

Der Teufel und der Mensch als Protagonisten der Teufelpaktgeschichten im zeitgenössischen Kontext: Beispiel *Peter Schlemihl*

Markéta Buršová

1 Einleitung

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Darstellung des Motivs des Teufelpaktes in der Goethezeit. Zu diesem Motiv gehört nicht nur der tatsächliche Paktabschluss, sondern auch die Figuren des Bündners und des Teufels. Diese beiden Figuren erfahren seit der Zeit der Aufklärung wesentliche Veränderungen, wobei die Verwandlung des Widersachers am deutlichsten und auffälligsten ist.

Bei diesem Aufsatz handelt es sich um einen Ausschnitt aus der Dissertationsarbeit der Autorin, die sich mit dem Vergleich von mehreren Texten aus der Goethezeit beschäftigt, wobei in dem Korpus nicht nur die kanonischen Texte einbezogen werden, sondern auch Texte der Trivial- bzw. Unterhaltungsliteratur, die die Forschung überwiegend vermeidet, die jedoch auch einen Einblick in die zeitgenössische Wahrnehmung des Teufels und des Teufelpaktes vermitteln können (so werden in der erwähnten Dissertation neben *Peter Schlemihl* oder Goethes *Faust* auch Fouqués *Geschichte vom Galgenmännlein*, Zschokkes *Walpurgisnacht*, Contessas *Magister Rößlein* oder Spieß' *Petermännchen* besprochen). Aus der Analyse ergeben sich verschiedene Teufelstypen und Teufelpaktszenen, die eine Reihe von Ähnlichkeiten aber auch manche Unterschiede aufweisen und von einem komplexen literarischen Bild zeugen.

Primär geht es um die Frage, welchen Typus Chamissos Teufel repräsentiert und ob es etwa Unterschiede oder Parallelen mit anderen (nicht nur) zeitgenössischen Teufelsgestalten gibt. Es wird nämlich davon ausgegangen, dass die Teufelsfigur und das Teufelpaktmotiv mehr oder weniger jeweils diejenige Zeitperiode reflektieren, innerhalb der sie thematisiert werden, und auf die Mängel oder Probleme etwa in dem Gebiet der Gesellschaft, Politik, Moral u. ä. hinweisen. Da Chamissos Werk in der Zeit der wesentlichen gesellschaftlichen Veränderungen entstand und gleichzeitig von dem starken kirchlichen Einfluss befreit war, ermöglicht es dem Autor mit dem eigenen Text freier umzugehen und die erwähnten Motive als Mittel der eigenen kritischen Ansätze zu nutzen.

Der Beitrag besteht aus drei Teilen: Der erste Teil widmet sich den Varianten des Paktabschlusses, so wie er seit dem 18. Jahrhundert geschildert wird, wobei auf konkrete literarische Texte des erforschten Zeitraums Bezug genommen wird. Näher wird dann auf die Figur des Bündners eingegangen, für den der Paktabschluss und das nachfolgende Geschehen ein Ereignis bedeutet, das für seine mentale Entwicklung und sein ‚Reifwerden‘ signifikant ist.

Im Fokus des nächsten Teils steht dann das Motiv des Teufelsbundes als ein Mittel der Kritik am frühen Kapitalismus, an der modernen, an Geld orientierten Gesellschaft und am Sitten- und Moralverfall. Darauf aufbauend wird in dem letzten Teil am konkreten Beispiel, nämlich Adalbert von Chamissos *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* gezeigt, wie die Teufelsfigur dargestellt wird, welche Gründe den Bündner Peter zum Handel mit dem Teufel führen und nicht zuletzt wie die Szenen der Interaktion zwischen dem Teufel und dem Menschen verlaufen, welche Argumente und welches Vorgehen der Teufel einsetzt und welche Konsequenzen aus der Entscheidung, den Schatten (bzw. die Seele) gegen Geld zu tauschen, für Peter folgen.

Die Analyse des Textes soll die Argumentation der vorangehenden Teile unterstützen und zeigen, welche Symbolik das ‚modern‘ gemeinte Teufelspaktmotiv in sich trägt und wie es an den zeitgenössischen Leser und seine Moral appellieren soll.

2 Die Teufelsfigur an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und die Mannigfaltigkeit der literarischen Teufelspaktvarianten. Der Bund mit dem Teufel als eine negative Lebensphase?

Der Glaube an den Teufel als solchen wird seit dem 18. Jahrhundert wesentlich schwächer. Damit ändert sich auch die Wahrnehmung des Satans, dieser hört allmählich auf, als Verursacher des Bösen in der Welt betrachtet zu werden, sondern es ist nun die Aufgabe des Menschen, die Verantwortung für eigene Taten zu übernehmen (Vgl. Vieregge: 2008, 88). Der Mensch kann sich nicht mehr damit verteidigen, dass es der ‚Böse‘ war, der seine Sünde verursachte, sondern er muss ihre Quelle in der eigenen Seele suchen. Damit wird auch die Diskussion über das Gute im Menschen eingeleitet. Die Widerstandsfähigkeit des Menschen wird auf die Probe gestellt. Gewinnt oder verliert er im Kampf mit dem Bösen (d.h. mit seinen eigenen dunklen Seiten)? Fromm zu sein und sich auf göttlichen Schutz zu verlassen, reicht daher nicht mehr aus. Nicht nur sündhafte, sondern auch fromme Individuen können gefährdet sein. Das ‚Opfer‘ hat trotzdem immer Hoffnung auf Rettung, die ‚satanische‘ Macht ist nie absolut und sie nimmt mit der mentalen Stärke des unter Probe stehenden Protagonisten ab. Obgleich der Teufel über hervorragende magische Kräfte verfügt, gibt es verschiedene gleichfalls magische ‚Verfahren‘, wie man ihn verbannen kann. Faust malt beispielsweise einen Drudenfuß auf den Boden, worauf Mephisto in Fausts Zimmer gefangen bleibt. Der Diener Peter Schlemihls verjagt den Teufel mit einem Kreuzdornknüttel und der Widersacher scheint nicht überrascht zu sein: „Jener, als sei er solcher Behandlung gewohnt, bückte den Kopf, wölbte die Schultern und zog stillschweigend ruhigen Schrittes seinen Weg über die Heide weiter“ (Chamisso: 1906, 311). Außerdem kann sich der Teufel ohne das Wissen und die Einwilligung der jeweiligen Person ihrer Seele nicht einfach bemächtigen, vielmehr wird er von der jeweiligen Figur bewusst oder unbewusst ausgesucht. Falls Satan sein Opfer um die Seele ohne etwaige Möglichkeit der Verteidigung berauben könnte, wäre die Harmonie des Bösen und des Guten grundsätzlich gestört (Vgl. Vieregge: 2008, 273).

Die Varianten der Schilderung des Teufelspaktes in der Romantik sind mannigfaltig. So begegnet man etwa in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, auf die weiter unten ausführlicher eingegangen wird, einem Teufelspakt klassischer Art, obwohl die Beweggründe des Bündners durchaus die Spezifika der ‚modernen‘ Zeit reflektieren. Der Pakt wird mit eigenem Blut unterschrieben, der Teufel soll dem Protagonisten im Diesseits Dienste leisten und nach einem Fristablauf soll hingegen der Protagonist der Hölle dienen. Ganz ähnlich wird auch der Paktabschluss in Wilhelm Hauffs *Phantasien im Bremer Ratskeller* (1827¹) gestaltet. Der Protagonist, Balthasar Ohnegrund, trägt seinen Namen in ein satanisches Buch ein – eine Vorstellung, die dem Volksglauben entstammt. Die Situation unterscheidet sich jedoch darin, dass Balthasar nach seinem Tode jeden September als Geist auferstehen und im Weinkeller den Weingeistern dienen muss.

Beinahe alle Teufelspaktgeschichten enthalten auch übernatürliche Elemente und Ereignisse, die man, falls der Teufel thematisiert und dabei aus den Volkssagen und -märchen geschöpft wird, nur schwierig vermeiden kann. Sie zu vermeiden ist dabei auch unerwünscht, da die Verweise auf das Extra-Empirische beibehalten werden sollen.

Andere Texte thematisieren eher implizit abgeschlossene Teufelsbünde, beispielsweise E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* (1815/16), wo die Mittel der schwarzen Magie in

¹ Mit dem Entstehungsjahr 1827 steht dieser Text bereits an der Grenze der Romantik, trotzdem gestatte ich mir, ihn hier anzuführen.

Form eines geheimen Elixiers zum Abschluss des Teufelsbundes dienen. Unter dem Einfluss des Elixiers, das angeblich nach einer Art Legende der Teufel dem heiligen Antonius angeboten haben soll, gerät der Protagonist Medardus in einen fieberhaften Zustand und begeht eine Reihe grausamer Taten. Die Wirkung der Elixiere wird für eine bloße Legende gehalten, wobei durchaus im Sinne der aufklärerischen Ideen die Elixiere auf magische Weise nur dann wirken können, wenn man an ihre Wirkung glaubt (Vgl. Matuschek: 2021, 264). Die Situation ähnelt dem Verzehr der verbotenen Frucht und der daraus folgenden Schuld und Bestrafung. Daneben spielt in diesem Fall die Erbsünde eine Rolle, da der Protagonist bereits vor dem Verzehr der Elixiere Neigungen zu (Tod)Sünden aufweist. Es ist dabei eher außergewöhnlich, dass Satan nie in seiner physischen Gestalt erscheint, er agiert nur im Hintergrund, trotzdem tauchen im Roman mehrere Figuren auf, die deutlich teuflische Züge tragen. Gleichzeitig darf aber nicht übersehen werden, dass auch in diesem Fall die Figuren für das eigene Verhalten verantwortlich sind und die Elixiere nur ein Mittel zum Zweck darstellen, indem sie in dem bereits sündhaften und schwachen Menschen die schrecklichsten ‚Nachtseiten‘ erwecken. Selbst wenn der Mensch die Konsequenzen im Voraus kennt, ist seine Bereitschaft zur Sünde deutlich in seinem Inneren verwurzelt. In diesem Sinne ist der Teufel nur eine Metapher des Bösen im Menschen, wie bereits wiederholt hervorgehoben wurde (Vgl. Vieregge: 2008, 98ff.).

Die Protagonisten schließen den Pakt nur selten aus eigenem Antrieb. Es kommt zu keinen direkten und absichtlichen Teufelsbeschwörungen und wenn schon, dann eher aus einer naiven Neugier der Figuren (so z.B. in Contessas *Magister Rößlein* aus dem Jahre 1810). Die Figuren ergreifen die Gelegenheit zur Verbesserung ihrer Lebenssituation, bei allen rächt sich jedoch schließlich die Tatsache, das Extra-Empirische nicht ernst genommen zu haben.

Volker Hoffmann (1991: 117) spricht über eine „Untergruppe der narrativen Lebensgeschichten, genauer [über] eine spezifische Form von *negativen* Lebensteilgeschichten“, deren Entwicklung mit dem Aufstieg der Novellistik und der Wirkung des Dramas *Faust-Fragment* aus dem Jahre 1790 zusammenhängt, wobei die Lebensgeschichten allgemein unter den epischen Formen der Goethezeit und später auch des Realismus zu dominieren anfangen. Es ändert sich nämlich die Betrachtungsweise des menschlichen Lebenslaufes: Das Leben wird nicht so stark durch Gottes Willen bzw. unkontrollierbare Schicksalsschläge bestimmt, sondern durch den sich kontinuierlich entwickelnden Menschen selbst (Vgl. Hoffmann: 1991, 118). Der Mensch prägt sein Leben mithilfe seiner Lebenskraft, auch wenn nicht immer auf positive Art und Weise. Wie oben erwähnt, kann die Gestaltung des eigenen Lebens durchaus negativ ausfallen: Dann geht es um eine „negative Bildungs- oder Initiationsgeschichte, die Verführungsgeschichte, die oft in Form eines Teufelspaktes gekleidet wird“ (Vgl. Hoffmann: 1991, 119).

Im Prinzip handelt es sich um Entwicklungs- und Bildungsgeschichten, die Parallelen mit den Bildungsromanen aufweisen, die sich seit dem 18. Jahrhundert großer Popularität erfreuten. Der Protagonist setzt sich mit seiner Umwelt und den Fallstricken des Lebens auseinander, bis seine Persönlichkeit am Ende dieses Prozesses genügend reif wird (Vgl. Martini: 1991, 198). Der Prozess ist jedoch nicht in jedem Fall erfolgreich. Teilweise wird die Tradition des Bildungsromans auch durch das Mittel der romantischen Ironie parodiert (beobachtet man den Ausgang der Geschichte Peter Schlemihls, dann muss man feststellen, dass Schlemihl keinen wahren Zweck des Lebens findet – und dies gilt auch bei manchen anderen Figuren der romantischen Teufelspaktgeschichten).

Hoffmann bestimmt die sich wiederholenden Merkmale solcher Lebensgeschichten, in denen ein junger Mann in einer Mangelsituation von einem Teufel oder einem teuflischen Menschen zum Paktabschluss verführt wird. Ähnlich wie im Fall des Entwicklungs- oder Bildungsromans ist der Protagonist ohne Ausnahme ein junger bürgerlicher Mann; eine Frau als Hauptfigur solcher Geschichten wäre undenkbar, was natürlich mit der marginalisierten gesellschaftlichen Stel-

lung der Frauen um 1800 zusammenhängt. Es sind Männer, die sich mit der Gesellschaft auseinandersetzen, da sie sich an ihrer Gestaltung aktiv beteiligen und ihre eigene Identität bestimmen und verteidigen müssen. Der Held befindet sich in einer kritischen Lebensphase „zwischen Herkunftsfamilie und Fortpflanzungsfamilie“ (Vgl. Hoffmann: 1991, 120) und begreift die Konsequenzen seiner Entscheidungen (noch) nicht. Falls es in dieser Phase zum Abschluss eines Teufelsbundes kommt, ist der Protagonist nicht mehr fähig, so wie früher weiterzuleben und glücklich zu sein. Deshalb ist es auch in der Regel nötig, Buße zu tun und die Sünde zu bedauern.

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

Die faustische Figur unterscheidet sich in mancher Hinsicht von ihren bündnerischen Nachfolgern und somit unterscheidet sich auch der ganze Paktvorgang. Es sei bemerkt, dass die Figur eines zerrissenen Wissenschaftlers in den späteren Teufelspaktgeschichten überraschenderweise nicht nachgeahmt wurde. Natürlich entstanden manche Adaptationen des Fauststoffes von anderen Autoren², aber eine Figur mit faustischen Zügen, die dem Muster eines Erkenntnisdranges folgte, kam in der Goethezeit nicht in Erscheinung.

Faust bemüht sich ständig darum, die Grenzen des Menschlichen zu überschreiten. Der frühere religiöse Konflikt „zwischen starren Wissensgrenzen und deren Überwindung“ und zwischen „Grenzüberschreitung und Festhalten am Gegebenen“ (Bauer: 2018, 148) wird durch einen inneren Kampf ersetzt. Das Streben nach der Grenzüberschreitung wird am Anfang des 19. Jahrhunderts nämlich kaum als Sünde wahrgenommen, es ist im Gegenteil ein notwendiger Bestandteil der Vervollkommnung des Menschen, dessen Leben nicht mehr durch die Prädestinierung bestimmt ist, sondern der die Verantwortung über seine Existenz und Taten aktiv übernimmt (ein Frühzeichen der Anthropozäe). Fausts Aufgabe in diesem ‚Spiel‘ ist, Mephisto, der den Menschen als Fehlschlag der göttlichen Schöpfung bedauert, von deren Erfolg zu überzeugen. (Vgl: Bauer: 2018, 148)

Als ein verzweifelter und zum Nihilismus tendierender Melancholiker, der das Heil verneint, ist Faust ein besonders reifer Kandidat zum Teufelsbund (mindestens aus der Sicht der Theologie, die die Verzweigung als eine Voraussetzung für den Pakt sieht). (Vgl: Bauer: 2018, 145) Fausts Melancholie mündet sogar in einen Suizidversuch, der jedoch misslingt, als er die Klänge der Messe hört (ein Element der christlichen Religiosität). Aufgrund seiner verzweifelten Stimmung stellt er auch die bekannten Bedingungen der Wette, da er davon überzeugt ist, dass sie nie erfüllt werden können. (Vgl. Schmidt: 1997, 137)

Abschließend kommt es jedoch zur tatsächlichen Erfüllung von Fausts Bedingung. Mindestens kann das so wirken. Da jedoch der Ausgang der Tragödie ziemlich offen ist und viele Interpretationen bietet, sind die Interpretatoren auch in diesem Fall nicht einig. Vor allem bereitet es Literaturwissenschaftlern Kopfzerbrechen, ob Mephisto Sieger oder Verlierer ist. Er selbst glaubt, die Wette gewonnen zu haben; sein Triumph dauert jedoch nicht lange, es kommt nämlich zur Erlösung seiner Beute durch eine List der Engel, die Faust entführen (deshalb geht es nicht um einen legitimen Anspruch an Fausts Körper bzw. Seele).

Dies war nur ein kurzer Exkurs in die faustische Thematik, der jedoch dazu dienen könnte, den Kontrast zwischen Faust und anderen Teufelsbündnern nachzuvollziehen. Nun aber zurück zu der allgemeineren Theorie, die sich zu Paktgeschichten der Goethezeit bindet: In den Teufelspaktgeschichten lässt sich ein Grundmuster bestimmen, dessen einzelne Bausteine variieren können. Die Seite der Verführungsinstantz wird oft von mehreren Figuren repräsentiert, wobei nicht

² E. A. Klingemann: *Faust* (1816), C. D. Grabbe: *Don Juan und Faust* (1828), F. T. Vischer: *Faust. Der Tragödie dritter Teil* (1862) u.a.

alle dämonisch/teuflisch sein müssen, da ein menschlicher Vermittler keine Ausnahme darstellt. Nicht selten verläuft die Verführung in mehreren sich steigernden Schritten, bis zur absoluten Machtübernahme und zum Seelenraub durch den Teufel. Es sei hervorgehoben, dass die Bündner wissen oder mindestens ahnen, dass die Bedrohung dämonischer Art ist, und deshalb wird der Pakt bewusst abgeschlossen. Dadurch unterscheiden sich die romantischen negativen Lebensteilgeschichten von den späteren totalen Lebensgeschichten des Realismus, denn die Letztgenannten betreffen den ganzen Lebenslauf des Protagonisten.

In der realistischen Novellistik verläuft dann ein anderer Strukturwandel, der sich aus der Biographisierung des Teufelspaktes ergibt. Die Pakte entstehen unwissentlich – der Mensch ist meistens für den Teufelsbund prädestiniert und lebt infolgedessen ein zerrüttetes doppeltes Leben. Eine solche ätiologische Begründung des Paktes ist für realistische Novellen wie zum Beispiel Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann* (1873), oder Theodor Storms *Schimmelreiter* (1888) prägend, in der Romantik taucht diese Herangehensweise nur ansatzweise in Hoffmanns *Der Sandmann* (1816), Tiecks *Runenberg* (1804) oder Fouqués *Die vierzehn glücklichen Tage* (1812) auf (Vgl. Hoffmann: 1991, 122). Im letztgenannten Werk wird eine besondere Regel für den Paktabschluss ausgesprochen: „Verführt werden vom Teufel kann nur der, dem der Schöpfer (!) schon von Anfang an ein teuflisches Partikelchen eingepflanzt hat“ (Vgl. de la Motte Fouqué: 1977, 199). Diese Regel weist auf die prädestinierte Tendenz zum sündhaften Verhalten hin, steht jedoch im Widerspruch zu der neuen Idee eines frei handelnden Menschen, denn laut Fouqués Text wäre diese Tendenz von Gott bzw. dem Schicksal im Voraus gegeben und deshalb unumstößlich.

3 Ansätze zur Kritik am Frühkapitalismus: Mensch vs. Geld

Da das mittelalterliche Teufelsbild auf den zeitgenössischen aufgeklärten Leser anachronistisch wirken würde, ist eine moderne Darstellungsweise nötig: Der literarische Teufel gewinnt eine eigene psychologische Dimension, er wird vermenschlicht und dadurch noch gefährlicher als vorher. Er ist dem Menschen ähnlich, nur selten weist er noch physiognomische Merkmale auf, die auf das Teuflische hinweisen.

Nur ein solcher Widersacher kann auch auf die Tücken der modernen Welt aufmerksam machen. Diese Tücken können vor allem aus der Gier nach Geld und aus Mangel an Moral resultieren. Die Gesellschaft, orientiert an entpersönlichten, auf Geld basierenden Beziehungen, zeigt ihr ‚kaltes und steinernes Herz‘, das die Literatur als Motiv rasch übernimmt.

Es sind vor allem die allgemein anerkannten Werte, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts verändern, so auch die Werte im Bereich der Ökonomie und des Eigentums. Ausschlaggebend wird neu der Besitz: Unter diesem Begriff versteht man nun nicht (nur) den Grund- und Bodenbesitz, sondern auch das bewegliche Kapital, d.h. etwas, was eher abstrakt gestaltet wird. Auch das Geld selbst spiegelt jetzt nicht mehr den tatsächlichen Wert wider, es breiten sich die Papierwährung und Wertpapiere aus, wodurch das traditionelle Wertbewusstsein erschüttert wird. Damit ändert sich auch die Stellung des Menschen und sein gesellschaftlicher Status. Die Gesellschaft ist nämlich keine geschlossene Formation mit relativ streng gegebener Hierarchie mehr. Sie ist offen und ebenso offen ist die Möglichkeit der Statuserhöhung oder des Statusverlustes. So kommt es dazu, dass die mittlere bürgerliche Schicht blüht und ihr Kapital erweitert. Dementsprechend gibt es immer mehr Menschen, die danach streben, ihre eigene gesellschaftliche Position zu verbessern. Dieses Streben bringt jedoch auch viele Sorgen und Unsicherheiten mit sich, denn die frühere ständische Gesellschaft stellte eine Form dar, die das Individuum gewissermaßen schützte. Der Mensch der modernen Zeit ist völlig auf sich selbst angewiesen, woraus sowohl Vorteile als auch Nachteile resultieren (Vgl. Freund: 1980, 26). Die Gefahr, die dabei entsteht,

ist die Gefahr der Entfremdung und des Verlustes der moralischen Werte (und darunter auch des Wertes des Menschen selbst).

Die erwähnte Kritik hat einerseits eine traditionelle katholische und andererseits eine moderne Grundlage. Im Einklang mit der katholischen Lehre wird der Mammonismus kritisiert, wobei (ein wenig überpointiert) das Katholische die *civitas Dei* repräsentiert, die mit der durch den Kapitalismus dargestellten *civitas diaboli* kontrastiert. ‚Modern‘ ist dabei die Kritik der Entfremdung des scheinbar freien doch wieder versklavten Arbeiters und seines Warencharakters (Vgl. Hanisch: 1978, 135).

Winfried Freund (1980: 15) spricht im Zusammenhang mit den oben beschriebenen Veränderungen der Menschen über sog. materielle ‚Scheinexistenzen‘ in den Reihen des reich gewordenen Bürgertums, wodurch man auch zur romantischen Kritik des gehassten Philister-Typs gelangt: Versklavt durch materielle Werte verkörpert er eine solche Scheinexistenz, die die Romantiker verachten. Die wahren Werte sehen sie woanders, vor allem in der schöpferischen Kraft, die dem Sein eine wertvolle Dimension verleiht.

Die politische Romantik reflektiert und kritisiert die Folgen des wirtschaftlichen Wachstums, das nicht nur gesellschaftliche Veränderungen mit sich bringt, sondern auch Auswirkungen auf die Natur hat, die durch die Industrialisierung negativ beeinflusst wird. Gleichzeitig wird auch zunehmend klar, dass die Steigerung des Lebensstandards nicht unbedingt Steigerung der Lebensqualität bedeuten muss. Im Vergleich mit der Situation etwa in England mussten sich jedoch die deutschen Romantiker noch keine besonderen Sorgen machen: Die Industrialisierung verlief nicht so massiv und nur ein geringfügiger Teil der Bewohner wurde in den Fabriken beschäftigt (Vgl. Hanisch: 1978, 134).

Zum Thema des frühen Kapitalismus und der Philister äußerte sich auch Georg Lukács, indem er den Ausdruck „romantischer Antikapitalismus“ (Vgl. Lukács: 1971, 12) formulierte. Das Streben nach finanzieller Belohnung wird von Lukács als ein Prozess geschildert, den die Romantiker als Vernichtung der künstlerischen Muse wahrnahmen. Das Problematische besteht nach Lukács (als einem marxistischen Literaturkritiker) jedoch darin, dass von ihnen das Wesen des Kapitalismus nicht völlig begriffen wurde und deshalb keine relevante Opposition gebildet werden konnte. Diese frühen und vielleicht nicht gründlich durchdachten Ansätze der romantischen Generation stellen jedoch einen Ausgangspunkt für die späteren antikapitalistischen Gedanken dar (Vgl. Eiden-Offe: 2017, 18).

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

4 Adalbert von Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*

4.1 Die Teufelsfigur

Was an der Teufelsfigur in Chamissos Geschichte sofort auffällt, ist paradoxerweise seine absolute Unauffälligkeit und Anonymität bzw. Namenlosigkeit. Grau angezogen wirkt der Teufel im Kontrast zu den meist in Schwarz gekleideten Teufeln bleich, was er selbst auch durch das Zitieren des deutschen Sprichworts „Der Teufel ist nicht so schwarz, wie man ihn malt“ (Chamisso: 1906, 321) beweist. Daneben wirkt dieser Teufel mit seinen vage beschriebenen Eigenschaften und seiner Mantelfarbe beinahe undefinierbar. So kann er geschickt mit seiner Umgebung verschmelzen und sich in der Gesellschaft bewegen, ohne dabei bemerkt zu werden.

Der Graue (was eher ein Beiname als ein eigentlicher Name ist) ist in vieler Hinsicht stark vermenschlicht. Etwaige dämonische Attribute entfallen bei ihm komplett und bis er den Pakt anbietet, kann er kaum als Teufel identifiziert werden (Vgl. Barth: 1993, 184). Er gerät außer Atem, als er Peter verfolgt, oder errötet, als er ihm den Schattenhandel anbietet (was wiederum nur eine Verstellung sein könnte). Es vermischen sich bei ihm sowohl komische als auch unheimliche Elemente, die jedoch in beiden Fällen realistisch wirken. Die Komik ist hier nicht schwankhaft, wie beispielsweise in Contessas *Magister Rößlein*. Sie bezieht sich eher auf die philiströsen Züge des Teufels als Geschäftsmann und Händler, bei dem jedoch auch nicht das Numinose fehlt (Vgl. Barth: 1993, 190).

Dieser „Teufel ohne Transzendenz“, wie ihn Johannes Barth (1993: 187) (jedoch mit einem Fragezeichen) bezeichnet, macht auf den ersten Blick keinen grausamen Eindruck, zuerst könnte man ihn einfach mit einem üblichen Diener verwechseln. Sein Verhalten könnte beinahe als demütig bezeichnet werden. Dadurch ähnelt er den Händlern, die mit ihrer Ehrerbietigkeit ihre Ware zum Kauf anbieten. Nach näherer Betrachtung bedeutet jedoch genau dieses Verhalten eine Strategie, die die Manipulation mit dem potenziellen Opfer ermöglicht, indem der Teufel dem Menschen seine (vermeintliche) Überlegenheit empfinden lässt. Es ist eine Art soziales Experiment, das der Graue selbst kommentiert: „,[Der Teufel hat] auf Erden keinen andern Spaß, als sein bißchen Experimentieren“ (Chamisso: 1906, 309). Der Teufel muss sich allerdings den neuen gesellschaftlichen Bedingungen anpassen, sonst könnte er nicht mehr in seinen Verführungen erfolgreich sein.

Der Graue ist jedoch nur auf den ersten Blick ungefährlich: Seine Figur und ihr Auftreten könnte man als ‚mehrdimensional‘ bezeichnen, da sie gleichzeitig Elemente des Schwanks und des Unheimlichen beinhaltet, darüber hinaus auch Elemente der alten und der modernen Zeit. Der Teufel (ähnlich wie z.B. Goethes Mephisto) reflektiert sich selbst und die traditionelle literarische Darstellung des Teufels mit der typischen romantischen Ironie, was im folgenden Zitat zu sehen ist: „,[E]in armer Teufel, gleichsam so eine Art von Gelehrten und Physikus, der von seinen Freunden für vortreffliche Künste schlechten Dank erntet“ (Chamisso: 1906, 309).

Beinahe lustig wirkt jedenfalls die Szene, als der Graue von Diener Bendel verjagt wird, der ihn mit einem Kreuzdornküttel schlägt. Diese Prügelei scheint der Teufel gewohnt zu sein, da er diese ‚Erniedrigung‘ mit Geduld erträgt, genau wie die geprellten und lächerlichen Teufel aus den Volkserzählungen. Auch sein Aussehen mit seiner Unauffälligkeit auf der einen Seite und seiner Altertümlichkeit auf der anderen (altfränkischer Rock und dabei noch archaische Ausdrucksweise) können komisch wirken.

Das alles, in Verbindung mit der auffälligen Höflichkeit bzw. fast Heuchelei, scheint jedoch wieder nur eine gut überlegte Maske zu sein, da sich hinter dieser Fassade ein gefährlicher Gegner versteckt. Aus seinem Sack zieht er nämlich allerlei Dinge heraus, an die man sich erinnern kann. Als er jedoch daraus eine Leiche herausholt, erkennt man, dass der Leibhaftige seine gruseligen Künste (noch) nicht verlernt hat.

Daneben sind auch die Reaktionen der an einem Fest beteiligten Menschen auf diesen Teufel verwunderlich. Sie widmen ihm nämlich fast keine Aufmerksamkeit und alle Besonderheiten (Teleskop, türkischer Teppich, Zelt oder drei Pferde), die er ihnen anbietet, empfangen sie mit Selbstverständlichkeit und ohne sich zu bedanken. Außerdem ist der Teufel niemandem bekannt. Der Einzige, der durch sein seltsames Auftreten beeindruckt ist, ist Peter. Und er nimmt auch die gleichgültigen Reaktionen der anderen wahr, was ihn in Erstaunen setzt. Es ist nämlich die Tatsache, dass er nicht zu dieser Konsumgesellschaft gehört und den selbstverständlichen Erhalt von allerlei Dingen selbst nie erlebte. Dagegen ist dies für die Wohlhabenden normal geworden. Die Szene, als der graue Mann aus seiner Tasche alles oben Erwähnte herauszieht, lässt aber ahnen, dass man es mit einer übernatürlichen Figur zu tun hat (Vgl. Swales: 1976, 253). Seine transzendenten Züge und Künste führt er jedoch ohne Protzigkeit aus, deshalb erscheinen diese auch so selbstverständlich und unauffällig. So vermischen sich hier auf groteske Weise die Elemente des Banalen und des Schauerlichen (Vgl. Barth: 1993, 185).

Der Graue bemerkt die Sehnsucht Peters, zu der wohlhabenden Gesellschaft zu gehören, und tritt mit ihm in direkten Kontakt, indem er ihm auf eine sehr höfliche Weise eine Vereinbarung anbietet. In diesem Augenblick ist das demütige Verhalten des Teufels fast befremdend: „Er selber schien sehr verlegen zu sein; er hob den Blick nicht auf, verbeugte sich zu verschiedenen Malen, trat näher und redete mich an mit leiser, unsicherer Stimme, ungefähr im Tone eines Bettehenden“ (Chamisso: 1906, 286). Es ist eine Verstellung bzw. ein psychologisches manipulatives Spiel, das bei Peter zwar Verdacht erregt, er ist jedoch noch nicht bereit, die Grausamkeit des Teufels mit der Grausamkeit seines Angebots und den damit verbundenen Folgen gleichzusetzen. Die vorgespelte Unterordnung des Teufels ist paradoxerweise ein hervorragendes Mittel, um Macht über sein Opfer zu gewinnen. Diese ‚Gefährlichkeit‘ der Diener wird von Schlemihl wie folgt reflektiert: „[...] ich fürchtete mich fast noch mehr vor den Herren Bedienten als vor den bedienten Herren“ (Chamisso: 1906, 285). Peter wird von dem Teufel in der Rolle eines Dieners schließlich selbst zum Diener gemacht – so werden die Rollen geschickt und unauffällig vertauscht (Vgl. Swales: 1976, 255).

Seine Macht, wie es bei den späromantischen Teufeln üblich ist, bleibt allerdings auch in diesem Fall beschränkt. Der Graue verrechnet sich mit Peter, als er glaubt, dass er sich seiner Seele leicht bemächtigen wird. Er gewinnt nur seinen Schatten; mit dem Gewinn der Seele erlebt er keinen Erfolg mehr, da seine Verlockungen genau den gegensätzlichen Effekt haben. Als er Peter die Leiche Thomas Johns zeigt, bedeutet es für sein Opfer schon eine klare Warnung.

Schließlich haben die Taten dieses Teufels auch positive (obwohl nicht beabsichtigte) Konsequenzen. Aus Peter Schlemihl wird auf den ersten Blick ein besserer und aufgeklärter Mensch, auf den zweiten wird er jedoch eher zum Misanthropen, der sich von der Gesellschaft abwendet und auf Vieles verzichtet; dagegen sind diejenigen, die wirklich *aktiv* besser werden, indem sie sich um das Gemeinwohl kümmern, andere Figuren. Peter isoliert sich und das, was als positive Konsequenz zu sehen ist, scheint eher ein ‚Nebenprodukt‘ Peters Entscheidung zu sein, es ist jedoch nicht absichtlich realisiert.

Was in diesem Zusammenhang den Teufel betrifft, ist er derjenige, „der stets das Böse will, und stets das Gute schafft“ (Goethe: 1986, 47), wollen wir ihn mit den Worten des goetheschen Mephisto beschreiben. Und er ist ein ‚moderner‘ Teufel, der sich den Bedürfnissen der jeweiligen Person bzw. Gesellschaft flexibel anpassen kann. Außerdem lässt sich nicht behaupten, dass der Teufel der Urheber des Bösen in der Gesellschaft ist. Diese Rolle wird ihm gar nicht zugeschrieben: Im Gegenteil, er ist eine Entität, die sich eher im Hintergrund bewegt und seine Gelegenheit abwartet. Er braucht den Menschen nicht anzustiften, da die Menschen selbst zu ihm kommen, wenn sie ‚reif‘ sind (Vgl. Barth: 1993, 178).

4.2 Der Bündner: Peter Schlemihl vs. Thomas John

Die Novelle wird in der Ich-Form, aus Peters Perspektive erzählt. Seine Erzählung fängt in medias res mit seiner Ankunft in einer ungenannten Stadt an, da jedoch am Anfang das „Norderthor“ (Chamisso: 1906, 282) und die „Norderstraße“ (Chamisso: 1906, 283) erwähnt werden, ist vorzusetzen, dass es sich um das im Norden liegende Flensburg handelt.

Es ist gerade diese an Peter gebundene Fokalisierung, die die Wahrnehmung der Teufelsfigur verkompliziert. Auch mit Peter als Beobachter bleibt der Graue teilweise ungreifbar, da es auch für den Protagonisten nicht leicht ist, den Grauen als Teufel zu identifizieren. Mit dem Ausdruck ‚Teufel‘ bezeichnet er ihn nämlich nie. Das Wort ‚Teufel‘ erwähnt in der ganzen Geschichte nur der Graue, und zwar nicht in einer direkten Beziehung zu seiner eigenen Person. Außerdem werden häufig Peters Aussagen über den Grauen relativiert, indem er Verben wie z. B. „er schien“ (Chamisso: 1906, 286) oder „mir deucht“ (Chamisso: 1906, 287) u.a. verwendet (Vgl. Barth: 1993, 185).

Auch über Peter erfährt man keine konkreten Angaben, er informiert nicht über seinen Beruf oder seine Herkunft, man kann jedoch ganz einfach seinen sozialen Status erraten. Das Einzige, was Peter gewissermaßen definiert, ist sein Nachname. Der hebräische Name ‚Schlemihl‘ bedeutet ‚Gottlieb, Theophil oder aimé de dieu‘ (Freund: 1980, 21), jedoch bezeichnet der Ausdruck *schlemiel* im Jiddischen jemanden, der ungeschickt ist und dem nichts gelingt.

Peter ist gar nicht außergewöhnlich und wirkt genauso durchschnittlich wie sein teuflischer Gegner. Gerade dieser ‚Taugenichts‘-Charakter und die Aura eines ‚Unbedeutenden‘ macht ihn zum typischen romantischen Helden, der mit den gehobenen Helden der Klassik deutlich kontrastiert. Mit seiner Welt kontrastiert deutlich die Welt Herrn Johns, der über großen Reichtum verfügt und damit einen ganz unterschiedlichen sozialen Status hat. Es ist eine durchaus kapitalistische Welt, in der alles möglich ist und man sich alles leisten kann, einschließlich der Dinge, die man gar nicht braucht. Diese Tatsache wird durch die Gegenstände veranschaulicht, die der Graue aus seinem Sack herauszieht, bzw. durch die absolute Selbstverständlichkeit, mit der sie von den anderen Gästen des Gartenfestes betrachtet werden.

Der Kontakt mit Herrn John bedeutet für den armen Peter eine Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs. Peter ist sich jedoch zuerst nicht der Tatsache bewusst, dass John jemand ist, der sowohl dem Teufel als auch dem von ihm repräsentierten Kapitalismus und Materialismus bereits absolut verfallen ist. Somit war der Graue mit einem Paktabschluss in diesem Fall erfolgreich, was er auch dadurch demonstriert, dass er Johns Leiche in dem Sack bewahrt.

4.3 Der erste Schritt des Paktabschlusses: das Entnehmen des Schattens

Eine zentrale Rolle spielt in Chamissos Geschichte der Schatten. Er stellt das Abbild des Menschen dar und üblicherweise ist er von der Person nicht zu trennen, die ihn ‚wirft‘. Die Verwendung dieses Motivs erklärt Chamisso in einem Brief, in dem er beschreibt, wie er während einer Reise seine Sachen vergaß, wozu dann Fouqué anmerkte, ob Chamisso vielleicht auch seinen Schatten verloren hatte. Diese Vorstellung inspirierte Chamisso angeblich zum Verfassen der Novelle (Vgl. Freund: 1980, 134).

Die Verwendung des Motivs hat jedoch auch eine andere als diese ‚banale‘ Begründung. Im Aberglauben, aber auch in der Bibel hat der Schatten eine beachtenswerte Bedeutung. Da man glaubte, der Schatten hat dieselbe Wirkung wie sein Träger, kann er sowohl Gutes als auch Böses tun. Es gilt auch umgekehrt: Was dem Schatten passiert, kann auch seinem Besitzer widerfahren (Vgl. Bächtold-Stäubli: 2000: 127).

In der biblischen Geschichte vom Betrug des Hananias und der Saphira (Apostelgeschichte 5, 15) wird geschildert, wie Kranke auf die Straße hinausgetragen werden, damit auf die Personen mindestens der Schatten des heiligen Peters geworfen wird, der die Kranken heilen könnte.

Es wird darüber hinaus in manchen Kulturen geglaubt, dass der Schatten der Seele ähnlich ist, oder ihr sogar völlig gleicht, da er auch „zur erweiterten Sphäre der Person [gehöre]“ (Bächtold-Stäubli: 2000: 134). Nach ihrem Schatten kann auch das Schicksal der jeweiligen Person bestimmt werden. Ein fehlender Schatten symbolisiert dabei immer etwas Negatives: Er kann entweder den Tod oder eine Verbindung mit dunklen Mächten signalisieren, einschließlich des Teufelsbunds. Die Anzahl der aus unzähligen Kultur- und Religionsgemeinschaften stammenden Sagen und Volkserzählungen, die den Schatten als (eine Art) Seele betrachten, ist dabei kaum überschaubar.

In *Peter Schlemihl* werden jedoch diese zwei menschlichen ‚Bestandteile‘, d.h. die Seele und der Schatten separat gedeutet, da Peter zuerst den Schatten (vielleicht als einen äußeren Teil der Seele, der noch relativ einfach vom Leib getrennt werden darf) verliert, erst dann wird jedoch seine (innere) Seele aufs Spiel gesetzt. Der Schatten und die Seele sind demnach in der Novelle also nicht identisch.

Was den Schatten betrifft, sind unterschiedliche literaturwissenschaftliche Interpretationen vorhanden, wovon an dieser Stelle nur einige Beispiele zu erwähnen sind. Die ältesten Interpretationen (teilweise bereits zu Chamissos Lebzeiten) sehen im Schatten eine Parallele zu der Heimat, die mit dem Menschen ebenfalls seit der Geburt verbunden ist (Vgl. Schulz: 1972, 430), diese national orientierte Deutung scheint jedoch nicht zu dem ganzen Kontext zu passen. Es geht zwar auch um einen Zusammenhang mit der Heimat, um die persönliche Identität, diese wird jedoch in diesem Fall aus einer anderen Perspektive betrachtet.

Nach Ulrich Baumgartner symbolisiert die Schattenlosigkeit einen Versuch des Dichters „die Spaltung der Persönlichkeit in produktiv-schöpferische, weil dem Wesen entsprechende, und negativ-schöpferische, weil dem Wesen entgegengesetzte Tendenzen, darzustellen“ (Baumgartner: 1944, 52³).

Als am besten nachvollziehbar scheint die Auslegung des Schattenverlustes als eines (zeitweiligen) Verlustes der Identität, nämlich des äußeren Scheins (im Vergleich zu dem inneren Sein). Obwohl der Schatten im Prinzip ‚wertlos‘ ist, gestaltet sich das Leben ohne ihn für den Protagonisten wesentlich schwierig. Nach dieser Betrachtungsweise kann der Schatten folgerichtig all das symbolisieren, was diese Auswirkung auf den Menschen haben könnte (Vgl. Schulz: 1972, 431).

Das Schattenmotiv zeichnet sich durch hohe Ambiguität aus, die in jedem Fall auf Komplexität und Wichtigkeit des Schattens für das menschliche Leben hinweist, da der Schatten mit Ordentlichkeit oder Etikette zu tun hat: „„Ordentliche Leute pflegten ihre Schatten mit sich zu nehmen, wenn sie in die Sonne gingen““ (Chamisso: 1906, 295). Zitiert wird hier die Reaktion der Straßenjugend, die Schlemihl mit Kot bewirft, wogegen er um sich herum mit Geld wirft, um sich zu wehren. Die anderen Menschen reagieren auf Schlemihl durchaus negativ, dies weist jedoch nicht nur auf Peters Seltsamkeit hin, sondern es äußert sich dadurch auch die Bosheit und Oberflächlichkeit der Menschen in seiner Umgebung. Peter empfindet wieder eine Enttäuschung, denn die Gesellschaft nimmt ihn wiederholt nicht an. Obwohl er den fehlenden Schatten nicht als persönlichen Mangel wahrnimmt, bewerten ihn die anderen wegen ihrer Oberflächlichkeit nur nach seiner äußerlichen Erscheinung. Paradoxa wäre der sofortige Verkauf der Seele wahrscheinlich positiver hingenommen worden, da die fehlende Seele kein äußerlicher Makel ist. Die Seele fehlt auch anderen Personen, beispielsweise Herrn John, der jedoch gesellschaftlich anerkannt und bewundert wird (Vgl. Schulz: 1972, 435).

Die einzige Ausnahme ist Peters Diener Bendel, der zwar auch von den Folgen der Schattenlosigkeit seines Herrn betroffen ist, trotzdem bleibt er an seiner Seite und verlässt ihn nicht, wodurch er als einziger einen unverdorbenen Charakter zeigt: „„Was die Welt auch meine, ich

³ Zitiert nach: Schulz: 1972, 431.

kann und werde um Schattens willen meinen gütigen Herrn nicht verlassen, ich werde recht und nicht klug handeln [...]“ (Chamisso: 1906, 295).

Peter wird zum reichen Mann, daher wäre zu erwarten, dass sich seine soziale Stellung verbessert und dass er die Anerkennung der Anderen gewinnt. Paradoxerweise ist die Reaktion der Gesellschaft aber eher gegensätzlich. Obwohl das Geld als Wert über die Moral gestellt wird, bleibt die Art und Weise, auf die Peter seine Finanzmittel gewann, von der Gesellschaft verachtet und allgemein nicht akzeptiert. Es stellt sich daher die Frage der Moral, jedoch in ihrer stark entstellten und absurden Form. Peter fügt mit seiner Tat nur sich selbst Schaden zu, die anderen bleiben davon völlig unberührt, d.h. er bereichert sich nicht zu Lasten einer anderen Person. Trotzdem scheint seine Tat unzulässiger als die ‚üblichen‘ und ‚zulässigen‘ Geldhändel (Vgl. Swales: 1976, 259).

Die Frage der Moral und das gesellschaftliche Bild ist in *Peter Schlemihl* demnach viel komplexer als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Sie basiert nicht nur auf der einfachen Behauptung, dass das Geld die Ursache allen Übels ist, sondern fokussiert sich auch darauf, wie eine konkrete Gesellschaft auf ein konkretes Individuum wirkt (Vgl. Swales: 1976, 258).

Der Schatten wird von dem Grauen als „unschätzbar“ (Chamisso: 1906, 287) bezeichnet. Das Wort lässt sich auf zweierlei Weise deuten. Bewertet nach der monetären Wertskala ist der Schatten einfach wertlos. Nach einer anderen Wertskala ist sein Wert jedoch so hoch, dass er nicht mit einem Preis zu bestimmen ist. Man beobachtet hier die Diskrepanz zwischen den Konzepten ‚ohne Wert‘ und ‚ohne Preis‘. Für den Teufel hat der Schatten einen unglaublich hohen Wert, der jedoch nicht in Zahlen ausgedrückt werden kann, denn „für diesen unschätzbaren Schatten [hält er] den höchstens Preis zu gering“ (Chamisso: 1906, 287). Für die Gesellschaft, in die Peter hofft, integriert zu werden, ist der Schatten unschätzbar im ersterwähnten Sinne des Wortes. Er gehört zwar zur nötigen ‚Ausrüstung‘ eines angesehenen Individuums, es ist jedoch ganz ohne Bedeutung, ob man etwa den eigenen oder einen fremden Schatten besitzt. Mit den Worten von Minnas Vater: „[...] ich gebe Ihnen drei Tage Frist, binnen welcher Sie sich nach einem Schatten umtun mögen“ (Chamisso: 1906, 258). Der unbestimmte Artikel ist dabei wichtig, da er suggeriert, dass die Zugehörigkeit des Schattens zu seinem Besitzer unwichtig ist; die Rolle des Schattens wird damit devalviert als etwas, was man beliebig ersetzen kann (Vgl. Swales: 1976, 259). Das ganze Gespräch weckt dann den Anschein, dass der Schatten einem Kleidungsstück ähnelt und so auch wahrgenommen wird. Nicht nur Kleider machen dann Leute, sondern offensichtlich auch Schatten.

Nach einer bestimmten Zeit ist es jedoch Peter selbst, der zur Schlussfolgerung kommt, dass der Schatten unschätzbar in dem letztgenannten Sinne ist, und als solcher ist er auch unersetzlich, d.h. er kann nicht durch einen fremden Schatten ersetzt werden (Vgl. Swales: 1976, 260).

Die Szene, in der der Graue Peter zum ersten Mal aufsucht, wurde bereits oben diskutiert. Beide spielen dabei ein seltsames Spiel, der Teufel bewusst und Peter unbewusst, indem der Teufel gewissermaßen das Verhalten Schlemihls widerspiegelt. Peter ist für die Gesellschaft fast unsichtbar und ebenso der Teufel. Sie erwecken jedoch ihre gegenseitige Aufmerksamkeit.

In dem Augenblick, als Peter schon völlig überfordert das Fest verlassen will, kommt es beinahe dazu, dass er dem Teufel entschlüpft. Dieser folgt ihm jedoch und das Spiel um Peters Schatten und Seele kann anfangen. Der Graue nimmt seinen Hut ab und verbeugt sich, dasselbe macht dann der verlegene Peter. Sowohl der graue Mann als auch Peter benehmen sich verzweifelt und verängstigt, der Graue erinnert an einen Bettler, der um ein Almosen bittet. Auch auf der verbalen Ebene drückt sich die übertriebene Dienstfertigkeit aus: „Möge der Herr meine Zudringlichkeit entschuldigen, wenn ich es wage, ihn so unbekannterweise aufzusuchen, ich habe eine Bitte an ihn. Vergönnen Sie gnädigst –“ (Chamisso: 1906, 286). Nach dieser Äußerung werden beide Akteure rot und noch mehr verlegen.

Nach dieser kurzen Einleitung setzt der Graue seine Rede auf konkretere Weise fort, die jedoch immer noch voll von sprachlichen Mitteln ist, die seine Unterordnung zum Ausdruck bringen:

„Während der kurzen Zeit, wo ich das Glück genoß, mich in Ihrer Nähe zu befinden, hab' ich, mein Herr, einigemal – erlauben Sie, daß ich es Ihnen sage – wirklich mit unaussprechlicher Bewunderung den schönen, schönen Schatten betrachten können, den Sie in der Sonne, und gleichsam mit einer gewissen edlen Verachtung, ohne selbst darauf zu merken, von sich werfen, den herrlichen Schatten da zu Ihren Füßen. Verzeihen Sie mir die freilich kühne Zumutung. Sollten Sie sich wohl nicht abgeneigt finden, mir diesen Ihren Schatten zu überlassen?“ (Chamisso: 1906, 287).

Der Teufel führt seinen ersten Angriff durch. Von der Schmeichelei wechselt er zu einer direkten Aufforderung, die er jedoch nicht begründet. Er äußert sich jedoch so, dass Peter wohl einen Eindruck bekommen soll, sein Schatten ist etwas absolut Ungewöhnliches, was nur der seltsame unbekannte Graue hochschätzen kann.

Peter, durch das komische Angebot verlegen, bekommt jedoch einen anderen Eindruck. Er glaubt, der Graue sei wohl wahnsinnig, und er wechselt den Ton, indem er nachsichtig entgegnet: „„Ei, ei! guter Freund, habt Ihr denn nicht an Eurem eignen Schatten genug? das heiß' ich mir einen Handel von einer ganz absonderlichen Sorte““ (Chamisso: 1906, 287). Der Graue beharrt jedoch auf seiner Meinung und bezeichnet Peters Schatten als „unschätzbar“ (Chamisso: 1906, 287), wobei er seine Tasche erwähnt. Darauf reagiert Peter wieder übertrieben höflich, da in ihm die Erwähnung der Tasche ein unangenehmes Gefühl erweckt: „„[...] mein Herr, verzeihen Sie Ihrem untertänigsten Knecht““ (Chamisso: 1906, 287). Der Teufel unterbricht ihn jedoch und spielt seinen letzten und entscheidenden Trumpf aus: Er bietet Peter für den Schatten eine Entlohnung in Form des Fortunatussäckels. Nachdem Peter das Säckel sieht, zögert er nicht mehr und nimmt das Angebot rasch an: „„Topp! der Handel gilt, für den Beutel haben Sie meinen Schatten““ (Chamisso: 1906, 288).

Es wird noch kein Pakt unterschrieben, die Vereinbarung bzw. der Tausch wird durch einen einfachen formalen Handschlag bekräftigt. Der Teufel entnimmt Schlemihl geschickt den Schatten und verschwindet. Es scheint Peter, als ob er hinter einem Strauch leise lachte.

Die Elemente des Übernatürlichen (bzw. auch Märchenhaften) werden in die reale alltägliche Sphäre eingeordnet. Das Entnehmen des Schattens, sowie alles andere, was der Graue tut, wird mit alltäglicher Selbstverständlichkeit realisiert, ohne jeweilige spektakuläre Wirkung. Ebenso verzichtet die Schilderung der Szene mit der erstmaligen Auseinandersetzung zwischen dem Teufel und dem Menschen auf dramatische Stilmittel.

Das Geld, das im Fortunatussäckel zu finden ist, besitzt beinahe magische Eigenschaften. Es eröffnet die Tür zu bisher untersagten Orten und zaubert alles hervor, wonach man sich sehnt.

4.4 Der zweite Schritt des Paktabschlusses: Der Versuch des Seelenraubes

Bereits im vorherigen Kapitel wurde erwähnt, dass der Versuch des Teufels, sich auch Peters Seele zu bemächtigen, zu keinem Erfolg führt. Obwohl der Teufel sehr geschickt argumentiert, lehnt Peter diesen Handel ab. Der Graue greift wieder nach ähnlicher Überzeugungsrhetorik, indem er als Entgelt für die Seele das anbietet, was man sofort praktisch nutzen kann. Die Argumentation des Teufels ist dabei völlig materialistisch orientiert:

„Und, wenn ich fragen darf, was ist denn das für ein Ding, Ihre Seele? haben Sie es je gesehen, und was denken Sie damit anzufangen, wenn Sie einst tot sind? Seien Sie doch froh, einen Liebhaber zu finden, der Ihnen bei Lebenszeit noch den Nachlaß dieses X, dieser galvanischen Kraft oder polarisierenden Wirksamkeit, und was alles das närrische Ding sein soll, mit etwas Wirklichem bezahlen will, nämlich mit Ihrem leibhaftigen Schatten [...]“ (Chamisso: 1906, 309).

Es zeigt sich, dass der Gewinn des Schattens, der für Peter den Verlust seines sozialen Existenzrecht bedeutet, nur eine Vorstufe ist und der Teufel bereit ist, auf den Schatten zu verzichten, um eine Kommodität mit noch höherem Wert zu gewinnen. Der Schatten wird nun in dieser Szene als etwas Materielles behandelt (er ist „leibhaftig“), d.h. etwas, was noch sichtbar und mit den Augen wahrnehmbar ist, dagegen soll die Seele völlig abstrakt und deshalb ganz nutzlos sein. Deshalb, so argumentiert der Teufel, ist es für Peter ein höchst vorteilhaftes Angebot, dass er gerade für so ein unbedeutendes Ding einen Interessenten finden konnte. Der Teufel widerspricht jedoch sich selbst, indem er das verlangt, was er durch eigene Behauptungen devalviert.

Im Vergleich zu der mündlichen Vereinbarung über den Schatten, kommt der Pakt selbst in einer streng juristischen Form vor: „Kraft dieser meiner Unterschrift vermache ich dem Inhaber dieses meine Seele nach ihrer natürlichen Trennung von meinem Leibe.“ (Chamisso: 1906, 308). Die Handlung des Teufels ist dabei völlig korrekt – er will Peter nicht betrügen, oder ihn zum Abschluss zwingen. Der Graue legt ihm lediglich seine entstellte Logik vor, die finale Entscheidung hängt jedoch von Peters freiem Willen ab.

Doch Peter zog seine Lehre aus dem vorherigen Handel und unterzeichnet den vorgelegten Pakt nicht, obwohl der eigentliche Lernprozess erst später anfängt. In diesem Moment lehnt Peter eher aufgrund seiner intuitiven Antipathie den Pakt ab, wobei er nicht allzu überzeugend argumentiert: „Es scheint mir doch gewissermaßen bedenklich, meine Seele an meinen Schatten zu setzen“ (Chamisso: 1906, 309).

Noch zum zweiten Mal versucht der Graue, Peter zum Paktabschluss zu überreden. Er appelliert auf seine Gefühle und Mitleid mit seiner geliebten Mina, die den Bösewicht Rascal heiraten soll, der nicht nur viel Geld, sondern auch einen ordentlichen Schatten besitzt. Nur nach dem Tausch der Seele für den Schatten könnte ihm Peter konkurrieren und selbst Mina heiraten. Es kommt fast zur Unterschrift des Paktes: Peter hält schon das Pergamentblatt und die Feder in der Hand, er wird jedoch durch seine plötzliche Ohnmacht gerettet, die sowohl durch seinen wesentlichen Widerwillen als auch Eingreifen einer höheren Macht verursacht werden konnte (Vgl. Schulz: 1972, 437).

Nach seinem Erwachen erfährt Peter von dem verärgerten Teufel, dass er ihn nicht loswerden kann, bis der Graue seinen Schatten besitzt: „Gut, Herr Trotzkopf, fliehn Sie nur vor mir, wir sind doch unzertrennlich. Sie haben mein Gold und ich Ihren Schatten; das läßt uns beiden keine Ruhe. – Hat man je gehört, daß ein Schatten von seinem Herrn gelassen hätte? Ihrer zieht mich Ihnen nach, bis Sie ihn wieder zu Gnaden annehmen und ich ihn los bin“ (Chamisso: 1906, 318).

Der Ausgang des Entwicklungsprozesses von Peter Schlemihl und seine Buße beruht in Selbstisolation, im Leben außerhalb der Gesellschaft, in die er sowieso nie gehörte. Ein anderer wichtiger Bestandteil dieses Prozesses ist die Entscheidung für Armut.

Das ohne Anstrengung erworbene Geld wird zu gemeinnützigen Zwecken genutzt, wodurch es moralisch ‚unschädlich‘ wird: Peters Diener Bendel gründet ein Hospiz. Peter befreit sich von dem Rest des unmoralischen Geldes, indem er das Glückssäckel wegwirft: Seine Bindungen an die kapitalistische Welt werden mit dieser Geste endgültig abgebrochen. Nun besitzt er weder Geld noch seinen Schatten, trotzdem fühlt er sich endlich frei. Jedoch auch diese Freiheit hat ihren Preis, da sie gleichzeitig das Leben in Isolation bedeutet. Trotzdem wird sie teilweise zum neuen Wert in seinem Leben. (Vgl. Freund: 1980, 46).

5 Schlussfolgerung

Die Geschichte Peter Schlemihls ist zweifellos eine Teufelpaktgeschichte mit modernen Zügen, die das eigene Zeitalter mit seinen Problemen reflektiert. Der unauffällige namenlose Teufel unterscheidet sich (vor allem äußerlich) von den Teufeln mephistophelischen Typs, ist jedoch nicht weniger gefährlich. Ganz im Gegenteil: Die Folgen des Paktes mit ihm bedeuten für den Bündner

Peter fast eine Lebenskatastrophe. Peter gewinnt zwar das Geld, jedoch nicht den besseren sozialen Status, nach dem er sich sehnt. Im Endeffekt ist also das Geld eine Kommodität, die zum Unglück führt. Schließlich scheint er jedoch wieder, wenn nicht mal Glück, dann mindestens seine Ruhe und einen Lebensweg zu finden, diese müssen jedoch durch seine soziale Isolation erkaufte werden. Es kommt am Ende zu einem völlig anderen Ausgang der Lebenssituation als am Anfang von Peter erwünscht wurde. Auch an dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit Faust an, der den Teufel gewissermaßen überlistet (durch die Wette und die damit verbundenen Bedingungen) und sich von seinem Einfluss befreit (auch aufgrund eines Eingriffs der Engel), um endlich zufrieden und frei zu werden.

Obwohl es in Peters Geschichte im Vergleich zu der Geschichte Fausts letztendlich zu keinem Teufelspaktabschluss kommt („nur“ zu dem Schattenverlust), da Peter diesen Schritt verweigert, muss er handeln und gegen die bösen Mächte kämpfen, um dem Teufel zu entschlüpfen. Gerade dies ist für alle Teufelspaktgeschichten der Goethezeit/Romantik typisch: Der Protagonist findet seine innere Kraft und nach der negativen Lebensphase kommt es zur Erlösung. Er ist demnach kein passiver Empfänger seines gegebenen Schicksals, sondern er gestaltet sein Schicksal selbst – dadurch bekommt das Teufelspaktmotiv eine gewissermaßen positive Konnotation, indem es für den Bündner ein erfolgreiches Initiationsritual darstellt.

Die Macht des Bösen, sei es durch die Teufelsgestalt oder durch das Geld oder etwa durch unmoralisches Vergnügen dargestellt, ist also beschränkt und kann jederzeit überwunden werden. Der Teufel und der Bund verkörpern den Geist der (post)aufklärerischen Zeit, wenn es zur Entdämonisierung und Verweltlichung sowohl der Figur als auch des Motivs kommt. Diese Modernisierung und Neudefinition des Teufels und Paktes ist ein irreversibler Prozess, den Goethe zum ersten Mal reflektierte und viele andere Dichter nachahmten, jeder nach seiner eigenen Auffassung.

Literaturverzeichnis

- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.) (2000): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. – „Schatten“, 126–142. Berlin: de Gruyter.
- Barth, Johannes (1993): *Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik*. – Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Bauer, Manuel (2018): *Der literarische Faust-Mythos: Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. – Stuttgart: J. B. Metzler.
- Baumgartner, Ulrich (1994): *Adelbert von Chamisso's „Peter Schlemihl“*. – Frauenfeld [u.a.]: Huber.
- von Chamisso, Adalbert (1906): Peter Schlemihls wundersame Geschichte. – In: M. Koch (Hg.): *Chamisso's gesammelte Werke in vier Bänden*. 2. Bd, 271–335. Stuttgart [u.a.]: Cotta.
- Eiden-Offe, Patrick (2017): *Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und Erfindung des Proletariats*. – Berlin: Matthes & Seitz.
- Freund, Winfried (1980): *Chamisso. Peter Schlemihl. Geld und Geist*. – Paderborn [u.a.]: Schöningh.
- Goethe, Johann Wolfgang (1986): Faust. Eine Tragödie. – In: E. Trunz (Hg.): *Goethe. Faust*. München: C. H. Beck.
- Hanisch, Ernst (1978): Der „vormoderne“ Antikapitalismus der Politischen Romantik. Das Beispiel Adam Müller. – In: R. Brinkmann (Hg.): *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 132–146. Stuttgart: J.B. Metzler und C.E. Poeschel Verlag.
- Hoffmann, Volker (1991): Strukturwandel in den Teufelspaktgeschichten des 19. Jahrhunderts. – In: M. Titzmann (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*, 117–128. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Lukács, Georg (1971): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. – Neuwied [u.a.]: Luchterhand.
- Martini, Fritz (1991): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. – Köln: Kommet Verlag.

- Matuschek, Stefan (2021): *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*. – München: C. H. Beck.
- de la Motte Fouqué, Friedrich (1977): Die vierzehn glücklichen Tage. – In: G. Schulz (Hg.): *Friedrich de la Motte Fouqué: Romantische Erzählungen*. München: Winkler.
- Schmidt, Jochen (1997): Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelpakt. – In: W. Barner u.a. (Hgg.): *Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft*, 125–139. Bd. 41. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Schulz, Franz (1972): Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamisso's Peter Schlemihl. – *The German Quarterly* 45, 429–442.
- Swales, Martin (1976): Mundane Magic. Some Observations on Chamisso's Peter Schlemihl. – *Forum for Modern Language Studies* 12, 250–262.
- Vieregge, André (2008): *Nachtseiten. Die Literatur der schwarzen Romantik*. – Frankfurt am Main: Peter Lang.

Annotation

The Devil and Human as Protagonists of a Deal with the Devil in a Contemporary Context: Example Peter Schlemihl

Markéta Buršová

The article focuses on the literary depiction of a pact with the devil in German Romanticism. In the form of introduction, the paper describes how the figure of the devil is depicted in a 'modern' way and what is the actual function of motif of the pact. In connection with this, it describes the changes in modern society as often perceived by the authors of Romanticism: the orientation towards money and material goods and the decline of morality. All this is presented using a concrete example of Chamisso's *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*. The analysis of this literary work focuses on the figure of the devil, his human contract partner and also on the actual process of concluding the pact.

Keywords: devil, human, pact with the devil, German romanticism, Peter Schlemihl, anti-capitalism

Mgr. Markéta Buršová
Lehrstuhl für Germanistik
Philosophische Fakultät
Palacký-Universität in Olmütz
Křížkovského 10
CZ-779 00 Olomouc
bursova.marketa@gmail.com