Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2005)

Heft: 36: Variationen über das Teuflische = Variations sur le diabolique = Variations on the diabolic

Artikel: "Ich bin keiner von den Grossen" : der Teufel als Trickster des Teuflischen in Goethes Faust

Autor: Simon, Rolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006497

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ralf Simon

"Ich bin keiner von den Großen"

Der Teufel als Trickster des Teuflischen in Goethes *Faust*

Trickster

Die Figur des Tricksters, die in der ethnologischen Literatur in einer Weise vagabundiert, die selbst etwas sehr Listenreiches hat, ist in dem von Paul Radin, Karl Kerényi und C.G. Jung herausgegeben Buch *Der göttliche Schelm*[1] terminologisch eingeführt worden. Das Wort *Trickster* kann mit den Begriffen Schelm, Listiger, Schlauer, Picaro, Betrüger, der Dummschlaue umschrieben werden: Einer, der viele Tricks beherrscht. In mythologischen Systemen gibt es nach Radin oft eine Figur, die den theogonen Ernst in das Lächerliche und Niedrig-Drastische überführt und dabei eine wesentlich unterhaltende Funktion hat.[2] Dabei werden offenkundig Vertauschungsverfahren aus der archaischen Schicht mythologischer Systeme in die Endformationen solcher Systeme hinüberprojiziert. Der Trickster wird dann zu einem, der der Schelm aller Schelme ist, der Erzschelm und Erzbetrüger,[3] der Archi-Trickster[4] und Vertauscher, dessen tölpelhafte Dummheit eine subversive Intelligenz besitzt und dessen Verwandlungsfähigkeit den mythischen Figuren in den Rücken zu kommen vermag. Damit wird der Trickster zugleich eine den Mythos aufklärende und gleichwohl in seinen Verfahrensweisen agierende Figur. Er ist gewissermassen, um eine sprachphilosophische Parallele zu benutzen, ein metasprachlicher Akteur, der sich ganz in die Verfahrensweisen der Objektsprache gekleidet hat, aber zu ihr doch im Verhält-

1 C. G. Jung, Karl Kerényi, Paul Radin, *Der göttliche Schelm*, Hildesheim, 1954. Ich zitiere die 2. Auflage von 1979.
2 *Ibid.*, S. 166.
3 *Ibid.*, S. 161.
4 *Ibid.*, S. 161.

nis der Reflexion steht, während er allerdings nie zu einer superioren Erkenntnis über die Struktureigentümlichkeiten als solche gelangt.

Ich werde im Folgenden den Versuch unternehmen, die komplexen und sich widersprechenden Eigenschaften, die Goethes Mephistopheles in sich versammelt, in die formale Klammer des Tricksters einzubinden. Die Grundidee, Mephisto als Trickster zu verstehen, öffnet eine Reihe von Interpretationsmöglichkeiten. Zunächst vermeidet man die Kohärenzprobleme, die sich traditionell der Forschung zu Goethes *Faust*-Dichtungen stellen, sobald inhaltliche Thesen zu Mephisto aufgestellt werden. Anstatt jeweils eine dieser Thesen gegen den Ansturm der anderen verteidigen zu müssen, kann gerade die Nichtidentität Mephistos als der Gestaltenwandel des Tricksters positiviert werden. Poetologisch lässt sich zudem der Trickster als Text-Figur denken. Denn die agierende Figur Mephisto ist im Text der Motor für die Figuralität der Textbewegung – für die rhetorische Figuralität wie auch für die Figuren und Bilderwelten des Textes. Es ist dieser Trickster, der Faust die Räume öffnet, ihm die Welt zur Bearbeitung vorlegt, um sie ihm als Gegenstand seiner Befriedigung immer wieder zu entziehen.

Über Mephisto zu schreiben, heisst daher, das Movens der *Faust*-Handlung in Augenschein zu nehmen – eine Aufgabe, die guten Gewissens auf dem beschränkten Raum einiger weniger Seiten nicht ernsthaft in Angriff genommen werden kann. Angesichts der Forschungslage, deren pure Dokumentation schon den zur Verfügung stehenden Raum überschreiten würde, konzentriert sich daher der vorliegende Text auf eine essayistische Darstellung. Es handelt sich dabei um ein paar unmassgebliche Gedanken, die in jedem einzelnen Punkt von der *Faust*-Forschung souverän gekontert werden können.

Der Teufel ist nur ein kleiner Unterteufel, der Hofnarr des Satans

Es spricht einiges dafür, dass Mephisto kein sonderlich gefährlicher Kumpan ist. Ironisch sagt er selbst: "Ich möcht' mich gleich dem Teufel übergeben, / Wenn ich nur selbst kein

Teufel wär'!" (V. 2809f.).[5] Diese Selbsteinschätzung, dass Mephisto nur *ein* Teufel ist, wird unterstützt durch die Art und Weise, wie er überhaupt ins Stück kommt: Er ist in einem Pudel versteckt. Der in magischen wie in philologischen Dingen dilettierende Faust müht sich mit der Übersetzung des Prologs zum Johannesevangelium ab und hat offenkundig keine Kenntnis davon, dass er es hier mit einem der Grundtexte der Magie[6] zu tun hat. Weil er in philologischer Intention mehrfach den Satz *Im Anfang war das Wort* wiederholt, wendet er *de facto* eine magische Formel an, die des Pudels Kern, der keiner ist, in Bewegung setzt. Faust hält den nun rumorenden Pudel zunächst für einen Elementargeist und zeigt mit dieser Fehldeutung ein weiteres Mal, dass die Magie zu seinen starken Seiten nicht gehört. Erst sein zweiter exorzistischer Versuch mit einem Kruzifix (V. 1300) zwingt Mephisto hervor. Er bleibt zunächst in der Macht des Faust und kann nur durch den Trick mit dem Rattenzahn (V. 1512-1525) und die erneut dilettantische Unfähigkeit Fausts, ein Pentagramm richtig zu zeichnen,[7] seinem Meister über die Schwelle entkommen. Ein drittes Mal braucht der Teufel die Unerfahrenheit Fausts, als er seinen erneuten Einlass durch dreimaliges Klopfen erwirken muss (V. 1530-1532).[8] Erst dann, nach der ergangenen Einladung, ist er gegenüber Faust souverän und kann die Oberhand gewinnen. So agiert nicht der Teufel, sondern ein unterer Charge aus dem Gefolge des Satans.

Dass es in der Höllenhierarchie eine ganze Truppe von Teufeln gibt, wird im Stück mehrfach betont. So sagt Faust in V. 1414, dass es in der Hölle "Herren" (im Plural) gibt, und in der Grablegungsszene von *Faust II* schlägt sich bei der burlesken Balgerei um den Leichnam Fausts Mephisto und seine Schar unvermögender Satane (Dickteufel und Dürrteufel) mit

5 Faust-Zitate folgen der Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main, 1999 (4. Auflage).

6 Diese, wie viele andere Einsichten in den *Faust* verdanke ich dem hervorragenden und weithin unterschätzen Kommentar von Ulrich Gaier, *Johann Wolfgang Goethe, Faust-Dichtungen.* Band 1: Texte; Band 2: Kommentar I; Band 3: Kommentar II, hg. von Ulrich Gaier, Stuttgart, 1999. Hier: Gaier, Bd. 3, S. 331-338 und Bd. 2, S. 212.

7 Vgl. Gaier, *a.a.O.*, Band 2, S. 225.

8 Zur Deutung vgl. Gaier, *ebd.*, S. 236.

dem Chor der Engel herum (u.a. V. 11709). Schliesslich wird in den Paralipomena zur ersten *Walpurgisnacht* der eine Satan seinem Zeremonienmeister Mephisto gegenübergestellt.[9] Es wird deutlich: Mephisto ist nur *ein* Teufel, und zwar ein solcher, der nicht gerade sehr gefährlich ist. Als Zeremonienmeister des Satans ist er eine Art Hofnarr, und als Narr ersetzt er im 1. Akt von *Faust II* in der Szene *Kaiserliche Pfalz* den gerade gefeuerten Hofnarren (V. 4755ff.). Ebenso als Narr bzw. als Schalk wird Mephisto im *Prolog* von Gott bezeichnet: "Von allen Geistern die verneinen / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last" (V. 338f.). Dies sagt der Herr über Mephisto, und damit ist, im Zusammenhang auch der anderen von mir erwähnten Stellen klar: Mephisto ist nur *ein* Teufel, ein zudem ungefährlicher, ja geradezu der Hanswurst unter den Teufeln, ihr Schalk und Narr, eine Witzfigur, die der Herr ernst zu nehmen nicht für nötig befindet. In diesem Sinne sagt Mephisto von sich selbst: "Ich bin keiner von den Großen" (V. 1641).

Eine solche Sicht des Teufels entspricht in einigen Zügen dem Bild, das die spärlichen Hinweise des Alten Testaments geben.[10] In Hiob 1ff., Sacharja 3,1-7 und im ersten Buch der Chronik 21,1 steht Satan zur Rechten Gottes und klagt an. Er erscheint als Funktionär des Hofstaates Gottes, als ein Beamter, der die staatsanwaltliche Rolle des Anklägers spielt. Die theologische Forschung tendiert dahin, Satan hier nicht als Widersacher Gottes zu denken, sondern vielmehr als seinen Beamten, dessen Fragen im Dienste der Gerechtigkeit stehen. Liest man den *Prolog im Himmel* vor diesem Hintergrund, dann wird die Szene zu einer ironisch-rituellen Wiederholung der alttestamentarischen Szene. Wieder einmal soll eine gerechte Abwägung über einen Menschen stattfinden und wieder einmal klagt der Teufel an. Er wird von Gott bevollmächtigt, eine investigative Recherche als metaphysischer *agent provocateur* durchzuführen und mit der Souveränität dessen ins Spiel entlassen, der weiss, dass der zum Bösen

9 Vgl. in der Ausgabe von Schöne die – umstrittene – Rekonstruktion der Kernszene der ersten Walpurgisnacht: *a.a.O.*, Bd. 1, S. 737ff.

10 Die folgenden Hinweise sind dem ausführlichen Lexikonartikel "Teufel" aus der *Theologischen Realenzyklopädie*, Band 33, Berlin, 2002, entnommen.

provozierte Faust letztendlich vom Teufel nicht "eingeteufelt" (V. 3371) werden wird.

Die Macht des Teufels ist nur eine der Illusionen

Mephisto hat Gewalt über die Vorstellungskraft seiner verzauberten Opfer, indem er sie glauben machen kann, es sei, was sie sich vorstellen, wirklich. Er hat aber keine Fähigkeiten zu einer wirklichen Substanzmagie, in welcher der Wein in der Tat erzeugt wird und die Traube tatsächlich vorhanden wäre – diese Verwandlung als reale Transsubstantiation bleibt Gott vorbehalten. In der Szene *Auerbachs Keller* wirkt die teuflische Magie nur auf der Ebene der psychologischen Vorstellungen. Wenn Siebel formuliert, alles sei Betrug, Lug und Schein (V. 2333), dann zeigt sich, dass die Kraft Mephistos einzig in der Herrschaft über die Imagination besteht. Nicht anders ist seine Kriegsführung im 4. Akt von *Faust II* nur virtuell; die gegnerische Armee lässt sich durch Phantasmata beeindrucken und in die Flucht schlagen.

Dieses sehr depotenzierte Teufelsbild wird im Umkreis der frühneuzeitlichen *magia naturalis* formuliert. So definiert Johann Weyer in seinem 1578 erschienenen Buch *De praestigiis demonum*,[11] dass der Teufel eine "falsche einbildung",[12] Trugbilder oder *praestigiae* erzeuge. Weyer übernimmt diese Theorie von seinem Lehrer Agrippa von Nettesheim, der die teuflische Magie als *illusio* und *phantasma* bezeichnet. Wie Maximilian Bergengruen in seiner Habilitationsschrift *Beschleunigung und souveräne Teilhabe*[13] ausführt, entspringt eine solche Teufelsvorstellung dem Kontext der *magia naturalis*, in der der Magier mit seinen Kunstgriffen und vermöge seiner Teilhabe an der Macht Gottes den Naturprozess als Heilsprozess zu beschleunigen sucht, während der Teufel den

11 Johann Weyer, De praestigiis demonum. Von ihrem ursprung / underscheid / vermögenheit / und rechtmeßiger straaff / auch der beleidigten ordenlicher hilff / sechs Bücher, Amsterdam, 1967 (= ND der Ausgabe von 1578).

12 Weyer, *a.a.O.*, 43 r.

13 Maximilian Bergengruen, *Beschleunigung und souveräne Teilhabe*, Basel, 2005 (Typoskript).

umgekehrten Weg geht und sich dabei, als Lügner, seiner Gaukelkünste bedient.[14] Letztlich hat aber der Teufel nicht mehr Macht als der Magier.

Goethes *Faust* baut die üblen Tricks des Teufels systematisch ein, d.h. auf der Formebene des dramatischen Kalküls. Ich möchte die These aufstellen, dass die Akte zwei und drei des *Faust II* nichts anderes sind, als *praestigiae*, die Mephisto bei Faust, der sich in einem komatösen Zustand befindet, erzeugt. In diesem Sinne sind die beiden Akte Vorstellungssequenzen, die sich allein im Innenraum von Fausts Kopf ereignen, also auf einer – von der Realitätsebene der dramatischen Handlung her gesehen – imaginären Bühne. Die teuflischen *praestigiae* sind also, das ist Implikat und Pointe meiner These, im *Faust* nicht nur thematische Handlungseinheiten, sondern sie strukturieren die dramatische Form als solche. Dabei ist es einen Blick wert, die sowohl zynischen wie rein technischen Kunstgriffe des sich der *magia naturalis* bedienenden Teufels anzuschauen.

Der Kaiser will Paris und Helena sehen, und zwar in ihrer Schönheit. Er artikuliert das Bedürfnis nach der Erfahrung der Realpräsenz des Schönen. Er möchte keine Schauspieler vor sich haben, die die Musterbilder *nur* verkörpern. Wie erzeugt man um 1830 herum die Realpräsenz des Schönen? Zur Magie, sogar zur erlaubten, nämlich der *magia naturalis,* gehört die Technik der *laterna magica.*[15] Mit ihr kann man eine Vorform des Kinos erzeugen.[16] Die *laterna magica* ist eine Art von Diaprojektor. Strahlen einer Lichtquelle (Kerzen oder Öllampen) werden in einem Hohlspiegel reflektiert und dort gebündelt. Das Licht wird dann durch ein Objektiv geworfen, so dass eine vergrösserte Projektion eines Transparentbildes zustande kommt. Die Transparentbilder wurden erstellt, indem man Glasscheiben bemalte und sie zwischen Lichtquelle und Objektiv schob. Die *laterna magica* wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus der Vorform der *camera obscura*

14 Bergengruen, *a.a.O.*, S. 247ff.

15 Die technischen Beschreibungen liefert Schöne in seinem Kommentar: Schöne, *a.a.O.*, Bd. 2, S. 476-484.

16 Vgl. diese These bei Ulrich Gaier, "Goethes Traum von einem Faust-Film", in: ders., *Fausts Modernität*, Stuttgart, 2000, S. 92-136.

entwickelt und im 18. und frühen 19. Jahrhundert perfektioniert. Man stellte zum Beispiel die ganze Einrichtung auf Rollen und konnte bewegte Bilder hervorbringen, indem man die Apparatur nach rechts und links oder nach vorne und hinten bewegte und durch Abstandsveränderung eine Vergrösserung oder Verkleinerung bewirkte oder ein Wandern des Bildes von der einen Seite zur anderen. Man benutzte auch mehrere dieser Apparate, so dass man verschiedene Projektionen übereinander schieben konnte und damit Überblendungen und bewegte Darstellungen zustande brachte.

Sehr interessant in diesem Zusammenhang ist die sogenannte Technik der Nebelbilder.[17] Man hatte nämlich festgestellt, dass es bei dem Fehlen einer Leinwand möglich ist, die projizierten Transparentbilder auch in einen stehenden Nebel hineinzuwerfen. Also entwickelte man Techniken, Rauch in einer massiven Dichte zu produzieren. Er fing die Lichtstrahlen auf wie eine weisse Fläche, und es entstand mitten im Raum ein gespenstisches Bild. Wir müssen davon ausgehen, dass Goethe sich in vielen seiner szenischen Einfälle dieser *laterna magica* hat bedienen wollen. Das gilt wohl auch für die Verwandlungen des Pudels in der Studierzimmerszene oder für die Erscheinung des Erdgeistes. Die Technik der *laterna magica* wurde noch im 18. Jahrhundert ausdrücklich den Künsten der *magia naturalis* zugerechnet.

Ich lege mir die zur Explosion und zur Verletzung Fausts führende Szene (*Rittersaal*, letzte Szene im ersten Akt) so zurecht: Paris und Helena wurden auf Glasbilder gemalt. Im Hintergrund stehen zwei *laternae magicae*, jeweils mit einem der Bilder. Auf der Bühne steht auf einem Dreispitz eine Schale mit chemischen Substanzen, die Faust mit seinem Feuerzeug (der Schlüssel)[18] vorsichtig anzuzünden beauftragt ist. Der Nebel entsteht, Helena wird projiziert, Faust möchte sie, alle Kontextbedingungen in der Begeisterung vergessend, ergreifen und kommt mit dem Feuerzeug der chemischen

17 Vgl. auch hier Schöne, *a.a.O.*, Bd. 2, S. 476-484.

18 Dass der Schlüssel in der Tat nichts weiter als ein Feuerzeug ist, wird aus den Worten des Astrologen evident: "Der glühnde Schlüssel rührt die Schale kaum, / Ein dunstiger Nebel deckt sogleich den Raum" (V. 6439f.).

Substanz zu nahe. Es gibt eine Explosion oder Verpuffung, Faust sinkt verletzt zu Boden und die Geister gehen in Dunst auf, so die Regieanweisung am Ende des ersten Aktes. Faust bleibt dann eine beträchtliche Zeit ohnmächtig – so lange, wie die Akte zwei und drei in seinem Kopf brauchen. Zu Beginn des vierten Aktes wacht er – wiederum im Nebel – auf, aber nun als alter Mann.

Mephisto gibt Faust die zynische Gebrauchsanweisung, wie er zu den Müttern kommen könne:

MEPHISTOPHELES.
Ein glühnder Dreifuß tut dir endlich kund,
Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund.
Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,
Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Kreatur.
Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur.
Da faß ein Herz, denn die Gefahr ist groß,
Und gehe grad' auf jenen Dreifuß los,
Berühr ihn mit dem Schlüssel! (V. 6283-6293)

Diese Stelle ist Gegenstand vieler tiefsinniger Deutungen gewesen. Man hat den Dreifuss als alchemistisches Symbol gedacht, den Schlüssel ebenfalls alchemistisch oder als hermeneutischen Schlüssel oder als Phallussymbol, den Gang zu den Müttern als Gang in die Unterwelt, die Mütter als Ding an sich, als platonische Idee, als Archetypen etc. Es gibt freilich noch eine sehr realistische Deutung, die der Art, wie Teufel zu denken pflegen, folgt. Welchen Ratschlag gibt Mephisto?

Zuerst schickt Mephisto seinen enthusiasmierten Faust zum glühenden Dreifuss, also zu der auf einem Dreifuss stehenden Schüssel, die den Nebel für die Phantasmagorie spendet. Er soll nahe herangehen, also wohl seinen Kopf bis in die Nebelwand hineinstecken. Es handelt sich, wie der Text mehrfach betont, um Weihrauch, dem gewisse halluzinatorische Wirkungen zugeschrieben werden. Es ist möglich, dass Faust, wortwörtlich benebelt, jetzt schon lauter Mütter zu erblicken vermeint. Gestaltung, Umgestaltung, Bilder, Schemen: Man denke sich Faust, im Weihrauch delirierend und mit dem Kopf im Nebel metaphysische Geburten ausheckend. Aber Mephisto ist diese Möglichkeit, Faust würde infolge des Inha-

lierens drogenhaltiger Substanzen schon Mütter sehen, noch nicht sicher genug. Deshalb gibt er einen Rat, wie ihn nur ein Teufel geben kann: "Da faß ein Herz, denn die Gefahr ist groß, / Und gehe grad auf jenen Dreifuß los, / Berühr ihn mit dem Schlüssel!". Mephisto möchte also in vollem Bewusstsein eine Explosion herbeiführen, wenn er Faust den Ratschlag gibt, das Feuerzeug direkt in die mit Weihrauch versetzte chemische Substanz zu stecken. Die Verbrennungssubstanz auf einmal zu zünden, ist für die Phantasmagorie gänzlich disfunktional, weil sich so keine langsam nachwachsende Nebelwand erzeugen lässt. Aber darauf kommt es Mephisto nicht an. Er möchte, dass Faust den Weihrauch inhaliert, den Kopf in den metaphysisch-ästhetischen Nebel steckt und dann, schon etwas derangiert, den ganzen Kasten zur Explosion bringt. Wenn ihm die Apparatur mit einem mächtigen Knall um die Ohren fliegt, müsste er – spätestens dann, so mutmasst Mephisto – bei eintretender Beschädigung des Kopfes, lauter Mütter sehen: So der zynische Plan des Teufels, der eine kalkulierte Kopfverletzung *in metaphysicis* in Kauf nimmt, um dem derart beschädigten Kopf falsche Einbildungen, Trugbilder und *praestigiae* zu implantieren. Der Teufel weiss, dass eine solche radikale Kopfbehandlung durchaus Risiken birgt und macht sich sogar Sorgen: "Neugierig bin ich ob er wieder kommt?" (V. 6306).

Liest man so, in der mephistophelischen Verabschiedung allen Tiefsinns, dann wird die Mütterszene zu einer grandiosen Burleske. Sie gewinnt Slapstickqualitäten. An die Stelle von Ontologie rückt ein "Philosophieren mit dem Hammer", und das Ziel des Hammers ist der Kopf, der so lange malträtiert wird, bis er weich genug ist, um Mütter, Klassik und Helena als real anzunehmen. – Der Teufel, der hier agiert, mag ein übler Geselle sein, aber er ist durchaus keine metaphysisch mächtige Gestalt. Er hat Faust gegenüber den Vorteil des berechnenden Zynismus. Er agiert als Schelm *in metaphysicis*, als technoider Picaro, als Trickster der Phantasmata.

Gnosis

In der Hexenküche des ersten *Faust* spricht die Hexe Mephisto mit "Junker Satan" (V. 2504) an, eine Formulierung, die sich als verkürzter Genitiv – Junker des Satans – lesen lässt, aber auch so, dass dieser Junker der Satan ist.[19] In der ersten Walpurgisnacht sagt das Irrlicht zu Mephisto: "ihr seid der Herr vom Haus" (V. 3866); aber vielleicht ist die Begrüssung durch ein Irrlicht eine irrlichternde Prädikation. Wie dem auch sei, die stärkste Begründung für die These, Mephisto wäre nicht ein Teufel, sondern der Teufel, und zwar der Teufel in der radikalsten und nicht mehr beherrschbaren Ausprägung, findet sich im Zusammenhang mit dem Erdgeist.

Es gibt in der Forschung[20] Überlegungen zum Verhältnis von Erdgeist und Mephisto. Faust nennt den Erdgeist einen "geschäftigen Geist" (V. 511) – das wäre auch eine Charakterisierung Mephistos. In "Wald und Höhle" spricht Faust einen erhabenen Geist an (V. 3217), der, so die Vermutung der Interpreten, der Erdgeist sein könnte, zumal Faust diesen Geist als denjenigen bezeichnet, der ihm den "Gefährten" geschickt hat (V. 3242). Und dieser habe Faust alles gegeben, mithin das, was Mephisto ihm gibt. Deutlicher sind die Schimpftiraden, die Faust in der Szene "Trüber Tag. Feld" ergehen lässt. Im Katzenjammer über das von Mephisto angerichtete Unheil macht er zuerst einen "verräterischen Geist" verantwortlich,

19 Es handelt sich um eine seltsame Stelle; denn nach der bisherigen Deutung wurde Mephisto als jemand angesehen, der keiner von den Grossen, sondern vielmehr ein Schalk ist. In der "Hexenküche" ist die tanzende Hexe der Meinung, dass sie den Junker Satans oder den Satan, als Junker angesprochen, vor sich hat. Diesen Namen, so sagt Mephisto, verbittet er sich (V. 2505). Warum? Stimmt die Zuschreibung nicht oder will Mephisto nicht als der, der er sein könnte – nämlich Satan selbst – erkannt werden? In den changierenden und wechselnden Identitätsrollen des Mephisto scheint in der Szene "Hexenküche" eine Vergrösserung des Teufels vor sich zu gehen, wohl deshalb, so interpretiere ich, weil eine Verkleinerung Fausts geschieht. Indem sich Faust auf die Einnahme des Zaubertrankes einlässt, verliert er an Grösse gegenüber dem Gegenspieler Mephisto, weshalb relational dazu Mephisto an Grösse gewinnt. Diese Grösse scheint es zu sein, die die Hexe zu der erwähnten Anrede bewegt.

20 Vgl. einige Thesen zusammenfassend, Gaier, *a.a.O.*, Bd. 3, 783ff.

dann verlangt er von einem "unendlichen Geist" die Rückverwandlung Mephistos in die "Hundsgestalt" und schliesslich ekelt es ihm vor dem "großen herrlichen Geist", der ihn an den "Schandgesellen" schmiedete und sich daran weidet. Das hört sich nun in der Tat so an, als wäre Mephisto vom Erdgeist geschickt. Um zu ermessen, was es bedeuten könnte, wenn Mephisto vom Erdgeist geschickt wäre, soll unter den vielen Möglichkeiten, diese Instanz zu denken, die radikalste diskutiert werden.

Um den Erdgeist hat es viele Diskussionen gegeben.[21] Schon das Wort "Erde" macht Schwierigkeiten. Ist der Planet Erde gemeint, das Element Erde oder die auch Erde genannte Urmaterie, die als *quinta essentia* von den Alchemisten angenommen wird? Sehr wahrscheinlich ist, dass Goethe den Lexikoneintrag "Daemogorgon" in Hederichs mythologischem Lexikon kannte.[22] Eine fünfte Möglichkeit resultiert aus der Demiurgen-Vorstellung der Gnosis, nach der Gott nicht der absolute Schöpfergott ist, sondern sich als Demiurg und Werkmeister an einer von ihm nicht geschaffenen Materie abmüht, sie nicht immer in den Griff bekommt und zuweilen geschehen lassen muss, dass dieser Materie auch andere Wesen, die nicht von Gott verantwortet sind, entspringen. In diesem Fall ist der Erdgeist von gänzlich anderer Natur als das, was Faust verstehen kann: Er träfe auf ein kategorial Anderes. Wenn 'Erde' für einen solchen Hintergrund stände, dann wäre die Beschwörung des Erdgeistes eine antitheologische und blasphemische Angelegenheit. Die Reflexion des Makrokosmoszeichens war noch theologieaffin, weil Faust die Ordnung, also die Affirmation der göttlichen Schöpfung meditiert hat, wenngleich er dabei nur sich selbst berauschte, statt sich von Gott berauschen zu lassen. Aber der Erdgeist, steht er für das, worüber Gott keine Gewalt hat, ist die Anrufung des absoluten Gegenteils, die Fremdheit an sich, das Ver-

21 Vgl. auch hier zusammenfassend Gaier, *a.a.O.*, Bd. 2, S. 396 und Bd. 3, S. 783ff.

22 Benjamin Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon*, Darmstadt, 1996 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1770), S. 858: "*Daemogorgon* [...] soll soviel als der Erdgeist heißen und wird für das erste und ursprüngliche Wesen aller Dinge angegeben [...]".

schlingende, die Rückseite Gottes, die selbst Gott nicht bekannt sein kann.

Goethe, der Schellings 1815 veröffentlichte Schrift *Ueber die Gottheiten von Samothrake*[23] für die zweite Walpurgisnacht konsultiert hat, könnte bei der Lektüre auf den Gedanken gekommen sein, das dort formulierte, gnostische Theorem von Gottes dunklem Grund[24] als eine nachträgliche Konzeptualisierung des Erdgeistes zu lesen. Entspränge der Erdgeist und mit ihm Mephisto einem gegen Gott gewendeten Grund, der nicht zur Gänze in Gottes Verfügungsgewalt liegt – Schelling diskutiert ja in der *Freiheitsschrift* von 1809 die Idee des radikal Bösen –, dann hat man es bei Mephisto nicht mit einem kleinen schalkhaften Teufelchen zu tun, sondern mit einer Grösse, die weit über den christlichen Satan hinausgeht. Wir hätten einen Abkömmling jener gnostischen Theorie zu denken, in der sich eine Materie selbst Gott

23 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, "Ueber die Gottheiten von Samothrake", in: *Schriften von 1813-1830*, Darmstadt, 1976. Schelling folgt in dieser Schrift seinen in der *Freiheitsschrift* (1809) und in der *Weltalter-Philosophie* (1813) entwickelten Philosophemen. So denkt er das Negative, die Nacht und die Materie nicht als Privation des Guten oder als sekundäres Implikat einer transparenten Schöpfung, sondern vielmehr als ermöglichenden Grund aller Erscheinung: "Denn diese Nacht ist nicht Finsterniß, nicht das dem Licht feindliche, sondern das des Lichts harrende Wesen, sie ist die sehnsüchtige, zu empfangen begierige Nacht" (S. 158). Somit wird die Schöpfung aus einem vorgänglichen Grund hergeleitet, der als "Hunger nach Wesen" (ebd.) oder als "schmachtendes Verlangen" (ebd.) gedeutet wird. Indem solches Schmachten nach Wirklichkeit als Innerstes der sehnsuchtsvollen Natur und als ihre bewegende Kraft (S. 161) anerkannt wird, postuliert Schelling einen der Erscheinung vorangehenden Grund, der als diejenige Materie gedeutet werden kann, der gegenüber ein Demiurgengott ein Verhältnis der nie vollständig auflösenden Arbeit einnimmt. Es kann vermutet werden, dass Goethe hier nachträglich eine konzeptionelle Bestätigung für eine radikale Deutung des Erdgeistes gefunden haben mag.

24 Vgl. ebd. S. 165: "[...] einer untersten, zu Grunde liegenden Kraft [...]." – Das gnostische Theorem von Gottes dunklem Grund formuliert Schelling schon 1809 in seiner Schrift "Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände" (in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Schriften von 1806-1813*, Darmstadt, 1983).

entzieht und also die Kraft haben sollte, eine autonome Parallelschöpfung zu kreieren.

Der Verlauf der dramatischen Handlung gesteht Mephisto diese Mächtigkeit nicht zu. Es ist klar, dass Mephisto nicht von *Dem Herrn* und dem Erdgeist zugleich geschickt worden sein kann. Betrachtet man aber die Serie der teuflischen Identitätszuschreibungen, so wird man auch diese, die radikalste und gefährlichste, nicht gänzlich verneinen können. Die Tricks des Tricksters des Teuflischen arbeiten auch mit der maximalen Drohung, eine gegen den Monotheismus gewendete dualistisch-gnostische Metaphysik zu ventilieren, in der es einen radikalen Ursprung des Teufels geben kann.

Eine verwirrende Rede oder: Verwirrung als teuflisches Prinzip

Verwirrend ist zweifelsohne jene Suada, die Mephisto führt, um sich der Nennung seines Namens zu entziehen. Dass er ein Teil von jener Kraft ist, "Die stets das Böse will und stets das Gute schafft" (V. 1335f.), ist eine Aussage, die, seltsamerweise, im "Prolog im Himmel" von Gott über Mephisto getätigt wird (V. 338). Sie steht im direkten Widerspruch zu der darauf folgenden Charakterisierung, nach der Mephisto der Geist sei, der stets verneint (V. 1338). Als nur verneinende Kraft kann er nicht auch Gutes schaffen, selbst unter göttlichen Theodizee-Bedingungen nicht. Schliesslich charakterisiert sich Mephisto sogar als Teil des Teils, der anfangs alles war, nämlich als "Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar" (V. 1349f). Nach dieser Aussage ist Mephisto jener Urmaterie entsprungen, an der sich ein Demiurgengott nur unvollkommen abarbeiten kann. In diesem Fall wäre er, im Sinne der eben geführten gnostischen Spekulation über den Terminus 'Erdgeist' eine Kraft, die aus einem Paralleluniversum gegen Gott entstanden ist und nicht einmal innerhalb des christlichen Universums als Abfall von Gott konzipiert werden kann. Stimmte diese Aussage, wäre Mephisto sogar noch gefährlicher als der Satan.

Man findet hier also eine sich steigernde Abfolge von Selbstaussagen, die in einem direkten Widerspruch zueinan-

der stehen: Zunächst den theodizeetheoretisch integrierten kleinen Teufel; dann einen Teufel, der als Verneinender immerhin noch theologieabhängig ist, denn das, was er verneint, wird die Theologie sein; schliesslich aber einen Teufel, der nicht einmal von Gott abhängig ist, weil er aus etwas entstanden ist, das Gott vorgängig ist und für Gott nicht gänzlich in seiner Gewalt zu stehen scheint. Es sind dies Optionen, die im theologischen Horizont der *Faust*-Dichtung allesamt diskutiert werden. Im Kontext der Erdgeist-Spekulation wäre Mephisto als Abgesandter des Erdgeistes ein substantieller Gegenspieler zu Gott, im Kontext der Theodizee-Dimension des "Prologs im Himmel" wäre Mephisto nur ein Schalk und ein kleines harmloses Teufelchen in der Hierarchie der Höllenteufel, als Gottes Gegenspieler wäre er zwar der starke Satan, aber letztlich doch auf die Definitionsmacht Gottes bezogen.

Faust, der sich diese Selbstcharakterisierungen anhört, bemerkt die Widersprüche nicht. Es bleibt auch für unsere Lektüre offen, ob wir die radikalste oder die harmloseste Option wählen. Es liesse sich auch die These aufstellen, dass Mephisto als der Schalk, der er ist, das ganze Ensemble der Theorieoptionen zum Besten gibt und sich einen Spass daraus macht, wenn schon nicht den hier etwas unter seinem intellektuellen Niveau agierenden Faust, so doch immerhin die aufmerksamen Leser durch einander widersprechende Optionen an der Nase herumzuführen. Mit dem gleichen Recht ist aber genau die gegenteilige Interpretation eine mögliche, nämlich die, dass Mephisto hier nicht als Schalk agiert, sondern nur so tut, als sei er ein Schalk. Die Pointe wäre dann die, dass die unauflösbare Widersprüchlichkeit seiner Selbstcharakterisierung gerade das zutiefst Erschreckende an ihm ist. Indem er nämlich drei Optionen sagt, die sich widersprechen und die dennoch alle drei zutreffen, ist er derjenige, der sich schlechthin überhaupt nicht fassen und beherrschen lässt. Dieses wäre in der Tat eine abgrundtief verstörende Option. Wir hätten es hier mit einer Person zu tun, die sich auf nichts festlegt, weil sie die Destruktion von allem ist. Genau genommen, haben wir es also eben nicht mit einer Person zu tun, auch nicht mit einem Charakter, sondern mit der Widersprüchlichkeit selbst, dem Prinzip des Widerspruches als solchem, dem Prinzip dessen, was überhaupt nicht sein kann.

Artikuliert sich dieses Prinzip, so artikuliert es sich als Witz, als Schalk, als Narr, aber die definitorische Nullposition, die damit auch markiert wird, ist zugleich das Erschreckendste und Bodenloseste, das sich denken lässt. Hier würde der Trickster in der Tat im Rücken der Definitionen agieren und sie ihrer gegenseitigen Haltlosigkeit überführen.

Im Kontext der dramatischen Handlung muss man freilich beachten, dass Mephisto an dieser Stelle durch seine Flucht von Argumenten vor allem eines erreichen will: Er möchte seinen Namen nicht nennen, denn wenn er es täte, hätte Faust namensmagische Macht über ihn.[25]

Zur Ontologie des Teufels

Viele Interpretationen des *Faust* haben sich mit der Charakterisierung Mephistos abgemüht. Aber es evident, dass die Frage nach Mephistos Charakter eine grundsätzliche Schwierigkeit aufwirft. Es handelt sich nicht um einen Menschen. Mephisto hat sogar nur zufällig Menschengestalt. Zunächst ist er ein langer Pudel (V. 1250), dann ein breiter Pudel (V. 1250), dann ein sich hebendes Etwas (V. 1251), dann ein Nilpferd (V. 1254), dann ein Etwas mit feurigen Augen und schrecklichem Gebiss (V. 1255), dann schwillt es mit borstigen Haaren (V. 1303), dann sieht es aus wie ein Elephant (V. 1311), dann zerfliesst es zum Nebel (V. 1304). Bei alledem würden wir die Frage nach dem Charakter wohl nicht stellen. Aber es tritt schliesslich ein Scholastikus hinterm Ofen hervor, was Faust durch Lachen quittiert. Ulrich Gaier kommentiert dies, indem er Faust eine Verharmlosung vorwirft.[26] Faust halte die satanischen Metamorphosen dort an, wo die Gestalt am menschlichsten ist, und so verdränge er durch Anthropomorphisierung, dass er es mit einem viel gefährlicheren Gesellen zu tun habe, als er vermeint. Der Erdgeist, über den Faust keine Gewalt hatte, hat ihn zurückgewiesen. Bei Mephisto glaubt Faust eine Gewalt zu besitzen, nämlich die über die Gestalt, und deshalb hält er ihn für ungefährlich. Aber

25 Vgl. Gaier, *a.a.O.*, Band 2, S. 201.
26 *Ebd.*, S. 198ff.

Mephisto, von Faust vermenschlicht, wird, wie es in Vers 3371 heisst, Faust zunehmend "einteufeln".

Hält man sich dies vor Augen, dann wird klar, dass wir es hier nur per verharmlosendem Zufall mit einem Wesen in Menschengestalt zu tun haben. Oder stärker noch: Weil Faust in magischen Dingen ein ziemlicher Dilettant ist – insofern er darauf verzichtet, sich Mephistos Namen sagen zu lassen; er lässt sich einschläfern und den noch in seiner Gewalt befindlichen Teufel entkommen; er bietet ihm später wieder Einlass –, ist Mephistos Verwandlungswesen in der harmlosesten Gestalt des Menschenähnlichen fixiert worden. Der Trickster tritt als Scholastikus auf. Mephisto selbst bezeichnet seine Menschengestalt als "Mäskchen" (V. 3539). Von Faust wird er weiterhin als "des Chaos wunderlicher Sohn" (V. 1384) und mit dem biblischen Ausdruck Fliegengott (V. 1333) bezeichnet.

Mephisto, der mit der Figur des Tricksters die Verschlagenheit und die Kontraposition zum mythogenen Ernst teilt, ist auch in seiner Metamorphosenreihe dem Trickster verwandt. Denn dessen Spiel mit Identitäten beinhaltet die Mimikry an die eigenen Eigenschaften und damit eine reale Verwandlungsfähigkeit.

Der Teufel ist anachronistisch geworden

Mephisto verschafft Faust die Kapitalmittel, die es ihm ermöglichen, seine imaginären Bedürfnisse umzusetzen. Schon die Grundlage für Fausts Begehren, in Gretchen die Personifikation der schönsten aller Frauen zu sehen, ist durch Geld erzeugt. Denn in der "Hexenküche" trinkt Faust eine Substanz, die ihn verjüngt und sexuell erregt. Von ihr wird gesagt, dass sie "nicht mehr im mind'sten stinkt" (V. 2524). Diese Eigenschaft wird in der Regel dem Geld zugesprochen, Geld stinkt nicht. Normalerweise kann man Geld nicht trinken, aber genau dies gilt für die magische Semantik nicht. Denn es ist das sogenannte *aurum potabile*, welches als verflüssigtes Gold Reichtum, Gesundheit und ein langes Leben

verschaffen soll.[27] Es wird also diese Substanz sein, die die Hexe Faust zusammenmischt und ihm zum Trinken gibt. Somit wird Fausts Verjüngung durch eine Inkorporierung des Geldes und des Goldes erzeugt. Was er fortan als derart Verjüngter an Bedürfnissen artikuliert – in jedem Weib wird er infolge des Trankes Helenen sehen –,[28] ist nichts anderes als die Selbstreferenz des Zahlungsmittels. Faust produziert Bedürfnisse, die in einer Semantik des Kaufens, des Erwerbens und der Akkumulation verhandelt werden können. Faust also produziert Bedürfnisse, die auf dem Niveau des ausformulierten Kapitalismus zu denken sind.[29]

Das Reich des Satanischen wird in der ersten Walpurgisnacht als Reich des Geldes verstanden, denn im Berg, so notiert Mephisto, glüht der Mammon (V. 3915) als dessen Substanz. Später trifft Mephisto auf eine Gruppe älterer Herren. Es handelt sich um einen General, einen Minister, einen Parvenü, und einen Autor (V. 4072-4091). Diese erzählen ihm, was sie in der Welt getrieben haben, worauf Mephisto, wie die Regieanweisung aussagt (V. 4091f.), auf einmal sehr alt erscheint. Offenkundig wird die satanische Macht geschichtsphilosophisch gedacht und zwar in dem Sinne, dass das Böse nicht mehr in einer Person zentriert, sondern strukturell geworden ist. Es gibt in der "Hexenküche" den interessanten Satz: "Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben" (V. 2509). Das satanische Prinzip des Bösen wird mit dem Weltzustand selbst identifiziert. Der Teufel sieht seinen Ana-

27 Gaier, *a.a.O.*, Bd. 3, S. 610.

28 So Mephistos letzte Verse der "Hexenküche", auf die als erstes Weib in der nächsten Szene Gretchen erscheint: "Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe" (V. 2603f.).

29 In dieser Thesenbildung wird angedeutet, dass schon für den ersten *Faust* eine Lektüre möglich ist, wie Schlaffer sie für den zweiten *Faust* ausformuliert: Heinz Schlaffer, *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989. – Wenn die These stimmt, dass der Faust der "Hexenküche" das flüssige Gold trinkt, dann kann die Schlussfolgerung lauten, dass sämtliche darauf folgende Taten Fausts, also auch das ganze Ensemble seiner kulturellen Tätigkeiten, seien sie produktiv oder destruktiv, eine Folge der Geldwirtschaft sind, so dass das Imaginäre, für das Faust einsteht, das Realisat einer nationalökonomischen Theorieformation ist, in der durchaus die Ware Kultur als konstituierend für den Wirtschaftsprozess angesehen wird.

chronismus ein und altert folglich. Er realisiert, dass Generäle, Minister, Parvenus und Autoren strukturell Teufelswerk treiben. So wird das satanische Prinzip anachronistisch, weil das Geld und seine Agenten dieselbe Macht des Bösen haben wie einst der Satan es hatte.

Das implizite Theorem vom anachronistisch gewordenen Teufel wandert im vierten Akt von *Faust II* in die Ebene der Form ein. Der Akt beginnt im Hochgebirge, in der zweiten Szene befinden wir uns auf dem Vorgebirge und in der dritten Szene in des Gegenkaisers Zelt, also in der Ebene, in der die Umstülpung, die Revolution der menschlichen Verhältnisse besiegelt wird. Der Akt buchstabiert also einen Abstieg von der Höhe des Gebirges in die Tiefen der Ebene. Aber mit diesem Abstieg hat es etwas Eigentümliches auf sich, denn eigentlich ist dieses Gebirge die umgestülpte Hölle. Mephisto gibt nämlich eine seiner, wie Faust es nennt, närrischen Legenden zum Besten (V. 10073). Als Gott, so führt er aus (V. 10075-10094), die Welt schuf, verbannte er aus Gründen, die er anzugeben wüsste, Luzifer und alle Teufel in eine tiefste Tiefe, in welcher freilich die teuflische Gesellschaft recht bedrängt und unbequem zu sitzen kam. Sie spuckte Schwefelgestank und Gas aus der Hölle aus, es gab eine riesige Explosion, und das, was wie ein Trichter nach unten in die Hölle hinuntergefaltet war, wölbte sich nach oben hinaus und ergab einen Berg. Dieser Berg, auf dem man jetzt also steht, so führt Mephisto aus, war ehemals der Grund der Hölle und ist nun ein Gipfel. Das Unterste wurde also ins Oberste gekehrt und die Teufel auf diese Weise an die frische Luft versetzt, wo sie sich nun auf der Oberfläche der Welt ausbreiten; die Hölle ist entleert und auf die Erde ausgegossen.

Diese närrische Legende hat es in jeglicher Weise in sich. Neben einer naturwissenschaftlichen Interpretation ist eine sozialgeschichtliche, die hier interessieren soll, möglich. Das Theorem des alt gewordenen Teufels wird also im vierten Akt des zweiten *Faust* erneut aufgenommen. Denn indem man nun vom Grund der Hölle, die umgestülpt ist, absteigt in die Wirklichkeit des sozialen Lebens, also in den Krieg, wird das Böse mit den Herrschaftsverhältnissen gleichgesetzt. Die Siebenmeilenstiefel (V. 10066f.) des Fortschritts, also der aggressiv beginnende Frühkapitalismus des 19. Jahrhunderts, sind der strukturell gewordene Teufel. Der vierte und fünfte

Akt handeln in der Hölle, die mit den Verhältnissen des frühen 19. Jahrhunderts strukturell identifiziert wird.

Der *Faust II* geht einen radikalen Schritt. Der erste Akt des *Faust II* findet noch auf der Erdoberfläche in den Herrschaftsgebieten des spätfeudalen Hofes statt. Dort wird Faust paralysiert, den zweiten und den dritten Akt träumt er in einem Zustand des komatösen Paralysiert-Seins, im vierten und im fünften Akt wird er durch Mephisto direkt in die Hölle versetzt, nämlich in die historische Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts. Unter den Bedingungen der Hölle gibt es kein richtiges Handeln. Dieser Satz ist direkt auf den vierten und den fünften Akt anzuwenden. Für die Frage nach dem Teufel heisst dies aber: Der Teufel ist anachronistisch geworden.

Auch für diese gedankliche Position kann man auf eine Referenz verweisen. Schleiermacher hat in seinem Buch *Der christliche Glaube*[30] postuliert, der Teufel "solle für uns als thätiges Wesen Null werden. Dann aber giebt es auch für uns, im christlichen Sinne des Wortes, keinen Glauben an ihn." Diese Aussage, die theologiegeschichtlich die dogmatische Irrelevanz der Rede vom Teufel besiegelt, zieht die Konsequenz aus der im 18. Jahrhundert im Rahmen der Diskussion um die natürliche Religion vollzogenen Entmythologisierung des Teufels. Goethe war sich dessen bewusst, dass er mit seiner Teufelsgestalt eine Remetaphorisierung einer Position vornahm, die infolge ihrer kritischen Entmythologisierung den dogmatischen Ernst verloren hatte.[31] Goethes Teufel ist im Sinne von Hans Blumenbergs "Metaphorologie" das Ergebnis einer Rhetorik der Verweltlichung.[32] Der Teufel steht poetisch dann zur freien Verfügung metaphorischer Revitalisierung, wenn ihm dort, wo ihm vormals Substanz zugesprochen wurde, der kritische Prozess gemacht wurde. Dass im *Faust* der Teufel seinem eigenen Anachronismus konfrontiert ist, dass er zudem geschichtlich gedacht wird – u.a. durch die Versetzung

30 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Der christliche Glaube* [1821-1822], hg. von Hermann Peiter, Berlin / New York, § 55.3, S. 159.

31 Hans Blumenberg, "Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit", in: ders., *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt am Main, 1979, S. 87.

32 Hans Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt am Main, 1974, S. 119-140.

in die antike Welt, in der er keine Macht hat –, zeigt Goethes geschärftes theologiegeschichtliches Bewusstsein.

Dass Mephisto seinen Anachronismus durch die implizite Aussage kontert, das Böse sei strukturell geworden, reicht das Problem gleichsam unterhalb der theologischen Argumentation weiter. Denn der Teufel als Trickster des Teuflischen treibt die Ironie bis in die eingesehene Selbstaufhebung seiner Gestalt bei Fortbestehen seiner Eigenschaften.[33] An diesem Punkt wird deutlich, dass Gestalthaftigkeit (der Teufel als agierende Figur) und Eigenschaftsbündel (das Teuflische als strukturelle Matrix) in einer internen Dialektik stehen. Denn in der dramatischen Vergegenwärtigung ist es die Figur, die als Subjekt spricht, um die Gedankenfigur zu formulieren, die auf die Aufhebung seiner selbst als Subjekt zielt. Indem der Trickster sich aufhebt, konstituiert er sich performativ durch den Akt der Aufhebung. Die Tricksterfunktion des Teuflischen führt immer wieder zum Trickster zurück. Hier liegt der Grund für die Figuralität des Dramas.

Der Teufel als Trickster

Die Situation ist verwirrend. Mephisto unterliegt einer Serie von Eigenschaftszuschreibungen, die sich nicht vereinheitlichen lässt. Auf der basalsten Ebene, derjenigen seiner ontologischen Substanz, gibt es ihn gar nicht oder genauer: Es gibt ihn nur temporär als zufällig festgestellte Gestalt innerhalb eines offenen Verwandlungsgeschehens. Als diese instabile Figuration ist er einmal der Hofnarr des Satans oder der Schalk Gottes, ein anderes Mal ein kleiner Unterteufel, dann der Satan selbst, vielleicht sogar eine autonome Gegenkraft zu Gott und schliesslich wird er, was immer er sei, zum geschichtsphilosophischen Anachronismus. Zur Verwirrung kommt hinzu, dass die wesentlichen Identitätszuschreibungen von ihm selbst in dem Versuch, die Nennung seines Namens zu verhindern, gewusst und gesagt werden. Damit findet die Verwirrung nicht nur auf der Ebene der Eigenschaften statt,

33 Der schon zitierte Satz vom Abhandengekommensein des Bösen bei Fortbestehen der Bösen (V. 2509) wird von Mephisto gesprochen.

sondern auch auf der Ebene desjenigen Diskurses, der die Eigenschaftszuschreibungen erzeugt. Würde man dieser zweiten Ebene eine dritte hinzufügen, so könnte man behaupten, dass es gerade eine solche Verwirrung sowohl in der *ratio essendi* wie auch in der *ratio cognosciendi* sei, die das Wesen des Teufels ausmache. Indem mit dieser Figur die formale Seite der Definitionsunmöglichkeit zum inhaltlichen Definiens erhoben wird, verdoppelt sich die Verwirrung, was sich wiederum, und so ins Unendliche, als Eigenschaft des Teuflischen bezeichnen liesse.

In diesem sehr präzisen Sinne ist Goethes Teufel der göttliche Schelm, nämlich der Schelm, der alle göttlichen Semantiken unterläuft und destabilisiert. Indem die unter sich differenten Eigenschaftsbündel des Teuflischen gerade in ihrer Nichtkompatibilität formal identisch gesetzt werden, ist "des Chaos wunderlicher Sohn" (V. 1384) der Inbegriff aller Tricks, er kennt zu jeder Ordnung die ihr zugehörige Unordnung, seine Listen sind als solche nicht fixierbar, da er alle Orte des ontologisch Unmöglichen auf eine unmögliche Art, nämlich *zugleich* besetzt. Rein formal gesehen ist dieser Teufel der Archi-Trickster aller Trickster.

Zur Figur des Tricksters gehört freilich auch, dass er trotz seiner Macht vom ihn definierenden System abhängig bleibt. In diesem Sinne lässt sich fragen, ob Goethes *Faust* eine spezifische Antwort auf den Teufel kennt (oder im Sinne der Goethephilologie: Warum unterliegt Mephisto?). Goethes stets seltsame Art, über metaphysische Fragen nachzudenken, kann dabei nur zu einer Antwort führen, die noch paradoxer ist: Gott ist der grössere Trickster.

Epilog: Der Trickster hat seine Grenzen oder: Gott ist der grössere Trickster

Gretchen wird von einer dem Teufel opponierenden Stimme gerettet. Es wird eine männliche Stimme sein. Faust hingegen wird zur Mater Gloriosa geführt. Damit wird am Ende der Mann von einer Frau erlöst, während im Prolog zwei Männer (Gott und Teufel) über einen anderen Mann (Faust) wetten. Was ist der Sinn dieses metaphysischen Gender-Karussells? Ist

es vielleicht so, dass die Erlösung Fausts durch Gott nicht möglich gewesen wäre, aber durchaus noch für die gnadenreiche Mutter Gottes? Wenn dem so wäre, haben wir dann einen Bruch in der Rahmenkonzeption zu konstatieren, so dass die Wette zwischen Gott und Mephisto im Vagen bleibt und Faust durch eine Dritte gerettet wird? Dieser Dritten spricht die Figur *Una Poenitentum* (das gewesene Gretchen) zu, so dass Faust, der zu den Müttern ging, von den Frauen behütet wird. Das ist ein hoch seltsames Szenario, eine Arbeitsteilung der Geschlechter *in metaphysicis*, die mit der Dimension einerseits der männlichen Wette um die Macht auf Erden, andererseits der weiblichen Gnade in der Frage des Seelenheils agiert.

Der Disput zwischen Mephisto und dem Herrn spielt in der Sphäre einer strengen alttestamentarischen Strafgottheit, während die am Ende von *Faust II* auftretende Mater Gloriosa der Ganden- und Erlösungssphäre des Neuen Testaments entstammt. Was Mephisto also mit dem Herrn aushandelt, ist unter den für *Faust II* anachronistisch gewordenen Semantiken des Alten Testaments ausgehandelt und kann insofern keine Geltung für eine Semantik des Neuen Testaments beanspruchen. Anders formuliert: Die Kalküle des Teufels sind alttestamentarisch, er hat zumindest hinsichtlich der Wettsemantik das Heilsgeschehen des Neuen Testaments nicht mitbekommen. Erlösung aus Gnaden ist ein Mysterium, das sich nicht berechnen lässt, aber Mephisto ist der, der berechnen will und auf der Ebene der Vertragsvereinbarungen agiert. Gott spielt also mit Mephisto nicht gerade *by fair means*: Er tritt alttestamentarisch als "Der Herr" auf, wo er mit Mephisto wettet, und sichert sich neutestamentarisch Fausts Seele, indem er die in die Wette nicht involvierte Mater Gloriosa auftreten lässt. Gott spielt mit seinem Personal, ein netter Trick. So legt man, als der grössere Trickster, den teuflischen Erzschelm herein.

Ist Gott selbst ein Trickster? Man wird sich auf eine kleine theologische Spekulation einlassen müssen. Wenn der Herr den Mephisto dermassen marginalisiert, dass er ihn nur als Schalk nimmt, warum gibt es dann diesen Mephisto überhaupt? Von der christlichen Semantik her gesehen ist alles, was ist, notwendig und gerechtfertigterweise vorhanden. Also muss es auch für Mephisto einen Grund für sein Dasein ge-

ben, der über die durch den Herrn ergangene Marginalisierung hinausgeht. Und Mephisto scheint diesen Grund zu benennen: Der Herr habe sich das Lachen abgewöhnt (V. 278). Was liegt näher als zu mutmassen, dass der Herr Mephisto braucht, um diesen Mangel, nicht mehr lachen zu können, zu kompensieren? Stimmte dies, dann braucht der Herr Mephisto konstitutiv. Das Lachen des kleinen Teufels ist im System der Gottheit strukturell eingebaut. Damit der Herr nicht in der puren Tautologie seiner Herrlichkeit erstarrt, muss er sich seinen Störenfried halten. Oder anders, naturphilosophisch (mit Schelling) gesprochen: Das innere Leben der Gottheit kann nicht nur das Verströmen und die Ausbreitung der Herrlichkeit sein, es muss auch die Kontraktion, die Zusammenziehung implizieren, damit in Reaktion darauf die Gegenbewegung einsetzen kann. Goethe dacht sich das Leben als die Rhythmik von Aktion und Reaktion, von Systole und Diastole, von Ein- und Ausatmen. Gott selbst kann sich nur in seiner Herrlichkeit verausgaben, er ist konstitutiv Altruist, also braucht er jemanden, der konsequent Egoist ist, damit auch die Zusammenziehung stattfindet. Indem Gott also den Teufel zulässt, schafft er sich die Bedingung für sein Leben. Wenn diese Spekulation stimmt, dann hiesse das, dass Gott einerseits von Mephisto und seinesgleichen abhängig ist – er braucht die Negation –, während er andererseits das Negative immer wieder und mit Sicherheit überwindet, um so seine Positivität zu erzeugen. Mit Mephisto wählt sich der Herr den Hofnarrn, damit er etwas zu lachen hat.

Denkt man Gott als Trickster, dann muss man in Gott eine Unterscheidung zugrunde legen, die extern der Unterscheidung *sub specie temporis* versus *sub specie aeternitatis* entspräche. Genau dies macht Schelling in seiner *Freiheitsschrift* (s.o.), wenn er einen vorgänglichen Grund in Gott behauptet, der die Kontraktion erlaubt, aber von Gott stets und immer bewältigt wird. Systemlogisch ist dieser Grund notwendig, ebenso systemlogisch kann er für Gott nie als solcher gefährlich werden. Nichts anderes als dies ist die Funktion Mephistos. Er ist Gottes interner Trickster, weil Gott selbst diese Funktion in seiner Vollkommenheit – und das heisst: immer wieder – durchspielt. Das metaphysische System des *Faust* ist in diesem Sinne eine paradoxe Schleife. Die bei-

den Männer, die sich am Anfang lakonisch verabreden, das alte Spiel erneut zu spielen, wissen jederzeit, dass sie in ihren verschiedenen Personen doch nur die gesamte Instanzenlehre der christlichen Bürokratie wiederholen, aber sie wissen zugleich, dass sie, indem sie es tun, ihr Leben reproduzieren, welches in nichts anderem als in dieser Wiederholung besteht. So kann man es in der "Klassischen Walpurgisnacht" lesen. Oder auch schon im "Prolog im Himmel": "Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern, / Und hüte mich mit ihm zu brechen" (V. 350f.).

Abstract

In this article, rather than the devil itself, Goethe's Mephisto is interpreted as a *trickster* figure or a rogue impersonating diabolical qualities. His charactersitics contrast sharply. According to some passages, Mephisto is but Satan's 'court-jester,' his powers limited to the *phantasmata*. The highly problematical relation between Mephisto and the *Erdgeist* results in a conception incorporating features of the Gnosis. Mephisto's strategies are decidedly confusing and contradictory. This character lacks ontological stability. Mephisto realises that he has become anachronistic in the sense of philosophical history. Supposing he was a trickster figure, all of his complex and opposing traits reveal their mutual significance. Finally, the article raises the question whether God might be a greater trickster.