COLLOQUIA GERMANICA STETINENSIA
35 | 2026 | 5–21
ISSN (print) 2450-8543 | ISSN (online) 2353-317X
DOI: 10.18276/CGS.2026.35-01

OPEN ACCESS
CC BY SA

Literaturwissenschaft

HANS RICHARD BRITTNACHER | ORCID: 0000-0003-0282-2510
Freie Universität Berlin, i. R.

TECHTELMECHTEL MIT DEM TEUFEL IN DER EUROPÄISCHEN LITERATUR DES LANGEN 19. JAHRHUNDERTS: EIN VERSUCH*

Abstract

Die literarische Rezeption der Figur des Teufels findet in Goethes Mephistopheles vielleicht ihre prominenteste, aber keineswegs letzte Verkörperung. Ein Rückblick zeigt die zwei wirkmächtigen, aber gegensätzlichen Gestalten, als die der Teufel in Literatur und Bild des Mittelalters und der Renaissance Ausdruck gefunden hat: mal als der monströse Satan, mal als der schöne Luzifer. Dem äußeren Erscheinungsbild entsprechend unterscheiden sich die Zuschreibungen: mal ist er der tückische Widersacher, mal ein titanischer Empörer, hier der lüsterne Verführer und Seelenräuber, dort der Geist von Widersetzlichkeit und Revolution. Ein essayistischer Streifzug durch die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, durch den Schauerroman (M. G. Lewis, Marquis de Sade), die deutschsprachige romantische und biedermeierliche Novellistik (Gotthelf) sowie schließlich durch die Lyrik des französischen und italienischen Symbolismus (Baudelaire und Carducci) erläutert weitere Facetten der widersprüchlichen Faszinationsgeschichte des Teufels.

Schlüsselwörter

Teufel, Satan, Luzifer, Verführung, Rebellion

* Der Beitrag geht zurück auf einen Vortrag im Rahmen eines Workshops zu Mephistopheles im Faustmuseum Knittlingen. Der Museumsdirektorin Denise Roth sei für die Einladung und die Ausrichtung des Symposiums, den Teilnehmern für die wunderbare Zusammenarbeit gedankt.

FLING WITH THE DEVIL IN EUROPEAN LITERATURE OF THE LONG 19TH CENTURY: A REVIEW ESSAY

Abstract

The literary reception of the figure of the devil finds perhaps its most prominent, but by no means its last, embodiment in Goethe's Mephistopheles. A retrospective reveals the two powerful yet contrasting figures in which the devil has been expressed in literature and art of the Middle Ages and the Renaissance: sometimes as the monstrous Satan, sometimes as the beautiful Lucifer. Corresponding to their outward appearance, the attributions differ: sometimes he is the treacherous adversary, sometimes a titanic rebel; here the lustful seducer and soul-stealer, there the spirit of defiance and revolution. An essayistic survey of 19th-century literary history, through the Gothic novel (M. G. Lewis, Marquis de Sade), German-language Romantic and Biedermeier novellas (Gotthelf), and finally through the poetry of French and Italian Symbolism (Baudelaire and Carducci), illuminates further facets of the contradictory history of the devil's fascination.

Keywords

devil, Satan, Lucifer, temptation, rebellion

FLIRTOWANIE Z DIABŁEM W LITERATURZE EUROPEJSKIEJ DŁUGIEGO XIX WIEKU: PRZEGLĄD ESEISTYCZNY

Abstrakt

Literacka recepcja postaci diabła znajduje swoje być może najwybitniejsze, ale bynajmniej nie ostatnie, ucieleśnienie w Mefistofelesie Goethego. W krótkim przeglądzie omówiono dwie niezwykle silne w swym oddziaływaniu, lecz kontrastujące ze sobą postacie diabła prezentowane w literaturze i sztuce średniowiecza i renesansu: raz diabeł ukazany jest jako budzący przerażenie Szatan, innym razem jako piękny Lucyfer. Odpowiednio do ich zewnętrznego wyglądu postacie te mają też różne atrybuty: raz jest to zdradziecki przeciwnik, raz tytaniczny buntownik; raz pożądliwy uwodziciel i złodziej dusz, innym razem duch buntu i rewolucji. Krótki eseistyczny przegląd historii literatury XIX wieku, od powieści gotyckiej (M. G. Lewis, markiz de Sade) poprzez niemieckojęzyczne nowele romantyczne i biedermeierowskie (Gotthelf) aż po lirykę francuskiego i włoskiego symbolizmu (Baudelaire i Carducci), rzuca światło na kolejne aspekty zróżnicowanej historii fascynacji diabłem.

Słowa kluczowe

diabeł, Szatan, Lucyfer, pokusa, bunt

In dem vorliegenden Beitrag soll vom Teufel die Rede sein – vom Interesse, das er findet und von der Faszination, die er dabei auslöst. Mit der Figur des Mephistopheles ist zwar ein wichtiges, aber keineswegs das letzte Wort zum Satanismus gesprochen, lebt dieser doch auch noch im 19. Jahrhundert fort, wenn auch nur selten auf der Bühne, so doch im Schauerroman, in der romantischen und spätromantischen Novellistik und in der bildenden Kunst. Peter Sloterdijk (1983: 330–343) hat im Mephistopheles-Kapitel seiner *Kritik der zynischen Vernunft* daran erinnert, dass Goethe dem Teufel zu einer Zeit zu einem Bühnenauftritt verhilft, die das Jahrtausenderbe des Christentums zu liquidieren beginnt; dazu gehört eben auch der Teufel als eine seiner vitalsten Gestalten. Tatsächlich hat Mephistopheles viel mit modernem Sarkasmus, abgeklärter Ironie, zynischem Verstand zu tun und nur wenig noch mit Klauen, Hörnern und Klumpfuß. Im langen 19. Jahrhundert war zwar oft vom Tode Gottes die Rede, nie aber vom Tode des Teufels. Ihn dürfen wir uns in der Mitte des 19. Jahrhunderts – in einer Zeit, in der es längst nicht mehr selbstverständlich ist, an Gott zu glauben – zwar noch lebendig, aber doch ziemlich kleinlaut geworden vorstellen, etwa so wie die Statuette, die Jean-Jacques Feuchère gestaltet hat.



Jean-Jacques Feuchère: Satan (1833)

Feuchère hat die Statue 1833, also ein Jahr nach Goethes Tod, ein Jahr nach Erscheinen des zweiten Teils des *Faust*, angefertigt. Die kleine Statuette, nur 35 cm hoch, stellt den Satan als buchstäblich armen Teufel vor: eine vor Trauer in sich gekrümmte Gestalt, die wie eine Mimose zur Abwehr einer feindlichen Welt ihre Fledermausflügel um sich geschlagen hat,

um ungestört traurigen Gedanken nachhängen zu können. Vielleicht hat Feuchère die Verse aus Miltons *Paradise Lost* auf sich wirken lassen, wo Satan über seinen Sturz sinniert: „denn marternd steht / Des Glücks Verlust, des Elends ew'ge Dauer / Vor seinem Sinn" (Milton, 1966: 9). In einer fast schon zynischen Parodie der ikonographischen Tradition, die uns Satan entweder als betörend schönen Engel des Lichts oder aber als furchterregenden Fürst der Finsternis vorstellte, erheitert uns Feuchère mit seiner Darstellung des Teufels als eines armen Tropfes, der zwar noch im erhabenen Gestus melancholicus den Ellbogen auf den Oberschenkel stützt, aber gepeinigt von Ärger und Gehässigkeit an seinen Fingernägeln kaut.

Mit dieser Skulptur positionierte sich Feuchère in den ästhetischen und poetischen Grabenkämpfen der Zeit als Gegner der englischen und französischen Romantiker. Die Dichter des *gothic novel*, des englischen Schauerromans zwischen 1770 und 1830,[1] die im religiösen Repertoire nach Bildern trotziger Verstocktheit und stolzer Individualität suchten, wurden in den Luzifer-Legenden und ihrer ästhetischen Darstellung durch die Maler der Hochrenaissance fündig. Diese hatten mit der Tradition gebrochen, den Teufel als menschenverschlingendes Monster von krötenhafter Abscheulichkeit zu zeichnen, wie es vorbildlich etwa Fra Angelico getan hatte, wo Satan, wie von Dante beschrieben, im Eise eingekeilt, mit seinen drei Mäulern die drei Erzverräter Judas, Brutus und Cassius zerkaut und wieder ausspeit, während er gleichzeitig aus sechs Augen, zwei in jedem seiner drei Gesichter, bittere Tränen weint: „Sechs Augen weinten ihm, daß in sechs Strähnen/ zu dreien Kinnen Blut und Geifer flossen." (Alighieri, o. J.: 193)

Die italienische Hochrenaissance erinnert gerne an eine andere Gestalt des Teufels, nicht an den Satan im Höllenpfuhl, sondern an Luzifer, den Engel des Lichts, den Sohn des Morgens, von dem das Buch Ephraim erzählt (Die andere Bibel, 1990, Ephraim: 7–17). Sie nützt die Geschichte des Abfalls, um die Umrisse des modernen Selbstbewusstseins im erschütternden Bild eines exemplarischen Scheiterns zu skizzieren. Kein kriechendes Ungeheuer, sondern ein Engel aus Feuer und Geist steht Gott gegenüber, empört über die Bevorzugung des Menschen. Er macht Ansprüche geltend, wird aber vom Erzengel Michael, dem Helfershelfer des Weltenschöpfers, verstoßen. Luzifer mag scheitern, aber sein Scheitern verleiht ihm Glanz: Lorenzo Lotto und Jacopo Tintoretto haben den Engel des Lichts im Moment der Verstoßung gemalt, ohne die üblichen diabolischen Attribute, ohne Schweif, ohne Hörner, ohne Gefährten – als einen einsamen Rebellen, der weiß, dass seine Sache auf nichts gestellt ist, der aber dennoch nicht klein beigibt.[2] Wohl fällt er, aber er versinkt nicht vor Scham

1 Einen konzisen Überblick zu dieser Tradition bietet Ingeborg Weber (1983) in *Der englische Schauerroman*.

2 Ausführlicher zum Bild Luzifers als Rebellen vgl. die Darstellung von Ernst Osterkamp (1979) in *Luzifer. Stationen eines Motivs*.

in einem bodenlosen Abgrund, er stürzt rasend vor Zorn in die Tiefe: Er weiß um die Aussichtslosigkeit seines Kampfes und kämpft dennoch weiter. Die Sympathie derer, die seit der frühen Neuzeit um das Recht auf Gedankenfreiheit kämpfen, weiß dieser Teufel auf seiner Seite. Sie sympathisieren nicht mit einem Gott, der immer siegt und schmallippig seine Gunst mal gewährt, mal versagt, sondern mit einem Aufrührer, der alles auf eine Karte setzt, der scheitert und doch keinen Gedanken an seine Aufgabe verschwendet.

Im Subtext haben Torquato Tasso in *La Gerusalemme liberata* (*Das befreite Jerusalem*) von 1574, Giambattista Marino um 1600 mit *La Strage degli Innocenti*[3] und John Milton 1667 in seinem *Lost Paradise* (*Das verlorene Paradies*), obwohl ihre Epen und Gedichte unmissverständlich den Triumph der christlichen Religion feiern und besiegeln, doch den düsteren Glanz des gefallenen Engels nie ganz unterschlagen können und wollen: Sie sind sich einig, dass im Herzen Satans Tapferkeit, Schwermut und Zorn wohnen. Tapfer hat er gegen einen hoffnungslos überlegenen Gegner gekämpft, seine Schwermut zehrt von der Erinnerung, der schönste aller Engel gewesen zu sein, sein unbeugsamer Trotz kann sich auf sein Wissen berufen, auch in aussichtsloser Lage nicht zu Kreuze gekrochen zu sein. Milton kanonisierte diese Züge zum Vexierbild verfluchter Schönheit und unbeugsamen Grolls. Im Kontext der Dichtung Miltons und der Malerei der italienischen Renaissance wird der luziferische Trotz erstmals zu einer Chiffre für einen grundsätzlichen Dissens zur Schöpfung, zur Negation der Selbstgefälligkeit, mit der ein autokratischer Wille nur sich allein in der Schöpfung gespiegelt sehen wollte.

Mit Milton wird die Verschwisterung von Aufsässigkeit und Satanismus kanonisch. Nicht nur die Reformer, Utopisten und Freigeister, die gegen Autoritäten aufbegehren, moralische Konventionen ignorieren und an religiösen Dogmen zweifeln, finden hier das Urbild des eigenen Aufbegehrens; auch die Misanthropie und die schwarzgallige Verzweiflung, selbst die Gehässigkeit will sich auf den archetypischen Groll des Erzempörers berufen. Schon das Verlangen, grundlos Böses tun zu wollen, rückt den Täter in die Nähe Luzifers. Byron etwa ließ keine Gelegenheit verstreichen, mit beiläufigen Bosheiten seine Nächsten zu quälen, glaubte er doch, so den Beweis für den luziferischen Charakter seiner Natur zu erbringen. Sein *Giaour* (1813), sein *Cain* (1823) sind literarische Etüden über ein Böses, das sich aus einem profunden Dissens zum Konformismus und dessen trivialer Jovialität selbst neu erfindet. Es ist nicht zuletzt die ermüdende Banalität des Guten, die bei Byron, bei Shelley und später auch bei den *poètes maudits*, bei Baudelaire, Verlaine und Rimbaud, den Gedanken von der Extravaganz des Bösen keimen lässt.

3 In der deutschen Übersetzung von Barthold Heinrich Brockes aus dem Jahr 1715 *Bethlehemitischer Kinder-Mord*.

Die Schurken des englischen Schauerromans verzweifeln an einer Kultur, die ihnen Contenance abverlangt, obgleich in ihrem Blut die Leidenschaft fiebert; sie wüten und morden und notzüchtigen die eigenen Töchter, getrieben von dem so lustvollen wie selbstzerstörerischen Verlangen, aus dem Reich der scheinheiligen Guten verstoßen zu werden. In der Fülle der gotischen Romane ist diesbezüglich keiner aufschlussreicher als *The Monk*, das Werk eines 19-Jährigen, Matthew Gregory Lewis, das 1796 erschien. Ambrosio, der Held dieses negativen Bildungsomans, ein bei Mönchen aufgewachsenes Findelkind, ist im Kloster zu einem asketischen Prediger von düsterem Charme herangewachsen. Doch insgeheim peinigt ihn ein ganz unmönchisches Verlangen nach Antonia, seinem bezaubernden Beichtkind. Unter seinen Mitbrüdern nennt der finstere Ambrosio nur den hübschen jungen Rosario seinen Freund, weil dieser dem Bild der Muttergottes in seiner kargen Klosterzelle verblüffend ähnlich sieht. Als jedoch Rosario um eine vertrauliche Unterredung bittet, dann aber vor dem älteren Bruder die Kutte abstreift, üppige weibliche Formen freilegt und sich als Hexe Mathilda zu erkennen gibt, die sich mit einem unterschobenen Madonnenbild die Zuneigung des sittenstrengen Predigers erschwindelt hat, ist es um Klosterzucht und Enthaltsamkeit geschehen – zur Freude des Erzählers, der nach dieser buchstäblichen Enthüllungsszene mit großem Vergnügen nun genüsslich jedes Tabu bricht.

Nach dem ersten Sündenfall wird bald das Laster zur Gewohnheit. Schnell ist der lüsterne Ambrosio der Verlockungen von Mathilda/Rosario müde, mehr und mehr dürstet es ihn nach dem unschuldigen Beichtkind. Sie soll ihm zu willen sein und dabei soll der Teufel helfen. Mathilda, die Hexe, weiß Rat: Wenige Tropfen einer geheimnisvollen Essenz, abgezirkelte Kreise, lichtblau leuchtende, aber Eiseskälte verbreitende Flammen, geflüsterte Beschwörungsformeln – und Satan erscheint mit einem Donnerschlag. Ambrosio blickt in panischer Angst um sich,

> gewärtig eines so haarsträubenden Anblicks, daß er darüber den Verstand verlieren mochte! […] Wer aber beschreibt seine Überraschung, als er […] einer Gestalt von solcher Schönheit ansichtig wurde, wie sie auch der Zeichenstift der kühnsten Phantasie noch nie zuvor entworfen! Es war ein Jüngling von kaum achtzehn Lenzen, dessen Körperbau wie Gesichtsschnitt nicht seinesgleichen hatte! Er zeigte sich in vollkommener Nacktheit: auf der Stirn erstrahlte ihm ein heller Stern, zwei karmesinrote Schwingen spreiteten sich aus den Schultern, und das seidene Haupthaar war von einem Bande zusammengehalten, welches in vielfältigem Feuer irisierte […] Ein blendender Schein ging von der gesamten Gestalt aus […] und ein erfrischender Lufthauch von köstlichem Wohlgeruche erfüllte mit einem Male die Felsenkammer. […] Allein, wie engelsschön derselbe sich auch darstellen mochte – Ambrosio konnte doch die Wildheit nicht übersehen, welche aus jenen Augen flammte, und auch nicht die geheimnisvolle Schwermut, von welcher das Antlitz überschattet war. All das verriet ja den gefallenen Engel und erfüllte den Beschauer mit einem geheimen, ehrfürchtigen Grauen. (Lewis, 1971: 347)

Die Generation der schwarzromantischen Dichter, die alle Register zieht, um ihre Leser in Angst und Schrecken zu versetzen, aber auch die Wonnen verbotener Lüste ahnen zu lassen, scheint den mittelalterlichen Teufel, der Flammen spuckt und nach Schwefel stinkt, verabschiedet zu haben: Den Luzifer des M. G. Lewis entstellt kein Klumpfuß, keine Hörner entwachsen seinem Schädel. Lewis, der in einer für seine Zeit schon erstaunlich frivolen Art mit seiner Homosexualität kokettierte, imaginiert ein majestätisches Ungeheuer von strahlender jugendlicher Schönheit, splitternackt und von betörendem Duft. Der Schatten der Schwermut auf dem Antlitz Luzifers und das Feuer des Zorns in seinen Augen weisen diesen Teufel in romantischer Perspektive nicht als den von Gott oder seinem Erzengel Michael niedergetretenen Usurpator aus, sondern als den aus Trotz und Stolz abgefallenen Engel.

Das Publikum liebt die Verwegenheit der Schurken der *gothic novel*, ihr Spiel mit der Gefahr, die Herausforderung des Bösen. Es verschlingt die Schauerromane um 1800,[4] es liest mit heißem Herzen und roten Ohren von den Untaten der Wüstlinge, es sieht Schedoni, dem Schurken aus Ann Radcliffes *The Italian* (1796) über die Schulter, wenn er den Dolch zückt, dem Mönch Ambrosio, wenn er die schöne Antonia beim Bade ausspäht, es beißt mit Byrons Vampir Lord Ruthven in die schneeweiße Kehle der Jolanthe und lässt sich vergnügt vom Marquis de Sade erzählen, wie Juliette den Papst im Petersdom in die Schule des Lasters einweiht. Freilich weiß das Publikum auch, was es seiner Moral schuldig ist und fordert scheinheilig die Bestrafung der Schurken, von deren Ausschweifungen es eben noch hingerissen gelesen hat. Indem es sich auf die Seite seiner Verfolger schlägt, kann es nun auch noch am Genuss der Vergeltung teilhaben, so wie es zuvor insgeheim der Schändung der Gesetze applaudierte (vgl. Brittnacher, 2021: 103–120). Deshalb handeln alle Teufelsgeschichten zwar vom Wunsch, der in Erfüllung geht, noch mehr aber von der Zerknirschung, die auf die Erfüllung des Wunsches folgt. Dieser Anweisung zu Missgunst und Reue gehorcht die Schauerliteratur in einer bis zur Virtuosität getriebenen Heuchelei. Nachdem über hunderte von Seiten das Böse wie ein strahlender Meteor seine Bahn am literarischen Firmament gezogen hat, nachdem Väter gemeuchelt, Nonnen geschändet, das unschuldige Tier gequält und der Mensch vergötzt worden waren, wird der lasterhafte Held, weil eine von ihrer eigenen Courage erschreckte Moral es so verlangt, am Schluss grausam enttäuscht und bestraft, wenn sich erweist, dass des Satans Wesen nur Blendung, seine Versprechen nur Lüge sind:

4 Dass es sich dabei bevorzugt um sogenannte Dienstbotenliteratur handelte, ist eine Schutzbehauptung der besseren Kreise, die um ihren Ruf fürchteten. Bekannt ist die Anekdote von Heinrich Kleist, der sich während seines Würzburger Aufenthalts mit Lesestoff versorgen will, den ihm die prächtig ausgestattete Hofbibliothek, die auch „Juristen, Kaufleute und verheiratete Damen" zu ihren Kunden zählt, nicht bieten kann. Auf seine Frage, „was […] denn also eigentlich für Bücher hier an diesen Wänden" stehen, antwortet der Bibliothekar. „Rittergeschichte, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben" (von Kleist, 1997: 121).

Am Ende der Romane wird er den vom falschen Glanz der Schönheit, der Schwermut und Empörung Berauschten sein wahres Gesicht zeigen.

Auch Ambrosio in Lewis' *Monk* hat mit Satans Hilfe Verbrechen auf Verbrechen gehäuft, sein Beichtkind vergewaltigt und die Mutter, die Zeugin der Untat, ermordet. Als er erfahren muss, dass Antonias Mutter auch *seine* Mutter war, das genotzüchtigte Beichtkind mithin die eigene Schwester, ist sein moralischer Bankrott besiegelt. Der im Ruf eines Heiligen stehende Prediger wird vor Gericht gestellt und zum Tode verurteilt. Als er im Kerker auf seine Henker wartet, ruft er ein zweites Mal den Fürsten der Finsternis an. Dieser präsentiert sich nun nicht mehr in der seraphischen Gestalt von einst, sondern in all seiner Scheußlichkeit:

> Seine in Ewigkeit verdammten Glieder wiesen noch immer die Male von des Allmächtigen Donner. Eine schwärzliche Düsternis ging von der riesenhaften Gestalt aus, und Hände wie Füße waren mit langen Krallen bewehrt. In seinen Augen funkelte eine Wut, die auch das kühnste Herz mit Entsetzen erfüllt hätte, und aus den mächtigen Schultern spreitete sich ein ungeheures, schwarzes Schwingenpaar. An Haares statt ward dem Dämon die Stirn von einem Geschlinge gräßlich zischenden Schlangen umwunden […]. (Lewis, 1971: 536–537)

Der schöne Luzifer hat sich in den hässlichen Satan, den Leibhaftigen zurückverwandelt, in das aus dem Mittelalter bekannte, krallenbewehrte Ungeheuer: Keine karmesinroten Schwingen, sondern rußgeschwärzte, kein Wohlgeruch nach Ambrosia, sondern der Schwefelgestank der Hölle, kein seidenes Haar, sondern das Schlangenhaupt der Medusa. Die Moral, wonach kein Verlangen ungestraft bleiben darf, behält recht: die Versuchung zeigt ihr Schlangengesicht, der Versucher seine schwarze Seele. Zunächst noch hält Satan sein Wort, rettet den Mönch vor der Inquisition, aber nur um ihn dann grausam zu täuschen, in eine Schlucht zu stürzen und sieben Tage lang mit Tantalusqualen zu martern. Ein sintflutartiger Regen lässt das Rinnsal, das am zerschmetterten Körper Ambrosios vorbeifließt, so anschwellen wie die Genugtuung des mittlerweile wieder auf Strenggläubigkeit eingeschworenen Lesers, der den grässlichen Schluss des Romans schwerlich missverstehen konnte: „Erst als die Wasser fielen, wuschen sie den Unflat von der Erde ab und schwemmten den Kadaver, der einst ein Mönch gewesen, in den Fluß." (Lewis, 1971: 548) Eines ist das Ende, ein anderes, was der Roman so lange erzählt hat. Mit seinem schauerlich-erbaulichen Schluss gehorcht der Roman der literarischen Konvention, dem Druck der Moral und erst recht dem der Religion, die auf Bestrafung des Teufelspaktierers besteht. Aber seine ästhetische Energie richtet der Roman nicht auf das Gesetz, sondern auf die Übertretung. Er stimmt nicht das dürre Lob der Enthaltsamkeit an, sondern den verbotenen Gesang von Lust und Aufruhr.

Und das gilt beileibe nicht nur für den englischen Schauerroman. Dem Widerstand gegen die politische und religiöse Macht steht um 1800 kein anderes Bild als das des Satanismus

mit vergleichbarer Prägnanz zur Verfügung: Der Wüstling und der Vampir, der Brudermörder und der Intrigant, selbst der edle Räuber: sie alle suchen Schutz und Zuflucht im Schatten des Widersachers, der ihnen seine Physiognomie, seine Gestik und seine Rhetorik leiht. Schillers Franz Moor empört sich wie Shakespeares *Richard III*. über eine Ordnung, die ihn bereits im Mutterleib benachteiligte, und begeht die mythische Untat schlechthin, den Vatermord, um schon der bloßen Möglichkeit der Vergebung zuvorzukommen; sein prahlerischer Bruder Karl hadert mit dem „schlappen Kastraten-Jahrhundert" (Schiller, 1988: 31), will „den Ozean vergiften" und durch die ganze Natur „das Horn des Aufruhrs blasen" (Schiller, 1988: 44), in der festen Überzeugung, mit Miltons Satan das Recht zu haben, gegen eine Welt zu wüten, die ihm ihre Liebe vorenthält.

Das heiße Verlangen von de Sades sündiger Juliette lässt sich nur in der Unzucht mit dem Papst selbst auf dem Altar des Petersdoms befriedigen: einen Schöpfer, der ihren Körper zur Lust begabte, ihr aber die Erfahrung dieser Lust verbietet, will sie im Herzen seines Heiligtums provozieren, indem sie seinen Stellvertreter die Lust lehrt. So groß ist der Genuss des Sakrilegs, dass de Sades Monster sich vorstellt, noch bei ihrer Hinrichtung zu frohlocken: „Das Schafott selbst wäre für mich der Thron der Wollust, dort würde ich dem Tod trotzen, glücklich vor Lust, als Opfer meiner Frevel den Geist aufzugeben." (de Sade, 1987: 511; vgl. Brittnacher, 2025: 173–194) In anderen literarischen Phantasien kehren die auf der Guillotine ausgebluteten Aristokraten als Vampire wieder, als Geschöpfe der Nacht mit Hass im Herzen und dem flackernden Groll Luzifers in den Augen. Sie stehen als Dandys in den Salons der bürgerlichen Emporkömmlinge, ihrer vormaligen Henker, trinken das Blut von deren Töchtern, der jungfräulichen Bürgermädchen, und schänden die Schöpfung, indem sie die schönsten Frauen des Empires in bewusstlose, untote Ghule verwandeln.

Reflexe dieser pathetischen Insubordination, die unter Berufung auf den elenden Zustand der Welt sich eine heftigen Anklage Gottes anmaßt, finden sich auch bei Büchner. In dessen Drama *Dantons Tod* wird die Erfahrung des Schmerzes noch als „Fels des Atheismus" (Büchner, 1992a: 58) bezeichnet. Der Schmerz ist der Fels, auf dem der Unglauben seine Kirche baut. Wer das Leiden sieht und einen angesichts des Leidens untätigen Gott, in den muss der Geist des Zweifels kriechen. Bei jenen, denen der Glaube tief ins Herz gesenkt wurde, wie Büchners bedauernswertem Lenz, wird dann der Zweifel an Gott zu rasendem Hass. Der Hass ist der Bruder des Satanismus, die Worte, die Büchners Lenz findet, könnten auch in einem Evangelium des Satanismus stehen:

> […] es war ihm [Lenz], als könne er eine ungeheure Faust hinauf in den Himmel ballen und Gott herbei reißen und zwischen seinen Wolken schleifen; als könne er die Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer in's Gesicht speien. (Büchner, 1992b: 242)

Es ist diese pathetische Dimension des Satanismus, die dem Motiv des Teufelspaktes nicht nur in der deutschen Romantik so lange seine bezwingende literarische Kraft verliehen hat. Weil die Repression und ihre Internalisierung zu einer strengen Moral die allmähliche Konsolidierung des Bürgertums begleiten, konnte dem Satanismus die Aufgabe zuwachsen, nicht nur der ökonomischen Erfolgsgeschichte des Bürgertums die schwarze Traumgeschichte der bösen Lust nachzuschreiben, sondern auch der fatalen Allianz von Leistung und Enthaltsamkeit ihre Kosten vorzurechnen.

Wie eine in ihrem Innersten zutiefst verunsicherte Gesellschaft den erreichten moralischen Standard mit allen Kräften zu wahren sucht, wie sie den Triebverzicht verteidigt gegen den Teufel der Lust und des Aufruhrs, zeigt sich an der Entwicklung des Teufelspaktmotivs im 19. Jahrhundert. Die subversive Kraft des Motivs, wie sie sich bei den Schurken des Schauerromans so ungeniert ausgesprochen hat, wird dabei vollständig preisgegeben. Dies demonstriert Jeremias Gotthelfs Erzählung *Die Schwarze Spinne* aus dem Jahre 1842.

Der Autor dieser Erzählung, der im Kanton Bern in der Schweiz als Pfarrer tätig war, hat große literarische Erfolge mit Geschichten wie dem *Erdbeeri Mareili* (1850) erzielt und sich mit seinen Romann, darunter *Wie Uli, der Knecht, glücklich wurde* (1841) und *Geld und Geist* (1843), einen festen Platz im Schweizer Literaturkanon gesichert. Im bürgerlichen Leben trug er den Namen Albert Bitzius und legte sich als Pseudonym den Namen Jeremias Gotthelf zu. Er muss einen übermächtigen Drang verspürt haben, dem Satanismus endlich heimzuleuchten und aus den frommen Schweizer Bergen zurück in seine gottlose Heimat zu vertreiben. In der *Schwarzen Spinne*, noch heute ein populärer Lesestoff der gymnasialen Oberstufe, geht Gotthelf streng mit jedem ins Gericht, der sich mit den Verhältnissen, wie sie sind, nicht zu arrangieren willens ist. Bei einer erbaulichen Tauffeier, die mit der frommen Gesinnung der Gäste und ihrem üppigen Taufschmaus die biedermeierliche Vorstellung christlicher Harmonie von Gottesfurcht und Familiensinn evoziert, kommt das Gespräch der Gäste auf einen wüsten, schwarzen Fensterpfosten, der so gar nicht in das reinliche, gediegene Haus der Familie des Täuflings zu passen scheint. Nach langem Drängen erzählt der Großvater, dem Modell einer ätiologischen Sage folgend, von der Bewandtnis, die es mit dem Fremdkörper auf sich hat. In tiefer Vergangenheit wurden die Bauern des Tals durch einen unmenschlichen Frondienst gequält, den aus der Fremde zugezogene Ritter zu verantworten hatten:

> Die meisten anderen Schlösser kamen von dem Vater auf den Sohn, da kannten der Herr und seine Leute sich von Jugend auf, und gar mancher war seinen Leuten wie ein Vater. Dieses Schloss […] kam frühe in die Hände von Rittern, die man die Teutschen nannte […]. Diese Obern wechselten nun und bald war einer da aus dem Sachsenland und bald einer aus dem Schwabenland; da kam keine Anhänglichkeit auf, und einer jeder brachte Brauch und Art mit aus seinem Lande. (Gotthelf, 1987: 36)

Das Böse resultiert bei Gotthelf nicht aus dem Konflikt von Oben und Unten, von Herren und Beherrschten, sondern vielmehr daraus, dass es fremde Herren sind. Als der deutsche Schinder mit dem sprechenden Namen Hans von Stoffeln die Schweizer Bauern bis aufs Blut quält und ihnen unmenschliche Leistungen abverlangt, die sogar das Einbringen der Ernte gefährden, macht sich Mutlosigkeit breit, bis einer erscheint und Hilfe anbietet:

> Wie sie da so ratlos weinten […], stund plötzlich vor ihnen, sie wussten nicht, woher, lang und dürre ein grüner Jägersmann. Auf dem kecken Barett schwankte eine rote Feder, im schwarzen Gesicht flammte ein rotes Bärtchen, und zwischen der gebogenen Nase und dem zugespitzten Kinn, fast unsichtbar wie eine Höhle unter überhangendem Gestein, öffnete sich ein Mund […]. (Gotthelf, 1987: 42)

Verführerisches und Höllisches mischen sich in dieser Gestalt: neben den Verweisen auf das Feuer stehen die stutzerhaften Züge eines Gecken, ein eitler Samiel, halb Teufel, halb Don Juan. Zunächst erscheint dieser Teufel nur als Schwerenöter – eine Tradition, der noch der Teufel in Thomas Manns *Doktor Faustus* folgen wird, wie Adrian Leverkühn befindet: „Ein Strizzi. Ein Ludewig." (Mann, 1980: 302) Aber nachdem die Bauern von ihrer Not erzählt haben, erweist auch dieser Teufel sich wie seine Vorbilder in der Literatur des 18. Jahrhunderts als ein Erzempörer – er „hob drohend die lange, magere, schwarze Hand gegen das Schloß empor und vermaß sich zu schwerer Rache gegen solche Tyrannei. Ihnen aber wolle er helfen" (Gotthelf, 1987: 44). Als die Bauern ihn nach seinem Lohn fragen,

> machte der Grüne ein pfiffig Gesicht; es knisterte in seinem Bärtchen, und wie Schlangenaugen funkelten sie seine Augen an und ein gräulich Lachen stand in beiden Mundwinkeln, als er ihn voreinander tat und sagte: ‚Wie ich gesagt, ich begehre nicht viel, nicht mehr als ein ungetauft Kind.' (Gotthelf, 1987: 44)

Als die Bauern ihren Frauen von dem schrecklichen Angebot erzählen, ertönt ein „Wehgeschrei über Berg und Tal" (Gotthelf, 1987: 46). Und wieder zeigt auch hier das Fremde seine böse Kraft:

> Ein einzig Weib schrie nicht den andern gleich. Das war ein grausam handlich Weib, eine Lindauerin soll es gewesen sein […]. Es hatte wilde, schwarze Augen und fürchtete sich nicht vor Gott und den Menschen. (Gotthelf, 1987: 46)

Diese Frau, Christine, die Fremde vom fernen Bodensee, lässt sich nicht mutlos machen, sie kennt offenbar die Märchen vom geprellten Teufel und schlägt vor, erstmal in den Handel einzuwilligen und dann dem Teufel seinen Lohn schuldig zu bleiben: „Das wäre doch

der Einzige“, so teilt uns der Text die Gedanken der Lindauerin mit, „der nicht zu betrügen wäre“ (Gotthelf, 1987: 52). Die Fremde, Zugereiste, erscheint als die eigentlich schlimme, in ihrer eitlen Überheblichkeit gefährliche, in ihrer Neugierde verderblich für die anderen und für sich selbst. Wie festgewurzelt bleibt sie beim zweiten Auftritt des Grünen stehen, während die Bauern wieder entsetzt davonstürzen:

> Sie blieb stehen wie gebannt, mußte schauen die rote Feder am Barrett und wie das rote Bärtchen lustig auf- und nieder ging im schwarzen Gesichte. Gellend lachte der Grüne den Männern nach, aber gegen Christine machte er ein zärtlich Gesicht und faßte mit höflicher Gebärde ihre Hand. Christine wollte sie wegziehen, aber sie entrann dem Grünen nicht mehr, es war ihr, als zische Fleisch zwischen glühenden Zangen. Und schöne Worte begann er zu reden, und zu den Worten zwinkerte lüstern sein rot Bärtchen auf und ab. (Gotthelf, 1987: 51)

So schließt also Christine anstelle der feige auf den Knien um Erbarmen winselnden Männer den Pakt mit dem Teufel. Als sie sich ängstigt und befürchtet, nun müsse sie mit Eisenfeder und dem eigenen Blut den Kontrakt unterzeichnen, zeigt sich der Teufel von seiner galanten Seite, indem er sagt:

> [V]on hübschen Weibern begehre er nie eine Unterschrift, mit einem Kuß sei er zufrieden. Somit spitzte er seinen Mund gegen Christines Gesicht, und Christine konnte nicht fliehen, war […] wie gebannt, steif und starr. Da berührte der spitzige Mund Christines Gesicht, und ihr war, als ob von spitzigem Eisen aus Feuer durch Mark und Bein fahre, durch Leib und Seele; und ein gelber Blitz fuhr zwischen ihnen durch und zeigte Christine freudig verzerrt des Grünen teuflisch Gesicht, und ein Donner fuhr über sie, als ob der Himmel zersprungen wäre. (Gotthelf, 1987: 55)

Der Teufel, man mag gegen ihn sagen, was man will, pflegt seine Versprechen zu halten: Binnen Monatsfrist ist der befohlene Frondienst geleistet, aber die nach einem Moment der Schwäche bei den Bauern wiedererwachte christliche Gesinnung und die Glaubensstärke ihres Pfarrers hindern sie, dem Teufel seinen Lohn auszuhändigen. Christines Wange schwillt an der Stelle, wo der Teufel sie geküsst, immer weiter an, sie leidet Höllenqualen, bis die Geschwulst aufplatzt, tausende von Spinnen gebiert, die über das Tal herfallen, den schwarzen Tod bringen, aber auch schlimmeres wie „den Brand im Gehirn“ (Gotthelf, 1987: 72) und eine Form des Wahnsinns, die der Text als „Wirbelsinn“ (Gotthelf, 1987: 44) bezeichnet – die entfesselt tanzende sexuelle Lust, die alle ins Verderben zieht. Vom Weihwasser des Priesters getroffen, mutiert Christine endlich selbst zur Spinne, einem übergroßen Exemplar der Spezies, die darauf lauert, dem Teufel sein versprochenes Opfer zuzuführen, bis eine beherzte und gottesfürchtige Mutter ihr Leben opfert, die Spinne in einem Loch im Fensterbalken festsetzt und dieses mit einem Pfropfen auf immer verschließt.

Damit könnte die Erzählung schließen: sie wäre als Novelle der Bericht eines einmaligen, ‚unerhörten' Ereignisses, den Zuhörern zur Warnung erzählt, oder im Kleid der Sage eine Erinnerung an die Kindheitstage der Gemeinde und an ihren Kampf gegen fremde Eindringlinge. Doch wie der alte Fensterpfosten sich im neuen Haus erhalten hat, ragt auch das Böse aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein. Deshalb erzählt der Großvater, wie sich diese Geschichte auf fast gleiche Weise ein zweites Mal ereignete: Das Geschehen wird aus seiner exemplarischen Einzigkeit gelöst und als immer wieder drohende Gefährdung ins Geschichtliche ausgeweitet: „So wurden, nachdem viele Geschlechter dahingegangen, Hochmut und Hoffart heimisch im Tale, fremde Weiber brachten und mehrten beides." (Gotthelf, 1987: 113) Die Schuldzuweisung an die Frauen aus der Fremde, die das patriarchale Gemeinwesen infiltrieren und den bäuerlichen Frieden stören, ist offensichtlich: „da war ein schlau und kräftig Weib hier Meister, sie war keine Lindauerin, aber doch glich sie Christine in vielen Stücken. Sie war auch aus der Fremde, der Hoffart, dem Hochmute ergeben" (Gotthelf, 1987: 114–115). Schuld am erneuten Ausbruch des Bösen ist der Herr des Hauses, hätte er doch der überlieferten paternalistischen Pflicht gehorchen müssen,

> daß der Meister für sein Gesinde mehr oder minder verantwortlich sei, daß er wachen solle über Beten und Essen, wehren solle gottlosem Leben, gottlosen Reden und gottlosem Schänden der Gaben Gottes. […] aber sein Wille lag gebunden in seiner Weiber Willen, und dieses Gebundensein ist allerdings eine schwere Schuld für jeden Mann, und schwerer Verantwortung entrinnt er nicht, weil er anders ist, als Gott ihn will. (Gotthelf, 1987: 117)

An einem Heiligabend kommt es zum Eklat. Einer aus dem verwahrlosten Gesinde – das „soll aber auch ein seltsamer Mensch gewesen sein, man wußte nicht, woher er kam" (Gotthelf, 1987: 118), natürlich auch er einer aus der „Fremde" – zieht den Zapfen aus dem Holz. In teuflischer Verkehrung der Heilsgeschichte wird den Menschen nicht der weihnachtliche Erlöser geboren, sondern erneut die teuflische Spinne, grässlicher denn je, wie „in hundertjähriger, aufgeschwellter Lust" (Gotthelf, 1987: 119). Wieder bricht die Spinnenplage aus, und durch das Selbstopfer des Hausherren, der sich endlich seiner Pflicht gegen Gott und seine Sippschaft entsinnt, kann sie ein zweites Mal gebannt werden.

Das Böse ist das Fremde und Weibliche, das Gute ist das Heimische und Männliche, oder richtiger: die der Ordnung nicht Zugehörigen, Christine, die „Lindauerin", aber auch die fremden Ritter aus dem „Heidenland", der junge „Polenritter", der „seltsame Mensch" und vor allem die Weiber aus der „Fremde" sind Verkörperungen des riskanten Spiels mit dem Bösen, der unziemlichen Neugierde, des frivolen Übermuts. Der sesshafte Bauer, der seit Jahr und Tag im Tal lebt und sich und die Seinen redlich mit der Hände Arbeit ernährt und an Sitte und Brauchtum hält, ist der Fels, der die Flut des Bösen zurückdrängt.

Das Böse, vom teuflischen Verführer in Christine geweckt, ist der Trieb, die Sexualität, der „Wirbelsinn", der vom Menschen Besitz ergreift und ihn blind macht gegen sein Verderben. Die erotische Codierung des Teufelspaktes ist so unmissverständlich wie seine paränetische Inszenierung als sündhafte Handlung, die ihre Strafe im Höllenfeuer finden wird: die rote Feder, die zum Kuss gespitzten Lippen, das auf und nieder ihrer Bewegungen, der zeugende Kuss auf die Wange Christines, der dort den Teufelskeim der Spinnenbrut implementiert, der wilde Schmerz der Empfängnis, der sich in einer von „Wehen" und „Kreißen" (Gotthelf, 1987: 72) begleiteten Geburt fortsetzt und die Höllenpein der Sünde und ihrer Buße über das Tal ausbreiten und den Tod bringen wird. Im Rot der Lippen ist das verlangende Fleisch, im Knistern des Lächelns der Höllenbrand präsent. Das Feuer, in den roten Lippen, im roten Bart, in der roten Feder verklammert die Süße der Versuchung mit der Pein der Hölle, ist aber auch seit Eichendorff, der die Revolution im Bild eines um sich greifenden Lauffeuers dämonisiert hat – man denke an *Das Schloß Dürande* (1835/36) –, unweigerlich zugleich ein Index politischen Aufruhrs.

Aber derartige Zurechtweisungen einer voreiligen Sympathie mit dem Teufel, wie sie Gotthelf und noch manche biedermeierliche und frührealistische Autoren vorgenommen haben,[5] vermochten trotz des grässlichen Schicksals, das seine Bösewichte zuletzt zuverlässig ereilte, die Attraktivität des Satanismus als Suchbild der Empörung nicht dauerhaft zu beschädigen. Sobald der mühsam ausgehandelte moralische Konsens, der dem Einzelnen Selbstdisziplin abverlangt und der kollektiven Norm nur ein diätetisches Maß an Liberalität zugesteht, wieder als fauler Kompromiss durchschaut wird, schlägt erneut die Stunde der Marodeure und Bravos, der Übermenschen und Dandys, der Anarchisten oder Nihilisten. Der Revolutionär steht, glaubt man der Literatur, genauso mit dem Teufel im Bunde wie aristokratische Wüstlinge oder Lustmörder wie Jack the Ripper. Alle diese Finsterlinge wissen, dass die Erfüllung ihrer Begierden kein dauerhaftes Glück gewährt. Aber des von den Christen gelobten Friedens im Paradies gedenken sie nur voller Verachtung, denn dieses Glück verlangt die Ergebung in den Willen eines Höheren, auf die der Teufelsjünger trotzig verzichtet. Besser die Erfüllung der Lust, wie kurz der Moment der Befriedigung auch dauern mag, als das laue Glück von Keuschheit und Entsagung. Und da die Lust zwar Ewigkeit will, aber Dauer nicht kennt, muss der Satanist die Momente der Lust häufen. Der ewigen, einzigen, unvergänglichen Liebe, die der eine Gott verlangt, stellt er die hohe Frequenz irdischer Liebesekstasen entgegen: Keine Gelegenheit wird ausgelassen, kein Moment bleibt ungenutzt, um Verbrechen auf Verbrechen, Verrat auf Verrat, Lust auf Lust zu häufen.

---

5 Vgl. etwa die von Heiner Boehnke und Hans Sarkowicz (1996) in ihrer Anthologie *Blutiges Biedermeier* versammelten Autoren.

Die Agonie der Aristokraten, der Träger der luziferischen Häresie, tritt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihr letztes Stadium ein. Mit der Auswechslung der kulturellen Paradigmen einer aristokratischen Elite durch die eines trägen, utilitaristischen und selbstgefälligen Bürgertums schlägt die Stunde der Dandys: Diese neuen Jünger Satans verachten die Gegenwart als eine Epoche plebejischer Nivellierung und verhöhnen sie in einer herablassenden Ästhetik, die sich nicht nur über Fragen des Stils hinwegsetzt. In rücksichtslosem Nonkonformismus etablieren sie einen narzisstischen Kult der Einzigartigkeit, der wiederum im schönen, stolzen und traurigen Luzifer seine Referenz findet. Keiner unter den Dandys der ersten Stunde hat seinen Abstand zum biederen Geschmack der Zeit radikaler inszeniert als Charles Baudelaire. Sein Blick auf das Aas – *une charogne* – versagt sich der Huldigung an die Schöpfung: In luziferischer Schwermut entdeckt er den Reiz ihrer Auflösung, den Zerfall als das vor Schönheit leuchtende Zerrbild der Harmonie. In den *Fleurs du Mal* entwenden Baudelaires Satanslitaneien – *Les Litanies de Satan* (1857) – dem christlichen Kult die Psalmodie und füllen sie mit neuen Formeln an. Dabei verwandelt sich jedoch auch die Gestalt des Widersachers: Er durchläuft eine Metamorphose vom Rebellen in eigener Sache zum Volkstribun. Der Doppelvers in Baudelaires Litanei rühmt nicht länger Gottes Güte, sondern die Werke seines Widersachers, und das anschließende Antiphon bittet den Leibhaftigen um Beistand – zunächst der Doppelvers: „Du, der du den Dirnen in die Augen und ins Herz den Kult der / Wunde und die Liebe zu den Fetzen gabst", dann das Antiphon: „O Satan, erbarme meines langen Elends Dich" (Baudelaire, 1975: 314 u. 319). Der Satan, den Baudelaire anbetet, ist der wahre Gott der Metropole, jenes Ortes, in dem das moderne Leben die Opfer des Fortschritts an die Ränder gedrückt und dort vergessen hat: die Huren und die Diebe, die Wahnsinnigen und die Schwärmer, die Selbstmörder, die ungewollt Schwangeren und die Bettler. Auch sie, allesamt Kinder des einen Gottes, kennen doch keine andere Instanz, die sich ihrer Nöte erbarmt. Der mit jeder Niederlage stärker gewordene Satan, der „Stab der Verbannten, Lampe der Erfinder, Beichtiger der Gehenkten und Verschwörer" (Baudelaire, 1975: 317), wie es in den *Litaneien* heißt, der „Wahlvater jener, die in seinem schwarzen Zorn Gottvater aus dem irdischen Paradies verjagt hat" (Baudelaire, 1975: 319), wird von Baudelaire in der den Psalm beschließenden Doxologie zur einstweilen noch im Traum liegenden, apokalyptischen Energie der Geschichte umgedeutet und aufgewertet: „Ehre und Lob dir, Satan, in den Höhen des Himmels, wo du herrschtest, und in den Tiefen der Hölle, wo Du besiegt im Schweigen sinnst." (Baudelaire, 1975: 319)

Trug der rebellische Satanismus um 1800 noch das Kainszeichen des Aufruhrs aus dem Majestätsrecht persönlicher Willkür, erfährt er, paradoxerweise durch Baudelaire, den poetischen Nonkonformisten par excellence, seine Aufwertung zum sozialrevolutionären Protest. Giosué Carducci gelingt schließlich 1869 das Kunststück, dionysische Phantasien,

das revolutionäre Vernunftpathos des Frühsozialismus und messianische Motive in seiner Hymne an Satan – *A Satana* – zum satanistischen Erlösungsgesang zu verschmelzen. In dieser Lobpreisung Satans sammeln sich die Opfer der Geschichte, die Erniedrigten und Beleidigten, unter dem Banner des Verdammten und fordern Gott – den Gott „der schuldigen Päpste, /der blutigen Könige" (Carducci, nach: Zacharias, 1982: 183) – vor Luzifers Richterstuhl. In Carduccis apokalyptischer Phantasie sind die Planeten erloschen, es regnet Engel von den Firmamenten herab, der Schrei der hingerichteten Ketzer ruft nach dem in den Tiefen der Ozeane schlummernden Satan als dem Messias eines neuen Zeitalters: „Sei gegrüßt, o Satan, / O Rebellion, / O rächende Macht / der Vernunft." (Carducci, nach: Zacharias, 1982: 187)

Diente bislang der literarische Satanismus vor allem als Ideenreservoir für Apostasie, Transgression und Lust, indem er gegen die von der christlichen Tugend verfügte Einkerkerung der sexuellen Lust rebellierte, steht bei Carducci nicht der Körper, sondern die Vernunft unter dem Protektorat Satans. Es sollte daher nicht lange dauern, bis die Freimaurer Carduccis Text zu ihrer Festhymne erklärten. In der Gestalt Settembrinis, dem ein wenig eitlen, aber doch liebenswürdigen und unerbittlichen Kämpfer für Licht und Vernunft, hat Thomas Mann im *Zauberberg* dem italienischen Freidenker ein Denkmal gesetzt.

LITERATUR

Alighieri, Dante. (o. J.). *Werke: Die Hölle* (PhilaLethes, Übers.). Vollmer.

Baudelaire, Charles. (1975). *Die Satanslitaneien*. In Friedheld Kemp & Claude Pichois (Hrsg.), *Charles Baudelaire: Sämtliche Werke und Briefe in acht Bänden* (unter Mitarbeit von Wolfgang Drost, Bd. 3, S. 314–319). Carl Hanser Verlag.

Boehnke, Heiner, & Sarkowicz, Hans (Hrsg.). (1996). *Blutiges Biedermeier. Schreckliche Geschichten aus der guten alten Zeit*. Eichborn.

Brittnacher, Hans Richard. (2021). Literatur, die unter die Haut geht. Zum pornographischen Subtext des Schauerromans. In Norbert Lennartz & Jonas Nesselhauf (Hrsg.), *Ästhetik(en) der Pornographie. Darstellungen von Sexualitäten im Medienvergleich* (S. 103–120). Nomos.

Brittnacher, Hans Richard. (2025). Böse Frauen – Ergänzende Bemerkungen zu einer Literaturgeschichte des Bösen. In Stefan Keppler-Tasaki, Alice Staskova, & Volkhard Wels (Hrsg.), *Denkräume der Philologie. Festschrift für Peter-André Alt* (S. 173–194). Königshausen & Neumann.

Büchner, Georg. (1992a). *Dantons Tod*. In Henri Poschmann (Hrsg.), *Georg Büchner, Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden* (unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Bd. 1: *Dichtungen*, S. 11–90). Deutscher Klassiker Verlag.

Büchner, Georg. (1992b). *Lenz*. In Henri Poschmann (Hrsg.), *Georg Büchner: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden* (unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Bd. 1: *Dichtungen*, S. 223–252). Deutscher Klassiker Verlag.

de Sade, Marquis. (1987). *Justine oder Die Leiden der Tugend gefolgt von Juliette oder die Wonnen des Lasters. Roman aus dem Jahr 1797*. (Michel Farin & Hans-Ulrich Seifer, Hrsg.). Greno.

Die andere Bibel mit Altem und Neuem Testament. (1990). Ediert und bearbeitet von Alfred Pfabigan. Eichborn.

Gotthelf, Jeremias. (1987). *Die schwarze Spinne*. Insel.

Lewis, Matthew Gregory. (1971). *Der Mönch*. Carl Hanser Verlag.

Mann, Thomas. (1980). *Doktor Faustus. Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn. Erzählt von einem Freunde.* Gustav Fischer Verlag.

Milton, John. (1966). *Das verlorene Paradies. Das wiedergewonnene Paradies* (Erstes Buch). Winkler.

Osterkamp, Ernst. (1979). *Luzifer. Stationen eines Motivs*. Walter de Gruyter.

Schiller, Friedrich. (1988). *Die Räuber*. In Gerhard Kluge (Hrsg.), *Friedrich Schiller, Werke und Briefe in 12 Bänden* (Bd. 2: *Dramen I*, S. 9–312). Deutscher Klassiker Verlag.

Sloterdijk, Peter. (1983). *Kritik der zynischen Vernunft* (Bd. 1). Suhrkamp.

von Kleist, Heinrich. (1997). Brief an Wilhelmine Zenge vom 14. September 1800. In Klaus Müller-Salget & Stefan Ormanns (Hrsg.), *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe* (Bd. 4, S. 121). Deutscher Klassiker Verlag.

Weber, Ingeborg. (1983). *Der englische Schauerroman. Eine Einführung*. Artemis.

Zacharias, Gerhard. (1982). *Der dunkle Gott. Die Überwindung der Spaltung von Gut und Böse. Satanskult und schwarze Messe*. Limes.

Hans Richard Brittnacher, **Prof. Dr.**, Studium in Marburg und Berlin, war Lektor, wiss. Mitarbeiter, Oberassistent und bis 2019 apl. Professor am Institut für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Niederlandistik der Freien Universität Berlin. Lehrtätigkeiten in Bari (Italien), Bern, Wien und an der Duke University in Durham (NC). Arbeitsschwerpunkte: Intermedialität der Phantastischen Literatur, des Goethezeitalters, der Romantik und des Fin de siècle; Literatur und Religion, Minderheiten. Herausgeber der Reihe Projektionen bei edition text + kritik. Wichtigste Veröffentlichungen: *Ästhetik des Horrors* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994); *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle* (Weimar, Wien: Bohlau, 2011); *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst* (Göttingen: Wallstein, 2012).

Kontakt: hansrich[at]zedat.fu-berlin.de

ZITIERNACHWEIS:

Brittnacher, Hans Richard. (2026). Techtelmechtel mit dem Teufel in der europäischen Literatur des langen 19. Jahrhunderts: Ein Versuch. *Colloquia Germanica Stetinensia*, *35*, 5–21. https://doi.org/10.18276/cgs.2026.35-01