

# Nachruf auf den Teufel : Aspekte einer Ansichtssache

Autor(en): **Hart Nibbrig, Christiaan L.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **65 (1985)**

Heft 10

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164260>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Christiaan L. Hart Nibbrig

## Nachruf auf den Teufel

Aspekte einer Ansichtssache

ES GIBT IHN UND ES GIBT IHN NICHT – Seit es ihn, mit Schwanz und Hörnern und Pferdefuss, leibhaftig nicht mehr gibt, spätestens seit der Aufklärung also, hat der Leibhaftige keineswegs aufgehört, sein Recht auf Arbeit zu behaupten. Aus metaphysischer Wohnungsnot hat er sich in der Literatur eingenistet. An der öffentlichen Teufelsaustreibung sind im zweiten Teil des 18. Jahrhunderts vor allem die sogenannten «Bibliotheken» beteiligt, dazu kommt eine Fülle von Sammelwerken, in denen Teufels-, Hexen- und Gespenstergeschichten zusammengetragen werden. Zum Abgewöhnen für die Jugend. So wird der Teufel jugendfrei und stubenrein und hat sich durchs Hintertürchen auch schon wieder eingeschlichen, als Gruselapparat im Dienste der Kritik am Aberglauben. «Allein die Menschen sind nichts besser dran», höhnt Goethes Mephisto in der Hexenküche, «Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben.» Und so scheint es denn auch, als würde der Teufel mit Kants Thesen zum Radikalbösen in seiner Schrift über *Die Religion innerhalb der Grenzen der natürlichen Vernunft* (1793) als übernatürliche Macht, als aussermenschlicher Verführer zum Bösen und als dessen Urheber endgültig zum Teufel geschickt, reduziert auf eine blosse Ansichtssache, als literarischer Papierteufel oder als Gespinst perverser Optik. Bei Licht besehen soll sich der ganze Spuk in ein selbstgemachtes Nichts auflösen. Und gegen die Fledermaus-Teufelchen, die den über seinem Buch eingeschlafenen jungen Mann auf Goyas berühmter Radierung «Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer», scheint nur eines zu helfen: Aufwachen. «Die Dämonen sind uns», sagt Freud zu Beginn seiner Analyse der Teufelsneurose des visionär geplagten Malers Hartzmann, «böse, verworfene Wünsche, Abkömmlinge abgewiesener, verdrängter Triebregungen. Wir lehnen bloss die Projektion in die äussere Welt ab, welche das Mittelalter mit diesen seelischen Wesen vornahm; wir lassen sie im Innenleben der Kranken entstanden sein». Dass der Teufel nicht nur im dunklen Schatten des *lumen naturale*, einmal epochal angeknipst, als Verdrängungsfigur sein Wesen treibt, sondern sich, mit den Zügen Luzifers, gerade im Licht der Vernunft am sichersten versteckt, hat Baudelaire zu bedenken

gegeben: «Liebe Brüder, vergesst es niemals, wenn ihr den Fortschritt der Aufklärung rühmen hört, die vollkommene List des Teufels ist es, euch zu überreden, dass er gar nicht existiert» (*Joueurs généreux*). Es gibt ihn und es gibt ihn nicht, und wenn es ihn nicht gibt, gibt es ihn doch: nicht als etwas, über das man verschiedener Ansicht sein kann, sondern, buchstäblich, als Ansichtssache. Dabei verschiebt sich der Teufel – diabolischer Spalter im ursprünglichen griechischen Wortsinn – vom 18. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. zusehends von aussen nach innen: Spaltung der Optik der Diskurse und schliesslich der Subjektivität selbst. Das soll im Blick auf einige ausgewählte Beispiele in punktierter Linie nachgezeichnet werden.

**SCHWARZER PETER** – Am Schluss von Lessings *Emilia Galotti* taucht der Teufel auf, wenn auch nur als Figur der Rede. Das Mordinstrument, das Odoardo dem Prinzen vor die Füsse wirft, soll von Marinelli, Instrument der Intrige, aufgehoben werden, dann reisst's ihm der Prinz – sprachlos symbolische Handlung – aus der Hand, während er sich im sprachlichen Gegenzug dazu moralisch entlastet durch Festlegung des andern auf die Teufelsrolle:

*Geh! dich auf ewig zu verbergen! – Geh! sag ich! – Gott! Gott! – Ist es zum Unglücke so mancher nicht genug, dass Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?*

Die *reductio ad hominem* des Herrschers unter dem Gesichtspunkt der Verführbarkeit ist scheinheilig. Er selbst war der Verführer, und dass Verstellung teuflisch sei, kommt hier aus falschem Mund. Um als tragisch Leidender, als Objekt, nicht als Subjekt des Bösen dazustehen, lenkt er von sich ab durch Beschuldigung des anderen. Analog schob schon Adam nach dem Sündenfall die Verantwortung auf Eva als Verführerin und diese auf die Schlange. Immunisierungsstrategie durch Verteufelung, der Teufel: ein schwarzer Peter. Kein Engel ist als Antipode in Sicht. Auch Emilia, die ihrer Verführbarkeit durch den Todeswunsch zuvorkommende Emilia ist es nicht. Und auch in der Gestalt des Odoardo ist der Standpunkt bürgerlicher Wohlanständigkeit gegen die Teufelei der höfischen Intrige nicht durchzuhalten. Am Ende ist der Ausweg in ein gesichertes, schwarz-weiss kariertes Normsystem blockiert. Die Welt ist moralisch aus den Fugen. Ausgestellt und bewertbar und kritisierbar gemacht, wird die Personalisierung des Bösen als falsche Perspektive: in bezug auf ein Publikum, das die Scheinlösung einer verteufelnden Optik zurückzuweisen und, als räsonierende Öffentlichkeit angesprochen, weiterzudenken und dabei, ohne den Teufel auszukommen, aufgefordert ist –.

TEUFEL ODER ENGEL – Durch eine Zeitungsannonce sucht Kleists Marquise v. O. den Vater des Kindes, das sie erwartet, ausfindig zu machen. Zur angesagten Stunde taucht Leopardo auf, der Jäger mit dem Tier im Namen, dem die Vergewaltigung während ihrer Ohnmacht damals zuzutrauen wäre, und meldet den Grafen F., ihren Retter:

*«Gehn Sie! Gehn Sie! Gehn Sie!» rief sie, indem sie aufstand; «auf einen Lasterhaften war ich gefasst, aber auf keinen – Teufel.»*

Im letzten Satz der Erzählung wird die Erklärung dafür nachgetragen: «er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht bei seiner ersten Erscheinung wie ein Engel vorgekommen wäre». Engel oder Teufel – eine Frage der Perspektive und eine Sache der Rede, die jene moralisierend festlegt. Die Sprache des Körpers weiss es besser. Körpersprachlich – «indem sie ihm um den Hals fiel» – versucht sich die Marquise dem binären Schematismus zu entziehen, auf den sie sich durch die feudale Moral, nicht zuletzt durch die Autorität der Eltern, festgelegt weiss. Entweder ist sie Maria oder ein gefallenes Mädchen. In Wahrheit beides nicht. Aber das entzieht sich dem *sprachlichen* Geständnis: «Ich verschwieg Ihnen nichts, meine Mutter.» Nach der Schwangerschaftsdiagnose des Arztes versimpelt die Mutter den Fall zum Entweder-Oder: «Wenn dein Bewusstsein dich rein spricht, wie kann dich ein Urteil, und wäre es das einer ganzen Konsulta von Ärzten, nur kümmern?»

Auf die Zerreißprobe reagiert die Marquise körperlich mit einer «konvulsivischen Bewegung». Ihr Körperbewusstsein, ihr «innerliches Gefühl», sagt nicht entweder oder, sondern ja zum Entweder-oder. Das subvertiert den sprachlichen Diskurs, insofern er binär und, diabolisch, auf Spaltung aus ist. «Und gleichwohl muss es doch wohl das eine oder andere gewesen sein.» Und die Marquise sagt «Ja», «hochrot im Gesicht». Zwei Ausgänge gibt es für die Marquise aus der Spannung zwischen Vernunft und Körper dort, wo sie extrem wird, der eine vom Teufel, der andere vom Engel bewacht, als Wahnsinn drohende Überspannung des Bewusstseins einerseits, von Röte begleitet, als Abtauchen in Ohnmacht, begleitet von Blässe, andererseits. Bei Verstand zu sein *oder* bei Sinnen, ist der double-bind einer unmenschlichen Selbstbewachung. Am Ende, durch Gewöhnung – merklich fällt auch die Spannung des Textes ab – hat die Marquise die Kraft gefunden, «um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen» das Entweder-Oder zugunsten eines Sowohl-Als-auch – Retter *und* Vater – aufzugeben. Der Text gibt über sein Ende hinaus eine Reduktion ihres zwischen Teufel und Engel gespaltenen Menschenbildes auf menschliches Mass zu bedenken. Die Mitte bleibt sprachlich als Hohlform ausgespart.

HÖLLENQUAL DER PHANTASIE ODER: DER TEUFEL AUS DER FLASCHE – Für E. T. A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* gilt die Bemerkung von Baudelaire, als wäre sie darauf gemünzt: «Il y a en tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan.» Das Bewusstsein des durch Wahnsinn und Verbrechen gefährdeten Mönchs Medardus, der seine Beichte ablegt, indem er den Text vorlegt, wird zum Kampfplatz dieser Tendenzen. Weil sich beim Erzählen in höllischen Traumbildern die Versuchung aufs neue einstellt, ist der Text auch Bannversuch, Busse und Kraftprobe gegenüber dem Versucher. Kein Zweifel, der Kapuzinermönch ist oversexed. Mit dem Elixier – süß wie alter Tokayer – gerät ihm der Teufel als unkontrollierbare Triebhaftigkeit ins Blut: «übermannt [. . .] von dem Geist des Bösen, der wohl noch mit den Flammen der Hölle mein Blut aufkochte, dass es zischend und gärend durch die Adern strömte.» Im Blut steckt der Teufel auch insofern, als Medardus in einen genetisch-schicksalhaften Zusammenhang vererbter Sünde verstrickt ist: «[. . .] ich selbst war herabgesunken zum elenden Spielwerk der bösen geheimnisvollen Macht, die mich mit unauflöselichen Banden umstrickt hielt, so dass ich, der ich frei zu sein glaubte, mich nur innerhalb des Käfigs bewegte, in den ich rettungslos gesperrt worden.» Der Teufel, der ihm, mit seinem Höllengelächter überall auflauert, im Kerker noch und im Traum, ist eine Figur der Bewusstseins-Spaltung. Es ist der andere, der Doppelgänger, der das Verbotene tut. Er begeht die Verbrechen, die das erzählende Ich büßen muss, realisiert die Triebe, die in ihm nur angelegt sind. Der Spaltung nachzugeben bringt Entlastung von den Höllenqualen, zu wollen, was er nicht darf, führt zum Wahnsinn, in dem er vorübergehend Schutz findet. Nur teilweise gelingt die psychologisierende Aufklärung am Ende, die alle Lese-Spannung zusammenbrechen lässt: «Nein es war nicht der wesenlose entsetzliche Teufel des Wahnsinns, der hinter mir herrannte, der, wie ein mich bis ins Innerste zerfleischendes Untier, aufhockte auf meinen Schultern», sondern ein entflohener Mönch, ein armer Teufel, der wahnsinnig ist. Nur: die Gestalt, die das Rätsel des Teufels löst, ist nicht dingfest zu machen. Wo ist sie, wenn sie nicht da ist, vor den Augen des Lesers, des Medardus? Dass es, was er für den Teufel hält, wirklich gibt, rettet ihn vom Wahn, es gebe den Teufel. Dieser hat aber dann, unsichtbar, doch das letzte Wort: von der Nachbarszelle aus wird, um die Todesstunde des Medardus, des Teufels-Bruders «hässliche, widerwärtige Stimme», begleitet vom stereotypen Gelächter gehört: «Komm mit mir, Brüderchen [. . .]» Als ob er am Ende doch noch vom Teufel geholt würde. Wenn es ihn nicht gäbe, müsste er erfunden werden, damit wir Gelegenheit haben, uns von seinem Einfluss zu befreien, wie der Prior sagt:

*Ein Verhängnis, dem du nicht entrinnen konntest, gab dem Satan Macht über dich, und indem du freveltest, 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 Herz stürmt nicht der Böse und widerstrebt dem Guten. Aber ohne diesen Kampf gäbe es keine Tugend, denn diese ist nur der Sieg des guten Prinzips über das böse [...]*

Das könnte von Schelling sein, der in den satanologischen Kapiteln seiner Vorlesungen über *Die Philosophie der Offenbarung* die «Würde des Satans» rettet, indem er ihn – im Hinweis auf Michael, der, nach dem Kampf um Mosis Leichnam, nicht wagt, eine Lästerung gegen den Widersacher auszustossen – als kosmisches Prinzip inthronisiert:

*Jener Geist ist im Besitze des Menschen, noch ehe dieser es ahndet oder weiss [...]* der immerwährende Erreger und Beweger des menschlichen Lebens, das Prinzip, ohne das die Welt einschlafen, die Geschichte versumpfen, stillstehen würde. Dies ist die eigentliche philosophische Idee des Satans. Wegen seiner an Möglichkeiten unerschöpflichen Natur von der einen und seiner Unvermögenheit von der andern Seite ist dieser Geist wie ein ewiger Hunger nach Wirklichkeit, weswegen ihn der Apostel mit einem hungrigen Löwen vergleicht, der umhergeht und sucht, welchen er verschlinge in seiner ewigen Sucht, seinem nie ersättigten Bedürfnis, das, was in ihm als blosse Möglichkeit ist, durch den menschlichen Willen zu verwirklichen. Darum ist der Wille des Menschen gleichsam beständig von ihm umlagert; stets auf der Lauer, ist er jeden Augenblick bereit, jede offene Stelle zu benutzen, durch welche der menschliche Wille ihm Eingang in sich verstattet.

Der verrückte andere beichtet: «Als ich so recht mit mir zu Rate ging, war es, als träten die heimlichsten Gedanken aus meinem Innern heraus und verpuppten sich zu einem körperlichen Wesen, das recht graulich doch mein Ich war.» Das entspricht, auch sonst bei Hoffmann, einem gefährlichen Aspekt poetischer Hervorbringung, bei der der Teufel Pate steht. Eine Tagebucheintragung vom 29. Januar 1812, die sich auf die Liebeskrise in Bamberg bezieht, vermerkt: «-Ktch -Ktch -Ktch O Satanas – Satanas – Ich glaube, dass irgend etwas hochpoetisches hinter diesem Dämon spukt, und insofern wäre Ktch nur als Maske anzusehen – démasquez-vous donc, mon petit Monsieur!» Julchen Mark, die geliebte Klavierschülerin, ist als Kätchen – von Heilbronn wohl – literarisch maskiert. Dahinter *will* Hoffmann den Teufel sehen, maskiert. Dieser ist die literarische Bremse der Libido, die von innen droht. Direkt benennen kann er sie nicht. Dafür bedarf's des Umwegs über den Teufel. Er ist, grob gesagt: Katalysator für die Umwandlung von Sexualität in Literatur. Das gilt auch für Medardus, und es entspricht der Poetologie der Beichte, dass der innere Feind als Teufel aus dem eigenen Körper exkorporiert, im Doppelgänger inkorporiert, als literarisches Phantasma gebannt werden kann. In die Flasche. Literarisch entkorkt. Niedergekämpft, niedergeschrieben.

HÖLLENTHEATER, THEATERHÖLLE – Es kann, anders als bei Goya, auch die überwache Vernunft sein, die höllische Alpträume produziert. So schlug in der Romantik der Weltverlust des empirisch abgemagerten, abstrakt gewordenen idealistischen Subjektivismus um in die Erfahrung einer leeren Welt, vom Schöpfer verpfuscht. Er möge sie doch, heisst es schon in den *Nachtwachen des Bonaventura* – deren Erzähler sich vom Teufel «niedergeschrieben» fühlt –, wie einen «albernen Roman» wieder durchstreichen. Indessen weigert sich der Autor und Regisseur seines schlechten Theaterstücks, gelangweilt oder böswillig amüsiert, die Menschen aus ihrer Rolle im Höllentheater des Lebens zu entlassen. «Willst du aus der Rolle dich herauslesen, bis zum Ich? – Sieh, dort steht das Gerippe und wirft eine Handvoll Staub in die Luft und fällt jetzt selbst zusammen; – aber hinterdrein wird höhnisch gelacht. Das ist der Weltgeist oder der Teufel – oder das Nichts im Widerhalle!» Aus dem zum Nichts entleerten, ausgedachten Kosmos grinst die Teufelsfratze. Ob tot oder lebendig, es ist einerlei. Da bedarf es neuer Reize, genauer: der Reize des Neuen. Und wieder ist der Teufel zur Stelle, um Hand zu bieten. In dandyhafter Selbstbeobachtung wird die Hölle – nichts weniger als Ort der Bestrafung (das war sie freilich auch schon in Da Pontes Don Giovanni-Libretto nur zum Schein) – bei Grabbe etwa vom sterbenden Gothland in ihrem ästhetischen Genusswert abgeschmeckt:

*Und – und  
Die Hölle? O, die ist zum – wenigsten  
Was Neues . . .*

Das ist so schrecklich weit nicht von Baudelaire, bei dem der Teufel – Inbegriff ästhetischer Innovation, ein Superdandy («le plus parfait type de Beauté virile est Satan» nach dem Vorbild der grossen Rebellen bei Milton) – als Muse angerufen wird, um zu helfen, das Böse nicht zu tun, aber zu *geniessen*. Am Schluss der *Fleurs du mal* heisst es:

*Nous voulons, tant le feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*

Es ist Grabbe, wiederum, der das Höllentheater der Existenz als Theaterhölle in Szene setzt. In *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* betritt der Puppenspiel-Teufel die Bühne nur, weil seine Grossmutter ein Putzteufel, ihn mit ihrem Grossreinemachen aus der Hölle vertrieben hat. Er setzt sich, weil er hieroben friert, ins brennende Cheminée und trillert. Der Teufel ist Verfasser geschichtlicher Ereignisse wie der Französischen Revolution und der griechischen Freiheitskriege –, Beiträge fürs Buch der Welt, grosser Theaterpartituren für ein «mittelmässiges Lustspiel, welches ein

unbärtiger, grünschnäbeliger Engel, der in der ordentlichen, dem Menschen unbegreiflichen Welt lebt, und wenn ich nicht irre, noch in Prima sitzt, während seiner Schulferien zusammengeschiert hat. Das Exemplar, in dem wir sitzen, steht, glaube ich, in der Leihbibliothek zu X, und eben jetzt wird es von einer hübschen Dame gelesen [. . .]» Der Teufel wird am Ende von seiner hocheleganten Grossmutter aus einem Vogelbauer, in dem er gefangensitzt, befreit und verschwindet von der Bühne, die der Autor Grabbe betritt, eine Welt, in der es Teufel gibt, während umgekehrt im Teufelreich die grossen Autoren und Bühnenfiguren schmachten. Der ästhetische Raum, unendlich in sich gekrümmt, kennt nichts ausser sich. Das Höllentheater der Existenz ist bloss Theaterhölle, die Verdammung Obhut des Teufels ein verzweifelter Jux, weil sie schon hier stattfindet. Schon für Marlowe's *Dr. Faustus* – freilich noch in bezug auf eine intakte Jenseitsvorstellung – war das Diesseits bereits die Hölle:

*This word «damnation» terrifies not me [. . .]  
Hell hath no limits, nor is circumscrib'd  
But where we are is hell.*

Und bei Brecht dann, aus sozialkritischen Gründen, lachen die Bewohner von Mahagonny den Gott-Besucher aus, der mit der Hölle droht:

*An den Haaren kannst du uns nicht in die  
Hölle ziehn  
Weil wir immer in der Hölle waren.*

«LIEBER TEUFEL» – Auch bei Keller hilft der Teufel mit bei der Unterdrückung des Erotischen. In der Legende *Die Jungfrau und der Teufel* liegt's auf der Hand: gegenüber der sublimierten Frau, der Jungfrau Maria, wird der Mann, der sein Begehren nicht vom Verehren abspaltet, zum Teufel. Aufs feinste, fragwürdigste und erstaunlich gewaltlos wird solche Unterdrückung des Erotischen mit Hilfe des Teufels in der Erzählung *Romeo und Julia auf dem Dorfe* durchgespielt. Der Teufel steckt im Detail, wie an eben diesem leicht zu zeigen wäre, überall und nirgends, ein Anspielungshorizont. Schwarz-rot betupft ist der ganze Text, in den Farben von Thanatos und Eros, wenn man will, die Hitze des in sinnliche Wallung geratenden Bluts mit leiser Todesdrohung begleitend. Das fängt schon an mit jener «roten Mohnblume», Blume des Bösen und den «kleinen roten Beerchen», die in dem Biotop zwischen den Äckern der feindlichen Bauern gedeihen und mit dem Vrenchen sich schmückt. Dort, auf dem Steinhaufen – Realmetapher zwischenmenschlicher Versteinerung, Schlacke egoistischer Kulturarbeit – steht später der «schwarze Geiger». Fast alles an ihm ist schwarz, und er steht auf dem kleinen Berg, der «feuerrot aussah» wegen

des Mohns. Dass er schwarz ist, hat freilich reale Gründe: er ist Köhler. Dass er Züge des Teufels trägt, ist eine Frage der gesellschaftlichen Optik: das Teuflische wird ihm von aussen zugeschrieben. Er steht dazu, trotzig, aktiviert die Aussensicht, die den heimatlosen, ungetauften Aussenseiter charakterisiert. Er liefert selbst das Stichwort dazu: die Väter von Vrenchen und Sahli haben ihn, sagt er, «von ihren Höfen gejagt, und nun sind sie selbst zum Teufel gegangen». Wie der Entrechtete, den sie zum Teufel gejagt haben. Als Vrenchen, nachdem der Geiger sie verlassen hat, mit den Nachtigalltönen ihres Lachens Salis Sinnlichkeit anheizt, sagt dieser: «O du Hexe . . . wo hast du das gelernt? Welche Teufelskünste treibst du da?» Und als er sie, die zappelt wie ein Fisch – Erregung und zugleich Kälte des Bluts – durchs Wasser auf den Todeskahn trägt, sagt er: «Sei ruhig, du lieber Teufel! [. . .] es zieht mich sonst fort!» Das ist ein gespaltenes Ja zu der Liebe, die, wie es die nachgetragene Zeitungsnotiz bekräftigt, gesellschaftlich verteufelt wird. Der Teufel hat sich in die Sprache der Liebe eingeschlichen durch die Verinnerlichung der Aussensicht, deren Gift in Süsse umgewandelt wird, insofern das Verbotene das Geliebte ist, das Geliebte das Verbotene. Indem sie das Verbotene schliesslich sprachlos *tun*, entziehen sie sich der Sichtweise, dass das eine «gottverlassene Hochzeit» sei. Der Teufel hat sich dünn gemacht wie Papier und steht am Ende nurmehr in der Druckerschwärze der Zeitung. Es ist an uns, ihn dort herauszulesen.

**PAPIER-TEUFEL** – In einer bloss zwei Sätze langen Erzählung berichtet Kafka, Perversion des Perversen, wie ein Leibeigener seinen Besitzer besessen macht und sich von seinem Quälteufel erlöst: durch Literatur:

*Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunden seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quichote gab, derart von sich abzulenken, dass dieser dann haltlos die verrücktesten Taten ausführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemandem schaden. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortungsgefühl dem Don Quichote auf seinen Zügen und hatte davon eine grosse und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende.*

So trickreich ist die Herr-Knecht-Dialektik weder bei Hegel noch in Diderots *Jacques le fataliste* durchexerziert und aufgelöst worden. Der Diener ist der Herr, der Herr nur sein Teufel. Von dem Quälgeist befreit er sich, ohne Druck und Gewalt von unten, indem er ihm, dem letzten Räuber-Ritter, literarisch dessen historisch schon überholte nur vorgestellte Lebenswelt unterschiebt, und ihn an seinen eigenen Verrücktheiten verrückt werden lässt. Was Qual war – ohne dass wir wissen, worin sie bestand –, wird zum Unterhaltungswert. Der Diener, ein «freier Mann», lässt sich von «sei-

nem Teufel», anfangs fraglos wie ein Schutzengel hingestellt, geistig wie physisch unterhalten, fühlt sich hinfort aber verantwortlich für ihn, der ihm nichts mehr anhaben kann. Er macht ihn zur literarischen Figur, gibt ihm Papier zu fressen, sperrt ihn ein ins Buch, in dem er vorkommt. Wie er selber. Und er kann den andern nur bannen, indem er ihm, wie's der Urtext vorschreibt, auf den Fersen bleibt, das heisst: sich selber bannt. In den «Abend- und Nachtstunden», der Zeit von Kafkas Schreibezeit, wird der Teufel mit Lektüre gefüttert. Schreiben, soll Kafka zu Janouch gesagt haben, sei eine «Abwehr der Gespenster»; es ist dabei zugleich aber auch ihre Beschwörung.

TEUFELSKREIS – Sein «Teufelsbuch» nannte Thomas Mann den *Doktor-Faustus*-Roman. Und in besonderem Sinne ein deutsches Buch. Als «Roman meiner Epoche» ist es gemeint, und Adrian Leverkühn als «Held meiner Zeit». Der Held und sein Vaterland, so sieht es der Erzähler-Biograph Serenus Zeitblom, werden vom Teufel geholt. Dessen Stossgebet am Ende ist der Bankrott einer aufklärerischen Optik, die der Autor in der Gestalt des vorgeschobenen Erzählers gegen die dämonische Dimension des Romanstoffes aufbietet, als Filter, um wie es in der nachgetragenen Entstehungsgeschichte des Buches heisst, «das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel gehen zu lassen, eine humanistisch fromme und schlichte, liebend verschreckte Seele»:

*Deutschland, die Wangen heftig gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung [. . .] Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.*

Die ursprüngliche Werk-Idee, wie sie sich im Roman eines Romans formuliert findet – «Flucht aus den Schwierigkeiten der Kulturkrise in den Teufelspakt, der Durst eines stolzen und von Sterilität bedrohten Geistes nach Enthemmung um jeden Preis und die Parallelisierung verderblicher, in den Kollaps mündender Euphorie mit dem faschistischen Völkerrausch» – diese ursprüngliche «Werkidee» enthält schon die Tendenz einer Dämonisierung und Diabolisierung von Kunst und Politik unter dem Gesichtspunkt einer althergebrachten «Verteuftheit» der Deutschen, deren Bestes sich in den unterirdischen Gemeinschaftsräumen typisch deutscher Innerlichkeit durch Teufelslist zum Bösen verkehrt. Solche mythisierende Geschichtsdeutung ist auch in dem Aufsatz *Deutschland und die Deutschen im Spiel* (1944): «Wo der Hochmut des Intellekts sich mit seelischer Altertümlichkeit und

Gebundenheit gattet, ist der Teufel.» Das passt auch auf Leverkühn. Wie Zeitblom ihn sieht. In seiner musikalischen Analyse der *Apocalypsis cum figuris* ergibt sich eine Analogie zu seiner Deutung der konservativen Revolution des Hitlerismus –; «Es war eine alt-neue, eine revolutionär-rückschlägige Welt» – er diagnostiziert eine «Vereinigung des Ältesten mit dem Neuesten», eine «explodierende Altertümlichkeit», Spuren von Barbarei, wie es die öffentliche Kritik dem Werk vorwirft. «Die Barbarei» allerdings, sagt Leverkühn im Anschluss an den Beethoven-Vortrag Kretschmars, «ist das Gegenteil der Kultur doch nur innerhalb der Gedankenordnung, die uns diese an die Hand gibt.» Die dialektische Synthese und Aufhebung der Gegensätze als «Durchbruch» der bestehenden Gedankenordnung, so ergibt sich später, wäre die Utopie von Leverkühns Musik: «Gemeinschaft» mit dem Volk; allerdings: es ist der Teufel, der's ihm einflüstert und ihm dabei hilft.

Aus alledem ergibt sich die vertrackte Frage, ob Leverkühns kompositorischer Durchbruch, der Teufelswerk ist, in Analogie steht zum «Durchbruch» Nazi-Deutschlands – Zeitblom, in «frommer Verehrung» und «erschrockenem Zweifel» konstatiert eine «eigentümliche Korrespondenz», «ein Verhältnis geistiger Entsprechung» mit den Durchbruch-Parolen des präfaschistischen Kridwiss-Zirkels in Schwabing –, ob Leverkühn in seiner Arbeit als Repräsentant oder als Antipode der Geschichte zu verstehen ist, oder, und jetzt kommt's: als beides in eins, Repräsentant als Antipode. Genau das aber entspräche der «Philosophie der Neuen Musik», wie sie Adorno im Blick auf Schönberg entwickelte, indem er die Dialektik zwischen Kunst und Wirklichkeit auf die Spitze trieb, ja die Dialektik selbst auf einen – fast möchte man sagen – toten Punkt bringt, wo sie, so muss es Thomas Mann skeptisch verfolgt haben, verteufelt gescheit auszuklinken scheint als trillerndes Ineinanderumschlagen der Gegensätze, Dialektik im Stillstand:

*Man darf es als das innerste Anliegen der Werke vermuten, eben der Dialektik sich zu entziehen, der sie gehorchen [. . .] Die Dialektik ist unterbrochen. Unterbrochen von nichts anderem als der Realität, zu der sie sich verhält, also von der Gesellschaft selber . . . Die integrale Technik der Komposition ist weder im Gedanken an den integralen Staat noch in dem an seine Aufhebung entstanden. Aber sie ist ein Versuch, der Wirklichkeit standzuhalten und jene panische Angst zu absorbieren, welcher der integrale Staat entsprach. Die Unmenschlichkeit der Kunst muss die der Welt überbieten um des Menschlichen willen.*

Entsprechend legt sich Zeitblom unter Rekurs auf Leverkühns Selbstaussagen dessen späte Kompositionstechnik zurecht: Dass sie durch Repräsentation dem Lauf der Welt widersteht. Die Textpartitur dazu hat Adorno dem Autor eingeblasen, «bei einem guten, häuslich angesetzten Frucht-

likör», wie der Teufel die Noten dem Komponisten. Als Thomas Mann den Musikphilosophen um Mithilfe bat, gab er ihm freie Hand und forderte ihn auf, sich die Verbalisierung der Musikpassagen auszudenken, «wie Sie es machen würden, wenn Sie im Pakt mit dem Teufel wären». Adorno unterschrieb seine Briefe denn auch mit «Ihr getreuer Teufel». Es kann kein Zufall sein, dass der Teufel, gehüllt in Eiseskälte, in der Gestalt des Musikkritikers eine Hornbrille trägt. «Überall», konstatiert der Erzähler, «ist Adrian Leverkühn gross in der Verungleichung des Gleichen». Das war – will man ihm übel – Adorno auch. Diabolische Zersetzung also, gesteigert bis zur Ununterscheidbarkeit des Geschiedenen, der «inneren Einerleiheit», wie sie Zeitblom in «Dr. Fausti Wehklag» diagnostiziert. Die «zum Geheimnis erhobene Berechnung» bewirkt das «Umschlagen kalkulatorischer Kälte in expressiven Seelenlaut» einen «dialektischen Prozess», den «Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts, die Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit». Da ist «nichts Ungebundenes mehr, nichts, was sich nicht als Variation des immer Gleichen ausweisen könnte», «keine freie Note mehr»: ästhetisches Paradigma des politischen Totalitarismus. Wenn das Geheimnis von Leverkühns Musik, wie Zeitblom glaubt, das «Geheimnis der Identität» ist, ist es die Identität einer ausgeleiteten Dialektik, die «Identität des Seligsten mit dem Grässlichsten, die innere Einerleiheit des Engelskinderchors mit dem Höllengelächter». Diese Kunst ist, auf ihrem Höhe- oder Tiefstpunkt, teuflisch und himmlisch, kalt und warm, konstruiert und spontan, geistig und sinnlich, antiquiert und Avantgarde wie die «Vereinigung des Ältesten mit dem Neuesten» kurz, wie Leverkühn es schon immer wollte: «die Zweideutigkeit [. . .] als System».

Das Reich des Teufels, so sagt dieser selbst, liegt «abseits und ausserhalb der Sprache, diese hat nichts damit zu tun, hat kein Verhältnis dazu». Die Hölle ist «vor der Sprache geborgen», kann «nicht publik werden, durch kein Wort zur kritisierenden Kenntnis gebracht werden». Daraus ergibt sich die Schwierigkeit des Erzählers, all das, was er durch Exkommunikation aus dem Bereich des Sprachlich-Vernünftigen dämonisiert, kritisierbar und bewertbar zu halten: die erotische Trieb-Natur, ineins damit die Verteufelung des weiblichen Fleisches, die künstlerische Genialität, Krankheit und Wahnsinn, Musik und Politik. Um so eher erscheint der Roman, gegen den Strich seines dämonischen Gehaltes, als virtuose Sprachveranstaltung. Sprachliches Machwerk ist auch die Teufels-Begegnung im 25. Kapitel. Von Leverkühn, wer weiss parodistisch, aufs Notenpapier geschwiegen, um den andern auf dem Sofa da drüben durch den Schein des Komponierens abzulenken oder bei Laune zu halten, um mit dem Teufel als Stimulus der Produktivität zu spielen bis zu dem Punkt, wo Fiktion und Wirklichkeit un-

unterscheidbar werden, bis zu dem Punkt auch, wo der Teufel dem Künstler den Durchbruch, den Ausbruch aus dem sterilen parodistischen Spiel mit abgelebten leeren kulturellen Zitat-Hülsen verspricht. Jenen Brief Leverkühns aus Leipzig, in dem er die Begegnung mit dem teuflischen Fremdenführer und mit Esmeralda im Bordell schildert, hatte Zeitblom entziffern können als «Persönlichkeitsausdruck und Selbststilisierung, Kundgebung eigener innerer Form und Neigung, die auf eine höchst kennzeichnende Weise das Parodistische verwendet, sich dahinter verbirgt und erfüllt», «Zitat als Deckung, die Parodie als Vorwand» also. Diese Leseweise entfällt für ihn in bezug auf das «Monster-Gespräch» mit dem Teufel. Der Erzähler rettet sich – getreu der Devise «Wer an den Teufel glaubt, den hat er schon» – ins Psychologisieren und in die Falle eines double-bind: er müsste selber wahnsinnig sein, wenn der Teufel kein Hirngespinnst Leverkühns wäre, was er, wie er möchte, nur bestreiten kann, wenn er die Existenz des Teufels anerkennt. Der Teufel hat den einen oder den andern. Es sei denn, das eingeschaltete Dokument wäre, wie verzweifelt immer, ein parodistisches Kunstwerk, verbale Vorstufe, aufs Notenpapier geschwiegen, für den kompositorischen Durchbruch danach. Die Zweideutigkeit, ob Leverkühn vom Teufel oder von sich selbst heimgesucht wird, hat System, auch wenn Zeitblom da nicht mehr mitkommt:

*Ein anderer, ganz anderer, ein entsetzlich anderer führt sogar vornehmlich das Wort, und der Schreibende in seinem Steinsaal legt nur nieder, was er von ihm vernahm. Ein Dialog? Ist es in Wahrheit ein solcher? Ich müsste wahnsinnig sein, es zu glauben [...] Gab es ihn aber nicht, den Besucher – und ich entsetze mich vor dem Zugeständnis, das darin liegt, auch nur konditionell und als Möglichkeit seine Realität zuzulassen! –, so ist es grausig zu denken, dass auch jene Zynismen, Verhöhnungen und Spiegelfechtereien aus der eigenen Seele des Heimgesuchten kamen [...]*

Die Spaltung des Diskurses, des Subjekts in Ich und Er, ist die Einsatzstelle für ein Phantasma, das Teufel heisst. So ist es auch in jenem Fieberwahn des Iwan in Dostojewskis *Die Brüder Karamasow*, den Thomas Mann, um sich einzustimmen, nachgelesen hatte. «Widrig eng» sitzt dem Teufel auch dort die Hose, und die Jacke ist kariert:

*«Gerade die Heftigkeit, mit der du mich ablehnst, sagt mir, dass du trotzdem an mich glaubst» [...] «Keinen Augenblick!» fuhr Iwan jähzornig auf. «Übrigens wünsche ich, an dich glauben zu können!» fügte er plötzlich sonderbar hinzu [...] «Ich lenke dich jetzt zwischen Glauben und Unglauben abwechselnd hin und her und verfolge dabei natürlich meinen besonderen Zweck. Wie gesagt: eine neue Methode. Denn sobald du endgültig jeden Glauben an mich verloren haben wirst, wirst du sofort anfangen, mir ins Gesicht zu versichern, dass ich kein Traum, sondern wirklich existiere.»*

Das tut er denn auch, indem er, mit Lutherscher Verve, ein Glas heissen Tees nach dem teuflischen Besucher wirft. Es steht am Ende unberührt auf dem Tisch, «und auf dem Diwan an der gegenüberliegenden Wand sass – niemand». Auch bei Thomas Mann richtet sich der Teufel als Hirngespinnst im Kopf ein, zum Zerspringen, erst recht, wenn er von dort wieder ausgesperrt werden soll. *Er* sagt, was *Ich* weiss, schliesslich, was ich wissen möchte. Zudem ist er «kein ungebetener Gast». Seine «Kleinen, die Viren der Syphilis» oder des schöpferischen «Enthusiasmus», dessen «wahrer Herr» er zu sein vorgibt, haben «eine Passion für das Oben, eine besondere Vorliebe für die Kopfregion»: «Es ist das Gehirn, das nach ihrem Besuche lüstern ist.» Ist der Teufel als Kopfgeburt einmal da, lässt er sich nicht ohne weiteres mehr wegdenken. Wer dann nicht an ihn glauben will, den hat er erst recht, weil sich im Kopf nicht einfach durchstreichen lässt, was zu diesem Zweck auch schon wieder gedacht werden muss. Diesem Teufelskreis entkommt Leverkühn am Ende nur um den Preis des Wahnsinns. Zur Preisgabe der Vernunft gegenüber Gott, über den, nach Anselms Beweis, nicht hinausgedacht werden kann (*quo maius cogitari non potest*), hatte jener Horizont, den der Teufel jetzt um die Vernunft zieht und als Bannkreis besetzt, schützend einmal gedient. Dass Leverkühn nicht über sich hinausfliegen kann, wie er möchte, in den Himmel des Unausdenklichen – das wäre der ersehnte «Durchbruch» –, sondern gefangen bleibt in der Nichthintergebarkeit seiner diabolisch gespaltenen Subjektivität, ist die Hölle seiner kalten Kreativität. Wenn es nichts gibt ausser ihm, im Teufel ist er ausser sich. Die Hölle, das sind, anders als bei Sartre, nicht die andern, das ist er selbst, er selbst sein eigener Teufel. Tief innen sitzt der diabolische Spaltpilz, noch den Spalt zwischen den Gegensätzen spaltend, im Kopf, und tiefer noch, in der Krankheit und dem aus dem Erzählzusammenhang nicht weiter relativierbaren, als natürlich hinzunehmenden Zerfallsprozess Leverkühns. Demgegenüber bleibt die Zirkularität bei Kafka als fiktionales Gespinnst durchschaubar, lässt sich der Papier-Teufel wenigstens noch ins Büchergestell zurückkommandieren.

Zusammenfassend gesagt und, im Rückblick auf die ganze Teufels-Revue, zu böser Letzt: Durch Literarisierung lässt sich der Teufel nicht beerdigen. Im Gegenteil. Alle Tinte und Druckerschwärze, die wir ihm nachwerfen, ist für ihn erst recht eine Überlebenschance. Auch dieser Nachruf hat ihn, anstatt ihn dorthin zu befördern, wo er hingehört, nur wiederum heraufbeschworen, hier, unter uns. Hut ab vor dem Totgesagten; mit Sprache ist der nicht totzukriegen, klebrig wie er ist, nicht ins Grab der Literaturgeschichte zu legen, an dem wir stehen. Soll er sich doch zum Teufel scheren und sich zur Ruhe legen, wo er will, und uns, in Gottes Namen, in Frieden lassen. Amen.