupt) ein dunkler Verführer, sondern auch sein Mitspieler, Ratgeber und Führer durch das Leben und durch die Welt. Dass er nicht mehr eine Funktionsfigur ist, beweisen auch seine umfassenden Kenntnisse aus verschiedenen Bereichen (Bibel, Mythologie, Wissenschaften und Philosophie). Daneben ist er auch ein hervorragender Kenner der Menschen mit ihren Schwächen. Er kann sowohl hinterhältig als auch charmant und amüsanter handeln. Mit allen seinen Charakter- und äußerlichen Eigenschaften wird er zu einer kaum fassbaren Figur, die sich einer eindeutigen Interpretation entzieht.

Ein vergleichbares Maß an Humanisierung und Vielschichtigkeit wurde später in anderen Werken mit Teufelsgestalten nicht mehr erreicht. Humanisiert wird er sogar in dem Maße, dass er, wenn nicht Mitgefühl, so zumindest Solidarität mit Faust zu empfinden und seinen Tod zu bedauern scheint¹⁶³ („Vorbei! Ein dummes Wort“¹⁶⁴). Der geistige Fortschritt der Aufklärung hebt die antagonistische Stellung Mephistos zu Faust auf. Ihn also als einen bösen und dunklen Verführer zu bezeichnen, wäre zu stark und auch unbegründet.¹⁶⁵ Im Verhältnis zu Faust benimmt er sich als ein treuer

¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 235.

¹⁶¹ Faust beendet die Szene sieben Mal, dagegen Mephisto zweiundzwanzig Mal. (Vgl. Anderegg, Johannes: *Nebeské a d'ábelské*, S. 48.)

¹⁶² Vgl. Anderegg, Johannes: *Nebeské a d'ábelské*, S. 47.

¹⁶³ Vgl. Vaget, Hans Rudolf: „Mäßig boshaft“, S. 242.

¹⁶⁴ Goethe: Faust, V. 11595.

¹⁶⁵ Das Grauen erweckt er lediglich in Gretchen und später in dem Zweiten Teil im Kaiser.

Geselle, der für ihn mit Hilfe seiner Macht und Magie viele Gelegenheiten schafft. Die Einfälle auf ihrem gemeinsamen Weg stammen nämlich überwiegend von Mephisto, nur selten von Faust. Er steht hinter der Selbstrealisation Fausts, dem er ständig den Weg ebnet.¹⁶⁶

Seine Domäne ist auch der gesellschaftliche Fortschritt, zu dessen Beschleunigung er beiträgt. Er nimmt an der Genese des Papiergeldes und der Wirtschaftsreform teil, für Faust beschafft er ein Stück Land. Er beteiligt sich an der Erschaffung des Homunculus.¹⁶⁷ Mephisto ist somit kein Feind und Verderber, seine Taten haben einen positiven Charakter, obwohl er, nachdem Faust gefragt hat, wie er sich nenne, sein „eigentliches Element“ als das, „was [Menschen] Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nenn[en]“¹⁶⁸ beschreibt. Man muss nämlich vorsichtig lesen und genau auf die Wortwahl achten. An der Stelle des Wortes ‚Menschen‘ steht im Originalzitat das Pronomen ‚ihr‘, was die Perspektivierung und Definition des ‚Bösen‘ gewissermaßen beeinflusst bzw. ihn subjektiv wirken lässt.¹⁶⁹ Und daneben bestätigt sich hier wieder die Theodizee: Die (bösen) Taten des Teufels dienen lediglich dazu, die Ordnung der göttlichen Schöpfung zu sichern und die Allmacht Gottes zu beweisen.¹⁷⁰

Mephisto als „der Geist, der stets verneint“¹⁷¹ ist außerdem eine nihilistische Figur, die auch Elemente der früheren melancholischen Teufel (wie etwa in Miltons *Paradise Lost*) trägt. Er steht an der Grenze zwischen dem alten und dem modernen Teufel, der den aufklärerischen Fortschritt gleichzeitig leugnet und bestätigt.¹⁷² Oder anders gesagt: Mephisto provoziert die Aufklärung und den Vernunftkult, der dem Menschen im Endeffekt nur Schwierigkeiten bereitet¹⁷³ – ein Vorzeichen der auftretenden Epoche der Irrationalität. Einigermaßen widersprüchlich mag wirken, dass der Teufel, obwohl er aus dem Aberglauben stammt, Vertreter des aufgeklärten Denkens ist. Tatsächlich ist der Widerspruch nur scheinbar, da nur gezeigt wird, dass

¹⁶⁶ Vgl. Anderegg, Johannes: *Nebeské a d'ábelské*, S. 62.

¹⁶⁷ Vgl. Vaget, Hans Rudolf: „Mäßig boshaft“, S. 242.

¹⁶⁸ Goethe, *Faust*: V. 1343f.

¹⁶⁹ Vgl. Vaget, Hans Rudolf: „Mäßig boshaft“, S. 241.

¹⁷⁰ Vgl. Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*, S. 106.

¹⁷¹ Goethe, *Faust*: V. 1338.

¹⁷² Vgl. Koepke, Wulf: *Mephisto and Aesthetic Nihilism*. In: *Subversive sublimities*. Camden House: Columbia, 1992. S. 36-44, hier S. 44.

¹⁷³ Vgl. Bauer, Manuel: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 144.

sich das Rationelle mit dem vermeintlich aufgehobenen und sich überlebten Irrrationalen gegenseitig effektiv ergänzen kann.

Goethes Teufel spiegelt nicht mehr den ‚realen‘ Leibhaftigen wider. Er ist eine autonome und genuin literarische Figur, deren Funktion die ursprüngliche weit überschreitet. Das belegt auch Mephistos Verbindung mit dem Buch Hiob, aus dem vor allem die Szene des *Prologs im Himmel* schöpft, die die Wette zwischen Gott und dem Teufel abbildet.

4.3.3. MEPHISTO UND DIE AMBIVALENZ DER TEUFELSFIGUR

Das vorherige Kapitel zeigt, wie schwer es ist, die moderne Teufelsfigur mit ihrer Widersprüchlichkeit und Ambiguität zu fassen. Die neuen literarischen Zugänge zu ihr erzeugen auch eine neue literarische Ästhetik des psychologisierten Leibhaftigen, der eine hybride Figur ist, gleichzeitig böse, jedoch mit guten und freundlichen Zügen.

Im Folgenden stütze ich mich in Teilen auf das Werk Zygmunt Baumans *Moderne und Ambivalenz*¹⁷⁴ mit dem Untertitel *Ende der Eindeutigkeit*, um auf den doppeldeutigen Charakter der Teufelsfigur der Goethezeit hinzuweisen. Bauman erörtert in seinem Buch verschiedene Aspekte der Ambivalenz in der modernen Gesellschaft und Kultur, die die Moderne automatisch produziert und die durch Streben nach Ordnung, Transparenz und Klassifizierung keineswegs völlig unterdrückt werden kann.

Die Teufelsgestalten, die bereits seit der Renaissance auftauchen und in der Zeit der Romantik eine prominente Rolle spielen, sind meistens ambivalente Gestalten. Sie entschlüpfen der religiös-dogmatischen Kategorie des bösen Feindes und nehmen neue Attribute auf, die verhindern, sie den eindeutig negativen Figuren zuzuordnen.

In gewissem Sinne ambivalent war die Teufelsgestalt als eine literarische Figur seit langem. Im Hinblick auf diese Figur gab es jedoch zwei prinzipielle Spielarten: den gefährlichen (kirchlichen) Teufel und den ungefährlichen, manchmal sogar komischen Teufel des einfachen Volkes. Diese zwei Spielarten verschmolzen ungefähr seit der

¹⁷⁴ Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburger Edition: Hamburg, 2005.

Aufklärung in dem Bild eines Teufels, der sowohl gefährlich als auch freundlich ist, wodurch sein ambivalenter Kern noch auffällender wird. Auch dies ist nur eine schematisch vereinfachte Darstellung der Entwicklung des Teufels, was seine Komplexität weiter unterstreicht, da bereits im Mittelalter ambivalente Merkmale zu finden sind. So etwa in der Kurzerzählung *Die Teufelsbeichte*¹⁷⁵, in der der Teufel die Kirchenbesucher bei ihrer Beichte beobachtet und dann zu seiner eigenen Beichte kommt. Sein Unvermögen, sich von der Sünde zu reinigen, Absolution zu erlangen, und der daraus folgende innere Konflikt können fast Mitleid erwecken.¹⁷⁶

Wie auch aus den vorherigen Kapiteln ersichtlich, ist der oben erwähnte Prozess keinesfalls beruhigend – eher im Gegenteil: Er ist *beunruhigend*, da es sich nicht mehr einschätzen lässt, was man von einem so komplexen Teufel erwarten darf. Während die Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ihn eindeutig als böse Figur darstellt und die Art und Weise des Kampfes gegen ihn definiert, werden dieses Klassifizieren und die hiermit zusammenhängenden ‚Anleitungen‘ mit der Abspaltung der Literatur von den kirchlichen Dogmen allmählich aufgehoben. Gerade dies ruft jedoch vielleicht noch mehr Angst hervor, was kaum überrascht: Die Angst, Drohung und Verwirrung sind begleitende Merkmale der Ambivalenz.¹⁷⁷

Als eine Epoche, die voll von ambivalenten Elementen ist, definiert Bauman die Moderne, mit der er diejenige Periode meint, „die in Westeuropa mit einer Reihe von grundlegenden soziokulturellen und intellektuellen Transformationen des 17. Jahrhunderts begann und ihre Reife erreichte“¹⁷⁸. Somit sind die Ansätze der Moderne in der Auffassung Baumans bereits in der Entstehung des absolutistischen Staates und am stärksten in der Aufklärung und Entstehung der industriellen Gesellschaft verwurzelt. Die Datierung der Moderne beschreibt Bauman nichtsdestoweniger als umstritten. Auch Historiker sind sich über die eigentliche Definition der Moderne uneinig: Der Begriff bezieht sich nämlich entweder auf die historische Epoche oder die intellektuelle/ästhetische Kategorie – in letzterem Fall schlägt Bauman die Benennung ‚Modernismus‘ vor, um eine Verwechslung zu vermeiden.

Bauman betrachtet die Ambivalenz also vor allem aus der geschichtlich-politischen sowie soziologischen Perspektive, die Entwicklungen in dieser Sphäre

¹⁷⁵ Die Teufelsbeichte. In: Weltlohn, Teufelsbeichte, Waldbruder. Beitrag zur Bearbeitung lateinischer Exempla in mhd. Gewande nebst einem Anhang: De eo qui duas volebat uxores (Germanische Bibliothek II,37). Hrsg. von August Closs. Winter: Heidelberg, 1934. S. 97-106.

¹⁷⁶ Vgl. Eming, Jutta u. Fuhrmann, Daniela: Der Teufel und seine poetische Macht, S. 9.

¹⁷⁷ Vgl. Bauman: Moderne und Ambivalenz, S. 11-14.

¹⁷⁸ Ebd., S. 15.

wirken sich jedoch, wie bereits mehrmals gezeigt wurde, auf die Entwicklung der Literatur aus. Das Phänomen der Ambivalenz zeigt sich immer dann, wenn in der Gesellschaft radikale Veränderungen verlaufen, wie zum Beispiel auch am Anfang der Frühen Neuzeit, die einen Umbruch in der Sphäre der Politik, Technik, sowie Religion mit sich brachte.¹⁷⁹ Die Modernisierung verlief zusammen mit den ersten Individualisierungstendenzen im 16. Jahrhundert, den absoluten Durchbruch brachte später die Aufklärung (in Deutschland geht es hierbei um die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts). Die „Säkularisierung des Denkens“ verläuft nämlich jedes Mal früher, „lange vor der politisch-rechtlichen Säkularisation“¹⁸⁰.

Der Teufel, als eine Figur, deren Gestaltung die gesellschaftlichen Veränderungen literarisch widerspiegelt, war immer ein Mittel der Reflexion der zeitgenössischen, entweder äußeren oder später auch inneren Bedrohungen des Menschen. Das eindeutige Feindbild verliert schrittweise an klaren Konturen: zuerst durch die Auseinandersetzung mit Satan (bzw. Luzifer, zum Beispiel in Miltons *Paradise Lost*) als einer leidenden und melancholischen Figur. Diese Ansätze zur Psychologisierung bedingen die Entstehung des neuen Typus des psychologisierten mephistophelischen Teufels. Die Opposition bzw. der Dualismus von Gott und dem Teufel, der freundlichen Vatersgestalt und des Feindes¹⁸¹, ist auch nicht mehr eindeutig, was im Endeffekt die Orientierung zwischen diesen Kategorien erschwert. Der Mensch beginnt zu zweifeln. Auch die Kirche definiert den Teufel als einen Feind, gegen dessen Verlockungen man kämpfen muss; in diesem Fall weiß man jedoch, gegen wen man kämpft und meistens auch welche Waffen zu nutzen sind.

Jedoch existiert außer den zwei Kategorien des Freundes und des Feindes noch eine weitere, nämlich die des Fremden. Der Fremde ist unheimlicher als der Feind, da er sich mit dem Feind nicht gleichsetzen lässt, aber auch kein Freund ist. Trotzdem

¹⁷⁹ Zur Ambivalenz vor allem in den Epochen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit siehe Scheibel, Nina: *Ambivalentes erzählen – Ambivalenz erzählen*. Walter de Gruyter: Berlin, 2020.

¹⁸⁰ Groh, Andreas: *Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik. Eine Neubewertung ihrer Auseinandersetzung mit den Vorboten von Industrialisierung und Modernisierung*. Verlag Dr. Dieter Winkler: Bochum, 2004. S. 74.

¹⁸¹ Die Kategorie des Feindes wird immer durch die Gruppe der Freunde definiert: Die Beziehung zwischen diesen zwei Seiten ist gar nicht symmetrisch und ihre Existenz ist durch die Existenz der jeweils anderen Seite bedingt. „Die Opposition ist eine Leistung und Selbstbehauptung der Freunde. Sie ist das Produkt und die Bedingung der narrativen Herrschaft der Freunde, der *Geschichtsschreibung* der Freunde *als Herrschaftsübung*.“ (Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 93.) Damit hängt auch die Tatsache zusammen, dass die Kategorie des Feindes mit der Praxis des Kampfes entsteht. Die Feinde lehnen unser Wohl und die Verantwortung dafür ab, infolgedessen auch wir die Verantwortung für ihr Wohl nicht anerkennen.

kann er eventuell auch beides sein. Sein Wesen basiert auf dem „weder/noch“¹⁸² Prinzip. Er ist jemand, der die geschlossene Gesellschaft¹⁸³ (bzw. Vergesellschaftung) penetriert, sich jedoch nicht einfach vertreiben lässt.¹⁸⁴ So kommt der Teufel von sich selbst, geht auch von sich selbst fort, gehört nicht in unsere Welt, aber trotzdem stellt die Welt seinen Wirkungsbereich dar. Die Sphäre, in der sich der Teufel bewegt, ließe sich mit Bauman als „Grauzone“¹⁸⁵ bezeichnen, die sich zwischen den abgegrenzten Territorien¹⁸⁶ befindet, mit den „Unvertrauten“¹⁸⁷ als ihren Bewohnern, „die den unseren gleichen, uns bis jetzt aber unbekannt sind“¹⁸⁸.

Die Anwesenheit des Teufels als eines Fremden in unserem heimatlichen Territorium kann nicht ignoriert werden. Für den einheimischen Menschen stellt er eine Anomalie dar, mit der er sich auseinandersetzen muss, und zwar vor allem mit ihrem ambivalenten Charakter, der viel Verwirrung hervorruft. Der moderne Teufel ist nicht nur eine besondere Kombination von Freund und Feind, sondern auch von Dämon und Menschen, wobei diese Eigenschaften nicht eins zu eins verteilt sind: Manchmal überwiegt das Dämonische, manchmal dagegen das Menschliche, einmal tritt der Teufel freundlicher auf und ein anderes Mal wieder umgekehrt.

Diese Ambivalenz ist in Goethes Mephisto überdeutlich präsent: Goethe schafft einen Teufel, der alle möglichen Eigenschaften aufweist, paradoxerweise ist es jedoch wieder für die Forschung problematisch, diesen Teufel zu definieren bzw. kategorisieren. Es stellt sich die Frage, wie man gegen einen solchen Teufel kämpfen kann oder aber ob man überhaupt gegen ihn kämpfen soll oder muss. Im Prinzip schadet er dem Menschen ja nicht – er unterzieht ihn einer Prüfung, er prüft seine Stabilität, seine Moral und das Gute in ihm. Und dies ist etwas, was ihm der Mensch nicht automatisch verübeln kann. In diesem Zusammenhang stellt er einen gleichwertigen Kollegen Gottes dar und lässt durch das Böse die gute Seite des

¹⁸² Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 96.

¹⁸³ Die Begriffe der offenen und geschlossenen Gesellschaft nutzte als erster Henri Bergson in *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932). Die Dichotomie wurde dann näher von Karl Popper (*Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, 1945) behandelt. Die geschlossene Gesellschaft zeichnet sich nach Popper durch Kollektivismus, Stagnation, Dogmatismus und autoritäre/autokratische/totalitäre Züge aus. Die offene Gesellschaft charakterisiert dagegen Individualismus und Freiheit des Individuums, rationelle Kritik, Adaptabilität gegenüber den Änderungen, soziale Mobilität und Demokratie.

¹⁸⁴ Vgl. Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 95.

¹⁸⁵ Ebd., S. 98.

¹⁸⁶ Die erwähnten Territorien könnten in unserem Kontext durch das Jenseits und Diesseits (d.h. die Hölle und den Himmel) repräsentiert werden.

¹⁸⁷ Bauman: *Moderne und Ambivalenz*, S. 99.

¹⁸⁸ Ebd.

Menschen (und das Gute Gottes – *bonum durch malum*) hervortreten. Dies zeigt sich auch in der überwiegenden Mehrheit der Teufelspaktgeschichten aus dem 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts: Die Protagonisten werden nicht verdammt, sondern sie müssen das Gute in sich selbst unter Beweis stellen und den Teufel überwinden, der sich schließlich, nachdem seine Mission beendet ist, wieder zurückzieht. Dadurch wird das vereinfachte schwarz-weiße Weltbild aufgehoben und es entstehen die ‚grauen Zonen‘, denn nicht nur der Teufel ist ein komplexes Wesen, sondern auch der Mensch. Die Einstellung des Teufels ist dabei objektiv: Er formuliert klare Bedingungen und sein ‚Opfer‘ behandelt er fair. Trotzdem ruft er viel Unbehagen hervor, da er dem Menschen teilweise auch den Spiegel vorhält. Der Protagonist scheint gezwungen zu sein, sich für eine Seite (das Gute oder das Böse) entscheiden zu müssen.

Nach Jürgen Holz übernimmt Goethes Mephisto die Rolle des Lichtbringers, wodurch sich sein Auftreten sowohl im irdischen als auch himmlischen Bereich verändert.¹⁸⁹ Diese Auffassung stützt er auf Schellings Behandlung *Philosophie der Offenbarung* (1841/42), die den Teufel als Personifikation des Bösen behandelt. Diese Sammlung an Vorlesungen wurde zwar in der post-goetheschen Zeit herausgegeben, die in ihnen ausgesprochenen Gedanken wurden jedoch bereits früher präsentiert und sie reflektieren die Veränderungen in dem Zugang zum Konzept des Bösen und des Teufels. Schelling begründet die ‚Existenz‘ des Teufels historisch. Satan sei nicht als Geschöpf Gottes entstanden, da er als solcher weder im Alten noch im Neuen Testament bezeichnet werde. Er sei aufgrund der Notwendigkeit des Dualismus als Symbol des bösen Prinzips entstanden. Nach Schellings Deutungsweise ist Satan ein Mittel zum Zweck: Indem er das Böse symbolisiere (ohne selbst eine böse Wesenheit zu sein oder das Böse zu verursachen), lasse er das Gute hervortreten – er werfe das Licht darauf.¹⁹⁰

Ähnlich legt auch Goethe seinen Mephisto an. Der Teufel in *Faust* ist ein Werkzeug Gottes, ein Zeuge und Kommentator des Bösen in der Welt, an dem er nur teilweise seinen Anteil hat. Seine Beziehung zu Gott ist wieder ambivalent: Beide stehen in keiner eindeutigen Opposition, sondern sie ergänzen sich gegenseitig. Mephisto ist ein Widersacher Gottes, trotzdem ist seine Existenz für das Bewahren des Gleichgewichts in der Welt nötig. Schelling zufolge ist es deswegen nicht möglich,

¹⁸⁹ Vgl. Holz, Jürgen: Im Halbschatten Mephistos. Literarische Teufelsgestalten von 1750 bis 1850. Peter Lang: Frankfurt am Main, 1989. S. 1.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 32.

dass Satan um die Vorherrschaft über die Welt kämpft. Seine Stelle sei bestimmt und sein Wirken beschränkt.¹⁹¹ Angemerkt werden kann, dass Mephisto der einzige literarische Teufel ist, der fähig ist, „das Licht der Gottheit (1. Joh. 1,5) teilweise zu reflektieren und teilweise zu absorbieren“¹⁹²; er dient „als Teil der Finsternis dem Fortbestand des Lichts“¹⁹³. Im Vergleich mit ihm werden andere Teufelsgestalten, meistens schemenhaft als Bösewichter oder Satiriker dargestellt, sie stehen in einem Halbschatten und lehnen es ab, sich mit Gott und seinem Licht auseinanderzusetzen.

4.3.3.1. Mephisto als Trickster

Mephisto wäre noch einer weiteren Figurenkategorie zuzuordnen, nämlich der des Tricksters. Wie oben erwähnt, bezeichnet ihn Gott selbst mit dem Wort „Schalk“¹⁹⁴, womit er auf eine Figur mit den Zügen eines Tricksters hinweist. Die Trickster sind ambivalente Anti-Helden, die einerseits Elemente der menschlichen Intelligenz und Emotionen, andererseits Merkmale einer dämonischen Natur aufweisen. Ihre menschlichen Charakterzüge werden durch übernatürliche Fähigkeiten ergänzt - bereits in den Mythen sind sie häufig sog. „*shape-shifters*“, d.h. sie können ihre Gestalt verändern. In diesem Sinne sind die Trickster gleichzeitig Bösewichte (dies wird jedoch relativiert), eigensüchtige Spaßmacher und Kulturhelden. Diese Eigenschaften stehen gegeneinander in keiner strengen Opposition – sie ergänzen sich gegenseitig.¹⁹⁵ Von Trickstern spricht man vor allem im Zusammenhang mit indigenen Völkern Amerikas oder Afrikas und ihren Riten. Ihre Mythen erzählen, wie solche Figuren dem Menschen unterschiedliche Fähigkeiten wie z.B. das Entfachen von Feuer beibringen und somit die kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung befördern.¹⁹⁶ Im europäischen Kontext sind Beispiele für solche Trickster etwa der griechische Gott Hermes, der zum einen Weiden, Herden, Hirte, Reisende u.a. schützt, zum anderen

¹⁹¹ Vgl. Ebd., S. 34.

¹⁹² Ebd., S. 3.

¹⁹³ Ebd., S. 5.

¹⁹⁴ Goethe: Faust, V. 339.

¹⁹⁵ Vgl. Salinas, Chema: Ambiguous Trickster Liminality. Two Anti-Mythological Ideas. In: Review of Communication, 13/2 (2013). S. 143-159, hier S. 145.

¹⁹⁶ Vgl. Stanford, Raney: The Return of Trickster: When a Not-A-Hero Is a Hero. In: The Journal of Popular Culture, 1/3 (1967). S. 228-242, hier S. 228f.

ihnen auch schadet, indem er Wanderer auf Irrwege schickt oder Viehdieben hilft. Gleichfalls zu nennen wäre Loki, eine Figur der nordischen Mythologie, Gott der Hinterlist und Verstellung, der den Göttern manch Schaden zufügt, bei anderen Ereignissen jedoch wiederum auf ihrer Seite steht. Auch der jüdische Jahwe weist ähnlich ambivalente Eigenschaften auf. Als nicht-mythologische Darsteller schließlich sind die Protagonisten der pikaresken¹⁹⁷ Romane (bzw. Schelmenromane) zu nennen. Gemeinsam mit ihrer Ambiguität ist auch ihre Ausdrucksweise häufig doppeldeutig und von Wortspielen durchdrungen.¹⁹⁸

Wie oben bereits ausgeführt, sind diese Wesenheiten vor allem in den mythologischen Geschichten für den menschlichen Reifeprozess von besonderer Bedeutung, deshalb kommen sie auch in sehr unterschiedlichen mythologischen Systemen vor. Diese Tatsache weist Carl Jung zufolge darauf hin, dass der Trickster als Bestandteil des kollektiven Unbewussten zu deuten ist.¹⁹⁹ Wie Chema Salinas ausführt, formen Trickster die Welt. Der göttliche Schöpfer schuf die Welt, die Trickster-Figuren tragen nachfolgend aktiv zu einer Entwicklung bei, die die Welt verbessert.²⁰⁰

Trickster verletzen die Ordnung, um positive gesellschaftliche Veränderungen anzuregen. Sie sind wiederum ambivalente Figuren, die sich nicht kategorisieren lassen und als solche treiben sie die Prozesse der ständigen Transition voran, in denen sich Kulturen befinden.²⁰¹ Als liminale Entitäten bewohnen sie Grenzländer, also die „Grauzonen“ (siehe S. 59), die bereits in Zusammenhang mit Baumans Theorie thematisiert wurden. Ihre Ambiguität und Liminalität, so Salinas, sind wechselseitig konstituierend und untrennbar.²⁰² Wie Paul Radin behauptet, sind Trickster gleichzeitig Schöpfer und Vernichter, sie geben und sie nehmen, sie tricksen andere aus und werden von diesen anderen schließlich auch ausgetrickst.²⁰³

¹⁹⁷ Aus dem spanischen *pícaro*, was etwa „Schelm“ bedeutet.

¹⁹⁸ Vgl. Salinas, Chema: *Ambiguous Trickster Liminality*, S. 150.

¹⁹⁹ Vgl. Jung, Carl Gustav: *On the Psychology of the Trickster Figure*. In: Radin, Paul: *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*. With commentaries by Karl Kerényi and C.G.Jung. Schocken: New York, 1988. S. 195-211, hier S. 211.

²⁰⁰ Vgl. Salinas, Chema: *Ambiguous Trickster Liminality*, S. 145.

²⁰¹ Ebd., S. 144.

²⁰² Ebd., S. 151.

²⁰³ Vgl. Radin, Paul: *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*. With commentaries by Karl Kerényi and C.G.Jung. Schocken: New York, 1988. A Prefatory Note, S. 9.

Festzuhalten ist: Das oben Beschriebene bestätigt die Tatsache, dass das allgemeine Konzept des ‚modernen‘ Bösen (verkörpert u.a. auch durch Trickster- und Teufelsfiguren) einen höchst ambivalenten Charakter hat. Man kann beobachten, wie das Böse im Laufe der Zeit ästhetisiert und als etwas Anziehendes dargestellt wird, was möglicherweise auch schön sein kann. Und wie die folgenden Kapitel zeigen, waren sich die Dichter der Romantik dessen bewusst, dass das Unheimliche, vielleicht auch Abscheuliche, den Menschen reizt und anzieht. Gerade diese neue Wahrnehmung des kreativen Potentials des Bösen und des Chaos²⁰⁴ bringt neue Möglichkeiten für die dichterische Auseinandersetzung mit diesem Bereich.

4.4. Übergangsphase: Der Teufel verschwindet aus dem Fokus

Das 16. und 17. Jahrhundert bringen (nicht nur) im deutschsprachigen Raum neue Entdeckungen und Lebensansichten mit sich. Die Entwicklung der Wissenschaften minderte den Glauben an den teuflischen Einfluss auf die Gesellschaft. Derartige Veränderungen spiegelt auch die Dichtung wider. Die alten Traditionen der Teufelsbücher sind zwar noch spürbar, aber der Teufel wird anders gesehen. Es tauchen neue Deutungen auf, die den Teufel als ein Individuum mit einer eigenen besonderen Persönlichkeit verstehen. Die Literatur bemüht sich, diejenigen Wesenszüge zu beschreiben, durch die er sich von Menschen unterscheidet, vor allem das Fehlen von Willensfreiheit und Neid auf die Menschen.

Trotz der neuen Deutungen verläuft die Entwicklung der Teufelsfigur nicht eindeutig linear und es existieren mehrere Varianten nebeneinander, die sich dazu noch einander überschneiden. In den Texten sind sehr unterschiedliche Teufelsgestalten zu finden. Oft weisen sie nun Eigenschaften wie Schönheit, Schwermut und Trauer auf –

²⁰⁴ Wird hier bereits der Begriff des Chaos erwähnt, ist es der moderne Teufel, der das Chaos in die Gesellschaft bringt und es gewissermaßen auch verkörpert. Die dualistische Ordnung der Welt ist nur ein künstlich errichtetes Konstrukt, das zwar in der vormodernen Zeit als selbstverständlich galt. Die Moderne bringt jedoch die Erkennung mit sich, dass es keine natürliche Ordnung gibt. Während die geschlossene Gesellschaft mit klaren Oppositionen (Feinde vs. Freunde, Böse vs. Gute) auskam, erlebt die offene Gesellschaft der postaufklärerischen Zeit eine Erschütterung dieser Werte. Es gilt jedoch, dass wenn die Ordnung hergestellt werden soll, dann ist sie durch die Existenz des Chaos bedingt. (Vgl. Bauman, Zigmund: Moderne und Ambivalenz, S. 19.)

ein wesentlicher Unterschied zu den ekelerregenden Teufeln des Mittelalters²⁰⁵ (ein Beispiel *par excellence* für diese Veränderung ist das in diesem Zusammenhang am häufigsten zitierte Epos John Miltons *Paradise Lost*²⁰⁶). Kurz gesagt, die Neuzeit ästhetisiert den Teufel (konkreter Luzifer) als eine tragische und melancholische Figur, die unter ihrem eigenen Schicksal leidet.²⁰⁷ Die Bewunderung Luzifers als eines gefallenen Engels findet man jedoch überwiegend in der Kunst und Literatur Englands, Frankreichs oder Italiens – im deutschsprachigen Raum setzen sich diese Veränderungen eher mühsam und mit Verspätung durch und die Teufelsgestalt dominiert weiterhin eher in den Jesuitenspielen und Spielen der wandernden Truppen und stellt somit ein Relikt aus dem Mittelalter dar.²⁰⁸ Der bedeutendste Beitrag zur Figur Luzifers leistet erst Klopstock in seinem Epos *Messias* (1773), der teilweise an Milton anknüpft. Allerdings mangelt es Klopstocks Luzifer an erhabenen Zügen.²⁰⁹

Ein weiteres Relikt aus der Zeit des Mittelalters und der Reformation waren die mit den Teufelsglauben verbundenen und teilweise überdauernden Hexenprozesse: 1713 wurde in Tübingen die letzte Hexe verbrannt, während es in der Schweiz noch 70 Jahre Scheiterhaufen gab.²¹⁰ Die Kritik und Skepsis gegenüber diesem unreflektierten Glauben ertönte jedoch immer häufiger, wie in diesem Kapitel noch zu zeigen sein wird.

Eine radikale Wende bringt die Epoche der Aufklärung, denn die Teufelsfigur wurde im 18. Jahrhundert aus der Literatur praktisch verbannt und der Aberglaube des einfachen Volkes wurde verspottet. In Epochen wie der Empfindsamkeit, dem Sturm und Drang und der Klassik spielt diese Figur keine wesentliche Rolle mehr (mit der Ausnahme von Goethes *Faust* und anderen Bearbeitungen dieses Stoffes).²¹¹ Erscheint sie doch in einigen Texten, ist sie von ihrer Funktion in der ‚Seelensorge‘ befreit, d.h. sie dient nicht mehr als ein Mittel zur Einschüchterung des Volkes, was man

²⁰⁵ Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teuffelliteratur, S. 393.

²⁰⁶ Im Vergleich zu Dantes Teufel, der dem Herrn absolut gehorcht, verfügt der gefallene Engel Luzifer bei Milton über mehr Befugnisse. Zum Beispiel organisiert er die Hölle und ihre teuflischen Vertreter nach eigenen Regeln und mit der Absicht, Gott zu schaden und den Menschen dazu zwingen, vom Glauben abzufallen. Seine Aktivität und Eigenständigkeit lassen auch sein Inneres hervortreten, was bei dem Leser zu Verständnis und sogar zu bestimmten Sympathien führt. (Vgl. Mittl, Florian: Der Teufel in der Literatur, S. 69.)

²⁰⁷ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus. In: Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Akademie Verlag: Berlin, 1993. S. 167-192, hier S. 182.

²⁰⁸ Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teuffelliteratur, S. 394.

²⁰⁹ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 57.

²¹⁰ Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 137.

²¹¹ Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teuffelliteratur, S. 395.

beispielsweise folgender Passage entnehmen kann, in der sich Johann Christoph Gottsched zum Fauststoff äußert:

Das Märchen von D. Fausten hat lange genug den Pöbel belustiget: und man hat ziemlicher maßen aufgehört, solche Alfanzereyen gern anzusehen. Daher muß denn ein Poet große Behutsamkeit gebrauchen, daß er nicht unglaubliche Dinge auf die Schaubühne bringe, viel weniger sichtbar vorstelle.²¹²

Diese abwertende Einstellung zu allem Teuflischen und Übernatürlichen wurde bis auf die Spitze getrieben, als Lessing vorschlug, den Fauststoff dergestalt umzuarbeiten, dass in ihm zwar Faust, aber kein Mephisto vorkommt. Faust und sein teuflischer Kollege sind jedoch ein untrennbares Paar, deshalb verzichtete letztendlich auch Lessing auf diese ‚Innovation‘. In Goethes Text ist Mephisto für die Handlung und Fausts Entfaltung zwar zentral, es handelt sich jedoch um ein Wesen, an das man nicht mehr in dem Sinne glaubt wie früher.²¹³

Der Teufel fügt sich nicht mehr in das aufklärerisch optimistische religiöse Weltbild. Nach der neuen Theorie mancher Denker (unter anderen auch Leibniz²¹⁴) soll das Böse als *privatio boni*, d.h. als Abwesenheit des Guten, erlebt werden.²¹⁵ Folglich erscheinen in dieser Zeit zahlreiche Disputationen über die Existenz und Nicht-Existenz des Teufels. Das, was früher unvorstellbar schien, nämlich der Versuch, die Existenz des Teufels zu widerlegen, wird jetzt zum notwendigen Teil des ‚geistigen Fortschritts‘. Die Herauslösung der Teufelsvorstellung aus dem früheren ‚strengen‘ religiösen Kontext war wichtig für die spätere Entwicklung der literarischen Figur, da sie einen freieren und kreativeren Umgang mit ihr ermöglichte.

Bereits seit dem Ende des 17. Jahrhunderts (Friedrich Spee, Christian Thomasius) und mit größerer Intensität seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

²¹² Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1962. S. 185 f. Zitiert nach: Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 142.

²¹³ Vgl. Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen, S. 142.

²¹⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz beschäftigte sich mit der Frage der Theodizee, auf die er positiv konnotierte Antworten findet: Die vom gütigen Gott geschaffene Welt ist die beste aller Welten, nur der Mensch ist nicht fähig, die ganze Komplexität ihrer Ordnung zu begreifen. Der geistige Fortschritt sollte jedoch zur Entstehung des irdischen Idealzustandes führen. (Vgl. Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19., neu bearbeitete Auflage. Kommet Verlag: Köln, 1991. S. 176.)

²¹⁵ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister. S. 39.

erschienen theologisch-philosophische Schriften, deren Autoren ihre Meinung zur Existenz des Teufels und den damit verbundenen Hexen, Zauberern und Teufelspakten formulierten, wobei sie aus Angst vor der Kirche überwiegend anonym blieben. Der Schwerpunkt dieser Überlegungen lag vor allem auf der Frage, ob der Teufel überhaupt als ein leibhaftiges Wesen verstanden werden könne.

Vor allem im Spätmittelalter wurde die Vorstellung von der physischen Existenz des Teufels durch die kirchliche Dogmatik massiv verbreitet, nicht zuletzt mithilfe von Teufelsbildern in der bildenden Kunst und in der Literatur. Der abstrakte Begriff ‚Satan‘ sollte eine konkrete Form erhalten, damit er für das ‚einfache‘ Volk nachvollziehbarer wurde.²¹⁶ Dagegen betonte der oben erwähnte Christian Thomasius²¹⁷, dass der Teufel niemals ein leibhaftiges Wesen gewesen sei und als solches auch keinen Pakt schließen könne. Die ganze ‚Mythologie‘, die sich auf den leibhaftigen Teufel bezieht, ist den Aufklärern zufolge nur metaphorisches bzw. symbolisches Produkt einer kollektiven kulturellen Imagination.²¹⁸

Erwähnenswert ist auch eine am Anfang des 18. Jahrhunderts entstandene Predigt des beliebten und progressiven Leipziger Pietisten Adam Bernd mit dem Titel *„Der Teufel hat mich verführet, Oder: Die eitle Ausflucht der Sünder, Welche, wenn sie gesündigt, Die Schuld ihrer Sünden Bloß auf den Teufel schieben, und also ihre Sünden damit entschuldigen wollen“*²¹⁹. Bernd kennt sich mit der Psychologie seiner Zuhörer aus und warnt vor der Tendenz, alle Sünden nur dem Teufel zuzuschreiben, d.h. vor einer Tendenz, die nicht nur dem Volk, sondern auch den Priestern selbst eigen sei. Dabei bestreitet er die Existenz des Teufels nicht, sondern präsentiert nur einen nüchterneren Ansatz. Er argumentiert, dass der Teufel keine Gewalt ausübe, wenn er den Menschen zur Sünde bewegen wolle, infolgedessen verfüge der Mensch über Willensfreiheit und

²¹⁶ Vgl. Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*, S. 78.

²¹⁷ Der Leipziger Dozent Thomasius war für die geistige Entwicklung von großem Belang. Er ließ sich in Frankreich inspirieren und betonte die Wichtigkeit der Vernunft. Die Gedanken seines neuen Bildungsideals fasste er unter anderem in seiner Zeitschrift *Deutsche Monatsgespräche* zusammen, die die literarische Öffentlichkeit wesentlich beeinflusste. Leibniz kann als geistiger Nachfolger von Thomasius gelten. (Vgl. Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte*, S. 175.)

²¹⁸ Vgl. Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*, S. 79.

²¹⁹ Bernd, Adam: *Der Teufel hat mich verführet [...]*. Leipzig 1730. (Die Predigt ist eingebunden als Nr. 21 in Adam Bernd: *Predigten Von Mancherley Art*. Leipzig 1735, S. 5.); Zitiert nach: Kittsteiner, Heinz Dieter: *Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert. Ein kulturhistorisches Ereignis und seine Folgen*. In: *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Akademie Verlag: Berlin, 1993. S. 55-92, hier S. 59.

ausreichende Widerstandsfähigkeit.²²⁰ Das Beschriebene betrifft jedoch vor allem den Schutz der Seele, da der Körper passiver und deshalb empfänglicher für Besessenheit sei.²²¹ Eine ähnliche Meinung vertrat am Ende des 17. Jahrhunderts auch der niederländische Theologe Balthasar Bekker, der den Teufel nicht leugnet, ihn jedoch nicht als ein Monstrum mit Hörnern wahrnimmt, das seine Gestalt verändern kann. Durchaus fortschrittlich war bei Bekker auch die Ansicht, dass der Teufel mit dem Menschen keinen Pakt abschließen könne – der Teufelspakt sei also eine bloße Erfindung des Katechismus.²²²

Der Autor der Schrift *Über die Existenz des Teufels* (1776) stellt sich kritisch gegen das Dogma von der Erbsünde und gegen den Exorzismus während der Taufe. Er vertritt auch die Meinung, dass der Teufel nicht alle menschlichen Sünden auf dem ‚Gewissen‘ habe, sondern dass der Mensch selbst für seine Sünden verantwortlich sei. Als Beispiel führt er den Verrat von Judas an, der von dem Bösen im Verräter selbst und nicht direkt von satanischen Einflüssen ausgelöst werde.²²³

In einigen Traktaten wird jedoch auch das Bemühen deutlich, die Vorstellung des leibhaftigen Teufels weiter beizubehalten. Ihre Autoren sind überwiegend Lutheraner, wie z.B. Martin Gottfried Köster mit seiner Schrift *Demütige Bitte um Belehrung an die grossen Männer, welche an keinen Teufel glauben* (1776). Der überwiegende Teil der ‚gelehrten Welt‘ positionierte sich jedoch klar dagegen.

Eine Art ‚Zwischenstufe‘ zwischen diesen zwei Positionen repräsentiert Johann Benjamin Erhard, der in seiner *Apologie des Teufels* (1795) anführt, dass der absolut böse Satan als Antithese des gütigen Gottes nötig sei. Das Gute erhalte dank Letzterem seine Identität. Das Böse sei jedoch dem Guten untergeordnet, seine Funktion habe nicht den gleichen Wert. Bei gleichem Wert würden sich die beiden gegensätzlichen Kategorien gegenseitig vernichten. Das Böse existiere vor allem, um das Gute und die Moral hervorzuheben. Insgesamt bezieht sich jedoch auch Erhard auf einen sehr abstrakten Teufelsbegriff.²²⁴

²²⁰ Vgl. Kittsteiner, Heinz Dieter: Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert. Ein kulturhistorisches Ereignis und seine Folgen. In: Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Akademie Verlag: Berlin, 1993. S. 55-92, hier S. 59.

²²¹ Vgl. Ebd., S. 60.

²²² Vgl. Ebd., S. 69.

²²³ Vgl. Eldersch, Ludwig: Teufelsliteratur und Dämonologie im 18. Jahrhundert. In: Freidenker, 12 (16), 1929. S. 124.

²²⁴ Vgl. Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen, S. 85-87.

Daneben gab es auch Autoren, die noch weitergingen und glaubten, den Teufel nur aufgrund reiner Logik widerlegen zu können, also ähnliche Tendenzen zeigten wie die bereits oben erwähnten Verfasser wie z.B. Thomasius. Für den anonymen Autor der Schrift *Doch die Existenz und Wirkung des Teufels auf dieser Erde gründlich und ausführlich erwiesen. Eine Skizze. Nürnberg 1776*, ist die Vorstellung von einem Teufel „in Köpfen gewachsen, die zu eingeschränkt sind, in abstrakto zu denken und in concreto eine Puppe haben mussten“²²⁵, sie sei ein bloßes Konstrukt der Priester.²²⁶ Aus demselben Jahr stammt die – ausnahmsweise nicht anonym erschienene – Schrift von Johann Salomo Semler, *Versuch einer biblischen Dämonologie oder Untersuchung der Lehre der Heiligen Schrift vom Teufel und seiner Macht*. Dieser aufklärerische und evangelische Theologe lehnt seine Thesen an die Bibel an, die den Teufelsbegriff nicht begründet. Den Teufelsglauben hält Semler für eine lutherische Lüge.²²⁷ In der Bibel wird der Teufel bzw. Satan nicht körperlich, sondern eher als eine Vorstellung, als „Prinzip der Versuchung“²²⁸ dargestellt. Es müsse deswegen die Frage beantwortet werden, ob der Teufel als solches Prinzip außerhalb seiner Darstellung in der Kunst existiert oder nicht. Auf diese Weise nimmt ihn zum Beispiel auch Daniel Defoe in seinem Werk *The Political History of the Devil*²²⁹ aus dem Jahre 1726 wahr. Auf dieser Welt herrscht nach Defoe bestimmt ein satanisches Prinzip, das jedoch nicht als eine verkörperte Wesenheit zu denken ist.²³⁰

Auch bei dem evangelischen Landgeistlichen Christian Wilhelm Kindleben findet man die Meinung, dass der in der Bibel erwähnte Teufel nur ein abstrakter Begriff sei, der alles vom moralischen Übel bis zum leiblichen Bösen vertrete. So sei der Teufel nicht in der Bibel zu suchen, sondern vornehmlich in eigenem Herzen.²³¹ Dem ist hinzuzufügen, dass solche unter eigenem Namen veröffentlichten Ansätze nicht immer ohne Strafe seitens der Kirche blieben.

Manchmal werden die Versuche der radikalen Aufklärer um das Widerlegen der Teufelsexistenz übertrieben dogmatisch formuliert. Eine nüchterne Meinung vertritt dagegen z.B. der Philosoph Georg Friedrich Meier in seiner Schrift *Philosophische*

²²⁵ Eldersch, Ludwig: Teufelsliteratur und Dämonologie im 18. Jahrhundert, S. 125.

²²⁶ Dieser Argumentationsmysterium entspringt jedoch der radikalen Aufklärung. Diese Radikalität galt in der aufgeklärten Epoche nicht allgemein.

²²⁷ Vgl. Eldersch, Ludwig: Teufelsliteratur und Dämonologie im 18. Jahrhundert, S. 125.

²²⁸ Alt, Peter: Ästhetik des Bösen, S. 79-80.

²²⁹ Defoe, Daniel: *The Political History of the Devil, as well Ancient as Modern*. Warner: London, 1726.

²³⁰ Vgl. Alt, Peter: Ästhetik des Bösen, S. 80.

²³¹ Vgl. Kittsteiner, Heinz Dieter: Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert, S. 72.

Gedanken von den Wirkungen des Teufels auf dem Erdboden (1760). Den Teufelsglauben hält er zwar für einen veralteten Wahn, ist sich jedoch seiner kulturellen Bedeutung bewusst. Meier ist bemüht zu entdecken, *was* der Teufel verkörpert und bezeichnet. Eine leibhaftige Form Satans widerlegt auch er komplett und behauptet, die Menschen verwenden ihn als ein Objekt, auf das sie ihre eigene Schuld abwälzen könnten. Solches Vorgehen werde jedoch durch die Aufklärung ausdrücklich abgelehnt.²³² Meier äußert sich kritisch auch zum Mythos des Teufelspaktes: „Allein, von einem solchen förmlichen Bündnisse eines Menschen mit dem Teufel, haben wir nicht die geringste Anzeige in der Heiligen Schrift.“²³³ Der Teufelsglaube wird damit durch die Aufklärung ‚erledigt‘ und der Teufel dient nun als eine satirische Figur, überwiegend in der Trivilliteratur.

Als ein Vorbild der komischen Variante des Teufelspaktes diente die Novelle *Le Diable boiteux* (1707) des französischen Dichters Alain-René Lesage, die den Märchenstoff vom Glasteufelchen bearbeitet. Der Teufel wird hier als eine harmlose, fast Sympathien erweckende Figur geschildert. Von dem menschlichen Protagonisten wird er als eine Märchenfigur akzeptiert, die die Fehler der Menschheit enthüllt und zum Zweck der Moralisierung dient.²³⁴ Der Einfluss dieser Novelle war groß und reichte bis zur Romantik, in der dieser Stoff von Friedrich de la Motte Fouqué bearbeitet wurde, jedoch unter Hinzufügung von Elementen des Unheimlichen.

An diese den Teufel widerlegende Tradition knüpft literarisch beispielsweise August Friedrich Cranz, Sohn eines lutherischen Predigers, mit seiner damals sehr bekannten Teufelssatire *Gallerie der Teufel* (1776) an, die er anonym veröffentlichte. Auch andere Satiren wurden anonym oder unter einem Pseudonym herausgegeben, z.B. die Satire *Teufel in Wien* (1783, unter dem Pseudonym ‚Salzmann‘), die den Aberglauben mitsamt dem Teufel kritisiert, oder *Spuckereyen des Teufels in Prosa und Poesie* (1788, Anonym), die in Ich-Form vom Teufel selbst erzählt wird.²³⁵

Nach dem satirischen Teufel greift auch der junge Jean Paul in seinen frühen satirischen Schriften: *Sammlung meiner besten Bonsmots* (1784/85), *Unparteiische Beleuchtung* (1784/85) oder *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789). Die Teufelsfigur in diesen Satiren negiert sogar sich selbst. In der *Unparteiischen Beleuchtung* behauptet der Teufel

²³² Vgl. Alt, Peter: Ästhetik des Bösen, S. 82-83.

²³³ Meier, Georg Friedrich: Philosophische Gedanken von den Wirkungen des Teufels auf dem Erdboden. Hemmerde: Halle, 1760, S. 139. Zitiert nach: Alt, Peter: Ästhetik des Bösen, S. 84.

²³⁴ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 40.

²³⁵ Vgl. Ebd., S. 42-43.

Folgendes: „Wir Teufel sind nicht geschaffen; denn sonst würden wir existieren; aber wir sind gezeugt und die menschlichen Selen [sic!] sind unsere Eltern“²³⁶. In *Abrakadabra oder der baierischen Kreuzerkomödie* (1789) kommt ein für diese Texte typischer, gebildeter Teufel vor, der Kants *Kritik der reinen Vernunft* liest und nach der Lektüre dieses Buches anfängt, an sich selbst zu zweifeln, weil er begreift, dass er nur ein Produkt der Imagination ist.²³⁷ Die Selbstnegierung des Teufels führt dazu, dass er als das kirchliche Symbol für das Konzept des Bösen relativiert wird und gleichzeitig der Kirche überlegen ist, da er über die Freiheit verfügt, autonom zu sein und über sich selbst zu entscheiden. Die Selbstwiderlegung bedeutet gleichzeitig eine Selbstbestimmung²³⁸, was ca. 100 Jahre später Charles Baudelaire mit den Worten zusammenfasste, dass die höchste List des Teufels sei, uns glauben zu machen, er existiere gar nicht.²³⁹

Jean Pauls Teufel zeichnen sich durch rätselhafte und paradoxe Aussagen aus, die sie „gleichermaßen existent und nicht-existent“²⁴⁰ machen. Eine ähnlich vage Aussage kann man auch aus dem Mund von Goethes Mephisto hören, der die Frage Fausts danach, wer er eigentlich sei, wie folgt beantwortet: „Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“²⁴¹. Neben der Bezeichnung ‚Vater der Lügen‘ verdiente der Teufel also auch die Bezeichnung ‚Vater der Verwirrung‘, da sein Wesen nur schwer fassbar ist. Wie Peter-André Alt anführt: „Als ‚Mittelding zwischen dem Nichts und dem Etwas‘ bildet der Teufel letztthin ein ‚Uding‘, das sich weder verneinen noch beseitigen läßt.“²⁴² Und tatsächlich, wie stark die vernunftgesteuerten Bemühungen auch waren, den Teufel zu widerlegen, betont die Literatur, dass seine kulturelle Funktion nie abgeschafft werden kann. Daneben zeigen die satirischen Texte auch, über welche Möglichkeiten und Mittel in diesem Zusammenhang die Literatur disponiert, nämlich den Teufelsglauben sowohl zu erschaffen als auch abzuschaffen bzw. zu entzaubern. Dort, wo die Aufklärer nur

²³⁶ Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Bd. II. Hrsg. von Norbert Miller u.a. Hanser: München, 1974, S. 929. Zitiert nach: Alt, *Ästhetik des Bösen*, S. 87.

²³⁷ Vgl. Alt, Peter: *Ästhetik des Bösen*, S. 91.

²³⁸ Vgl. Ebd., S. 88.

²³⁹ Vgl. Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke und Briefe in acht Bänden*. Bd. 8. Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Hanser: München u. Wien, 1985, S. 229.

²⁴⁰ Alt, Peter: *Ästhetik des Bösen*, S. 88.

²⁴¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie*. In: Goethe. *Faust*. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. München: C.H.Beck, 1986. V. 1335.

²⁴² Alt, Peter: *Ästhetik des Bösen*, S. 89.

theoretisch agieren, zeigt die Literatur das praktische Verfahren der poetischen Imagination des Teufels.²⁴³

Der Teufel in der *Sammlung meiner besten Bonsmots* (1784/85) tritt zuerst mit den typischen teuflischen Attributen auf, die er kurz danach nur als eine Maske ablegt, unter der sich ein Wesen mit dem Aussehen eines üblichen Menschen verbirgt.²⁴⁴ Hier bewegen wir uns bereits an der Grenze zwischen dem ‚aufklärerischen‘ und ‚romantischen‘ Teufel, wobei sich diese beiden Formen nicht unbedingt ausschließen müssen, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird.

Um die Aufzählung der einzelnen Teufelsbilder dieser Zeit zu beenden, sind noch diejenigen Erklärungen zu erwähnen, die mit dem vorher Genannten zusammenhängen und behaupten, dass der Teufel eine äußerliche Projektion dessen ist, was im Menschen schon immer innerlich präsent war.²⁴⁵ An diese Idee knüpften später auch Psychologen wie Sigmund Freud und Carl Gustav Jung an. Sigmund Freud entfaltete sie in dem Werk *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert*²⁴⁶: Durch Projektion entstünden aus verdrängten bösen Wünschen und Triebregungen Dämonen und der Aberglaube, der im Grunde eine Unheilserwartung sei.²⁴⁷ Auch Jung bemerkte die historische Zäsur, die die Zeit der Aufklärung mit sich brachte. Den Begriff ‚Projektion‘ bezeichnet er jedoch als unpassend und seine Überlegungen basieren auf der Idee der ‚Introjektion‘.²⁴⁸ Die aufklärerische Veränderung des (Teufels)Glaubens kommentierte er wie folgt:

Beim naiven Menschen waren diese Dinge natürlich nie vom Individualbewußtsein getrennt, weil ja die Götter, Dämonen usw. nicht als seelische Projektionen und damit als Inhalte des Unbewußten verstanden waren, sondern als selbstverständliche Realitäten. Erst in der Aufklärungsepoche fand man, daß die Götter doch nicht wirklich existierten, sondern Projektionen waren. Damit waren sie auch erledigt. Aber die ihnen entsprechende psychologische Funktion war keineswegs erledigt, sondern verfiel dem Unbewußten, wodurch die Menschen selber

²⁴³ Vgl. Ebd., S. 90.

²⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 93.

²⁴⁵ Vgl. Kittsteiner, Heinz Dieter: Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert, S. 73.

²⁴⁶ Vgl. Freud, Sigmund: Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. Internationaler psychoanalytischer Verlag: Wien, 1924.

²⁴⁷ Vgl. Kittsteiner, Heinz Dieter: Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert, S. 74.

²⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 74.

vergiftet wurden durch einen Überschuß an Libido, der vorher im Kult des Götterbildes angelegt war.²⁴⁹

Der Glaube an den Teufel wird also fast vollständig eliminiert, und zwar vor allem bei den gebildeten Schichten, die mit dem ‚einfachen‘ Volk einen Dialog führen oder zu führen versuchen. Infolgedessen entsteht jedoch eine brennende Frage, nämlich: Woher stammt das Böse? Da der Teufel nicht mehr als dessen Urheber wahrgenommen wird, ist ein neues Konzept des Bösen nötig, womit der Teufel aus der theologischen Sphäre in die Sphäre der Philosophie und Literatur ‚übertritt‘, wo er eher als Symbol für das Böse fungiert und zum Mythos umgewandelt wird.

Der religiöse Pessimismus wird aufgehoben, aus dem drohenden Gott wird ein liebevoller Vatergott. Die unheilvollen, vermeintlich vom Teufel verursachten und von Gott zugelassenen Naturerscheinungen werden künftig von den neuen Naturwissenschaften erklärt. Auf das ‚einfache‘ Volk hatte die Abschwächung des Teufels allerdings einen (gegensätzlichen) Effekt: Der Volksglaube und magische Vorstellungen lebten wieder auf. Da es nicht mehr die warnende und einschüchternde Kirche gab, entstand wieder ein freier Raum für einen fast ungefährlichen Teufel, der den Menschen etwa dabei hilft, Schätze in der Landschaft zu finden oder Zaubergetränke zuzubereiten.²⁵⁰

²⁴⁹ Jung, Carl Gustav: Über die Psychologie des Unbewußten. Rascher Verlag: Zürich, 1943. S. 168.

²⁵⁰ Vgl. Muchembled, Robert: Dějiny ďábla, S. 181.

5. DIE ROMANTISCHE EPOCHE

Wie bereits im vorangehenden Kapitel angedeutet, vollzogen sich zusammen mit der Entstehung der aufklärerischen Weltansicht im Bereich des (Teufels)Glaubens weitere wesentlichere Änderungen. Es erwies sich allerdings als unmöglich, den Teufelsglauben völlig zu eliminieren, da damit manche christlichen Dogmen infrage gestellt worden wären. Je stärker aber die Aufklärung gegen unterschiedliche Formen des Aberglaubens eiferte, desto intensiver wurde die romantische Bestrebung, sie zu behalten und zu überliefern. Und der Romantik gelang es tatsächlich: Der Teufel wurde zu einer beliebten literarischen Gestalt. Jedoch ist es kein in die Vergangenheit gewandter Aberglaube, der als Auslöser für dieses literarische Unterfangen fungiert, sondern eine Skepsis gegenüber dem Fortschrittsdenken und die Modernität, die nicht unbedingt als positiv wahrgenommen wird. Das Glück könnte doch auch in den alten und uralten Zeiten gesucht und gefunden werden. Deshalb reagieren die Romantiker z.B. mit der Rückkehr zum (im Wesentlichen idealisierten) Mittelalter, wobei sie glaubten, in dieser Epoche die verlorene Poetik zu finden.²⁵¹

So ist die Romantik auf zweierlei Weise zu verstehen. Im engeren Sinne bezeichnet sie eine nach 1789 entstandene literarische Epoche, im weiteren Sinne dagegen beschreibt der Begriff eine Strömung, die in (thematischer und ideologischer) Opposition zu dem ‚Klassischen‘ und ‚Rationellen‘ steht und sich dem Wunderbaren, Exotischen bzw. Schaurigen oder Abenteuerlichen zuwendet. Die Romantik gewinnt so einen ambivalenten Charakter und wird auch sehr unterschiedlich gedeutet.²⁵²

Der Mensch gewinnt insofern eine neue Stellung, als er nun die Rolle des Schöpfers übernimmt und damit auch die Verantwortung für sich selbst und das Weltgeschehen, so auch für alle Fehlentwicklungen. Als Folge dieses Prozesses wird der Glaube an Gott, der von der Schöpferrolle entlastet wird, erschüttert, und die von ihm gestiftete Ordnung bezweifelt. Die Welt verliert damit ihre Transzendenz und ohne den göttlichen Schutz wird der Mensch autonom, was aber neue Herausforderungen und Ängste hervorbringt.²⁵³

²⁵¹ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. Carl Hanser Verlag: München, 2007. S. 54.

²⁵² Vgl. Stephan, Inge: Kunstepoche. In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. Aufl. J.B. Metzler: Stuttgart u.a., 2008. S. 182-238, hier S. 202.

²⁵³ Vgl. Holz, Jürgen: Im Halbschatten Mephistos, S. 38.

Diese Skepsis führt gegen Ende des 18. Jahrhunderts wiederum zur Suche nach alten christlichen Werten. Der Humanismus, der den Menschen im Zentrum des Interesses stellt, beinhaltet nicht nur die Liebe zu Mitmenschen, sondern auch Liebe zu sich selbst – und auf diese Weise soll ein neuer Weg zu Gott gefunden werden.²⁵⁴

In der späteren Phase der Romantik, die den anfänglichen Optimismus verliert, wird wieder die Teufelsgestalt entdeckt. Der Teufel, der bisher im Hintergrund verweilte, erhält nach dieser ‚Ruhepause‘ neue Bedeutung, er wird zum Abbild der Entwicklung am Anfang des 19. Jahrhunderts, der allgemeinen Skepsis und Enttäuschung, des Weltschmerzes und Orientierungsverlustes, wobei „das faustische Problem des Überdrusses [...] zum gesellschaftlichen Phänomen [wird].“²⁵⁵ Nach dem mephistophelischen Vorbild entsteht eine neue Generation von Teufelsfiguren, die als mehr oder weniger ambivalente Partner des Menschen fungieren.

Im folgenden Teil werden zwei literarische Sphären dargestellt, in denen die Teufelsfiguren am häufigsten vorkommen. Erstens geht es um die Gattung der Sagen und Märchen, die in der Romantik belebt wird, zweitens um eine Unterströmung der Romantik, die als schwarze/dunkle/negative oder auch als Schauerromantik bezeichnet wird.

5.1. Exkurs: Der Teufel und der Teufelspakt in Sagen und Märchen

Die romantischen Dichter (vor allem diejenigen der mittleren Phase der Romantik) waren begeistert von den Zeiten der Antike und des Mittelalters; sie bearbeiteten und belebten volkstümliche Stoffe und schöpften bei der Verfassung eigener Werke aus ihnen. Zu dem erwähnten Stoff gehören alte Sagen, Legenden und Märchen, die vor allem die Gebrüder Grimm, aber auch Achim von Arnim oder Clemens Brentano nach den Erzählungen der ‚einfachen‘ Landbevölkerung schriftlich aufzeichneten. Diese alten Geschichten wurden von den Schriftstellern weiterbearbeitet, indem sie stark romantisiert, d.h. an die zeitgenössischen Bedürfnisse angepasst wurden. Manchmal

²⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 40.

²⁵⁵ Ebd., S. 44.

kam es auch dazu, dass die Texte als originelle Volksgeschichten und -lieder lediglich ausgegeben wurden.²⁵⁶ Da diese Geschichten jedoch für die Romantiker eine große Anziehungskraft hatten, entstanden dann auch zahlreiche eigene Texte, die durch Volkserzählungen inspiriert wurden: Kunstmärchen, Märchenovellen u.a. Es handelte sich jedenfalls um Texte, die bisher nie im Mittelpunkt der hohen Literatur standen und erst in der Romantik ‚entdeckt‘ wurden. Das Ziel bestand darin, neue ästhetische Zugänge zu finden und dadurch auch neue Stimmungen und Eindrücke in den Lesern zu erwecken.

Märchen, Sagen, Legenden oder Volksschauspiele wurden durch verschiedene mythologische und religiöse Vorstellungen der christlichen sowie vorchristlichen Zeiten geprägt. Das Teufelsbild in den volkstümlichen Stoffen ist trotzdem weitgehend einheitlich, es unterscheidet sich nur in Details. Daher bilden alle Erzählungen eine relativ homogene Gruppe, die auch im Laufe der Zeit kaum modifiziert wurde und sich unberührt von der Entwicklung des Teufelsbildes in der Dichtung entwickelte.²⁵⁷

Die märchenhafte Gattung passt hervorragend zu der romantischen Gesinnung, da in Märchen häufig das Rationelle durch das Unbewusste ergänzt bzw. ersetzt wurde, wodurch der entzauberten Welt eine Alternative angeboten wird. Eine bedeutende Rolle spielt auch die Religiosität, vor allem in denjenigen Märchen, in denen Teufel agieren und Teufelspakte abgeschlossen werden. Der Glaube dient als Mittel zum Sieg über den Teufel, der tatsächlich in den meisten Fällen bezwungen wird, wobei der Protagonist seine Kraft und Mut unter Beweis stellen muss. Aufgrund dessen unterscheidet Florian Mittl drei Kategorien der Darstellung der Teufelsfigur. Teufel als böse Verführer gehören zu der ersten Kategorie, die einen stark religiösen Aspekt aufweist und eine Mahnung an die Gläubigen darstellt. Diese Mahnung verweist darauf, dass nicht alle aus den Klauen des Teufels befreit werden können.

Die Inszenierung des Kontakts mit dem Teufel in der zweiten Kategorie gleicht einem Spiel, bei dem sich der Mensch und der Teufel wechselseitig zu überlisten versuchen, was in der Regel positiv für den Menschen ausgeht: Von dem Handel profitiert er selbst und nicht der Leibhaftige. Diese Märchen wirken schwankhaft und aufgeklärt, da die Macht des Teufels deutlich bagatellisiert wird. Es werden dem Teufel unerfüllbare Aufgaben gegeben, es werden für ihn nachteilige Wetten geschlossen, die

²⁵⁶ Vgl. Stölzel, Simone: *Nachtmeerfahrten*, S. 22.

²⁵⁷ Vgl. Bebermeyer, Gustav: *Teuffelliteratur*, S. 400.

im Endeffekt beide Partner auf die gleiche Ebene stellen. Dieser Typus des Leibhaftigen trägt meistens nicht besonders positiv gemeinte menschliche Züge, wie z.B. Dummheit und Machtlosigkeit, und fungiert mit diesen Schwächen als gleichwertiger Partner des Menschen.

Die dritte Kategorie beinhaltet sozialkritisch geprägte Erzählungen, in denen der Teufel als Verteidiger des unschuldigen Menschen handelt. Wie merkwürdig es auch scheinen mag, in der theologischen Logik ist diese Variante dadurch begründet, dass sich der Teufel letztlich als ein Werkzeug Gottes und seiner Gerechtigkeit entpuppt.²⁵⁸ Nicht uninteressant ist eine Version, die sich als ‚Subkategorie‘ dieser Kategorie bezeichnen ließe, nämlich Erzählungen über Erdenwanderung von Teufel und Gott, bei denen sich der Teufel beschwert, dass er für alle göttlichen ‚Verfehlungen‘ die Verantwortung tragen müsse und dagegen alle guten Taten Gott zugeschrieben würden. Die untergeordnete, abgewertete sowie schädliche Rolle des Teufels ist auch mithilfe von Tieren symbolisiert, die mit dem Satanischen in Verbindung gebracht werden.²⁵⁹

Im deutschsprachigen Raum kann der Teufel einfach durch andere Figuren ersetzt werden, was nicht selten Schwierigkeiten bei der Interpretation und Systematisierung der Märchen bereitet. Am häufigsten geht es um die Figur eines Riesen bzw. des Rübezahl.²⁶⁰ Zu dieser Vorgehensweise greifen manchmal auch Dichter, wie z.B. Wilhelm Hauff in *Das kalte Herz* oder Friedrich de la Motte Fouqué in *Das Schauerfeld*. Der Zusammenhang und die Austauschbarkeit von Dämonen und Riesen geht auf das Buch Genesis (6,1-4) zurück und ist auch in anderen Religionen zu finden.²⁶¹

Für Märchen, die auf einer naiven Gerechtigkeit gründen, ist es nicht typisch, dass es zur monumentalen Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse kommt, in der der Teufel eine Rolle spielt. Dieser Vorgang ist eher in ernsthaft gemeinten Sagen üblich. Dort dominiert auch das Teufelpaktmotiv mit dem menschlichen Protagonisten als einem Gottesleugner. In den Sagen herrscht einerseits ein ernsthaftes numinoses Klima, was andererseits aber nicht bedeutet, dass sie keine

²⁵⁸ Vgl. Mittl, Florian: *Der Teufel in der Literatur*, S. 70-71.

²⁵⁹ Vgl. „Teufel“. In: *Enzyklopädie des Märchens*, S. 398.

²⁶⁰ Vgl. Bebermeyer, Gustav: *Teufelliteratur*, S. 400.

²⁶¹ Vgl. „Teufel“. In: *Enzyklopädie des Märchens*, S. 402.

schwankhaften oder märchenhaften Züge tragen können – manchmal überschneidet sich das Ernste mit dem Witzigen.²⁶²

Der Teufel ist in den Sagen gewalttätiger als sein märchenhafter Kollege. Er verursacht schädliche Naturerscheinungen, Krankheiten, zwingt Menschen zu antichristlichem Verhalten, wozu beispielsweise auch der Selbstmord gehört. Hiermit sind auch seine übernatürlichen Fähigkeiten verbunden. Die Protagonisten, die sich mit diesem Teufel ‚einlassen‘, verletzen mit ihren Sünden die Grundwerte des guten und bescheidenen Menschen, sie wirken sogar als Anti-Heilige, die auf den Leser bzw. Zuhörer der Erzählungen exemplarisch wirken sollen, da die Teufelsbünde meistens einen destruktiven Charakter haben. Es besteht zwar die Aussicht auf Seelenheil, nicht selten muss jedoch der Mensch dafür mit seinem Leben bezahlen.²⁶³ Diese Vorstellung vom Teufelspakt entstammt den oben erwähnten frühchristlichen Legenden, wobei aus diesen auch der rettende Eingriff der Heiligen übernommen wird.

5.2. Die Strömung der ‚schwarzen‘ Romantik

Bis ins 18. Jahrhundert herrschte eine klare Trennung zwischen der ‚schönen‘ und der ‚nützlichen‘ Kunst, wobei die Kategorie des ‚Schönen‘ durch strenge Normen geregelt wurde. Seit dem 18. Jahrhundert hörte jedoch allmählich auf zu gelten, dass das ‚Schöne‘ nur der Kategorie des ‚Guten‘ entspricht. Die Grenzen der klassischen Ästhetik verschoben sich und wurden überschritten. Das idealistische Menschenbild wurde zum Relikt der vorherigen Epoche und die dunkleren Seiten der menschlichen Existenz traten in den Vordergrund. Infolgedessen werden in der Dichtung neue künstlerische Wege eingeschlagen, die auch das Hässliche, Groteske oder Skurrile einbeziehen. Möchte man die Begründung dieses Vorgangs auf den Punkt bringen, könnte man an dieser Stelle die Äußerung Victor Hugos zitieren: „Das Schöne hat nur eine Grundform; das Hässliche hat davon tausend“²⁶⁴. Natürlich wurden solche

²⁶² Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teufelliteratur, S. 401.

²⁶³ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors, S. 247.

²⁶⁴ Im französischen Original: „Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille.“ Vgl. Hugo, Victor: Théâtre complet I. Gallimard: Paris, 1963. S. 420.

Ansätze kontrovers rezipiert, und es dauerte eine längere Zeit, bis sich die neuen künstlerischen Formen in der ‚hohen‘ Literatur etablierten.

Beinahe als literarisches Experiment sind somit jene Texte zu sehen, die in den späteren Phasen der Romantik entstanden, nämlich verschiedene Formen der Schauerliteratur, die häufig mit den (nicht unproblematischen) Sammelbegriffen ‚Schauerromantik‘, ‚schwarze Romantik‘ oder ‚dunkle Romantik‘ tituiert werden.²⁶⁵ Diese Bezeichnungen verweisen auf die Nachtseiten der menschlichen Seele, die zunehmend Eingang in die Werke der ‚hohen‘ Literatur finden und nicht mehr bloß als ein warnender Imperativ ohne jeglichen ästhetischen Anspruch fungieren. Das Schreckliche ist deshalb keine Neuigkeit, jedoch wird ihm zum ersten Mal „ein theoretischer Diskurs gewidmet“²⁶⁶. In Zusammenhang damit entstehen in dieser Zeit auch Neubildungen im deutschen Wortschatz, die bisher unbenannte seelische Zustände ausdrücken: Weltschmerz, Seelenfinsternis, Waldeinsamkeit u.a.²⁶⁷

In den Schauer-, Geister- und Zauberromanen entstehen als eine Parallele zu der ‚üblichen‘ Welt allmählich auch ‚mögliche‘ Welten, die aus der freien Imagination der Künstler hervorgehen. Die Dichtung zeigt etwas Neues und gleichzeitig etwas, was die Realität zwar nicht völlig abbildet, was jedoch theoretisch möglich wäre. Dies gilt natürlich nicht nur für die Kategorie des Unheimlichen, Bösen oder Hässlichen, sondern auch für die Kategorie des Schönen²⁶⁸. Die schöpferische Imagination ist in der romantischen Auffassung grenzenlos, das verkündigten bereits die Frühromantiker. Die Hochromantik mit ihrer schauerlichen Unterströmung, an derer Spitze E.T.A. Hoffmann mit seinem fast ‚phantasmagorischen‘ Werken stand, zeigt, dass das Unfassbare als eine potenzielle schöpferische Möglichkeit verstanden werden kann.²⁶⁹ Diese Herangehensweise erregt jedoch auch kritische Stimmen: Goethe sieht

²⁶⁵ Als problematisch zeigen sich diese Begriffe vor allem deshalb, da sie zu vage und unbegrenzt sind. Ihre Definitionen beziehen sich nicht nur auf die eigentliche literarische Epoche der Romantik, sondern auch auf spätere Gattungen wie z.B. *gothic novel*, der französische *roman noir* oder moderne Subkulturen, oder allgemein auf literarische Werke mit einer diabolischen Thematik. Deshalb werden sie in der Fachliteratur eher selten verwendet.

²⁶⁶ Vieregge, André: Nachtseiten. Die Literatur der schwarzen Romantik, S. 15.

²⁶⁷ Vgl. Stölzel, Simone: Nachtmeerfahrten, S. 23.

²⁶⁸ In der Philosophie wurden bereits früher Diskussionen geführt, was das ‚Schöne‘ eigentlich bedeutet. Während einige Philosophen sich darum bemühten, diese Kategorie zu definieren, betrachteten sie die Anderen als etwas Relatives (David Hume, Charles Louis Montesquieu oder auch Voltaire). (Vgl. Münch, Marc-Mathieu: Wandel des Schönen. In: Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche im Überblick. Hrsg. von Horst Albert Glaser und György M. Vajda. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, 2001. S. 399-410, hier S. 401.)

²⁶⁹ Vgl. Kleine, Sabine: Mimesis und Imagination. In: Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820, S. 456.

die Romantik als eine kranke Kunst (mehr dazu unten) und ähnlich drücken sich auch manche Philosophen wie Hegel, Rosenkranz, Weisse u.a. aus. Häufig richtet sich diese Kritik gerade auf die Schreibart E.T.A. Hoffmanns.

In der Literatur blüht mit dem Fantastischen eine neue Schreibweise auf. Es handelt sich hierbei um einen einigermaßen komplizierten Begriff, denn das Fantastische ist nicht einfach mit der Kategorie des Irrealen gleichzusetzen. In der Literaturwissenschaft bezieht es sich auf eine Situation, in der die Wirklichkeit des Geschehens in Frage gestellt wird. Es geht um Situationen, die Unsicherheit hervorrufen, indem man nicht eindeutig bestimmen kann, ob es sich um einen Traum, eine Einbildung oder um ein reales Ereignis handelt. Und dabei ist es nicht nötig, diese Frage mit Sicherheit zu beantworten. Die Lektüre wird zu einem Spiel, das nicht ernst genommen werden muss; der Zauber des romantischen Schreibens besteht unter anderem in der subjektiven Einwirkung auf den Rezipienten.²⁷⁰

Auch das Fantastische galt als kontrovers, sodass die Romantiker nicht selten als Geisterseher bezeichnet wurden. Karl Rosenkranz, Autor der *Ästhetik des Hässlichen* (1853), nimmt die Kategorie des Fantastischen als etwas Geschmacksloses wahr, das die rationellen Gesetze der Kausalität verletze. Im Zuge seiner, sagen wir ‚Verachtung‘ gegenüber der romantischen Schreibweise verwendet Rosenkranz zahlreiche degradierende Bezeichnungen, wie etwa „das Abgeschmackte, Absurde, Ungereimte, Widersinnige, Alberne, Insipide, Verrückte, Tolle“²⁷¹. Das ästhetisch Hässliche komme mit seiner Wirkung dem Entsetzlichen gleich und als solches habe es keine ästhetischen Qualitäten, da es nur Abscheu erwecke.²⁷²

Diese Strömung der schwarzen Romantik ist nicht ohne Kontext entstanden, sondern als eine Reaktion auf die gesellschaftlichen Veränderungen. Ihre Begründung findet sie in dem oben erwähnten Weltschmerz, in der Skepsis gegenüber dem Guten und in der zeitgenössischen Glaubenskrise. Sie erfreute sich großer Popularität vor allem in England und Frankreich, dort wurde sie jedoch teilweise durch die deutsche Schauerromantik begründet. Nichtsdestoweniger waren die Einflüsse gegenseitig. Aus Frankreich stammt der fantastische Roman *Le Diable amoureux* (1772), der die Tradition der unheimlichen Teufel einleitet. In England spricht man vom sog. ‚Byronismus‘, der

²⁷⁰ Vgl. Matuschek, Stefan: Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik. C. H. Beck: München, 2021. S. 216.

²⁷¹ Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1973. S. 300. (Zitiert nach: Kleine, Sabine: *Ästhetik des Hässlichen*. In: *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820*, S. 416.)

²⁷² Vgl. Kleine, Sabine: *Ästhetik des Hässlichen*, S. 417.

mit sich einen neuen literarischen Typ brachte: Seine neuen Antihelden waren voller Kontraste, einerseits anziehend und schön, andererseits geheimnisvoll und fast dämonisch. In ihren zerrissenen literarischen Helden stilisierten sich die Autoren mit ihrem eigenen Lebensstil zudem selbst. So wurde das Fundament für spätere moderne Strömungen gelegt, wie z. B. Dekadenz oder Surrealismus. Und die Faszination mit dem Negativen, Bösen und Obskuren ist bis heute nicht verschwunden: Erinnern wir an die große Beliebtheit der Vampire und anderer übernatürlicher Wesen, die die heutige Popkultur beherrschen.

Durch die Auseinandersetzung mit den negativen Seiten des Menschen kommt es auch zu einem Schub auf dem Feld der Psychologie bzw. Psychopathologie. Obwohl sich die Texte der Schauerromantik mit dunkleren Themen befassen, wurden sie üblicherweise als Unterhaltungsliteratur betrachtet (und dadurch zur Trivilliteratur gezählt), da der fiktionale Schauer natürlich auch eine angenehme Erregung hervorrufen kann. Das Wort ‚fiktional‘ ist dabei wichtig, da sich der Leser dessen bewusst ist, dass das Geschehen die Wirklichkeit nicht hundertprozentig abbildet. In seinem Unterbewusstsein sind bereits aufgeklärte Ideen angesiedelt, die einen rationalen Lektüreprozess erlauben bzw. auslösen.²⁷³ Auf der Ebene der erzählten Welt wirkt das Unheimliche jedoch als eine reale Entität, gegen die der Protagonist kämpfen muss, obwohl auch er an der Grenze zwischen der Rationalität und Irrationalität, im Extremfall sogar dem Wahnsinn, schwankt.

Falls keine rationale Erklärung am Ende der Geschichte vorkommt, ist das Ende zumindest positiv und alle Grauen werden in den meisten Fällen (wie auch in den hier vorgestellten Texten) aufgehoben. Trotzdem war die Absicht des Dichters manchmal gegensätzlich. Wie im Kapitel zur philosophischen und religiösen Grundlage der Hoch- und Spätromantik und zur Individualisierung des Geisteslebens ausführlicher gezeigt wird (siehe auch Kapitel 5.4.1), wollten die Autoren nämlich im Leser Zweifel hervorrufen. Die Wirkungsästhetik hängt natürlich auch damit zusammen, zu welchem Zweck der jeweilige Text entstand: Ob zur bloßen Unterhaltung der Massen²⁷⁴ (und diese Texte werden heute immer noch zur Trivilliteratur gezählt) oder als ein künstlerisch präzise aufgebautes Werk, das aus der Sicht der modernen Literaturwissenschaft und -kritik der hohen Literatur angehört.

²⁷³ Vgl. Hall, Daniel: *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century*. Peter Lang: Bern, 2005. S. 32.

²⁷⁴ Die Schauerliteratur wurde überwiegend von Frauen gelesen.

Manche Texte, wie z.B. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* wurden erst im Nachhinein der hohen Literatur zugeordnet und in ihrer literarischen Qualität geschätzt. In ihrer Zeit bewerteten die Kritiker die Schauerliteratur, wie oben erwähnt, eher als etwas Geschmackloses. So schimmert in einigen Rezensionen beispielsweise die Hoffnung durch, dass diese Werke nur das ‚unzivilisierte‘ Lesepublikum interessieren werden und dass eine solche Literaturart bald verschwindet.²⁷⁵

Ungeachtet der eifernden Kritik gegen diese Strömung zeugt die Anzahl der herausgegebenen Schauergeschichten von ihrer großen Popularität. Seit 1783 erschien bei Georg Adam Kayser in Erfurt jährlich der Band *Uhubu!*, jeweils mit unterschiedlichem Untertitel, je nach Thema des betreffenden Bandes. Diese Kurzgeschichten boten den Lesern nicht nur Unterhaltung, sondern auch Belehrung, indem die Gespenster und andere übernatürliche Wesen in ihrer irrationalen Ausprägung enthüllt wurden.²⁷⁶

Die Werke der Schauerromantik sind keine Lehrbücher der Psychologie, sie wurden jedoch von der späteren Psychoanalyse rezipiert und kommentiert: Sigmund Freud und Carl Gustav Jung gehörten beide zu den Lesern und Interpreten E.T.A. Hoffmanns.²⁷⁷ Es war bereits das 18. Jahrhundert, in dem sich die Psychologie zunehmend entwickelte und zu einer selbstständigen Disziplin wurde.²⁷⁸ Die romantische Psychologie stützt sich auf die Entwicklungs- und Psychopathologie mit dem Fokus auf das Unbewusste und auf den durch Gefühle und Trieb gerichteten Menschen, der häufig durch traumatische Erfahrungen aus seiner Kindheit geprägt wird.²⁷⁹

Seit der schwarzen Romantik werden den Lesern die Figuren der bösen Helden vermittelt, wobei man Einblick in ihr Inneres erhält. Dass die Teufel in den literarischen Texten erscheinen, ist keine Neuigkeit, aber die erzählerische Technik ist umwälzend. Mario Praz, der in seinem Werk zur schwarzen Romantik die „Metamorphosen Satans“ beschrieb, glaubt, diesen Prozess der zunehmenden Ästhetisierung (und damit auch Psychologisierung) schon seit der Renaissance

²⁷⁵ Vgl. Hall, Daniel: *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century*, S. 31.

²⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 196.

²⁷⁷ Vgl. Matuschek, Stefan: *Der gedichtete Himmel*, S. 267.

²⁷⁸ Ihre Ansichten über die menschliche Seele thematisierten viele Philosophen, in Deutschland etwa Leibniz oder Kant.

²⁷⁹ Vgl. Kremer, Detlef u. Kirchner, Andreas B.: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. 4. akt. Auflage. J. B. Metzler: Stuttgart, 2015. S. 84.

beobachten zu können. Indem der Leser die Psychologie der Figur nachvollziehe, entstehe für ihn die Möglichkeit, sich mit der Figur zu identifizieren.²⁸⁰

Die Romantik mit ihrem Zugang zum Fantastischen und Wunderbaren stellt einen Durchbruch dar, nicht nur im Hinblick auf den Fortschritt auf dem Feld der Psychologie. Sie befasst sich nämlich tief und komplex mit den Prozessen im menschlichen Inneren, indem sie scheinbar veraltete und überholte Kategorien in die moderne Wissenschaft überführt. Anders gesagt: Der Mythos wird von der Psychologie übernommen.

5.3. Die Spezifika der deutschen Romantik und ihre Phasen

Die deutsche Romantik weist im Vergleich mit den ‚Romantiken‘ anderer großer Nationalliteraturen manche Spezifika auf. Zu nennen wäre zunächst ihre relative Uneinheitlichkeit. Mit ihrer Motivik und Poetik, vor allem ihrer Reflexionsphilosophie und dem Ich-Kult, knüpft sie an die vorangehenden Epochen des Sturm und Drang und der Empfindsamkeit an²⁸¹ und stellt sich deutlich in Opposition zur Aufklärung. Nach einer kurzen Phase der Frühromantik, die zur Bereitstellung eines theoretischen Fundaments diente, folgt eine längere Phase der national und volkstümlich orientierten Hochromantik mit den Zentren in Heidelberg und Berlin und schließlich eine Phase in der sich die Spätromantik vor allem in Wien und München an den Ideen des Katholizismus orientierte. Diese Phase wird etwa auf die Zeit bis 1830 (die Julirevolution in Paris) datiert. Hier endet die imaginäre Linie der Entwicklung der deutschen Romantik, obwohl die romantischen Motive in der Literatur weiterhin zu finden sind. Die bedeutendsten romantischen Werke entstanden dabei erst nach der Jahrhundertwende, worauf noch politisch entscheidende Ereignisse wie der Wiener Kongress von 1815 und die Karlsbader Beschlüsse von 1819 folgten, die ebenso einen prägenden Einfluss auf die Tendenzen der Literatur hatten. Die Zeitspanne zwischen 1789 und 1815 war somit eine der fruchtbarsten literarischen Perioden, in der sich die

²⁸⁰ Vgl. Alt, Peter-André: Der Teufel als Held. Schwarze Romantik und Heroisierung des Bösen. In: Sonderheft Merkur. Heldengedanken. Über das heroische Phantasma, 63/9/10 (2009). S. 880-887.

²⁸¹ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 204.

romantische Bewegung massiv verbreitete und in der Dichtung viel experimentiert wurde.²⁸²

Die literarischen Einflüsse waren jedoch gegenseitig: Der Engländer Matthew Gregory Lewis war bei der Entstehung seines Schauerromans *Der Mönch* (1796) durch die Geistergeschichte zum *Petermännchen* (1793) des deutsch-böhmischen Dichters Christian Heinrich Spieß inspiriert. *Der Mönch* diente später wiederum als Vorbild für E.T.A. Hoffmanns *Elixier des Teufels* (1815).

Zwischen 1750 und 1800 verdoppelte sich die Anzahl der Menschen, die lesen konnten, was große Veränderungen im Leseverhalten mit sich brachte. Die Gruppe der aktiven Leser vergrößerte sich und die Literatur gewann an höherer Bedeutsamkeit, es entstanden Lesegemeinschaften und erste Leihbibliotheken. Vorher war es wegen der beschränkten Zahl der Neuerscheinungen durchaus üblich, manche Bücher und Texte wiederholt zu lesen und sich mit ihnen tiefer zu befassen. Nunmehr wird jedoch viel und intensiv gelesen, und so bietet sich für die Autoren die Möglichkeit, vermehrt zu schreiben. Hierdurch gewinnt auch die Vita der Schriftsteller für die Leser eine größere Bedeutung und die Dichter wurden zu bekannten Personen des öffentlichen Lebens. Ihr persönliches Leben formte die Literatur und umgekehrt formte die Literatur ihr Leben. Mit den literarischen Figuren konnte sich der Leser identifizieren, folglich hatten diese Veränderungen Einfluss auch auf das Selbstbild der Zeitgenossen. Man konnte sich zudem leicht in die Welt der eigenen Phantasie vertiefen – das Lesen ermöglichte sowohl Unterhaltung als auch die Flucht aus der realen Welt. Manche wurden durch diese Veränderung beunruhigt, am meisten die Pädagogen und Kulturkritiker, die das Lesen und das, was es in den Lesern hervorrief, als schwer kontrollierbar wahrnahmen – dies sahen sie vor allem bei Frauen und Studenten als problematisch.²⁸³

Als Gegenpol zur ‚hohen‘ Literatur tritt nunmehr auch die der Unterhaltung dienende Trivialliteratur in den Vordergrund. Die Trivialautoren entgingen häufig der Zensur, weshalb ihre Werke ein breiteres Publikum erreichen konnten. So entstand eine außergewöhnliche literarische Vielfaltigkeit, da nebeneinander nicht nur verschiedene Genres, sondern auch verschiedene und sich überschneidende Strömungen vorkamen.²⁸⁴

²⁸² Vgl. Brittnacher, Hans Richard u. May, Markus: Romantik. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 59-67, hier S. 59.

²⁸³ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 48 ff.

²⁸⁴ Vgl. Stephan, Inge: Kunstepoche. In: Deutsche Literaturgeschichte, S. 189.

Aufgrund der gesellschaftlich-politischen Situation entwickelte sich im deutschsprachigen Raum die romantische Epoche anders als in anderen Teilen von Europa. Deutschland war in Einzelstaaten zersplittert und es fehlten die erregenden revolutionären Erlebnisse Frankreichs und Kolonisierungserfahrungen Englands mit all ihren Abenteuern der überseeischen Expeditionen. Das deutsche Publikum erreichten solche Abenteuer lediglich durch die Literatur und obendrein mit Verspätung.²⁸⁵ Das deutsche Milieu erlaubte den Dichtern fast keine dekadente Stilisierung, wie es bei ihren englischen und französischen Kollegen möglich war. Sie verfügten weder über vergleichbare Möglichkeiten noch über größere finanzielle Mittel, deshalb blieb ihr Lebensgefühl eher theoretisch ausgedrückt als tatsächlich erlebt und erfahren.²⁸⁶ Eine Sache allerdings war allen Romantikern gemeinsam: Ihre großen Feinde waren Normalität, Langeweile und das aufklärerische Prinzip der Nützlichkeit. In der deutschen Kultur wird diese langweilige Normalität durch die Philister²⁸⁷ verkörpert, d.h. Menschen, die in ihrem bürgerlichen Leben feststeckten und keine geistigen Freiheiten genossen - allerdings übte die Mehrheit der Autoren selbst einen bürgerlichen Beruf aus. Die Kritik zielte vor allem darauf, dass diese Philister kein Interesse an dem Geheimnisvollen hätten und dass es ihnen an Phantasie mangle, waren sie doch „Menschen ohne Transzendenz“.²⁸⁸

5.4. Philosophische und religiöse Grundlagen der Hoch- und Spätromantik im Vergleich zur aufklärerischen Weltansicht

Die romantischen Ansichten lassen sich nicht einfach als anti-aufklärerisch bezeichnen, da gerade sie im Prinzip als fortschrittlich und modern anzusehen sind.

²⁸⁵ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 50.

²⁸⁶ Vgl. Stölzel, Simone: Nachtmeerfahrten, S. 20.

²⁸⁷ Das Wort ‚Philister‘ stammt aus dem Studentenjargon und bezeichnet die Nicht-Studenten (sowohl Menschen ohne Ausbildung als auch ehemalige Studenten, die ein langweiliges bürgerliches Leben führen). (Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 198.)

²⁸⁸ Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 199.

Vgl. auch Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. 2. Aufl. Metzler Verlag: Stuttgart, 1990. S. 204.

Deshalb verteidigten und erläuterten manche zeitgenössischen Philosophen und Dichter den Begriff des Geheimnisvollen und Numinosen, der zum ersten Mal in der Geistesgeschichte eine Verteidigung benötigte, da in frühen Zeiten das Unerklärliche immer ein untrennbarer Bestandteil des alltäglichen Lebens war.²⁸⁹ Hierzu äußerte sich zum Beispiel Arthur Schopenhauer in seinem *Versuch über das Geistersehn*²⁹⁰, wo er betont, dass sich „[d]er wahre Aufklärer auch für die Möglichkeit des Geisterhaften offenhalten [müsse]“²⁹¹ und es nicht verwerfen dürfe. Ansonsten könne er nicht für einen Aufklärer gehalten werden, sondern eher für einen Gegner dieser Strömung. Schopenhauer zufolge ist das Geistersehen genauso wichtig wie die reine Empirie. Der menschliche Verstand und die empirische Weltsicht werden dadurch jedoch gleichzeitig in Frage gestellt.²⁹² Er schlägt ein Gleichgewicht vor, welches darin besteht, dass sowohl auf die Vernunft als auch auf die Irrationalität der gleiche Wert gelegt werden soll.

Am Ende des 18. Jahrhunderts lockt das Geheimnisvolle die neue Generation wesentlich mehr als die rationelle Nüchternheit, zumal es gleichzeitig auch als ein Mittel zur Revolte gegen die Aufklärung genutzt wird. Interesse und Faszination erregten aus diesem Grund auch parapsychologische Lehren wie Magnetismus, Mesmerismus, Siderismus oder Somnambulismus, in denen sich das Wissenschaftliche und Messbare mit dem Unbegreiflichen mischte.²⁹³ Die übertriebene Pragmatik wird langweilig und unerwünscht, man sehnt sich nach dem Wunderbaren. Mit den Worten von Rüdiger Safranski: „[...] die Geschichte der planenden Vernunft [läuft] aus dem Ruder und [lässt] eher unsere dunkle Natur als unseren hellen Verstand zum Zuge kommen“²⁹⁴. Nicht selten kann man in dieser Zeit geheimnisvollen Personen begegnen, wie z.B. Wunderheilern, Propheten, Teufelsaustreibern oder Totenbeschwörern. Wirtschaftskrisen und Kriege untergruben das Fundament des aufklärerischen Denkens und das Vertrauen darin, dass der Fortschritt immer etwas Positives bedeutet.²⁹⁵

²⁸⁹ Safranski, Rüdiger: *Romantik*, S. 207.

²⁹⁰ Schopenhauer, Arthur: *Versuch über das Geistersehn*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. IV. Parerga und Paralipomena. Hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Suhrkamp Verlag: Frankfurt a. M., 1996.

²⁹¹ Görner, Rüdiger: *Das gespenstisch Absolute*. Schopenhauers *Versuch über das Geistersehn* (um 1850). In: *Aurora*, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft, Band 63: Dämonen, Geister, Wiedergänger. Hrsg. von Jürgen Daiber u.a. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 2003. S. 63.

²⁹² Vgl. Vieregge, André: *Nachtseiten*, S. 18.

²⁹³ Vgl. Stölzel, Simone: *Nachtmeerfahrten*, S. 32.

²⁹⁴ Safranski, Rüdiger: *Romantik*, S. 53.

²⁹⁵ Vgl. Ebd.

Es ist zu betonen, dass die Romantik zwar gegen die Aufklärung revoltiert, aber gleichzeitig auch durch diese vernunftgeprägte Epoche bedingt wird. Man kann diese Beziehung also nicht einfach als eine Antithese wahrnehmen. Ohne ihre ‚Innovation‘ könnte die Romantik in ihrer uns überlieferten Form gar nicht entstehen, da sie aus dem aufklärerischen Individualismus schöpft. So wie sich die Kategorien Gut und Böse oder Licht und Finsternis wechselseitig bedingen und nur als Kontraste zu dem jeweiligen Gegenpol zu definieren sind, entsteht durch die Kontrastierung mit der Kategorie des Rationellen außerdem auch das romantisch Fantastische. In diesem Sinne ist die Romantik eine Kombination aus traditionellen Werten und modernen Gedanken und wirkt erweiternd auf den Rationalitätsdiskurs.²⁹⁶

Die Neigung der Spätromantik, sich intensiver mit den negativen Seiten der menschlichen Psyche und dem Unheimlichen zu beschäftigen, wurde jedoch sowohl von manchen zeitgenössischen als auch späteren Denkern als deutlich anti-aufklärerisch oder sogar krankhaft kritisiert. Selbst Goethe äußerte sich über die romantische Schreibweise, als er behauptete:

Das Klassische nenne ich das Gesunde, das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.²⁹⁷

Obwohl die Beziehung Goethes zu der Romantik und vice versa alles andere als schwarz-weiß war, hatte die zitierte Aussage großen Einfluss auf die Wahrnehmung dieser literarischen Strömung. Goethe sah die klassische und romantische Literatur als Gegenpole, wobei die letztgenannte nach seiner Ansicht chaotisch, dunkel, und wie bereits erwähnt auch „krank“ war.²⁹⁸ Manche seiner eigenen Werke sind jedoch von der Romantik gar nicht so deutlich abzugrenzen, wenn man etwa an *Faust*, *Die Braut von Korinth*, *Die erste Walpurgisnacht* oder *Den Erlkönig* denkt. Und umgekehrt: Die

²⁹⁶ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Romantik. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 60f.

²⁹⁷ Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832. Zweyter Theil. F.A. Brockhaus: Leipzig, 1836. S. 92.

²⁹⁸ Vgl. Marinkov, Ivana: „Die romantische Krankheit“. Zu den Ursachen für Goethes Ablehnung der Romantik. S. 1. URL: <https://www.goethe-gesellschaft.de/download/aktuelles/essay-2015-marinkov.pdf>, letzter Zugriff 2.8.2021. (Enthalten auch in Goethe-Jahrbuch, Bd. 132 (2015), S. 283-289.)

Romantiker ließen sich durch Goethes Werke ohne Zweifel inspirieren, vor allem von *Wilhelm Meister*, der für sie ein bewundertes Vorbild darstellte.

5.4.1. INDIVIDUALISIERUNG DES GEISTESLEBENS (SCHLEGEL, SCHLEIERMACHER, SCHUBERT)

Mit der Individualisierung des Subjekts hängt auch die veränderte Stellung des Künstlers selbst zusammen. Das Imaginäre, das die Literatur vermittelt, wurde zum Hauptinhalt des Alltags der Romantiker, die durch die intensive Beschäftigung mit dieser Kategorie das Leben verändern wollten. Sie waren also keine passiven und in der imaginären Welt verlorenen Tagträumer, vielmehr wurden sie zu einer Art geistiger Revolutionäre, die das schöpferische Prinzip erwecken und auf das Lesepublikum wirken lassen wollten.²⁹⁹ Sie bemühten sich darum, die Welt zu romantisieren³⁰⁰, und zwar in dem Sinne, dass die Grenze zwischen der Literatur und dem Alltag aufgehoben werden sollte.³⁰¹ Diese Herangehensweise bezeichnete 1798 Friedrich Schlegel in dem berühmten *Athenäums-Fragment* Nr. 116 als „progressive Universalpoesie“³⁰², die seitdem mit der Programmatik der deutschen Romantik untrennbar verbunden wird. Die Kunst ist dieser Idee zufolge kein autonomes Produkt, sondern ein Ereignis.³⁰³ Das literarische Schaffen soll ein Spiel sein, das die klassischen Regeln bricht: Die Romantiker streben nach Freiheit der Stoff- und Formauswahl.³⁰⁴

Der (ideale) Künstler ist nun jemand, der transzendente und heilende Erlebnisse vermittelt (Novalis etwa vergleicht die Rolle des Künstlers mit der des Priesters). Die Dichtung ist ein Mittel, um sich mit den Bedrohungen seitens der Gesellschaft auseinanderzusetzen, womit an die Genieauffassung des Sturm und

²⁹⁹ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 133.

³⁰⁰ Mit dem Begriff des ‚Romantisierens‘ warteten zuerst Friedrich Schlegel und Novalis in der frühen Phase der Romantik auf. Hierbei geht es um keine Idealisierung der Wirklichkeit, sondern um einen „sprachmagischen Akt“, der das Poetische in die Welt hineinbringt. (Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Romantik. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 60.)

³⁰¹ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 58.

³⁰² Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften. Auswahl und Nachwort von A. Huyssen. Reclam: Stuttgart, 2005. Mehr zur progressiven Universalpoesie z.B. bei: Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte, S. 321.

³⁰³ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 59.

³⁰⁴ Vgl. Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. 2. Aufl. Metzler Verlag: Stuttgart, 1990. S. 163.

Drang angeknüpft wird. Die Kunst wird zu einer Art Religion, die die Mitmenschen verbindet, die jedoch auch mit einer Gefahr der Entfremdung verbunden ist, wenn es zu einem permanenten Flüchten aus der Realität in die literarische Idealwelt kommt. Deshalb war es nicht selten, dass die Dichter unter psychischen sowie existenziellen Schwierigkeiten litten, da der Druck, sich sowohl in der kreativen als auch der ökonomischen Sphäre durchzusetzen und beide Sphären erfolgreich zu verbinden, manchmal übermächtig war.³⁰⁵ Die künstlerische Freiheit und die Unabhängigkeit vom Hof brachten auch eine abgewandte Seite mit sich. Und vor allem die für manche beunruhigende Jahrhundertwende mit ihren gesellschaftlichen Veränderungen und der fortschreitenden Individualisierung weckte viele Unsicherheiten, die die Orientierung in der Welt und auch in den Menschen und ihren Seelen erschwerten. Deshalb erscheinen in der Dichtung der Spätromantik immer häufiger Wahnbilder, sich neurotisch verhaltende Figuren und das Gefühl einer unerklärlichen Bangnis, die in manchen Fällen aus dem Inneren der Künstler projiziert wurden.³⁰⁶

Da bereits der Begriff der Religion erwähnt wurde, erscheint an dieser Stelle ein kurzer Blick auf den Glauben der romantischen Zeit angebracht. Obwohl sich seit der Aufklärung die Religionsvorstellungen verändern, wie die vorangehenden Kapitel zeigen, bleiben die Schriftsteller im deutschsprachigen Raum in dieser Richtung immer noch relativ konservativ, vor allem im Vergleich mit den Dichtern Englands oder Frankreichs, deren Gottes radikaler ist. Novalis sprach bereits am Anfang der Epoche über eine neue Religion (neben der „neuen Mythologie“³⁰⁷), die sehr individuell und innerlich erlebt werden sollte. Atheistische Ideen konnten jedoch nicht verbreitet werden: Johann Gottlieb Fichte, der für seine atheistische Gesinnung berühmt war, wurde nach der Veröffentlichung einer den Glauben behandelnden Schrift von der Jenaer Universität gekündigt.³⁰⁸

Eine religiöse Revolution wollten die Romantiker also nicht in Gang bringen, dagegen strebten sie nach einer subjektiven Religionsform, die durch Kunst lebendig wurde.³⁰⁹ Intensiv mit diesem Thema beschäftigte sich nicht nur Novalis, sondern auch

³⁰⁵ Vgl. Stölzel, Simone: *Nachtmeerfahrten*, S. 223-224.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 226.

³⁰⁷ Den Begriff „neue Mythologie“ erläuterte F. Schlegel in seiner *Rede über die Mythologie* (Schlegel, Friedrich: *Gespräch über die Poesie*. Mit einem Nachwort von Hans Eichner. J.B. Metzler: Stuttgart, 1968.) Weiteres zu diesem Begriff u.a. bei Stephan, Inge: *Kunstepoche*. In: *Deutsche Literaturgeschichte*, hier S. 203.

³⁰⁸ Vgl. Safranski, Rüdiger: *Romantik*, S. 134.

³⁰⁹ Die Anfänge dieser Gesinnung findet man bereits im Pietismus, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstand, sich gegen die erstarrte kirchliche Orthodoxie wandte und neue Zugänge zur Religion suchte,

Friedrich Schlegel, der meinte, dass die wahre Religion nicht von außen zu uns kommen solle, sondern aus unserem Inneren, realisiert durch unsere Schöpfungskraft.

In Schlegels Ausführungen klingt die Ansicht an, dass man keine Institutionen und Rituale braucht, um religiös zu sein.³¹⁰ Genau dieser anti-institutionellen Anschauung ist Friedrich Schleiermacher, ein protestantischer Theologe und Philosoph, der die Kirche mit ihrer Dogmatik, Priesterhierarchie und strengen Ritualen als überflüssig wahrnimmt. Die Ansicht, dass Religion eine Privatsache sein solle, korreliert mit dem Individualismus der romantischen Lebensansicht.³¹¹ Man kann nun Gott subjektiver erleben, da sich die Rolle Gottes änderte. Den Schutz, welcher früher von Gott gewährleistet wurde, garantiert jetzt in höherem Maße der moderne Staat, daher eröffnet sich ein Raum für die Gottesmystik und Geheimnisse Gottes.³¹² Schleiermachers Optimismus geht so weit, dass es in seiner Theorie keinen Platz für das Böse gibt. Auch das Thema des Teufels vermeidet er, er beschäftigt sich nicht mit der Frage der Teufelsexistenz, da auch diese für ihn eine Privatsache repräsentiert, deren Verwendung in der Liturgie nutzlos ist und höchstens in der Dichtung eine Rolle spielen kann.³¹³ Wenn die Menschen anfangen, sich mit eigener Unvollkommenheit zu beschäftigen, ist der Teufel eine Wesenheit, der wir unsere Versündigung leicht zuschreiben können. Das neue Jahrhundert bringt jedoch bessere Erkenntnisse und Lebensverhältnisse, was die menschliche Psychologie betrifft, und man kann daher sein Inneres mit veränderter Optik betrachten. Es erfolgt eine Selbstreflexion, die den Boden für die Entstehung der Psychiatrie bereitet. Alle kirchlichen Mittel, die Schrecken bereiten sollten, wie z.B. die Hölle und die Verdammnis, das Weltgericht, das Purgatorium usw., werden bei Schleiermacher negiert, wodurch somit auch das dualistische Prinzip aufgehoben wird. Dies alles bezweifelt er aufgrund der vielen Widersprüche, wobei er meint, dass die Erlösung auch ohne Zutun des Teufels erreicht werden kann.³¹⁴ Die Seele soll nach Schleiermacher die Schönheit der Welt einsaugen und dadurch selbst schön werden. Es geht mehr um Gefühle und Anschauungen als um rituell orientierten Glauben und strenge Regeln.³¹⁵

die im subjektiven Erleben beruhten und bis zu mystischen Erfahrungen führten. (Vgl. Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte, S. 173.)

³¹⁰ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 135.

³¹¹ Vgl. Ebd., S. 143.

³¹² Vgl. Ebd., S. 208.

³¹³ Vgl. Flasch, Kurt: Der Teufel und seine Engel, S. 351.

³¹⁴ Vgl. Ebd., S. 352.

³¹⁵ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 144-145.

Hiermit sind die optimistischen Aspekte des Religionsbildes angedeutet, die vor allem die Anfangsphasen der Romantik bestimmten. Wie bereits erwähnt, befasste sich die spätere Phase dann eher mit den dunkleren Seiten des Menschen und seines Innenlebens, was bisher ein unerforschtes Feld darstellte. Vor allem die Schauerromantik wurde durch die Lehre des Arztes, Naturphilosophen und Mystikers Gotthilf Heinrich Schubert geprägt, der dieses unerforschte Feld ‚entdeckte‘ und bearbeitete, indem er an Schellings Naturphilosophie und an die Forschungen Franz Anton Mesmers anknüpfte. Teilweise schließt seine Lehre auch an Novalis‘ Theorien zur Nacht an. Novalis zufolge ist die Nacht nicht nur eine Tageszeit der Wehmut, sondern eine, die den Geist für mancherlei Mysterien öffnet. Schubert beschreibt in seinen Werken *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*³¹⁶ (1808) und *Die Symbolik des Traumes*³¹⁷ (1814), die vor allem E.T.A. Hoffmann und später auch den Psychoanalytiker Sigmund Freud bei der Verfassung seiner *Traumdeutung* (1899) beeinflussten, die Nacht als eine Zeit der „Harmonie von Menschen und Natur, von Einzel- und Weltseele“, als „die Synthese aller Antagonismen“³¹⁸. Mit solchen Antagonismen sind natürlich auch die Gegenpole des Erkennbaren und Nichterkennbaren gemeint. Der Natur kommt hierbei die Rolle zu, den geistigen Zustand der Menschen (in den literarischen Werken der Protagonisten) zu beeinflussen: Sie kann eine heilende und fördernde, aber auch zerstörende Wirkung haben, wobei sich in beiden Fällen der Bereich des Unbewussten eröffnet.³¹⁹ Das Unbewusste dient auch der Auslegung des Traumes als eines chiffrierten Zeichensystems und es ist eben der Innenbereich des Menschen, in dem sich der wahre Poet versteckt.

Schubert bot den Romantikern eine Naturwissenschaft, die sich mit Elementen der Psychologie und Physiognomie befasst und dazu die damals attraktiven Themen einbezieht, wie z.B. Somnambulismus, Magnetismus, Wahnsinn, Traum, Einflüsse durch Planeten usw. Diese Wissenschaft verknüpft sich mit der Religion, dieses Ganze

³¹⁶ Schubert, Gotthilf Heinrich: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*. Arnold: Dresden, 1808.

³¹⁷ Schubert, Gotthilf Heinrich: *Die Symbolik des Traumes*. Kunz: Bamberg, 1814.

³¹⁸ Safranski, Rüdiger: *Romantik*, S. 188.

³¹⁹ Da von der Nacht und der Natur die Rede ist, nennen wir als Beispiel Tiecks Kunstmärchen *Der blonde Eckbert* (1797), wo beide diese Elemente eine wesentliche Rolle spielen. Der überwiegende Teil der Geschichte spielt sich in der Nacht ab, in der manche alten Geheimnisse erlebt werden. Die Natur dient als eine Kulisse für das Geschehen: Das eine Mal erweckt sie Entsetzen und man muss mit ihr fast um das Leben kämpfen, das andere Mal ist sie hingegen friedlich und beruhigend. Die Geschichte spiegelt die menschliche Unsicherheit und Zwiespältigkeit wider und das Unerklärliche bleibt tatsächlich unerklärt.

wirkt sich auf die Kunst aus und dadurch entsteht eine Einigkeit aller Aspekte bzw. es kommt zur Verbindung von Materie und Geist. Schubert faszinierte die Zeitgenossen und seine Vorträge hatten immer viele Zuhörer.³²⁰

In den Kunstwerken entsteht dadurch ein neuer Zugang zur Ästhetik und Poetik der Nachtseiten. So hat auch die ganze romantische Bewegung ihre ‚Tagseite‘ und ‚Nachtseite‘: Sie kann einerseits optimistisch, andererseits negativ-nihilistisch sein. Diese Beschäftigung mit den dunklen Seiten resultierte in der Rückkehr zur tieferen Kontemplation über die Macht Gottes über dieser Welt, die häufig Weltschmerz und Enttäuschung hervorrief, da die positive Theodizee durch eine negative ersetzt wurde, wie es literarisch z.B. in den *Nachtwachen von Bonaventura* widerspiegelt wird. Genau diese Melancholie diente wiederum als ein Anreiz zur künstlerischen Schaffenskraft. Nach der Phase der optimistischen religiösen Freiheit des Ichs folgt nichtsdestoweniger eine Stabilisation der früheren Konventionen und eine Wiederetablierung der katholischen Kirche.³²¹

Schubert thematisierte auch die Frage nach dem Bösen, welches ihm zufolge in der Natur allgegenwärtig ist: Dort seien blutdürstige und auch giftige Tiere zu finden und das ganze Leben sei gewissermaßen ein Überlebenskampf. Der Naturphilosoph fragt, woher das Böse in die Natur gelangte und ob sein Ursprung etwa beim Menschen gefunden werden könnte.³²²

Im Rahmen der sog. „neuen Mythologie“ (siehe oben), die die aufklärerische Skepsis gegen den Mythos aufhebt, greift die Romantik auch nach Motiven aus der antiken Götterwelt, d.h. eigentlich aus dem Heidentum, aus dem Antichristlichen.³²³ Wie Novalis bemerkte: „Wo keine Götter sind, walten Gespenster und die eigentliche Entstehungszeit der europäischen Gespenster, die auch ihre Gestalt ziemlich vollständig erklärt, ist die Periode des Übergangs der griechischen Götterlehre in das Christentum“³²⁴. Daneben werden allgemein die religiösen Kulissen und Requisiten umgedeutet: Erinnern wir an dieser Stelle nur an Hoffmanns *Elixiere des Teufels* oder

³²⁰ Vgl. Gregory, Frederick: Gotthilf Heinrich Schubert and the dark side of natural science. In: NTM International Journal of History and Ethics of Natural Sciences, Technology and Medicine, 3/1 (1995). S. 255-269, hier S. 256.

³²¹ Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 192-193.

³²² Vgl. Gregory, Frederick: Gotthilf Heinrich Schubert and the dark side of natural science, S. 263.

³²³ Vgl. Vieregge, André: Nachtseiten, S. 291.

³²⁴ Novalis: Die Christenheit oder Europa (1799). In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. II: Das philosophisch-theoretische Werk. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl. Hanser: München, 1978. S. 746.

Lewis' *Mönch*, die das Kloster als ein Schauplatz der Sünde und gruseliger Ereignisse darstellen.³²⁵

5.4.2. DAS UNHEIMLICHE UND DIE GEFAHR DES RATIONALISMUS

Ein bedeutender Begriff, der in Bezug zu der schwarzromantischen Literatur steht, ist das freudsche „Unheimliche“³²⁶. Es handelt sich um ein Motiv, mithilfe dessen die Romantiker versuchten, die übertriebene aufklärerische Rationalität anzugreifen und darauf hinzuweisen, dass die Aufklärung alle Irrationalität programmatisch beseitigen wolle. Die Existenz des Übernatürlichen lässt sich jedoch nicht verleugnen. Peter-André Alt drückt in diesem Zusammenhang seine These aus, dass das Präfix in dem Wort ‚*un*heimlich‘ keine Negation, sondern etwas Verborgenes bezeichnet. Der Begriff bezieht sich also auf ein Geheimnis, das zwar verborgen bleiben sollte, jedoch an den Tag gekommen sei.³²⁷

Das Wunderbare als eine der poetischen Kategorien ist jedoch nicht als ‚Erfindung‘ der spätrromantischen Strömung zu betrachten: Bereits die Aufklärung integrierte das Geheimnisvolle in die Dichtung, es war allerdings immer rationell erläutert und spielte keine primäre Rolle.³²⁸

Zu der Beziehung zwischen dem Rationellen und Irrationellen äußerten sich mehrere Romantiker, was deutlich zeigt, wie wichtig ihnen diese Problematik war. Mit den Worten E.T.A. Hoffmanns: „Der Verstand beherrscht nicht die Phantasie, sondern drängt sich an ihre Stelle.“³²⁹ Gerade hier sehen die romantischen Dichter die Gefahr der Rationalität: Der Verstand überwältigt das Irrationale nicht, es existiert weiter, und je mehr wir das „Extra-Empirische“³³⁰ leugnen, desto gefährlicher ist es

³²⁵ Vgl. Vieregge, André: *Nachtseiten*, S. 292.

³²⁶ Diesen Begriff entfaltet Sigmund Freud in dem gleichnamigen Buch aus dem Jahre 1919 als etwas, was neu ist und gleichzeitig Schrecken erregt, da es dem Menschen nicht heimlich und vertraut ist. Dieses ‚Unheimliche‘ erklärt er weiter auf den Beispielen der Werke E.T.A. Hoffmanns, *Der Sandmann* und *Elixiere des Teufels* u.a. Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. Hanser: München, 2017.

³²⁷ Vgl. Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*, S. 130.

³²⁸ Vgl. Stephan, Inge: *Kunstepoche*. In: *Deutsche Literaturgeschichte*, S. 224.

³²⁹ Hoffmann, E.T.A.: *Poetische Werke in sechs Bänden*. Band 3. Aufbau: Berlin, 1963, S. 127.

³³⁰ Vieregge, André: *Nachtseiten*, S. 88.

für den Menschen (sowie für die literarischen Figuren). Nach dem Kontakt mit dem Unheimlichen fangen die Figuren meistens an, sich völlig unbegreiflich und desorientiert zu verhalten, sie leiden unter einem psychischen Schock,³³¹ der als Ergebnis der Unmöglichkeit einer erwünschten rationalen Erklärung entstand. Deshalb wollen die Romantiker den Leser präventiv zum Zweifeln bewegen.³³²

Interessant ist dabei die Einschätzung des Wahnsinns und aller möglichen Formen des abweichenden Verhaltens. Für die Romantiker ist nämlich der Wahnsinn nicht ein Gegenpol zur Norm, sondern einer der möglichen geistigen Zustände. Dabei ist es jedoch nicht das Ziel der Romantiker, die Rationalität komplett zu beseitigen. Im Gegenteil, es handelt sich um eine Suche nach dem gesunden Gleichgewicht zwischen dem Verstand und der Fantasie, wobei die deutliche Trennungslinie zwischen diesen zwei Kategorien aufgehoben wird.

Diesem Ansatz zufolge vermischt sich das Erwartete und Übliche in der romantischen Dichtung mit dem Unerwarteten und Seltsamen, die Vernunft mit dem Wahnsinn, und im Leser wird ein Gefühl der Unsicherheit und Bedrohung erweckt.³³³ Novalis nennt diese ‚Prozedur‘ „Gemütsregungskunst“, wobei dieser schwindelige Zustand eine wichtige Voraussetzung für künstlerische Produktivität bedeutet.³³⁴ Seine Aufgabe besteht darin, die verlorene Phantasie wiederzufinden und sie als Mittel zu nutzen, um das Wunderbare und Zauberhafte in der Natur und in der Welt allgemein zu entdecken und diese wiederum poetisch zu realisieren.³³⁵ Friedrich Schlegel fasst diese Poetik in seinem *Gespräch über die Poesie* (1800) wie folgt zusammen: „Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen“³³⁶.

In der Frage des Glaubens fühlt sich der romantische Held verunsichert: Man zweifelt an der Gnade Gottes und gleichzeitig wirken auch die heidnischen Götter erschreckend. In der Zeit des Fortschritts werden in der Nacht unheimliche Geister und Gespenster zum Leben erweckt, mit denen sich der Mensch selbst und ohne Hilfe

³³¹ Vgl. Novotný, Pavel: *Mechanika hrůzy. K hororovým příběhům německého romantismu*. In: *Svět literatury*, 28/58 (2018). S. 85-99, hier S. 88.

³³² Vgl. Ebd., S. 86.

³³³ Programmatisch arbeiteten mit diesem Erzählverfahren vor allem E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel oder Novalis.

³³⁴ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: *Romantik*. In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 60.

³³⁵ Vgl. Ebd.

³³⁶ Schlegel, Friedrich: *Gespräch über die Poesie*. In: Schlegel, Friedrich. *Kritische und theoretische Schriften*. Hrsg. von Andreas Huyssen. Reclam: Stuttgart, 1978. S. 165-224, hier S. 195.

auseinandersetzen muss. Die Zeit um die Jahrhundertwende bringt neue brennende Fragen mit sich und nur selten liefert sie auch befriedigende Antworten. Die Skepsis führt zu einem inneren Zwiespalt: Obwohl man zum Christentum zurückkehrt, kann diese Unsicherheit nicht völlig geheilt werden. Simone Stölzel erklärt deshalb den Begriff der ‚schwarzen Romantik‘ als ein Ausdruck „einer Geisteshaltung [...], die aus einem besonderen, von Zweifel und Ambivalenz gekennzeichneten Weltempfinden herrührt“³³⁷.

Die Gespenster, Dämonen, Teufel und böse Hexer, die nun walten – greifen wir nach der Wortwahl der oben angeführten Aussage Novalis’ –, sind ein Symptom der aufgeklärten Welt. Ein Symptom, das ein Bedürfnis bedeutet, nach Antworten in der Welt des Aberglaubens und der magischen Vorstellung zu suchen. Der romantische Dichter bewegt sich in beiden Welten, in beiden Wahrnehmungsweisen, die er als eng miteinander verbunden wahrnimmt. Er bevorzugt nicht die eine oder die andere, sondern versucht, zwischen diesen beiden Sphären ein Gleichgewicht zu finden. Dies ist jedoch keine einfache Aufgabe, da ihm innere Spaltung und Orientierungslosigkeit drohen.³³⁸

5.5. Der Teufel in der Romantik als Repräsentant und/oder Symbol des Bösen im Menschen

Mit der Aufklärung kommt es zur Trennung der Politik von der Religion. Einen ähnlichen Prozess machte auch die Literatur durch. Der Teufel wandert aus der theologischen Sphäre langsam in die literarische und philosophische Sphäre. Wenn er früher in literarischen Texten erschien, war der Teufel stets eine theologisch geprägte Entität, die auf den Menschen von außen einwirkte und das Böse in ihm ‚entfachte‘. In der Romantik ändert sich diese Sichtweise: Das Böse wird verinnerlicht, d.h. es stammt aus dem Inneren des Menschen, und deshalb trägt der Mensch hierfür auch die volle Verantwortung. Nennen wir an dieser Stelle ein berühmtes Zitat aus Goethes *Faust*. Mephisto kommentiert sein eigenes Schicksal, indem er sich ärgert, dass ihn die

³³⁷ Stölzel, Simone: *Nachtmeerfahrten*, S. 37.

³³⁸ Vgl. von Petersdorf, Dirk: *Romantik. Eine Einführung*. Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main, 2020. S. 110.

Hexe den „Junker Satan“ nennt: „Er [d.h. der Name] ist schon lang‘ ins Fabelbuch geschrieben; Allein die Menschen sind nichts besser dran, den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben.“³³⁹ Zu der Stellung des Bösen äußert sich auch Novalis in seiner *Poetik des Übels* (1798/99). Seiner Auffassung nach gibt es kein absolutes Böses, sondern es entsteht durch das kollektive Denken und im gemeinsamen Bewusstsein. Daneben behauptet er, dass das Böse eine notwendige Illusion sei, um das Gute abzugrenzen.³⁴⁰

Der Glaube an den Teufel als solchen wird ab dem 18. Jahrhundert wesentlich schwächer, „aber wer nicht an den Teufel glaubt, der kann ihm auch die Verführung zum Bösen nicht zuschreiben, sondern muss selbst die Verantwortung für seine Taten übernehmen“³⁴¹. Der Mensch kann sich nicht mehr damit verteidigen, dass es der Böse war, der seine Sünde verursachte, sondern er muss ihre Quelle in der eigenen Seele suchen. Das Böse war übrigens im Laufe der Zeit an keinen dauerhaften Ort des menschlichen Körpers gebunden, sondern sein ‚Sitz‘ war veränderlich. Zuerst war es der (vor allem weibliche) Leib, der verdächtig war, dann die Vernunft und zuletzt die Seele, wo sich das Böse ansiedelte.³⁴²

Damit wird auch die Skepsis gegen das Gute im Menschen angesprochen. Seine Widerstandsfähigkeit wird auf die Probe gestellt: Gewinnt oder verliert er im Kampf mit dem Bösen (d.h. mit seinen eigenen dunklen Seiten)? Fromm zu sein und sich auf göttlichen Schutz zu verlassen, reicht somit nicht mehr aus. Nicht nur sündhafte, sondern auch fromme Individuen können gefährdet sein. Das ‚Opfer‘ hat trotzdem immer Hoffnung auf Rettung, die ‚satanische‘ Macht ist nie absolut und sie nimmt mit der mentalen Stärke des unter Probe stehenden Protagonisten ab. Obgleich der Teufel über hervorragende magische Kräfte verfügt, gibt es verschiedene gleichfalls magische ‚Verfahren‘, wie man ihn verbannen kann. Faust malt beispielsweise einen Drudenfuß auf den Boden, worauf Mephisto in Fausts Zimmer gefangen bleibt. Der Diener in *Peter Schlemihl* verjagt den Teufel mit einem Kreuzdornknüttel und der Widersacher scheint nicht überrascht zu sein: „Jener, als sei er solcher Behandlung gewohnt, bückte den Kopf, wölbte die Schultern und zog still schweigend ruhigen Schrittes seinen Weg

³³⁹ Goethe, Johann Wolfgang: Faust, V. 2507-2509.

³⁴⁰ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 61.

³⁴¹ Vieregge, André: Nachtseiten, S. 88.

³⁴² Vgl. von Rahden, Wolfert: Orte des Bösen. Aufstieg und Fall des dämonologischen Dispositivs. In: Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Akademie Verlag: Berlin, 1993. S. 26-54, hier S. 26.

über die Heide weiter“³⁴³. Außerdem kann sich der Teufel ohne das Wissen und die Einwilligung der jeweiligen Person nicht einfach ihrer Seele bemächtigen (hierdurch wäre das ganze Prinzip der teuflischen ‚Existenz‘ als Prinzip des Bösen beeinträchtigt); vielmehr wird er von der jeweiligen Figur bewusst oder unbewusst ausgesucht (siehe auch Kapitel 3). Falls Satan sein Opfer ohne etwaige Möglichkeit der Verteidigung um dessen Seele berauben könnte, wäre die Harmonie des Bösen und des Guten grundsätzlich gestört.³⁴⁴

Der Mensch ist also autonom geworden und sein Schicksal ruht in seinen eigenen Händen - sowohl sein Fall als auch seine Erlösung.³⁴⁵ Die teilweise Verinnerlichung des Bösen bietet andererseits eine bessere Möglichkeit, es zu bekämpfen. Für den Menschen ist es freilich ein Vorteil.³⁴⁶ Es bedeutet jedoch auch eine wesentliche Veränderung des menschlichen Ichs: „Das Ich ist keine in sich ruhende Einheit, sondern es scheint aus verschiedenen Ebenen und Schichten zu bestehen, die nun als seine Ausdifferenzierungen erklärt werden müssen“³⁴⁷.

Im Menschen interagieren vor allem zwei Kräfte: das Gute und das Böse. Wenn das Letztgenannte die Übermacht gewinnt, wird der Nährboden für eine teuflische Verführung geschaffen. André Vieregge nennt drei Etappen dieses Konfliktes: „Der Einbruch des Bösen, dessen Entfaltung und die Überwindung respektive das Scheitern daran“³⁴⁸. Der Ursprung dieser drei Etappen befindet sich im Menschen und in seinen Entscheidungen. In der Regel kommt es am Anfang zu einem Scheitern des Protagonisten, das entscheidet, wie sich sein Schicksal weiter entwickeln wird.

Der literarische Teufel gewinnt eine eigene psychologische Dimension, er wird vermenschlicht und dadurch noch gefährlicher als vorher. Der Teufel ist dem Menschen ähnlich, nur selten weist er noch physiognomische Merkmale auf, die auf das Teuflische in ihm hinweisen. Chamisso's Teufel, dem Peter Schlemihl begegnet, ist in seiner Unauffälligkeit und Durchschnittlichkeit vollkommen und bleibt von anderen Menschen unbeachtet. Trotzdem erweckt er in Schlemihl einen unerklärbaren

³⁴³ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. In: Chamisso's gesammelte Werke in vier Bänden. 2. Bd. Hrsg. von Max Koch. Cotta: Stuttgart [u.a.], 1906. S. 271-335, hier S. 311.

³⁴⁴ Vgl. Vieregge, André: Nachtseiten, S. 273.

³⁴⁵ Wie die eigene Kraft wichtig ist, thematisiert auch die Philosophie, vor allem dann Immanuel Kant in *Der Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*.

³⁴⁶ Vgl. Kittsteiner, Heinz Dieter: Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert. Ein kulturhistorisches Ereignis und seine Folgen. In: Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Akademie Verlag: Berlin, 1993. S. 55-92, hier S. 56.

³⁴⁷ Ebd., S. 83.

³⁴⁸ Vieregge, André: Nachtseiten, S. 290.

Abscheu³⁴⁹, was er allerdings mit seinem vornehmen Verhalten kaschiert, indem er sich z.B. vor Peter verbeugt. Der Weg zum Paktabschluss ist deshalb wesentlich einfacher, da das potenzielle Opfer zwar etwas ahnt, als ein Nachkomme der Aufklärung jedoch an keine Teufel mehr glaubt. Als Peter feststellt, dass der Verlust des für einen Goldbeutel ausgetauschten Schattens ihm nur Kummer bereitet, ist es für ihn fast zu spät. Typisch ist darüber hinaus auch ein unbestimmtes Gefühl der menschlichen Protagonisten, der teuflischen Gestalt bereits einmal begegnet zu sein (so z.B. in Tiecks *Der Runenberg* oder in Hoffmanns *Bergwerke zu Falun*).³⁵⁰

Neben den Figuren, die eindeutige Teufel sind, gibt es in den romantischen Erzählungen eine Reihe von Figuren, die teuflische Züge tragen, dabei aber keine Teufel im eigentlichen Sinne repräsentieren. Es ließe sich fast behaupten, dass gerade diese Figuren überwiegen bzw. dass die Grenze zwischen diesen und dem eigentlichen Teufel fließend ist. Solche Protagonisten kommen in fast allen Texten E.T.A. Hoffmanns³⁵¹ vor, aber beispielsweise auch in Zschokkes *Walpurgisnacht*, wo der vermutliche Teufel, der sich schließlich als ‚bloßer‘ Mensch entlarvt, sogar Mannteuffel heißt. Am häufigsten geht es um Merkmale wie z.B. schwarze oder rote Bekleidung, glühende Augen, Hinken u.a. Günther Mahal bezeichnet Figuren dieser Art als „Menschen-Teufel“³⁵², Jürgen Holz dagegen als „teuflische Menschen“³⁵³. Für diese sei das Böse wie bei einer Teufelsfigur signifikant, jedoch mit dem Unterschied, dass sie aus der menschlichen Position heraus handelten und somit über keine übernatürlichen Kräfte verfügten. Als eine dritte Kategorie führt dann Johannes Barth einen „Menschen mit teuflischen Zügen“³⁵⁴ an, der sich von den vorher erwähnten dadurch unterscheidet, dass er nur äußerlich dem Teufel ähnelt. Man sieht dabei deutlich, wie die Gestalten des Menschen und Teufels verschmelzen. Infolgedessen wirken die literarischen Teufel menschlich und manche Menschen wiederum teuflisch bzw.

³⁴⁹ Dieses Gefühl bekam mit „das Gretchengespür“ auch eine eigene Benennung. Ähnlich wie Gretchen in Goethes *Faust* in Mephisto einen Repräsentanten des Bösen ahnt, spüren auch andere (meistens fromme) Leute die teuflische Anwesenheit. (Vgl. Vieregge, André: *Nachtseiten*, S. 283.) Hiergegen könnte man einwenden, dass wenn der Teufel nur noch das ist, was aus dem Inneren des Menschen stammt, es nicht möglich ist, dass er von den anderen Figuren als eine lebendige Entität enthüllt wird. Dieser Widerspruch ist nur scheinbar, da die teuflischen Figuren vor allem das Innere des Menschen repräsentieren.

³⁵⁰ Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*, S. 241.

³⁵¹ Als Beispiele nennen wir an dieser Stelle Coppelius in *Der Sandmann*, Trabacchio und Ignaz Denner in *Ignaz Denner* (beide sind mit Satan durch einen schwarzmagischen Pakt verbunden) oder den Major in *Der Elementargeist*.

³⁵² Mahal, Günther: *Mephistos Metamorphosen*, S. 165.

³⁵³ Holz, Jürgen: *Im Halbschatten Mephistos*, S. 50.

³⁵⁴ Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 25.

dämonisch. Die vorher beschriebenen Gruppen überschneiden sich und eine klare Abgrenzung ist ohnehin unnötig, da alle diese „Menschen-Teufel“ für das Geschehen letztlich dieselbe Rolle haben: Sie führen den Protagonisten auf Abwege.

Weibliche Teufelsfiguren oder weibliche Bündnerinnen fehlen hingegen. Auch die Hexen, die sich aus logischen Gründen in diesem Zusammenhang anbieten könnten, kommen in den romantischen Texten höchstens am Rande des Geschehens vor. Einer teuflischen Hexe kann man in Ludwig Tiecks *Liebeszauber* (1812) begegnen: Bei der Vermittlung des Teufelspakts spielt sie eine lediglich indirekte Rolle, es wird ein Hexensabbat geschildert und auf Verlangen des Teufels ein Kind geopfert.³⁵⁵ Ansonsten bleibt es jedoch unüblich, dass eine Frau einen Teufelspakt abschließt. Die Weiblichkeit wird allerdings dämonisiert: Die Frauen agieren als Verführerinnen und bringen die männlichen Protagonisten in Versuchung und nicht selten auch an den Rand des Wahnsinns. Im Prinzip sind sie sog. Buhlteufelinnen oder Succuben, dämonische Sexualpartnerinnen, die ihre männlichen Opfer völlig entkräften. Eine solche Gestalt ist beispielsweise bereits in Jacques Cazottes *Le Diable amoureux* zu finden; eine in diesem Kontext häufig zitierte Buhlteufelin wäre zudem auch Mathilde in Matthew Gregory Lewis' *The Monk*. An dieses englische Werk knüpft Hoffmann mit seinen *Elixieren des Teufels* und der dämonischen Figur Euphémie oder mit *Dem Abenteuer der Sylvester-Nacht*, in dem Guilietta als ein Succubus vorkommt.³⁵⁶

In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass hier eine Abkehr vom traditionellen Teufelspakt zu beobachten ist, die bereits vor den Teufelspaktgeschichten der Goethezeit einsetzte. Der Pakt wird als bloß ‚männliche Angelegenheit‘ geschildert, wobei er im Vergleich mit den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichten entsexualisiert wird (siehe Kapiteln 3 und 4.2); Schilderungen der Hexensabbate und der Teufelsbuhlschaft verschwinden gar komplett.³⁵⁷

Volker Hoffmann kommentiert diese Veränderung in den Teufelspaktgeschichten unter Betonung der verschiedenen gesellschaftlichen Rollen der Männer und Frauen. Während die Paktgeschichten der Goethezeit den „männliche[n] Bildungs-Lebenslauf in einer besonders kritischen Teilphase“³⁵⁸

³⁵⁵ Zu derselben Situation einer Opferung des Kindes kommt auch in Hoffmanns *Ignaz Denner* oder im später veröffentlichten Text *Die schwarze Spinne* (1842) Jeremias Gotthelfs.

³⁵⁶ Vgl. Vieregge, André: Nachtseiten, S. 122.

³⁵⁷ Vgl. Hoffmann, Volker: Strukturwandel in den Teufelspaktgeschichten des 19. Jahrhunderts, S. 120.

³⁵⁸ Ebd., S. 121.

darstellen, seien die Frauen gewissermaßen ‚degradiert‘, indem nur ihr Weg aus der „Herkunftsfamilie zu einem Mitglied der Fortpflanzungsfamilie“³⁵⁹ geschildert werde.

Die meisten Teufelsfiguren treten jedoch als distinguierte Bürgerliche auf, sind welterfahren, gut angezogen und gesellig. Sie kennen sich mit den Menschen aus und sind fähig, sich der jeweiligen Situation anzupassen. Dergestalt kann der Teufel nun eine anziehende Kraft ausstrahlen und dadurch zweideutig werden. Es kommt dazu, dass die Grenze zwischen dem Guten und dem Bösen verwischt wird. Noch bei Milton, der mit seiner Figur des erhabenen Satans (Luzifers) häufig als Wegbereiter dieses neuen Zugangs zitiert wird, ist der Teufel äußerlich erkennbar, obwohl er bereits stark ästhetisiert wird. Die Romantik geht in dieser Richtung noch ein Stück weiter und diese Umpolung macht den Leibhaftigen im Endeffekt unsichtbar.³⁶⁰

Noch radikaler sind dann die Romantiker Englands und Frankreichs, für die Luzifer einen echten Helden repräsentiert, ein Symbol der Revolte gegen das alte Regime. Ihr Verhältnis zum Christentum war eher negativ und dessen teuflischer Gegner musste daher logischerweise gut sein. Diese Ansicht ist jedoch nicht vergleichbar mit dem, worauf die zerrissenen Romantiker zurückgriffen.³⁶¹ Die theologische Dimension dieses Symbols wurde dabei jedenfalls außer Acht gelassen.³⁶²

Der Unterschied zwischen dem deutschen und ausländischen Zugang zur Teufelsfigur war sich auch Friedrich Schlegel bewusst. Er beschrieb diese in seinem *Athenäum* aus dem Jahr 1798.³⁶³ Der folgende Abschnitt ist heute als das *Athenäums-Fragment* Nr. 379 bekannt:

Der Satan der italienischen und engländischen Dichter mag poetischer sein: aber der deutsche Satan ist satanischer; und insofern könnte man sagen, der Satan sei eine deutsche Erfindung. Gewiß ist er ein Favorit deutscher Dichter und Philosophen. Er muß also wohl auch sein Gutes haben, und wenn sein Charakter in der unbedingten Willkürlichkeit und Absichtlichkeit, und in der Liebhaberei am Vernichten, Verwirren und

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Vgl. Alt, Peter-André: Der Teufel als Held, S. 883.

³⁶¹ Deshalb eignet sich an dieser Stelle vielleicht lieber die Bezeichnung ‚Luziferianismus‘, um diese Strömung von dem negativ konnotierten Begriff ‚Satanismus‘ abzugrenzen.

³⁶² Vgl. Russell, Jeffrey Burton: Mephistopheles. The Devil in the Modern World. Cornell University Press: Ithaca, 1986. S. 174.

³⁶³ Siehe auch die Analyse der *Geschichte vom Galgenmännlein* im 8. Kapitel, in dem Hoffmanns Versuch einer Erläuterung des Wesentlichen des deutschen Teufels erörtert wird.

Verführen besteht, so findet man ihn unstreitig nicht selten in der schönsten Gesellschaft.³⁶⁴

Obwohl es tatsächlich wesentliche Unterschiede zwischen den betreffenden Satanauffassungen gibt, sind Schlegels Worte gewissermaßen verwunderlich, da die Behauptung, dass der Satan „ein Favorit deutscher Dichter und Philosophen“ sei, in Anbetracht von dessen geringer Beliebtheit in der rationalistischen Weltansicht und ebenso in der Frühromantik vielleicht zu stark oder übertrieben klingt. Diese Diskrepanz erwähnt auch Johannes Barth und bietet eine Lösungsmöglichkeit, indem er auf die satanischen Züge der neueren deutschen Literatur und Philosophie und des romantischen Dichters hinweist: Schlegel könne eventuell mit Satan nicht die (literarische) Figur meinen, sondern eher metaphorisch den gesamten Zeitgeist, womit auch die im Fragment erwähnten Eigenschaften korrelierten, vor allem die „unbedingte Willkürlichkeit“, die für den romantischen Dichter typisch sei.³⁶⁵ Auch diese Erklärung scheint jedoch lückenhaft zu sein und es liegt eine andere Lösung nahe.

Die wesentlichen Werke, in denen der Teufel eine dermaßen herausragende Stellung einnimmt, dass man von einem „Favoriten“ sprechen könnte, entstanden überwiegend erst nach der Niederschrift des obigen Fragments. Auch muss man andere deutsche Spezifika berücksichtigen. Wenn Schlegel den poetischen Satan „der italienischen und englischen Dichter“ erwähnt, meint er vielleicht die Figur des Luzifers, da (wie bereits oben erwähnt) in der Literatur Italiens und Englands die Gestalt des Lichtbringers dominiert, der durchaus positiv wahrgenommen wird. Die deutsche Literatur folgt dieser Tradition nicht. Die Beliebtheit des Teufels (und des damit verbundenen Teufelspaktmotivs) in der deutschen Romantik wurde auf jeden Fall wesentlich durch die Tradierung des Fauststoffes mitbedingt. In diesem Sinne wäre Satan tatsächlich „eine deutsche Erfindung“, wie das oben angeführte Zitat behauptet. Faust stellt im deutschen Kontext eine durchaus wesentliche, aber auch ambivalente Figur dar, deren Wahrnehmung sich im Laufe der Zeit allmählich wandelte. Der Stoff ist sehr alt. Seine Wurzeln findet man bereits im Spätmittelalter (siehe Kapitel 4.3.), in dem Faust noch ein verdammenswerter Teufelsbündner ist; damals und später mit großer Vorliebe auch in den protestantischen Predigten wurde

³⁶⁴ Athenäums-Fragment Nr. 379. In: Friedrich Schlegel. Kritische Schriften. Carl Hanser Verlag: München, 1964. S. 68.

³⁶⁵ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 63-64.

diese Figur als ein warnendes Beispiel dafür verwendet, was passieren könnte, hätte man sich der Hölle ergeben. In der Romantik veränderte sich die Perspektive: Faust wird überwiegend zum bewunderten Genie, das sich aus der Passivität befreit und nach seinem eigenen Willen entscheidet. Obwohl er zweifellos auch negative, kontroverse und problematische Eigenschaften aufweist, wird er bis heute fast als nationaler Held betrachtet, der die Wesensmerkmale eines deutschen Forschers bzw. Wahrheitssuchendens verkörpert. Seine Geschichte wird zum großen deutschen Nationalmythos.³⁶⁶ Zu dieser Änderung trug natürlich Goethes Faustversion bei. Sie wäre ohne veränderte Repräsentation des Teufels nicht möglich gewesen, der hier seine teuflischen Attribute verliert und am Anfang der Geschichte gar eine Wette mit Gott abschließt, womit Goethe der ganzen Tragödie eine neue Dimension verleiht. Dieser Transformation sind auch weitere Teufelsfiguren unterzogen. Sie werden von hässlichen mittelalterlichen Attributen befreit und werden zu durchschnittlichen unauffälligen Bürgern oder zu charmanten Intellektuellen. Dies ist jedoch keine durchweg gültige Regel. In einigen Fällen greifen die Autoren auch auf die ältere Tradition der hässlichen Teufel zurück wie in manchen Geschichten der Trivialliteratur oder auch Fouqué in *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*³⁶⁷.

5.6. Teufelspaktgeschichten im Kontext des Zeitgeistes

5.6.1. KRITIK AM FRÜHEN KAPITALISMUS

Da das mittelalterliche Teufelsbild auf den zeitgenössischen aufgeklärten Leser anachronistisch gewirkt hätte, war eine moderne Darstellungsweise nötig: Der literarische Teufel gewann eine eigene psychologische Dimension, er wurde vermenschlicht und dadurch noch gefährlicher als vorher. Er wurde dem Menschen ähnlich, nur selten wies er noch physiognomische Merkmale auf, die auf das Teuflische hinwiesen.

³⁶⁶ Vgl. Münkler, Herfried: Die Deutschen und ihre Mythen. Rowohlt: Berlin, 2009. S. 110.

³⁶⁷ Vgl. Bebermeyer, Gustav: Teuffelliteratur, S. 398.

Nur ein solcher Widersacher kann auch auf die Tücken der modernen Welt aufmerksam machen. Diese Tücken liegen vor allem in einer großen Gier nach Geld und in einem eklatanten Mangel an Moral. Die Gesellschaft, orientiert an entpersönlichten, auf Geld basierenden Beziehungen, zeigt ihr ‚kaltes und steinernes Herz‘, das von der Literatur rasch als Motiv übernommen wird.

Es sind vor allem die allgemein anerkannten Werte, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts verändern, somit auch die Werte im Bereich der Ökonomie und des Eigentums.³⁶⁸ Ausschlaggebend wird der Besitz: Unter diesem Begriff versteht man nun nicht (nur) den Grund- und Bodenbesitz, sondern auch das bewegliche Kapital, d.h. etwas, was eine eher abstrakte Größe darstellt. Auch das Geld selbst spiegelt nicht mehr den tatsächlichen, sondern nur nominalen Wert wider. Es breiten sich Papierwährung und Aktienpapiere aus, wodurch das traditionelle Wertebewusstsein erschüttert wird. Der Wert wird den Objekten (bzw. Leistungen) in einem soziologischen und kulturellen Prozess subjektiv zugeordnet, damit der moderne Handel effektiv verlaufen kann. Auf diese Weise ist alles im Endeffekt kalkulierbar und alles kann mit Geld gekauft werden.³⁶⁹

Geld und Gold haben einen ambivalenten Charakter – von sich aus ist das Geld nicht schlecht, es sind jedoch die Menschen, die dem Geld durch ihren Umgang damit entweder negative oder positive Eigenschaften verleihen können.³⁷⁰ Mit einer Vorstellung von einer positiven und sinnvollen Verwendung des Geldes beschäftigt sich auf literarischem Gebiet vor allem Novalis. Seiner Meinung nach soll das Geld nicht den einzigen Lebenszweck repräsentieren, es soll vielmehr der

³⁶⁸ 1776 erschien Adam Smiths Werk *The Wealth of Nations*, das (in einer schlechten Übersetzung) bald auch nach Deutschland gelangte. Smiths Konzeption war in Deutschland fast unverwendbar (unter anderem auch wegen der unterschiedlichen Mentalitäten Deutschlands und Englands), wurde jedoch theoretisch reflektiert und kritisiert (etwa bei Adam Müller oder Fichte). (Vgl. Gießmann, Sebastian: Die Romantik und das Unendliche. Grenzgänge zwischen Ästhetik und Ökonomie. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften. 52/2 (2006). Hrsg. von Peter Engelmann. S. 165-190, hier S. 176.)

³⁶⁹ Vgl. Sassatelli, Roberta: From Value to Consumption. A Social-theoretical Perspective on Simmel's Philosophie des Geldes. In: Acta Sociologica, 43/3 (2000). S. 207-218, hier S. 210.

³⁷⁰ Mit dem Geld als einer soziologischen Kategorie setzte sich Georg Simmel in seiner *Philosophie des Geldes* (1900) auseinander. Das Geld stellt in der Gesellschaft ein prägendes Element dar, das bei Simmel keine dämonische Kraft *per se* bedeutet, sondern viele Vorteile und Angelegenheiten bietet. Andererseits jedoch kann es mit negativen Konsequenzen verbunden werden, wenn mithilfe des Geldes, das eine fast gottähnliche Rolle einnimmt, das Selbstwertgefühl erhöht wird. Die moderne Gesellschaft kann auch nur durch die geldliche Perspektive völlig begriffen werden. (Vgl. Müller, Hans-Peter: Geld und Kultur. Neuere Beiträge zur Philosophie und Soziologie des Geldes. In: Berliner Journal für Soziologie, 10/3 (2000). S. 423-434, hier S. 427.)

Vervollkommnung der Menschheit und des Lebens dienen.³⁷¹ Die romantische Ansicht über die Sphäre der Ökonomie ist somit nicht schwarz-weiß gestaltet. Im idealen Fall sollte sich die Tradition mit dem Modernen verbinden.

Zusammen mit den ökonomischen Veränderungen wandelt sich auch die Stellung des Menschen und sein gesellschaftlicher Status. Die Gesellschaft ist nun keine geschlossene Formation mit streng gegebener Hierarchie mehr. Sie ist offen und ebenso offen ist die Möglichkeit der Statuserhöhung oder des Statusverlustes – das Geburtsprinzip der Standesgesellschaft ist längst aufgehoben. So kommt es dazu, dass in der Klassengesellschaft die mittlere bürgerliche Schicht aufblüht und sich das ihr zur Verfügung stehende Kapital wächst. Dementsprechend gibt es immer mehr Menschen, die danach streben, ihre eigene gesellschaftliche Position zu verbessern. Dieses Streben bringt jedoch auch viele Sorgen und Unsicherheiten mit sich, denn die frühere ständische Gesellschaft stellte ein Gefüge dar, das das Individuum gewissermaßen schützte. Der Mensch der modernen Zeit ist völlig auf sich selbst angewiesen, woraus sowohl Vorteile als auch Nachteile resultieren.³⁷² Die Gefahr, die dabei entsteht, ist die Gefahr der Entfremdung und des Verlustes der moralischen Werte (und darunter auch des Wertes des Menschen selbst).

Die erwähnte Kritik hat einerseits eine traditionelle christliche und andererseits eine moderne Grundlage. Im Einklang mit der christlichen Lehre wird der Mammonismus kritisiert, wobei (ein wenig überpointiert) das Christentum die *civitas Dei* repräsentiert, die mit der durch den Kapitalismus dargestellten *civitas diaboli* kontrastiert. ‚Modern‘ ist hierbei die Kritik an der Entfremdung des scheinbar freien doch wieder versklavten Arbeiters sowie des Warencharakters seiner Arbeit.³⁷³

³⁷¹ Vgl. Groh, Andreas: Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik, S. 119. Dies ist ein Bestandteil einer „schönen, liberalen Oeconomie“ (Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Richard Samuel u.a. Dritter Band. Das philosophische Werk II. Kohlhammer: Stuttgart, 1983. S. 469.) Im Prinzip geht es neben weiteren Aspekten um die Poetisierung des Alltags. Die „schöne Ökonomie“ orientiert sich auf das gute Leben und dient der menschlichen Vervollkommnung. Sie ist eine Tätigkeit, die durch den schöpfenden und poetischen Geist gekennzeichnet ist, und sie lässt den Menschen in Einklang mit Welt und Natur leben. Die Arbeit und der Erwerb finanzieller Mittel sind in diesem Sinne als etwas Gehobenes wahrzunehmen. (Vgl. Groh, Andreas: Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik, S. 114.) Novalis beruft sich dabei auf die Gestalt eines „edlen Kaufmanns“ des Mittelalters (Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Richard Samuel u.a. Zweiter Band. Das philosophische Werk I. Kohlhammer: Stuttgart, 1960. S. 438.): Im Vergleich zu den zeitgenössischen Krämergestalten, die nur nach eigener Bereicherung streben, ist dieses edle Vorbild auf das allgemeine Wohl der Gesellschaft und seinem eigenen Stand orientiert. Der Handelsgeist muss nämlich als Mittel und nicht als Zweck vorkommen. (Vgl. Groh, Andreas: Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik, S. 104.)

³⁷² Vgl. Freund, Winfried: Chamisso. Peter Schlemihl. Geld und Geist. Schöningh: Paderborn [u.a.], 1980. S. 26.

³⁷³ Vgl. Hanisch, Ernst: Der „vormoderne“ Antikapitalismus der Politischen Romantik. Das Beispiel Adam Müller. In: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Sonderband der

Winfried Freund³⁷⁴ spricht im Zusammenhang mit den oben beschriebenen Veränderungen über materielle ‚Scheinexistenzen‘ in den Reihen des reich gewordenen Bürgertums, wodurch man auch zur romantischen Kritik³⁷⁵ des gehassten Philister-Typs gelangt: Versklavt durch materielle Werte verkörpert er eine solche Scheinexistenz, die die Romantiker verachten. Die wahren Werte sehen sie woanders, vor allem in der schöpferischen Kraft, die dem Sein eine wertvolle Dimension verleiht. Der Philister lebt jedoch ausschließlich in der Sphäre des Alltags, orientiert sich nur auf das Materielle und den Erwerb. Es geht mithin nicht darum, durch die Sphäre der Träumerei zu irren, sondern die beiden Bereiche, das Alltägliche mit dem Poetischen und Kreativen, zu verknüpfen.³⁷⁶

Die politische Romantik³⁷⁷ reflektiert und kritisiert die Folgen des wirtschaftlichen Wachstums, das nicht nur gesellschaftliche Veränderungen mit sich bringt, sondern auch Auswirkungen auf die Natur hat, die durch die Industrialisierung negativ beeinflusst wird. Gleichzeitig wird auch zunehmend klar, dass die Steigerung des Lebensstandards nicht unbedingt eine Steigerung der Lebensqualität mit sich ziehen muss. Im Vergleich mit der Situation etwa in England mussten sich jedoch die deutschen Romantiker noch keine besonderen Sorgen machen: Die Industrialisierung verlief nicht so massiv und nur ein geringfügiger Teil der Bewohner wurde in den Fabriken beschäftigt.³⁷⁸

Zum Thema des frühen Kapitalismus und der Philister äußerte sich unter dem Stichwort „romantischer Antikapitalismus“³⁷⁹ auch Georg Lukács. Das Streben nach finanzieller Belohnung wird von Lukács als ein Prozess geschildert, den die Romantiker als Vernichtung der künstlerischen Muse wahrnahmen. Das

„Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Hrsg. von Richard Brinkmann, J.B. Metzler und C.E. Poeschel Verlag: Stuttgart, 1978. S. 132-146, hier S. 135.

³⁷⁴ Vgl. Freund, Winfried: Chamisso, S. 15.

³⁷⁵ Beispielsweise bei Novalis oder Joseph von Eichendorff.

³⁷⁶ Vgl. Groh, Andreas: Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik, S. 100.

³⁷⁷ Dieser Begriff stammt von dem deutschen Juristen bzw. Philosophen Carl Schmitt, der seine gleichnamige Untersuchung zu diesem Thema 1909 veröffentlichte (Schmitt, Carl: Politische Romantik. Duncker & Humblot: München, 1919.) Zu den bedeutenden Persönlichkeiten dieser Bewegung zählen z.B. Friedrich Schlegel, Novalis, Adam Müller oder Joseph Görres. Obwohl ihre Ansätze verschieden oder manchmal sogar uneinheitlich sind, gibt es gewisse Themen, denen sich diese politisch orientierten Romantiker widmen, wie z.B. der Bezweiflung des radikalen Rationalismus, der Stellung des Menschen in der zeitgenössischen Welt, dem Staatsverständnis, der Modernisierung, aber auch der Kultur und Religion. (Eine breite Untersuchung zum Thema der politischen Romantik findet sich in der bereits oben zitierten Publikation *Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik* von Andreas Groh.)

³⁷⁸ Vgl. Hanisch, Ernst: Der „vormoderne“ Antikapitalismus der Politischen Romantik, S. 134.

³⁷⁹ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Luchterhand: Neuwied [u.a.], 1971. S. 12.

Problematische besteht Lukács (als einem marxistischen Literaturkritiker) zufolge jedoch darin, dass die Romantiker das Wesen des Kapitalismus nicht völlig begriffen und deshalb keine relevante Opposition gebildet werden konnte. Diese frühen und nach seiner Überzeugung nicht gründlich durchdachten Ansätze der romantischen Generation stellen seiner Ansicht nach jedoch einen Ausgangspunkt für die späteren antikapitalistischen Gedanken dar.³⁸⁰

Wegen ihrer Gier nach Geld schließen die literarischen Protagonisten Pakte mit dem Teufel, d.h. sie öffnen sich selbst den Risiken des Zeitalters. Die Gewinnsucht, die den Protagonisten dazu motiviert, seine Seele gegen Geld zu tauschen, spielt in einigen Werken eine zentrale Rolle, so etwa in Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* oder de la Motte Fouqués *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*. Der Besitz des Geldes selbst wäre für die Figuren noch nicht völlig destruktiv. Das Problem liegt vielmehr einerseits in dem Gewinn des Geldes, der durchaus ohne Leistung erfolgt und somit unmoralisch ist, andererseits in dessen Verwendung – die Protagonisten verschwenden das Geld bzw. verwenden es ausschließlich für ihre egoistischen Ziele, was in diesem Kontext die größte Falle und Sünde darstellt. Dieser Schritt hat daneben auch einen Identitätsverlust zu Folge, der etwa in *Peter Schlemihl* durch den Verlust des Schattens symbolisiert wird. Schlemihl und auch andere Protagonisten werden dadurch schließlich zu unbeliebten Außenseitern und das erworbene Geld bringt ihnen keinen Nutzen.

5.6.2. TEUFELSPAKTVARIANTEN: BUND MIT DEM TEUFEL ALS EINE NEGATIVE LEBENSPHASE?

Die Varianten der Schilderung des Teufelpaktes in der Romantik sind mannigfaltig. So begegnet man etwa in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, auf die weiter unten ausführlicher eingegangen wird (siehe Kapitel 10), einem Teufelpakt klassischer Art, wengleich die Beweggründe des Bündners durchaus die Spezifika der ‚modernen‘ Zeit reflektieren. Der Pakt wird mit eigenem Blut unterschrieben, der Teufel soll dem

³⁸⁰ Vgl. Eiden-Offe, Patrick: Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und Erfindung des Proletariats. Matthes & Seitz: Berlin, 2017. S. 28.

Protagonisten im Diesseits Dienste leisten und nach Ablauf der Frist soll der Protagonist der Hölle dienen. Ganz ähnlich wird auch der Pakt in Wilhelm Hauffs *Phantasien im Bremer Ratskeller* (1827³⁸¹) gestaltet. Der Protagonist, Balthasar Ohnegrund, trägt seinen Namen in ein satanisches Buch ein – eine Vorstellung, die dem Volksglauben entstammt. Die Situation unterscheidet sich jedoch darin, dass Balthasar nach seinem Tode jeden September als Geist auferstehen und im Weinkeller den Weingeistern dienen muss.

Beinahe alle Teufelspaktgeschichten erhalten auch übernatürliche Elemente und Ereignisse, die sich, falls der Teufel thematisiert und dabei aus den Volkssagen und -märchen geschöpft wird, nur schwer vermeiden lassen. Sie zu vermeiden ist jedoch auch unerwünscht, da die Verweise auf das Extra-Empirische erhalten werden sollen.

Andere Texte thematisieren eher implizit abgeschlossene Teufelsbünde, die auch die Geschichten, welche für diese Dissertationsarbeit ausgewählt wurden, charakteristisch sind. Neben den erwähnten Texten wäre noch E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* (1815/16) zu nennen, wo der Weg der schwarzen Magie in Form eines geheimen Elixiers zum Abschluss des Teufelsbundes führt. Unter dem Einfluss des Elixiers, das der Teufel einer Art Legende zufolge dem heiligen Antonius anbieten sollte, gerät der Protagonist Medardus in einen fieberhaften Zustand und begeht eine Reihe schrecklicher Taten. Die Wirkung der Elixiere wird für eine bloße Legende gehalten, wobei sie - durchaus im Sinne der aufklärerischen Ideen - auf magische Weise nur dann wirken können, wenn man an ihre Wirkung glaubt.³⁸² Die Situation ähnelt dem Verzehr der verbotenen Frucht und der daraus folgenden Schuld und Bestrafung. Daneben spielt in diesem Fall die Erbsünde eine Rolle, da der Protagonist bereits vor dem Verzehr der Elixiere Neigungen zu sündigem Verhalten aufweist. Es ist dabei eher ungewöhnlich, dass Satan nie in seiner physischen Gestalt erscheint, sondern lediglich im Hintergrund agiert. Trotzdem tauchen im Roman mehrere Figuren auf, die deutlich teuflische Zügen tragen. Je mehr auch Medardus der Sünde verfällt, desto dämonischer wirkt sein Aussehen. Gleichzeitig darf aber nicht übersehen werden, dass auch in diesem Fall die Figuren für ihr eigenes Verhalten verantwortlich sind und die Elixiere nur ein Mittel zum Zweck darstellen, indem sie in dem bereits sündhaften und schwachen Menschen die schrecklichsten Nachtseiten erwecken. Selbst wenn der

³⁸¹ Mit dem Entstehungsjahr 1827 steht dieser Text bereits an der Grenze der schwarzen Romantik, ungeachtet dessen ist es sinnvoll, ihn hier anzuführen.

³⁸² Vgl. Matuschek, Stefan: *Der gedichtete Himmel*, S. 264.

Mensch die Konsequenzen im Voraus kennt, ist seine Bereitschaft zur Sünde deutlich in seinem Inneren angelegt. In diesem Sinne ist der Teufel nur eine Metapher für das Böse im Menschen, was bereits wiederholt hervorgehoben wurde.³⁸³

Die Protagonisten schließen den Pakt nur selten aus eigenem Antrieb. Es kommt zu keinen direkten und absichtlichen Teufelsbeschwörungen und falls doch, dann eher aus einer naiven Neugier der Figuren, so z.B. in Contessas *Magister Rößlein*. Die Figuren ergreifen die Gelegenheit zur Verbesserung ihrer Lebenssituation. Letztendlich rächt es sich jedoch stets, dass sie das Extra-Empirische nicht ernst nehmen.

Volker Hoffmann spricht von einer „Untergruppe der narrativen Lebensgeschichten, genauer [über] eine spezifische Form von *negativen Lebensteilgeschichten*“³⁸⁴, deren Entwicklung mit dem Aufstieg der Novellistik und der Wirkung des Dramas *Faust-Fragment* aus dem Jahre 1790 zusammenhängt, wobei diese Lebensgeschichten allgemein in den epischen Formen der Goethezeit und später auch des Realismus populär werden. Hoffmann zufolge ändert sich nämlich die Betrachtungsweise des menschlichen Lebenslaufs: Das Leben wird nicht so stark durch Gottes Willen bzw. unkontrollierbare Schicksalsschläge bestimmt, sondern durch den sich kontinuierlich entwickelnden Menschen selbst.³⁸⁵ Der Mensch bestimme sein Leben mithilfe seiner Lebenskraft. Es sei jedoch an dieser Stelle angemerkt, dass dies nicht immer positive Folgen hat. Wie oben erwähnt, kann es auch zu einer negativen Entwicklung kommen: Dann geht es mit den Worten Hoffmanns um eine „negative Bildungs- oder Initiationsgeschichte, die Verführungsgeschichte, die oft in Form eines Teufelpaktes gekleidet wird.“³⁸⁶

Im Prinzip handelt es sich um spezifische Entwicklungs- und Bildungsgeschichten, die Parallelen mit den Bildungsromanen vom Ende des 18. Jahrhunderts aufweisen. Der Protagonist setzt sich mit seiner Umwelt und den Fallstricken des Lebens auseinander, bis seine Persönlichkeit am Ende dieses Prozesses entsprechende Reife erreicht.³⁸⁷ Der Prozess ist jedoch nicht in jedem Fall erfolgreich. Teilweise wird die Tradition des Bildungsromans auch durch das Mittel der romantischen Ironie parodiert. Beobachtet man etwa den Ausgang der Geschichte

³⁸³ Vgl. Vieregge, André: *Nachtseiten*, S. 98-100.

³⁸⁴ Hoffmann, Volker: *Strukturwandel in den Teufelpaktgeschichten des 19. Jahrhunderts*, S. 117. (kursive Hervorhebungen von Hoffmann)

³⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 118.

³⁸⁶ Ebd., S. 119.

³⁸⁷ Vgl. Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte*, S. 198.

Peter Schlemihls, dann muss man feststellen, dass Schlemihl keinen wahren Zweck des Lebens findet. Dies gilt auch für manch andere Figuren der romantischen Teufelspaktgeschichten.

Hoffmann umreißt die sich wiederholenden Merkmale solcher Lebensgeschichten, in denen ein junger Mann in einer Mangelsituation von einem Teufel oder einem teuflischen Menschen zum Paktabschluss verführt wird: Wie im Fall des Entwicklungs- oder Bildungsromans ist der Protagonist ohne Ausnahme ein junger bürgerlicher Mann; eine Frau als Hauptfigur solcher Geschichten wäre undenkbar, was natürlich mit der marginalisierten gesellschaftlichen Stellung der Frauen um 1800 zusammenhängt. Es sind Männer, die sich mit der Gesellschaft auseinanderzusetzen haben, da sie sich an ihrer Gestaltung aktiv beteiligen und ihre eigene Identität bestimmen und verteidigen müssen. Der Held befindet sich in einer empfindlichen Lebensphase „zwischen Herkunftsfamilie und Fortpflanzungsfamilie“³⁸⁸ und begreift die Konsequenzen seiner Entscheidungen (noch) nicht. Wenn es in dieser Phase zum Abschluss eines Teufelsbundes kommt, ist der Protagonist nicht mehr fähig, so wie früher weiterzuleben und glücklich zu sein. Deshalb ist es in der Regel auch nötig, Buße zu tun und die Sünde zu bedauern.

Ähnlich verläuft die Entwicklung des Protagonisten in Goethes *Faust*, obwohl es sich in diesem Fall nicht um einen jungen Helden handelt, sondern eher um einen reifen Mann, der vor allem nach Erkenntnis strebt. Sein Entwicklungsprozess ist lang und alles andere als einfach, er muss nicht nur gegen die teuflischen Verlockungen kämpfen, sondern auch mit sich selbst, wobei am Ende sein Lebensweg einen positiven Ausgang nimmt.

In den Teufelspaktgeschichten lässt sich ein Grundmuster ausfindig machen, dessen einzelne Bausteine variieren können. Die Seite der Verführungsinstantz ist oft von mehreren Figuren repräsentiert, wobei nicht alle dämonischer/teuflischer Natur sein müssen: Ein menschlicher Vermittler kommt sehr häufig vor. Nicht selten verläuft die Verführung in mehreren sich steigernden Schritten, bis zur absoluten Machtübernahme und Seelenraub durch den Teufel. Es sei hervorgehoben, dass die Bündner wissen oder mindestens ahnen, dass die Bedrohung dämonischer Art ist, und der Pakt deshalb bewusst abgeschlossen wird. Hierdurch unterscheiden sich die romantischen Lebensteilgeschichten von den späteren totalen Lebensgeschichten des Realismus, denn Letztere betreffen den ganzen Lebenslauf des Protagonisten.

³⁸⁸ Ebd., S. 120.

Die zweite strukturelle Änderung, die in der realistischen Novellistik erfolgt, ergibt sich aus der Biographisierung des Teufelspaktes. Die Pakte entstehen unwissentlich – der Mensch ist meistens für den Teufelsbund prädestiniert und lebt infolgedessen ein zerrüttetes Doppelleben. Eine solche ätiologische Begründung des Paktes ist für realistische Novellen wie zum Beispiel Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann* (1873) oder Theodor Storms *Schimmelreiter* (1888) prägend; in der Romantik ist diese Herangehensweise nur ansatzweise in Hoffmanns *Der Sandmann* (1816), Tiecks *Runenberg* (1804) oder Fouqués *Die vierzehn glücklichen Tage* (1812) festzustellen.³⁸⁹ Im letztgenannten Werk wird eine besondere Regel für den Paktabschluss ausgesprochen: „Verführt werden vom Teufel kann nur der, dem der Schöpfer (!) schon von Anfang an ein teuflisches Partikelchen eingepflanzt hat.“³⁹⁰ Diese Regel verweist auf eine mögliche Prädestinierung zu sündhaftem Verhalten, steht jedoch im Widerspruch zu der neuen Idee eines frei handelnden Menschen, denn laut Fouqués Text wäre diese Tendenz von Gott bzw. dem Schicksal im Voraus gegeben und deshalb unumstößlich.

5.6.2.1. Der Teufelsbund als Übergangsphase und seine Akteure als Schwellenwesen

Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die Prozesse der Transgression deutliche Parallelen zu Arnold van Genneps Theorie der Übergangsriten (*rites de passage*)³⁹¹ bzw. zu den daran anknüpfenden Theorien Victor Turners zum Thema Liminalität³⁹² aufweisen. Diese anthropologischen Modelle lassen sich gut in die literarischen Forschungen übertragen und gerade bei den Figuren der romantischen Literatur kann man Prozesse innerer Verwandlungen beobachten, wobei die Protagonisten im Zuge ihrer mentalen Entwicklung häufig an eine Schwelle geraten, in einen Zwischenzustand, den sie entweder überwinden oder aber dabei scheitern.

³⁸⁹ Vgl. Hoffmann, Volker: Strukturwandel in den Teufelspaktgeschichten des 19. Jahrhunderts, S. 122.

³⁹⁰ de la Motte Fouqué, Friedrich: Die vierzehn glücklichen Tage. In: Friedrich de la Motte Fouqué: Romantische Erzählungen. Hrsg. von Gerhard Schulz. Winkler: München, 1977. S. 199. Zitiert nach: Hoffmann, Volker: Strukturwandel in den Teufelspaktgeschichten des 19. Jahrhunderts, S. 125.

³⁹¹ van Gennep, Arnold: Übergangsriten. Campus Verlag: Frankfurt am Main, 2005.

³⁹² Turner, Victor. Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Campus Verlag: Frankfurt am Main, 2000.

Nach van Gennep hat der Übergangsprozess drei Phasen: Die erste ist die Trennungsphase (Präliminalität), in der das Individuum von der bisherigen sozialen Gruppe bzw. dem bisherigen Zustand separiert wird. Die zweite Phase ist eine Zwischen- oder Schwellenphase, auch Liminalität genannt, die sich durch Ambiguität auszeichnet. Das Subjekt, eine Schwellenperson, gehört zu keiner sozialen Gruppe, was in ihm Unsicherheit und Angst hervorruft. Darauf folgt eine dritte Phase (Postliminalität), die für das Individuum im idealen Fall eine (Re)Integration bedeutet. Das Subjekt wird in die Gesellschaft eingegliedert und es wird ihm ein neuer sozialer Status bzw. Rolle zugeordnet. Indem es mit seinen Rechten und Pflichten sowie den allgemein gültigen Normen vertraut gemacht wird, entsteht erneut eine (relative) Stabilität.³⁹³

Die Eigenschaften des Individuums, welches sich in dem besagten Schwellenzustand befindet, sind im Prinzip unbestimmt und nicht greifbar. Die Person bewegt sich mit ihrer Ambiguität außerhalb der alltäglichen Konventionen. Diese Phase zeichnet sich auch durch eine veränderliche Auseinandersetzung mit der Kommunität aus. Im Prinzip wird dem Subjekt eine Lektion erteilt, indem ihm gezeigt wird, wie es ‚unten‘ aussieht, um dann nach ‚oben‘, d.h. zum höheren Status gelangen zu können. Der ‚höhere‘ Status kann sich auf unterschiedlichen Gebieten manifestieren; in allen Fällen ist er jedoch mit einem mentalen Heranreifen verbunden.³⁹⁴

Auf gleiche Art und Weise beschreibt Victor Turners vierstufiges Modell die Entwicklung eines Individuums oder einer Gruppe des sog. „social drama“³⁹⁵. Es umfasst: 1. breach (Bruch oder Verletzung), 2. crisis (Krise), 3. regressive action/attempted solution (Abhilfemaßnahme), 4. reintegration or schism (Reintegration oder Spaltung).³⁹⁶ Der Prozess setzt mit einer Situation ein, welche die Stabilität der sozialen Einheit verletzt. Die Krise bewirkt eine Ausweitung dieser Verletzung, die häufig von der breiten Öffentlichkeit bemerkt wird. Das Individuum versucht dann, die ausgebrochene Krise zu lösen, was entweder erfolgreich ist oder mit einem Misserfolg endet. Diese Situation kann sich wiederholen, bis zum letzten

³⁹³ Vgl. Turner, Victor: Liminalität und Communitas. In: Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. von Andréa Belliger und David J. Krieger. Westdeutscher Verlag: Opladen, 1998. S. 251-262, hier S. 251.

³⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 252f.

³⁹⁵ Turner, Victor: On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience. University of Arizona Press: Tucson, 1985, S. 196.

³⁹⁶ Vgl. Schechner, Richard: Performance Studies. An Introduction. Routledge: New York, 2006. S. 75.

entscheidenden Moment, an dem der ursprüngliche Bruch gelöst wird und es zur Reintegration oder aber zur Spaltung kommt. Es handelt sich zwar um ein soziologisches Modell, aber dank seiner Universalität ist es im erweiterten Sinne auch für literaturwissenschaftliche bzw. narratologische Analysen tauglich.

Das Schwellenwesen ist nicht nur der Bündner, der die Konsequenzen des Teufelspaktes erlebt, sondern auch der Teufel selbst. Der Teufel, dessen Ambivalenz bereits oben in Kapitel 4.3.3 beschrieben wurde, ist ein besonderes Schwellenwesen, da er sich in diesem Zustand dauerhaft befindet, und zwar auf mehreren Ebenen. Er bewegt sich zwischen den Welten, zwischen Diesseits und Jenseits. Vor allem in dem Sinne, wie ihn die Texte der Romantik schildern, ist er zwar immer noch ein Höllenwesen, trägt jedoch menschliche Züge, hierbei sind seine Eigenschaften nur mit Schwierigkeiten zu fassen. Der Prozess eines Übergangsritus findet in seinem Fall nicht mehr statt, sondern er bleibt eine stets übergehende Entität. Damit hängt seine oben beschriebene Trickster-Rolle zusammen (siehe Kapitel 4.3.3.1), die durch die dauerhafte Verletzung der gegebenen Ordnung gekennzeichnet ist.

Der Bündner hingegen befindet sich nur temporär in der liminalen Phase und versucht, diese zu überwinden, sich also von den Einflüssen der dunklen Mächte zu befreien. Wie die in dieser Dissertation behandelten Texte zeigen, scheint das Ergebnis solcher Versuche überwiegend positiv zu sein und der Protagonist aus dem ganzen Prozess als Sieger hervorzugehen, nachdem ihm zuvor eine wichtige Morallektion erteilt worden ist. Obwohl die negative Lebensphase überwunden wird, muss man bei näherer Betrachtung des Übergangsprozesses des zuerst leichtfertigen jungen Protagonisten feststellen, dass auch das Ende der Geschichte immer noch manche Mängel aufweist, sodass sich der letztliche Ausgang nicht als unproblematisch bezeichnen lässt.

6. AN DER SCHWELLE ZUR ROMANTIK: CHRISTIAN HEINRICH SPIEß: *DAS PETERMÄNNCHEN*

Der Autor dieses zu seiner Zeit viel gelesenen Werkes wurde 1755 im sächsischen Helbigsdorf bei Freiberg in einer protestantischen Familie als Sohn eines Pfarrers geboren. Er starb 1799 und wurde in Bezděkov u Klatov (Bezdiekau bei Klattau) bestattet. Dies ist nicht seine einzige Verbindung mit Böhmen: Bereits während seiner Gymnasialzeit begab sich der junge Spieß nach Böhmen, wo er von dem Prälaten des katholischen Klosters in Osek (Ossegg) protegiert und später zum Studium nach Prag geschickt wurde.³⁹⁷ Dementsprechend konvertierte der junge Spieß in dieser Zeit zum Katholizismus. Im Prager Carolinum besuchte er bei Professor Karl Heinrich Seibt Vorträge über Literatur und Ästhetik, die damals als die meistbesuchten Vorlesungen galten. Spieß gehörte zu den begabtesten Zuhörern und Seibt erwähnt ihn sogar in seinem eigenen Werk.³⁹⁸

Da sich Spieß keine geistliche Karriere wünschte, schloss er sich als Schauspieler und künstlerischer Direktor der Theatertruppe Karl Wahrs an, für die er seine ersten Lustspiele verfasste.³⁹⁹ Später wandte er sich auch Schauspielen und Tragödien mit bevorzugt Rittermotiven und geschichtlichen Stoffen zu, die sich besonderer Beliebtheit erfreuten und wiederholt aufgeführt wurden.⁴⁰⁰ Spieß blieb letztendlich mit seiner Frau, der Schauspielerin Sophie Körner, in Böhmen und wirkte dort insgesamt 27 Jahre. Die meiste Zeit verbrachte er in der Gegend um das Schloss in Bezdiekau, wo er die Position des Sekretärs des Grafen Kaspar Hermann Künigel innehatte, den Dichter als seinen Freund bezeichnete. Seine Position war anscheinend nicht allzu arbeitsaufwendig, denn Spieß produzierte zahlreiche neue Werke: Mindestens einmal

³⁹⁷ Vgl. Zelle, Carsten: Spieß, Christian. In: Neue Deutsche Biographie 24 (2010). S. 694-695 [Online-Version]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118961446.html#ndbcontent>, letzter Zugriff 29.3.2023.

³⁹⁸ Vgl. Skalitzky, Sepp: Christian Heinrich Spieß. Ein Schauerdichter und sein Schicksal. Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Prag: Deutscher Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, 1934. S. 6f.

³⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 7.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 9.

pro Jahr erschien ein Roman von mehreren hundert Seiten.⁴⁰¹ Spieß kann somit ohne Weiteres als ein deutschböhmischer romantischer Autor bezeichnet werden.

Wie schon angedeutet, war Spieß' Schaffen sehr umfangreich und wurde von der zeitgenössischen Leserschaft mit Begeisterung angenommen. Heute ist der Autor hingegen eher vergessen und die Forschung zeigt kein großes Interesse für seine Texte. Eine hochinformativ Biografie, die jedoch mit vielen subjektiven Kommentaren und Mutmaßungen des Autors versehen ist, stammt von Sepp Skalitzky aus dem Jahre 1934. Dieser können viele Einzelheiten aus dem Leben des Dichters und über die einzelnen Werke entnommen werden. Eine aktuellere Lebensdarstellung legte dann Ulrich Hartje im Jahre 1995 unter dem Titel *Trivalliteratur in der Zeit der Spätaufklärung. Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spiess (1755-1799)*⁴⁰² vor.

Erst in späteren Jahren entdeckte der Dichter seine Vorliebe für die Gattung des Schauer-, Geister- und Ritterromans, die er zu seinen Lebzeiten wesentlich beeinflusste. Sein eigenes Leben war von morbiden Exzentrizitäten begleitet, die ihn jedoch wiederum zu seinem umfassenden Schaffen inspirierten. Es tauchten nämlich Schwierigkeiten sowohl in seinem Arbeitsleben als auch im Privaten auf. Die negativen Gefühle versuchte der Dichter durch lange Spaziergänge im Böhmerwald zu bekämpfen, trotzdem wurde er immer verschlossener und zerrissener und sein unglücklicher Zustand führte in seinen späteren Jahren bis hin zu Wahnsinn und zu Tobsucht.⁴⁰³

Sein Spätwerk ist voll von menschlichem Leiden, Morden, Selbstmorden, Ungerechtigkeit und Trauer. Spieß beschäftigte sich auch mit der Psyche und so entstanden beispielsweise zwei komplexe ‚Biografien‘: *Biographie der Selbstmörder* (1785) und die vierbändige *Biographie der Wahnsinnigen* (1795/96). In diesen Werken stellt Spieß konkrete Lebensgeschichten der Betroffenen dar, die er aber nicht kritisiert, sondern im Sinne der Aufklärung zu begreifen und ihre Beweggründe nachzuvollziehen versucht.

Der zeitgenössischen Beliebtheit gruseliger Stoffe war sich Spieß sehr wohl bewusst, was auch seine Worte im Vorwort zum *Petermännchen* belegen: „[...] ich ließ

⁴⁰¹ Vgl. Spieß, Christian Heinrich: Zloduch Petříček. Academia: Praha, 2022. Nachwort des Übersetzers Václav Maidl. S. 221-241, hier S. 223.

⁴⁰² Hartje, Ulrich: *Trivalliteratur in der Zeit der Spätaufklärung. Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spiess (1755–1799)*. Peter Lang: Frankfurt am Main, 1995.

⁴⁰³ Vgl. Skalitzky, Sepp: Christian Heinrich Spieß, S. 16.

Geister und Teufel in meiner Geschichte auftreten, weil Erfahrung mich belehrte, daß alle dergleichen Geschichten etwas Anziehendes für die menschliche Einbildungskraft haben⁴⁰⁴. Die Teufelsgestalt kommt auch in der Erzählung *Der Thormächter an der Höllenpforte* (veröffentlicht 1793 in der Zeitschrift *Apollo*) vor: Ein junger Bursche, der verschiedene Händel treibt, begegnet einem Teufel, mit dem er sich darauf einigt, drei Jahre das Tor zur Hölle zu bewachen. Die Erzählung stützt sich auf ein tatsächliches Treffen von Spieß mit einem Jungen in Tirol, wo jener im Wahnsinn bereits drei Jahre umhergeirrt war und in der Hölle zu sein glaubte. Spieß schöpfte also häufig aus persönlichen Erfahrungen, aber auch aus alten Legenden und Sagen.⁴⁰⁵

Seinen zweiteiligen Roman *Das Petermännchen, Geistergeschichte aus dem 13. Jahrhundert* veröffentlichte Spieß zuerst in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Apollo* von August Gottlieb Meißner, in Buchform erschien er 1791.⁴⁰⁶ Das Werk, eine Kombination des Schauers- und Ritterromans hatte bei dem Lesepublikum einen massiven Erfolg, wurde wiederholt neu aufgelegt und ins Englische und Französische übersetzt. Die englische Version soll angeblich dem jungen Matthew Gregory Lewis als Inspiration für die Verfassung seines Romans *Mönch* gedient haben (so unter anderem der gruselige Tod des Protagonisten).⁴⁰⁷

Wie bereits in der Einleitung verdeutlicht, ist der Roman im Rahmen dieser Dissertation eher als ein ‚Sonderfall‘ zu sehen und es ist zu betonen, dass er ca. 20 Jahre früher als der Rest der hier diskutierten Texte veröffentlicht wurde. Vielleicht zeichnet sich Spieß‘ Werk mit seiner schematischen Komposition, Widersprüchen, Fehlern, Klischees und sprachlichen Mangelhaftigkeit aus heutiger Sicht nicht durch höchste Qualität aus und kann der Unterhaltungs- bzw. Trivilliteratur zugeordnet werden, seine Bedeutung steckt jedoch einerseits in der Auffassung des Teufelpaktmotivs und dessen Funktion, andererseits in der enormen Beliebtheit des Romans am Anfang des 19. Jahrhunderts. Aus diesen Gründen wurde er als ein wichtiger ‚Schwellentext‘ für die vorliegende Dissertation ausgewählt, der die neue

⁴⁰⁴ Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften in 20 Bänden. 1. Bd. Das Petermännchen, 1. Teil. George Winter: Nürnberg, 1841. S. 4.

⁴⁰⁵ Vgl. Skalitzky, Sepp: Christian Heinrich Spieß, S. 18.

⁴⁰⁶ Es ist möglich, dass der Roman zuerst als ein Spiel gemeint wurde bzw. dass Spieß durch seine Vorliebe für das Theater und Bühnenstücke beeinflusst war. Auf jeden Fall trägt der Roman Züge eines dramatischen Stückes, vor allem was die graphische Dialogform betrifft, die an einigen Stellen von einer Art Regieanweisungen begleitet wird. 1794 erschien in Wien als eine Fortsetzung des Romans ein Schauspiel von Karl Friedrich Hensler und Joseph Franz Weigl mit dem Titel *Das Petermännchen*. Rudolph von Westerburg lebt in diesem Stück weiter, eine große Menge von Figuren wurde beibehalten, es fehlt jedoch die teuflische Figur.

⁴⁰⁷ Vgl. Zelle, Carsten: Spieß, Christian. In: Neue Deutsche Biographie.

Epoche einleitet und gleichzeitig auch die spätere Entwicklung der Teufelsfigur und des Paktmotivs kontextualisiert.

Im Roman erfährt man zuerst von dem ritterlichen Geschlecht der Westerburger, das in Speyer angesiedelt ist. Zur Zeit des geschilderten Geschehens lebt nur noch der letzte Vertreter dieses Geschlechtes, der 20jährige Rudolph Westenburg. Eines Tages erscheint ihm nach einer langen Zeit das Petermännchen, häufiger nur Peter genannt, ein zwerghafter Geist, der mit diesem Geschlecht seit vielen Jahren in Verbindung steht. Der Geist scheint ein gutmütiger *Spiritus familiaris* zu sein, bald erkennt man jedoch, dass sein Charakter eher ambivalent ist. Bei Rudolph erweckt er nämlich Sehnsucht nach dem weiblichen Geschlecht, das den jungen Ritter bislang kaum interessierte. Nun träumt er jedoch von wunderschönen Frauen und findet keine Ruhe. Seine Begierde, ständig von Peter angestachelt, führt ihn von einer Frau zur nächsten, wobei er jede ins Unglück stürzt, ohne dies wirklich zu beabsichtigen. Es sind nämlich die auf den ersten Blick gut gemeinten Ratschläge Peters und verschiedene magische Gegenstände, die zu Schande, Entführung, Tod, Selbstmord und Vergewaltigung der jeweiligen Frauen führen.

Am Ende des ersten Teils bekommt Rudolph von Peter sein geheimnisvolles Ränzchen, von dem man am Anfang der Geschichte erfährt, dass es von Peter aufmerksam bewacht und niemand in seine Nähe gelassen wird. Nun jedoch ist es Rudolph überlassen und der Leser erfährt, dass es Gegenstände enthält, die ihm auf seiner Reise in die Heimat helfen sollen: Geld, Schlüssel, eine Strickleiter und ein Buch. Dabei betont Peter die Wichtigkeit des letztgenannten Objektes: „Schlägst du das Buch links auf, so erscheine ich dir, schlägst du es rechts, so wird mein Weib dir zu Hilfe eilen!“⁴⁰⁸

Rudolph entscheidet sich also, das Buch links zu öffnen, da er dem Petermännchen unerschütterlich glaubt. Es erscheint ein grausamer Riese, der in seinem Aussehen dem Peter durchaus ähnelt. Der Riese behauptet, tatsächlich Peter zu sein, jedoch: „Ein anderer Dienst fordert andere Kräfte, zugleich auch andre Gestalt!“⁴⁰⁹

Und tatsächlich verändert sich der Charakter von Peters Diensten, der jetzt fähig ist, alles, was Rudolph befiehlt, zu verwirklichen. Es gibt jedoch immer eine grausame Bedingung, die mit der Erfüllung eines Wunsches verbunden wird. Wenn sich also

⁴⁰⁸ Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften, 2. Bd., S. 190.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 6.

Rudolph beispielsweise ein Pferd wünscht, kann es von Peter nur dann beschafft werden, wenn er dem Eigentümer tötet. Rudolph erschrickt zunächst vor diesem Vorgehen, gibt dann jedoch immer wieder seine Zustimmung zu den Bedingungen, die Peter stellt, und die Taten werden somit immer schwerwiegender. Peter braucht jedoch in jedem Fall Rudolphs Einwilligung, um die Tat zu begehen.

Als ein anderer Ritter das Ränzchen zusammen mit dem Buch entwendet, gerät Rudolph in Verzweiflung. Seine Auserwählte gehört nun einem anderen Ritter und Peter kann ihm nicht helfen. Es ist der Moment, in dem Rudolph den entscheidenden Satz ausspricht: „O dann muß ich sie retten, und wenn ich ewig dafür in der Hölle brennen sollte! [...] Sprich, weiß du Hilfe? Die Bedingung sey auch noch so schrecklich! Ich will, ich werde sie erfüllen!“⁴¹⁰

Auf diese Worte hin enthüllt das Petermännchen seine wahre Identität: „Daß ich ein Geist bin, ist dir bekannt; daß ich ein böser Geist, ein Diener des Beelzebubs bin, konntest du muthmaßen!“⁴¹¹ Es folgt eine Anleitung, auf welche Weise Rudolph den Beelzebub rufen kann.

Rudolph kämpft mit sich selbst, als er jedoch seine Auserwählte Johanna im Brautkleid sieht, überwältigt ihn seine Begierde erneut und er beschwört den Teufel so, wie ihn Peter instruierte. Es erscheint der Beelzebub und der Pakt wird geschlossen.

Hiernach gerät Rudolphs Leben zunehmend auf die schiefe Bahn. Unfähig, seine Begierde zu kontrollieren, mordet er Menschen, die ihm im Weg stehen, und zerstört die moralische Reinheit der Frauen, bis er endlich von seinen überlebenden Opfern angeklagt wird.

Der neue Kaiser belegt ihn mit einem Bann, er verliert seinen Besitz und seine Frau und Kinder verlassen ihn. Rudolph findet Trost im Alkohol und Peter hilft ihm weiter. Johanna, seine Frau, die ins Kloster gegangen ist, schickt zu ihm einen Priester, damit Rudolph beichtet und seine Seele gerettet wird. Der Priester befragt Rudolph: „Willst du bereuen dein Sündenleben? Wiederkehren zur Tugend? Abschwören den Satansbund, und mit Gott ihn erneuern?“⁴¹² Der aufgewühlte Rudolph stimmt zu. Nun muss noch der Teufelsbund aufgelöst werden. Der Priester führt eine Beschwörung durch, bei der „schreckliche Gestalten“ auftauchen und „Sturmwinde“⁴¹³ toben. Danach erscheint Beelzebub selbst. Der Priester verhandelt mit ihm die Aufhebung

⁴¹⁰ Ebd., S. 53.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ebd., S. 127.

⁴¹³ Ebd., S. 128.

des Paktes und Beelzebub verschwindet wieder. Rudolphs Besitz wird zu kirchlichen Zwecken genutzt, es wird ein Kloster gegründet, womit seine Sünden getilgt werden.

Rudolph widmet sich zunächst tatsächlich dem Büßen und Beten, jedoch nur aus Furcht vor der Hölle. Bald wird er durch das gottgefällige Leben im Kloster gelangweilt und er denkt sich die Lüge aus, dass er in Palästina beim Heiligen Grab beten wolle. Der Abt erteilt begeistert seine Erlaubnis.

Rudolph macht sich auf den Weg, erkennt jedoch bald, dass diese Pilgerfahrt nicht leicht ist, da er kein Geld hat und somit hungern und dürsten muss. Er stößt auf eine Hütte, wo ein schönes Mädchen namens Agnes mit ihrer Stiefmutter lebt. Die beiden kümmern sich um ihn und Rudolph brennt bald wieder vor Begierde. Auch Agnes fühlt eine tiefe Zuneigung zu diesem Mann. Sie ahnen jedoch nicht, dass Agnes Rudolphs eigene Tochter ist.

Rudolph setzt seine Wanderung fort, aber er verliert sich im Wald und wird von Müdigkeit und Hunger übermannt. Er erinnert sich an Peters magisches Buch, das sich noch in seinem Ränzchen befindet. Kurz überlegt er, ob er es links oder rechts aufschlagen soll, dann wählt er jedoch die rechte Seite. Peter taucht vor ihm auf, spricht jedoch kaum mit Rudolph, sondern gibt ihm nur einen Stab, mit dem Beelzebub herbeigerufen werden kann. Wieder kämpft Rudolph mit sich selbst, aber wie immer wird er durch die Versuchung überwältigt und beschwört den Teufel.

Es wird ein neuer Pakt geschlossen. Rudolphs Beweggründe sind nun allerdings anders. Er sehnt sich nach einem ruhigen Familienleben mit Agnes. Nachdem Peter ihm Geld besorgt hat, schickt ihn Rudolph weg, und zwar mit der Bemerkung, dass er sich einen neuen Herrn aussuchen könne. Er fährt umgehend in das Dorf zurück, wo Agnes lebt, macht jedoch eine gruselige Entdeckung. Das Dorf wurde von Räufern ausgeplündert und niedergebrannt, die Mutter von Agnes ist tot und Agnes von den Räufern entführt. Rudolph findet keine andere Lösung, als wieder Peter herbeizurufen. Er erfährt, dass Peter nun den Räufern dient und an der Katastrophe seinen Anteil hat. In dieser Situation kann er dem verzweifelten Rudolph nur dadurch helfen, indem er ihn zu Agnes bringt. Es liegt jedoch an Rudolph selbst, seine Auserwählte zu retten, was ihm auch gelingt. Die beiden heiraten und leben ein idyllisches ruhiges Leben, das jedoch nicht lange andauert. Vor Agnes erscheint mehrmals das Phantom ihrer gestorbenen Mutter und eines Tages tauchen auf der Burg auch alle gestorbenen Frauen auf, die nun Rudolph anklagen. Kurz danach treten auch Beelzebub und Peter in Erscheinung (diese Szene wird unten ausführlicher

diskutiert). Nachdem alle Sünden aufgezählt worden sind, bemächtigt sich eine Schar von Rächer-Teufeln des ohnmächtigen Rudolphs: „Verzweifle! riefen sie, verzweifle! und schleuderten ihn an die Wand, daß das Blut und Gehirn umherspritzte. Rauschend flogen sie mit ihm von dannen, verfinsterten mit ihren schwarzen Fittigen die Gegend, und zerrissen hoch in der Luft seinen Körper.“⁴¹⁴

Kurze Zeit später besucht der Priester, der Rudolph dabei geholfen hatte, den Pakt aufzulösen, die Burg. Er findet dort ein Buch vor und nachdem er es aufschlägt, erscheint vor ihm Mathilde. Diese berichtet in weiter zeitlicher Rückschau von ihrer und Peters Geschichte und nennt auch die Gründe, weswegen sie als Geister agieren. Peter war ein Ritter, der im 9. Jahrhundert lebte und mit Mathilde verheiratet war. Das anfängliche Glück ihrer Heirat wird jedoch gestört, als Peter zu prassen anfängt, er trinkt, bringt Dirnen auf die Burg und erniedrigt seine Frau. Sein Vermögen wird immer größer, was allgemein Verdacht erregt. Bald merkt Mathilde, dass „ein fremder Ritter, in schwarzer Rüstung“⁴¹⁵ regelmäßig ihren Mann besucht. Einmal belauscht Mathilde ein Gespräch zwischen den beiden und es wird ihr klar, dass der Ritter „der Satan selbst [ist], und daß [ihr] Mann einen Bund mit ihm geschlossen [hat]“⁴¹⁶. Mathilde holt einen Geistlichen zur Hilfe, aber sie kommen zu spät. Peter wird von den Teufeln zerrissen und jeder von ihnen trägt noch ein Stück von Peters Körper. Der Geistliche greift ein und die Teufel müssen ihr Treiben beenden. Aus den Körperresten wird ein kleines Männchen zusammengestellt, das Mathilde vergräbt. Nach drei Tagen taucht Peter jedoch an ihrem Bett auf und teilt ihr mit, dass er dazu verdammt sei, „auf der Erde umher [zu] irren“⁴¹⁷, bis er „einen [seiner] Nachkommenschaft zum Bösen verleitet“⁴¹⁸. Obwohl sie dazu aufgefordert worden ist, dass sie Peters Vermögen den Armen schenken soll, bewahrt Mathilde das Gold für ihre Nachkommen auf, die sie schützen will. Peters Geschichte hält sie geheim. Deshalb muss auch sie nach ihrem Tod auf der Erde herumirren: „Dir ist endlich Macht gegeben, deine Nachkommen zu schützen, wenn sie selbst zu dir kommen, wo du mit Erfolg wirkst, soll der Verführer [d.h. Peter] nicht wirken, wo du bist, soll er

⁴¹⁴ Ebd., S. 161.

⁴¹⁵ Ebd., S. 168.

⁴¹⁶ Ebd., S. 170.

⁴¹⁷ Ebd., S. 172.

⁴¹⁸ Ebd., S. 171.

nicht seyn können, und so das Gegentheil.“⁴¹⁹ Mit dem Tod von Rudolph und Agnes stirbt das ritterliche Geschlecht aus.

Analyse

Der Bündner und der Pakt

Am Anfang der Geschichte ist Rudolph ein gegenüber den Frauen gleichgültiger junger Ritter, der sich nur für die Jagd interessiert. Er zeichnet sich durch keine überdurchschnittlichen und außergewöhnlichen Eigenschaften aus. Mit dem Tag seines vierundzwanzigsten Geburtstags beginnt jedoch eine Wandlung, die von Peter zwar angestachelt wird, jedoch auch vorbestimmt ist. Ähnlich wie beispielsweise in Hoffmanns Roman *Elixiere des Teufels* spielt hier eine große Rolle die Prädestination, die auch nicht durch Buße und Reue überwunden werden kann. Diese können die Abfolge der Ereignisse nur zeitweilig aufhalten. Auch für Rudolph bietet sich zweimal die Möglichkeit, die Entwicklung aufzuhalten. Er versucht, in einem Kloster zu büßen, und nimmt die Ratschläge von Petermännchens Frau Mathilde an. Für Rudolph ist es jedoch schwierig, sich zu entscheiden, welcher Seite des ungleichen Ehepaares er glauben sollte, da die beiden sich gegenseitig böser Absichten bezichtigen. Mathilde verordnet Rudolph, dass er fastet und büßt und ihre Pflgetochter heiratet, darüber hinaus übergibt sie ihm einen Hut, der zu seinem Schutz in jeder Situation dienen soll. Als er jedoch später im Kerker sitzt und verzweifelt, wirft er den Hut fort und verliert hierdurch die Möglichkeit, sich zu retten.

Wie man erst am Ende der Geschichte erfährt, resultiert die Prädestination und Prädisposition Rudolphs daraus, dass er einer der Nachkommen des Paares Peter und Mathilde ist. Zu seinen Lebzeiten schloss Peter einen Teufelpakt ab, um in den Genuss von Wohlstand zu kommen. Der Teufel erlegte ihm jedoch auf, dass er nach seinem Tod als Zwerg ins Diesseits zurückkehrt und seinen Nachkommen (unter der Bedingung, dass sie unverheiratet und mindestens 24 Jahre alt sind) zu Übeltaten

⁴¹⁹ Ebd., S. 175.

anstiftet. Auch deshalb erscheint Peter nach einer langen Zeit gerade am Tag von Rudolphs vierundzwanzigstem Geburtstag.

In dem ersten Teil des Romans ist Rudolph noch von seinen eigenen Übeltaten erschrocken, dennoch begeht er sie, weil ihn die jeweilige Situation dazu ‚zwingt‘ und er manchmal keinen anderen Ausweg sieht. Offensichtlich hat er Schwierigkeiten, zwischen dem Bösen und Guten zu unterscheiden. Es ist nicht selten, dass er von Peter über diese Tatsache belehrt wird. Als Rudolph zum Beispiel Pferde benötigt, teilt ihm Peter mit, dass er zunächst ihren Besitzer töten müsse, um sie Rudolph zu verschaffen:

Rudolph. Menschenmord ist schrecklich, schrecklicher noch, wenn der Ermordete unschuldig ist. Mache bessere Bedingung.

Peter. Du befiehlst mir Unkraut zu säen, und willst Waizen ärndten? Lerne doch einmal einsehen, und begreifen, daß böser Vorsatz nur durch noch schlimmere Hilfsmittel zur That werden kann! Um weiß schwarz zu machen, muß ich mich der schwarzen Farbe bedienen, und werde unmöglich mit rother oder weißer meinen Endzweck erreichen.

Rudolph. So mache denn schwarz, was nicht weiß bleiben kann! Räume hinweg, was mich in meinem Vorhaben hindert, und besorge die Pferde, welche mich und meine Leute ungehindert nach dem Hafen bringen.⁴²⁰

Ein anderes Mal betont Peter, dass Rudolph über Herz und Vernunft verfüge, deshalb trage er Verantwortung für seine Taten, zu denen er von niemandem gezwungen werde: „Herr, du hast Sinn und Verstand! Hast Kopf und Herz, kannst denken, wollen und handeln wie alle Menschen!“⁴²¹ Oder auch: „Frei muß der Mensch handeln, ungezwungen wählen, aber auch allein verantworten, je nachdem er handelte, nachdem er wählte.“⁴²²

Nach kurzem Zögern und Kampf mit sich selbst lässt Rudolph aber auch die schrecklichsten Taten zu, da er seine Bedürfnisse um jeden Preis befriedigen will. Im späteren Stadium seines Charakterwandels verliert er seine Gewissensbisse und er scheint sogar sich über die bösen Taten zu freuen. Dieser mentale Zustand ist auch

⁴²⁰ Ebd., S. 32.

⁴²¹ Ebd., S. 8.

⁴²² Ebd., S. 9.

Voraussetzung für den Abschluss des Teufelspakts.⁴²³ Im Vergleich mit den anderen hier angeführten Bündnern ist Rudolph ein Extremfall: Nicht nur verfügt er über eine unvorstellbare Geldmenge und Macht, sondern er mordet, vergewaltigt, entführt Frauen usw.

Seine Entscheidungen sind überdies nicht spontan. Über seine Taten denkt er häufig lange nach und er schaltet sein Gewissen bewusst aus, um seine Ziele zu erreichen. Dass ihn zunächst Gewissensbisse plagen, zeugt davon, dass er sich mit der Frage der Moral beschäftigt, jedoch nie in hinreichendem Maße. Neben dem Gewissen (bzw. der Moral) kämpfen in ihm noch zwei weitere innere Kräfte, von denen auch in Spieß' Text gesprochen wird, nämlich seine Gefühle (das Herz) und sein Intellekt (der Verstand). Diese drei Instanzen sind manchmal jedoch widerstreitend und neutralisieren sich oft gegenseitig.⁴²⁴ Besser als von Gefühlen lässt sich im Fall Rudolphs von primitiven Trieben sprechen, die der Protagonist rasch befriedigen muss, ohne über mögliche Konsequenzen nachzudenken. Seinen Intellekt nutzt Rudolph dazu, die Herangehensweise zu planen, die ihm zur schnellen und einfachsten Erfüllung seiner Wünsche verhelfen soll.⁴²⁵

Die Notsituationen, in die Rudolph immer wieder gerät, sind eine Art Prüfung seines Charakters, bei welchen er sich entscheiden soll, ob er das Gute oder das Böse wählt. Nur ein paar Mal entscheidet sich Rudolph für das Gute (beispielsweise als er sich von dem ersten Teufelspakt befreit und ins Kloster geht), dieser ‚episodenhafte‘ Zustand wird jedoch bald wieder von seinen Bedürfnissen überwältigt. Im *Petermännchen* sind nicht nur die kirchlichen Vertreter die Darsteller des Guten, sondern auch Peters Frau Mathilde, die Rudolph zur Buße, Ruhe und vor allem zur Distanz von der äußeren Welt auffordert. Das Gute zu tun, bedeutet dabei eine (von Gott) vorgegebene Moral zu respektieren, d.h. im Einklang mit dem eigenen Gewissen zu handeln, auch in denjenigen Situationen, in denen eine solche Entscheidung als unsinnig oder gefährlich erscheinen mag.⁴²⁶

⁴²³ Vgl. Hartje, Ulrich: Trivalliteratur in der Zeit der Spätaufklärung, S. 32.

⁴²⁴ Die Auseinandersetzungen vom Gewissen, Herzen und Verstand werden an mehreren Stellen der Geschichte thematisiert. So etwa als Rudolph, angesichts von Hunger und Erschöpfung verzweifelt, eine erneute Zusammenarbeit mit dem Petermännchen erwägt: „Gegen diesen Vorschlag, den sein Herz gleich billigte, setzte sich sein Gewissen emsig, und Rudolph beschloß im Fortwandern nach andern Mitteln zu ringen.“ (Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften, 2. Bd., S. 141.)

⁴²⁵ Vgl. Hartje, Ulrich: Trivalliteratur in der Zeit der Spätaufklärung, S. 40.

⁴²⁶ Vgl. Ebd., S. 49.

Als Heilmittel gegen seine Begierden wird (vor allem durch die Figur von Mathilde) eine gewisse Art von Passivität nahegelegt, welche im *Petermännchen* fast zur Tugend erhoben wird: „[Spieß] suggeriert dem Leser, dass Notlagen Prüfungssituationen sind und dass das Glück den Verzicht auf berechnende Eingriffe in den Lauf der Ereignisse notwendig voraussetzt.“⁴²⁷

Das Geschehen im ersten Teil steigert sich, bis es zum moralischem Verfall Rudolphs, eines einst tugendhaften Ritters, kommt. Somit wird er für den Abschluss des Teufelpaktes reif und kann dem Beelzebub anheimfallen.

Eine wesentliche Rolle hierbei spielt das scheinbar harmlose Petermännchen, das Rudolph auf seinem sündhaften Weg begleitet und für seinen Herrn Beelzebub bereitmacht. Peter verrät Rudolph die zum Herbeirufen des Teufels wichtigen Mittel, wobei er jedoch betont, dass Rudolph mit seinem freien Willen entscheide und nicht zum sündhaften Vorgehen gezwungen werde. Es ist auch eine der ‚Belehrungen‘ des Romans: Jede kleine und scheinbar sinnlose Entscheidung kann später fatale Konsequenzen haben. Man entscheidet selbst und trägt für seine Entscheidungen auch selbst die Konsequenzen.

Das Petermännchen instruiert Rudolph darüber, wie er Beelzebub beschwören soll: Mit einem Stab soll er „siebenmal in die Luft, siebenmal auf die Erde“ schlagen und „siebenmal den Namen Beelzebub“⁴²⁸ aussprechen.

In der Paktszene wird der Kontrakt zwischen Rudolph und Beelzebub hergestellt. Der Teufel benimmt sich wie ein Anwalt oder ein Händler, der erst vor Augen seines Kunden einen Vertrag entwirft. Er fragt sogar nach der Frist, nach deren Ablauf er Rudolphs Seele gewinnt. Rudolph schlägt vierzig Jahre vor, Beelzebub lacht ihn jedoch aus. Schließlich handelt Rudolph mit dem Teufel eine Frist von zwölf Jahren aus, da Beelzebub seine Großmütigkeit zeigen will. „In zwölf Jahren, in der Nämlichen Stunde! – Punktum! Unterschreib! Gieb mir den Zeigefinger deiner linken Hand! (er ritzt ihn auf). Unterschreibe mit deinem Blute! Denn Blut tilgt keine Flamme, löscht kein Feuer aus!“⁴²⁹

Wieder geht es also um einen Pakt, der auf klassische Weise abgeschlossen wird und der in seiner Beschaffenheit nicht besonders von dem idealtypischen Verlauf des

⁴²⁷ Ebd., S. 48.

⁴²⁸ Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften, 2. Bd., S. 57.

⁴²⁹ Ebd., S. 58.

Abschlusses abweicht. Begleitet wird er wieder mit einer Belehrung, nämlich dass nicht die Leserlichkeit der Unterschrift wichtig sei, sondern lediglich der Vorsatz des Bündners.

Beelzebub verschwindet und es erscheint wieder Peter, der dem Paktierer etwa im mephistophelischen Sinne „als Sklave, als Freund, Rathgeber, Gehilfe und Genosse“⁴³⁰ dienen wird. Der böse Geist fungiert also als ein Unterknecht oder Vermittler des Teufels höheren Rangs. Der Teufel bzw. Beelzebub ist in diesem Fall kein Dienender, er besorgt nur die Formalitäten.

Die Macht der Widersacher ist jedoch beschränkt. Später stellt Rudolph nämlich die Forderung, dass Peter oder Beelzebub eine Kirche betreten, um ihm Zugang zu den wunderschönen Novizinnen zu verschaffen. Hierzu ist jedoch keiner der beiden fähig und Beelzebub beruft sich auf den Inhalt des Kontraktes, wo eben diese Ausnahme geschrieben steht – nur Rudolph hat den Text nicht gründlich gelesen.

Nach ein paar Jahren wird der Pakt von einem Priester aufgehoben und verbrannt. Die Auseinandersetzung zwischen dem Teufel und dem Priester verläuft wesentlich länger als die Dialoge des Teufels und Rudolphs bei dem Paktabschluss, was mit dem intendierten didaktischen Zweck des Romans korreliert:

Priester. Brüllender Löwe, der du im Finstern einher schleichst, Menschen zu fangen, gib deinen Raub zurück!

Beelzebub. Ich habe genommen, was er selbst mir bot! Ich habe treulich die Bedingung erfüllt, und hoffe, daß auch er sein Wort halten wird.

Priester. Sieh! noch lebt er, noch steht er in der Hand dessen, der ihn schuf, und dich verdammte! Er bereut, er will wandeln auf dem engen Pfade zum Himmel, und verlassen die breite Strasse zur Hölle. Ich will sein Führer seyn!

Beelzebub. Wer bürgt für seinen Entschluß?

Priester. Er selbst muß bürgen.

Beelzebub. Wenn er aber nicht Wort hält, wenn er dich betrügt, wie er mich betrog?

Priester. Dann richte ihn Gott, nicht ich.

Beelzebub (*den Kontrakt dem Priester zu Füßen legend*). Dann trete ich in meine vorigen Rechte, und fordere, was er mir versprach.

⁴³⁰ Ebd., S. 61.

Priester. Entweiche! Entweiche!

Beelzebub. Wer wird nun ersetzen, was ich um seinetwillen stahl?

Priester. Er wird erstaunen, was er noch besitzt, und mit Gebet denen lohnen, die er nicht bezahlen kann.

Beelzebub. Wer wird stillen der geraubten Unschuld Thränen?

Priester. Seine Reue.

Beelzebub. Wer wird rächen der Ermordeten Blut?

Priester. Seine Buße.

Beelzebub. Wer wird richten seine Seele?

Priester. Seine künftigen Thaten.⁴³¹

Die hier angeführte Szene, die den Kampf zwischen einem Vertreter des Guten und einem Vertreter des Bösen veranschaulicht, wirkt sehr eindrucksvoll und arbeitet, kaum überraschend, mit Verweisen auf Bibelpassagen. Die Bezeichnung „brüllender Löwe“ stammt aus dem 1. Brief des Petrus (5,8): „Seid nüchtern und wacht; denn euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge.“ Beelzebub beruft sich auf die Gerechtigkeit seines Handelns. Wie in allen anderen Szenen, wo er auftaucht, wirkt er im Prinzip unparteiisch, als jemand, der seine vorher gegebene Aufgabe eines Widersachers gewissenhaft erfüllt. Er scheint die Schwere von Rudolphs Taten zu spüren und bringt kein Vergnügen darüber zum Ausdruck. Seine Aufgabe ist außerdem, das göttliche Gute hervortreten zu lassen, indem er den Gegenpol bildet. Zum Verbrechen zwingt er niemanden: Er wartet lediglich ab, bis sich das Opfer selbst meldet.

Betrachtet man die Aussagen der beiden Protagonisten in dieser Szene näher, ist es unübersehbar, dass der Priester als Vertreter der geistlichen Ordnung und Gerechtigkeit agiert und der Teufel wiederum die weltliche Ordnung repräsentiert, wobei sich diese Sphären nicht einigen können. Dadurch erinnert der Dialog, greift man nach der juristischen Terminologie, auch an einen Meinungs-austausch des Verteidigers (des Geistlichen) und des Anklägers (des Teufels). Ganz berechtigt stellt Beelzebub Fragen, die mit der Tilgung von Rudolphs Sünden zusammenhängen, der Priester beruft sich auf die höhere Macht Gottes,⁴³² mit einem spürbaren Optimismus

⁴³¹ Ebd., S. 128-130.

⁴³² Die Frage der Wirkung Gottes wird im Roman ebenfalls behandelt, obwohl nicht zu deutlich. Hartje nennt drei Ebenen, die in dem Werk zu finden sind. Auf der untersten (Diesseits) befindet sich Rudolph, dagegen auf der obersten (Jenseits) befindet sich Gott. Zwischen diesen Ebenen liegt eine Zone, die die Geister Peter und Mathilde bewohnen und aus der sie auf Rudolph einwirken (Vgl. Hartje, Ulrich:

glaubt er an die Reue und die darauffolgende Erlösung des Sünders. Dagegen zeigt sich Beelzebub als ein schlichter Rationalist, indem er an Rudolph als Menschen seine Zweifel äußert. Er selbst hat die Erfahrung gemacht, dass Rudolph sein Wort nicht hält und sich von seinen Bedürfnissen bzw. Trieben leiten lässt. Er wird jedoch von dem Geistlichen überwältigt und verschwindet mit Heulen.

Wie bereits oben angeführt, wird noch ein zweiter Pakt abgeschlossen. Beelzebub ist aber diesmal vorsichtig, da er Rudolph nicht mehr glaubt. Zuerst weigert sich Rudolph, jedoch nur schwach:

Rudolph. So geschehe, was da wolle, ich unterschreibe nicht.

Beelzebub. So will ich nachgeben. Sieh, ich könnte mit Recht die Erneuerung des alten Kontrakts fordern, aber weil du doch wieder zu mir kehrest, so gebe ich dir auf's Neue zwölf Jahre Frist.

Rudolph. Ich kann nicht! Ich kann nicht!

Beelzebube [sic!] Ich gebe dir zwanzig, ich gebe dir dreißig Jahre; dies ist das höchste Alter, das du erreichen kannst, und immer ist es noch ungewiß, ob du mir nicht im letzten Monat wieder entwischest.

Der geängstigte Rudolph unterschrieb endlich. Beelzebub verschwand.⁴³³

Wieder meldet sich Rudolphs Verstand, der seine Tat rechtfertigt und eine schnelle Lösung findet, mit der die zwei anderen Instanzen, das Gewissen und das Herz, einverstanden sind:

Rudolph ließ sich es herrlich schmecken, und gieng, als er satt war, auf das Neue mit seinem Verstande zu Rathe. Du hast wieder unterschrieben, bist wieder des Satans Bundesgenosse, dachte er, aber dreißig Jahre sind eine lange Frist. Bis dahin wird und kann sich viel ändern. Dem alten lebenssatten Mann ist das Kloster nicht mehr fürchterlich, ist es sogar Ruhe für seinen Körper. Ehe diese Zeit verstreicht, ziehe ich dahin, ohne ernstlich Buße, und sterbe lebenssatt und doch selig. Auch will ich mein

Trivilliteratur in der Zeit der Spätaufklärung, S. 47). Welcher Zone Beelzebub zugehört, erwähnt Hartje nicht. Der ambivalente Charakter des Teufels erlaubt keine klare Zuordnung und Kategorisierung, da sich Beelzebub zwischen den einzelnen Ebenen bewegt – er ist Angehöriger sowohl des Jenseits als auch der im Zwischenraum zum Diesseits liegenden ‚Grauzone‘.

⁴³³ Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften, 2. Bd., S. 144.

Gewissen die Zeit über nicht mit Missethaten belasten. [...] Sein Gewissen stimmte diesem Entschluß bei, und sein Herz billigte ihn ganz.⁴³⁴

Rudolph verlässt gemeinsam mit Peter den Wald, in dem er glaubte, verloren zu sein. Jetzt sieht er jedoch, dass er mit ein wenig Mühe den richtigen Weg finden kann und keinen neuen Kontrakt unterschreiben muss. Er stellt nämlich fest, dass in der Nähe des Waldes ein Dorf liegt, wo er sich erfrischen kann.

Das nächste Mal erscheint Beelzebub völlig unerwartet, als es bereits scheint, dass Rudolph endlich Ruhe und Glück in seinem Leben gefunden hat. Dieser begreift nicht, warum der Abgesandte der Hölle so bald nach dem Unterzeichnen des zweiten Paktes kommt. Diesmal ist es jedoch Beelzebub, der Rudolph betrügt. Wieder liest der Bündner den Vertragsinhalt nicht gründlich und mit seiner Unterschrift erneuerte er den vorherigen Pakt mit der Frist von 12 Jahren. Nachdem Peter Rudolphs Verbrechen aufzählt, wird der Bündner auf Beelzebubs Befehl von den sog. Rächern zerrissen.

Am Ende des Romans kommt eine Autorenfiktion vor, mit welcher der Erzähler seiner Geschichte Authentizität verleihen will. Zu Rudolph führt er an, dass er eine realhistorische Person aus dem 13. Jahrhundert gewesen und von einem kleinen Greis begleitet worden sei, in seiner Umgebung Angst und Schrecken verbreitet hätte und aus dem Fenster gesprungen sei, als er von seiner Heirat mit der eigenen Tochter erfuhr. Derartiges soll in den Klosterannalen geschrieben stehen. Der Roman entspreche also dem Inhalt eines alten Manuskripts, das in einem Kloster von einem Abt gefunden worden sei. Manche Gelehrten „hielten [die Geschichte] für buchstäblich wahr, und lobten Gott, daß er vormals den Menschen so deutliche Beweise von der Existenz und Verführung des Teufels gegeben habe.“⁴³⁵

Wieder lässt der Erzähler den Teufelsglauben der damaligen Zeiten mit dem zeitgenössischen Glauben an Gott und den Teufel kontrastieren und betont die Tatsache, dass dieser allmählich schwächer wird, womit er einen bereits oben zitierten Satz des Teufels in Erinnerung ruft: „Ehe noch fünf hundert Jahre vergehen, wird man Seelen umsonst haben, und nicht zu kaufen brauchen; da werden die Leute keinen Gott mehr glauben, und meinen Teufeln selbst in die Klauen laufen.“⁴³⁶

⁴³⁴ Ebd., S. 144.

⁴³⁵ Ebd., S. 177.

⁴³⁶ Ebd., S. 58.

Weiter wird erwähnt, dass die Gelehrten in dem Text einen „allegorischen didaktischen Sinn“⁴³⁷ gefunden hätten. Auch der Erzähler scheint einem solchen Zweck verpflichtet zu sein. Er fügt dem *Petermännchen* eine Interpretationshilfe bei, die auch als ein Appell an den Leser verstanden werden kann. Er unterstreicht den allegorischen Charakter seines Romans, womit er unter anderem die übernatürlichen Elemente erklärt.

Im Folgenden werden die im Roman angeführten Interpretationspunkte und Belehrungen zusammengefasst:

1. Im Petermännchen sind die menschlichen Leidenschaften verkörpert, vor allem die Wollust, die den Menschen zu Übeltaten verführt.
2. Mathilde symbolisiert die Religion, warnt von der Verdorbenheit und zeigt den richtigen Weg zu Gott.
3. Der Schutzhut, den Rudolph von Mathilde bekommt, symbolisiert den unerschütterlichen Glauben und schützt vor den teuflischen Verlockungen.
4. Der Gürtel, den eine der Frauen trägt, symbolisiert die Schamhaftigkeit und moralische Reinheit. Durch ihn werden die Mädchen dazu aufgefordert, keusch zu sein.
5. Mit teuflischer Unterstützung gewinnen die einst „zwerghaften“ menschlichen Leidenschaften eine Riesengestalt und können nicht mehr bewältigt werden.
6. Mathilde fesselte Peter an einen Felsen. Ähnlich verfügt der Glaube über Fesseln für die Leidenschaften des Menschen.
7. Die Laster können auch in ein Kloster eindringen und es verwüsten.⁴³⁸

Hartje ist davon überzeugt, dass Spieß mit dieser ‚Anleitung‘ ausschließen wollte, „dass die übersinnlichen Elemente in seinem Werk missverstanden wurden.“⁴³⁹ Diese Herangehensweise entspricht der aufklärerischen Tradition, die die metaphysischen Elemente nur als Allegorie der diesseitigen Probleme nutzt. Unter Verweis auf Otto Rommel bezeichnet Hartje *Das Petermännchen* als „Sonderform einer ‚rationalistischen Dämonie‘, mit dem Unterschied zur romantischen Dämonie, die ‚durch die empirische Wirklichkeit hindurch eine höhere Welt fühlbar‘ machte“⁴⁴⁰. Hieraus folgt, dass der

⁴³⁷ Ebd., S. 177.

⁴³⁸ Eine Zusammenfassung von: Spieß, Christian Heinrich: *Ausgewählte Schriften*, S. 178-179.

⁴³⁹ Hartje, Ulrich: *Trivalliteratur in der Zeit der Spätaufklärung*, S. 45.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 50.

Roman nicht nur der trivialen Unterhaltung dienen sollte, sondern an die Moral der Leser appellieren wollte. Vor der romantischen Kulisse mit den typischen Motiven des Mittelalters, Orients und alter Burgen mit ihrer Ritterkultur klingt noch die aufklärerische Denkweise nach. Trotzdem zeigt Spieß, wie wichtig es ist, sich an Gewissen und Frömmigkeit zu orientieren, anstatt die Ratio durch Triebe und wilde Emotionen trüben zu lassen und eigene Leidenschaften nicht zu zügeln. Gerade letzteres stellte nämlich für die Epoche der Vernunft ein Schreckbild dar. Wenn er nicht richtig verwendet wird, kann auch mit Verstand aus einem guten Diener ein schlechter Herr werden.

Die Teufelsfigur

Die teuflische Figur wird in diesem Roman als Beelzebub bezeichnet, d.h. mit einem Äquivalent zur Benennung ‚Satan‘. Der Begriff Beelzebub entstammt dem Neuen Testament, zum ersten Mal wurde er noch als ‚Beelzebul‘ im Buch Markus (3, 22) benutzt. Erst die Bibelübersetzungen der Spätantike (etwa Vulgata) verwenden die Variante ‚Beelzebub‘. Außerhalb der ersten drei Evangelien des Neuen Testaments ist dieser Name jedoch nicht zu finden.⁴⁴¹ Die Interpretationen und Auffassungen dieser Gestalt sind eher uneinheitlich – sie kann entweder als Synonym zu ‚Satan‘ oder ‚Luzifer‘ vorkommen (so zum Beispiel bei Dante) oder auf einen anderen Repräsentanten der Höllenhierarchie hinweisen. Im älteren Fauststoff steht Beelzebub an der Position eines der Gouverneure zwischen Luzifer als dem König der Hölle und Mephistopheles als einem der sieben Fürsten.⁴⁴² Die Evangelien thematisieren ihn als einen Herrscher der Dämonen. Die Zaubersliteratur und folglich auch die Dämonologie sprechen über ihn häufig als über den ‚Herrn der Fliegen‘ oder ‚Fliegendämon‘, mit einem Vorbild im Zoroastrismus.⁴⁴³

⁴⁴¹ Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 1, S. 1029-1031, hier S. 1029.

⁴⁴² Vgl. Graf, Arturo: Satan, Beelzebub, Lucifer. Der Teufel in der Kunst. Parkstone International: New York, 2017. S. 56.

⁴⁴³ Vgl. Frick, Karl R.H.: Satan und die Satanisten. Ideengeschichtliche Untersuchungen zur Herkunft der komplexen Gestalt ‚Luzifer, Satan, Teufel‘, ihrer weiblichen Entsprechungen und ihrer Anhängerschaft. Akademische Druck- und Verlagsanstalt: Graz, 1982. S. 144f.

Beelzebub wird in dem *Petermännchen* als Darsteller der höllischen Oberschicht geschildert: „ein Mann, gekleidet im herrlichsten Goldstoff, geschmückt mit Edelsteinen und Perlen, stand vor ihm, unter seinem Arm hatte er eine Pergamentrolle, in der Hand einen Griffel. Wohlgeruch verbreitete sich durch das Gemach.“⁴⁴⁴ Sein Aussehen wirkt weltlich und nichts deutet auf sein diabolisches Wesen hin – außer des hinkenden Ganges und des Schwefelgeruchs, den er bei seinem Verschwinden verbreitet. Da er bei seinen beiden Auftritten ein Blatt Pergament mit sich trägt, wirkt er als derjenige unter den Teufeln, dessen Aufgabe es ist, die Paktabschlüsse zu vermitteln; auch bei dem zweiten Mal war er „feuerfarb gekleidet, hinkte herbei, und hielt eine Pergamentrolle unter seinem Arm.“⁴⁴⁵

Beelzebub orientiert sich an bestimmten höheren Regeln, was etwa seine Reaktion nach dem Kontakt mit dem Priester veranschaulicht. Dem Priester gegenüber benimmt er sich ängstlich, verbeugt sich tief und wird von diesem schließlich verbannt. Auch sein Verhalten gegenüber Rudolph ist durch juristische Korrektheit bestimmt. Das, was im Pakt geschrieben steht, wird ohne Ausnahme eingehalten. Nichts Auffälliges oder sogar Gruseliges ist an diesem Teufel zu finden – die Rolle eines diabolischen Juristen spielt er mit Vollkommenheit. Auffällig sind eher seine Unauffälligkeit und die Neutralität seines Auftretens – es ist im Gegenteil der menschliche Protagonist, Rudolph, der mit seinen Gewalttaten in deutlicher Weise Schreck und Grausen erregt.

Das *Petermännchen* hingegen ist ein böser zwergenhafter Geist niedrigeren Ranges, der jedoch viele magische Künste beherrscht. Sowohl seine als auch Beelzebubs Macht ist beschränkt, wie es in der Regel in allen Teufelpaktgeschichten zu beobachten ist: Beide sind nicht fähig, geweihten Boden zu betreten.

Obwohl auch das *Petermännchen* Gewalttaten verübt, geschieht dies nicht aufgrund eigener Entscheidungen, sondern es handelt als eine verlängerte Hand Rudolphs.

Während Peter zunächst Rudolphs Ratgeber, Begleiter und Freund ist, agiert er im zweiten Teil des Romans als „eine rein exekutive Instanz“⁴⁴⁶. Er gibt Rudolph keine Ratschläge, sondern ist willig, nur seine Anforderungen zu erfüllen. Dadurch zwingt er seinen Herrn im Prinzip dazu, die Verantwortung für seine Taten selbst zu

⁴⁴⁴ Spieß, Christian Heinrich: *Ausgewählte Schriften*, S. 188.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 202.

⁴⁴⁶ Hartje, Ulrich: *Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung*, S. 31.

übernehmen. Diese Verwandlung begleitet auch die Transformation von Peters Äußerem, als aus dem netten *Spiritus familiaris* ein furchterregender Riese wird. Eine dämonische Wesenheit in der Gestalt eines Riesen kommt in Sagen und Märchen nicht selten vor (siehe auch Kapitel 5.1). Wilhelm Hauff etwa greift nach dieser Darstellung in seinem Kunstmärchen *Das kalte Herz* (1827), wo der Riese Holländermichel als Repräsentant des Bösen agiert. Am Ende der Geschichte wird die bereits diskutierte Analogie mit den menschlichen Leidenschaften hergestellt, indem der Erzähler darauf hinweist, dass „[d]ie Leidenschaften der Menschen anfangs *Zwerge* [sind], werden sie aber gepflegt und gewartet, so verwandeln sie sich, wie Peter, in Riesen, und dann kann ihnen nichts widerstehen.“⁴⁴⁷

Die Beziehung von Peter und Mathilde und ihre Aufgaben sind bereits weiter oben beschrieben worden. Diese zwei zwerghaften Geister repräsentieren die Seiten des Guten und des Bösen und stehen allegorisch zudem für zwei Kräfte, die im menschlichen (somit auch Rudolphs) Inneren gegeneinander kämpfen. Dies wird auch im Zusammenhang mit dem Öffnen des magischen Buches dargestellt: Peter erscheint, wenn das Buch links, Mathilde dagegen in dem Moment, als es rechts aufgeschlagen wird. Die linke Seite wird aus der theologischen Sicht mit der Wirkung Satans verbunden. Dies wird im Roman auch durch eine sonst eher unauffällige Stelle unterstrichen, als der Priester das Buch nach Rudolphs Tod findet: „Er schlug es *natürlich* rechts auf“⁴⁴⁸. Für Rudolph ist es zunächst problematisch zu erkennen, welcher Teil des Ehepaars es mit ihm gut meint, da eine lange Zeit bis zu dem ersten Paktabschluss beide zu Rudolphs Gunsten zu handeln scheinen.

Die Dichotomie von Gut und Böse wird wiederholt thematisiert. Mathilde verstößt nach Peters Tod gegen die göttliche Ordnung, weil sie den Rat des heiligen Mannes nicht befolgt. Sie ist diejenige, die mit der göttlichen Entität in direkten Kontakt tritt, als sie die donnernde Stimme des Herrn hört. Während Peters Strafe von Satan auferlegt wird, wird sie von Gott mit ihrer postmortalen Aufgabe beauftragt. Wenn sie seine Bedingungen erfüllt und alle Nachkommen ihres Geschlechts rettet, kann sie das Seelenheil erlangen. Rudolph ist eigentlich der einzige, bei dem ihr Bemühen vergeblich war.

⁴⁴⁷ Spieß, Christian Heinrich: *Ausgewählte Schriften*, S. 347-348.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 334. (Hervorhebung von MB)

Wirklich gruselig wirkt die Szene, als die Bündner, zuerst Peter und dann Rudolph, von den Teufeln, die Beelzebub als „Rächer“⁴⁴⁹ bezeichnet, zerrissen werden. Im Vergleich zu dem vermenschlichten und würdevollen Beelzebub, handeln diese als eine aggressive Armee, die bereit ist, die Sünder zu vernichten. Ihr Ankommen wird immer mit wilden Witterungserscheinungen⁴⁵⁰ begleitet und die darauffolgenden Szenen werden mit hoher Expressivität geschildert.

Das Zerreißen oder etwa die Verdammung des Sünders ist in den Erzählungen der späteren Phasen der Romantik nicht üblich. Diese Teufelspaktgeschichten enden meistens mit einer Belehrung und Erlösung des Bündners, der nach dieser negativen Lebensphase (wie im Kapitel 5.6.2 beschrieben wurde) ein redliches Leben führt. Spieß' Roman ist ungefähr 20 Jahre älter als der Rest der hier behandelten Werke und mit seinem von Gewalt geprägtem Ausgang des Geschehens entspricht er der älteren Fausttradition, in der Faust als Antichrist mit einem grausamen Tod bestraft wird (*Historia von D. Johann Fausten* aus dem Jahre 1587 oder auch Christoph Marlowes *Die tragische Historie vom Doktor Faustus*, entstanden in England irgendwann zwischen 1588, d.h. nach der Übersetzung der deutschen *Historia* ins Englische, und 1592, d.h. nach dem Tode Marlowes).⁴⁵¹ Zusätzlich entspricht der zweimal abgeschlossene Pakt auch den Faust-Versionen aus der Frühen Neuzeit.⁴⁵²

Mahal kommentiert die Plausibilität des Sieges und der Niederlage des Teufels dahingehend, dass beide Ausgänge möglich seien, sie jedoch werkimmanent gerechtfertigt sein müssten.⁴⁵³ Der Sieg des Teufels in dieser Geschichte erweist sich als plausibel, da der Bündner ungenügend Reue zeigt und die Rettungsmöglichkeiten nicht annimmt. Auch die abschließende raffinierte List von Beelzebub, die Rudolph nicht erkennt, lässt sich als eine Rechtfertigung für den Tod des Bündners lesen. Überdies kommt es zu keiner himmlischen Rettung, zu keiner Gegenwirkung der

⁴⁴⁹ Ebd., S. 331.

⁴⁵⁰ „Es schien Feuer zu regnen. Fenster und Thüren sprangen auf, der Boden bebte, Feuer floß an den Wänden herum, und Ungeheuer mancher Art blöckten aus demselben hervor.“ (Ebd., S. 328.)

⁴⁵¹ Die Szene in der *Historia*, die den Tod von Faustus schildert, entspricht sehr deutlich der Szene in Spieß' *Petermännchen*: „[Die Studenten] sahen aber keinen Faustum mehr und nicht, denn die Stuben voller Bluts gespritzt. Das Hirn klebte an der Wand, weil ihn der Teufel von einer Wand zur andern geschlagen hatte. Es lagen auch seine Augen und etliche Zähne allda, ein greulich und erschrecklich Schauspiel.“ (Doktor Faust. In: Deutsche Volksbücher. Hrsg. von Peter Jerusalem. Wilhelm Langewiesche-Brandt: Ebenhausen bei München, 1912. S. 297-366, hier S. 365.)

⁴⁵² So z.B. in Ludwig Milichs *Zauber Teuffel* von 1563 oder Hermann Witekind's *Christlich Bedencken vnd erinnerung von Zauberey* in der Frühversion von 1586 und in der selbstständigen Version von 1597 und auch dem *Faustbuch*, d.h. der *Historia von D. Johann Fausten* von 1587 (Vgl. Baron, Frank: *Der Mythos des faustischen Teufelspakts. Geschichte, Legende, Literatur.* de Gruyter: Berlin, 2019. S. 155.)

⁴⁵³ Vgl. Mahal, Günther: *Mephistos Metamorphosen*, S. 87.

göttlichen Kraft, wie zum Beispiel in Goethes *Faust*. Die Macht Gottes wird in der Szene der Vertreibung Beelzebubs durch den Priester sichtbar, da sich jedoch der Bündner nach einer Zeit nochmals für den Teufelspakt entschließt, wird ihm die Hilfe verweigert.

Es lässt sich die These aufstellen, dass die Tradition des erlösten Bündners erst zusammen oder nach der Erscheinung von Goethes *Faust I* entsteht. Folgt man die Entwicklungslinie des Fauststoffs, kann man die Tendenz einer ständig positiveren Darstellungsweise von Faust beobachten, der gleichzeitig mit den Tendenzen der allmählichen Liberalisierung der Gesellschaft immer mehr Sympathien erweckt und somit als literarische Figur verstärkt Identifizierungsmöglichkeiten bietet.

7. HEINRICH ZSCHOKKE: *DIE WALPURGISNACHT*

Zschokkes Erzählung wurde zum ersten Mal 1812 in der Zeitschrift *Erweiterungen. Eine Monatsschrift für gebildete Leser*⁴⁵⁴ publiziert, die von ihm selbst und seinen Freunden herausgegeben wurde. Sie ist in 14 Kapitel gegliedert, deren Titel bis zu einem gewissen Maß den einzelnen Schritten des Verlaufs eines Paktabschlusses zu folgen scheinen. Zschokkes Text fängt in medias res an, mit dem Kapitel „Der Versucher“. Erzählt wird er autodiegetisch von Robert, einem jungen Mann, der als Beruf eine nicht näher bestimmte Handelstätigkeit ausübt. Die Perspektive bleibt die ganze Zeit nur an Robert gebunden. Diese interne Fokalisierung kann den Eindruck von Unzuverlässigkeit hervorrufen, hat jedoch für die Geschichte eine Schlüsselbedeutung, denn auf diese Weise bleibt die Spannung bis zum Ende erhalten und der Text weitgehend offen.

In der Erzählung vermischen sich die Ebene des tatsächlichen Geschehens und die Ebene des Traumes und der Phantasie, was für die Romantik typisch ist. Der Text lässt sich somit auf zwei Weisen lesen, und zwar entweder als eine reine Einbildung der Hauptfigur, die normalen, durchaus rational erklärbaren Ereignissen und Geschehnissen einen mysteriösen Charakter zuschreibt, oder aber als eine lange Reihe von unerklärbaren Vorfällen, die mit einem Schleier des Unheimlichen umhüllt sind.

Robert freut sich, nach Hause zu seiner Frau zu kommen, und möchte deshalb in einem Prager Wirtshaus, wo er Geschäfte gemacht hat, seine Rechnungen schnell begleichen. Es kommt jedoch zu einem zuerst unerklärbaren Ereignis: Seine Brieftasche geht verloren, und damit ist auch sein Geld weg. Bereits an dieser Stelle finden wir manche Anspielungen auf das Satanische: „Wird der Mensch einen Augenblick seines Lebens froh, sitzt der Teufel gleich hinterm Hag und spielt ihm einen Possen.“⁴⁵⁵ Oder: „Ginge noch, wie in den guten, alten Zeiten, der Teufel herum, wenn auch wie ein brüllender Löwe⁴⁵⁶, ich hätte auf der Stelle mit ihm einen Pakt geschlossen.“⁴⁵⁷ Das zweite Zitat ist eine direkte Blasphemie, die ein Signal für

⁴⁵⁴ *Erweiterungen. Eine Monatsschrift für gebildete Leser*. Sauerländer: Aarau, 1812.

⁴⁵⁵ Zschokke, Heinrich: *Die Walpurgisnacht und andere Erzählungen*. Hofenberg: Berlin, 2015. S. 4-33, hier S. 4.

⁴⁵⁶ 1. Brief des Petrus (5,8): „Seid nüchtern und wachet; denn euer Widersacher, der Teufel, gehet umher wie ein brüllender Löwe und suchet, welchen er verschlinge; dem widerstehet fest im Glauben.“

⁴⁵⁷ Zschokke, Heinrich: *Die Walpurgisnacht und andere Erzählungen*, S. 5.

den Teufel darstellt. Gleichzeitig zeigt es die zeitgenössische Denkweise, was den Teufel betrifft: „in den guten alten Zeiten“ gab es ihn noch, heute leider nicht mehr, da er in den Bereich des Aberglaubens verbannt wurde⁴⁵⁸. Wie der Text jedoch zeigt, ist die abergläubische Angst vor dem Teufel aus dem menschlichen Denken nicht völlig verschwunden. Kurz darauf erinnert sich Robert an einen Mann, den er eine Woche früher bereits getroffen hat und dessen teuflische Physiognomik an mehreren Stellen des Textes hervorgehoben wird: So wird er gleich im ersten Kapitel als „menschgewordener Höllenfürst“⁴⁵⁹ bezeichnet. Robert ist jedoch so verzweifelt, dass er seine Blasphemien fortsetzt: „Meinethalben, und wenn er's [= der Teufel] wäre, jetzt würde er mir ganz willkommen sein, schaffte er mir nur die Brieftasche wieder.“⁴⁶⁰ Und gerade in diesem Augenblick pocht der seltsame Mann an die Tür.

Die Darstellung dieser auf den ersten Blick teuflisch wirkenden Gestalt verbindet in sich zwei Merkmale: Seine satanische Physiognomik erregt Abscheu, und gleichzeitig ist er offensichtlich gebildet und geschickt im gesellschaftlichen Umgang (u.a. kommentiert er Schellings Philosophie, womit diese Figur eigene psychologische Konturen gewinnt). In einer retrospektiven Analepse erfährt man weiter, dass ihn Robert während eines Billardspiels getroffen hat. Auf den ersten Blick findet er in seiner „Kleidung, Gestalt, Bewegungen und Gesichtszügen“ etwas „Geschmackloses, Auffallendes und Widerliches“⁴⁶¹. Es folgt eine Aufzählung fast stereotypischer Eigenschaften, die mit dem Teufel assoziiert werden (starkknochig, breitschultrig, pechschwarzes borstiges Haar, schwarzgelbes Gesicht, Habichtsnase, schimmernde Augen, grausames Lachen usw.⁴⁶²). Das ist jedoch nicht alles, der junge Mann entdeckt noch eine abscheuliche Einzelheit, und zwar: „Ich sah ihm unwillkürlich nach den Füßen, den bekannten Pferdehuf zu beobachten, und richtig, er hatte einen Menschenfuß wie unsereiner, und sein linker war ein Klumpfuß im Schnürstiefel“⁴⁶³. An späteren Stellen werden zusätzlich noch einige Teufelsnamen erwähnt, wie z.B. Beelzebub, Mephistopheles, Andramelech, Legion, Vater der Lügen usw.

⁴⁵⁸ Diese vergleichenden Kommentare zu dem früheren und zeitgenössischen Teufel kommen in den Texten sehr häufig vor und sie weisen darauf hin, dass der zeitgenössische Teufel kein Entsetzen mehr erweckt und als solcher auch kaum respektiert wird. Auf diese Weise kommentieren den Teufel fast alle in dieser Arbeit angeführten Texte, wie man den einzelnen Kapiteln entnehmen kann.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd., S. 6.

⁴⁶³ Ebd., S. 5.

Das dritte Kapitel heißt „Die Versuchung“ und erwartungsgemäß schlägt hier der Versucher ein Geschäft vor: „Ich möchte mit Ihnen Geschäfte machen. Man hat mich an Sie adressiert.“⁴⁶⁴ Was bei diesem Besuch noch seltsamer und verdächtiger wirkt, ist die Tatsache, dass der Versucher Fakten über Roberts Bruder, Frau und Kinder kennt. Darüber hinaus lächelt er, „als wollte er“, wie Robert empfindet, „mir meine Seele abkaufen“⁴⁶⁵, und er stellt sich mit dem Namen „ein [!] Mannteuffel“⁴⁶⁶ vor. Rhetorisch ist dieses Kapitel so aufgebaut, dass die ganze Szene tatsächlich an eine Verführung zum Paktabschluss erinnert – Mannteuffel fragt sogleich unmissverständlich: „Wissen Sie nun endlich, wer ich bin, und was ich von Ihnen will? [...] Erraten Sie noch nicht, wer ich bin und was ich will? In des Teufels Namen, Herr, ich möchte Ihnen gern einen Dienst leisten.“⁴⁶⁷ Die ganze Zeit spricht Mannteuffel von der verlorenen Brieftasche, der erschrockene Robert interpretiert jedoch jede seiner Aussagen als einen Versuch des Seelenraubs. Als der vermutliche Teufel die Brieftasche aus seiner Tasche hervorzieht, ist die Sache zeitweilig geklärt und erledigt, und Robert begibt sich auf den Weg nach Hause. Mannteuffel verabschiedet sich mit dem Satz: „Wir sehen uns schon einmal wieder!“⁴⁶⁸

Als Robert zu seinem Haus gelangt, schlafen alle ruhig. Es handelt sich jedoch nur um die sprichwörtliche Ruhe vor dem Sturm, da es zum „Verhassten Besuch“ (fünftes Kapitel) und zur zweiten Verführung (sechstes Kapitel) kommt. Mannteuffel erscheint zum zweiten Mal in der Nacht, mit der Erklärung, dass er Roberts Frau Fanny kennenlernen wolle. Auch wiederholt er seine frühere Frage: „Kennen Sie mich nun, und was ich von Ihnen will?“⁴⁶⁹ Robert gibt zu, dass er dachte, dass er ein Hexenmeister oder Teufel sein könnte. Darauf antwortet Mannteuffel: „Wenn ich, zum Spaß gesagt, nun das letzte wäre, würden Sie mit mir gemeinsame Sache machen?“⁴⁷⁰ Als Robert gesteht, er müsste ihm hierfür viel bieten, folgt eine eifrige Debatte über den Teufelsglauben und die aufklärerische Rationalität:

[Mannteuffel:] „Das war wohl in alten Zeiten Sitte, da die Leute noch an einen Teufel glaubten und sich vor ihm desto mehr hüteten – da mußte

⁴⁶⁴ Ebd., S. 7.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 8.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 10.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 13.

⁴⁷⁰ Ebd.

man kapitulieren. Aber heutiges Tages, da keiner mehr an den Teufel glaubt und mit der Vernunft alles ausrichten will, sind die Menschenkinder allzu wohlfeil.“

[Robert:] „Einmal hoffe ich, bei mir steht’s anders, ob ich gleich den Beelzebub für ein Märchen halte [!]. Ein Quentchen Vernunft gibt mehr Tugend als ein Zentner Teufelsglauben.“

[Mannteuffel:] „Das ist’s eben! – Eure stolze Sicherheit, ihr Sterblichen – erlauben Sie, daß ich in der Rolle spreche, die Sie mir gaben – eure stolze Sicherheit liefert der Hölle mehr Rekruten als eine Legion Werber in Satans Uniform. Seit ihr selbst angefangen habt, die Ewigkeit für ein Problem, die Hölle für eine orientalische Fabel zu halten, seit man Ehrlichkeit und Dummheit für Tugenden gleichen Kalibers erklärt, die Wollust eine liebenswürdige Schwäche, Selbstsucht Seelengröße, Gemeinnützigkeit eine Narrheit und abgefeimte Tücke Lebensklugheit nennet, gibt man sich in der Hölle keine Mühe mehr, euch zu fangen. Ihr kommt von selbst. Die Vernunft habt ihr auf den Lippen, die Macht von hundert Leidenschaften im Herzen. Der Heiligste unter euch Entnervten ist, wer die wenigste Gelegenheit zu sündigen hat.“

[...]

„Aber ich rede die Wahrheit, weil ihr Leute nicht mehr an sie glaubt. So lange den Menschen noch Wahrheiten heilig waren, mußte Satan ein Vater der Lügen sein. Jetzt ist’s umgekehrt. Wir armen Teufel [!] sind immer die Antipoden der Menschheit.“⁴⁷¹

So warnt Mannteuffel, ganz im romantischen Sinne, vor dem Nichtbeachten des Extra-Empirischen, das noch in den ‚alten Zeiten‘ einen warnenden Imperativ darstellte, und vor der menschlichen Überheblichkeit sowie der Überzeugung, dass die Vernunft die Nachtseite des Menschen kontrollieren kann. Dieser arme Teufel ist also ein moderner Teufel, ähnlich wie Goethes Mephistopheles und wie auch andere zeitgenössische Teufel reflektiert er die Krise seiner eigenen Existenz. Sein Charakter ist alles andere als oberflächlich.

Die beiden Männer entscheiden sich, vor Mannteuffels Abfahrt noch ein Glas Punsch zu trinken und auf diese Weise die Walpurgisnacht zu verbringen. Diese Nacht

⁴⁷¹ Ebd., S. 14f.

verläuft im Zeichen einer Versuchung. Mannteuffel fährt ab (zum zweiten Mal mit dem Satz „Wir sehen uns noch einmal wieder“), und als Robert ins Posthaus zurückkommt, trifft er seine ehemalige Geliebte Julie. Nach einer rührenden Begrüßung gehen sie zusammen in Julies Zimmer, wo Robert überraschenderweise schnell seinen ehelichen Bund vergisst. Sie werden jedoch von Julies Ehemann erwischt, und in einem Scharmützel ersticht ihn Robert mit einem Messer. Von dieser Situation völlig überwältigt, rennt er zu seinem Haus, um noch zum letzten Mal seine Familie zu sehen. Dort kommt es jedoch zum nächsten schrecklichen Ereignis. Um die Aufmerksamkeit seiner Verfolger von seiner eigenen Tat abzulenken, legt Robert Feuer. Jedoch gerät das ganze Dorf in Brand, einschließlich des Hauses, wo seine Frau und Kinder leben. Der verzweifelte Robert muss sich eingestehen, dass Mannteuffel Recht hatte: „Es gibt unter [Menschen] keine Heiligen, als denen die Gelegenheit zur Sünde fehlt.“⁴⁷² Robert denkt wieder an den Teufelspakt: Im Austausch dagegen, seine Frau und Kinder wieder lebend zu sehen, gäbe er dem Teufel seine Seele.

Er wandert weiter weg vom Dorf durch einen Wald und plötzlich sieht er einen fahrenden Wagen. Als ihn sein Besitzer für einen Augenblick verlässt, bemächtigt sich Robert des Gefährts und fährt weg. Der Besitzer versucht, den Wagen aufzuhalten, Robert jedoch überfährt ihn. Erst danach erkennt er in dem toten Mann seinen eigenen Bruder.

Am Morgen trifft Robert die Entscheidung zwischen Selbstmord und Selbstanzeige. Er wählt die zweite Möglichkeit und kehrt zurück ins Dorf. Auf dem Weg dorthin trifft er Mannteuffel zum dritten Mal. Robert bittet ihn um Hilfe. Der (vermeintliche) Teufel erwidert zum dritten Mal mit der Frage:

„Kennen Sie mich nun, und was ich von Ihnen will?“

„Meine Seele! Meine Seele!“ schrie ich, „denn nun fange ich an zu glauben, daß Sie in der Tat der sind, für den ich Sie in Prag, mit mir selbst scherzend, hielt.“

„Und der wäre?“

„Der Satan.“

[...]

„Nein, mein Herr, ich bin der Teufel nicht, wie Sie glauben. Ich bin ein Mensch wie Sie. Sie waren ein Verbrecher. Jetzt sind Sie ein Wahnsinniger

⁴⁷² Ebd., S. 18.

geworden. Aber wer mit seinem bessern Glauben einmal gebrochen hat, der ist auch mit seiner Vernunft bald fertig. – Ich verachte Sie. Und wenn ich Ihnen helfen könnte, wahrhaftig, ich möchte Ihnen nicht helfen. Ihre Seele fordere ich nicht. Sie ist zur Hölle reif, ohne daß der Satan dafür einen roten Heller bietet.“⁴⁷³

Robert und Mannteuffel vertiefen sich in einen langwierigen Dialog, in welchem die zeitgenössischen Vorstellungen vom Bösen prägnant zusammengefasst werden. Obwohl Robert die Existenz Teufels bezweifelt, schließt er nicht aus, ihn um Hilfe, oder sogar um einen Paktabschluss zu bitten und darüber hinaus seine eigenen Verbrechen auf ihn abzuwälzen. Mannteuffel hält ihm jedoch den Spiegel vor: Er selbst trägt die Verantwortung für die eigenen Taten und kann sich dieser nicht so einfach erledigen. Es vermischen sich hier die abergläubischen Volksvorstellungen und damit verbundene stereotypische Vorstellungen vom Teufel mit der modernen zeitgenössischen Auffassung. In diesem Sinne wird Robert gezeigt, dass das Böse aus ihm selbst stammt:

„Der erste leichtfertige Gedanke, den man durchschlüpfen läßt, ist das bewußte Haar in des Teufels Klaue. [...] Sie sind in dieser Nacht nicht erst geworden, was Sie sind, sondern Sie sind es längst gewesen. Man wird nicht in einer Stunde vom Engel zum Teufel, wenn man nicht schon alle Anlagen zum Teufelwerden besitzt.“⁴⁷⁴

Daraufhin macht Mannteuffel dem armen Robert trotzdem Hoffnung, und die düstere Stimmung fängt an, sich langsam zu wandeln. Zum vierten Mal stellt Mannteuffel seine Frage, jetzt verändert sich jedoch Roberts Antwort: „So sind Sie ein Engel, mein Schutzgeist.“⁴⁷⁵

Da erlebt Robert eine Art Epiphanie, während der alles hell wird und der vermutete Teufel beinahe als eine engelhafte Gestalt erscheint, die ihm („mit unendlich sanftem Ton“⁴⁷⁶) sagt: „Ich rette dich! Fürchte dich nicht mehr. Du hast dein Leben

⁴⁷³ Ebd., S. 23f.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 25.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 27.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 28.

und deinen Tod gesehen. Schwächling, werde Mann. Ein zweites Mal rette ich dich nicht wieder.“⁴⁷⁷

Robert wacht auf und gewahrt, dass er sich in seinem eigenen Haus befindet, umgeben von seinen Kindern und seiner Frau. Alle Schrecken der Walpurgisnacht hält er jetzt für einen bloßen Albtraum. Auf einem Familienfest gesellt sich kurz darauf auch ein fremder Baron dazu, Mannteuffel von Drostow, und auch der Bruder des Barons erscheint, begleitet von seiner Gemahlin, Roberts ehemaliger Liebe.

Analyse

Die Teufelsfigur

Die teuflische Gestalt wird in der *Walpurgisnacht* sehr direkt und offen dargestellt. Sie ist keine unklare verborgene Entität, sondern ein Mensch von Fleisch und Blut. Auch ihre Bezeichnungen sind direkt und vor allem mannigfaltig, als ob der Erzähler die ganze Skala von Teufelsbenennungen zeigen möchte. Sehr detailliert wird die äußere Erscheinung beschrieben und man kann den zahlreichen Dialogen auch vieles zu dem Innenleben entnehmen. Da die ganze Geschichte jedoch ausschließlich aus Roberts Perspektive erzählt wird, fehlt bei dieser geheimnisvollen Figur eine direkte Innensicht, was die Dramatik und Spannung jedoch noch mehr steigert. Robert ahnt mit seinem sechsten Sinn (oder mit dem sog. Gretchengespür), dass mit dem „Rotrock“, wie er den fremden Mann nennt, etwas nicht stimmt.

Mannteuffel hat eigene Lebensansichten, er ist ein Kenner der zeitgenössischen Philosophie und ein scharfer Kritiker der Menschheit. Er verhält sich wie andere Teufel: Er hält sein Wort, und wie versprochen kommt er immer wieder. Er reflektiert die teuflische Existenz und ihre Problematik, manchmal deutet er an, dass er selbst Teufel sein könnte, mit Sicherheit lässt es sich aber nicht behaupten. Für die Auslegung des Textes ist es jedoch unerheblich, ob er tatsächlich ein teuflisches Wesen ist oder nicht, weil er eindeutig die Rolle des Teufels übernimmt und aus dessen Position argumentiert.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 28.

Erwähnenswert ist in jedem Fall der (sprechende) Name ‚Mannteuffel‘. Ähnlich wie sein Name scheint auch Mannteuffels Charakter eine Mischung aus zwei ambivalenten Merkmalen zu sein: Er kommt gleichzeitig als Mann und auch als Teufel vor, woraus sich die Frage ergibt, ob er ein Mann bzw. Mensch ist, der wie der Teufel aussieht (dies wäre eine rationale Auslegung des Textes) oder ein Teufel, der ein menschliches Aussehen hat bzw. annimmt (eine fantastische Auslegung) oder beides, d.h. Mensch und Teufel bilden eine und dieselbe Wesenheit. Mit einer derartigen Auslegung eröffnet sich eine tiefere philosophische Ebene des Textes. Jedoch kommen alle drei Auslegungen in Frage, eine bestimmte schließt die anderen nicht aus – eine für romantische Texte typische Offenheit.

Der Name lässt sich jedoch noch auf eine andere Weise erklären und auch in diesem Fall spielt der Autor mit dem Wissen seiner Leser. Der Mannteuffel in der *Walpurgisnacht* entdeckt am Ende der Erzählung seine adelige Herkunft. Wenn man in der deutschen Geschichte sucht, findet man ein vor allem in Pommern lebendes Adelsgeschlecht namens Manteuffel. Auf die Herkunft seines Namens bezieht sich eine Sage: Sie sollen so böse und mörderisch sein, dass man über sie „id sind man Düwel“⁴⁷⁸ behauptete, was übersetzt ins Hochdeutsche „das sind ja nur Teufel und keine Menschen“ bedeutet. Das Geschlecht übernahm im Laufe der Zeit diese Bezeichnung und leitete davon seinen offiziellen Namen ab. Die oben erwähnte Ambivalenz dieses Namens wird hierdurch verstärkt.

Der Bündner und der Pakt

Roberts Charakter wird von Mannteuffel schonungslos entlarvt: Er ist einer jener Menschen, die nur bis zu dem Moment makellos sind, in dem sie eine Gelegenheit zur ‚Sünde‘ bekommen. Er ist also jemand, der ständig einen Kern des Bösen in sich trägt, dessen er sich jedoch nicht bewusst ist: Er selbst nämlich hält sich für eine Person, die nicht fähig ist, Böses zu tun. Diese Hybris wird im Text mehrmals kritisiert – es ist eine Art ‚negative Anthropologie‘, die aus den Aussagen Mannteuffels deutlich wird. Die optimistische Vorstellung vom idealtypischen Menschen mit allen seinen

⁴⁷⁸ Vgl. Graesse, Johann Georg Theodor: Geschlechts-, Namen- und Wappensagen des Adels deutscher Nation. G. Schönfelds Verlagsbuchhandlung: Dresden 1876. S. 103.

gepriesenen Eigenschaften wird also in Frage gestellt, nebst der Vorstellung von der Perfektibilität des Menschen, d.h. von seiner Fähigkeit zur Vervollkommnung, die ihn von den Tieren unterscheiden soll.⁴⁷⁹

In dem Augenblick, als Robert auf Mannteuffel trifft, fehlt in seinem Leben nichts – er kann völlig zufrieden sein. Er ist glücklich verheiratet mit einer schönen Frau, mit der er Kinder hat, und auch seine finanzielle Lage ist nicht schlecht. Kurz gesagt, er führt ein vorbildliches Leben, was er selbst auch mehrmals betont. Was ihm fehlt, ist jedoch ein moralischer Kompass. Dies wird bei mehreren literarischen Teufelsbündnern, so auch bei Robert, vor allem während der Versuchung in der Walpurgisnacht deutlich. Sein Charakter wird durch den Verlust seiner Brieftasche auf die Probe gestellt. In diesem Moment der Krise weigert er sich nicht, die Bereitschaft zum Paktabschluss zu zeigen. Bereits der Gedanke hieran bedeutet im Grunde genommen dasselbe wie eine direkte Teufelsbeschwörung – so sieht es zumindest das Christentum. Noch ernster sind alle Taten, die er während der Walpurgisnacht begeht: Unzucht, Mord, Brandstiftung und Brudermord.

Die Frage, ob es in der Erzählung tatsächlich zu einem Teufelspakt kommt oder nicht, ist nebensächlich. Festzuhalten bleibt jedoch, dass der Text mit einem bekannten Schema des Paktes arbeitet: Es wird mit einer tief verankerten Vorstellung sowohl des Protagonisten Robert als auch des Lesers von einem idealtypischen Verlaufsmuster des Paktes gerechnet, was sich u.a. in dem sich drei Mal wiederholenden Angebot des Teufels sowie dem Blut als Substanz zum Unterschreiben des Paktes zeigt. Der Text bezieht sich somit auf eine Metaebene, zu der das allgemeine und lange Zeit tradierte Teufelspakt-narrativ gehört. Diese Verbindung mit dem traditionellen Narrativ zeigt sich auch in der Darstellung der Teufelsfigur, wie bereits oben gezeigt wurde.

Liest man den Text als eine Teufelspaktgeschichte, fällt anstatt der üblichen Paktgegenstände (Reichtum, Jugend, Ruhm usw.) zuerst die verlorene Brieftasche als Handelsobjekt auf. Das fehlende Geld in der Brieftasche ist etwas, nach dem sich Robert in dem Moment am meisten sehnt, und wofür er seine eigene Seele zu tauschen bereit ist. Der (vermeintliche) Teufel spürt die günstige Gelegenheit und kommt mit einem Vorschlag. Seine Wortwahl entspricht einem möglichen Paktangebot, jedoch

⁴⁷⁹ Diese Kritik stammt womöglich aus der pietistischen Orientierung des Autors. Der Pietismus (bzw. auch die sog. „Erweckungsbewegung“) wehrt sich in seiner Spätphase gegen den kirchlichen Rationalismus und die Verbindung von Glauben und Vernunft und verlangt die Wiederbelebung der traditionellen Frömmigkeit. (Vgl. Mettele, Gisela: Weltbürgertum oder Gottesreich. Die Herrnhuter Brüdergemeine als globale Gemeinschaft 1727-1857. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2009. S. 21.)

der Einzige, der das Wort „Pakt“ verwendet, ist Robert selbst. Mannteuffel spricht von keinem Pakt, vielmehr von einer Art Zusammenarbeit. Durch die Übergabe der Brieftasche an Robert entsteht für ihn jedoch eine Verpflichtung gegenüber Mannteuffel, der ihn wie versprochen nicht nur einmal aufsucht. Es kommt zu einer dreimaligen Wiederholung der Teufelerscheinung, welche die drei Schritte der Versuchung repräsentiert. Man sieht, dass nicht das erste Treffen mit dem Teufel (in diesem Fall wäre es das Treffen in einer Prager Kneipe) signifikant ist, sondern erst das zweite – ähnlich funktioniert es in *Faust* und auch in *Peter Schlemihl*. Der Teufel muss zuerst das Terrain und seine Möglichkeiten erkunden.

Da eine schriftliche Beurkundung fehlt, fehlen auch nähere Bestimmungen wie z.B. die zeitliche Begrenzung der Vereinbarung. Der einzige Vorteil, der sich für Robert aus diesem Kontakt ergibt, ist die zurückerhaltene Brieftasche nebst darin enthaltenem Geld und Briefen, darüber hinaus ist sein Ergebnis eher destruktiv. Der Teufel scheint kein Interesse an einem Paktabschluss zu haben. Er versucht sein Opfer und interessiert sich vor allem für seine prinzipielle Bereitschaft zu einem solchen Bund.

Die letztlichen Konsequenzen sind nicht so fatal, wie es am Anfang scheinen mag. Dem Sünder wird eine Hoffnung auf Rettung gegeben, er muss jedoch seine Fehler anerkennen und büßen. Seine Reue muss echt sein. Am Ende kommt es zu einem merkwürdigen und für Teufelspaktgeschichten neuartigen Ausgang: Der Teufel verwandelt sich in einen Engel bzw. in eine engelhaftige Gestalt. Damit werden alle vorangegangenen Katastrophen aufgehoben, als ob die ganze Nacht ein bloßer Traum wäre.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ Dieses Kapitel erschien auch als: Buršová, Markéta: Literarische Gestaltung der Teufelsfigur und Inszenierung des Teufelspaktes am Beispiel von Heinrich Zschokkes Novelle ‚*Walpurgisnacht*‘. In: *Schnittstelle Germanistik*, 1 (2021). S. 237-251.

8. FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ: *EINE GESCHICHTE VOM GALGENMÄNNLEIN*

Diese Flaschenteufelchen-Geschichte, die Lothar in E.T.A. Hoffmanns *Serapionsbrüdern* als eine „meisterhafte Erzählung“⁴⁸¹ bezeichnete, erschien zum ersten Mal 1810 in der Zeitschrift *Pantheon*. Ihr Protagonist Reichard ist Kaufmann von Beruf: Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt also im Umgang mit Geld und im Handel (ähnlich wie bei Zschokkes Protagonist Robert). Seine Geschäfte führen ihn nach Venedig, eine Stadt, in der viele Genüsse, aber auch Fallen warten. Als er eines Tages sein Geld bei einer Kurtisane und in einem Weinhaus verliert, begegnet er einem Hispanier, der zu wissen scheint, dass es Reichard „an der Kraft [fehlt], in jeder Stunde eine beliebige Summe Geldes herbeizuschaffen“⁴⁸². Dieser macht ihn auf das Galgenmännlein aufmerksam und schildert Reichard, wie man mit diesem Wesen umzugehen hat, damit die Seele nicht an Luzifer fällt. Man muss es nämlich an den jeweils Nächsten für eine niedrigere Summe verkaufen, als man es vorher kaufte. Wer als Besitzer des Galgenmännleins stirbt, verliert seine Seele an Satan. Obgleich Reichard die Bedingungen eines solchen Geschäfts nunmehr bekannt sind, ist er bereit, das Angebot anzunehmen.

Es beginnt ein verschwenderisches Leben: Reichard verweilt in der Gesellschaft einer Kurtisane, kauft sich ein Schloss und zwei Villen. Als die Kurtisane Lukrezia⁴⁸³ das Teufelchen in der Flasche sieht, versucht sie, es ins Wasser zu werfen. Wir erfahren jedoch, dass man auf diese Weise das Galgenmännlein nicht loswerden kann – es kehrt immer wieder zurück zu seinem Besitzer. Reichard wird überheblich und stolz auf sein Vermögen, kämpft jedoch auch mit den Schattenseiten in Form von unerträglicher Müdigkeit und merkwürdigen Alpträumen, in denen der Teufel aus der Flasche kriecht und seine Gestalt größer wird. Einmal ist er ein tanzender hässlicher Mann, der sich an Reichards Brust legt⁴⁸⁴, dann wieder taucht er als Fledermaus oder Kröte auf. „Ich

⁴⁸¹ Hoffmann, E.T.A.: Poetische Werke. Siebenter Band. de Gruyter: Berlin, 1957. S. 20.

⁴⁸² Eine Geschichte vom Galgenmännlein. In: de la Motte Fouqué, Friedrich: Das Schauerfeld. Aufbau-Verlag: Berlin, 1989. S. 5-35, hier S. 8.

⁴⁸³ Eine Anspielung an die Tochter des Papstes Alexander VI., Lucrezia Borgia (1480-1519), die durch ihr hemmungsloses erotisches Verhalten bekannt wurde.

⁴⁸⁴ Dieser Szene schreibt Brittnacher eine klar erotische Bedeutung zu und unterstreicht dabei „das libidinöse Verhältnis zum Geld“ (Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors, S. 242).

freu mich drauf, daß du mein bist“⁴⁸⁵, sind die Worte eines Liedes, das der Teufel dabei singt.

Nach dieser Erfahrung fühlt sich Reichard immer unheimlicher, wird sich der Gefahr der Selbstzerstörung bewusster und entschließt sich, das Galgenmännlein an jemanden anderen zu verkaufen, nämlich an seinen Arzt, der als ein frommer Mensch bezeichnet wird. Diesem Mann verkauft Reichard das Flaschenteufelchen als eine harmlose Kuriosität und verschweigt die gefährliche Wahrheit und mit der Absicht, die Flasche loszuwerden, jedoch das bisherige genussreiche Leben fortzuführen.⁴⁸⁶ Entsprechend seinem kaufmännischen Wesen denkt er hierbei rein pragmatisch: „Besser eine kleinere Sünde im Fegefeuer abgeübt, als dem Luzifer unwiderruflich für immer zu eigen geworden“⁴⁸⁷.

Reichard verfällt wieder dem Wahnsinn und zusammen mit dem Teufelchen ist auch sein ganzes Vermögen fort. Es dauert jedoch nicht lang und der Arzt verkauft ihm durch eine List das Männlein zurück. So entsteht ein Zyklus von Versuchen, das Fläschchen loszuwerden, und dessen Rückkehr an Reichard, wobei dieser wiederholt reich und arm wird. Es wird ihm immer banger, er fühlt „als renne jemand in der Nacht raschelnd hinter ihm drein und packe ihn bisweilen ordentlich am Kragen“⁴⁸⁸ und träumt von einem schwarzen Teufel, der zunehmend erfreut zu sein scheint, seine Beute sicher zu haben.

Um seinem Fluch zu entkommen, lässt sich Reichard von der Armee anwerben, da gerade in dem zersplitterten Italien ein Krieg tobt. Bald empfindet er die Kampfhandlungen als überaus gefährliche Bedrohung, da sein Tod auf dem Schlachtfeld ebenfalls den Verlust seiner Seele bedeuten würde. Nach der Flucht aus dem Kampf begegnet er Angehörigen des gegnerischen Heeres und es gelingt ihm schließlich, das Galgenmännlein zu verkaufen.

Reichard entscheidet sich, sich der Gegenseite anzuschließen. Da das Heer untätig ist und man sich nicht mehr mit Kriegsbeute versorgen kann, verschwinden allmählich seine bescheidenen Ersparnisse. Deswegen versucht er, Würfeln zu spielen, wobei er aber seinen Sold einschließlich seiner Patronen verliert.

⁴⁸⁵ Eine Geschichte vom Galgenmännlein, S. 12.

⁴⁸⁶ Vgl. Freund, Winfried: Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm. W. Kohlhammer GmbH: Stuttgart, 1990. S. 40.

⁴⁸⁷ Eine Geschichte vom Galgenmännlein, S. 13.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 18.

Da er die Patronen unverzüglich braucht, kauft er von einem Kollegen fünf Stück für fünf Heller, einer davon ist jedoch leider wieder die Flasche mit dem Galgenmännlein. Sein Preis ist jetzt also so niedrig, dass es keinen niedrigeren gibt. Als Reichard verzweifelt durch Wälder und Berge irrt und bittelt, begegnet er einem grausamen und geheimnisvollen Reiter. Zuerst hält ihn Reichard für Satan selbst, der gekommen ist, seine Seele zu holen. Der Mann macht ihm aber ein Angebot: Er will von ihm das Teufelchen abkaufen, da er weiß, dass es in Reichards Besitz ist. „Ich merke schon, für wen du mich ansiehst. Doch sei getrost, ich bin es nicht. Vielmehr mag ich dich vielleicht von ihm erlösen, denn ich suche dich schon seit vielen Tagen auf, um dir dein Galgenmännlein abzukaufen“⁴⁸⁹. Hierfür entwickelt er den folgenden Plan: Er hetzt ein Untier auf den hiesigen Fürsten, Reichard rettet ihn während des Angriffes und bittet ihn darauf, zwei Halbheller schlagen zu lassen.

Reichard sucht den Mann an der vorgegebenen Stelle am Schwarzbrunnen, vor dem alle Dörfler große Angst haben, da sich um diesen Ort schlimme Legenden ranken („[...] dies sei gar ein verrufener Ort, von dem viele böse Geister in das Land ausgehen sollten und den wenige Menschen mit Augen gesehen hätten“⁴⁹⁰). Als Reichard schließlich dort eintrifft, sieht er eine Höhle mit zwei Zypressen.⁴⁹¹ Während er durch die Höhle schreitet, wird das Galgenmännlein in seiner Tasche immer schwerer. Am Ausgang findet er endlich den gruseligen Mann mit seinem Pferd, der sich gerade den Kopf in einer Quelle wäscht, deren Wasser schwarz wie Tinte ist und das Haupt des Mannes genauso schwarz färbt. Reichard ist entsetzt, aber der Reiter erklärt ihm diese Prozedur: „Das ist eine von den Zeremonien, die ich dem Teufel zu Gefallen tun muß. Alle Freitag muß ich mich hier so waschen, zu Trutz und Hohn dem, den Ihr Euren lieben Schöpfer nennt“⁴⁹².

Der Mann erklärt ihm auch die Art und Weise seines Teufelsbundes und den Grund für sein Interesse an dem Galgenmännlein:

⁴⁸⁹ Ebd., S. 29.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 32.

⁴⁹¹ Mit diesem tiefdunklen Baum verbindet man in Italien (aber auch in Orient oder Griechenland) die Thematik des Todes, da man ihn dort als den Baum der Toten ansieht, denn er wird bei Gräbern ausgepflanzt, sein Holz dient als Anzündholz für Scheiterhaufen und seine Zweige als eine Art ‚Opfer‘ bei Totenfeiern. Auch in der Zauberei werden die Bestandteile der Zypresse genutzt. Die Volkssagen erwähnen auch, dass das Holz zu Teufelsbeschwörungen dient. (Vgl. „Zypresse“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 9, S. 992-996, hier S. 994.)

⁴⁹² Eine Geschichte vom Galgenmännlein, S. 33.

„Noch obenein habe ich mich ihm mit Leib und Seele so fest verschrieben, daß an gar keine mögliche Lösung zu denken ist. Und weißt du, was mir der Krauser dafür gibt? Hunderttausend Goldstücke des Jahrs. Damit kann ich nicht auskommen und will mir deshalb dein Galgenmännlein kaufen, welches ich auch schon dem alten Geizhals zum Possen tue. Denn schau, meine Seele hat er ohnehin, und nun kommt das Teuflein in der Flasche dermaleinst ohne allen Gewinn in die Hölle, nach seiner langen Dienstzeit zurück. Da soll der grimme Drache recht fluchen“⁴⁹³.

Diese Entwicklung ist dem Teufelchen in der Flasche offensichtlich unangenehm: Es liegt auf dem Boden verdrossen und traurig, da es sich bewusst ist, dass es keine weitere Seele mehr gewinnen kann. Reichard wird erlöst und gerettet. Und mit dem Gefühl der Befreiung entschließt er sich, fromm und ehrenwert zu leben, was ihm auch bis zum Ende seines Lebens gelingt.

Analyse

Das Motiv eines Flaschenteufelchens bzw. Galgenmännleins kommt aus dem Volksglauben an den sog. Alraun, „ein uralter Name für alt-germanische mythische Wesen, die im Geheimen wirken“⁴⁹⁴. Aus botanischer Sicht ist ‚Alraun‘ die deutsche Bezeichnung für die Mandragora-Pflanze, deren Wurzeln mit ihrer Form an menschliche Körper erinnern und die zu magischen Zwecken verwendet werden. Die Pflanzen waren bereits im mittelalterlichen Deutschland bekannt, wo jedoch keine Mandragora-Arten wuchsen, sodass die Figuren künstlich aus heimischen Materialien hergestellt wurden.⁴⁹⁵ Mit der Pflanze verbinden sich viele Legenden. Einem Aberglauben nach soll man diese während der Johannisnacht unter dem Galgen suchen, wo sie aus den Körperflüssigkeiten (Harn oder Sperma) gehängter Diebe entstehen. Da die Wurzeln einen unerträglichen Schrei hervorbringen, muss sich der

⁴⁹³ Ebd., S. 34.

⁴⁹⁴ „Alraun“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 1, S. 312-324, hier S. 312.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 317.

Suchende die Ohren verstopfen und einen schwarzen Hund die Pflanze ausgraben lassen.⁴⁹⁶

Ein anderer Volksglaube behauptet, dass jemand, der Geld braucht, sein Sperma in einem Behältnis im Waldboden vergraben muss. Das Wesen, das hierdurch entsteht, verschafft seinem Inhaber jederzeit Geld. Das Galgenmännlein wird häufig auch mit Satan gleichgesetzt, mit dem man ein Bündnis schließen muss, um Reichtum zu erlangen. Die Vorstellung von einem Teufel, der als Geist in einer Flasche vorkommt, wie ihn auch Fouqué beschreibt, stammt wahrscheinlich aus dem Orient.⁴⁹⁷

Das Galgenmännlein und ähnliche Teufelchen und Dämonen, die seinen Besitzern dienen, sind ein beliebtes Motiv seit dem Altertum, jedoch erst mit Beginn des Mittelalters wandelt sich seine Bedeutung und es wird mit den teuflischen Kräften verbunden, wie es z.B. Hildegard von Bingen beschrieb.⁴⁹⁸ Als literarisches Motiv im deutschsprachigen Raum erscheint es bei Grimmelshausen in seinem *Simplicissimus*-Zyklus (Erstausgabe 1668), zu dem der Roman *Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* (1670) gehört, der auch einen Erwerb des Galgenmännleins thematisiert; dabei entsprechen der Version Fouqués sowohl Milieu und Zeit und nicht zuletzt auch die archaisch wirkende Stilistik.⁴⁹⁹

In der Romantik begegnet man diesem Motiv bei den Brüdern Grimm (*Der Geist im Glas* – erschienen 1819 in *Kinder- und Hausmärchen*), Achim von Arnim (*Isabella von Ägypten*, 1812) oder auch bei E.T.A. Hoffmann (*Klein Zaches genannt Zinnober*, 1819). Daneben nutzte es Fouqué noch einmal in der Novelle *Mandragora* (1827), die jedoch in späteren Gesamtausgaben von Fouqués Werken öfters fehlt.⁵⁰⁰ Noch berühmter wurde die Motive später dank Robert Louis Stevensons *The Bottle-Imp* (1893; in der deutschen Übersetzung *Der Flaschenkobold*). Das Motiv taucht also in Märchen und Novellen auf, es wird der Epoche angepasst, wobei aus dem „märchenhaften Gold“ das „ökonomische Geld“⁵⁰¹ wird.

⁴⁹⁶ Vgl. Gassen, Hans Günter: *Die MenschenMacher. Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. Wiley-VCH: Weinheim, 2006.

⁴⁹⁷ Vgl. „Alraun“. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 1, S. 319.

⁴⁹⁸ Vgl. Roth, Udo: *Alraune*. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2. Aufl. Metzler: Stuttgart, 2012. S. 16-17, hier S. 16.

⁴⁹⁹ Vgl. Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 156.

⁵⁰⁰ Vgl. Koeman, Jakob: *Die Grimmelshausen-Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik*. Rodopi: Amsterdam – Atlanta, 1993. S. 525.

⁵⁰¹ Arendt, Dieter: *Märchen-Novellen oder Das Ende der romantischen Märchen-Träume*. Francke Verlag: Tübingen, 2012. S. 77.

Fouqué konnte aus einer breiten Basis an Volkssagen und -erzählungen schöpfen, von denen als wahrscheinlichste Quelle die Geschichte von einem Ulmer Kaufmannssohn namens Dichard anzusehen ist, der angeblich Besitzer des Galgenmännleins werden sollte.⁵⁰² Diesen Namen wandelte Fouqué in den sprechenden Namen Reichard um, der auf den von der Hauptfigur erwünschten Reichtum verweist. Es handelt sich folglich um eine klare Kritik an der entstehenden modernen Konsumgesellschaft, in der die Gefahr besteht, dass man bei der Jagd nach Geld seine Seele verliert.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde erwähnt, dass Hoffmann Fouqués Erzählung als meisterhaft bezeichnete. Diese Anmerkung ist den *Serapionsbrüdern* (konkret der *Nachricht aus dem Leben eines bekannten Mannes*) zu entnehmen, in denen sich die Serapionsbrüder zuerst über Hexenprozesse unterhalten und dann mit dem Thema des deutschen Teufels anknüpfen. Ottmar kommentiert den „deutschen Teufel“⁵⁰³ wie folgt:

Ich meine nämlich, daß die wahrhafte teutsche Gemütlichkeit sich recht in der Art ausspricht, wie der leidige Satan dargestellt wird, im menschlichen Leben hantierend. Er versteht sich auf alles Unheil, Grauen und Entsetzen, auf alle Verführungskünste, er vergißt nicht den frommen Seelen nachzustellen, um so viele als möglich für sein Reich zu gewinnen; aber dabei ist er doch ein ganz ehrlicher Mann, denn auf das genaueste, pünktlichste hält er sich an den geschlossenen Kontrakt, und so kommt es denn, daß er gar oft überlistet wird und wirklich als dummer Teufel erscheint [...]. Aber noch mehr, der Charakter des teutschen Satans hat eine wunderbare Beimischung der Burlesken, durch die das eigentlich sinnverstörende Grauen, das Entsetzen, das die Seele zermalmt, aufgelöst, verquickt wird. Die Kunst, den Teufel ganz auf diese deutsch gemütliche Weise darzustellen, scheint aber verloren, denn in den neuen Teufelsspukgeschichten ist jene Mischung niemals geraten. Entweder wird

⁵⁰² Vgl. Koeman, Jakob: Die Grimmelshausen-Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik, S. 519.

⁵⁰³ Hoffmann, E.T.A.: Die Serapionsbrüder. Dritter und vierter Band. Jazzybee Verlag Jürgen Beck: Altenmünster, 2015. S. 12.

der Teufel zum gemeinen Hanswurst, oder das Grauenhafte, Unheimliche zerreißt das Gemüt.⁵⁰⁴

Dies ist eine bemerkenswerte Reflexion des Teufelsbildes und dessen Entwicklung in der deutschen Literatur. Ottmars Worte heben den teilweise burlesken, teilweise grauenhaften Teufel hervor, der in der Tat aus den Teufelsgeschichten verlorengegangen ist. An dieser Stelle wird Ottmar jedoch von Lothar unterbrochen, der ihn an „eine neue Erzählung“⁵⁰⁵ erinnert,

in der jene Mischung des wunderbaren Gemütlichen, das wenigstens an das Komische anstreift, mit dem Grauenhaften gar herrlich geraten ist und die Wirkung jener einfachen altertümlichen Teufelsspukgeschichten in ganzem Maß hervorbringt. Ich meine Fouqués meisterhafte Erzählung: ‚Das Galgenmännlein‘ [...].⁵⁰⁶

Und Lothar fhrt weiter aus:

Die Wirkung [der Erzählung] gleicht der eines starken Getränks, das die Sinne heftig aufreizt, zugleich aber im Innern eine wohltuende Wärme verbreitet. Im dem durchaus gehaltenen Ton, in der Lebenskraft der einzelnen Bilder liegt es, daß, ist man beim Schluß selbst von der Wonne des armen Teufels, der sich glücklich aus den Klauen des bösen Teufels gerettet, durchdrungen, nochmals all die Szenen, die in das Gebiet des gemütlich Komischen streifen, z.B. die Geschichte vom Halbheller, hell aufleuchten. Ich erinnere mich kaum, daß irgendeine Teufelsgeschichte mich auf so seltsam wohltuende Weise gespannt, aufgeregt hätte, als eben Fouqués ‚Galgenmännlein‘.⁵⁰⁷

Die Verbindung des Gemütlichen und Wunderbaren macht aus Fouqués Erzählung Lothars Meinung zufolge eine Geschichte, die die charakteristischen Züge der altertümlichen Teufelsgeschichten trägt. Es war nicht nur Hoffmann, der das Wesentliche des deutschen Teufels aufzuzeichnen versuchte. In diesem Zusammenhang kann zudem an die Erläuterungen des deutschen Satans von Friedrich Schlegel erinnert werden (siehe Kapitel 5.5). Schlegel, der Satan sogar als eine

⁵⁰⁴ Vgl. Ebd, S. 12f.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 13.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd.

„deutsche Erfindung“⁵⁰⁸ wahrnimmt, betont seine destruktive Seite, die jedoch gleichzeitig von guten Elementen ergänzt wird. Sowohl nach Schlegels Charakteristik als auch laut dem Erzähler in Hoffmanns *Serapionsbrüdern* ist der ‚ideale‘ (deutsche) Teufel immer eine ambivalente Figur, bei der die Elemente des Schrecklichen und Unheimlichen mit den Elementen des Komischen oder sogar Positiven eine Einheit bilden und somit für eine ausgewogene poetische Wirkung sorgen.

Die Teufelsfigur

Der Teufel in Gestalt des Galgenmännleins scheint kein Alter Ego des Herrn der Finsternis zu sein, sondern eher ein Teufelchen unteren Rangs, das in die Gruppe der ‚chthonischen‘ Wesenheiten gehört, zu denen zum Beispiel auch Kobolde zählen. In Fouqués Geschichte begegnen wir also dem ‚herkömmlichen‘ mittelalterlichen Teufelsbild, einem hässlichen (und nicht näher spezifizierten) schwarzen Wesen in einem Glas, das sich gar nicht erst darum bemüht, sich für einen Menschen auszugeben. Nicht alle Texte der Romantik schildern also einen menschenähnlichen Teufel⁵⁰⁹; Fouqués Teufelsfigur verbindet in sich deutlich groteske Elemente eines mittelalterlichen Satans, der gleichzeitig komisch und gruselig sein kann, was auch die Reaktionen der Figuren widerspiegeln: Zuerst empfangen sie die Flasche mit Leichtfertigkeit, dann wollen sie sie mit Grauen und Ekel schnell loswerden, da sie in ihnen unheimliche Gefühle erweckt. Diese Teufelsgestalt, die nicht eindeutig komisch oder eindeutig gruselig wirkt, sondern die diese zwei Elemente geschickt verkoppelt, kommt bei den Spätromantikern häufig vor.⁵¹⁰

Die Wirkung auf die menschlichen Protagonisten ist jedoch dieselbe: Der Teufel, vermeintlich gefangen in seiner Flasche, klein und mit einfältigem Verhalten, wirkt verhältnismäßig unschuldig und harmlos. Reichard stellt jedoch bald fest, dass das Besitzen der Kreatur in der Flasche höchst gefährlich ist. Seine ursprüngliche

⁵⁰⁸ Athenäums-Fragment Nr. 379. In: Friedrich Schlegel. Kritische Schriften. Carl Hanser Verlag: München, 1964. S. 68.

⁵⁰⁹ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors, S. 244.

⁵¹⁰ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 156.

Sorglosigkeit wird durch Albträume gestört, als das kleine Teufelchen aus dem Glas hinaus kriecht und als der eigentliche Leibhaftige erscheint, indem es sich in einen „großen, schwarzen Mann“ verwandelt, „der häßlich [tanzt], mit Fledermausfittichen dazu schwirrend“⁵¹¹. Barth weist auf die „Gefahr des Identitätsverlusts“⁵¹² hin, da in diesem Moment Reichard Angst bekommt, selbst eine satanische Gestalt anzunehmen: „[Er] legte endlich seine behaarte Brust an Reichards Brust, sein grinzendes Gesicht an Reichards Gesicht, so fest, so innig fest, daß Reichard fühlte, er fange schon an ihm zu gleichen, entsetzt schreiend: ‚nen Spiegel⁵¹³ her!“⁵¹⁴. Ein weiterer Beweis für des Galgenmännleins Fähigkeit, die Gestalt zu verändern, ist sein Auftreten in Form einer Kröte, die laut Volksvorstellung als ein giftiges Tier im Zusammenhang mit Satan steht.

Und tatsächlich, der Besitz des Flaschenteufelchens bringt Reichard nichts Gutes und vergiftet offensichtlich sein Leben. Das Vermögen und die Genüsse, zu denen ihm das Galgenmännlein verhilft, sind nur eine Täuschung, die mit dem Verkauf der Flasche verloren gehen.

In Kontrast zu der herkömmlicheren Teufelsdarstellung als einer unförmigen Kreatur wird der schwarze Reiter gestellt, den Reichard im Wald trifft und der die Züge des ‚modernen‘ Teufels im romantischen Sinne annimmt. Dieser Teufelsbündner erinnert mit seinen äußerlichen Attributen stark an den Leibhaftigen: Er sieht menschlich aus, wirkt aber trotzdem widerwärtig, er ist „groß“, „häßlichen Antlitzes“, trägt „blutrote Kleider“, hat ein „entsetzliches Lachen“⁵¹⁵. Auch sein Pferd erweckt bei Reichard kein gutes Gefühl: Es ist „hoch“, „schwarz“ und sieht wild aus⁵¹⁶. So ähnelt der Reiter deutlich dem vermutlichen Satan Mannteuffel aus Zschokkes Novelle und kann in etwa als „Menschenteufel“ (siehe Kapitel 5.5) beschrieben werden.

Der geheimnisvolle Mann verfügt über Zauberkräfte, da er fähig ist, das Untier herbeizurufen. Das Aussehen des Untiers, das den jungen Fürsten angreifen soll, wirkt

⁵¹¹ Eine Geschichte vom Galgenmännlein, S. 12.

⁵¹² Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 156.

⁵¹³ Der Spiegel als Motiv spielte in der Literatur seit Urzeiten eine wichtige Rolle. Seine religiösen Konnotationen werden allmählich aufgelöst und am Ende des 18. Jahrhunderts, das eine stärkere Individualisierung des Menschen mit sich brachte, dient der Spiegel meistens als ein Gegenstand, der die Nachtseite oder das Problematische im Menschen symbolisiert. (Vgl. Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. S. 412f., hier S. 412.) Nach dem unheimlichen Albtraum überprüft Reichard im Spiegel den Zustand seiner eigenen Identität.

⁵¹⁴ Eine Geschichte vom Galgenmännlein, S. 12.

⁵¹⁵ Ebd., S. 29.

⁵¹⁶ Vgl. Ebd.

höchst merkwürdig und unheimlich, denn es geht um einen Affen mit Hirschgeweih. Der Teufel wird manchmal als „Affe Gottes“ bezeichnet, häufig bei Luther, der mit dieser Wendung die Nachahmung Gottes durch den Teufel betont.⁵¹⁷ So kann man auch in den deutschen Volkssagen Geister in Affengestalt finden und die Affen „seien von Gott verwünschte Menschen“⁵¹⁸.

Der Herr der Finsternis tritt hier also nicht direkt auf, er agiert indirekt im Hintergrund, da - wie der Leser erfährt - das Galgenmännlein in seinem Dienst steht und sein Handlanger ist, der die ihm zugeordnete Funktion ausübt, aber nicht auf eigene Faust handelt. Der ‚schwarze Mann‘ scheint dann das menschliche Abbild Luzifers zu sein. Satans wahres Gesicht bleibt jedoch verhüllt, was seine Gefährlichkeit keinesfalls mindert.

Der Bündner und der Pakt

In dieser Novelle tauchen zwei Typen des Bündners auf: Reichard, der seine Seele noch nicht verloren hat und das Galgenmännlein mit aller Kraft loswerden will, und der ‚schwarze Mann‘, in der Geschichte mehrmals als „Handelsmann“ bezeichnet, der sich mit seiner aussichtslosen Situation abgefunden hat und versucht, aus dieser wenigstens vorübergehend noch mehr herauszuschlagen. Er hat nichts mehr zu verlieren, da seine Seele dem Satan sowieso bereits verfallen ist: „[Ich habe mich ihm] mit Leib und Seele so fest verschrieben, daß an gar keine mögliche Lösung zu denken ist.“⁵¹⁹ Der Verzicht auf die eigene Seele lohnt sich jedoch nicht, da das vom Teufel erhaltene Geld für seine offensichtlich immer wachsenden Ansprüche nicht ausreicht und er sich folglich betrogen fühlt. Deshalb kommt er mit dem Angebot eines Handels zu Reichard, den er auf diese Weise rettet und den Teufel dadurch überlistet.

Der Name des Mannes bleibt zwar unbekannt, sein Aussehen wird jedoch näher geschildert und man wird mit seiner Situation vertraut gemacht, zu der auch das merkwürdige Ritual mit dem Waschen im tintenähnlichen Wasser gehört, wodurch der

⁵¹⁷ Vgl. Brehm, Renate: Alternative Heilverfahren, Religionen und der „Affe Gottes“. Licht im spirituellen Dschungel. Books on Demand: Norderstedt, 2008. S. 17.

⁵¹⁸ „Affe“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 1, S. 206-207, hier S. 206.

⁵¹⁹ Eine Geschichte vom Galgenmännlein, S. 34.

Mann dämonenhafte Züge gewinnt. Die schwarze Hautfarbe kontrastiert mit dem blutroten Mantel, über den der Mann behauptet: „,[Ich muß] auch immer den Purpur meines roten Kleides, sooft ich ein neues brauche, mit einer bösen Zahl von Tropfen meines eigenen Blutes mischen“⁵²⁰. Beides sind Bedingungen, die ihm der Leibhaftige gestellt hat.

Reichard, der junge Kauffmann, entflieht im letzten Augenblick den teuflischen Fängen und wird ein ehrlicher Mann, der noch seinen Urenkeln diese Geschichte als eine Belehrung erzählt. Sein ursprünglicher Beruf ist jedoch alles andere als zufällig. Auch in anderen Teufelspaktgeschichten beobachten wir, dass die Protagonisten den Beruf eines Kaufmanns oder aber eine ähnliche Tätigkeit ausüben, wodurch sie offensichtlich dazu neigen, mit allem Möglichen zu handeln, ohne an die Konsequenzen zu denken. Auch der ‚Schwarze‘ wird bei Fouqué „Handelsmann“ genannt. Der (meistens reisende und nicht immer ehrliche) Kaufmann tritt auch in manchen Volkssagen in Kontakt mit dem Teufel, jedoch kommt es fast nie zu einem Paktabschluss, da die schlauen und unerschrockenen Kaufleute den Teufel geschickt überlisten. Es ist nämlich ihr eigener Reichtum, der sie vor der teuflischen List schützt.⁵²¹ Die neuzeitlichen Texte üben eine satirische Kritik an der modernen Ökonomie, indem sie volkstümliche Beschreibungen des Teufelspakts nutzen. In den hier thematisierten neuzeitlichen Erzählungen lässt sich also eine neue Dynamik beobachten; indem der Kaufmann als Protagonist eine leichtere Beute darstellt, wird auch der Teufel gefährlicher.⁵²²

Vom Anfang an wird Reichard als eine sorgenfreie, fast leichtsinnige Figur geschildert, die in Venedig, wo er seine Geschäfte treiben möchte, nach Genüssen sucht, vor allem auf den verschiedenen Feiern und mit schönen Frauen. Hierbei ist er ausgesprochen verschwenderisch, sodass er wiederholt ohne finanzielle Mittel dasteht. Bei dem Kaufangebot des Galgenmännleins bereiten ihm moralische Fragen bzw. die Angst um eigene Seele keine Sorgen, da der Drang, augenblicklich viel Geld zu gewinnen und seine Lustbarkeiten zu finanzieren, bei ihm zu stark ist. Im Fall von Reichard wird seine Eigenschaft auch durch seinen sprechenden Namen suggeriert. Er selbst ist sich dessen bewusst, da er noch in der Zeit seiner unkontrollierbaren

⁵²⁰ Ebd., S. 33.

⁵²¹ Vgl. Zelger, Renate: Teufelsverträge, S. 153.

⁵²² Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 156.

Verschwendung proklamiert: „Reichard ist mein Name und mein Reichtum ist so hart, daß ihm keine Ausgabe den Kopf einzustoßen vermag.“⁵²³

Das Geld als eine der Gefahren der modernen Gesellschaft kommt bei den Dichtern des 19. Jahrhunderts immer wieder vor.⁵²⁴ Im *Galgenmännlein* und auch in anderen Texten wird jedoch nicht der Reichtum als solcher dämonisiert, sondern die Wirkung, die er auf die Menschen haben kann, nämlich das skrupellose und manipulative Verhalten, das bei dessen Erwerb zu sehen ist. Im Vergleich zur Geschichte *Peter Schlemihls*, in der eine deutliche Positionierung gegen die Geldwirtschaft erkennbar ist, ist das Geld im *Galgenmännlein* „nur Mittel zum Zweck“⁵²⁵, das zur Erfüllung des Wunsches nach Genuss dient. Trotzdem ist die Behauptung berechtigt, dass Fouqué Kritik aus seinem „protestantisch-konservativen Standpunkt gegenüber der modernen bürgerlichen Finanzwelt“⁵²⁶ übt, in welcher der Wohlstand nicht immer durch ‚ordentliche‘ Arbeit entsteht, wodurch auch die guten Sitten ‚verdorben‘ werden. Hieraus folgt für den Leser eine moralische Belehrung, eine Kritik an der ungehemmten Genusssucht und gleichzeitig an dem Profitdenken der frühkapitalistischen Gesellschaft, die bei Fouqué der Teufel repräsentiert.

Wie bereits erwähnt, ist der gewonnene Reichtum in diesem Fall bloß eine vergängliche Chimäre, was der ‚Geschäftspartner‘ Reichard zunächst jedoch nicht erfährt. Beinahe ironisch ist hierbei, dass das Galgenmännlein immer für eine niedrigere Summe verkaufen muss, es sich also eindeutig um ein Verlustgeschäft handelt.⁵²⁷ Nicht so jedoch für den Teufel, der von dem unter den handelnden Figuren verlaufenden Geldaustausch völlig unberührt bleibt: Für ihn ist nicht das Materielle, sondern das Immaterielle interessant – es ist der Mensch, der (teilweise unbewusst) den Wert der eigenen Seele mehr und mehr reduziert.

Das Materielle in Fouqués *Galgenmännlein* spiegelt sich auch in dem verwendeten Vokabular wider, wo zahlreiche Begriffe aus dem Bereich Finanzen und Handel zur Anwendung kommen. Der Text ist durchdrungen von Geschäften aller Art, sowie vom Diebstahl, und auch unter den Soldaten stehen Handel und Eigentum, welches

⁵²³ Eine Geschichte vom Galgenmännlein, S. 11.

⁵²⁴ Neben dem *Galgenmännlein* kann man dieses Thema auch in Hauffs *Kalte Herz* oder Chamisso's *Peter Schlemihl* finden.

⁵²⁵ Freund, Winfried: *Literarische Phantastik*, S. 38.

⁵²⁶ Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 158.

⁵²⁷ Vgl. Weihs, Petra: „Was ist des Teufels Kern?“ Die Darstellung des Teufels in der Literatur der Romantik und des Biedermeier. Diplomarbeit. Wien, 2012. S. 61.

freilich nur selten auf ehrliche Weise erworben wird, im Vordergrund.⁵²⁸ Da hier ständig kalkuliert, verglichen, gezahlt und gezählt wird, wird die „reiche Handelsstadt“⁵²⁹ Venedig als Schauplatz gewählt.⁵³⁰

Dass sich die Erzählung in Italien abspielt, ist insoweit kein Zufall, als dass sich dieses Land bei Romantikern als ein Ort des Vergnügens und ‚orientalischer‘ Abenteuer einer großen Beliebtheit erfreute⁵³¹, wozu natürlich auch (käuferliche) Frauen gehörten. Eine weitere Gefahr stellt für Reichard nämlich die schöne und „gottlose“⁵³² Kurtisane Lukrezia dar, für deren Gesellschaft er horrenden Summen bezahlt und die ihn völlig in ihrer Macht hat. Lukrezia, die als eine fast dämonische Frau geschildert wird, scheint im Umgang mit dem Galgenmännlein raffinierter zu sein, deshalb befreit sie sich relativ bald und ohne jeglichen Schaden von ihm. Obwohl sie als „gottlos“ beschrieben wird, ihre Angst bzw. Ekel vor dem Teufelchen ist deutlich größer als bei Reichard.⁵³³

Die Topografie spielt in der *Geschichte vom Galgenmännlein* eine zentrale Rolle. Seit Schillers Romanfragment *Geisterseher* (1787-1789) und Goethes Reisebericht *Italienische Reise* (1816, 1817) kam Venedig als Topos auch bei den Romantikern immer wieder vor. Es ist eine Stadt, die auch dadurch fasziniert, dass sie eine gefährliche und sogar unheimliche Seite hat. Das Individuum sucht in dieser Stadt etwas Besonderes, was es in seiner Heimat nicht finden kann. In diesem Zusammenhang ist der Raum Venedig für den Protagonisten „ein zunächst hoch bewerteter Wunsch- und Projektionsraum“.⁵³⁴ Sehr häufig folgt auf den ursprünglichen Enthusiasmus ein gefährlicher Selbstverlust.⁵³⁵ Venedig ist ein geographisch geschlossenes und abgegrenztes Gebiet, was für das Individuum einen symbolischen Übertritt der Grenze in eine geheimnisvolle und dekadente Welt bedeutet. Das mangelnde feste Fundament der Lagunenstadt bedroht auch das Gleichgewicht der Figur, die sich auf diesem

⁵²⁸ Vgl. Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 157.

⁵²⁹ *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*, S. 11.

⁵³⁰ An dieser Stelle bietet sich der Vergleich mit Flensburg an, das als Schauplatz in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* ausgewählt wurde. Auch Flensburg war seit dem 18. Jahrhundert eine reiche Handelsstadt mit einem großen Markt.

⁵³¹ In diesem ‚Teufelsland‘ spielt sich auch Jacques Cazottes *Der verliebte Teufel (Diable amoureux)* ab, der mit seiner Motivik auf Fouqué Einfluss üben konnte, vor allem was den Anfang des *Galgenmännleins* betrifft. (Vgl. Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S.155.)

⁵³² *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*, S. 10.

⁵³³ Vgl. Weihs, Petra: „Was ist des Teufels Kern?“, S. 67.

⁵³⁴ Nies, Martin: *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Schüren Verlag: Marburg, 2014. S. 13.

⁵³⁵ Vgl. Ebd.

Fundament bewegt. Auch das architektonische und kulturelle ‚Chaos‘, die labyrinthartige Anordnung der Stadt und die Verbindung von Zivilisation und Naturgewalt verursachen bei den Figuren Schwindel.⁵³⁶

Die venezianische Szenerie mit allen ihren Lustbarkeiten und der anziehend exotischen Atmosphäre wechselt sich mit Momenten ab, in denen es zur Auseinandersetzung mit dem Galgenmännlein kommt, mit grauenvollen Szenerien in einer öden Landschaft. Als Reichard die kleine Flasche zum ersten Mal kauft, verläuft dieser Handel in der Dämmerung, an einem düsteren entlegenen Ort, an einer Ruine, und die Umgebung veranschaulicht die Bedrohung des Protagonisten.⁵³⁷ Reichard bewegt sich symbolisch an der Grenze zwischen Hoffnung und existenzieller Bedrohung bzw. dem ewigen Verderben. In der Nacht schreitet er durch wilde Felsen, durch eine „dunkle Kluft“⁵³⁸, wo es nach Graben riecht und die Gesteinsformationen an „verzerrte, langbärige Fratzensgesichter“⁵³⁹ erinnern. Die Gegend, die von dem schwarzen Mann bewohnt wird, erweckt ebenfalls den Eindruck absoluter Trostlosigkeit und Einsamkeit und erinnert mit der schwarzen Flut, die aus den Felsen quillt und in der sich der Schwarze abwaschen muss, an eine Art ‚Vorhölle‘, ein Tor zu der tatsächlichen Hölle, die auf den schwarzen Ritter wartet.

Der Pakt in Fouqués *Geschichte vom Galgenmännlein* wird abgeschlossen, obwohl Reichard mit dem Höllenfürsten nicht in direkten Kontakt kommt, sondern nur mit seinem Vertreter, der seinen Plan erfüllt. Die Verkaufsverträge entstehen also zwischen den Menschen von selbst und Satan wartet im Hintergrund nur darauf, wessen Seele er sich schließlich bemächtigt.

In dieser Erzählung kommt es zu keinen Teufelsbeschwörungen, zu keinem Frevl. Allerdings erspürt der Teufel von selbst, wo sich ein schwächeres Individuum befindet, und dort greift er ungefragt an. Der Pakt wird durch die Macht des Geldes besiegelt, auf die Schriftform wird verzichtet. Vom Bündner wird dabei keine Gegenleistung erfordert und es entsteht ein einfacher Konsensualvertrag. Renate Zelger betont bei dieser Vertragsform, dass die beiden Protagonisten sich üblicherweise nicht persönlich treffen: „Der Teufel ist eher Dämon als Vertragspartner

⁵³⁶ Vgl. Ebd., S. 16.

⁵³⁷ Vgl. Freund, Winfried: *Literarische Phantastik*, S. 38f.

⁵³⁸ Eine *Geschichte vom Galgenmännlein*, S. 30.

⁵³⁹ Ebd., S. 33.

in menschenähnlicher Gestalt. Erst mit Einführung des geschriebenen Vertrages ändert sich in diesem Betracht das Erscheinungsbild des Teufels⁵⁴⁰.

Den Bedingungen eines solchen Paktes stimmt der Bündner automatisch durch den Kauf zu. Dabei besteht zunächst nur ein geringes Risiko des Seelenraubes, das sich jedoch im Laufe der Zeit mit der Senkung der Kaufsumme wesentlich erhöht. Eine wichtige Bedingung ist dabei, dass der aktuelle Besitzer des Galgenmännleins nicht sterben darf, denn sonst verfällt seine Seele automatisch der Hölle.

Durch das ständige Dividieren sinkt nicht nur der Wert des Galgenmännleins, sondern auch der Seelenwert. Die Seele dessen, der auf die Grenze des geringstmöglichen Betrags stößt, wird zum Besitz der Hölle. Symbolisch wird so das ungenügende Schätzen der eigenen Seele ausgedrückt und schließlich auch mit dem Seelenverlust bestraft. Das Individuum ist daran nur teilweise schuld: Zu diesem Handeln wird es durch äußere Umstände gezwungen, die jedoch als Folge seiner leichtsinnigen Entscheidung zu begreifen sind. Bevor sich das Individuum dieses Mechanismus völlig bewusst wird, ist seine Seele gefährdet oder sogar verloren.

Die Kette bei dem Dividieren des Betrags wird jedoch in dem Moment gebrochen, als der Fürst um die Prägung von Halbhellern gebeten wird. Er verfügt nämlich bereits über Landesheller, die, wie man behauptet, den Wert der Drittheller haben: „Sind dir aber Drittheller ebenso lieb, so braucht's keiner Münzerei deswegen, denn die Grenznachbarn behaupten, meine Landesheller wären so leicht, daß dreie davon auf einen andern gewöhnlichen gingen.“⁵⁴¹ Dies bedeutet, dass die Heller Scheidemünzen mit einem Metallwert sind, der niedriger als ihr nominaler Wert ist (das Thema des Wertes und seiner Zuweisung wurde bereits im Kapitel 5.6.1 diskutiert). Ungeachtet dessen stellt die Tatsache, dass nicht der Halb-, sondern Drittelbetrag gezahlt wird, bei dem Loskaufen Reichards kein Problem dar. Somit werden die tatsächlichen Werte in Frage gestellt.

Die Rettung des Teufelsbündners ist außerdem in zweierlei Hinsicht bedenklich. Erstens ist es die erwähnte manipulierte Festlegung des Preises für das Fläschchen, zweitens geht es im Fall der rettenden Figur um eine Person, die selbst verdammt ist. Es kommt keine höhere Macht zum Vorschein, kein Beweggrund des Protagonisten. Erlöst wird er durch Zufall und kurz vor seiner eigenen ewigen Verdammnis. Ähnlich

⁵⁴⁰ Zelger, Renate: Teufelsverträge, S. 82.

⁵⁴¹ Eine Geschichte vom Galgenmännlein, S. 32.

wie andere Bündner ist Reichard passiv und sieht dem eigenen Scheitern zu, ohne dagegen aktiv einzugreifen.

Die Geschichte mit ihrem Schema des Paktes ähnelt den anderen dadurch, dass der Bündner zwar die Vorteile des Geschäftes genießt, es ihm jedoch mit der Zeit so unangenehm wird, dass er sich des Paktes und in diesem Fall auch des magischen Gegenstandes in Form des Galgenmännleins entledigen will. Schließlich ist der Bündner nach längerem Bemühen meistens erfolgreich, befreit sich aus dem Teufelskreis und seine Erfahrung wird ihm zu einer wertvollen Belehrung. In den literarischen Texten herrscht nämlich eine transzendente Ordnung: Der Protagonist hat immer eine Möglichkeit, sich gegen den Bösen aufzulehnen, obwohl es meistens starken Willen erfordert, da die Frömmigkeit und Unschuld nicht unbedingt zu seinen stärksten Seiten gehören.⁵⁴²

⁵⁴² Vgl. Vieregge, André: Nachtseiten, S. 271.

9. KARL WILHELM SALICE CONTESSA: *MAGISTER RÖBLEIN*

Magister Rößlein (1810) ist eine heute kaum bekannte Erzählung des aus dem schlesischen Hirschberg stammenden Schriftstellers Karl Wilhelm Salice Contessa (1777 – 1825). Der Autor ist, ähnlich wie sein Werk, eher unbekannt, obwohl er zu Lebzeiten mit seinen Lustspielen durchaus erfolgreich war und zum Berliner Freudenkreis E.T.A. Hoffmanns gehörte⁵⁴³; in seinen *Serapionsbrüdern* spielt Hoffmann mit der Figur des Sylvester gerade auf Contessa an. Gemeinsam mit ihm und Friedrich de la Motte Fouqué verfasste er ebenfalls eine Sammlung von *Kindermärchen* (1816-1817).⁵⁴⁴ E.T.A. Hoffmann hatte auf diesen Schriftsteller einen großen Einfluss, was sich nicht zuletzt der ähnlichen Verwendung von zahlreichen Motiven in Contessas Werk entnehmen lässt. Manche seiner Erzählungen weisen charakteristische Züge der düsteren Spätromantik auf, gleichzeitig wird er als Begründer der Riesengebirgsdichtung betrachtet, wobei er die dortige Natur als dämonisiert darstellt.⁵⁴⁵ In der hier behandelten Erzählung bewies Contessa seinen Sinn für Humor und Grotteske, wie es für seine Lustspiele typisch ist.

Die in dieser Arbeit behandelte Erzählung beginnt mit der Beschreibung des Magisters Rößlein, eines gelehrten Mannes, der jedoch in seinem Leben wenig Glück hat und deswegen auch häufig nach dem Weinglas greift. Er heiratet eine Frau namens Mathilde, wodurch sich sein Leben leider noch verschlimmert, da die Frau gleich mit eiserner Faust zu herrschen anfängt.

Eines Tages begegnet Rößlein einem Bettelweib, das eine sonderbare Prophezeiung ausspricht: „Es ist fast Schade um dich, daß du um fremder Schuld willen sollst gehangen werden. Ich will dir einen Schatz verkaufen, um dem wohl mancher Hab und Gut geben möchte. Verwahr ihn wohl und gebrauch ihn verständig.“⁵⁴⁶ Mit dem Schatz meint sie ein Büchlein, mit Pergamentblättern und in

⁵⁴³ Vgl. Thimm, Franz J. L.: *The Literature of Germany. From Its Earliest Period to the Present Time, Historically Developed.* Nutt: London, 1844. S. 211.

⁵⁴⁴ Vgl. Ebd.

⁵⁴⁵ Vgl. Elschenbroich, Adalbert: „Contessa, Wilhelm“. In: *Neue Deutsche Biographie* 3 (1957), S. 345-346 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11900688X.html#ndbcontent>, letzter Zugriff: 20.2.2023.

⁵⁴⁶ Salice Contessa, Karl Wilhelm: *Magister Rößlein*. In: C.W. Contessa's Schriften. Hrsg. von E. von Houwald. 3. Bd. Georg Joachim Göschen: Leipzig, 1826. S. 1-59, hier S. 5.

einer uralten („altfränkischen“⁵⁴⁷) Schrift verfasst, in der der Magister zu seinem Schrecken Anweisungen zur Teufelsbeschwörung erkennt.

Trotz anfänglichen Unbehagens, als sein Gewissen mit seiner Gier nach Teufelsdiensten einen inneren Kampf führt, entscheidet er sich nach ein paar Gläsern in einem Weinhaus, den Teufel dennoch zu beschwören.

Ein Bücherregal, in dem auch das Teufelsbuch stand, bricht entzwei und das Buch fällt ihm vor die Füße, sodass Rößlein nicht mehr widerstehen kann.

[Es] wurde ihm nicht anders, als ob er in einem herrlichen Blumengarten voll Farbenpracht und Wohlgeruch sich erginge; es erwachte ihm eine unendliche Lust, sie anzuschauen, ja es deuchte ihm fast, als sprächen sie mit ihm und sagten: Jetzt ist es an der Zeit, jetzt ist der Augenblick kommen!⁵⁴⁸

Er nimmt also Wachskerzen, ein Stück geweihte Kreide, zieht einen Schutzkreis auf dem Boden und nach der Anleitung im Büchlein fängt er an, den Teufel zu beschwören. Einen Moment lang passiert nichts, dann klopft jemand dreimal an die Tür und ruft: „Magister Rößlein, macht auf! Ich komme von Eurer Frau!“⁵⁴⁹ Der Magister durchschaut jedoch diese List, mit der ihn der Teufel aus dem Kreis locken will, und entgegnet: „Wenn du der bist, den ich gerufen, so ist ja keine Tür für dich verschlossen; tritt herein!“⁵⁵⁰

Hierauf tritt ein Teufel durchschnittlichen und fast lächerlichen Aussehens ein, vor dem der Magister keine Angst hat und mit dem er ein Gespräch beginnt. Rößlein möchte zwar, dass der Teufel seine Frau holt, was dem Leibhaftigen jedoch nicht gefällt, und er meint, dass ihm „böse Weiber auf Erden gar viele Mühe und Arbeit

Diese Szene erinnert teilweise an den Anfang Hoffmanns *Goldenen Topfs* (1814), wo der Protagonist, Student Anselmus einen Korb mit Äpfeln umstößt, der einem alten hässlichen Weib (Hexe) gehört. Das Weib prophezeit ihm Folgendes: „Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!“ (Hoffmann, E.T.A.: *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*. In: E.T.A. Hoffmann Werke. 1. Bd. *Fantasiestücke in Callots Manier. Die Elixiere des Teufels*. Insel Verlag: Frankfurt am Main, 1967. S. 126-204, hier S. 126.)

⁵⁴⁷ Ebd., S. 5.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 8.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 9.

⁵⁵⁰ Ebd.

[ersparen]“⁵⁵¹. Außerdem meint er, dass Rößleins Frau noch nicht die schlimmste sei und er mit ihr einigermaßen auskommen könne.

Schließlich wird eine Vereinbarung ausgehandelt: Wenn es der Teufel mit Rößleins Frau ein Jahr lang aushält, verfällt dessen Seele auf ewig der Hölle. Der Magister stellt allerdings auch eigene Bedingungen: Noch bevor er seine Seele verliert, soll ihm der Teufel zwanzig Jahre auf der Erde dienen. Falls der Teufel mit seiner Frau jedoch keinen Erfolg haben sollte, bekommt der Magister tausend Goldgülden.

Es wird ein Pakt abgeschlossen und der Leibhaftige verspricht, in einer Stunde nochmals zu kommen. Währenddessen geht der Magister in sein beliebtes Weinhaus, wo er seine Bekannten trifft, die folgendes Lied singen:

„[...]
Schmerz und Kompanie verdorben,
Leid von Freude arretiert,
selbst die Sünde ist gestorben,
und der Teufel ist kassiert!“⁵⁵²

Die letzte Zeile wird von allen mehrmals heiter wiederholt. Da klopft es plötzlich dreimal an das Fenster und es ist der Teufel, der kommt, um die Rolle des Magisters zu übernehmen. Er hat schon vorher seine Gestalt verändert, sodass er nun wie Magister Rößlein aussieht. Der ‚echte‘ Magister soll sich derweil auf den Weg nach Regensburg begeben.

Als der Teufel in Rößleins Gestalt in das Weinhaus kommt, wird er von seinen Kumpanen gefragt, wen er gerade getroffen habe, worauf er entgegnet: „Der Teufel war’s, von dem ihr gesungen; er bat um einen Zehrpennig, da er jetzo mit Recht ein armer Teufel zu nennen.“⁵⁵³ Rößleins Freund Meister Stumpf meint, er sollte ihn hereinbringen, damit sie mit ihm Brüderschaft trinken könnten, worauf der Magister (d.h. der Teufel) antwortet: „Kommt Zeit, kommt Rat! Ich denke, ihr alle sollt ihn einmal näher kennenlernen, als euch lieb sein wird.“⁵⁵⁴ Es wird über den Teufel

⁵⁵¹ Ebd., S. 11.

⁵⁵² Ebd., S. 15.

⁵⁵³ Ebd., S. 16.

⁵⁵⁴ Ebd.

geredet und manche Witze werden gemacht, wobei niemand bemerkt, dass der Teufel sie zum Trinken ermuntert und schließlich zu einer großen Prügelei anstachelt.⁵⁵⁵

Als der Teufel jedoch nach Hause kommt, fängt die richtige Qual an. Da er seine übermenschliche Macht und Zauberkräfte aufgegeben hat, kann er gegen den Zorn seiner (bzw. Rößleins) Frau nur mit beschränkten Mitteln kämpfen. Nun leidet er an Hunger, Durst und Hitze, kann sich jedoch nicht bewegen, denn er wurde von Mathilde aufs Bett mit einem Seil festgebunden.

Auch später muss er der Frau dienen und verschiedene Hausarbeiten verrichten. Er versucht es mit ihr auf friedlichem sowie gewaltsamem Wege, alle seine Versuche schlagen jedoch fehl. Mathilde beschwert sich sogar immer mehr und zeigt, dass auch sie den Teufel als ein bloßes Symbol wahrnimmt: „Was bringt es mir denn für Ehre, die Frau eines liederlichen Tunichtgut, eines dummen Teufels zu sein [...]?“⁵⁵⁶ Dem Teufel geht die Geduld aus und sein teuflisches Wesen taucht in „seinem Gesicht in seltsamen und entsetzlichen Zügen“⁵⁵⁷ auf, worauf seine Frau mit einem lauten Hilfeschrei reagiert. Der Teufel wird von Nachbarn festgehalten und es wird ihm ein Einlauf gemacht und ein Aderlass durchgeführt, was er selbst als schlimmer als alle Höllenqualen empfindet.

Nach diesem Vorfall muss er sich der Frau noch mehr unterwerfen und verliert vollends die Lust, sich mit ihr zu streiten. Es kommt jedoch zu einem Ereignis, das ihn glücklich macht: Mathilde soll zu ihrer sterbenden Cousine nach Bayreuth reisen, wohin er sie zwar zunächst begleiten, dann jedoch wieder nach Hause kehren und allein für einige Zeit wirtschaften soll. Auf dem Bayreuther Jahrmarkt begegnet er jedoch einer alten Frau mit ihrer Tochter, die behaupten, dass er der Jungen die Ehe versprochen hätte. Darüber weiß er natürlich nichts, zumal es der echte Rößlein war, der dieses Versprechen abgegeben hat. Schließlich wird er von allen Frauen einschließlich seiner Mathilde und kurz darauf auch von den Jahrmarktverkäuferinnen gejagt.

Es kommt zu einer lustigen Episode, als der fliehende Teufel an eine Bühne gewahrt, wo in diesem Moment eine Aufführung des Faustspieles stattfindet. Doktor Faust steht gerade in seinem Zauberkreis und beschwört Satan, als der Rößlein-Teufel auf die Bühne steigt. Der Protagonist erschrickt und kriecht unter einen Tisch, gefolgt

⁵⁵⁵ Die Szene, wo der Teufel die Stammgäste in dem Weinhaus zum Konflikt aufstachelt, erinnert an „Auerbachs Keller“ in Goethes *Faust*. (Vgl. Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 149.)

⁵⁵⁶ Salice Contessa, Karl Wilhelm: *Magister Rößlein*, S. 22.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 23.

von dem eigentlichen Teufel. Hier wird er von den Frauen endlich erwischt, alle schreien und zählen seine Verbrechen auf. Zum Glück befindet sich unter den Zuschauern auch Magister Rößleins Freund Meister Stumpf, der ihn aus dem Schlamassel rettet.

Der Leibhaftige wird sowohl physisch als auch psychisch schwächer und eines Tages findet er seine Frau in der Gesellschaft ihres Vetters, der sich im Hause niederlässt und jetzt zusammen mit Mathilde über den Teufel herrscht. Dieser Vetter, der viele Abenteuer erlebt hat, erzählt eine Geschichte über einen Kapuziner und einen Teufel, den der Vetter angeblich überwand, indem er ihn in einen Sack steckte. Der Rößlein-Teufel, der sich über diese Geschichte erregt, steckt daraufhin den Vetter selbst mit Gewalt in einen Sack, wobei der Vetter bemerkt, mit wem er es hier zu tun hat. Der Teufel wirft ihn jedoch in dem Sack ins Wasser.

Während des folgenden Verhörs benimmt er sich so verdächtig, dass schließlich sein Haus durchsucht wird und verbotene Schriften gefunden werden, wonach man entscheidet, an ihm ein Exempel zu statuieren und ihn hinzurichten. Im Gefängnis legt der Teufel jedoch seine Menschengestalt ab, fliegt zu dem echten Magister und setzt diesen an seiner Stelle ins Gefängnis. Der Magister schläft dabei, da er betrunken ist.

Retrospektiv wird nun die Geschichte Magister Rößleins erzählt, nachdem er Bamberg verlassen hat. Zuerst genießt er seine Freiheit, dann fällt ihm jedoch ein, wie verrückt seine Teufelsbeschwörung und der Pakt waren, und er bekommt Angst. Vor allem fürchtet er sich davor, der Teufel könnte das Probejahr mit seiner Frau durchhalten. Daher sucht er einen Kapuzinermönch auf, bei dem er seine Sünde beichtet. Der Mönch erteilt ihm den Rat, zu büßen, nach Hause zurückzukehren und den Vertrag aufzuheben. Dazu hat er allerdings keinen Mut und greift lieber noch häufiger als vorher zu einem Glas Wein.

Eines Morgens wacht er im Gefängnis auf und begreift gar nicht, was mit ihm geschehen ist. Die Soldaten verspotten ihn, dann finden sie jedoch im Kamin ein Beutel Geld mit einem Blatt Papier. Es ist der Vertrag, der jetzt zerrissen ist: Ein klarer Beweis dafür, dass der Teufel die Probe nicht bestanden hat. Herzog von Alba, der sich zu dieser Zeit in der Gegend aufhält, hört sich die Geschichte des Magisters an und wird neugierig auf das erwähnte Teufelsbüchlein und die Beschwörung. Er behält das Buch ein und lässt Rößlein frei.

Dieser kehrt zu seiner Frau zurück, die ihn wieder zu plagen beginnt. Rößlein denkt nun jedoch, dass dies ein besseres Los sei, als in der Hölle zu schmoren, und

wird zu einem vortrefflichen Mann. Das vom Teufel erhaltene Geld verwendet er zur Wiederherrichtung seines Hauses, wobei er seinen Freund Meister Stumpf darum bittet, ein Gemälde an den Wandbewurf zu malen. Es geht um ein fast allegorisches Gemälde, das zwei Rosse abbildet. Das eine rennt auf einen Abgrund zu, das andere steigt dagegen mit einem Sack auf dem Rücken in Richtung Himmel empor. Das Motiv wird von einer gereimten (und zweifelsohne leicht ironisch gemeinten) Belehrung begleitet:

Ein'm jeglich Ding ist auf der Welt
sein Ordnung und Gesetz bestellt,
die es mit scharpfem Zaum regier'n,
ein jeder auch sein Kreuz tut führen.
Wer solcher Zucht sich bar will machen,
rennt leicht dem Teufel in den Rachen.
Wer aber, was ihm auferlegt,
den schweren Sack ohn' Murren trägt,
in Einfalt, fromm, demütiglich,
der geht gradaus ins Himmelreich
zu ew'ger Lust und Freuden ein.
Das woll' uns allen Gott verleihn!⁵⁵⁸

Als Meister Stumpf sein Werk beendet, erscheint neben ihm ein Mann im Scharlachmantel und Federhut. Später bemerkt Stumpf, dass man einem der Rosse zwei Eselohren hinzugemalt hatte, die sich nicht beseitigen lassen.

Analyse

Noch vor der eigentlichen Analyse der Paktszene und der einzelnen Figuren soll zunächst auf die räumliche und zeitliche Einordnung des Textes eingegangen werden: Der Teufel behauptet, er habe das Baseler Konsilium vor 107 Jahren besucht, woraus

⁵⁵⁸ Ebd., S. 58.

sich als Zeit der Handlung ungefähr das Jahr 1550 ergibt. Man bewegt sich also in der Frühen Neuzeit während der Regierung Kaiser Karls V., d.h. in einer Periode der an Bedeutung gewinnenden Dämonologie und des wachsenden Glaubens an den Teufel, obwohl die Figuren im *Magister Rößlein* diesem Glauben anscheinend fast gar nicht unterliegen. Hierdurch entsteht ein bestimmter Widerspruch zwischen den zeiträumlichen Koordinaten des Textes und der ‚modernen‘ Einstellung der Figuren zu dem Teufelsthema, die sich mit diesen Koordinaten nicht in Einklang bringen lässt.

Weitere Anhaltspunkte zur erzählten Zeit liefert die Erwähnung des Herzogs von Alba (1507-1582)⁵⁵⁹, eines spanischen Feldherrn und gleichzeitig einer führenden Persönlichkeit des spanisch-niederländischen (d.h. katholisch-protestantischen) Achtzigjährigen Krieges. Alba, Repräsentant des katholischen Spaniens, hatte den Ruf eines unbarmherzigen und gewalttätigen Mannes, der zu seinen Lebzeiten von manchen als fanatischer Tyrann und Mörder wahrgenommen wurde. Er kämpfte gegen Häresie bzw. Andersgläubige, die er als Häretiker wahrnahm, einschließlich der Teufelsbeschwörer, gleichzeitig wurde damals jedoch auch er selbst als Satans verlängerter Arm betrachtet.⁵⁶⁰

Historisierend wirken auch die ausgewählten archaischen Sprachmittel, die aus *Magister Rößlein* keinesfalls eine Erzählung bzw. Märchen der ‚modernen‘ Zeit machen, und die zur „Technik der zeitlichen Distanzierung“⁵⁶¹ gehören, die in den romantischen Teufelsgeschichten relativ häufig verwendet wird. Auch in diesem Zusammenhang ergibt sich ein Widerspruch bezüglich des ‚Alten‘ und des ‚Modernen‘.

Was den Raum betrifft, spielt sich die Handlung von *Magister Rößlein* vor allem in dem katholischen Bamberg ab. Es werden jedoch auch Regensburg und Bayreuth erwähnt, d.h. protestantisch geprägte Städte im südöstlichen Gebiet Deutschlands. Auf die religiöse Frage wird in diesem Werk zwar nicht sonderlich eingegangen, es wird allerdings implizit das Verhältnis zwischen Katholizismus und Protestantismus thematisiert.⁵⁶² Das katholische Vorgehen erscheint hierbei als wenig funktional, so

⁵⁵⁹ Siehe Albas ausführlicher Biografie: Kamen, Henry: *The Duke of Alba*. Yale University Press: New Haven/London, 2004.

⁵⁶⁰ Vgl. Sandberg, Brian: *War and Conflict in the Early Modern World, 1500-1700*. Polity Press: Malden, 2016. S. 145.

⁵⁶¹ Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 155.

⁵⁶² Die Frage, ob es eventuell Unterschiede zwischen der katholischen und protestantischen Auffassung des Teufels gibt, lässt sich nicht eindeutig und einfach beantworten, denn es handelt sich um eine komplexe Problematik. Die meisten Autoren der romantischen Teufelspaktgeschichten sind protestantischer Konfession und es lässt sich bei ihnen ein liberalisierter Zugang zu dem Teufelsmotiv beobachten. Die Katholiken sind dagegen konservativer und sie halten meistens an der Vorstellung eines lebendigen Teufels fest – diese Haltung wurde schließlich durch die Kirche wegen des

bringt beispielsweise die Beichte Rößleins bei dem Kapuzinermönch zwar eine Lossprechung, letztendlich verschaffen die verhängte Buße und der gegebene Ratschlag jedoch keinen Nutzen.

Des Weiteren erfährt man am Rande über Rößlein, dass bei ihm „mehrere Schriften [gefunden wurden], die neue Lehre betreffend, gegen die der Kaiser damals überall zu Felde zog“⁵⁶³, womit höchstwahrscheinlich einige verbotene protestantische Schriften gemeint werden. Hierauf reagiert der katholische General, der den Magister als Häretiker exemplarisch bestrafen will. Auch der fanatische Katholik Herzog von Alba wird wahrscheinlich zielgerichtet erwähnt, da mittels dieser Figur eine unauffällige Kritik an dem Katholizismus geübt bzw. suggeriert wird, dass Alba während seines Kampfes gegen den Protestantismus auf die Dienste des Teufels zurückgriff.

Die Teufelsfigur

Die Erzählung wird, im Vergleich zu den anderen in dieser Arbeit behandelten Texten, überwiegend aus der Sicht des Teufels fokalisiert. Auf die Figur des ‚wahren‘ Magisters konzentrieren sich eher kürzere Abschnitte. Obwohl es sich aus der Sichtweise der anderen Figuren die ganze Zeit um den Magister handelt, ist es in der Tat der Teufel, der die verschiedenen Ereignisse erlebt, und so wird ihm ungewöhnlich großer Raum gegeben, obwohl er nicht als homodiegetischer Erzähler fungiert.

Der Teufel im *Magister Rößlein* trägt keinen Namen, auch keine besondere Benennung, er wird bloß als ‚Teufel‘ bezeichnet. Mit seinem Aussehen weicht er nicht von den üblichen Teufelsdarstellungen der Romantik ab: Fast unauffällig, jedoch gut angezogen und meist vornehmen Auftretens. Der Erzähler beschreibt ihn als „ein Männlein von geringem Wuchse, doch breit an Schultern, [...] reich gekleidet, mit

Ablasshandels angestachelt. Die protestantische Theologie wird vor allem seit Schleiermacher liberalisiert, denn dieser Philosoph hält die dogmatischen Darstellungsweisen des Teufels für unsinnig. Eine eindeutige Unterscheidung bzw. einen Widerspruch zwischen dem Katholizismus und Protestantismus gibt es in dieser Hinsicht nicht. Zu dem Bild des Teufels vor allem im 19. Jahrhundert siehe Henning, Max: *Der Teufel. Sein Mythos und seine Geschichte im Christentum*. Paul Hartung Verlag: Hamburg, 1922. S. 105-123.

⁵⁶³ Salice Contessa, Karl Wilhelm: *Magister Rößlein*, S. 42.

Federhut und Scharlachmantel⁵⁶⁴. Mit dieser Bekleidung erinnert er teilweise an den goetheschen Mephistopheles und seine Ankunft in der Szene „Studierzimmer II“, seine Schilderung enthält jedoch auch komische Elemente: Er springt beispielsweise merkwürdig herum, trippelt und spricht mit krähender Stimme, was Rößlein eher für erheiternd als für unheimlich hält. Infolgedessen kann er lediglich als eine groteske Figur bzw. eine Karikatur von Mephisto betrachtet werden.

Mit Mephisto teilt der Teufel im *Magister Rößlein* auch seine Vorliebe für gebildete Menschen, zu denen der Magister, ähnlich wie Faust, scheinbar gehört: „Ich bin den gelehrten Leuten wohlgeneigt, und sind mir von jeher aus den Wissenschaften der guten Freunde viele zugewachsen.“⁵⁶⁵ Der Teufel verwendet auch ein lateinisches Zitat (jedoch in einer leicht entstellten Form), um seine eigene Bildung zu demonstrieren, nämlich „*emollit mores*“, was etwa ‚die Wissenschaften besänftigen bzw. humanisieren den Charakter‘ bedeutet.⁵⁶⁶ Das Maß seiner Gelehrtheit ist von der Rößleins allerdings nicht allzu abweichend.

Die oben erwähnte Komik wechselt sich wiederholt mit ernsten Stellen ab. Der Leibhaftige wird auf alte magische und gruselig wirkende Weise beschwört, wonach er später mit einer Schürze bekleidet den Haushalt putzt. Es werden Anspielungen sowohl auf die faustische Tradition gemacht (etwa die Szene der Teufelsbeschwörung⁵⁶⁷, eine Wette mit einem ‚gelehrten Bündner‘ oder das Faust-Spiel auf dem Jahrmarkt, das allerdings überwiegend als Parodie fungiert⁵⁶⁸) als auch auf die noch ältere Tradition der geprellten Teufel. Auch dieser Böse verliert seine Wette, da seine Künste Rößleins Frau, die ihn sowohl physisch als auch psychisch erheblich zusetzt, nicht gewachsen sind. Im Prinzip ist dieser Teufel keine sonderlich furchterregende Figur; als die mächtigste und wahrhaft dämonische Figur wird hier die Frau geschildert, zwar mit Witz und Ironie, was zu dem possenhaften Charakter der ganzen Erzählung passt, aber gleichzeitig mit einem Hauch von misogynen Gesinnung, da alle im Text vorkommenden weiblichen Figuren (Mathilde, die alte Bettlerin, die

⁵⁶⁴ Ebd., S. 9.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 10.

⁵⁶⁶ Das ganze Zitat, ursprünglich von Ovidius, klingt: *Emollit mores nec sinit esse ferus*. „[Die Wissenschaften] humanisieren den Character und ermöglichen ihm nicht, wild zu werden.“ In Contessas Werk als „*emoluit mores*“ verstümmelt, so dass sich die Frage stellt, ob es sich um eine die Kenntnisse des Teufels ironisierende Absicht des Erzählers handelt.

⁵⁶⁷ Diese Szene entspricht dem Geschehen im faustischen Volksbuch.

⁵⁶⁸ Die Szene, in der auf der Jahrmarktsbühne gerade eine *Faust*-Aufführung stattfindet, erinnert an die Rollenwechsel in Hoffmanns ein paar Jahre später entstandenem *Capriccio Prinzessin Brambilla* (1820), wo sich während des Karnevals die Ebenen und Welten ständig überschneiden.

den Kontakt mit dem Teufel vermittelt, oder die Kupplerin, die von Rößlein verlangt, ihre Tochter zu ehelichen) negativ geschildert werden.

Die Macht des Teufels ist in Contessas Erzählung voll von Widersprüchen: Einmal ist er schwach und gegen die Frau komplett hilflos, ein anderes Mal wieder übermenschlich stark. Sein teuflisches ‚Wesen‘ schimmert also nur stellenweise durch. Überwiegend beruht seine Macht lediglich darauf, dass er die Menschen manipulieren kann (oder zumindest nach der Manipulation strebt, so beispielsweise bei seinem Verhör, das aber in einen Misserfolg mündet). Allgemein beinhaltet die Schilderung der Teufelsfigur eine seltsame Mischung aus Gegensätzen; in seiner Figur laufen die ‚alten‘ Teufelsvorstellungen mit den ‚neuen‘ gewissermaßen zusammen. Er wird zwar als menschlich geschildert, es werden jedoch auch seine Künste gezeigt, die mit den abergläubischen Traditionen verbunden sind: Er verschwindet in Flammen, kann Menschen durch die Luft tragen, auch der Pakt mit ihm weicht nicht von der traditionellen Ausprägung ab (siehe unten).

Folglich tritt der Teufel nicht als ein romantischer Gegenpol zum beschränkten Philisters Rößlein auf (dazu noch weiter unten), sondern auch er kann sich von den kleinbürgerlichen Normen nicht befreien. Für ihn ist nicht der Stolz eines Höllenfürsten bezeichnend, sondern eher banale Eitelkeit.⁵⁶⁹ Trotzdem fühlt der Leser mit diesem armen Teufel (als welcher er in der Erzählung auch mehrmals bezeichnet wird), welcher somit als eine mitleidserregende Identifikationsfigur wesentlich besser taugt als die Figur des Magisters Rößlein.⁵⁷⁰

Den einzelnen Aussagen und Liedern der Figuren kann man entnehmen, in welcher Lage sich der Teufel befindet: Er wird nicht erst genommen, er wird verspottet und allgemein als eher ungefährlich betrachtet. Darüber hinaus verspottet der Leibhaftige auch sich selbst. Trotzdem bekommt auch Contessas Teufel Raum für die Kritik der Menschheit, wobei er auf deren Verdorbenheit hinweist: „Wahrlich, könntet ihr Menschen euer Innerstes [...] vor euch sehen, ihr hättet wohl Ursach‘ zu erschrecken.“⁵⁷¹ Die Moralisierung seitens eines ‚schwachen‘ Teufels, wie er bei Contessa zu finden ist, fällt jedoch nicht auf fruchtbaren Boden, da sie bei niemandem Beachtung findet.

⁵⁶⁹ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 152.

⁵⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 153.

⁵⁷¹ Ebd., S. 15.

Exkurs: Der Belfagor-Stoff

Johannes Barth weist im Zusammenhang mit dem Teufel im *Magister Rößlein* auf den Belfagor-Stoff hin. Dieser geht auf Niccolò Machiavellis Novelle *Belfagor* zurück, in der geschildert wird, wie der Erzteufel Belfagor, ein ehemaliger Erzengel, dazu ausgewählt bzw. ausgelost wird, in die menschliche Welt zu gehen und festzustellen, ob Frauen tatsächlich die Ursache des Höllensturzes der Männer sind. Die Teufel zweifeln nämlich an der Gerechtigkeit ihrer Urteile über Männer, welche sich beklagen, dass der Grund für ihre Sündhaftigkeit in der Zuneigung zu bösen Frauen und die Ehe mit diesen liege.

In Machiavellis Version wird über Belfagors Mission ein Vertrag abgeschlossen, der das irdische Dasein für eine Dauer von 10 Jahren festlegt, wonach Belfagor wieder in die teuflische Gestalt schlüpfen darf. In Florenz heiratet er eine höchst arrogante adelige Frau, die ihn plagt und in die Verschuldung treibt, in die er aber hoffnungslos verliebt ist. Da ihn seine Gläubiger verfolgen, muss er jedoch bald verschwinden. Er trifft Gianmatteo, einen Mann, der ihm hilft, die Verfolger abzuschütteln, und den Belfagor daraufhin aus Dankbarkeit zum Wunderheiler und Exorzisten macht. Daneben enthüllt ihm der Teufel seine wahre Identität. Nach weiteren Schwierigkeiten gelangt Belfagor wieder in die Hölle, wo er endlich einen Bericht über die Grausamkeit der Ehe und der Frauen erstatten kann.⁵⁷²

Durch diese Herangehensweise setzt Machiavelli die Liebe aus der Ebene des göttlichen Gefühls auf eine rein menschliche Ebene herab, wo sie eher eine Belastung darstellt. Belfagors Ehefrau nötigt ihn zum Geldverschwenden, sie terrorisiert ihn und betrügt ihn mit anderen Männern sowie auch den Teufeln, die Belfagor zu Hilfe kommen. Auch die Unkenntnis der menschlichen Gefühle sind für den Teufel ein großes Hindernis.⁵⁷³ Machiavelli weist gleichzeitig auf die zerstörerische Macht des Geldes hin, das interessanterweise in diesem Fall nicht als eine teuflische Falle für den Menschen fungiert, sondern aus der menschlichen Welt stammt und den Teufel ruiniert.⁵⁷⁴

Was die Beziehung zwischen Männern und Frauen betrifft, kehrt Machiavelli die Belehrung der biblischen Geschichte von Adam und Eva gewissermaßen um. Die

⁵⁷² Vgl. Reinhardt, Volker: *Macchiavelli. Oder die Kunst der Macht*. Beck: München, 2014. S. 73ff.

⁵⁷³ Vgl. Bogiaris, Guillaume: *Machiavelli's Platonic Problems: Neoplatonism, Eros, Mythmaking, and Philosophy in Macchiavellian Thought*. Rowman & Littlefield: Lanham [u.a.], 2021. S. 29.

⁵⁷⁴ Vgl. Matteo, Sante: *To Hell with Men and Meaning! Vesting Authority in Machiavelli's „Belfagor“*. In: *Italica*, 79/1 (2002). S. 1-22, hier S. 10.

Männer in der Hölle klagen darüber, dass die Frauen für ihren tiefen Fall verantwortlich seien. Ähnliches tut auch Adam, als Gott seine und Evas Versündigung enthüllt: Es war Eva, die ihm den Apfel gab und er war nicht fähig, die verbotene Frucht abzulehnen. In *Belfagor* ziehen die Männer aus dieser Episode keine Lehre und versuchen weiterhin, die Schuld auf ihre Frauen abzuwälzen.⁵⁷⁵

Nicht zuletzt scheint Machiavelli auch seine Verachtung der katholischen Kirche zum Ausdruck zu bringen. Als er Gianmatteo zum Exorzisten macht, werden von Belfagor absichtlich ausgewählte Personen besessen, aus denen dann Gianmatteo in aller Öffentlichkeit den Teufel austreibt. Die vorher genutzten Mittel der katholischen Kirche scheinen gar nicht zu wirken und werden von Belfagor verlacht.⁵⁷⁶

Auch wenn es umstritten ist, ob der Stoff direkt auf Machiavelli zurückzuführen ist, ist der Ursprung der berühmtesten Versionen auf jeden Fall italienisch. Seine Spuren kann man jedoch in unterschiedlichen europäischen Literaturen finden, neben der italienischen beispielsweise auch in der englischen, französischen oder deutschen Literatur. Machiavelli begann 1518 mit der Arbeit an dem Werk, eine gekürzte Version wurde von Giovanni Brevio 1545 herausgegeben und die komplette Version vier Jahre später veröffentlicht. Kurz danach taucht der Stoff in der deutschen Literatur auf, und zwar bei Hans Sachs, der ihn beispielsweise in seinem Schwank *Der teufel nam ein alts weib zu der eb* (1557) verwendete. Es lassen sich bemerkenswerte Wechselbeziehungen zwischen den deutschen und italienischen Bearbeitungen beobachten, da aus dem deutschsprachigen Gebiet eine frühere, kaum bekannte lateinische Version stammt, die der humanistische Magister Andreas Meinhard⁵⁷⁷ 1508 in Leipzig veröffentlichte. Es ist möglich, dass Machiavelli diese Version kannte und daraus schöpfte, da die beiden Texte klare Parallelen aufweisen. Meinhards *Dialogus* (für den vollständigen Titel siehe Fußnote) kommentiert die Verhältnisse an der gerade geöffneten Wittenberger Universität. Der Text soll die Universität propagieren, gleichzeitig weist er mit dem Motiv des bösen Weibes und des Teufels auf die Gefährlichkeit der Beziehungen der Studenten mit Frauen und die Risiken einer Heirat hin.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Vgl. Bogiariš, Guillaume: Machiavelli's Platonic Problems, S. 29.

⁵⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁵⁷⁷ Auch als Meinhardi, Meynhart, Meynhardt u.a. angeführt. Der Text heißt *Dialogus illustrate ac Augustissime urbis Albiorene vulgo Vittenberg dicte Situm Amenitatem ac Illustrationem docens Tirocinia nobilium artium iacentibus Editus*.

⁵⁷⁸ Vgl. Schreiber, William: Belphegor. In: The Journal of English and Germanic Philology, 44/4 (1945). S. 351-359, hier S. 352f.

Die Thematik der Teufelsehe erscheint unter anderem auch in manchen Märchengeschichten, die in der Romantik höchst beliebt waren. Contessas Novelle ließe sich somit als eine Variante dieses Stoffes interpretieren.⁵⁷⁹

Der Bündner und der Pakt

Mit seiner (fraglichen) Gelehrtheit und gleichzeitiger Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben erinnert Magister Rößlein an den nach Erkenntnis suchenden Doktor Faustus, allerdings nur in der erstmaligen Charakterisierung durch den Erzähler, da er im Rest der Geschichte nicht mehr die Rolle des gelehrten Mannes spielt. Seine wenig schöpferische Arbeit als Ratskopist bringt nicht genug ein, deshalb gibt er noch Stunden in alten Sprachen und Musik. Die häufigen Besuche des Weinhauses scheinen allerdings seine größte Vorliebe zu sein. Auch seine neue Frau bringt ihm kein Glück, da er sich ständig ihren Vorwürfen und Anordnungen unterwerfen muss. Somit ist Rößlein als nicht anders als eine gescheiterte und eindeutig schwache Figur zu betrachten.

Der Paktabschluss mit dem Teufel geschieht (ähnlich wie bei beinahe allen seiner ‚Bündner-Kollegen‘) nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Vermittlung des Bettelweibs, das ihm ein mysteriöses Büchlein verkauft. Die Beweggründe sind nicht eindeutig genug, was schließlich auch der Teufel hervorhebt. Die erhabene faustische Sehnsucht nach Erkenntnis fällt in Rößleins Fall aus, es bleibt vielleicht lediglich das Bedürfnis nach Geld und der dringende Wunsch danach, seine Frau loszuwerden. Indem er das Stereotyp eines philiströsen Kleinbürgers verkörpert, stellt er einen Gegensatz zur Faustfigur dar.⁵⁸⁰ Seine Würde wird auch durch die Diminutive ironisiert, die in Zusammenhang mit seinem (ebenso diminutivem) Namen gesetzt werden, wie etwa „das arme Magisterlein“⁵⁸¹.

Magister Rößlein widersteht relativ lange Zeit, bis er zu der im Buch beschriebenen Beschwörung greift. Es quälten ihn jedoch unheimliche Gefühle der

⁵⁷⁹ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 145-146.

⁵⁸⁰ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 149.

⁵⁸¹ Salice Contessa, Karl Wilhelm: Magister Rößlein, S. 6.

Unruhe, „als habe sich der Böse schon leibhaftig bei ihm ins Quartier gelegt“⁵⁸². Der Paktabschluss erweist sich jedoch als prädestiniert und somit unausweichlich, und zwar bereits durch die mysteriöse Vermittlung durch die Bettlerin, sowie durch das sonderbare Ereignis, als das magische Büchlein aus dem Regal direkt vor Rößleins Füße fällt. Schließlich überzeugt ihn die beinahe paradiesische Vision, die er bei dem Durchblättern des Zauberbuchs erlebt: „[...] als ob er in einem herrlichen Blumengarten voll Farbenpracht und Wohlgeruch sich erginge“⁵⁸³. Der ‚Gelehrte‘ verspürt eine solch unüberwindliche Begier, das Unbekannte und das Verbotene zu erkunden, dass er den Kreis auf dem Boden zieht und den Teufel herbeiruft. Es kommt also im Prinzip dazu, was Peter-André Alt als „Ästhetisierung des Teufels“⁵⁸⁴ bzw. des Bösen bezeichnet, eine Technik, die in der schwarzen Romantik beliebt war. Obwohl die Ästhetik des Teufels selbst in *Magister Rößlein* durchaus ironisch gemeint und somit diskutabel ist, wird die Beschwörungsszene mit absoluter Ernsthaftigkeit geschildert und dabei ästhetisiert.

Die Beschwörungsszene korrespondiert mit Fausts Anrufung des Erdgeistes und spielt sich (vielleicht als einzige im Text) in einer finsternen Atmosphäre ab.⁵⁸⁵ Gleich danach folgt jedoch eine komische Passage, als der Teufel endlich erscheint, nachdem er dreimal an die Tür klopft hat und von Rößlein hereingebeten worden ist. Dabei bemüht sich der Teufel, den Magister aus dem Schutzkreis zu locken, indem er ihm mit Rößleins größtem Schreckgespenst droht, nämlich mit seiner Frau („Magister Rößlein, macht auf! Ich komme von eurer Frau!“⁵⁸⁶).

Zuerst verlangt Rößlein vom Teufel, dass er seine Frau Mathilde in die Hölle nimmt, was der Teufel jedoch ablehnt, da seiner Meinung nach die Frauen viel Mühe auf der Welt ersparen. Der traditionelle Pakt wird deshalb um eine Wette erweitert, was nicht nur an die goethesche Faust-Tradition anknüpft, sondern auch für die Gattung des Märchens bzw. des Schwanks typisch ist. Darüber hinaus liegt bei Contessa eine Inversion der Struktur des Paktes vor, da der Teufel derjenige ist, der Bedingungen zu erfüllen hat. Zum Inhalt der Wette gehört, dass der Teufel das Zusammenleben mit Mathilde für die Zeitspanne eines Jahres aushalten muss (was er zunächst für durchaus möglich hält). Falls er dies schafft, erhält er Rößleins Seele,

⁵⁸² Ebd., S. 6.

⁵⁸³ Ebd., S. 8.

⁵⁸⁴ Alt, Peter-André: Der Teufel als Held, S. 880.

⁵⁸⁵ Vgl. Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 149.

⁵⁸⁶ Salice Contessa, Karl Wilhelm: Magister Rößlein, S. 9.

davor noch muss er ihm jedoch zwanzig Jahre dienen. Im Fall des Misserfolges muss der Teufel an Rößlein tausend Goldgülden auszahlen. Beide Varianten sind deshalb für den Magister eher günstig.

Der Teufel wehrt sich gegen solche Bedingungen nicht und reicht Rößlein in seinen Schuttkreis Feder und Papier, damit dieser mit eigenem Blut unterschreiben kann. Als der Teufel wieder verschwindet, befindet sich Rößlein nach dem Kontakt mit dem Unheimlichen in einem Zustand „zwischen Traum und Wachen“ und er zweifelt, ob „er nur geträumt oder ein betrügerisches Spiel der Einbildung ihn geöffit habe“⁵⁸⁷. In einer Stunde meldet sich der Teufel wieder und tritt an die Stelle des Magisters, welcher sich in eine andere Stadt begibt, um im Prinzip sein bisheriges müßiggängerisches Leben fortzusetzen, nur ohne die ständige Aufsicht seiner Frau.

Auch in dieser Entwicklung sieht Barth „[den] romantischen Zwiespalt zwischen Sehnsüchten und philiströsem Alltag“ und weist auf den „innerlichen Zwiespalt“⁵⁸⁸ der Hauptfigur (etwa im Sinne von Fausts zwei Seelen) hin. Obwohl Rößlein dem Einflussbereich seiner Frau entflieht, ist er immer noch nicht frei. Seine Zwiespältigkeit wird auch durch das Doppeltgängermotiv bekräftigt, als der ‚wahre‘ Rößlein seine Frau loswird und der ‚falsche‘, vertreten durch den Teufel, mit Mathilde unter einem Dach bleibt. Für den Teufel bedeutet dies eine Herabstufung auf die Ebene seines Vertragspartners. Ironischerweise wird er von der nichtsahnenden Mathilde „dummer Teufel“⁵⁸⁹ genannt und seine Taten werden als „satanische Ränke“⁵⁹⁰ bezeichnet. Seine Stellung untergräbt auch die Szene, in der ihm eine Art angeblich von ihm selbst unterzeichneten Pakt gezeigt wird, der besagt, dass er eine Heirat versprochen hat, von der er gar nichts ahnt – auch in diesem Fall bleibt er machtlos.

Auch die Tatsache, dass der Magister demütig zurück zu seiner Frau kehrt, kann auf zweierlei Weise gedeutet werden. Einerseits könnte es sich um einen Akt der Buße im Zusammenhang mit dem abgeschlossenen Teufelspakt handeln, da er „die Verruchtheit des geschlossenen Vertrags und die entsetzlichen Folgen desselben“⁵⁹¹ einsieht und Angst hat, dass der Teufel trotzdem die Probezeit bestehen könnte. Andererseits (und vielleicht wahrscheinlicher) ist die Rückkehr als ein Akt der Feigheit

⁵⁸⁷ Ebd., S. 13.

⁵⁸⁸ Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 150.

⁵⁸⁹ Salice Contessa, Karl Wilhelm: Magister Rößlein, S. 22.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 28.

⁵⁹¹ Ebd., S. 45.

und Resignation eines Menschen zu sehen, der zur Selbstbestimmung nicht fähig ist.⁵⁹² Er sehnt sich letztendlich „mit Tränen“ nach „Frau Mathildens Herrschaft“⁵⁹³. Darin lassen sich gewisse autobiographische Züge beobachten, denn Contessas zweite Ehe war genauso unglücklich, da er als ein „still[er] und in sich gekehrt[er]“⁵⁹⁴ Mann (wie ihn Hoffmann in den Serapions-Brüdern beschreibt) mit seiner energischen Frau nicht Schritt halten konnte. Ähnlich wird auch Rößlein gleich am Anfang der Novelle als ein Mensch „von Natur stiller und blöder Gemütsart“⁵⁹⁵ geschildert.

⁵⁹³ Ebd., S. 46.

⁵⁹⁴ Hoffmann, E.T.A.: Die Serapions-Brüder. Lizenzausgabe, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1985. S. 259. Zitiert nach: Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 151.

⁵⁹⁵ Salice Contessa, Karl Wilhelm: Magister Rößlein, S. 1.

10. ADALBERT VON CHAMISSO: *PETER SCHLEMIHLS WUNDERSAME GESCHICHTE*

Chamissos Novelle aus dem Jahre 1814 darf im Korpus der in dieser Arbeit analysierten Texte nicht fehlen, denn sie beinhaltet einen ganz besonderen Teufelspakt, der die gesellschaftlichen sowie persönlichen Probleme und die Gefahren des beginnenden kapitalistischen Zeitalters beispielhaft reflektiert (siehe auch Kapitel 5.6.).

Die Novelle wird in der Forschung auch im Hinblick auf die Problematik ihrer genaueren Genrezuordnung diskutiert. Dank ihrem ambivalenten Charakter, in dem sich das Alltägliche und Wunderbare mischen, wurde sie mal als phantastische Novelle, mal als Märchennovelle oder auch Wirklichkeitsmärchen bezeichnet.⁵⁹⁶ Das Märchenhafte durchdringt unauffällig das alltägliche Geschehen. „Das magische Wunschgerät und weitergehend das Motiv des verkauften bzw. verlorenen Schattens bewahrheitet sich [...] durch seinen empirischen Effekt. Damit wird ein Moment der Nachprüfbarkeit suggeriert, das dem Märchen als mündlich überlieferter Form fremd ist. Die wundersame Begebenheit wird zum Ereignis einer wiedererkennbaren Gegenwart.“⁵⁹⁷ Die Novelle spielt also auf reale Ereignisse, Orte und Menschen an und überzeugt mit ihrer Glaubwürdigkeit.

Diese Glaubwürdigkeit wird noch durch die Herausgeber- und Autorenfiktion in Form eines Briefwechsels⁵⁹⁸ unterstrichen, noch bevor die eigentliche Geschichte anfängt. Sie stellt Peter Schlemihl als eine reale Person dar, der Chamisso, Fouqué und der Herausgeber J.E. Hitzig angeblich begegnet seien. Daneben werden häufig auch die autobiographischen Züge des romantischen Außenseiters Schlemihl betont, nämlich das Gefühl der Heimatlosigkeit (Chamisso war ein Franzose in Preußen, der sich nirgendwohin vollends zugehörig fühlte) und das ihm vorenthaltene gesellschaftliche Ansehen, nach dem sich der Autor lebenslang sehnte.⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Walach, Dagmar: Adelbert von Chamisso. Peter Schlemihls wundersame Geschichte (1814). In: Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Reclam: Stuttgart, 1981. S. 285-301, hier S. 287.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 288.

⁵⁹⁸ Erstens schreibt Adelbert von Chamisso an Julius Eduard Hitzig, zweitens Friedrich de la Motte-Fouqué an Hitzig und drittens Hitzig an Fouqué.

⁵⁹⁹ Heinisch, Klaus: Deutsche Romantik. Interpretationen. Ferdinand Schöningh: Paderborn, 1966. S. 43.

Der Inhalt dieser hinlänglich bekannten Geschichte von Peter Schlemihl und seinem verkauften Schatten bedarf an dieser Stelle keiner detaillierten Beschreibung, so dass gleich mit der eigentlichen Analyse der Figuren des Bündners und Teufels sowie der Bedeutung des abgeschlossenen Geschäftes zwischen beiden fortgesetzt wird.⁶⁰⁰

Analyse

Die Teufelsfigur

Was an der Teufelsfigur in Chamissos Geschichte sofort auffällt, ist paradoxerweise seine absolute Unauffälligkeit und Anonymität bzw. Namenlosigkeit. Grau angezogen wirkt der Teufel im Kontrast zu den meist im Schwarzen gekleideten Teufeln blass, was er selbst auch durch das Zitieren des deutschen Sprichworts „Der Teufel ist nicht so schwarz, als man ihn malt“⁶⁰¹ aufgreift. Außerdem suggeriert die graue Farbe ein allmähliches Erbleichen des Teufels und somit seine (von den Menschen angenommene) Entkräftung⁶⁰². Gleichzeitig wirkt dieser Teufel mit seinen nur vage beschriebenen Eigenschaften und der Farbe seines Mantels tatsächlich beinahe undefinierbar. So kann er geschickt mit seiner Umgebung verschmelzen und sich in der Gesellschaft bewegen, ohne dabei bemerkt zu werden.

Der Graue (was eher ein Beiname als ein eigentlicher Name ist) ist in vieler Hinsicht stark vermenschlicht. Etwaige dämonische Attribute entfallen bei ihm komplett und bis er den Pakt anbietet, kann er kaum als Teufel identifiziert werden.⁶⁰³ Er gerät außer Atem, als er Peter verfolgt, oder errötet, als er ihm den Schattenhandel anbietet (was wiederum nur eine Verstellung sein könnte). Es vermischen sich bei ihm

⁶⁰⁰ Dieses Kapitel erschien auch als: Buršová, Markéta: Der Teufel und der Mensch als Protagonisten der Teufelspaktgeschichten im zeitgenössischen Kontext: Beispiel *Peter Schlemihl*. In: Slowakische Zeitschrift für Germanistik, 14/1 (2022). S. 29-43.

⁶⁰¹ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. In: Chamissos gesammelte Werke in vier Bänden. 2. Bd. Hrsg. von Max Koch. Cotta: Stuttgart [u.a.], 1906. S. 271-335, hier S. 321.

⁶⁰² Die graue Farbe hat in der Literatur unterschiedliche Bedeutungen. Sie kann unter anderem Melancholie, das Unheimliche oder das Erlöschen (etwa vom Leben) bedeuten, oder sie wird auch als ein Symbol für jenen Zwischenraum gedeutet, der sich zwischen Jenseits und Diesseits befindet. (Kurz, Gerhard: Grau. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole, S. 163f.)

⁶⁰³ Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 184.

sowohl komische als auch unheimliche Elemente, die jedoch in beiden Fällen realistisch wirken. Die Komik ist hier nicht schwankhaft, wie beispielsweise in Contessas *Magister Rößlein*. Sie bezieht sich eher auf die philiströsen Züge des Teufels als eines Geschäftsmannes und Händlers, bei dem jedoch auch nicht das Numinose fehlt.⁶⁰⁴

Dieser „Teufel ohne Transzendenz“⁶⁰⁵, wie ihn Johannes Barth (allerdings mit einem Fragezeichen) bezeichnet, macht auf den ersten Blick keinen grausamen Eindruck, zunächst könnte man ihn einfach mit einem gewöhnlichen Diener verwechseln. Sein Verhalten könnte man beinahe als unterwürfig bezeichnen. Hierdurch ähnelt er den Händlern, die mit ihrer Ehrerbietigkeit ihre Ware zum Kauf anbieten. Bei näherer Betrachtung ist jedoch genau dieses Verhalten eine Strategie, die die Manipulation mit dem potenziellen Opfer ermöglicht, indem der Teufel den Menschen seine (vermeintliche) Überlegenheit empfinden lässt. Es ist eine Art soziales Experiment, das der Graue selbst kommentiert: „,[Der Teufel hat] auf Erden keinen anderen Spaß, als sein bißchen Experimentieren“⁶⁰⁶. Der Teufel muss sich allerdings den neuen gesellschaftlichen Bedingungen anpassen, ansonsten könnte er nicht mehr in seinen Verführungen erfolgreich sein.

Der Graue ist jedoch nur auf den ersten Blick ungefährlich: Seine Figur und ihr Auftreten könnte man als ‚mehrdimensional‘ bezeichnen, da sie gleichzeitig Elemente des Schwanks und des Unheimlichen beinhaltet, darüber hinaus auch Elemente der alten und der modernen Zeit. Der Teufel reflektiert auch diese Mehrdeutigkeit: „,[E]in armer Teufel, gleichsam so eine Art von Gelehrten und Physikus, der von seinen Freunden für vortreffliche Künste schlechten Dank erntet“⁶⁰⁷.

Beinahe lustig wirkt jedenfalls die Szene, als der Graue vom Diener Bendel verjagt wird, der ihn mit einem Kreuzdornknüttel schlägt. Diese Prügelei scheint der Teufel gewohnt zu sein. Er erträgt diese ‚Erniedrigung‘ mit Geduld, genau wie die geprellten und lächerlichen Teufel aus den Volkserzählungen. Auch sein Aussehen mit seiner Unauffälligkeit auf der einen Seite und seiner Altertümlichkeit auf der anderen (altfränkischer Rock und archaische Ausdrucksweise) wirken bisweilen komisch.

In Verbindung mit der auffälligen Höflichkeit bzw. fast Heuchelei scheint dies alles jedoch wieder nur eine gut überlegte Maske zu sein, da sich hinter dieser Fassade

⁶⁰⁴ Ebd., S. 190.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 187.

⁶⁰⁶ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 309.

⁶⁰⁷ Ebd.

ein gefährlicher Gegner versteckt. Aus seinem Sack zieht er nämlich allerlei Dinge heraus, an die man sich erinnert. Als er jedoch eine Leiche herausholt, erkennt man, dass der Leibhaftige seine gruseligen Künste noch nicht verlernt hat.

Die Gäste auf dem Fest des Herrn John reagieren ungewöhnlich auf diesen Teufel. Sie schenken ihm nämlich fast keine Aufmerksamkeit und alle Besonderheiten (Teleskop, türkischer Teppich, Zelt oder drei Pferde), die er ihnen anbietet, nehmen sie mit Selbstverständlichkeit und ohne sich zu bedanken an. Außerdem wird der Teufel von niemandem erkannt. Der Einzige, den sein seltsames Auftreten beeindruckt, ist Peter. Und er nimmt auch die gleichgültigen Reaktionen der anderen wahr, die ihn erstaunen. Dies ist dadurch zu erklären, dass er kein Vertreter dieser Konsumgesellschaft ist und den selbstverständlichen Erhalt von allerlei Dingen, die für die Wohlhabenden längst normal geworden sind, selbst nie erlebt hat. Die Szene, als der graue Mann aus seiner Tasche die oben erwähnten Dinge herauszieht, lässt aber ahnen, dass man es mit einer übernatürlichen Figur zu tun hat.⁶⁰⁸ Seine transzendenten Züge und Künste führt er jedoch ohne Protzigkeit aus, deshalb erscheinen diese so selbstverständlich und unauffällig. So vermischen sich hier auf groteske Weise die Elemente des Banalen und des Schauerlichen.⁶⁰⁹

Der Graue bemerkt Peters Sehnsucht, zu der wohlhabenden Gesellschaft zu gehören, und tritt mit ihm in direkten Kontakt, indem er ihm auf eine sehr höfliche Weise eine Vereinbarung anbietet. In diesem Augenblick wirkt das demütige Verhalten des Teufels fast befremdend: „Er selber schien sehr verlegen zu sein; er hob den Blick nicht auf, verbeugte sich zu verschiedenen Malen, trat näher und redete mich an mit leiser, unsicherer Stimme, ungefähr im Tone eines Bettelnden“⁶¹⁰. Es ist eine Verstellung bzw. ein psychologisches manipulatives Spiel, das bei Peter zwar Verdacht erregt, ihn jedoch noch nicht dazu bringt, die Grausamkeit des Teufels mit der Grausamkeit seines Angebots und den damit verbundenen Folgen gleichzusetzen. Die vorgespülte Untertänigkeit des Teufels ist paradoxerweise ein hervorragendes Mittel, um Macht über sein Opfer zu gewinnen. Diese ‚Gefährlichkeit‘ der Diener wird von Schlemihl wie folgt reflektiert: „[...] ich fürchtete mich fast noch mehr vor den Herren Bedienten als vor den bedienten Herren.“⁶¹¹ Peter wird von dem Teufel in der Rolle

⁶⁰⁸ Swales, Martin: Mundane Magic. Some Observations on Chamisso's Peter Schlemihl. In: Forum for Modern Language Studies, 12/3 (1976). S. 250-262, hier S. 253.

⁶⁰⁹ Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 185.

⁶¹⁰ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 286.

⁶¹¹ Ebd., S. 285.

eines Dieners schließlich selbst zum Diener gemacht – so werden die Rollen geschickt und unauffällig vertauscht.⁶¹²

Wie bei den spätromantischen Teufeln üblich, bleibt die Macht des Grauen jedoch beschränkt. Er verrechnet sich mit Peter, als er glaubt, dass er sich seiner Seele leicht bemächtigen wird. Er gewinnt nur dessen Schatten; mit dem Gewinn der Seele kann er keinen Erfolg feiern, da seine Verlockungen genau den gegensätzlichen Effekt hervorrufen. Als er Peter die Leiche Thomas Johns zeigt, bedeutet dies für sein Opfer eine klare Warnung.

Schließlich haben die Taten dieses Teufels auch positive (obwohl nicht beabsichtigte) Konsequenzen. Aus Peter Schlemihl wird auf den ersten Blick ein besserer und aufgeklärter Mensch, auf den zweiten wird er jedoch eher zum Misanthropen, der sich von der Gesellschaft abwendet und auf Vieles verzichtet; vielmehr sind es andere Figuren, die wirklich aktiv besser werden, indem sie sich um das Gemeinwohl kümmern. Peter isoliert sich und das, was als positive Konsequenz zu sehen ist, scheint eher ein ‚Nebenprodukt‘ von seiner Entscheidung zu sein.

Der Graue ist also ein Teufel, „der stets das Böse will, und stets das Gute schafft“⁶¹³, wollen wir ihn mit den Worten des goetheschen Mephisto beschreiben. Und er ist ein ‚moderner‘ Teufel, der sich den Bedürfnissen der jeweiligen Person bzw. Gesellschaft flexibel anpassen kann. Außerdem lässt sich nicht behaupten, dass der Teufel Urheber des Bösen in der Gesellschaft ist: Im Gegenteil, er ist eine Entität, die sich eher im Hintergrund bewegt und eine günstige Gelegenheit abwartet. Er braucht die Menschen nicht anzustiften, da diese selbst zu ihm kommen, wenn sie ‚reif‘ sind.⁶¹⁴

Der Bündner: Peter Schlemihl vs. Thomas John

Die Novelle wird in der Ich-Form aus Peters Perspektive erzählt. Seine Erzählung beginnt in medias res, mit seiner Ankunft in einer ungenannten Stadt. Da jedoch am

⁶¹² Swales, Martin: *Mundane Magic*, S. 255.

⁶¹³ Goethe: *Faust*, V. 1335.

⁶¹⁴ Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 178.

Anfang das „Norderthor“⁶¹⁵ und die „Norderstraße“⁶¹⁶ erwähnt werden, ist anzunehmen, dass es sich um die im Norden liegende Hafenstadt Flensburg handelt, die im 18./19. Jahrhundert als eine Stadt bekannt war, in der der Rum- und Zuckerhandel blühte.

Es ist gerade diese an Peter gebundene Fokalisierung, welche die Wahrnehmung der Teufelsfigur verkompliziert. Auch mit Peter als Beobachter bleibt der Graue teilweise ungreifbar, da es für den Protagonisten nicht leicht ist, diesen als Teufel zu identifizieren. Mit dem Ausdruck ‚Teufel‘ bezeichnet er ihn nämlich nie. Das Wort ‚Teufel‘ erwähnt in der ganzen Geschichte nur der Graue, und zwar nicht in direkter Beziehung zu seiner eigenen Person. Außerdem werden häufig Peters Aussagen über den Grauen relativiert, indem er Verben wie z. B. „er schien“⁶¹⁷ oder „mir deutet“⁶¹⁸ u.a. verwendet.⁶¹⁹

Auch über Peter erfährt man wenig Konkretes, er informiert nicht über seinen Beruf oder seine Herkunft, seinen sozialen Status kann man jedoch ganz einfach erraten. Das Einzige, was Peter gewissermaßen definiert, ist sein Nachname. Der hebräische Name ‚Schlemihl‘ bedeutet „Gottlieb, Theophil oder aimé de dieu“⁶²⁰. Im Jiddischen jedoch bezeichnet der Ausdruck *schlemiel* jemanden, der ungeschickt ist und dem nichts gelingt. Bereits in dem oben erwähnten Brief von Chamisso an Hitzig wird Schlemihl geschildert als „ein langbeiniger Bursch, den man ungeschickt glaubte, weil er linkisch war, und der wegen seiner Trägheit für faul galt.“⁶²¹

Peter ist also gar nicht außergewöhnlich und wirkt genauso durchschnittlich wie sein teuflischer Gegner. Es handelt sich demnach um keinen poetisch romantischen Helden, was seine Aura eines ‚Unbedeutenden‘ noch betont. Seine Welt steht in deutlichem Gegensatz zu der Welt des Herrn John, welcher über großen Reichtum verfügt und damit einen ganz anderen sozialen Status hat. Es ist eine durchaus kapitalistische Welt, in der alles möglich ist und man sich alles leisten kann, einschließlich der Dinge, die man gar nicht braucht. Diese Tatsache wird durch die Gegenstände veranschaulicht, die der Graue aus seinem Sack herauszieht, oder auch

⁶¹⁵ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 282.

⁶¹⁶ Ebd., S. 283.

⁶¹⁷ Ebd., S. 286.

⁶¹⁸ Ebd., S. 287.

⁶¹⁹ Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 185.

⁶²⁰ Freund, Winfried: Chamisso, S. 21.

⁶²¹ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 276.

durch die absolute Selbstverständlichkeit, mit der sie die anderen Gäste des Gartenfestes hierauf reagieren.

Der Kontakt mit Herrn John bedeutet für den nicht wohlhabenden Peter eine Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs. Peter ist sich jedoch zunächst nicht der Tatsache bewusst, dass John jemand ist, der sowohl dem Teufel als auch dem von ihm repräsentierten Kapitalismus und Materialismus bereits absolut verfallen ist. Der Graue ist also in diesem Fall mit dem Paktabschluss erfolgreich, was er auch dadurch demonstriert, dass er Johns Leiche in einem Sack aufbewahrt.

Schlemihls Sehnsucht nach Reichtum und höherem Status trübt seine Urteilskraft. Der unerwartete Gewinn unbeschränkter finanzieller Mittel bewirkt, dass er von der Besessenheit nach Geld berauscht wird – ein Moment, das vielen Protagonisten der romantischen Teufelpaktgeschichten gemeinsam ist. Er ahnt zunächst nicht, dass sein Glück einen bloß materiellen Charakter hat und folglich mehr als problematisch ist.

Der Pakt

1. Der erste Schritt: Das Entnehmen des Schattens

Eine zentrale Rolle spielt in Chamissos Geschichte der Schatten. Er stellt das Abbild des Menschen dar und üblicherweise ist er von der Person, die ihn ‚wirft‘, nicht zu trennen. Die Verwendung dieses Motivs erklärt Chamisso in einem Brief, in dem er beschreibt, wie er während einer Reise seine Sachen vergaß, wozu dann sein Freund Fouqué anmerkte, ob Chamisso vielleicht auch seinen Schatten verloren habe. Diese Vorstellung inspirierte Chamisso angeblich zum Verfassen der Novelle.⁶²²

Die Verwendung des Motivs hat jedoch auch eine andere als nur diese ‚banale‘ Begründung. Im Aberglauben, aber auch in der Bibel hat der Schatten eine beachtenswerte Bedeutung. Da man glaubte, der Schatten habe dieselbe Wirkung wie

⁶²² Ebd.

sein Träger, kann er sowohl Gutes als auch Böses tun. Es gilt auch umgekehrt: Was dem Schatten passiert, kann auch seinem Besitzer widerfahren.⁶²³

In der biblischen Geschichte vom Betrug des Hananias und der Saphira (Apostelgeschichte 5, 15) wird geschildert, wie Kranke auf die Straße hinausgetragen werden, damit auf sie der Schatten des heiligen Peters geworfen wird, der die Kranken heilen kann.

Es wird darüber hinaus in manchen Kulturen geglaubt, dass der Schatten der Seele ähnlich sei oder ihr sogar völlig gleiche, da er auch „zur erweiterten Sphäre der Person [gehöre]“⁶²⁴. Nach ihrem Schatten kann auch das Schicksal der jeweiligen Person bestimmt werden. Ein fehlender Schatten symbolisiert dabei immer etwas Negatives, nämlich entweder den Tod oder eine Verbindung mit dunklen Mächten, einschließlich des Teufelsbunds. Die Anzahl der aus unzähligen Kultur- und Religionsgemeinschaften stammenden Sagen und Volkserzählungen, die den Schatten als (eine Art) Seele betrachten, ist dabei kaum überschaubar.⁶²⁵

In *Peter Schlemihl* werden jedoch diese zwei menschlichen ‚Bestandteile‘, d.h. die Seele und der Schatten, als separate Einheiten gedeutet, da Peter zuerst den Schatten (vielleicht als einen äußeren Teil der Seele, der noch relativ einfach vom Leib getrennt werden darf) verliert, erst danach jedoch seine (innere) Seele auf dem Spiel steht. Der Schatten und die Seele sind in der Novelle demnach nicht identisch.

Was den Schatten betrifft, liegen unterschiedliche literaturwissenschaftliche Interpretationen vor, von denen an dieser Stelle nur einige Beispiele zu erwähnen sind. Die ältesten Interpretationen (teilweise bereits zu Chamissos Lebzeiten) sehen im Schatten eine Parallele zur Heimat, die mit dem Menschen ebenfalls seit der Geburt verbunden ist.⁶²⁶ Diese national orientierte Deutung scheint jedoch nicht zum Kontext von Chamissos Geschichte zu passen. Zwar geht es auch im Zusammenhang mit der Heimat um die persönliche Identität, diese wird jedoch bei Chamisso aus einer anderen Perspektive betrachtet.

Ulrich Baumgartner zufolge symbolisiert die Schattenlosigkeit den Versuch des Dichters „die Spaltung der Persönlichkeit in produktiv-schöpferische, weil dem Wesen

⁶²³ „Schatten“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 9 – Nachträge, S. 126-142, hier S. 127.

⁶²⁴ Ebd., S. 134.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Schulz, Franz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamissos Peter Schlemihl. In: *The German Quarterly*, 45/3 (1972). S. 429-442, hier S. 430. Online unter: <https://www.jstor.org/stable/403856>.

entsprechende, und negativ-schöpferische, weil dem Wesen entgegengesetzte Tendenzen, darzustellen“⁶²⁷.

Am meisten einleuchtend erscheint die Auslegung des Schattenverlustes als eines (zeitweiligen) Verlustes der Identität, nämlich des äußeren Scheins (im Vergleich zu dem inneren Sein). Obwohl der Schatten im Prinzip ‚wertlos‘ ist, gestaltet sich das Leben ohne ihn für den Protagonisten jedoch sehr schwierig und dieser wird zu einem Phantom.⁶²⁸

Das Motiv des Schattens zeichnet sich durch eine hohe Ambiguität aus, die in jedem Fall auf seine Komplexität und Wichtigkeit für das menschliche Leben hinweist, da er mit Ordentlichkeit oder Etikette zu tun hat: „Ordentliche Leute pflegten ihre Schatten mit sich zu nehmen, wenn sie in die Sonne gingen.“⁶²⁹ Zitiert wird hier die Reaktion der Straßenjugend, die Schlemihl mit Kot bewirft, wogegen er mit Geld um sich wirft, um sich zu wehren. Die anderen Menschen reagieren auf Schlemihl durchaus negativ. Dies weist jedoch nicht nur auf Peters Seltsamkeit hin, sondern es äußert sich dadurch auch die Bosheit und Oberflächlichkeit der Menschen in seiner Umgebung. Peter empfindet wiederum Enttäuschung, da ihn die Gesellschaft wiederholt abstößt. Obwohl er selbst den fehlenden Schatten nicht als persönlichen Mangel wahrnimmt, bewerten ihn die anderen aufgrund ihrer Oberflächlichkeit nur nach seiner äußerlichen Erscheinung. Der Schatten stellt somit „das jedem einzelnen angeborene Recht dar, in der bürgerlichen Gesellschaft zu existieren, er veranschaulicht den individuellen Anspruch auf Anerkennung, Geborgenheit und Aufstiegschancen.“⁶³⁰ Paradoxerweise wäre ein sofortiger Verkauf der Seele wahrscheinlich positiver hingenommen worden, da eine fehlende Seele kein äußerlich sichtbarer Makel ist. Die Seele fehlt auch anderen Personen, beispielsweise Herrn John, der jedoch gesellschaftlich anerkannt und bewundert wird.⁶³¹

Die einzige Ausnahme ist Peters Diener Bendel, der zwar auch von den Folgen der Schattenlosigkeit seines Herrn betroffen ist, jedoch trotzdem an seiner Seite bleibt und ihn nicht verlässt, wodurch er als einziger als unverdorben markiert wird: „Was die Welt auch

⁶²⁷ Baumgartner, Ulrich: Adelbert von Chamissos „Peter Schlemihl“. Huber: Frauenfeld [u.a.], 1944. S. 52. Zitiert nach: Schulz, Franz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamissos Peter Schlemihl, S. 431.

⁶²⁸ Schulz, Franz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamissos Peter Schlemihl, S. 431.

⁶²⁹ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 289.

⁶³⁰ Freund, Winfried: Chamisso, S. 33.

⁶³¹ Schulz, Franz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamissos Peter Schlemihl, S. 435.

meine, ich kann und werde um Schattens willen meinen gütigen Herrn nicht verlassen, ich werde recht und nicht klug handeln [...]“⁶³².

Peter wird zu einem reichen Mann, daher wäre zu erwarten, dass sich seine soziale Stellung verbessert und dass er die Anerkennung der Anderen gewinnt. Die Reaktion der Gesellschaft ist aber eher gegensätzlich. Obwohl das Geld als Wert über die Moral gestellt wird, wird die Art und Weise, auf die Peter zu diesen finanziellen Mitteln gekommen ist, von der Gesellschaft verachtet und allgemein nicht akzeptiert. Es stellt sich daher die Frage der Moral, jedoch in ihrer stark entstellten und absurden Form. Peter fügt mit seinem Vorgehen nur sich selbst Schaden zu, die anderen bleiben davon völlig unberührt. Er bereichert sich nicht zu Lasten einer anderen Person. Trotzdem scheint seine Tat verwerflicher als die ‚üblichen‘ und ‚zulässigen‘ Geldhändel.⁶³³

Die Frage der Moral und das gesellschaftliche Bild ist in *Peter Schlemihl* demnach viel komplexer als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Sie basiert nicht nur auf der einfachen Behauptung, dass das Geld die Ursache allen Übels ist, sondern konzentriert sich auch darauf, wie eine konkrete Gesellschaft auf ein konkretes Individuum wirkt.⁶³⁴

Der Graue bezeichnet den Schatten als „unschätzbar“⁶³⁵. Dieses Wort lässt sich auf zweierlei Weise deuten. Bewertet nach der monetären Wertskala ist der Schatten einfach wertlos. Nach einer anderen Wertskala ist sein Wert jedoch so hoch, dass er gar nicht mit einem Preis versehen werden kann. Es lässt sich also die Diskrepanz zwischen den Konzepten ‚ohne Wert‘ und ‚ohne Preis‘ erkennen. Für den Teufel hat der Schatten einen unglaublich hohen Wert, der jedoch nicht in Zahlen ausgedrückt werden kann, denn „für diesen unschätzbaren Schatten [hält er] den höchstens Preis zu gering.“⁶³⁶ Für die Gesellschaft, in die Peter hofft, integriert zu werden, ist der Schatten unschätzbar im ersterwähnten Sinne des Wortes. Er gehört zwar zur nötigen ‚Ausrüstung‘ eines angesehenen Individuums, es ist jedoch ganz ohne Bedeutung, ob man etwa den eigenen oder einen fremden Schatten besitzt. Mit den Worten von Minnas Vater: „[...] ich gebe Ihnen drei Tage Frist, binnen welcher Sie sich nach einem Schatten umtun mögen“⁶³⁷. Der unbestimmte Artikel ist dabei wichtig, da er suggeriert, dass die Zugehörigkeit des Schattens zu seinem Besitzer unwesentlich ist; der Schatten wird damit devalviert als etwas, was man beliebig ersetzen kann.⁶³⁸ Das ganze Gespräch weckt den Anschein, dass der

⁶³² von Chamisso, Adalbert: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, S. 295.

⁶³³ Swales, Martin: *Mundane Magic*, S. 259.

⁶³⁴ Ebd., S. 258.

⁶³⁵ von Chamisso, Adalbert: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, S. 287.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Ebd., S. 308.

⁶³⁸ Swales, Martin: *Mundane Magic*, S. 259.

Schatten einem Kleidungsstück ähnelt und als solches auch wahrgenommen wird. Nicht nur Kleider machen dann Leute, sondern offensichtlich auch Schatten. Nach einer bestimmten Zeit ist es jedoch Peter selbst, der zur Schlussfolgerung kommt, dass der Schatten unschätzbar in dem letztgenannten Sinne ist. Als solcher ist er auch unersetzlich, d.h. er kann nicht durch einen fremden Schatten ersetzt werden.⁶³⁹

Die Szene, in der der Graue Peter zum ersten Mal aufsucht, wurde bereits oben diskutiert. Beide spielen dabei ein seltsames Spiel, der Teufel bewusst und Peter unbewusst, indem der Teufel gewissermaßen das Verhalten Schlemihls widerspiegelt. Peter ist für die Gesellschaft fast unsichtbar und ebenso der Teufel. Sie werden jedoch aufeinander aufmerksam.

In dem Augenblick, als Peter schon völlig überfordert das Fest verlassen will, kann er dem Teufel unbewusst beinahe noch entfliehen. Dieser folgt ihm jedoch und das Spiel um Peters Schatten und Seele beginnt. Der Graue nimmt seinen Hut ab und verbeugt sich, dasselbe macht dann auch der verlegene Peter. Beide benehmen sich ängstlich und mit einer gewissen Verzweiflung; der Graue erinnert hierbei an einen Bettler, der um ein Almosen bittet. Auch auf der verbalen Ebene drückt sich die übertriebene Dienstfertigkeit aus: „Möge der Herr meine Zudringlichkeit entschuldigen, wenn ich es wage, ihn so unbekannterweise aufzusuchen, ich habe eine Bitte an ihn. Vergönnen Sie gnädigst –“⁶⁴⁰. Nach dieser Äußerung erröten beide Akteure und werden noch verlegener. Nach seiner kurzen Einleitung setzt der Graue seine Rede jedoch viel konkreter fort – diese ist jedoch immer noch voll von sprachlichen Mitteln, die Unterwerfung zum Ausdruck bringen:

„Während der kurzen Zeit, wo ich das Glück genoß, mich in Ihrer Nähe zu befinden, hab' ich, mein Herr, einigemal – erlauben Sie, daß ich es Ihnen sage – wirklich mit unaussprechlicher Bewunderung den schönen, schönen Schatten betrachten können, den Sie in der Sonne, und gleichsam mit einer gewissen edlen Verachtung, ohne selbst darauf zu merken, von sich werfen, den herrlichen Schatten da zu Ihren Füßen. Verzeihen Sie mir die freilich kühne Zumutung. Sollten Sie sich wohl nicht abgeneigt finden, mir diesen Ihren Schatten zu überlassen?“⁶⁴¹

⁶³⁹ Ebd., S. 260.

⁶⁴⁰ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 286.

⁶⁴¹ Ebd., S. 287.

Der Teufel führt seinen ersten Angriff durch. Von der Schmeichelei wechselt er zu einer direkten Aufforderung, die er jedoch nicht begründet. Er versucht vielmehr den Eindruck zu vermitteln, dass Peters Schatten etwas absolut Ungewöhnliches ist, was kaum jemand wirklich angemessen wertschätzen könne.

Peter, durch das eigenartige Angebot in Verlegenheit gebracht, gewinnt aber einen anderen Eindruck. Er glaubt, der Graue sei wohl wahnsinnig, und er wechselt den Ton, indem er nachsichtig entgegnet: „Ei, ei! guter Freund, habt Ihr denn nicht an Eurem eignen Schatten genug? das heiß' ich mir einen Handel von einer ganz absonderlichen Sorte.“⁶⁴² Der Graue beharrt jedoch auf seiner Meinung und bezeichnet Peters Schatten als „unschätzbar“⁶⁴³, wobei er seine Tasche erwähnt. Darauf reagiert Peter wieder übertrieben höflich, da die Erwähnung der Tasche in ihm ein unangenehmes Gefühl erweckt: „[...] mein Herr, verzeihen Sie Ihrem untertänigsten Knecht“⁶⁴⁴. Der Teufel unterbricht ihn jedoch und spielt seinen letzten und entscheidenden Trumpf aus: Er bietet Peter für den Schatten eine Entlohnung in Form des Fortunatussäckels. Nachdem Peter den Säckel sieht, zögert er nicht mehr und nimmt das Angebot rasch an: „Topp! der Handel gilt, für den Beutel haben Sie meinen Schatten.“⁶⁴⁵

Der Pakt wird nicht unterschrieben, die Vereinbarung bzw. der Tausch wird durch einen einfachen formalen Handschlag bekräftigt. Es verläuft ein rational geprägter bürgerlicher Kauf und Verkauf, wobei der Schatten zu einem Ding degradiert wird.⁶⁴⁶ Geschickt entwendet der Teufel ihn und der Graue verschwindet. Peter scheint es, als ob er hinter einem Strauch leise lachte.

Die Elemente des Übernatürlichen (bzw. auch Märchenhaften) werden in die reale alltägliche Sphäre eingegliedert. Das Entnehmen des Schattens, sowie alles

⁶⁴² Ebd.

⁶⁴³ Ebd.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 288.

⁶⁴⁶ Diese Verdinglichung, die nachfolgend zu einer Art Paralyse führt, ist für die Romantik typisch. Die Erstarrung Peters wird evident, als er auf einem Geldhaufen einschläft und über Chamisso träumt, den er in dem Traum als eine zwischen einem Skelett und getrockneten Pflanzen liegende Leiche sieht (Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 290.). Schlemihl steht dabei hinter einer Glastür, die ihn von dem Zimmer des Dichters genauso abtrennt, wie er von der Gesellschaft ausgeschlossen bleibt, und die ihm lediglich zu einem Beobachter der erwünschten Welt macht. Alles in dieser Szene steht still, es bewegt sich nichts. Als Peter aus dem Traum erwacht, stellt er fest, dass seine Uhr stehengeblieben ist – das Phantastische in dem Traum und die Paralyse der inneren Welt äußert sich also auch im Bereich des Realen. (Walach, Dagmar: Adelbert von Chamisso. Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 296.) Hiermit hängt auch das romantische Motiv der Versteinerung zusammen, welches in jenen Geschichten vorkommt, in denen Bergwerke und das Unterirdische eine Rolle spielen.

andere, was der Graue tut, wird mit alltäglicher Selbstverständlichkeit realisiert, ohne jegliche spektakuläre Wirkung. Ebenso wird in der Schilderung dieses ersten Aufeinandertreffens von Teufel und Mensch vollends auf dramatische Stilmittel verzichtet.

Das Geld, das im Fortunatussäckel zu finden ist, besitzt beinahe magische Eigenschaften. Es eröffnet die Tür zu bisher untersagten Orten und zaubert alles hervor, wonach man sich sehnt.

2. Der zweite Schritt: Der Versuch des Seelenraubes

Bereits im vorangehenden Kapitel wurde erwähnt, dass der Versuch des Teufels, sich auch Peters Seele zu bemächtigen, zu keinem Erfolg führt. Obwohl der Teufel sehr geschickt argumentiert, lehnt Peter diesen Handel ab. Der Graue greift zu einer ähnlichen Überzeugungsrhetorik, indem er als Entgelt für die Seele das anbietet, was man sofort praktisch nutzen kann. Die Argumentation des Teufels ist dabei völlig materialistisch orientiert:

„Und, wenn ich fragen darf, was ist denn das für ein Ding, Ihre Seele? haben Sie es je gesehen, und was denken Sie damit anzufangen, wenn Sie einst tot sind? Seien Sie doch froh, einen Liebhaber zu finden, der Ihnen bei Lebenszeit noch den Nachlaß dieses X, dieser galvanischen Kraft oder polarisierenden Wirksamkeit, und was alles das närrische Ding sein soll, mit etwas Wirklichem bezahlen will, nämlich mit Ihrem leibhaftigen Schatten [...]“⁶⁴⁷

Es zeigt sich, dass der Gewinn des Schattens, der für Peter den Verlust seines sozialen Existenzrechts bedeutet, nur eine Vorstufe ist. Der Teufel ist bereit, auf den Schatten zu verzichten, um eine noch wertvollere ‚Kommodität‘ zu gewinnen. Der Schatten wird in dieser Szene nunmehr als etwas Materielles behandelt (er ist ‚leibhaftig‘), d.h. etwas, was noch sichtbar und mit den Augen wahrnehmbar ist, wogegen die Seele

⁶⁴⁷ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 309.

völlig abstrakt und deshalb ganz nutzlos sein soll. Deshalb, so argumentiert der Teufel, sei es für Peter ein höchst vorteilhaftes Angebot, dass er gerade für so ein unbedeutendes Ding einen Interessenten finden konnte. Der Teufel widerspricht jedoch sich selbst, indem er das verlangt, was er durch eigene Behauptungen devalviert hat.

Im Vergleich zu der mündlichen Vereinbarung über den Schatten kommt der vorgeschlagene Pakt zur Seele in einer streng juristischen Form daher: „Kraft dieser meiner Unterschrift vermache ich dem Inhaber dieses meine Seele nach ihrer natürlichen Trennung von meinem Leibe.“⁶⁴⁸ Die Vorgehensweise des Teufels ist dabei völlig korrekt – er will Peter nicht betrügen oder ihn zu einem Abschluss zwingen. Der Graue legt ihm lediglich seine entstellte Logik vor, die finale Entscheidung hängt jedoch von Peters freiem Willen ab.

Doch Peter hat unbewusst bereits eine erste Lehre aus dem vorherigen Handel gezogen und unterzeichnet den vorgelegten Pakt nicht, obwohl der eigentliche Erkenntnisprozess erst später einsetzt. In diesem Moment lehnt Peter den Pakt eher aufgrund seiner intuitiven Antipathie ab, wobei er nicht allzu überzeugend argumentiert: „Es scheint mir doch gewissermaßen bedenklich, meine Seele an meinen Schatten zu setzen.“⁶⁴⁹

Noch ein zweites Mal versucht der Graue, ihn zum Paktabschluss zu überreden. Er appelliert an seine Gefühle und das Mitleid mit seiner geliebten Mina, die den Bösewicht Rascal heiraten soll, welcher nicht nur viel Geld, sondern auch einen ordentlichen Schatten besitzt. Nur nach dem Tausch der Seele für den Schatten könne Peter mir diesem konkurrieren und selbst Mina heiraten. Es kommt fast zur Unterschrift des Paktes: Peter hält schon das Pergamentblatt und die Feder in den Händen, er wird jedoch durch seine plötzliche Ohnmacht gerettet, die sowohl durch seinen grundsätzlichen Widerwillen als auch das Eingreifen einer höheren Macht verursacht wurde.⁶⁵⁰

Nach seinem Erwachen erfährt Peter von dem verärgerten Teufel, dass er ihn nicht loswerden kann, solange der Graue seinen Schatten besitzt:

⁶⁴⁸ Ebd., S. 308.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 309.

⁶⁵⁰ Schulz, Franz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamissos Peter Schlemihl, S. 437.

„Gut, Herr Trotzkopf, fliehn Sie nur vor mir, wir sind doch unzertrennlich. Sie haben mein Gold und ich Ihren Schatten; das läßt uns beiden keine Ruhe. – Hat man je gehört, daß ein Schatten von seinem Herrn gelassen hätte? Ihrer zieht mich Ihnen nach, bis Sie ihn wieder zu Gnaden annehmen und ich ihn los bin.“⁶⁵¹

Auf den Entwicklungsprozess und die Buße von Peter Schlemihl folgt die Selbstisolation, das Leben außerhalb der Gesellschaft, in die er sowieso nie gehörte. Ein anderer wichtiger Bestandteil dieses Prozesses ist die Entscheidung für ein Leben in Armut.

Das ohne Anstrengung erworbene Geld wird zu gemeinnützigen Zwecken genutzt, wodurch es moralisch ‚neutralisiert‘ wird: Peters Diener Bendel gründet ein Hospiz. Peter befreit sich von dem Rest des auf unmoralischem Wege erworbenen Geldes, indem er das Glückssäckel wegwirft: Seine Bindungen an die kapitalistische Welt werden mit dieser Geste endgültig abgebrochen. Nun besitzt er weder Geld noch seinen Schatten, trotzdem fühlt er sich endlich frei. Aber auch diese Freiheit hat ihren Preis, da sie gleichzeitig das Leben in Isolation bedeutet. Trotzdem wird sie zum neuen Wert in seinem Leben.⁶⁵²

⁶⁵¹ von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 318.

⁶⁵² Freund, Winfried: Chamisso, S. 46.

11. E.T.A. HOFFMANN: *DIE ELIXIERE DES TEUFELS*

Der Vollständigkeit halber wird abschließend auch E.T.A. Hoffmanns Roman *Elixier des Teufels* (1814/15) ein kurzes Kapitel gewidmet. Zu diesem spätrromantischen Werk gab es bereits oben einige Anmerkungen und Informationen, die in diesem Kapitel zusammengefasst und ergänzt werden. Es wird jedoch keine detaillierte Analyse angestrebt, da zu den *Elixieren* bereits eine ganze Reihe von aufschlussreichen Untersuchungen vorliegt.

In den *Elixieren* geht es um einen durch das Schicksal bedingten Teufelsbund, der durch den Verzehr eines magischen Getränks, das angeblich von Satan stammt, zustande kommt. Bei dem Verfassen des Textes ließ sich Hoffmann von Matthew Gregory Lewis' Schauerroman *The Monk* (1795) inspirieren⁶⁵³ – beide Werke weisen Parallelen auf, vor allem was die Figur des liederlichen und sündigen Mönchs, die klösterlichen Kulissen, Familienfluch, Teufelspakt, Mord, Inzest usw. anbetrifft. Daneben wird das Satanische mit dem Erotischen in Zusammenhang gebracht und die unschuldige Form der Liebe kontrastiert mit dem triebhaften Begehren, nicht nur bei den männlichen Figuren.⁶⁵⁴ Auch in der Komposition beider Werke sind Ähnlichkeiten zu finden: Beim Erzählen wird von der Er- in die Ich-Form gewechselt und mit einer Herausgeberfiktion gearbeitet.⁶⁵⁵ Unterschiedlich ist jedoch der Ausgang der beiden Geschichte: Während in *The Monk* der sündhafte Mönch vom Teufel geholt und für den Zeitraum von sechs Jahren auf einem Felsen seinem Schicksal, d.h. dem Tod überlassen wird, wählt Hoffmann ein anderes Ende, welches für den Mönch eine Erlösung darstellt. Bis zu seinem Tode verbringt er seine Tage in einem Kloster und tut die ihm auferlegte Buße: Er verfasst seine Memoiren. Ob es Medardus letztendlich tatsächlich gelingt, sich von dem teuflischen Einfluss zu befreien, bleibt jedoch offen: Aus dem Nachtrag eines Klosterbibliothekars erfährt man, dass aus dem sterbenden Medardus ein „seltsames Kichern und Lachen“ und eine „widerwärtige[] Stimme“ hörte, die sagte: „Komm mit mir, Brüderchen Medardus, wir wollen die Braut

⁶⁵³ Auf den englischen Roman wird in den *Elixieren* direkt hingewiesen: Aurelie, eine der Figuren, liest gerade dieses Buch.

⁶⁵⁴ Barth, Johannes: *Der höllische Philister*, S. 198.

⁶⁵⁵ Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*. Erich Schmidt Verlag: Berlin, 1999. S. 43.

suchen.⁶⁵⁶ Den anwesenden Mönchen wird bange, was noch verstärkt wird, als sie sehen, dass aus der Zelle von Medardus der Mann im violetten Mantel (d.h. der wiederkehrende Urahn Francesco) tritt und eine Art Prophezeiung ausspricht, nämlich „die Stunde der Erfüllung ist nicht mehr fern“⁶⁵⁷.

Unterschiede sind beim Vergleich der beiden Werke auch bei der Teufelsfigur zu finden: In Lewis' *Monk* ist der Teufel in der Handlung physisch präsent, dagegen taucht in den *Elixieren* der Leibhaftige als Figur nur in der Binnengeschichte, einer Legende aus dem Leben des heiligen Antonius auf, die über die Herkunft des Getränks erzählt, wo er lediglich als „eine finstre Gestalt“⁶⁵⁸ im „zerrissenen Mantel“⁶⁵⁹ beschrieben wird. Es wird behauptet, dass er „nicht mehr imstande war, sich auf irgendeinen Kampf einzulassen und sich daher auf höhnende Reden beschränken mußte“⁶⁶⁰. Der heilige Antonius erfährt von dem Teufel, dass der Mensch sich durch das Trinken des Elixiers ihm und seinem Reich ergibt. Außerdem stammt das Getränk aus den Zeiten, „als [der Teufel] noch *sichtlich* gegen das Heil der Menschen zu kämpfen vermochte.“⁶⁶¹ Das Wort „sichtlich“ in diesem Zitat ist ausschlaggebend, da es die Unsichtbarkeit des Teufels zu den Lebzeiten des Mönchs Medardus suggeriert.⁶⁶²

Durch die Einnahme der geheimnisvollen Flüssigkeit beschleunigt sich der Prozess des sündhaften Treibens bei demjenigen Menschen, der unfähig ist, den Lockungen des Elixiers zu widerstehen. In Medardus keimt bereits eine (in heutiger Terminologie genetisch bedingte) Prädisposition zum Teufelsbund, was Voraussetzung ist für seine Bereitschaft, sich verführen zu lassen. Nach dem Verzehr setzt sich seine Verwandlung in Gang: Zum Vorschein kommen seine negativen Eigenschaften (Begier, Geilheit, Hochmut usw.) und sein Äußeres bekommt satanische Züge. Anders gesagt schlüpft auch der ‚Teufel‘ zusammen mit dem Getränk in seinen Körper (dies entspricht der Tradition der Volkserzählungen) und der Mensch wird dadurch im Prinzip besessen, was bei Medardus zahlreiche Vorfälle belegen: Seine

⁶⁵⁶ Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels. 2. Auflage. Mit Illustrationen von Hugo Steiner-Prag. Insel Verlag: Frankfurt am Main, 1978. S. 346.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 347.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 31.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 32.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 31.

⁶⁶¹ Ebd. (Hervorhebung von MB)

⁶⁶² Barth, Johannes: Der höllische Philister, S. 193.

Persönlichkeit ist gespalten, er hört Stimmen, jemand anderes spricht aus ihm heraus. Er ist nicht mehr imstande, sich selbst zu kontrollieren.⁶⁶³

In Medardus werden, ähnlich wie in Rudolph im *Petermännchen*, durch die böse Macht bisher unentdeckte Triebe geweckt, die ihn ins Verderben stürzen. Hierbei stehen Leib und Seele sowie Begierde des profanen Lebens und Geistigkeit des klösterlichen Lebens in Opposition zueinander – der Protagonist oszilliert die ganze Zeit zwischen diesen zwei Extrempolen, ohne nur für einen Augenblick seine Ruhe zu finden. Fragen der Erbsünde, der Ursache der menschlichen Verdorbenheit und der Auseinandersetzung des Individuums mit dieser werden aufgeworfen. In den *Elixieren* ergibt die Erklärung für die Ursache der Sünden ein ambivalentes Bild, nämlich einerseits nach der katholischen andererseits nach der evangelischen Auslegung. Den Katholiken zufolge⁶⁶⁴ wurde die Erbsünde in Form der Begierde auf den Menschen übertragen. Sie stellt jedoch keine Sünde dar, solange das Individuum die Bereitschaft aufweist, seiner Sinnlichkeit nicht freien Lauf zu lassen. Anders verhält es sich jedoch bei den Protestanten, die der Meinung sind, dass der Mensch von Natur aus verdorben ist. Er ist jedoch nicht fähig, diese Vorbestimmung mithilfe des eigenen Willens zu bekämpfen, sondern muss sich auf Gottes Gnade verlassen, um die Erlösung zu erreichen. Dies zeigt sich in der Szene, als Medardus vor dem Papst seine Verbrechen kommentiert. Er äußert die Überzeugung, durch den Verzehr des Elixiers einen geerbten Keim des Bösen in sich erweckt zu haben. Der Papst vertritt jedoch die Ansicht, dass das Bewusstsein (der Wille) die Sünde bezwingen kann.⁶⁶⁵ Gerade diese

⁶⁶³ Diesen Zustand nennt man in der katholischen Fassung *obsessio*, als eine erste Phase der Besessenheit. Gefolgt wird diese von der Phase des *possessio*, eine absolute Machtübernahme über den Körper durch Satan. Zu dem Zustand der Besessenheit äußerte sich auch Gotthilf Heinrich Schubert in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) und *Symbolik des Traumes* (1814). (Barth, Johannes: Der höllische Philister. S. 196.) Einige Beispiele für diesen Geisteszustand, die von Medardus selbst ausgesprochen werden: „[...] antwortete es aus mir hohl und dumpf, denn ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen.“ (Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels, S. 55.) „[...] mußte ich mir wohl eingestehen, daß ich bloß dem Spiel des Zufalls, der mich mit einem Ruck in das sonderbarste Verhältnis geworfen, nachgegeben.“ (Ebd., S. 56.) „Ohne mich zu besinnen, blindlings das nachsprechend, was mir eine fremde Stimme im Innern zuzuflüstern schien [...]“ (Ebd., S. 60.) „Ich wollte alles, was ich je Sündhaftes und Freveliches begangen, offen eingestehen, aber zu meinem Entsetzen war das, was ich sprach, durchaus nicht das, was ich dachte und sagen wollte.“ (Ebd., S. 207.)

⁶⁶⁴ Hoffmann gewann Erfahrungen mit dem katholischen Milieu, als er in Polen und vor allem dann in Bamberg lebte, wo er u.a. ein Kapuzinerkloster besuchte. Die Lebensweise der Mönche hinterließ in ihm einen gewaltigen Eindruck, was seine Tagebucheinträge belegen. Trotzdem kann nicht eindeutig bestimmt werden, welche Stellung Hoffmann zur Religion allgemein bezog. (Werner, Hans-Georg: E.T.A. Hoffmann, S. 75).

⁶⁶⁵ Barnickel, Claudia: Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier (1815/16). In: E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. J.B. Metzler: Stuttgart, 2015. S. 39-45, hier S. 41f.

zwei Zugänge stehen in dem Roman im Widerspruch bzw. werden nebeneinandergestellt. Der Widerspruch wirkt sich vor allem beim Vergleich der zwei Romanteile aus. Dass sich Hoffmann dieser Tatsache bewusst war, belegt einer seiner Briefe. Der starke Fatalismus im ersten Teil wird dann im zweiten Teil wesentlich gemildert.⁶⁶⁶

Wozu die willentlichen Eingriffe ins Leben führen können, zeigt im ersten Teil schon das Vorwort des Herausgebers: „[...] durch unser Leben zieht [ein geheimer Faden], es festknüpfend in allen seinen Bedingungen, als sei der aber für verloren zu achten, der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden gewaltsam zu zerreißen und es aufzunehmen mit der dunklen Macht, die über uns gebietet.“⁶⁶⁷ Auf denjenigen, der diesen Faden etwa zerreißen möchte, wartet laut dieser Aussage die Verdammung. Die hiervon abweichende Einstellung im zweiten Teil belegt beispielsweise die folgende Passage, in der der Prior eines italienischen Klosters zu Medardus spricht:

„Ein Verhängnis, dem du nicht entrinnen konntest, gab dem Satan Macht über dich, und indem du frevelttest, warst du nur sein Werkzeug. Wähne aber nicht, daß du deshalb weniger sündig vor den Augen des Herrn erschienest, denn dir war die Kraft gegeben, im rüstigen Kampf den Satan zu bezwingen. In wessen Menschen Herz stürmt nicht der Böse und widerstrebt dem Guten; aber ohne diesen Kampf gäb‘ es keine Tugend, denn diese ist nur der Sieg des guten Prinzips über das böse, sowie aus dem umgekehrten die Sünde entspringt. – Wisse fürs erste, daß du dich eines Verbrechens anklagst, welches du nur im Willen vollbrachtest.“⁶⁶⁸

In der zitierten Rede des Priors drückt sich die Überzeugung aus, dass die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber dem Schicksal nicht absolut ist, sondern dass ihm ein Werkzeug in Gestalt des Willens gegeben wurde. Medardus‘ willentliche Handlungen scheitern jedoch häufig aus dem Grunde, dass er sich zwischen den vorher genannten Extrempolen bewegt: Zustände der Passivität wechseln sich mit denjenigen der

⁶⁶⁶ Werner, Hans-Georg: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar: Arion Verlag, 1962. S. 80.

⁶⁶⁷ Hoffmann, E.T.A.: Elixiere des Teufels, S. 10.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 268.

Reaktivität ab⁶⁶⁹, die jedoch unerwünschte Konsequenzen haben (und gerade dies geschieht auch in *Petermännchen* im Fall des Protagonisten Rudolph, der immer wieder entweder verzweifelt ist oder sein Treiben fortsetzt). In der erzählten Welt ist jedoch unter derartigen Bedingungen eine Katalysatorfigur nötig, die die Fäden zieht und den Protagonisten in den lebensgefährlichen Situationen rettet (in *Petermännchen* ist es der Geist Peter, in den *Elixieren* der Haarschneider Pietro Belcampo/Peter Schönfeld). Es sei jedoch ergänzt, dass die rettenden Eingriffe des Petermännchens anders motiviert sind, da der Geist seine eigenen Ziele verfolgt.

Die Prädestination zur Sünde kann nicht nur aus religiöser Sicht interpretiert werden. Um die Jahrhundertwende treten neue Ansichten und Disziplinen in den Vordergrund, es entwickelt sich etwa die Psychologie und Physiologie. Um 1800 tauchen ebenfalls neue Ansätze auf, die sich mit der Erbllichkeit befassen: Erasmus Darwins *Zoonomia* (1794-96) und Jean-Baptiste Lamarks *Philosophie Zoologique* (1809). Hierdurch wurde die Autonomie des Ichs angezweifelt. Einen Beitrag leisteten auch neue religiöse Konzepte wie etwa der Pietismus sowie auch die Beschäftigung mit dem Einfluss der Kindheit auf das Leben des Erwachsenen.⁶⁷⁰ Sowohl in den *Elixieren* als auch im *Petermännchen* geht die Verfluchung auf die (Ur)Vaterfigur zurück. Von dem Vater des kleinen Franziskus (später Medardus) erfährt man nur wenig, gleich am Anfang der Erzählung steht allerdings ein wichtiger Satz, der nicht übersehen werden darf: „[Ich weiß] [...], daß mein Vater, einst durch den Satan verlockt zum verruchten Frevel, eine Todsünde beging, die er, als ihn in späten Jahren die Gnade Gottes erleuchtete, abbüßen wollte auf einer Pilgerreise nach der heiligen Linge im weit entfernten kalten Preußen.“⁶⁷¹ Diesem Zitat lässt sich entnehmen, dass der Vater wohl im Kontakt mit dem Teufel war, ähnlich wie Spieß' Peter, der mit ihm einen Bund abschloss und somit Fluch und Schande über seine Familie brachte.

Hans-Georg Werner geht in seiner Untersuchung auf den Vergleich der Aufklärung und der Romantik ein⁶⁷², wobei sich der Mensch in der erstgenannten Epoche als ein aktives Individuum erweist und als solcher zur Vervollkommnung fähig ist (siehe das Thema der Perfektibilität in der finalen Komparation im Kapitel 12). Für

⁶⁶⁹ Feldges, Brigitte und Stadler, Ulrich: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werke – Wirkung. C.H.Beck: München, 1986. S. 203.

⁶⁷⁰ Lehleiter, Christine: On Genealogy: Biology, Religion, and Aesthetics in E.T.A. Hoffmann's Elixiere des Teufels (1815–16) and Erasmus Darwin's Zoonomia (1794–96). In: The German Quarterly, 84/1 (2011). S. 41-60, hier S. 41.

⁶⁷¹ Hoffmann, E.T.A.: Elixiere des Teufels, S. 11.

⁶⁷² Werner, Hans-Georg: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar: Arion Verlag, 1962.

viele romantische Autoren (bzw. auch frühromantische oder jene, die sich zur Politik nicht äußerten) waren dagegen das Fatum und der Zufall entscheidend. Sie fühlten sich dem Schicksal unterworfen, ohne sich darum zu bemühen, diese Einstellung umzustößeln.⁶⁷³ Zwischen diesen Einstellungen kann man natürlich keine strenge Linie ziehen und eine bestimmte Sichtweise nur den Aufklärern und eine andere dagegen nur den Romantikern zuordnen. Wie die unterschiedlichen Perspektiven aufeinanderprallen können, zeigt gerade der Roman *Elixiere des Teufels*, wo beide Einstellungen reflektiert werden und die Frage, was letztlich besser ist, nicht befriedigend beantwortet wird. Wie die vorangehenden Absätze zeigten, geht es nämlich nicht nur um die profane Auffassung des Themas Schicksal, sondern auch um die theologisch geprägte.

Schauen wir uns nun die Teufelsfigur näher an. Der Teufel wird in den *Elixieren* häufig mit dem Wort ‚Widersacher‘ bezeichnet, was die wörtliche Übersetzung des (hebräischen) Namen Satan ist. Als eine ‚leibhaftige‘ Figur kommt er in der Geschichte nicht vor, trotzdem ist seine Omnipräsenz in Form des Bösen und der dunklen Macht greifbar und Anspielungen auf das Satanische kommen wiederholt und mannigfaltig vor, sei es bei Menschen mit diabolischer Physiognomik oder in den beigefügten Binnengeschichten. Im Folgenden ein paar Beispiele für die Gestaltung des Bösen und Diabolischen:

Nicht nur Medardus‘ Gesicht trägt satanische Züge. Als ein dämonischer Revenant taucht immer wieder der geheimnisvolle Maler auf und mag den Anschein erwecken, dass er Medardus‘ ganzes Unglück verursacht. Wahr ist jedoch das Gegenteil: Der Maler wird als Medardus‘ Urahn Francesco entlarvt, der zu seinen Lebzeiten ein Verhältnis mit einer Hexe hatte, aus dem ein Kind geboren wurde. Francesco geht es jedoch um das Seelenheil seines Verwandten, nicht um dessen Vernichtung. Seine Physiognomik ist jedenfalls verwirrend: Mit seinen schwarzen Augen, seinem Gesichtsausdruck und seinem dunklen Mantel erinnert er an den Teufel, für den ihn auch Medardus selbst hält.

Ein weiteres Beispiel betrifft die Jugendzeit (also die Zeit, in der häufig die bis in das Erwachsensein hineinreichenden Traumata entstehen) von Aurelie und Hermogen: Ihre Mutter spricht heimlich mit einem Bild, auf dem der Urahn von Medardus abgebildet ist, der kleine Hermogen meint jedoch zu Aurelie, dass die Mutter

⁶⁷³ Werner, Hans-Georg: E.T.A. Hoffmann, S. 72.

mit dem Teufel spricht, was bei Aurelie ein Trauma verursacht.⁶⁷⁴ Von diesem Erlebnis erfährt der Leser aus einem Brief von Aurelie an die Äbtissin, der als eine Binnengeschichte in den Roman eingeschoben wird.

Auch in den Träumen werden die Menschen mit Dämonen verwechselt. Medardus träumt von allen seinen Opfern, unter anderen von Euphémie, die sich in ein Gerippe voll von (die Verführung symbolisierenden) Schlangen verwandelt, und weiter dann von Aurelie, die in Medardus erneut die Begierde entflammt, sich jedoch anschließend an seine Brust legt, sodass der Mönch erkennt, es ist der Satan, der ihn berührt: „[...] rauhe Borsten zerkratzten meine Augen, und der Satan lacht gellend auf: ‚Nun bist du ganz mein!‘“⁶⁷⁵ Diese Szene erinnert an Fouqués *Galgenmännlein*, in der sich Satan, der aus der Flasche kroch, auf die Brust von Reichard legt und ihn küßt.

In dem Försterhaus, wo Medardus kurz verweilt, wird eine Geschichte von Satan, der Freikugeln im Wald anbietet, erzählt. Dies entspricht der Freischütz-Legende von einem Menschen, der sieben Kugeln vom Teufel bekommt und der dann als ‚Freischütz‘ bezeichnet wird. Der Förster glaubt, im Wald selbst einem Teufel zu begegnen, in Wirklichkeit aber ist diese Gestalt ein flüchtender Mönch. Dieser schließt sich den Figuren an, in welchen die anderen zuerst den Teufel zu sehen glauben, die sich jedoch später als gemeine menschliche Wesen erweisen.

Auch in diesem Werk, das durch viele verschiedene Handlungsstränge gekennzeichnet ist, sind zahlreiche Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten zu beobachten, was sich auch in der uneinheitlichen Deutung seitens der Forschung widerspiegelt. Die Existenz des Teufels als solchen wird nicht bestritten, sie wird jedoch auf eine eher vage Weise thematisiert und auch die kirchlichen Vertreter halten sich in der Frage nach der teuflischen Existenz zurück und scheinen in ihm eher ein Symbol der bösen Macht zu sehen (der Papst: „eine böse Macht, die die Kirche Teufel nennt“⁶⁷⁶). Er wird von manchen als eine Allegorie dargestellt, was auch das Gespräch des Grafen und des Kellermeisters in dem Kloster unterstreicht, in dem das Teufelselixier für einen Syrakuser Wein gehalten und über die Antonius-Legende gespottet wird.

⁶⁷⁴ „[...] da sprang aber Hermogen hastig auf und rief mit wilder Stimme: ‚Laß uns nur hier bleiben, klein Ding! Die Mutter ist im blauen Kabinett und spricht mit dem Teufel!‘“ (Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels, S. 233.) „Dumme Schwester, was heulst du,‘ rief Hermogen, ‚Mutter spricht alle Tage mit dem Teufel, er tut ihr nichts!‘“ (Ebd.)

⁶⁷⁵ Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels, S. 266.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 295.

12. KOMPARATIVE ANALYSE UND SCHLUSSFOLGERUNGEN

In diesem Kapitel werden alle analysierten Texte abschließend miteinander verglichen und die Ergebnisse in zwei übergeordnete Gruppen aufgeteilt: Die erste bezieht sich auf die Teufelsfigur und die zweite auf den Paktabschluss und die Figur des Bündners.

12.1. Ambivalenz der Teufelsfigur

Ich rief den Teufel, und er kam,
Und ich sah ihn mit Verwundrung an.
Er ist nicht häßlich und ist nicht lahm,
Er ist ein lieber, scharmanter Mann,
Ein Mann in seinen besten Jahren,
Verbindlich, höflich und welterfahren,
Er ist ein gescheuter Diplomat,
Und spricht recht schön über Kirch und Staat.
Blaß ist er etwas, doch ist es kein Wunder,
Sanskrit und Hegel studiert er jetzunder.
Sein Lieblingspoet ist noch immer Fouqué.
[...]⁶⁷⁷

Ähnlich wie dieses Zitat Heines möchte auch die vorliegende Dissertation zeigen, wie dynamisch und facettenreich die Verwandlung des Teufelsbildes seit seinen Uranfängen in der Literatur verlief. Es ist nicht einfach, die Entwicklung eindeutig zu skizzieren, da diese Figur stets mit einem gewissen Maß an Ambivalenz verbunden war. Trotzdem lässt sich ein Grundmuster in ihrer Entwicklung beobachten, welches vielleicht etwas schematisch erscheint, jedoch als ein Sprungbrett für künftige Analysen hilfreich sein mag, um etwaige weitere Parallelen bzw. Abweichungen - mit anderen Worten um traditionelle und neue Zugänge zu der Teufelsfigur aufzuzeigen. Die

⁶⁷⁷ Heinrich, Heine: Ich rief den Teufel und er kam (XXXV). In: Buch der Lieder. 2. Auflage. Insel Verlag: Leipzig, 1915. S. 156.

Entwicklung des literarischen Teufels lässt sich also wie folgt charakterisieren: Man erkennt zunächst einen Übergang von der doppeldeutigen Gestalt des zwar listigen, jedoch gleichzeitig auch komischen bzw. dummen Teufels der vor- und frühchristlichen Tradition hin zu einem eher theologisch geprägten Bild des Teufels. Der mittelalterliche Mensch lebte in einer ständigen Angst vor dem Zorn Gottes und dem lauerten Teufel, also in der Angst um sein Seelenheil. Schrittweise kommt es jedoch auch zu einer Wandlung dieses Bildes, als der Mensch damit beginnt, an Gott und seiner Gerechtigkeit sowie der teuflischen Existenz zu zweifeln. Dies hatte für die Teufelsgeschichte ein langsames Verschwinden aus dem alltäglichen Leben zur Folge, aber parallel dazu (verstärkt seit dem Ende des 18. Jahrhunderts) zu seiner Wiederbelebung in der literarischen Sphäre, wo der Teufel, an den man nunmehr kaum noch glaubt, meistens als eine durchaus unabhängige Figur agiert und dadurch das Potential hat, den Menschen auf eine umso raffiniertere Weise zu verführen. Der Teufel und der Teufelspakt werden zu wandelbaren Symbolen. Die romantischen Teufel stellen eine neue Generation der Teufelsfiguren dar, die, wie die Analysen zeigten, aus einer ‚Fusion‘ von mehreren Erzähltraditionen hervorgehen. Die Autoren der Romantik knüpfen an die Aufklärung, durch die ihre Entstehung bedingt wird, sowie an Goethes *Faust* an, erweitern jedoch diese Einflüsse um die Teufelsvorstellungen der Volksliteratur. In ihren Werken sind die psychologisch vermenschlichten Teufel der Teufelssatiren (wie etwa bei Jean Paul) sowie Nachfolger von Mephisto zu finden, was jedoch ihr Aussehen betrifft, beobachtet man auch die Inspiration durch Aberglauben, Märchen usw.

Für diese Arbeit wurden nur diejenigen Teufel ausgewählt, die als leibhaftige Wesenheiten auftreten, d.h. keine im Hintergrund verborgenen Entitäten, die ungesehen auf den Menschen wirken. Die teuflischen Gestalten (diese Benennung anstelle von ‚Teufel‘ ist beabsichtigt, da es sich nicht immer um ‚reinrassige‘ Teufel handelt), lassen sich in drei Gruppen sortieren:

- a) Teufel im engeren Sinne des Wortes (sowie Repräsentanten der höllischen Obrigkeit): Mephisto, der Graue (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*), der namenslose Teufel (*Magister Rößlein*), Beelzebub (*Das Petermännchen*)

- b) Teuflische Menschen: Mannteuffel (*Die Walpurgisnacht*), der schwarze Ritter (*Eine Geschichte vom Galgenmännlein*), der Maler (*Die Elixiere des Teufels*) u.a.
- c) Diabolische Wesenheiten/Vermittler des Teufelspaktes: Galgenmännlein, Petermännchen, das Bettelweib (*Magister Rößlein*)

Der ersten Gruppe wurden diejenigen Teufel zugeordnet, die entweder teuflische Züge tragen oder übernatürliche Kräfte haben. In unserem Fall geht es um den Grauen aus *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, den namenlosen Teufel aus *Magister Rößlein* und Beelzebub aus dem präromantischen *Petermännchen*.

Die zweite Gruppe schließt die Sterblichen ein, die bestimmte teuflische Attribute aufweisen, bei denen es sich jedoch weiterhin um Menschen handelt. In dem hier behandelten Korpus geht es um Zschokkes Mannteuffel, der als Mensch mit seinem Auftreten an den Widersacher erinnert und im Prinzip als Stellvertreter des Teufels fungiert, indem er auch die Assistenzfunktion Mephistos simuliert. Ein ähnlicher Typus ist auch der schwarze Ritter aus der *Geschichte vom Galgenmännlein*, der als Mensch einen Teufelspakt abgeschlossen hatte, und dessen Aussehen durch dämonische Züge gekennzeichnet ist.

Die Gruppe der diabolischen Wesenheiten umfasst Fouqués Galgenmännlein und Spieß' Petermännchen. Beide Figuren fungieren als Vermittler des Kontaktes mit dem Teufel und des Teufelspaktes, wobei das erstgenannte Wesen den Sagen über einen Alraun entstammt, eher einem karikierten Teufelsbild entspricht und seine Eigenschaften kaum zum Vorschein kommen; eine Psychologisierung findet in diesem Fall nicht statt. Das Petermännchen ist ein zwerghafter Geist, der zu seinen Lebzeiten einen Teufelsbund abschloss mit der Aufgabe, seine männlichen Nachkommen zu Sünden anzustacheln. Diese zwei Gestalten stehen in dieser Arbeit eher am Rande und für die vergleichende Analyse sind sie nicht von großem Belang.

Die anderen Teufelsdarstellungen sind mannigfaltig. Es handelt sich um keine Teufel im Sinne von Goethes Mephisto, obwohl sie teilweise ihm ähnliche Züge tragen, vor allem was seine Psychologisierung betrifft, die seinen nicht eindeutigen Charakter prägt. Die ambivalenten Erscheinungen in der Literatur, verstanden als Unmöglichkeit einer eindeutigen Klassifizierung im Sinne von ‚entweder – oder‘, entsprechen der Ambivalenz des Zeitgeistes sowie den dynamischen Verwandlungen des Lebens und der Welt, die eine positive sowie eine ‚abgekehrte‘ bzw. ‚dunkle‘ Seite

haben, von denen letztgenannte eine Gefahr für die Menschheit bedeuten kann. Eine Rolle spielt bei diesem Prozess auch die Verselbstständigung der Literatur und infolgedessen auch die Vorwegnahme von zahlreichen Phänomenen, die sich beim individuellen Umgang mit den Themen und Motiven zeigt.

Die christlichen Symbole fungieren als ästhetische und poetische Mittel. Die theologische Auseinandersetzung mit den Begriffen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ findet bei den Romantikern kein primäres Interesse, dieses gilt vielmehr dem Konflikt dieser Gegensätze im Inneren des Menschen. Stellt man den Teufel mit Luzifer gleich, muss man annehmen, dass nach der apokryphen Geschichte auch Luzifer einst ein Engel war, also ein Wesen, das zu seinem Himmelsturz mit dem Guten assoziiert wurde. Als Herrscher über die Hölle ist er dazu verurteilt, als Gegner Gottes aufzutreten und Repräsentant des Bösen zu bleiben. Somit ist es nicht nur der Mensch, der innerlich zerrissen ist, sondern häufig auch der Teufel.

Die Teufel des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts verhalten sich opportunistisch, um zu überleben, sie schlüpfen jeweils in neue Masken und passen sich der aktuellen Lage an. Trotz dieser fast listigen Raffiniertheit sind sie konsequent in ihrer Ehrlichkeit und in ihrer von Gott vorbestimmten Rolle. Der moderne Teufel kennt sowohl Sieg als auch Niederlage, wobei die Niederlage überwiegt. Diese nehmen die Teufelsfiguren jedoch demütig als einen Bestandteil ihres ‚Fatums‘ an. Als solche Figuren erwecken sie häufig mehr Sympathien als ihre menschlichen Gegenspieler, in einigen Texten sogar Mitleid – als Extrembeispiel sei der Teufel in *Magister Rößlein* genannt. Auch Mannteuffel in der *Walpurgisnacht* erklärt Folgendes: „Wir *armen Teufel* sind immer die Antipoden der Menschheit.“⁶⁷⁸ Diese ‚armen Teufel‘ eignen sich demnach als Identifikationsfiguren besser. Die menschlichen Protagonisten hingegen übernehmen die Rolle einer Funktionsfigur, die früher dem Teufel zustand.

Die analysierten Texte belegen den Grundgedanken des Bandes *Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne*, der ein bisher kaum auftauchendes Wahrnehmen der Teufelsfigur erörtert, nämlich, dass der Teufel nicht als bloß destruktive, sondern eher als eine „produktive Störfigur“⁶⁷⁹ in die Handlung eingreift. Mit seiner hervorragenden Anpassungsfähigkeit und seinem Gefühl für die menschlichen Bedürfnisse „eröffnet [er] den Menschen neue Perspektiven und

⁶⁷⁸ Zschokke, Heinrich: Die Walpurgisnacht und andere Erzählungen, S. 14f. (Hervorhebung von MB)

⁶⁷⁹ Eming, Jutta und Fuhrmann, Daniela: Der Teufel und seine poetische Macht, S. 1.

Entscheidungsmöglichkeiten und gibt ihnen so die Gelegenheit, sich ihres freien Willens bewusst zu werden.“⁶⁸⁰ Er ist eine Katalysatorfigur, denn er fordert den Menschen dazu auf, seine Kehrseite zu erforschen und seine Sehnsüchte und negativen Emotionen zu überwinden – das Verborgene und Unheimliche wird so nicht mehr bestritten, sondern ans Lichts gebracht.⁶⁸¹ Dem Bündner wird die Möglichkeit der freien Wahl gegeben sowie auch die Gelegenheit, sich durch eigene Entscheidungen zu profilieren.⁶⁸²

Dem Teufel wird außerdem noch eine Eigenschaft zugeschrieben, nämlich die Fähigkeit, sich selbst und somit auch (und vor allem) den Bündner zur Bewegung im Rahmen des Raumes zu bringen.⁶⁸³ Hierdurch wird die Dynamik des Geschehens sowie der inneren Umwandlung des Menschen forciert. Am deutlichsten lässt sich diese Tendenz am Beispiel Fausts beobachten, wobei das Paar der Protagonisten nicht nur unterschiedliche Räume, sondern auch mannigfaltige Lebens- und Erkenntnisbereiche durchdringt. Ähnlich ist es auch bei den anderen Bündnern: Der abgeschlossene Teufelspakt zwingt sie als eine Art Stachel dazu, in ständiger Bewegung zu sein, sei es der Mönch in den *Elixieren des Teufels*, Rudolph im *Petermännchen* oder Magister Rößlein in dem gleichnamigen Werk. Eine Fortsetzung der genannten Tendenz findet dann in *Peter Schlemihl* statt, wo der Bündner erst nachdem er frei wurde, seine Siebenmeilenstiefel anzieht und sich auf den Weg macht, um die Welt kennenzulernen.

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Ebd., S. 11.

⁶⁸² Ebd., S. 13.

⁶⁸³ Ebd., S. 16.

12.2. „Schwächling, werde Mann!“: Die Symbolik des Paktabschlusses und dessen Bedeutung für die Figur des Bündners

Die Figuren, die einen Teufelspakt schließen, sind keine außerordentlichen Helden, wie man etwa im Kontext der Romantik voraussetzen könnte. Es handelt sich um durchschnittliche und unauffällige Figuren, die mit ihrem unehrlichen Verhalten eher Antipathien erwecken. Dieser Typus ist bereits in dem vorromantischen *Petermännchen* zu beobachten. Obwohl diese Figuren im Vergleich mit den Teufelsfiguren weniger komplex sind, dürfen auch sie als ambivalente Protagonisten bezeichnet werden. Am Anfang erweisen sie sich kaum als ‚böse Menschen‘ *per se*, was auch später nach erfolgtem Paktabschluss nicht der Fall ist. Man darf bei ihnen jedoch von einem fehlenden moralischen Imperativ sprechen. Die Aussicht auf Reichtum und Genüsse blockiert ihre Urteilskraft und ihre oberflächliche Religiosität, die ihnen eine klare Opposition zwischen Gut und Böse suggeriert, führt dazu, dass sie diesen Unterschied, wenn er von dem ‚Widersacher‘ problematisiert wird, nicht wahrnehmen bzw. ignorieren.

Der Erkenntnisdrang der Aufklärung, später durch die goethesche Faustfigur symbolisiert, wird durch unterschiedliche Bestrebungen ersetzt. Die ‚neuen‘ Bündner sind Genussphilister mit kapitalistischen Neigungen, eine Menschenkategorie, die die Romantiker verachten. In den meisten Fällen geht es um junge Männer (Robert, Reichard, Peter Schlemihl, Rudolph), was der Faust-Tradition wiederum nicht entspricht. In unserem Korpus stellt der Magister Rößlein die einzige Ausnahme dar, ein älterer Mann, der jedoch nur als eine Parodie auf Doktors Faustus gedeutet werden kann.

Aufgegriffen wird von den jeweiligen Autoren unter anderem die Perfektibilität des Menschen, d.h. die Vorstellung von seiner Vervollkommnung und Bildungsfähigkeit, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Sphären der Anthropologie, Ethik und Moralthologie diskutiert wurde. Die Wurzeln dieser Idee liegen in der christlichen Überzeugung von der Gottebenbildlichkeit des Menschen und findet ihren Eingang auch in die Philosophie etwa von Leibniz und später von anderen Darstellern des deutschen Idealismus. Diese Vorstellung ist auch in der

Strömung des protestantischen Pietismus zu finden.⁶⁸⁴ In diesem Kontext sind zwei Begriffe von Bedeutung: ‚Imperfektibilität‘ des Menschen und seine ‚Korruptibilität‘, wobei die Romantiker (die an Rousseau anknüpfen) eher mit dem zweiten Begriff operieren, da sie die Möglichkeit der Perfektibilität im Prinzip nicht bezweifeln.⁶⁸⁵ Wie man beispielsweise in der Schrift *Über Physiognomik* (1778) Georg Christoph Lichtenbergs erfährt, besteht „die ‚Perfektibilität‘ in der Möglichkeit zur Verbesserung der ‚guten‘ menschlichen Anlagen und Fähigkeiten, die ‚Korruptibilität‘ dagegen in der Möglichkeit zur Verschlechterung der ‚bösen‘ Anlagen und Fähigkeiten. Beide Möglichkeiten der Entwicklung und Veränderung müssen erwogen werden, wenn man verstehen will, was den Menschen ausmacht.“⁶⁸⁶ Ähnliche Ansätze findet man später etwa auch bei Johann Gottfried Herder in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784). Die Schrift kommentiert die Gegenpole des Guten und Bösen, wobei der Mensch die Entscheidungen für den einen oder den anderen in eigenen Händen hält. Dieser Zustand ist gefährdet durch die Möglichkeit der ‚Korruptibilität‘, durch die Äußerung barbarischer Verhaltenszüge. Zu diesem Thema äußerte sich eine Reihe von anderen Philosophen, Theologen und Kulturtheoretikern vom 18. bis zu unserem Jahrhundert. Für den Zweck dieser Arbeit ist es nicht erforderlich, sie an dieser Stelle aufzulisten oder die einzelnen Argumente zu vergleichen, zusammenfassend sei nur der Historiker der Sattelzeit Reinhart Koselleck zitiert:

Mit seiner Vervollkommnungsfähigkeit ist der Mensch stets imstande, ja dazu verdammt, ständig Verfall, Korruption, Verbrechen mitzuproduzieren. [...] Je mehr der Mensch genötigt ist, sich zivilisatorisch zu vervollkommen, desto mehr steigern sich die Chancen, daß er seiner Integrität verlustig gehe.⁶⁸⁷

Als Vervollkommnungsgeschichten wären die Teufelspakterzählungen als Initiationsriten wahrzunehmen, die aus den leichtfertigen Jünglingen und Philistern

⁶⁸⁴ Hornig, Gottfried: Perfektibilität. Eine Untersuchung zur Geschichte und Bedeutung dieses Begriffs in der deutschsprachigen Literatur. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 24/2 (1980). S. 221-257, hier S. 221f.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 225.

⁶⁸⁶ Hornig, Gottfried: Perfektibilität, S. 228.

⁶⁸⁷ Koselleck, Reinhart: ‚Fortschritt‘ und ‚Niedergang‘ – Nachtrag zur Geschichte zweier Begriffe. In: *Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema*. Hrsg. von R. Koselleck und P. Widmer. Klett-Cotta: Stuttgart, 1980. S. 227. Zitiert nach: Hornig, Gottfried: Perfektibilität, S. 257.

reife Männer mit einem Sinn für die wahren Lebenswerte machen (bzw. machen sollten). Der Teufel fungiert dabei als ihr ‚Einweihender‘, der sie auf die Probe stellt, um zu sehen, wie sie sich mit dem Bösen auseinandersetzen. Am deutlichsten ist dieses Verfahren in Zschokkes *Walpurgisnacht* zu sehen, wo der Mannteuffel den Protagonisten Robert auf seinem Weg zum ‚besseren Ich‘ begleitet, was auch Aussagen die folgende belegen: „Fürchte dich nicht mehr. Du hast dein Leben und deinen Tod gesehen. Schwächling, werde Mann.“⁶⁸⁸

Solche Geschichten des persönlichen Reifens erwecken das Interesse der Leser des 18./19. Jahrhunderts immer mehr, da sich in dieser Zeit die Kultur der Individualität entwickelt und die Psychologie als Wissenschaft ihre Anfänge findet. Man sieht dem Werdegang und der Persönlichkeitsentwicklung eines Individuums zu, das auf sich selbst verwiesen ist und bei seinem inneren Kampf keinen Trost finden kann. Solchen Entwicklungs- und Erziehungsgeschichten kann man in der Goethezeit häufig begegnen. Dabei ist das Wort ‚Entwicklung‘ als ein innerer Prozess zu sehen, d.h. als die Nutzung der eigenen Kräfte und Selbsttätigkeit des Bündners. Gleichzeitig erfolgt die ‚Erziehung‘ des Erwachsenen durch eine von außen wirkende Kraft, die durch eine Teufelsgestalt verkörpert wird. Folglich wird der Bündner von dem Teufel im pädagogischen Sinne erzogen, jedoch muss er sich während dieses Prozesses auch selbst anstrengen, um zum Erfolg zu kommen. Mit dieser Struktur entsprechen die Paktgeschichten den Prinzipien eines Bildungsromans, der vor allem in Deutschland sehr verbreitet und populär war und auf den sich das folgende Zitat bezieht:

Voraussetzung ist ein geradezu religiöser Glaube an die menschliche Existenz. Es handelt sich um die Verkündigung eines Nomos, der die Dämonen und Leidenschaften des Menschen in Schach hält und damit einen Ausgleich zwischen Sinneglück und Seelenfrieden ermöglicht. [...] Es ist ein diesseitiger Endzustand des Menschen, ein Augenblick der Ruhe, zumal der Todesgedanke ausgeschaltet ist. Eine solche Vorstellung, die den Zustand der christlichen Erlösungsidee gewissermaßen bereits im Diesseits verwirklicht, setzt, weltanschaulich betrachtet, den Glauben an

⁶⁸⁸ Zschokke, Heinrich: Die Walpurgisnacht und andere Erzählungen, S. 28.

ein Durchringen zu einer höheren Stufe des Daseins voraus, von der aus gesehen die Leiden des Lebens als durchaus sinnvoll erscheinen.⁶⁸⁹

In dem angeführten Zitat ist ein gewisser Optimismus in Bezug auf die menschlichen Kräfte unübersehbar, der der Aufklärung und Frühromantik zugeschrieben werden kann und der in den typischen Bildungsromanen, die den Lebensweg eines Helden beschreiben, anzutreffen ist. Die spätere Romantik wendet sich von diesem Ansatz nicht komplett ab, sie drückt jedoch auch Skepsis aus und versucht, auf die potenzielle Gefährlichkeit der Modernität hinzuweisen, die diesem Prozess innewohnt. Die Dichter waren Zeugen von raschen Veränderungen und Erschütterungen der als stabil wahrgenommenen Werte und der bestehenden politischen und gesellschaftlichen Ordnung. Auch aus diesem Grund muss sich der genannte Werdegang nicht unbedingt als befriedigend erweisen, oder er kann von großen Hindernissen gekennzeichnet sein.

Die Bündner sind keine Faust-Nachfolger, die eine transzendente Erkenntnis, ein höheres Ziel oder eine höhere Wahrheit anstreben. Sie sind lediglich dazu gezwungen, ihren Platz in der Welt zu finden, indem sie ihre Bedürfnisse und Triebe kontrollieren und ihre innere Stärke zu einer sinnvollen Existenz nutzen. In den Erzählungen treten sie zunächst als ‚leere‘ Individuen auf, die sich durch keine besonderen Persönlichkeitsmerkmale auszeichnen – mit diesen muss ihr Inneres erst ‚ausgefüllt‘ werden.

Bei dem Werdegang sind einige idealtypische Momente zu finden, die jedoch nicht alle in einem Werk vorkommen müssen: 1. Der Protagonist will schnell und einfach seine Schwierigkeiten lösen (manchmal wird seine Bereitschaft zum Teufelspakt expliziert, jedoch mehr oder weniger scherzhaft und ohne direkte Absicht). 2. Er wird mit dem Teufel konfrontiert und schließt mit ihm ohne zu zögern den Pakt ab. 3. Nach einer kurz dauernden Befriedigung über die scheinbar gelöste Situation stellen sich Zweifel und Angst ein. Die Situation spitzt sich zu. 4. Es kommt zu einer zweiten Konfrontation mit dem Teufel, der einen zweiten Pakt anbietet. 5. Der Protagonist zögert oder lehnt ab. 6. Er rettet sich und integriert sich zurück in die Gesellschaft.

⁶⁸⁹ Borchardt, Hans Heinrich: Bildungsroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Erster Band. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. de Gruyter: Berlin, 1958. S. 175-178, hier S. 176.

Finden die Protagonisten eine Lösung für ihre kritische Situation, geschieht dies immer entweder durch einen Zufall oder aus eigener Kraft. Nie flüchten sie sich unter göttlichen Schutz und wenn sich trotzdem Ansätze von Religiosität zeigen, sind sie eher als Mittel zu Täuschung und Verstellung zu verstehen und nicht als wahre Reue. Auch die göttliche Instanz greift in das Geschehen nicht ein; die Teufelspaktgeschichten sind vor allem säkular geprägt und weisen auf die Problematik der Beziehung zwischen der Gesellschaft und dem Individuum hin. Obwohl kirchliche Repräsentanten in den Geschichten recht häufig vorkommen, können sie den Lauf der Dinge lediglich verzögern, nicht aber fundamental ändern, sofern der Bündner nicht dazu bereit ist, proaktiv Verantwortung zu übernehmen.

Trotzdem wäre die Vorstellung eines absoluten Charakterwandels übertrieben. Dies hängt jedoch teilweise auch mit der Tatsache zusammen, dass die Bündner in ihrem Kern keine Bösewichte sind, die sich schon vor der Kontaktaufnahme mit dem Teufel als Sünder profiliert haben. Deshalb ist in den Geschichten eher eine Rückkehr zu dem bisherigen Leben vor dem Paktabschluss zu finden (*Die Walpurgisnacht, Eine Geschichte vom Galgenmännlein, Magister Rößlein* und teilweise auch *Das Petermännchen*, bevor der Protagonist doch von den diabolischen Rächern zerfleischt wird). Nach dem Moment der Befreiung von dem Teufelspakt wird die Erzählung meistens beendet und es wird nicht geschildert, wie die Protagonisten ihr Leben fortsetzten. Nur Peter Schlemihl ragt heraus, denn über seine Taten und persönliche Entwicklung nach dem Paktabbruch wird berichtet.

Die in den Geschichten geschilderten Teufelspaktabschlüsse und ihre Konsequenzen fungieren als Warnung und Mahnung nicht nur für den Helden, sondern auch für seine Nachkommen. Diesem offensichtlichen Zweck entsprechen auch die häufigen Beifügungen der Herausgeber- und Autorenfiktion⁶⁹⁰, die einer Erhöhung der Glaubwürdigkeit dienen sollen, und die sich als didaktisch geprägte Ausgänge der einzelnen Geschichten gestalten.

Es sind demnach in den Texten zwei Warnungen vorhanden: Die Warnung vor dem persönlichen moralischen Scheitern und vor dem Aufstieg der Geldkultur. Gegenstand des Seelentausches ist nämlich wiederholt das Geld und nicht etwa die Erkenntnis wie sie von Goethe in der faustischen Geschichte geschildert wird. Die sich nach Geld sehnenen Helden sind die verhassten Philistertypen, denen im idealen

⁶⁹⁰ Eine derartige Fiktion findet sich bereits im *Petermännchen*, das noch zu Zeiten einer großen Beliebtheit von didaktischen Texte entstand, weiter in den *Elixieren des Teufels* und in *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte*.

Weltbild der romantischen Dichter kein Platz gebührt, sie sind doch geistig arm und gefangen im Alltag, oder anders gesagt „Menschen ohne Transzendenz“⁶⁹¹, die sich nur auf das Materielle orientieren.

Die Teufelsbünde werden nach formalen Regeln vereinbart. Der Abschluss eines idealtypischen Paktes (d.h. in schriftlicher Form, mit dem Blut des Bündners unterzeichnet, mit einer vorbestimmten Frist usw.) findet sich in *Petermännchen*, *Faust*, in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* als zweiter Schritt nach der Entnahme des Schattens und in *Magister Rößlein*. Der genaue Inhalt des Paktes bleibt allerdings meistens unbekannt. In *Peter Schlemihl* wird lediglich die finale juristische Formulierung verraten: „Kraft dieser meiner Unterschrift vermache ich dem Inhaber dieses meine Seele nach ihrer natürlichen Trennung von meinem Leibe.“⁶⁹²

Ansonsten werden eher symbolische bzw. mündliche Abschlüsse realisiert, oft begleitet von einem Tauschhandel, der dort vorkommt, wo der Gegenstand des Paktes materieller Reichtum ist. Der Schatten wird Peter Schlemihl im Austausch für das Fortunatussäckel genommen, was bloß mit Peters Aussage „Topp! der Handel gilt, für den Beutel haben Sie meinen Schatten“⁶⁹³ kommentiert und auch mit Handschlag bekräftigt wird. Im *Galgenmännlein* kauft Reichard dem Hispanier nur die Flasche ab; der Teufel tritt nicht in Erscheinung (abgesehen von dem diabolischen Wesen des Galgenmännleins, das nachts aus der Flasche kriecht, sich vergrößert und den Bündner physisch gefährdet). In Hoffmanns *Elixieren des Teufels* wird der Pakt symbolisch durch den Verzehr der Elixiere abgeschlossen. Eine Ausnahme stellt *Die Walpurgisnacht* dar, wo es zu keinem Pakt kommt, die Idee und Vorstellung eines Paktabschlusses jedoch diskutiert wird und im Weiteren einen starken Einfluss auf das Geschehen ausübt.

Die Walpurgisnacht, *Die Elixiere des Teufels* und *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* werden aus der Sicht des Bündners in Ich-Form erzählt. Die Schilderung bleibt demnach die ganze Zeit an diese eine Perspektive gebunden, was sich auf die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit eines solchen Erzählers auswirken kann. Der autodiegetische Erzähler zeichnet sich durch große Subjektivität aus, was sich vor allem im Fall Roberts in der *Walpurgisnacht* als problematisch erweist. Gerade durch diese Erzähltechnik wird jedoch der Effekt der Unbestimmtheit und Spannung verstärkt und es werden so manche Fragen aufgeworfen: Ist der Mannteuffel

⁶⁹¹ Safranski, Rüdiger: Romantik, S. 199.

⁶⁹² von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte., S. 308.

⁶⁹³ Ebd., S. 288.

tatsächlich ein Teufel? Wird wirklich ein Pakt angestrebt? War das Ganze nur ein Produkt von Roberts Fantasie? – In den sonstigen analysierten Texten erzählt ein heterodiegetischer Erzähler, trotzdem bleibt das Geschehen überwiegend intern fokalisiert – der Leser erfährt von den einzelnen Ereignissen immer gemeinsam mit dem Bündner und aus dessen Perspektive. Was der Teufel abseits von den Paktszenen tut, findet man nicht heraus. Nur in *Magister Rößlein* kommt es zu Abwechslung, da einmal die Erlebnisse des Magisters und einmal die des sich für den Magister ausgebenden Teufels thematisiert werden, wobei auch die Gedanken und andere innere Prozesse des Teufels geschildert werden, was allerdings vor allem einem satirischen Zweck dient.

Manchmal scheinen die Bündner auf eine besondere Weise für den Pakt prädestiniert zu sein, so als handelten sie ohne eigenen Willen. Sie werden von einer unsichtbaren Kraft gesteuert und befinden sich in einem Traum- bzw. Rauschzustand. In diesem Fall ist es nicht unüblich, dass die Vermittlerfiguren ins Geschehen eingreifen. Wieder ist der Magister Rößlein zu nennen, dem eine Bettlerin das magische Buch übergibt. Das Buch fällt ihm zuhause dann wie zufällig vor seine Füße. Als er darin blättert, erlebt er lebendige und bunte Visionen, die auch von Geruchswahrnehmungen begleitet werden. Ausdrücklich wird die Prädestinierung im *Petermännchen* thematisiert, nämlich in der nachfolgenden Schilderung von Mathilde. Ähnlich wie in dem beinahe 20 Jahre älteren Werk *Das Petermännchen* handelt es sich auch in den *Elixieren des Teufels* um eine genealogische Sünde (bzw. eine ‚Ersünde‘), die die Vorbestimmung des Helden zum Bösen und moralischem Scheitern bedingt. Das Schicksal wird mit unbewusster Triebhaftigkeit verbunden – vor allem Medardus schildert seine Bewegungen mit der wiederholten Anmerkung, dass ihn etwas ‚treibt‘ und dass er unwillkürlich handelt. Auch der Schlüssel, mit dem man die Kiste mit den Elixieren öffnen kann, erscheint wunderbarerweise an seinem Schlüsselbund. In den beiden letztgenannten Geschichten wird die produktive und reaktive Kraft des Bündners, die ihn dabei helfen sollte, sich der unangenehmen Lebenssituation zu entringen, gewissermaßen in Frage gestellt, da jedes beliebige Widersetzen gegenüber dem Schicksal wieder katastrophale Folgen hat. Als Lösung wird dann (von Spieß) das Sich-Abfinden mit dem eigenen Schicksal und eher passives Reagieren vorgeschlagen. Dieses Schema entspricht dem Stoff der Trias *Das Petermännchen* (1791) – *The Monk* (Lewis, 1795) – *Die Elixiere des Teufels* (1814/1815), eingeleitet vom *Petermännchen* und in den anderen zwei Dichtungen fortgesetzt. In der Regel kommt es in denjenigen

Werken, in denen der Protagonist zum Bund mit dem Bösen vorbestimmt wird, zu einem tragischen (Tod des Bündners) bzw. einem eher unbefriedigenden Ende (Rückkehr zur despotischen Frau).

13. ZUSAMMENFASSUNG

Die abschließende Erörterung belegt die unbestrittene Vielschichtigkeit der behandelten Teufelspaktgeschichten, die (mit der Ausnahme des *Petermännchens*) in der kurzen Zeitspanne von zehn Jahren entstanden. Bei der Arbeit mit den Texten eröffneten sich allmählich immer neue Perspektiven und Zusammenhänge, die ohne Zweifel auch eine Anregung zu weiteren Untersuchungen darstellen könnten. Anregend wirkt bei den Teufelspaktabschlüssen vor allem die Dynamik zwischen der Teufelsfigur und dem Bündner, die in dem frühen 19. Jahrhundert durch manche Aspekte bedingt wird: Entwicklungen nicht nur in den Sphären des Geisteslebens, sondern auch Fortschritte und Veränderungen in der politischen und ökonomischen Gesinnung. Auch aus diesem Grund wurde in der vorgelegten Arbeit der Versuch unternommen, das Thema in seiner Komplexität zu fassen und die im Fokus stehende romantische Epoche durch das Kontrastieren mit der langen Geschichte des Teufels- und Teufelspaktmotivs zu definieren. Die Romantik brachte nämlich etwas, was in den vorangehenden Epochen kaum zu finden ist oder nur verzögernd erscheint: Die Psychologisierung des Teufels und Paktes in der Literatur und ihre teilweise Trennung von den kirchlichen Dogmen. Die künstlerische Freiheit, die bereits die Aufklärung andeutete, drückt sich in dem Experimentieren sowohl mit der Teufelsfigur als auch mit dem Teufelspaktmotiv aus. Der Teufelspakt als ein Tauschgeschäft der Seele gegen Geld konnte nun auch als ein Mittel der Auseinandersetzung mit der ökonomischen Unsicherheit genutzt werden, die in dem neuen Jahrhundert immer spürbarer wurde. Somit lassen sich die Teufelspaktgeschichten als Ausdrücke einer antikapitalistischen Gesinnung lesen. Gleichzeitig thematisieren sie die Perfektibilität des Menschen und dessen Befreiung von der berausenden Macht des Geldes.

Da auch diejenigen ausgewählten Texte, die üblicherweise am Rande der Teufelspaktuntersuchungen stehen oder gar nicht berücksichtigt werden, Parallelen mit den kanonischen Texten aufweisen und somit die Argumente dieser Arbeit unterstützen, bietet sich die Möglichkeit einer anknüpfenden Forschung und Erweiterung des Korpus um weitere vernachlässigte bzw. vergessene Erzählungen und Romane.

14. LITERATURVERZEICHNIS

14.1. Primärliteratur

14.1.1. KORPUS-TEXTE

von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. In: Chamissos gesammelte Werke in vier Bänden. 2. Bd. Hrsg. von Max Koch. Cotta: Stuttgart [u.a.], 1906. S. 271-335.

Eine Geschichte vom Galgenmännlein. In: de la Motte Fouqué, Friedrich: Das Schauerfeld. Aufbau-Verlag: Berlin, 1989. S. 5-35.

Goethe. Faust. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. C.H.Beck: München, 1986.

Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels. 2. Auflage. Mit Illustrationen von Hugo Steiner-Prag. Insel Verlag: Frankfurt am Main, 1978.

Salice Contessa, Karl Wilhelm: Magister Rößlein. In: C.W. Contessa's Schriften. Hrsg. von E. von Houwald. 3. Bd. Georg Joachim Göschen: Leipzig, 1826. S. 1-59.

Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften in 20 Bänden. 1. Bd. Das Petermännchen, 1. Teil. George Winter: Nürnberg, 1841.

Spieß, Christian Heinrich: Ausgewählte Schriften in 20 Bänden. 2. Bd. Das Petermännchen, 2. Teil. George Winter: Nürnberg, 1841.

Zschokke, Heinrich: Die Walpurgisnacht und andere Erzählungen. Hofenberg: Berlin, 2015. S. 4-33.

14.1.2. ANDERE LITERARISCHE TEXTE UND PHILOSOPHISCHE SCHRIFTEN

Athenäums-Fragment Nr. 379. In: Friedrich Schlegel. Kritische Schriften. Carl Hanser Verlag: München, 1964.

- Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke und Briefe in acht Bänden. Bd. 8. Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Hanser: München u. Wien, 1985.
- de la Motte Fouqué, Friedrich: Die vierzehn glücklichen Tage. In: Friedrich de la Motte Fouqué: Romantische Erzählungen. Hrsg. von Gerhard Schulz. Winkler: München, 1977.
- Defoe, Daniel: The Political History of the Devil, as well Ancient as Modern. Warner: London, 1726.
- Die Teufelsbeichte. In: Weltlohn, Teufelsbeichte, Waldbruder. Beitrag zur Bearbeitung lateinischer Exempla in mhd. Gewande nebst einem Anhang: De eo qui duas volebat uxores (Germanische Bibliothek II,37). Hrsg. von August Closs. Winter: Heidelberg, 1934. S. 97-106.
- Doktor Faust. In: Deutsche Volksbücher. Hrsg. von Peter Jerusalem. Wilhelm Langewiesche-Brandt: Ebenhausen bei München, 1912. S. 297-366.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Hansebooks: Norderstedt, 2017.
- Freud, Sigmund: Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. Internationaler psychoanalytischer Verlag: Wien, 1924.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1962.
- Heinrich, Heine: Ich rief den Teufel und er kam (XXXV). In: Buch der Lieder. 2. Auflage. Insel Verlag: Leipzig, 1915. S. 156.
- Hoffmann, E.T.A.: Die Serapions-Brüder. Lizenzausgabe, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1985.
- Hoffmann, E.T.A.: Poetische Werke. Siebenter Band. de Gruyter: Berlin, 1957.
- Jean Paul: Sämtliche Werke. Bd. II. Hrsg. von Norbert Miller u.a. Hanser: München, 1974.
- Jung, Carl Gustav: Über die Psychologie des Unbewußten. Rascher Verlag: Zürich, 1943.
- Kant, Immanuel: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Boer Verlag: Tegernsee, 2020.

- Koselleck, Reinhart: ‚Fortschritt‘ und ‚Niedergang‘ – Nachtrag zur Geschichte zweier Begriffe. In: Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema. Hrsg. von R. Koselleck und P. Widmer. Klett-Cotta: Stuttgart, 1980.
- Kremer, Detlef: E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Erich Schmidt Verlag: Berlin, 1999.
- Meier, Georg Friedrich: Philosophische Gedanken von den Wirkungen des Teufels auf dem Erdboden. Hemmerde: Halle, 1760.
- Novalis: die Christenheit oder Europa (1799). In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. II: Das philosophisch-theoretische Werk. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl. Hanser: München, 1978.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1973.
- Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften. Auswahl und Nachwort von A. Huysen. Reclam: Stuttgart, 2005.
- Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie. In: Schlegel, Friedrich. Kritische und theoretische Schriften. Hrsg. von Andreas Huysen. Reclam: Stuttgart, 1978. S. 165-224.
- Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie. Mit einem Nachwort von Hans Eichner. J.B. Metzler: Stuttgart, 1968.
- Schopenhauer, Arthur: Versuch über das Geistersehn. In: Sämtliche Werke, Bd. IV. Parerga und Paralipomena. Hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Suhrkamp Verlag: Frankfurt a. M., 1996.
- Spieß, Christian Heinrich: Zloduch Petříček. Academia: Praha, 2022.

14.2. Forschungsliteratur

- Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen. C. H. Beck: München, 2010.
- Alt, Peter-André: Der Teufel als Held. Schwarze Romantik und Heroisierung des Bösen. In: Sonderheft Merkur. Heldengedanken. Über das heroische Phantasma, 63/9/10 (2009). S. 880-887.
- Anderegg, Johannes: Nebeské a ďábelské: proměny lidství a Goethův Faust. Malvern: Praha, 2018.
- Angenendt, Arnold: Die historische Entwicklung des Ablasses und seine bleibende Problematik. In: Ablasskampagnen des Spätmittelalters. Luthers Thesen von 1517 im Kontext. Hrsg. von Andreas Rehberg. Walter de Gruyter GmbH: Berlin/Boston, 2017. S. 31-43.
- Arendt, Dieter: Märchen-Novellen oder Das Ende der romantischen Märchen-Träume. Francke Verlag: Tübingen, 2012. S. 77.
- Barnickel, Claudia: Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier (1815/16). In: E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. J.B. Metzler: Stuttgart, 2015. S. 39-45.
- Baron, Frank: Der Mythos des faustischen Teufelspakts. Geschichte, Legende, Literatur. de Gruyter: Berlin, 2019.
- Barth, Hans-Martin: Der Stellenwert des Teufels im christlichen Glauben. In: Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen. Claudius Verlag: München, 1974. S. 109-170.
- Barth, Johannes: Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik. Wissenschaftlicher Verlag Trier: Trier, 1993.
- Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos: Grundlagen – Geschichte – Gegenwart. J. B. Metzler: Stuttgart, 2018.
- Bauman, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Hamburger Edition: Hamburg, 2005.

- Baumgartner, Ulrich: Adelbert von Chamisso's „Peter Schlemihl“. Huber: Frauenfeld [u.a.], 1944.
- Bebermeyer, Gustav: Teuffelliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 4. Hrsg. von Klaus Kantzog und Achim Masser. de Gruyter: Berlin, 1984. S. 367-403.
- Bogiaris, Guillaume: Machiavelli's Platonic Problems: Neoplatonism, Eros, Mythmaking, and Philosophy in Macchiavellian Thought. Rowman & Littlefield: Lanham [u.a.], 2021.
- Borcherdt, Hans Heinrich: Bildungsroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Erster Band. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. de Gruyter: Berlin, 1958. S. 175-178.
- Brandt, Reinhard: Lasst ab vom Ablass. Ein evangelisches Plädoyer. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2008.
- Brehm, Renate: Alternative Heilverfahren, Religionen und der „Affe Gottes“. Licht im spirituellen Dschungel. Books on Demand: Norderstedt, 2008.
- Brittnacher, Hans Richard u. May, Markus: Romantik. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. J.B. Metzler: Stuttgart, 2013. S. 59-67.
- Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1994.
- Brittnacher, Hans Richard: Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus. In: Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Akademie Verlag: Berlin, 1993. S. 167-192.
- Brittnacher, Hans Richard: Teufelspakt. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. J.B. Metzler: Stuttgart, 2013. S. 477-479.
- Buršová, Markéta: Der Teufel und der Mensch als Protagonisten der Teufelspaktgeschichten im zeitgenössischen Kontext: Beispiel Peter Schlemihl. In: Slowakische Zeitschrift für Germanistik, 14/1 (2022). S. 29-43.

- Buršová, Markéta: Literarische Gestaltung der Teufelsfigur und Inszenierung des Teufelspaktes am Beispiel von Heinrich Zschokkes Novelle ‚Walpurgisnacht‘. In: Schnittstelle Germanistik, 1 (2021). S. 237-251.
- Buršová, Markéta: Teufelsbund, Teufelsbuhlschaft und Hexenverfolgungen am Beispiel von Joseph Orels *Agneta, die Hexe von Ullersdorf*. In: Loando II. Beiträge Olmützer Doktoranden zur deutschböhmisches und deutschmährischen Literatur. Hrsg. von Sabine Voda Eschgfäller und Milan Hornáček. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc, 2022. S. 37-61.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832. Zweyter Theil. F.A. Brockhaus: Leipzig, 1836. S. 92.
- Eibl, Karl: Zur Wette im Faust (20.2.2014). In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust_eibl.pdf, letzter Zugriff 5.4.2019.
- Eiden-Offe, Patrick: Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und Erfindung des Proletariats. Matthes & Seitz: Berlin, 2017.
- Eldersch, Ludwig: Teufelsliteratur und Dämonologie im 18. Jahrhundert. In: Freidenker, 12 (16), 1929. S. 124-125.
- Elschenbroich, Adalbert: „Contessa, Wilhelm“. In: Neue Deutsche Biographie 3 (1957). S. 345-346 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11900688X.html#ndbcontent>, letzter Zugriff: 20.2.2023.
- Eming, Jutta und Fuhrmann, Daniela: Der Teufel und seine poetische Macht. Eine Einführung. In: Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne. Hrsg. von Jutta Eming und Daniela Fuhrmann. de Gruyter: Berlin/Boston, 2021. S. 1-24.
- Feldges Brigitte und Stadler, Ulrich: E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werke – Wirkung. C.H.Beck: München, 1986.
- Flasch, Kurt: Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie. C. H. Beck: München, 2016.
- Freund, Winfried: Chamisso. Peter Schlemihl. Geld und Geist. Schöningh: Paderborn [u.a.], 1980.

- Freund, Winfried: *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. W. Kohlhammer GmbH: Stuttgart, 1990.
- Frick, Karl R.H.: *Satan und die Satanisten. Ideengeschichtliche Untersuchungen zur Herkunft der komplexen Gestalt „Luzifer, Satan, Teufel“, ihrer weiblichen Entsprechungen und ihrer Anhängerschaft*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt: Graz, 1982.
- Gassen, Hans Günter: *Die MenschenMacher. Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. Wiley-VCH: Weinheim, 2006.
- Geschichte der deutschen Literatur. Band IV/2. Das Zeitalter der Reformation 1520-1570*. Hrsg. von Hans Rupprich. C.H. Beck: München, 1973.
- Gießmann, Sebastian: *Die Romantik und das Unendliche. Grenzgänge zwischen Ästhetik und Ökonomie*. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. 52/2 (2006). Hrsg. von Peter Engelmann. S. 165-190.
- Görner, Rüdiger: *Das gespenstisch Absolute. Schopenhauers Versuch über das Geistersehn (um 1850)*. In: *Aurora, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft, Band 63: Dämonen, Geister, Wiedergänger*. Hrsg. von Jürgen Daiber u.a. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 2003.
- Graesse, Johann Georg Theodor: *Geschlechts-, Namen- und Wappensagen des Adels deutscher Nation*. G. Schönfelds Verlagsbuchhandlung: Dresden, 1876.
- Graf, Arturo: *Satan, Beelzebub, Lucifer. Der Teufel in der Kunst*. Parkstone International: New York, 2017.
- Gregory, Frederick: *Gotthilf Heinrich Schubert and the dark side of natural science*. In: *NTM International Journal of History and Ethics of Natural Sciences, Technology and Medicine*, 3/1 (1995). S. 255-269.
- Groh, Andreas: *Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik. Eine Neubewertung ihrer Auseinandersetzung mit den Vorboten von Industrialisierung und Modernisierung*. Verlag Dr. Dieter Winkler: Bochum, 2004.
- Hall, Daniel: *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century*. Peter Lang: Bern, 2005.

- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (10 Bände). Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli. 3. unveränd. de Gruyter: Berlin [u.a.], 2000.
- Hanisch, Ernst: Der „vormoderne“ Antikapitalismus der Politischen Romantik. Das Beispiel Adam Müller. In: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Hrsg. von Richard Brinkmann. J.B. Metzler und C.E. Poeschel Verlag: Stuttgart, 1978. S. 132-146.
- Hartje, Ulrich: Trivilliteratur in der Zeit der Spätaufklärung. Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755–1799). Peter Lang: Frankfurt am Main, 1995.
- Haug, Walter: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 75/2 (2001). S. 185-215.
- Heinisch, Klaus: Deutsche Romantik. Interpretationen. Ferdinand Schöningh: Paderborn, 1966.
- Henning, Max: Der Teufel. Sein Mythos und seine Geschichte im Christentum. Paul Hartung Verlag: Hamburg, 1922.
- Hille, Iris: Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen. Standardisierung und Regionalisierung im Frühneuhochdeutschen. de Gruyter: Berlin, 2009.
- Hoffmann, Volker: Strukturwandel in den Teufelspaktgeschichten des 19. Jahrhunderts. In: Modelle des literarischen Strukturwandels. Hrsg. von Michael Titzmann. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 1991. S. 117-128.
- Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. 2. Aufl. Sammlung Metzler, Bd. 170. Metzler Verlag: Stuttgart, 1990.
- Holz, Jürgen: Im Halbschatten Mephistos. Literarische Teufelsgestalten von 1750 bis 1850. Peter Lang: Frankfurt am Main, 1989.
- Hornig, Gottfried: Perfektibilität. Eine Untersuchung zur Geschichte und Bedeutung dieses Begriffs in der deutschsprachigen Literatur. In: Archiv für Begriffsgeschichte, 24/2 (1980). S. 221-257.

- Jung, Carl Gustav: On the Psychology of the Trickster Figure. In: Radin, Paul: The Trickster. A Study in American Indian Mythology. With commentaries by Karl Kerényi and C.G.Jung. Schocken: New York, 1988. S. 195-211.
- Kamen, Henry: The Duke of Alba. Yale University Press: New Haven/London, 2004.
- Kittsteiner, Heinz Dieter: Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert. Ein kulturhistorisches Ereignis und seine Folgen. In: Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Akademie Verlag: Berlin, 1993. S. 55-92.
- Kleine, Sabine: Ästhetik des Hässlichen. In: Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche im Überblick. Hrsg. von Horst Albert Glaser und György M. Vajda. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, 2001. S. 411-431.
- Kleine, Sabine: Mimesis und Imagination. In: Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche im Überblick. Hrsg. von Horst Albert Glaser und György M. Vajda. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, 2001. S. 443-459.
- Koeman, Jakob: Die Grimmelshausen-Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik. Rodopi: Amsterdam – Atlanta, 1993.
- Koepke, Wulf: Mephisto and Aesthetic Nihilism. In: Subversive sublimities. Camden House: Columbia, 1992. S. 36-44.
- Kremer, Detlef: Prosa der Romantik. Metzler: Stuttgart/Weimar, 1996.
- Kremer, Detlef; Kirchner, Andreas B.: Romantik. Lehrbuch Germanistik. 4. akt. Auflage. J. B. Metzler: Stuttgart, 2015.
- Kurz, Gerhard: Grau. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2. Aufl. Metzler: Stuttgart, 2012. S. 163f.
- Lehleiter, Christine: On Genealogy: Biology, Religion, and Aesthetics in E.T.A. Hoffmann's Elixiere des Teufels (1815–16) and Erasmus Darwin's Zoonomia (1794–96). In: The German Quarterly, 84/1 (2011). S. 41-60.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Luchterhand: Neuwied [u.a.], 1971.

- Lukács, Georg: Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst. Ausgewählten Schriften II. Hrsg. von Ernesto Grassi. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1965. S. 160-179.
- Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung. Kümmerle: Göppingen, 1972.
- Marinkov, Ivana: „Die romantische Krankheit“. Zu den Ursachen für Goethes Ablehnung der Romantik. URL: <https://www.goethe-gesellschaft.de/download/aktuelles/essay-2015-marinkov.pdf>, letzter Zugriff 2.8.2021. (Enthalten auch in Goethe-Jahrbuch, Bd. 132 (2015), S. 283-289.)
- Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19., neu bearbeitete Auflage. Komet Verlag: Köln, 1991.
- Matteo, Sante: To Hell with Men and Meaning! Vesting Authority in Machiavelli's „Belfagor“. In: *Italica*, 79/1 (2002). S. 1-22.
- Matuschek, Stefan: Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik. C. H. Beck: München, 2021.
- Mettele, Gisela: Weltbürgertum oder Gottesreich. Die Herrnhuter Brüdergemeine als globale Gemeinschaft 1727-1857. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2009.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Weltschmerz. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hrsg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. J.B. Metzler: Stuttgart, 2018. S. 254-261.
- Mittl, Florian: Der Teufel in der Literatur: „Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ In: *Disputatio philosophica*, 15/1 (2013). S. 65-79. Zugänglich auch online, URL: <https://hrcak.srce.hr/115414>, letzter Zugriff 20.2.2023.
- Muchembled, Robert: *Dějiny ďábla*. Argo: Praha, 2008.
- Müller, Hans-Peter: Geld und Kultur. Neuere Beiträge zur Philosophie und Soziologie des Geldes. In: *Berliner Journal für Soziologie*, 10/3 (2000). S. 423-434.
- Münch, Marc-Mathieu: Wandel des Schönen. In: Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche im Überblick. Hrsg. von Horst Albert Glaser und György M. Vajda. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, 2001. S. 399-410.

- Münkler, Herfried: Die Deutschen und ihre Mythen. Rowohlt: Berlin, 2009.
- Muschg, Adolf: Die Teufelswette. In: Europäische Mythen der Neuzeit. Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992. Bd. 2. Hrsg. von Peter Csobádi u.a. Verlag Ursula Müller – Speiser: Anif/Salzburg, 1993. S. 361-371.
- Nies, Martin: Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013. Schüren Verlag: Marburg, 2014.
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Richard Samuel u.a. Dritter Band. Das philosophische Werk II. Kohlhammer: Stuttgart, 1983.
- Novotný, Pavel: Mechanika hrůzy. K hororovým příběhům německého romantismu. In: Svět literatury, 28/58 (2018). S. 85-99.
- Plumpe, Gerhard: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Springer Fachmedien: Wiesbaden, 1995.
- Pratz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik, Bd. 1. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1970.
- Radin, Paul: The Trickster. A Study in American Indian Mythology. With commentaries by Karl Kerényi and C.G.Jung. Schocken: New York, 1988.
- Reinhardt, Volker: Macchiavelli. Oder die Kunst der Macht. Beck: München, 2014.
- Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2. Aufl. Metzler: Stuttgart, 2012. S. 412f.
- Rohde, Carsten: Mediale Transformationen. Faust um 1800. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hrsg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. J.B. Metzler: Stuttgart, 2018, S. 185-193.
- Roth, Udo: Alraune. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2. Aufl. Metzler: Stuttgart, 2012. S. 16-17.
- Russell, Jeffrey Burton: Mephistopheles. The Devil in the Modern World. Cornell University Press: Ithaca, 1986.
- Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. Carl Hanser Verlag: München, 2007.

- Salinas, Chema: Ambiguous Trickster Liminality. Two Anti-Mythological Ideas. In: *Review of Communication*, 13/2 (2013). S. 143-159.
- Sandberg, Brian: *War and Conflict in the Early Modern World, 1500-1700*. Polity Press: Malden, 2016.
- Sassatelli, Roberta: From Value to Consumption. A Social-theoretical Perspective on Simmel's *Philosophie des Geldes*. In: *Acta Sociologica*, 43/3 (2000). S. 207-218.
- Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. Routledge: New York, 2006.
- Scheibel, Nina: *Ambivalentes erzählen – Ambivalenz erzählen*. de Gruyter: Berlin, 2020.
- Schmidt, Jochen: Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft*. Hrsg. von Wilfried Barner u.a. Bd. 41. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart, 1997. S. 125-139.
- Scholz, Gerhard: *Faust-Gespräche. 7. Gespräch: Mephisto – weltlicher Satan*. Verlag Philipp Reclam jun.: Leipzig, 1983. S. 67-85.
- Schreiber, William: Belphegor. In: *The Journal of English and Germanic Philology*, 44/4 (1945). S. 351-359.
- Schulz, Franz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamissos *Peter Schlemihl*. In: *The German Quarterly*, 45/3 (1972). S. 429-442. Zugänglich online unter: <https://www.jstor.org/stable/403856>.
- Skalitzky, Sepp: *Christian Heinrich Spieß. Ein Schauerdichter und sein Schicksal*. Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Deutscher Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse: Prag, 1934.
- Sorvakko-Spratte, Marianneli: *Der Teufelspakt in deutschen, finnischen und schwedischen Faust-Werken: Ein unmoralisches Angebot?*. Königshausen & Neumann: Würzburg, 2008.
- Stanford, Raney: The Return of Trickster: When a Not-A-Hero Is a Hero. In: *The Journal of Popular Culture*, 1/3 (1967). S. 228-242.
- Steinhauer, Harry: *Faust's Pact with the Devil*. In: *PMLA*, 71 (1). Cambridge University Press: Cambridge, 1956. S. 180-200.

- Steinwachs, Burkhard: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen. In: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1985. S. 312-323.
- Stephan, Inge: Kunstepoche. In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. Aufl. J.B. Metzler: Stuttgart u.a., 2008. S. 182-238.
- Stölzel, Simone: Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik. Die Andere Bibliothek: Berlin, 2013.
- Strauss, Dieter: Wir sind Faust. Teufelspakt und Erlösung bei Goethe, Thomas Mann und Klaus Mann. Peter Lang: Berlin, 2018.
- Swales, Martin: Mundane Magic. Some Observations on Chamisso's Peter Schlemihl. In: Forum for Modern Language Studies, 12/3 (1976). S. 250-262.
- Teufelspakt.** In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. 13. Band. Begr. von Kurt Ranke. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich u.a. de Gruyter: Berlin [u.a.], 2010. S. 447-455.
- Theologische Realenzyklopädie online. Hrsg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller. de Gruyter: Berlin, 2008.
- Thimm, Franz J. L.: The Literature of Germany. From Its Earliest Period to the Present Time, Historically Developed. Nutt: London, 1844.
- Thomas von Aquin: Summa Theologica. In: Die Schlüsselgewalt der Kirche – Krankensalbung – Sakrament der Weihe. Hrsg. von Burkhard Neunheuser. Graz-Wien-Köln, 1985. (Die deutsche Thomas-Ausgabe 32, Supplement 17-40), Supplement qu. 25.
- Turner, Victor W.: Liminalität und Communitas. In: Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. von Andréa Belliger und David J. Krieger. Westdeutscher Verlag: Opladen, 1998. S. 251-262.
- Turner, Victor. Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Campus Verlag: Frankfurt am Main, 2000.
- Turner, Victor: On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience. University of Arizona Press: Tucson, 1985.

- Vaget, Hans Rudolf: „Mäßig boshaft“. Fausts Gefährte. Goethes Mephistopheles im Lichte der Aufklärung. In: Goethe-Jahrbuch 2001. Hrsg. von Jochen Golz u.a. Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger: Weimar, 2002. S. 234-246.
- Vieregge, André: Nachtseiten. Die Literatur der schwarzen Romantik. Peter Lang: Frankfurt am Main, 2008.
- van Gennep, Arnold: Übergangsriten. Campus Verlag: Frankfurt am Main, 2005.
- von Matt, Peter: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. Hanser: München, 2006.
- von Petersdorf, Dirk: Romantik. Eine Einführung. Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main, 2020.
- von Rahden, Wolfert: Orte des Bösen. Aufstieg und Fall des dämonologischen Dispositivs. In: Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Akademie Verlag: Berlin, 1993. S. 26-54.
- Wåghäll Nivre, Elisabeth: Historizität, Legende, Mythos: Die Faust-Figur zwischen Faktualität und Fiktionalität: In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hrsg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. J.B. Metzler: Stuttgart, 2018. S. 2-11.
- Walach, Dagmar: Adelbert von Chamisso. Peter Schlemihls wundersame Geschichte (1814). In: Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Reclam: Stuttgart, 1981. S. 285-301.
- Weih, Petra: „Was ist des Teufels Kern?“ Die Darstellung des Teufels in der Literatur der Romantik und des Biedermeier. Diplomarbeit. Wien, 2012.
- Werner, Hans-Georg: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Arion Verlag: Weimar, 1962.
- Zelger, Renate: Teufelsverträge. Märchen, Sage, Schwank, Legende im Spiegel der Rechtsgeschichte. Peter Lang Verlag: Frankfurt am Main, 1996.
- „...und ihr werdet mir Söhne und Töchter sein“: die neue Zürcher Bibel feministisch gelesen. Hrsg. von Ursula Sigg-Suter u.a. Theologischer Verlag: Zürich, 2007.

ANOTACE (ČESKY)

Jméno a příjmení autorky: Mgr. Markéta Buršová

Název katedry a fakulty: Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

Název disertační práce: „Wir armen Teufel sind immer die Antipoden der Menschheit.“ Die Rückkehr der literarischen Teufelsfigur und des Teufelspaktmotivs in der Romantik

Vedoucí disertační práce: Mgr. Milan Horňáček, PhD.

Počet znaků: 526 305

Klíčová slova: ďábel, smlouva s ďáblem, romantismus, Schauerromantik, německá literatura, Faust, Mephisto, perfektibilita člověka, antikapitalismus, iniciační rituál

Předkládaná práce se věnuje motivu smlouvy s ďáblem v německém pozdním romantismu, přičemž nejprve líčí literárně-historický vývoj zmíněného motivu a postavy ďábla a tyto poznatky využívá jako základ pro analýzu korpusových textů. Jakožto výchozí text slouží v této práci Goethův *Faust*, hlavní pozornost je však věnována textům, které bývají ve výzkumu většinou opomíjeny (např. Zschokkeho *Walpurgisnacht*, Fouquého *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*, Contessův *Magister Rößlein* oder Spießův *Petermännchen*). V celkem šesti textech jsou analyzovány nejprve ústřední dvojice postav (tzn. ďábel a osoba uzavírající pakt) a také scény, v nichž se pakt uzavírá. V následujícím kroku jsou výsledky těchto analýz jednotlivých děl srovnány. Finální závěry této práce popisují zaprvé nové přístupy k postavě ďábla, zadruhé symboliku smlouvy s ďáblem a její význam pro postavu člověka uzavírajícího pakt. Pakt je vnímán jako jakási forma iniciačního rituálu, při němž ďábel funguje jako ambivalentní průvodce člověka, kterého zasvěcuje do jeho nového života. V této souvislosti je diskutována také perfektibilita člověka, jakož i jeho postavení v moderní společnosti, v níž nabývají na významu peníze, bohatství a s nimi související sociální status.

ANNOTATION (DEUTSCH)

Vorname und Nachname: Mgr. Markéta Buršová

Lehrstuhl und Fakultät: Lehrstuhl für Germanistik, Philosophische Fakultät

Titel der Dissertation: „Wir armen Teufel sind immer die Antipoden der Menschheit.“ Die Rückkehr der literarischen Teufelsfigur und des Teufelspaktmotivs in der Romantik

Betreuer: Mgr. Milan Hornáček, PhD.

Zeichen: 526 305

Schlüsselwörter: Teufel, Teufelspakt, Romantik, Schauerromantik, deutsche Literatur, Faust, Mephisto, Perfektibilität des Menschen, Antikapitalismus, Initiationsritual

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Teufelspaktmotiv in der deutschen Hoch- und Spätromantik, wobei sie zuerst die literaturgeschichtliche Entwicklung des erwähnten Motivs und der Teufelsfigur schildert und diese Beobachtungen als eine Basis für die Analysen der Korpus-Texte nutzt. Als Ausgangstext dient in der Arbeit Goethes *Faust*, im Fokus stehen jedoch Texte, die in der Forschung üblicherweise eher übersehen werden (z.B. Zschokkes *Walpurgisnacht*, Fouqués *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*, Contessas *Magister Rößlein* oder Spieß' *Petermännchen*). In insgesamt sechs Texten werden zuerst die zentralen Figurenpaare (der Teufel und der Bündner), sowie die Paktszenen analysiert. Im folgenden Schritt werden dann die Ergebnisse der Analysen der einzelnen Werke verglichen und anhand dessen Schlussfolgerungen gezogen: Erstens werden die neuen Zugänge zu der Teufelsfigur beschrieben, zweitens dann die Symbolik des Teufelspaktes und dessen Bedeutung für die Figur des Bündners. Im Fokus der Überlegungen wird der Pakt als eine Art Initiationsritual betrachtet, bei dem der Teufel als ambivalenter Begleiter des Menschen handelt, der den Bündner in die neue Lebensweise einweiht. In diesem Zusammenhang wird auch die Perfektibilität des Menschen diskutiert, sowie seine Stellung in der modernen Gesellschaft, in der Geld, Reichtum und der damit zusammenhängende soziale Status an Bedeutung gewinnen.

ANNOTATION (ENGLISH)

Name and surname: Mgr. Markéta Buršová

Department and Faculty: Department of German Studies, Faculty of Arts

Title of the dissertation: „Wir armen Teufel sind immer die Antipoden der Menschheit.“ Die Rückkehr der literarischen Teufelsfigur und des Teufelspaktmotivs in der Romantik

Supervisor: Mgr. Milan Horňáček, PhD.

Characters: 526 305

Keywords: Devil, Devil's pact, Romanticism, dark Romanticism, German literature, Faust, Mephisto, perfectibility of man, Anticapitalism, initiation rites

The presented thesis deals with the motif of Devil's pact in German late Romanticism, first describing the literary-historical development of the aforementioned motif and the Devil figure and using these observations as a basis for the analyses of the corpus texts. Goethe's *Faust* serves as the source text in the thesis, but the focus is on texts that tend to be overlooked in research (e.g. Zschokke's *Walpurgisnacht*, Fouqué's *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*, Contessa's *Magister Rößlein* or Spieß's *Petermännchen*). In a total of six texts, the central pairs of characters (the Devil and the 'pactmaker'), as well as the pact scenes, are first analysed. In the following step, the results of the analyses of the individual works are compared and based on this, conclusions are drawn: Firstly, the new approaches to the Devil figure, secondly, the symbolism of the Devil's pact and its significance for the figure of the 'pactmaker' are described. The focus of the considerations is the pact as a kind of initiation ritual in which the devil acts as an ambivalent companion of the human being who initiates the 'pactmaker' into the new way of life. In this context, the perfectibility of man is also discussed, as well as his position in modern society, in which money, wealth and the social status associated with it are gaining in importance.