

Der Teufel in Cankars Werk

Ein großer Teil der Werke Cankars verrät den Autor als angriffslustigen Moralisten, der den Menschen bessern möchte und bei allem Pessimismus doch an ein schöneres Bild vom Menschen glaubt, es herbeisehnt und bereit ist, darum zu kämpfen. Diese reformatorische Tendenz ist auch in jenem Zweig seiner Literatur lebendig, der teilweise phantastisch ist und in dessen Mittelpunkt moralische Verirrungen, Häresien und nationaler Wahn stehen. Eine rein phantastische Thematik hat Cankar zwar kaum beschäftigt, um so mehr jedoch die kritisch-realistische und "philosophische" Phantastik, bei der er auch auf die Helden der christlichen und antiken Mythologie zurückgreifen konnte. Besonders der Mythos des aufbegehrenden Engels - des christlichen "Teufels" - kam ihm sehr gelegen.

Die Studie untersucht Wirken und Erscheinungsformen, die Cankar in seinen Texten dem Teufel zuschreibt. Die Gestalt des "Teufels", des "Leibhaftigen", des "Zlodej", des "Konkordat", des "Versuchers" u. ä. hat er in seinen Erzählungen *Hudodelec* (1900), *Nezadovoljnost* (1901), *Polikarp* (1904), *V mesečini* (1905), *Razbojnik Peter* (1907), *Aleš iz Razora* (1907), in der Farce *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1907), in der Erzählung *Pravična kazen božja* (1909) und an anderer Stelle ausgeführt.

Die Gliederung der Studie folgt der Entwicklungslogik dieser mythischen Konstante und ihren inhaltlich-formalen Nuancen.

In der Palette der Cankarschen Ironie geschieht im Jahre 1900/01 etwas in der slowenischen Literatur noch nicht Dagewesenes: der Schriftsteller kleidet die epische Person in die Gestalt des Teufels, als Künstler verbündet, ja, identifiziert er sich stellenweise fast programmatisch mit ihm, um durch den Mund des Teufels vom Schicksal des europäischen Menschen der Jahrhundertwende zu künden.

Der aufbegehrende Engel, der "Missetäter", betritt Cankars Literatur mit einer besonderen Aufgabe: Er soll zeigen, daß sich die Missetäter hinter den Würdenträgern und "Autoritäten gleich welcher Art" verbergen. Die zentrale Szene der Erzählung *Hudodelec* stellt eine Demaskierungsszene dar. Die Würdenträger der Gesellschaft sind um den Galgen versammelt und erwarten voller Ungeduld, daß der Henker einen Frauen- und Kindermörder aufhängt. Doch als die Galgenszene beginnt, richtet sich der Missetäter feierlich auf, Priester und Henker verneigen sich vor ihm, die "schwarzgekleideten Herrschaften" bilden ein Spalier, und der "Leibhaftige" hinkt siegesbewußt, mächtig und ironisch durch ihre Reihen, "hoheitlich, seine Linke ein wenig

komödiantisch in die Hüfte gestemmt, drei Finger der rechten Hand auf der Brust in die Weste gesteckt". Die anfangs reale männliche Figur wächst sich zu einem phantastischen Wesen aus, das wie eine schwarze Gottheit wirkt und gleichzeitig ein ausgesprochenes Spiegelbild der Elite ist: Die schwarzgekleideten Herrschaften verneigen sich vor ihrem Doppelgänger, im "Leibhaftigen" erkennen sie sich selbst - der Satan ist ihr "König", und zugleich sind sie selbst dieser Satanskönig.

In dieser Erzählung fällt der "heilige" Mensch, in den Vordergrund drängt sich der obrigkeitliche Henker, nicht Luzifer, der Lichtträger, sondern Kain, der Mörder. Die Gleichung Mensch = Leibhafter gilt laut Cankar für den Menschen überhaupt, vor allem für den kirchlichen und staatlichen Würdenträger. Indem Cankar gerade die Spitzen der Gesellschaft mit Teufelsattributen und in Teufelsgestalt darstellt, wirkt er so beunruhigend. Zu erwähnen ist, daß Cankar in dieser Novelle den 'Leibhaften' als Personifizierung des Bösen an die Legende anlehnt: Er hinkt auf einem Fuß, weil er als aufbegehrender Engel vom Himmel gestürzt ist.

Noch beunruhigender wirkt Cankar, wenn er in der Novelle *Nezadovoljnost* die beiden christlichen Mythen umwertet: Den Teufel erhebt er zum alleinigen Menschenfreund, Gott hingegen degradiert er zum Feind des Menschen. Der slowenische Leser war auf eine derartige Umkehrung der Werte nicht vorbereitet, hatte doch Janez Mencinger noch kurz zuvor in seinem Roman *Abaddon* den Teufel als Feind des Menschen dargestellt, der in der Gesellschaft gefährliche Umtriebe schürt. In Cankars Novelle hinkt der Teufel nicht; wenn er auftritt, verbreitet sich "Veilchen- und Zyklamenduft", er ist "schön", "freundlich", "glattrasiert und nach Herrenart frisiert", in der Hand trägt er einen "dünnen Spazierstock": Der angenehme Duft und die schöne physische Erscheinung rücken ihn in die Nähe der Helden der europäischen dekadenten Prosa. Der schöne Teufel ist zugleich "barmherzig", "selbstlos" und "der einzig wahre Freund des Menschen". Allerdings ist er nicht der Freund aller Menschen, er sucht zum Beispiel weder Höfe, Klöster, noch Stadtpalais auf, er ist nur "in stinkigen Hütten, Vorstadtstraßen und Ställen zu Haus, wo die Landstreicher und Bettler sterben"; nur "dort spenden seine gütigen Hände Trost und Linderung..."

Dem Kommentar des Erzählers zufolge teilt der herrschaftlich auftretende Teufel die Gesellschaft in zwei Klassen, er ist dabei ein erklärter Verbündeter und Wohltäter der erniedrigten Klasse, der "Bettler und Landstreicher". Als sich der Teufel auch selbst vorstellt, präsentiert er sich als "Wille und Macht und Herrschaft", als "Haß und Neid und Revolte", als "Hoffnung und Rache und Erbarmungslosigkeit". Diese geistigen und moralischen "Teufelsattribute" stammen aus der Philosophie Nietzsches, sie fordern den Menschen zum Handeln auf, befreien ihn von dogmatischem Denken, von passiver und knechtischer Haltung. Indirekt erklärt der Teufel, nur der aufbegehrende, sich nicht

unterordnende Mensch werde "ein ewiges Leben leben", denn nur ein solches Subjekt schaffe frei und könne deshalb überhaupt schöpferisch sein.

Der Ich-Erzähler akzeptiert diese Prinzipien mit der metaphorischen Bemerkung: "Mit seiner Hand, die Wille und Macht und Herrschaft ist, hatte ich nach meinem Anteil gegriffen..." Dieser Anteil ist die zwischen den Zeilen vermittelte Erklärung, es komme nicht der Teufel, sondern der Künstler, der die Werte der Pharisäergesellschaft nicht anerkennt, den verderbten Sitten die Larven herunterreißt, in jeder noch so geläufigen moralischen Haltung den dekadenten Inhalt aufdeckt, von dem Individuum und Volk zerfressen werden; laut und unnachgiebig enthüllt er die sozialen Paradoxa, so zum Beispiel jenes von der Herrschaft der "Unmäßigkeit" (metonymisch für 'Ausbeuter') über die "Bescheidenheit"; er verhöhnt und attackiert diejenigen Institutionen, die Verhältnisse wie Herr - Knecht, Staatsvolk - "autonomes" Volk juristisch aufrechterhalten, und reißt diese Verhältnisse mit der Macht seines Wortes ein.

Wenn der "Leibhaftige" im *Hudodelec* ein Gleichnis für das Böse ist, wie es in der kirchlichen, staatlichen und jeder anderen Elite lebt, symbolisiert der Teufel in *Nezadovolnost* den kritischen Künstler als Schöpfer des Guten. Teufel und Künstler sind Freunde, sie sind Doppelgänger: Der Künstler ist als Künstler weder ein gutes noch ein schlechtes Subjekt, er schafft einfach, wie ihn der Teufel "lehrt", er ist erbarmungslos und widersetzlich, er haßt und hofft, mit seinem Willen und seiner Kraft, mit seiner künstlerischen Tätigkeit vollführt er seinen Zauber am Menschen, um sich selbst und anderen seine einmalige Realität zu entdecken.

In der Novelle *Polikarp* wird der Geistliche von einer Friedhofsphantastik bedrängt: Sein toter Sohn erhebt sich aus dem Grab, um den Vater seinetwegen und seiner toten Mutter wegen anzuklagen. Sie ist in dem Augenblick gestorben, als der Geistliche seinen eigenen Sohn auf den Namen Polikarp taufte und ihn mit diesem Namen aus der christlichen Gemeinschaft, unwissentlich dabei aber auch aus der generischen Kontinuität ausschloß. Der Taufende hat einen zweifachen Mord begangen. Jetzt schlägt seine Schuld in Verfolgungswahn um, so daß er die sakralen Rituale von der Totenbestattung bis zur Messe deformiert und die Phantasie des Volkes in ihm bald den Verbündeten des Teufels sieht. Das Vampirmotiv - die aggressive Wiederkehr des Toten - ist in der Novelle von Anfang an mit dem Teufelsmotiv verflochten. Der Pfarrer versucht den Leichnam mit der Formel *Apage!* zu neutralisieren, mit der Cankars Geistliche auch in anderen Texten den "Versucher" vertreiben. Der Knecht des Pfarrers deutet an, daß Polikarp nur mit Hilfe des Teufels durch die versperrte Tür in den Stall zum Sterben gelangt sein konnte: "Gott ist mein Zeuge, daß ich die Tür versperrt habe! Wie soll ich wissen, ob nicht der Teufel selbst dahintersteckt!" Die Köchin schreit auf und flüchtet, als sie den Pfarrer erblickt, die Menge wird wegen "seltsamer Gerüchte" und "undeutlicher Ahnungen" unruhig, die alptraumartige Atmosphäre

schlägt sich in dem grausigen Gerede nieder, die Beziehung zwischen dem Pfarrer und dem Toten sei ganz bestimmt dämonisch. Die Köchin vermittelt uns auch, daß der Magd oberhalb des Dorfes der Dämon "erschieden" sei: "Die Magd sagt, sie habe ihn gesehen, als er durchs Dorf ging, ohne mit den Füßen den Boden zu berühren - einfach über die Dächer, über die Rauchfänge hinweg. Bei Drmašek ist der Rauchfang gestern abend eingestürzt; er ist einfach aus Unvorsicht dagegen gestoßen. Es hat nach Pech und Schwefel gestunken... Und dann durch den Rauchfang hinein ins Pfarrhaus..." Und zuletzt gesteht auch der Pfarrer auf der Kanzel: "...von nun an heiße ich Polikarp", die Menschen werden von einem Fieberschauer erfaßt, sie bewegen sich wie Automaten: "Mitten in der Menge schrie eine Frau: 'Platz! Hinaus!' und eine andere: 'Besessen! Besessen!'" Mit dem Wort "besessen" wird der Pfarrer mit dem Teufel gleichgesetzt, der sakrale Zauberer ist ein Teufelszauberer, der Gottesdiener ist ein Teufelsdiener. Eine phantastische Wende wie in einem Märchen, oder noch konkreter: Der Pfarrer hat einen zweifachen Mord begangen und sich schon bei Polikarps Taufe mit dem Teufel verbündet. Deshalb wurden von ihm alle christlichen Rituale als Teufelspriester versehen.

Der Teufel erscheint in dieser Erzählung in dreierlei Verkleidung: in folkloristischem oder einfach christlichem Gewand existiert und bewegt er sich unter den Menschen als teils sichtbares, teils unsichtbares Wesen von schwarzer Farbe und stechendem Geruch. Die zweite Verkleidung ist psychologisch: "Heiliger" und Teufel wohnen im selben Körper, die Bezeichnung ihrer beider Koexistenz ist "Besessener". Die dritte Verkleidung ist der ausgestoßene Sohn, der "verachtete... Vagabund", der zurückkehrt, um Rache zu nehmen, also eine Art verstoßener, aufbegehrender Engel. In dieser Verkleidung erscheint Polikarp auch als - Künstler. Als er nämlich bereits als Grabesbewohner seine katastrophische Lebensgeschichte erzählt, sind "Verachteter" und "Ausgestoßener" die Schlüsselwörter der Erzählung; zusammen mit ihren Synonymen sind sie semantisch derart beladen, daß sie außer Polikarps einmaligem Schicksal auch das des Hauptopfers der moralischen Heuchelei im Floriani-Tal bezeichnen - das Schicksal des Künstlers.

Der Erzähler beherrscht seinen Stoff vorzüglich: Die Handlung der Novelle ist "wahrheitsgetreu", lebensnah, auch die Umgebung des Helden ist realistisch, zugleich wird beides jedoch laufend mit Seltsamem, Unwirklichem, Phantastischem, Absonderlichem vermischt, das Ganze ist geladen mit Furcht, Schicksalhafterm, Geheimnisvollem und Dämonischem.

In der Erzählung *V mesečini* erwacht Zlodej ("Der Böse") als alles sehender und alles wissender Kenner der menschlichen Natur zum Leben. Seine Ankunft im symbolischen Floriani-Tal wird vom Geistlichen mit dem sakralen Fluchwort *Apage!* und durch ein folklorehaftes Merkmal angekündigt, das dem Teufel anhaftet, - "es riecht nach Sünde". Der Erzähler stellt ihn in verbürgerlichter

Gestalt vor, er ist "lang, dürr und schwarz", "einem ältlichen, griesgrämigen Schreiber gleich", trägt einen "bis zu den Knien reichenden schwarzen Rock", hat "einen hohen Zylinder auf dem Kopf" und "hinkt ein wenig". Nach dieser zweifachen Vorstellung verwandelt er sich in eine handelnde, allerdings unsichtbar bleibende epische Person und fällt das ganze Handlungsgewebe hindurch in Selbstgesprächen und Reflexionen seine Urteile über das moralische Bewußtsein des Floriani-Tals. Als phantastische Figur bringt er ein Moment der Beliebigkeit in den Novellenaufbau ein: er kann jede Szene unsichtbar und zu jeder Zeit betreten, seine Flexibilität innerhalb des Geschehens beruht auf der Intention, die Heuchelei dem Spott auszusetzen bzw. ihr die Larve abzureißen. Als zum Beispiel der Steuereintreiber, die Hauptfigur der Heuchelei im Floriani-Tal, die Mutter des Künstlers Dioniz mit den Worten entehrt:

Leute Gottes, die ihr um den Tisch sitzt, habt ihr Maruša gekannt? Ihr habt sie gekannt, leider Gottes, und auch ich habe sie gekannt. Ich will nicht auf ihr Grab spucken, aber Gott möge ihr die Sünde vergeben, sie war eine große Hure -

wird sie von Zlodej, der in dieser epischen Szene unsichtbar anwesend ist, mit einem obszönen stillen Kommentar erhöht:

Zlodej überlegte ein wenig und erinnerte sich einer Geschichte aus uralten Zeiten. Er stand auf einem Hügel, drehte sich und tanzte und haschte mit den langen Armen und hätte fast ein weißes Gewand gepackt, das sich dort um ein Paar Fußwand. Aber eine Windböe kam, und die Seele erhob sich. Zlodej hat fürchterlich geflucht.

Hier und überall in der Erzählung ist Zlodej demnach eine Figur, die Daten über die Gespaltenheit des Floriani-Tals in Schein und Wirklichkeit sammelt, die eine Enquete zur Diskrepanz zwischen dem gesprochenen Wort und seiner Bedeutung anstellt. Ist dieser Zlodej noch der richtige Teufel, oder ist er etwas anderes? Und wenn er etwas anderes ist: Wie ist seine Beziehung zu Dioniz und Hiacinta, die - im selben Moment wie er - das Tal von seinem anderen Ende her betreten? Was bedeutet sein innerer Monolog, mit dem er die Floriani-Mentalität kommentiert und verdeutlicht, im Vergleich mit Dioniz' Gedanken und Prinzipien? Und weiter: Besitzen seine monologischen Reflexionen irgendeinen Stellenwert innerhalb der Poetik der Novelle, sind sie vielleicht eine Form, die ihn in die Nähe des Erzählers des Geschehens rückt, ihn zu seinem nächsten Verwandten macht?

Dioniz erinnert Hiacinta daran, daß "der liebenswürdige Ziegenbart schon viele Male mit uns beiden in Paris zu Abend gegessen" habe, er sei ein "treuer Bursche", er sagt ihr auch, Zlodej sei sein einziger "Freund", mehr noch, er sei

"Freund und Berater", er sei auch ihr, Hiacinta, zugeneigt. Zlodej ist wohl auch "Verachtung und Verhöhnung", doch mit diesen beiden Attributen unterscheidet er sich weder von Dioniz noch von Hiacinta wesentlich. Diese Kennzeichnungen haben natürlich eine tiefergehende Bedeutung. Was bedeutet die Zuneigung des Teufels zu Hiacinta, was und wer ist Hiacinta, daß er ihr zugeneigt ist? Diese Frage wird auf der gedanklichen Ebene folgendermaßen beantwortet: Dioniz gesteht Hiacinta, sie sei der Ursprung der Schönheit, sie sei auch der Ursprung des künstlerischen Portraits, das er nach ihrem Bilde geschaffen habe, sie sei also der Ursprung der künstlerischen Schönheit. Wenn Zlodej Hiacinta zugeneigt ist, dann in Dioniz' Sinne: Er ist ihrer Schönheit zugeneigt und deshalb mittelbar auch der künstlerischen Schönheit. Ein solcher Schluß wird auch durch Dioniz' Erklärung gerechtfertigt: Zlodej hat "meine Seele für dich bereitet, Hiacinta", er hat sie für die Schönheit bereitet, mutatis mutandis für die wahre Kunst. Und weil künstlerische Schönheit und Kunst auch dann wahr sind, wenn sie "weise Verachtung und ruhige Verhöhnung" sind und Dioniz mit seiner Kunst fortan auch "weise verachten und ruhig verhöhnen" will, ist der "liebenswürdige Ziegenbart" demzufolge wirklich sein (des Künstlers) Freund und Ratgeber, ist Initiator des Guten bzw. der kritischen Kunst, mit der Dioniz die moralische und geistige Dekadenz des Floriani-Tals entlarven wird. Kurzum, Dioniz erkennt Zlodej als Verbündeten und Initiator des guten, konstruktiven Kunstprinzips an. Nur als solcher kann Zlodej Dionizens oder des Künstlers Gesprächspartner und als Theoretiker der Mitgestalter geistreicher Paradoxa und philosophischer Deduktionen sein, die die geistige Struktur der Floriani-Mentalität kennzeichnen, wie zum Beispiel: "Oh Unzucht, Mutter der Sentimentalität!" oder "Wie wunderbar und interessant ist es, wenn ein Schwein, das sich in der Pflütze gewälzt hat, plötzlich verzückt in die Sonne schaut und zum Dichter wird!"

Wenn Dioniz und Zlodej in diesem bedeutenden geistigen Tun Verbündete sind, wird ihr Bündnis auch durch die ästhetische Erzählordnung der Novelle bestätigt: Der Teufel ist nämlich mehrfach auch Gehilfe des Haupterzählers, stellenweise sogar sein gestalterisch erkennbarer Doppelgänger. Zlodej kennt die Sanktflorianer ebenso gut wie der Erzähler, deshalb kann sich der Erzähler um so leichter und unauffälliger auch in den höhnischen Zlodej verwandeln und dieser umgekehrt wieder in den Erzähler. Zlodejs monologisierende Reflexionen stellen ein hervorragendes Beispiel für die Dialektik zwischen dem realen und dem phantastischen Beobachter und Erzähler dar; der "reale" Erzähler leiht sich den "phantastischen" unter anderem auch dazu aus, um die Handlungsschauplätze beliebig wechseln und selbst überall ungehindert dabeisein zu können. Und noch etwas: Zlodejs Monolog ist durch Anführungszeichen gekennzeichnet, er steht konsequent in der Ichform. Manchmal allerdings gerät Zlodej an den Rand der dritten Person, wenn nämlich der Erzähler in seine Reflexion hineinschlüpft und ihr entsprechend das "Tal" selbst charakterisiert. Diese Gegenseitigkeit ist auch in

den Phrasen sichtbar, in denen Zlodej das Wort "Satan" verwendet. Satan kann natürlich auch Zlodejs Gebieter sein, aber der Ausdruck 'Satan' findet vom Erzähler her Eingang in seine Aussagen, z. B.: "Satan soll ihn an den Ohren schütteln." - "Kein Satansdiener würde die Menschen so gründlich verderben" - "Satan selbst würde von ihm [dem Stenereintreiber] überlistet, schaute ihm nicht die Sünde aus den Augen heraus." Diese Wendungen bestätigen, wie sich die Unterschiede zwischen Zlodej und Dioniz auch in den Dialogpassagen der Novelle verwischen, wie Erzähler und Teufel, Teufel und Dioniz nur zwei Stimmen ein und derselben Person bzw. ihre beiden Ich sind. Der Künstler als reales Wesen und Zlodej als phantastisches, mythisches Wesen gehen nebeneinander her wie zwei Gesichter ein und desselben Ichs. Dabei bewahrt Zlodej seinen phantastischen Charakter, wie das Phantastische der Erzählung auch durch die zwischen ihm und Dioniz und zwischen ihm und dem Erzähler herrschende Dialektik zusätzlich unterstützt wird. Die Geschichte des Künstlers ist lebensnah, die Umgebung stellenweise grob und realistisch wie im aktuellsten Roman, zugleich ist da aber auch das Geheimnisvolle, Scheinbare, in eine leicht mythisierte Traumwelt Entrückte. Die ganze Erzählatmosphäre ist halb realistisch, halb phantastisch, wie auch der Stoff der Novelle selbst halb realistisch und halb phantastisch ist.

Dioniz' "Freund und Berater" in der Novelle *V mesečini* ist zugleich bereits ein Vorentwurf für den Teufel in der Farce *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. Auch in dieser Farce tritt der Teufel als Pariser auf, doch in ganz anderer Gestalt: er tritt physisch in das Geschehen ein und bekommt auch inhaltlich eine ganz andere Aufgabe zugewiesen als in der Novelle. Bis zur Farce hält der Künstler mit dem Teufel Freundschaft, in der Farce ist er dem innersten Wesen nach sein Gegner, und die Sanktflorianer empfangen den Teufel als willkommenen Gast, der "ins "Floriani-Tal studieren gekommen" sei, weil es "in der ganzen Welt wegen seiner patriotischen Tugenden bekannt und berühmt" sei. Deshalb wird er auch zum echten Ausdruck des Pharisäertums in diesem Tal, und deshalb wird er auch zum wahren Entlarver ihres Pharisäertums.

Eine Vorstudie für die Farce ist auch die Novelle *Razbojnik Peter*, in der "der Böse" nur von einer einzigen Person, und zwar vom Bürgermeister erwähnt wird, der ihm als Einzigem nachsagt, daß nur er den Sanktflorianern den Künstler schicken konnte: "Ich habe doch gewußt, daß ihn der Böse selbst in dieses gesegnete Floriani-Tal herbeigesengt hat." Diese Bemerkung unterstreicht, daß der Künstler nach den Maßstäben des Floriani-Tals ein Nahverhältnis zum Teufel hat. Der erscheint in der Novelle nur in tierischer Transformation, nämlich als "schwarze Fledermaus", in dieser Tiergestalt erblicken ihn die beiden geistigen Führer der Sanktflorianer - der Pfarrer und der Lehrer: "Und als sich beide im Tal umsahen, erblickten sie einen seltsamen Schatten, der einer großen Fledermaus

ähnlich sah, Die Fledermaus flatterte übers Tal, von Haus zu Haus; und wo sie verweilte, über jenem Haus erloschen die Sterne." Die Zusammensetzung der Personen in dieser Novelle und ihre sittliche Betroffenheit und Empörung, die nichts als sensuell entfachte Neugier ist - beides hat große Ähnlichkeit mit den Handlungen und Attributen der Personen in der Farce.

Als in der Farce der Lehrer Šviligoj den Sanktflorianern einen gewissen 'Konkordat aus Paris' vorstellt, raunen diese sehr bald, ihm würden Teufelszeichen anhaften: "Er hinkt", "es hat gestunken", "ein stinkender Gelehrter". Doch bedeuten diese Worte aus der unteren Stilschicht keine Ablehnung, diese höhnischen Kennzeichnungen gehören einfach zum festen Bestand ihrer hinterhältigen, dubiosen Gespräche. Bald stellt sich heraus, daß es keinen tieferen Unterschied zwischen ihnen und dem Neuankömmling gibt, daß 'der Böse' fast der ihnen allen gemeinsame Doppelpgänger ist und daß die Worte, mit denen sie ihn bezeichnen, auch für sie selbst gelten. Als der Steuereintreiber bemerkt, der 'Konkordat' "hinke", weist ihn der Bürgermeister zurück: "Du hinkst selbst an Seele und Gewissen," und als der Mesner "herumschnüffelt" und sagt: "Mir scheint, es fängt an zu stinken," versetzt der Bürgermeister: "Nach deinen Sünden, Mesner."

Sofort schließen sie den 'Konkordat' in ihre sensuell aufgepeitschte Beargwöhnung der angeblich wilden, unzuchtigen Erotik des Künstlers und seiner Gefährtin ein. Weil ihr Vertrauter, der Spion Šviligoj nicht geschickt genug ist, ihre ungezügelter Vorstellungen vom sexuellen Geschehen in der "Höhle" des Künstlers zu stillen, wird noch der Teufel zu Wort gebeten, der sich schon mit seinem ersten Satz auf die Doppelbödigkeit ihrer moralischen Empörung einstimmt: "Es ist schwer, mit der Tugend über die Untugend zu sprechen, mit der Reinheit über die Unzucht." Und als sie ihm eine noch schlüpfrigere Beschreibung der frei erfundenen Liebesszene des Künstlers mit Jacinta abnötigen, entschuldigt der Bürgermeister den allzu offensichtlichen Ausbruch von Fleischlichkeit im Stil biblischen Kontrastierens und christlicher Symbolik: "Es ist schon so, verehrter Konkordat aus Frankreich! Ihr habt uns zwar nicht am Osterfeiertag erwischt, sondern an einem garstigen Arbeitstag. Aber wenn Euch scheint, daß Ihr nicht ins Paradies gekommen seid, denkt darum nur nicht, Ihr wäret jetzt in Sodom." Natürlich versteht und beherrscht der 'Konkordat' die ironische Spitze dieses Stils, und er beherrscht auch jene Nuance ihrer Ironie, die den erhabenen betonten Worten die ursprüngliche Bedeutung nimmt und die entgegengesetzte verleiht. Wenn der Bürgermeister dem 'Konkordat' zuprostet: "Auf Euch, Tugend dieses Tales!" erwidert der Teufel in gleicher Weise: "Auf Euch, seine Unschuld!" Wie weit die Diskrepanz zwischen dem Wort und seiner Bedeutung geht, zeigt sich besonders deutlich in der Szene, als sich die Bürgermeisterin dem Teufel hingibt. Als der sie höhnisch nimmt: "Laß dich ehren, du überaus seltsames Wesen!", empfängt sie ihn mit der christlich-sakralen Formel: "Oh Herr, ich bin es nicht wert..." Die Christin empfängt den Leib des

Teufels mit derselben sakralen Phrase, die sie spricht, wenn sie den "Leib Christi" empfängt. Mit einem Wort, in der Moralstruktur des Floriani-Tals bedeutet das Wort nicht, was es in Wirklichkeit bedeutet, Wort und Bedeutung kontrastieren miteinander, der Gegensatz bzw. die Diskrepanz auf der Wortebene weist auf die tiefe Gespaltenheit des Wortverwenders selbst hin.

Die erste Begegnung des 'Konkordat' mit den Sanktflorianern stellt diesen keineswegs als "Fremden" dar und erst recht nicht als phantastischen Engel des Bösen oder der Auflehnung; er ist keine Instanz außerhalb ihrer oder über ihnen, sondern ganz im Gegenteil: Die Bewohner des Tales haben sich so sehr mit seinen Attributen identifiziert, daß sie nicht mehr an ihn glauben, bzw. sie den Glauben an ihn nicht mehr benötigen, wie die letzte Konsequenz der Identifikation von Mensch und Teufel bei Charles Baudelaire lautet.

Der 'Konkordat' bzw. Teufel ist allerdings über diese Gleichsetzung nicht erfreut, er ist doch nur gekommen um herauszufinden, welch schlechten Einfluß erst der Künstler aufgrund des Vertrages ausüben wird, den die beiden geschlossen haben. Der Teufel möchte gerne sein Reich erweitern, jetzt kann er aber nur mehr feststellen, daß das Floriani-Tal schon ein untrennbarer Teil der Hölle ist und er vom Künstler offensichtlich betrogen wurde. In der zweiten Szene des zweiten Aktes beschwert er sich daher beim Künstler, er habe sich bei den Sanktflorianerinnen soviel "fülliges und auch schlankes Wissen" erworben, daß er ein echtes existentielles Paradoxon erlebe, seine Identität verliere und nur noch der "verführte Verführer" sei. Der Moraltest der Talbewohner, den parallel dazu der Künstler Peter und Jacinta durchführen, findet so auch seine "philosophische" Abrundung, er wird durch die Erfahrungen des Teufels selbst unterschrieben.

Doch der 'Konkordat' will nicht betrogen und verspottet in die Hölle zurückkehren, deshalb macht er sich noch an Peter und Jacinta heran, an deren moralische Festigkeit oder Angreifbarkeit. Ist der Künstler, sein Vertragspartner, auch ein Sanktflorianer, oder ist er etwas anderes? Zwar verhöhnt ihn sein Vertragspartner schon vom ersten Akt an mit Ausdrücken wie "besoffener Trampel", "verlogener Kanzlist" u. ä., doch kann es sehr gut sein, daß er dieses ethische Anderssein nur listig vortäuscht, wie die anderen Sanktflorianer auch; das listige Spiel könnte seine besondere Bestätigung finden, wenn er auch Jacinta noch in den Vertrag eintrüge. Eine solcher Eintrag würde nämlich darauf hindeuten, daß ein Sanktflorianer auch derjenige ist, der Kunstwerke schafft (oder geschaffen hat) bzw. jene Schönheit und Wahrheit, die den Menschen veredelt. Und darüber hinaus würde er die Überzeugung der Talbewohner bestätigen, daß die Kunst nichts anderes sei als Pharisäertum, Lüge und Betrug.

Der Teufel wünscht sich "nur ein einziges harmloses, angenehm nettes Andenken" an das Floriani-Tal, mit dem er sich auch in der Hölle freikaufen könnte. Peter solle noch einen Paragraphen in den Vertrag aufnehmen: "Schreib

Jacinta noch dazu." Hiacintas Bedenken in der Novelle *V mesečini* und ihre doppelte körperlich-geistige Symbolnatur in der Farce beweisen, daß "Jacinta dazuschreiben" in Wirklichkeit bedeuten würde: dem Teufel die Schönheit, die künstlerische Schönheit, die Kunst selbst verschreiben. Die Ethik von Kunst und Künstler macht es deshalb erforderlich, daß sich ihre Träger Peter und Jacinta dem Versucher widersetzen. Mit dem Ruf "Hinweg, Kanaille!" vereiteln sie den Versuch des Teufels, sie vor sich selbst als moralisch fragwürdig zu bestätigen. "Hinweg, Kanaille!" ist eine Äußerung, die beweist, daß Kunst und Künstler ihrem Wesen nach nicht dem Bösen und dem Teufel dienen, Peters zusätzliche höhnische Bemerkung, der Teufel sei eigentlich ein Trottel, "der seiner Dummheit wegen eher in den Himmel als in die Hölle gehört", besagt aber zugleich, daß der Künstler dem Himmel noch weniger dient. Mittelbar negiert diese Bemerkung auch das Dogma vom göttlichen Ursprung des Geistes und ist Teil der Ansicht, die wahren Quellen des menschlichen Verstandes lägen in Revolte und Zweifel und im Glauben an die Veränderbarkeit der Dinge, nicht aber in unveränderlichen dogmatisierten Wahrheiten.

Von nun an fragt sich 'der Böse' vergebens, wer der "große Blender" sei, dem es gelungen ist, den Teufel selbst zu überlisten: Besteht er wirklich nur aus "Heuchelei und Betrug", oder überragt er dennoch die Sanktflorianer moralisch. Als er über sich selbst nachdenkt und vor allem versucht, das für ihn nicht greifbare Wesen des Künstlers mit einer Reihe von Antithesen und Paradoxa einzufangen: "Ist Peter wirklich Peter, ist er wirklich das, was er ist? ... er, der es nicht ist, obwohl er ist, was du bist, obwohl du es nicht bist, Himmel Hölle, Hölle Himmel - die Entwicklung tanzt im Kreis", verwirrt sich seine Logik völlig, und er findet die Antwort nur für sich selbst: Der Teufel ist die "Ewigkeit in Karikatur".

Die verwickelte Logik 'des Bösen' ist kein stilistisches Spiel der Sezession, sondern eine Art "Kreisdialektik", die die scheinbare Zwiespältigkeit Peters zu entwirren versucht. Doch da Peter weit über den Sanktflorianer steht, bezeichnet diese Dialektik eigentlich nur die Zwiespältigkeit der Sanktflorianer Sprache und die Doppelnatur jener, von denen sie gespalten wird. Die Sanktflorianer tun so, als seien sie das eine und andere, nicht aber dieses und jenes, sie geben ihre Doppelnatur jedoch unwissentlich und deshalb auch ein wenig komisch in ihren ironisch geistreichen Kontrasten selbst preis, so zum Beispiel: "Wenn er ruhig ist, wäscht ihn kein Rauchfangkehrer rein!" - "Der erste Sünder wäre auch gern der erste Büsser!" - "Der Unzüchtige drängt sich zum Altar!" - "Der Teufel würde sich als erster bekreuzigen!"

Ein Vergleich zwischen 'dem Bösen' in der Farce und 'dem Bösen' in der Novelle *V mesečini* macht deutlich, daß beide einander völlig entgegengesetzt sind: In der Novelle ist der Teufel das zweite Ich des Künstlers, sein Sprachrohr und Theoretiker, er ist zugleich Miterzähler und planmäßiger Entlarver des Bösen,

in der Farce hingegen ist er das phantastische Mitglied einer "Gesellschaft unterschiedlichster Tugenden", und der Künstler spielt mit ihm und verhöhnt ihn. Das Motiv des Teufelpaktes ist natürlich ein traditionelles Motiv der europäischen Literatur, dasselbe gilt für den Ausgang des Paktes, nämlich, daß der Teufel betrogen bzw. von einem stärkeren, listigeren Geist geprellt wird. In Cankars Farce wird der Teufel vom Künstler im Namen der Kunst betrogen, die Niederlage des Teufels bestätigt die Kunst als ethisches Tun. Weil der Teufel nicht durch Intrige, sondern im Namen einer bedeutenden Geistesleistung betrogen wird, ist er in seinem innersten Wesen besiegt. Die Botschaft der Niederlage lautet: 'Der Böse' kann den Menschen beherrschen, er ist mit ihm identisch, die Kunst kann er jedoch nicht beherrschen, allein die Kunst ist ein Tun, das schon seinem Wesen nach, seinem Verhältnis zur Wahrheit nach nicht 'dem Bösen' dienen kann, und dieser wiederum kann sich ihrer nicht bemächtigen und sie seinem Reich einverleiben, solange die Kunst wahre Kunst ist. Mit einem Wort, die Kunst befindet sich außerhalb des Machtbereichs des Teufels, der Mensch kann zum Teufel werden, der Teufel jedoch nicht zur künstlerischen Gestalt seines Teufelstums.

Zu dem wichtigen Motiv der europäischen Neoromantik, der Auseinandersetzung zwischen Künstler und Gesellschaft, hat Cankar mit dieser Farce einen originellen Beitrag beigesteuert, nämlich die Auseinandersetzung zwischen dem Künstler und der von jansenistischer Moral erfüllten kleinbürgerlichen Gesellschaft. Seine Farce ist nicht nur ein dämonischer Scherz oder eine 'Komödie mit Dämon', sondern höchste Ironie des moralischen Zustands der Gesellschaft, sie ist aggressiver Humor, der aus dem geistigen Reichtum des Schriftstellers zutage bricht und dem seine persönliche Färbung kaum anzumerken ist. Was es in dieser Farce an Persönlichem, Autobiographischem gibt, ist stark zurückgedrängt, textmäßig beschränkt und vor allem nicht auf das Einmalige, Nur-Persönliche eingeengt, sondern Teil der Problematik Künstler - Gesellschaft zur Jahrhundertwende, also dessen, was später in den ideologisierten Gesellschaften des 20. Jahrhunderts noch schärfere Konturen angenommen hat. Cankars Farce geht zeitlich den tragischen Auseinandersetzungen großer Dimensionen voraus, ihre teils phantastische Symbolik hat für alle konkreten Beispiele in den europäischen Kulturen des 20. Jahrhunderts Gültigkeit.

Hier liegt die große Trennungslinie zwischen Cankars Farce und Grabbes Komödie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1828), die entscheidende Trennungslinie zwischen Cankarscher und Grabbescher Phantastik. Dem Romantiker Christian Grabbe dient der Teufel in erster Linie zum Verspotten selbsternannter Künstler und Literaten, Cankar will mit ihm beweisen, daß der wahre Künstler und die wahre Kunst dem Guten dienen, und erschließt mit diesem phantastischen Mythos - wie wir gesehen haben - zugleich etwas Typisches, nämlich das Pharisäertum der bürgerlichen Gesellschaft. Beiden

Dramatikern ist gemeinsam, daß sie im Sinne der romantischen Theorie des Komischen die klassische Komödienform aufbrechen und auflockern, dergestalt, daß sich in ihr der phantastische Held, der Teufel in Menschengestalt, ungehindert bewegt. Ein solcher Teufel hat seinen natürlichen Platz in der Phantasie, unnatürlich ist er jedoch in der Komödie, da er hier das dramaturgische Prinzip von Kausalität und Motiviertheit der Personen und Handlungen untergräbt und dieses Prinzip durch unbeschränkte Beliebigkeit ersetzt, durch die Möglichkeit von Überraschungen und plötzlichen Wendungen. Je lebendiger das Prinzip der Beliebigkeit in der Komödie ist, je breitere Anwendung es findet, desto größer sind die Möglichkeiten für Komik, für Lächerliches und Lachen. Grabbe hat mehr an Beliebigkeit eingebracht, sein Teufel beherrscht die Prinzipien des Lebens und des Universums besser und erlebt zahlreichere Metamorphosen als der Teufel Cankars, auch löst er mehr Komisches aus. Cankars Teufel hingegen taucht die Sanktflorianer in ein gleißenderes Licht, seine Wirkung liegt stärker im Grotesk-Komischen.

Übersetzt von Klaus Detlef Olof (Klagenfurt)