

Wilhelm Gössmann

Literatur als Lebensnerv

Vermittlung · Leselust
Schreibimpulse

Grupello Verlag

Wilhelm Gössmann, geboren 1926, Studium in Münster und München; 1955-1960 Lehrtätigkeit in Japan; zuletzt Professor für deutsche Literatur an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; 10 Jahre Vorsitzender der Heinrich-Heine-Gesellschaft, mehrere Jahre Leiter des Eichendorff-Instituts; Gründer der »Initiative. Verein zur Förderung der Kultur auf dem Lande«; als Emeritus weiterhin Vorlesungen über die Bibel als Weltliteratur.

Literarische Veröffentlichungen (Auswahl): Trilogie »Wo die Apfelbäume blühen« mit den Bänden »Umbau, Land und Leute« (1997), »Hier ist gut sein« (1988), »Zeitweilige Fernsicht« (1992); »Wohnrecht unter dem Himmel« (1986); »Die Kunst Blumen zu stecken« (1980); »Im Gewohnten erschrecken. Beifahrergespräche« (1982); »Noch summt von der Botschaft die Welt« (1986); »Der verschwiegene Gott. Spiritualität in der profanen Welt« (1998); »Die sieben Männer. Roman« (1999).

Wissenschaftliche Veröffentlichungen (Auswahl): »Geständnisse. Heine im Bewußtsein heutiger Autoren« (1972); »Kulturchristentum. Die Verquickung von Religion und Literatur in der deutschen Geistesgeschichte« (1990); »Theorie und Praxis des Schreibens« (1987); »Annette von Droste-Hülshoff. Ich und Spiegelbild« (1985); »Heine und die Droste. Eine literarische Zeitgenossenschaft« (1997).

Herausgeber zahlreicher Publikationen zu Themen wie: Deutschlandbilder in der Literatur; Schreiben aus regionaler Erfahrung; literarische und kulturelle Bedeutung Eichendorffs; zum Verständnis von Literatur und Literaturdidaktik. Anthologie zum 65. Geburtstag »Literatur – Verständnis und Vermittlung« (1991).

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Gössmann, Wilhelm:

Literatur als Lebensnerv : Vermittlung, Leselust, Schreibimpulse / Wilhelm Gössmann. – 1. Aufl. – Düsseldorf : Gruppello, 1999
ISBN 3-933749-15-8

1. Auflage 1999

© by Gruppello Verlag
Schwerinstr. 55 · 40476 Düsseldorf
Tel. 0211 – 491 25 58 · Fax 0211 – 498 01 83
Umschlaggestaltung: Thomas Klefisch
Druck: Müller, Grevenbroich
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-933749-15-8

INHALT

Vorwort	7
Vorworte als didaktische Textsorte	10
Verständnis und Vermittlung von Literatur	21
Die Bibel als Ursprung literarischer Figuren Judas und Pilatus	44
Artistik als Zugang zur Welt der Seele Die geistliche Lyrik Friedrich Spees	65
Dramaturgie und Inszenierung Lessings »Emilia Galotti« und »Nathan der Weise«	84
Das Böse im Spiegel des Guten Die Mephisto-Gestalt in der Literatur	93
Das ästhetische Erleben der Natur Eichendorff in der Tradition Goethes	112
Selbsterkundung Das dichterische Ich der Droste	140
Das »Wintermärchen« Heines als Abrechnung mit dem deutschen Nationalismus	158
Revolution oder Geschlechterfolge Die Balladen »Karl I.« von Heinrich Heine und »Vorgeschichte (Second sight)« von Annette von Droste-Hülshoff	185
Textsequenz zum Thema: Frieden	202
Kontrastierung mit anderen Autoren Fontane als Erzähler	208

Rhetorik als demokratische Einmischung Zum Werk Heinrich Bölls	227
Regionalliteratur – Schreiben aus regionaler Erfahrung Ein Paradigmenwechsel	251
Das literarische Schreiben als Zentrum von Schreiberfahrungen	271
Anhang: Dissertationen mit literaturdidaktischen Aspekten	295

VORWORT

Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen.
Goethe

Kunst vermittelt sich selbst, sie bedarf aber auch der Vermittlung, wenn ein unmittelbarer Zugang nicht gegeben ist. Über Kunst und Literatur muß nachgedacht werden, und dieses Nachdenken besitzt eine eigene Qualität, schafft einen neuen Horizont. Mit anderen Worten: Auch die Literaturwissenschaft gewinnt und vermittelt Erkenntnisse, setzt Kenntnisse voraus über das Medium der Sprache. Hier geschieht die Konfrontation von Kunst und Wissenschaft, ein aufregender Vorgang, schon seit der Antike.

Die Literaturwissenschaft entwickelte vor allem seit dem 19. Jahrhundert neue Methoden, überprüft sie und wendet sie selbstkritisch an. Dabei besteht die Gefahr, daß sie Selbstzweck wird und den Kontakt zur literarischen Erfahrungsweise verliert. Hier ist die Literaturdidaktik gefordert, die das Interesse der Leser vertritt, die durch Literatur zu bilden sucht. Die Literatur selbst muß Zentrum aller Bemühungen sein. Sie ist innerhalb unserer Bildung der Lebensnerv.

In den einzelnen Beiträgen geht es darum, die drei Bereiche in ihrem Zusammenspiel zu erfassen: Literatur, Literaturwissenschaft, Literaturdidaktik, sie ineinander übergehen zu lassen, so daß die verschiedenen Gesichtspunkte sich gegenseitig ergänzen.

Die Eingangsbeiträge gehen von prinzipiellen Überlegungen zur literarischen Vermittlung aus. Wenn dabei das Werk Heines in den Vordergrund rückt, hängt dies einerseits damit zusammen, daß sein literarisches Verständnis besonders aufschlußreich ist, eine Schnittstelle zwischen Tradition und Moderne bildet. Andererseits hat durch die Heinrich-Heine-Gesellschaft die literaturdidaktische Fragestellung besondere Impulse erhalten.

Die nachfolgenden Kapitel verbinden jeweils literaturwissenschaftliches Methodenbewußtsein mit literarischen Vermittlungsaspekten. Am Anfang steht die Bibel als Weltliteratur, verifiziert an den beiden exzentrischen Figuren: Judas und Pilatus. Neben Heine kommen andere Autoren zur Sprache, an denen sich allgemeine Probleme der Vermittlung aufweisen lassen: Spee, Lessing, Goethe, Eichendorff, die Droste, Fontane und die zahlreichen Einbindungen weiterer dichterischer Werke. Das Verhältnis von Reden und Schreiben wird am Werk

Heinrich Bölls dargelegt unter Berücksichtigung der Rhetoriktradition. Die oft geschmähte Regionalliteratur wird durch den Paradigmenwechsel neu beurteilt: Schreiben aus regionaler Erfahrung. Zum Abschluß wird das literarische Schreiben als Pendant zum literarischen Lesen und Verstehen reflektiert – für die Literatur und darüber hinaus für das Schreiben allgemein, als notwendige Kulturleistung.

Im Anhang werden Dissertationen vorgestellt, die unter meiner Anleitung geschrieben worden sind. Ausgewählt wurden solche, die literaturdidaktische Vermittlungsaspekte berücksichtigen. Kurze Kommentierungen heben dies hervor. Hierdurch erweitert sich das von mir entwickelte, auf der Literaturwissenschaft beruhende literaturdidaktische Konzept.

Mein literaturdidaktisches Arbeiten geht zurück auf meine Dozententätigkeit in Japan (Sophia- und Tokyo-Universität 1955-1960), bei der es darauf ankam, in einer fremden Kultur, allerdings aufgeschlossen für europäisches Denken, deutschsprachige Literatur zu vermitteln.¹

Dank schulde ich den früheren Kollegen an der Pädagogischen Hochschule Weingarten, vor allem auch den aufgeschlossenen Übungsschulen, in denen ich zusammen mit Lehrern und Lehrerinnen und den Studenten unterschiedliche Projekte und methodische Ansätze erproben konnte.²

Bei meiner Berufung an die Pädagogische Hochschule Rheinland, Abteilung Neuss, boten sich mir weiterführende wissenschaftliche Möglichkeiten an. Zu dieser Zeit fanden auch die progressiven überregionalen Zusammenkünfte für Nordrhein-Westfalen statt, in denen die Sprach- und Literaturdidaktik neu diskutiert wurde. Mich interessierte vor allem auch der Zwischenbereich: Stilkunst, Rhetorik, Sprache der Öffentlichkeit, sakrale Sprache.³ Als Vorsitzender der Heinrich-Heine-Gesellschaft wurden von mir größere literaturdidaktische Symposien veranstaltet. Im Mittelpunkt stand damals das Werk

1 Aus dieser Arbeit ging ein Buch hervor, das noch immer als Grundlage für den Deutschunterricht im Ausland dient: Deutsche Kulturgeschichte im Grundriß, 6. Aufl. München 1990.

2 Ein Teil dieser Arbeit ging ein in ein Arbeitsbuch mit eigens für diese Zielsetzung von mir verfaßten Gebrauchstexten: Protestieren – Nachdenken, Meditieren – Beten, München 1970, die zweite Auflage erschien 1974 unter dem neuen Titel: Literarische Gebrauchstexte. Arbeitsformen für den Religions- und Deutschunterricht.

3 Vgl. hierzu den Band: Glaubwürdigkeit im Sprachgebrauch. Stilkritische und sprachdidaktische Untersuchungen, München 1970.

von Heinrich Heine »Deutschland. Ein Wintermärchen«, auch in Auseinandersetzung mit der damaligen Schulvermittlung des »Wintermärchens« in der DDR.⁴ Durch die Integration der Pädagogischen Hochschule Neuss in die später nach Heinrich Heine benannte Universität Düsseldorf war der Zusammenhang von Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik neu herausgefordert.

Mein Dank gilt der Germanistischen Fachschaft und den einzelnen Kollegen, die der germanistischen Literatur- und Sprachdidaktik damals die ihr gebührende Funktion und Stellung in der Universität einräumten. Die verschiedenen kreativen Formen des Schreibens wurden in Korrespondenz gesehen zur Literatur und als Wege zu einer neuen Schreibkultur bewertet.⁵ Literarisches Lesen in Entsprechung zur Förderung der Schreibfähigkeit. Der neu gegründete Studiengang »Literaturübersetzen« forderte die Bemühungen um Theorie und Praxis des Schreibens heraus.⁶

Meine Aufmerksamkeit gilt dem Forum »Symposion Deutschdidaktik e.V.«,⁷ aber auch der Studienreformkommission für Germanistik an der Heinrich Heine Universität Düsseldorf.⁸ Möge die Literaturdidaktik weiterhin ihren unentbehrlichen Beitrag innerhalb der Germanistik leisten, zugunsten der Literatur und der literarischen Bildung.

Wilhelm Gössmann

4 Vgl. Wilhelm Gössmann / Winfried Woesler, Politische Dichtung im Unterriecht. Deutschland. Ein Wintermärchen von Heinrich Heine. Text – Kommentare – Unterrichtshinweise – Materialien, Düsseldorf 1974, 3. Aufl.: Heinrich Heine. Deutschland. Ein Wintermärchen, Berlin 1995. Vgl. dazu auch: Heine als Promotor der Literaturdidaktik, in »Text + Kritik«, Heft 18/19, Thema: Heinrich Heine, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1982, S. 129-158.

5 Vgl. die Trilogie: Wilhelm Gössmann, Sätze statt Aufsätze. Schriftliches Arbeiten auf der Primarstufe, Düsseldorf, 4. Aufl. 1991; Schülermanuskripte. Schriftliches Arbeiten auf der Sekundarstufe I, Düsseldorf 1979; Theorie und Praxis des Schreibens. Wege zu einer neuen Schreibkultur, Düsseldorf 1987.

6 Vgl. Schreiben und Übersetzen. Theorie allenfalls als Versuch einer Rechen-schaft, hrsg. von Wilhelm Gössmann und Christoph Hollender, Tübingen 1994.

7 Vgl. Didaktik Deutsch. Halbjahresschrift für die Didaktik der deutschen Sprache und Literatur. Mitteilungsorgan des Symposions Deutschdidaktik e.V., 1996ff.

8 Vgl. hierzu: die blaue reihe. Diskussionsgrundlagen zur Studienreform Germanistik, hrsg. vom Studienreformprojekt der Fachschaft Germanistik und des Germanistischen Seminars der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, verantwortlich Ulrich Welbers, 1993-1999.

VORWORTE ALS DIDAKTISCHE TEXTSORTE

I

Literarische Vorworte setzen die alte Form des Prologs fort.⁹ Beide Male werden die ästhetischen wie didaktischen Intentionen des Werkes vorgestellt. Im 19. Jahrhundert wird die Prologform meist nur noch aus Imitationszwang angewandt. So wird zum Beispiel bei Wilhelm Busch durch den Prolog die moralische Einschätzung des nachfolgenden Handlungsablaufs vorweggenommen.

Vor- und Nachworte, so sehr sie in der Tradition von Prolog und Epilog stehen, haben indes publizistisch andere Funktionen. Nicht nur der Unterschied von Vers und Prosa ist entscheidend, sondern auch der der Argumentationsweise. Im Prinzip stehen Vorworte außerhalb der literarischen Fiktionalität; sie bemühen sich um einen möglichst engen Kontakt zum Leser, gehen bei späteren Auflagen auch auf die bereits stattgefundenene Rezeption ein.

Wie bei keinem anderen Dichter sind bei Heine die Vor- und Nachworte nicht zuletzt schon wegen ihrer Länge zu einer eigenen Textsorte ausgebildet, die ohne das zugehörige Werk Gültigkeit beansprucht. Es gibt sogar ein *Aperçu* von Börne,¹⁰ wonach die Vorworte Heines besser seien als das nachfolgende Werk, eben mit Versprechungen, die dann nicht eingelöst werden. Eine solche zeitgenössische Polemik spricht zumindest für die Qualität der Vorworte Heines.

Vorworte sind für Dichter und Schriftsteller im allgemeinen ein Problem. Jüngere lassen sie sich von bekannteren Autoren schreiben, bekannte Autoren verzichten bewußt darauf mit der Einstellung, das Werk müsse für sich sprechen, ohne didaktische Hilfeleistung. Statt dessen gibt es allerdings den »Waschzettel« des Verlags mit Vorauskritiken und Werbetext. Was Schriftsteller vor ihren Lesungen bewußt zufällig über sich und ihr Werk sagen, ist in der Tat oft genug eine Art ungeschriebenes Vorwort.

9 Vgl. Henning Brinkmann, *Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung*, in: *Wirkendes Wort* 1964, S. 1-21.

10 Ludwig Börne, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Inge und Peter Rippmann, 5 Bände, Düsseldorf 1964-1968, Bd. 2, S. 885ff.

Heine hatte in Bezug auf Vorworte keine didaktischen Bedenken. Es machte ihm Spaß, sie zu schreiben. Er faßte die Gelegenheit beim Schopf, um auf den Vermittlungsprozeß direkt einzuwirken, was mit der neuen journalistischen Einstellung der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zusammenhing.¹¹

Bei der Droste gibt es wie bei anderen Romanschriftstellern literarische Einführungen. So beginnt das Romanfragment »Bei uns zulande auf dem Lande« mit einer Einleitung des Herausgebers.¹² Für das »Geistliche Jahr« fügen die Herausgeber den von der Droste beigelegten Brief an die Mutter als Vorwort bei.¹³ Da die Objektivität in der Darstellung der »Judenbuche« das von der Dichterin intendierte Verständnis offenließ, stellte sie ein Poem als Devise, als Prolog, voran.¹⁴ Vorworte werden bei Heine aus verschiedenen Anlässen konzipiert:

- bei einer Sammelveröffentlichung von vorher zerstreut beziehungsweise in Journalen publizierten Texten, zum Beispiel »Buch der Lieder«, »Reisebilder«, »Salon«;
- bei Neuauflagen, wenn sich seine Position geändert hat, er aber dennoch den ursprünglichen Text beibehält, zum Beispiel »Buch der Lieder«, »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland«;
- wenn er eine politische oder ästhetische Einstellung prononciert herausstellen will, selbst wenn der Bezug zum Werk nicht immer vorhanden ist, zum Beispiel »Deutschland. Ein Wintermärchen«, »Atta Troll«.

Alle Vorworte Heines dienen der Lesersteuerung und sind in diesem Sinne per se didaktisch.

Unabhängig von den Vorworten gibt es Signale zur Lesersteuerung in jedem literarischen Werk, in dem einen vordergründiger, im anderen unterschwelliger. Bei geläufigen Textsorten kann der Autor weit-

11 Vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bde. 1-2, Stuttgart 1971-1972; Helmut Koopmann, *Das Junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses*, Stuttgart 1970; Jan-Christoph Hauschild in *Verbindung mit Heidemarie Vahl, Verboten! Das Junge Deutschland 1835. Literatur und Zensur im Vormärz*, Düsseldorf 1985.

12 Annette von Droste-Hülshoff, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Winfried Woesler, Bd. 2, München 1978, S. 325-331.

13 Ebd. Bd. 1, S. 567f.

14 Ebd. Bd. 1, S. 483.

gehend darauf verzichten. Ist im Untertitel etwa angegeben: Erzählung, Roman, Gedichte ..., so ist eine bestimmte Lesererwartung und -haltung schon vorausgesetzt.¹⁵ Abweichungen von der normalen, das heißt zeitbedingten Verstehensweise bedürfen allerdings zumindest der textimmanenten Signale. Indem man sie herausarbeitet, systematisiert und auf ihre Brauchbarkeit hin überprüft, kommt man zu literaturdidaktischen Prinzipien, die dann konstitutiv sein können für den Vermittlungsprozeß, wie er in der Schule,¹⁶ in der Öffentlichkeit und im Privaten abläuft.

Im Schreibprozeß des Autors wird jeweils eine geistige Welt entdeckt, und gleichzeitig kommen darin die formalen Ausdrucks- und Vermittlungsmöglichkeiten zum Vorschein. Nun ist es die Aufgabe des Literaturdidaktikers – sicherlich nicht ohne die Basisforschung der Philologie – die Schreib- und Vermittlungsintentionen des jeweiligen Werks, beziehungsweise des jeweiligen Autors, aufzuzeigen. Bei dem einen Autor sind sie stärker auf sein eigenes Werk beziehbar, bei anderen – und zu diesen ist Heine zu rechnen – haben sie eine gewisse stellvertretende Universalität, auch für andere Autoren.

Gegen diese didaktische Arbeitsweise kann man einwenden, daß sie nur auf die sogenannte hohe Literatur anwendbar ist. Bei der durchschnittlichen Unterhaltungs- und Trivilliteratur, auch der Kinder- und Jugendliteratur, muß die Methode schon um der Art des Textes willen außerliterarisch erweitert werden, müssen zusätzliche Kriterien aus anderen Disziplinen herbeigeholt werden, je nachdem, wie der Leseprozeß ablaufen oder beurteilt werden soll.

Heine hat in seinen Vorworten das Material für die Herausarbeitung von literaturdidaktischen Kategorien deutlicher als in dem jeweils nachfolgenden Werk bereitgestellt. Er hat hier auch zusätzliche historische, gesellschaftskritische sowie kompositorische Überlegungen ins Spiel gebracht, damit der literarische Vermittlungsprozeß nicht einseitig abläuft. Wenn nun doch bei Heine so viele Mißverständnisse und unterschiedliche Deutungen, Vereinnahmungen, Ablehnungen und emphatische Verehrungen im Laufe der Rezeption

15 Vgl. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1970; Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M., 2. Aufl. 1970.

16 Vgl. Hans-Christoph Graf v. Noyhauss, *Aspekte der Heine-Rezeption in Lesebüchern der Bundesrepublik Deutschland*, in: *Heine gehört auch uns*. Tagungsband des Internationalen Heine-Symposiums 1997 Peking, hrsg. von Zhang Yushu, Peking 1998, S. 407-434.

aufgekommen sind, so mag das viele Gründe haben, aber es ist nicht nur die Vielfalt seines Werkes, sondern auch die Oberflächlichkeit des Lesens, die es zuläßt, die eigene Meinung an einen Autor heranzutragen, um ihn dann für sich nutzbar zu machen.

Hiergegen hilft nur eine gründliche und solide Philologie und, damit diese nicht im Historischen stecken bleibt und eine progressive heutige Vermittlung möglich wird, eine diskutabile Herausstellung und Koordinierung der von Heine bewußt oder unbewußt angebotenen literaturdidaktischen Kategorien. Dies alles ist auf engstem Raum in den Vorworten zu finden. Es kommt deshalb nicht nur darauf an, die Vorworte als didaktische Textsorte nachzuweisen, sondern die in ihnen enthaltenen ästhetisch-didaktischen Vorstellungen zu eruieren.

II

Versuchen wir nun auf einige Vorworte einzugehen. Die Vorrede zur zweiten Auflage des »Buches der Lieder« (1837) und die späteren Vorworte zu den »Reisebildern« lassen Heines Entwicklungsgeschichte erkennen: Das Verhältnis von Früherem und Gegenwärtigem. In diesen werkbezogenen Stellungnahmen, die sowohl die bereits erfolgte Rezeption, wie das Eigenurteil des Autors berücksichtigen, wird Entscheidendes zum Problem der Vermittlung transparent. In der Vorrede zur zweiten Auflage des »Buches der Lieder« reflektiert Heine die tatsächliche oder auch nur mögliche Sentimentalität seiner frühen Lyrik. Er vergleicht seine ersten Gedichte mit Erstprodukten von Dilettanten, läßt Unbehagen aufscheinen. Und da er zu dieser Zeit Formen der Ironie schon genügend ausgebildet hat, nimmt er die Gedichte in Schutz.¹⁷

Bescheidenen Sinnes und um Nachsicht bittend, übergebe ich dem Publikum das Buch der Lieder; für die Schwäche dieser Gedichte mögen vielleicht meine politischen, theologischen und philosophischen Schriften einigen Ersatz bieten. Bemerken muß ich jedoch, daß meine poetischen, ebenso gut wie meine politischen, theologi-

17 Vgl. etwa Wolfgang Preisendanz, *Ironie bei Heine*, in: *Ironie und Dichtung*, hrsg. von Albert Schaefer, München 1970; Ludwig Schrader, *Heinrich Heine als Leser des »Quijote«*, in: *Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr*, Hrsg., *Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft*, Essen 1990, S. 173-184.

schen und philosophischen Schriften, einem und demselben Gedanken entsprossen sind, und daß man die einen nicht verdammen darf, ohne den andern allen Beifall zu entziehen.¹⁸

Mit diesen Sätzen hat Heine selbst auf die komplementäre Struktur seines Werkes hingewiesen und davor gewarnt, nur den politischen Dichter in ihm sehen zu wollen und den poetischen abzulehnen. Als ebenso komplementär sieht er den Gegensatz von metrisch gebundener Poesie-Sprache und Prosa:

Diese neue Ausgabe des Buchs der Lieder kann ich dem übrerrheinischen Publikum nicht zuschicken, ohne sie mit freundlichen Grüßen in ehrlichster Prosa zu begleiten. Ich weiß nicht, welches wunderliche Gefühl mich davon abhält, dergleichen Vorworte, wie es bei Gedichtsammlungen üblich ist, in schönen Rhythmen zu versifizieren. Seit einiger Zeit sträubt sich etwas in mir gegen alle gebundene Rede, und wie ich höre, regt sich bei manchen Zeitgenossen eine ähnliche Abneigung. Es will mich bedünken, als sei in schönen Versen allzuviel gelogen worden, und die Wahrheit scheue sich in metrischen Gewanden zu erscheinen. (1, 9)

Die Gewichtung ändert sich wieder bei den Vorreden zu den weiteren Auflagen. Ähnliche Abwandlungen finden sich in den Entwürfen zu den verschiedenen Vorreden zu den »Reisebildern«. Im Vorwort zur zweiten Auflage zu den »Reisebildern« sieht Heine sich im geschichtlichen Zeitbezug, vermerkt, wie sehr sich die Schreibart verändert hat, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen will, sondern jakobinisch unerbittlich sein muß und um der Wahrheit willen die Gefühle zerschneidet. Hierzu wird wiederum die komplementäre Grundhaltung herausgestellt: »Noch interessanter ist es, wenn in ein und demselben Dichterherzen sich beide Arten verschmelzen.« (3, 29)

Aber schon drei Jahre später, 1834, spricht Heine in einem Entwurf so, als nähme er das politische Engagement zurück:

Ich war früher nie verzagt, ich zweifelte nie am Vaterlande; aber nun ich seine Retter sah, verging mir alle Hoffnung. Wenn man die

18 Heinrich Heine, Sämtliche Schriften in zwölf Bänden, hrsg. von Klaus Briegleb, München 1976, Bd. 1, S. 11 (Nachfolgend mit Band- und Seitenzahl im Text angegeben).

Menschen betrachtet, mit denen eine Revolution gemacht werden soll, so schmilzt einem der Mut. Gott weiß, daß ich nicht aus Ambition das öffentliche Wort geführt, nicht aus Lust mich geltend zu machen. Meine Verse gaben mir genug Ruhm und ich konnte bei einer Revolution nur verlieren. (3, 674)

Aber 1854, als die Distanz zu den »Reisebildern« schon größer ist, gibt er dem französischen Publikum zu bedenken, bei der Lektüre nie zu vergessen, wann und wo die »Reisebilder« geschrieben sind. Der historische Ursprung ist, didaktisch gesehen, der fortwährende Bezugspunkt zum richtigen Verständnis. Heine gibt in dieser Vorrede eine popularisierte, vereinfachte, zugespitzt prägnante Analyse der politischen Zustände der dreißiger Jahre in Deutschland und macht darauf aufmerksam, in welcher Form die Literatur diese Zustände unmißverständlich zum Vorschein bringen konnte. Er gibt sich dabei selbst den Stellenwert: »Dieser Autor bin ich selbst und ich rede von den Reisebildern, die in der Tat wie ein Gewitter einschlugen in die Zeit der Fäulnis und Trauer.« (3, 683)

Fassen wir als Resultat zusammen: Heine plädiert für die Arbeitsweise der Kontrastierung, die Gewichtung verlagert sich durch den Zeitbezug, wodurch die von ihm beabsichtigte Vermittlung variabel bleibt. Dem Leser wird Spielraum gelassen, aber doch so, daß keine willkürliche Mannigfaltigkeit aufkommt. Diese wird durch den Werkbezug einerseits und den Zeitbezug andererseits vermieden, wobei zwischen der Entstehungszeit und der Lektürezeit politisch-literarisch zu vermitteln ist.

III

Die Vorworte bieten aber noch mehr literaturdidaktisches Material. In der Vorrede zum »Atta Troll« (1846) und im Vorwort zu »Deutschland. Ein Wintermärchen« (1844), wird die Bedeutung der Stilmittel im Hinblick auf den Vermittlungsprozeß reflektiert. Gemeint ist damit der Komplex von Differenzierungen, von Verweisungen und Relativierungen, der einem naiven Verständnis zuwiderläuft. Heine schreibt »sophisticated«, hält es mit den Sophisten, Komödienschreibern und Artisten. Im Vorwort zum »Wintermärchen« nennt er Aristophanes, Molière und Cervantes. Im Vorwort zum »Atta Troll« expliziert er seine Methode:

Nein, eben weil dem Dichter jene Ideen in herrlichster Klarheit und Größe beständig vorschweben, ergreift ihn desto unwiderstehlicher die Lachlust, wenn er sieht, wie roh, plump und täppisch von der beschränkten Zeitgenossenschaft jene Ideen aufgefaßt werden können. Er scherzt dann gleichsam über ihre temporelle Bärenhaut. Es gibt Spiegel, welche so verschoben geschliffen sind, daß selbst ein Apollo sich darin als eine Karikatur abspiegeln muß und uns zum Lachen reizt. Wir lachen aber alsdann nur über das Zerrbild, nicht über den Gott. (7, 497f.)

Am Bild des Zerrspiegels wird die Methode des Lächerlichmachens und des Lächerlichwerdens veranschaulicht; eine Methode, die sowohl den Aspekt der Unterhaltung wie der Aufklärung beinhaltet.¹⁹ Über eine solche Methode, die den Vermittlungsprozeß betrifft, ist man sich, so weit man sich mit Heine beschäftigt hat, immer bewußt gewesen.²⁰ Nur ist es so, daß man um der politischen Eindeutigkeit willen vor allem die Lächerlichkeit radikaler Positionen geflissentlich übersehen hat. Noch mehr verzettelt man sich bis heute zu dem oberflächlichen, pauschalen Urteil: »Das ist ja alles nur ironisch gemeint« – und nimmt dabei die Ironie beziehungsweise die der Ironie benachbarten Stilmittel als genaue inhaltliche Differenzierung nicht ernst. Genauere Untersuchungen haben sowohl vom philologischen wie didaktischen Standpunkt aus nachgewiesen, daß vieles, was man bei Heine als ironisch bezeichnet hat, oft der bloßen Popularisierung, dem Spaß und Scherz, der Unterhaltung dient, anderes von abgründigem Ernst ist. Die Breite der Stilmittel verlangt bei Heine eine Breite des Unterscheidungsvermögens.²¹ Beide Spielarten gehen jedoch meist ineinander über.

Die Vorworte (Vorreden) sind nicht nur wichtig für literarische Überlegungen, sie dienen auch dem Verständnis und der Vermittlung von textrelevanten Sprachreflexionen. Darauf hat Klaus-Hinrich Roth in seinem Aufsatz »Sprachreflexionen bei Heinrich Heine« hingewiesen:

19 Vgl. Wilhelm Gössmann, *Ihr aber werdet lachen*, Freiburg 1976, S. 27-35.

20 Vgl. Karl-Heinz Fingerhut, *Heinrich Heine. Deutschland. Ein Wintermärchen. Modellanalyse*, Frankfurt/M. 1976; Hans Kaufmann, *Politisches Gedicht und klassische Dichtung. Heinrich Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen*, Berlin 1959.

21 Vgl. Ursula Lehmann, *Popularisierung und Ironie im Werk Heinrich Heines. Die Bedeutung der textimmanenten Kontrastierung für den Rezeptionsprozeß*, Frankfurt/M. 1976.

Heinrich Heine hat diese gravierenden Veränderungen der politischen und geistigen Situation in seinen Werken immer wieder thematisiert und die Auswirkungen auf den eigenen Sprachgebrauch, auf die eigene Schreibart mehrfach – auch sprachreflektierend – hervorgehoben. So heißt es zum Beispiel in einem 1833 geschriebenen Vorrede-Entwurf zur neuen Auflage eines »Reisebilder«-Bandes:

Außer den Titel habe ich in diesem Buch nichts geändert. Statt »Nachträge« habe ich jetzt 4ten Teil der R. Bilder gesetzt; jener erstere Titel sollte den Geist des Buches erklären und gewissermaßen andeuten, daß ich nach der Juliusrevolution eine Veränderung in meiner Schreibart zu nehmen gedachte. Ich glaubte die Zeit des Frondierens sei vorüber, der ernste Krieg beginne, das Pfeifen habe ein Ende, die Trommel müsse gerührt werden; und ich wollte ganz in einem anderen Tone schreiben. Aber sei es, daß ich wohl fühlte daß die alte Tonart noch immer zeitgemäß war, oder daß ich in keine neue überzugehen wußte – genug, meinen späteren Schriften klingt noch immer die alte Weise und der alte Text. (3, 671)²²

IV

Zwei Textbeispiele aus den letzten Jahren Heines: Das Nachwort zum »Romanzero« (1851) und die Vorrede zur französischen Ausgabe der »Lutetia« (1855) geben wichtige Aufschlüsse über Heines religiöse und politische Haltung und gehören zu den meist zitierten Passagen seines Werkes überhaupt. Durchweg werden sie allerdings verkürzt und einseitig zitiert, ohne Beachtung des kontrastiven Prinzips und ohne Beachtung der sehr nuanciert angewandten Stilmittel.

Der Passage über die religiöse Revision Heines im Nachwort des »Romanzero« sowie seinen Ausführungen über die Zukunft des Kommunismus in der Vorrede zur »Lutetia« liegt eine ganz bestimmte Schreibintention zugrunde. Literatur hat für Heine Öffentlichkeitscharakter; einmal in dem Sinne, daß das Veröffentlichte Öffentlichkeit nach sich zieht; zum andern ist es die Verpflichtung, im journalistischen Sinne auf das, was sich quasi unbemerkt ausbildet, öffentlich

22 Vgl. Klaus-Hinrich Roth, in: Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr, Hrsg., *Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft*, S. 159-172, Zitat S. 161.

aufmerksam zu machen. Das erste ist im Nachwort zum »Romanzero« geschehen, das zweite in der Vorrede zur »Lutetia«.

Im Nachwort zum »Romanzero« hat der späte Heine seine persönlichen Überzeugungen im Hinblick auf religiöse Positionen offengelegt und zugleich Signale gesetzt, die vor falschen Vereinnahmungen warnen:

Was mich betrifft, so kann ich mich in der Politik keines sonderlichen Fortschritts rühmen; ich verharrte bei denselben demokratischen Prinzipien, denen meine früheste Jugend huldigte und für die ich seitdem immer flammender erglühte. In der Theologie hingegen muß ich mich des Rückschreitens beschuldigen, indem ich, was ich bereits oben gestanden, zu dem alten Aberglauben, zu einem persönlichen Gotte, zurückkehrte. Das läßt sich nun einmal nicht vertuschen, wie es mancher aufgeklärte und wohlmeinende Freund versuchte. Ausdrücklich widersprechen muß ich jedoch dem Gerüchte, als hätten mich meine Rückschritte bis zur Schwelle irgendeiner Kirche oder gar in ihren Schoß geführt. Nein, meine religiösen Überzeugungen und Ansichten sind frei geblieben von jeder Kirchlichkeit; kein Glockenklang hat mich verlockt, keine Altarkerze hat mich geblendet. Ich habe mit keiner Symbolik gespielt und meiner Vernunft nicht ganz entsagt. Ich habe nichts abgeschworen, nicht einmal meine alten Heidengötter, von denen ich mich zwar abgewendet, aber scheidend in Liebe und Freundschaft. (11, 184)

Was Heine hier schreibt, ist das Geständnis eines Denkresultates: eine für ihn gültige profane Landschaft des Religiösen wird aufgewiesen, für die er mit seiner Person einsteht. Er bleibt nicht bei einer literarischen Unverbindlichkeit stehen, da Argumentation und Engagement identisch geworden sind. Was der späte Heine hier auf der religiösen Ebene bekundet, hat er während seiner gesamten Schriftstellerei getan: Positionen bezogen, wenn solche Resultate sich als notwendig und möglich erweisen. Oft genug hat er seine Position auch relativiert, eben keine Parteilichkeit um der Parteilichkeit willen gezeigt. Die Vorworte, da sie durchweg nicht fiktionalisiert sind, machen dies unmißverständlich deutlich.

Die bekannte Kommunismusstelle in der Vorrede zur »Lutetia« ist ein klassisches Dokument dafür, wie ein Literat journalistisch auf geschichtliche Vorgänge öffentlich aufmerksam gemacht hat. Dies belegt der Eingang dieser Stelle, die gleichzeitig Licht auf das Verständnis der gesamten Passage wirft:

Waren die Republikaner ein bedenkliches Thema für den Korrespondenten der Allgemeinen Zeitung, so waren es noch in höherm Grade die Sozialisten, oder um das Schrecknis bei seinem rechten Namen zu nennen, die Kommunisten. Und dennoch gelang es mir, dieses Thema in der Allgemeinen Zeitung zu besprechen. Gar manchen Brief unterdrückte die Redaktion, in der wohlmeinenden Furcht, daß man den Teufel nicht an die Wand malen dürfe. Aber nicht alles durfte sie vertuschen, und wie gesagt, es gelang, das fürchterliche Thema zur Sprache zu bringen, zu einer Zeit, wo noch niemand eine Ahnung von seiner wahren Bedeutung hatte. Ich malte den Teufel an die Wand, oder, wie ein geistreicher Freund sich ausdrückte, ich machte ihm eine höllische Reklame: Die Kommunisten, die vereinzelt in allen Landen verbreitet, ohne bestimmtes Bewußtsein ihres Wollens, erfuhren durch die Allgemeine Zeitung, daß sie wirklich existierten, erfuhren auch bei solchen Gelegenheiten ihren wirklichen Namen, der manchem dieser armen Findelkinder der alten Gesellschaft ganz unbekannt war. (9, 231)

Mit den Mitteln des Kontrastes, vor allem auch ironischer Stilmittel, wird der damalige Kommunismus einerseits entlarvt und andererseits in seiner durchschlagenden Entwicklung herausgestellt.²³ Zu einer Literatur, die den Charakterzug öffentlicher Vermittlung kennt, gehört das Aufweisen von Positionen und das Einnehmen von Positionen, was nicht identisch sein muß. Wer diesen Aspekt aus dem Werk Heines ausklammert oder ihn naivisiert, der verkennt die Grundzüge einer Literatur, die in einer Zeit entstanden ist, in der sich ein demokratisches Bewußtsein ausbildete.

In einer nicht veröffentlichten »Vorrede zur Vorrede« der »Französischen Zustände« aus dem Jahre 1832 hat Heine seine politischen Positionen unmißverständlich dargelegt: ein Europa über die nationalen Grenzen und Vorstellungen hinaus, Demokratie auf der Grundlage unveräußerlicher Menschenrechte.

Die Vor- und Nachworte Heines sind eine politische Fundgrube. Vieles konnte nur angedeutet werden: die Komposition, die Lesermotivation, das Verhältnis von Vorwort und nachfolgendem Werk, der

23 Vgl. Leo Kreuzer, Heine und der Kommunismus, Göttingen 1970. Eine literarische Auseinandersetzung mit dem Kommunismus bietet die »Rede zum Heinrich-Heine-Preis 1993« von Wolf Biermann, abgedruckt in: Heine-Jahrbuch 1994, 33. Jg., Hamburg 1994, S. 236-246.

Vergleich mit Vorworten der damals zeitgenössischen Autoren, ihre tatsächliche Bedeutung für die Rezeption oder die Hintergründe ihrer Entstehungsgeschichte.²⁴

Wenn auch solche Themen hier offenbleiben müssen, soll doch eine Konsequenz noch gezogen werden. Da die Vor- und Nachworte für das Verständnis Heines so wichtig sind, ist es erforderlich, daß sie stärker als bisher in die Vermittlung seines Werkes einbezogen werden. Sie können dafür sorgen, daß die Intentionen Heines klarer zum Vorschein kommen.²⁵

DAS BÖSE IM SPIEGEL DES GUTEN DIE MEPHISTO-GESTALT IN DER LITERATUR

Das Thema »Teufel« oder »Satan« schlängelt sich verführerisch, offenkundig oder verborgen, durch die Literatur, vor allem durch die deutsche Literatur und wurde seit der Aufklärung immer schillernder. Sinnvoll erscheint diese Thematik nur dann, wenn das darin sich manifestierende Böse oder Dämonische im Gegensatz zu dem metaphysischen Verständnis des Wahren, Guten und Schönen gesehen wird. Das Spielfeld des Teufels ist in den Dichtungen fast unauflösbar damit verquickt.

Man kann dieses Faktum, also das Faktum des Bösen, nicht nur beschreiben oder sogar nur verstehend nachvollziehen – wie leicht begeistert man sich dann über die Gestaltung des Bösen am Bösen. Distanzierung ist geboten und klare Abgrenzung, keine Vermischung und seelische Aneignung: ein Thema voll negativer Energie, falls es nicht geistig bewältigt wird. Wenn aber, dann liefert es Erkenntnisse, die große Zusammenhänge erhellen: das Böse als erzählte Wahrheit.

1. DEUTUNGSMÖGLICHKEITEN DES BÖSEN

Zunächst etwas Grundsätzliches, um die Gestalt des Mephisto in der Literatur von einer gesicherten Basis in den Blick zu nehmen. Man könnte glauben, es gäbe das Gute nur in Kontrastierung zum Satan, dem Ursprung des Bösen, weil so oft von ihm erzählt worden ist. Die Prediger predigten von ihm. Die Dichter übernahmen die apokalyptischen Visionen, erzählten vom Bösen ihre unheimlichen Geschichten. Bewahrheitet wurde die Existenz des Satans durch die Existenz des Bösen. Das Dämonische und Böse im Menschen und in der Menschheit, das Übel und die Grausamkeiten in der Welt ließen weitererzählen vom Satan, seinen Versuchungen und Lockungen. Ein alter Tauf-text lautet: Ich widersage dem Satan und all seiner Pracht. Der Satan nicht nur als Scheusal im Stile des Hieronymus Bosch, sondern auch als Inkarnation des trügerischen Schönen in der Kunst und in der Dichtung. Man denke an Baudelaire oder an die Versuchungen des heiligen Antonius von Flaubert.

24 Wichtige Aufschlüsse geben hier schon die Kommentare in der Heine-Ausgabe von Klaus Briegleb. Weitere Daten sind der Historisch-kritischen Düsseldorfer Heine-Ausgabe, hrsg. von Manfred Windfuhr, zu entnehmen.

25 Zum gesamten Fragenkomplex vgl. Wilhelm Gössmann, Heine als Promotor der Literaturdidaktik, in: Heinrich Heine. Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, 1982, S. 129-158.

Die hohe Schule der Theologie duldet keinen absoluten Dualismus zwischen Gut und Böse, zwischen dem Göttlichen und dem Satanischen. Sie argumentierte einheitlich: das Böse als Mangel des Guten, das Böse als ein defizienter Modus. Philosophisch mag dies plausibel klingen, aber es klingt auch verharmlosend. Im Bösen steckt immer auch eine personale Bosheit: ein Wille, eine Rechtfertigung des Schlechten. Die Existenz eines Satans mag heute geleugnet werden, nicht zuletzt von aufgeklärten Kulturchristen. Man mag sogar meinen, der Mensch sei im Grunde gut. Aber das Vorhandensein des Bösen, seine verheerenden Auswirkungen zu bagatellisieren oder abzustreiten, kommt einer Realitätsblindheit gleich.

Das Wissen um das Böse läßt anders leben, anders dichten, urteilen und handeln. Zwischen dem erzählten Bösen in der Dichtung und dem tatsächlich vorhandenen Bösen gibt es Übereinstimmungen. Vom Bösen zu erzählen, ist nicht nur Übermut und Faszination. Es fordert die Frage nach dem Guten heraus, das trotz allem viel interessanter ist als das Böse, selbst wenn viele das Umgekehrte annehmen: die Schilderungen der Hölle bei Dante seien faszinierender als die Darstellung von Vollendung und Gutsein im Himmel. Das Gute und der Wille zum Gutsein steckt nicht nur im Guten. Es liegt überall verborgen, im Selbstsüchtigen und Schuldhaften, bliebe unauffindbar, würde nicht das Böse als solches aufgedeckt. Deshalb muß davon erzählt werden, besonders auch in Dichtungen: das Böse um des Guten willen.

Noch ein Wort zum Gutsein. Es erscheint in der Literatur meist nur als eine latente Kraft, als Wirksamkeit im Bereich des Menschen. Das Gutsein besitzt einen Verborgeneitscharakter, ist aber dennoch nicht verborgen. Die Literatur liebt in der Moderne keine Moralisierung des Guten mehr. Wo sie es jedoch tut, liefert sie ein solches Gutes der Satire und Lächerlichkeit aus. Immer ist die Literatur in der Versuchung, das Gutsein mit der Natur identisch zu setzen; aber die Natur ist nicht gut – sie läßt leben und sterben. Das Gutsein erst gibt ein inneres Überdauern, ist etwas nur dem Menschen Mögliches, vermittelt ein höheres Menschsein, ist die Grundvoraussetzung für menschliche Kultur überhaupt. Das Gute entzieht sich der Verfügbarkeit. Wo es allerdings eine bloße Setzung ist, eine bloße Wertung und Bewertung angenommen hat, ist es oft genug Auslöser des Bösen, und dann sogar besonders verhängnisvoll. In seinem Essay »Deutschland und die Deutschen« hat Thomas Mann auf diesen Sachverhalt nachdrücklich verwiesen.

Die christlichen Vorstellungen vom Satan – Teufel, Widersacher, Dämon – gründen insbesondere in der spätjüdischen Apokalyptik, wofür besonders das vielgelesene Buch Henoch stehen kann. Hier ist

Satan der frühere Lichtträger Gottes, Luzifer, der höchste der Engel, der in der Anmaßung des Stolzes, seiner *superbia*, Gott gleich sein wollte und deshalb in die ewige Finsternis hinabgestürzt wurde. Dieser Engelsturz, der viele Engel mit hinunterriß, ließ sie nicht in der Hölle, dem antiken Tartarus bleiben. Seit der Erschaffung der Welt und des Menschen schweiften die gefallenen Engel in der Welt umher, um das gesamte Menschengeschlecht zu verderben. So die jüdisch-christliche Tradition. Die guten Engel dagegen gewähren Schutz.

Die Vorstellungen aus der spätjüdischen Apokalyptik bilden auch den mythologischen Hintergrund der Verkündigung Jesu. Am Anfang seines öffentlichen Auftretens steht bei allen drei synoptischen Evangelisten die Versuchung Jesu durch den Teufel als Erprobung und Erweis seiner göttlichen Bestimmung. Durch die Deutung des Bösen als Wirkungsfeld der von Gott abgefallenen Engel erscheint dieses durch die Jahrhunderte in personaler Mächtigkeit: im Judentum, Christentum, Islam. Eine solche Vorstellungswelt mußte auf die Dichtung einen großen Einfluß ausüben, war sie doch vom Ursprung her religiös-literarisch.

Im Christentum bildete sich noch in biblischer Zeit die Figur des Antichristen heraus, eine vom Satan legitimierte, mit Macht und Herrschaft ausgestattete Gegengestalt zu Christus, ihn kopierend. Die Apokalypse des Johannes, so die heutigen Deutungen, bringt ihn in Zusammenhang mit den Machtansprüchen des römischen Reiches, die den Christen als widergöttlich erschienen. Eines der ersten mittelalterlichen Mysterienspiele ist das Spiel vom Antichristen. Apokalyptische Endereignisse gehören zu dieser Thematik: Untergang der Welt und des Menschengeschlechtes wegen der Schlechtigkeit der Menschen. Bei allem Bösen ist in der Literatur des Mittelalters der Satan mit am Werk.

In der Sintflutgeschichte der Genesis wurde Gott selbst noch als Urheber der Vernichtung der Menschen gesehen. Dann aber verlagerte sich in der späteren Zeit der Bibel die Welt des Bösen in die *Causa secunda*, in den geschöpflichen Bereich, in die Freiheit der Geschöpfe, der Menschen und der ihrer Freiheit, wenn auch negativ, nicht beraubten gefallenen Engel. Außerbiblische Einflüsse machen sich bemerkbar, bereichern die Vorstellungswelt.

Das theologische System blieb in sich schlüssig, zumal das Böse, Schuld und Seelenverderbnis der Menschen, im heilsgeschichtlichen Zusammenhang mit Erlösung und Versöhnung gedeutet wurden: der Kreuzestod Christi als Opfertod. Man könnte bei einer solchen geschichtlichen Betrachtung durchaus zu dem Schluß kommen, die Sünde und ihre Überwindung sei das Hauptprinzip des Christentums.

Solche Gedanken steigerten sich bis hin zu der Paradoxie von der glücklichen Schuld, von der *felix culpa*, sofern sie als Herausforderung von Erlösung und Gnade begriffen wurde. Das Böse als *mysterium iniquitatis*, wie notwendig war es, innerhalb des Christentums davon zu erzählen und trotzdem wie schwer.

Zu einem anderen Verständnis des Bösen kommt man, wenn es mit dem Dämonischen in Beziehung gesetzt wird. Das Unheimliche und Bedrohliche, wo immer es in der Natur, im menschlichen und zwischenmenschlichen Leben sichtbar wurde, erhielt die Züge des Dämonischen. Dieses stand in allen alten Religionen für das Unerklärbare. Gute und böse Erfahrungen vermischten sich, waren oft genug ununterscheidbar. In dieser Form lebt das Dämonische in vielen Dichtungen fort, im Märchen, in den Sagen, in alten Epenstoffen, in den tradierten Mythologien der Völker. Magie, Beschwörungen brachten Kontakt mit der Welt des Dämonischen. Wahnsinn und Besessenheit galten als Erscheinungen desselben. Im Christentum gab es bis in die Neuzeit hinein schließlich keine Unterscheidung mehr zwischen satanisch und dämonisch. Die Welt der Götter in ihren lichtvollen und vor allem in ihren dunklen Erscheinungsformen stand dem Dämonischen nahe, ging darin über. Die Christen sprachen vom Götzendienst und dämonisierten die außerchristlichen Religionen.

In seiner Schrift »Die Götter im Exil« besteht Heine darauf, daß die antiken Götter vom Christentum dämonisiert wurden, eine negative Alternative zur Allegorisierung der Götter für ethische oder politische Erscheinungen:

Ich rede nämlich hier wieder von der Umwandlung in Dämonen, welche die griechisch-römischen Gottheiten erlitten haben, als das Christentum zur Oberherrschaft in der Welt gelangte. Der Volksglaube schrieb jenen Göttern jetzt eine zwar wirkliche, aber vermaledeite Existenz zu, in dieser Ansicht ganz übereinstimmend mit der Lehre der Kirche. Letztere erklärte die alten Götter keineswegs, wie es die Philosophen getan, für Chimären, für Ausgeburten des Lugs und des Irrtums, sondern sie hielt sie vielmehr für böse Geister, welche, durch den Sieg Christi vom Lichtgipfel ihrer Macht gestürzt, jetzt auf Erden, im Dunkel alter Tempeltrümmer oder Zaubervälder, ihr Wesen trieben und die schwachen Christenmenschen, die sich hierhin verirrt, durch ihre verführerischen Teufelskünste, durch Wollust und Schönheit, besonders durch Tänze und Gesang, zum Abfall verlockten. Alles was auf dieses Thema Bezug hat, die Umgestaltung der alten Naturkulte in Satansdienst und des

heidnischen Priestertums in Hexerei, diese Verteufelung der Götter, habe ich sowohl im zweiten wie im dritten Teile des »Salon« unumwunden besprochen. (11, 400)

In diesem Zusammenhang hat auch Heine im Hinblick auf seine Faust-Dichtung darauf hingewiesen, daß im Volksglauben das Reich des Pluto, »das alte Schattenreich«, eine ausgebildete Hölle und der »alte finstere Beherrscher desselben« ganz diabolisiert wurde.

In der neuzeitlichen Dichtung, vor allem bei Goethe, ist allerdings das Dämonische nicht gleichzusetzen mit dem Bösen, sondern ist eine, den Menschen übersteigende Kraft, kreativ, aber bedrohlich. Im 20. Buch von »Dichtung und Wahrheit« ist Goethe darauf näher eingegangen. Alles Dunkel-Übersinnliche ist nicht einfach teuflisch:

Er [der Mensch] glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig, nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand, nicht teuflisch, denn es war wohlätig, nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles, was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar, es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten, es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich, nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete.¹²³

Gerade diese letzte Aussage Goethes, daß er sich bei allen dämonischen, furchtbaren Wesen hinter ein Bild flüchtete, läßt das Problem von Wahrheit und Dichtung offen. Für uns formuliert bedeutet dies: Der Mephisto, eine dichterische Gestalt, wenn auch als Bild transparent für theologische Wahrheiten.

123 Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Hamburg 1967, Bd. 10, S. 175f.

2. DIE GESTALT DES MEPHISTO IN DER LITERATUR

Historia von D. Johann Fausten

Als literarisches Großthema des Bösen in der deutschen Dichtung erwies sich der spätmittelalterlich-neuzeitliche Faust-Stoff, die unheimliche Geschichte vom Teufelsbündler, der seine unsterbliche Seele verkauft, um im irdischen Leben Erfüllung all seiner Wünsche zu erlangen, die ihm sonst versagt blieben. Das Volksbuch greift auf mittelalterliche Vorstellungen des Teufels zurück, böse, häßlich, verderblich. Er kann und muß sich in verschiedene Gestalten verwandeln. Er ist der große, unerbittliche Lügner, kennt die Schwächen der Menschen. Als gefallener Engel bleibt er der Widerpart Gottes. Die dem mittelalterlichen Menschen eigene Angst vor dem Teufel kaschiert dieser durch Täuschung und Scheinwelt.

In den verschiedenen Fassungen der Volksbücher erscheint Faust, der mit dem Teufel im Bunde ist, als ein Mann, der sich »fürgenommen, die Elementa zu spekulieren«, der die letzten Gründe von Himmel und Erde erforschen will. Hier geht – und das ist entscheidend für unsere Fragestellung – das Faustbuch über das triviale Verständnis, sein irdisches Glück in dem Verkauf der Seele zu gewinnen, hinaus. Darin liegt der ungeheure Impuls für die nachfolgenden Dichtungen. Nicht Besitz, Reichtum und Sinnenlust sind die einzigen Antriebskräfte, sondern noch mehr ist es der Drang nach Erkenntnis.

Die Faust-Gestalt hat schon sehr früh die Züge des Naturphilosophen Paracelsus angenommen. Erich Trunz skizziert den Sachverhalt sehr aufschlußreich: »Die paracelsische Sehnsucht nach Erkenntnis ist religiös. Wenn man erkennt, wie der Gang der Gestirne geordnet ist, wie im Kosmos alles mit allem zusammenhängt, wie der Mensch hineingefügt ist in die Gesetze des Lebens – heißt das nicht, Gottes Gedanken nachdenken? [...] Daß der Teufelsbündler böse sei, ist nach altem Glauben selbstverständlich. Aber blickt man nicht nur auf den Pakt, sondern auf seine Ursachen, so ergibt sich die Frage: Diese Sehnsucht, sich zu erfüllen im Begreifen der Welt – ist sie denn böse? Hier liegt das tief Beunruhigende des Stoffes.«¹²⁴

Der Verfasser der »Historia von D. Johann Fausten«, das Faustbuch von 1587, befürchtet, mit dem Teufelsbündler Faust eine fatale

Propaganda machen zu können. Er warnt deshalb im Vorwort, läßt auch die Beschwörungsformel fort, er beabsichtigt, die Christen über die Gefährlichkeit eines Bundes mit dem Teufel aufzuklären. Zugleich aber macht es dem Erzähler Spaß, von all den fragwürdigen Vorkommnissen, Wundergeschichten und Experimenten ausführlich zu erzählen.

Damit aber alle Christen / ja alle vernünfftige Menschen den Teufel vnd sein Fürnemmen desto besser kennen/ vnnd sich dafür hüten lernen / so hab ich mit Raht etlicher gelehrter vnd verstendiger Leut das schrecklich Exempel D. Johann Fausti / was sein Zauberberck für ein abscheuwlich End genommen / für die Augen stellen wöllen / Damit auch niemandt durch diese Historien zu Fürwitz vnd Nachfolge möcht gereizt werden / sind mit fleiß vmbgangen vnnd außgelassen worden die formae coniurationum / vnnd was sonst darin ärgerlich seyn möchte / vnnd allein das gesetzt / was jederman zur Warnung vnnd Besserung dienen mag. Das wöllest du Christlicher Leser zum besten verstehen / vnd Christlich gebrauchen / auch in kurzem deß Lateinischen Exemplars von mir gewertig seyn. Hiemit Gott befohlen.¹²⁵

Für das Verständnis des Teufelsbundes, auch, welches Bild sich das Volksbuch über den Teufel gemacht hat, sei die entscheidende Disputatio zwischen Faust und Mephistopheles eingefügt:

Abendts oder vmb Vesperzeit / zwischen drey vnd vier Vhren / erschien der fliegende Geist dem Fausto wider / der erbotte sich jhm in allem Vnterthänig vnd gehorsam zu seyn / dieweil jm von seinem Obersten Gewalt gegeben war.¹²⁶

Wichtig ist bei diesem Kontrakt nicht so sehr das Begehren des D. Faustus, das sich dahingehend zusammenfassen läßt, daß der Teufel alles das tun soll, was er von ihm fordert. Aufschlußreicher ist das Begehren des Teufels, den eigenen christlichen Glauben zu verleugnen und Feind des Christentums zu sein.

125 Kritische Ausgabe, hrsg. von Stephan Füssel und Hans Joachim Kreutzer, Reclam Nr. 1516, Stuttgart 1988, S. 12.

126 Ebd., S. 19.

124 Ebd., Bd. 3, S. 461f.

Erstlich / daß er Faustus / verspreche vnd schwere / daß er sein / deß Geistes / eygen seyn wolte.

Zum andern / daß er solches zu mehrer Bekräftigung / mit seinem eygen Blut wölle bezeugen / vnd sich darmit also gegen jm verschreiben.

Zum dritten / daß er allen Christgläubigen Menschen wölle feind seyn.

Zum vierdten / daß er den Christlichen Glauben wölle verläugnen.

Zum fünfften, daß er sich nicht wölle verführen lassen / so jhne etliche wöllen bekehren.

Hingegen wölle der Geist jhme / Fausto / etliche Jahr zum Ziel setzen / wann solche verlossen / soll er von jhme geholt werden / Vnd so er solche Puncten halten würde / soll er alles das haben / was sein Hertz belüste vnd begerte / vnnd soll er alsbaldt spüren / daß er eines Geistes gestallt vnnd weise haben würde. D. Faustus war in seinem Stoltz vnnd Hochmut so verwegen / ob er sich gleich ein weil besunne / daß er doch seiner Seelen Seligkeit nicht bedencken wolte / sondern dem bösen Geist solches darschluge / vnnd alle Artickel zuhalten verhiesse. Er meynet der Teuffel wer nit so schwartz / als man jhn mahlet / noch die Hell so heiß / wie mann davon sagte /etc.¹²⁷

Faust besiegelt den Teufelspakt mit seinem Blut. Nach zielloser Weltläufigkeit durch das Leben, nach Zauberspielen und Abenteuern verfällt am Ende seine Seele dem Teufel. Wie ein Heiliger den Himmel erreicht mit seinen Seligkeiten, so stürzt Faust in die Qualen der Hölle: ein spätmittelalterliches Gerechtigkeitsdenken.

Goethes »Faust I und II«

Der Teufel in Goethes Faust, der wie im barocken Volksbuch Mephistopheles heißt, ist nicht mehr ein mittelalterlich-christlicher, sondern ein säkularisierter Teufel, eine kulturchristliche Revision früherer Vorstellungen. Hier zeigt sich Modernität. Im Grunde besteht zwischen Gut und Böse nicht mehr ein kontradiktorischer Widerspruch, sondern eher ein konträres Gegensatzprinzip. Gut und Böse schließen

127 Ebd., S. 20f.

sich nicht mehr gegenseitig aus, gehen vielmehr partiell ineinander über.

Die verschiedenen Arbeitsepochen am »Faust«, die sich auf das gesamte Leben Goethes erstreckten, haben nicht nur den Faust-Stoff verwandelt, auch das Bild, das Goethe vom Teufel beibehalten und weiterentwickelt hat. Es ist sehr unterschiedlich. Dennoch ergibt sich ein umgreifendes Verständnis, das die einzelnen Vorstellungen ganzheitlich erfaßt. Um die Gestalt des Mephisto richtig zu deuten, muß man von den frühesten Passagen ausgehen, von Entwicklungsstufe zu Entwicklungsstufe. Ein kontinuierliches Darstellen vom Prolog im Himmel bis zum Epilog bietet zwar ein schönes komplexes Ganzes, ein ganzheitliches Bild, bei dem aber die spezifischen Aussagen sich relativieren.

Mephisto ist noch am ehesten der satanische Teufel des Volksbuches im »Urfaust«, dann aber auch noch im Teufelspakt in »Faust I«. Hier stellt sich Mephisto selbst vor, eine ironische Metaphysik, die dem Verhältnis von Gut und Böse nachspürt, wie es der abendländischen Metaphysik eigen ist. Dennoch ist die Akzentsetzung eigenwillig, irreführend und doch wahr, da letztlich Mephisto auf der Entwicklungsstufe Goethes kein Lügner mehr sein kann. Er ist der Logiker, der Skeptiker, der irreführen kann, aber auf der logischen Ebene nicht lügt. Daß ein solches Denken und Argumentieren destruieren kann, steht außer Zweifel. Interessanter ist jedoch die geistige Schärfe:

Faust:

Nun gut, wer bist du denn?

Mephistopheles:

Ein Teil von jener Kraft,

Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Faust:

Was ist mit diesem Rätselwort gemeint?

Mephistopheles:

Ich bin der Geist, der stets verneint!

Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,

Ist wert, daß es zugrunde geht;

Drum besser wär's, daß nichts entstünde.

So ist denn alles, was ihr Sünde,

Zerstörung, kurz das Böse nennt,

Mein eigentliches Element.¹²⁸

128 Goethe, Faust I, Studierzimmer, Bd. 3, S. 47.

Der Text des Teufelspaktes ist mehr als hintergründig und muß auch dementsprechend interpretiert werden. Der Teufelspakt wird als eine Wette bezeichnet, wodurch er zu einem Konkurrenzunternehmen zwischen Faust und Mephisto wird. In dieser Wette steckt eine Paradoxie. Faust fordert etwas Absolutes. Wenn er das Absolute erreichen wird, gerade dann ist er nicht mehr im Bereich des Satanischen, sondern des Göttlichen. Mephisto kommt es darauf an, dies zu verdecken. Mephisto und das Böse sind der Theodizee immanent. Das Problem liegt allein darin, das Erkenntnisinteresse für das Absolute zu verlieren. Aber gerade dieses Erkenntnisinteresse muß dem faustischen Denken zu eigen bleiben. Dagegen steht Mephisto, der wider Willen dies herausfordern muß. Faust und Mephisto, ein unzertrennbares Paar, wenn es darum geht, die Anliegen des neuzeitlichen Menschen aufzuzeigen.

Faust:

Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,
Von deinesgleichen je gefaßt?
[...]

Mephistopheles:

Ein solcher Auftrag schreckt mich nicht,
[...]

Faust:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen,
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!

Mephistopheles:

Topp!

Faust:

Und Schlag auf Schlag!
Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,

Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!¹²⁹

Was Mephisto alles bieten kann an Verlockung, Sinnenlust, auch an Obszönitäten, das bietet der weitere Handlungsverlauf, vor allem aber die »Walpurgisnacht«, aus der, wie Albrecht Schöne¹³⁰ zuerst nachgewiesen hat, die heikelsten Stellen später von Goethe weggelassen wurden. Wie böse das Machwerk Mephistos sein kann, zeigt die Gretchen-Tragödie. Für das Bild des Mephisto ergeben sich hier keine modernen Ansätze.

Als Goethe seinem Faust-Werk durch den Prolog im Himmel die Dimension des Welttheaters verlieh, bekam auch Mephisto seinen übergreifenden Stellenwert. In Anlehnung an das biblische Buch »Hiob« überläßt Gott, der Herr, Faust den Versuchungen des Teufels, Versuchung als Prüfung. Bei Hiob geht es darum, ob er in der Beständigkeit des Gottvertrauens fest bleibt, bei Faust, ob er sich selbst in seinem Streben beirren läßt. Damit wird für die gesamte Faust-Tragödie eine übergreifende Teleologie angekündigt, werden die vielen einzelnen Abenteuer und schicksalsvollen Begebenheiten von einem höheren Blickpunkt aus umspannt. Wenn auch als Teufel oder Satan, so bleibt Mephisto ein Agierender im Plan Gottes. Man darf aber nicht vergessen, daß dies Aussagen von der Bühne des Welttheaters aus sind und nicht auf jede Mephisto-Szene problemlos übertragen werden können. Die Wette zwischen Gott und seinem Knecht Mephisto ist eine Vorwegnahme der Wette zwischen Faust und Mephisto:

Der Herr:

Kennst du den Faust?

Mephistopheles:

Den Doktor?

Der Herr:

Meinen Knecht!

Mephistopheles:

Fürwahr! er dient Euch auf besondere Weise.
Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise.

129 Ebd., S. 56f.

130 Vgl. Albrecht Schöne, Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte (zuerst 1982), 3. Aufl. München 1993.

Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

Der Herr:

Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.
Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren.

Mephistopheles:

Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren,
Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,
Ihn meine Straße sacht zu führen!

Der Herr:

Solang' er auf der Erde lebt,
Solange sei dir's nicht verboten.
Es irrt der Mensch, solang' er strebt.¹³¹

In der klassischen Walpurgisnacht und im Helena-Akt, »Faust II«, ist Mephisto eine Gestalt des Häßlichen, da es in der Antike noch nicht das biblische Teufelsbild gab. Mephisto spielt hier die Rolle der Kontrastierung des Schönen. In der Homunkulus-Szene deutet sich an, daß die Wissenschaft der Trugwelt des Mephistophelischen unterliegt. Heutige Inszenierungen zeigen hier nicht die Kellergewölbe eines Alchimisten, sondern moderne Laboratorien. Bei der Produktion des Papiergeldes, das sich als Lug und Trug erweist, ist Mephisto der Initiator. So ist er theatralisch mit der Handlung des Faust-Dramas verflochten.

Zwei Stellen verlangen eine nähere Analyse. Der Anfang des vierten Aktes von »Faust II«, an dem Goethe bis zuletzt arbeitete, zeigt in Anspielung auf die Versuchungsgeschichte Jesu, das Böse und den Bösen in Verquickung mit einem absoluten Machtanspruch. Goethe spielt hier auf die Vorstellungen des Vulkanismus an, verbindet damit den Engelsturz:

Mephistopheles: (ernsthaft)

Als Gott der Herr – ich weiß auch wohl, warum –
Uns aus der Luft in tiefste Tiefen bannte.¹³²

Mephisto referiert, wie die Hölle von Schwefelstank und Säure schwoh und sich das Unterste nach oben kehrte. Damit sei gleichsam die jetzige Oberfläche der Erde der Macht des Teufels, dem Fürsten dieser Welt, unterworfen. Ihm unterliegen die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten:

Du übersahst, in ungemessnen Weiten,
Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten. (Matth. 4)¹³³

In Anspielung auf die Versuchungsgeschichte Jesu wird der ganze Text transparent, da der Versucher in einer der Versuchungen Jesus die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten angeboten hat, wenn er niederfiel und ihn anbetete. Der Anfang des vierten Aktes ist Auftakt zum Thema Macht, Krieg und Unterwerfung, Anklänge an das Antichrist-Thema, eine Konstellation des Bösen, wie es abgründiger nicht gedacht werden kann, wenn auch das nachfolgende Kriegsgeschehen die aufgeworfene Problematik wieder nivelliert.

Im letzten Akt stirbt Faust gleichsam unter der Präsenz Mephistos. Goethe greift aber auf eine alte Erlösungstheorie zurück: die der Überlistung des Teufels. Die Engel kokettieren mit Mephisto, werfen irritierend Blumen umher und entreißen ihm den Leichnam Faust. Hiernach, so muß man deuten, löst sich das Bild des Mephisto quasi in ein Nichts auf, und die letzte Szene, die der Erlösung Fausts, ist frei und rein von mephistophelischen Bildern, keine Hölle, kein Abgrund, sondern verklärte Bergschluchten mit dem Horizont der Himmelshöhe. Es gibt keine Anknüpfung an den Prolog im Himmel, sondern nur diesen freien Ausblick.

Das Goethesche Verständnis von Faust und Mephisto wurde deshalb so provokativ für die Rezeption, weil es zur Erlösung führt und nicht zur Verdammung des Teufelsbündlers. Was für eine Wahrheit wird erzählt? Das Böse erscheint nicht in Verklärung, wohl aber in einer gewissen Relativierung, sofern der Vorrang des Guten hervorkehrt wird. Das Gute, so kann man folgern, ist noch wirksam, wo

131 Goethe, Faust I, Prolog im Himmel, Bd. 3, S. 17f.

132 Goethe, Faust II, Vierter Akt, Hochgebirg, Bd. 3, S. 305.

133 Ebd., S. 306.

das Böse vorzuherrschen scheint. Das tradierte christliche Weltbild ist aufgebrochen und mit neuzeitlichen Erfahrungen erweitert. Prüfstein ist nicht mehr ein dogmatisches System, wohl aber eine Skepsis, ja sogar eine mephistophelische Skepsis, mit der der irdische Erfahrungsbereich neu zu verifizieren versucht wird.

In neueren Veröffentlichungen erscheint die Gestalt des Mephisto wichtiger und moderner als die Faust-Gestalt. In gegenwärtigen, noch gespielten Inszenierungen erhält Mephisto sogar eine Doppelrolle, um seine Gegenüberstellung zu Faust neu zu erfassen. Eine theologische Auseinandersetzung mit dem Goetheschen Mephisto als einem aufklärerischen Teufel ist bis heute noch nicht abgeschlossen. Guardini sah darin eine Verharmlosung des Bösen, was aber in dieser entschiedenen Form zu grundsätzlich ist.

»Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem« von Heinrich Heine

Das Tanzpoem Heinrich Heines (1847) bringt neue und interessante Varianten in das Mephisto-Thema. Er polemisiert gegen Goethe, plädiert aus theatralischen Gründen für die Höllenfahrt und doch scheint er das säkularisierte Anliegen Goethes auf seine Art fortzuführen. Sein Teufels-Stück versteht sich als Tanz-Stück. Schon aus diesem Grund wird bei ihm der Teufel zu einer schönen weiblichen Gestalt, zur Mephistophela.

Der erste Akt berichtet vom Teufelspakt. Effektiv beschwört Faust die Teufelswelt, läßt sich die erschreckenden und auch komischen Gestalten der Unterwelt vorführen. Sie sind ihm sogar nicht unheimlich genug:

Faust erhebt sogleich mit gesteigertem Eifer seine Beschwörungen, aber diesmal schwindet plötzlich die Dunkelheit, das Zimmer erhellt sich mit unzähligen Lichtern, statt des Donnerwetters ertönt die lieblichste Tanzmusik, und aus dem geöffneten Boden, wie aus einem Blumenkorb, steigt hervor eine Ballettänzerin, gekleidet im gewöhnlichen Gaze- und Trikot-Kostüme und umhergaukelnd in den banalsten Pirouetten.¹³⁴

134 Heinrich Heine, *Der Doktor Faust*, Bd. 11, S. 358.

Zuerst ist Faust wegen der anmutig lächelnden Erscheinung überrascht, macht ihr dann aber gravitatische Komplimente. Wie sie ihm aber zeigt, daß sie mit ihrem Zauberstab die Gestalten der Hölle hervorholen kann, wirbt er um sie, und es scheint so, als wolle die schöne Mephistophela mit ihm ein Freundschaftsbündnis schließen: »doch das Pergament, das sie ihm vorhält, die furchtbare Verschreibung,« unterschreibt er erst nach einer Eifersuchtsszene, die ihm ein Tanzpaar vor Augen führt:

Jetzt reicht Mephistophela wieder das Pergamentblatt dem Faust dar, und dieser, ohne langes Besinnen, öffnet sich eine Ader am Arme, und mit seinem Blute unterzeichnet er den Kontrakt, wodurch er, für zeitliche irdische Genüsse, seiner himmlischen Seligkeit entsagt. Er wirft die ernste ehrsame Dokortracht von sich und zieht den sündig bunten Flitterstaat an, den der verschwundene Tänzer am Boden zurückgelassen; bei dieser Umkleidung, die sehr ungeschickt vonstatten geht, hilft ihm das leichtfertige Corps-de-Ballet der Hölle.¹³⁵

Von Mephistophela erhält Faust Tanzunterricht. Der Tanz, den Faust von Mephistophela lernen kann, ist nicht der konventionelle, nach Regeln dressierte Tanz, sondern ein sinnlicher, ein freier, ein freimachender Tanz, der den inneren Impulsen folgt. Sinnlichkeit und Freiheit als positive Lebenserfahrungen. Das Böse steckt bei Heine in den politischen und gesellschaftlichen Strukturen seiner Zeit, die von staatlichen und religiösen Machtansprüchen blockiert sind. Ausdruck hierfür ist das damalige traditionelle Ballett. Wenn Mephistophela Faust den freien Tanz beibringen will, dann steht er für die Befreiung aus den alten einengenden Strukturen. Würde Faust in seinem Innern diesen Tanzvorstellungen folgen, dann würde er gerade durch den Teufelspakt Emanzipation und persönliche Freiheit erlangen, in der Sprache der Faust-Dichtung Goethes ausgedrückt: Erlösung.

Da Faust nach dem Durchlaufen verschiedener Experimentierbühnen der einzelnen Akte, die zahlreiche kulturelle und kulturgeschichtliche Anspielungen enthalten, dennoch – auf dem Weg zur Hochzeitszeremonie mit einem biedermeierlich bürgerlichen Mädchen – in den Höllenabgrund stürzt, so deshalb, weil er den Impulsen der Freiheit nicht nachgekommen ist. Er blieb biedermeierlich befangen.

135 Ebd., S. 360.

Diese vom Verständnis des Tanzes gewonnene Deutung ist sicherlich umstritten. In der Historisch-kritischen Ausgabe sieht Ariane Neuhaus-Koch stärker den Rückgriff auf die Vorstellungen des alten Volksbuches und die darin gelegenen theatralischen Wirkungen. Die Modernität der Mephistophela wird auch hier nicht in Frage gestellt.

»Doktor Faustus« von Thomas Mann

Bei Thomas Mann wird die Teufels-Thematik gegenüber Goethe und Heine und den vielen anderen Faust-Dichtungen weiter entwickelt. Hier heißt der Teufel wieder Teufel oder Satan, bleibt auch an die Verwicklung mit weiblicher Erotik und Sexualität gebunden. Aber das Grundthema ist die Kunst, der schöpferische Schaffensprozeß, bezogen auf die Musik. Im zweiten Teil des Romans wird die fatale Geschichte Deutschlands bis in die Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs analog zum Faust-Pakt gedeutet, eine dämonisierende Perspektive.

Indem Thomas Mann neben die Hauptfigur Adrian Leverkühn den biographischen Erzähler Serenus Zeitblom einsetzt, gewinnt er die Möglichkeit, neben dem Erzählen von innen heraus, die Außenperspektive zu berücksichtigen. So entsteht eine breite, durchsichtige Vielschichtigkeit. Um neue musikalische Möglichkeiten zu erschließen, um der künstlerischen Subjektivität willen, schließt Adrian Leverkühn einen Pakt mit dem Teufel. Als er in Leipzig eintrifft, um seinen musikalischen Studien nachzugehen, wird er von einer Art Dienstmann oder Fremdenführer statt in einen Gasthof in ein Bordell geführt. Er ist fasziniert von einem Mädchen, das Esmeralda heißt. Zunächst entflieht er, kehrt aber nach einiger Zeit zurück, muß hören, daß das Mädchen in der Zwischenzeit fortgezogen ist. Er fährt ihr nach, verbringt mit ihr eine Liebesnacht, obwohl sie ihn vor einer Ansteckung gewarnt hat. An die Stelle des Teufelspaktes, unterschrieben mit dem eigenen Blut, tritt die absichtliche Ansteckung mit Syphilis. Die Zeit bis zur zerebralen Zersetzung in die geistige Umnachtung hinein, ist die gesetzte Lebensfrist.

Der Pakt aber wird erst einige Jahre später besiegelt, als der Teufel Adrian leibhaftig erscheint. Es kommt zum Dialog:

Er: [...] »So richten wirs dir mit Fleiß, daß du uns in die Arme lieferst, will sagen: meiner Kleinen, der Esmeralda, und daß du dir holtest, die Illumination, das Aphrodisiacum des Hirns, nach dem es dich mit Leib und Seel und Geist so gar verzweifelt verlangte.

Kurzum, zwischen uns brauchts keinen vierigen Wegscheid im Spesser Wald und keine Cirkel. Wir sind im Vertrage und im Geschäft, – mit deinem Blut hast du's bezeugt und dich gegen uns versprochen und bist auf uns getauft – dieser mein Besuch gilt nur der Konfirmation. [...] Herwiderumb wollen wir dir unterweilen in allem untertänig und gehorsam sein, und dir soll die Hölle frommen, wenn du nur absagst allen, die da leben, allem himmlischen Heer und allen Menschen, denn das muß sein.«

Ich (äußerst kalt angeweht): »Wie? Das ist neu. Was will die Klausel sagen?«

Er: »Absage will sie sagen. Was sonst? [...] Uns bist du, feine, erschaffene Creatur, versprochen und verlobt. Du darfst nicht lieben.«¹³⁶

Widerstrebend nimmt Adrian die Bedingung an: Um der Kunst und der Musik willen eine totale Entsagung gegenüber Liebe und Eros. Jegliche Lebenswärme wird ihm genommen. So kann und soll er komponieren. Sein letztes Werk wird die symphonische Kantate »Dr. Fausti Weheklag« sein. Die künstlerische Produktion erlebt in dieser Kälte und Entsagung gegenüber dem Leben einen geradezu unheimlichen Höhepunkt.

Er: [...] »Mein Bedingnis war klar und rechtschaffen, bestimmt vom legitimen Eifer der Hölle. Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben. Was denkst du dir denn? Die Illumination läßt deine Geisteskräfte bis zum Letzten intakt, ja steigert sie zeitweise bis zur hellichten Verzückung. [...] Kalt wollen wir dich, daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte [...]«

Ich: »Und aus dem Brande zurück ins Eis. Es ist augenscheinlich die Hölle im voraus, die Ihr mir schon auf Erden bereitet.«

Er: »Es ist das extravagante Dasein, das einzige, das einem stolzen Sinn genügt. Dein Hochmut wird es wahrlich nie mit einem lauen vertauschen wollen.«¹³⁷

136 Thomas Mann, *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Bd. 9, S. 249.

137 Ebd., S. 250.

Da die Intelligenz des Tonsetzers Leverkühn nicht beeinträchtigt wird, die Kälte sie nicht zerstört, kann man den Sachverhalt so sehen, daß die Künstlerexistenz sich am Ende ruiniert, aber das musikalische Werk überzeitlich bleibt. Hier liegt eine moderne Paradoxie.

Diese Paradoxie wird noch einmal auf anderer Ebene herausgestellt: Es ist die Parallelität zwischen dem Künstlerweg Leverkühns und der deutschen Geschichte, die Thomas Mann unter dämonischen Vorzeichen gesehen hat. Hier kann man, ohne überzuinterpretieren, zu einer Fortsetzung der Gedanken Goethes am Anfang des Vierten Aktes von *Faust II* gelangen: das Böse im Zeichen von Herrschaft und Macht. In der Rede »Deutschland und die Deutschen« zu seinem 70. Geburtstag am 29.5.1945 zog Thomas Mann selbst die Parallelen zu seinem »Doktor Faustus« und dem Zweiten Weltkrieg. Dementsprechend läßt er auch seinen Roman schließen:

Deutschland, die Wangen hektisch 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. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.¹³⁸

Conclusio

Die Beschäftigung mit der Gestalt des Teufels in der Tradition der *Faust*-Dichtung kann zeigen, daß die säkularisierten Vorstellungen Sachverhalte und Erfahrungen aufdecken können, die mit herkömmlich christlichen Vorstellungen nicht unbedingt konform sein müssen, aber in der christlichen Tradition stehen. Vieles erscheint heute im Hinblick auf traditionelle Teufelsvorstellungen sicherlich naiv und längst überlebt. Schon im spätmittelalterlichen humanistischen Volksbuch ist die Teufelsgestalt als Provokateur des Erkenntnistriebes nicht

138 Ebd., S. 510.

nur negativ zu beurteilen. Die Dichtung ist mit Goethe, Heine und Thomas Mann eigene Wege gegangen und ist zu neuen Lebenseinsichten gelangt. Sie können auch die Theologie befruchten, sofern diese von sich aus nicht schon zu progressiven Erkenntnissen gelangt ist, um ein modernes christliches Kulturbewußtsein zu begründen.

Mephisto erscheint als eine aufklärerische Gestalt, aber immer auch mit allen Implikationen des Bösen. Wenn der Satan bei Thomas Mann um der Schaffung von Kunst willen den Verzicht auf Liebe verlangt, so wirft dies einen Schatten auf die überlieferte Teufelsgestalt: Sie kann nicht lieben. Das »*Faust*-Buch« ist so angelegt, ebenso gilt dies für die Mephisto-Auftritte in Goethes »*Faust*«. Bei Heine könnte man allerdings bei Mephistophela von einem erotischen Teufel sprechen, der, wenn auch wider Willen, zum Guten verführen könnte, wenn der Mensch es wollte.

Nicht entscheidend ist die Frage, ob es einen Teufel realiter gibt oder nicht, auch inwiefern die biblischen Bücher ihn bestätigen. Signifikant ist allein das Phänomen des Bösen und noch mehr die Erfahrung des Guten im Zusammenhang mit dem Bösen.¹³⁹ Die Dichtung kann aufzeigen, wie kompliziert die Verquickungen sein können. Wo vom Bösen die Rede ist, zeigt sich im Grunde oft etwas bisher unbekannt Gutes. Dies schließt aber nicht aus, daß eine Relativierung des Bösen mehr als fatal wäre.

139 Vgl. die Beiträge »Die Faszination des Bösen« in: *concilium*. Internationale Zeitschrift für Theologie, 34. Jahrgang, Nijmegen, Februar 1998; weiterhin: Rüdiger Safranski, *Das Böse oder das Drama der Freiheit*, München 1997.