

# DER TEUFEL IN DER LITERATUR: »EIN TEIL VON JENER KRAFT, DIE STETS DAS BÖSE WILL UND STETS DAS GUTE SCHAFFT.«

*Florian Mittl*

UDK 235.2:82.09  
82.09:235.2

## 1. *Religionswissenschaftliche Vorbemerkungen*

»Man kann nicht elektrisches Licht und Radioapparat benutzen, in Krankheitsfällen moderne medizinische und klinische Mittel in Anspruch nehmen und gleichzeitig an die Geister- und Wunderwelt des Neuen Testaments glauben.«<sup>1</sup> Diese berühmt gewordene Forderung Rudolf Bultmanns nach einer notwendigen Entmythologisierung, um dem aufgeklärten und technisierten Menschen der Gegenwart das Christentum näher zu bringen, wird besonders aktuell, wenn die Rede auf den Teufel kommt. Zwar entbehrt diese Forderung nicht einer gewissen Berechtigung, allerdings kann man nicht leugnen, dass Menschen immer auch konkrete Erfahrungen mit dem Bösen und dem Leid machen. Daher ist es schwierig, den Teufel als bloßen Aberglauben abzutun, dem nur noch ein paar unverbesserliche kirchliche Traditionalisten anhängen.

Sicher ist jedenfalls, dass der Teufel und das Verbotene faszinieren und dem Zeitgeist entsprechen. So bemerkt Friedrich Dürrenmatt: »Auch habe ich oft tagelang über das Pech nachdenken müssen, daß die interessanteste deutsche Bühnenfigur gleich der Teufel ist«<sup>2</sup>; »die dunkle Seite der Macht« ist nicht erst seit STAR WARS in aller Munde; spätestens dank des amerikanischen Musikers *Meat Loaf* weiß man: »Good girls go to heaven, but the bad girls go everywhere«; und Schauspieler betonen immer wieder, wie sehr sie es genießen, böse Rollen zu spielen — der Österreicher Christoph Waltz hat sogar zweimal einen Oskar für seine Darstellungen einer ebensolchen bekommen.

\* Florian Mittl, Universität Graz; mittl.florian@gmail.com

1 Bultmann, Rudolf: *Neues Testament und Mythologie. Das Problem der Entmythologisierung der neutestamentlichen Verkündigung*, in: BEvTH 96 (1988), 16.

2 Dürrenmatt, Friedrich: *Gesammelte Werke*. 7. Essays und Gedichte, Diogenes 1988, 16.

Ein Blick auf die biblischen Texte zeigt den Teufel zumeist als Ankläger. Dies ist auch die Bedeutung des hebräischen Wortes *Satan*: Ankläger, Widersacher, Gegner. Besonders im Ersten Testament ist diese Rollenzuweisung deutlich erkennbar. Dort fungiert der Teufel meist sogar als Mitglied des göttlichen Hofstaats, der mit der Erlaubnis Gottes seine Anklagen vorbringt und realisiert (Hiob) und oft erst im Nachhinein eingefügt wird, um als konkreter Widerpart zu Gott fungieren zu können. So geht z. B. die dem Hochmut Davids geschuldete Volkszählung in 2 Sam 24 noch auf Gottes Provokation zurück, während in 1 Chr 21 dieselbe Episode mit der Einflüsterung Satans begründet wird.

Eindeutig dämonische Kräfte treten im Kontext des Judentums nur zögerlich auf; viel wichtiger ist die Etablierung des Monotheismus. Erst als der Glaube an den einen Gott als Schöpfer und Ziel allen Seins wirklich gefestigt war, konnte man sich überlegen, woher das Böse stammt und in welchem Zusammenhang es mit dem Schöpfergott steht. Die pagane Götterwelt ist noch mit *ambivalenten* Göttern gefüllt: Der altägyptische Seth beispielsweise ist einerseits der Gegner des Osiris und Symbol für das Chaos, gilt andererseits aber auch als Beschützer der Sonne und der Oasen; der kanaanitische Baal steht in ständigem Konflikt mit Mot und beide gemeinsam tragen zum ewigen Kreislauf des Lebens bei.

Die Vorstellung dämonischer Mächte tritt nur zögernd ins Alte Testament ein, erhält dagegen im Leben Jesu eine unerhörte Wucht, die bei Paulus ohne Verminderung bestehen bleibt und sich bis in die letzten Schriften des Neuen Testaments, in die Gefangenschaftsbriefe und ins Johannesevangelium hinein durchhält. Dieser Vorgang der Steigerung vom Alten Testament ins Neue, der äußersten Kristallisierung des Dämonischen gerade im Gegenüber zur Gestalt Jesu und der Beständigkeit des Themas im gesamten neutestamentlichen Zeugnis ist von erheblicher Aussagekraft. Man wird von da aus sagen dürfen, daß in der Frühgeschichte des alttestamentlichen Glaubens die Aussage über dämonische Mächte beiseite bleiben mußte, weil zunächst gegen jede Zweideutigkeit der Glaube an den einen und einzigen Gott durchzusetzen war. In einer göttergesättigten Umwelt, die zwischen guten und bösen Göttern die Übergänge fließend sah, hätte der Verweis auf Satan dem entscheidenden Bekenntnis seine Klarheit genommen.<sup>3</sup>

Die Attribute des Teufels (Pferde- oder Bocksfuß, Hörner, Schwanz, Schwefelgestank, Farbe Schwarz) bewahren noch einen letzten Rest der paganen Gottheiten. Seine Blütezeit erlebt der Teufel im Mittelalter: Die Mysterienspiele und das Jesuitentheater weisen ihm eine fest umrissene Rolle im Heilsgeschehen zu, insofern er als Verführer die Sünder in die Hölle zerrt, während die Menschen, die seiner Kunst widerstehen, unter lauten Gesängen vom Engelschor in den Himmel geführt werden. Spätestens mit

3 Ratzinger, Josef: *Dogma und Verkündigung*, München: Erich Wewel 1973, 229.

der Aufklärung verliert der Teufel an Schrecken und nach Dante und John Milton sind teuflische Bezüge in der Literatur vor allem von Variationen des Fauststoffes bestimmt.

## 2. *Beispiele aus der Literatur*

### 2.1 *La Divina Commedia* (1307–1321): Realität der Höllenstrafen

Dante schildert die Reise ins Jenseits in symbolisch–arithmetischer Versform; das lyrische Ich des Poeten wird von Vergil und Dantes Angebeteten Beatrice durch die jeweils neun Stufen von Inferno, Purgatorium und Paradies geführt. Auf ihrem Weg begegnen sie einer Vielzahl historischer Gestalten, die der Nachwelt zum Teil erst über die *Commedia* bekannt geworden sind und die zur Zeit der Abfassung des Werkes teilweise noch am Leben sind. Die Hölle zeigt sich als gigantischer Krater, der sich unter der bewohnten Erde befindet. Das Gegenstück formt ein zum irdischen und schließlich zum himmlischen Paradies führender Kegel. Die Entstehung des Kraters geht zurück auf Luzifer selbst, der sich nach seinem Sturz aus dem Himmel in die Erde bohrte und im Mittelpunkt der Erde stecken blieb. Hintergrund des Werkes bilden scholastische Theologie und ptolemäisches Weltbild; die Hölle gliedert sich in neun Kreise, die je nach Entfernung zum Mittelpunkt immer schrecklicher werden und in sich noch einmal untergliedert sind. Dante ist bemüht, jedem Menschen im Jenseits einen Ort zuzuweisen, der dessen Rolle auf Erden widerspiegelt. Der Tun–Ergehen–Zusammenhang wird bis ins letzte Detail durchgespielt und das Böse gedanklich durchdrungen. Betrüger beispielsweise werden von teuflischen Wesen in kochendes Pech getaucht, Menschen, die Streit und Spaltungen unter ihre Mitbürger brachten, werden ihrerseits körperlich gespalten, wobei die Wunden stets verheilen, um sodann neu aufgebrochen zu werden. Zu diesen Opfern zählt auch Mohammed, den Dante nicht als Religionsstifter, sondern als Zerstörer des einheitlichen Christentums sieht. Dante entwirft »eine Topografie der Sünde«<sup>4</sup> und »macht das Böse erträglich, indem er es in die Logik mittelalterlicher Weltdeutung integriert, und [...] ihm gerade durch die drastische Schilderung auf paradoxe Weise seinen Schrecken«<sup>5</sup> nimmt. Die Botschaft Dantes lautet, dass die Hölle mithilfe eines gottgefälligen Lebens vermie-

4 Wenzel, Catherina: *Dantes Teufel spricht nicht*, in: Hafner, Johann/Diemling, Patrick (Hgg.): *Die Kommunikation Satans. Einflüsterungen, Gespräche, Briefe des Bösen*, Frankfurt a. M.: Lembeck 2010, 189–204, hier: 196.

5 Vgl. Metzger, Paul: *Der Teufel*, Wiesbaden: Marixverlag 2012, 123.

den werden kann, dass aber ein schlechtes Leben furchtbare Konsequenzen nach sich zieht.

Im neunten und letzten Kreis der Hölle, in dem Feuer und Hitze von Kälte, Wind und Gestank abgelöst werden, befinden sich Verräter, für Dante die schlimmste Kategorie von Sündern. Luzifer selbst zermalmt in Ewigkeit die drei Erzverräter Judas Iskariot, Brutus und Cassius. »Während Brutus und Cassius für den Verrat am Staat stehen, wird Judas für den Verrat an Christentum und Kirche zusätzlich vom Teufel gehäutet. Dante zeichnet also seine Überzeugung von Treue gegenüber Staat und Kirche in die Verkehrung der Verräter ein, die stellvertretend für den schlimmsten Verrat und die Zersetzung der Gesellschaft stehen.«<sup>6</sup> Kälte und Isolation definieren diese Welt, die Körper der Sünder stecken im Eis fest, die Tränen gefrieren in den Augen. Luzifer selbst ist »ein riesiger, plumper, unbeweglicher Klops, denn seine Tätigkeit besteht nur im Verschlingen, Verdauen und Ausscheiden.«<sup>7</sup> Auch bei ihm ragt nur der Oberkörper aus dem Eis, seine einstige engelhaftige Schönheit hat sich ins Gegenteil verkehrt. Seine drei Köpfe symbolisieren das Gegenstück zur Dreieinigkeit, indem sie für Hass, Ohnmacht und Unwissenheit stehen.<sup>8</sup> Die Bestrafung der Erzverräter »wird von Dante als Perversion der Eucharistie dargestellt, wobei der Teufel aufgrund dieser Aufgabe auf ewig nicht mehr reden kann — ganz im Gegenteil zum fleischgewordenen Wort Gottes, das frei gepredigt wird.«<sup>9</sup>

## 2.2 *Paradise Lost* (1667): Der Teufel als »Freiheitsheld«

John Miltons episches Gedicht, das formal stark von Vergils *Aeneis* und inhaltlich von Grotius' Tragödie *Adamus exul* beeinflusst ist, befasst sich mit dem Kampf zwischen Gott und Satan im Himmel und dem Bemühen des Teufels, den Menschen und Gott zu schaden. Zum ersten Mal in der Literaturgeschichte wird Satan als »ein stolzer, hochmütiger und neidischer Gegenspieler Gottes gezeichnet«.<sup>10</sup> Die Wirkgeschichte des Werks ist enorm und reicht bis in die Gegenwart: Joseph Haydns *Die Schöpfung* und die britische Band *Paradise Lost* geben davon ebenso Zeugnis wie Friedrich Gottlob Klopstocks *Messias* oder der Hollywood-Blockbuster *Im Auftrag des Teufels*<sup>11</sup>, in dem der Teufel sogar den Namen John Milton trägt.

6 Ibid., 127.

7 Wenzel, *Dantes Teufel spricht nicht*, 201f.

8 Vgl. Metzger, *Der Teufel*, 126.

9 Ibid., 127.

10 Langenhorst, Georg: *Christliche Literatur für unsere Zeit. Fünfzig Leseempfehlungen*, München: Sankt Michaelsbund 2007, 79.

11 Vgl. Metzger, *Der Teufel*, 128.

Das Werk setzt nach dem Sturz Luzifers ein, der mit seinem dämonischen Hofstaat (u. a. Beelzebub, Baal, Moloch, Belial) berät, wie man Gott schaden könne, nachdem der offene Angriff gescheitert ist. Ziel ist es, »durch List und Trug, was nicht Gewalt vermocht« (I, 44) zu erreichen, indem der Mensch, »von dem Herrscher droben mehr begünstigt« (II, 66), verführt wird, von Gott abzufallen. Resultat soll die Vernichtung der Welt durch Gott sein. Milton bringt die Sünde und den Tod in ein genealogisches Verhältnis zum Satan, indem er die Sünde zu dem Zeitpunkt aus dem Kopf Satans springen lässt, als er sich gegen Gott auflehnt (Parodie der mythischen Erzählung über den Hervorgang der Pallas Athene aus dem Kopf des Zeus). Die an die Erkenntnis geknüpfte Verführung des Menschen im Paradies erfährt vor dem Hintergrund der englischen Aufklärung eine besondere Note und Miltons Teufel erweist sich als weitaus aktiver als der gefallene Engel Dantes. Zwar scheitert er mit seinem Plan und wird mitsamt seinen Höllenfürsten in schlangenförmige Monster verwandelt, erscheint aber fast als Freiheitsheld, dem man durchaus gewisse Sympathien entgegenbringen kann. Der einstmal schöne Engel wird als hässliche, tierähnliche Gestalt erniedrigt, obwohl er nur die ursprüngliche Ordnung, die kein Wesen über den Engeln kennt, bewahren wollte.

Bei Dante ist der Teufel völlig passiv und vollzieht Gottes Willen als Strafwerkzeug. Im Gegensatz zur strukturierten Hölle bei Dante kommt dem Teufel bei Milton die Fähigkeit zu, diese zu organisieren und sich selbst zum Führer zu machen. Er hat die Fähigkeit, Emotionen zu äußern [...], und der Leser kann an seinen Gedanken teilhaben. [...] Sein Streben nach Vergeltung lässt ihn zugleich menschlich verständlich wie auch gefährlich erscheinen. Im Verlauf des Epos degeneriert er aber, bis er am Ende ein Monster wird. Milton beschreibt also einen zweifachen Sturz des Teufels: Einmal fällt er aus dem Himmel, wobei er aber sein engelgleiches Aussehen behält. Dann stürzt er in die Hölle und erfährt eine Verwandlung. Diesem doppelten Sturz entspricht die zweimalige Niederlage: einmal im Himmel durch das Eingreifen Christi im himmlischen Krieg, einmal auf der Erde durch das Opfer Christi am Kreuz, das die Erlösung des Menschen bewirkt.<sup>12</sup>

Neben der Sünde und dem Bösen kommt bei Milton auch der Tod über den Teufel in die Welt. Während Adam und Eva in einer Vision das zukünftige Heilsgeschehen offenbart wird, was sie nicht nur zu den ersten Sündern, sondern auch zu den ersten Gläubigen macht, ist Luzifer als ein Antiheld im Stil Lord Byrons<sup>13</sup> der eigentliche Protagonist des Werkes.

12 Ibid., 133.

13 Lord Byron beschäftigte sich selbst in mehreren Werken mit dem Teufel und gab ihm in der 1821 erschienenen Dichtung *Heaven and Earth* sogar prometheische Züge.

### 2.3 Märchen: Lingua franca des Volksglaubens

Märchen bedienen sich einer kollektiven Bildsprache, um Gefühle, Affekte, Sehnsüchte, Träume etc. auszudrücken. Etymologisch betrachtet erweist sich Märchen als Diminutiv zum mittelhochdeutschen Wort *Maere*, d. h. »Kunde, Bericht, Nachricht«. Die universellen Inhalte und Hauptmotive drehen sich um Gut und Böse, Liebe, Erwachsenwerden, Reife, Erkenntnis, Gerechtigkeit, Tod, Arm und Reich. Das Unbewusste erhält oftmals den Vorzug gegenüber der Ratio, was die Gattung des Märchens zu einem hervorragenden Instrument der Romantik macht. Letztere hat jedoch nicht als Absage an das Denken zu gelten, sondern vielmehr als der Versuch einer Symbiose; Gefühle sollen in Gedanken ausgedrückt und Gedanken wiederum in Gefühle übersetzt werden. »Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es«,<sup>14</sup> so die berühmte Definition von Novalis. Als Suchbewegung, die der entzauberten Welt etwas entgegensetzen möchte, weist die Romantik auch eine intensive Verbindung zum Religiösen auf. Ganz konkret wird diese religiöse Unterströmung in Märchen, die sich mit dem Teufel beschäftigen. Während dieser im Zuge der Aufklärung auch theologisch immer mehr an Einfluss verliert — besonders im Volksschauspiel hatte er lange Zeit im Anschluss an das kirchliche Lehramt die Aufgabe, die ständige Bedrohung und Versuchung durch das Böse zu verkörpern — wird er in der Populärliteratur immer differenzierter dargestellt. Stark vermenschlicht, abwechselnd als starke oder schwache Person dargestellt, sucht er die Menschen zu verführen. Dabei bedient er sich diverser Verkleidungen, kann sich in Tiere verwandeln, wohnt in der Hölle, deren Eingang prinzipiell auf der Erde liegt, hat eine Familie (z. B. *Der Teufel und seine Großmutter*) und wird ätiologisch zur Erklärung bizarrer Felsformationen genutzt. So erzählt man sich z. B., dass der Teufelstein in den Fischbacher Alpen, bestehend aus drei übereinanderliegenden Felsklötzen, den Versuch Luzifers darstellt, einen Turm zurück in den Himmel zu errichten. In Graz gehen der Grazer Schloß- sowie der Kalvarienberg auf den Teufel zurück, da dieser eine Wette mit den Steirern abgeschlossen hatte: Belustigt über deren Stolz auf das steirische Hügelland gelobte er, binnen 24 Stunden einen Berg zu errichten, der dreimal so groß wie der Schöckel sei. Sollte ihm dies gelingen, müsste der erste Mensch, der diesen neuen Berg besteigt, ihm gehören. Die Steirer gingen scherzweise auf den Vorschlag ein und der Teufel flog sofort nach Afrika, um einen mächtigen Fels aus dem Mondgebirge herauszureißen. Als er mit dem

14 Novalis: *Aphorismen und Fragmente. 1798–1800*, zitiert nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/5232/6> [abgerufen am 26.08.2013].

Brocken gerade über Wildon war, sah er unter sich eine Osterprozession und erinnerte sich, dass er in dieser heiligen Zeit keine Macht hat. Daher warf er den Fels wutentbrannt zu Boden, dieser barst in zwei Teile, deren größerer heute den Schlossberg und deren kleinerer den Kalvarienberg bildet.

Grundprinzip der um den Teufel kreisenden Märchen ist häufig ein zwischen Mensch und Satan geschlossener Pakt, der dem Menschen übernatürliche Kräfte verleiht und dessen Preis die Seele ist. Der Teufel kann jedoch meistens besiegt werden, sei es durch den Glauben oder mithilfe einer List. Allgemein lassen sich drei Kategorien von Teufelsdarstellungen unterscheiden.<sup>15</sup>

Aus religiös-pädagogischer Sicht tritt der Teufel als böser Versucher auf und festigt dadurch die kirchlichen Gebote. Er kann durch kirchliche Riten besiegt werden (z. B. das russische Märchen *Die Witwe und der Teufel*, in dem die Titelheldin durch das dreiwöchige Gebet eines Popen gerettet wird), allerdings erfüllt dieser Typ von Märchen stets auch eine mahnende Funktion, da nicht alle, die sich mit dem Teufel einlassen, auch gerettet werden. So kennt z. B. die ursprüngliche Faust-Sage kein gutes Ende für den Wissenschaftler.

In der zweiten Kategorie fällt der religiöse Aspekt zusehends weg; die Auseinandersetzung mit dem Teufel gleicht einem Spiel, in dem sich Teufel und Mensch gegenseitig zu überlisten trachten. Diese Märchen gleichen eher einem Schwank und lösen das Drohpotential des Teufels in aufgeklärte Unterhaltung auf. Ein klassisches Beispiel bietet das Grimm'sche Märchen *Bauer und Teufel*, in dem der Teufel einmal die Ernte bekommt, die über der Erde, und einmal jene, die darunter wächst. Dabei hat er stets das Nachsehen, da sich die Frucht — einmal Rüben, einmal Weizen — immer am für ihn falschen Ende befindet. Auch im ebenfalls von den Brüdern Grimm veröffentlichten Text *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* wird der Teufel von seiner eigenen Großmutter ausgetrickst, die dem Menschen helfen möchte.

In einer dritten Kategorie tritt der Teufel sogar als Anwalt des gerechten Menschen auf. In einer auf das 14. Jahrhundert zurückgehenden Erzähltradition wird ein Gast von einem Wirt um sein gesamtes Vermögen betrogen. Der Teufel tritt aber als Zeuge des unschuldigen Menschen auf und bewirkt, dass der Wirt verurteilt wird (z. B. *Des Teufels rußiger Bruder*). »In diesem Märchen schimmert demnach immer eine deutliche Kritik am gesellschaftlichen System durch, das sozial Schwache benachteiligt. Theologisch liegt in ihnen der Gedanke, dass der Teufel auf verborgene Weise doch dem Plan Gottes folgt und letztlich ein Werkzeug der göttlichen Gerechtigkeit darstellt.«<sup>16</sup>

15 Vgl. zum Folgenden Metzger, Paul: *Der Teufel*, 165–168.

16 Ibid., 168.

Christus hat den Teufel grundsätzlich besiegt und somit den Menschen von seiner Macht befreit. Der Teufel wird zusehends zum Symbol, das der Autor mit seiner poetischen Kraft füllen darf.

## 2.4 Der Mephisto in *Faust I* und *II* (1808/1832): Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft

Explizit wird diese Assistenzfunktion des Teufels in Johann Wolfgang Goethes *Faust*, der eine bedeutende Neudeutung des bereits auf das 16. Jahrhundert zurückgehenden Stoffes bietet. Goethe widmete diesem Werk (mit teilweise jahrelangen Unterbrechungen) sechs Jahrzehnte und nannte es in seinem Tagebuch immer wieder sein »Hauptgeschäft«. <sup>17</sup> Fausts Mephisto <sup>18</sup> nimmt sich selbst nicht ganz ernst, pflegt bei all seinem teuflischen Tun stets Humor und Ironie <sup>19</sup> und empfindet sogar »eine melancholisch gebrochene Sympathie für Gott« <sup>20</sup>: »Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,/Und hüte mich mit ihm zu brechen./Es ist gar hübsch von einem großen Herrn/So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen« (350–354).

Hintergrund der Tragödie ist der Erkenntnisdrang der Aufklärung; Faust will wissen, »was die Welt/Im Innersten zusammenhält« (382f), scheitert aber und formuliert die berühmt gewordenen Worte: »Habe nun, ach! Philosophie,/Juristerei und Medizin/Und leider auch Theologie/Durchaus studiert, mit heißem Bemühn./Da steh' ich nun, ich armer Tor!/Und bin so klug als wie zuvor« (354–359). Von Ohnmacht getrieben will er sich das Leben nehmen, lässt aber aufgrund des Läutens der Osterglocken und seiner Kindheitserinnerungen davon ab. Am nächsten Tag bietet ihm der Teufel einen Pakt an. Diesem Pakt geht ein im Prolog wiedergegebener Dialog zwischen Gott und Teufel voraus, der der im Buch Hiob geschilderten Wette ähnelt. Während in letzterem aber die Frömmigkeit Hiobs sogar unter widrigsten Umständen Thema ist, geht es bei Faust um das eigentliche Bild, das Gott vom Menschen hat, d. h. um die Essenz des Menschseins: Gott sieht den Menschen als Wesen, das sich stets um »Bildung und Streben« (912) bemüht. Da Gott aber weiß, dass das Fleisch schwach und der Mensch bequem ist,

17 *Faust*, in: Kindlers Literaturlexikon. III, Weinheim: Zweiburgen Verlag 1982, 3454. In einem Brief vom 6.6.1831 schreibt Goethe: »Mein ferneres Leben kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa tue.« Ibid.

18 Zur Herkunft des Namens vgl. *ibid.*, 135.

19 Vgl. Mason, Eudo C.: *Die Gestalt des Teufels in der deutschen Literatur seit 1748*, in: *Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des 3. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam*, hg. v. Werner Kohlschmid/Herman Meyer, Bern/München 1966, 113.

20 Metzger, *Der Teufel*, 135.

stellt er ihm den Teufel als Helfer zur Seite. »Du darfst auch da nur frei erscheinen;/Ich habe deinesgleichen nie gehaßt./Von allen Geistern, die verneinen,/Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last./Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,/Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;/Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,/Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen« (336–343). Der Teufel erweist sich als Werkzeug Gottes, das Faust über die rein kognitive Erkenntnis hinaus in alle Dimensionen des Menschseins einführt, vor allem auch in den emotiv-sinnlichen Bereich. In der berühmten Studierzimmer-Szene stellt sich Mephisto daher auch vor als ein »Teil von jener Kraft,/Die stets das Böse will und stets das Gute schafft« (1335–1345). Der Teufel will zwar grundsätzlich böse sein, erkennt aber, dass Gott sein Tun letztlich immer wieder zum Guten wendet.<sup>21</sup> So verweist schon die auf Gretchen zurückgehende innere Wandlung von sinnlicher Begierde in Liebe auf die Rettung Fausts. Als Vertreter des Lustvollen/Animalischen/Dionysischen versucht Mephisto, Fausts Seele zu gewinnen, indem er das göttliche Gebot der ständig strebenden Weiterentwicklung in die Befriedigung durch den Augenblick auflöst. Kern der Wette ist der Zweifel Fausts, jemals absolute Befriedigung seiner Wünsche zu finden. Er ist ein Wesen mit zwei »Naturen«; »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust« (1112). Sowohl das sinnlich-emotive, als auch das kognitive Verlangen Fausts (und des Menschen allgemein) müssen gestillt werden, aber Mephisto vermag letztlich keines von beiden auszufüllen. Faust formuliert die Bedingung der Wette relativ gelassen: »Werd' ich zum Augenblicke sagen:/Verweile doch! du bist so schön!/Dann magst du mich in Fesseln schlagen,/Dann will ich gern zugrunde gehn!« (1699–1703). Mephisto bemüht sich nun, Faust zu einem solchen Augenblick zu führen, macht aber den Fehler, die Rolle dieses Wunsches im Heilsplan Gottes zu unterschätzen. Für den »Hüter des Chaos« ist es unverständlich, dass der angebliche Stillstand des Menschen im Ewigen in Wirklichkeit der Abschluss des gottgewollten Strebens ist. Als dann Faust im zweiten Teil der Tragödie, kurz vor seinem Tod und nachdem er als skrupelloser Großkapitalist einen Bürgerkrieg provoziert hat, doch das Verweilen des Augenblicks ersehnt, wird er vom Engelschor aus den Fängen des bereits triumphierenden Teufels befreit. »Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen« (11936f), proklamieren die Engel, denn zum ersten Mal schaut Faust nicht mehr auf sich selbst, sondern auf seine Nächsten. Am Ende seines Lebens beschließt er, seine Fähigkeiten für Bedürftige

21 Vgl. auch: »Er [Mephisto] ist nicht ebenbürtiger Widersacher Gottes, er ist einer ‚unter dem Gesinde‘ und damit notwendiger Teil des Kosmos, der Geist der Verneinung, der gegen seinen Willen durch Widerspruch und Widerstand dem Ganzen dient, notwendiger Widerpart auch des Menschen, dessen Erkenntniswillen er durch Illusionen irrezuführen, dessen Selbsterniedrigung im animalischen Genuß er zu erzwingen hofft.« *Faust*, in: Kindlers Literaturlexikon, 3457.

einzusetzen und ihnen Land zu geben: »Eröffn' ich Räume vielen Millionen,/ Nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen. (11563f) [...] Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,/Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!« (11579f). Der Wunsch nach dem Verweilen des Augenblicks erfolgt ausgerechnet während einem eindrucksvollen Plädoyer für das Gemeinwohl und auch wenn auch hier noch eine negative, egoistische Note mitschwingt — »Es kann die Spur von meinen Erdentagen/Nicht in Äonen untergehn« (11583f) –, sind die beiden Seelen in der faustischen Brust endlich vereint und das Streben hat ein (erfülltes) Ende.

## 2.6. Der Meister und Margarita (1966): Ein Teufel macht Politik

Goethes Interpretation des Fauststoffes ist für die zukünftige literarische Auseinandersetzung mit dem Teufel entscheidend: Sowohl Thomas Manns Dr. Faustus als auch Michail Bulgakows Meister und Margarita nehmen bewusst die faustischen Themen und Motive auf, entwerfen aber eine politische Neudeutung. So müht sich Thomas Mann in seinem Opus, die Katastrophe Deutschlands anhand des Lebensganges des Tonsetzers Adrian Leverkühn zu beschreiben und zu reflektieren. In den letzten Sätzen des Romans schildert der Erzähler Deutschlands Götterdämmerung im Stile von Michelangelos Engelsturz und verschränkt das individuelle Schicksal des fehlgeleiteten Genies Leverkühns mit dem Teufelspakt ganz Deutschlands: »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 tragen? Ein einsamer alter Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.«<sup>22</sup>

Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* gilt als der »russische Faust«, ist zwischen 1929 und 1940 entstanden und wurde erst posthum 1966, von der Zensur stark gekürzt, veröffentlicht. Die Literaturzeitschrift *Moskwa*, die das Buch in Fortsetzungen publizierte, war stets innerhalb weniger Stunden ausverkauft. Viele Leser sollen große Teile des Romans auswendig gekonnt haben<sup>23</sup> und die zensierten Teile wurden schon bald geheim verbreitet.

Voland, »Professor für Schwarze Magie«, zieht mit seiner Entourage ins Moskau der dreißiger Jahre ein und stellt die Stadt mithilfe seiner Zauberei auf den Kopf. Obwohl er als Ausländer weder frei herum spazieren, noch

22 Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a. M.: 1999, 676.

23 Vgl. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1262418/> [abgerufen am 16.12.2013]

privat wohnen darf, sichert er sich ohne Schwierigkeiten Auftritte in einem bekannten Varietétheater und zieht in die Wohnung des tödlich verunglückten Literaturkritikers Berlioz ein. Gemeinsam mit seinem Gefolge — Behemot, ein großer, sprechender und aufrecht gehender Kater; Korowjew, ein langer Mann in kariertem Jäckchen und mit einem riesigen Zwicker; Asasello, ein kleiner Mann mit Ganovenblick, grauem Star, nur einem Vorderzahn und meisterhaften Schießkünsten; sowie der schönen Hexe Gella — entlarvt er große und kleine Verbrechen, blamiert und schädigt alle, die betrügen, lügen, stehlen, unterschlagen, abkassieren und denunzieren. Dazu zählen vor allem die korrupte und überwachende Staatsmacht, die unterwürfige Literaturgesellschaft Massolit, Häuserspekulanten und Hausverwalter (der Wohnraum in der Hauptstadt ist äußerst knapp bemessen) und nur auf den eigenen Vorteil bedachte Gastwirte. Menschen sterben oder verschwinden und tauchen an unmöglich weit entfernten Orten wieder auf, im Theater regnet es Rubel von der Decke, die große Begeisterung auslösen, sich jedoch wenige Tage später in Luft auflösen; bei so mancher als angesehen erachteten Persönlichkeit finden sich plötzlich ausländische Devisen, deren Besitz streng verboten ist. Ausgenommen vom Chaos sind nur zwei Gerechte: der Meister, der sich gleich zu Beginn der mysteriösen Ereignisse in eine Irrenanstalt einquartieren lässt und Autor eines unveröffentlichten Romans über Pontius Pilatus ist, sowie dessen Geliebte Margarita, deren Ziel es ist, ihren Liebsten wiederzufinden und das von der Kritik abgelehnte und daher vom Meister verbrannte Romanmanuskript wiederherzustellen. Das an einzelnen Episoden überreiche Geschehen wird auf drei Ebenen erzählt und dreht sich stets um den Kampf der Einzelnen gegen die kommunistischen Machtstrukturen. Neben den Taten Volands und seiner burlesken Spießgesellen geht es um das Liebespaar Meister und Margarita und das (autobiografisch angereicherte) Schicksal eines Schriftstellers im staatlich kontrollierten Literaturbetrieb, der an den Zuständen verzweifelt, es aber nicht wagt, laut zu protestieren.

Der Meister ist kein Rebell, kein Revolutionär, der sich der Macht widersetzt, er kämpft nicht für sein Werk, sondern gibt es auf und kapituliert. Er ist in gewisser Weise so, wie sich Bulgakow in seiner Zeit, in den dreißiger Jahren, auch verhält. Bulgakow, der Kunstschaffende, der überlebt, der sich duckt, der sogar zum Geburtstag von Stalin ein Stück über ihn schreibt, konnte wohl das Gefühl haben, dass er keinen Grund hatte, sich selbst zu respektieren; es gibt in einer Diktatur kein in jeder Hinsicht tadelloses und moralisches Verhalten. Achtung haben nur die heldenhaften Toten verdient, die sich wirklich zu widersetzen getraut haben. Der Meister also gibt es auf: Bei dem freiwilligen Aufenthalt in der

Irrenanstalt geht es ja gerade darum, dass es keinen Sinn hat Kunst zu schaffen, in einer Zeit, wo der Wahnsinn regiert.<sup>24</sup>

Der dritte Erzählstrang beschäftigt sich mit dem vom Meister verfassten Roman im Roman, der die Passionsgeschichte neu erzählt. Die Verurteilung Jesu wird beinahe kriminalistisch aufgerollt, hat jedoch im atheistischen Stalinismus keinen Platz — bereits das Schreiben über den rein historischen Jesus ist Anlass für staatliche Verfolgung. So braucht es den Teufel, den einzigen Augenzeugen der Geschehnisse rund um Pilatus, um die Existenz Gottes zu beweisen und die Ordnung wieder herzustellen.

Grenzen von Gut und Böse, Wahrheit und Fiktion verschwimmen und heben einander auf. Der Meister leidet an Angstzuständen, da er wegen des Besitzes verbotener Schriften angezeigt worden ist. In der Irrenanstalt hat er seine Ruhe und berichtet seinem Nachbarn, der seinerseits aufgrund einer Begegnung mit Voland die Nerven verloren hat, von seiner glücklichen Zeit mit Margarita. Sein Roman bietet doppelten Anlass für Schwierigkeiten: Zum einen wegen der Beschäftigung mit Jesus, zum anderen aufgrund der deutlichen Kritik am System. Als der von Jesus beeindruckte Pilatus seinem Geheimdienstchef den Auftrag gibt, Judas aus Rache dafür, dass dieser Jesus angezeigt hat, zu ermorden, tut er dies nicht direkt, sondern unter einem Vorwand, um etwaige Mithörer in die Irre zu führen — ein beeindruckendes Zeugnis für die ständige Angst vor einem lauschenden Dritten.

Bulgakows Roman enthält zahlreiche Hinweise auf Goethes *Faust*: Das dem Buch vorangestellte Motto zitiert Mephistos Einsicht, ein Teil von jener Kraft zu sein, die »stets das Böse will und stets das Gute schafft«; der Meister und Margarita verweisen auf Faust und Gretchen; das Pudelmotiv findet sich auf Volands Spazierstock, auf Margaritas Kette und auf einem Kissen; Ballnacht und Flugszenen können als Variation des Walpurgisnachtthemas gesehen werden.

Einen Ausweg aus dem starren und unmenschlichen Überwachungsstaat bieten nur die Flucht in den Wahn und die Magie: Eine geheimnisvolle Salbe ermöglicht es Margarita, zu fliegen und unsichtbar zu sein — der Wunschtraum aller ohnmächtig unter dem System Leidenden.

[Z]u Bulgakows Zeit verschwinden die Leute in Moskau auch einfach so, indem ein schwarzes Auto in der Nacht vor ihrer Tür hält und sie mitnimmt und man sie nie wieder zu sehen bekommt. Dann wird die Wohnung der Betroffenen versiegelt. Der Mensch verschwindet, als ob es ihn nie gegeben hätte, und dann beginnt der Wettkampf um die Wohnung — weil man eine solche nicht so leicht bekommen kann. In Moskau kauft man seine Wohnung nämlich nicht, sie wird einem zugeteilt — von der fürsorglichen Macht. Im schlechteren Fall bekommt man eine Gemeinschaftswohnung zugewiesen, eine »Kommunalka«,

24 Tompa, Andrea: *Michail Bulgakow und seine Zeit*, in: *Der Meister und Margarita. Nach dem Roman von Michail Bulgakow*. Programmheft des Grazer Schauspielhauses, 2010, 27.

wo in jedem Zimmer eine ganze Familie wohnt, mit gemeinsamer Küche und Toilette. Ein mächtiger Moskauer ist also der Hausverwalter. Alle werben um seine Gunst. Trotzdem, eine Anzeige mit der Behauptung, dass er Devisen in der Toilette versteckt, genügt und er verschwindet.<sup>25</sup>

Der Teufel und seine Entourage erweisen sich als menschlicher als die von Stalinismus, Korruption, Unterdrückung, Falschheit und Denunziantentum geprägte Welt. Voland und seine komische Truppe verschwinden wie Rauch, verwandeln sich in noch eigenartigere Figuren, widerstehen den auf sie abgefeuerten Kugeln und bringen das rein rational denkende Moskauer Volk in arge Erklärungsnot. Der elegante und zynische Teufel Voland tritt dem selbstherrlichen Teufel Stalin gegenüber; es braucht ihn, um das verkehrte und inhumane System wieder lebenswert zu machen.

### 3. *Teufel — was heißt das?*

Für Charles Baudelaire gilt: »Die schönste List des Teufels ist es, uns zu überzeugen, daß es ihn nicht gibt.« Eine Bagatellisierung des Bösen geht zumeist auch mit einer Negierung Gottes einher und riskiert, den Menschen zum alleinigen Herrn über Gut und Böse zu machen. Da könnte der Teufel als *Verwirrer* (griech. *diábolos*: Verwirrer, Faktenverdrehler, Verleumder) sich leicht über die Hintertür einschleichen und es sogar genießen, unterschätzt zu werden. Allerdings ist auch eine Überbetonung der personalen Beschaffenheit Satans problematisch, da hier oftmals alte Deutungsmuster aus Zeiten einer »Pastoral der Angst« mitschwingen.

Es muss folglich ein Weg gefunden werden, das Personsein des Teufels solcherart zu denken, dass sowohl praktischer Lebensvollzug als auch kirchliches Lehramt zustimmen können. Ein Blick auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *persona* ist an dieser Stelle hilfreich: Der Begriff hat sich in der Antike im Kontext des Theaters herausgebildet — *personare* bedeutet dort »durchscheinen« und bezeichnet die Fähigkeit des Schauspielers, eine bestimmte Rolle zu verkörpern. Die Charaktere im antiken Theater entsprachen bestimmten Typen (Helden, Könige, Bettler, Götter etc.) und die Aufgabe des Schauspielers war es, diese Typen durch die getragene Maske durchscheinen zu lassen. Dieses Verständnis von Person hat also weniger mit Individualität zu tun, sondern ist zuerst ein Relationsbegriff. Ein solcherart verstandenes Personsein des Teufels könnte auf ein Prinzip des Bösen verweisen, das letztlich immer Geheimnis bleibt, sich aber in Taten manifestieren, d. h. durchscheinen kann.

25 Ibid., 28.

Bereits Josef Ratzinger schlägt 1973 in seinem Werk *Dogma und Verkündigung* vor, das Dämonische einem Zwischenbereich zuzuweisen:

Nun haben aber die tieferen Formen des Personalismus durchaus erkannt, daß man mit den Kategorien Ich und Du allein unmöglich die ganze Wirklichkeit erklären kann — daß gerade das »Zwischen«, das die beiden Pole miteinander verbindet, eine Realität eigener Art und eigener Kraft ist. Anregungen asiatischen Denkens lassen heute diesen Zusammenhang noch stärker hervortreten. Seelische Erkrankung, so sagen sie etwa, ist nicht einfach eine Befindlichkeit des Ich, sondern beruht gerade auf einer Störung des »Zwischen«; weil das Zwischen in Unordnung ist, abgebrochen, fehlgeleitet, verkehrt, darum ist auch das Ich selber aus dem Gefüge. [...] Wenn man fragt, ob der Teufel Person sei, so müßte man richtigerweise wohl antworten, er sei die Un-Person, die Zersetzung, der Zerfall des Personseins und darum ist es ihm eigentümlich, daß er ohne Gesicht auftritt, daß die Unkenntlichkeit seine eigentliche Stärke ist. In jedem Falle bleibt, daß dieses Zwischen eine reale Macht, besser: eine Sammlung von Mächten und nicht bloß eine Summierung vom menschlichen Ichen ist.<sup>26</sup>

In dem Gesprächsband *Über Himmel und Erde* zwischen Papst Franziskus und dem Rabbiner Abraham Skorka findet sich ebenfalls ein interessanter Hinweis in diesem Zusammenhang. Während Franziskus einerseits schon des Öfteren den personalen Teufel bemüht hat, kann er in dem wichtigen Werk seinem Gegenüber zustimmen, wenn dieser den Teufel als »Instinkt« bezeichnet, der tief im Menschen wurzelt und eine ständige Herausforderung bedeutet.<sup>27</sup>

Zwei Dinge scheinen mir wesentlich: Erstens hat Christus als der »Stärkere« den »Starken« bereits besiegt (vgl. Mk 3,27; Mt 12,29; Mk 3,27), zweitens sind Sachgehalt und Form zu unterscheiden. Der Sache nach verkörpert der Teufel trotz aller inhärenten Negativität den Ruf des Gewissens und verleiht der menschlichen Existenz eine gewisse kosmische Dimension. Er drängt die von ihm erkorenen Opfer zur Auseinandersetzung mit Fragen der Freiheit, des Schicksals, der Moral sowie von gesellschaftlichen Entwicklungen.<sup>28</sup> Von daher wird auch deutlich, dass der kleine Exorzismus und die Absage an den Teufel zum Kerngeschehen der Taufe bzw. des Taufgedächtnisses gehören, insofern sie eine Existenzentscheidung implizieren.<sup>29</sup>

26 Ratzinger, *Dogma und Verkündigung*, 233f.

27 »Skorka: Fest steht nur, dass es etwas gibt — nennen wir es nun Instinkt oder Teufel –, das eine Herausforderung darstellt, etwas, das wir beherrschen müssen, damit das Böse gebannt wird. Das Böse darf uns nicht beherrschen.

*Bergoglio*: Das ist genau der Kampf des Menschen auf Erden.« Papst Franziskus: *Über Himmel und Erde*. Jorge Bergoglio im Gespräch mit dem Rabbiner Abraham Skorka, München: Riemann 2013, 26.

28 So kann etwa Chateaubriand in dem Roman *Les Martyrs* (1810) Satan als Inspirator der Französischen Revolution darstellen und in *Les Natchez* (1826) auf Seiten der Indianer gegen das Christentum kämpfen lassen.

29 Vgl. Ratzinger, *Dogma und Verkündigung*, 231f.

Bezüglich der Form ist in Anlehnung (und kritischer Präzision) von Bultmanns Forderung nach einer Entmythologisierung wohl Paul Ricœur zuzustimmen, der seinerseits von einer notwendigen Entmythologisierung ohne gleichzeitiger Entmythisierung spricht.<sup>30</sup> Und schließlich: »Während an den Gottesbeweisen schon die größten Denker gescheitert sind, beweist jeder gemeine Lump mit Leichtigkeit die Existenz des Teufels.«<sup>31</sup>

### *Summary*

---

#### THE DEVIL IN LITERATURE: „A PART OF THAT FORCE, WHICH, ALWAYS WILLING EVIL, ALWAYS PRODUCES GOOD.“

Up to this day, the devil is one of the most popular figures in literature. Sometimes scary and very often charming, he keeps entrapping and fascinating people. Friedrich Dürrenmatt states: “I have often thought about the unlucky fact that the devil is the most interesting German stage character.”

After a short history of the devil from a religious studies point of view, selected literary works and their concepts of evil are examined. This section deals with fairy tales as well as with literary classics (Dante’s *The Divine Comedy*, John Milton’s *Paradise Lost*, Goethe’s *Faust*, Bulgakow’s *The Master and Margarita*) and suggests that the devil turns more and more into God’s involuntarily partner.

For Charles Baudelaire, “the greatest trick the devil ever played was convincing the world that he did not exist.” Thus, the combination of theological and literary insights in the last part should enable to determine whether the concept of a personal devil is still appropriate today.

KEYWORDS: Devil, literature, Dante, Milton, Faust, Bulgakow, personhood

30 Vgl. Ricœur, Paul: *Symbolik des Bösen: Phänomenologie der Schuld II*, Freiburg: Alber 1971, 401.

31 Brand, Gregor: *Teufelsbeweise*, in: Ders.: *Aphorismen*, <http://www.angelfire.com/art/gregor-brand/Reflexionen.html> [abgerufen am 29.7.2013].