



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis:

Die Buntheit des Bösen Farben des mittelalterlichen Teufels

verfasst von / submitted by
Rebecca Andel, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Rabea Sarah Kohnen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Stand der Forschung	5
3. Grundthese und Forschungsfragen	6
4. Auswahl der Beispiele	7
4.1. Die Uneinheitlichkeit des Teufelsbegriffes und die Hierarchie des Bösen	7
4. 2. Teufel in Literatur und Bildender Kunst.....	8
5. Aufbau	9
6. Erscheinungsformen des Teufels in der Literatur des Mittelalters	10
6.1 Monströse Erscheinungsformen des Teufels.....	10
6.2. Tierische Erscheinungsformen des Teufels.....	11
6.3. Menschliche Erscheinungsformen des Teufels	11
6.4. Sonstige Erscheinungsformen des Teufels	13
7. Schwarz.....	14
7.1 Visio Tnugdali: Die Farbigkeit der Hölle	15
7.2. Visio Tnugdali: Farbliche Codierungen Lucifers	20
7.3. Antoniuslegende	22
8. Weiß	26
8.1. Prosalancelot: Verschiedene Teufelsbegegnungen	27
8.2. Parcevals Versuchung: Kombinationen von Farben	28
8. 3. Bohorts Versuchung: Vom schwarzen zum weißen Teufel.....	31
9. Licht.....	36
9.1 Lutwins <i>Adam und Eva</i> : Lichter Teufel	38
10. Grün.....	45
10.1 The friars tale.....	47
11. Rot.....	52
11.1 Heinrich von Heslers Apokalypse	53
12. Bunt	56
12.1 Margaretenlegende.....	59
13. Exkurs: Kunstgeschichte	64
14. Fazit.....	70
15. Literaturverzeichnis.....	73
16. Abstract	80

1. Einleitung

„Welche Farbe hat der Teufel?“

Beginnt man, sich mit dieser Frage zu beschäftigen, erhält man die unterschiedlichsten Antworten – je nachdem, wen man fragt oder welches Nachschlagewerk man konsultiert. Fragt man wahllos zufällig ausgewählte Menschen, erhält man als Antwort vermutlich am ehesten ‚Schwarz‘, ‚Rot‘ oder ‚Rot-Schwarz‘.¹

Zieht man das Alte Testament zu Rate, findet man an dieser Stelle keine definitive Antwort – ahnt jedoch vielleicht schon, welche Problematik diese auf den ersten Blick trivial wirkende Frage mit sich bringt. Nicht nur die Wahrnehmung einzelner Farben „ist in erster Linie ein gesellschaftliches Phänomen“², sondern auch die Vorstellung von Farbe an sich ist kulturell bedingt. Das Alte Testament besitzt beispielsweise noch keinen Begriff für das, was wir heute unter ‚Farbe‘ verstehen³, Farben wurden im Kontext der Entstehung „noch nicht als abstrakte Größen, sondern als Bestandteile, als äußere Hülle der Objekte gedacht“.⁴

Sucht man in Alfonso di Nolas umfassenden Handbuch zur Geschichte des Teufels nach einer Antwort, erweitert dies die Problematik um einen weiteren Punkt: „Betrachtet man die Teufel einmal ganz nüchtern, sind sie ein Nichts, in sichtbare, fantastische Gestalten umgesetzte Projektionen, die den Konflikt des Menschen mit seinen historischen oder natürlichen Bedingtheiten zum Ausdruck bringen.“⁵ Der Teufel ist vor allem eines: schwer fassbar. Im Laufe seiner langen Geschichte ändert er nicht nur seine Gestalt, sondern auch seine Funktion. Weder im Alten noch im Neuen Testament ist er eine einheitliche Figur⁶ – bereits im Alten Testament ergibt sich eine „Vielfalt der Vorstellungen“⁷, im Neuen Testament scheitert ein einheitliches Teufelsbild ebenfalls „an der vielfältigen Begrifflichkeit und den unterschiedlichen Funktio-

¹ Anm.: Dies könnte durch Hollywood inspiriert sein: In dem Film *Legend* von Ridley Scott (1985) tritt der Teufel etwa als monströses rotes Biest auf; in *The Witch* von Robert Eggers (2015) unter anderem als schwarze Ziege.

² Michel Pastoureau: *Blau: Die Geschichte einer Farbe*, Berlin: 2018, S. 7.

³ Vgl.: Roland Gradwohl: *Die Farben im Alten Testament: Eine Terminologische Studie*, Berlin: 2020, S. 1.

⁴ Gradwohl 2020, S. 1.

⁵ Alfonso di Nola: *Der Teufel: Wesen, Wirkung, Geschichte*, München: 1993, S. 19.

⁶ Zum Problem der Uneinheitlichkeit des Teufelsbegriffes siehe auch Punkt 4.1.

⁷ Josef Wehrle: *Wesen und Wandel der Satansvorstellung im Alten Testament*, in: *Münchener Theologische Zeitschrift* Bd. 52 Nr. 3, München: 2001, S. 203.

nen, die der Figur des Teufels zugeschrieben [...] werden.“⁸ Die Vermutung, dass der Teufel als stets wandelbare Figur, als Projektionsfläche immer wieder mit den unterschiedlichsten Attributen neu besetzt werden kann, liegt also nahe.

Beginnt man nun, in der Literatur des Mittelalters nach der Farbe des Teufels zu suchen, stellt sich heraus, dass der Satan als literarische Figur keine einheitliche Farbsymbolik zu besitzen scheint – stattdessen wird er tatsächlich mit unterschiedlichsten Merkmalen und Farben besetzt. Tritt er in einem Werk „swarz als ein rabe“⁹ auf, wird er im nächsten bereits im Rahmen eines Gleichnisses als weißer Vogel ausgedeutet¹⁰, ist licht¹¹, oder überhaupt mehrfach farblich codiert¹², also bunt.

Ich will die Eingangsfrage also folgendermaßen erweitern: ‚Welche Farben hat der Teufel im Mittelalter – und warum?‘

⁸ Wilhelm Schwendemann: *Böses/Satan/Teufel*, in: Martin Rothgangel, Henrik Simojoki, Ulrich H.J. Körtner [Hrsg.]: *Theologische Schlüsselbegriffe: Subjektorientiert – biblisch – systematisch – didaktisch*, Göttingen: 2019, S. 55.

⁹ Alber von Windberg: *Tnugdalus*, in: Albrecht Wagner [Hrsg.]: *Visio Tnugdali: Lateinisch und Altdeutsch*, Erlangen: 1882, Vers 1295 (= TNUGDALUS).

¹⁰ Vgl: *Die Suche nach dem Gral. Der Tod des König Artus. Prosalancelot V*, nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, herausgegeben von Reinold Kluge, übers., komm. und hrsg. von Hans-Hugo Steinhoff, Frankfurt a. M.: 2004, S. 364, Vers 32-33 (= PL, V).

¹¹ *Lutwins Adam und Eva*, in: Konrad Hofmann, Wilhelm Meyer [Hrsg.]: *Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart* 153, Tübingen: 1881, Vers 1065-1066 (= ADAM UND EVA).

¹² *Bûchelîn der heiligen Margarêta: Beitrag zur Geschichte der geistlichen Literatur des XIV. Jahrhunderts*, in: Karl Stejskal [Hrsg.]: *Programm des k. k. Gymnasiums in Znaim für das Schuljahr 1880*, Znaim: 1880, Vers 289-293 (=MARGARETENLEGENDE).

2. Stand der Forschung

Die Beschäftigung mit farblichen Codierungen erfreute sich in den letzten Jahren in der mediävistischen Forschung großer Beliebtheit. Der derzeitige Forschungsstand zeigt, dass Farben „gezielt mit Bedeutung aufgeladen und damit zentraler Bestandteil literarischer Konstrukte und Imaginationen wurden.“¹³ Farben transportieren Sinn – weshalb es Fragen aufwirft, dass *der* Antagonist des Mittelalters schlechthin farblich auf die unterschiedlichsten Arten codiert sein kann. Eine Beschäftigung mit der Farbsymbolik des Teufels erscheint demnach zielführend für die Farbforschung.

In Nachschlagewerken zur Geschichte des Teufels finden sich stellenweise Analysen zum Erscheinungsbild Satans, wobei manchmal auch auf die möglichen Farben eingegangen wird. Bei Jeffrey Russel werden etwa schwarz, blau, braun, grau, grün, rot, weiß, blass/farblos und gelb¹⁴ als mögliche Teufelsfarben genannt. Umgekehrt werden in Werken, die sich mit Farben und deren Bedeutung beschäftigen, Verweise zum Teufel gezogen, so etwa bei Michel Pastoureau, der beispielsweise rot¹⁵, grün¹⁶ oder blau¹⁷ als mögliche Farben des Teufels nennt.

Dennoch existiert bislang keine umfassende Systematisierung der Teufelsfarben in der Literatur des Mittelalters. Oft werden keine oder kaum Beispiele genannt, welche belegen könnten, dass eine Farbe als mittelalterliche Teufelsfarbe gelten kann.

Der Versuch, diese Forschungslücken zu schließen, ist Ziel der vorliegenden Arbeit.

¹³ Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin/Boston: 2011, S.11 (Vorwort).

¹⁴ Vgl.: Jeffrey Burton Russell: *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Ithaca/London: 1986, S. 24, 96, 129, 130- 133, 211, 232-233, 243, 297 und 324.

¹⁵ Michel Pastoureau: *Red: The history of a color*, Princeton/Oxford: 2017, S. 61.

¹⁶ Michel Pastoureau: *Green: The history of a color*, Princeton/Oxford: 2014, S. 89.

¹⁷ Pastoureau 2017, S. 88.

3. Grundthese und Forschungsfragen

„Konstitutiv für den Teufel ist [...] gerade seine amorphe Gestalt, die ihn zu immer neuen Metamorphosen befähigt“¹⁸ schreibt Andreas Hammer in seiner Analyse zum Teufel und Monstren in der mittelalterlichen Literatur. Auf seiner Überlegung baut meine Grundthese auf:

Die Differenzlosigkeit¹⁹ des Teufels drückt sich in seiner Neubesetzbarkeit aus. Nicht nur seine Gestalt ist ersetzbar – sondern auch seine farbliche Codierung.

Folgende Forschungsfragen sollen behandelt werden:

- 1) Warum hat der Teufel in der Literatur des Mittelalters eine solch heterogene Farbsymbolik?
- 2) Auf welchen historischen-kulturellen Begebenheiten und Vorstellungen könnten die diversen Symbolfarben basieren?
- 3) Unterscheidet sich die farbliche Codierung des Teufels je nach Textgattung und Entstehungsort des zugrundeliegenden Textes – und wenn ja; inwiefern?

¹⁸ Andreas Hammer: *Ordnung durch Un-Ordnung: Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur*, in: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein [Hrsg.]: *Monströse Ordnungen: Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld: 2009, S. 220.

¹⁹ Hammer 2009, S. 220.

4. Auswahl der Beispiele

4.1. Die Uneinheitlichkeit des Teufelsbegriffes und die Hierarchie des Bösen

Die Suche nach Farben des Teufels wird dadurch erschwert, dass der Teufel – wie bereits eingangs erwähnt – keine einheitlich feststehende Figur ist. Der Teufel als definierte Figur existiert schlicht nicht, weder im Alten Testament noch im Neuen Testament, weder im Mittelalter noch in unserer Gegenwart. Das Gegenteil zu behaupten, läge mir fern. Stattdessen soll anhand von Beispielen ein vergleichender Überblick über die Vielzahl an Erscheinungsformen und Funktionen des mittelalterlichen Teufels geschaffen werden, um die verschiedenen Mechanismen der farblichen Besetzbarkeit des Bösen deutlich zu machen.

Für dieses Vorhaben wird der Teufelsbegriff möglichst breit gefasst. Die Uneinheitlichkeit des Teufelsbegriffes wird nämlich durch einen weiteren Punkt verkompliziert: Teilweise kann zwischen Teufel und Dämon nicht oder nur schwer unterschieden werden.

Je nach Werk können Teufel auch im Plural auftreten: „Wie Gott Fürst des Himmels ist, so ist der Teufel Fürst der Hölle [...] Luzifer ist eben der Herr der Teufelscharen, wie Gott Herr der Engelsscharen ist.“²⁰ In manchen Werken existieren sozusagen ‚Hilfsteufel‘ oder ‚Unterdämonen‘, die einem ‚Oberteufel‘ untergeordnet sind.

Nicht einmal die Begriffe ‚Luzifer‘ und ‚Satan‘ sind zwangsweise Synonyme. Fälle wie das *Alsfelder Passionsspiel* oder das *Redentiner Osterspiel*, in denen Luzifer und Satan zwei verschiedene, klar voneinander abgegrenzte Figuren sind²¹, mögen zwar eher selten sein, dennoch kann nicht automatisch davon ausgegangen werden, dass eine Figur mit der Bezeichnung *Teufel*, *Satan* oder auch *Luzifer* automatisch auch der Teufel im Singular ist, wie er heute meist verstanden wird.

Die Hierarchie des Bösen zu behandeln, würde sicherlich viel Forschungspotential eröffnen, nach reiflicher Überlegung habe ich mich jedoch dazu entschlossen, diesen Fokus nicht zu vertiefen. Wie sich im Folgenden herausstellen wird, macht es für die

²⁰ Maximilian Rudwin: *Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit: Ein Beitrag zur Literatur-, Kultur- und Kirchengeschichte Deutschlands*, Göttingen: 1915, S. 128.

²¹ Vgl. z.B.: Gerhard Wolf: *Zur Hölle mit dem Teufel! Die Höllenfahrt Christi in den Passions- und Osterspielen des Mittelalters*, in: Timothy R. Jackson [Hrsg., et al]: *Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter: Internationales Symposium, Roscrea 1994*, Tübingen: 1996, S. 282-283.

Mechanismen der farblichen Besetzung nämlich keinen Unterschied, ob es sich bei einer Figur nun um *den* oder um *einen* Teufel handelt. Teufelsscharen, Dämonen oder ‚Hilfsteufel‘ nicht in die Auswahl an Textbeispielen einzubeziehen, würde meines Erachtens den Forschungshorizont unnötig einschränken bzw. viele Beispiele wegfallen lassen, die wertvolles Material bieten.

4. 2. Teufel in Literatur und Bildender Kunst

Wie bereits erwähnt, ist eine möglichst große Bandbreite an Beispielen das Ziel vorliegender Arbeit – dies ist auch der Grund dafür, warum nicht ausschließlich literarische Beispiele, sondern in Einzelfällen auch Beispiele aus der Bildenden Kunst genannt werden. Es stellt sich nämlich heraus, dass einige Farben, die dem Teufel öfter zugeschrieben werden, in der Kunst schlicht stärker vertreten sind als in der Literatur.

„The Devils’s second most common hue is red, the color of blood and fire; the devil dresses in red or has a red or flaming beard”²², schreibt etwa Jeffrey Russell. Dies erweckt den Eindruck, es müssten sich in der Literatur des Mittelalters doch zumindest einige Beispiele für rote Teufel finden. Russel nennt jedoch kein einziges Beispiel für rote Teufel in der Literatur. Prinzipiell werden in Russels Werk Beispiele aus der Literatur und der Bildenden Kunst vermischt, es findet keine Abgrenzung zwischen den beiden Disziplinen statt, was sich schon an den Namen der Kapitel „Lucifer in Early Medieval Art and Literature”²³ und „Lucifer in High Medieval Art and Literature”²⁴ zeigt.

Michel Pastoureau schreibt zwar: „In all domains the Devil maintained obligatory ties with red”²⁵ – er erwähnt jedoch kein einziges Beispiel aus der Literatur. Ähnlich verhält es sich mit blauen Teufeln. Russell nennt hierfür ein Beispiel aus der Bildenden Kunst, ein Mosaik in der Basilika Santa Maria Assunta auf der venezianischen Insel Torcello.²⁶ Michel Pastoureau erwähnt diesbezüglich ein anderes Beispiel: Die Deckenmalereien in der Kirche von Zillis.²⁷

²² Russell 1986, S. 69.

²³ Russel 1986, S. 129-158.

²⁴ Russell 1986, S. 208-244.

²⁵ Pastoureau 2017, S. 98.

²⁶ Russell 1986, S. 133 (Fußnote).

²⁷ Michel Pastoureau: *Schwarz: Geschichte einer Farbe*, Darmstadt: 2016, S. 48.

Manche Farben, die dem mittelalterlichen Teufel immer wieder zugeschrieben werden, scheinen also zwar durch Beispiele aus der Bildenden Kunst, nicht aber durch Beispiele aus der Literatur belegt werden zu können. Vermutlich werden sich auch einige Handschriften finden lassen, in denen der Teufel in den Illustrationen farblich codiert ist, obwohl im Text keine Farbigkeit erwähnt wird.

Besonders in Punkt 13 vorliegender Arbeit soll im Rahmen eines Exkurses verstärkt auch auf kunsthistorische Teufelsfarben eingegangen werden.

5. Aufbau

Einleitend soll zuerst in Punkt 6 ein allgemeiner Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen des Teufels in der mittelalterlichen Literatur gegeben werden. Dadurch kann im Anschluss eruiert werden, ob bestimmten Erscheinungsformen verstärkt bestimmte farbliche Codierungen zugrunde liegen bzw. ob bestimmte farbliche Codierungen des Teufels in manchen Textgattungen häufiger auftreten als in anderen.

Darauf aufbauend sollen schließlich die ausgewählten Textbeispiele vorgestellt werden, welche im historischen und geographischen Kontext verortet werden, um mögliche Gründe für die spezifischen farblichen Codierungen des Teufels zu erarbeiten. Ziel ist es, für jede der von Russell genannten Teufelsfarben²⁸ ein bis zwei literarische Beispiele ausfindig zu machen, wobei eine breite historische und geographische Bandbreite sowie ein Querschnitt durch möglichst viele Textgattungen vorgesehen ist.

Im Fazit sollen schließlich die Schlüsse, die sich aus der Untersuchung der diversen Textstellen ergeben, zusammengefasst werden. Weiters soll eine Antwort auf die beiden eingangs gestellten Fragen: ‚Welche Farben hat der Teufel im Mittelalter – und warum?‘ gegeben werden.

²⁸ Vgl.: Russell 1986, S. 24, 96, 129, 130- 133, 211, 232-233, 243, 297 und 324.

6. Erscheinungsformen des Teufels in der Literatur des Mittelalters²⁹

Schon durch die Vielzahl seiner Gestalten zeigt sich, dass der Teufel mit den unterschiedlichsten Vorstellungen besetzt werden kann. Im Anschluss soll eine Einteilung in verschiedene Erscheinungsformen unternommen werden, um im Anschluss zu untersuchen, ob bestimmte Erscheinungsformen mit spezifischen farblichen Codierungen verbunden sein können.

6.1 Monströse Erscheinungsformen des Teufels

Zwischen Monstren und Teufeln kann zwar prinzipiell unterschieden werden, doch der Teufel trägt oft monströse Züge, die seine „Distanz gegenüber Gott“³⁰ unterstreichen. „Monströs ist, weit gefasst, zunächst alles, was deutlich von der Norm abweicht, und zwar, so ließe sich hinzufügen, im negativen Sinne.“³¹ Die monströsen Erscheinungsformen des Teufels folgen demnach dem Kalokagathie-Ideal³²: „In der Antike und dem Mittelalter galt eine Entsprechung des Äußeren und des Inneren einer Person oder allgemeiner einer Kreatur als natürlich.“³³

Die innere Hässlichkeit des Teufels wird in diesem Falle also durch äußere Hässlichkeit gespiegelt. Zu nennen wären als mögliche Merkmale etwa „fratzenhaft verzerrte Gesichtszüge“³⁴. Die Verbindung von menschlichen mit tierischen Merkmalen³⁵ ist ein Sonderfall, den ich jedoch zu den monströsen Erscheinungsformen zähle. Bei diesen Mischformen sind der Fantasie keine Grenzen gesetzt. Russell nennt etwa „demons with human feet and hands, wild hair, and animal faces and ears; demons with monstrous, hideous faces, [...] demons with human bodies, lizard skin, apelike heads, and paws“³⁶ – nicht zu vergessen die beliebten Bilder des Teufels in menschlicher Gestalt mit Pferdefuß oder mit Hörnern.

²⁹ Der Grundaufbau nachfolgender Schematisierung folgt dem Aufbau einer von der Autorin verfassten Seminararbeit aus dem Sommersemester 2019 mit dem Titel *Teufel, Königin, Sündenfall: Ginover und der böse Feind im Verlauf des Prosalancelot*, verfasst im Rahmen des Masterseminars *ÄdL: Gralssuche und Artustod*, geleitet von Dr. Matthias Däumer, M.A.

³⁰ Walter Haug: *Strukturen als Schlüssel zur Welt: Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen: 1989, S. 70.

³¹ Hammer 2009, S. 213.

³² Hammer 2009, S. 213.

³³ Timo Rebschloe: *Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas*, Heidelberg: 2014, S. 107.

³⁴ Hammer 2009, S. 218.

³⁵ Hammer 2009, S. 218.

³⁶ Russell 1986, S. 131.

6.2. Tierische Erscheinungsformen des Teufels

Das Erscheinen in Tiergestalt ist vielleicht die vielseitigste Form, in der der Teufel erscheinen kann. „Der Gestalt nach zeigt er sich bald als Pferd, Hund, Katze, Bär, Affe, Kröte, Rabe, Geier, dem Glöckner zu Köln erscheint er sogar in Ochsen-
gestalt.“³⁷

Eine besonders interessante Erscheinungsform ist jene als Drache.

Nach unserem heutigen Verständnis würden wir Drachen nicht als Tiere bezeichnen, im Mittelalter wurden Drachen jedoch als solche angesehen. Auch „[...] die naturwissenschaftliche Tradition belegt klar, dass Drachen als real-existente Wesen gesehen wurden. Nicht unbedingt in der Ausgestaltung, wie wir sie in der Literatur feststellen können, wurden sie dennoch wie andere Tiere betrachtet.“³⁸

Für jeden Einzelfall zu eruieren bleibt, ob der Drache prinzipiell mit dem Teufel gleichgesetzt wird oder ob ein Drache nur teuflische Züge trägt.

6.3. Menschliche Erscheinungsformen des Teufels

Grundsätzlich unterschieden werden muss bei menschlichen Erscheinungsformen des Teufels zwischen Besessenheit eines Menschen und Auftritt des Teufels in menschlicher Gestalt:

6.3.1 Besessenheit eines Menschen durch den Teufel

Bei der Besessenheit eines Menschen durch den Teufel wird der Körper eines Menschen in Besitz genommen und fremdgesteuert – ein Prozess, der rückgängig gemacht werden kann, sodass der Mensch seinen Körper zurückerlangen kann und fortan nicht mehr besessen ist.

Die Schilderung der Besessenheit eines Menschen durch den Teufel gehört vor allem zum „Standardrepertoire der Heiligenviten und Mirakelberichte“³⁹, die im Folgenden vernachlässigt werden, da mir die farbliche Codierung eines vom Teufel beses-

³⁷ Gustav Roskoff: *Geschichte des Teufels: Eine kulturhistorische Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*, Nördlingen: 1987, S. 319

³⁸ Rebschloe 2014, S. 101.

³⁹ Hans-Werner Goetz: *Gott und die Welt. Religiöse Vorstellungen des frühen und hohen Mittelalters. Teil I, Band 3: IV. Die Geschöpfe: Engel, Teufel, Menschen*, Göttingen: 2016, S. 291.

senen Menschen nicht bedeutungstiftend erscheint – der Teufel tritt in solchen Fällen schließlich nicht in seinem eigenen Körper auf. An dieser Stelle sollen Fälle der Besessenheit allerdings der Vollständigkeit halber nicht unerwähnt bleiben.

6.3.2 Verwandlung des Teufels in verführerische Menschengestalt

In diesem Fall handelt es sich bei der menschlichen Gestalt nur um ein Trugbild, ihr liegt kein Körper zugrunde, der zuvor einem Menschen gehörte. Nimmt der Teufel einen schönen bzw. verführerischen Körper an, ist Verführung auch oft das Leitmotiv. Soll eine Frau verführt werden, ob in sexueller Hinsicht oder zu sonstiger Sünde, kann der Teufel etwa als „anständig gekleideter Mann oder schöner Soldat“⁴⁰ auftreten, soll ein Mann verführt werden, ist ein Auftreten in attraktiver Frauengestalt möglich. Beispiele für diesen Typus wären etwa Bohorts Versuchung⁴¹ und Parcevals Versuchung⁴² im Prosalancelot. Ebenfalls zu nennen wäre die Legende des heiligen Antonius, in der der Teufel in einer Vielzahl von Formen auftritt, unter anderem in Frauengestalt.⁴³

Wird das Trugbild erkannt bzw. aufgelöst, wechselt er häufig in eine monströse Gestalt, gibt also seine wahre Identität zu erkennen.

6.3.3. Verwandlung des Teufels in abstoßende Menschengestalt

Der Teufel kann sich auch in abstoßender Menschengestalt zeigen. Manchmal zeigt sich die Hässlichkeit durch Erscheinen in Gestalt eines alten Weibes oder eines alten Mannes.⁴⁴ Doch auch kindliche Erscheinungsformen sind möglich, so nimmt der Teufel etwa in der Antoniuslegende (unter anderem) die Gestalt eines unangenehm anzusehenden Kindes mit dunkler Hautfarbe an⁴⁵, was im Folgenden noch behandelt werden soll.

Als weitere Form sind abstoßende Erscheinungsformen des Teufels zu nennen, die ins Grotesk-Komödiantische gehen; diese scheinen besonders in den spätmittel-

⁴⁰ Roskoff 1987, S. 319.

⁴¹ Vgl.: PL, V, S. 354, Vers 13 – S. 358, Vers 10.

⁴² Vgl. PL, V, S. 206, Vers 29 – S. 218, Vers 19.

⁴³ Vgl.: *Von santo Antonio*, in: Karl Reissenberger [Hrsg.]: *Das Väterbuch aus der Leipziger, Hildesheimer und Straßburger Handschrift*, Berlin: 1914, Vers 642 (= ANTONIUSLEGENDE).

⁴⁴ Jeffrey Burton Russell: *Biographie des Teufels: Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt*, Wien: 2000, S. 113.

⁴⁵ Vgl.: ANTONIUSLEGENDE, Vers 700-705.

alterlichen Mysterien- und Mirakelspielen verbreitet.⁴⁶ Laut Russell begann die „Entwicklung hin zum komischen Teufel [...] schon im Theater des 12. Jahrhunderts.“⁴⁷

6.4. Sonstige Erscheinungsformen des Teufels

In der Sekundärliteratur wird die Tatsache, dass der Teufel durchaus auch in Engelsgestalt erscheinen kann, teilweise vernachlässigt – menschliche, tierische und monströse Erscheinungsformen werden zwar aufgezählt, selten jedoch jene als Engel. In der Literatur finden sich jedoch einige Beispiele dafür: So erscheint Satan nicht nur in Lutwins Adam und Eva in „eins lichten engels bilde“⁴⁸, beispielsweise auch in der Julianenlegende⁴⁹ nimmt er die Gestalt eines Engels an.

Nicht vergessen werden darf, dass Luzifer ursprünglich ein Engel war – nämlich nicht nur *ein* Engel, sondern der schönste der Engel. Auch, wenn er diesen Status nach dem Engelssturz verlor, nimmt er offensichtlich in der Literatur – häufig zu Verführungszwecken – jene Engelsgestalt wieder ein. Zu beachten bleibt, dass es sich hierbei nicht um sexuelle Verführungen⁵⁰, sondern um Verführungen zum Bösen handelt.

⁴⁶ Vgl.: Russell 2000, S. 148.

⁴⁷ Russell 200, S. 148.

⁴⁸ ADAM UND EVA, Vers 1065-1066.

⁴⁹ Vgl. z.B.: *Seyn Julian (Ashmole Ms 43)*, in: Oswald Cockayne [Hrsg]: *Be Liflade of St. Juliana: From Two Old English Manuscripts of 1230 A. D. With Renderings Into Modern English*, London: 1872, Vers 64.

⁵⁰ Anm.: Zumindest konnte ich kein Beispiel finden, in dem eine teuflische Engelsfigur mit dem Motiv der sexuellen Verführung verknüpft wird.

7. Schwarz

Die ersten beiden literarischen Beispiele sollen eine Farbe behandeln, die auch noch heute untrennbar mit dem Teufel und der Hölle verbunden ist: Schwarz.

„Schwarz erscheint bereits seit den frühesten christlichen Jahrhunderten als die natürliche Farbe der Dämonen. Die Gründe, ihnen gerade diese Farbe zuzuweisen, erklären sich von selbst, so offensichtlich, so selbstverständlich sind sie“⁵¹, schreibt Arturo Graf. Natürlich liegen viele dieser Gründe auf der Hand. Die Gegensätze Gott/Teufel mit den Gegensätzen hell/dunkel, Tag/Nacht, oder; genauer gesagt, mit dem Gegensatz weiß/schwarz zu verknüpfen, liegt nahe:

Die Symbolik, die die Eigenschaften des Bösen und Bedrohlichen mit der schwarzen Farbe bezeichnete, ist uralt. Die Schwärze der Nacht, in der die Menschen erblinden und hilflos den größten Gefahren ausgesetzt sind, mag die traumatische Urerfahrung gewesen sein, die dann allgemein in der schwarzen Farbe nichts als Unannehmlichkeit, Unglück und Übel sehen wollte. Schon in der griechisch-römischen Antike assoziierten die Leute »schwarz« mit der Nacht, mit der Unterwelt [...] ⁵²

Schwarz scheint also in gewisser Weise die ursprüngliche Teufelsfarbe zu sein. Die Gründe dafür im griechisch-römischen Fundament zu suchen, sind naheliegend, ist doch schon der antike Gott der Unterwelt eng mit der Farbe Schwarz verknüpft.⁵³

Um die mittelalterliche Vorstellung der Unterwelt und ihres Herrschers darzustellen bzw. zu zeigen, inwiefern der Teufel mit griechisch-römischen Vorstellungen verknüpft sein kann, erscheint es passend, als erstes Beispiel einen Text heranzuziehen, der die Reise in eben jene Unterwelt schildert: Die *Visio Tnugdali*.

⁵¹ Arturo Graf: *Satan, Beelzebub, Luzifer: Der Teufel in der Kunst*, New York: 2009, S. 36.

⁵² Peter Martin: *Schwarze Teufel, edle Mohren*, Hamburg: 1993, S. 20.

⁵³ Martin 1993, S. 20.

7.1 Visio Tnugdali: Die Farbigkeit der Hölle⁵⁴

Wie sich zeigen wird, ist Albers *Visio Tnugdali* in Hinblick auf farbliche Codierungen ein äußerst ergiebiger Text. Zu Beginn soll ein kurzer Abriss der Handlung stehen, der alle potenziell bedeutsamen Hinweise auf Farbigkeit und Licht- oder Dunkelheitsbeschreibungen mit einbezieht.

Zu Beginn des Textes werden Hinweise auf die Entstehung und die Tradierung gegeben – Albers nennt sich selbst als Übersetzer des lateinischen Textes, der von Bruder Marcus verfasst wurde. Es folgt eine Erzählung über die Christianisierung Irlands durch den heiligen Patrick.⁵⁵

Der eigentliche Text beginnt mit der namentlichen Einführung des Protagonisten Tundalus, der sofort als ambivalenter Charakter gekennzeichnet wird. Er besitzt zwar ritterliche Tugenden wie „milte“⁵⁶, ist jedoch von „schimpflicher minne“⁵⁷ und hat „sîne sinne ze der werlde gerihtet“⁵⁸, die Kirche besucht er nur selten.

Tundalus begibt sich zum Haus eines Mannes, der ihm Geld schuldet, um ebenjene Schulden einzuholen. Er wird freundlich empfangen, bewirtet, fällt nach dem Essen jedoch scheintot um. Zuerst wird geschildert, dass Tundalus erbleicht: „sin liehtiu varwe diu wart bleich“⁵⁹.

Als der (scheinbare) Sterbeprozess fortschreitet, wird noch einmal auf das Erbleichen verwiesen: „sîn hâr schiere ervalwet was / und gespizet diu nase. / sîn munt was ouch erblichen. / truobsal het im begriffen / sîniu liehtiu ougen.“⁶⁰ Hierbei wird deutlich, dass zwei unterschiedliche Arten von Helligkeit beschrieben werden: Eine Helligkeit, die Lebendigkeit ausdrückt und eine Form von verblichener Helligkeit, die den Tod kennzeichnet. Man kann also zwischen ‚licht‘ und ‚bleich‘ unterscheiden.

Da noch „ein lützel wirme in ime was“⁶¹, wird Tundalus – der ab seinem Scheintod grammatikalisch nur noch als „si“, die Seele bezeichnet wird, jedoch nicht begraben.

Tundalus bzw. die Seele beginnt schon zu diesem Zeitpunkt, ihr weltliches Leben zu bereuen. Eine Schar Teufel tritt auf, die farblich nicht codiert ist, sie werden je-

⁵⁴ Einige Argumentationen im Hinblick auf antike Mythologie in der *Visio Tnugdali* folgen einer von der Autorin verfassten Seminararbeit aus dem Wintersemester 2018 mit dem Titel *Antike Mythologie in der Visio Tnugdali Interpretationsmöglichkeiten bei Bruder Marcus und Alber von Windberg*, verfasst im Rahmen des Masterseminars *ÄdL: Subjekt und Hölle*, geleitet von Dr. Matthias Däumer, M.A.

⁵⁵ Vgl.: TNUGDALUS, Vers 1-180.

⁵⁶ TNUGDALUS, Vers 189.

⁵⁷ TNUGDALUS, Vers 195.

⁵⁸ TNUGDALUS, Vers 197.

⁵⁹ TNUGDALUS, Vers 225.

⁶⁰ TNUGDALUS, Vers 245-249.

⁶¹ TNUGDALUS, Vers 277.

doch als „unreine“⁶² bezeichnet. Sie werfen der Seele vor: „dem liehte wart si nie holt / die vinster si billichen dolt.“⁶³

Schließlich tritt der Engel auf, der die Seele im Folgenden als *angelus interpres* durchs Jenseits begleitet – ein Engel, der sozusagen als ‚Schutzengel‘ von Tundalus betrachtet werden kann. Er wird als äußerst hell beschrieben: „der schein als ein sterne“.⁶⁴

Die Teufel und der Engel werden also nicht direkt farblich codiert, jedoch durch Unreinheit und hellen Schein deutlich voneinander abgegrenzt.

Die Seele folgt nun dem *angelus interpres* in die Hölle, nicht bevor jener sie erneut auf ihre Sünden aufmerksam gemacht hat und ihr das Versprechen abgenommen hat, nach der Rückkehr in ihren Leib allen von der Jenseitsreise zu berichten.

In der Hölle besuchen die beiden mehrere ‚Stationen‘. Den ersten Stopp legen sie bei einem „vreislîchen tal“⁶⁵ ein, das als „vinster über al“⁶⁶ beschrieben wird. Hier ergibt sich ein scheinbarer Widerspruch: Das Tal ist zwar finster, aber „ouch vollez gluote“.⁶⁷ Dies wird noch einmal betont mit: „hei wie ez gluote unde bran!“.⁶⁸ Weiters befindet sich in dem Tal ein „eislîcher huot“⁶⁹, also eine Art Grube, in der ebenfalls glüht und brennt, was erneut mehrmals betont wird. Dort werden Seelen verbrannt, bis sie schmelzen – immer wieder setzen sie sich aufs Neue zusammen und werden dann erneut eingeschmolzen.

So sehr, wie das glühende Feuer betont wird, möchte man meinen, dass es in dem Tal nicht dunkel, sondern hell sein müsste. Eine mögliche Aufklärung dieses Widerspruchs ist etwa bei Michel Pastoureau zu finden, der darauf hinweist, dass das Höllenfeuer keineswegs Licht spendet.⁷⁰ Zu beachten ist also, dass ‚glühend‘ nicht automatisch im Sinne von „hell“ gebraucht wird.

Auch die nächste Station der Hölle, eine Wüste, über die sich ein Berg erhebt, wird äußerst bildhaft beschrieben. Hier herrscht Gestank nach Schwefel, es ist heiß und ebenfalls feurig. Außerdem ist es finster, windig und auf dem Berg liegt Schnee.⁷¹

⁶² TNUGDALUS, Vers 385.

⁶³ TNUGDALUS, Vers 375-376.

⁶⁴ TNUGDALUS, Vers 443.

⁶⁵ TNUGDALUS, Vers 545.

⁶⁶ TNUGDALUS, Vers 546.

⁶⁷ TNUGDALUS, Vers 551.

⁶⁸ TNUGDALUS, Vers 560.

⁶⁹ TNUGDALUS, Vers 563.

⁷⁰ Vgl.: Pastoureau 2017, S. 98.

⁷¹ Vgl.: TNUGDALUS, Vers 590 – 604.

Es folgt eine Begegnung mit einem furchtbaren, riesigen Tier, das nicht unbedingt farblich codiert wird, aus der Beschreibung lässt sich allerdings schließen, dass feuriges Rot eine Rolle spielt: „im wâren sîniu ougen / sam die buchel viurîn.“⁷² Im Maul dieses Monstrums stehen zwei riesige Männer und stemmen es auf, aus dem Inneren der Bestie vernimmt man Schmerzensschreie und Klagen.

Hierbei darf nicht unerwähnt bleiben, dass Alber in seiner Übersetzung einige Punkte tilgt, die in der lateinischen Originalfassung von Bruder Marcus noch vorhanden sind. So erhält das Untier bei Bruder Marcus einen Namen: Acherons⁷³. Auch die Riesen, die sein Maul aufstemmen, haben in Bruder Marcus' Fassung Namen: Fergusius und Conallus⁷⁴.

Laut Herrad Spilling ist dies ein „Versuch, fest eingewurzelter Überlieferung aus heidnischer Vergangenheit das Lebensrecht in einer anderen, von christlicher Überzeugung geprägten Zeit zu erhalten“⁷⁵, eine These, die für die folgenden Ausführungen im Hinterkopf behalten werden sollte.

Tundalus Seele wird nun in das Maul der Bestie geworfen. Bei Alber wird nicht ausführlich beschrieben, was ihr dort widerfährt – es wird nur betont, wie schrecklich es ist.⁷⁶ Weiters erwähnt Alber nicht, wie viele Menschen im Rachen des Untieres Platz finden: Es sind bei Bruder Marcus neuntausend.⁷⁷

Bei Bruder Marcus wird hingegen genauer beschrieben, wie es im Rachen des Monstrums aussieht: Man findet dort sozusagen eine kleinere Fassung der Hölle inklusive Feuer, Schwefel, Kälte und weiteren Bestien⁷⁸, sozusagen ein „Infernum im Kleinen“.⁷⁹

Eine Möglichkeit zur Deutung wäre, dass die Bestie stellvertretend für eine antike Unterwelt stehen könnte: „Acheron ist nur ein anderer Name für Hades oder Totenreich [sic!] selbst.“⁸⁰ In diesem Falle könnte auch die Bestie selbst einen Verweis auf die antike Unterwelt und somit auf die heidnische Vergangenheit darstellen.

⁷² TNUGDALUS, Vers 674–675.

⁷³ Vgl.: Bruder Marcus: *Visio Tnugdali*, in: Albrecht Wagner [Hrsg.]: *Visio Tnugdali: Lateinisch und Altdeutsch*, Erlangen: 1882, S. 17 (= VISIO TNUGDALI).

⁷⁴ VISIO TNUGDALI, S. 17.

⁷⁵ Herrad Spilling: *Die Visio Tnugdali. Eigenart und Stellung in der mittelalterlichen Visionsliteratur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*, München: 1975, S. 115.

⁷⁶ Vgl.: TNUGDALUS, Vers 711 – 736.

⁷⁷ Vgl.: VISIO TNUGDALI, S. 16.

⁷⁸ VISIO TNUGDALI, S. 18.

⁷⁹ Spilling 1975, S. 114.

⁸⁰ Eduard Kammer: *Die Einheit der Odyssee nach Widerlegung der Ansichten von Lachmann-Steinthal, Koechly, Hennings und Kirchhoff*, Leipzig: 1873, S. 488.

Eine darauffolgende Episode, in der eine neue Bestie beschrieben wird – ein vogelartiges Wesen auf einem Eissee – verbindet wie schon in vorangegangenen Szenen die Elemente Feuer und Kälte. Augenmerk soll jedoch auf ein drittes Element gelegt werden: Sowohl Schnabel als auch Klauen des Wesens sind „îsnîn“⁸¹. Dies ist nun nicht unbedingt eine Farbbeschreibung, dennoch wird das Adjektiv im Folgenden geradezu inflationär gebraucht und stellt einen interessanten Gegensatz zu anderen Verweisen auf Metall in der *Visio Tnugdali* dar. In der Hölle scheint vieles aus Eisen geschaffen zu sein – oder auch aus Blei, wie in einer späteren Szene. Im Himmel jedoch, der später von Tundalus' Seele und dem *angelus interpres* besucht wird, werden nicht weniger inflationär ‚golden‘ und ‚silbern‘ als Beschreibungen gebraucht.

In der nächsten Szene findet nun ein völlig eindeutiger Bezug auf die Antike statt. Die Seele und der Engel treffen nämlich auf einen Schmied namens Vulcânus⁸², der Seelen „wie Eisen schmiedet“⁸³. Hierbei zeigt sich, inwiefern antike Vorstellungen in die Hölle der *Visio Tnugdali* integriert werden: „Vulcanus ist „ursprünglich vermutlich eine mit Erdfeuer und vulkanischen Erscheinungen in Verbindung stehende Gottheit [...] Die Römer siedeln [Vulcanus], der in der physikalischen Mythendeutung auch als Personifikation des Feuers gefasst wird, unter dem Aetna an.“⁸⁴. In der Vorstellungswelt des Mittelalters galten Vulkane, besonders aber der Ätna, als Eingang in die Hölle.⁸⁵

Die nächste Station – die letzte vor dem Halt bei Luzifer persönlich – erweist sich im Hinblick auf Farbe als äußerst interessant. Tundalus Seele und der Engel gelangen zu einer Teufelsschar, die wie folgt farblich codiert wird: „wie getân waere / des vil übelen tiuvels luot? / ez hete grimmigen muot, / ez was swarz als ein kol / unde was nîdes vol, / des ist unlougen: fiurîn wâren sîniu ougen / sîn zende wîz als ein snê / si tâten den armen sêlen wê; / ez hete îsnîne klâ: / in dem bilde wârñ sî dâ.“⁸⁶

Diese Teufelsschar ist also schwarz, weiß, feurig bzw. rot und „eisern“

codiert. Diese Farbkombination wird im Mittelalter oft zur Beschreibung (vor allem weiblicher) Schönheit verwendet:

⁸¹ TNUGDALUS, Vers 1005 – 1010.

⁸² TNUGDALUS, Vers 1078.

⁸³ Manfred Kern: *Vulcanus*, in: Manfred Kern, Alfred Ebenbauer [Hrsg.]: *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Berlin, New York: 2003, S. 674.

⁸⁴ Kern 2003, S. 674.

⁸⁵ Vgl. z.B.: Johannes Grabmayer: *Visio quam Ulricus sacerdos vidit. Die Vision des Propstes Ulrich von Völkermarkt im Jahre 1240*, in: *Mediaevistik* Bd. 9, Frankfurt a. Main: 1996, S. 193.

⁸⁶ TNUGDALUS, Vers 1252 – 1262.

Es lässt sich im Hinblick auf die Farbigkeit des Idealbildes Folgendes beobachten: Farbnennungen treten gehäuft bei der Beschreibung von Haut, Augen, Haar, Wangen und Mund auf. Die Haut ist meist von reinem Weiß, im Gesicht sowie am gesamten Körper [...] Die Wangen sind rot oder rosenrot; in Kombination mit dem restlichen Gesicht sind auf ihnen Weiß und Rot in perfektem Mischungsverhältnis zu finden [...] Der Mund ist süß und rot, klein, geschwungen und lieblich [...] Brauen und Haare runden das Antlitz ab. Die Augenbrauen sind meist braun, ihr dunkler Kontrast vervollständigt die weiß-rot-schwarze Farbtrias [...] In Bezug auf Haarfarben ist eine deutliche Bevorzugung des Blonds festzustellen, beschrieben als *val* oder gelb wie Gold.⁸⁷

Dieses gesamte Schema wird hier ins Hässlich-Dämonische verdreht. Die Haut ist nicht ‚schönheitsidealtauglich‘ weiß, sondern schwarz, das Weiß wird den Zähnen statt der Haut zugewiesen. Nicht die Lippen sind rot, sondern die Augen, statt der Assoziation mit Gold findet man die Beschreibung der eisernen Klauen. Diese Szene zeigt meines Erachtens äußerst eindrucksvoll, inwiefern Farbbeschreibungen für die *Visio Tnugdali* eine wichtige Rolle spielen. Der ordnungsstiftende Sinn des Schönheitsschemas Schwarz-Weiß-Rot wird durchbrochen und dadurch ins Hässliche verkehrt.

Bei dieser Teufelsschar handelt es sich um ein Beispiel für die eingangs erwähnten ‚Hilfsteufel‘, die hierarchisch dem Oberhaupt der Hölle unterstehen.

Ebendieser ‚Oberteufel‘ beziehungsweise Höllenfürst wird gleich daran anschließend von Tundalus‘ Seele und dem Engel aufgesucht.

⁸⁷ Carolin Oster: *Die Farben höfischer Körper: Farbattribuierung und höfische Identität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanromanen*, Berlin: 2014, S. 52 – 54.

7.2. Visio Tnugdali: Farbliche Codierungen Lucifers

Die Beschreibung des Teufels gestaltet sich wie folgt:

Er was unmaezlîchen grôz / er was swarz als ein rabe, / er was in micheler ungehabe, / er hete tugende dehein. / in menschlichem bilde er schein / von houbte unz an die fûeze. / Er ist unsûeze. / Er het viel der hende, / an des lîbes ende / einen vreislîchen zagel, / der het manegen îsnînen nagel, / manegen hâken krumben / dâ mit er die tumben / quelt unde stichet / swenn er die sünde richet, / der selbe vâlant: / ein iegelîchiu hant / diu was wol zehenzic klâfter lang. / owê wie der tiuvel stanc!⁸⁸

Luzifer ist also schwarz, riesig und hat viele Hände. In der Fassung von Bruder Marcus wird die Anzahl der Hände mit tausend genauer spezifiziert.⁸⁹

Die Farbe Schwarz als Attribut des Teufels überrascht kaum, wenn man die eingehenden Erläuterungen zu Schwarz als ursprüngliche Farbe des Teufels (siehe Punkt 7) berücksichtigt. „Auch die riesige Statur des Teufels hat ihren Grund, schließlich sind in allen Mythologien die Riesen gewöhnlich böse“⁹⁰, schreibt Arturo Graf.

In der Figur des Luzifer in der *Visio Tnugdali* könnte ein neuerlicher Verweis auf antike Mythologie gezogen werden, bedenkt man Grafs weitere Ausführungen: „In der Visio Tnugdali [...] ist der ewig auf dem Bratrost schmorende Fürst der Dämonen nicht nur riesengroß, sondern hat auch wie Gaias und Uranos' Sohn Briareus hundert Arme.“⁹¹ Die Assoziation des Luzifer in der Visio Tnugdali mit Briareus findet sich auch an anderen Stellen:

In der berühmten Version des Ritters Tundal [...] liegt Lucifer gleichfalls in der Tiefe der Hölle, angefesselt, von unzähligen kleinen Teufeln umgeben [...] Lucifer hat Menschengestalt, aber von Riesengröße, und ist rabenschwarz. Wie Briareus hat er eine Menge Hände, jede mit zwanzig Fingern und Krallen, womit er nach den Verdammten greift, um dieselben zu fressen.⁹²

Der Briareus der antiken Mythologie – ein Hekantocheire – wird mit dem Tartaros⁹³, aber auch mit dem Ätna⁹⁴ verbunden. Eine Anspielung auf Briareus würde sich also nahtlos in all die anderen Verweise auf antike Mythologie in der *Visio Tnugdali*

⁸⁸ TNUGDALUS, Vers 1294 – 1312.

⁸⁹ Vgl.: VISIO TNUGDALI, S. 36.

⁹⁰ Graf 2009, S. 36.

⁹¹ Graf 2009, S. 36.

⁹² Wolfgang Menzel: *Christliche Symbolik* Bd. 2, Regensburg: 1855, S. 47

⁹³ Vgl. z.B.: Art. *Hekantocheiren*, in: Kai Brodersen, Bernhard Zimmermann [Hrsg.]: *Kleines Lexikon mythologischer Figuren der Antike*, Stuttgart: 2015, S. 63-64 oder Johann Baptist Friedreich: *Die Realien in der Iliade und Odyssee*, Erlangen: 1856, S. 127.

⁹⁴ Vgl. z.B. Friedreich 1856, S. 127.

einordnen. Wie zuvor bei Acherons und Vulcanus können im Zusammenhang mit Briareus Parallelen zu einer antiken Unterwelt und zu Vulkanen gezogen werden.

Doch auch ein anderer Verweis auf die Antike wäre möglich: So ist der Luzifer der *Visio Tnugdali* „mit îsnînen banden“⁹⁵ auf einem Rost festgekettet. Nun ist eine Figur aus der Antike ebenfalls bekannt dafür, als Strafe sein Dasein festgeschmiedet fristen zu müssen: Prometheus. Auch eine Anspielung auf jenen würde an dieser Stelle Sinn ergeben. Prometheus lehnte sich ebenso wie Luzifer gegen Gott auf und wurde dafür bestraft – festgeschmiedet wurde Prometheus bemerkenswerterweise von Hephaistos bzw. Vulkan, der ja bereits an früherer Stelle aufgetreten ist.

Ob nun ein Zitat auf Briareus oder auf Prometheus stattfindet – die antiken Mythen werden in der *Visio Tnugdali* mit christlichen Vorstellungen verknüpft bzw. überzogen - wie etwa, als der *angelus interpres* auf den Engelssturz verweist:

ez ist alsô guot wir dagen, / wan iu niemen kann vol sagen / die jaemerlichen getât /
die dâ hât der unflât, / do er sînen schephaere verkôs / und mêre schönheit verlôs, /
denn ie kein engel gewunne, / er was liehter dan diu sunne: / des hât im got enbun-
nen / dem er ist entrungen, / und hiez in werden jaemerlîch, / daz er nû niemen ist
gelîch.⁹⁶

Im Laufe der *Visio Tnugdali* wird also an verschiedensten Stellen auf alte Bilder und Vorstellungen zurückgegriffen; diese werden sozusagen „im Dienst des Evangeliums nutzbar“⁹⁷ gemacht.

Die Vorstellungen von Hölle und Teufel werden somit im Falle der *Visio Tnugdali* aus älteren Bildern übernommen, teilweise beibehalten und teilweise neu zusammengefügt. Somit wird der Teufel mit Bedeutungen aufgeladen beziehungsweise besetzt. Sowohl die Vorstellungen als auch die Farbigkeit, mit denen er an dieser Stelle besetzt wird, sind keineswegs neu, was allerdings mit der Vermutung konform geht, dass Schwarz in gewissem Sinne die ursprüngliche Farbe der Dämonen und des Teufels ist.

In der *Visio Tnugdali* erscheint der Höllenfürst in monströser schwarzer Gestalt. Auch Erscheinungen des Teufels in menschlicher Gestalt mit schwarzer Hautfarbe sind jedoch möglich und eröffnen neben dem Antikenbezug weiteren Interpretationsspielraum, wie das nächste Textbeispiel zeigen soll.

⁹⁵ TNUGDALUS, Vers 1354.

⁹⁶ TNUGDALUS, Vers 1329 – 1340.

⁹⁷ Friedrich von Bezold: *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn/Leipzig: 1922, S. 4.

7.3. Antoniuslegende

Die Antoniuslegende in ihren verschiedensten Fassungen gilt als prägend für das Mittelalter. Die *Vita Antonii*, verfasst von Athanasios von Alexandria, datiert auf 356-373 n. Chr.,⁹⁸ kann „als Schlüsseltext am Übergang von der klassischen zur christlichen Spätantike“⁹⁹ gesehen werden. Evagrius von Antiochia übersetzte den Text wenige Jahre später vom Altgriechischen ins Lateinische, woraufhin er stark rezipiert wurde.¹⁰⁰

Im Folgenden wird die mittelhochdeutsche Bearbeitung der Antoniuslegende aus dem Väterbuch behandelt. Der namentlich nicht bekannte Verfasser des Väterbuchs setzt die Antoniuslegende an den Beginn des Textes, wodurch vermutet werden kann, dass er dieser Legende eine zentrale Rolle zugestand. Datiert wird die Entstehungszeit des Väterbuches etwa auf das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts.¹⁰¹

Die Antoniuslegende des Väterbuches beginnt mit einer kurzen Schilderung der Kindheit des in Ägypten geborenen Antonius. Er wird als Figur eingeführt, die seit seiner Kindheit von den Eltern christlich erzogen wurde. Bereits in Vers 307 wird vom Tod seiner Eltern berichtet. „Kummerlicher mut“¹⁰² ergreift Antonius, da er mit seinem Erbe nicht umzugehen weiß. Er verkauft daraufhin sein Hab und Gut, erst nur seinen eigenen Anteil des Erbes, später auch den seiner Schwester, um den Erlös an Arme zu verschenken – dies stellt den ersten Schritt in sein Leben als Asket bzw. Wüsteneremit dar. Der Teufel erfährt von Antonius` Lebenswandel, der ihm wenig behagt, und beginnt – im Endeffekt vergeblich – mit seinen Versuchen, ihn zu verführen.

Als Eremit wird Antonius von verschiedenen Erscheinungsformen des Teufels aufgesucht. Die Antoniuslegende bietet eine wahre Fundgrube an diversen Teufelsformen. Zuerst nimmt der Teufel „eines wibes bilde“¹⁰³ an, um Antonius zu verführen, also eine klassische Erscheinungsform in verführerischer Menschengestalt. Als dies nicht fruchtet, tritt der Teufel in einer weiteren Form auf, nämlich als „kint morvar“¹⁰⁴ – also als Knabe mit dunkler Haut. Später versucht der Teufel noch auf andere Arten,

⁹⁸ Vgl.: Johannes Traulsen: *Heiligkeit und Gemeinschaft: Studien zur Rezeption spätantiker Asketenlegenden im 'Väterbuch'*, Berlin/Boston: 2017, S. 77.

⁹⁹ Traulsen 2017, S. 78.

¹⁰⁰ Vgl.: Traulsen 2017, S. 79.

¹⁰¹ Vgl. z.B.: Dorothea Borchardt, Konrad Kunze: Art. *Väterbuch*, in: Burghart Wachinger [Hrsg., u.a]: *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon* Bd 10, Berlin/Boston: 2011, S. 164.

¹⁰² ANTONIUSLEGENDE, Vers 309.

¹⁰³ ANTONIUSLEGENDE, Vers 642.

¹⁰⁴ ANTONIUSLEGENDE, Vers 701.

Antonius zu bekämpfen: Er hetzt ihm mehrere seiner Gefährten, also eine ganze Teufelsschar, auf den Hals, danach wird Antonius von „ieglich schedelich tier“¹⁰⁵, nämlich Löwen Wölfen, Bären, Stieren und auch Schlangen heimgesucht. Das Hauptaugenmerk soll natürlich auf der Erscheinungsform als dunkelhäutiger Knabe liegen.

Das Auftreten des Teufels in dunkelhäutiger Menschengestalt ist nicht nur in der Antoniuslegende zu finden; diese Erscheinungsform wird auch bei Roskoff als mögliches Beispiel genannt.¹⁰⁶ Wie bei allen anderen menschlichen Erscheinungsformen des Teufels sind abstoßend-bedrohliche, abstoßend-groteske und auch verführerische dunkelhäutige Menschengestalten möglich¹⁰⁷. Doch wie verhält es sich in der Antoniuslegende?

Das Aussehen des Kindes wird wie folgt beschrieben:

„Do erschein des tuvels craft / Als ein kint morvar, / Swarz und ungetesche gar. / In sulcher forme er fur in kam / Weinende, als im do gezam, / Und geliez als im were we.“¹⁰⁸ Die Beschreibung als ‚ungetesche‘ macht bereits deutlich, dass es sich nicht um eine verführerische Menschengestalt, sondern um eine abstoßende Menschengestalt handelt.

Auffällig ist die Selbstbeschreibung des Teufels an dieser Stelle, welche wie folgt lautet: „Ich bin der unkusche geist: / Unkusche ist genant mine name. / Des ich nih-tesniht mich schame.“¹⁰⁹

Das lässt im ersten Moment trotz der Kindergestalt wieder an eine sexuelle Interpretation dieser Teufelsfigur denken und tatsächlich scheinen besonders Wüstenheilige häufig pädophile Phantasien zu haben:

Schon in der frühchristlichen Blütezeit des Einsiedlerlebens und Zönotitentums wurde so mancher Wüstenheilige, der dem Glanz der Welt entsagen wollte und sich deshalb in die Einsamkeit des Gebets zurückgezogen hatte, von päderastischen Phantasien heimgesucht.¹¹⁰

Dennoch halte ich eine sexuelle Deutung dieser Teufelsgestalt für unwahrscheinlich, nicht zuletzt deshalb, weil an mehreren Stellen nicht nur die Hässlichkeit, sondern auch die Armseligkeit dieser Erscheinungsform sowie Antonius‘ mitleidige Ver-

¹⁰⁵ ANTONIUSLEGENDE, Vers 1075.

¹⁰⁶ Vgl.: Roskoff 1987, S. 319.

¹⁰⁷ Vgl. z.B.: Martin 1993, S. 23-26.

¹⁰⁸ ANTONIUSLEGENDE, Vers 700-705.

¹⁰⁹ ANTONIUSLEGENDE, Vers 724-726.

¹¹⁰ Martin 1993, S. 25.

achtung ihr gegenüber herausgehoben wird. Tatsächlich trägt der Teufel der Antoniuslegende in dieser Form bemitleidenswerte Züge, die ihn schwach erscheinen lassen – er hat die Gestalt eines Kindes, weint und gebärdet sich, als ob er Schmerzen hätte.

Antonius bringt so etwas wie Mitleid oder zumindest Verachtung ihm gegenüber auf: „So bist du doch ein armez wiht“¹¹¹, äußert er dem Teufel gegenüber, kurz bevor dieser verschwindet. Mit dem bedrohlich-erschreckenden Satan der *Visio Tnugdali* hat diese Teufelsgestalt nichts gemeinsam, das Kind ist „bereits durch die Sprache gewissermaßen verniedlicht und neutralisiert und kein schwarzes Monstrum riesenhafter Gestalt“.¹¹²

Tatsächlich betont Antonius auch, sich vor diesem Teufel nicht zu fürchten: „Hinnen furder so wil ich / Nimmer me gefurhten dich“.¹¹³ Der Knaben-Teufel der Antoniuslegende ist also weder als verführerisch noch als bedrohlich anzusehen – er scheint ganz im Gegenteil sogar etwas Grotesk-Bemitleidenswertes an sich zu haben und ist durch den christlichen Glauben des Antonius überraschend leicht zu überwinden.

Ein Ansatz zur Interpretation dieser nicht-bedrohlichen Teufelsfigur findet sich bei Peter Martin. Sieht man den Teufelsknaben der Antoniuslegende als Symbol für Heiden, eine Art „Erz-Heide“¹¹⁴, würde sich diese Deutung durch den Kreuzzug-Bezug gut in den geschichtlichen Kontext einfügen. Wird aus dem dunkelhäutigen Kind ein Sinnbild für das Heidentum selbst, ließe sich auch die Nicht-Bedrohlichkeit der Figur erklären: Durch den christlichen Heiligen Antonius wird das unkeusche, aber durchaus auch als bemitleidenswert dargestellte Heidentum ohne größere Mühe überwunden, oder, wie Peter Martin es ausdrückt:

Die potentiellen Gefahren, die sich aus dem Widerspruch zwischen Gläubigen und Nichtgläubigen ergaben, ließen sich auf diese Weise am besten aus der Welt schaffen; die schwarzen Gespenster wurden durch die Taufe gebannt. Das Verfahren hatte den Vorteil, daß es sich mit dem universellen Machtanspruch verbinden ließ, der die Kirche Christi von jeher auszeichnete.¹¹⁵

¹¹¹ ANTONIUSLEGENDE, Vers 780.

¹¹² Andreas Mielke: *Nigra sum et formosa: Afrikanerinnen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Texte und Kontexte zum Bild des Afrikaners in der literarischen Imagologie*, Stuttgart: 1992, S. 87.

¹¹³ ANTONIUSLEGENDE, Vers 787-788.

¹¹⁴ Martin 1993, S. 22.

¹¹⁵ Martin 1993, S. 27.

Es wäre sicherlich möglich, neben der schwarzen abstoßend-monströsen Satansfigur der *Visio Thugdali* und der schwarzen, als abstoßend-bemitleidenswerten gezeichneten Teufelsfigur des Väterbuches auch eine schwarze verführerische Teufelsgestalt zu finden. Besonders die Königin von Saba wurde immer wieder als verführerisch-schwarze Gestalt mit teuflischen Absichten genannt¹¹⁶ – jedoch handelt es sich eben um eine Gestalt mit teuflischen Absichten, nicht um den Teufel in Frauengestalt. Deshalb erscheint mir dieses Beispiel nicht als relevant genug für mein Vorhaben, die Farben des Teufels zu behandeln.

Außerdem ist schwarz natürlich nicht die einzige Farbe, mit der der Teufel codiert wird, denn sonst wäre vorliegende Arbeit an dieser Stelle abgeschlossen. Um zu zeigen, wie die Besetzbarkeit des Teufels mit anderen Farben als Schwarz vonstattengeht, ist sicherlich das Gegenteil von Schwarz ein geeignetes Beispiel: Weiß.

¹¹⁶ Vgl.: Martin 1993, S. 27.

8. Weiß

Bis zur heutigen Zeit wird – zumindest in der europäischen Kultur – Weiß tendenziell mit Gut, Schwarz tendenziell mit Böse assoziiert – und „im Mittelalter ist die Assoziation des Gegensatzes von Gut und Böse ebenfalls die gängige Deutung beider Farben.“¹¹⁷ Die Bedeutungen von Weiß sind vielfältig, aber eigentlich ausschließlich positiv:

Allgemein ist Weiß die Farbe des Reinen, des Unschuldigen und des Bekenntums (*confessio*). Sie wird oft auf die menschliche Tugendhaftigkeit bezogen, insbesondere auf den Glauben (*fides*). In der Visionenliteratur ist deshalb Weiß Zeichen und Merkmal der Heiligkeit. Die „Amici“ des Herrn sind oft *lineis albis* bekleidet. Weiß als Farbe der Gewänder findet in der christlichen Praxis überall Verwendung: vom Taufkleid der Katechumenen bis zur liturgischen Bekleidung der Priester.¹¹⁸

Auch als Schönheitstopos¹¹⁹, als Zeichen der Einzigartigkeit¹²⁰, als Farbe der Hoffnung oder Keuschheit in der Minnefarbsymbolik¹²¹ bringt Weiß positive Assoziationen mit sich.

Wie kann der Teufel also weiß oder hell konnotiert sein? In den folgenden Textbeispielen – dem *Prosalancelot* und Lutwins *Adam und Eva* wird der Teufel als weiß bzw. hell codiert – beide Beispiele sollen gegenübergestellt werden, um Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Erzählmustern zu unterstreichen.

¹¹⁷ Britta Bußmann: *wîz aise ein swane - brun aise ein bere – rôl*, in: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin/Boston: 2011, S. 490.

¹¹⁸ Mihai-D. Grigore: *Weißer Pilger, Rote Verdammte*, in: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin/Boston: 2011, S. 688.

¹¹⁹ Vgl.: Martina Giese: *Kostbarer als Gold*, in: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin/Boston: 2011, S. 672.

¹²⁰ Vgl.: Giese 2011, S. 671.

¹²¹ Silvan Wagner: *Die Farben der Minne: Farbsymbolik und Autopoiesie im ‚Gürtel‘ Dietrichs von der Glezze*, in: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin/Boston: 2011, S. 551.

8.1. Prosalancelot: Verschiedene Teufelsbegegnungen¹²²

Im Verlaufe eines Teiles des *Prosalancelot* – der *Queste* – tritt der Teufel immer wieder als Figur auf. Um Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser Teufelsbegegnungen herauszuarbeiten, soll zuerst ein kurzer Überblick über die Handlung erfolgen, der sich speziell auf Farbbeschreibungen im Zusammenhang mit dem Teufel konzentriert.

Die erste der Teufelserscheinungen hält wenige Überraschungen bereit. Die Erlöserfigur Galaad hebt eine Grabplatte an und der Teufel erscheint „heeßlichst und die grüselichst in eins mannes figur“¹²³ – es handelt sich also um eine Erscheinung in abstoßender Menschengestalt.

An anderer Stelle wird der Teufel durch einen frommen Mann heraufbeschworen – er erscheint wiederum in hässlicher/schrecklicher Gestalt: „Mit dem ging der gût man in die capelle und nam ein buch und ein stole und ging wiedder uß und hub an zu beschweren den fynt [...] vor im in eyner also hesselicher figuren das keyns menschen hercze enwere in der werlt; es mûst sich fochten.“¹²⁴ Eine farbliche Codierung des Teufels findet in beiden Szenen nicht statt.

Auch in zwei weiteren Szenen, in denen der Teufel auftritt, wird er – beziehungsweise *sie*, da der Teufel in beiden Szenen Frauengestalt annimmt – nur über Umwege farblich codiert. Die Szenen sind jedoch im Kontext der späteren farblichen Besetzung relevant. Beide Male versucht der Teufel in Frauengestalt, Männer zu verführen – zuerst Parceval, dann Bohort.

¹²² Der Grundaufbau der Zusammenfassung folgt einer von der Autorin verfassten Seminararbeit aus dem Sommersemester 2019 mit dem Titel *Teufel, Königin, Sündenfall: Ginover und der böse Feind im Verlauf des Prosalancelot*, verfasst im Rahmen des Masterseminars *ÄdL: Gralssuche und Artustod*, geleitet von Dr. Matthias Däumer, M.A.

¹²³ PL, V, S. 76, Vers 11-12.

¹²⁴ PL, V, S. 238, Vers 3-7.

8.2. Parcevals Versuchung: Kombinationen von Farben

Parcevals Verführung verläuft in zwei Teilen: Das erste Mal begegnet er dem Teufel im Wald. Der Teufel hat Frauengestalt angenommen, wird jedoch nicht genauer beschrieben, sondern schlicht als „wip“¹²⁵ bezeichnet. Da Parcevals Pferd zuvor erstochen wurde, schenkt die Frau ihm ein neues Pferd – es ist „schwarcz das es wunderlich anzusehen was“.¹²⁶ Der Teufel wird also nicht selbst schwarz codiert, stattdessen wird sein Geschenk; das Pferd, als schwarz beschrieben. Diese erste Begegnung endet glimpflich, Parceval entdeckt den Trug und bekreuzigt sich, was den Teufel verschwinden lässt:

Und da der fynt fült sich geladen mit dem heiligen crúcz, das im vil zu schwer was zu tragen, da schüt er sich und schied von Parczifal und fúr in das waßer brüllende und schryende, und geschach zu hant das das waßer wart enczündet an als vil enden mit clarer flammen, das er wondte das es brente.¹²⁷

Auch in dieser Szene findet auf den ersten Blick keine definitive farbliche Codierung statt, das brennende Wasser gestaltet sich jedoch dennoch überaus interessant: Die Flammen werden als *clar*¹²⁸, also als hell beschrieben. Der Handlungsort ist zwar nicht die Hölle, dennoch stellt sich die Frage, ob Feuer, das mit dem Teufel in Verbindung steht, nicht automatisch Höllenfeuer sein müsste – welches laut Pastoureaux ja eben *kein* Licht verbreitet.

Auf den zweiten Blick steckt die Szene also voller Widersprüche – das brennende Wasser, das ja schon von Grund auf einen Widerspruch darstellt, fällt mit der Widersprüchlichkeit des hellen, strahlenden ‚Teufelsfeuers‘ zusammen.

Nachdem Parceval den Trug erkannt hat, erkennt er, dass er auf einer wilden Insel gelandet ist, wo nach einigen weiteren Szenen die zweite Teufelsbegegnung folgt. Auf der Insel legt ein schwarzes Schiff an, begleitet von einer Krähe – das Erscheinen des Besuchers, bzw. der Besucherin wird also bereits schwarz codiert.

Als das Schiff angelegt hat, betritt Parceval es und begegnet einer Frau – sie wird als „ußér maßen schön“¹²⁹ und als kostbar gekleidet beschrieben. Nach einer Weile bittet sie Parceval in ihr Zelt, bewirtet ihn mit köstlichen Speisen und macht ihn be-

¹²⁵ PL, V, S. 180, Vers 35.

¹²⁶ PL, V, S. 182, Vers 16.

¹²⁷ PL, V, S. 182, Vers 33-35 – S. 184, Vers 3.

¹²⁸ Vgl.: PL, V, S. 184, Vers 2.

¹²⁹ PL, V, S. 208, Vers 11.

trunken. In diesem Zustand bittet Parceval sie „umb die mynne“¹³⁰ und wird im Endeffekt nur durch reinen Zufall vor dem Verlust seiner Jungfräulichkeit bewahrt: Parcevals Blick fällt zufällig auf den Knauf seines Schwertes, auf dem ein rotes Kreuz eingraviert ist. Als er sich daraufhin bekreuzigt, löst sich das Zelt in Nebel und Rauch auf. Der Teufel in Frauengestalt fährt von Flammen begleitet im Schiff davon: „Und Parczifal sach ein als groß wetter das ir volgete, das yn ducht das alles das holcz in der welt were enpfenget. Und das schiff von dem fure fûre also brinnende das keyn susen von dem winde mocht also bald faren als yn duchte.“¹³¹

Das schwarze Schiff und die Flammen ergeben also eine schwarz-rote Codierung – eine klassische negative Farbkombination: „For medieval culture, the combination of red and black was particularly negative.“¹³² Wiederum werden die Elemente Wasser und Feuer miteinander verknüpft – eine Kombination, die schon an sich widersprüchlich ist, und mit der ‚Falschheit‘ der Farbkombination einhergeht. Weitere Farbigkeit in dieser Szene ergibt sich durch das rote Kreuz auf Parcevals Schwertknauf, das seine zufällige Rettung vor dem Teufel bewirkt.

Es scheint an dieser Stelle also in erster Linie um Farbkombinationen zu gehen – das Rot, das mit Schwarz kombiniert wird, wird dem Teufel zugewiesen. Auf der anderen Seite steht das Rot des Kreuzes auf Parcevals Schwertknauf. Mit ebendiesem Schwert sticht er sich in einem Akt der Selbstbestrafung in den Fuß, gleich nachdem der Teufel verschwunden ist. Er vergießt „synes blûtes viel von der wunden.“¹³³ Schließlich bricht die Nacht herein:

Und da er sach die nacht schynen also drûbe und also schwarcz in der welt, da legt er syn heubt uff synen halsberg und macht ein crucz an syn stirn und bat unseren herren gott durch syn gnade das er yne behute in alsolcher maßen das der tûfel keyn macht hett über yne.¹³⁴

Sobald der Tag anbricht – die Farbkombination aus schwarzer Nacht und dem roten Blut Parcevals also aufgebrochen wird – naht tatsächlich Hilfe: Ein weißes Schiff, das einen frommen Mann heranträgt.

Dadurch wird das Rot wiederum mit einer anderen Farbe – Weiß – kombiniert und die beiden konträren Farbkombinationen sind komplett. Der Teufel wird mit dem schwarzen Schiff, der Krähe und dem Feuer schwarz-rot gefärbt, wobei die Kombina-

¹³⁰ PL, V, S. 216, Vers 17.

¹³¹ PL, V, S. 218, Vers 16-19.

¹³² Pastoureau 2017, S. 99.

¹³³ PL, V, S. 220, Vers 14-15.

¹³⁴ PL, V, S. 220, Vers 15-19.

tion aus Feuer und Wasser parallel auf eine Kombination hinweist, die nicht existieren kann bzw. darf. Auch die Schwärze der Nacht fügt sich in diese schwarz-rote Kombination ein.

Die rot-weiße Rettung Gottes wiederum kommt in zwei Etappen: Erst wird Parceval von dem roten Kreuz auf seinem Schwertknauf gerettet und vergießt daraufhin in einem Selbstbestrafungsakt sein eigenes Blut. Sowohl die Assoziation von Rot mit Feuer als auch jede mit Blut sind beliebt: „Red [...] refers alway and everywhere to fire and blood.“¹³⁵

Nach eifrigen Gebeten Parcevals naht das rettende weiße Schiff, das dem roten Blut das benötigte Weiß hinzufügt: Durch seine Hinwendung zu Gott wird also aus der negativen Farbkombination eine positive: Rot-Weiß.

Ebenjener fromme Mann in dem weißen Schiff bestätigt Parceval nun endgültig, dass es sich bei der Frau um den Teufel handelte. Wie der *angelus interpres* in der Visio Tnugdali verweist er auf den Engelssturz:

Nun höre: Die jungfrau, mit der du hast gerett, das ist der fynt und der meyster von der hellen, der über alle fynde hat macht. Und es ist ware das sie hie vor was in dem hýmmel und in der gesellschaft der engel und was also schön und also lieht und also clare. Und durch die schone überhup er sich und wolt sich machen glich dem obern.¹³⁶

Es wird also dezidiert auf die frühere Schönheit des Teufels als ursprünglicher heller Engel verwiesen.

¹³⁵ Pastoureau 2017, S. 22.

¹³⁶ PL, V, S. 222, Vers 28-33.

8. 3. Bohorts Versuchung: Vom schwarzen zum weißen Teufel

Eingeleitet wird Bohorts Versuchung durch einen Traum, auf den im Laufe des Kapitels immer wieder zurückgegriffen wird:

Und als bald als er was entschlaffen, da ducht yne das fúr yne keinen zwen vogel, und der ein was wiß als ein schwane und in eyne schwanen größe, und der ander was wúnderlich schwarcz und was nit von großem alter. Und er besah yne, wann es ducht yne ein rabe syn, und er was sere schön von der schwercze die er hett. Der wiß vogel kam zu im und sprach: »Woltestu mir dienen, ich gebe dir alle die hochkeyt von der welt und machen dich also schön und also wiß als ich bin.« Und er fragt yne, were er were. »Siehestu nit, wer ich bin, also wiß und also schön und noch gnung me dann du wenest?« Und da mit fure er hinweg. Und zuhant kam der swarcz vogel und sagt im: »Es muß syn das du mir dienest morn frúwe und solt mich nit darumb haßen das ich schwarcz bin. Wiß, das besser ist myn schwercze dann ander wißikeyt.«¹³⁷

Nach diesem Traum verläuft Bohorts Versuchung wie Parcevals Versuchung in zwei Teilen. Eingangs steht eine Szene, in der er entscheiden muss, wem er zu Hilfe kommen will: Seinem Bruder Lionel, der von zwei Männern entführt wurde, oder einer jungen Frau, die von einem Ritter verschleppt wird. Er entscheidet sich dafür, der Frau zu Hilfe zu eilen, und überwältigt ihren Entführer.

Nachdem die Frau gerettet ist, macht Bohort sich auf die Suche nach seinem Bruder und trifft schließlich auf einen Mann, der auf einem Pferd reitet, das „schwerczer dann ein more“¹³⁸ ist. Dieser Mann zeigt Bohort die Leiche seines Bruders. Bohort will ihn begraben und der Mann führt ihn zu einer merkwürdigen Kapelle, beziehungsweise zu einem Gebäude, das aussieht wie eine Kapelle: „Da furen sie nit ferre das sie vor yn sahen eyne torn hoch und starck, dar vor stunt ein alt huß in glichnuß einer capellen.“¹³⁹

In diesem Gebäude gibt es allerdings kein Anzeichen dafür, dass es sich tatsächlich um ein Gotteshaus handelt: „Da sah er uff und nyder, wan er ensach noch win noch waßer noch crucz noch kein warhafftig zeichen unsers herrn Jhesu Cristi.“¹⁴⁰

Dennoch behauptet der Mann, ein Priester zu sein. Er deutet Bohort auch seinen Vogeltraum aus:

Der vogel der da kam zu dir in eins vogels wise eyne schwanen glich, bedútet ein jungfrauwe die dich lieb sol han und dich lang gemeynet hat und sol kurzlich zu dir

¹³⁷ PL, V, S. 336, Vers 28 – S. 338, Vers 6.

¹³⁸ PL, V, S. 348, Vers 27-28.

¹³⁹ PL, V, S. 350, Vers 28-30.

¹⁴⁰ PL, V, Vers 32-35.

kumen und sol dich bitten das du ir bule wollest syn und by ir wollest schlaffen [...] Der schwarcz vogel bedut ein groß mitliden das du solt han ihr zu versage.¹⁴¹

Kurz darauf folgt der zweite Teil der Verführung: Bohort wird in den Turm geführt, in einen kostbaren Mantel gehüllt und auf ein schönes Bett gesetzt. Schließlich erscheint „ein jungfrauwe, also schöne und also weydelich, das sie scheyn mit ir han alle die schonheit von der welt, und hett auch die schönsten cleyder von der welt.“¹⁴² Die Frau bittet Bohort, mit ihr zu schlafen:

Wann myn groß hoffenung, die ich allwegen han gehabt zu uch, hat mir myn hercz darczu bracht, das ich das muß sagen das ich lang han verholen. Darumb bitten ich uch, lieber fruntlicher frunt, dar ir wollent thun das ich uch bitten: das ir diße nacht wollent by mir schlaffen.¹⁴³

Bohort weigert sich jedoch, woraufhin die Frau mit ihrem eigenen Selbstmord und auch dem Selbstmord zweihundert weiterer Frauen droht. Als Bohort weiterhin ablehnt, stürzen die Frauen sich tatsächlich vom Turm – und daraufhin wird die gesamte Szene mit lautem Gebrüll und Geschrei als Trugbild des Teufels aufgelöst.

Erst danach erhält Bohort in einem Kloster weiß gekleideter Mönche von einem frommen Mann die zweite Deutung seines Vogeltraumes:

Umb den schwarczen vogel soltu Jhesum Cristum verstan, der da sprach: >Ich bin schwarcz, wann ich bin schön, wiß, das viel beßer ist myn schwercze dann ander wiße ist.< By dem wißen vogel, der da was als ein schwan, soltu verstan den fynt, und ich sol uch sagen by dem: Der schwan ist ußwendig wiß und innwendig schwarcz, das glicht sich dem glißner, der da ußwendig schön und wiß ist.¹⁴⁴

Der Teufel wird an dieser Stelle also eindeutig weiß codiert. Es ist zu beachten, dass der Teufel in dieser Szene nicht als handelnde Figur auftritt, sondern ausschließlich im Rahmen eines Gleichnisses als weiß beschrieben wird – Bohort bleibt nur ein träumender Beobachter. Als der Teufel darauffolgend als Charakter auftritt, wird ihm bei der ersten Begegnung durch das Pferd das klassische Schwarz zugeschrieben, im Rahmen der Verführungsszene erhält er keine farbliche Codierung.

Dennoch fügt sich die weiße Farbe des Teufels in Bohorts Vogeltraum in gewisser Weise nahtlos in die vorherigen Teufelsbeschreibungen im Prosalancelot ein:

¹⁴¹ PL, V, S. 352, Vers 9-17.

¹⁴² PL, V, S. 354, Vers 20-23.

¹⁴³ PL, V, S. 356, Vers 8-13.

¹⁴⁴ PL, V, S. 364, Vers 29 – S. 366, Vers 1.

Obgleich diese Deutung der beiden Farben ungewöhnlich ist, fügt sich die Auslegung des Abtes in die Episode um Bohorts Versuchung; verbirgt sich doch hinter dem schönen Schein – wie im Falle der Dame, die den Ritter in Versuchung führt, – der Teufel, und auch der ‚Geistliche‘, der Bohort vorwirft, seinen Bruder getötet zu haben, entpuppt sich als Lügner im Dienste des teuflischen Widersachers.¹⁴⁵

Man könnte sogar die Frage in den Raum stellen, ob alle Teufelsbegegnungen auf genau diese Szene zulaufen. Ein gewisser Steigerungscharakter wäre durchaus zu erkennen: Während Galaads Teufelsbegegnungen noch auf klassische Art und Weise dem Kalokagathie-Ideal entsprechen – der Teufel tritt in hässlicher Gestalt auf – werden ihm in Parcevals und Bohorts Versuchung zwar noch klassische Teufelsfarben, rot und schwarz, zugeschrieben – er tritt jedoch in verführerischer, schöner Gestalt auf und läuft somit bereits dem Kalokagathie-Ideal zuwider.

Die Farbe Weiß wird nach wie vor klassisch als positive und schöne Farbe betrachtet, wie an der Deutung des frommen (weißen) Mönches zu erkennen ist. Dieser nennt jedoch nun eine Möglichkeit, wie der Teufel in weiß auftreten kann, nämlich als Heuchler, der sich verstellt und sich für diesen Zweck auch die weiße, positiv behaftete Farbe zunutze macht. Prinzipiell lässt sich dieser ‚Täuschungscharakter‘ sowohl bei Parcevals als auch bei Bohorts Versuchung klar erkennen – das Ziel ist Verführung. Die sexuelle Versuchung wird hierbei mit dem Ziel benutzt, zum Bösen zu verführen.

Bohorts Vogeltraum ist in Hinblick auf die Farbe des Teufels eine äußerst interessante Szene, so scheinen die Konzepte der farblichen Neubesetzbarkeit und der Differenzlosigkeit des Teufels im Rahmen des Vogelgleichnisses textintern aufgegriffen zu werden. Der falsche Priester deutet den schwarzen Vogel als Teufel, was einer klassischen Deutung der Farbe Schwarz entsprechen würde – dies stellt jedoch einen Trug dar. Erst durch den heiligen Mann werden die Farben der Vögel neu interpretiert, dadurch besetzt und mit den konträren Bedeutungen aufgeladen. Die gesamte Szene verweist auf die Differenzlosigkeit des Teufels – und genau jene Differenzlosigkeit scheint das zu sein, was den eigentlichen Schrecken auslöst. Man kann sich weder der Hässlichkeit noch der schwarzen Farbe des Teufels sicher sein und das ist es, was den Teufel des *Prosalancelot* so furchteinflößend macht – anders als der Teufel der *Visio Tnugdali*, der allein durch seine monströse Gestalt Schrecken auslöst.

¹⁴⁵ Rachel Raumann: *Fictio und historia in den Artusromanen Hartmanns von Aue und im "Prosa-Lancelot"*, Tübingen: 2010, S. 236.

Die Teufelsbeschreibungen und Verweise auf die Farbigkeit des Teufels im *Prosalancelot* unterscheiden sich also klar von der Art, wie Lucifer noch in der *Visio Thugdali* beschrieben wird. Dies könnte durchaus mit den Entstehungsdaten der Texte zusammenhängen. Die lateinische Fassung der *Visio Thugdali* entstand zwischen 1149 und 1153,¹⁴⁶ Albers Übersetzung um 1190.¹⁴⁷ Die altfranzösische Vorlage des *Prosalancelot* entstand zwischen 1215-1230, die mittelhochdeutsche Bearbeitung kurz danach vor der Mitte des 12. Jahrhunderts.¹⁴⁸ Möglicherweise zeigt sich hieran, inwiefern im Laufe der Zeit neue Farben zu möglichen Teufelsfarben werden, was mit unterschiedlichen neuen Bedeutungsperspektiven im Zusammenhang mit dem Teufel einhergeht. Neue angsteinflößende Aspekte des Teufels werden durch neue Erscheinungsbilder und auch durch neue mögliche farbliche Besetzungen unterstrichen.

Auch die nächste Belegstelle könnte ein Hinweis darauf sein, dass die klassische Teufelsfarbe Schwarz im Laufe der Zeit immer mehr durch andere Farben abgelöst werden kann. Im *Prosalancelot* kann der Teufel bereits unter anderem als weiß codiert werden. In Lutwins *Adam und Eva* tritt Luzifer von vornherein als „lieht“¹⁴⁹, also als hell bzw strahlend auf. Im Gegensatz zum *Prosalancelot* erscheint der Teufel in heller, strahlender Gestalt hier jedoch tatsächlich als handelnde Figur. Außerdem lässt sich noch eine weitere Steigerung erkennen: Der Teufel tritt in Lutwins *Adam und Eva* nämlich nicht nur als hell und strahlend, sondern sogar in Gestalt eines Engels auf.

Die Datierung des Textes ist unsicher, vermutet wird allerdings, dass er um 1300 entstand.¹⁵⁰ Beachtet werden muss, dass Lutwins *Adam und Eva* ein lateinischer Originaltext zugrunde liegt: Die apokryphe Erzählung *Vita Adae et Evae*, die ungefähr im vierten Jahrhundert entstand.¹⁵¹ Wie jedoch schon Wilhelm Meyer bemerkt:

¹⁴⁶ Vgl. z.B.: Nigel F. Palmer: *Visio Thugdali: The German and Dutch Translations and their Circulations in the Later Middle Ages*, München/Zürich: 1982, S. 11.

¹⁴⁷ Vgl. z.B.: Brigitte Pfeil: *Die "Vision des Thugdalis" Albers von Windberg: Literatur- und Frömmigkeitsgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert: Mit einer Edition der lateinischen "Visio Thugdali" aus Clm 22254*, Frankfurt a. M.: 1999, S. 27.

¹⁴⁸ Vgl. z.B.: Helmut de Boor [Hrsg.]: *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter: 1250-1350*, neu bearbeitet von Johannes Janota, München: 1997, S. 110.

¹⁴⁹ ADAM UND EVA, Vers 1065-1066.

¹⁵⁰ Vgl. z.B.: Kathleen M. Crowther: *Adam and Eve in the Protestant Reformation*, Cambridge: 2010, S. 16.

¹⁵¹ Vgl.: Brian O. Murdoch: *Das deutsche Adamsbuch und die Adamlegenden des Mittelalters*, in: Wolfgang Harms, L. Peter Johnson [Hrsg.]: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters: Hamburger Colloquium 1973*, Berlin: 1975, S. 209.

„Er [Lutwin] ist nicht ein getreuer Uebersetzer des lateinischen Textes, sondern er steht über demselben und verändert ihn öfters und meistens nicht ungeschickt“.¹⁵²

¹⁵² Wilhelm Meyer: *Vita Adae et Evae*, in: *Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Band 14, München: 1878, S. 216.

9. Licht

Der Teufel erscheint in Lutwins *Adam und Eva* nicht in weißer, sondern in *liehter*¹⁵³ Gestalt. Keineswegs will ich nun argumentieren, dass es sich bei ‚lieht‘ auch um eine Farbbezeichnung handeln könnte. ‚Lieht‘ wird im *Mittelhochdeutschen Taschenwörterbuch* mit „hell, strahlend, blank; bleich; heiter; erleuchtend“¹⁵⁴ übersetzt. Im *Historischen Lexikon Deutscher Farbbezeichnungen* erhält ‚lieht‘ zwar einen Eintrag, doch als Farbbezeichnung – oder zumindest als alleine stehende Farbbezeichnung kann ‚lieht‘ dennoch nicht betrachtet werden: „Als Farbpräfixoid im Mhd. mehrdeutig: ‘hell-, blaß-, weißlich-’ bzw. ‘glänzend-, leuchtend-, strahlend-’“¹⁵⁵ wird an jener Stelle klargestellt.

Demnach erscheint ein kurzer Exkurs zur Bedeutung von Licht bzw. zum Zusammenhang zwischen Farbe und Licht im Mittelalter angebracht, um zu unterstreichen, wie relevant das Auftreten des hellen/strahlenden Teufels in Lutwins *Adam und Eva* ist und warum dieser Text behandelt werden soll, auch wenn es sich bei ‚lieht‘ eben nicht um eine Farbbezeichnung handelt.

Der Kontrast zwischen Licht und Dunkelheit ist im Mittelalter vielleicht bedeutsamer als der zwischen Weiß und Schwarz, wurde Farbe doch eng mit Licht in Verbindung gesetzt. Basierend auf antiken Traditionen wurde dem Verhältnis von Licht und Schatten größere Bedeutung beigemessen als dem Farbwert: „Thus Greek and Roman Antiquity passed down to its posterity a set of assumptions about colour which were modified only slowly and which gave far more prominence to the value of light and shade than they gave to hue.“¹⁵⁶ Je mehr Licht eine Farbe in sich trug, desto mehr Wert wurde ihr basierend auf diesen antiken Vorstellungen zugeschrieben.¹⁵⁷ Licht, nicht Farbe ist in der mittelalterlichen Vorstellung Ausdruck von Schönheit und Ausdruck des Göttlichen. Farbe hingegen konnte auf der einen Seite positiv, auf der anderen Seite negativ gesehen werden: So sahen die einen Farbe als Teufelswerk,

¹⁵³ ADAM UND EVA, Vers 1065-1066.

¹⁵⁴ Matthias Lexer: Art. „lieht“, in: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, Stuttgart: 1992, S. 126.

¹⁵⁵ William Jervis Jones: Artikel „lieht“, in: *Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen*, Berlin/Boston: 2013, S. 117.

¹⁵⁶ John Gage: *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London: 2005, S. 27.

¹⁵⁷ Gage 2005, S. 27.

die anderen Farben als „Teil der Schöpfung Gottes und als Manifestationen göttlichen Lichts.“¹⁵⁸

Es ist also die Farbe, nicht das Licht, mit der der Teufel in der mittelalterlichen Vorstellung gewöhnlich verbunden wird. Licht hingegen kann demnach im gewissen Sinne sogar stärker als die Farbe Weiß als Ausdruck des Göttlichen betrachtet werden. Umso relevanter gestaltet sich das Auftreten des Teufels in Lutwins *Adam und Eva* – macht er sich doch in diesem Falle nicht nur die Farbe Weiß, sondern tatsächlich das Strahlen des Lichts selbst zu Nutze.

¹⁵⁸ Vgl.: Mareike Klein: *Die Farben der Herrschaft: Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*, Berlin/Boston: 2014, S. 19.

9.1 Lutwins *Adam und Eva*: Lichter Teufel

Lutwins *Adam und Eva* ist in einer einzigen illustrierten Handschrift (Cod. Vindob. 2980) überliefert, die etwa auf die Mitte des 15. Jahrhunderts datiert wird.¹⁵⁹ Wie gehabt erfolgt eingangs ein paraphrasierender Abriss der Handlung, der sich besonders auf Textstellen konzentriert, die in Hinblick auf farbliche Codierungen des Teufels oder auf farbliche Codierungen im Zusammenhang mit dem Teuflischen interessant sein könnten. Zu Beginn des Textes steht eine Erzählung über die Erschaffung der Welt, die in den apokryphen Vorlagen fehlt.¹⁶⁰ Lutwin geht also, wie auch schon von Wilhelm Meyer angemerkt¹⁶¹, relativ frei mit seiner Vorlage um, was für die folgenden Ausführungen bedacht werden sollte – auch, wenn, falls nötig, auf die lateinische Vorlage zurückgegriffen wird.

Die erste Farbbeschreibung im Text findet nun statt, als Lutwin erklärt, warum es Menschen mit dunkler Hautfarbe gibt – es liegt, wie er es erläutert, an der höheren Sonneneinstrahlung in fremden Ländern: „Deste heisser mus das lant sin, / sit der heissen sunnen stral / In dem lande gent zu tal. / Douon sint die selben lute / alle swartz an der hute.“¹⁶²

Es findet also nicht der geringste Versuch statt, schwarze Hautfarbe zu dämonisieren, wie Peter Martin dies für die Zeit der Kreuzzüge noch als üblich darstellt:

So wie der Teufel Afrikaner wurde, wurde der Afrikaner zum Teufel. [...] In der epischen Kreuzzugsliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts und vielleicht mehr noch in den sogenannten Spielmannsepen dieser Zeit tritt diese von der allgemeinen Feindseligkeit gegenüber den Muslimen untrennbare Auffassung von den schwarzen »Heiden« ebenfalls deutlich hervor. Die Schwarzen leben nach Teufelsweise, verwüsten die Christenländer, begehen Blaubartuntaten, sind innerlich verworfen, falsch, ehrlos, verräterisch - kurz, sie sind, wie Albert von Aachen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts seine Leser wissen ließ, »ganz fürchterliche und garstige Leute«.¹⁶³

Es wird an dieser Stelle also schon sichtbar, dass Lutwin wohl eine andere Anschauung in Bezug auf dunkle Hautfarbe hatte.

¹⁵⁹ Vgl.: Brian Murdoch: *The Apocryphal Adam and Eve in Medieval Europe: Vernacular Translations and Adaptations of the Vita Adae et Evae*, Oxford: 2009, S. 155.

¹⁶⁰ Vgl.: Bruno Quast: *Religiöse Erbauung, höfisch. Lutwins »Eva und Adam«*, in: Susanne Köbele, Claudio Notz [Hrsg.]: *Die Versuchung der schönen Form: Spannungen in »Erbauungs«-Konzepten des Mittelalters*, Göttingen: 2019, S. 270.

¹⁶¹ Vgl.: Meyer 1878, S. 216.

¹⁶² ADAM UND EVA, Vers 204-208.

¹⁶³ Martin 1993, S. 22-23

Konform mit dem alten Testament erzählt Lutwin, wie Gott das Paradies, Adam und Eva erschafft. Gleich nach der Beschreibung des Baumes der Erkenntnis wird zum ersten Mal auf Satan verwiesen:

Das got den rücken kerte dar, / der tûfel nam des rehte war, / das yme die state werden möhte, / als es sin valschen reten dôhte: / Der niemer niht war geseit, / der gûte und der worheit / und alles rehtes ein unreht, / der alles menschlich gesleht / zu allen bösen dingen ûbet, / des bossheit übertrûbet / liehten schin und cloren luft, / der dieff in der hellen gruft / behuset ist durch übermût, / der steteclich alles gut / zu übele verkeret / und das gute selten meret.¹⁶⁴

Die Boshaftigkeit Satans verdunkelt also jegliche Helligkeit und Schönheit – obwohl er offensichtlich selbst problemlos eine strahlende Engelsgestalt annehmen kann. Zuerst jedoch; im Rahmen der ersten Verführung Evas, nimmt er die Gestalt einer Schlange an: „In einer slangen wise / hup er sich in des boumes este“.¹⁶⁵

An dieser Stelle findet textintern demnach keine Farbbeschreibung statt. Farbigkeit bringt jedoch der Illustrator der Szene ins Spiel – die Schlange ist blau, nicht grün und trägt eine Krone. Außerdem hat sie einen Frauenkopf,¹⁶⁶ was für Darstellungen der Verführung Evas durchaus üblich ist:

The idea of the Devil, in the representation of the temptation of Eve, as a serpent with the head of a woman is not earlier than the middle ages. According to the Venerable Bede, Lucifer chose to tempt Eve through a serpent which had a female head because 'like is attracted to like.'¹⁶⁷

Nach der gelungenen ersten Verführung und der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies folgt eine Zwischensequenz, in der Gott die Schlangen dazu verflucht, fortan auf der Erde zu kriechen¹⁶⁸ – dies gestaltet sich im Zusammenhang mit vielen weiteren Bezügen auf Erde in Lutwins *Adam und Eva* interessant. Besonders Adam wird immer wieder mit dem Element Erde in Verbindung gebracht, so leitet Lutwin Adams Namen als Akronym von den vier Teilen der Erde ab.¹⁶⁹ An anderer Stelle spricht Gott mit strafenden Worten zu Adam und setzt ihn auf drastische Art und Weise mit Erde in Verbindung – nicht nur, dass Adam künftig seine Lebensmittel

¹⁶⁴ ADAM UND EVA, Vers 355 – 370.

¹⁶⁵ ADAM UND EVA, Vers 397 – 398.

¹⁶⁶ Illustration: „Wie Adam und Eva von dem slangen betrogen wurdent und sû das gebott gottes u-bergingent“. „The Serpent's blue, spotted body is coiled round the tree and ends in a crowned human head“, siehe: Mary Elizabeth Halford-MacLeod: *Lutwins Eva und Adam: A Study and Edition of the Poem from Codex Vindobonensis 2980* (Dissertation), Stirling: 1981, S. 84.

¹⁶⁷ Maximilian Rudwin: *The Devil in Legend and Literature*, La Salle: 1959, S. 43.

¹⁶⁸ Vgl.: ADAM UND EVA, Vers 567 – 591.

¹⁶⁹ Vgl.: Crowther 2010, S. 18.

der Erde abringen muss, er wird nach seinem Tod selbst wieder zu Erde werden, wodurch er nicht mehr als Erde und Dreck ist:

Mit sweyss soltu die spise din / uff der erden beiagen; / mit arbeit dich betragen; / du must viel vaste buwen / die erde mit der howen, / bitze das es kommet uff die zit, / das dir der tot ein ende git; / so mustu wieder werden / zu eschen und zu erden, / wanne du nit anders bist / danne erde und myst.¹⁷⁰

Nach der Vertreibung aus dem Paradies unterbreitet Adam den Vorschlag, Buße zu tun. Er selbst will vierzig Tage im Jordan stehen, Eva soll aufgrund ihrer schwächeren Konstitution kürzer büßen, nämlich nur vierunddreißig Tage, die sie im Tigris verbringen soll.

Während Adams Buße gut verläuft, nutzt Satan die Gelegenheit und nimmt die strahlende Engelsgestalt an, um Eva auf durchaus perfide Art und Weise erneut zu verführen. Er behauptet, von Gott gesandt zu sein – Eva sei es mit Gottes Erlaubnis gestattet, die Buße abubrechen:

Er hatt verkeret sin gruwelich wilde / In eins liechten engels bilde / und ging, do er sü weinen sach / in dem wasser, und sprach:/ ‚Eva, warumbe weinestu? / Du solt nit furbas clagen nu, / wanne gott din buss vernomen hat. / Ich sol dich wider an die statt / bringen in dirre frist, / Von dannen du vertriben bist, / und wurt dir wol aber als e. / Du solt nu nit büssen me, / das habent wir engel got erbetten. / Du solt har uss der busse treten. / Dar umbe bin ich har gesant.¹⁷¹

Eva ist mittlerweile durch das kalte Wasser bereits grün angelaufen: „Der lip ir von froste was / aller grün als ein grass; /Des sü doch harte wol genass.“¹⁷²

Dies könnte schlicht und einfach der Untermalung der Szene geschuldet sein, oder auch auf einem Übersetzungsfehler beruhen:

Als Eva aus dem Fluss kommt, ist sie wie Gras. Dieses Motiv beruht auf einer falschen Lesung des Hebräischen; ursprünglich hieß es ‚wie ein Schwamm‘. Schon in der ‚Vita‘ wird die Stelle als ein Bild dafür gesehen, dass ihr sehr kalt war, was in den frühen Adamsklagen und bei Lutwin auch der Fall ist.¹⁷³

Besagte Textstelle aus der lateinischen *Vita Adae et Evae* könnte wie folgt übersetzt werden: „Als das aber Eva hörte, glaubte sie ihm und ging aus dem Wasser des

¹⁷⁰ ADAM UND EVA, Vers 633-643.

¹⁷¹ ADAM UND EVA, Vers 1065-1079.

¹⁷² ADAM UND EVA, Vers 1085-1087.

¹⁷³ Murdoch 1975, S. 223.

Flusses heraus, und ihr Leib zitterte wie Gras von kaltem Wasser“.¹⁷⁴ In Lutwins Vorlagen scheint Evas grüne Hautfarbe an dieser Stelle also keine Rolle zu spielen.

Geht man jedoch von einer eigenständigen Bearbeitung anstatt einer bloßen Übersetzung durch Lutwin aus, erweisen sich Pastoureaus Erläuterungen an dieser Stelle als zumindest interessant. Wasser war in der mittelalterlichen Vorstellung grün statt blau: „Medieval water, in fact, was conceptually green and not blue as it would later been.“¹⁷⁵

Die Kreaturen des Wassers waren negativ behaftet und wurden mit dem Teufel in Verbindung gebracht: „In the water lived other green creature that were all negative a well [...] Most of the green animals that appeared in the Devil's bestiary lived in water or frequented the watery world.“¹⁷⁶

Die Schilderung der grünen Hautfarbe Evas an dieser Stelle könnte ein Versuch Lutwins sein, Eva bzw. Frauen an sich auch farblich als sündhaft und anfällig für Versuchung durch den Teufel zu codieren – sowohl das Wasser, aus dem Eva tritt, als auch die Kälte ihres Körpers weisen auf Weiblichkeit hin – gelten Frauen nach der Elementen- und Temperamentenlehre doch als feucht und kalt und Männer als trocken und warm.¹⁷⁷

Die Farbe Grün in Kombination mit dem Wasser verweist hingegen auf den Teufel.

Dies würde gut dazu passen, dass Lutwin Eva im Speziellen und Frauen im Allgemeinen gegenüber zwiespältig eingestellt zu sein scheint – seine Darstellung Evas lässt stellenweise zwar durchaus Mitleid erahnen,¹⁷⁸ an anderer Stelle wendet er sich aber mit einer Art Warnung an das Publikum, betont den Wankelmut der Frauen und führt Eva als Negativbeispiel vor – ein Negativbeispiel, dem die Frauen es nicht gleichtun sollen – vor allem sollen sie nicht auf Lügen schlechter Männer hören. Er räumt zwar ein, dass keusche Frauen existieren, unterstreicht jedoch die Anfälligkeit der Frauen in Hinblick auf schlechten und falschen Rat.¹⁷⁹

Lutwins depiction of eve is thus not wholly negative. Accordingly, when he moves from the example of Eve to women in general, he allows for the possibility that women can be virtuous. Although he states that all women are like Eve in that they are in-

¹⁷⁴ Otto Merk, Martin Meiser: *Das Leben Adams und Evas*, in: Hermann Lichtenberger [Hrsg.]: *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit Bd. 2: Unterweisung in erzählender Form*, Gütersloh: 1998, S. 794.

¹⁷⁵ Pastoureau 2014, S. 58.

¹⁷⁶ Pastoureau 2014, S. 94-97.

¹⁷⁷ Vgl. z.B.: Max Steinitzer: *Die menschlichen und tierischen Gemütsbewegungen als Gegenstand der Wissenschaft: Ein Beitrag zur Geschichte des neueren Geisteslebens*, München: 1889, S. 49.

¹⁷⁸ Vgl.: Crowther 2010, S. 20.

¹⁷⁹ Vgl.: ADAM UND EVA, Vers 1088-1173.

constant and more apt to listen to bad counsel than good, he does not hold that women are inherently wicked.¹⁸⁰

Die von Lutwin geschilderte spezifische grüne Farbigkeit Evas könnte diese Anfälligkeit der Frauen, auf den schlechten Rat des Teufels zu hören, also unterstreichen, auch wenn sie ursprünglich auf einem Übersetzungsfehler beruhen mag.

Die Illustration, die die Szene der zweiten Verführung Evas zeigt, weist weitere Farbigkeit auf: Während der Teufel zwar eine weiße Robe trägt und wie ein Engel erscheint, sind seine Flügel grün und braun coloriert.¹⁸¹ Dies könnte einerseits Zufall sein – andererseits könnte der Illustrator bewusst die Farben grün und braun benutzt haben, um auf die wahre Identität des Teufels hinzuweisen, so hat der als Engel verkleidete Teufel in der nächsten Illustration etwa auch einen Pferdefuß, der auf das hinweist, was unter der Verkleidung steckt.¹⁸²

Satan bringt Eva zu Adam, mit dem Ziel, auch ihn zu verführen – Adam hat jedoch keinerlei Probleme, die Verkleidung des Teufels zu durchschauen: „Doch was so wise Adam, / wie doch der tufel were schön / verkerent in engels person, / das er singlichenheit, / sin triegen und valscheit / zu stunde wol erkant, / do er Even by der hant / furte gein dem wasser her.“¹⁸³

Dass Adam im Gegensatz zu Eva den Trug durchschauen kann, fügt sich nahtlos in die Charakterisierungen Adams und Evas ein: „Lutwin presents Adam as noble, rational and practical. In contrast, Eve is gullible, impulsive and emotional.“¹⁸⁴ Kein Wunder also, dass der Teufel im Rahmen beider Versuchungen Eva als primäres Opfer auswählt.

Die nächste Szene, die in Bezug auf farbliche Codierungen ungewöhnlich erscheint, ist jene, als der Teufel selbst zu Wort kommt und auf fast rechtfertigende Art und Weise die Geschichte des Himmelssturzes nacherzählt, wobei er seine Sicht der Dinge schildert:

¹⁸⁰ Crowther 2010, S. 20.

¹⁸¹ Illustration: „Wie der tufel in eins engels schin zu Evam kam“. „The Devil, disguised as an angel in a white robe with green and brown wings, is standing up to his waist in the water. He is taking Eve by the hand, and she is turned towards him, her hair blowing out behind her“, siehe: Halford-MacLeod 1981, S. 88.

¹⁸² Illustration: „Wie der tufel Evam betrogen und usz der büsse gefüret hette und wie er Adam ouch wolte betrogen haben“. „The Devil (his identity now betrayed by his cloven feet) is seen leading Eve towards Adam, who remains in the water with his hands raised as though in exclamation“, siehe: Halford-MacLeod 1981, S. 89.

¹⁸³ Vgl: ADAM UND EVA, Vers 1276-1283.

¹⁸⁴ Crowther 2010, S. 18.

Er [Adam] ist gemaht von erde: / So bin ich hoch und werde / nach gottes bilde beschaffen vor, / ich bin über der engel chor / gehöhet sunder menschen list: / er ist nuwent erde und myst. / Ich bin schöne: er ist swar. / Er ist drübe: ich bin clar. / Er ist vinster: ich bin lieht.¹⁸⁵

Wieder wird an dieser Stelle Adam mit dem Element Erde in Verbindung gebracht – ebenso wie zuvor Gott setzt nun der Teufel Adam mit Erde und Dreck gleich. Textintern werden an dieser Stelle also kulturelle Vorstellungen von Licht und Dunkelheit angesprochen. Der Teufel argumentiert, dass Adam aus Erde – einem Material von dunkler Farbe – geformt wurde und sieht sich selbst aufgrund dessen als über der Menschheit stehend.

Im Weiteren erweist sich der Text in Hinblick auf Farbigkeit, die mit dem Teufel im Zusammenhang steht, als nicht mehr sehr ergiebig. Es folgt die Geburt Evas ersten Kindes, die Erzählung von Kain und Abel, daraufhin nimmt eine ‚Kreuzholzerzählung‘ die Hauptrolle ein – sie steht so sehr im Mittelpunkt, dass Quast anmerkt:

„Fast hat man den Eindruck, dass Lutwin die Sintflutgeschichte, mit der seine Erzählung endet, allein zum Zweck inseriert, die Zusammenführung der Zweige in der Arche erzählen zu können.“¹⁸⁶ Weiters merkt er an: „Lutwins ‚Eva und Adam‘ ist ein schwer klassifizierbarer Text“¹⁸⁷ – eine Beobachtung, der ich nur zustimmen kann. Die Erzählung ist nicht nur schwer klassifizierbar, sondern in Hinblick auf meine Zwecke auch schwer deutbar. Drei Leitmotive kristallisieren sich jedoch heraus:

1) Einerseits scheint wie zuvor beim *Prosalancelot* das Motiv der Täuschung durch den Teufel eine große Rolle einzunehmen. Dadurch, dass Lucifer frei beliebige Gestalten und somit auch beliebige Farbigkeit bzw. eine Engelsgestalt annehmen kann, kann er ebendiese Farbigkeit als Werkzeug für seine Täuschungen verwenden. Dies impliziert natürlich, dass sich an der grundlegenden Gleichsetzung von hell – gut und dunkel – böse im Grunde nichts geändert hat – würde hell nicht mit gut assoziiert werden, dann wäre die Möglichkeit zur Täuschung durch die helle Gestalt Luzifers hinfällig – ganz abgesehen davon, dass diese Täuschung durch die helle Gestalt ohnehin nur bei Eva, nicht aber bei Adam zu funktionieren scheint.

2) Auf der anderen Seite steht das Motiv der *superbia* Lucifers:

¹⁸⁵ ADAM UND EVA, Vers 1407-1415.

¹⁸⁶ Quast 2019, S. 269.

¹⁸⁷ Quast 2019, S. 269.

Der Teufel rechtfertigt sein Verhalten mit einer erstaunlichen Begründung: Als Gott Adam geschaffen hatte, führte Michael den neugeschaffenen Menschen den Engeln zu, die ihn anbeteten, weil sie das Bild Gottes in ihm erkannten. Luzifer aber weigerte sich dessen, da er früher, höher und schöner als Adam geschaffen worden sei. Diese Widersetzlichkeit gegen Gottes Gebot ist die *superbia*, die seinen Sturz herbeiführt.¹⁸⁸

Luzifers Hochmut steht also eng in Verbindung mit seiner früher schönen und hellen Gestalt, die er zum Zwecke der Täuschung beliebig wieder annehmen kann – wobei durch die Illustratoren zumindest einmal, eventuell auch zweimal, Hinweise auf die wahre, darunterliegende Gestalt gegeben werden.

Möglicherweise könnten die Hinweise auf die ‚Dunkelheit‘ Adams, der nicht mehr ist als Erde und Dreck, Aufruf dazu sein, dieser *superbia* Luzifers nicht zu folgen. Lutwin streut immer wieder Appelle ans Publikum ein, er nimmt also die „durchaus potentiell zwiespältige Position des Ratgebers“¹⁸⁹ an – ein Aufruf an die Rezipienten, es Luzifer nicht gleichzutun, wäre also durchaus möglich.

3) Ebendiese Ratgeberposition Lutwins ist auch im Zusammenhang mit dem dritten Leitmotiv immer wieder zu erkennen: Die Sündhaftigkeit der Frauen. Lutwin zeigt zwar stellenweise Mitleid mit Eva, zeichnet sie aber dennoch als anfällig für durchaus sexuell konnotierte Verführung im Rahmen ihrer ersten Versuchung: Auch Quast verweist auf das „sexuell konnotierte Minneverhalten der Schlange im Paradies“.¹⁹⁰ Nach dieser ersten Versuchung durch die Schlange wird Eva schließlich selbst zur Verführerin: „Sie zieht – ganz im Gegensatz zu Adam – die sexuelle Liebe dem Paradies vor.“¹⁹¹

In einer Mahnung an das weibliche Publikum weist Lutwin die Frauen dazu an, keusch zu sein und es Eva nicht gleichzutun.

Wenn Lutwins *Adam und Eva* eines zeigt, dann, wie komplex die Gründe hinter der farblichen Bedeutungsaufladung des Teufels sein können. War die Farbigkeit Luzifers in der *Visio Tnugdali* noch vergleichbar geradlinig und einfach konstruiert, zeigen sich hier vielschichtige und teils auch kaum deutbare Hintergründe.

¹⁸⁸ De Boor 1997, S. 467.

¹⁸⁹ Quast 2019, S. 273.

¹⁹⁰ Quast 2019, S. 277.

¹⁹¹ Quast 2019, S. 271.

10. Grün

Die Farbe Grün kann im Mittelalter die unterschiedlichsten – sowohl positive als auch negative – Bedeutungsperspektiven mit sich bringen. Als Farbe, die in der mittelalterlichen Vorstellung in der Mitte zwischen weiß, schwarz und rot steht, konnte es als Farbe der Schönheit gelten,¹⁹² als Farbe der Natur,¹⁹³ des Frühlings¹⁹⁴, der Jugend¹⁹⁵ als Farbe Mohammeds und damit des Islams¹⁹⁶ und vieles mehr.

Pastoureau nennt Grün auch als mögliche Teufelsfarbe in der bildenden Kunst:

In medieval art works and images the Devil can be any color and is usually two or three colors rather than one. In the Romanesque period, however, black and red are the dominant colors. Later, at the end of the Middle Ages and in the early modern period, it is green that plays this role, especially in stained glass and illuminations.¹⁹⁷

Auch Russell erwähnt Grün als mögliche Teufelsfarbe in Verbindung mit dem Motiv der Jagd.¹⁹⁸ Auf die negative behafteten Kreaturen des Wassers, die mit dem Teufel in Verbindung gesetzt werden, wurde bereits zuvor eingegangen.¹⁹⁹

Grün scheint also eine zutiefst ambivalente Farbe zu sein:

On the one hand there was good green, associated with gaiety, beauty and hope, which had not disappeared but had become more subdued: on the other there was bad green associated with the Devil and his creatures, witches and poison which had expanded its territory and henceforth brought misfortune into many domains.²⁰⁰

Man möchte also meinen, dass Grün sich auch als Teufelsfarbe in der Literatur eignen sollte. Einen literarischen grünen Teufel zu finden, stellte sich jedoch als schwierigeres Unterfangen heraus als zunächst gedacht. Einige Quellen nennen etwa den grünen Ritter aus *Sir Gawain and the Green Knight* als teuflische Figur mit dämonischen Zügen,²⁰¹ ich würde diese Figur jedoch nicht als genuine Teufel betrachten (obwohl sie tatsächlich dämonische Züge tragen könnte und deshalb sicherlich eine kurze Erwähnung wert ist). Aus dem angelsächsischen Raum stammt auch

¹⁹² Vgl.: Pastoureau 2014, S. 56.

¹⁹³ Vgl.: Pastoureau 2014, S. 61.

¹⁹⁴ Vgl.: Pastoureau 2014, S. 65.

¹⁹⁵ Vgl.: Pastoureau 2014, S. 71.

¹⁹⁶ Vgl.: Pastoureau 2014, S. 48-49.

¹⁹⁷ Pastoureau 2014, S. 89.

¹⁹⁸ Russell 1986, S. 69.

¹⁹⁹ Vgl.: Pastoureau 2014, S. 94-97.

²⁰⁰ Vgl.: Pastoureau 2014, S. 89.

²⁰¹ Vgl. z.B.: Russell 1986, S. 69 (Fußnote).

das im Folgenden behandelte Beispiel für einen grün gekleideten Teufel in Menschengestalt: Geoffrey Chaucers *The friars tale*.

The friars tale erweist sich, wie sich zeigen wird, im Zusammenhang mit der Fähigkeit des Teufels, die verschiedensten Gestalten anzunehmen, als überaus interessanter Text.

10.1 The friars tale

Der titelgebende *friar* – was mit ‚Bettelmönch‘ übersetzt werden könnte – ist der Erzähler, nicht der Protagonist folgender Geschichte, wie in der Rahmenerzählung des Prologes ersichtlich wird. Der Bettelmönch bedankt sich bei der *Wife of Bath* für die vorangegangene Geschichte und kündigt an, eine Geschichte über einen *summoner* – einen Büttel – erzählen zu wollen, wobei er beteuert, den in der Rahmenerzählung ebenfalls anwesenden Büttel damit nicht beleidigen zu wollen. Jener Büttel erzählt nach *The friars tale* seine Geschichte, deren Protagonist ein Bettelmönch ist. Die drei Geschichten *The Wife of Bath's tale*, *The friars tale* und *The summoners tale* hängen also durch die Rahmenerzählung zusammen und verweisen auf die Rivalität²⁰² zwischen Bettelmönch und Büttel.

Nach diesem Prolog bzw. der Rahmenerzählung beginnt die eigentliche Erzählung. Ein Erzdekan wird als Charakter eingeführt – diesem Erzdekan untersteht ein Büttel, der Protagonist der Erzählung. Er wird als korrupter und hinterhältiger Mensch beschrieben, der seinen Beruf mit List und Trug ausführt.²⁰³

Der Büttel macht sich auf den Weg, um Geld von einer alten Frau zu erpressen. Am Waldesrand trifft er auf einen Reiter – einen *yeoman* – der wie folgt beschrieben wird: „A bowe he bar, and arwes brighte and kene; / He hadde up-on a courtepy of grene; / A hat up-on his heed with frenges blake“²⁰⁴; „Er hatte einen Bogen und glänzende, scharfe Pfeile. Er trug einen kurzen grünen Mantel und einen Hut mit schwarzen Fransen.“²⁰⁵

Hier findet also wiederum eine Kombination zweier Farben statt – Durch die Kombination mit Schwarz könnte bereits darauf hingewiesen werden, dass es sich bei dem Grün eben nicht um ein positives, sondern um ein negatives Grün handelt.

Weiters ergibt sich eine Verbindung des grün gekleideten Teufels mit Jägern: „He is a hunter dressed in green seeking his prey“²⁰⁶. Der Teufel wird schließlich auch eingeführt, indem seine Ausrüstung – Bogen und Pfeile – beschrieben werden und auch die ‚Jagdtechnik‘ des Teufels ähnelt der eines Jägers: „Hunters who seek

²⁰² Vgl.: Durant Waite Robertson: *Uncollected Essays*, Lincoln: 2017, S. 318.

²⁰³ Robertson 2017, S. 318.

²⁰⁴ Geoffrey Chaucer: *The Freres Tale*, in: Walter W. Skeat [Hrsg.]: *The Complete Works of Geoffrey Chaucer* Bd. 4, Oxford: 1894, Vers 1381 – 1383 (= THE FRERES TALE).

²⁰⁵ Wenn nicht anders spezifiziert, stammen Übersetzungen aus dem Mittenglischen von der Verfasserin vorliegender Arbeit.

²⁰⁶ Durant Waite Robertson: *Why the Devil wears Green*, in: *Modern language notes* Vol. 69 (7), Baltimore: 1954, S. 472

beasts [...] dress in green so as not to forewarn their victims and so as to appear pleasant themselves.”²⁰⁷

Natürlich gestaltet sich auch der Ort der Begegnung – der Waldrand – interessant: „Der Wald fungiert [...] als Übergangs- und Schwellenort [...] Vor allem der Waldrand markiert den Übergang zwischen bekannter und anderer Welt“²⁰⁸ – es handelt sich also beim Waldrand um einen Zwischenort.

Betont wird auch das Grün des Waldes: „Wher rydestow under this grene shawe?“²⁰⁹ : ‚Wohin reitest du in diesem grünen Wald?‘ Kreaturen, denen man in der Literatur im Wald und in der Wildnis begegnen kann, sind ebenso ambivalent wie die Farbe Grün selbst – und so unterschiedlich wie die vielen Bedeutungen der grünen Farbe:

Spirits of the fields and woods, leaf spirits of the trees and hedges, elves and sylvans of the forests, water nymphs and even goblins of the mines, mountain trolls, Germanic kobolds, Breton korrigans, sprites, imps and *nuitons*. In the Middle Ages they flourished, and many have survived in modern folklore. Some were benevolent, other harmful, still others changeable or mischievous. Even if their name and appearances differed according to period and region, they all belonged to the same world, a strange world halfway between the natural and the supernatural.²¹⁰

Die trügerischen Absichten beider Figuren wird sogleich betont: Sowohl der Büttel als auch der *yeoman* geben sich als Vogt aus – lügen also beide – und beschließen sofort im Anschluss, „sich bis zum Tod als Brüder zu betrachten“²¹¹. Der Büttel wird in Verbindung mit Gift gesetzt, das ebenfalls an die Farbe Grün denken lassen könnte²¹²: „As ful of venym been thise waryangles“²¹³ – ‚Diese Würger [Anm.: ein Raubvogel] sind voller Gift.‘

Als der Büttel den *yeoman* fragt, wo dieser wohnt, kann man dessen Antwort, wie sich später herausstellt, sozusagen als *foreshadowing* betrachten: “‘Brother’, quod he, ‚fer in the north contree, / where, as I hope som-tyme I shal thee see. / Er we departe, I shal thee so wel wise, / that of myn hous ne shaltow never misse“.²¹⁴: ‚Bru-

²⁰⁷ Robertson 1954, S. 471.

²⁰⁸ Anna-Lena Liebermann: *Wald, Lichtung, Rodung, Baum*, in: Tilo Renz, Monika Hanauska, Mathias Herweg [Hrsg.]: *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters: Ein Handbuch*, Berlin/Boston: 2018, S. 560.

²⁰⁹ THE FRERES TALE, Vers 1386.

²¹⁰ Pastoureau 2014, S. 98.

²¹¹ Geoffrey Chaucer: *Canterbury-Erzählungen: Übersetzt von Adolf von Düring*, in: *Geoffrey Chaucers Werke*, Straßburg: 1885, Band 2, S. 378.

²¹² Anm.: Noch in unserer heutigen kulturellen Vorstellung wird Gift oft automatisch als grün gedacht; man denke etwa an Comics oder Zeichentrickfilme.

²¹³ THE FRERES TALE, Vers 1408.

²¹⁴ THE FRERES TALE, Vers 1413-1416.

der‘, sagte er, ‚weit im Norden, wo ich dich gerne sehen würde. Ehe wir voneinander scheiden, werde ich dir so viel erzählen, dass du mein Haus nie verfehlen kannst.‘ Der Büttel bittet den *yeoman* nun um Unterweisung – ohne Rücksicht auf Gewissen will er erfahren, wie er mehr Profit erlangen kann. Danach fragt er um den Namen des *yeoman*, woraufhin dieser sich schließlich zu erkennen gibt: „I am a feend, my dwelling is in helle“²¹⁵: ‚Ich bin ein Teufel und komme aus der Hölle‘ – eine Offenbarung, die den Büttel weder zu überraschen noch zu verängstigen scheint: „But even after the summoner learns the yeoman's identity he shows no sign of taking warning.“²¹⁶

Der verkleidete Teufel bezeichnet sich an dieser Stelle also als ein Teufel von mehreren, weswegen ich ihn als einen ‚Unterteufel‘ sehe. Auch in der Sekundärliteratur wird der *yeoman* unterschiedlich interpretiert, von „a devil“²¹⁷ über „the devil“²¹⁸ bis hin zu „demon“²¹⁹ sind diverse Deutungen vorhanden.

Im Rahmen einer weiteren Textstelle erklärt der *yeoman*, dass er als ‚Unterteufel‘ jede beliebige Gestalt annehmen kann, genau wie andere ‚Unterteufel‘:

„But whan us lyketh, we can take us oon, / or elles make yow seme we ben shape / som-tyme lyk a man, or lyk an ape; / or lyk an angel can I ryde or go / [...] For we‘, quod he, ‚wol us swich formes make / as most able is our preyes for to take.“²²⁰: ‚Aber wenn wir wollen, können wir eine Gestalt annehmen, in einer bestimmten Form erscheinen, etwa wie ein Mensch oder ein Affe. Ich kann auch wie ein Engel umhergehen oder umherreiten [...] Denn wir‘, sagte er, ‚nehmen die Gestalt an, die am besten dazu geeignet ist, Beute zu machen.‘

Chaucer greift also im Rahmen seiner Erzählung genau jenes Merkmal auf, das den Teufel ausmacht: Er kann in seiner Differenzlosigkeit stets die Form annehmen, die für seine Verführung zweckmäßig ist.

Der Teufel erklärt weiters, dass er in gewissem Sinne auf Gottes Wille hin handelt: „For, som-tyme, we ben goddes instruments, / and menes to don his comandements, / [...] With-outen him we have no might, certayn.“²²¹: ‚Denn manchmal sind

²¹⁵ THE FRERES TALE, Vers 1448.

²¹⁶ Robertson 1954, S. 471.

²¹⁷ Henry Morley: *English Writers* Vol. 2 Part 1: *From Chaucer to Dunbar*, London: 1867, S. 321.

²¹⁸ Jerome Mandel: *Geoffrey Chaucer: Building the Fragments of the Canterbury Tales*, Rutherford [u.a.]: 1992, S. 107.

²¹⁹ John C. Hirsh: *Chaucer and the Canterbury Tales: A Short Introduction*, Oxford: 2003, S. 85.

²²⁰ THE FRERES TALE, Vers 1462-1472.

²²¹ THE FRERES TALE, Vers 1483 – 1487.

wir Werkzeuge Gottes und erfüllen seine Befehle [...] Ohne ihn sind wir nämlich machtlos.'

Dies ist natürlich ein großer Unterschied zu etwa dem Luzifer der *Visio Tnugdali*, der noch in der Hölle festgekettet bzw. gefangen gehalten werden muss – auch, wenn in der Hölle der *Visio Tnugdali* im Endeffekt ebenfalls Gottes Wille erfüllt wird, indem Sünder gequält werden. Chaucers Teufel unterscheidet sich auch von dem Teufel Lutwins, der Gott gegenüber hasserfüllt und nachtragend auftritt.

Bei Chaucer scheint es eher, als hätte sich der Teufel mit seiner Rolle abgefunden, im Endeffekt Gottes Wille zu erfüllen. Eventuell zeigt sich hier eine „Entwicklung hin zum komischen Teufel“²²², deren Beginn Russell im Theater des 12. Jahrhunderts sieht – ein Teufel, der nicht mehr durch und durch schrecklich ist, sondern die Rezipienten auch zum Lachen bringt.

Sogar bei Dante, auf den Chaucer auch verweist, ist der Teufel noch eine monströse, furchteinflößende Erscheinung – bei Chaucer wird die bevorstehende Höllenreise bzw. Verbannung des Büttels in die Hölle gewissermaßen humoristisch behaftet, indem der Teufel lakonisch erklärt: „For thou shalt by thyn owene experience / conne in a chayer rede of this sentence / bet than Virgyle, whyl he was on lyve, / or Dant also; now lat us ryde blyve.“²²³: ‚Du sollst nämlich, basierend auf deiner eigenen Erfahrung, bald imstande sein, einen Vortrag über dieses Thema zu halten: besser als Virgil zu seinen Lebzeiten oder Dante. Und jetzt lass uns weiterreiten.‘

Um wieder zur Farbigkeit des Teufels zurückzukehren: Die Frage lautet nun natürlich: Warum ist Chaucers Teufel grün gekleidet?

Ich halte es nicht für einen Zufall, dass sowohl bei Chaucer als auch in *Sir Gawain and the Green Knight* – in dem ebenfalls eine Figur mit dämonischen Zügen grün behaftet wird – zwei Beispiele aus dem angelsächsischen Raum vorliegen, in denen Grün mit dämonischen Figuren verbunden wird.

Pastoureau stellt für *Sir Gawain and the Green Knight* eine Frage, die ich auch für *The Friars Tale* stellen will:

Must we thus see in him the more or less Christianized remains of an ancient Celtic divinity, a kind of spirit of the wood and forests charged with testing mankind? Is this the green of nature, vegetation, strangeness, magic, madness, witchcraft or alchemy? Or all of that at the same time?²²⁴

²²² Russell 2000, S. 113.

²²³ THE FRERES TALE, Vers 1517 – 1520.

²²⁴ Pastoureau 2014, S. 105.

Eine Verbindung mit dem Keltentum halte ich für äußerst wahrscheinlich – diese wird auch in der Sekundärliteratur immer wieder gezogen. So sieht Robert Max Garrett für beide Texte – *Sir Gawain and the Green Knight* und *The Friars Tale* – eine Verbindung mit der keltischen Unterwelt bzw. Anderswelt: „The color green connects the Knight with the Celtic underworld. Chaucer's Friar's Summoner should have taken warning at the color of the devil's clothes, but pride closed his eyes.“²²⁵

Ähnlich wie in der *Visio Tnugdali*, in der der Teufel durch antike Bilder und Vorstellungen aufgeladen wird – auch farblich – wird der Teufel bei Chaucer also meines Erachtens ebenfalls mit älteren Bildern besetzt – und in diesem Fall basierend auf keltischen Vorstellungen grün eingefärbt. Mit welchen Farben der Teufel in Texten besetzt wird, scheint also nicht nur mit der Entstehungszeit, sondern auch mit dem Entstehungsort in Zusammenhang zu stehen.

Doch hat der Teufel etwas von seinem Schrecken eingebüßt, den er etwa in der *Visio Tnugdali* auslöst? Auch, wenn Chaucers Teufel den Büttel am Ende der Erzählung in die Hölle verführt, scheint er einen Teil seiner furchteinflößenden Qualitäten und seiner Macht verloren zu haben.

Möglicherweise ist es eine andere Form von Bedrohlichkeit, die er auslöst – eine auf keltischem Glauben basierende Bedrohlichkeit. Der Teufel erscheint als kurzweiliger und geselliger Reisegefährte, ein fröhlicher Charakter mit gewohnungsbedürftigem Humor – auch das könnte auf keltische Vorstellungen verweisen. Jeremy Tambling etwa sieht das Grün des Teufels als „fairy colouring“²²⁶. Hierbei darf nicht vergessen werden, dass Chaucer in der vorangegangenen Erzählung – *The Wife of Bath* – tatsächlich ganz dezidiert auf die Feenwelt verweist, als der Protagonist im Wald einen Ring aus tanzenden Feen entdeckt. Die Charakterisierung des Teufels in *The friars Tale* könnte also ebenso wie seine grüne Kleidung auf das Keltentum und seine moralisch oft undurchsichtigen und ambivalenten Wesen verweisen.

²²⁵ Robert Max Garrett: *The Lay of Sir Gawayne and the Green Knight*, in: *The Journal of English and Germanic Philology* Vol. 24, No. 1, Urbana: 1925, S. 129.

²²⁶ Jeremy Tambling: *Histories of the Devil: From Marlowe to Mann and the Manichees*, London: 2017, S. 49.

11. Rot

„The Devils's second most common hue [Anm.: neben Schwarz] is red, the color of blood and fire; the devil dresses in red or has a red or flaming beard"²²⁷, schreibt Jeffrey Russell. Mit dieser Einschätzung erweckt er den Eindruck, es müsste in der mittelalterlichen Literatur zahlreiche rote Teufel auftreten, besonders wenn man bedenkt, dass Rot auch in unserer Zeit noch oft mit dem Teufel assoziiert wird.²²⁸

Dies ist jedoch nicht der Fall; im Gegenteil gestaltete es sich äußerst schwierig, ein literarisches Beispiel für einen mittelalterlichen roten Teufel zu finden. Dies verwundert besonders, weil Rot sich als Teufelsfarbe prinzipiell gut eignet. Es bringt zwar positive Konnotationen mit sich – Rot kann als Farbe der Liebe, der Lebenskraft, der Leidenschaft etc. gelten²²⁹ – doch auch die negative Assoziationen sind zahlreich, besonders als Farbe des Höllenfeuers kann Rot auf den Teufel verweisen:

Die Farbe Rot [...] symbolisiert u. a. Gewalt, Herrschaft, Blutvergießen, Gerichtsbarkeit, Aggressivität usw. [...] oder - meistens im Mittelalter - das Böse, den Teufel, das Höllenfeuer, die Sünde. Rot war die Farbe der Tinte beim Schreiben der Todesurteile. Rot war oftmals die Bekleidung des Henkers. Rothaarige galten als teuflisch. „Rote Haare, Gott bewahre!" oder „Rote Haare, Sommersprossen sind des Teufels Volksgenossen!" lauten noch heute manche Sprüche.²³⁰

Umso mehr verwundert es, dass Rot zwar in bildlichen Darstellungen tatsächlich eine gängige Teufelsfarbe ist, in mittelalterlichen Texten jedoch eine unbedeutende Randposition einzunehmen scheint. Dennoch existieren einzelne Beispiele, vor allem in Kombination mit der Offenbarung des Johannes, wie auch in dem folgenden Beispiel: Heinrich von Heslers *Apokalypse*.

²²⁷ Russell 1986, S. 69.

²²⁸ Anm.: Popkulturelle Beispiele sind zur Genüge zu finden, angefangen von roten Halloween-Teufelskostümen bis hin zu den roten Augen Luzifers in der Fernsehserie *Supernatural*.

²²⁹ Vgl.: Grigore 2011, S. 682.

²³⁰ Grigore 2011, S. 682.

11.1 Heinrich von Heslers Apokalypse

Heinrich von Heslers Apokalypse ist mit über 23.000 Versen um ein äußerst umfangreiches Werk, weswegen die Analyse sich auf einige wenige relevante Textstellen konzentrieren wird. Mit dem Werk unternimmt Heinrich von Hesler den Versuch einer Vermittlung „genuin klerikaler theologischer Inhalte an Laien“²³¹ – es handelt sich um einen „gereimten Apokalypsenkommentar“.²³² Die Offenbarung des Johannes wird in der Sekundärliteratur oft als schwer deutbar bzw. umstritten angesehen²³³ und dies verhält sich bei Heinrich von Heslers Bearbeitung nicht anders.

Heinrich von Heslers Text bleibt relativ nahe an der Vorlage, der Offenbarung des Johannes, aufgrund dessen lässt es sich kaum vermeiden, in der Behandlung des Textbeispiels ebenfalls nahe an der Vorlage aus dem Neuen Testament zu bleiben.

Dennoch weicht er stellenweise von seiner Vorlage ab – interessanterweise auch im Zusammenhang mit farblichen Codierungen, nämlich in seiner Deutung der vier apokalyptischen Reiter. Codierungen durch Farbigkeit, die er zu entschlüsseln versucht, spielen in seinem Apokalypsenkommentar also eine Rolle. Den Reiter auf dem weißen Pferd deutet er, wie in der mittelalterlichen Auffassung üblich, als Jesus Christus. In der Deutung der anderen drei Reiter weicht er jedoch von gängigen Auffassungen ab:

Für die meisten mittelalterlichen Kommentatoren symbolisieren sie die historischen Katastrophen der Menschheit, nämlich Krieg, Teuerung und Hungersnot. Heinrich von Hesler aber deutet diese drei Reiter als Bilder des Teufels, die den Reiter auf dem Pferd – Jesus – verfolgen. Der zweite Reiter ist Luzifer, sein rotes Pferd deutet auf seine Mordlust, denn er ist ausgezogen, um die Menschheit zu ermorden.²³⁴

Auch den dritten Reiter auf dem schwarzen Pferd und den vierten Reiter auf dem fahlen Pferd deutet er als Verkörperungen des Teufels.²³⁵

Die relevante Textstelle ist der Logik folgend jene, in der der rote Drache beschrieben wird: „Ein ander groz zeichen irschein / in himle vremder sache: / Michel

²³¹ Susanne Ehrich: *Die "Apokalypse" Heinrichs von Hesler in Text und Bild: Traditionen und Themen volkssprachlicher Bibeldichtung und ihre Rezeption im Deutschen Orden*, Berlin: 2010, S. 17.

²³² Carola Redzich: *Apocalypsis Joannis tot habet sacramenta quot verba: Studien zu Sprache, Überlieferung und Rezeption hochdeutscher Apokalypseübersetzungen des späten Mittelalters*, Berlin: 2010, S. 552.

²³³ Vgl. z.B.: Elaine Pagels: *Apokalypse: Das letzte Buch der Bibel wird entschlüsselt*, München: 2013, S.9.

²³⁴ Edith Wenzel: *Die Apokalypse des Heinrich von Hesler — ein Buch mit sieben Siegeln?*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 6 (1996), S. 55.

²³⁵ Vgl.: Wenzel 1996, S. 55.

und ein rot trache / siben hobet und zehen horn / habende durch sinen zorn / und durch sin ubeln girheit, / die zume tuvel ist geleit, / wart in dem himle gesen.“²³⁶

Dass der rote Drache für den Teufel steht, wird an späterer Stelle explizit klargestellt: „Daz ist der rote trache, / unser alde widersache, / der uz der tiefen helle vert / und alle dise werlt vorhert / uffe sines schepferes schach.“²³⁷

Mit diesen Beschreibungen bleibt Heinrich von Hesler nahe an der Vorlage, nur die sieben Kronen bzw. Diademe (je nach Übersetzung)²³⁸ auf den sieben Häuptionen des Drachen, die im Neuen Testament erwähnt werden, fehlen in seiner Bearbeitung.

Die Fragen lauten nun: Warum ist dieser Teufel in Drachengestalt rot und warum haben sich rote Teufel in der Literatur des Mittelalters nicht stärker durchgesetzt, wenn es doch eine biblische Vorlage gibt?

Eine mögliche Antwort ergibt sich, wenn man sich der Interpretation des roten Drachens aus der Offenbarung des Johannes widmet. Einen Erklärungsansatz liefert die Theologin Elaine Pagels. Sie sieht den roten Drachen als Symbol für Rom²³⁹, eine Deutung, mit der sie nicht allein ist. Oft werden die sieben Köpfe des Drachen als die sieben Hügel Roms gedeutet, die zehn Hörner als die zehn Kaiser Roms bis Domitian (der zu der vermuteten Entstehungszeit der Apokalypse herrschte) und die sieben Kronen als sieben Provinzen Roms. Alternativ könnten auch die sieben Köpfe oder Kronen als Kaiser gedeutet werden.²⁴⁰

Interpretationen, die umso interessanter erscheint, wenn man die Beziehung Roms zu der Farbe Rot bedenkt. Rot ist etwa in Zusammenhang mit Malerei eng mit Rom verbunden: „Roman painters used more pigment in the range of reds than in any other range of colors – which is in itself major evidence of the primacy of red tones and the favor they enjoyed throughout the empire.“²⁴¹

Doch auch in allen möglichen anderen Zusammenhängen kann Rot als wichtige Farbe Roms gesehen werden:

²³⁶ Heinrich von Hesler: *Apokalypse*, in: Karl Helm [Hrsg]: *Die Apokalypse: Aus der Danzinger Handschrift*, Berlin: 1907, Vers 17006 – 17011 (= APOKALYPSE)

²³⁷ APOKALYPSE, Vers 17267 – 17271.

²³⁸ Vgl. zur Übersetzung mit „Diademe“ z.B.: Offenbarung 12:3 aus der Elberfelder Bibel, bibel-online.net: https://www.bibel-online.net/buch/elberfelder_1905/offenbarung/12/#1 (Stand: Februar 2021), zur Übersetzung mit „Kronen“ die Offenbarung 12:3 aus der Schlachter-Bibel, bibel-online.net: https://www.bibel-online.net/buch/schlachter_1951/offenbarung/12/#1 (Stand: Februar 2021).

²³⁹ Pagels 2013, S. 38-39.

²⁴⁰ Vgl.: Eckhard Schnabel: *Das Neue Testament und die Endzeit*, Gießen: 2013, S. 105 – 110.

²⁴¹ Pastoureau 2017, S. 32-33.

For houses and ordinary buildings (insulae) the dominant material was neither stone nor marble but baked brick of all possible shades in the range of red. It was that brick, along with tile (tegula), a material of the same color with multiple uses, that made Rome a city not of white but of red. Moreover, this was true of all the major cities in the empire.²⁴²

Noch wahrscheinlicher wird die Gleichsetzung des Drachens mit Rom, wenn man die Entstehungszeit der Offenbarung des Johannes bedenkt: „Wir können das, was er [Johannes] geschrieben hat, nur verstehen, wenn wir uns vor Augen halten, dass es ein Text aus einer Kriegszeit ist.“²⁴³ Oder, anders formuliert:

Die Johannesoffenbarung zeichnet damit ein eindringliches Schreckensbild des Jüdischen Kriegs gegen Rom [...] Man könnte fragen, warum er dies alles nicht explizit sagt, sondern nur derart verschlüsselt. [...] Das könnte, wie gesagt, mit den Gefahren zu tun haben, die es bedeutete, offen gegen Rom die Stimme zu erheben.²⁴⁴

Elaine Pagels vermutet, dass zeitgenössische Rezipienten diese Verschlüsselungen der Johannesapokalypse deuten konnten²⁴⁵, der Text also in der Zeit seiner Entstehung nicht so schwer deutbar war, wie ihm heute oft nachgesagt wird.

Durch all diese Interpretationsansätze könnte sich eine Erklärung dafür ergeben, warum das Bild des Teufels als roter Drache nicht stärker weitertradiert wurde. Das Muster, mit welchem der Teufel durch Farben besetzt wurde, um Feindbilder zu kennzeichnen, ist genau wie im Rahmen anderer Textbeispiele auch beim Beispiel der Johannesapokalypse zu erkennen. Das Feindbild der Johannesapokalypse; Rom, ‚funktioniert‘ allerdings nur im damaligen Kontext. Rote Teufel erscheinen im Laufe des Mittelalters zwar nach wie vor in Bildern, verweisen jedoch dort eher auf Parallelen zu Blut oder Höllenfeuer, nicht auf das Feindbild der Johannesapokalypse.

²⁴² Pastoureau 2017, S. 44.

²⁴³ Pagels 2013, S. 15.

²⁴⁴ Pagels 2013, S. 39-40.

²⁴⁵ Pagels 2013, S. 38.

12. Bunt

Es mutet merkwürdig an, dass literarische Beispiele für bunte Teufel eher rar gesät sind und auch in der Sekundärliteratur selten behandelt werden, sind doch zwei der berühmtesten mittelalterlichen Teufel bunt. Auf fol. 290r des Codex Gigas nimmt die berühmte Abbildung des farbenfrohen Teufels die ganze Seite ein – diese Tatsache hat dazu geführt, dass diese überdimensionierte Bibel als Teufelsbibel bezeichnet wird.

Auch einer der bekanntesten, wenn nicht sogar der bekannteste Teufel der Literaturgeschichte – Dantes Luzifer – wird mehrfach farblich codiert: Seine drei Köpfe sind schwarz, gelb und rot.²⁴⁶

Die Interpretationsversuche dieser drei Farben bei Dante sind äußerst zahlreich, ein Zeichen dafür, dass dieser Mehrfarbigkeit einiges an Bedeutung zugewiesen wurde. Immer wieder wurde versucht zu entschlüsseln, warum Dante seinen Luzifer ausgerechnet mit diesen drei Farben codierte – es gibt unterschiedliche Auffassungen:

Dante presents Lucifer's head as a perverted parallel of the Trinity. The symbolic value of the three single faces has been much debated. Although many commentators believe that the colors (red, yellow, black) represent the three known continents (Europe, Asia, Africa) it seems more logical that they should be antithetically analogous to the qualities attributed to the Trinity [...] Therefore, Highest Wisdom would be opposed by ignorance (black), Divine Omnipotence by impotence (yellow), Primal Love by hatred or envy (red).²⁴⁷

Was auch immer nun hinter den drei Farben steckt – klar ist, dass von einer Bedeutung hinter der farblichen Codierung ausgegangen wird.

Auch ein weiterer Punkt lässt verwunderlich erscheinen, dass es in der Literatur nicht vor bunten Teufeln wimmelt. Im Mittelalter wurden nämlich sowohl das Mischen von Farben als auch bunte bzw. gestreifte Kleidung als negativ betrachtet. Zum Mischen von Farben erläutert Pastoureau:

Mischen, Verrühren, Verschmelzen und Vermengen sind Vorgänge, die häufig als Teufelszeug angesehen werden, da sie gegen die vom Schöpfer gewollte Ordnung

²⁴⁶ Vgl. z.B.: Dante Alighieri: *The Inferno*, in: Mark Musa [Hrsg., Übers.]: *Dante's Inferno: The Indiana Critical Edition*, Bloomington/Indianapolis: 1995, S. 244.

²⁴⁷ : Mark Musa [Hrsg., Übers.]: *Dante's Inferno: The Indiana Critical Edition*, Bloomington/Indianapolis: 1995, S. 247 (Notes)

und die Natur der Dinge verstoßen. All jene, die aufgrund ihres Gewerbes diese Praktiken ausüben (Färber, Schmiede, Alchimisten, Apotheker) erwecken Furcht oder Misstrauen, denn sie scheinen ein falsches Spiel mit der Materie zu spielen.²⁴⁸

Ähnlich verhält es sich mit dem Misstrauen gegenüber bunter, besonders gestreifter Kleidung – diese wurde so kritisch betrachtet, dass sie im Laufe der Jahrhunderte immer wieder verboten wurde, oder; umgekehrt, nur von Menschen am Rande der Gesellschaft – Ausgestoßenen – getragen werden durfte. Pastoureau versieht sogar sein Buch über die Geschichte der Streifen mit dem Untertitel „The Devils Cloth.“²⁴⁹

Verena Schmid Blumer fasst die Gründe für das Misstrauen gegenüber bunter/gestreifter Kleidung wie folgt zusammen:

Erstens galt eine farbenprächtige Kleidung als hoffärtig – und damit als sündig – und wurde deshalb zum Ziel obrigkeitlicher Kritik (1). Zweitens wurden geteilte und gestreifte Kleidungsstücke gewissen Gruppen innerhalb der ständischen Ordnung geradezu zugeteilt oder konnten, weil sie als hoffärtig und nicht sittsam galten, von Randgruppen getragen werden. Sie hatten somit die Funktion, ab- und auszugrenzen (2). Und drittens hatten farbige und damit auch gestreifte Stoffe eine sozialdistinktive Funktion. Modische und luxuriöse Kleidung sollte, wenn sie schon nicht gänzlich verboten werden konnte, wenigstens den oberen Schichten vorbehalten bleiben (3).²⁵⁰

Die Ursprünge hierfür findet man im Alten Testament. Im 3. und im 5. Buch Mose werden Kleider aus Mischgewebe verboten.²⁵¹ Ausgelegt wird diese Stelle insofern, als dass die Kleidung eines Trägers dessen Geisteshaltung widerspiegelt – ‚ungeteilte‘ Kleidung würde in diesem Fall nicht teilbaren Glauben widerspiegeln, ‚geteilte‘ Kleidung teilbaren und somit brüchigen Glauben²⁵² - „sind das nun verschiedene Materialien, die miteinander verwoben werden, oder verschiedene Farben, die als Flecken oder Streifen aufeinandertreffen, entscheidend ist der Eindruck von Verschiedenheit, der dabei entsteht.“²⁵³

Man dürfte also eigentlich erwarten, dass viele literarische Beispiele für bunt gekleidete Teufel zu finden sein sollten – dies ist jedoch nicht der Fall. Bei Dante sind zwar Luzifers Köpfe mehrfarbig, von Kleidung ist jedoch nicht die Rede. Und auch

²⁴⁸ Pastoureau 2018, S. 55-56.

²⁴⁹ Vgl.: Michel Pastoureau: *The Devil's Cloth: A History of Stripes*, New York [u.a.]: 2003.

²⁵⁰ Verena Schmid Blumer: *Ikongraphie und Sprachbild: Zur reformatorischen Flugschrift »Der gestryfft Schwitzer Baur«*, Tübingen: 2004, S. 216.

²⁵¹ Vgl.: 3. Buch Mose 19,19: <http://www.bibel.com/bibel/vulgata/3-mose-19.html#19> (Stand: 16.11.2021); 5. Buch Mose 22,11: <http://www.bibel.com/bibel/vulgata/5-mose-22.html> (Stand: 16.11.2021)

²⁵² Schmid Blumer 2004, 216-217.

²⁵³ Schmid Blumer 2004, S. 217.

der bunte Teufel, der im Anschluss behandelt wird, ist zwar mehrfarbig codiert – jedoch, wie sich zeigen wird, nicht durch seine Kleidung.

12.1 Margaretenlegende

Zu Beginn sei eine Erläuterung vorausgeschickt:

Die Margaretenlegende existiert nicht. Der Stoff hat sich offensichtlich großer Beliebtheit erfreut und ist deshalb in unterschiedlichsten Versionen weit verbreitet: Das „zeigen besonders die mannigfachen poetischen bearbeitungen, die sie seit dem 12. Jahrhundert in Deutschland, England, Frankreich in den nationalsprachen erfuhr [sic!]“. ²⁵⁴ Unklar ist, wie sich die lateinische Fassung der Legende von Mombricitius (1480) in die Überlieferungsgeschichte einfügt – wahrscheinlich basiert Mombricitius' Text jedoch ebenfalls auf einer nicht überlieferten älteren lateinischen Vorlage, kann also nicht unbedingt als ursprüngliche Fassung, sondern eher als eine der vielen Überlieferungen gesehen werden. ²⁵⁵

Relevant für das folgende Kapitel ist jedenfalls: Die farblichen Codierungen des Teufels sind in den unterschiedlichen Überlieferungen keineswegs einheitlich.

Ich konzentriere mich auf die Edition Karl Stejskals von 1880 und lege das Hauptaugenmerk auf die Textstelle, die in Hinblick auf die farbliche Codierung des Teufels interessant erscheint – in vielen anderen Überlieferungen und Editionen fehlt sie oder die farblichen Codierungen sind andere.

Wie in den vorangegangenen Kapiteln folgt ein paraphrasierender Abriss der Handlung, der in diesem Falle kürzer ausfällt als bei anderen Beispielen, da abgesehen von der Schlüsselszene nur wenige Farbbeschreibungen gefunden werden können.

Zu Beginn steht eine Ansprache an die Rezipienten ²⁵⁶, bzw. in diesem Falle eher Rezipientinnen, denn der Text war wohl zur Erbauung religiöser Frauen gedacht, eventuell besonders der Erbauung schwangerer und gebärender Frauen: „Die Heilige Margarete gehört zur Gruppe der 14 Nothelfer, und ihr spezielles Patronat ist hauptsächlich für Frauen von Bedeutung: Sie sollte Schwangeren beistehen und die Geburt erleichtern“ ²⁵⁷, wie Eische Loose für die Berner Handschrift cod. 537 der Margaretenlegende festhält.

²⁵⁴ Friedrich Vogt: *Ueber die Margaretenlegenden*, in: Hermann Paul, Wilhelm Braune [Hrsg.]: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* Bd. 1, Halle a. d. Saale: 1874, S. 263.

²⁵⁵ Vgl.: Kurt Otto Seidel: *Die mittelniederdeutsche Margaretenlegende*, Berlin: 1994, S. 25.

²⁵⁶ Vgl.: MARGARETENLEGENDE, Vers 1-30.

²⁵⁷ Eische Loose: *Die Margaretenlegende in der Berner Handschrift cod. 537*, in: *Perspicuitas: Internet-Periodicum Mediävistik*: <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/perspicuitas/loose.pdf> (Stand: 16.11.2021), S. 7.

Es folgt eine kurze Lebensgeschichte Margaretes. Ihr Vater ist Heide und verbannt die zwölfjährige Margarete aufgrund ihres christlichen Glaubens. Er schickt sie zu einer Amme, deren Schafe sie hütet. Eines Tages erblickt ein als heidnisch und böse dargestellter Mann namens Olîbriûs die schafhütende Margarete. Er fasst unverzüglich den Plan, sie zu seiner Frau zu machen, und lässt sie gefangen nehmen. Margarete ruft sofort Gott um Hilfe an und bittet ihn, er möge sie beschützen und ihre Keuschheit bewahren.²⁵⁸

Das erste Gespräch zwischen Margarete und Olîbriûs macht den Religionskonflikt deutlich:

Der grâve sprach ir aber zû: / „sage mir, wie heizest dû?“ / si sprach: „ich heize Margarêt. / mîne hoffnung zû got stêt.“ / der grâve sprach ir aber zû: / „welchen got meinst dû?“ / dô sprach hin wider Margarêt: / „der alle dinc geschaffen hat: / Jesum Cristum gotes kint; / an siner gûte bistu blind. / her hât mîne kûsheit / behûtet gar ân allez leit.“ / der grâve sprach: „dem ist nicht an, / mîn veter in gekrûzigt hân.“²⁵⁹

Ob Olîbriûs durch diese Textstelle nun in verwandtschaftliche Beziehung mit Juden oder den Römern gesetzt wird, bleibt unklar: „Olibrius, the persecutor of Margaret, could have been either a Jew or a Roman in the legends.“²⁶⁰ In der Sekundärliteratur scheint Ersteres Konsens zu sein, so sieht auch Kurt Otto Seidl Olîbriûs' „familiäre Bindung zu den Juden“.²⁶¹

Spätere Textstellen machen diesen Schluss wieder fraglicher: Erbost über Margaretes Antwort lässt Olîbriûs sie in den Kerker werfen – bei Besuchen fordert er sie zweimal auf: „opfer mînen goten“²⁶², also *Göttern* im Plural, was wieder unwahrscheinlicher macht, dass er als Jude markiert ist. Klar ist jedenfalls, dass er als Heide und Ungläubiger dargestellt wird.

Margarete lässt jedenfalls nicht von ihrem christlichen Glauben ab, wendet sich immer wieder hilfesuchend an Gott und bittet schließlich: „lâz mich mînen fient sehen“²⁶³ sowie mînen fient sende mir“²⁶⁴, was den Auftritt des Teufels vorbereitet, der schließlich im Kerker erscheint. Die Beschreibung gestaltet sich wie folgt:

²⁵⁸ Vgl: MARGARETENLEGENDE, Vers 85–99.

²⁵⁹ MARGARETENLEGENDE, VERS 141-150.

²⁶⁰ Dorotthya Uhrin: *Protecting Christianity on the Eastern Frontier: On Some Aspects of the Cult and Representation of Saint Catherine and Saint Margaret in Medieval Hungary*, in: Ivana Prijatelj Pavičić, Marina Vicelja Matijašić [Hrsg., u.a.]: *Liminal Spaces of Art between Europe and the Middle East*, Newcastle upon Tyne: 2018, S. 188.

²⁶¹ Seidel 1994, S. 16.

²⁶² MARGARETENLEGENDE, Vers 164.

²⁶³ MARGARETENLEGENDE, Vers 271.

²⁶⁴ MARGARETENLEGENDE, Vers 282.

Dô sach sî hin und her, / dô sach si in dem kerkenêr / ûz einem finstern winkel gên / den tûfel unde vor ir stên. / her was angestlichen gar / und von manger leie var. / die hâr wâren silberîn, / der bart was im guldîn, / die zêne wâren îserîn, / die ougen wâren kupferîn: / ûz sîner nasen gînc ein rouch / und ein mechtic fûwer ouch, / dar von ein grôzez licht entschein; / ir frôude die was harte klein.²⁶⁵

Liest man diese Teststelle, hat man im ersten Moment durch die Beschreibung von Haar und Bart vermutlich das Bild eines Mannes im Kopf. Tatsächlich handelt es sich hierbei aber um eine Erscheinungsform als Drache, wie unter anderem durch das Feuerspeien des Monstrums ersichtlich wird. In anderen Überlieferungen wird eindeutiger auf die Drachenform verwiesen, in dieser nicht, was Friedrich Vogt sich 1874 folgendermaßen erklärt: „Dass dies ungetüm ein drache gewesen, wird in G nicht ausdrücklich berichtet, möglicherweise absichtlich, da der bearbeiter sich einen drachen wol anders vorstellte [sic!].“²⁶⁶

Dieser bunte Drachenteufel verschlingt Margarete, doch nachdem sie ein Kreuzzeichen schlägt, reißt er entzwei.

Eine spätere Textstelle macht deutlich, dass es sich bei dem Drachenteufel um einen Dämon oder ‚Unterteufel‘ handelt: Es erscheint nämlich nach dessen Verschwinden ein zweiter Teufel: „dô sach si sitzen an der want / einen andern vâlant.“²⁶⁷ Dieser Teufel hat tatsächlich die Gestalt eines Mannes und ist kohlrabenschwarz: „der was gebildet alse ein man, / die swerze hînc im sêre an.“²⁶⁸

Der zweite Teufel berichtet Margarete, dass der erste Teufel; der bunte Drachenteufel, Rufus hieß: „Ruffus hîz er, daz geloube mir.“²⁶⁹

Im Laufe des Gesprâches bezeichnet er Satan als seinen König²⁷⁰, weiters gibt er sich selbst als Beelzebub zu erkennen: „der tûfel sprach: ‚juncfrou min, / Belzebub bin ich genannt.““²⁷¹ – auch bei ihm handelt es sich also um einen ‚Unterteufel‘.

Recherchen zur Etymologie des Namens Beelzebub zeigen:

Es gibt unterschiedliche Deutungsversuche. Nach einigen wäre der Teufelsname gleichzusetzen mit dem im Alten Testament belegten *Baal-Zebûb*, dem Namen der Orakelgottheit von Ekron, hebr. *Ba'al zewûw*, wörtlich ‘Herr der Fliegen’. Nach anderen stellt die neutestamentliche Variante *Beelzebûl* (griech. *Βεελζεβοûλ* neben im Neuen Testament üblichem *Βεεζεβοûλ*, das wohl auf nachlässige palästinensische

²⁶⁵ MARGARETENLEGENDE Vers 283 – 296.

²⁶⁶ Vogt 1874, S. 275 (Fußnote).

²⁶⁷ MARGARETENLEGENDE, Vers 351–352,

²⁶⁸ MARGARETENLEGENDE, Vers 353–354.

²⁶⁹ MARGARETENLEGENDE, Vers 388.

²⁷⁰ Vgl. MARGARETENLEGENDE, Vers 489.

²⁷¹ MARGARETENLEGENDE, Vers 434–435.

Volksaussprache zurückgeht, kirchenlat. *Beelzebūl*) die ursprüngliche Namensform des Teufels dar, die erst nachträglich an den Götternamen angeglichen wurde. Sie wird entweder (als verächtlich machende rabbinische Bezeichnung) zu hebr. *zibbēl* 'düngen', auch 'Götzendienst leisten' (eigentlich 'Mist darbringen') gestellt. *Beelzebūl* wäre danach 'Herr des Mistes', d. h. 'Teufel', dem letztlich jeder Götzendienst dargebracht wird. Oder sie ist Wiedergabe von hebr. *Ba'al zewūl* 'Herr des Himmels'.²⁷²

Welche Deutung nun die richtige sein mag – deutlich wird, dass auch in diesem Fall ältere Vorstellungen und Bilder umgedeutet und mit neuen Vorstellungen 'überzogen' werden, dass also ein ähnliches Muster vorherrscht, wie bei anderen Textbeispielen zu beobachten war.

Doch wie ist nun der bunte Drachenteufel mit dem Namen 'Ruffus' zu verstehen? Abgesehen davon, dass 'Ruffus' bzw. 'Rufus' ein auch im Mittelalter beliebter Vorname römischer Herkunft mit der Bedeutung 'der Rote' ist, lässt sich nichts Weiteres zum Namen sagen. Legt man das Hauptaugenmerk jedoch wieder auf die ungewöhnlichen Farben des bunten Drachenteufels, lassen sich Hinweise darauf finden, dass möglicherweise eine ganz ähnliche Form der farblichen Codierung stattfindet wie in vorangegangenen Beispielen: Durch Besetzung mit Farben wird das Böse immer wieder mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen – und in diesem Fall wird ebenfalls das Fremde, Heidnische durch die Farbigkeit 'verteufelt'. Das schließt auch Friedrich Vogt:

Auf fremdem einflusse beruht auch ohne zweifel die beschreibung des als drache erscheinenden teufels. Diess ungetüm mit silbernem haar, goldenem bart, eisernen zähnen und perlen- oder kupferaugen hat nicht die geringste ähnlichkeit mit dem äusseren, welches sonst das mittelalter dem teufel oder einem drachen beilegt. Wenn man die heimat der legende²⁷³ berücksichtigt, so wird man sich kaum der vermutung erwehren können, dass diese züge einem orientalischen götzenbilde entnommen seien, wie denn ja bekanntlich die kirche so manchen heidnischen gott als teufel fortleben liess.²⁷⁴

Diese Schlussfolgerung erscheint mir sinnvoll, auch wenn ich Vogt in einem Punkt widerspreche. Wie vorliegende Arbeit hoffentlich bereits gezeigt hat, existiert eben *kein* homogenes Äußeres des Teufels im Mittelalter, das man als fixen Standard ansehen kann – ganz im Gegenteil können der Teufel bzw. seine Unterteufel fast belie-

²⁷² Art. *Beelzebub*, in: Wolfgang Pfeifer et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/Beelzebub#etymwb-1> (Stand: 16.11.2021).

²⁷³ Anm.: Damit ist wohl Antiochia gemeint.

²⁷⁴ Vogt 1874, S.287.

big mit den unterschiedlichsten Farben besetzt werden, wie ja auch die beiden unterschiedlich farblich besetzten Teufel in der Margaretenlegende zeigen.

Es bleibt unklar, ob sich die Verteufelung bewusst auf bestimmte Religionen bezog oder ob heidnische Religionen miteinander vermengt wurden, um Anhänger mehrere nicht-christlicher Religionen als ‚others‘ in einen Topf zu werfen, wie Dorott-hya Uhrin es sieht: „enemies are usually described as Jews or Muslims, because they were both considered as ‚others““. ²⁷⁵

Es gibt jedoch textintern mehrere Hinweise, die auf bestimmte Religionen verweisen könnten, wie etwa den römischen Namen des bunten Drachenteufels, die Textstelle, die Olibrius als Römer oder Jude kennzeichnet, oder die optische Ähnlichkeit des Teufels Beelzebub mit orientalischen Götzen, die zu der etymologischen Herkunft des Namens ‚Beelzebub‘ passt.

Deutlich wird jedenfalls, dass die farblichen Codierungen des Bösen auch im Rahmen dieses Beispiels äußerst komplexe Hintergründe aufweisen.

²⁷⁵ Uhrin 2018, S. 188.

13. Exkurs: Kunstgeschichte

Wie bereits eingangs erwähnt, ist das Spektrum an Teufelsfarben in der Kunst weiter gesteckt als in der Literatur. Der Teufel trägt in der Kunstgeschichte Farben, für die sich in der Literatur keine oder kaum Beispiele finden lassen – oder dieselben Farben können anders interpretiert werden. Ein kurzer Überblick, der sich mit den farblichen Besetzungen des Teufels in der Kunst und den möglichen Hintergründen für eben jene auseinandersetzt, soll im Rahmen eines Exkurses zusammengefasst werden.

1) Blau

Die möglicherweise erste bildliche Darstellung des Teufels zeigt einen blauen bzw. blau-violetten Teufel: „The earliest representation may be a mosaic in Ravenna dating from about 520.“²⁷⁶ Im Laufe der Kunstgeschichte traten blaue Teufel immer wieder auf: Pastoureau nennt Blau als mögliche Teufelsfarbe in einer späteren Zeit und untermalt dies mit zwei Beispielen. Als Grund für die blauen Teufel sieht er einen Versuch, die Farbe Blau wieder in Verruf zu bringen, nachdem sie im Laufe der Zeit immer beliebter wurde und mit Rot als beliebteste Farbe in Konkurrenz trat:

One document is particularly revealing in the new economic war between red and blue: a contract signed in Strasbourg in 1256 between madder merchants and two glass master from France. For a window to be placed in one of the cathedral chapels, the merchants ordered stained glass that told the edifying story of Theophilus, a monk who sold his soul to the Devil (after which the Virgin bought it back), and specified that the Devil be represented in blue [...] In the same period, a little farther east, in Thuringia, the cultivation of woad was in full expansion, so heavy was the dyers' demand for blue colorant. Woad merchants made fortunes to the detriment of madder merchants, whose revenues were declining everywhere. Madder merchants again tried to curb the new fashion by discrediting the color blue. Thus in Erfurt in 1265, they ordered a large mural for their chapel depicting the Devil tempting Christ; at their request, the Devil was painted blue.²⁷⁷

Wenn Pastoureau mit diesen Ausführungen richtig liegt, wäre es nicht verwunderlich, dass blaue Teufel sich zwar in bildlichen Darstellungen, nicht aber in der Literatur durchsetzen konnten. Der Versuch eines ‚in Verruf bringens‘ von Blau hängt of-

²⁷⁶ Russell 1986, S. 129.

²⁷⁷ Pastoureau 2017, S. 88.

fensichtlich mit Färbepigmenten zusammen – also ergeben Darstellungen blauer Teufel mit dem Medium Bild schlicht mehr Sinn als literarische Darstellungen.

Weiters muss Augenmerk auf die Zielsetzung gelegt werden: der Versuch, eine Farbe in Verruf zu bringen, ist eine Form von Propaganda. Für dieses Ziel; für jegliche Art von Propaganda, ist eine gewisse Öffentlichkeit vonnöten, denn eine Diskreditierung wäre nicht möglich, wenn niemand oder nur wenige Menschen als Rezipienten zur Verfügung stehen würden. Im Mittelalter ist der Versuch einer Diskreditierung durch Kirchenfenster – die ja von vielen Menschen rezipiert werden konnten – sicherlich sinnvoller als der Versuch einer Diskreditierung durch Literatur, die im Mittelalter tendenziell von einer geringeren Anzahl an Menschen rezipiert wurde.

Eine weitere Verbindung von Blau mit dem Teufel bzw. mit Dämonen erwähnt Alfons Rosenberg: „Auch das düstere Blau oder Blaugrau ist als Farbe der lichtlosen Nacht oder der fahlen Dämmerung, des Nichts und der Verwesung eine typische Dämonenfarbe.“²⁷⁸ Demnach könnten blaue Teufel auch mit der Nacht oder der Abwesenheit von Licht zusammenhängen, was jedoch bedeutet, dass die Gründe für blaue Codierungen des Teufels den Gründen für schwarze Codierungen des Teufels sehr ähneln. Eventuell war Schwarz als die dunkelste Farbe einfach eine geeignetere Farbe als Blau, um die Abwesenheit von Licht auszudrücken, weshalb Schwarz als Teufelsfarbe sich im Laufe der Zeit gegen Blau durchsetzte.

2) Grün

Ein Textbeispiel für einen grünen Teufel wurde bereits behandelt, doch grüne Teufel scheinen in bildlichen Darstellungen häufiger als in der Literatur – und haben eventuell andere Hintergründe. Pastoureau erläutert mögliche Erklärungen für die grün gezeichneten Teufel, die etwa ab der Mitte des 12. Jahrhunderts gehäuft in der Kunst auftreten:

Subsequently the diabolic palette gradually altered, and the first green devils made their appearance about the mid-twelfth century, first in stained glass, later in illuminations, murals and the precious arts. Were they the result of increasing hostility between Christians and Muslims? Since, in the eyes of the former, green had become the religious color of the latter, the iconography of the period of the crusades might have enjoyed painting devils and demons green. We cannot affirm this. The origin of these devils may lie elsewhere. It is difficult to say if it was the progressive deprecia-

²⁷⁸ Alfons Rosenberg: *Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Urbildes*, München: 1967, S. 187.

tion of the color green that created green devils or if it was those devils, increasingly numerous over the course of the decades, that contributed to green's disrepute.²⁷⁹

Ein Zusammenhang mit den Kreuzzügen erscheint logisch, zieht man in Betracht, dass die grünen Teufel vor allem auf Kirchenfenstern propagandistische Funktion gehabt haben könnten, also absichtlich für so viele Menschen wie möglich sichtbar gemacht werden sollten.

Doch auch andere Gründe für das häufigere Auftreten grüner Teufel in der Kunst wären möglich: „Grün, eigentlich eine positive und mit Leben und Wachstum konnotierte Farbe, kann auch negativ als Dämonenfarbe definiert sein, wenn es ein Giftgrün (wie Grünspan) ist und damit Verwesung andeutet.“²⁸⁰ Spielt der genaue Farbwert des Grün bei den Darstellungen tatsächlich eine Rolle, wäre es nicht verwunderlich, dass bildliche Darstellungen häufiger sind; ganz nach dem Motto ‚ein Bild sagt mehr als tausend Worte‘.

Vermutlich werden mehrere dieser Aspekte dafür verantwortlich sein, dass Grün als Teufelsfarbe in der bildenden Kunst häufiger auftrat als in der Literatur.

3) Rot

Auch Rot wurde bereits im Rahmen eines Textbeispiels behandelt – wie bereits erwähnt ist es jedoch eines von wenigen und rote Teufel scheinen in der bildenden Kunst häufiger zu sein. Die Gründe dafür werden vielleicht klarer, wenn man die Verbindung roter Teufel mit Feuer und Blut bedenkt: „Das Bild des rot scheinenden Höllenfeuers führte gemeinsam mit der roten Farbe feuerverbrannter Erde und der Farbe des Blutes dazu, daß der Teufel mit der roten Farbe assoziiert wird.“²⁸¹

Bei beiden Bedeutungen scheint, genauso wie bei Grün, der Farbwert eine Rolle zu spielen: Laut Pastoureaux verbreitet das Höllenfeuer ja eben *kein* Licht. Durch diese Dunkelheit kann es als böse codiert werden – denn Feuer kann genauso positive, göttliche Bedeutungen mit sich bringen, man denke etwa an den brennenden Dornbusch aus Ex 3,4.

Bei Blut verhält es sich ähnlich – es spielt eine Rolle, ob das Blut hell oder dunkel ist. So wurde das Blut Jesu oft als besonders hell dargestellt:

²⁷⁹ Pastoureaux 2014, S. 91.

²⁸⁰ Angela M. Opel: *Christus auf der Drachenschaukel: Paul Tillich und das Dämonische als Thema der Kunst*, in: Christian Danz, Werner Schüßler [Hrsg.]: *Das Dämonische: Kontextuelle Studien zu einer Schlüsselkategorie Paul Tillichs*, Berlin/Boston: 2018, S. 282.

²⁸¹ Russell 2000, S 18.

Some authors described it as a lighter, clearer red than the blood of men and women, necessarily defiled by their sins. A few artists tried in their images to make it so and to distinguish through various shades of red the blood that flowed from wounds of the Savior or the martyred saints and the blood of ordinary individuals: clear and luminous for the first, cloudy and dark for the second. That was especiall true in the panel painting of the late Middle Ages.²⁸²

Spielt nun tatsächlich der Farbwert des Feuers oder des Blutes eine entscheidende Rolle, kann das genauso wie bei Grün als mögliche Erklärung dafür dienen, warum die roten Teufel eher in der Kunst dargestellt werden. Man erinnere sich etwa an die Höllendarstellungen der *Visio Tnugdali*: Diese rufen im ersten Moment Verwunderung hervor, da sowohl die Dunkelheit der Hölle als auch das allgegenwärtige Feuer mehrmals betont werden, was im Prinzip einen Widerspruch in sich darstellt. Der Lichtwert von Farben ist bildlich schlicht besser darstellbar als literarisch.

4) Gelb

Eigentlich erscheint es verwunderlich, dass Gelb als Teufelsfarbe sich nicht stärker durchgesetzt hat. Die negativen Assoziationen, die Gelb mit sich bringt, wären zahlreich: Es ist sprichwörtlich die Farbe des Neides.²⁸³ Weiters wurde Gelb als Farbe der Juden²⁸⁴ betrachtet, weshalb es sich für antisemitische Verteufelungen eignen würde. Gelb wurde als Farbe der Prostituierten²⁸⁵ betrachtet, Judas wurde oft mit gelbem Gewand dargestellt²⁸⁶, es konnte als Farbe der Dürre und des Verfalls gesehen werden, als Farbe von Urin und Galle²⁸⁷ oder eventuell auch als die Farbe von Schwefel, wodurch Parallelen zur Hölle gezogen werden könnten. Teilweise wird Gelb wie bei Russell in der Sekundärliteratur als mittelalterliche Teufelsfarbe genannt, doch Beispiele sind rar gesät, auch Russell erwähnt im Zusammenhang mit gelben Teufeln nur das gelblich-weiße Haupt von Dantes Luzifer²⁸⁸.

²⁸² Pastoureau 2017, S. 64.

²⁸³ Vgl.: Patricia-Charlotta Steinfeld: *Jüdische Symbole und die Macht ihrer Farben im Mittelalter*, in: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin/Boston: 2011, S. 872.

²⁸⁴ Vgl.: Steinfeld 2011, S. 872.

²⁸⁵ Vgl.: Franz X. Eder: *Eros, Wollust, Sünde: Sexualität in Europa von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Frankfurt a. M./New York: 2018, S. 257.

²⁸⁶ Wolfgang Fenske: *Brauchte Gott den Verräter?: Die Gestalt des Judas in Theologie, Unterricht und Gottesdienst*, Göttingen: 2000, S. 97.

²⁸⁷ Vgl.: Michel Pastoureau: *Yellow: The history of a color*, Princeton/Oxford: 2019, S. 105-110.

²⁸⁸ Vgl.: Russell 1986, S. 232-233.

Eine mögliche Erklärung wäre, dass Gelb zu sehr mit anderen Bedeutungen aufgeladen war, um sich tatsächlich als beliebte Teufelsfarbe durchzusetzen. Es wäre möglich, dass im Zusammenhang mit Gelb ebenfalls der Farbwert eine Rolle spielt; so könnte helles, strahlendes und ins Gold gehende Gelb das Göttliche symbolisieren, während dunkles Gelb tendenziell eher negativ behaftet wird.

5) Braun

Die Quellenlage zu Braun ist ebenso dünn wie jene zu Gelb, obwohl Assoziationen wie Dreck, Erde, Schlamm oder Kot zum Teufel passen könnten. Das fehlende Auftreten von braun codierten Teufeln könnte daran liegen, dass Braun im Mittelalter nicht wirklich eine ausgeprägte Farbsymbolik mit sich brachte. Es wurde als ‚unbunte‘ Farbe gesehen, weshalb Bettelorden braun als Farbe ihrer Kleidung wählten, um die Ablehnung von Reichtum und weltlicher Macht zu unterstreichen.²⁸⁹ Teufel in dunklem Gelb, das bereits ins Bräunliche geht, oder Teufel in dunklem Braun, das schon an Schwarz erinnert, könnten in der Kunst jedoch sicher vereinzelt gefunden werden. Auch rotbraune Teufel treten sicherlich ab und zu auf; Alfons Rosenberg erwähnt Rotbraun als eine typische Teufelsfarbe²⁹⁰ und nennt hierfür als Beispiel aus der Kunstgeschichte Duccios Versuchung auf den Zinnen des Tempels.²⁹¹

6) Farblos/Blass

Eine Art, den Teufel darzustellen, ist aus gutem Grund auf die bildende Kunst beschränkt, da sie literarisch schwer zu vermitteln ist, nämlich eine Codierung des Teufels als verblasst/farblos. Russell nennt als mögliche Teufelsfarbe unter anderem „livid or pallid, a hue associated with death, heretics, schismatics, and magicians“²⁹² – also eine Art blasser, durchscheinender Farbton, bei dem es nicht um den speziellen Farbwert der verdünnten Farbe geht, sondern um die Tatsache, dass sie blass bzw. durchscheinend ist. Dieses ‚Verblasste‘ einer Farbe ist bildlich sehr viel besser darstellbar als literarisch, nämlich indem man sie verdünnt. Verdünntes, ins Dreckige

²⁸⁹ Vgl.: Marina Linares: *Kunst und Kultur im Mittelalter: Farbschemata und Farbsymbole*, in: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin/Boston: 2011, S. 298.

²⁹⁰ Rosenberg 1967, S. 187.

²⁹¹ Rosenberg 1967, S. 159.

²⁹² Russell 1986, S. 211.

gehende Blau oder Grün bot sich besonders dazu an, die Assoziationen mit Leichen und dem Tod zu betonen²⁹³ – die Farbe wurde so aufgetragen, dass der Untergrund durchschien, was den Effekt der Farblosigkeit ergab, etwas, das sich mit Worten schwer beschreiben lässt und wohl aus diesem Grund in der Literatur nicht oder kaum aufzufinden ist.

²⁹³ Anm.: In der Popkultur hat sich diese farbliche Codierung etwa zur Darstellung von Geistern gehalten, die oft auch grünlich/bläulich, jedenfalls aber durchscheinend dargestellt werden.

14. Fazit

Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, kann der Teufel in mittelalterlichen Texten die unterschiedlichsten Farben annehmen, wobei die Mechanismen hinter der farblichen Besetzbarkeit zwar äußerst vielschichtig sein können, sich in ihrer Grundstruktur jedoch ähneln. Häufig verweist die Farbigkeit des Teufels auf ältere, vorchristliche Vorstellungen, jedoch nicht ausschließlich. Vier Grundstrukturen der literarischen farblichen Besetzbarkeit kristallisieren sich insgesamt heraus:

1) Weitertradierung vorchristlicher Schreckensbilder: Einerseits können vorchristliche negative Vorstellungen mehr oder weniger unverändert, inklusive der ursprünglichen farblichen Codierungen, in ein christliches Weltbild übernommen werden, wie sich etwa bei der schwarzen Erscheinung des Teufels in der *Visio Tnugdali* zeigt. Hierbei wird einer schreckenseinflößenden vorchristlichen Vorstellung das christliche Glaubenskonstrukt gewissermaßen ‚übergestülpt‘.

2) Dämonisierung anderer vorchristlicher Vorstellungen: Andererseits können ursprünglich positive oder zumindest nicht inhärent negative nicht-christliche Vorstellungen inklusive ihrer Farbigkeit als etwas Teuflisches umgedeutet werden. Diesen Hintergrund vermute ich etwa hinter Chaucers grünem Teufel. Während die keltische Anderswelt in ihren Ursprüngen nicht inhärent ‚böse‘ ist, wird sie nun im christlichen Kontext mitsamt der grünen Farbe dem Teufel angedichtet und dadurch dämonisiert. Ein ähnlicher Mechanismus ist bei der Margaretenlegende im Zusammenhang mit der Dämonisierung heidnischer Götzenbilder zu beobachten. Auch Pastoureaus Beobachtung, dass ab Mitte des 12. Jahrhunderts grüne Teufel häufiger werden und somit den Islam verteufeln könnten, würde ich zum Punkt ‚Dämonisierung‘ zählen.

3) Propaganda durch farbliche Besetzungen des Teufels: Dämonisierung durch farbliche Besetzung des Teufels ist nicht nur im religiösen Kontext denkbar, auch politische Verteufelungen halte ich für möglich, aufzuzählen wären etwa der rote Drache aus der Johannesapokalypse, der für Rom stehen könnte. Auch Pastoureaus Schilderung eines bewussten Versuches, die Farbe Blau in Verruf zu bringen bzw. zu verteufeln, kann als eine Art – wenn auch eher triviale – Dämonisierung ge-

sehen werden, die im Grunde genommen jedoch nicht auf religiösen Gründen basiert.

4) Umkehrung von Positiv und Negativ: Weiß als Teufelsfarbe stellt in gewisser Hinsicht einen Sonderfall dar, da weiße oder helle Teufelsfiguren mit ebendiesen geschilderten Mechanismen farblicher Besetzbarkeit ‚spielen‘. Um zu unterstreichen, wie der Teufel Menschen täuschen kann, kann er ein positiv erscheinendes Äußeres annehmen: Er erscheint als schön, als attraktiv, nimmt seine ursprüngliche Engelsegestalt zum Zweck der Täuschung an oder ist eben weiß, eine Farbe, die im Grunde genommen nur positive Assoziationen mit sich bringt; zumindest im europäisch-christlichen Kontext. Beispiele für diesen Mechanismus sind etwa im *Prosalancelot* oder in Lutwins *Adam und Eva* zu finden.

Es hat sich weiters herausgestellt, dass zwischen Teufelsfarben in der Literatur und in der bildenden Kunst unbedingt unterschieden werden sollte. Eine gleichzeitige Behandlung von beidem, wie sie in der Forschung immer wieder stattfindet, halte ich für keineswegs zielführend.

Natürlich ergeben sich einige Überschneidungen zwischen Hintergründen von Teufelsfarben in der Kunst und der Literatur – dennoch: Unterschiedliche Medien eröffnen unterschiedliche Möglichkeiten, was für das Mittelalter wahrscheinlich sogar noch relevanter ist als in unserer Zeit; Texte waren im Mittelalter schließlich einem kleineren Kreis von Personen zugänglich als heute.

Zu beachten bleibt jedenfalls im Zusammenhang mit beidem, dass kaum erahnt werden kann, wie viel Text- und Bildmaterial verloren gegangen ist. Feststellungen meinerseits, was im Mittelalter eine gängige und was eine weniger gängige Teufelsfarbe war, sind deshalb durchaus kritisch zu sehen.

Meines Erachtens ergeben sich in Hinblick auf Teufelsfarben in mehreren Disziplinen Möglichkeiten, weiterzuforschen. Eine vollständige Darstellung konnte von meiner Seite aus nicht gegeben werden, unter anderem deshalb, weil sich die Forschungslücke betreffend Teufelsfarben über mehrere Disziplinen spannt. HistorikerInnen oder KunsthistorikerInnen könnten sicherlich neue Aspekte in das Themenfeld einbringen. Weiters wäre es sicherlich äußerst interessant, die Thematik zu erweitern, etwa indem der Fokus stärker auf Vergleiche zwischen Kulturen beziehungsweise Epochen und weniger auf eine erste Darstellung des Forschungsfeldes und

der unterschiedlichsten Beispiele gelegt wird, die keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Was allerdings festgestellt werden konnte, ist, dass etwas wie *die* mittelalterliche Teufelsfarbe schlicht nicht existiert, egal, wie oft behauptet wird, eine Farbe hätte diesen Stellenwert. Dies kristallisiert sich eindeutig heraus, wenn man sowohl in Texten als auch in der bildenden Kunst sucht: Auch, wenn manche Farben sicherlich gängiger waren oder einander im Laufe der Jahrhunderte aus diversen Gründen ablösten, stellt sich heraus, dass alle nur denkbaren Farben irgendwann und irgendwo in irgendeinem Medium als mittelalterliche Teufelsfarbe einmal vertreten waren.

Vorliegende Masterarbeit begann mit der simplen Beobachtung, dass der Teufel im Mittelalter keine einheitliche Farbsymbolik zu besitzen scheint. In wie vielen unterschiedlichen farblich codierten Gestalten er allerdings *tatsächlich* auftreten kann, hat den Rahmen meiner anfänglichen Erwartungen jedoch bei weitem gesprengt.

Andreas Hammers Beobachtung, dass die amorphe Gestalt konstitutiv für den Teufel ist,²⁹⁴ kann ich nur vollumfänglich zustimmen.

Die Antworten auf die beiden Eingangsfragen, 1) Welche Farben hat der Teufel im Mittelalter und 2) warum?, lauten also:

1) alle und 2) die Gründe dafür sind so vielfältig wie die Farben selbst, auch, wenn dennoch vier Grundmechanismen der farblichen Besetzbarkeit erkennbar sind.

²⁹⁴ Hammer 2009, S. 220.

15. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

ALIGHIERI, Dante: *The Inferno*. In: Mark Musa [Hrsg., Übers.]: *Dante's Inferno: The Indiana Critical Edition*. Indiana University Press. Bloomington/Indianapolis, 1995.

ALBER VON WINDBERG: *Tnugdalus*. In: Albrecht Wagner [Hrsg.]: *Visio Tnugdali: Lateinisch und Altdeutsch*. Verlag Andreas Deichert. Erlangen, 1882.

ANTONIUSLEGENDE: *Von santo Antonio*. In: Karl Reissenberger [Hrsg.]: *Das Väterbuch aus der Leipziger, Hildesheimer und Straßburger Handschrift*. Weidmann. Berlin, 1914.

[Bibel]: Offenbarung 12:3 (Elberfelder Bibel): https://www.bibel-online.net/buch/elberfelder_1905/offenbarung/12/#1 (Stand: 16.11.2021 2021)

[Bibel]: Offenbarung 12:3 (Schlachter-Bibel): https://www.bibel-online.net/buch/schlachter_1951/offenbarung/12/#1 (Stand: 16.11. 2021).

[Bibel]: 3. Buch Mose (Vulgata): <http://www.bibel.com/bibel/vulgata/3-mose-19.html#19> (Stand: 16.11.2021)

[Bibel]: 5. Buch Mose (Vulgata): <http://www.bibel.com/bibel/vulgata/5-mose-22.html> (Stand: 16.11.2021)

BRUDER MARCUS: *Visio Tnugdali*. In: Albrecht Wagner (Hrsg.): *Visio Tnugdali: Lateinisch und Altdeutsch*. Verlag Andreas Deichert. Erlangen, 1882.

CHAUCER, Geoffrey: *The Freres Tale*. In: Walter W. Skeat [Hrsg.]: *The Complete Works of Geoffrey Chaucer* Bd. 4. Clarendon Press. Oxford, 1894.

HEINRICH VON HESLER: *Apokalypse*. In: Karl Helm [Hrsg.]: *Die Apokalypse: Aus der Danzinger Handschrift*. Weidmann. Berlin, 1907.

JULIANENLEGENDE: *Seyn Julian (Ashmole Ms 43)*. In: Oswald Cockayne [Hrsg.]: *Pe Liflade of St. Juliana: From Two Old English Manuscripts of 1230 A. D. With Renderings Into Modern English*. Published for the Early English Text Society, by N. Trübner & Co. London, 1872.

LUTWIN: *Adam und Eva*. In: Konrad Hofmann, Wilhelm Meyer [Hrsg.]: *Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart* 153. Litterarischer Verein Stuttgart. Tübingen, 1881.

MARGARETENLEGENDE: *Bûchelîn der heiligen Margarêta. Beitrag zur Geschichte der geistlichen Literatur des XIV. Jahrhunderts*. In: Karl Stejskal [Hrsg.]: *Programm des k. k. Gymnasiums in Znaim für das Schuljahr 1880*. Selbstverlag des k. k. Gymnasiums. Znaim, 1880.

PROSALANCELOT V: *Die Suche nach dem Gral. Der Tod des König Artus. Prosalancelot V*. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147. Herausgegeben

von Reinold Kluge. Übers., komm. und hrsg. von Hans-Hugo Steinhoff. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt a. M., 2004.

Sekundärliteratur:

BENNEWITZ, Ingrid; SCHINDLER, Andrea [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2011.

BEZOLD, Friedrich von: *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Verlag Kurt Schroeder. Bonn/Leipzig, 1922.

BORCHARDT, Dorothea; KUNZE, Konrad: Art. *Väterbuch*. In: Burghart Wachinger [Hrsg., u.a.]: *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon* Bd 10. De Gruyter. Berlin/Boston, 2011.

BRODERSEN, Kai, ZIMMERMANN, Bernhard (Hrsg.): *Kleines Lexikon mythologischer Figuren der Antike*. J.B. Metzler. Stuttgart, 2015.

BUßMANN, Britta: *wîz aise ein swane - brun aise ein bere – rôl*. In: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2011.

CROWTHER, Kathleen M.: *Adam and Eve in the Protestant Reformation*. Cambridge University Press. Cambridge, 2010.

DE BOOR, Helmut [Hrsg.]: *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter: 1250-1350*, neu bearbeitet von Johannes Janota. Beck. München, 1997.

DI NOLA, Alfonso: *Der Teufel: Wesen, Wirkung, Geschichte*. Dt. Taschenbuch-Verlag. München, 1993.

EDER, Franz X.: *Eros, Wollust, Sünde: Sexualität in Europa von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*. Campus Verlag. Frankfurt a. M./New York, 2018.

EHRICH, Susanne: *Die "Apokalypse" Heinrichs von Hesler in Text und Bild: Traditionen und Themen volkssprachlicher Bibeldichtung und ihre Rezeption im Deutschen Orden*. Erich Schmidt Verlag. Berlin, 2010.

FENSKE, Wolfgang: *Brauchte Gott den Verräter?: Die Gestalt des Judas in Theologie, Unterricht und Gottesdienst*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2000.

FRIEDREICH, Johann Baptist: *Die Realien in der Iliade und Odyssee*. Verlag Ferdinand Enke. Erlangen, 1856.

GAGE, John: *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Thames & Hudson. London, 2005.

GARRETT, Robert Max: *The Lay of Sir Gawayne and the Green Knight*. In: *The Journal of English and Germanic Philology* Vol. 24, No. 1. University of Illinois Press. Urbana, 1925.

GIESE, Martina: *Kostbarer als Gold*. In: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2011.

GOETZ, Hans-Werner: *Gott und die Welt. Religiöse Vorstellungen des frühen und hohen Mittelalters. Teil I, Band 3: IV. Die Geschöpfe: Engel, Teufel, Menschen*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2016.

GRABMAYER, Johannes: *Visio quam Ulricus sacerdos vidit. Die Vision des Propstes Ulrich von Völkermarkt im Jahre 1240*. In: *Mediaevistik* Bd. 9. Peter Lang. Frankfurt a. Main, 1996.

GRADWOHL, Roland: *Die Farben im Alten Testament: Eine Terminologische Studie*. De Gruyter. Berlin, 2020

GRAF, Arturo: *Satan, Beelzebub, Luzifer: Der Teufel in der Kunst*. Parkstone International. New York, 2009.

GRIGORE, Mihai-D.: *Weißer Pilger, Rote Verdammte*. In: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2011

HALFORD-MACLEOD, Mary Elizabeth: *Lutwins Eva und Adam: A Study and Edition of the Poem from Codex Vindobonensis 2980* (Dissertation). Stirling, 1981.

HAMMER, Andreas: *Ordnung durch Un-Ordnung: Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur*. In: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein [Hrsg.]: *Monströse Ordnungen: Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Transcript Verlag. Bielefeld, 2009.

HAUG, Walter: *Strukturen als Schlüssel zur Welt: Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1989.

HIRSH, John C.: *Chaucer and the Canterbury Tales: A Short Introduction*. Blackwell Publishing. Oxford, 2003.

JONES, William Jervis: *Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2013.

KAMMER, Eduard: *Die Einheit der Odyssee nach Widerlegung der Ansichten von Lachmann-Steinthal, Koechly, Hennings und Kirchhoff*. Verlag B.G. Teubner. Leipzig, 1873.

KERN, Manfred: *Antikerezeption im Mittelalter und in der deutschen Literatur: Ziele und Ergebnisse des Lexikons*. In: Manfred Kern, Alfred Ebenbauer (Hrsg.): *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*. De Gruyter. Berlin/ New York, 2003.

KLEIN, Mareike: *Die Farben der Herrschaft: Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2014.

- LEXER, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. S. Hirzel. Stuttgart, 1992.
- LINARES, Marina: *Kunst und Kultur im Mittelalter: Farbschemata und Farbsymbole*. In: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2011.
- LOOSE, Eische: *Die Margaretenlegende in der Berner Handschrift cod. 537*. In: *Perspicuitas: Internet-Periodicum Mediävistik*: <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/perspicuitas/loose.pdf> (Stand: 16.11.2021).
- MANDEL, Jerome: *Geoffrey Chaucer: Building the Fragments of the Canterbury Tales*. Associated University Presses. Rutherford [u.a.], 1992.
- MARTIN, Peter: *Schwarze Teufel, edle Mohren*. Junius Verlag. Hamburg, 1993.
- MENZEL, Wolfgang: *Christliche Symbolik* Bd. 2. Verlag G. Joseph Manz. Regensburg, 1855.
- MERK, Otto; MEISER, Martin: *Das Leben Adams und Evas*, in: Hermann Lichtenberger [Hrsg.]: *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit Bd. 2: Unterweisung in erzählender Form*. Gütersloher Verlagshaus. Gütersloh, 1998.
- MEYER, Wilhelm: *Vita Adae et Evae*, in: *Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Band 14. Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. München, 1878.
- MIELKE, Andreas: *Nigra sum et formosa: Afrikanerinnen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Texte und Kontexte zum Bild des Afrikaners in der literarischen Imagologie*. Helfant-Ed. Stuttgart, 1992.
- MORLEY, Henry: *English Writers Vol. 2 Part 1: From Chaucer to Dunbar*. Chapman & Hall. London, 1867.
- MURDOCH, Brian O.: *The Apocryphal Adam and Eve in Medieval Europe: Vernacular Translations and Adaptations of the Vita Adae et Evae*. Oxford University Press. Oxford, 2009.
- MURDOCH, Brian O.: *Das deutsche Adamsbuch und die Adamlegenden des Mittelalters*. In: Wolfgang Harms, L. Peter Johnson [Hrsg.]: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters: Hamburger Colloquium 1973*. Schmidt. Berlin, 1975.
- OPEL, Angela M.: *Christus auf der Drachenschaukel: Paul Tillich und das Dämonische als Thema der Kunst*. In: Christian Danz, Werner Schüßler [Hrsg.]: *Das Dämonische: Kontextuelle Studien zu einer Schlüsselkategorie Paul Tillichs*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2018.
- OSTER, Carolin: *Die Farben höfischer Körper: Farbattribuierung und höfische Identität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanromanen*. De Gruyter. Berlin, 2014.

- PAGELS, Elaine: *Apokalypse: Das letzte Buch der Bibel wird entschlüsselt*. C.H. Beck. München, 2013.
- PALMER, Nigel F.: *Visio Tnugdali: The German and Dutch Translations and their Circulations in the Later Middle Ages*. Artemis-Verlag. München/Zürich, 1982.
- PASTOREAU, Michel: *The Devil's Cloth: A History of Stripes*. Washington Square Press. New York [u.a.], 2003.
- PASTOREAU, Michel: *Green: The history of a color*. Princeton University Press. Princeton/Oxford, 2014.
- PASTOUREAU, Michel: *Schwarz: Geschichte einer Farbe*. Verlag Philipp von Zabern. Darmstadt, 2016.
- PASTOUREAU, Michel: *Red: The history of a color*. Princeton University Press. Princeton/Oxford, 2017.
- PASTOUREAU, Michel: *Blau: Die Geschichte einer Farbe*. Verlag Klaus Wagenbach. Berlin, 2018.
- PASTOUREAU, Michel: *Yellow: The history of a color*. Princeton University Press. Princeton/Oxford, 2019.
- PFEIFER, Wolfgang et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/Beelzebub#etymwb-1> (Stand: 16.11.2021).
- PFEIL, Brigitte: *Die "Vision des Tnugdali" Albers von Windberg: Literatur- und Frömmigkeitsgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert: Mit einer Edition der lateinischen "Visio Tnugdali" aus Clm 22254*. Peter Lang. Frankfurt a. M., 1999.
- QUAST, Bruno: *Religiöse Erbauung, höfisch. Lutwins »Eva und Adam«*. In: Susanne Köbele, Claudio Notz [Hrsg.]: *Die Versuchung der schönen Form: Spannungen in »Erbauungs«-Konzepten des Mittelalters*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2019.
- RAUMANN, Rachel: *Fictio und historia in den Artusromanen Hartmanns von Aue und im "Prosa-Lancelot"*. A. Francke Verlag. Tübingen, 2010.
- REBSCHLOE, Timo: *Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas*. Universitätsverlag Winter. Heidelberg, 2014.
- REDZICH, Carola: *Apocalypsis Joannis tot habet sacramenta quot verba: Studien zu Sprache, Überlieferung und Rezeption hochdeutscher Apokalypseübersetzungen des späten Mittelalters*. De Gruyter. Berlin, 2010.
- ROBERTSON, Durant Waite: *Why the Devil wears Green*. In: *Modern language notes* Vol.69 (7), Baltimore: 1954.
- ROBERTSON, Durant Waite: *Uncollected Essays*. Zea Books. Lincoln, 2017.

- ROSENBERG, Alfons: *Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Urbildes*. Prestel Verlag. München, 1967.
- ROSKOFF, Gustav: *Geschichte des Teufels: Eine kulturhistorische Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*. Franz Greno Verlag. Nördlingen, 1987.
- RUDWIN, Maximilian: *Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit: Ein Beitrag zur Literatur-, Kultur- und Kirchengeschichte Deutschlands*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1915.
- RUDWIN, Maximilian: *The Devil in Legend and Literature*. Open Court Publishing Company. La Salle, 1959.
- RUSSELL, Jeffrey Burton: *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Cornell University Press. Ithaca/London, 1986.
- RUSSEL, Jeffrey Burton: *Biographie des Teufels: Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt*. Böhlau Verlag. Wien, 2000
- SCHMID BLUMER, Verena: *Ikongraphie und Sprachbild: Zur reformatorischen Flugschrift »Der gestryfft Schwitzer Baur«*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 2004.
- SCHNABEL, Eckhard: *Das Neue Testament und die Endzeit*. Brunnen Verlag. Gießen, 2013.
- SCHWENDEMANN, Wilhelm: *Böses/Satan/Teufel*. In: Martin Rothgangel, Henrik Simojoki, Ulrich H.J. Körtner [Hrsg.]: *Theologische Schlüsselbegriffe: Subjektorientiert – biblisch – systematisch – didaktisch*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2019.
- SEIDEL, Kurt Otto: *Die mittelniederdeutsche Margaretenlegende*. Erich Schmidt Verlag. Berlin, 1994.
- SPILLING, Herrad: *Die Visio Thugdali. Eigenart und Stellung in der mittelalterlichen Visionsliteratur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*. Arceo Gesellschaft. München, 1975.
- STEINFELD, Patricia-Charlotta: *Jüdische Symbole und die Macht ihrer Farben im Mittelalter*. In: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2011.
- STEINITZER, Max: *Die menschlichen und tierischen Gemütsbewegungen als Gegenstand der Wissenschaft: Ein Beitrag zur Geschichte des neueren Geisteslebens*. Riedel. München, 1889.
- TAMBLING, Jeremy: *Histories of the Devil: From Marlowe to Mann and the Manchies*. Palgrave Macmillan. London, 2017.
- TRAULSEN, Johannes: *Heiligkeit und Gemeinschaft: Studien zur Rezeption spätantiker Asketenlegenden im 'Väterbuch'*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2017.

UHRIN, Dorotthya: *Protecting Christianity on the Eastern Frontier: On Some Aspects of the Cult and Representation of Saint Catherine and Saint Margaret in Medieval Hungary*. In: Ivana Prijatelj Pavičić, Marina Vicelja Matijašić [Hrsg., u.a.]: *Liminal Spaces of Art between Europe and the Middle East*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle upon Tyne, 2018.

VOGT, Friedrich: *Ueber die Margaretenlegenden*, in: Hermann Paul, Wilhelm Braune [Hrsg.]: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* Bd. 1. Max Niemeyer. Halle a. d. Saale, 1874.

WAGNER, Silvan: *Die Farben der Minne: Farbsymbolik und Autopoiesie im ‚Gürtel‘ Dietrichs von der Glezze*. In: Ingrid Bennewitz, Andrea Schindler [Hrsg.]: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2011.

WEHRLE, Josef: *Wesen und Wandel der Satansvorstellung im Alten Testament*. In: *Münchener Theologische Zeitschrift* Bd. 52 Nr. 3. München, 2001.

WENZEL, Edith: *Die Apokalypse des Heinrich von Hesler — ein Buch mit sieben Siegeln?* In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 6 (1996).

WOLF, Gerhard: *Zur Hölle mit dem Teufel! Die Höllenfahrt Christi in den Passions- und Osterspielen des Mittelalters*. In: Timothy R. Jackson [Hrsg., et al]: *Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter: Internationales Symposium, Roscrea 1994*. De Gruyter. Tübingen, 1996.

16. Abstract

Basierend auf der Beobachtung, dass der Teufel als literarische Figur im Mittelalter keine einheitliche Farbsymbolik aufweist, gibt vorliegende Arbeit durch die Bearbeitung diverser Beispiele aus der mittelalterlichen Literatur einen ersten Überblick über die Teufelsfarben des Mittelalters und deren mögliche kulturelle Hintergründe. Ziel ist eine erstmalige Darstellung des interdisziplinären Forschungsfeldes, das eine Schnittstelle zwischen mediävistischer Farbforschung und Teufelsforschung bildet.

Es stellt sich heraus, dass die farbliche Darstellung des Teufels im Mittelalter sogar noch heterogener ist als zu Beginn angenommen. Erarbeitet werden jedoch vier Grundstrukturen der farblichen Besetzbarkeit des Teufels, die als Überblick für weitere Forschung dienen können. Des Weiteren wird deutlich, dass die Forschung zur Farbsymbolik des mittelalterlichen Teufels in der Literatur unbedingt von der kunsthistorischen Forschung getrennt werden sollte, da eine gemeinsame Behandlung für Unklarheiten und Unschärfen sorgt.