

# Het groteske dichterschap van Oskar Panizza

Thomas Crombez

*Ongepubliceerd hoofdstuk uit “Lachen in de kerk, bidden in het bordeel: Enkele hoofdstukken uit de geschiedenis van de groteske komedie” (eindverhandeling GGS Theaterwetenschap, Universiteit Antwerpen, 2002)*

## 1 Presentatie van Oskar Panizza

“Ihr habt ‘nen Gott mit richt’gen Dämen und Euer Gott, der macht Kaka!”

*Oskar Panizza, Parisjana (1899), #8*

De Duitse dichter, essayist en verhalenschrijver Oskar Panizza (1853-1921) laat zich best inleiden met de woorden van Otto Julius Bierbaum uit 1893. “Ich halte es für zweifellos, daß er bald zu den besprochensten modernen Autoren in Deutschland gehören wird, – freilich auch zu den berüchtigsten. Denn: er mangelt des Feigenblattes, das wir haben sollen. Und: er nimmt sich auch vors *Maul* kein Blatt. Und: er hat ein *böses* Maul.”<sup>1</sup> Bierbaums voorspelling zou zich gauw in jammerlijke zin verwerkelijken<sup>2</sup>. Nog geen twee jaar later werd Panizza met zijn godslasterlijke drama *Das Liebeskonzil. Eine Himmels-Tragödie in fünf Aufzügen*<sup>3</sup> in het middelpunt van de literaire belangstelling te München gekatapulteerd, maar riep hij eveneens de toorn van de katholieke Beierse autoriteiten over zich heen. In het voorjaar van 1895 ging *Das Liebeskonzil* binnen in de lange rij geschriften die Panizza geconfisqueerd zag. Na het proces wegens “Vergehen wider die Religion verübt durch die Presse”, waarvoor de rechter beval de rechtszaal te ontruimen uit vrees voor de zedelijke bezoedeling van de aanwezigen<sup>4</sup>, moest hij de maximumstraf van één jaar uitzitten in de gevangenis te Amberg. Zijn vrijlating werd gevolgd door verdere boeken en pamfletten, verdere confiscaties, een zelfgekozen ballingschap in Zürich en Parijs. In 1896 was Panizza verplicht een eigen uitgeverij op te richten voor zijn geschriften; in 1901 slaagde hij er zelfs niet meer in een drukker te vinden voor zijn hachelijk scherpe ideeën, die soms op de rand van de psychose balanceerden. Drie jaar later keerde hij halsoverkop terug naar München, op de vlucht voor auditieve hallucinaties die hem dagelijks kwelden. Het aanhoudende schrille gefluit was het eerste symptoom van de achtervolgingswaan en toenemende geestelijke opsluiting<sup>5</sup>. Na een mislukte zelfmoordpoging provoceerde hij op een mooie zomernamiddag zijn eigen opname door enkel in onderhemd gekleed de straat op te lopen. De laatste zestien jaar van zijn leven bracht Panizza in verscheidene instellingen door, waaronder het verzorgingstehuis te Herzogshöhe nabij Bayreuth. Daar overleed hij op 28 september 1921, en werd er ten grave gedragen slechts begeleid door het verzorgend personeel.

Het verschijnsel *Das Liebeskonzil* definieert op zichzelf voortreffelijk de blasfemie zowel als de groteske. De levensloop die dit werk zal produceren beschijnt diepzin en waanzin van de religie. De Italiaanse vader Carl Panizza kwam uit streng katholieke familie; de moeder Mathilde Speeth was evangelisch opgebracht. Tijdens de verloving werd afgesproken de belijdenis van de kinderen te laten afhangen van het geslacht van de eerstgeborene, maar onder druk van zijn zuster dwong Carl Panizza zijn aanstaande luttele weken vóór het huwelijk tot de katholieke opvoeding van alle kinderen. Mathilde liet haar God via een orakel spreken en aanvaardde. Drie jaar na de geboorte van Oskar, vierde van vijf kinderen, overleed Carl Panizza, en gaf zijn vrouw op het sterfbed de toestemming de kinderen te laten omdopen. Het bisschoppelijk bestuurscollege van Würzburg, het Beiers ministerie voor kerk- en schoolangelegenheden en tenslotte zelfs koning Maximilian II vochten om beurt zijn keuze aan: Carl Panizza zou op het moment van het schrijven van de toestemmingsbrief niet langer

toerekeningsvatbaar geweest zijn. Niettegenstaande ze nooit formeel haar gelijk kreeg tegenover de overheid, liet de weduwe Panizza toch haar kinderen omdopen en verborg ze ze zorgvuldig voor het oog van het gerecht bij verwanten en in de piëtistische broedergemeenschap te Kornthal, waaraan ook een privé-school verbonden was. In haar memoires<sup>6</sup> wijt Mathilde Panizza zowel de vroegtijdige dood van haar goklustige echtgenoot als haar succes in het aanschijn van de katholieke machtsmachine aan Gods sturing van het lot. Hij openbaart Zijn wil niet enkel in orakeltekens, dromen en visioenen, ziekte of ongeluk, maar had reeds in het eigenaardige parallellisme met het huwelijk van haar ouders, dat ook religieus gemengd was en waarbij het sterven van de katholieke vader eveneens omdoping van de kinderen tot gevolg had, een onmisverstaanbaar signaal voor haar levensvervulling gegeven. In 1863 zendt ze haar tienjarige zoon Oskar dan ook naar Kornthal om zijn opleiding tot geestelijke aan te vangen. De rigoureuze godsdienstige training die hij daar geniet, erop gericht “dem geistlichen Ich zur Herrschaft über das Fleischliche zu helfen”<sup>7</sup>, zal zijn sporen nalaten in de ziel van Panizza. Evenwel niet in de geprogrammeerde richting. De jonge Panizza kiest na enkele omzwervingen voor de geneeskundestudie. Hij slaagt *summa cum laude* en specialiseert zich in de psychiatrie als assistent aan de Oberbayerische Kreis-Irrenanstalt te München. (Dezelfde instelling waar hij negentien jaar later op bevel van het gerecht wordt opgenomen voor een zesweekse observatie.)

Na enkele jaren als *Assistenzarzt* besluit Panizza zijn anatomisch instrumentarium liever op de samenleving zelf te richten als op haar patiënten. Hij lanceert zichzelf op de Münchense literaire scène met zijn verhalenboek *Dämmerungsstücke* (1890), na enkele onopgemerkte dichtbundels zoals *Düstere Lieder* (1885) en *Legendäres und Fabelhaftes* (1889). Michael Georg Conrad neemt hem op in het “Gesellschaft für modernes Leben”, waar Panizza alle kansen krijgt om zijn eruditie en zijn liefde voor de radicale stellingname tentoon te spreiden. Zijn onderwerpen situeren zich in het wijde veld tussen sociologie, literatuurstudie, godsdienstgeschiedenis en cultuurfilosofie. Hij geeft een lezing over “Genie und Wahnsinn” (1891), schrijft de omvangrijke bijdrage “Prostitution: Eine Gegenwartsstudie” (1892) en stelt theaterwetenschappelijke artikels op rond het passiespel te Oberammergau<sup>8</sup>.

De groteske toon die geregeld doorschijnt in zijn gedichten, maar pas de vrije teugel krijgt in de verhalen, wordt opgewekt in het spanningsveld tussen enerzijds de diagnostische blik en naturalistische notitie van de voormalige arts, anderzijds de makkelijk indrukbare aard van de persoon Panizza en de lust die hij beleeft aan het onbelemmerd herkneden van de wereld. Zijn klinische koudheid kan elk ogenblik omslaan in sarcastische vreugde of ongeveinsde horror<sup>9</sup>.

Voll Ekel ist der Welt! – Die Menschen blicken  
So krank und bleich, und keiner hofft Genesung;  
Und was sie denken ist schon Hirnverwesung,  
Ein jeder trägt den Sarg schon auf dem Rücken;  
Und Keiner merkt’s, – sie springen und sie scherzen,  
Sie merken nicht das arge, grosse Sterben,  
Sie hassen und sie lieben, küssen, werben,  
Sie merken nicht die grosse Wahnsinnsschmerzen<sup>10</sup>.

Panizza’s weinig meesterlijke, weinig smaakvolle maar uiterst dringende poëtische lusten en pijnen uiteten zich naar hun aard in straattaal. “Hij schrijft zoals hij spreekt – en hij spreekt afschuwelijk!”<sup>11</sup> De taalkundige en stilistische wratten waarmee zijn werk behept is worden enkel opvallender wanneer we naar zijn verhalen overgaan. Dat zal zich voldoende in de orthografische eigenzinnigheden tonen. De vormelijke ontsporingen, hoe storend ook voor de zoeker van fraai proza, doen zijn vertellingen des te heller als grotesken oplichten. In “Das Wachsfingernkabinet”<sup>12</sup>, waar de verteller op een Nürnbergse

jaarmarkt een opvoering van het passiespel met wassen poppen bijwoont, werken verschillende werkelijkheidsniveau's op elkaar in<sup>13</sup>. De sacrale inhoud van de geënceneerde vertelling wordt in mateloos felle contrasten uitgespeeld tegen de poppen die de heilige figuren verbeelden en het commentaar van de auteur daarop. Dat resulteert bijvoorbeeld in volgende beschrijving van de Christuspop:

In der Mitte Christus mit einer fein gearbeiteten, blonden Perücke; er hat die größte Ähnlichkeit mit einem englischen Lord, wie man sie bei uns auf dem Theater in komischen Stücken darstellt. (...) Der Blick, regungslos blau auf den Beschauer anstarrend, hatte etwas Lammfrommes, Trauriges, kindlich Unbewußtes; der bleiche, glatte Unterkiefer ragte etwas zu weit vor und forderte zu Vergleichen mit Repräsentanten aus dem Tierreich auf. Der Wachsguß war etwas zu fettig ausgefallen, man meinte, Christus schwitze Fett, was nicht zur Heiligkeit beitrug<sup>14</sup>.

De dicht opeengestapelde lagen van de vertelling maken hier de onnatuurlijke (groteske) nevenschikking en vervloeiing van beelden mogelijk. Andere verhalen, zoals “Das Wirtshaus zur Dreifaltigkeit”<sup>15</sup> of “Ein Kapitel aus der Pastoralmedizin”<sup>16</sup> zijn werkzaam door talige polyfonie, of eerder kakofonie. Die laatste vertelling wordt voorgesteld als de stenografische neerslag van een les in de “pastorale geneeskunde” door de Zwitsers-Duits zwetsende professor Süppli. In het verloop van de lezing wordt de opgeroepen figuur van Süppli tot een monstrueus-lachwekkende incarnatie van het katholieke Dogma.

Durch die Nacktheit wird in den Mänschen die Kubiditas und die Konkubiszenschia wachgerufen; selle führen zur Sünde; die Sünde wird uf die Nachkomme in unwiderschtehlicher Gewalt übertrage, und häuft sie immer mehr; und isch bis ufem heutige Tag zure schröckeli Gewalt worda. Zwar hat ma Chlider über die Scham konschtruiert, um die Nacktheit zu verberge. Aber leider sind die Chlider verschieblich. Und selle Verschieblichkeit hat in de letschte Jahrhunderte gruseli zug'nomma. Ma verschiebt sie alle Augenblick ohne Zweck. Und leider chönna sie ganz abg'nomma werda. (...) As die Ars obschtetrizia aposchtolica, die pastorale Geburtshilfe, us lehrt, isch die Erzeugung des Mänschen zur Zeit eine sit fascht sechstausend Jahre fortgesetzte Beschialität<sup>17</sup>.

De groteske trefkracht bestaat erin de fantasie tot in zijn uiterste consequentie te vertellen. In casu Süppli's fantasie, het verwerkelijkte mirakel van de “Konzeptschio (...) sine ulla libidine necne cubiditas” bij een 17de-eeuws vroom koppel, en de daaropvolgende geboorte van een mannetje in kostuum, de kleren met zijn lijfje vergroeid.

Met welke middelen Panizza's groteske kunst, gesitueerd tussen vertelling en drama, zich in een gegeven verhaal ook ontplooit, steeds blijft ze terugvallen op haar eerste beweging: de *iconografische misvorming*. Het werkje dat Panizza in 1893 publiceert, *Die unbefleckte Empfängnis der Päpste*<sup>18</sup>, kan men slechts eufemistisch een ‘religieuze parodie’ noemen. Ogenschijnlijk geschreven door een Spaanse jezuïet, “Bruder Martin O.S.B.”, en vertaald door Oskar Panizza, draagt de titelpagina het pauselijk wapenschild, het Vaticaanse imprimatur en een opdracht aan de 50ste bisschopsverjaardag van paus Leo XIII. Het boek tracht met een wirwar van citaten uit de kerkgeschiedenis aan te tonen, dat elk van de pausen net als Christus uit een maagd geboren werd. Dit gargantueske vormenbedrog opent de deur voor het toneelstuk dat Panizza een jaar later uit de iconografische rijkdom van het katholieke pantheon zal construeren, *Das Liebeskonzil*.

## 2 De groteske komedie *Das Liebeskonzil*

Als introductie tot de religieuze laster die *Das Liebeskonzil* bedrijft, voegt de schrijver de tweede uitgave een proeve van literaire laster bij. Met zowel een *Zueignung* als een *Vorspiel* treedt hij in de parodistische vechtkuיל met de *Faust* van Goethe.

### GOETHE

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,  
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.  
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?  
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?  
Ihr drängt euch zu ! nun gut, so mögt ihr walten,  
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;  
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert  
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert<sup>19</sup>.

### PANIZZA

“Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,  
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt?”–  
Jawohl! – Doch sind es andere Gewalten,  
Anders das Lied, das ihre Seele geigt.  
Wir hüllen uns nicht in antike Falten,  
Wo sich vom Wuchs der schöne Waden zeigt.  
Wir springen nackig heute aus dem Bette,  
Uns präsentier’nd als schlottrige Skelette<sup>20</sup>.

Het zijn de protagonisten van de katholieke leer, de H. Drievuldigheid, die in de beeldenwereld van *Das Liebeskonzil* verworpen zijn tot groteske gestalten of “schlottrige Skelette”. De hoofdmoot van de handeling is gesitueerd in hemel en hel, ten tijde van de eerste historisch belegde syfilisepidemie, in het jaar 1495. God de Vader wordt naar de letter van de figuur opgevoerd als een ‘oude man’, wiens eerste woorden van het stuk bijna vergaan in zijn begeleidend gerochel. Slechts na lang gissen kunnen de engelen zijn geraas ontcijferen als de vraag om een spuwbakje. Voor Hij opkomt moet Zijn troon nog nagekeken worden, want die wankelde de dag ervoor. Zijn ziekelijke lijf is omringd door kussens en dekens, een voetbankje, warmwaterkruik en sluimerrol. In de barok uitgesponnen regie-aanwijzingen geeft Panizza een klinisch nauwkeurig ziektebeeld van God. Hij is voorzien van “wässerigen Glotzaugen” en een “kyphotischen Rückgrat”, stoot een “lebenssatt-rauhen Expirationsseufzer” uit en klaagt dat zijn ledematen “gekrümmt, geschwollen, wassersüchtig, kontrakt, verdorben” zijn (I.2)<sup>21</sup>. Hij vloekt in Eigen naam: “Gott, wie ist das schrecklich, das Alter auch noch ewig leben zu müssen!” (I.3) Ook Zijn heerschappij is ziek, zo blijkt uit het bericht van een hemelse bode, die net op aarde was: in het door de Franse koning belegerde Napels geeft iedereen, adel en clerus inbegrepen, zich over aan de zonden van het vlees. God roept in Zijn toorn een concilie bijeen. De Maagd Maria doet haar intrede, als zelfbewuste, sensuele jonge vrouw, die meer aandacht besteedt aan haar toilet dan aan de Heer. Christus maakt zijn opwachting als etherische, zwakke, aan tering lijdende verschijning, aangekondigd door opgewonden gefluister van de engelen (“Der Mann kommt! (...) Der Mann! Der Mann!” I.5). Tenslotte komt de H. Geest op, een vurige streep die als een raket door de troonzaal giert. Wanneer het beraad over de menselijke onzedelijkheid begint, kan enkel de cherubijn God de Vader ervan weerhouden om Zijn woede om te zetten in de uitroeiing van het mensenras. De engel wijst erop dat het vandaag Pasen is en de mensen in vroomheid het paasmaal nuttigen. De iconische groteske bereikt haar hoogtepunt in een razende *reductio ad absurdum* van de zonden- en vergevingsleer:

GOTT-VATER (*sich besinnend*) Das Abendmahl?

CHERUBIM Sie essen das Fleisch und Blut Christi!

GOTT-VATER (*etwas wärmer*) Mein Sohn, sie essen dich!

CHRISTUS (*mit matter Stimme*) Ja, sie essen mich.

MARIA (*mit gemachter Zärtlichkeit*) Mein lieber Sohn, den ich in meinem Leibe getragen habe!

CHRISTUS (*kindlich*) Den du in deinem Leibe getragen hast.

GOTT-VATER (*mechanisch*) Den sie in ihrem Leibe getragen hat.

DIE JÜNGEREN ENGEL (*unter sich flüsternd*) Der Mann! – Der Mann!

MARIA (*wie oben*) Dich essen sie!

CHRISTUS (*wie oben*) Mich essen sie.

GOTT-VATER (*wie oben*) Ihn essen sie.

CHRISTUS (*auffahrend*) Ja, und trotzdem werden wir da heroben immer elender und schwächer! – Es ist entsetzlich! *Hüstelt*. Mich essen sie, und werden wieder gesund und sündenfrei. Und wir gehen immer mehr zugrunde. Erst fressen sie sich drunten mit Sünden voll, bis zum Platzen, und dann geniessen sie mich, und gedeihen, und werden sündenfrei, und dick und fett; und wir werden mager und elend. Ah! diese vermaledeite Rolle!

(I.5)

Panizza's blasfemieën zijn gericht op een fries vol toneelgoden. Christus weet dat hij slechts een rol speelt binnen een machinaal de menselijke ziel exploiterende leer van zonde/boete/zonde/boete. God de Vader weet dat de Napolitanen weten dat, mocht Hij hen met dreigend gezicht vanuit de wolken berispen, Hij slechts een opgeblazen, beschilderde ballon is: "Sie wissen, daß ich nur reden kann." (I.4) Panizza heeft na Nietzsches overlijdensbericht van God de rol van begrafenisondernemer op zich genomen. Als God een iconische god is geworden, valt er niet langer te kiezen tussen het gebod van God: de zedelijkheid enerzijds, de verleiding van de Duivel: de zedenloosheid anderzijds, maar slechts tussen een aantal verschillend gekleurde idolen. De Napolitanen hebben het niet moeilijk hun keuze te treffen. Nu dragen ze gigantische voortplantingsorganen in feestelijke optochten door de stad, en de priester bezoedelt met een wellustige deerne het altaar (I.4). Het hemels concilie wil zich met eigen ogen vergewissen van de toestand op aarde. De goddelijke alwetendheid en alomtegenwoordigheid blijkt verwezenlijkt te worden door het aansteken van een "braune Droge" (I.5). Als de Drievuldigheid<sup>22</sup> in de hallucinogene walm verdwenen is, gaat het doek op voor het tweede bedrijf, dat het visioen van de gebeurtenissen in het pauselijk paleis te Rome uitbeeldt. De gedegenereerde hofhouding rond Alexander VI (Rodrigo Borgia) wordt uitgebreid geschilderd in zijn paasfestiviteiten, zoals het banket, een commedia dell'arte-opvoering en 'liefdesgevechten', waarbij de winnaars van opeenvolgende worstelwedstrijden hun keuze mogen maken tussen de twaalf courtisanes die eerst naakt voor de paus gevochten hebben om kastanjes. Door de feestroes op zijn hoogtepunt fel te contrasteren met de treurige koorzang van de vespers die uit de pauselijke kapel naast de banketzaal weerklinkt, weet Panizza de decadentie aan het pauselijk hof theatraal voortreffelijk te onderstrepen. Zowel Peter D.G. Brown<sup>23</sup> als Michael Bauer<sup>24</sup> merken op dat hij hiermee de eerste Duitse (en wellicht ook een van de eerste Europese) dramaturgen is die zo nadrukkelijk beroep doet op variété-elementen (muziek, zang, dans) in het 'literaire theater'. In zijn laatste artikel voor *Die Gesellschaft*, "Der Klassizismus und das Eindringen des Variété. Eine Studie über zeitgenössischen Geschmack" (1896), zal hij de variété ook programmatisch onderbouwen.

Wir wollen neue Lebensflüsse, neue Nahrung für unsere Nerven, selbst auf die Gefahr des Schmerzens-Erleidens und Vergiftet-Werdens neue Blüten und Formen, Gerüche und Umrauschungen. Ist nichts anderes da, als Haschisch, dann Haschisch. Ist nichts anderes da, als Variété, dann Variété. In unserer Zeit der traurigen Knechtungen (...) wollen wir uns in unsere Sinne versenken, ob wir hier vielleicht noch einen Gott finden, der helfen kann<sup>25</sup>.

Het bizarre parallelisme tussen enerzijds het hof van Rodrigo Borgia, in de zinnen verzonken en God vergeten, anderzijds Panizza in zijn eigen tijd op zoek naar God *in* de zinnen, laat ik hier voorlopig in onrust rusten. Het liefdesconcilie komt na het visioen terug bijeen en besluit radeloos de hulp in te roepen van de Duivel. Hij dient de mens te vergiftigen met de wellust zelf. Teruggekeerd van zijn hemelse auditie somt hij de vereiste eigenschappen van het gif op: "Schön! – Verführerisch! – Sinnlich! – Giftig! – Hirn und Adern verbrennend! – Ahnungslos! – Tollpatschig! – Grausam! – Berechnungslos! – Seelenschmutzig! – Naiv!" (III.2) Alleen in de schim van Salome vindt de Duivel al het benodigde terug. Hij verwekt bij haar een kind, dat hij in het korte vierde en vijfde bedrijf aan Maria voorstelt en

vervolgens meeneemt naar Rome om haar pest uit te zaaien. De dochter van de Duivel is de verpersoonlijking van de syfilis.

Het derde bedrijf omvat een monoloog van de Duivel, waarin de blasfemische impact van *Das Liebeskonzil* zijn belangrijkste motivatie onderlegd wordt. De Duivel, als “ehrlicher Kerl” (III.2), is naar alle waarschijnlijkheid de incarnatie van Panizza in het stuk<sup>26</sup>. In gesprek met zichzelf formuleert hij de fundamentele spanning tussen uiterlijkheid en innerlijkheid werkzaam in *Das Liebeskonzil*, en neemt ondubbelzinnig stelling in:

[W]enn du nur ein Türsteher da droben wärst, dann wäre auch dein Kopf und deine Gedanken himmlisch und engelhaft, wie dein Kleid, das du dann trügest. Aber so bist und bleibst du ein Hund! – (...) Und doch! Und doch bist du mehr! Bist mehr als diese Firlefanzleute in ihrem Glück und Wolkenbau! Steckst mitten in der Welt; und in deinem Kopf stecken die Gedanken der Erde! Und wenn du hier allein bist, allein mit deinem Erdgeruch, und dein Kopf sich illuminiert, dann entsteht in diesem vergrämten Kopf, mitten in der Verzweiflung, ein Funken, ein Gift, eine Kraft, die wie ein Blitz, zündend und wetternd, durch die Welt fährt und die Hülsenköpfe in ihrem Wolkenkuckucksheim erbeben macht.

(III.2)

Alleen de Duivel bezit nog de oorspronkelijke scheppingsvonn, de kracht die van binnen komt en de verbeelding bevrucht. God de Vader bekent met tegenzin: “Wir – ä – erschaffen jetzt nicht mehr. – Wir sind müde!” (III.1) De al te menselijke figuren van het goddelijke zijn ontzield. Ontstaan als figuratie van de religieuze ervaring, blijft nu enkel een lege huls achter, het dode verbeeldingsprodukt of idool. De “kokerkoppen in hun wolkenkoekoeksheem” worden consequent ten tonele gevoerd als vleesgeworden goden, die niet langer reine uitdrukking zijn van de Idee van de liefde, maar nu ook door vervleselijkte liefde bewogen worden. De gepijnigde God de Vader omarmt in een opwelling van knapenliefde Zijn cherubijn en kust hem “brünstig” (I.3). Maria legt het hoofd van Christus aan haar borst en liefkoost hem, als hij na zijn commentaar op de zondenleer in een tuberculeus hoesten uitbreekt (I.5). Haar moederlijkheid slaat echter om in pure zinnelijkheid wanneer ze het verblindend mooie Duivelskind aanschouwt, en het plotseling op de mond kust (IV.1).

Oskar Panizza keert München de rug toe na het proces en het gevangenisverblijf met zijn pamflet *Abschied von München: Ein Handschlag*<sup>27</sup>. Daarin neemt het groteske sarcasme van *Das Liebeskonzil* hallucinante vormen aan. Panizza hekelt de vervleselijkte religie van de katholieke Münchenaren, die met een plastische wrong gelieerd wordt aan hun goede reputatie als beenhouwers.

Euer Herz-Jesu-Fleisch, Eure Milch Mariä und die sekreten Haarbüschel der Jungfrau aus der Michelskirche, und die Schweiß- und Bluts-Tropfen und all das stinkige Windel-Zeug, und all’ die Papp-Mahlzeiten Eurer Hostien, und die Knochen- und Uterus-Litaneien – (...) <sup>28</sup>.

O geht mir, Ihr Sensualisten, die Ihr immer in den Geburtsteilen Eurer Maria wühlt und stundenlang ein und dieselbe Phrase litaneit, bis dem Zuhörer Uebelkeit ankommt<sup>29</sup>.

Panizza’s schrijven is gelegen voorbij de vragen van goede en slechte smaak of literatuur<sup>30</sup>. De taal die uit hem gulpt heeft weinig voorgangers, behalve misschien in de rabiate religieuze voorvechters uit de 15de en 16de eeuw, zoals de door Panizza erg bewonderde Ulrich von Hutten<sup>31</sup> en Martin Luther. De opmerking van die laatste aan de “Zwickauer Propheten” Markus Thomae en Nikolaus Storch, die hun leer als ingegeven door de H. Geest beleden, valt te achterhouden als model voor de stijl van Panizza: “Eurem Geist haue ich auf die Schnauzen!”<sup>32</sup> Voor andere voorlopers moeten we waarschijnlijk zo ver als de Griekse jambische poëzie van de 7de eeuw voor Christus terugkeren, waarvan de voornaamste vertegenwoordiger, Archilochos, met zijn drastische poëzie van het verwijt naar de legende vertelt zelfs

enkele slachtoffers de zelfmoord in joeg. Friedrich Nietzsche verheerlijkte hem als de eerste dionysische dichter onder de titel van “wild durch’s Dasein getriebenen kriegerischen Musendiener”<sup>33</sup>. In hetzelfde jaar waarin Panizza *Abschied von München* publiceert, schrijft hij in zijn dagboek:

Ich bin kein Künstler, ich bin Psychopate, und benuze nur hie und da die künstlerische Form, um mich zum Ausdruck zu bringen. (...) – [I]ch will mir meine Seele offenbaren, dieses jammernde Tier, welches nach Hülfe schreit<sup>34</sup>.

Volgens Peter D.G. Brown stort Panizza zoveel energie in zijn beeldenstorm tegen de symbolen van de (voornamelijk katholieke) onderdrukking, dat hij het probleem van de onderdrukking zelf uit het oog verliest. Hij ramt zich vast in een “juvenile emphasis on name-calling”<sup>35</sup>. Dit voor het werk van Panizza nefaste oordeel kan slechts aan de kant gewenteld worden door middel van een alternatieve en minder stompe evaluatie van zijn beschimpingen van de religieuze uiterlijkheid. Regisseur Jorge Lavelli, die *Le Concile d’amour* in november 1968 te Parijs opvoerde (Théâtre de Paris)<sup>36</sup>, geeft de meest beknopte verwoording van zo’n evaluatie: “S’il y a sacrilège, c’est par rapport aux aspects formels de la religion.”<sup>37</sup> Iets anders van de religie blijft dus buiten schot, meer nog wordt als een schaduw van waarachtigheid aan de groteske toneelgoden geopponeerd. Het woord van Karl Marx over Martin Luther leest als de levensambitie van Panizza: “Er hat den Menschen von der äußern Religiosität befreit, weil er die Religiosität zum innern Menschen gemacht hat.”<sup>38</sup> De belangrijkste tekst ter verheldering van de intentie van *Das Liebeskonzil* schrijft Panizza in de gevangenis te Amberg: *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung*<sup>39</sup>. Als antwoord op de problemen die zowel het materialisme als het spiritualisme ondervinden bij hun interpretaties van de menselijke geest, ontwerpt Panizza een bewustzijnsfilosofische schets die weigert van iets anders uit te gaan dan de persoonlijke ervaring van het denken. In het eigen bewustzijn concentreert hij zich op de meest “directe” en “oorspronkelijke” vormen van denken: “*Der Zwangs-Gedanke. Die Inspirazion. Die Halluzinazion.*”<sup>40</sup> Hun presentie is zo plots en overheersend, dat ze niet meer tot een achterliggende oorzaak kunnen herleid worden. Bovendien valt er op theoretisch vlak geen enkel onderscheid te maken tussen een normale waarneming en een hallucinatie. Met deze radicaal solipsistische zwenking concludeert Panizza: “*so ist die Welt Halluzinazion*”<sup>41</sup>. Indien er in de wereld van de verschijningen geen ankerpunt kan gezocht worden, moet het ‘achter’ de geest liggen, maar kan het noch iets psychisch noch iets materieels zijn. De oorzaak van onze meest intense en bewustzijnseigen denkervaringen moet noodgedwongen “ein transzendentaler Grund”<sup>42</sup> zijn. Panizza gooit de kloof tussen innerlijke en uiterlijke ervaring open, en verbindt daaraan twee diametraal tegengestelde godsdiensttheoretische aanschouwingen.

Alle Religion hat das Gemeinsame, das sie vor sich, in der Welt, Nichts, hinter sich, im Transzendentalen, Alles zu suchen hat. Da aber die Masse sich außerhalb die Farben und Formen dieser Welt nichts vorstellen konnte, so individualisirte sie ihr Prinzip, schuf Götter und zog ihnen goldgestikte Pantoffeln und Samt-Mäntel an, und versah sie mit übertriebenen, menschlichen Eigenschaften. Dort aber, wo es Philosophen gab, haben sie (...) die Götter, ihre Kleider und Leiber, zurückgenommen, und haben, wie die Brahmanen, den ganzen Indra-Himmel zerstört, und das an ihre Stelle gesetzt, was einzig ihnen als Denker übrig blieb: ein transzendentales Prinzip<sup>43</sup>.

Tot de hallucinatorische werking van dit transcendentale principe herleidt Panizza de eerste inspiratie van een aantal grote denkers en religiestichters: Mohammed, Luther, Calvijn, Descartes, Swedenborg. In 1898 voegt hij de figuur van Christus toe aan dit rijtje in zijn opstel “Christus in psychopathologischer Beleuchtung”<sup>44</sup>. Daar geeft hij sterk vereenvoudigd de oorsprong van alle grote godsdiensten in hun stichters weer:

Es gibt keine absolute Wahrheiten. Es gibt nur das Relative Maas von Selbst-Offenbarung im Menschen, und die Anstekung durch die Maßen<sup>45</sup>.

Dit vreemde ‘zelf’ van de mens dat zich openbaart in het moment van verlichting noemt Panizza in *Der Illusionismus* provisoir de “Dämon” – “weil ich damit den Begriff eines *schaffenden, wirksamen, eingebenden, vordrängenden* Prinzips verbinden möchte”<sup>46</sup>. Tot deze innerlijkste kracht bekent hij zichzelf. De opdracht van elke mens is het, zijn persoonlijke demon te vinden, die hem overstijgt en tegelijk zijn eigenste vormt<sup>47</sup>. De wereld van de verschijningen is niets dan constant in het eigen brein opgewekte illusie. Alleen wat de innerlijke demon voorschrijft, kan werkelijk zijn, zij het de nietsontziende verbrijzeling van de zelfgecreëerde uiterlijke werkelijkheid<sup>48</sup>. “Du gehst vielleicht zu Grund. Aber zu Grunde gehen in der Welt der Erscheinungen, ist ja das Loos von uns allen.”<sup>49</sup>

Met deze angstaanjagende prognose van zijn eigen levensloop sluit Panizza *Der Illusionismus*, en daarmee zijn toelichting van binnenin bij *Das Liebeskonzil*. Het stuk lijkt er ten allen tijde op gebeten de katholieke iconografie, en de onwaarachtige religieuze beleving waarvoor ze staat, aan stukken te willen slaan. Gedacht als praxis van de besproken opstellen, slaat het in als een oefening in degraderende blasfemie even rigoureuze als een gebedsoefening, ter verdediging van de innerlijke godsbeleving zoals het protestantisme ze leerde. Zo’n verklaring zou ook licht werpen op het vreemde voorwoord dat Panizza de derde uitgave<sup>50</sup> van het stuk bijvoegt. Daar verantwoordt hij de heruitgave van een stuk waarvan de twee vorige edities bijna integraal geconfisqueerd werden ermee, dat de dichter enkel dient “seiner Inspiration zu folgen und nur sie ganz und voll zum Ausdruck zu bringen”. Dit vormt “das Gottesgnadentum der Dichter”<sup>51</sup>. Alleen het opengespleten conflict tussen innerlijke en uiterlijke godsbeleving waarin Panizza zich stortte om zijn ‘innerlijkste’ God te kunnen volgen<sup>52</sup>, lijkt zo’n religieus-fanatiese motivatie van een blasfemisch kunstwerk te kunnen rechtvaardigen. Maar deze onderliggende intentie, die hier aan de groteske beelden van *Das Liebeskonzil* kan toegeschreven worden als antwoord op Browns denigrerende duiding (“this juvenile emphasis on name-calling”), zou het stuk reduceren tot een religieus pamflet. Nu heeft *Das Liebeskonzil* als schrijfstuk, mediërend tussen taal en werkelijkheid, niet de vorm van een pamflet aangenomen, noch van een belerend drama, maar van een zuiver drama, meer bepaald een groteske komedie<sup>53</sup>. Net als het al veel meer op een pamflet lijkende *Abschied von München*, waar hij tekeergaat tegen “den schmutzigen Greueln Euer Gebärdhaus-Religion”<sup>54</sup>, kan *Das Liebeskonzil* niet naar zijn essentie benoemd worden als strijdschrift tegen de katholieke Mariacultus of ander iconische wantoestanden. De gebruikte verven en vormen zijn te grel, de taal staat te zeer bol van de lust een iconisch geloofssysteem te verkrachten (dat woord wil zeggen: tegen zijn wil bevruchten), dat eender welke ingeburgerde noemer zoals ‘bijtende satire’ machteloos is ze te vatten. Panizza’s dichtkunst wil zich te zeer “in de zinnen verzinken” om nog zijn ultra-protestants voorvechterschap van de innerlijke godsbeleving eenduidig te kunnen opnemen<sup>55</sup>. Het woord van Walter Benjamin geeft bij uitstek uiting aan deze mateloze spanning tussen innerlijk-godsdienstig fanatisme en dichterlijke vreugde aan de uiterlijkheid: “Ein häretischer Heiligenbildmaler, das ist die kürzeste Formel für Oskar Panizza.”<sup>56</sup> Het lachen van de schilder dient zich met theologische toorn te vermengen om de groteske voort te brengen. Dat leidde André Breton ertoe om Panizza samen met de vroeg-19de-eeuwse dramadichter Christian Dietrich Grabbe tegenover andere literaire kettters zoals de Marquis de Sade en Lautréamont te stellen. De twee Duitse dichters onderscheidt het lachen in zijn nietzscheaanse definitie: “Lachen heisst: schadenfroh sein, aber mit gutem Gewissen.”<sup>57</sup> Bretons begrip voor *Schadenfreude* heet *la dérision*.

[Sade et Lautréamont] manient avant tout l'imprécation et le défi, l'humour ne leur étant que d'une suprême ressource alors que la tension prolongée qu'ils exigent de nous pourrait être cause de rupture. Au contraire, avec Panizza – bien plus encore qu'avec son compatriote Christian-Dietrich Grabbe – c'est la



dérision qui mène le jeu, emportant tous les nimbes à la fois d'une seule bourrasque saturée de sel. Dès le départ, elle s'en prend aux personnifications du «sacré» que nombre de nos contemporains persistent à révéler, fort rares parmi les incrédules étant ceux qui croient devoir enfreindre ce tabou<sup>58</sup>.

Bretons intuïtie zou vier jaar later, bij de opvoering van Jorge Lavelli in 1968, bewaarheid worden. “L’arrivée d’un Christ vert, squelettique, trébuchant devant une procession de saints (...), déclenchait un recul, même chez les athées.”<sup>59</sup> Panizza richt zich met een tomeloze lach op een collectief verwortelde iconografie, niet om deze vanuit verlichte optiek te bekritisieren (zoals bij Voltaires vluchten in het fantastische), maar vanuit ogenschijnlijk geen andere grond dan het schrokkerige verlangen de gepresenteerde vormen in de representatie aan de meest ongepaste misvormingen te onderwerpen. Misvorming van natuurlijke vormen: dat is de technische noemer van het groteske; een grondeloos lachend geweld de bezielende. Panizza zelf noemde het “de essentie van variété”, namelijk: “naïeve vernietiging”<sup>60</sup>.

### 3 De bronnen van Oskar Panizza's *Das Liebeskonzil*

Oskar Panizza was niet de eerste die de figuren van het goddelijke aan hun “goudbestikte pantoffels en fluwelen mantels” naar beneden trok en in de modder deed wroeten. De traditie in literaire humor die naar *Das Liebeskonzil* leidt heeft hij zelf voldoende grondig gepresenteerd als legitimerend materiaal op zijn proces wegens godslastering<sup>61</sup>. Het rijkgestoffeerde literatuuroverzicht is erop aangelegd de jury de artistieke intenties van *Das Liebeskonzil* te verhelderen, het stuk zijn moreel verderfelijke angel te ontnemen en het zelfs een mogelijke moreel bevorderlijke werking toe te schrijven. De intentieverklaring is een retorisch volledig uitgeruste versie van de gedachten die hij na zijn veroordeling met de hamer zal voordragen in *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit*. De stijl van zijn verdedigingsrede – die er tenslotte op gericht is, als we Brown mogen geloven over de samenstelling van de jury<sup>62</sup>, een groep “Beierse boeren” te overtuigen – verleent uitzonderlijke poignantie aan zijn opvattingen over religieuze innerlijkheid en uiterlijkheid. De beelden die de mens maakt (of vermijdt te maken) van het goddelijke zijn de spiegel van zijn innerlijke religieuze ervaring. Naargelang het waarachtige of onwaarachtige karakter van die ervaring wordt het Godsbeeld subliem of belachelijk. Het kan niet de fout zijn van de kunstenaar als hij, in een tijd beheerst door “sceptis en kritiek”<sup>63</sup> tegenover de godsdienst, de karikatuur voorvoert van de gestalte van het goddelijke die zo’n tijd zou verdienen. Die karikatuur is bij uitstek te vinden in de paapse wantoestanden ten tijde van het opduiken van de syfilis. Terwijl Europa geteisterd wordt door een als van God gezonden plaag die via het geslachtsverkeer voortwoekert, gaat Gods vertegenwoordiger op aarde zich aan de onzedelijkste excessen te buiten.

Unsere Vorstellungen, meine Herrn, über das Göttliche sind ja in unserem *Denken* beschlossen. (...) Wenn ich das Göttliche angriff, so griff ich damit nicht jenen überirdischen Funk an, der im Herzen eines jeden Menschen schlummert, sondern ich griff das Göttliche an, das in den Händen *Alexanders VI.* eine Fratze geworden war.<sup>64</sup>

De satiricus heeft niet enkel het recht dóór het afgodsbeeld zijn lans in de zweer van de godsvergetelheid te steken, de geschiedenis toont bovendien dat het christendom enkele zware crisissen juist door de berispende functie van zo’n godslasterende satire overwonnen heeft. Als illustere voorbeelden haalt hij de karikaturist William Hogarth uit het vroeg-18de-eeuwse Engeland aan, toen de godsdienstcrisis leidde tot de stichting van de eerste methodistengemeenschappen, evenals de dichter Évariste-Désiré de Forges-Parny, die aan de vooravond van de Franse Revolutie de kerkelijke misstanden uitbundig in de verf zette in zijn mythologische parodie *La Guerre des Dieux anciens et modernes*<sup>65</sup>. (De figuren uit de rijke stamboom van de literaire blasfemie die hij aan het begin van zijn rede had bovengehaald, Aristofanes, Lucianus en Rabelais, komen hier passenderwijze niet meer ter sprake.) Om aan te tonen hoe ‘Duits’ een godenparodie ook kan zijn, voegt hij *Der Fall Luzifer* toe, een 18de-eeuwse komedie geschreven in schwabisch dialect door Sebastian Sailer (pseudoniem van Johann Valentin). Hoewel aan dit werk weinig restaurerende werking kan toegeschreven worden, geeft het Panizza de gelegenheid enkele plastische citaten van de ‘respectabele’ Sailer – Goethe zou zich bijzonder vermaakt hebben met *Der Fall Luzifer* – voor te dragen.

SANKT MICHEL    Maarsch, du Höllehund, Maarsch!  
LUZIFER        Leackat mar mitanand im Aarsch!<sup>66</sup>

Panizza’s soepele retorische logica mag dan zijn verdedigingsrede tot een schijnbaar onontkoombaar labyrint van grote blasfemische voorbeelden uit de literatuurgeschiedenis en een religieuze rechtvaardiging ervan aaneensmelten, het is evident dat de katholieke juryleden zich noch door zijn collectie lasteringen, noch door zijn massief protestantisme zullen laten overtuigen. Panizza’s

legitimatie van de godsdienstige satire vanuit de godsdienst is gestoeld op een bij uitstek verlichte gedachte: de goden zijn produkten van de menselijke ervarings- en geesteswereld. (De spanning tussen dit ontvucherde fundament en de religieuze bevoegenheid van de innerlijkste God die erop gebouwd is verloopt analoog aan de boven beschreven spanning tussen poëtische verbeelding en godsbegeestering.) Voor de katholiek kan niemand anders dan God zelf de eigenlijke auteur van het Godsbeeld zijn, net zoals de bijbel Zijn woord is. Panizza's blasfemie blijft bijgevolg een te veroordelen aantasting van de iconografische basis van het katholiek geloof.

Het moet de verdienste van Michael Bauer genoemd worden, de Panizza-studie met een belangrijke bron voor *Das Liebeskonzil* verrijkt te hebben, die de dichter evenwel niet bij naam vermeldt in zijn verdedigingsrede. Zijn nalatigheid is ongetwijfeld te wijten aan bedenkingen over de waarde als legitimerend voorbeeld van het in 1800 door een zekere "Pater Elias" gepubliceerde leerstuk *Germania. Ein Trauerspiel*<sup>67</sup>. De protestantse geest van het werk en de theatraal-allegorische middelen die Elias ter werkzaamwording daarvan hanteert, leiden Bauer ertoe *Germania* als de voornaamste inspiratiebron van *Das Liebeskonzil* te installeren. Verpersoonlijkt als afgematte en haveloos geklede vrouw klopt *Germania* aan in de hemel met een verzoek om genade. Er wordt een celestijns concilie bijeengeroepen om over haar lot te beslissen, waarop de aartsengel Michael het verslag doet van haar politieke, morele en vooral religieuze misstappen<sup>68</sup>. Naast de ondubbelzinnige protestantse veroordelingen van Vrouwe Duitsland in het discours van de dialogen ridiculiseert het stuk ook diepgrijpender de figuren van het goddelijke in hun theatrale vertolkers zelf. Zo blijkt de goddelijke alwetendheid van betreuenswaardige kwaliteit, wanneer God de Vader ontdekt dat *Germania* tijdens het overleg van het concilie werd aangevallen en verscheurd door wilde dieren.

GOTT VATER      Narr! *daß* es geschehen wuerde, hab' ich wohl gewußt, aber, daß es schon so *bald* drueber gehen sollte, haett' ich selber nicht geglaubt<sup>69</sup>.

Evenwel kan de lezer van het groteske Bauers conclusie<sup>70</sup> over de familieovereenkomsten tussen *Germania* en *Das Liebeskonzil* niet toejuichen. Beide dichters zijn er zeker door gebeten de figuren van het goddelijke te kakken te zetten, maar zoals Panizza zelf al opwierp in zijn verdedigingstoespraak: dat is geen unicum in de literatuur- of kunstgeschiedenis. De tewerkstelling van de blasfemische beelden is bij beiden erg verschillend verlopen, hoezeer ook dezelfde 'protestantse geest' hen aangeboren lijkt. *Germania* heeft Panizza hoogstwaarschijnlijk een stuk op weg gezet bij zijn keuze van handeling en plaats voor *Das Liebeskonzil*, maar hij heeft uit de hemelse figuren grotesk meerduidige gestalten gemaakt, terwijl Elias' figuratie als allegorisch leerstuk blijft steken in eenduidige programmatische leesbaarheid.

Interessanter vergelijkingsmateriaal biedt de mythologische parodie<sup>71</sup> van Évariste Parny, *La Guerre des Dieux anciens et modernes*. Als Panizza's *Das Liebeskonzil* een groteske komedie is, dan vormt *La Guerre des Dieux* een burleske komedie op hetzelfde thema. Het geparodieerd-epische gedicht in tien zangen, dat meermaals onmiskenbaar dramatische trekken aanneemt, haspelt de figuren uit de Grieks-Romeinse, bijbelse en Noorse mythologie in een reeks erotische avonturen vrolijk dooreen. Zeer juist noemde Panizza het zelf, in contrast tot zijn eigen blasfemische oefening, een "frivool" werk<sup>72</sup>. De antieke goden hebben hun nieuwe christelijke rivalen uitgenodigd op een diner. Daar worden de verlegen charmes van Maria door Juno en Venus als boers afgedaan, hoewel de mannelijke goden ze best kunnen smaken. Verdwaald in de vertrekken van Venus gaat de H. Maagd rommelen tussen de lingerie van de liefdesgodin. Zo wordt ze even later door Apollo aangetroffen, en onderwerpt zich met een zucht "Quelle aventure!"<sup>73</sup> aan zijn avances. De dramatische verbeelding, die het schrijfstuk bij uitstek aanschouwelijkheid kan verlenen, geeft Parny net als Panizza en 'Pater Elias' de gelegenheid tot

iconografische misvorming en zo degradatie. De aankomst van de H. Drievuldigheid op het feest geeft de beeldende verteller problemen:

Une heure après les conviés arrivent.  
Étaient-ils trois, ou bien n'étaient-ils qu'un?  
Trois en un seul, vous comprenez, j'espère?

(Eerste zang, p. 6)

Na afloop van het diner besluiten de christelijke goden de uitnodiging te retourneren. Een karige maaltijd wordt gevolgd door de opvoering van enkele 'mysteriëspelen'. De onbevleete ontvangenis van Maria en het lijden van Christus worden uitgebeeld door acteurs. Dit spel binnen het spel laat Parny toe de iconografische ridicule te verdubbelen, want nu kunnen de goddelijke personages in hun commentaar op de scenische dubbelgangers zichzelf als in een spiegelpaleis uitlachen. Tijdens het passiespel kijkt de Christus-acteur wat te diep in Magdalena's snikkende boezem binnen, met alle gevolgen van dien voor zijn papieren lendendoekje: "Le tour est bon, dit le Père suprême; / On le voit bien, le drôle n'est pas mort."<sup>74</sup> Ook de andere leden van de H. Drievuldigheid gaan onder in de draaikolk van dit *œuvre galante*. De H. Geest in de gestalte van een duif heeft niet enkel Maria bestegen, maar zoekt ook voortdurend naar inspiratie voor zijn allegorisch-onbegrijpelijke psalmen. God de Vader en Christus proberen hem daar van af te houden.

LE SAINT-ESPRIT  
De votre goût je craindrai la finesse.  
LE PÈRE  
Je ne suis pas savant, je le confesse,  
Et j'en rends grâce à messieurs les mortels.  
Ils ont donné par faveur singulière  
A vous l'esprit, à Jésus la douceur,  
A moi la barbe et le titre de père.  
Ce titre-là vaut bien celui d'auteur.  
Quant à ma barbe, elle est belle, j'espère?

(Zesde zang, pp. 102-103)

De christelijke goden zijn net als hun Grieks-Romeinse voorgangers toneelgoden. (In de goddelijke imbeciliteit van God de Vader tekent zich al lichtjes de honderd jaar jongere omtrek van Koning Ubu af.) Die premisse van de blasfemische komedie werd reeds uit Panizza gedistilleerd. In de tekst van *Das Liebeskonzil* echter is de verdere fundering van die gedachte – het zijn de mensen zelf die dit goddelijk theater ensceneren – nergens geëxpliciteerd, wat het stuk zoveel als mogelijk loshaakt van zijn programmatische ankerpunten en in de vrije ruimte van het groteske laat zweven. De vormenparodie van *Das Liebeskonzil* moet steeds *van buitenaf*, bijvoorbeeld door Panizza zelf in zijn verdedigingsrede of door een commentaar zoals die van Bauer, als protestants strijdprogramma geïnterpreteerd worden vooraleer het ook werkelijk deze lading verkrijgt. De goden van Parny daarentegen weten zelf het best dat ze slechts gekleurde lucht zijn. Minerva verklaart de ondergang van haar eigen ras: "Vous le savez, l'homme fait les faux dieux, / Et les défait au gré de son caprice"<sup>75</sup>. Net als Maria in Elias' *Germania* beseft dat de grootste vijand van de hemel "die kritische Philosophie"<sup>76</sup> is, voerspelt de H. Geest in *La Guerre des Dieux* de klappen die het christelijke pantheon van het verlichte denken en de natuurlijke religie zal moeten incasseren. De God van de deïsten immers bestaat slechts door zichzelf, terwijl de christelijke goden, "mensonge que nous sommes"<sup>77</sup>, uiteenspatten als zeepbelletjes wanneer de mens ophoudt aan hun beelden te geloven.

Het is niet enkel de heldere ratio tentoongesteld in de spreektekst van *La Guerre des Dieux* die het gedicht tot een instrument van de religiekritiek maakt. Deze kritiek was, samen met de kritiek op de monarchie en de adel, tijdens de aanloop naar de Franse Revolutie het scherpst werkzaam geworden in de karikatuur en het pamflet (“Les nobles sont découillonés / C’est ce qui nous console”<sup>78</sup>). De grootste historicus van de karikatuur, Eduard Fuchs, kenmerkt deze periode als volgt:

La caricature présenta bientôt, dans tous ses manifestations, des mêmes caractères d’implacabilité et de cynisme; la haine accumulée par les siècles contre l’absolutisme se manifesta bientôt sous les formes les plus ordurières; la caricature érotique perdit totalement toute grâce, tout charme piquant, et le trait élégamment érotique qui la distinguait sous l’ancien Régime, fut remplacé par la brutalité et la cruauté grossière.<sup>79</sup>

Deze karikaturisten, net als die van vroegere of latere tijden zoals Aristofanes of Panizza, deden op hun beurt de ontdekking van de seksuele degradatie als uitoefening van geweld. Parny neemt evenwel in Fuchs’ beschrijving een positie in tussen de “charme piquant” van het Ancien Régime en de “cruauté grossière” van de revolutionairen. Zeker valt in heel wat van zijn soft-erotische goden- en heiligenscènes het woord “violier”, en kan de operatie van het hele werk tot op zekere hoogte worden aangeduid als een *komische verkrachting*. Maar in de erotische ontmoetingen is de gewelddadige bevruchting van de religieuze iconografie gefrivoliseerd weergegeven. De *vis comica* ontmiijnt zichzelf in *galanterie*. Dit is exemplarisch aanwezig in de scène waar God de Vader Priapus en zijn satyrs betrappt tijdens het defloreren van 11 000 hemelse maagden.

« Or çà, Priape, avec tes compagnons,  
Que faisais-tu chez mes vierges? répons.  
— Je les... Parbleu, la question est bonne?  
Ne sais-tu pas ce qu’aux vierges l’on fait?  
— Tu violais? — Mais... pas trop. — Parle net,  
Et laisse là tes phrases ambiguës.  
— Soit; c’est à tort que vous avez niché  
Dans votre ciel ces vierges prétendues;  
Une moitié pour le moins a triché.  
— Tu mens, coquin. — Regardes-y, bon Père,  
Et tu sauras qui de nous a menti.  
La résistance est nulle, ou très-légère;  
Tu vois pourtant comme je suis bâti.  
— Vierges ou non, votre crime est le même,  
Vous méritez l’enfer... ou le baptême;  
Il faut choisir.

(Vierde zang, pp. 70-71)

Priapus en de zijnen laten zich dopen, en nadat men hun animale attributen met voldoende stof bedekt heeft worden ze de eerste monniken (zonder dat men evenwel iets aan de geur verandert). De frivoliteit van de erotiek is gepaard aan de frivoliteit van de kritiek. De sfeer van de seksuele gebeurtenissen bij Panizza steekt daar schril tegen af, en weerspiegelt de veel gewelddadiger komische verkrachting van de iconografie. In de eerste scène van *Das Liebeskonzil* wordt het jongste van de engeltjes die de troonzaal opruimen door de anderen uitgevraagd naar de manier waarop ze in de hemel kwam. Na lang aarzelen komt eruit dat ze “platgedrukt en vergiftigd” werd door een “grote oude man” die in haar lichaam wilde binnendringen<sup>80</sup>. Ze herinnert zich nog dat haar moeder net vóór ze stierf zei, dat ze nu geld genoeg hadden om elke dag goed te leven – geld waarvan de moeder na haar dood missen laat lezen voor haar

zieleheil, gezien het meisje “in zonden gestorven is”. Ook de slotscène waarin de Duivel “das Weib” rondvoert in Rome om haar gif uit te zaaien geeft een diametraal aan de erotiek tegenovergestelde seksuele gloed af<sup>81</sup>. De gewelddadige inwerkingen van Panizza’s komische verkrachting op de iconen schenden de religieuze en morele gevoelens ermee vergroeid en laten schokbeelden ontstaan. De scherven van de gebroken vormen zijn zó getand dat geen enkele van de mogelijke moralistische programma’s er definitief aan kan onderlegd worden. Het groteske beeld kan interpretaties voorgeschreven worden, maar weigert in laatste instantie steeds het voorschrift. Het lacht zo mateloos de wereld uit, dat het meeschudt en zichzelf als beeld uilticht.

---

<sup>1</sup> *Die Gesellschaft* (tijdschrift van de ‘Münchener Moderne’ onder leiding van Michael Georg Conrad), augustus 1893. Geciteerd in: Michael Bauer, *Oskar Panizza. Ein literarisches Porträt*, München/Wien: Hanser, 1984, p. 115.

<sup>2</sup> Alle volgende biografische gegevens uit: Bauer, *op. cit.* en Peter D. G. Brown, *Oskar Panizza: His Life and Works*, New York/Frankfurt a. M./Bern: Lang, 1983, pp. 11-67. Bibliografie bij Bauer, *op. cit.*, pp. 283-331.

<sup>3</sup> Zürich: Schabelitz, 1894 (onder aanduiding van 1895).

<sup>4</sup> Zie de aanmerkingen van Michael Bauer bij het proces in: O. Panizza, *Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen*, hrsg. von M. Bauer, Darmstadt: Luchterhand, 1988, p. 105.

<sup>5</sup> Het meest opmerkelijke document ter illustratie van Panizza’s ‘omnachtig’ zijn wel de commentaren op de Duitse keizer die hij opstelt tussen 1901 en 1905, getiteld “Imperjalja”. Zie nu de transcriptie daarvan door Jürgen Müller: O. Panizza, *Imperjalja*, Manuskript Germ. Qu. 1838 der Handschriftenabteilung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, in Textübertragung hrsg. und mit Anm. versehen von J. Müller, Hürtgenwald: Pressler, 1993.

<sup>6</sup> Zie Bauer, *op. cit.*, p. 61 voor extracten en bespreking.

<sup>7</sup> Prediker Kapff van het “Knabeninstitut” te Kornthal, geciteerd in Bauer, *op. cit.*, p. 72.

<sup>8</sup> “Der Teufel im Oberammergauer Passions-Spiel. Eine textgeschichtliche Studie mit Ausblicken auf andere Mysterien-Spiele” (1890); “Theater-Koups und Machinationes. Ein geschichtlicher Überblick über Szene und Konstruktion der Mysterien-Bühne, bei Gelegenheit der Oberammergauer Passionsaufführungen 1890” (1891).

<sup>9</sup> Vergelijk Brown, *op. cit.*, p. 21.

<sup>10</sup> *Düstere Lieder*, Leipzig: Unflad, 1885, p. 87. Geciteerd in: Brown, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>11</sup> Hanns Heinz Ewers in: Oskar Panizza, *Visionen der Dämmerung*, hrsg. von Hannes Ruch [pseud. van Richard Weinhöppel], mit einem Nachwort von H. H. Ewers, München/Leipzig: Müller, 1914, pp. 377-378. Geciteerd in Engelse vertaling bij Brown, *op. cit.*, p. 11. Ook Walter Benjamin is deze mening toegedaan: “es gibt keinen, der schlechter schreibt. Sein Deutsch ist beispiellos verlottert.” Zie zijn opstel “E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza”, in: *Gesammelte Schriften*, onder Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Scholem hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991<sup>2</sup>, Bd. II.2, p. 646.

<sup>12</sup> Oorspronkelijk in *Dämmerungsstücke* (Leipzig: Friedrich, 1890), nu met genormaliseerde spelling te vinden in: O. Panizza, *Ein skandalöser Fall. Geschichten*, München: Martus, 1997, pp. 75-111.

<sup>13</sup> Vergelijk Brown, *op. cit.*, p. 108.

<sup>14</sup> *Ein skandalöser Fall*, p. 78.

<sup>15</sup> In: O. Panizza, *Visionen*, Leipzig: Friedrich, 1893.

<sup>16</sup> Eveneens in *Visionen*. Mij was deze tekst enkel beschikbaar in de internet-versie, op de voortreffelijke Panizza-site van Wolfgang Rieger, <http://www.wolfgang-rieger.de/OnlineTexte/Panizza/Panizza.htm>. Daar zijn alle verhalen uit de bundel *Visionen der Dämmerung* (zie noot 11) samen met enkele opstellen, een biografische schets en een lijst van Panizza-links te vinden.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Bruder Martin O.S.B., *Die unbefleckte Empfängnis der Päpste*, aus dem Spanischen von Oskar Panizza, Zürich: Schabelitz, 1893.

<sup>19</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, hrsg. von Gotthard Erler und Gerhart Pickeroth (Berliner Ausgabe), München: Goldmann, 1978, “Zueignung”, p. 147.

<sup>20</sup> *Das Liebeskonzil. Eine Himmels-Tragödie in fünf Aufzügen*, tweede, durch eine Zueignung und ein Vorspiel vermehrte Auflage, Zürich: Schabelitz, 1896, p. 7. Geciteerd in Brown, *op. cit.*, p. 173.

<sup>21</sup> Geciteerd naar de uitgave: O. Panizza, *Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen*, hrsg. von M. Bauer, Darmstadt: Luchterhand, 1988.

<sup>22</sup> Feitelijk ‘Viervuldigheid’, maar de H. Geest beperkt zijn optreden in het stuk tot zijn spectaculaire intrede, waarna hij zonder veel omhaal de plaats afstaat aan Maria.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pp. 157-158.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pp. 124-127.

<sup>25</sup> *Die Gesellschaft*, oktober 1896, p. 1268. Geciteerd in Bauer, *op. cit.*, p. 126.

<sup>26</sup> “Jeder, der Oskar Panizza kannte und dessen »Liebeskonzil« gelesen hatte, kam nicht umhin, bei diesem Monolog den Verfasser zu assoziieren.” Bauer, *op. cit.*, p. 175.

- <sup>27</sup> Zürich: Schabelitz, 1897. Herdrukt in: O. Panizza, *Die kriminelle Psychose, genannt Psychopatia criminalis*, mit Vorworten van Bernd Mattheus und mit Beiträgen von Oswald Wiener und Gerd Bergfleth, München: Matthes und Seitz, 1978, pp. 199-212.
- <sup>28</sup> *Die kriminelle Psychose*, p. 205.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.
- <sup>30</sup> Vergelijk Bernd Mattheus: “außer seine erzählungen wird das werk panizzas literarischen ansprüchen nicht gerecht: es überschreitet sie.” Zie zijn “Vorworte” in: *Die kriminelle Psychose*, p. 19.
- <sup>31</sup> Panizza publiceerde in 1897 de *Dialoge im Geiste Hutten's* (Zürich: Zürcher Diskußionen) en ook *Das Liebeskonzil* is opgedragen aan “Dem Andenken Huttens”.
- <sup>32</sup> Geciteerd door Wolfgang Rieger in voetnoot 5 bij zijn internet-editie van “Christus in psicho-patologischer Beleuchtung”. Zie <http://www.wolfgang-rieger.de/OnlineTexte/Panizza/Panizza.htm>.
- <sup>33</sup> *Die Geburt der Tragödie*, §5. Zie F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin/New York: de Gruyter, 1988<sup>2</sup>, Bd. I, p. 42.
- <sup>34</sup> Tagebuch 63, zomer 1897, p. 101. Geciteerd in Bernd Mattheus, “Vorworte”, *Die kriminelle Psychose*, p. 20.
- <sup>35</sup> Brown, *op. cit.*, p. 187.
- <sup>36</sup> Deze opvoering staat geboekstaafd als de ‘wereldpremière’ van *Das Liebeskonzil*, hoewel uit Browns lijst van opvoeringen (zie zijn site <http://www2.newpaltz.edu/~brownp/panizza>) blijkt dat er in 1962 (Berlijn) en 1965 (München) reeds publieke lezingen hadden plaatsgevonden van het stuk, en dat de feitelijke première de opvoering van Renée Heimes in 1967 te Wenen was (Experiment am Lichtenwerd). De encensering van Lavelli dankt haar faam niet enkel aan haar scandalisering (de fallusoptocht uit het verhaal van de bode (I.4) werd uitgebeeld in het kader van de uitpattingen aan het hof van Borgia), maar ook aan de vertaling van Jean Bréjoux (de eerste ooit gemaakt), voorzien van een voorwoord door André Breton, en in tegenstelling tot het origineel normaal in de boekhandel verkrijgbaar. (In 1962 nog werd een minieme heruitgave van 300 exemplaren onder Petersen Press geconfisqueerd en de uitgever, Peter Jes Petersen, gearresteerd. Onder hevig protest evenwel werden alle aanklachten tegen hem later weer ingetrokken.) Zie *Le Concile d'Amour. Tragédie céleste en cinq actes*, traduit de l'allemand par J. Bréjoux, augmenté d'une Préface par A. Breton, suivi d'une Postface par le Traducteur, d'une Autobiographie et d'une défense de l'Œuvre par l'Auteur, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1960. (De tweede vertaling was de Nederlandse, vier jaar later, opgesteld door Yves van Dombor voor het tijdschrift *Randstad*, jg. 1964, aflevering 7, pp. 10-64.)
- <sup>37</sup> *Le Concile d'Amour*, Traduit de l'allemand et préfacé par Jean Bréjoux, Postface d'André Breton, Paris: Autrement, 1994 (heruitgave van Paris: Pauvert, 1960), p. 101.
- <sup>38</sup> *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Geciteerd in Bauer, *op. cit.*, p. 7.
- <sup>39</sup> Leipzig: Friedrich, 1895. Herdrukt in *Die kriminelle Psychose*, pp. 119-177.
- <sup>40</sup> *Der Illusionismus*, §6. In: *Die kriminelle Psychose*, p. 130.
- <sup>41</sup> §7. In: *ibid.*, p. 135.
- <sup>42</sup> §9. In: *ibid.*, p. 139.
- <sup>43</sup> §13. In: *ibid.*, pp. 146-147.
- <sup>44</sup> Verschenen in zijn tijdschrift *Zürcher Diskußionen*, Nr. 5 (jg. 1897-1898), pp. 1-8. Herdrukt in *Die kriminelle Psychose*, pp. 179-197.
- <sup>45</sup> *Die kriminelle Psychose*, p. 191.
- <sup>46</sup> *Der Illusionismus* §10, in: *Die kriminelle Psychose*, p. 140.
- <sup>47</sup> *Der Illusionismus* is opgedragen aan Max Stirner, wiens werk *Der Einzige und sein Eigentum* (1844) doorheen het opstel resonanceert. (Samen met de stemmen van de idealistische traditie in de filosofie – Berkeley, Kant, en niet in het minst *Schopenhauer*.)
- <sup>48</sup> “Was ist nun der Zweck deines Lebens?: Den Spuk dieser Welt aufzulösen. Ihn denkend zu verzehren. Zu wissen, dass Du halluzinirst. Und damit zu Dir zurückzukehren.” *Der Illusionismus* §25, in: *Die kriminelle Psychose*, p. 167.
- <sup>49</sup> §38. In: *ibid.*, p. 177.
- <sup>50</sup> *Das Liebeskonzil. Eine Himmels-Tragödie in fünf Aufzügen*, Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage, Zürich: Schabelitz, 1897.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, “Vorwort zur dritten Auflage”.
- <sup>52</sup> Freiherr Otto von Grote commenteert in een brief aan G.M. Conrad: “Die Juden schneiden sich zur Ehre Gottes die Vorhaut weg, die Hottentotten ein Ei heraus – Panizza schreibt zur Ehre seines protestantischen Spezialgottes Bücher.” Brief van december 1894, geciteerd in Bauer, *op. cit.*, p. 261.
- <sup>53</sup> Voor de volgende duiding van *Das Liebeskonzil* als groteske komedie, vergelijk de bemerking van Wolfgang Rieger: “[D]ie Grotteske ist ja eben die Domäne Panizzas. (...) Wollte man etwa das Liebeskonzil als ernsthaft Katholizismus-Kritik werten, so wäre das sicher verfehlt. Zu übersteigert, zu stark ins Grotteske verschoben erscheinen hier Trinität und Jungfrau Maria.” Zie zijn inleiding bij de internet-versie van Panizza's verhaal “Der operierte Jud”, <http://www.wolfgang-rieger.de/OnlineTexte/Panizza/Panizza.htm>.
- <sup>54</sup> *Die kriminelle Psychose*, p. 205.
- <sup>55</sup> Michael Bauer argumenteert anders erg sterk ten gunste van zo'n voorvechterschap. “Ist der Satiriker, wie Kurt Tucholsky behauptet, ein gekränkter Idealist, der die Welt gut haben will, ihre Schlechtigkeit erkennt und nun gegen das Schlechte anrennt, so repräsentierte Oskar Panizza 1893 den Sonderfall des protestantischen Satirikers, der um des Christentums willen gegen katholische Irrlehren zu Felde zog. Der Panizza der frühen neunziger Jahre lästerte nicht

Gott, sondern lästerte über das Gottesbild seiner katholischen Mitmenschen.” (*Op. cit.*, p. 167.) Op de volgende pagina’s geeft hij echter rijkelijk citaten uit Panizza’s brieven ten tijde van zijn keuze in Duitsland te blijven net vóór het proces rond *Das Liebeskonzil* (tegen het advies van vrienden en juristen in), waaruit blijkt dat het hem meer om het ‘vechten’ dan het ‘voor’ ging bij zijn voorvechterschap. “Aber die kennen einen deutschen Schriftsteller von heute nicht, die meinen, der liebe sich die Gelegenheit zu einer – Rede vor den Abisen entgegen. Ich werde mich wehren wie eine Hyäne. –” (Brief aan Max Halbe, februari 1895. Bauer, *ibid.*, p. 167.)

<sup>56</sup> “E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza”, in: *Gesammelte Werke*, II.2, p. 648.

<sup>57</sup> *Die fröhliche Wissenschaft*, §200. In: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin/New York: de Gruyter, 1988<sup>2</sup>, Bd. 3, p. 206.

<sup>58</sup> “Postface”, in: *Le Concile d’Amour*, Traduit de l’allemand et préfacé par Jean Bréjoux, Postface d’André Breton, Paris: Autrement, 1994 (heruitgave van Paris: Pauvert, 1960), p. 105.

<sup>59</sup> Dominique Nores en Colette Godard, *Lavelli*, Paris: Christian Bourgeois, 1971, pp. 208-209. Geciteerd in: *Le Concile d’Amour*, p. 100. Bernd Mattheus verbindt op dit punt Panizza met Artaud: “als antonin artaud vor dreißig jahren *pour en finir avec le jugement de dieu* für den französischen rundfunk produzierte, scheiterte die ausstrahlung der sendung (...) am niederreißen von sprachtabus, vor dem die rundfunkanstalt ihre hørerschaft – mit rücksicht auf deren sittliches empfinden – bewahren wollte.” Zie zijn “Vorworte” in *Die kriminelle Psychose*, pp. 8-9.

<sup>60</sup> In zijn opstel “Der Klassizismus und das Eindringen des Variété. Eine Studie über zeitgenössischen Geschmack” (1896). Geciteerd bij Brown, *op. cit.*, p. 52.

<sup>61</sup> De voornaamste documenten zijn: “Verhör mit Dr. Oskar Panizza in der Untersuchung gegen denselben wegen Vergehens wider die Religion verübt durch die Presse, abgehalten den 12.ten Januar 1895”, in: Oskar Panizza, *Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen*, hrsg. von M. Bauer, Darmstadt: Luchterhand, 1988, pp. 18-22, en: Oskar Panizza, *Meine Verteidigung in Sachen »Das Liebeskonzil«, Nebst dem Sachverständigen-Gutachten des Dr. M.G. Conrad und dem Urteil des k. Landgerichts München I*, Zürich: Schabelitz, 1895, nu nog in Franse vertaling beschikbaar in: *Le Concile d’Amour* (Paris: Autrement, 1994), pp. 111-129.

<sup>62</sup> Brown, *op. cit.*, p. 42.

<sup>63</sup> *Meine Verteidigung in Sachen »Das Liebeskonzil«*, geciteerd in: Bauer, *op. cit.*, p. 169.

<sup>64</sup> *Ibid.*, geciteerd in: Bauer, *op. cit.*, p. 169.

<sup>65</sup> *La Guerre des Dieux anciens et modernes. Poème en dix chants*, Paris: ?, 1795. De hier gehanteerde editie is: Évariste Parny, *Œuvres complètes et inédites*, Bruxelles: De Mat, 1827, tome 2, pp. 1-195.

<sup>66</sup> Geciteerd in: *Meine Verteidigung*, zie *Le Concile d’Amour*, p. 126.

<sup>67</sup> Pater Elias, *Germania. Ein Trauerspiel*, Eichstätt: Jacob, 1800. Zie Bauer, *op. cit.*, pp. 160-163.

<sup>68</sup> “Ein Volk, von dessen vor’gen Fuerst der Goetz’

des Aberglaubens kuehn zerstoeret ward,  
Kriecht wieder unter seiner Bonzen Macht  
demuethiglich zurueck; es kleidet wieder  
Marienbilderchen aufs neu, und brennt  
im dummen Wahn geweihtes Kerzenlicht  
am Grab von einigen Wahnwitzigen  
und Muessiggaengern, die ein Mensch zu Rom  
durch seiner Worte Kraft zu Heiligen  
gestempelt hat; von eben diesen Menschen  
laeßt sich der Fuerst die Windeln seines Sohn’s  
mit Weihewasser sprengen, sendet Gold  
dafuer nach Rom; das nennst du *Froemmigkeit*.”

Geciteerd in: Bauer, *op. cit.*, p. 161.

<sup>69</sup> Geciteerd in: Bauer, *op. cit.*, p. 163.

<sup>70</sup> “Die von Sankt Michel und Josef vertretenen protestantischen Tendenzen aus »Germania« sowie der Gedanke eines durch aufgeklärtes Denken auf Erden entmachteten Himmels, der über Irdisches Konzil hält, findet sich als Idee (...) auch in Oskar Panizzas vierundneunzig Jahre später erschienenem »Liebeskonzil« wieder.” *Op. cit.*, p. 163.

<sup>71</sup> Roemrijk voorganger van Parny’s werk in het Franse taalgebied is Paul Scarron met zijn *Le Virgile travesti* (1648-1653), een uitgebreide travestie op de *Aeneis*. Daarin wordt bijvoorbeeld Juno’s toorn, de oorzaak van Aeneas’ omzwervingen, verklaard vanuit haar lichamelijke frustraties: “Qu’elle avait trop longue mamelle / Et trop long poil dessous l’aisselle.” Geciteerd bij Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*, München: Beck, 1982, p. 48.

<sup>72</sup> *Meine Verteidigung*, zie *Le Concile d’Amour*, p. 120.

<sup>73</sup> Évariste Parny, *Œuvres complètes et inédites*, Bruxelles: De Mat, 1827, tome 2, eerste zang, p. 15.

<sup>74</sup> Tweede zang, p. 34.

<sup>75</sup> Eerste zang, p. 5.

<sup>76</sup> Geciteerd in: Bauer, *op. cit.*, p. 162.

<sup>77</sup> Achtste zang, p. 150.

<sup>78</sup> “La Ressource du Clergé” (1790), geciteerd in: Edouard Fuchs, *L’élément érotique dans la caricature. Un document à l’histoire des moeurs publiques*, Traduction autorisée avec 224 incisions et 33 planches hors texte, Vienne: C. W. Stern, 1906 (privé-uitgave), p. 167.



---

<sup>79</sup> Fuchs, *op. cit.*, p. 168. Voor voorbeelden van deze karikaturen zie Gilles Néret, *Erotica Universalis*, Köln: Taschen, 1994, hoofdstuk "Erotica Revolutionaria", p. 340ff.

<sup>80</sup> *Das Liebeskonzil*, I.1, vergelijk de vertaling van Yves van Domber in *Randstad*, jg. 1964, aflevering 7, p. 14.

<sup>81</sup> "Eine Türe am päpstlichen Palast öffnet sich leise und heraus tritt das Weib, die Röcke knapp zugebunden, die halb entblösste Brust vor der Kälte schützend, mit verwirrten Haaren und hohläugigen Blicks, übernächtig und abgeschlagen; macht die Türe leise hinter sich zu; schlürft einige Schritte vorwärts; sie hat zweierlei Pantoffeln an, beide zu gross; in den Ohren und am Hals reichen Brillantschmuck; schaut sich scheu und vorsichtig um; da bricht der

TEUFEL der bis dahin ungesehen längs einer Dachrinne im Schatten gestanden, hastig hervor, auf sie zu, gebieterisch

Jetzt zu den Kardinalen! Dann zu den Erzbischöfen! Dann zu den Gesandten! Erst zu den Gesandten der italienischen Staaten; dann zu den fremdherrlichen Gesandten! Dann zum Camerlengo! Dann zu den Neffen des Papstes! Dann zu den Bischöfen! Dann durch alle Klöster durch! Dann zu dem übrigen Menschenpack! – Tummle dich und halte die Rangordnung ein! –

*Weib langsam ab.*

*Der Vorhang fällt."* (V.2)