

Blake Lee Spahr (University Of California, Berkeley)

Der Teufel – „In Dutch“*

(Übersetzung: Peter Kopf)

Seit seine Heiligkeit Paul VI, Bischof von Rom, eine offizielle Bestätigung der realen Existenz des Teufels erlassen hat, meine ich sozusagen eine päpstliche Rechtfertigung zur Durchführung dieser Untersuchung zu haben. Wie real diese Existenz auch immer sein mag, der besondere Teufel, über den ich schreibe, ist ein sehr schwer fassbarer. Sein Name ist *Masce-roen*, und falls irgendein Teufel als ein besonders flämischer Satan betrachtet werden kann, dann kann das dieser für sich sehr wohl in Anspruch nehmen, und zwar sowohl für die südlichen als auch für die nördlichen Niederlande, tritt er doch in nicht weniger als fünf Werken niederländischer Zunge auf (obwohl zwei einfach verschiedene Versionen des selben Originals sind); aber in anderen Sprachen ist er nur in zwei lateinischen Fragmenten präsent, in welchen der Name leicht¹ abweicht, und in einem obskuren katalanischen Fragment², unglaublicher Weise herausgegeben von einem Gelehrten namens „Mascaró“! Zwei der niederländischen Werke sind mittelalterlich und zwei sind modern. Ich schlage vor, zu untersuchen, wie dasselbe Problem mit demselben Protagonisten von vier verschiedenen Autoren behandelt wird, welche zeitlich Jahrhunderte auseinander liegen, aber in derselben literarischen Tradition stehen.

Doch wollen wir zuerst kurz die nicht-holländischen Teufel charakterisieren, die sich hinter demselben Namen verstecken. Das erste lateinische Fragment wurde offensichtlich nur von dem ehrwürdigen alten

R. Stintzing beachtet, der eine knappe Beschreibung davon in seiner Geschichte jener populären Literatur in Deutschland gab, welche sich vom Römischen Kanonischen Recht ableitet. Das Manuskript gehörte zu seiner privaten Sammlung, die vermutlich verloren gegangen ist. Seine *incipit* liest sich wie folgt: „Accessit Mascaron ad dei omnipotentis praesenciam et ait...“ Die zweite lateinische Version befindet sich in der Staatsbibliothek in München und trägt folgende Überschrift: „Libellus procuratoris in quo dyabolus producit litem coram iudice omnipotente deo contra genus humanum, pro quo beata virgo Maria tanquam procuratrix et advocata comparens tandem pugnam obtinuit et inimici versuciam confudit.“ Aus dieser *Einleitung* kann geurteilt werden, dass sie einfach eine Kopie desselben Werkes ist. Sie beginnt mit: „Adcessit Ascaron (sic) ad onnipotentis dei praesentiam et ait...“ Man beachte die Variante im Namen, *Ascaron* statt *Mascaron*. Außerdem trägt sie die Inschrift: „Venetiis per Gerardum de Flandria. 1478.“ Deshalb wurde sie viel später geschrieben als die beiden flämischen Versionen, aber die Tatsache, dass sie Gerard von Flandern verfasst hat, deutet wiederum auf eine Provenienz aus den südlichen Niederlanden hin.

Schließlich hat das katalanische Fragment, irrtümlich von Hope Travers³ als „spanisch“ bezeichnet, einiges an Verwirrung verursacht. Es wurde in den *Colección de Documentos inéditos del Archivo general de la Corona de Aragon*⁴ veröffentlicht von D. Próspero de Bofarall y Mascaró Aufklärung und Kritik, Sonderheft 9/2004

(sic!), der das Manuskript dem späten vierzehnten oder dem frühen fünfzehnten Jahrhundert zuordnet. Ungewöhnlich genug, beinhaltet diese Version eine Episode, in welcher die Frau von Pilatus einen Traum hat – eine Episode, welche in der zweiten flämischen Version wieder vorkommt, die aber im lateinischen Fragment fehlt.⁵ Crawford (siehe oben Anm. 2) behauptet unzweideutig: „... der Text, der das früheste Datum trägt und derjenige, der am vollständigsten ist und der deshalb vielleicht das Original am echtesten repräsentiert, sind beide in niederländisch verfasst und nicht auf lateinisch.“ Crawford benützt eine angenommene arabische Etymologie (von der später gezeigt werden wird, dass sie fraglich ist) als Hauptargument für die Annahme einer Provenienz im Spanischen.

Jedoch müssen Provenienz und Abstammung einer anderen Untersuchung überlassen werden, wenn wir weiterhin unserer flämischen Spur folgen wollen. Zunächst einmal hat sich der Name unseres Teufels, *Masceroen* oder *Masceron*, einer bestimmte Identifikation entzogen, aber es wurde vermutet, dass er mit dem arabischen *Maschara* (genauer *maskharah*) verbunden sei, laut Snellaert⁶ abgeleitet von der Wurzel *Sashira* (etwas verachten) mit der Bedeutung von *Hanswurst*, *Narr* oder *Spaßvogel*. Mit dieser Bedeutung ist das Wort bereits im zwölften Jahrhundert nachgewiesen. Jedoch hat diese vermutete arabische Abstammung des Namens mehr geschadet als genutzt, denn sie hat andere dazu geführt, für den Ursprung dieses talentierten Teufels nach Spanien zu schauen.⁷ Außerdem zeigt dieser Teufel in keinen der Werke, in welchem er auftaucht, eine der Eigenschaften eines Narren oder Spaßvogels oder

Aufklärung und Kritik, Sonderheft 9/2004

ist er ein Gegenstand von Heiterkeit; im Gegenteil ist er der ausgesuchte Stellvertreter aller Dämonen der Hölle, der vor Gott selbst erscheint, wo er sich als ein scharfsinniger, mutiger und schlauer Advokat erweist, wohlinformiert in der Theologie und mit einer hervorragenden praktischen Kenntnis der Bibel. Zwar verwendet er sicherlich unvollständige Bibelzitate aus dem Zusammenhang und für seine Zwecke an, aber das ist doch eine Vorgehensweise, die sogar noch heute von weit weniger höllischen Theologen gebilligt wird. Niemand hat meines Wissens jemals den Narr *Maskharah* mit Teufeln in Verbindung gebracht, noch kann sein Name auf irgend einer mittelalterlichen Liste von Teufeln gefunden werden.

Auf der anderen Seite ist *Charon*, der Fährmann auf dem Styx, offensichtlich schon wegen seiner Verbindung zur Unterwelt, ein annehmbarer Name eines Teufels und überlässt ihn diesen außerdem anderen Teufeln, die seinen Namen als einen Teil ihres eigenen Namens teilen. Zum Beispiel finden wir auf der Liste der Teufel, die sich in die keuschen Körper der guten Nonnen von Loudon einnisteten, *Charon*, der die Mitte der Stirn von Luise de Jésus besetzt, während *Isacaron* (*Isacaron*) Zuflucht unterhalb der letzten Rippe der Oberschwester, Jeanne de Anges findet.⁸ (Nebenbei bemerkt können auf derselben Liste zwei andere Teufel gefunden werden, sie heißen Cerberus und – Luther!) Das Element *-caron* veranlasst uns, nach einer anderen Einteilung des Namens zu suchen; d.h. wir sollten statt *Máscar-òn* eher *Màs-cáron* vermuten, aber hier empfiehlt sich keine Etymologie. Trotzdem bereitet die reine Anwesenheit anderer Teufel mit dem Wortende *-caron* in ihrem Namen beim Ohr des ge-

wöhnliche Menschen eine Aufnahmefähigkeit zu einer Ausweitung einer derartigen Liste vor.

Wenn wir einen Blick auf eine beliebige Liste mittelalterlicher Teufel werfen, dann ist nach Luzifer-Satan der Name *Beelzebub* sicherlich der bekannteste. Zweifels- ohne liegt sein Ursprung beim Götzen der Philister bei Ekron (II Könige I), *Baal Zebub*, der Herr der Fliege. Mit seinem vertrauteren Namen *Beelzebub* findet er nicht weniger als sieben mal im Neuen Testament Erwähnung, wo er der Fürst der Teufel genannt wird.⁹ Der heilige Isidor von Sevilla sagt über ihn: „Belzebub idolum fuit Accaron, quod interpretatur vir muscarum. Zebub enim musca vocatur. Spurcissimum igitur idolum ideo virum muscarum vocatum propter sordes idolatriae, sive pro inmunditia.“¹⁰

Die Stadt von Ekron, auf die sich Isidor in seiner Vulgata Form *Accaron* bezieht, bringt uns *-caron* in Erinnerung und auch die Tatsache, dass der Teufel in der einen lateinischen Version den Namen *Ascaron* trägt, eine sehr geringfügige Abweichung von *Accaron*. Wir können hier an die mittelalterliche Vorgehensweise von Kopisten erinnern, die Platz für den Anfangsbuchstaben eines Wortes frei lassen, wo dann ein Künstler, hierin besonders geschickt, den Anfangsbuchstaben prachtvoll ausmalt oder mit Bildern erläutert. Falls besagter Künstler dann nicht auftauchte, dann kommt das Manuskript auf uns mit derartig anfangsbuchstabenlosen Namen. Vertritt man die These eines „M“ als Anfang, dann würde diese die beiden Varianten der lateinischen Versionen erklären, *Mascaron* und *Ascaron*. Außerdem könnte Isidors Feststellung darin missverstanden werden, zu bedeuten, dass „Beelzebub der Götze (oder Geist) *Accaron* war,“ und nicht „bei

Accaron“, auf welches wie oben erwähnt das mittelalterliche Ohr durch die Endung *-caron* vorbereitet war. Aber das ist nicht alles. Betrachten wir die Übersetzung von *Baal Zebub*, des Herrn der Fliege, oder üblicher, des Herrn der Fliegen. *Dominus Mascaram!* – und eine sehr kleine Änderung der Assonanz ergäbe im Niederländischen „*Her Mascaron*“, besonders, wenn man schon für die Endung *-caron* vorbereitet ist und außerdem durch den Eigennamen *Accaron* verführt ist. Dieser Ursprung, obwohl ganz einfach und fast offensichtlich, doch bis jetzt noch nicht vorgeschlagen, ist sicherlich der überzeugendste.

Die erste Erwähnung dieses Namens in irgendeiner Sprache scheint in dem sogenannten *Merlijn* von Jacob van Maerlant 1261 zu sein.¹¹ Abweichend von der französischen Prosaversion von Robert de Barons *Joseph d'Arimatee*, fügt Maerlant eine Episode ein, in der die Teufel in der Hölle, durch das Opfer des Christus dessen beraubt, was sie für ihr Recht halten, beschließen, gegen die Menschheit Klage einzureichen und einen Rechtsvertreter zu Gott zu schicken, der für ihre Sache spricht – sie wählen einen Teufel namens *Masceroen*. Er wird weder beschrieben noch vorgestellt, aber Maerlant merkt sehr wohl und wahrscheinlich eher scherzhaft und symbolisch an, dass er der erste Anwalt der Welt ist.¹²

Im Himmel bringt *Masceroen* gelehrte und spitzfindige Argumente vor, ihm tritt aber die Gesegnete Jungfrau Maria entgegen, die als Vertreterin der Menschen auftritt. Alle juristischen Tricks werden angewendet, aber in jedem Fall ist die Jungfrau fähig, zu kontern. Zuletzt wird sie aber in eine logische Falle getrieben. Sie entblößt ihre Brüste und appelliert an Gott als sei- Aufklärung und Kritik, Sonderheft 9/2004

ne Mutter – ein weiblicher Trick, der anscheinend immer funktioniert! Der Göttliche Richter entspricht, allzu menschlich, ihrer flehentlichen Bitte. Der Teufel antwortet sarkastisch: „... vleesch ende bloet/ Heuet dij geraden, dat gij dit doet/ Vnde nicht de hemelsche gerechticheit.“¹³ Schließlich appelliert Masceroen an zwei Hilfsadvokaten, Gerechtigkeit und Wahrheit, wird aber von Maria gekontert, die Gnade und Friede auf ihre Seite ruft. Der Fall wird natürlich zugunsten der Tugendhaftigkeit entschieden und des Teufels Advokat „Js omblijde van daer gescheiden.“¹⁴

Traditionell fällt das Werk in zwei Zweige, einmal der *Processus Diaboli*, in welchem die Jungfrau Maria häufig als Vertreter der Menschen handelt (*L'avocacie de notre Dame*)¹⁵ und, im letzteren Teil, dem der vier Töchter von Gott, in welchem Gerechtigkeit, Wahrheit, Gnade und Frieden eine Debatte führen. Streng genommen ist die Sache des Teufels weit aus überzeugender und seine Persönlichkeit sehr viel anziehender als jene der göttlichen Vertreter – ein „Defekt“ in der Charakterisierung, der von Milton, Vondel und Goethe geteilt wird – aber vielleicht steckt hierin eine moralische Lektion! Des Teufels strenge Logik wird durch Emotionen gekontert – Logik war immer ein Werkzeug des Teufels. Glücklicherweise stimmt Gott zu. Masceroen vertritt die Logik des Bösen, vor der die Menschen nur durch die gnadenvolle Fürsprache der Jungfrau gerettet werden, welche wiederum mit der Liebe einer Mutter appelliert. Gerechtigkeit und Wahrheit sind bezeichnender Weise beide Verbündete des Teufels, und nur Gnade und Frieden können den Menschen vor dem Zugriff des Bösen retten. Ein Jahrhundert nach der Episode von Aufklärung und Kritik, Sonderheft 9/2004

Maerlant wurde dieselbe Arbeit wieder in Holländisch durch Jan van Boendale in einem Gedicht mit dem schlichten Titel: *Dit es van Maskeroen...* verlegt. Während viel Diskussion über die Quelle und die Beziehung der beiden Versionen stattgefunden hat, ist die Arbeit wesentlich dieselbe, obwohl Boendales Version eine zusätzliche Episode enthält, in welcher die Teufel versuchen, Pilatus Frau zu überreden, ihren Ehegatten zu überzeugen, Christus frei zu lassen, um so den Erlösungsplan zu hintertreiben.¹⁶ Außerdem nimmt der Diskurs in der Debatte der Vier Töchter Gottes unterschiedliche aber ähnliche Wendungen. Masceroen bleibt jedoch derselbe.

Gehen wir weiter zur nächsten mittelalterlichen Manifestation von Masceroen, dann finden wir einen leichten Wandel in seiner rechtlichen Position. In dem Werk, das der Holländische Faust genannt wurde, dem Bericht von *Marieken van Nieuwmegen*,¹⁷ (bereits auf das Jahr 1485 datiert),¹⁸ dann tritt Masceroen anders in Erscheinung. Die Heldin Marieken wurde vom Teufel verführt und teilt mit ihm seine bösen Wege eine Anzahl von Jahren. Sie wird Zeuge eines *wagenspel* mit dem Titel *Masscheroen* und ist davon so sehr berührt, dass sie echte Bußfertigkeit verspürt und ihre Sünden bereut.

Auf einem Tiefladewagen produziert und möglicher Weise das erste Schauspiel innerhalb eines Schauspiels in der mittelalterlichen Literatur (vorausgesetzt man meint, die Urform der *Marieken* sei ein Drama gewesen), ist es ein kurzes Fragment von nur 114 Zeilen Text. Masscheroen fragt Gott, warum dem Menschen so leicht Sünden vergeben werden, die so groß sind, dass „Te bekondigen of te verhalen waar impossibele,“ (776), während

die armen Teufel in alle Ewigkeit für die Sünde eines einzigen Gedankens leiden müssen. Gott bleibt die Antwort schuldig und Masscheroen weist Ihn darin zurecht, dass er in den alten Tagen Abrahams viel strenger gewesen sei als heutzutage. Gottes Antwort: „Warum sonst starb ich am Kreuz?“ erbringt die logische Weiterung dass dies umso mehr Ursache dafür sein sollte, warum Gott heute strenger sein sollte. Gott ist überzeugt: „Daar en I[ieg]di niet, Masscheroen“ (780), antwortet er und macht sich daran, das strenge Schwert der Gerechtigkeit zu ergreifen, als die Heilige Jungfrau eingreift: Gott sollte den Menschen zuerst Zeichen senden wie Erdbeben und Kometen, so dass Furcht sie dazu bringe, nicht mehr zu sündigen. Aber Gott erklärt erschöpft, dass er dies schon erfolglos versucht habe in Form von Kriegen und Plagen. Masscheroen schlägt vor, dass Gott es den Teufeln überlassen sollte, die Menschen für ihre Missetaten zu züchtigen. Dies empfindet Gott als gute Lösung Seiner Probleme, und Er ist gerade dabei, zuzustimmen, als Seine Mutter eingreift, erneut ihre Brüste symbolisch entblößt und Ihn an Seine Inkarnation und an Seine eigenen Worte erinnert, dass all dies geschehen ist, so dass der Mensch die Gnade seines Vaters erlange. Ihre Bitte ist formuliert in einer Sprache, die gut die Unmittelbarkeit und Naivität zeigt, welche die Beziehung des gemeinen Menschen mit der Jungfrau charakterisiert:

Denkt om die borstkens die gi hebt gezogen,
Denkt om dat buuksken daar gi inne gelegen hebt,
Dinkt om die passie die gi geleden hebt,
Dinkt om alle 't bloet dat ge storttet in geschille: (838-841)

Gott erinnert sich tatsächlich und beteuert:

Ende liever dan eene ziele zoude verloren zijn,
Ik zoude nog eer alle die pijnne dobbel lijden,
Die mi die joden deden in voorleden tijden.
O mense, hierom behoordi te dincken.
(854-857)

Diese Worte, die letzten des Fragments, bewegen Marieken zur Bußfertigkeit, und nachdem ihr die Absolution von all den hochgelehrten Priestern von Nieumegen und auch vom Bischof von Köln verweigert wird, bringt sie schließlich ihren Fall ganz nach oben und reist nach Rom, wo sie vom Papst selbst die Absolution erhält. Nachdem sie eine lange Zeit der Buße hinter sich gebracht hat, stirbt sie als eine fromme Nonne sicher im Zustand der Gnade Gottes.

Wie wir sehen werden, hat eine Verlagerung des Schwerpunktes statt gefunden. Die Logik des Teufels ist hier so makellos (kein etymologisches Wortspiel ist beabsichtigt!), dass er Gott Selbst überzeugt, und Gott und der Teufel sind in harmonischer Übereinstimmung gegen die Fürsprache der gesegneten Jungfrau. (Es berührt seltsam, zu sehen, wie gut Gott und der Teufel miteinander in der ganzen Geschichte so lange zurecht kommen, wie die Kirche nicht eingreift!) Der Mensch ist böse und verdient Bestrafung durch den bösen Geist. Das Motiv des den Menschen auf dieser Erde bestrafenden Teufels ist angeschnitten. Aber wieder wird der Mensch durch den emotionalen Appell an die Gnade gerettet. Erneut kommen Gott und der Teufel sehr gut miteinander aus, und ich kann mir vorstellen, Aufklärung und Kritik, Sonderheft 9/2004

dass ein mittelalterlicher Hörer die Argumente des Teufels als ganz angenehm entgegennehmen würde, bis es ihm dämmerte, dass er, der Hörer, der Empfänger dieser logischen Strafen sein wird! Verständnis für den Teufel wird durch Anteilnahme für seinen Befürworter unterstützt.

Verlassen wir nun die mittelalterliche Szene um zu sehen, was der moderne Mensch mit derselben Situation und demselben Protagonisten getan hat. Der bekannte holländische Literaturhistoriker Wisse Alfred Pierre („WAP“) Smit, Professor für holländische Literatur und mehr als 22 Jahre an der Universität von Utrecht, schrieb, angerührt durch die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges einen lyrischen Zyklus mit dem Titel *Masscheroen Negentien hondert een en veertig*. Professor Smit charakterisiert seine Arbeit professoral wie folgt: „In het Middeleeuwse mirakel spel *Marieken van Nieumeghen* komt een gedeelte voor van het wagenspel van Masscheroen. Als advocaat van Lucifer beschuldigt deze laatste de mensen voor de troon van God. Wat ik in deze oorlogsdagen gezien en doordacht heb, drong zich aan mij op in een analoge vorm. Zo is dit gedicht ontstaan. Of liever: zo is het mij gegeven.“¹⁹) Der moderne *Masscheroen* ist eine Arbeit der Hoffnung aus der Perspektive einer sündigen Welt im Krieg:

De Duivel voer ten raid op God

Op zwarte vleugels van sijn mantel
Stuwde hij door de wolken omhoog
Naar Gods metropool.

De Luchtwachten meldden:
Zware bommenwerper van onbekend type.

Aufklärung und Kritik, Sonderheft 9/2004

Brisantgranaten spatten onder hem
Tot machteloze wolkjes uiteen. (I)

Erneut wird die Klage vorgebracht, dass die Teufel für die Hybris eines einzigen Augenblicks unendlich lange leiden, während der Mensch ständig sündige, indem er mit Gottes Verdammnis spiele wie Kinder mit einer Granate, die sie gerade gefunden haben. Der Teufel hatte gehofft, Gott würde den Menschen bestrafen wie er es verdient. Aber Gott strafte nicht. Masscheroen klagt:

Gij waart voor de mens
Als een vrouw die haar kind slaat
Mit vorzichtige handen,
En de lippen gerond tot een kus.

Maar die kus was verraad
Aan het recht!
Was verraad
Jegens mij! (IX)

Als Gott den Sündern wider seine Gebote Seinen Sohn hingab, war er damit nicht mehr der Gott der Gerechtigkeit und wurde der Gott der Willkür, „de God van de Willekeur.“ Der Mensch liebt oder hasst Ihn nicht mehr – Er ist schlichtweg vergessen. Trotzdem behauptet Gott, dass es einige wenige gibt, die Ihn noch lieben, aber die Stimme des Teufels ist fast traurig, als er Gott fragt:

Als een distel bloeit
Op een mestvaalt,
Is dan de mestvaalt
Een bloemhof? (XXVII) 3

Schließlich greift Christus ein und weist darauf hin, dass der biblische Vater den verlorenen Sohn, letzten Endes, hätte auf-

halten können – hätte er dies aber getan, dann würde der Sohn nicht mehr wahrhaft sein Sohn sein. Er, der die Liebe seines Vaters kennt, wird zu ihr zurück kehren. Der Teufel kehrt verzagt zur Hölle zurück; erneut gibt es eine Warnung vor unbekanntem Bomben. Granaten bersten und ihr Glühen reicht bis hinauf zu den Wolken.

Smit hat die Sünde des Menschen in den Rahmen des Krieges gestellt und außerdem eine weitere mittelalterliche Vorstellung, die der menschlichen Läuterung, modernisiert, als der Veredelung von Metall, indem es durch das Feuer geht – das Feuer der Sünde. *Masceroen* ist noch auf der Seite der Gerechtigkeit, aber seine Funktion des Bösen wird gewendet zu dem Zweck, den Menschen zu prüfen. Eines Tages werden Himmel und Erde sich in einer Hymne auf Gottes Liebe vereinen. Der Optimismus ist nicht überzeugender wie der im Mittelalter, aber er bietet sehr wohl die Möglichkeit der Erlösung und der Hoffnung selbst im Schrecken des Krieges.

Die letzte Verwandlung des *Masceroen* ist das Werk eines belgischen Dramatikers, Hugo Claus, berüchtigt für sein zu wagemutiges Experimentieren, wofür er 1967 im konservativen Belgien vor Gericht kam; tatsächlich wegen eines Verstoßes gegen die öffentliche Moral durch sein Drama *Masscheroen*.²⁰ [Es ist interessant zu bemerken, dass Claus an die arabische Etymologie des Namens glaubt, denn unter seinem Titel bemerkt er etwas pedantisch: „(via het Frans, c.q. Middellatijn, ontleend aan het Arabisch en verwant met masker).“]

Es ist eine schwierige Arbeit, im Stil eher andeutend als behauptend und an der Grenze zum Absurden, Skurrilen, Ordi-

nären, Obszönen. Es gibt keinen eigentlichen Dialog sondern Kinderreime, Unsinnswörter, unzusammenhängende Redewendungen, Gesten, Grunzen, Stöhnen, Heulen – alles in Begleitung von Nebelhörnern, jubelnden Massen und die Osterbotschaft des Papstes in 18 Sprachen. Er borgt sich eine Technik und eine Idee von Peter Handke, dessen *Kaspar* etwas vorher im gleichen Jahr erschien und präsentiert eine moderne Version der *Mariken van Nieumegen*. Aber das ganze Schauspiel wird begleitet von einer maßvollen, würdigen Stimme aus dem Kassettenrekorder, welche das mittelholändische Original rezitiert „zoals hij ergens nog in het achterhoofd van licentiaten ... in de Germaanse filologie woekert.“ (S 9, 13)

Die Protagonisten sind Hij und Zij. Zij bleibt im ganzen Schauspiel *Marike*, aber Hij ist ihr Onkel, ihre Tante, der Teufel, der Papst,²¹ die leidende Menschheit, der Autor und andere. Die Szene öffnet mit *Marike* in einer Fötuslage liegend, gekleidet in sackähnlichem Gewand. Sie wird von ihrem Onkel zum Leben erweckt, der unentwegt die Worte „Jesus Christus“ wiederholt. Im Hintergrund vernehmen wir einen amerikanischen Radioansager, der einen Raketenstart beschreibt, einen klopfenden Motor, eine Kaffeemühle und anderen Lärm, der beim Zeichen des Kreuzes sofort verstummt.

Claus geht es nicht so sehr darum, auf Verfremdungseffekte abzu zielen, vielmehr versucht er, das Schauspiel aus seiner einzelnen Situation und seinem mittelalterlichen Umfeld zu lösen und sowohl Zeit als auch Raum zu universalisieren. In der ersten Szene wiederholt *Marike* ständig Versicherungen der Unterwürfigkeit – ihrem Onkel gegenüber, der Religion, vielleicht dem Leben. In der nächsten Szene, Aufklärung und Kritik, Sonderheft 9/2004

entsprechend der mittelalterlichen Version, nach der Marike, unmoralischen Verhaltens beschuldigt, von ihrer Tante verstoßen wird, gibt die Neue Marike durch Andeutungen zu, dass sie mit jedem, dem sie überhaupt begegnet ist, Geschlechtsverkehr hatte. Sie übertrumpft ihre böse Tante und die Szene schließt, indem sie gemeinsam tanzen und singen: „Twee kleine katjes / Allerliefste schatjes / Zaten samen poot an poot / Boven in de goot.“ Als sie auf den Teufel stößt, bestätigt sie durch Nachahmung von Bewegungen, die Geschlechtsverkehr andeuten, ihre Sexualität und ihre Verwerfung jeder damit verbundenen Schuld. An dieser Stelle entfernt sie ihr Sackkleid und zeigt sich, außer einem goldenen Keuschheitsgürtel, vollkommen nackt. (Für die Vorstellung auf der belgischen Bühne trug sie hingegen einen ziemlich durchsichtigen Büstenhalter und eine Strumpfhose unter dem Keuschheitsgürtel. Soweit man es bei den veröffentlichten Bildern ausmachen kann, trägt sie auch zusätzlich Unterwäsche. Nicht einmal die hohen Plastikstiefel, die sie für den letzten Akt anzieht, machen dies wett.)

Die Szene erreicht mit der symbolischen Kreuzigung des Teufels mit ihren spitzen Absätzen ihren Höhepunkt, denn sogar er ist den Einschränkungen und Vorurteilen der Moral unterworfen. An diesem Punkt schreit sie so laut ihre Lungen vermögen: MASSCHEROEN (was in riesigen Lettern im Text erscheint). Claus erklärt, dass dies das Schauspiel sei, welches die ursprüngliche Marike sah, es ist auch das Schauspiel, in welchem sie erscheinen, und wenn die ursprüngliche Marike das gegenwärtige Schauspiel gesehen hätte, dann hätte sie ihre Seele nicht in einem Nonnenkloster verloren.

Aufklärung und Kritik, Sonderheft 9/2004

Um ihrer Tragödie zu gedenken, wird das *Wagenspel* durch eine Periode von sieben Sekunden völliger Dunkelheit dargestellt, während derer das Publikum über einen anderen Masscheroen meditieren kann, der sie vielleicht mehr anspricht. In einer Adam-und-Eva-ähnlichen Szene erscheint „Batman“, der Geld verteilt, was Marike zurück in ihre Fötuslage bringt – eine symbolische Darstellung von Gott, der Wunder tut, dem Supermann, der Belohnungen verteilt, um die Menschen in ihrer vorgeburtlichen Lage zu halten und sie daran zu hindern, dass sie in ein echtes, volles Leben entlassen werden. Der Teufel betet andere Teufel an, denn er fühlt, wie er selber versteinert. Er ruft Gott mit dem Telefon an und versucht, Marike mit der Schnur zu fesseln, aber als sie hinein hört, hört sie nichts und kommentiert lakonisch: „Niemand thuis.“

Hij wird nun zur leidenden Menschheit. Die Heilige Dreieinigkeit erscheint als drei nackte Männer (die Göttlichkeit *wird bloß gelegt*), aber Marike jagt sie mit einer Peitsche davon: „Dan komt zij, hijgend en blij, terug. Zij lacht naar het publiek, innig, ver zadigd, en toch uitdagend. Het lachje van Venus.“ (Die letzten Zeilen des Schauspiels, S. 63).

Wie, trotz all der zahlreichen Unklarheiten, sogleich offensichtlich wird, stellt das Schauspiel den Triumph der Sexualität dar, der Neuen Moral – oder des Mangels daran – allen Fesseln entgegengesetzt; nämlich hier der goldene Keuschheitsgürtel der Religion und Moral. Marike triumphiert über Gott und den Teufel, und es ist der Teufel, der gekreuzigt wird.

Masscheroen hat nun den Zyklus vollendet. Der Neue Mensch ist triumphierend erschienen, aber auf anderer Grundlage. Der Teufel ist genau so machtlos wie Gott,

denn im Reich der Sexualität gibt es keine Sünde. Wir sind Zeugen zweier moderner Perspektiven des alten Problems der Erlösung geworden, einmal durch einen frommen und ernsthaften Professor, der daran glaubt, dass der Mensch eher zur Liebe als zum Hass zurück kehren wird, doch im Rahmenwerk der Liebe Gottes; zum anderen durch einen ordinären Bilderstürmer, der das Problem insgesamt zerstören würde, aber die moralischen Gewissensbisse durch den physischen Akt ersetzen lassen würde. Alle vier hier diskutierten Werke stellen eines gemeinsam dar: Den Wunsch des Menschen nach Sicherheit angesichts der Beschränkungen einer feindlichen Welt, und es ist bedeutsam, dass alle vier Autoren jene Sicherheit in der Liebe finden – und im Teufel!

Anmerkungen:

* Der englische Ausdruck „in Dutch“ bedeutet im Englischen sowohl „auf Niederländisch“ als auch „in Schwierigkeiten“ – das Wortspiel ist im Deutschen leider nicht möglich.

¹ Siehe R. Stintzing, *Geschichte der populären Literatur des römisch-katholischen Rechts in Deutschland* (Leipzig, 1867).

² Stintzing zitiert nach W. P. Crawford, „The Catalan Mascaron and an Episode in Jacob van Maerlant’s *Merlijn*.“ *PMLA*, XXVI, S 35.

³ Hope Travers, *The Four Daughters of God*, (Bryn Mawr College Monographs 6, Bryn Mawr, 1907).

⁴ Band XII, S 107-117.

⁵ Die Episode ist nicht einzigartig. Siehe Edward J. Haslinghuis, *De Duivel in het drama der Middeleeuwen* (Leiden: Gebroeders van der Hoek, 1912), S 40. *Droom van Pilatissa*.

⁶ F.A. Snellaert, *Nederlandsche Gedichte uit de veertiende eeuw van Jan Boendale, Hein van Aken en anderen* (Brüssel, 1869), S LXXVII. *Sashira* ist offensichtlich ein Druckfehler für *sakhara*. Mein Dank geht hier an den Kollegen James Monroe für die Unterstützung mit dem Arabischen.

⁷ So beispielsweise Crawford.

⁸ Michel de Certeau, *La Possession de Loudon* (N.P., 1970), S 136ff.

⁹ Math. 10: 25, 12:24; 12:27; Mark. 3:22, Lukas 11:15; 11:18; 11:19.

¹⁰ *Isodori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, ed. W. M. Lindsay (Oxford: Clarendon, 1957) VIII, XI, 26.

¹¹ *Jacob van Maerlants Merlijn, naar het eenig bekende Steinforter Handschrift*, uitgegeven door J. Van Vloten (Leiden: E. J. Brill, 1880); und Jacob van Maerlant „*Historie van den Grale*“ und „*Boek van Merline*“, Hg. Timothy Sodmann (Niederdeutsche Studien, 26. Köln und Wien: Böhlau, 1980). Van Vlotens Ausgabe ist leider wegen Fehler auf praktisch jeder Seite nicht benutzbar. Alle Zitate sind aus Sodmanns Ausgabe.

¹² *Merlijn*, 1724ff: Vnde dit was die eirste procurere med / Den de duuele nv hebben geset / De vor nicht en was // mer na desen stonden / Deuet man procurerre altoes gevonden.

¹³ *Merlijn*, 2298-2300.

¹⁴ *Merlijn*, 2568.

¹⁵ Hope Travers, „The Four Daughters of God: A Mirror of Changing Doctrine,“ *PMLA* XL, No. 1 (March, 1925), 44-92.

¹⁶ Siehe oben Anm. 5.

¹⁷ *Marieken van Nieuwegen*, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Dr. L. Debaene, Vijfde Druk, bezorgd door Dr. D. Coigneau (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980).

¹⁸ Man betrachte aber die Einführung von Coigneau zu der zitierten Ausgabe: „De vorm van M.v.N. (proza en verzen-in-dialog, met elkaar afwisselend) is haast ondenkbaar vóór 1500.“ (S. 23).

¹⁹ Wisse Alfred Pierre Smit, *Masscheroen* (Deventer: W. Van Hoeve, 1941). Die Seiten sind nicht nummeriert; Zitate werden durch die Gedichtnummer identifiziert.

²⁰ Hugo Claus, *Masscheroen* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1968).

²¹ Pius VI, genau derjenige, welcher die reale physische Existenz des Teufels behauptete!

Dieser Artikel erschien in dem jesuitischen Journal Streven (LIII, 53, Nov. 1985, 119-148), in holländischer Übersetzung, gedruckt ohne Wissen, Genehmigung oder Zustimmung des Autors. Er wurde nachträglich erneut gedruckt in seiner ursprünglichen englischen Form (abzüglich des katholischen Mantels der holländischen „Übersetzung“) in Colloquia Germanica (Band 20, 1987, 2-3, S 109-118). Er erscheint hier mit geringfügigen, hauptsächlich kosmetischen Korrekturen.