

die Modernität dieser Bilder akzentuieren. Am Ende des Mittelalters hat man versucht, ohne dafür Beispiele oder Modelle zu haben, das Theater neu zu erfinden. Deshalb – allerdings haben die Theaterhistoriker das nicht immer gesehen – handelt es sich zweifelsohne um ein experimentelles Theater. Die Verwandlung des Körpers – die freilich manchmal aus praktischen Gründen virtuell bleibt – hat eine mehr als rein anekdotische Präsenz im Theater der Farce. Es handelt sich um ein komisches Verfahren, das weiter geht als einfache *lazzi* und das man traditionell als körperliche Komik der Farce versteht: Es geht hier um eine spezifische, grausame und vielleicht existentielle Komik, die nicht nur grotesk ist, sondern ihre Zuschauer auch mit wesentlichen Fragen konfrontiert. Dass einige der Farcen wie *George le veau* oder *Pourpoint rétréci* ein offenes Ende haben, ist in diesem Kontext der modernen, körperlichen Komik aufschlussreich.

Jelle Koopmans

Teufel im französischen Theater des Spätmittelalters

Die spätmittelalterlichen Aufführungen der Passionsspiele und der Leben der Heiligen zeigen detailliert gestaltete Schauplätze sowohl vom Himmel als auch von der Hölle. Für gewöhnlich waren sie einander gegenüber dargestellt und stellten so ein anschauliches Bild des Kampfes zwischen Gut und Böse dar. Der Eingang zur Hölle war das Maul eines riesigen Biests, durch das die Teufel aus ihrer lärmenden und verrauchten Höhle in die Welt nach draußen kamen. Zu ihren Kostümen gehörten oft hässliche, gehörnte Masken, und ihre bestialische Natur wurde durch wilde Gesichter, die an anderen Teilen ihrer Körper befestigt waren, angedeutet. Sie stellen die grauenhafte und abstoßende Natur des Bösen dar, und ihre Furcht erregende Erscheinung sollte die Zuschauer vor den schrecklichen Folgen der Sünde warnen.

Allerdings passen die Handlungen dieser Furcht einflössenden Kreaturen nicht immer zu ihrer bösen Natur. Die Teufel der Mysterienspiele werden oft unbeholfen und ungeschickt dargestellt, sie kämpfen ständig untereinander und verursachen für ihre Sache manchmal mehr Schaden als Gutes. Ein modernes Publikum würde dazu neigen, diese Aspekte des teuflischen Verhaltens als komisch und der Farce angemessen zu betrachten. Aber sah das mittelalterliche Publikum sie auf die gleiche Weise? Wir wissen, dass viele mittelalterliche Zuschauer bei den Verhandlungen und Prüfungen eines Heiligen weinten,¹ aber

1. Vgl. L. Petit de Julleville: *Les mystères*, Paris: Hachette 1880, Bd. II, S. 32, 48.

lachten sie über die Kapriolen der Teufel? Noch viel wichtiger ist die Frage, ob es beabsichtigt war, dass sie über so hässliche Figuren lachen sollten, welche die Macht hatten, großen Schaden zu bewirken? Historiker und Kritiker des mittelalterlichen Theaters haben unterschiedliche Meinungen zu dieser Frage geäußert, auch wenn die meisten von ihnen angenommen haben, dass die Teufelsszenen oder *diableries* bis zu einem gewissen Grad eine komische Dimension hatten.

Petit de Julleville, zum Beispiel, betrachtet die Teufel der Mysterienspiele als unverzichtbare komische Figuren, obwohl er ihren mehrdeutigen Charakter zugesteht: »Ils font rire et ils font peur.«² – »Sie bringen zum Lachen und jagen Angst ein.« Emile Roy jedoch findet an den Teufelsszenen wegen der »interminables conseils de démons« – »der nicht enden wollenden Ratschläge der Teufel«³ nichts amüsan. Raymond Lebègue glaubt, dass die *diableries* »devaient amuser les spectateurs« – »die Zuschauer unterhalten sollten«; aber nur, um ihnen die zugrunde liegende Moral und religiösen Unterweisungen schmackhafter zu machen.⁴ Charles Mazouer sieht in den Teufeln wenig bessere Clowns: »s'ils terrifiaient, les diables [...] faisaient rire aussi, comme des personnages bouffons qui finissent par ne plus faire peur«⁵ – »auch wenn sie Furcht erregten, brauchten die Teufel auch zum Lachen, wie bouffone Figuren, die letztlich keine Angst mehr einjagen«. Jean-Pierre Bordier geht auf eine kritischere Weise an die Frage heran, indem er sagt, dass »le diable« collectif, immatériel et intériorisé dans l'homme fait peur, tandis que les diables, quels qu'ils soient, font rire«⁶ – »der kollektivierte, immaterielle und im Menschen verinnerlichte Teufel Angst macht, während die Teufel, wie auch immer sie sein mögen, zum Lachen bringen«. Zum Beispiel ruft Desesperance, Luzifers Tochter, nie Gelächter hervor, weil sie die Verkörperung des Bösen ist. Jelle Koopmans schließlich weist die ganze Idee des komischen Aspekts der *diableries* ab, sieht darin nur »une extrapolation moderne« – »eine moderne Annahme« und entscheidet sich für den Begriff »spectaculaire«, um die Teufelsszenen zu beschreiben, »puisque nous ne savons presque rien sur la peur et le sens de l'hu-

2. Ebd., Bd. I, S. 271.

3. Émile Roy: *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, Dijon 1903 (Nachdr. Genf 1974), S. 117*.

4. Raymond Lebègue: *Le mystère des Actes des Apôtres. Contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVI^e siècle*, Paris: Honoré Champion 1929, S. 137.

5. Charles Mazouer: *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris: Sedes 1998, S. 188.

6. Jean-Pierre Bordier: *Le jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^es.)*, Paris: Honoré Champion 1998, S. 576 Anm.

mour de publics médiévaux«⁷ – »da wir fast nichts über die Angst und den Sinn für Humor des mittelalterlichen Publikums wissen«.

Zeitgenössische Beschreibungen der Bühnenbilder und der Auführungen lassen keinen Zweifel daran, dass die Höllenszenen spektakulär waren. Henri d'Outreman zum Beispiel, dessen Vater einer der Bühnendirektoren der Valenciennes Passionsspiele im Jahre 1547 war, berichtet über diese Produktion: »Les secrets [special effects] du Paradis et de l'Enfer estoient tout à fait prodigieux et capables d'estre pris par la populace pour enchantemens.«⁸ – »Die Geheimnisse [Spezialeffekte] des Paradieses und der Hölle waren ganz und gar wunderbar und konnten vom Pöbel für Zaubereien gehalten werden«. Hier offenbart der geringschätzig Begriff *populace* einen enormen Unterschied zwischen dem Stückeschreiber und den ungebildeten niederen Klassen, in der Rezeption und dem Verständnis. Der eine konnte die Höllenszenen aus einer ästhetischen Distanz sehen und darum in angemessenen Momenten lachen, während die anderen eventuell über die »magischen« Kräfte der Teufel verängstigt hätten sein können. Raymond Lebègue zitiert einen Brief des Kanzlers L'Hôpital für den Kardinal Du Bellay, in dem ersterer das Höllenmaul und die grässlichen Kostüme der Teufel beschreibt: »Je n'ai jamais rien vu de plus comique que les jeux que la jeunesse paysanne fait.« – »Ich habe noch nie etwas Komischeres gesehen als die Spiele, die die Dorfjugend veranstaltet.« Er fügt hinzu, dass die entsetzlichen Schreie Luzifers Angst und Furcht unter den anderen Zuschauern hervorriefen.⁹ Auch wenn sich L'Hôpital eher über die Schauspieler lustig macht als über die Teufel zu lachen, liefert sein Brief zusätzliche Beweise der verschiedenen Ebenen der Rezeption, die unter den Leuten im Publikum existierten. Es scheint daher, dass die Wahrnehmung des Humors in den *diableries* – wie auch heute – von dem Hintergrund und der Perspektive der Zuschauer abhängig ist, sowie von ihrer Vertrautheit mit grundlegenden literarischen und dramatischen Techniken des Komischen.

Komische Gattungen wie die Farce und die *sottie* verwenden viele allgemein anerkannte Techniken der Komik, die auf Wörtern, Gesten oder Situationen beruhen, um Gelächter unter den Zuschauern hervorzurufen. Es gibt keinen Grund zu glauben, dass dieselben Mittel, wenn sie in Mysterienspielen eingesetzt wurden, die Leute nicht ebenso zum Lachen gebracht hätten. Eines dieser Mittel ist der *Schrei* oder

7. Jelle Koopmans: *Le théâtre des exclus au Moyen Âge: hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris: Imago 1997, S. 164.

8. Henri d'Outreman: *Histoire de la ville et comté de Valenciennes*, Douai: M. Wyon 1639, S. 396.

9. Vgl. Raymond Lebègue: »Le Diable dans l'ancien théâtre religieux«, in: *Études sur le théâtre français*, 2 Bde. Paris: Nizet 1977, Bd. I, S. 43-52, hier S. 51.

Sammelruf der Narren, der ein wesentlicher Bestandteil der *sottie* war. Dem *Jeu du Prince des Sotz* geht zum Beispiel ein Schrei voraus, der 63 Narrentypen nennt, die sich alle vor dem Prince des Sotz versammeln sollen.¹⁰ Diese Art des komischen Katalogs, die von Rabelais sehr gekonnt ausgeschöpft wurde, wird auch von Luzifer in den Mysterienspielen verwendet, um seine Kohorte von Teufeln zu versammeln. Am Beginn von *Le mystère de saint Martin* ruft Luzifer in einer komplexen Szene seine Lakaien zusammen, welche die Zuschauer auf verschiedenen Ebenen ansprach. La Vigne wollte, dass die Teufel Angst machen, und ließ sie »avecques feu et fouldre orrible« – »mit Feuer und schrecklichem Blitz« auftreten, aber auch der Stil und die Sprache der Szene haben komische Merkmale, die mit der *sottie* assoziiert sind – der *Schrei* als eine Aufzählung der Teufelstypen und die *Balladen*-Reime in den unüblichen Klängen -oc, -ac and -ic.¹¹ In einem anderen *Schrei* des gleiche Stücks ruft Luzifer: »Venez avant, coquineaux, babillars,/ Cornars, coquars, loricars, coquillars [...]« – »Kommt nach vorne, Schelme, Stammler, Gehörnte, Einäugige, Räuber« (V. 5005f.) und stellt auf diese Weise einen Katalog von Teufeln dar, deren Namen bedrohend und komisch zugleich sind. Satans Antwort auf Luzifer ist eine zwölfzeilige Strophe, in der jedes Wort mit dem Buchstaben *r* beginnt: »Roy rigoureux, racyne ruÿneuse,/ Roche restive, rodelle rumyneuse [...]« (V. 5011f.) Die Rede vermittelt wirkungsvoll das beängstigende Wutgeschrei des Teufels, während sie das Ohr mit einem brillanten Stück poetischer Virtuosität entzückt. Diese Form der verbalen Fantasie, die häufig in den *diableries* zu finden ist, wird vermutlich im *Schrei* und der Eröffnungsszene mit dem Teufel in *La passion de saint Quentin* auf die Spitze getrieben, in der das Wort *diable* in seinen verschiedenen Formen 60 mal in 53 Zeilen ausgesprochen wird.¹²

Seit der Antike haben Dramatiker die Parodie benutzt, um einen komischen Kontrapunkt für seriöse Themen zu setzen. Im Mittelalter war die Parodie eine sehr beliebte Quelle des Humors unter Studenten, die unzählige Parodien auf liturgische und biblische Texte geschrieben haben. Auch mittelalterliche Dramatiker versäumten es nicht, sich der Parodie zu bedienen, um die Missstände der wirklichen Welt zu kommentieren. Am ersten Tag von Arnoul Gréban's *Mystère de la passion* ruft Luzifer alle Teufel der Hölle zu einer Versammlung. Cerberus möchte jedoch nicht erscheinen und versucht durch legale Winkelzüge

10. Vgl. Pierre Gringore: *Le jeu du prince des Sotz*, in: Cynthia J. Brown (Hg.): *Œuvres polémiques rédigées sous le règne de Louis XII*, Genf: Droz 2003, S. 253-254.

11. Vgl. Andrieu de La Vigne: *Le Mystère de saint Martin, 1496*, André Duplat (Hg.), Genf: Droz 1979, V. 43-114.

12. Vgl. Henri Chatelain (Hg.): *Le mistere de saint Quentin*, Saint-Quentin: Imprimerie Générale 1909, V. 918-970.

zu verhindern, zur Versammlung zu gehen.¹³ Letztendlich sieht er ein, dass es keine Möglichkeit gibt, seiner Pflicht zu entkommen: »ce sont les loyz de l'ostel« – »so sind die Gesetze des Hauses«. Diese kurze Parodie des Rechtssystems, die vollständig mit lateinischen Justiztermini versehen ist, stellt eine feine Satire auf diejenigen Menschen in der wirklichen Welt dar, die das Gesetz benutzen würden, um ihren gesellschaftlichen Verantwortungen auszuweichen.

In den Mysterienspielen war es eine übliche Praxis, an bestimmten Stellen der Handlung einzuhalten, um den Schauspielern zu ermöglichen, umzuräumen oder das Bühnenbild zu verändern. Oft gab es in den Pausen Musik, was in den Texten mit dem Wort *silete* gekennzeichnet ist. In der oben genannten *diablerie*, kurz nachdem sich die ganzen Teufel versammelt haben, bittet Luzifer sie, eine *silete* für ihn zu singen, was sie auch tun. Wie zu erwarten, ist die Kakophonie so schrecklich, dass es selbst Luzifer nicht ertragen kann: »Cessez, cessez, de par le deable!« (V. 3844) – »Aufhören, aufhören, zum Teufel«. Dies ist eine Parodie durch Umkehrung – Harmonie wird in Disharmonie verwandelt – der himmlischen Musik, welche die Zuschauer normalerweise während der Handlungspausen hören. Es ist auch die Komödie des Chaos – die Art von Chaos, die entsteht, wenn ungeschickte und inkompetente Personen versuchen etwas zu tun, das jenseits ihrer Möglichkeiten liegt. Vielleicht ist ihre Unfähigkeit das deutlichste komische Merkmal der Teufel. In jedem Mysterienspiel planen sie den Untergang von Jesus oder eines Heiligen oder einer anderen heiligen Person, aber sie sind nie erfolgreich. Wenn sie mit ihrem Versagen konfrontiert werden, schreien sie in ihrem Zorn wie Kinder in einem Wutanfall. Solche Unfähigkeit und solch kindisches Verhalten gaben den mittelalterlichen Zuschauern zweifellos ein Gefühl der Überlegenheit, eine Position, von der aus sie über die Schwächen und Macken der Teufel lachen konnten. Diese Form des Lachens ähnelt dem Lachen der Farce, wo über einen schwachen Ehemann oder eine herrische Frau gelacht werden kann, weil sich die Zuschauer den lächerlichen Gestalten auf der Bühne überlegen wissen. Ebenso konnten sich die Zuschauer bei einem Mysterienspiel kompetenter als die schusseligen Teufel fühlen und leicht über deren Ungeschicklichkeit lachen.

13. Vgl. die umfangreicheren Untersuchungen und Materialien von Charles Mazouer: »Du badin médiéval au naïf de la comédie du XVII^e siècle«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, Nr. 26 (1974), S. 61-76; ders.: *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris: Klincksieck 1979, S. 40ff.; ders.: *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris: Sedes 1998, pp. 315, 326-328; ders.: *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris: Champion 2002, S. 123-125; »Le badin au XVI^e siècle«, in: *Langues, codes et conventions dans l'ancien théâtre*, J.-P. Bordier (Hg.), Paris: Champion 2002, S. 167-176.

Es gibt auch Begebenheiten in den Teufelsszenen, die allein zum Vergnügen der Zuschauer hinzugefügt wurden. Eine davon ist die Szene in Gréban's *Passion*, in der die Seele Juda Ischariots nach seinem blutigen Selbstmord in die Hölle gebracht wird. Kein mittelalterlicher Zuschauer würde die geringste Sympathie für den Mann haben, der Christus verraten und ihn für 30 Silberstücke verkauft hat. Darum wird sich die Menge laut gefreut haben, als die Teufel Luzifer fragen, ob er ihnen Judas' Seele leiht, um mit ihr Fußball zu spielen. Die Teufel kicken die Seele fröhlich über das Spielfeld und rufen: »Sus, deables, sus! A luy, a luy!« (V. 22.089) – »Haut drauf, Teufel, haut drauf! Gib's ihm, gib's ihm!«

Es sollte an dieser Stelle deutlich sein, dass die Teufel der Mysterienspiele zusätzlich zur Verängstigung der Zuschauer – was durchaus beabsichtigt war – auch eine komische Rolle in den *diableries* spielten. Es gibt aber eine andere Stelle, die als ein unwiderlegbarer Beweis für diese Behauptung gelten könnte. 1496, als Andrieu de La Vigne den *Mystère de saint Martin* schrieb und in Seurre, einer kleinen Stadt in Burgund aufführte, schrieb er auch eine Farce, die neben dem Mysterienspiel aufgeführt werden sollte.¹⁴ Sie handelt von einem Müller, der krank im Bett liegt und zu sterben glaubt, und seiner untreuen Frau, die sich mit ihren Liebhaber amüsiert, während er außer Gefecht gesetzt ist. Als die Farce aufgeführt wurde, befanden sich alle Schauspieler des Mysterienspiels noch auf ihren Plätzen im Theater, was es La Vigne ermöglichte, die Teufel in der Farce einzusetzen. Während der Müller leidet, versammelt Luzifer eine Gruppe seiner Anhänger und trägt ihnen auf, ihre Anstrengungen zu verdoppeln, um Seelen in die Hölle zu schaffen. Einer von ihnen hört die Klagen des Müllers und macht sich auf den Weg, um seine Seele zu holen. Der Müller hat jedoch das unmittelbare Problem, dass er das dringende Bedürfnis hat, sich zu Entleeren. Der Teufel, unfähig wie immer, glaubt, dass das Ausgeschiedene des Müllers Seele sei, fängt es in seiner Tasche auf und bringt es zurück zur Hölle. Als er die Tasche in Anwesenheit der anderen Teufel öffnet, sind alle derart von dem Gestank des Inhalts entsetzt, dass sie geloben, nie wieder die Seele eines Müllers in die Hölle zu bringen. Wir sehen deutlich, dass die Teufel dafür vorgesehen sind, eine komische Rolle in der Farce zu spielen. La Vigne hätte die Teufel allerdings nicht in einem komischen Stück verwenden können, wenn die Zuschauer sie nicht schon bereits als komische Figuren in ihren Rollen im Mysterienspiel gesehen hätten.

Alan E. Knight (Aus dem Englischen von Martin Moll)

14. Siehe dazu vor allem Konrad Schoell: *Farce du quinzième siècle*, Tübingen: Gunter Narr 1992, insbesondere das 4. Kapitel (S. 38-50), das der »expression corporelle« gewidmet ist.