


Die unwiderstehliche Anziehungskraft des Bösen: Zur Teufelsdarstellung in Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne*

Yıldız Aydın , Tekirdağ

 <https://doi.org/10.37583/diyalog.1130443>

Abstract (Deutsch)

In seiner Erzählung *Die schwarze Spinne* stellt der schweizerische Schriftsteller Jeremias Gotthelf (1797-1854) das Böse als Erscheinung einer schwarzen Spinne dar, die eine furchtbare Katastrophe auslöst und Menschen, Tiere und die Natur auf grausame Weise vernichtet. Trotz der Veröffentlichung im Jahre 1842 findet dieses Werk erst Anfang des 20. Jahrhunderts Beachtung, von dem Schriftsteller wie Thomas Mann, Erich Kästner oder Elias Canetti fasziniert waren.

Das Böse erscheint in diesem Werk in unterschiedlichen Varianten, doch gehört die Teufelsdarstellung zu den interessantesten Gestalten, die offensichtlich aus unterschiedlichen Quellen entnommen wurde. In diesem Sinne erweist sich die unwiderstehliche Anziehungskraft des Bösen durch die Imagination des Teufels, die teilweise übernommen, erweitert, organisiert und strukturiert und schließlich in einen sinnvollen Text zusammengefügt wird.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Böse in Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne*, das sich in der Teufelsgestalt widerspiegelt, als eine ästhetische Kategorie zu betrachten, die die künstlerische Vorstellungskraft anregt und nährt.

Schlüsselwörter: Jeremias Gotthelf, das Böse, Teufel, Imagination, *Die schwarze Spinne*.

Abstract (English)

The Irresistible Attraction of Evil: On the Depiction of the Devil in Jeremias Gotthelf's The Black Spider

In his short story *The Black Spider*, the Swiss author Jeremias Gotthelf (1797-1854) depicts evil as the appearance of a black spider that unleashes a terrible catastrophe and cruelly destroys people, animals and nature. Despite being published in 1842, this work only attracted attention at the beginning of the 20th century, which also fascinated authors such as Thomas Mann, Erich Kästner and Elias Canetti.

Evil appears in different variants in this work, but one of the most interesting motifs is the depiction of the devil, which was obviously taken from different sources. In this sense, the irresistible attraction of the evil is demonstrated through the imagination of the devil, which is partially taken over, expanded, structurally organized and finally assembled into a meaningful text.

The aim of the given paper is to consider the evil as a reflection of the devil figure in Jeremias Gotthelf's *The Black Spider* and also to consider it as an aesthetic category that stimulates and nourishes the artistic imagination.

Keywords: Jeremias Gotthelf, the evil, devil, imagination, *The Black Spider*.

EXTENDED ABSTRACT

The Black Spider written by the Swiss author Jeremias Gotthelf (1797-1854) is one of the most important works of the German literature of the 19th century, in which the evil in the form of a black spider poisons and destroys people, animals and the nature in a terrifying manner. It may be that the pastor Albert Bitzius, who published his works under the pseudonym Jeremias Gotthelf, wrote the depiction of evil out of moral and ethical concerns. However, the fascination that this work has exerted on many authors such as Thomas Mann, Erich Kästner or Elias Canetti makes it clear that its enormous impact cannot be attributed solely to moral and ethical principles only.

The evil is one of the most interesting topics that has been and is still controversially discussed, especially in philosophy, theology or sociology. For Plato, evil is a consequence of ignorance, according to Thomas Aquinas, evil means the deprivation of goodness, Immanuel Kant introduces the concept of "radical evil" and refers to man's natural tendency towards evil due to his self-inflicted behavior human nature in the 18th century. In the 20th century, Hannah Arendt adopted this term and used it as "the banality of evil". This way of Arendt's conclusion was taken after her observations at the trial of Nazi criminal Adolf Eichmann in Jerusalem. Paul Ricœur, on the contrary, attempts to trace the source of the evil by discussing the consequences of human actions and feelings. The suffering of the biblical figure Job in the Old Testament, who was tested despite his loyalty to God and for this reason had to experience terrible things, is given special attention in theology in connection with God's justice and the discrepancy of good and evil. The approaches listed in the given paper rather present the moral-ethical view of evil. If one takes into account recent literary studies on this topic, it becomes clear that evil is understood as an aesthetic category, i.e. independent of moral-ethical commandments (Bataille / Bohrer / Alt). Evil is seen as an imagination that stimulates and nourishes the poetic and artistic imagination.

The manifold manifestations of evil are visible in art and literature in different forms. When effectively woven into a narrative, it serves to create tension in the discourse. The evil embodies crossing borders, resistance, causes terror or appears as a threat. One of the most attractive appearances is the depiction of the devil and the pact between the devil and man, which is signed with blood (Faust). The devil or Satan, who is also represented as Mephisto, appears as a seducer, changes his appearance, is a lover, procurer, scientist or theologian. He often sticks to the agreements in the pact with humans, while the latter evades the consequences.

Jeremias Gotthelf had a keen interest in sagas and legends and consulted a variety of sources while working on *The Black Spider*. How much he was mentally occupied by the diverse images from the sagas can be determined from his letters. In doing so, he dealt in particular with three elements of the legend; with the betrayed devil the pegged plague and with the spider (bodice), which is also an indication of his enormous preoccupation. He partially adopts a multi-faceted image of the evil that he finds in various sagas and legends, fills it with other content, structures it and assembles it into a meaningful text. It is precisely this that sheds light on the irresistible attraction of the image on the evil, which fires the poetic imagination of the writer and expands it to possibly new ones.

The aim of the present study is to analyze the evil that manifests itself in the depiction of the devil in Jeremias Gotthelf's story *The Black Spider*, independently of moral-aesthetic principles, but as an aesthetic category that stimulates the author's imagination. Thus, the leading question is to find out in which extend Gotthelf's work on the imagination of evil creates a new image of evil through his studies on the multifaceted evil images.

1 Einleitung

Im Jahre 1842 hat der schweizerische Schriftsteller Jeremias Gotthelf (1797-1854) in seiner Erzählung *Die Schwarze Spinne* das Böse als Erscheinung einer schwarzen Spinne dargestellt, die Menschen und Tiere vergiftet und die Natur auf grausamste Weise zerstört. Es ist interessant, dass dieses Werk kurz nach seiner Veröffentlichung kaum berücksichtigt wurde. Erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts sind diesbezüglich psychoanalytische, kultur- bzw. literaturgeschichtliche Herangehensweisen zu verzeichnen. Walter Muschg äußert seine Bewunderung für dieses Werk und betrachtet es als „ein Juwel“, weiterhin setzt er fort: „Hier ist [Gotthelf] etwas Einzigartiges gelungen, sowohl im Motiv wie in der künstlerischen Form. Seine Spinne ist ein Sinnbild jeder denkbaren Katastrophe, vor allem jeder geistigen Heimsuchung, und der heutige Ruhm der Novelle beruht darauf, daß sie die heutigen Ausbrüche des Dämonischen mit einer Gewalt darstellt, an die keine zeitgenössische Dichtung heranreicht“ (Muschg 1954: 206). Überwältigt von der Erzählung bemerkt Elias Canetti,

Ich las ‚Die Schwarze Spinne‘, und ich fühlte mich von ihr verfolgt, es war mir, als habe sie sich in mein eigenes Gesicht vergraben. Im Dachzimmer oben duldete ich keinen Spiegel, nun bat ich mir beschämt einen [...] aus, verzog mich damit hinauf, sperrte die Türe hinter mir zu, was in diesem Hause nicht üblich war, und suchte auf beiden Wangen nach den Spuren der schwarzen Spinne. Ich fand keine, wie hätte ich sie finden sollen, mich hatte der Teufel nicht geküßt, aber ich spürte trotzdem ein Kribbeln wie von ihren Beinen und wusch mich häufig am Tage ab, um sicher zu sein, daß sie sich nicht doch an mir festgesetzt habe. (Canetti 1979: 301).

Auch Thomas Mann war fasziniert von der *Schwarzen Spinne*, „So las ich Jeremias Gotthelf, dessen ‚Schwarze Spinne‘ ich bewundere wie kaum ein zweites Stück Weltliteratur [...]“ (zitiert nach Mieder 2003: 55), während Erich Kästner höchst beeindruckt, in seinem Gedicht die Spinne Gotthelfs bearbeitet hat, worin es bereits in der ersten Strophe heißt:

Es ist ein dunkles Lied, das ich beginne.
Kein neues Lied. Das alte Lied vom Leid.
Und von der großen Angst, der Schwarzen Spinne.
Still wie die Pest lief sie durchs Land der Zeit. (zitiert nach
Mieder 2003: 67)

Zu Recht verweist Wolfgang Mieder auf „das Zeitlose Geschehen[]“, das in diesem Gedicht widerspiegelt wird und eine Anspielung auf die „Angst und [die] ewige[] Bedrohung durch das Böse“ verbirgt, die im Zusammenhang mit der menschlichen Schuld zu betrachten sei (Mieder 1979: 8). Benno von Wiese zufolge gehöre diese Novelle „zu den größten Prosadichtungen, die in deutscher Sprache geschrieben sind“ (zitiert nach Rothenbühler 2016: 100).

Berücksichtigt man diese Äußerungen und Deutungen zu *Die schwarze Spinne* so stellt sich die Frage, warum dieses Werk, das im 20. Jahrhundert von vielen Autoren und Literaturwissenschaftlern als eines der wichtigsten Werke der Weltliteratur betrachtet

wird, so spät aufgenommen wurde? Mieders folgende Annahme, „Man möchte fast meinen, dass erst zwei schreckliche Weltkriege zum besseren Verständnis der Erzählung führten.“ (Mieder 2003: 68), scheint eine treffende Antwort auf die Frage zu sein.

Es ist durchaus denkbar, dass der seine Werke unter dem Pseudonym *Jeremias Gotthelf* veröffentlichte Pfarrer Albert Bitzius, die Darstellung des Bösen in *Die Schwarze Spinne* aus moral-ethischen Bedenken geschrieben haben könnte. Sicherlich gibt es zu diesem Thema auch ausreichend Studien. Doch bei genauer Beobachtung wird deutlich, dass das Böse als eine ästhetische Kategorie in unterschiedlichen Varianten auftaucht, das einer gründlicheren Analyse bedarf. Aus diesem Grund ist das Ziel dieser Arbeit, das Böse in der Teufelsdarstellung unabhängig von moral-ethischen Grundsätzen zu betrachten und wie bereits Heinz Bohrer, George Bataille oder Peter André-Alt in ihren Arbeiten aufgeführt haben, jenes als eine ästhetische Kategorie zu analysieren.

2 Die unwiderstehliche Anziehungskraft des Bösen

In der Mythologie ist eine Vielzahl von Erzählungen mit grausamen und schreckenerregenden Taten vorzufinden; die wilde und rasende Barbarin Medea aus Kolchis, die aus Rache kaltblütig ihre eigenen Kinder ermordet, weil ihr Gatte sie mit einer anderen Frau betrügt oder der furchtlose Atreus, der die Söhne seines Bruders tötet und sie ihm dann als Abendmahl anbietet, gehören zu den schreckenerregendsten Erzählungen. Viele Künstler und Schriftsteller ließen sich von den Leiden Hiobs im Alten Testament inspirieren, dessen Frömmigkeit trotz seiner Treue zu Gott geprüft wurde und der aus diesem Grund schreckliche Leiden ertragen musste. Caravaggios Gemälde *Judith und Holofernes*, auf dem die Witwe Judith entschlossen und grausam den assyrischen Heerführer Holofernes enthauptet, um ihr Volk zu retten oder Eugene Delacroix' *Der Tod des Sardanapal*, wo König Sardanapal kurz vor seinem Selbstmord die Ermordung seiner Konkubinen befiehlt und diese Szene mit großem Vergnügen beobachtet, widerspiegeln das Böse sehr eindrucksvoll. Der mit vielen internationalen Preisen nominierte Spielfilm *Das Schweigen der Lämmer* (1991), der die Ermordung junger Frauen von einem psychopathischen Serienmörder thematisiert, erregte beim Zuschauer tiefes Grauen und Ekel. Diese Beispiele verdeutlichen im Vergleich zu anderen Werken, in denen das Böse dargestellt wird, eine enorme Wirkung, welche vermutlich nicht nur auf subjektive moralisch-ethischen Werteinstellungen zurückzuführen ist, sondern gleichzeitig auf die ästhetische Darstellung des Bösen.

Die Frage, was eigentlich das Böse ist, wurde insbesondere in der Philosophie sehr umfangreich diskutiert. In Platons *Apologie des Sokrates* wird das Böse bzw. die Schlechtigkeit als eine Folge von Unwissenheit beschrieben, die im Dialog zwischen Sokrates und Meletos besonders deutlich zum Ausdruck kommt:

Sag uns noch, beim Zeus, mein Meletos, was ist besser: unter rechtschaffenen Bürgern zu leben oder unter schlechten? Antworte, mein Bester: meine Frage ist ja nicht schwierig. Tun nicht die Schlechten Böses an ihren nächsten Nachbarn, und die guten Gutes?

Allerdings

Was will jemand von seiten derer, mit denen er umgeht, lieber erleiden: Schaden oder Förderung? Antworte mein Lieber: du bist nach dem Gesetz verpflichtet, mir zu antworten. Will jemand schaden erleiden?

Keineswegs.

Gut – und bringst du mich hier vor Gericht, weil ich die jungen Leute willentlich schlecht verderbe und schlechter mache, oder unwillentlich?

Ich? Weil du's willentlich tust.

Wie, Meletos? Um so viel bist du klüger als ich, du bei deinem und ich bei meinem Alter: du hast begriffen, daß die Bösen ihren Nächsten stets Böses tun und die Guten Gutes, ich aber habe es zu solchem Unverstand gebracht, daß ich auch dies nicht weiß: daß ich, wenn ich aus jemandem, mit dem ich umgehe, einen schlechten Menschen mache, Gefahr laufe, Böses von ihm zu erleiden? Und dies ein so großes Übel, tue ich mir, wie du behauptest, willentlich an? Das kann ich dir nicht glauben, Meletos, und ich denke, auch sonst kein Mensch. Entweder also verderbe ich niemanden, oder wenn ich's tue, dann unwillentlich, so daß du so oder so die Unwahrheit sagst. (Platon, Apologie des Sokrates Griechisch/ Deutsch 1986: 33f.)

Nach Thomas von Aquin ist das Übel dem Guten entgegengesetzt und impliziert die „Beraubung eines besonderen Guten“ (Aquin 2014: 116). Das Böse wird hier als ein Fehlen bzw. nicht Vorhandensein des Guten betrachtet. Ende des 18. Jahrhundert hat Immanuel Kant den Begriff des „radikalen Bösen“ eingeführt, worunter er den „natürlichen Hang zum Bösen, und da er doch immer selbstverschuldet sein muß, ihn selbst ein radikales, angeborenes (nichts destoweniger aber uns von uns selbst zugezogenes) Böse in der menschlichen Natur“ versteht (Kant 1974: 39). Den Begriff des „radikalen Bösen“ von Kant aufgreifend verwendet Hannah Arendt den Begriff „Banalität des Bösen“, den sie nach ihren Beobachtungen im Prozess gegen des Nazi-Verbrechers Adolf Eichmann in Jerusalem entwickelt hat. Das Böse beruht nach Arendt auf der Ablehnung des Denkens einer Person über die Folgen ihrer eigenen Handlung oder auf der Erinnerung jener Folgen, was mit der Verweigerung „Personen zu sein“ (Arendt 2017: 101) zusammenhänge. Diese Verweigerung sei auf den Verzicht „willentlich auf alle persönlichen Eigenschaften“ zurückzuführen, die, wie Franziska Augstein treffend formuliert hat, als „Nicht-Personen“ sein gedeutet werden kann (Augstein 2017: 190). Als eine große Gefahr wird die Gleichgültigkeit betrachtet, die mit der Indifferenz verglichen wird:

Diese Indifferenz stellt, moralisch und politisch gesprochen, die größte Gefahr dar, auch wenn sie weit verbreitet ist. Und damit verbunden und ein bißchen weniger gefährlich ist eine andere gängige moderne Erscheinung: die häufig anzutreffende Tendenz, das Urteilen überhaupt zu verweigern. Aus dem Unwillen oder der Unfähigkeit, durch Urteil zu Anderen in Beziehung zu treten, entstehen die wirklichen ‚skandala‘, die wirklichen Stolpersteine, welche menschliche Macht nicht beseitigen kann, weil sie nicht von menschlichen oder menschlich verständlichen Motive verursacht wurden. Darin liegt der Horror des Bösen und zugleich seine Banalität. (Arendt 2017: 150)

Arendts Auffassung über das „banale Böse“ verkörpert Schäfer zufolge das „Potential des Durchschnittlichen, Geistlosen und Alltäglichen, Schreckliches zu zeitigen. Unverstand, Mangel an menschlicher Kommunikation mit sich selbst und anderen,

Unbedachtheit und ein Fehlen an Mut oder Sorgfalt, sich auf sich selbst einzulassen“ (Schäfer, Hannah Arendt: Einleitung: Die Banalität des Bösen, 2014: 284). Paul Ricœur unternimmt den Versuch, der Quelle und den Sinn des Bösen als Folge des Handelns und des Fühlens nachzugehen. Es beschäftigen ihn diesbezüglich zwei Fragen: Woher kommt das Böse und warum tun wir Böses? Dabei wird zunächst auf das Problem des „begangenen und erlittenen Bösen“ aus jüdisch-christlich-religiöser Sicht eingegangen:

Streng genommen meint das moralisch Böse – in religiöser Sprache: die Sünde – das, was eine menschliche Handlung zum Gegenstand von Schuldzuweisung, die Anklage und Tadel macht. Die Schuldzuweisung besteht darin, einem verantwortlichen Subjekt eine Handlung zuzuschreiben, die moralisch beurteilbar ist. Die Anklage beschreibt eine Handlung als etwas, was den in *einer* bestimmten Gemeinschaft herrschenden Moralkodex verletzt. Der Tadel ist Zeichen des Urteils, aufgrund dessen der Täter für schuldig erklärt wird und Strafe verdient. An diesem Punkt überschneiden sich das Böse und das Leiden, insofern die Strafe ein auferlegtes Leiden ist. (Ricœur 2006: 16f.)

Anknüpfend an die fünf Diskursebenen über das Böse (Mythos, Weisheit, Gnosis und antignostische Gnosis, Theodizee, gebrochene Dialektik) wird schließlich davon ausgegangen, den „aporetischen Charakter des Denkens über das Böse anzuerkennen“ (Ricœur 2006: 51). Die aufgeführten philosophischen Annäherungen zum Bösen zeigen, dass dieses Phänomen überwiegend aus moral-ethischer Perspektive betrachtet wurde.

Berücksichtigt man neuere Studien im Bereich literaturwissenschaftlicher Theorien stellt sich heraus, dass das Böse unabhängig von ihren moralisch-ethischen Geboten eher als ästhetische Kategorie betrachtet wird. In diesem Zusammenhang ist die bemerkenswerte Arbeit *Imagination des Bösen* (2004) von Karl Heinz Bohrer zu nennen, in dem das Böse als Imagination analysiert wird, die die poetische und künstlerische Vorstellungskraft nicht nur reflektiert, sondern sie gleichzeitig auf eine besondere Weise anregt, fördert und nährt. Bohrer stellt fest, „wie stark die Anziehungskraft des Bösen als epiphanes Ereignis für die künstlerische Vorstellungskraft während unterschiedlicher Epochen gewesen ist und weiterhin offenbar bleibt“ (Bohrer 2004: 8). Auf drei Möglichkeiten der Ästhetik des Bösen macht er zusammenfassend aufmerksam:

Zunächst die Rhetorik des Bösen als des Schönen allgemein als die Schule des Bösen. [...]. Dann das Theorem von der Imagination des Bösen als der eigentlichen Produktivkraft des Künstlers: [...]. Und schließlich: die semantische Organisation dieser von Poe und Baudelaire gedachten Imaginationstheorie. Diese semantische Organisation erst läßt das Böse als Kunstwerk verstehen und zwar dann, wenn, wie im Falle Flauberts, die metaphorisch-stilistischen Mittel in der Darstellung des Bösen dieses nicht mehr allegorisch-symbolisch reflektieren, positiv oder negativ repräsentieren. (Bohrer 2004: 29)

Ferner hebt Bohrer hervor, dass Heinrich von Kleist (1777-1811) und Friedrich Nietzsche (1844-1900) zu jenen Schriftstellen gehören, die die „Ausgrenzung des Bösen ästhetisch wieder rückgängig“ gemacht haben (Bohrer 2004: 12). Verwiesen wird auf einen Brief von Kleist an Marie von Kleist im Jahre 1807, worin Kleist eigentlich in Bezug auf die Frauen bemerkt, dass ihr Wunsch nach „Sittlichkeit und Moral“ das Wesen des Dramas vernichte:

Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen wären. (Kleist 1981: 1353)

Kleist ist also der festen Überzeugung, dass gerade die Ausschließung moralisch-ethischer Anforderungen die Entwicklung des griechischen Theaters gefördert habe. Analog zu Kleists Auffassung lassen sich Nietzsches Gedanken verstehen, der unter der Voraussetzung der angeforderten Moral den Tod der Tragödie ankündigt:

Ist Pessimismus notwendig das Zeichen des Niedergangs, Verfalls, des Missrathenseins, der ermüdeten und geschwächten Instinkte? – wie er es bei den Indern war, wie er es allem Anschein nach, bei uns, den „modernen“ Menschen und Europäern ist? Giebt es einen Pessimismus der Stärke? Eine intellektuelle Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse, Problematische des Daseins? Giebt es vielleicht ein Leiden an der Überfülle selbst? Eine versucherische Tapferkeit des schärfsten Blicks, die nach dem Furchtbaren verlangt, als nach dem Feinde, dem würdigen Feinde, an dem sie ihre Kraft erproben kann? an dem sie lernen will, was „das Fürchten“ ist? Was bedeutet, gerade bei den Griechen der besten, stärksten, tapfersten Zeit, der tragische Mythos? Und das ungeheure Phänomen des Dionysischen? Was, aus ihm geboren, die Tragödie? – Und wiederum: Was, woran die Tragödie starb, der Sokratismus der Moral, die Dialektik, Genügsamkeit und Heiterkeit des theoretischen Menschen – wie? könnte nicht gerade dieser Sokratismus ein Zeichen des Niedergangs, der Ermüdung, Erkrankung, der anarchisch sich lösenden Instinkte sein? (Nietzsche 1972: 6)

Ein anderer wichtiger Punkt, auf den Bohrer zu sprechen kommt, ist seine Kritik an der deutschen literarischen Tradition, die sich mit dem Bösen nur im Rahmen der philosophischen Ästhetik auseinandergesetzt und es aus diesem Grunde stets negiert habe. Die Ignoranz des Bösen in Bezug auf ihre Imagination habe zur Folge, so seine These, „daß die deutsche Moderne, sowohl zwischen den Weltkriegen als auch nach dem zweiten Weltkrieg, nie ganz vollendet wurde, so daß die Rede von der Postmoderne nur Gerede bleibt, wo dieses Defizit nicht bewußt ist.“ (Bohrer 2004: 33f.).

In seiner umfangreichen Arbeit über die *Ästhetik des Bösen* verweist Peter-André Alt ähnlich wie Bohrer auf die Bedeutung der Vorstellungskraft, die das Böse gleichzeitig strukturiert und erst dadurch erscheinen lasse: „Das Böse findet in der Literatur nicht erst sein Medium, vielmehr baut es der Text selbst als Quelle der Lust im Raum des Imaginären auf, indem er es strukturiert und durch erzählerische Akte präsent macht.“ (Alt 2011: 20). Erst die Übertragung der Imagination in die Sprache ermögliche die Analyse der literarischen Erscheinungsformen:

Nur wenn das ‚Denken des Bösen‘ jedoch in eine sprachliche Ordnung eintritt, beginnt es als wissenschaftlich beobachtbares Phänomen zu existieren; dieser Erkenntnis bleibt die Untersuchung seiner literarischen Erscheinungsformen verpflichtet. (Alt 2011: 30)

Sowohl Bohrer als auch Alt betrachten das Böse unabhängig von moral-ethischen Grundprinzipien und appellieren für die Autonomie des Bösen in Kunst und Literatur. In einigen Punkten geht jedoch Alt mit der Auffassung Bohrers nicht konform, wie er folgendermaßen hervorhebt:

Karl Heinz Bohrer hat die These vertreten, daß das Böse im Verlauf des 19. Jahrhunderts deshalb zum prominenten Gegenstand der Kunst werden konnte, weil diese sich von

Zwecksetzungen der Moral, Urteilsbildung und Erziehung gelöst habe. Für Bohrer ist eine radikalisierte Version der nachromantischen Autonomieästhetik; wenn das Böse nicht nur in der Kunst heimisch, sondern sogar ihr dunkles Synonym werde, bilde diese Synthese eine Konsequenz der neuen Funktionsfreiheit ästhetischer Erfahrung. Zwei Gründe lassen sich gegen Bohrers auf den ersten Blick plausible These anführen. Zum einen ist zu betonen, daß die Ästhetik des Bösen auf eine Form der Wirkungssteuerung setzt, die ‚unreine‘ Affekte lancieren soll: Schauer, Angst, Schrecken, Widerwillen, Abscheu. Sie arbeitet gerade nicht zweckfern, sondern bleibt Teil eines großen Theaters der Emotionen, dessen Effekte sich der terminologischen Ordnung entziehen. Zum zweiten muß daran erinnert werden, daß die literarische Provokation moralischer Grenzen nicht selten deren Reproduktion bedeutet. Die in Texten vollzogene Entdifferenzierung erweist sich dann als Wiederholung der Differenz, als Fortsetzung des Negierten mit ästhetischen Mitteln – ein Mechanismus, der wiederum helles Licht auf das Funktionieren von Fiktionen wirft, weil er deren Täuschungseffekte und mit ihnen die besonderen – scheinerzeugende – Leistung literarischer Imagination sichtbar werden läßt. (Alt 2011: 29f.)

Vor Bohrer und Alt hat Georges Bataille bereits 1957 in *Die Literatur und das Böse* Werke von Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka und Genet aus der Sicht des Bösen untersucht. Bataille stellt fest: „Das Böse – eine akute Form des Bösen – dessen Ausdruck [die Literatur] ist, stellt für uns meiner Ansicht nach den souveränen Wert dar. Aber diese Auffassung fordert nicht das Fehlen von Moral, sie verlangt eine ‚Hypermoral‘.“ (Bataille 2011: 7f.)

3 Erscheinungsformen des Bösen

Das Böse taucht als eine Erscheinungsform in Kunst und Literatur in unterschiedlichen Varianten auf. In literarischen Texten stelle es oft eine relevante „Energiequelle“ dar, die „kausale Verknüpfungen“ herbeiführe (Daemmrich / Daemmrich, 1995, Stichwort: Das Böse: 79). Die Darstellungsformen des Bösen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Das Böse kündigt sofortige Wirkung an, ruft Widerstand hervor und wird zur Bedingung des Handelns. Das Böse ist integrierter Bestandteil vielfältiger Formen der Tabuübertretung, der Aggression, des Holocausts, der Figur des Satans und der Motive des Kannibalismus, der Menschenvertilgung, des bösen Auges und der bedrohlichen Hand. (Daemmrich / Daemmrich 1995, Stichwort: Das Böse: 79)

Auch der Themenkomplex ist vielfältig und lässt sich unter vier Aspekten umreißen: Die Einbettung des Bösen diene beispielsweise

[...] zur Charakterisierung von Figuren, die entweder den Wunsch haben, den Himmel zu stürmen oder das Dasein ihrem Willen zu unterwerfen, zum Angriff gegen Tabus der Gesellschaft, zu Darstellungen des Verlustes der menschlichen Erkenntnisfähigkeit [...], und zur Schilderung der Gefährdung einzelner, die dem Zauber des Bösen erliegen. (Daemmrich / Daemmrich 1995, Stichwort: Das Böse, 79f.)

Die Dialektik zwischen Gut und Böse erscheint in allen Religionen und hat unterschiedliche symbolische Bedeutungen, wobei das moralisch-ethische Grundprinzip im Vordergrund steht. Im *Wörterbuch der Symbolik* wird diesbezüglich auf den

islamischen Glauben verwiesen: Allah führe den Menschen „aus den Finsternissen zum Licht und damit zum Leben [...] (Sure 2, 258)“ oder auf die Bible moralisée, in dem „die Trennung von Licht und Finsternis der Scheidung der guten und bösen Engel“ gleich komme. Ein anderer Aspekt zeige sich im Zusammenhang zwischen dem Tod und dem Sündenfall, in welcher die Schlange als Verführer sichtbar werde. Interessant ist auch der Hinweis auf den Taufritus: „Aus dem alten Taufritus geht hervor, daß man sich im Westen das Böse, die Dämonen dachte, im Osten das Gute, die Heilbringende“. Auch der Frau wird das Böse zugeschrieben; sie wird ein Symbol zum Bösen, weil sie gleichzeitig Fleischeslust verkörpere, welches als Sünde bezeichnet wird (Lurker 1991: Stichwort: Gut und Böse, 270).

Die wohl attraktivste Erscheinung des Bösen und gleichzeitig eine der beliebtesten Gestalten in der Literatur ist die Teufelsdarstellung, bzw. die Wette zwischen dem Teufel und dem Menschen, die mit Blut unterschrieben wird und erst dadurch seine Gültigkeit erhält (Faust). Der Teufel ist „Handlungsträger und Gegenspieler, der dramatische Konflikte auslöst“ und wird sowohl im Sinne einer „Versuchung durch das Böse“ als auch zur Darstellung des „Persönlichkeitsverlust[s]“ in Texten verwoben (Daemmrich / Daemmrich 1995, Stichwort: Satan, 302). Im fikionalisierten Teufelspakt hält sich der Teufel oft an Vereinbarungen, während der Mensch versucht, sich der Folgen zu entziehen. Er erscheint in der Gestalt des Mephisto als „Wissenschaftler, Theologe, hilfsbereiter Diener, Höfling, Liebhaber, Kuppler, gebildeter und sprachgewandter Herr der großen Welt, Künstler, Philosoph und Intellektueller der Moderne“ (S. 304). In humoristischen Volkserzählungen und Sagen verkörpert er den „dumme[n] Teufel[], der wie ein Kobold oder Zwerg“ dargestellt wird (Daemmrich / Daemmrich 1995, Stichwort: Satan, 303). Wie Renate Bebermeyer hervorhebt, ist „Das Teufelsmotiv von Literatur, bildender Kunst, Musik gestalterisch aufgegriffen und in wechselseitiger Durchdringung geformt, [...] eines der ganz wenigen Motive, die in ungebrochener Folge und steter Interessenzuwendung von den frühen Anfängen künstlerischer Gestaltung bis heute geblieben ist.“ (Bebermeyer 1977: 108)

In der christlichen Kunst verkörpert der Satan oder Teufel „alle Kräfte, die Verwirrung, Dunkelheit, Tode bringen und die Person des Menschen desintegrieren“ und erscheint als „Widersacher Gottes im Kampf gegen Menschen, den er der Gnade Gottes entziehen möchte“ (Heinz-Mohr 1991, Stichwort: Teufel, Satan, 312). Dargestellt werde er oft in Menschengestalt „entweder nackt nach dem Modell des Satyrs mit Fratzensgesicht, zottiger Behaarung, langen Ohren, Hörnern, Bocksfüßen oder Pferdehufen oder noch stärker monströs verunstaltet, oder bekleidet mit mantel und Kutte“ (Heinz-Mohr 1991, Stichwort: Teufelssymbole, 314). Teufelssymbole aus dem Tierreich erscheinen vielfältig, um nur einige zu erwähnen, als „Drache“, „Fisch“, „Bock“, „Fledermaus“, „Hund“, „Esel“, „Kröte“, „Korokodil“, „Löwe“, „Bär“, „Fuchs“, „Wildschwein“, „Affe“ oder „Kentaur“ (ebd.). Wie auch Paul Metzger betont, taucht der Teufel im christlich geprägten Abendland als Inbegriff des Bösen folgendermaßen auf: „Er ist schwarz oder rot, behaart, hat einen dreizackigen Speer in der Hand, lebt und

herrscht in der Hölle, hat zwei Hörner und drei Haare auf dem Kopf, stinkt nach Schwefel, hat einen Ziegen- und Pferdefuß und einen Schwanz.“ (Metzger 2016: 10).

4 Der grüne Jägersmann: Eine „schreckliche[...] Gestalt“

Es ist bekannt, dass Jeremias Gotthelf großes Interesse an Sagen und Legenden hatte und unterschiedliche Quellen heranzog, als er an der *Schwarzen Spinne* arbeitete. Wolfgang Mieder behauptet diesbezüglich, dass er drei wichtige unterschiedliche Sagentypen und einige andere Sagenelemente in den Text verwoben habe: „vom geprellten Teufel, von der verpföckten Pest und von der Spinne“ (Mieder 1980: 132). Weiterhin setzt er fort, dass andere Sagenelemente, wie beispielsweise die des Wilden Jägers, in der *Schwarzen Spinne* bearbeitet worden seien (ebd.). Wie sehr Gotthelf geistig damit beschäftigt war, die vielfältigen Bilder aus den Sagen zu ordnen, die gleichzeitig sein Vorstellungsvermögen überfordert haben, ist aus dem folgenden Brief an Alfred Hartmann vom 24. 05. 1841 zu erkennen: „Hier endlich eine Sage, von der ich drei Bruchstücke aufgabelte, deren Verknüpfung mein armes Gehirn in Anspruch nahm.“ (zitiert nach Mieder 1980: 132). Eine andere wichtige Quelle, die Gotthelf angeregt haben könnte, ist die bereits 1821 erschienene Erzählung von August Friedrich Ernst Langbein, welche mit demselben Titel veröffentlicht wurde, auf den Eduard Hoffmann-Krayer in seiner vergleichenden Studie ‚*Langbeins Novelle*‘, *Die schwarze Spinne*‘ bei Gotthelf und Keller 1936² verweist:

In Gotthelfs gleichnamiger Geschichte (1842), einer der machtvollsten Erzählungen der Weltliteratur, sind freilich die Umstände ganz andere, wie auch die Spinne selbst als *schwarzer Tod* durch die Mutter des bedrohten Kindes in den Balken gebannt wird; aber der Name und die Verpföckung stimmen doch auffallend überein. (Hoffmann-Krayer 1980: 135)

Ein facettenreiches Bild des Bösen findet der Schriftsteller also bereits vor, deren Inhalte er sowohl teilweise übernimmt als auch füllt. Interessant ist aber die unwiderstehliche Anziehungskraft der bösen Bilder, die er dann organisiert, strukturiert und in einem sinnvollen Text zusammenfügt.

Die Erzählung beginnt mit den Taufvorbereitungen eines Kindes in Emmental, in den auf einen „wüste[n], schwarze[n] Fensterposten“ aufmerksam gemacht wird, der „dem ganzen Hause übel an[stehe]“ (Gotthelf 1956: 21). Der Großvater erzählt schließlich rückblickend die Geschichte des früheren Hausbesitzers vor ca. 600 Jahren, um den Grund des mysteriösen schwarzen Fensterposten darzulegen. In dieser ersten Binnenerzählung der Rahmenerzählung geht es um den grausamen und unbarmherzigen Ritter Hans von Stoffeln aus Schwaben und seine Forderung von den leibeigenen Bauern, den Bau eines Schlosses auf einen Hügel zu errichten. Nach mühsamer Vollendung jenes Auftrags, für die die Bauern ihren eigenen Verpflichtungen gegenüber der Familie nicht

² Es befindet sich eine Kopie dieses Aufsatzes (S. 134-139) in Wolfgang Mieders Aufsatz *Zur Quellenfrage von Gotthelfs „Schwarzer Spinne“*. ((DSSV) Deutschschweizerischer Sprachverein, Hrsg.) *Sprachspiegel*, 36(5), 131-139.

nachgehen können, folgt nun ein weiterer. Diesmal wird von den Bauern verlangt, innerhalb eines Monats einen Schattengang zum Schloss zu bauen und dafür hundert ausgewachsene Buchen von Münneberg auf den Bärhegen zu tragen und anzupflanzen. Doch dieser Auftrag, dessen Erfüllung unmöglich erscheint, bringt die Bauern in Verzweiflung. Sie haben Angst vor dem Ritter, der als „ein wilder, mächtiger Mann“ dargestellt wird und „einen Kopf hatte wie ein doppelt Bernmaß, Augen machte wie Pflugsräder und einen Bart hatte wie eine alte Löwenmähne“ (Gotthelf 1956: 25). Der Teufel in Gestalt eines grünen Jägers taucht in der Erzählung dort auf, wo die Bauern aus lauter Verzweiflung nicht wissen, wie sie die Forderung des Ritters Hans von Stoffeln erfüllen können:

Wie sie da so ratlos weinten, keiner den andern ansehen, in den Jammer des andern sehen durfte, weil der seinige schon über ihm zusammenschlug, und keiner heimdurfte mit der Botschaft, keiner den Jammer heimtragen mochte zu Weib und Kind, stund plötzlich vor ihnen, sie wußten nicht, woher, lang und dürre ein grüner Jägersmann. Auf dem kecken Baret schwankte eine rote Feder, im schwarzen Gesichte flammte ein rotes Bärtchen, und zwischen der gebogenen Nase und dem zugespitzten Kinn, fast unsichtbar wie eine Höhle unter überhängendem Gestein, öffnete sich ein Mund [...]. (Gotthelf 1956: 26f.)

Er wird als „grüner Jägersmann“ dargestellt, der „eine rote Feder“ trägt, ein „schwarze[es] Gesicht“ und „rotes Bärtchen“ hat, mit „gebogene[r] Nase“ und „zugespitzte[m] Kinn“. Er bekundet sein tiefes Mitgefühl und verurteilt das tyrannische Vorgehen des Ritters. Doch eigentlich ist er nicht interessiert an deren Jammer und Leid, denn sein einziges Ziel ist, die Befriedigung seines Wunsches, und zwar, ein ungetauftes Kind von den Bauern zu erhalten. Analog zu den gängigen Mustern des Teufelpaktes bietet er den Bauern also seine Hilfe an, mit der Voraussetzung, dass man ihm ein ungetauftes Kind gibt:

Da machte der Grüne ein gar mitleidiges Gesicht, 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. Sein Gespann, wie keines sei im Lande, solle vom Kilchstalden weg, diesseits Sumiswald, ihnen alle Buchen, so viele sie dorthin zu bringen vermöchten, auf Bärhegen führen, ihnen zulieb, den Rittern zum Trotz und um geringen Lohn. (Gotthelf 1956: 28)

Allerdings wird dieser Pakt nicht mit den Bauern geschlossen, weil sie jenen Wunsch nicht erfüllen möchten, sondern mit der Frau des Hornbachbauern Christine, die ihm heimlich zusagt. Unterschrieben wird der Teufelpakt mit einem Kuss des Teufels auf die Wange von Christine, aus der später plötzlich eine Spinne erscheint, denn Christine entzieht sich der Konsequenz des Paktes und meint, nach dem Bau des Schattenganges zum Schloss, den Teufel betrügen zu können:

Jetzt schauderte es Christine doch an Leib und Seele, jetzt, meinte sie, komme der schreckliche Augenblick, wo sie mit Blut von ihrem Blute dem Grünen den Akkord unterschreiben müsse. Aber der Grüne machte es viel leichtlicher und sagte: von 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 wiederum 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. Verschwunden war der Grüne, und Christine stund wie versteinert, als ob tief in den Boden hinunter ihre Füße Wurzeln getrieben hätten in jenem schrecklichen Augenblick. Endlich war sie ihrer Glieder wieder mächtig, aber im Gemüte brauste und sauste es ihr, als ob ein mächtiges Wasser seine Fluten wälze über turmhohen Felsen hinunter in schwarzen Schlund. Wie man im Donner der Wasser die eigene Stimme nicht hört, so ward Christine der eigenen Gedanken sich nicht bewußt im Tosen, das donnerte in ihrem Gemüte. Unwillkürlich floh sie den Berg hinan, und immer glühender fühlte sie ein Brennen an ihrer Wange, da wo des Grünen Mund sie berührt; sie rieb, sie wusch, aber der Brand nahm nicht ab. (Gotthelf 1956: 35f.)

Der Kuss des Teufels in diesem Text erinnert an dem verbreiteten Volksglauben, wonach sich das Gold, das vom Teufel seinen Buhlen geschenkt wird, in Dreck verwandelt, worauf Sigmund Freud 1908 in seinem Aufsatz *Charakter und Analerotik* verweist (Freud 1941: 207). Auch hier erscheint an jener Stelle, an der der Teufel Christine an der Wange küsst, zunächst ein schwarzer Fleck, aus der eine Spinne herauskriecht, durch die wiederum eine tödliche Seuche verbreitet wird. Eine gewisse erotische Anziehungskraft übt Christine auf den Grünen aus, „So ein schön Weibchen habe er lange nicht gesehen, sagte er, das Herz lache ihm im Leibe“ (Gotthelf 1956: 33), bekennt er, denn schließlich ist sie diejenige Bezugsperson, die seinen Wunsch erfüllen wird, während die Bauern sich dieser Forderung gegenüber eher zurückhaltend verhalten. Der Teufelspakt wird zwar nicht mit Blut unterschrieben, wie in Goethes *Faust*, doch kann der Kuss des Grünen auf die Wange als ein Zeichen eines verbindlichen Vertrags gedeutet werden, der sich bei Nicht-Einhaltung der Verpflichtungen einen schwarzen und schmerzvollen Fleck erzeugt und bei ihrer Verzögerung den Schmerz verstärkt.

Ein anderes wichtiges Merkmal des grünen Jägers ist sein „schreckliche[r] Schwefelgeruch“, die die Bauer zum Ausdruck bringen:

Man fragte näher nach dem Grünen, grollte, daß man ihm nicht besser Rede gestanden; genommen hätte er niemand, und je weniger man ihn fürchte, um so weniger tue er den Menschen. Dem ganzen Tale hätten sie vielleicht helfen können, wenn sie das Herz am rechten Orte gehabt hätten. Da begannen die Männer sich zu entschuldigen. Sie sagten nicht, daß es sich mit dem Teufel nicht spaßen lasse, daß, wer ihm ein Ohr leihe, bald den ganzen Kopf ihm geben müsse, sondern sie redeten von des Grünen schrecklicher Gestalt, seinem Flammenbarte, der feurigen Feder auf seinem Hute, einem Schloßturme gleich, und dem schrecklichen Schwefelgeruch, den sie nicht hätten ertragen mögen. (Gotthelf 1956: 37f.)

Ferner wird wiederholt die Äußerung über die rote Feder auf seinem Hut betont, die mal „lustig“ (Gotthelf 1956: 33) und mal „grausig[.]“ (29) schwankt. Der Grüne wird als eine lustige Gestalt beschrieben, der „grins[t]“ und ein „pfiffiges Gesicht“ (Gotthelf 1956: 33) hat, was auf seine schelmenhafte Persönlichkeit hinweist. In diesem Zusammenhang werden Parallelen zur volkstümlichen Teufelsgestaltung offenbar, worauf Bebermeyer zu Recht hingewiesen hat, die „sich besonders markant in Sage und Schwank ausprägt“ (Bebermeyer 1977: 108). Weiterhin setzt Bebermeyer fort:

Das hier in enger Beziehung zu Volksglauben und Brauchtum gestaltete Motiv hält zäh an überlieferten Vorstellungsbildern fest. Dieser ‚volkstümliche Teufel‘ ist es, den Jeremias Gotthelf in seiner Schwarzen Spinne zu dichterischer Wirksamkeit erhebt, in

eindrucksvollem Kontrast zur dichtungstypischen Suche nach einer ausgeprägten Teufelindividualität. (Bebermeyer 1977: 108)

Wie deutlich wird, erscheint das Bild des Bösen in der Teufelsdarstellung als ein grüner Jägersmann in *Die schwarze Spinne* in unterschiedlichen Varianten, die teilweise aus überlieferten Bildern übernommen, überarbeitet und neu geformt wurden.

5 Fazit

Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* gilt als eines der bedeutendsten Werke deutschsprachiger Literatur, das allerdings eine späte Wertschätzung erfahren hat und ca. hundert Jahre später die ihm gebührende Anerkennung erhalten hat. Die Bedeutung dieses Werkes liegt unter anderem in der eindrucksvollen und mehrdimensionalen Darstellung des Bösen, die sicherlich nicht nur in der Teufelsdarstellung zum Ausdruck kommt, sondern auch unter dem Aspekt des unbarmherzigen und tyrannischen Ritters Hans von Stoffeln oder der furchtlosen, habgierigen und rachsüchtigen Frau des Hornbachbauern Christine analysiert werden könnte, doch würde dies den Rahmen der Arbeit sprengen.

Die Imagination des Teufels als eine Erscheinung des Bösen hat eine starke Anziehungskraft auf seine poetische Vorstellungskraft ausgeübt. „Wahre Orgien feiert Gotthelfs Phantasie schließlich in der ‚Schwarzen Spinne‘“ (Hunziker 1927: 188) hebt diesbezüglich Rudolf Hunziker hervor, während Carl Manuel betont, dass er „seine Einbildungskraft hier so maßlos [hat] walten lassen“ (Manuel 1922: 96). Im Mittelpunkt seines Interesses lag anfangs sicherlich die Intention als Pfarrer den Leser durch die Literatur auf ethisch-moralische Probleme aufmerksam zu machen. Doch seine beinahe obsessive Beschäftigung mit dem Bösen, wie aus den Briefen hervorgeht, legt die Vermutung nahe, als hätten ästhetische Fragen das ethisch-moralische Problem verdrängt. Wie Alt mit recht hervorhebt, verkörpere der Teufel nicht das Böse, „sondern die Lust des Menschen, sich das Böse vorzustellen und in Bildern nahezubringen“ (Alt 2011: 115 f.), was sich auch in Bezug auf Gotthelf feststellen lässt. Berücksichtigt man die Teufelsdarstellung als eine ästhetische Kategorie in *Die schwarze Spinne*, wird sichtbar, dass Gotthelf die überlieferten Bilder der Sagen und Legenden zum Teil übernommen, Teufelsdarstellungen aus unterschiedlichen Werken überarbeitet und fundierte Kenntnisse über die motivgeschichtlichen Bilder des Teufels erworben hat, die er dann strukturiert, korrigiert und erweitert hat, wodurch ein neues Bild des Teufels inszeniert wurde. Gotthelfs Teufelsgestalt ändert sein Aussehen, täuscht Menschen, erscheint als lustiger Schelm und besitzt erotische Züge, die verwoben mit dem Motiv des Teufelspakts durch einen Kuss und der Pestsage, ein eindrucksvolles und attraktives Bild des Bösen widerspiegelt und, wie Karl Fehr behauptet, „unerschöpfliche Möglichkeiten der Ausdeutung [bietet]“ und das Werk „ins Überzeitliche [hebt]“ (Fehr 1985: 55).

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André** (2011): *Ästhetik des Bösen*. München: Beck.
- Aquin, Thomas von** (2014): Vom Übel. In: Schäfer, Christian (Hrsg.): *Was ist das Böse? Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Ditzingen: Reclam, 115-125.
- Arendt, Hannah** (2014): Einleitung: Die Banalität des Bösen. In: Schäfer, Christian (Hrsg.): *Was ist das Böse? Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 282-284.
- Arendt, Hannah** (2017): *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. (U. Ludz, Übers.) München: Piper.
- Augstein, Franziska** (2017): Ein Nachwort: Taten und Täter. In: Arendt, Hannah (Hrsg.): *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen und Ethik*. München: Piper, 177-195.
- Bataille, Georges** (2011): *Die Literatur und das Böse: Emily Bronte, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. (G. Bergfleth, Hrsg., & C. Langendorf, Übers.) Berlin: Matthes & Seitz.
- Bebermeyer, Renate** (1977): Der Teufel in Jeremias Gotthelfs "schwarzer Spinne". In: DSSV-Deutscheschweizerischer Sprachverein (Hrsg.): *Sprachspiegel*, 33(4). 1. August 1977, 107-112. doi:10.5169/seals-421230.
- Bohrer, Karl Heinz** (2004): *Imaginationen des Bösen. Für eine Ästhetische Kategorie*. München: Carl Hanser.
- Canetti, Elias** (1979): Die Schwarze Spinne. In: Canetti, Elias: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München: Fischer, 298-303.
- Daemmrich, Horst S. / Daemmrich, Ingrid G.** (1995): *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen, Basel: Francke.
- Fehr, Karl** (1985): *Jeremias Gotthelf (Albert Bitzios)*. Stuttgart: Metzler.
- Freud, Sigmund** (1941): Charakter und Analerotik. In: Freud, Sigmund (Hrsg.): *Gesammelte Werke Bd. VII*. London: Imago, 203-209.
- Gotthelf, Jeremias** (1956): *Die schwarze Spinne*. Basel: Gute Schriften.
- Heinz-Mohr, Gerd** (1991): *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Freiburg u.a.: Herder.
- Hoffmann-Krayer, Eduard** (1980): "Langbeins Novelle" "Die schwarze Spinne" bei Gotthelf und Keller, 1936. In: DSSV-Deutscheschweizerischer Sprachverein, & Sprachspiegel (Hrsg.): *Wolfgang Mieder: Zur Quellenfrage von Gotthelfs "Schwarzer Spinne"*. 36/ 5. Luzern, 134-138.
- Hunziker, Rudolf** (1927): *Jeremias Gotthelf*. Frauenfeld, Leipzig: Huber & Co.
- Kant, Immanuel** (1974): *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Stuttgart: Reclam.
- Kleist, Heinrich von** (1981): *Sämtliche Werke*. (P. Stapf, Hrsg.) Wiesbaden: Emil Vollmer.
- Lurker, Manfred** (Hrsg.) (1991): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner.
- Manuel, Carl** (1922): *Jeremias Gotthelf. Sein Leben und seine Schriften*. Erlenbach bei Zürich u.a.: Rentsch.
- Metzger, Paul** (2016): *Der Teufel*. Wiesbaden: marix.
- Mieder, Wolfgang** (1979): "Die schwarze Spinne aber sass auf seinem Helme". Erich Kästner und Jeremias Gotthelf. In: DSSV-Deutscheschweizerischer Sprachverein (Hrsg.): *Sprachspiegel*, 35(1), 1. Februar 1979, 4-8. doi:10.5169/seals-421230.

- Mieder, Wolfgang** (1980): Zur Quellenfrage von Gotthelfs "Schwarzer Spinne". In: DSSV-Deutschsweizerischer Sprachverein (Hrsg.): *Sprachspiegel*, 36(5), 131-139. doi:10.5169/seals-421300.
- Mieder, Wolfgang** (2003): *Jeremias Gotthelf. Die schwarze Spinne. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- Muschg, Walter** (1954): *Jeremias Gotthelf. Eine Einführung in seine Werke*. Bern, München: Francke.
- Nietzsche, Friedrich** (1972): *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-III (1872-1874)* (Bde. III, 1). (G. Colli, & M. Montinari, Hrsg.) Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Platon** (1986): *Apologie des Sokrates*. Griechisch/ Deutsch. Stuttgart: Reclam.
- Ricær, Paul** (2006): *Das Böse. Eine Herausforderung für Philosophie und Theologie. Mit einem Vorwort von Pierre Bühler*. (L. Karels, Übers.) Zürich: Theologischer Verlag.
- Rothenbühler, Daniel** (2016): *Textanalyse und Interpretation zu Jeremias Gotthelf „Die schwarze Spinne“*. Hollfeld: Bange.