

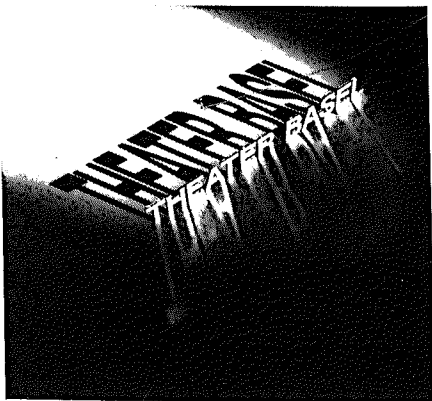
1912 B01

01491

Arrigo Boito

Mefistofele

Saison 1993/94



Grosse Bühne

Dass wir nicht mehr an den Teufel glauben, ist nur Illusion.

Georg Groddeck



MEFISTOFELE

DRAMMA

IN

~~UN PROLOGO E CINQUE ATTI~~
quattro atti, prologo ed epilogo

DI

ARRIGO BOITO

Teatro Comunale

SI RAPPRESENTARÀ AL ~~TEATRO COMUNALE~~

~~TEATRO COMUNALE~~ Di Bologna

Autunno 1875



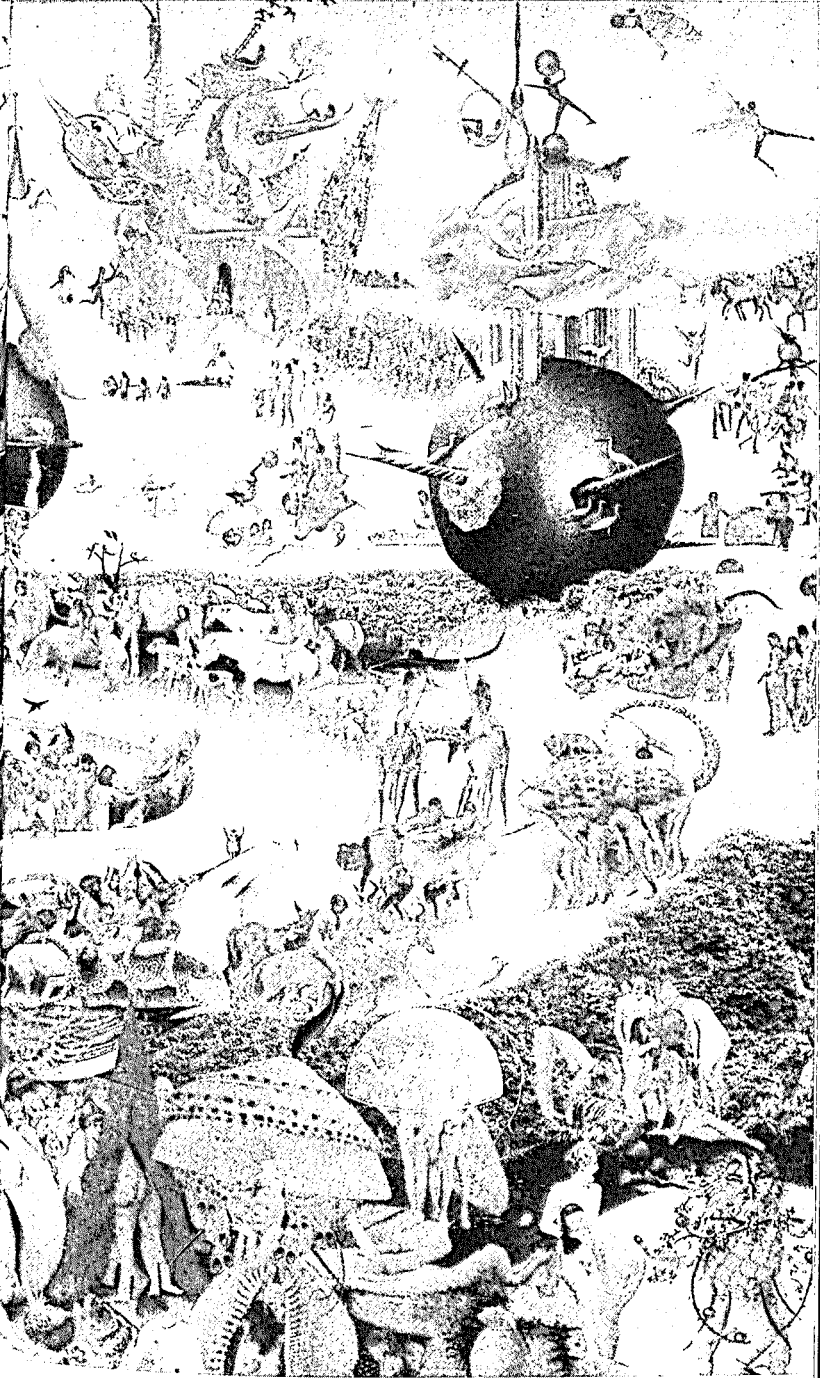
R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI
MILANO-NAPOLI-FIRENZE

Libretto von «Mefistofele» mit handschriftlichen Korrekturen von Boito, 1875.

Das christliche Theater des Teufels (Goethe, Erhard, Artaud, Roskoff)	9
Synopsis	14
Arrigo Boito (Saint-Saëns, Köselitz, Hanslick, Shaw, Busoni)	18
Boito – «Mefistofele» – Goethe (Laura Gerber)	27
Teufelstexte I (Buch Henoah, de Spina, Böhme, Petrus, Kolakowski, Platon, Minetti)	36
Das Böse ist nirgends und überall (Karl-Heinz Ott)	45
Teufelstexte II (Jünger, Cioran, Schelling, Origenes, Hegel, Baudrillard, Proklos)	52









Ihr wisst, auf unsern deutschen Bühnen
Probiert ein jeder, was er mag;
Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen.
Gebraucht das gross' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürft ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.

Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Vorspiel auf dem
Theater. 1832

Das Laster in seiner fürchterlichen Beharrlichkeit und Verstockung ist ein vorzüglicher Gegenstand des Gefühls des Erhabenen; denn dessen Anschauung offenbart eine Kraft in uns, die über allen äussern Zwang erhaben ist, die kein Gesetz zu erkennen braucht, und selbst durch keine ihr ähnliche kann gedemütigt werden. Tugend hat also, als bloss ästhetisch erhabner Gegenstand, keinen Vorzug vor dem Laster.

D. Erhard, Apologie des Teufels. 1795



Die Sinnbilder bestimmter Gemälde von Grünewald oder Hieronymus Bosch sagen zur Genüge, was ein Schauspiel sein kann, in dem die Dinge der Aussenwelt, wie im Hirn irgendeines Heiligen, gleichsam wie Versuchungen auftauchen.

Dort, im Schauspiel einer Versuchung, bei der das Leben alles zu verlieren und der Geist alles zu gewinnen hat, muss das Theater seine ureigentliche Bedeutung wiederfinden.

Antonin Artaud, Das Theater der Grausamkeit. 1933

Es wäre ganz unbegreiflich, wenn in einer Zeit, wo die ganze Welt von der Vorstellung vom Teufel erfüllt war, nicht auch dessen drastische Figur auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, aufgetreten wäre. In Frankreich war eine eigene Art von Drama beliebt, Diablerie genannt, wobei wenigstens vier Teufel zu spielen hatten, woher man auch den Ausdruck «le diable en quatre» ableitet. Die Teufel erschienen in möglichst abschreckenden Masken von Wolfs-, Hundefellen u.a. mit Thierköpfen, grossen Rachen, fletschenden Zähnen, Hörnern und langen Schwänzen. Wie gross der Unfug in Frankreich und Italien sein musste, der mit teuflischen Maskeraden, obscönen Roheiten, womit man die heiligen Spiele pikant zu machen suchte, getrieben wurde, ist daraus ersichtlich, dass der Papst Innocenz III. im Jahre 1210 sich genöthigt sah, den Gebrauch der Kirchen und Messgewänder und die Betheiligung der Geistlichen an den Mysterien in Italien zu verbieten.

Bei der Gelegenheit kann an die Bühneneinrichtung in den Mysterien erinnert werden, wie sie zuerst in Frankreich üblich war und dann den ersten Theatern, später an Höfen von Klöstern, Hospitälern und Wirtshäusern in den übrigen Ländern zum Muster diente. Man suchte das Nebeneinander der Szenen durch ein Übereinander zu ersetzen, wodurch eine dreitheilige Bühne entstand, indem das Reich der Hölle, als die Wohnstätte der gefallenen Engel, den untersten Raum einnahm, darüber die mittlere Region, der menschlichen Unvollkommenheit angemessen, und zu oberst das Reich der ewigen Vollkommenheit veranschaulicht wurde.

Die Hölle war oft durch einen künstlich gemachten Höhlenrachen geschlossen, der sich öffnete, um die Teufel aus- und einzulassen, die Vorderbühne war neutrales Gebiet, auf dem sich auch die Teufel aus ihrer Hölle herzubewegen durften.

Die Mysterien beginnen mit der Weltschöpfung. Gott Vater im obern Himmelsraum, mit weiten Gewändern und langem weissem Barte, spricht: «Ego sum alpha et omega». Darauf werden die Vorhänge im obern und mittlern Raume weggezogen, man erblickt die grünende Erde, im Himmel die Engelscharen, welche «Gloria in excelsis» anstimmen. Hierauf zeigt das Gedicht, wie der Fall der

Menschen durch den der Engel veranlasst wird. Lucifer in seinem Hochmuth will seinen Thron im Himmel neben dem Gott Vaters aufschlagen, wird aber samt seinem Anhang in die Hölle verstossen, wo man ihn niederfahren und unten mit seinen Genossen Rache brütend kauern sieht.

Wie das Drama der Alten aus dem Gottesdienste des Dionysos hervorgegangen ist, so blickt unser Schauspiel auf die christliche Kirche als seine Mutter zurück, aus deren liturgischem Schosse es sich entwunden hat. Fast jede öffentliche Erscheinung im Mittelalter ging von der Kirche aus und trug deren Gepräge, also auch das Schauspiel.

Gustav Roskoff, Geschichte des Teufels, Bd.1. 1869



Synopsis

Prolog im Himmel

Die Trompeten erschallen.

Die himmlischen Chöre grüssen den Herrn.

Mefistofele nützt eine Pause und klagt ihm:

Die Irdischen lassen sich zu leicht verführen.

Im Medium des mystischen Chors verweist Gott seinen Widersacher auf Faust.

Mefistofele wettet mit dem Herrn um dessen Seele.

Gottvater gibt dem Teufel den Segen, Faust zu verführen.

Der himmlische Chor preist weiter.

I. Akt

1. Bild

Mummenschanz, Fasching oder Fest.

Faust erliegt dem Frühlingserwachen und sucht seinen Seelenfrieden in der Natur.

Wagner zerrt ihn heim.

Ihnen folgt ein Mönch.

2. Bild

Faust zurück im Studierzimmer.

Der Mönch entpuppt sich als Mefistofele.

Die beiden schliessen einen Pakt:

Der Teufel erfüllt in diesem Leben dem Gelehrten jedes Begehren.

Im Gegenzug bekommt er nach Fausts Tod dessen Seele.

Faust ist alles gleichgültig, wenn Mefistofele ihm die Totalität der Wünsche erfüllt.

Dann wird er bekennen: «Werd' ich zum Augenblicke sagen – verweile doch, du bist so schön.»

II. Akt

1. Bild

Der verjüngte Enrico Faust macht Margherita den Hof.
Ihre Nachbarin Marta versucht mit Mefistofele zu flirten.
Im Quartett besingen sie die Liebe.
Vom Teufel erhält Faust Gift, das Margherita als Schlaftrunk ihrer Mutter gibt, um in der Nacht ihren Geliebten zu empfangen.

2. Bild

Mefistofele und Faust unterwegs zum Hexensabbat.
Die Hexen überreichen Mefistofele eine Weltkugel.
Er verhöhnt die Irdischen, weil sie seine Macht unterschätzen.
Mefistofele zeigt Faust, was die Welt noch zu erwarten hat.
Inmitten der Erscheinungen phantasiert Faust Margherita in Ketten.

III. Akt

Margherita ist dem Wahnsinn nahe vor Schmerz:
Sie ist zum Tode verurteilt, weil sie ihre Mutter vergiftet und ihr Kind getötet haben soll.
Faust will sie aus dem Gefängnis befreien.
Sie weicht vor ihm zurück, da ihr vor seinem Gefährten schaudert, und bittet Gott um Vergebung.
Himmlische Heerscharen verkünden ihre Rettung.



IV. Akt

Die klassische Walpurgisnacht präsentiert eine Parade der bekannten Wundertiere der antiken Welt. (Zuviel Kitsch für Mefistofele. Ballett.)

Faust hat sich gewünscht, im alten Griechenland die schöne Elena zu treffen.

Aber Elena lebt in bösen Erinnerungen an den Trojatischen Krieg.

Faust verzehrt sich nach ihr, und sie erwidert seine Liebe. Im Duett besingen sie die Liebe und die friedlichen Täler Arkadiens.

Epilog

Faust reflektiert als alter Mann sein Leben.

Er resümiert: «Das Wahre brachte Leiden, das Ideale war ein Traum.»

Angesichts des nahenden Todes hat er einen letzten Wunsch:

Gründer eines idealen Staates zu sein.

Als Antwort erscheint Faust die Vision des Paradieses, die ihm das erwartete «Verweile doch» entlockt.

Er gewinnt den göttlichen Frieden mit denjenigen Worten, mit denen er seine Seele verlieren sollte.

Mefistofele pfeift auf den Herrn, weil er mit falschen Karten spielt.

Lavarone (Tirol), 8. August 1893

Mein teurer Freund,

Sie haben es erraten; ich habe die Via Pr. Amedeo verlassen und befinde mich, just zur Mittagszeit, in wenigstens 1200 Meter Höhe, der Sonne näher und also in einer köstlichen Kühle.

Ich bin im italienischen Österreich, genauer gesagt, im österreichischen Italien, umringt von Einöden und wogenden Wiesen, unermesslich, blühend und bewaldet, würdig, dass sie in Fausts Traum (II. Teil) oder vielmehr (ich höre die Glöckchen der Ziegen) in den Traum Tannhäusers in der II. Szene des I. Aktes eingebaut würden. Ich glaube, dass dieser anbetungswürdige und verhasste altdeutsche Schöpfer stets in unserem Geist herumspuken wird, wenn wir die vornehme Heiterkeit oder die Verzückungen der Natur und des Herzens fühlen!

Hybrid, ungeheuerlich, halb Mensch, halb Rohnatur, Faun, Satyr, Kentaur oder Molch, oder vielmehr halb Gott, halb Esel; Dionisius im göttlichen Rausch der Inspiration.

... aus voller Seele stimme ich Ihrer Wertschätzung der irdischen Freuden zu: zu lieben und zu erkennen. Nun, es ist unser grosses Los, und in dieser Hinsicht, mein werter Freund, sind wir Milliardäre; ebensowenig bedaure ich, dass Sie kein akademisches Amt bekleiden dürfen, weil ich davon überzeugt bin, dass es für die Unabhängigkeit des Geistes und des Charakters mehr wiegt, keinem noch so berühmten Collegium anzugehören.

... Ich staune jedesmal, wie die Musik zu allen Zeiten als eine göttliche Kunst angebetet wurde. Ihr göttliches Wesen blieb durch ihre technischen Entstellungen hindurch stets erhalten; ich glaube, keine andere Kunst darf sich solch eines Wunders rühmen.

Ihr treuer Freund
Arrigo Boito



Arrigo Boito , 1860

Der Prolog müsste ins Bewusstsein aller Musikliebhaber eingepflanzt werden; es kostete viel Zeit, bis ich das unseren Konzertdirektoren klarmachen konnte. Wird mir der Autor verzeihen, wenn ich sage, dass mir scheint, als habe dieses wunderbare, für das Theater geschriebene Stück viel mehr seinen Platz ausserhalb des Theaters. Liegt es daran, dass es eine nebulose Szene zeigt, hinter der sich die himmlischen Heerscharen verbergen, wo die sieben Posaunen und die sieben Donner der Apocalypse hörbar werden, ist das nicht das Überschreiten aller musikalischen Mittel? Doch, die Einbildungskraft kann sich dieses Schauspiel vorstellen; darüber hinaus erreicht man im Konzert durch diese Effekte Klänge, die das Theater nie vermitteln kann. Deshalb habe ich immer bedauert, dass unsere musikalischen Gesellschaften unserem Publikum dieses erstaunliche Werk niemals zur Kenntnis gebracht haben, das ihm jeden nur wünschenswerten Glanz beschert, dieses Werk, das durch seine Originalität, seine Kühnheit, seine grossartige Inspiration ein Wunderwerk der modernen Musik ist.

Camille Saint-Saëns, Portraits et Souvenirs. 1893

Zu Goethes Todestag, der in Deutschland sehr gefeiert wurde, hat man z. B. in Wien den «Mephistopheles» von Boito gegeben, d. h. eine musikalische Barbarei, die weit über alle Wüstheiten Wagners hinausgeht, – aber die Decorationen (Scene im Himmel, Walpurgisnacht, griechische Landschaft mit der Helena etc.) machen immer volle Häuser: in 20 Jahren kräht freilich kein Hahn mehr nach dieser Musik, dafür ist sie aber jetzt so sicher wie bare Münze.

Heinrich Köselitz an Friedrich Nietzsche. 1882

«Kennst du den Faust?» schreibt Boito als Motto über die erste Seite seiner Partitur. «Armseliger Faust, ich kenne dich nicht mehr!» möchten wir mit einem anderen Citate antworten. Goethe's Faust hat von den Musikern schon vielerlei Behandlung erfahren, gute und schlimme – die Wagschale des Schlimmen sinkt unter der Last von Liszt's Faust-Symphonie und Mephisto-Walzer – aber so handfest ist er noch nicht geknebelt und verrenkt worden, wie von diesem Maestro, der nicht italienisch sein will und deutsch nicht kann.

Eduard Hanslick, Aus dem Opernleben der Gegenwart.
1884

Gounod hat dem Faust die Musik gegeben, Boito hat der Musik Faust gegeben. Die grossartige Klangeruption, das Echo metallener Töne entführen uns sogleich in den unermesslichen Weltenraum. Die ungeheure Klangfülle der Orchestrierung am Ende mit dem herausfordernden, höhrenden Teufel, der unbekümmert und rücksichtslos jegliche erhabene Grösse zunichte macht, lässt uns im wahrsten Wortsinn aufhorchen. Ein Grossteil der Brockenszene ist schlicht und einfach Narretei, doch an unzähligen Stellen ist die Musik voller bedeutungsvoller Züge und Klangfarben, am gelungensten wohl in den reinen Orchesterpassagen. Das ganze Werk ist ein interessantes Beispiel dafür, was auf dem Gebiet der Oper von einem vorzüglichen Literaten ohne eigentliche musikalische Begabung, jedoch mit dem Zehnfachen an Geschmack und Bildung eines Musikers von nur gewöhnlicher Aussergewöhnlichkeit geleistet werden kann.

George Bernard Shaw. 1889

Ein Fünfundzwanzigjähriger, hatte Boito einen Plan grössten Umfanges unternommen und so weit durchgeführt, dass die Durchführung immerhin ein Werk darstellte. Zu dieser Zeit, und in Italien, die Idee zu ergreifen, den gesamten Goetheschen «Faust» in Musik zu setzen: diese Tat fordert die Achtung heraus! Boito, schon früh ein trefflicher Dichter (der später zu einem eminenten Kenner der Sprache sich entfaltete), verfasste unerschrocken die Übersetzung und besorgte zugleich die Umgestaltung des Goetheschen Textes, wie sie die damalige Anschauung über musikalisch-dramatische Formen heischte. Diese Anschauungen – heute veraltet und kindlich – wurden in Boitos Handhabung und Deutung aufrührerisch und unvernünftig: so urteilte das Publikum, das der Erstaufführung 1868 in Mailand eine völlige Niederlage bereitete. Denn der junge Autor hatte nicht nur gegen seine Ungekantheit, gegen Traditionen, gegen Anti-Wagnerianismus zu kämpfen, sondern überdies noch gegen den schon damals feststehenden typischen «Opern-Faust» des Charles Gounod. – Und unterwegs war der universelle Plan Boitos doch merklich eingeschrumpft; vom «gesamten» Goetheschen «Faust» blieben eigentlich nur Bilder und Schlagworte; und der bedenkliche Kompromiss zwischen Neu-Gewolltem und Alt-Ererbtem wirkte schon beim Entstehen des «Mefistofele» auffällig und schief. – Trotzdem erlebte «Mefistofele» 1875 eine sieghafte Rehabilitation in der Musikstadt Bologna, von wo aus Boitos Oper den Weg und den Erfolg überall hin fand.

Ferruccio Busoni, Wesen und Einheit der Musik. 1918



Arrigo Boito



Boito – «Mefistofele» – Goethe

Arrigo Boito, am 24. Februar 1842 in Padua geboren, ist wohl eher als Librettist von Ponchiellis «La Gioconda» und von Verdis Spätwerken «Otello» und «Falstaff» bekannt als durch seine Lyrik, Kompositionen, journalistischen Beiträge und Übersetzungen u.a. von Glucks «Armide» und Wagners «Rienzi» und «Tristan».

Als Zwölfjähriger beginnt Boito am Mailänder Konservatorium Musik zu studieren. Für seine Abschlussarbeit, der patriotischen Kantate «Le Sorelle d'Italia» (1861), einer Koproduktion mit seinem Freund Franco Faccio, erhält er ein Stipendium, das ihm eine Reise nach Paris ermöglicht. Dort lernt er Victor Hugo, Verdi, Berlioz und Rossini kennen. Es kommt zur ersten Zusammenarbeit mit Verdi: Boito wird mit der Textdichtung für Verdis Hymne «Inno delle Nazione» beauftragt, die zur Eröffnung der Londoner Weltausstellung gespielt wird.

Nach Mailand zurückgekehrt schliesst sich Boito in den 60er Jahren der «Scapgliatura», einer norditalienischen, antibürgerlichen Kulturbewegung an. Neben Emilio Praga gilt er als Wortführer der Scapgliati (die Zügellosen, Verwirrten, Zerzausten). 1865 schreibt er für Faccio sein erstes Libretto, den «Amleto» nach Shakespeare, und arbeitet an seinen beiden literarischen Werken, der Fabel «Re Orso» und der Gedichtsammlung «Libro dei Versi», der die programmatische Ode «Dualismo» vorangestellt ist: Den Grundgedanken seiner schriftstellerischen Arbeit bildet der ewige Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen. Von dieser dualistischen Weltanschauung sind auch seine musikalisch bedeutendsten Werke «Mefistofele» und «Nerone» durchzogen.

Am 5. März 1868 wird die Oper «Mefistofele» an der Mailänder Scala uraufgeführt. Arrigo Boito, Text- und Ton-dichter dieses bombastischen Werks, übernimmt auch die musikalische Leitung des Abends. Doch das konservative Publikum lässt Boitos erste und einzig vollendete Oper durchfallen. Auch die Idee, das 5 1/2 stündige Opus auf

zwei aufeinanderfolgende Aufführungsabende zu verteilen, verhindert das Fiasko nicht. Boito wird als Wagner Italiens verschrien. In der Enttäuschung über seinen Misserfolg soll er – der Legende zufolge – Teile des «Mefistofele» verbrannt haben. Er zieht sich zurück und schreibt in den nächsten Jahren nur noch unter dem Anagramm Tobia Gorrio. Doch «Mefistofele» lässt ihm keine Ruhe. Nachdem er die Oper stark überarbeitet hat – den rigorosen Kürzungen fallen vor allem die rezitativischen Passagen zum Opfer, wobei lyrische Ruhepunkte wie zum Beispiel das Duett «Lontano, lontano, lontano» neu hinzukommen – stellt er es am 4. Oktober 1875 in der um ein gutes Drittel kürzeren Fassung im Teatro Comunale in Bologna mit grossem Erfolg vor. Das Publikum, das damals als das aufgeschlossenste Italiens galt, feiert den Komponisten Boito. Für die Inszenierung in Venedig im Mai 1876 komponiert Boito die Margherita-Arie «Spunta l'aurora pallida», so dass nun die endgültige Fassung vorliegt. 1880 wird die Oper in London, New York und Lissabon gespielt. 1881 ist sie auch an der Scala ein voller Erfolg.

Die Oper «Nerone», die den Kampf zwischen Christen und Heiden zur Zeit Neros in Rom thematisiert, muss Boito durch seinen Tod am 10. Juni 1918 in Mailand als Fragment hinterlassen. Das Libretto ist 1901 separat veröffentlicht worden. Im Mai 1924 wird «Nerone» in der von V. Tommasini und A. Toscanini vervollständigten Fassung an der Mailänder Scala uraufgeführt.

Durch die Oper «Mefistofele» hat Boito die italienische Operngeschichte entscheidend beeinflusst: Er befreit das Orchester von seiner blossen Begleitfunktion und unterlegt den italienischen Belcanto mit Wagnerscher Dramatik. Mit der literarischen Vorlage von Goethes «Faust I und II» verlässt er die gängigen Opernsujets und weist den Weg zu Literaturoper.



Boito wagt kein leichtes Unternehmen, indem er seinem «Mefistofele» eine so komplexe literarische Vorlage wie Goethes «Faust I und II» zugrundelegt. Obwohl er zum Teil Textpassagen wörtlich übernimmt und sich in groben Zügen an den szenischen Ablauf der Tragödie hält, hat die Gestalt des «Mefistofele» wenig mit dem Goetheschen Werk gemein. Jedes Libretto bedarf im Vergleich zu seiner literarischen Vorlage der Vereinfachung, um der musikalischen Gestaltung Raum zu bieten. Boitos «Mefistofele» komprimiert jedoch nicht nur Goethes Tragödie, sondern lenkt es grundsätzlich in eine andere Richtung. Boito gibt zwar ausschnitthafte Einblicke in Goethes Drama, aber die einzelnen Szenen stehen bei ihm wie Tableaux meist ohne Zusammenhang und ohne erklärende Übergänge nebeneinander. So ist Faust z.B. plötzlich verjüngt oder erscheint unvermittelt in mittelalterlicher Ritterrüstung im antiken Griechenland, wo er unverhofft auf Helena, Pantalio und Nereo trifft.

Den Ausgangspunkt beider Werke bildet eine Wette zwischen Gott und Teufel. Den Goetheschen Faust drängt es danach, über die Wissenschaft hinaus das Leben zu erfahren. Dieses Bedürfnis steht im Mittelpunkt von Goethes Tragödie. Dass in diesem Zusammenhang für Mephistopheles eine Menschenseele abfallen könnte, folgt an zweiter Stelle. Gott und Teufel wissen gleichermassen, dass Erkenntnis und Erfahrung nicht mit Unschuld gewonnen werden können. In Boitos Bearbeitung tritt diese theologisch-philosophische Dimension in den Hintergrund. Hier raufen die machtlüsterne Widersacher Gott und Mefistofele um Fausts Seele. Und Faust ist auf der Suche nach exzessiven Erlebnissen, nach Frauen, nach unersättlichem Genuss.

Was Boito an Goetheschen Details vernachlässigt, wiegt er mit musikalischer Theatralik auf. Während bei Goethe Gott und Teufel offen miteinander sprechen, vermittelt sich Gott bei Boito durch das Medium des mystischen Chores in einer katholisch anmutenden Liturgie. Der Büsserinnenchor, Cherubim und die himmlischen Heerschaaren besingen Gott mit der «Hymne der Liebe» und gestalten sein Erscheinen zum bombastischen Ereignis.

Der Boitosche Mefistofele personifiziert das Böse an sich: Er hat nichts anderes im Sinn als zu zerstören um des

Mephistopheles.

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,
Ist wert, dass es zugrunde geht:
Drum besser wär's, dass nichts entstünde.
So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.

Faust.

Du nennst dich einen Teil, und stehst doch ganz vor mir?

Mephistopheles.

Bescheidne Wahrheit sprech' ich dir.
Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt,
Gewöhnlich für ein Ganzes hält –
Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht,
Und doch gelingts ihm nicht, da es, so viel es strebt,
Verhaftet an den Körpern klebt.
Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön,
Ein Körper hemmt's auf seinem Gange,
So, hoff' ich, dauert es nicht lange,
Und mit den Körpern wird's zugrunde gehn.

Goethe, Faust I.

Mephistopheles

Ich bin der Geist, der stets verneint,
alles, die Sterne, die Blumen.
Mit meinem Grinsen, meinen Händeln
zerstör' dem Schöpfer ich die Ruh.
Ich will das Nichts,
den völligen Ruin der Schöpfung.
Mein eigentliches Element ist,
was ihr Sünde, Tod,
Zerstörung nennt.

Ich lache und sag' nur ein Wort:
«NEIN!»

Ich zerstöre, prüfe, brülle, zische:
«NEIN!»

Ich beisse und umgarne,
zerstöre, prüfe, brülle, zische,
ich pfeife, pfeife, pfeife, pfeife, pfeife, eh!
*(Er stösst mit zwei Fingern
einen gellenden Pfiff aus.)*

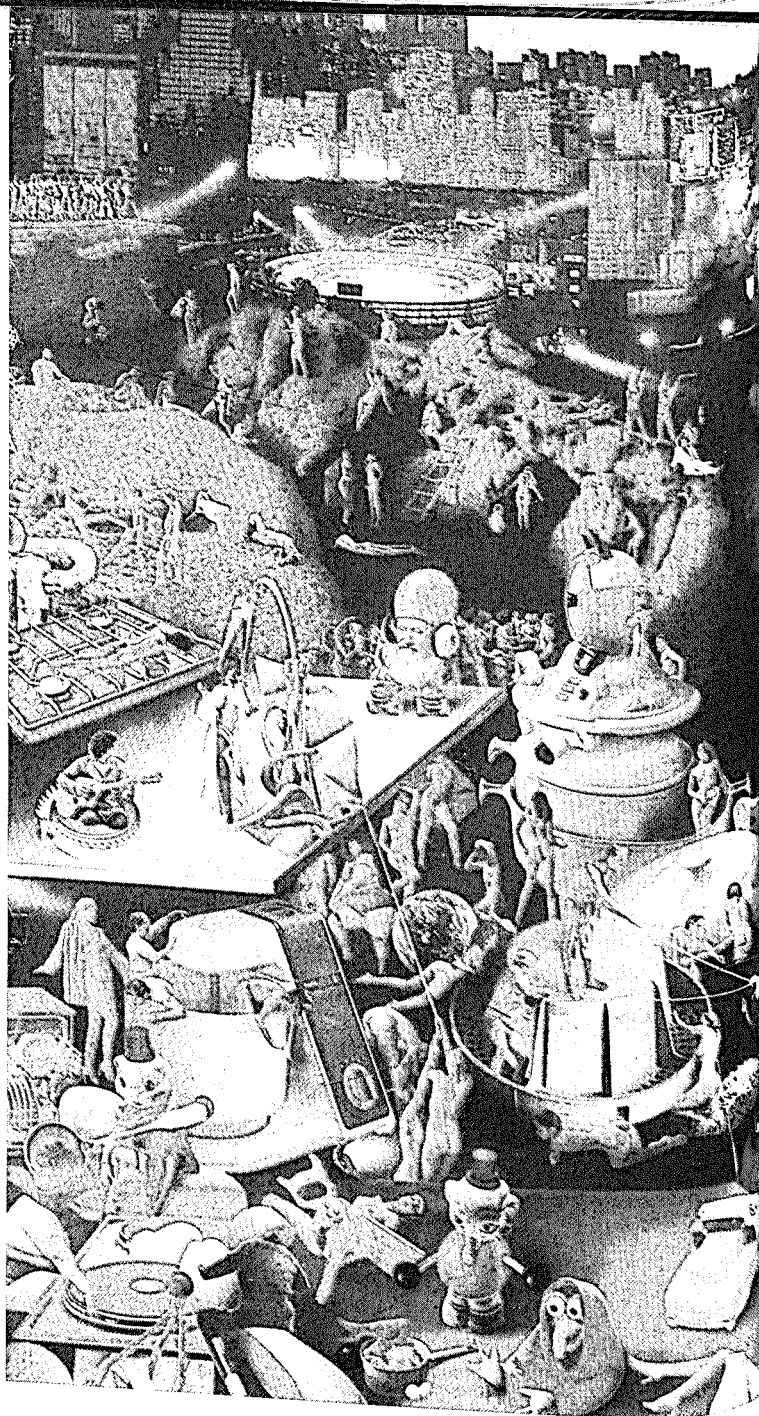
Ich bin ein Teil des Innersten
des grossen Alls: Finsternis.
Ich bin der Sohn der Finsternis,
die wieder Finsternis sein wird.
Wenn das Licht nun aufbegehrt
und meines Zepters sich bemächtigt,
so wird der Kampf nicht lange währen,
für die Sonne, für die Erde
gilt nur eines: die Zerstörung.
Ich lache und sag' nur ein Wort:
«NEIN!» .

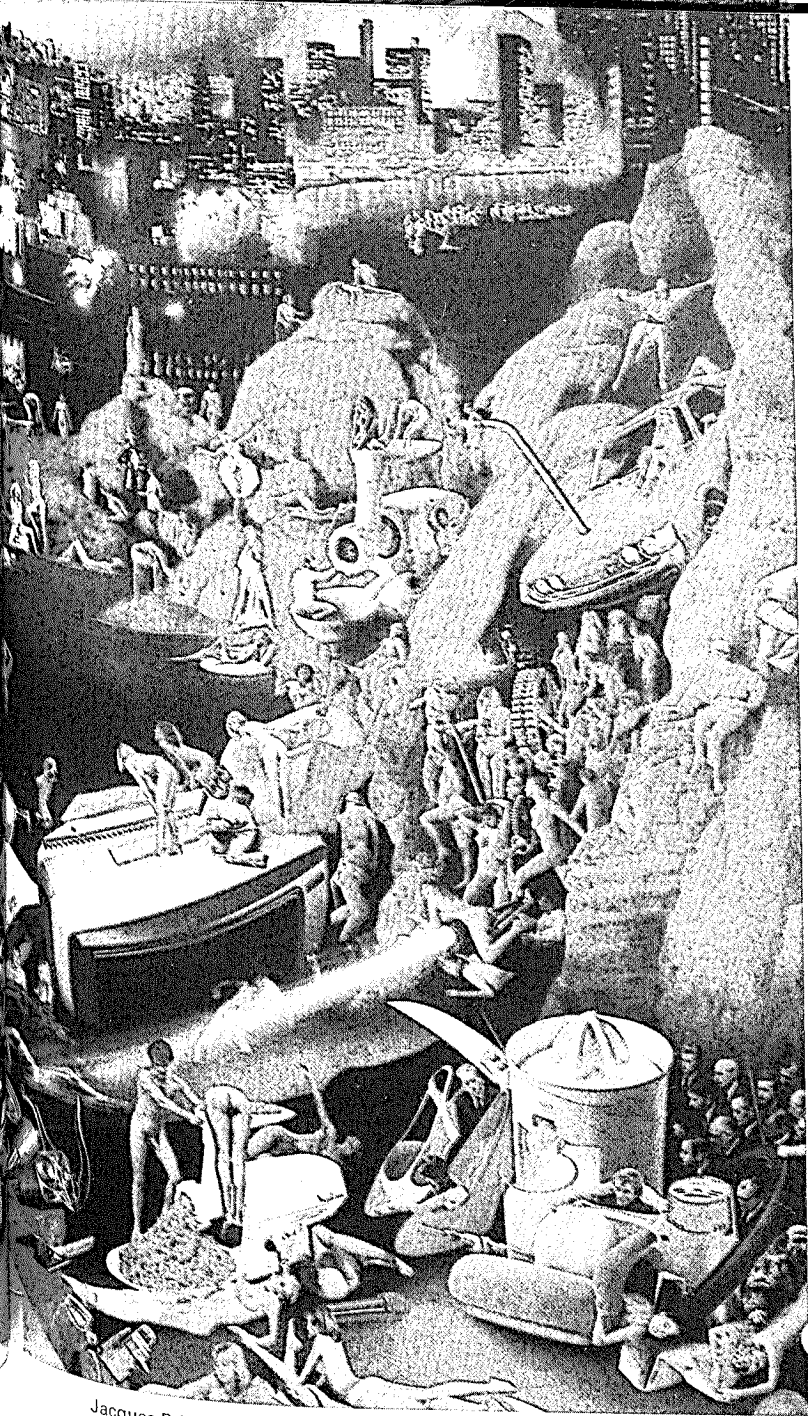
Boito, Mefistofele: «Son lo spirito che nega»

Zerstörens willen. Er ist ein machtgieriger Rabauke, der nur die Negation Gottes zum Ziel hat. In der Walpurgisnacht lechzt er gierig nach Anerkennung und fordert von den Hexen unbedingte Demut. Der Goethesche Mephistopheles steht für das Prinzip der Vergänglichkeit, er verkörpert die destruktive Seite des Lebens, aber auch die Kraft, die den Stillstand verhindert. Dadurch ist er ein notwendiger Teil des Ganzen: Er sorgt für das ständige Entstehen und Vergehen und dadurch für Leiden und Lust, Schmerz und Genuss.

Der Goethesche Faust verflucht sein ständiges Reflektieren, das keine naive Zufriedenheit und kein unvermitteltes Genießen zulässt. Boito dagegen vernachlässigt die Motive von Fausts wankendem Seelenleben. Bei ihm ist Faust vor allem der Spielball zweier rivalisierender Mächte. Wo bei Goethe eine ganze Welt philosophischer Argumentationskünste, ein verspieltes und buntes Universum aufleuchtet, reduziert sich bei Boito alles auf Fragen der Machtpolitik. Das zeigt sich in der Oper noch in einem letzten Detail: Wo Goethes Faust sich wünscht, «auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn», phantasiert er sich bei Boito als König eines glücklichen Volks in einer friedvollen Welt.







Jacques Brissot, Jardin des délices. 1972
Prospekt für das Bühnenbild der Basler
Inszenierung



Ich sage euch: ihr Sünder, ihr tut
genug, wenn ihr esst und trinkt,
plündert und sündigt, die Men-
schen ausraubt, Reichtümer
erwerbt und glückliche Tage ver-
lebt.

Das Buch Henoch 120,9

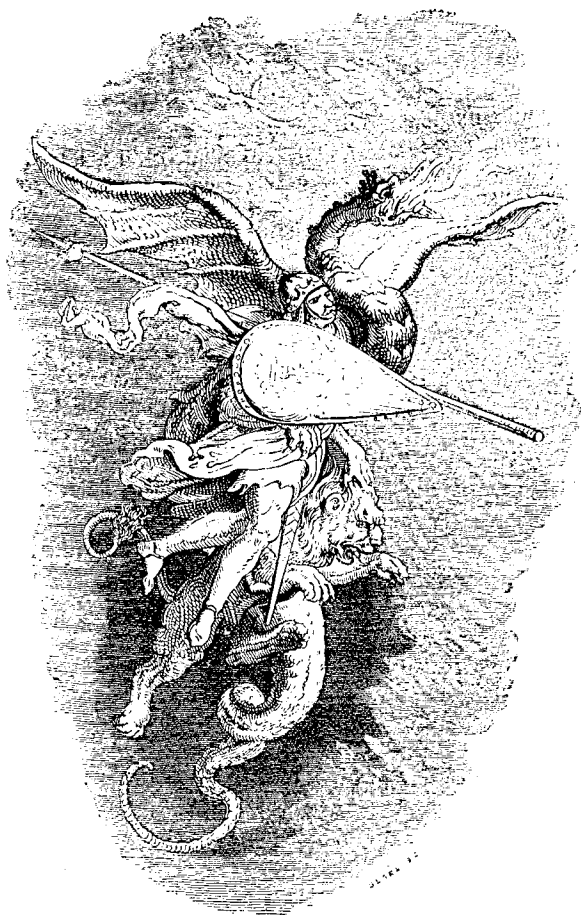
Eines nachts sah ich von ferne viele Feuer an verschiedenen Orten, wie grosse Lichter, und zwischen ihnen eine grosse Menge von Männern und von Frauen, die gleichsam untereinander stritten oder auch miteinander tanzten. Als ich aber näher kam, erblickte ich in dem hellen Lichte, das die Feuer um sich verbreiteten, mehr denn sechstausend Menschen, und dabei Tische zugerüstet, an denen viele sassen und mit Essen und Trinken sich ergötztten; mehrere tanzten und übten mancherlei Spiele, andere nahmen sich Dinge heraus, über die es unschicklich ist, sich umständlicher zu verbreiten. Unter der Menge sah ich einige mir schon bekannte Männer und Frauen, und mit mehreren habe ich geredet. Aber nach einer Stunde huben sich alle auf ein gewisses Zeichen in grosser Eile weg und schwanden wie in einem Nebel dahin.

Bartholomäus de Spina, Quaestio de Strigibus.

In dieser Welt aber ist die Liebe und der Zorn ineinander in allen Kreaturen, welches in seinem Ringen obsieget, das erbet sein Haus mit Recht, es sei gleich das Himmereich oder Höllenreich.

Denn so die Erde angezündet wird, so brennet im Zorn das Feuer und in der Liebe das Licht. Dann wird sich alles scheiden, denn eines wird des andern nicht mehr können begreifen. In dieser Zeit aber hat alles einen zweifachen Quell. Was du allhie im Geiste bauest oder säest, es sei gleich mit Worten, Werken oder Gedanken, das wird dein ewig Haus sein.

Jakob Böhme, Aurora, das ist: Morgenröthe im Aufgang und Mutter der Philosophiae. 18. Kapitel. 1612



Seid nüchtern, wachtet! Euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlingen könne.

1. Petrus 5,8

Meine lieben Freunde, wenn ihr doch einen einzigen aufmerksamen Blick auf eure Seelen werfen würdet, sie euch gewissenhaft ansehen würdet, was würde sich da wohl vor euch entschleiern, was erschiene da wohl vor euren Blicken, Gott behüte! Und dabei meine ich nicht einmal die Schlimmsten unter euch, jene, die schamlos Witwen und weinende Waisen erpressen, Männer töten, Leiber und Seelen durch unzüchtige Sodomie beflecken, sie alle meine ich nicht, sondern eben jene Allerbesten, Sauerbersten, jene, die von sich selbst glauben, in makelloser Reinheit vor dem Angesicht Gottes zu wandeln und es die anderen glauben machen.

Denke nur, wieviel teuflische List sich in deiner – ich sage nicht Unreinheit – sondern eben in deiner Reinheit verbirgt, in deiner Güte, deiner Liebe und Rechtschaffenheit, wie der freche Höllenhund auf deine ewige Verdammnis wartet und dir die listigsten Fallen stellt und sich überall eindringt, überall hineinschlängelt, in deine unschuldigen Gedanken und Worte und Taten, mit welcher Zartheit er dich nicht etwa zum Bösen drängt, sondern eben zum Guten.

Denn wärest du dreist ein Märtyrer und erträgst um des Glaubens willen härteste Plagen, weshalb wohl tätest du es, was erhofftest du dir in der Tiefe deiner Seele, wenn nicht dies, dass dir im himmlischen Tempel die Krone der Heiligkeit verliehen werde. Und die unbefleckte Reinheit, in welcher du lebst, und dein Bemühen, den Leib durch Fasten und Geisseln zu martern, wozu das alles, wenn nicht eben darum, weil du dich deines Kadavers nach erfolgter Wiederauferstehung nach Herzenslust erfreuen möchtest, auf dass ihm auch ja nichts Schlechtes widerfahre, weder im Fegefeuer noch in den Qualen der Hölle? Mutig bist du aus lauter Feigheit – denn du fürchtest die Rache Gottes; fasten tust du aus lauter Fressgier – weil du nicht willst, dass dir das Urteil Gottes am Tage des letzten Gerichts die Nahrung versagt; deinen Nächsten liebst du aus grausamem Hass – weil du nicht willst, dass dir jemand in der Gunst des Himmels zuvorkommt; deine Grosszügigkeit entspringt purem Neid, deine Ehrlichkeit übler Heuchelei.

Wollt ihr am Ende ganz ohne jegliche Teufelei existieren, wollt ihr – welch frevlerischer Gedanke – von allen



euren Sünden befreit auf schnellstem Wege zum Himmel emporschweben, zur Rechten des himmlischen Vaters sitzen, die köstliche Lust ewiger Ruhe am Thron des Herrn auskosten, euch zum ewigwährenden Hochzeitsfeste einladen lassen? Jawohl, das ist es, danach verlangt es euch, sagt nicht nein, denn es geht euch nur um dies Eine, oh ihr Unglückseligen, welch grässliche Verwegenheit, welch unheilrohender, unendlicher, schwindelnder Hochmut!

Leszek Kolakowski, Die grosse Predigt des Pater Bernardus. 1963



- Dieses also lass uns sehen, ob nicht notwendig, was nur ein Entgegengesetztes hat, nirgend anders her selbst entsteht als aus diesem ihm Entgegengesetzten. So wie, wenn etwas grösser wird, muss es doch notwendig aus irgend vorher kleiner Gewesenem hernach grösser werden?

- Ja.

- Nicht auch, wenn es kleiner wird, wird es aus vorher Grösserem hernach kleiner?

- So ist es, sagte er.

- Und ebenso aus Stärkerem das Schwächere und aus Langsamerem das Schnellere?

- Gewiss.

- Und wie? Wenn etwas schlechter wird, nicht aus Besserem, und wenn gerechter, nicht aus Ungerechterem?

- Wie sonst?

- Dies also, sprach er, haben wir sicher genug, dass alle Dinge so entstehen, das Entgegengesetzte aus dem Entgegengesetzten.

- Freilich.

Platon, Phaidon. 70e-71a. Um 370 v.Chr.

Bernhard Minetti:

Ich finde es albern zu glauben, der Mensch könne als Individuum etwas bewirken.

André Müller:

Er ist angehalten, das Gute zu wollen, wissend, dass er es nur im Vergleich mit dem Bösen kann.

Bernhard Minetti:

Ja.

André Müller:

Also muss er das Böse für nötig halten.

Bernhard Minetti:

Ja, lieber Freund, grüss Sie Gott.

«Die Zeit» vom 2. Juli 1993

Das Böse ist nirgends und überall

«Ah, die alten Fragen,
die alten Antworten,
da geht nichts drüber.»

Samuel Beckett, Endspiel

Gewöhnlich vermuten wir den Teufel hinter allem, was der Trias des Guten, Schönen und Wahren zuwiderläuft. Der Satan steht für das Niedere, Schmutzige und Barbarische, für das masslose Begehren und die sich selbst zerstörende Lust. Doch Goethes Mephistopheles überrascht mit einem Umkehrschluss. Er behauptet: «Ich bin ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.» Man könnte hinter seiner Beteuerung eine Perfidie oder einen dialektischen Hokuspokus argwöhnen, gäbe es nicht eine lange, ehrwürdige philosophische wie theologische Tradition, die im Grunde dasselbe behauptet. Sie übertrifft sogar Goethes Argumentation, da sie darauf schwört, dass man das Böse als solches gar nicht wollen könne, weil hinter ihm sich stets die Sehnsucht nach dem Guten verberge. Demnach existiert das Böse im sandigen Getriebe der Welt als Funktion und Katalysator des Guten, Schönen und Wahren.

Die Bibel erzählt, Luzifer sei ein gefallener Erzengel und damit ein privilegiertes Geschöpf des himmlischen Herrn. Damit erklärt sie, dass Gott nicht nur das Gute, sondern auch das Böse in die Welt gebracht hat. Er hat demnach den Teufel selbst erschaffen und ihn als Gegen-Gott etabliert. Als Bauherr der Welt ist er verantwortlich für die ganze missratene Kreatur. In der Schöpfung spiegeln sich, darf man den Rückschluss ziehen, seine eigene Liderlichkeit und Lasterhaftigkeit.

Goethe hat sich ein Lebtage lang – in der Gestalt des Mephistopheles – mit dem Bösen beschäftigt. Aber nicht nur im «Faust» lässt er keinen Zweifel daran, dass er an das Böse als solches nicht glaubt. Wo immer es in seinen Schriften auftritt, geriert es sich als zwar furchterregende,

aber nicht als finstere und verabscheuenswerte, sondern kluge und göttliche Macht. In seiner Jugend hat sich Goethe empört, als Kant in seiner Abhandlung über «Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft» dem Menschen einen Hang zum «radikal Bösen» konzedierte. In einem Brief an Herder klagt er, nun habe auch der Königsberger Aufklärer «seinen philosophischen Mantel, nachdem er ein langes Menschenleben gebraucht hat, ihn von mancherlei sudelhaften Vorurteilen zu reinigen, freventlich mit dem Schandfleck des radikalen Bösen beschlabbert, damit doch auch Christen herbeigelockt werden, den Saum zu küssen».

Im Alter stellt Goethe dem IV. Buch von «Dichtung und Wahrheit» das Motto voran: «Nemo contra deum nisi deus ipse» – Niemand ist gegen Gott ausser Gott selbst. Klarer kann nicht behauptet werden, dass Gottes stärkster Widersacher Gott selbst ist. In einem von ihm selbst entfachten Kräftespiel kämpft er mit seiner eigenen Herrlichkeit, um alle denkbaren Facetten seiner Schöpfung ans Licht zu bringen. Und so dient auch der von ihm lancierte Teufel seiner sich selbst bespiegelnden Allmacht. Also ist der Teufel, wie gesagt, die Kraft, die böserseits das Gute schafft.

Gleich zu Anfang, als Mephistopheles Faust gegenübertritt, erklärt er ihm: «So ist denn alles, was ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt, mein eigentliches Element.» Der Leibhaftige weiss sich in jener Sphäre heimisch, die wir als böse empfinden, behauptet aber mit keinem Wort, dass er selbst tatsächlich böse ist. Er vertritt, wie Goethes Zeitgenosse Schelling in seinen Vorlesungen zur «Philosophie der Offenbarung» propagiert, «ein zur göttlichen Ökonomie selbst gehöriges Prinzip». Demnach kommt ihm «die von Gott selbst gutgeheissene Funktion» zu, «das an sich Zweifelhafte wirklich in Zweifel zu stellen, das Unentschiedene zur Entscheidung zu bringen, und auf diese Art eine Krisis herbeizuführen, die Gott selbst wollen muss». Deshalb sei er, behauptet auch Schelling, die Macht, die, ohne selbst böse zu sein, das Böse an den Tag bringe, damit das Gute in dessen Angesicht erst offenbar werde. Sowenig das Licht ohne die Finsternis, sowenig gelange das Gute ohne das Böse zur Wirkung. Anstatt den Satan zu lästern, sollten wir ihn, folgert Schelling, achten

und als göttliches Werkzeug verehren.

Karl Philipp Moritz resümiert in seiner «Götterlehre»: «Das Finstere, Irdische und Tiefe ist die Mutter des Himmlichen, Hohen und Leuchtenden.» Und: «Aus Streit und Empörung der ursprünglichen Wesen gegeneinander entwickelt und bildet sich das Schöne.» Hegel spottet über all diejenigen, die vor der Dissonanz, der Verwüstung und Zerrissenheit sich schützen und sich der reinen Harmonie hingeben wollen, sie erschöpften sich in «kraftloser Schönheit». Wer an den Niederungen vorbei nach reinen Idealen schießt, sucht den Konsens ohne den Konflikt, die Übereinstimmung ohne die Diskrepanz, das wohlige Gefühl ohne den widersprechenden Verstand.

In diesem Sinne, präzisiert Schelling, sei der Satan «jedem nicht bewährten Glücke feind» und «der Störer der unverdienten Seligkeit». Ohne ihn befänden wir uns im dumpfen Zustand paradiesischer Dummheit und würden in sang- und klangloser Harmonie dahinvegetieren. Weil Gott uns diese Geistlosigkeit ersparen wollte, hat er den Teufel zum «Fürsten dieser Welt» ernannt. Als solcher mobilisiert er auf den schlingernden Wegen der Versuchung alle Kräfte der Natur, um dem diffusen Wollen die sublimen Begierde, dem unergründlichen Sein das bestimmte Gefühl und der ungebundenen Sehnsucht das klare Wissen zu entlocken. Als Verführer zwingt er zur Entscheidung und fungiert als Feind der Naivität und Neutralität. Er verhindert, dass einem das Glück in den Schoss fällt, und sorgt dafür, dass es ertrotzt werden kann.

Wenn aber Gott selbst seine Schöpfung mit dem Bösen infiziert hat, fragt es sich, worin eigentlich seine Güte besteht. Selbst Satan präsentiert sich vor Gott als Anwalt der bedrängten Kreatur. In Goethes «Prolog im Himmel» beklagt Mephistopheles vor dem Schöpfer den miserablen Zustand der Welt. Im alttestamentarischen Buch «Hiob» demonstriert Satan dem Herrn, wie selbst der Allerfrommste die irdische Qual nicht mehr verstehen und rechtfertigen mag. Gott schafft schliesslich das Unglück – und nimmt es selten zurück.

Leibniz deduziert die Übel der Welt aus der Idee der grösstmöglichen Vollkommenheit und Harmonie. Hätte Gott, argumentiert er in seiner «Theodizee», die Welt so vollkommen erschaffen, wie er selbst ist, dann gäbe es



keine sterblichen Menschen, kein Entstehen und Vergehen, keine Vielfalt und keine Abwechslung. Gott hätte sich selbst nicht einmal verdoppeln können, da zwei Unendlichkeiten nicht mehr unendlich, zwei Vollkommenheiten nicht mehr vollkommen und zwei Absolutismen nicht mehr absolut wären. Also hat er die Welt, um sie dennoch zu erschaffen, in eine unendliche Differenz von Individuen auseinandergefaltet.

Sosehr aber die Beschränktheit der endlichen Kreatur Quelle der Vielfalt ist, sosehr ist sie auch Ursache der Borniertheit, des Mangels und der Konflikte. Eine Welt ohne Ecken und Kanten, ohne Reibungsflächen und ohne Dissonanzen, kurz: eine Welt, die nicht von Kämpfen und Krämpfen hin und her geschüttelt wäre, würde in monotoner Harmonie geräuschlos verwehen. Wirkliche Harmonie, argumentiert Leibniz in seinem Dialog «Confessio philosophi», sei am grössten, «wenn sie die meisten ungeordneten Elemente vereint und durch einen wunderbaren Beziehungszusammenhang wider Erwarten zum höchsten Einklang bringt.» Also wäre zu bezweifeln, ob eine denkbare Welt ohne das Böse auch eine bessere Welt wäre. Gott dürfte sich jedenfalls, hätte er sie schlichter und gefälliger gestaltet, nicht rühmen, die grösstmögliche Komplexität architektonisch tragfähig ineinander geschachtelt zu haben. In der grösstmöglichen Anzahl von Übeln besteht auch die grösstmögliche Vielfalt; in der unendlichen Dissonanz das grösstmögliche Spektrum an Geräuschen und Klängen.

Freilich klafft ein Riss zwischen dem christlichen Volksglauben und den Gescheitheiten der theologischen Abstraktion. Ein frommes Gemüt würde beben, müsste es sich plastisch vorstellen, wie Gott aus sich den Satan und der Satan aus sich den Herrgott gebiert. Und doch entspräche diese Phantasie den Gedankengängen der philosophischen Argumentation. Denn wer behauptet, es gebe nur einen einzigen Erschaffer und Herrn des Universums, muss auch zugeben, dass der Teufel zu seinen ureigensten Ausgeburten gehört.

Bereits der Kirchenlehrer Augustinus hat in seinen «Bekenntnissen» jenen manichäischen Glauben bekämpft, der davon ausgeht, dass das Reich des Satans ebenso ursprünglich und autonom ist wie das des Herrn. Wenn

der Teufel in seiner Macht Gott ebenbürtig ist, degeneriert auch der Herr zu einem blossen Mitbewerber um die Weltregierung: Er ist dann nicht mehr der Souverän des Universums, sondern der schwitzende Konkurrent des gleichmächtigen Höllenfürsten. Also kann dieser Gott so omnipotent, wie ihn die Gläubigen sich wünschen, nicht sein.

Bei Boito begegnen wir, ganz dem manichäischen Volksglauben verpflichtet, in Gott und Teufel zwei narzisstischen Nebenbuhlern. Wo Goethes Text sich in vieldeutigen Argumentationskünsten verstrickt, zeichnet der Librettist Boito ein klar geschiedenes Universum. Musikalisch gehört die Harfe dem Himmel, der Bass der Hölle, und die Posaunen künden vom Jüngsten Gericht. Ähnlich seinem Landsmann Alessandro Manzoni, der dem jungen italienischen Staat das historisierende Nationalepos «I promessi sposi» vermachte, scheidet er strikt das Gute vom Bösen, damit die Welt in dualistischer Übersichtlichkeit erstrahle. Das Böse stammt demnach vom Bösen ab und bleibt böse; das Gute will die Güte und fühlt sich gut. Gleich sind sich Gott und Teufel allein in ihrem unbedingten Drang, die Welt für sich allein zu besitzen. Diesbezüglich benehmen sie sich nur menschlich – allzumenschlich.

Im Gegensatz zu Goethe, der den Herrgott im «Prolog» höchstpersönlich auftreten lässt, hält sich Boito ans alttestamentarische Bilderverbot. Während Mefistofele allein und für sich selbst sprechen muss, verkündet sich der Herr in den harmonischen Stimmen des himmlischen Chors. Der Teufel dagegen musste schon immer in vielerlei Metamorphosen erscheinen: Im Paradies als sprechende Schlange, später als Drache, dann wiederum als brüllender Löwe, und schliesslich im Lukasevangelium als Dämon, den Jesus in eine Schweineherde fahren lässt. Bei Goethe mutiert und degeneriert er zu einem Pudel; Boito versteckt ihn, wie sein Zeitgenosse Barbey d'Aureville in der Erzählung «Une histoire sans nom», unter einer Mönchskutte.

Es bedurfte keiner zeitgenössischen Deutungsmuster, um zu ahnen, dass der Satan weder in Drachen und Schlangen noch in einem jenseitigen Draussen, sondern in unserer Einbildungskraft wütet. Bereits der Kirchenlehrer Origenes, der sich im 3. Jahrhundert in asketischem Wahn selbst kastrierte, hat das höllische Feuer in die von

Leidenschaften zerrissene menschliche Seele verlegt. Sowenig der Paranoiker von einem tatsächlichen Verfolger, sondern von seinen Phantasien gehetzt wird, sowenig werden wir von einem fremden Versucher, sondern von unserem eigenen Dämon verführt. Und der lässt sich nicht einsperren und nicht ausgrenzen, sondern bestenfalls entführen. Wir verladen ihn dann auf die öffentliche Bühne, setzen uns ins Parkett und spielen den Voyeur. Keine Tragödie wäre denkbar ohne sein Zutun, kein gelungener Schluss ohne seinen vorhergegangenen Schrecken. Nur im Durchgang durch die Hölle erscheint das Licht, nur im Feuer verbrennen die Leiden. Aristoteles kannte zwar keinen christlichen Teufel, wusste aber, dass nur durch das Böse hindurch die Katharsis erscheint.

Aber bei all unserer Deutungskunst veranschlagt Mephistopheles für sich einen unauflösbaren Rest. Den naseweisen Baccalaureus fertigt er in der Tragödie zweitem Teil recht ungehalten ab:

«Wie würde dich die Einsicht kränken:

Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,

Das nicht die Vorwelt schon gedacht? – »

Worauf sich Mephistopheles, laut Szenenanweisung, an das jüngere, nicht applaudierende Publikum im Parterre wendet und meint:

«Bedenkt: der Teufel, der ist alt,

So werdet alt, ihn zu verstehen!»

Am Ende sind wir also – wie Faust – «so klug als wie zuvor», und wissen wieder nicht, wer eigentlich die Wahrheit spricht.



Der Anhub und die Vorbereitung des nächsten Jahrhunderts – diabolisch in der Spaltung, luziferisch in der ungemainen Schärfung der Optik bis an die Grenzen des Universums und der Materie.

Ernst Jünger, Siebzig verweht III. Aus den Tagebüchern.
1981





Wie die Krankheit nicht ein Fehlen von Gesundheit ist, sondern eine ebenso bestimmte und dauernde Wirklichkeit wie diese, so hat das Übel genausoviel Geltung wie das Gute und reicht sogar an Unzerstörbarkeit und Fülle über es hinaus. Ein Prinzip des Guten und ein Prinzip des Bösen existieren gemeinsam und mischen sich in Gott, wie sie in der Welt koexistieren und sich mischen. Die Vorstellung von der Schuldhaftigkeit Gottes ist nicht eitel, sondern notwendig und mit derjenigen seiner Allmacht durchaus vereinbar. Nur sie verleiht dem Ablauf der Geschichte allem, was an Ungeheuerlichem, Unsinnigem und Lächerlichem zu diesem Ablauf gehört, eine gewisse Verständlichkeit. Dem Urheber des Werdens Reinheit und Güte beizumessen, heisst auf das Verständnis der meisten Ereignisse und insbesondere des bedeutendsten: der Schöpfung, zu verzichten. Gott vermochte nicht, sich dem Einfluss des Bösen, dieser Triebfeder aller Taten, zu entziehen, der unentbehrlichen Kraft eines jeden, der nicht mehr erträgt in sich selbst zu ruhen und danach strebt aus sich herauszudringen, um sich in der Zeit auszubreiten und zu erniedrigen. Würde das Böse, dieses Geheimnis unserer Energie, sich aus unserem Leben zurückziehen, wir vegetierten in der eintönigen Vollendung des Guten, die, wenn wir nach der Genesis urteilen, auch das höchste Wesen zur Ungeduld reizte. Der Kampf zwischen den beiden Prinzipien, dem Guten und dem Bösen, wird auf allen Ebenen der Existenz ausgetragen, die Ewigkeit inbegriffen. Wir sind in den Wirbel der Schöpfung geworfen worden, ein erschreckendes Abenteuer ohne «moralische Ziele» und vielleicht ohne Sinn; und obgleich die Idee und der Antrieb von Gott kommen, können wir es ihm nicht krumm nehmen, so gross ist in unseren Augen sein Prestige als erster Schuldiger. Indem er aus uns seine Komplizen machte, hat er uns in eine ungeheure Gemeinschaft mit dem Übel verstrickt, die die universelle Verwirrung trägt und bestärkt.

E. M. Cioran , Über das reaktionäre Denken. 1957



Fragt man, woher das Böse kommt, so ist die Antwort: aus der idealen Natur der Kreatur. Denn schon die einfache Überlegung, dass es der Mensch, die vollkommenste aller sichtbaren Kreaturen, ist, der des Bösen allein fähig ist, zeigt, dass der Grund desselben keineswegs in Mangel oder Beraubung liegen könne. Der Teufel nach der christlichen Ansicht war nicht die limitierteste Kreatur, sondern die illimitierteste. Unvollkommenheit im allgemeinen metaphysischen Sinn ist nicht der gewöhnliche Charakter des Bösen, da es sich oft mit einer Vortrefflichkeit der einzelnen Kräfte vereinigt zeigt, die viel seltener das Gute begleitet. Der Grund des Bösen muss also nicht nur in etwas Positivem überhaupt, sondern eher in dem höchsten Positiven liegen, das die Natur enthält, wie es nach unserer Ansicht allerdings der Fall ist, da er in dem offenbar gewordenen Zentrum oder Urwillen des ersten Grundes liegt.

Denn wie in der anfänglichen Schöpfung, welche nichts anderes als die Geburt des Lichtes ist, das finstere Prinzip als Grund sein musste, damit das Licht aus ihm (als aus der blossen Potenz zum Actus) erhoben werden könnte: so muss ein anderer Grund der Geburt des Geistes, und daher ein zweites Prinzip der Finsternis sein, das um so viel höher sein muss, als der Geist höher ist denn das Licht. Dieses Prinzip ist eben der in der Schöpfung durch Erregung des finstern Naturgrundes erweckte Geist des Bösen, d.h. der Entzweiung von Licht und Finsternis, welchem der Geist der Liebe wie vormals der regellosen Bewegung der anfänglichen Natur das Licht, so jetzt ein höheres Ideal entgegensetzt.

Denn das Böse ist ja nichts anderes als der Urgrund zur Existenz, inwiefern er im erschaffenen Wesen zur Aktualisierung strebt, und also in der Tat nur die höhere Potenz des in der Natur wirkenden Grundes. Wie aber dieser ewig nur Grund ist, ohne selbst zu sein, ebenso kann das Böse nie zur Verwirklichung gelangen und dient bloss als Grund, damit aus ihm das Gute durch eigne Kraft sich herausbildend, ein durch seinen Grund von Gott Unabhängiges und Geschiedenes sei, in dem dieser sich selbst habe und erkenne, und das als ein solches (als ein Unabhängiges) in ihm sei.

F. W. J. Schelling, Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände. 1809



Wir finden beim Propheten Jesaja einen Hinweis darauf, dass es das eigene Feuer eines jeden ist, mit dem er bestraft wird; er sagt nämlich (Jes. 50,11): «Gehet hin in dem Licht eures Feuers und in den Flammen, die ihr euch selbst angezündet habt.» Mit diesen Worten wird offenbar angedeutet, dass jeder Sünder sich selbst die Flammen seines eigenen Feuers anzündet und nicht in irgendein Feuer geworfen wird, das schon vorher von einem anderen entzündet war und vor ihm selbst existierte.

Hieraus erkennt man, dass es Qualen gibt, die im Bereich der Seelensubstanz selbst entstehen, unmittelbar aus den schlimmen Affekten der Sünden. Wenn sie nämlich von den Flammen der Verliebtheit erhitzt wird, wenn sie von dem Wahnsinn des Zornes getrieben wird oder von der Masslosigkeit der Trauer hinschwindet, dann ist zu beachten, wie manche das Übermass dieser Übel nicht aushalten können und es erträglicher finden zu sterben, als solche Qualen zu erdulden.

Origenes, De principiis. II. Buch, 10. Kapitel. Um 230 n. Chr.

Es gibt in der Tat nirgends, weder im Himmel noch auf Erden, weder in der geistigen noch in der natürlichen Welt, ein so abstraktes Entweder-Oder, wie der Verstand solches behauptet. Alles, was irgend ist, das ist ein Konkretes, somit in sich selbst Unterschiedenes und Entgegengesetztes. Die Endlichkeit der Dinge besteht dann darin, dass ihr unmittelbares Dasein nicht dem entspricht, was sie an sich sind. Was überhaupt die Welt bewegt, das ist der Widerspruch.

G.W.F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften §119. 1830



Sollte Gott auf die seiner unwürdige Strafe verfallen sein, den Menschen am Ende eines Jüngsten Gerichtes, das ihn für alle Zeiten mit seiner idealen Bestimmung vereinen würde, mit seinem eigenen Bild zu versöhnen? Glücklicherweise nicht: Die Strategie Gottes besteht darin, den Menschen in Ungewissheit zu belassen, feindselig dem eigenen Bild gegenüber, das Böse zum Prinzip erhebend und besonders empfänglich für jede Verführung, die ihn von seinem Ziel abbringt.

Es gibt weder ein Realitäts- noch ein Lustprinzip. Es gibt nur ein endliches Versöhnungsprinzip und ein unendliches Prinzip des Bösen und der Verführung.

Jean Baudrillard, Die fatalen Strategien. 1985



Das aber, um dessen willen alles ist, darf keineswegs zu den Übeln gerechnet werden. Denn niemals kann es richtig sein, dass das Gute Ziel für Übel ist. Aber da ja die Seelen nach dem jagen, was völlig gut ist und um dessen willen sie alles, auch das Schlechte tun, könnte man vielleicht meinen, auf diese Weise sei das Gute auch Ziel der Übel. Denn um des Guten willen ist alles, sowohl das Gute als auch das Entgegengesetzte. Das Böse tun wir nämlich aus Unwissen um unser eigenes Wesen, wobei wir das Gute ersehnen.

Proklos, *De malorum subsistentia*. Um 450 n. Chr.



Textnachweise

A. Artaud, *Das Theater und sein Double*. Ffm. 1979; J. Baudrillard, *Die fatalen Strategien*. München 1985. *Die Zürcher Bibel*. Zürich 1987. J. Böhme, *Aurora, das ist: Morgenröthe im Aufgang und Mutter der Philosophiae*. ed. G. Wehr. Freiburg 1977. *Buch Henoch*; *Die apokryphe Bibel am Rande des Alten Testaments*. ed. Henri Daniel-Rops. Zürich 1959. F. Busoni, *Wesen und Einheit der Musik*. Berlin 1956. E.M. Cioran, *Über das reaktionäre Denken*. Ffm. 1980. D. Erhard, *Apologie des Teufels*. In: *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten I*. ed. F.I. Niethammer. Jena 1795. Reprint Hildesheim 1969. J.W. von Goethe, *Faust*. ed. E. Trunz. München 1986. G. Groddeck, *Vorträge I. 1916–1917*. Basel/Ffm. 1987. E. Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*. Berlin 1884. G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* §119. Werkausgabe Bd. 8. Ffm 1970. E. Jünger, *Siebzig verweht III. Eine Auswahl aus den Tagebüchern 1981 bis 1985*. Stuttgart 1993. H. Köselitz, H. Köselitz an F. Nietzsche. In: *Nietzsche-Briefe*. Berlin 1982. L. Kolakowski, *Gespräche mit dem Teufel*. München 1975. Origenes, *Vier Bücher von den Prinzipien*. ed. H. Görgemanns und H. Karpp. Darmstadt 1976. Platon, *Phaidon*. trad. Fr. Schleiermacher. Reinbek 1978. *Proklos Diadochos*, *Über die Existenz des Bösen*. ed. M. Erler. Meisenheim 1978. G. Roskoff, *Geschichte des Teufels*. Ffm. und Berlin 1991. C. Saint-Säens, *Portraits et Souvenirs*. Paris 1900. F.W.J. Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*. Ffm. 1975. G.B. Shaw, *Rezension unter dem Pseudonym Corno di Bassetto im Londoner Star über die «Mefistofele»-Aufführung vom 29. Mai 1889*. In: *Shaw's Music*, Vol. I London 1981. B. de Spina, *Quaestio de Strigibus*. In: *Hinter der Welt ist Magie*. ed. J.V. Görres. München 1990. G. Tintori, *Arrigo Boito, musicista e letterato*. Regione Lombardia 1986. *Die Zeit* Nr. 27 v. 2. Juli 1993. André Müller im Gespräch mit Bernhard Minetti.

Bildnachweise

Titelseite: Martin Schongauer, *Versuchung des heiligen Antonius*: In: *Das Teuflische und Grotteske in der Kunst*; ed. W. Michel. München 1911. (Privatarchiv D. Thommy-Kneschaurek); G. Tintori, *Arrigo Boito, musicista e letterato*. Regione Lombardia 1986. (S. 3, 19, 25); Jacques Brissot, *Jugement Dernier und Jardin des délices*. In: *Editions Natiris*. Paris (S. 6/7, 34/35). U. Graf, *Einsiedler, vom Teufel verfolgt*. In: *Eremiten und Eremitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jh. Öffentliche Kunstsammlung Basel* 1993. M. Herr, *Das Zauberfest auf dem Blocksberg*. In: *Das teuflische und Grotteske in der Kunst*, a.a.O.; H. Holbein, In: *Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit*. Ffm. 1979. (S. 42, 13); Alle übrigen Illustrationen aus *Dictionnaire Infernal*, ed. J. Collin Plancy. Paris 1863 (Privatarchiv D. Thommy – Kneschaurek).

Programmheft zu Arrigo Boito: *Mefistofele*

Premiere am 11. September 1993

Herausgeber: Theater Basel. Postfach, 4010 Basel.

Direktion: Dr. Wolfgang Zörner. Redaktion: Karl-Heinz Ott, Laura Gerber.

Gestaltung: Beat Keusch. Herstellung: Birkhäuser+GBC AG.

