

Seminar 1.: Literarische Überlieferungen des frühen Mittelalters

(ausgearbeitet von Doz. Switlana Macenka)

1. Theoretischer Teil:

- 1.1. Sozial-historischer Kontext der ersten Epoche der deutschen Literatur.
- 1.2. Sprachgeschichtliche Voraussetzungen der früheren deutschen Literatur.
- 1.3. Mündliche Überlieferung und Schriftlichkeit.
- 1.4. Voraussetzungen frühmittelalterlicher Textpraxis (die vor- und außerliterarische Tradition der Germanen → die Einstellung gegenüber Texten der christlichen Offenbarung → die Bedeutung der lateinischen Texttradition der Antike).
- 1.5. Form und Inhalt der literarischen Texte. Historische Bedingtheit unterschiedlicher textlicher Formen.
- 1.6. Magie in der Überlieferung.
- 1.7. Funktionalität der frühmittelalterlichen Texte. Sprachliche Information. Text als „göttliche Offenbarung“.
- 1.8. Karolingische Bildungsreform. Pflege der „richtigen Tradition“ und Karls Bemühen um „germanische Themen“.
- 1.9. Ästhetik als Element einer öffentlichen Veranstaltung (Darbietung von bedeutsamen Inhalten → Selbstdarstellung einer Gesellschaft, die sich mit diesen Inhalten identifiziert → Anonymität als Ausdruck der Übereinstimmung des Künstlers mit der Gesellschaft).

2. Praktischer Teil:

- 2.1. Poesie und Gebrauchscharakter literarischer Texte.
 - 2.1.1.. Das „MUSPILLI“ als Beispiel gesellschaftskritischer Poesie.
 - 1.,2.1.2. Das Hauptthema und thematische Akzente in der Gestaltung des Textes.
 - 2.1.3. Gebrauchscharakter des Textes → Anweisungen für die Auswahl eines bestimmten Rezipientenkreises → Die Absicht des Autors.
 - 2.1.4. Poetologische Orientierung des Autors bei seiner inhaltlichen und formalen Gestaltung des Textes.
- 2.2. Geschichte und Konflikt als literarisches Thema.
 - 2.2.1. Das „HILDEBRANDSLIED“ als einzig erhaltenes germanisches Heldenlied in deutscher Sprache.

2.2.2. Individuelle und geschichtliche Bezüge im Text (Freundes-, Feindes-, Verwandtschaftsbeziehungen → geschichtlicher Hintergrund → geografische Umstände).

2.2.3. Motivkomplex.

2.2.4. Wahrheitsanspruch der Darstellung (Namen, geografische Hinweise, historische Daten. Autorität des Icherzählers).

2.2.5. Das vermittelte Geschichtsbild (Stichwörter: Krieg, Frieden, Macht, Recht, Naturwüchsigkeit oder Beeinflussbarkeit von Ereignissen, Faktentreue, Personenbezogenheit).

2.2.6. Konfliktdarstellung (die Voraussetzungen einer Auseinandersetzung: Rolle der Täuschung, Selbsttäuschung, Vorurteile, der stereotypen Feindbilder) → Bedeutung der Dialoge für die dargestellte Konfliktsituation → Einfluss der Personenkonstellation auf die Gestaltung der Dialoge → Dialog als Reizrede, als Beispiel der ritualisierten Kommunikation → Mittel der Erweckung des Eindrucks der zeitlosen, unumgänglichen Konflikträchtigkeit und damit der Relativierung historischer Bedingungen.

2.3. Lebenshilfe durch „Subliteratur“.

2.3.1. Magische Texte der ahd. Überlieferung. MERSEBURGER ZAUBERSPRÜCHE.

2.3.2. Subliterarische Phänomene (Formen, Medien, Anlässe, Zwecke).

2.3.3. Problematik der Merseburger Zaubersprüche → Struktur des Zauberspruches → Ansprüche des Textes → Mythologie → die durch den Text geäußerte Defizite der offiziellen Kultur.

2.4. Liturgische Texte in deutscher Sprache.

2.4.1. St. Galler VATERUNSER und CREDO.

2.4.2. Das WESSOBRUNNER GEBET → Struktur → Das Umdenken von germanisch-heidnischem Weltverständnis zum christlichen Glauben an die Transzendenz Gottes und an die Erschaffung der Welt aus dem Nichts durch Gottes Allmacht.

2.4.3. HELIAND → Inhalt und Aufbau → Art der Darstellung → Grundlagen des christlichen Glaubens.

2.4.4. NOTKER III. von St. Gallen. Notkers Auslegung von PSALM 138.

2.4.5. MEMENTO MOPI → Thematik → Mahnung.

2.5. Texte zu historischen Ereignissen.

2.5.1. STRASSBURGER EIDE. Verhältnis von Sprache und Politik.

Primärtexte:

1. Hildebrandslied
2. Merseburger Zaubersprüche
3. Vaterunser, Credo
4. Wessobrunner Gebet
5. Muspilli
6. Heliand
7. Straßburger Eide
8. Notker. Psalm 138
9. Memento mori

Anthologien:

1. Anthologie von Texten zur älteren deutschen Literatur / Ausgewählt und kommentiert von Vesna Beric-Djukic. – Novi Sad, 1993. / Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Mittelalter I. – Stuttgart: Reclam Verlag, 2006.

Mittelalterliche Literatur im Internet:

<http://texte.mediaevum.de/textkorpora.htm>

Sekundäre Literatur:

1. Березинська З. Німецька народна епічна поезія в перекладах Івана Франка Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник восьмий. – Львів, 1960.– С. 130–140.
2. История немецкой литературы: В 5 томах. – Москва, 1962. – Т. 1.
3. Мартышова О. С. История немецкой литературы. Средние века – эпоха Просвещения. Конспект–хрестоматия. Учебное пособие для ВУЗов. – Москва: Академия, 2004.
4. Найстаріші пам'ятки німецької поезії IX–XI вв. Тексти, переклади й пояснення д-ра Івана Франка. – Львів, 1913.
5. Пронин В. А. История немецкой литературы. – Москва : Университетская книга, 2007.
6. Рудницький Л. Література старої доби // Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. –Мюнхен, 1974. – С. 23–40.
7. Eis G. Altdeutsche Zaubersprüche. – Berlin: De Gruyter, 1964. f.

8. Gutenbrunner S. Von Hildebrand und Hadubrand. – Heidelberg :Winter-Verlag. – 1976.
9. Heusler A. Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung // Zeitschrift für deutsches Altertum, 46, 1902. – S. 189–284.
10. Kartschoke D. Altdeutsche Bibeldichtung. – Stuttgart: Metzler, 1975.
11. Kartschoke D. Geschichte der deutschen Literatur im frühen Mittelalter. – München: Taschenbuchverlag, 1990.
12. Kolb H. Himmlisches und irdisches Gericht in karolingischer Theologie und Dichtung // Frühmittelalterliche Studien, 5, 1971. – S. 284–303.
13. Kronenberg K. Roswitha von Gandersheim. – Bad Gandersheim: Hertel, 1962.
14. Lachmann K. Über das Hildebrandslied // Lachmann K. Kleine Schriften zur deutschen Philologie. – Berlin, 1876. – Bd. 1. – S. 407–448.
15. Langosch K. Die deutsche Literatur des lateinischen Mittelalters in ihrer geschichtlichen Entwicklung. – Berlin: De Gruyter, 1964.
16. Schlosser H. D. Die Aufzeichnung des Hildebrands im historischen Kontext // Germanisch–romanische Monatsschrift 59, 1978. – S. 217–224.
17. Schlosser H. D. Die Lebens– und Erfahrungsräume in althochdeutschen Texten / Der fremd gewordene Text / Bowenschen S. – Berlin, New York, 1997.–S. 162–173.
18. Schlosser H. D. Die literarischen Anfänge der deutschen Sprache: ein Arbeitsbuch zur althochdeutschen und altniederdeutschen Literatur. – Berlin: E. Schmidt, 1977.
19. Tamerl A. Hrotsvith von Gandersheim. Eine Entmystifizierung. – Gräfelfmg: Mantis–Verlag, 1999.
20. Vogt W. H. Zum Problem der „Merseburger Zaubersprüche“ // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 65, 1928. – S. 97–130.
21. Wehrli M. Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. – Stuttgart : Reclam, 2006. –

Konsultation

Zu „MUSPILLI“:

Das Muspilli gehört zu den wenigen althochdeutschen Dichtungen, die den Stabreim und den durch Variation und Parallelismus geprägten Sprachstil benutzen.

Die Handschrift besteht aus zwei erst später zusammengeführten Teilen: der erste Teil stammte aus dem 14. Jht und enthält lateinische Traktate, der zweite entstand im

9. Jht.

Das Wort „MUSPILLI“ wird als die „mit dem Gerichtstag verbundene Zerstörung der Welt“ erklärt. (nach anderen Quellen bedeutet das Wort "Weltuntergang durch Feuer". Das Wort erscheint sonst nur noch im altsächsischen Heliand und in der altnordischen Edda)

Das Muspilli enthält eine christliche Eschatologie (Lehre von der letzten Dingen), die sowohl den individuellen eschatologischen (=das Schicksal des Einzelnen nach dem Tod betreffenden), wie den universaleschatologischen (=das Ende der Welt und der gesamten Menschheit betreffenden) Aspekt umfasst. Der 1. Teil schildert das Geschehen nach dem Tod des einzelnen Menschen. Der 2. Teil gilt der Darstellung des Jungsten Gerichts, dem sich alle Menschen stellen müssen. In diesen Teil ist die Beschreibung des Weltuntergangs eingefügt.

Das Muspilli wendet sich an eine konkrete Personengruppe, die zum Stand der Rechtsprechenden gezählt werden muss. Die insgesamt juristische Färbung der Argumentation setzt einen Verständnishorizont voraus, den zu dieser Zeit nicht jeder außerhalb dieser Personengruppe haben kann.

Der Kampf des Elias gegen den Antichrist wird zum gerichtlichen Zweikampf vor der Volksversammlung stilisiert, indem – entgegen der Apokalypse – nur ein Kämpfer gegen den Antichrist auftritt. Die beiden thematisierten Meinungen gehen von einem Zweikampf zwischen dem Teufel und Gott (bzw. ihren „Kempfen“ als den Stellvertretern) aus, in dem dann die göttliche Seite gewinnt. Es gibt aber auch die Anhänger einer Meinung, die einem germanischen Rechtsdenken entspricht, wonach sich das Recht in Zweifelsfällen durch eindeutige Kampfüberlegenheit durchsetzen muss. Ihre Vertreter geben dem „Recht des Stärken“ den Vorzug. Die davon abweichende Meinung bezieht sich auf eine Lehre, nach der der Kämpfe Gottes, Elias, keineswegs problemlos gewinnt. Er wird in diesem Kampf vielmehr verwundet und sein Blut löst im Muspilli beschriebene Brandkatastrophe aus. Diese Lehrdifferenz könnte nicht ohne Bedeutung für die Rechtsprechung gewesen sein. Von dem Jüngsten Gericht –so lässt sich die Aussage des Muspilli deuten – haben die Rechtsmittel des Zweikampfes und des Gottesurteils keinen Bestand. Das althochdeutsche Gedicht erweist damit seine Aktualität im theologischen Streit des beginnenden 9. Jahrhunderts.

Das Muspilli weist einen politisch-aktuellen Appell auf und stellt sich an die Stelle derer, die im karolingischen Reich um die Bekämpfung der weit verbreiteten Korruption rangen.

Mit der Stabreimtechnik orientierte sich der Dichter an literarische Gewohnheiten,

die dem von ihm angesprochenen Publikum bekannt gewesen sein müssen. Entweder wollte er vom möglicherweise noch üblichen Gebrauch des Stabreims nicht abweichen, um die Aufmerksamkeit des Publikums ganz auf den Inhalt zu lenken, oder er bediente sich einer inzwischen als antiquiert geltenden Form, um bereits durch sie eine besondere Aufmerksamkeit für seinen Text zu erwecken.

Zu „HILDEBRANDSLIED“:

Das Hildebrandslied ist das einzige erhaltene Zeugnis altgermanischer Heldendichtung in althochdeutscher Sprache.

Die Eintragung des Hildebrandsliedes dürfte um das Jahr 830 erfolgt sein. Der erhaltene Text umfasst 53 Zeilen, 24 auf dem ersten, 29 auf dem Blatt am Ende der Handschrift. Er ist von zwei Schreibern geschrieben. Der Text bricht kurz vor dem Ende ab.

Die Sprache des Hildebrandsliedes ist durch eine Mischung aus hochdeutschen und niederdeutschen Elementen gekennzeichnet.

Die handelnden Personen, Hildebrand und Hadubrand, sind miteinander verwandt: Vater und Sohn. Sie stellen sich als Vertreter feindlicher Heere gegenüber. Aus der weiteren Darstellung ist zu schließen, dass es sich dabei um historische „Parteien“ handelt: um die Germanenheere des Skiren Odoakar und des Ostgoten Theoderich. Diese beiden Machtgruppen stoßen in Oberitalien zusammen: Eroberung Ravennas und Ermordung Odoakars (493), was im Lied aber nicht ausdrücklich erwähnt wird.

Der Autor bürgt persönlich für die Wahrheit seiner Geschichte: Ik gihorta dat seggen. Ein gattungsspezifisches Kennzeichen des Heldenliedes ist es, wesentliche Aspekte der Handlung in die Rede zu verlagern. Teil des im Hildebrandslied gestalteten Konflikts ist aber auch die mögliche Annäherung auf der Grundlage der verwandtschaftlichen Beziehung. Diese Möglichkeit geht aber verloren, ist von vornherein schwächer als der Mechanismus von Vorurteilen, Misstrauen und Geboten der Kriegermoral. Diese Konstellation steuert entsprechend den Dialog, der ein deutliches Beispiel gestörter oder misslungener Kommunikation genannt werden kann.

Die Wiederholung und Variation des Themas im Rahmen einer langen Tradition entkleidet den Stoff seiner historischen Einmaligkeit und lässt den konkreten Konflikt als unumgängliche Folge einer grundsätzlichen Konflikträchtigkeit erscheinen.

Zu MERSEBURGER ZAUBERSPRÜCHE:

Als „subliterarisch“ könnten manche magische Texte vielleicht ihrer Inhalte wegen gelten, weil sie mit den offiziellen Lehren der Kirche kaum in Einklang zu bringen sind. Insbesondere dort, wo wie in den Merseburger Zaubersprüchen vorchristliche,

heidnische Mythen aktualisiert werden.

Insbesondere die mündliche Kommunikation bot schon immer Freiräume für den Austausch von Informationen und Meinungen abseits offizieller Normen oder Tabus. In solchen Freiräumen mag sich lange auch ein Teil der alten magischen Texte aufgehalten haben.

Die meisten magischen Texte aus ahd./and. Überlieferung beziehen sich auf Krankheiten von Mensch und Tier. Auf einen kriegerischen Kontext dagegen weist der 1. Merseburger Zauberspruch, der einen Gefangenen aus der Gewalt von Feinden befreien soll. Man nennt ihn einen Lösezauber.

Die beiden Merseburger Zaubersprüche weisen eine Bauform auf, die durch den Sprachstil mit Stabreim und Parallelismus und durch die in ihnen auftretenden mythologischen Elemente als altgermanisch bestimmt werden kann. Die Sprüche sind zweiteilig aufgebaut. In einem ersten Teil wird ein Bericht über ein Geschehen gegeben, an dem göttliche Wesen beteiligt waren. Die Vorgänge und der guten Taten der göttlichen Wesen werden durch den mythologischen Bericht vergegenwärtigt. Im zweiten Teil erscheint die abschließende Zauberformel als direkter Befehl. Sie ist imperativisch gestaltet, nicht, wie in den christlichen Segenssprüchen, optativisch-bittend.

Zu VATERUNSER und CREDO:

Entsprechend dem Gebot der Admonitio generalis wurden wichtige Texte der Messe zum Mitbeten für das Volk ins Althochdeutsche übersetzt.

In der St. Galler Handschrift ist eine Übersetzung des Vaterunsers und des Credo in frühalemannischer Sprache eingetragen. Die Übersetzung stammt wohl aus dem Ende des 8. Jhts. Die älteste Übersetzung von Vaterunser und Credo zeugt von den Schwierigkeiten der frühen Bemühungen, lateinische Texte in die Volkssprache zu übertragen.

Zu WESSOBRUNNER GEBET:

In einer Wessobrunner Handschrift ist das Fragment eines stabreimenden Gedichtes mit einem anschließenden Prosagebet enthalten. Der Text steht unter der schwer deutbaren Überschrift „De poeta“. Der deutsche Text verweist nach Sprache, Inhalt, Stil und metrischer Form in die Zeit Karls des Großen und dürfte noch am Ende des 8. Jhts entstanden sein. Der Dialekt ist bairisch mit fränkischen Spuren.

Der Aufbau des Wessobrunner Gebets aus einem Schöpfungsgedicht in Stabreimversen und einem Gebet in Prosa erinnert an die Segenssprüche mit ihrer Kombination aus Bericht und Gebet.

Das fragmentarisch erhaltene althochdeutsche Schöpfungsgedicht ist das älteste und

wertvollste Zeugnis für das Bemühen, altgermanische Dichtungsart in den Dienst der Verkündigung christlicher Inhalte zu stellen.

Der Annäherung an die altgermanische Dichtung dienen die Anspielungen auf Dinge, die nach heidnischem Verständnis in der Welt von besonderer Bedeutung sind. Sie werden aber nur genannt, um durch ihre Nicht-Existenz das totale Nichts zu kennzeichnen und die ganz andere, transzendente, Raum und Zeit nicht unterworfenen Existenz Gottes dagegenzustellen. Dies war eine dem heidnischen Denken fremde Kategorie. Im zweiten Teil wird dem Nichts, das nun abstrakter gefasst wird, das total andere, geistige Sein Gottes und der ihn umgebenden geistigen Wesen gegenübergestellt. Der Verfasser dringt damit in den Kernbereich der Auseinandersetzung zwischen Heidentum und Christentum vor, denn die germanisch-heidnischen Überzeugungen vom unendlichen Bestand der Materie und von der Priorität des Weltstoffes waren ein entscheidender Differenzpunkt zu den christlichen kosmogonischen Vorstellungen.

Auf einem sehr hohen, weit über den bekannten Abschwörungsformeln stehenden Niveau führt das Wessobrunner Schöpfungsgedicht das Umdenken von germanisch-heidnischem Weltverständnis zum christlichen Glauben an die Transzendenz Gottes und an die Erschaffung der Welt aus dem Nichts durch Gottes Allmacht vor. Mit dem anschließenden Gebet ist die Umkehrung zum Christentum beendet.

Strophe 18 bildet den Höhepunkt des Gedichts, auf den hin das Ganze gerichtet zu sein scheint. Sie setzt ein mit der Anklage gegen die betrügerische Welt, die alle Menschen vernichtet. Dann wird die Rettung genannt: wer Seele und Leib nicht verlieren will, der muss sich „bei gewisser Zeit“ aus der Welt zurückziehen.

Das Memento mori bezeugt somit einerseits die im 11. Jahrhundert stark hervortretenden Aufrufe zur Bußbereitschaft, andererseits die völlige Abkehr von der Welt durch die Annahme des Konversentums.

Seminar 2.: Poetik des deutschen Ritterromans am Beispiel Hartman von Aues «Der Arme Heinrich» und Wolfram Eschenbachs «Parzival»

(ausgearbeitet von Melnyk Diana)

1. Theoretischer Teil:

1.1. Entwicklung der höfischen Kultur in der deutschsprachigen Raum. Ritual als wichtiger Bestandteil der Beziehungen. Ritterideale und ihre Bildung. Damenkultur, Rolle der Frau im Mittelalter, ihre Stellung in der Gesellschaft.. Begriff der Minne.

1.2. Höfische Literatur: Minnesang und Ritterroman.

1.2.1. Konzeption der minne im Minnesang. Hohe und niedere minne, Gestalt der Frau im Minnesang.

1.2.2. Entwicklungsgeschichte des deutschen mittelalterlichen Romans: Einfluß, Vorbilde, Thematik und Themenwandlung.

1.2.2.1. Einfluß der Antike auf die Entwicklung des mittelalterlichen Romans: griechischer Liebesroman, epische Dichtung, quasi-historische Dichtung.

1.2.2.2. Bizantische Einflüsse. Apokryphe christliche Literatur

1.2.2.3. Französische höfische Romane.

1.2.3. Poetik des mittelalterlichen Ritterromans:

1.2.3.1. Ritterroman vs mittelalterliche epische Dichtung

1.2.3.1.1. Liebesthematik, Heldentaten

1.2.3.1.2. Abenteuer als Kompositionsprinzip

1.2.3.1.3. Individualisierung des Helden, Psychologisierung der Charaktere

1.2.3.1.4. Ehre vs Liebe, Nächstenliebe, Liebe zu Gott

1.2.3.1.5. Ritterliche Tugenden, christliche Moral

2. Praktischer Teil:

2.1.«Parzival» Wolfram von Eschenbach als erster Entwicklungsroman in der deutschen Literatur.

2.1.1. Entwicklungs-, Bildungsroman als Gattung.

2.1.1.1. Struktur und Komposition des Romans. Stil des Autors und Sprache.

2.1.1.2. Parzivals Entwicklung: Parzivals Weltanschauung und Erziehung. Parzivals

Erziehung und ihre Auswirkungen → Der Aufstieg Parzivals vom Trottel zum Gralskönig → Warum darf sich Parzival so viele Fehler erlauben.

2.1.2. Symbole im Roman: Symbol des Grals: Unterschied zwischen Gralsrittertum und Artusrittertum (3x) – Bedeutung des Gralsrittertums – Bedeutung des Grals (3x) – Wieso ist gerade Parzival der Auserwählte? – Welche Rolle spielt Artus in Parzivals ritterlichem Werdegang? – Warum wird Parzival ein zweites Mal zum Gral berufen?

2.1.3. Personenkonstellation im Roman.

2.1.3.1. Rolle der Frau: Rolle und Stellung der Frau im Parzival (Rechte und Behandlung). Die Veränderung des Verhaltens Parzivals gegenüber der Frau. Parzivals Beziehung zu den Frauen

2.1.3.2. Gawan: Geschichte Gawans. Erklären Sie Gawans Rolle im Roman, Gawans als Gegenheld. Parallelen und Beziehungen zwischen Gawan und Parzival. Warum wird die Parzival–Handlung durch die Gawan–Handlung durchbrochen?

2.1.4. Religion/Gott: Rolle der Religion innerhalb der ritterlichen Gesellschaft. Die Gottesfrage in Beziehung auf Parzival und sein Schicksal. Parzivals Einstellung zu Gott (Entwicklung vom Ungläubigen zum Gläubigen). Bedeutung der Erfahrung beim Einsiedler Trevrizent

2.1.5. Ritterideal/Mittelalter: Frage nach dem Sinn des ritterlichen Handelns. Vergleich: Mittelalter — Wirklichkeit — Parzival?

2.3. Thematik und Problemkonstante im Roman Hartman von Aues «Der Arme Heinrich»

2.3.1. Problem der Gattung: Ritterroman, Heiligenlegende, Märchen, religiöser Text, Exempel oder Mirakel. Mythologische und religiöse Erzählschemen. Heidnische und christliche Motive im Text.

2.3.2. Religiöser Kontext. Opfermotiv. Krankheit als Strafe oder Probe. Christliche Legende vom Hiob. Parallelen zu Heinrichs Schicksal.

2.3.3. Christlicher Motiv des Opfers und Nächstenliebe. Wandlung des Liebesthematik im Ritterroman.

2.3.5. Schuldthematik

2.3.6. Rolle der Frau. Mädchen als freies Opfer. Nächstenliebe oder erotische Liebe.

2.3.7. Didaktische Elemente im Roman: innere Entwicklung des Helden.

2.3.8. Metapher und Symbole des Todes und der Vergänglichkeit.

Primärtexte:

Wolfram von Eschenbach "Parzival"

Hartman von Aue "Der Arme Heinrich"

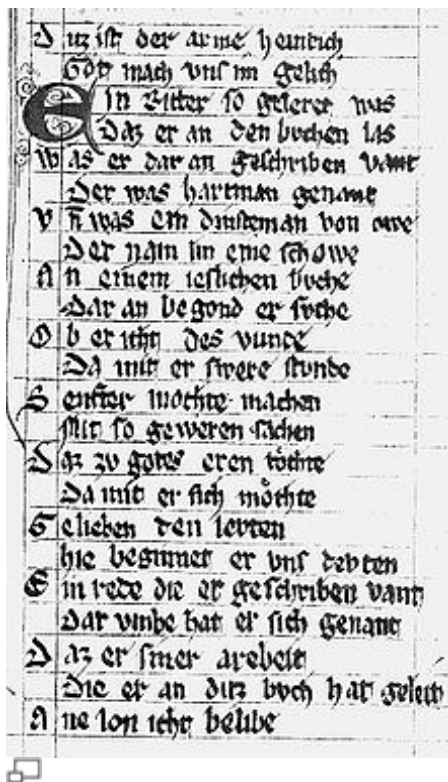
Literaturhinweise

1. История немецкой литературы в 5–ти томах Т.1
2. Курциус, Ернст Роберт. Європейська література і латинське середньовіччя = Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter / Ернст Роберт Курциус
3. Мелетинский Е. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М., 1983
4. Михайлов, Андрей Дмитриевич. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М.: Наука, 1976. – 352 с.
5. Рубанова Г.Л., Моторний В.А. Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. Львів: Вища школа, 1982. 440 с. – С.: 9–140.
6. Средневековый роман и повесть: Кретьен де Труа. Ивэйн, или Рыцарь со львом. – Роман о Тристане и Изольде.– Окассен и Николетта.– Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль. – Гартман фон Ауэ. Бедный Генрих. – М. : Художественная Литература, 1974. – 640 с.: илл. – (Библиотека Всемирной Литературы. Серия 1. Т. 22).

Konsultation

Der arme Heinrich ist eine mittelhochdeutsche Verserzählung. Sie entstand wahrscheinlich in den 1190er Jahren und gilt als vorletztes der vier epischen Werke Hartmanns.

Die kurze Versnovelle über einen hochadligen Ritter, der durch Gott mit Aussatz gezeichnet wird und nur durch das Herzblut einer sich freiwillig opfernden Jungfrau geheilt werden kann, verbindet höfische und geistliche Erzählmuster. Um 1200 gibt es kaum verwandte Erzählungen.



Prolog des Armen Heinrich (Heidelberg, UB, [Cpg 341](#), fol. 249ra)

Stoff und Quelle

Hartmann spricht im Prolog von Erzählungen, die er in Büchern gefunden habe und nun neu erzählen wolle. Solche Quellen haben sich indes weder in der deutschen, noch der französischen oder lateinischen Literatur des Mittelalters gefunden, so dass man davon ausgehen muss, dass diese Quellenberufung fiktiv ist und die Dignität der Erzählung unterstreichen soll. Die im 14. und 15. Jahrhundert überlieferten lateinischen Erzählungen Henricus pauper und Albertus pauper sind wahrscheinlich keine Quellen Hartmanns, sondern gehen auf dessen Erzählung zurück.

Eine Motivtradition wird im Text direkt angesprochen: In der Bibel ist es Hiob, der von Gott mit Aussatz geprüft wird. Zu den Erzählungen von der übernatürlichen Heilung eines am Aussatz Erkrankten zählen auch die Silvesterlegende, in der Konstantin der Große geheilt wird, und die Erzählungen von Amicus und Amelius oder der Engelhard Konrads von Wützburg.

Deutungsansätze

Auf zentrale Fragen, die die Erzählung offenlässt, hat die Forschung keine eindeutigen Antworten gefunden. Dies betrifft insbesondere den Grund, weshalb Gott Heinrich mit dem Aussatz zeichnet: Einerseits kann hierin eine Strafe für Heinrichs weltbezogenes Leben gesehen werden – so versteht Heinrich die Krankheit selber und auch ein Absalom–Gleichnis zu Beginn der Erzählung spricht für diese Lesart.

Andererseits kann der Aussatz als Prüfung Gottes interpretiert werden – dafür spricht der Vergleich mit Hiob, der vom Erzähler gezogen wird. Anders als dieser nimmt Heinrich die Prüfung jedoch zunächst nicht an, sondern sucht Heilung und verzweifelt anschließend.

Rolle des Mädchens. Das Mädchen bleibt Namenlos. Diese Tatsache rückt sie in eine untergeordnete Position, die dem Handlungsverlauf nicht entspricht. Der rhetorisch und theologisch geschulte zentrale Monolog, mit dem sie Heinrich und die Eltern überredet, ihr Opfer anzunehmen, wird der Eingebung des Heiligen Geistes zugeschrieben. Unklar bleibt ihre Motivation, also ob sie aus reiner Nächstenliebe handelt oder aus einem „Heilsegoismus“, durch den sie ihr eigenes Seelenheil erkaufen möchte, wie es mehrfach anklingt.

Das Mädchen tritt am Ende des Romans in eine Nebenrolle zurück, aber nicht, ohne durch die Heirat ständisch erhöht zu werden (mit den Worten Heinrichs: ны ist so vro als ich дв bin, v. 1497). Die ständische Stellung der Protagonisten gibt überhaupt Rätsel auf. Das Leben des hochadligen Heinrich bei dem unfreien Bauern, der am Ende Freibauer wird, kann als gesellschaftliche Utopie gelesen werden; ebenso utopisch, nämlich in der Realität unmöglich, ist die Standeserhöhung eines Bauernmädchens zur legitimen Gattin eines Freiherrn. Es liegt nahe, die freie oder unfreie Geburt der Protagonisten, deren Thematisierung Hartmann offenkundig ein Anliegen ist, auch geistlich–allegorisch zu verstehen.

Das Gattungsproblem

Ein großes Problem der Forschung ist die Gattungszugehörigkeit des Armen Heinrich. Die relativ kurze Erzählung mit 1520 Versen steht einerseits der geistlichen Literatur nahe, der Legende, dem Exempel oder dem Mirakel, andererseits hat sie unverkennbar Elemente des höfischen Romans. Die religiösen Dimensionen dominieren die Erzählung deutlich, doch auch wenn Heinrich bekehrt und wunderbar geheilt wird, so wird er doch nicht zum Heiligen. Auffällig sind die Analogien zur Form des Erlösungsmärchens, dem allerdings sonst die hier dominierende religiöse Thematik fehlt.

Da Charakteristika beider Texttypen im Armen Heinrich erkennbar sind, muss man ihm eine Sonderform als höfische Mirakelerzählung einräumen. Um das Problem der Gattungszuweisung zu umgehen, behilft man sich mit neutralen Benennungen, wie Kleinepik oder kurze Reimpaardichtung.

Häufig wird dem Armen Heinrich ein novellistischer Charakter zugesprochen und er als Versnovelle bezeichnet, obwohl der Begriff der Novelle üblicherweise erst für kürzere Erzählungen ab dem Spätmittelalter oder der Renaissance verwendet wird. überhaupt steht der Arme Heinrich vor 1200 fast ganz singulär da, nur der anonyme Morizu von Crain gehört noch diesem Literaturtypus der Kleinepik an. Erst der Meier Helmbrecht Werners der Gertenäre aus der Mitte des 13. Jahrhunderts ist dem Armen Heinrich deutlich verwandt.

Vergleichen Sie die Geschichte Heinrichs mit der biblischen Geschichte Hiobs

Die Botschaft des Hiob

Das Buch Hiob ist ein Buch über die Größe Gottes und über die Menschen. Ich gebe hier nur ein paar wenige Ausschnitte der sehr lesenswerten Geschichte Hiobs wieder:

Das Buch Hiob, Kapitel 1 Vers 1:

Im Land Uz lebte ein Mann namens Hiob, der rechtschaffen und aufrichtig war. Weil er Ehrfurcht vor Gott hatte, hütete er sich davor, Böses zu tun.

Verse 6–12:

Eines Tages versammelten sich die Engel im Himmel und traten vor den Herrn, unter ihnen auch der Satan. "Woher kommst du?" fragte ihn der Herr. "Ich habe die Erde durchstreift", gab dieser zur Antwort. Der Herr erwiderte: "Dann ist dir sicher auch mein Diener Hiob aufgefallen. Ich kenne keinen zweiten auf der Erde, der so rechtschaffen und aufrichtig ist wie er, der mich achtet und sich nichts zuschulden kommen lässt." "überrascht dich das?" fragte der Satan. "Er tut's doch nicht umsonst! Du hast ihn, seine Familie und seinen ganzen Besitz stets bewahrt. Seine Arbeit war erfolgreich, und seine Herden haben sich gewaltig vermehrt. Aber – versuch es doch einmal und laß ihn Hab und Gut verlieren, dann wird er dich ganz sicher vor allen Leuten verfluchen." "Gut", sagte der Herr, "mach mit seinem Besitz, was du willst, nur ihn selbst taste nicht an!" So verließ der Satan den Herrn und die Engel.

[Hiob, verliert seinen ganzen Besitz, seine Kinder und seine Gesundheit]

Kapitel 2 Verse 9–10:

"Na, immer noch fromm?" wollte seine Frau wissen. "Mach doch Schluß mit Gott und stirb!" Aber Hiob sagte nur: "Was du sagst, ist gottlos und dumm! Das Gute haben wir von Gott angenommen, sollten wir dann nicht auch das Unheil annehmen?" Selbst jetzt kam kein bitteres Wort gegen Gott über Hiobs Lippen.

Verse 11–13 und Kapitel 3 Vers 1:

Hiob hatte drei Freunde: Elifas aus Teman, Bildad aus Schuach und Zofar aus Naama. Als sie von dem Unglück hörten, das über ihn hereingebrochen war, vereinbarten sie, Hiob zu besuchen. Sie wollten ihm ihr Mitgefühl zeigen und ihn trösten. Schon von weitem sahen sie ihn, aber sie erkannten ihn kaum wieder. Da brachen sie in Tränen aus, sie zerrissen ihre Kleider, schleuderten Staub in die Luft und streuten ihn sich auf den Kopf. Dann setzten sie sich zu Hiob auf den Boden. Sieben Tage und sieben Nächte saßen sie da, ohne ein Wort zu sagen, denn sie spürten, wie tief Hiobs Schmerz war. Dann erst begann Hiob zu sprechen. Er verfluchte den Tag seiner Geburt

[Es folgen viele, viele Reden. Die Freunde wollen Hiob bewegen, seine Schuld einzugestehen. Hiob versinkt in Verzweiflung. Er fordert Gott heraus und besteht darauf, dass er nichts falsch gemacht hat.]

Kapitel 34 Verse 5–8:

Der Freund Elihu fasst Hiobs Position zusammen: Denn Hiob behauptet: 'Ich bin unschuldig, und doch verweigert Gott mir mein Recht! Obwohl ich recht habe, werde ich als Lügner hingestellt; trotz meiner Unschuld hat mich sein tödlicher Pfeil getroffen!' Schaut euch Hiob an, wie er sich im Spott gefällt, wie er mit den übeltätern Freundschaft schließt und sich mit gottlosen Menschen einläßt! Denn Hiob behauptet: 'Es nützt gar nichts, wenn ein Mensch versucht, Gott zu gefallen!'

Kapitel 38 Verse 1–4:

Dann aber redete Gott mit Hiob. Er antwortete ihm aus dem Sturm: "Wer bist du, daß du meine Weisheit anzweifelst mit Worten ohne Verstand? Tritt mir gegenüber wie ein Mann, und gib mir Antwort auf meine Fragen! Wo warst du, als ich das Fundament der Erde legte? Sag es doch, wenn du so viel weißt!"

Kapitel 40 Verse 1–8 Gott antwortet ein zweites Mal:

Der Herr fragte Hiob: "Willst du weiter mit mir streiten, mich, den Allmächtigen, immer noch tadeln? Du hast mich angeklagt, nun steh mir Rede und Antwort!" Darauf antwortete Hiob nur: "Herr, ich bin zu gering, ich kann dir nichts erwidern; darum lege ich jetzt die Hand auf den Mund. Einmal habe ich geredet und dann noch einmal – aber ich will es nicht wieder tun; ich habe schon zuviel gesagt!" Da sprach Gott zu Hiob aus dem Sturm: "Tritt mir gegenüber wie ein Mann, und antworte auf

meine Fragen! Willst du mein Urteil widerlegen und mich schuldig sprechen, nur damit du Recht behältst?

[Gott offenbart Hiob seine Macht.]

Kapitel 42 Verse 1–10 Hiobs letzte Rede und Gottes Handeln: Da antwortete Hiob: "Herr, ich erkenne, daß du alles zu tun vermagst; nichts und niemand kann deinen Plan vereiteln. Du hast gefragt: 'Wer bist du, daß du meine Weisheit anzweifelst mit Worten ohne Verstand?' Ja, es ist wahr: Ich habe von Dingen geredet, die ich nicht begreife, sie sind zu hoch für mich und übersteigen meinen Verstand. Du hast gesagt: 'Hör mir zu, jetzt rede ich, ich will dich fragen, und du sollst mir antworten!' Herr, ich kannte dich nur vom Hörensagen, jetzt aber habe ich dich mit eigenen Augen gesehen! Darum widerrufe ich meine Worte, ich bereue in Staub und Asche!"

Nachdem der Herr dies alles zu Hiob gesagt hatte, wandte er sich an Elifas aus Teman: "Ich bin voller Zorn über dich und deine beiden Freunde, ihr habt nicht die Wahrheit über mich gesagt, so wie mein Diener Hiob es tat! Bringt nun sieben junge Stiere und sieben Schafböcke, geht damit zu meinem Diener Hiob und bringt sie als Brandopfer dar! Hiob soll für euch beten, denn nur ihn will ich erhören und euch um seinetwillen nichts Böses tun. Denn ihr habt nicht wie er die Wahrheit über mich gesagt." Da taten Elifas aus Teman, Bildad aus Schuach und Zofar aus Naama, was ihnen der Herr befohlen hatte.

Und Gott erhörte Hiobs Gebet. Als Hiob für seine Freunde betete, da wendete der Herr für ihn alles zum Guten. Er gab ihm doppelt so viel, wie er früher besessen hatte.

Auszug aus der Monographie: Мелетинский Е. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М., 1983

6. НЕМЕЦКИЕ ВЕРСИИ «БРЕТОНСКИХ» РОМАНОВ

Как мы знаем, немецкий средневековый стихотворный роман (на средневерхненемецком языке) представляет собой серию переложений французских романов. Эти переложения, однако, не носили эпигонского характера; наоборот, они отличались, как правило, стилистической оригинальностью и острой, углубленной разработкой нравственно– религиозной проблематики, часто в более спекулятивной, отвлеченной манере художественного мышления. Оставляя в стороне Хейнриха фон Фельдеке, обработавшего «Роман об Энее», и Эйльхарта фон Оберге, наивного перелagателя недошедшей французской «жонглерской» версии «Тристана и Изольды», необходимо хотя бы кратко коснуться Хартманна фон Ауэ, обработавшего в 90–х годах XII в. романы Кретьена об Эреке и Ивене, и в особенности Вольфрама фон Эшенбаха, радикально переработавшего в начале XIII в.

«Персеваля» Кретьена, а также его современника Готфрида Страсбургского, который с необыкновенным блеском переложил «Тристана и Изольду» Тома. Хартманн фон Ауэ, открывший для немецкой публики великолепный артуровский мир, ярко описывает ясными и точными стихами гармоничные картины рыцарских празднеств, поединков, коней, изысканную одежду дам и рыцарей, их куртуазную воспитанность и т. п. В куртуазной «мере» (mære) Хартманн видит залог сдерживания страстей и личного эгоизма. В большей мере, чем Кретьен, он идеализирует прекрасных дам и их душевное благородство, всячески акцентирует благодетельность любовного одушевления, воспекает супружескую любовь, нравственные потенции подлинно рыцарского поведения. В отличие от Кретьена Хартманну свойственно морализаторство, которое прямо выражается в частых поучениях (о Хартманне как моралисте см. специальную монографию: Ионг, 1964). Будучи верным сыном католической церкви, он стремится представить органический синтез светского и

138

духовно–религиозного начал, куртуазных и церковных идеалов. Морально–религиозный подтекст в «Эреке» и особенно в «Ивене» Хартманн а раскрывается, в частности, с помощью символов и библейских ассоциаций. М. Верли, например, показал, как замена некоторых деталей по сравнению с кретьеновскими в сцене пробуждения Ивена от сна после приступов безумия (вместо феи — три женщины, напоминающие трех Марий, вместо «мавританского» облика Ивена — черты лесного человека и т. д.) актуализирует христианскую тему пути спасения и жизни как возвращения к себе самому (см.; Верли, 1962, с. 177—193).

Не случайно после переложения кретьеновских сюжетов Хартманн обратился к темам христианской легенды — к истории Григория Столпника и к повести о Бедном Генрихе.

Взаимодействие рыцарского романа и христианской легенды имело место и во французской литературе, но для немецкой оно особенно характерно. Композиционно–структурные принципы организации повествования как в рыцарских романах, так и в легендарных повестях Хартманна исследованы в интересной книге Х. Линке, показавшего строгую композиционную симметрию и очень высокую степень структурированности повествования в творчестве Хартманна (см.: Линке, 1968).

«Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха представляет собой, как известно, переработку на средневерхненемецком языке неоконченного «Персеваля» Кретьена де Труа. Вольфрам сильно увеличил объем текста, довел до конца фабульные нити повествования и добавил вступительную часть об отце Парцифалья. Он внес некоторые изменения и в основной сюжет, разработанный Кретьеном, но в целом следовал замыслу последнего, развивая и углубляя его.

Первые две «книги», излагающие историю Гамурета, отца Парцифалья, а также некоторые мотивы последних книг (например, миссионерская деятельность Фей-рефица, черного брата Парцифалья на Востоке) расширяют географические и культурные масштабы сюжета о поисках Грааля, придают ему всемирно-исторический размах.

Гамурет, младший сын Гандина Анжуйского, является своего рода странствующим рыцарем, чья деятельность разворачивается и на Западе, и на Востоке. Сначала он служит Баруку, властителю Багдада, вызволяет из осады сарацинскую королеву Белакану, получает ее руку вместе с обширными владениями, но скоро уезжает, оставив Белакану (сославшись на ее «язычество») с маленьким сыном Фейрефицем. Затем Гамурет одерживает верх над многими рыцарями (в том числе и рыцарями Круглого Стола) в турнире, организованном с целью выбора мужа королевой-Валезии (Валуа или Уэльс? Вольфрам мыслит ее испанкой!) Херцелойдой, и суд присуждает ему

руку Херцелойды, хотя сердце рыцаря больше склоняется к французской королеве, которая с юности была объектом его куртуазной любви.

Гамурет (подобно Ивену у Кретьена и Хартманна) выпрашивает право отлучаться для новых подвигов, которые он совершает опять на Востоке (куда его призывает Барук), где и погибает от коварства и меча одного сарацинского воина, оставив Херцелойду вдовой с маленьким Парцифалем: История Гамурета (как, впрочем, и весь роман Вольфрама) имеет очень четкую структуру: подвиги на Востоке, восточная жена-«язычница» и восточный сын Фейрефиц строго симметричны подвигам на Западе, западной жене-христианке и ее сыну Парцифалу; воспроизводится та же модель завоевания королевы и ее царства, которых герой вскоре оставляет в поисках новых приключений. Рыцарская любовь (*minne*) выступает в истории Гамурета главным образом как необходимый источник вдохновения на ратные подвиги (*strid*). Как рыцарь с особо высоким религиозно-нравственным призванием, Парцифаль противостоит не только типичному рыцарю Гавану (как это уже намечено в романе Кретьена) — синхронически, но и типичному рыцарю Гамурету — диахронически. Правда, следует оговориться, что сходство между Гамуретом и Гаваном весьма относительно, ибо Гамурет — прежде всего рыцарь-воин при всей своей куртуазности, а Гаван — по преимуществу рыцарь-любовник, направляемый любовными увлечениями при всей его воинской отваге.

Рыцарство в романе Вольфрама охватывает и христианский, и нехристианский (во всяком случае, мусульманский) мир, весь мир, ставший известным европейскому читателю после крестовых походов. Только в конце романа символически изображается столкновение христианского и «языческого» рыцарства в виде поединка Парцифала с его единокровным братом Фейрефицем. В итоге обращенный в христианство благородный Фейрефиц возвращается к себе на Восток, чтобы полностью приобщить восточное рыцарство к христианской вере. Нельзя не обратить внимание на предлагаемую автором версию источников романа: провансалец Киот (Гийо?) якобы нашел рукопись в Анжу, но оригинал ее написан по-арабски и хранился в Толедо; потомок царя Соломона Флегетанис с помощью астрологии обнаружил существование Грааля... Все это, скорее всего, мистификация (см., в частности, статью: Хатто, 1956), но мистификация, характерная для вольфрамовского идеала западно-восточного синтеза. Ж. Фурке (см.: Фурке, 1956, с. 203) считает, что расширение в сторону Востока аннулирует абсолютность артуровского мира и дает возможность укрупнить мир Грааля, дать ему свою историю и т. п.

Увеличенные по своим масштабам космополитические представления о едином мировом рыцарстве своеобразно сочетаются в романе Вольфрама с упором на дружеские и особенно кровнородственные связи и на генеалогию героев. Через Гамурета Парцифаль связан с рыцарским родом Мазадан, а через Херцелойду — с родом хранителей Грааля; линия отца и линия ма

140

тери взаимодействуют и борются между собой в душе Парцифала (чего совершенно нет у Кретьена де Труа). Дружеские и кровнородственные отношения у Вольфрама в отличие от Кретьена выступают не только в позитивном, но и в негативном плане: ранение, а тем более убийство родича рассматриваются Вольфрамом как тяжкий грех. В свете этого представления следует трактовать введенные Вольфрамом эпизоды поединка Парцифала с братом Фейрефицем и другом Гаваном (герои не сразу узнают друг друга). Чтобы представить убийство Красного рыцаря Итера как грех Парцифала, Вольфрам связывает их родством (неизвестным Парцифалу).

Такая переоценка семейно-родовых или орденовых связей в сочетании с недооценкой-племенных и политических группировок характерна только для развитого феодального общества в целом, но особенно для германской культуры этого времени. Как уже сказано, в основной части, совпадающей с сюжетом Кретьена, изменений немного. Некоторые из них — результат ослабления кельтской

мифологической традиции (например, темы бесплодной земли, демонизма Красного рыцаря, специфических черт героического детства кельтских героев и т. п.), другие имеют концептуальное значение.

В книге 3 (юность Парцифалья, завершающаяся обучением рыцарскому искусству), так же как и в романе Кретьена де Труа, лейтмотивом является сказочная придурковатость Парцифалья (*tumpheit* соответствует *nicete* Персеваля), которая как бы прекращается (во всяком случае, в явной форме) после учебы у Гурнеманца. А. М. Хаас видит проявление «глупости» и в других поступках Парцифалья (поведение в замке Грааля, созерцание капель крови) и считает «глупость» ядром его личности (Хаас, 1964), а П. Винере рассматривает *tumpheit* вообще как универсальную черту, выражающую «конечность» человека и попытку приспособить трагизм к христианству (Винере, 1973, с. 13—15); однако «глупость» в таком высоком ее понимании, во всяком случае, резко отличается от ее шутовских проявлений у юноши Парцифалья в книге 3. И у Кретьена, и у Вольфрама «глупость» юного героя прямо связана с его наивностью и незрелостью, с его близостью к «природе» и неосведомленностью в «культуре», но у Вольфрама она очищена от налета валлийской «провинциальности», нет речи о «валлийском дурне» и т. П. Нелепый наряд Парцифалья — не местная форма одежды, а настоящий шутовской наряд, которым Херцелойда надеется оттолкнуть от сына рыцарское общество. Как остроумно замечает В. И. Шредер, Херцелойда, намереваясь удержать сына в состоянии райской невинности, пытается уберечь его и от смерти, и от самой жизни (Шредер, 1953, с. 14). Поэтому даже о смертности птиц юный «Кандид» узнает только из собственного опыта охоты на них. Вольфрам изобретает эпизод с птицами, отсутствующий у Кретьена: чувствительный Парцифаль оплакивает уби-

141

тую им птицу и осуждает попытку матери уничтожением птиц избавить его от новых огорчений. В отличие от Персеваля его немецкий двойник чувствителен в своей наивности и не оставляет без внимания упавшую мать; он этого просто не видит и потому не знает о совершении греха. Парцифаль сам задумывается о боге и спрашивает о нем мать (а у Кретьена мать затрагивает религиозную тему).. Шредер усматривает в этой части повествования использование Вольфрамом архетипов Адама и Христа-младенца (Шредер, 1953, с. 18). После эпизода встречи с дамой из шатра (здесь она — герцогиня Ешута, супруга Орилуса) Вольфрам вводит встречу с кузиной Сигуной, открывающей герою его имя. Вместо одной-единственной встречи Персеваля со своей кузиной после неудачного посещения Грааля в версии Кретьена Вольфрам дает три встречи, подчеркивая близость Сигуны к Граалю как члена семейства хранителей Грааля (подобные повторения и вариации некоторых эпизодов помогают Вольфраму в выявлении общей структуры и своего замысла). Образ Сигуны, склонившейся над своим убитым женихом Шионатуландером,—воплощение женской верности и скорби о жертвах рыцарских распрей,— снова и снова возникающий в романе, напоминает композицию *pieta*, ставшую особенно популярной в живописи последующего времени. Сильно изменен эпизод встречи с Красным рыцарем (Итерой). Вольфрам не только сделал его родичем Парцифалья и лишил демонизма, но и представил его гораздо более справедливым, симпатичным и т. д., вызывающим всеобщее сочувствие. Оказывается, что Итер взял кубок у Артура в залог отнятых земель, а королеву облил вином случайно. Таким образом, смерть Итера от руки Парцифалья приобретает совершенно иной, чем у Кретьена, смысл — это необдуманый и несправедливый поступок, это поступок сугубо нерыцарский (убийство дротиком в глаз, похищение доспехов), так как Итер только толкнул дерзкого юношу тупым концом копья, и это убийство по неведению родича. Эпизод с Итерой несет у Вольфрама двойную функцию: демонстрация «неотесанности», «глупости» юного Парцифалья (в этой функции данный эпизод коррелирует с эпизодом с Ешутой* здесь «глупость» в рыцарско-воинском, а там — в рыцарско-кур-туаэном плане) и, кроме того, совершение

греха, пока еще скрытого и от героя, и от читателя. В этой функции его можно рассматривать как корреляцию со смертью матери, невольным виновником которой является Парцифаль. Такие корреляции укрепляют структуру повествования, которая у Вольфрама является более сформированной, чем во французской версии, от которой он отталкивался.

В эпизод обучения у Гурнеманца Вольфрам включает мотив куртуазной любви к дочери учителя — Лиасе, а в книге 4, в эпизоде с защитой Кондвирамур от осады (кретьеновской Блан-

142

шефлор), он завершает любовные отношения героев браком. У Кретьена читатель не мог разгадать характер ночного свидания и был в состоянии лишь строить предположения о матримониальных перспективах героев, а у Вольфрама описываются три ночи, заполненные последовательно мольбой о помощи, невинными ласками и супружескими радостями. История увлечения Лиасой и история женитьбы на Кондвирамур после победы над ее врагами — целая школа любви и брака, пройденная юным Парцифалем в дополнение к школе рыцарской доблести и рыцарского вежества. Отмечу мимоходом, что Вольфрам гораздо красноречивее, чем Кретьен, рисует картину разорения и голода в осажденном городе Пельрапейре. Это дает повод поэту вспомнить и о сво-«й собственной бедности (одно из частых авторских отступлений). Делая Парцифалю королем Пельрапейра через брак с Кондвирамур, Вольфрам уподобляет его героям других романов Кретьена и Хартманна, в которых первая часть кончалась получением жены и царства. Таким образом, отчетливее выделяется грань между первой и второй частями в типовой структуре средневекового романа. Посещение Грааля (книга 5) варьирует кретьеновский текст довольно сильно. Речь идет все время об одном короле Грааля — больном Анфортасе. Грааль представлен не сосудом, а светящимся камнем, который вносят четыре девицы, предводительствуемые королевой Репанс. Грааль генерирует блюда, но не гостию (наоборот, как объясняется в книге 9, облатка с неба является источником и изобилия пищи, создаваемой Граалем, и его дивных свойств: он продлевает жизнь и омолаживает). Все, что дано у Кретьена имплицитно, на что он только намекает, оставляя нас в некоторой неизвестности, Вольфрам подробно эксплицирует — Парцифаль не задал нужного вопроса из рыцарского вежества, не предусматривающего проявление откровенного любопытства. Уже замковый страж упрекает бедного неудачника в том, что он не задал вопроса, и вскоре этот упрек повторен кузиной Сигуной, которая его тут же проклинает; реакция кузины усилена по сравнению с текстом Кретьена. Важная сцена созерцания Парцифалем красной крови гусыни на снегу, с которой начинается книга 6, дана сходно с французским источником. Намеченный Кретьеном контраст между торжественным признанием Персеваля при дворе Артура и одновременным осуждением его вестницей Грааля у Вольфрама чрезвычайно акцентирован. Уродливая Кундри не только проклинает Парцифалю и недвусмысленно обвиняет его в эгоизме и отсутствии сострадания (у Кретьена она говорит в основном о грядущих бедах — мотив мифологический), но и заявляет о том, что присутствие Парцифалю приносит позор Артуру и его двору (чего нет совершенно у Кретьена). Это дополнительно мо-

143

тивировать уход Парцифалю, понявшего, что он поставил рыцарскую куртуазность выше сострадания, и решившего теперь во что бы то ни стало снова найти замок Грааля. Несмотря на столь четкое, казалось бы, понимание причин своей неудачи, Парцифаль, однако, как это стремится показать Вольфрам, не видит связи между любовью, даже любовью-состраданием и богом. Рассматривая отношения человека с богом не в терминах греха и божественной милости, а в феодальных терминах вассальной взаимной верности вассала и сюзерена, Парцифаль начинает, подобно библейскому Иову, роптать на бога, в данном случае за его либо бессилие, либо нежелание помочь герою. Этот замечательный мотив богоборчества Парцифалю неизвестен

Кретьену, у которого Персеваль в своих рыцарских странствиях забыл бога, но не взбунтовался против него.

Тема богоотступничества Парцифалья получает разрешение в книге 9, где материал Кретьена подвергся сильной переработке (книги 7 и 8 описывают первые подвиги Гавана, следуя французскому источнику). Книга 9 начинается отсутствующей у Кретьена новой встречей с Сигуной, скорбящей над гробом жениха и поддерживающей свою жизнь пищей от Грааля, приносимой Кундри. Тон Сигуны в разговоре с кузеном уже меняется, так как она видит переносимые им страдания, подготавливающие его к искуплению вины. Однако следующая затем попытка силой проникнуть в замок Грааля приводит Парцифалья к новому греху — убийству рыцаря-храмовника, охраняющего дорогу к замку. Охрана замка храмовниками — инновация Вольфрама фон Эшенбаха. Далее, как и у Кретьена, следует встреча на страстную пятницу с кающимся рыцарем, а затем, когда к Парцифалью начинает возвращаться благочестие, и с отшельником (у Вольфрама его зовут Треврицент), который оказывается братом матери героя, а также братом короля Грааля — Анфортаса и хранительницы Грааля — Репанс (у Кретьена он брат не большого короля, а его отца-аскета). Вольфрам сильно расширяет разговор героя с отшельником. Треврицент рассказывает о происхождении Грааля, принесенного некогда ангелами, и его чудесных свойствах, о его служителях, определяемых надписями, неожиданно появляющимися на камне, о большом короле Анфортасе, чья рана — результат греха (а грех — следствие влюбленности Анфортаса в демоническую Оргелузу; об этом сообщается позднее), о светской жизни в прошлом и о покаянии, о том, как Треврицент принял покаяние за грехи брата. У Вольфрама именно Треврицент (а не Сигуна) открывает Парцифалью факт смерти матери и его скрытую вину, он также открывает родство Парцифалья с Итером и разъясняет второй грех Парцифалья; выясняется и грех убийства храмовника. Треврицент с исчерпывающей полнотой объясняет герою, что только сострадание —> путь к Граалю, и окончательно изгоняет из души Парцифалья

144

его сомнения в силе и доброте бога (бог — воплощение верности, истины и добра), рассказывает о первородном грехе, приведшем к убийству Авеля Каином. Книга 9 завершает и разрешает тему, поставленную в прологе романа, — о сомнении, которое ставит человека между адом и раем, но дает ему надежду на спасение. Верность (Triuwe) и сомнение (Zwivel) — основные понятия этики рыцарского романа. После перенесенных целительных для души страданий и полного раскаяния Парцифаль излечивает сочувственным вопросом Анфортаса и становится королем Грааля; сюда, в замок Грааля, переселяются и Кондвиратур с сыном Лоэрангрином, тогда как Репанс становится женой Фейрефица, несущего христианство рыцарям Востока. Обо всем этом рассказывается в книге 16 уже после описания новых приключений Гавана и поединков Парцифалья с Гаваной и Фейрефицем, представителями соответственно рыцарства сугубо светского и рыцарства: «языческого».

Параллелизм между приключениями Гавана (книги 7—8, 10—14) и Парцифалья, только намеченный у Кретьена, разработан Вольфрамом очень тщательно. Сильно акцентировано совпадение во времени разоблачений Парцифалья вестницей Грааля и Гавана — рыцарем, мстящим за убийство своего короля, затем подчеркнут параллелизм замка Грааля и замка Шатель Марвей, освобожденного Гаваной от волшебника Клиншора, параллелизм ожидаемого, но несостоявшегося вопроса Парцифалья и состоявшегося, но неожиданного и смущающего вопроса Гавана о тайне Шатель Марвей и т. д. Кроме того, параллельные истории внешне

связываются участием Гавана в поисках Грааля, доходящими до Гавана слухами о подвигах Парцифалья, прошлой влюбленностью Оргелузы в Парцифалья, наконец, встречей героев, попыткой поединка между ними, победой Парцифалья над Грамофланцем, с которым должен был сразиться Гаван.

Приключения Гавана изложены близко к тексту Кретьена, но Гаван обрисован менее иронично и более героично; личная смелость сочетается в нем с гуманностью. Гаван реабилитирован в отношении приписываемого ему греха. Овладение замком чудес представлено как подвиг, освобождения Гаваном пленниц, запертых злым Клиншором. Облагорожена в известной мере и демоническая «гордячка» (Оргелуза), мстящая всем за смерть некогда любимого жениха, с трудом покоренная самоотверженным служением Гавана. Тем не менее остается основной контраст между идеальным светским рыцарем артуровского круга Гаваном, все же неспособным найти Грааль, и «великим» в своих успехах и неудачах Парцифалем, которому предназначено возглавить высшее духовно-рыцарское братство Грааля.

Говоря о нравственно-религиозной проблематике «Парцифалья», нельзя забывать, что перед нами не христианская легенда,

10 Зак. 649 145

а роман со своей в известной мере эмансипированной романной мифологией, раскрепостившей архетипические мотивы на основе смешения и скрещения кельтских, античных и христианских традиций. Но в этой эмансипированной романной мифологии христианское понимание (пусть не в церковно-догматической форме) является главным инструментом авторской интерпретации.

В общем и целом Вольфрам фон Эшенбах, так же как и Кретьен де Труа, представляет историю Парцифалья в качестве символического изображения жизненного пути человека, но не среднего человека, а героя, идущего через заблуждения и грехи к высшей физической, душевной и духовной зрелости. По сравнению с Кретьеном нравственно-религиозный аспект Вольфрамом развит углубленно; уточнена и укреплена в соответствии с общим замыслом и структура произведения.

Парцифаль начинает с состояния невинности и наивности, внешне выражающейся в его «глупости»; сам отрыв от состояния невинности в материнском мире приводит к смерти матери и символизирует неизбежную «греховность» выхода на самостоятельную арену жизни.

Столкновение Парцифалья с жизнью, участие в ней ведет его к поступкам, которые одновременно являются плодом неотесанности и невольными грехами. Говоря о «грехах», следует напомнить, что, как и в «Персевале», речь идет не о великом грешнике, а о той греховности, которая неотделима от человеческой природы, от ее активности и отчасти связывается Вольфрамом с первородным грехом и с «наследственными» грехами. П. Винере обратил внимание на то, что все персонажи романа совершают дурные поступки из-за неведения, слабости и т. д. (Винере, 1973, с. 11—12). С самого начала ошибочно поведение Парцифалья с Ешутой (куртуазный план) и с Итерой (рыцарско-воинский план). В рамках первой части романа речь идет только о неотесанности.

Она преодолевается после обучения у Гурнеманца «рыцарству», результаты проверяются в эпизоде в Пельрапейре, где Парцифаль по всем правилам проводит куртуазную партию с Кондвиратуром и военно-рыцарскую—с Кламидом, ее обидчиком, и становится королем Пельрапейра.

В рамках второй части, частично повторяющей в сугубо духовном плане траекторию первой, эти же эпизоды с Ешутой и Итерой (не говоря уже о матери) обнаруживаются как невольные, но

тяжкие по последствиям грехи, не осознаваемые героем, впавшим вдобавок в богоотступничество. После поучений Треврицента (духовного учителя в отличие от светского Гурнеманца), страдания и покаяния Парцифаль преодолевает эгоизм и религиозные сомнения, в результате чего успешно проходит проверку и проявляет любовь-сострадание в замке Грааля, в шоединках с Гаваной и Фейрефицем, становится королем не частного и чисто светского владения (Пельрапейр), а высшего

146

царства духовного рыцарства — центра всеобщего нравственно-религиозного обновления. Структура «Парцифалья» подробно анализируется в книге В. И. Шредера «Поэтический план романа о Парцифале» (Шредер, 1953). Очень интересны сопоставления композиции романа Вольфрама со структурой средневекового театрального действия и готических соборов. Я только никак не могу согласиться с его мыслью о циклизме, который якобы господствует в плане романа: от безгрешности и близости к богу через грех и падение снова к безгрешности и богу (начало «возвращения» — поиски матери после женитьбы на Кондвирамур, см. В особенности с. 11, 23, 41). Второй тур повествования никак не возвращает нас к исходной позиции, а имеет линейную, в конечном счете эсхатологическую перспективу.

Высокая степень структурированности «Парцифалья» поддерживается своеобразным стилем, гораздо более сложным, чем чисто повествовательный стиль Кретьена. Далекое ассоциации, ретроспективные возвращения, и забегающие вперед, синхронизация двух и более представлений увязывают между собой различные на первый взгляд мотивы. Приведем только один пример: образ двухцветной сороки используется одновременно для характеристики черно-белого Фейрефица и заодно западно-восточного синтеза рыцарской культуры, а также среднего пути " сомнения, по которому идет духовное развитие Парцифалья.

Для стиля Вольфрама характерны причудливая игра между предложением и стихом, рассказом и рассказчиком, отдельными эпизодами и композиционным целым, «переключки» в обрисовке различных героев и исполняемых ими ролей. Свет и тень, юмор и элегическая чувствительность являются двумя сторонами повествования. Повествование часто обрывается и перебивается, авторскими отступлениями, представляющими субъективное поэтическое начало (подробная характеристика стиля Вольфрама дана в прекрасной статье М. Верли; см.: Верли, 1962, с. 195 — "222; ср.: Вельтер, 1970).

Третьим и последним великим куртуазным романистом в немецких землях является «Майстер» Готфрид Страсбургский, автор неоконченного романа о Тристане и Изольде. К сожалению, сличение текста Готфрида с его французским источником чрезвычайно затруднено, поскольку от романа Тома в основном сохранилась последняя часть, как раз недописанная Готфридом, и только фрагмент, содержащий около ста стихов Тома, может быть непосредственно сопоставлен с его немецким переложением. Провести четкую грань между французским и немецким поэтами нелегко, тем более что произведение Готфрида широко используется для реконструкции версии Тома. Однако приблизительное сопоставление Тома и Готфрида стало возможным благодаря наличию английского и скандинавского переводов романа Тома, выполненных также в начале XIII в. Такая работа

147

«ще в начале века была предпринята Ф. Пике, пришедшим к выводу, что Готфрид при переложении расширил объем текста, уменьшил сказочность и в ряде мест увеличил правдоподобие, сократил и смягчил грубые физические проявления, жестокость, жалобы,

угрозы и упреки, которыми обмениваются действующие лица романа, внес нотки снисходительности, чувствительности и гуманности в отношении даже негативных действий персонажей, смягчил резкость переходов между их психологическими состояниями, ввел дополнительные мотивировки, умножил знаменательные душевных борений, в ряде случаев заменил абстрактную мысль Тома живописными метафорами (чаще всего из сферы охоты и жизни животных) и аллегориями; преодолевая некоторую суховатость и резонерство Тома, он внес струю лиризма, эмоционального напряжения, патетики при изображении любовной страсти Тристана и Изольды, используя при этом религиозно-церковную терминологию, ввел новое представление об «обмене телами» между влюбленными, выражающее идею полного взаимного растворения (см.: Пике, 1905). По-видимому, сцена пробуждения любовной страсти героев на корабле и описание трота любви — эти вершины поэзии Готфрида были у Тома менее яркими и вдохновенными (об этом косвенно свидетельствует точно следующая за Тома «Сага о Тристраме»). Лучшее у Тома — анализ неразрешимых душевных и социальных коллизий, а лучшее у Готфрида — проникновенное и патетическое, даже мистически-экстатическое изображение торжествующей любовной страсти и высшей красоты. В прологе Готфрид обращается к избранным «благородным сердцам», способным оценить переживания его героев. Правда, существует гипотеза (Кунцер, 1973) о том, что и это обращение, и сама интерпретация истории Тристана и Изольды ироничны, что горожанин Готфрид смеется и над куртуазной любовью, и над невольным отступлением от ее идеалов у Тристана, обнаруживающего якобы черты беспринципного плута наподобие Феликса Круля у Томаса Манна. Эта точка зрения, однако, не имеет сколько-нибудь серьезных оснований. Роман Готфрида в какой-то мере выражает начало кризиса куртуазной культуры, но совершенно по-другому. Готфрид сознает несовместимость великой любви как с традиционными социальными нормами, так и с условными куртуазными идеалами миннезанга, но становится на сторону великой любви. Некоторые исследователи (см., например: Джексон, 1971, и особенно: Койхен, 1975) справедливо указывают на важность для Готфрида противопоставления истории любви родителей Тристана, с одной стороны, и истории любви Тристана и Изольды — с другой. В первом случае — классическая куртуазная любовь как любовь с первого взгляда от взаимного лицезрения, как любовь-служение, причем эта куртуазная любовь в конце концов завершается браком, что окончательно примиряет ее с

148

социальной средой. Во втором случае нет любви с первого взгляда, именно Готфрид намекает на скрытый процесс подготовки к любви в сердце Тристана и особенно в сердце Изольды. Напиток у Готфрида — момент в цепи психологических событий, вызывающих любовь, внешнее выражение внутренней необходимости. Истинная «реализация» Изольды и Тристана — обретении друг друга и взаимной страсти.

Готфрид в истории любви Тристана и Изольды отбрасывает концепцию любви-служения, примиряющую в конечном счете внебрачную любовь с обществом. Вопреки невозможности примирения с обществом и отчасти в силу неизбежности страдания (страдание, как и радость, — необходимый, сущностный элемент любовной страсти) Тристан и Изольда достигают наиболее полного единства в любви, и их любовь представлена Готфридом как высшая ценность по отношению к другим человеческим отношениям. Неизбежность конфликта с обществом приводит к тому, что полное и окончательное соединение влюбленных возможно только в смерти, к тому, что любовь неотделима от смерти. Любовь Тристана и Изольды включает

чувственный момент, но она возвышенна и противостоит (Готфрид это подчеркивает) чисто чувственной страсти короля Марка. Именно Тристан и Изольда для Готфрида — носители подлинной верности (*triuwe*), этой главной добродетели героев немецкого куртуазного романа. Представив любовь Тристана и Изольды как высший идеал, Готфрид ставит под сомнение общепринятые ценности, в его интерпретации они как бы колеблются, дwoятся, становятся двусмысленными. Это, в частности, выражается в игре сходно звучащими, но антиномичными понятиями: «сладкий/кислый» (*suß/sauer*), «любовь/страдание» (*lieb/leid*) и т. д. В одном и том же приводимом Готфридом французском слове *l'ameig* оказываются в нерасторжимом единстве заключены представления о любви и горечи, о любви и горе. В другом месте возникает парадоксальный образ «благородного обмана» (*edel walsch*), потрясающий установленную испокон веков систему ценностей (дальнейшие примеры такого рода см. Верли, 1962, с. 254^255).

Для описания глубокой любви Тристана и Изольды Готфрид Страсбургский пользуется языком религиозной христианской мистики, в частности теми терминами, которыми Бернар Клервоский выражал экстатическую любовь к богу. Имеющее христианскую окраску. Слово «мир» используется для обозначения сообщества «благородных сердец», причем само понятие «благородные сердца» ассоциируется с представлением Бернара о «благородных душах», имеющим религиозный смысл. Желание «вечной смерти» почти пародирует христианскую «вечную жизнь». Называние смерти «хлебом любви» содержит дерзкую ассоциацию с евхаристическими представлениями о хлебе — теле Христовом, прошедшем через смерть. Концепция обмена телом и жизнью между влюбленными слишком близко подходит

149

к представлению Бернара о растворении в ооге. Уже у Тома бог выступал помощником влюбленных в сцене божьего суда; Готфрид придает этой сцене религиозную праздничность. Получается, что бог не может не воздать по справедливости величину и красоте Тристана и Изольды.

Естественно возникает вопрос о том, в какой мере это уподобление любви Тристана и Изольды любви божественной и вся эта религиозная метафоризация и стилизация перерастают в противопоставление, в дерзкую антитезу. По этому важнейшему вопросу существуют три группы мнений, три основные концепции.

Хельмут де Боор и его ученики считают, что Готфрид, оставаясь в рамках христианского правоверия, но желая подчеркнуть страдания Тристана и Изольды, уподобляет их святым мученикам из христианских легенд (соответственно представляя Марка как тип традиционного «мучителя» легенды). Последователи Юлиуса Швигеринга подчеркивают связь Готфрида с мистикой и использование мистических образов и терминов при относительном равнодушии к собственно религиозным вопросам. Вебер и его сторонники связывают мистику Готфрида с еретическими (в духе катаров, амальрикан и т. п.) взглядами, направленными против ортодоксального католицизма, с пред-ренессансным свободомыслием, с кризисом средневековой модели мира (подробный обзор соответствующих дискуссий см) в книге: Вебер, 1965).

Нет необходимости связывать Готфрида обязательно с еретическими дуалистическими представлениями, но нельзя отрицать наличие элементов «кризисно» в его мироощущении. Не с этим ли связано то, что традиционные христианские добродетели и условные куртуазные ценности поставлены им ниже свободного чувства героев романа?

В романе Готфрида в качестве гармонического и гармонизирующего начала наряду с любовью

выступает и искусства (Тристан фигурирует как музыкант, и музыка играет большую роль в его сближении с Изольдой). К. Виттек даже считает,, что искусство здесь выступает как основная антитеза жизни и общества, что роман Готфрида предвосхищает позднейший немецкий тип «романа о художнике» (см.: Виттек, 1974).

Seminar 3.: Heroische und ästhetische Ideale im „Nibelungenlied“

(ausgearbeitet von Doz. Switlana Macenka)

1. Theoretischer Teil:

- 1.1. Gattungsbesonderheiten des heroischen Epos.
- 1.2. Das Problem der Autorschaft.
- 1.3. Heroisches Epos und höfischer Roman.

2. Praktischer Teil:

- 2.1. DAS NIBELUNGENLIED
- 2.2. Probleme der Gattungszuordnung: Nibelungenlied und höfischer Roman.
- 2.3. Stoffgeschichte: historische Grundlagen.
- 2.4. Der Erzähler im Nibelungenlied und seine künstlerische Funktion —>• Erzählstruktur.
- 2.5. Aufbau des Nibelungenliedes.
- 2.6. Chronotopos des Nibelungenliedes:
 - 2.6.1. Zeitraum des Helden.
 - 2.6.2. Verbindung der zeitlichen Schichten im Text.
 - 2.6.3. Struktur des bildlichen Raumes.
- 2.7. Heldenkonstellation. Struktur des Helden.
 - 2.7.1. Vergleichende Rollencharakteristik von Siegfried und Günther.
 - 2.7.2. Vergleichende Rollencharakteristik von Kriemhild und Brunhild.
 - 2.7.3. Mehrdimensionalität von Hagen.
- 2.8. Motivkomplex —> Rache als Hauptmotiv und Problem des Textes.
- 2.9. Der Sinn des Nibelungenliedes:
 - 2.9.1. Höfisierung der Geschichte —> Kriemhild und Siegfried als höfische Dame und höfischer Ritter —> Kleider als gewebte Gefühle.
 - 2.9.2. Unhöfische Grundzüge —> Siegfrieds Auftritt in Worms —> Brunhild - eine Amazonenhafte Königin im Norden.
 - 2.9.3. Der Werbungs- und Brautnachtbetrug —> Die Bedeutung der Standeslüge.
 - 2.9.4. Erhitzte Gemüter und kalter Mord —> Der Streit der Frauen —> Hagens Mordregie —> Siegfrieds Ermordung.

- 2.9.5. Kriemhilds Rache.
- 2.9.6. Finale der Gewalt.
- 2.9.7. Logik des Erzählens → Bedingtheit des Geschehns.
- 2.10. Die neueren Untersuchungen des Textes:
 - 2.10.1. Das Nibelungenlied und die Psychoanalyse.
 - 2.10.2. Feministische Untersuchungen im „Nibelungenlied“: Geschlechter- und Machtkonstellationen.
- 2.11. Rezeption des Nibelungenliedes: KUDRUN.

Aufgaben zur Erläuterung einzelner Textfragmente:

[Textübersetzung von Karl Simbock (1802–1876) <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/simroek/nibel/index.htm>]

1. Formulieren Sie aufgrund von dieser Passage das Schönheitsideal der Frau.

Es wuchs in Burgunden | solch edel Mägdelein,
 Daß in allen Landen | nichts Schönres mochte sein.
 Kriemhild war sie geheißten, | und ward ein schönes
 Weib, Um die viel Degen mussten | verlieren Leben und Leib.
 Die Minnigliche lieben | brachte Keinem Scham;
 Um die viel Recken warben, | Niemand war ihr gram.
 Schön war ohne Maßen | die edle Maid zu schaun;
 Der Jungfrau höfsche Sitte | war eine Zier allen Fraun.

2. Am Beispiel der nächsten Strophen beschreiben Sie den Charakter von Siegfried. Erläutern Sie die Struktur des Helden.

So lange sie noch lebten, | Siegmund und Siegelind,
 Wollte nicht Krone tragen | der beiden liebes Kind;
 Doch wollt er herrlich wenden j alle die Gewalt,
 Die in den Landen fürchtete | der Degen kühn und Wohlgestalt.
 Ihn durfte Niemand schelten: | seit er die Waffen nahm,
 Pflag er der Ruh nur selten, | der Recke lobesam.
 Er suchte nur zu streiten | und seine starke Hand
 Macht' ihn zu allen Zeiten | in fremden Reichen wohlbekannt.

3. Erklären Sie aus der Situation von Siegfried den Begriff „Minne“. Beachten Sie dabei die Erzählhaltung der Vorausdeutung.

Den Herrn beschwerte selten | irgend ein Herzeleid.
 Er hörte Kunde sagen, | wie eine schöne Maid
 Bei den Burgunden wäre, | nach Wünschen wohlgethan.
 Von der er bald viel Freuden | und auch viel Leides gewann.
 Von ihrer hohen Schöne j vernahm man weit und breit.

Und auch ihr Hochgemüthe | ward zur selben Zeit
Bei der Jungfrauen | den Helden oft bekannt:
Das ladete der Gäste | viel in König Günthers Land.

4. Was kann man ausgehend von der nächsten Passage über Hagen aussagen? Charakterisieren Sie die Erzählsituation.

Nun waren auch die Mären | dem König schon gesagt,
Daß auf dem Hofe wären | Ritter unverzagt:
Sie führten lichte Panzer und herrlich Gewand;
Sie erkenne Niemand | in der Burgunden Land.
Den König nahm es Wunder, | woher gekommen sei'n
Die herrlichen Recken | im Kleid von lichtem Schein
Und mit so guten Schilden, | so neu und so breit;
Das ihm das Niemand sagte, | das war König Günthern leid.
Zur Antwort gab dem König | von Metz Herr Ortewein;
Stark und kühnes Muthes | mocht er wohl sein:
«Da wir sie nicht erkennen, so heißt Jemand gehn
Nach meinem Oheim Hagen: | dem sollt ihr sie laßen sehn.
«Ihm sind wohl kund die Reiche | und alles fremde Land;
Erkennt er die Herren, | das macht er uns bekannt.»

5. Wie gestaltet der mittelalterliche Autor die psychologische Charakterisierung der Helden? Bestimmen Sie die Rolle der unbeeinflussbaren Körperreaktionen.

"Wohl mag ich allen Leuten | nicht von dem Leide sagen,
Das ich muss verborgen | in meinem Herzen tragen:
Steten Freunden klagen | soll man des Herzens Not."
Siegfriedens Farbe | ward da bleich und wieder rot.
Vor Freuden und vor Liebe | wurde Siegfried rot.

6. Warum hat Günther die Boten, die ihm die Nachricht über die Kriegserklärung gebracht haben, reich beschenkt?

Zu Hofe gingen wieder | die Lüdeger gesandt,
Sie freuten sich der Reise | zurück ins Heimatland;
Da bot ihnen reiche Gabe | Günther der König gut,
Und sicheres Geleite: | des waren sie wohlgenut.

7. Aufgrund der Kriemhild's Beschreibung bestimmen Sie die Besonderheiten der Personendarstellung im „Nibelungenlied“:

Da kam die Minnigliche: | So tritt das Morgenrot
Hervor aus trüben Wolken. | Da schied von mancher Not
Der sie im Herzen hegte, | was lange war geschehn.
Er sah die Minnigliche | nun gar herrlich vor sich stehn.

Von ihrem Kleide | leuchtete mancher Edelstein,
Ihre rosenrote Farbe | gab minniglichen Schein.
Was jemand wünschen mochte, | er musste doch gestehn,
Dass er auf dieser Erde | noch nichts so Schönes gesehn.
Wie der lichte Vollmond | vor den Sternen schwebt,
Des Schein so hell und lauter | sich aus den Wolken hebt,
So glänzte sie in Wahrheit | vor ändern Frauen gut:

Das mochte wohl erheben hier manchem Helden den Mut.

8. Erklären Sie die Situation: wieso hat Brunhild Siegfried erkannt? Aus welchen Quellen kann man diese Andeutungen beschreiben? Welche Rolle spielt für die Handlung die Lüge Siegfrieds? Wie könnte man das Brunhilds Benehmen erklären?

Als die Königstochter | Siegfrieden sah,
Wohl gezogen sprach sie zu dem Gaste da:
"Willkommen sied, Herr Siegfried, hier in diesem Land.
Was meint eure Reise? Das macht mir, bitt ich, bekannt."
"Viel Dank muss ich euch sagen, Frau Brunhild, Dass ihr geruht mich
grüßen, Fürstentochter mild, Vor diesem edeln Recken, der hier vor mir
steht; Denn er ist mein Herre: der Ehre Siegfried wohl enträt.

9. Interpretieren Sie die Situation der 11. Aventüre: Die Brüder sind bereit Siegfried für seine Dienste außer der Schwester auch einen Teil ihres Reiches zu überlassen; Kriemhild hatte aber verlangt, dass sie einen Teil des Erbes erhalte. Ist sie in einem Herrschaftssystem denkbar? Beweisen Sie mit den Zitaten, dass die Liebe in Kriemhild das fraglos Stärkere ist als das Machtstreben.

Als die Gäste waren gefahren all davon,
Da sprach zu dem Gesinde König Siegmunds Sohn:
"Wir wollen auch uns rüsten zur Fahrt in unser Land."
Lieb war es seinem Weibe, als das der Fraue ward bekannt.

* Sie sprach zu ihrem Manne: "Wann sollen wir fahren?
So sehr dahin zu eilen will ich mich bewahren:
Erst sollen mit mir teilen meine Brüder dieses Land."
Leid war es Siegfrieden, als ers an Kriemhilden fand.

Die Fürsten zu ihm gingen und sprachen alle drei:
"Wisset, König Siegfried, dass euch immer sei
Unser Dienst mit Treue bereit bis in den Tod."

Er neigte sich den Degen, da mans so gütlich ihm erbot.
"Wir wolln auch mit euch teilen," sprach Geiselher das Kind.
"Das Land und die Burgen, die unser eigen sind,
Und was der weiten Reiche uns ist Untertan:
Ihr empfangt mit Kriemhild euer gutes Teil daran."

10. Untersuchen Sie die Kriemhilds und Brunhilds Dialoge. Charakterisieren Sie Machtkonstellationen und Kommunikation.

"Dem musst du wohl entsagen, dass er in der Welt
Dir irgend Dienste leiste. Werter ist der Held
Als mein Bruder Günther, der Degen unverzagt;
Erlasse mich der Dinge, die du mir jetzo gesagt.
Auch muss mich immer wundern, wenn er dein Dienstmann ist
Und du ob uns beiden so gewaltig bist,
Warum er dir so lange den Zins verseßen hat?
Deines Übermutes bin ich in Wahrheit nun satt."
"Du willst dich überheben," sprach die Königin,
"Wohlan, ich will doch schauen, ob man dich künftighin
So hoch in Ehren halte als man mich selber tut."
Da waren beide Frauen in sehr zornigem Mut.

11. Interpretieren Sie die Passage. Bestimmen Sie die Funktion der betrügerischen Eide. Inwieweit prophezeit diese Situation das weitere Schicksal Siegfrieds?

Da sprach König Günther: "Groß Herzleid sind ich hier.
Eine Märe sagte meine Frau Brunhilde mir:
Du hast dich gerühmet, du wärst ihr erster Mann;
So spricht dein Weib Kriemhilde: Hast du Degen das getan?"
"Niemals," sprach da Siegfried; "und hat sie das gesagt,
Nicht eher will ich ruhen, bis sie es schwer beklagt;
Auch will ich es erhärten vor deinem ganzen Bann
Mit meinen hohen Eiden, dass ich die Rede nicht getan."
Da sprach der Fürst vom Rheine: "Wohlan, das zeige mir:
Der Eid, den du geboten, geschieht der gleich allhier,
Aller falschen Dinge lass ich dich ledig gehn."
Man sah in einem Ringe die von Bürgenden stehn.
Da bot der kühne Siegfried zum Eide bin die Hand.
Da sprach der reiche König: "Jetzt hab ich wohl erkannt,
Dass ihr hieran unschuldig; ihr sollt des ledig gehn:
Des euch zieh Kriemhilde, es ist nicht von euch geschehen."

12. Charakterisieren Sie den heidnischen Glauben am Beispiel der nächsten

Strophe:

Das ist ein großes Wunder, wie es noch oft geschieht,
Wenn man den Mordbefleckten bei dem Toten sieht,
So bluten ihm die Wunden, wie es auch jetzt geschah;
Daher man nun der Untat sich zu Hagen versah.

13. Belegen Sie mit den Zitaten den Liebe/Leid-Parallelismus im „Nibelungenlied“.

14. Welche Rolle spielt das Motiv des Schatzes im „Nibelungenlied“?

Eh der reiche König wieder war gekommen,
Derweilen hatte Hagen den ganzen Schatz genommen:
Er ließ ihn dort bei Lochheim versenken in den Rhein.
Er wähnt', er sollt ihn nutzen; das aber konnte nicht sein.

15. Interpretieren Sie die Situation. Warum erlaubt sich Hagen Kriemhild auszulachen, wenn er hört, dass sie ein Geschenk von ihm verlangt?

Sie sprach: "Seid willkommen dem der euch gern empfaht;
Eurer Freundschaft willen kein Gruß an euch ergeht.
Sagt, was ihr mir bringet von Wormes Übrerrhein,
Dass ihr mir so höchlich hier willkommen solltet sein?"
"Was sind das für Mären," sprach Hagen dagegen,
"Dass euch Gaben sollten bringen diese Degen?
Da ich so reich euch wusste und kannte eure Macht,
Wie hart ich meine Gabe zu den Heunen wohl gebracht?"

16. Warum hat nach der Erzähllogik Kriemhild ein so schreckliches Ende verdient?

Hildebrand der alte zu Kriemhilden sprang, Er schlug dem Königsweibe einen Schwertesschwang. Wohl schmerzten solche Dienste von Hilbranden sie: Was mocht ihr aber helfen dass sie so ängstlich schrie?

Aufgaben zur Rezeption des „Nibelungenliedes“:

[Zu Rezeption des Nibelungenliedes: <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03beitrag/03rezept.html>]

1. Goethe und „Das Nibelungenlied“

Aufgrund des Auszuges aus dem Gedicht „Romantische Poesie“ und der Abhandlung über die Übersetzung des „Nibelungenliedes“ von Carl Simrock interpretieren Sie Goethes Meinung über das Heldenepos.

Romantische Poesie

Brunehild.

Dem Pol entsprießt die herrlichste der Frauen,
Ein Riesenkind, ein kräftig Wunderbild.
Stark und gewandt, mit hohem Selbstvertrauen,
Dem Feinde grimm, dem Freunde süß und mild,
So leuchtet, nie versteckt vor unserm Schauen,
Am Horizont der Dichtkunst, Brunehild,
Wie ihres Nordens stäte Sommersonne,
Vom Eismeer bis zum Po, bis zur Garonne.

Siegfried.

Ihr schreitet kühn der gleiche Mann zur Seite,
Der ihr bestimmt war, den sie doch verlor.
Für seinen Freund erkämpft' er solche Beute.
Durchsprengte kühn das Zauberflammenthor.
Wie schön das Hochzeitlager sich auch breite,
Die Freundschaft zieht er streng der Minne vor:
Dieß Schwert, ein Werk zwergems'ger Schmiedehöhlen,
Schied Ihn und Sie! - O seltsames Vermählen! [WA in 55 Bd. - Weimar,
1887-1918. -Bd. 16. - S. 215-227].

J. W. Goethe „Das Nibelungenlied“, übersetzt von Carl Simrock

.. .Die Motive durchaus sind grundheidnisch.

Keine Spur von einer waltenden Gottheit.

Alles dem Menschen und gewissen [Einflüssen? Kräften?] imaginativer Mitbewohner der
erde angehörig und überlassen.

Der christliche Cultus ohne den mindesten Einfluß.

Helden und Heldinnen gehen eigentlich nur in die Kirche um Händel anzufangen.

Alles ist derb und tüchtig von Hause aus.

Dabei von der gröbsten Rohheit und Härte.

Die anmuthigste Menschlichkeit wahrscheinlich dem Deutschen Dichter angehörig.

In Absicht auf Localität große Düsternheit.

Und es läßt sich kaum die Zeit denken, wo man die fabelhaften Begebenheiten des ersten
Theiles innerhalb der Grenzen von Worms, Zanten und Ostfriesland setzen dürfte.

Die beyden Theile unterscheiden sich von einander.

Der erste hat mehr Prunk.

Der zweite mehr Kraft.

Doch sind sie beyde in Gehalt und Form einander völlig werth.

Die Kenntniß dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation.

Und zwar deswegen, weil es die Einbildungskraft erhöht, das Gefühl anregt, die Neugierde
erweckt, und um sie zu befriedigen uns zu einem Urtheil auffordert.

Jedermann sollte es lesen, damit er nach dem Maß seines Vermögens die Wirkung davon
empfange [WA in 55 Bd. - Weimar, 1887-1918. - Bd. 42. - S. 472-474].

2. H. Heine und „Das Nibelungenlied“

Interpretieren Sie den Auszug aus dem Artikel „Die Romantische Schule“ und bestimmen die Stellung des Dichters zum Heldenepos.

Heinrich Heine Die Romantische Schule. Drittes Buch.

Es war lange Zeit von nichts anderem als vom „Nibelungenlied“ bei uns die Rede... Jedenfalls ist aber dieses „Nibelungenlied“ von großer, gewaltiger Kraft. Ein Franzose kann sich schwerlich einen Begriff davon machen. Und gar von der Sprache, worin es gedichtet ist. Es ist eine Sprache von Stein, und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern. Hie und da, aus den Spalten, quellen rote Blumen hervor wie Blutstropfen, oder zieht sich der lange Efeu herunter wie grüne Tränen. Von den Riesenleidenschaften, die sich in diesem Gedichte bewegen, könnt ihr kleinen artigen Leutchen euch noch viel weniger einen Begriff machen. Denkt euch, es wäre eine helle Sommernacht, die Sterne, bleich wie Silber, aber groß wie Sonnen, träten hervor am blauen Himmel, und alle gotischen Dome von Europa hätten sich ein Rendezvous gegeben auf einer ungeheuer weiten Ebene, und da kämen nun ruhig herangeschnitten der Straßburger Münster, der Kölner Dom, der Glockenturm von Florenz, die Kathedrale von Rouen usw., und diese machten der schönen Notre-Dame de Paris ganz artig die Cour. Es ist war, daß ihr Gang ein bißchen unbeholfen ist, daß einige darunter sich sehr linkisch benehmen, und daß man über ihr verliebtes Wackeln manchmal lachen könnte. Aber dieses Lachen hätte doch ein Ende, sobald man sähe, wie sie in Wut geraten, wie sie sich untereinander würgen, wie Notre-Dame de Paris verzweiflungsvoll ihre beiden Steinarme den Himmel erhebt und plötzlich ein Schwert ergreift und dem größten aller Dome das Haupt vom Rumpfe herunterschlägt. Aber nein, ihr könnt euch auch dann von den Hauptpersonen des „Nibelungenliedes“ keinen Begriff machen; kein Turm ist so hoch und kein Stein ist so hart wie der grimme Hagen und die rachgierige Kriemhild.

3. Psychoanalyse und „Das Nibelungenlied“. Lesen Sie die psychoanalytische Lektüre „Kriemhilds Traum“ von Theodor Reik. Was können Sie über die Methode der Untersuchung sagen?

Kriemhilds Traum

Schon lange wunderten sich die Germanisten über den Bruch im Charakter der Kriemhilde im „Nibelungenlied“. Im ersten Teil erscheint sie als holdes, sanftes Mädchen, im zweiten wächst sie zu der dämonischen, grausamen und rauchsüchtigen Gestalt empor, die man mit Medea vergleichen könnte. Vielleicht ist die psychoanalytische Betrachtungsweise hier geeignet, Widersprüche für den oberflächlichen Blick zu erklären.

Im Anfange des Gedichtes wird von der schönen Jungfrau ein Traum berichtet... Zwei Geier zerfleischen also den Falken, den sie aufgezogen hat. Sie sagt ihrer Mutter Ute, die ihn folgendermaßen deutet:

„der valke, den du züches, das ist ein edel man,
in welle got behüeten, du muost in scierce vloren han“.

Natürlich ist das ein prophetischer Traum: Siegfried wird von Hagen und Günther ermordet. Es ist immerhin interessant, der Psychogenese des Bildes nachzugehen. Der Vogel als Penisymbol wird hier von der kundigen Ute bestätigt. Es steht also im Mittelpunkt ein Mann. Wie erklärt sich nun die grausame Szene? Kriemhild wächst vollständig angeschlossen auf; es wird später berichtet, dass sie Siegfried als den ersten Mann begrüßt habe. Es ist wahrscheinlich, dass sich in der reifen Jungfrau die Libido regt und verdrängt wird. Sie wird (wie es ja jetzt noch vorkommt) hinter der Abneigung gegen männlichen Verkehr verborgen. Der ungestillte Trieb schlägt in sadistische Tendenzen um. Die stärkste Bestätigung für diese Vermutung bietet die Antwort, die Kriemhilde der traumdeutenden Mutter gibt:

„Was saget ihr mir von manne, vil liebiu muoter min?

Ane recken minne so will ich immer sin,

sus scoene ich will beliben unz an minen tot

daz ich von mannes minne sol gewinnen nimmer not".

Wir sehen die Sexualablehnung, die sich in Furcht kleidet, von einem Manne irgendwelchen Schaden zu erleiden.

Jetzt erklärt sich auch der Traum: das Zerfleischen des Vogels zeigt sadistische Tendenzen und ist zugleich der Wunsch nach der höchsten Lust. Der Angsteffekt ist aus dem Bewusstsein, das die verbotenen Wünsche kontrolliert, leicht zu verstehen.

Nach Siegfrieds Tode folgt wieder eine lange Zeit der Abstinenz, in der sich wieder sadistische Tendenzen aufspeichern. Diesmal haben sie auch ein Objekt: Hagen und Günther. Genährt werden diese Triebe noch durch die Erinnerung ihres Glückes mit Siegfried. Lange entzieht sie sich allen Werbungen. Endlich willigt sie in die Heirat mit Etzel ein. In ihm findet sie aber durchaus nicht ihr sexuelles Komplement. Der Abstand von Siegfried ist zu groß. Während sie bei ihm liegt, berichtet das Nibelungenlied, ersinnt sie düstere Rachenpläne. Sie zieht also immer Vergleiche ihres jetzigen Gatten mit ihrem früheren. Oft wird im Epos betont, dass Etzel Heide, sie aber Christin ist - dadurch also kann kein reines Glück entstehen. Und am Schlüsse bricht die angeborene und durch ungenügende Sexualbefriedigung verstärkte sadistische Komponente sich elementar Bahn.

Wieder hat sich die Traumforschung als die *via regia* zur Aufhellung des psychischen Erlebens erwiesen [Reik Th. Kriemhilds Traum // Zentralblatt für Psychoanalyse 2 (1912). -S. 416–417].

Primärtexte:

1. Nibelungenlied

2. Kudrun

1. Адмони В. Г. "Песнь о Нибелунгах"— ее истоки й ее художественная структура // Песнь о Нибелунгах. – Л., 1972.

2. Гуревич А. Я. Средневековая культура й ее современное восприятие. О переводе "Песни о Нибелунгах" // Из истории культуры средних веков й Возраждения. – М., 1976. – С. 276–314.

3. Гуревич А. Я. Хронотоп "Песни о Нибелунгах" // Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990. – С. 115–135.
4. История немецкой литературы: В 5 томах. – М., 1962. – Т. 1.
5. Рудницький Л. Література середньої доби. Спроби перекладу "Пісні про Нібелюнгів" // Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Мюнхен, 1974. – С. 41–49.
6. Шамова Н. В. Отражение языческого восприятия времени в германском героическом эпосе "Песня о Нибелунгах" // Материалы межвузовской научно-практической конференции "Преподавание иностранных языков и культур в неязыковых вузах". – М.: МГЗИ, 2007. – С. 206–211.
7. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. – М., 1960.
8. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos / Heinze J., Klein K., Obhof U. – Wiesbaden: Reichert, 2003.
9. Ehrismann O. Nibelungen. Epoche – Werk – Wirkung. – München: C. Beck, 2002.
10. Fourquet J. Zum Aufbau des Nibelungenlieds und Kudrunlieds // Zeitschrift für deutsches Altertum. – N° 85, 1954/55. – S. 137–149.
11. Gephart I. Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im „Nibelungenlied“. – Köln: Böhlau Verlag, 2005.
12. Heusler A. Nibelungensage und Nibelungenlied. – Dortmund, 1955.
13. Hoffmann W. Das Nibelungenlied. – Stuttgart, Weimar: Metzler-Verlag, 1992.
14. Lienert E. Geschlecht und Gewalt im „Nibelungenlied" // Zeitschrift für deutsches Altertum. – Ne 132, 2003. – S. 3–23.
15. Mergell B. Nibelungenlied und höfischer Roman // Euphorion. – N° 45, 1950. – S. 305.
16. Müller J. D. Das Nibelungenlied (Klassikerlektüre). – Berlin, 2005.
17. Sagen und Märchenmotive im Nibelungenlied. Dokumentation des dritten Symposiums von Stadt Worms und Nibelungen-Gesellschaft Worms e. V. vom 21 bis 23. September 2001 / Bonnen G., Volker G. – Worms: Verlag Stadtarchiv Worms, 2002.
18. Schauster M. Der Körper des Helden und das „Leben“ der Königin: Geschlechter- und Machtkonstellationen im „Nibelungenlied" // Zeitschrift für deutsches Altertum. – N° 118, 1999. – S. 27–49.
19. Schröder W. Die Tragödie Kriemhilds im Nibelungenlied // Zeitschrift für

deutsches Altertum. – N° 90, 1960/61. – S. 41–80.

20.Schulze U. Das Nibelungenlied. – Stuttgart: Reclam, 1997. 2I.Wahl–Armstrong M. Rolle und Charakter. Studien zur Menschendarstellung im Nibelungenlied. – Göppingen, 1979.

Konsultation:

Für die Analyse des „Nibelungenliedes“ sind die editorischen Ausgaben des Werkes zu empfehlen. So begleiten die russische Übersetzung aus der Reihe „Bibliothek der Weltliteratur“ die Erläuterungen und Kommentare des Textes von A. Gurewytsh, die der Suche nach dem tieferen Sinn des „Nibelungenliedes“ wesentlich beitragen. Die editorische Arbeit am Heldenepos hat der Forscher in seinem Beitrag „Über die Übersetzung des Nibelungenliedes“ weiter konkretisiert.

Песнь о Нибелунгах // Беовульф, Старшая Эдда, Песнь о Нибелунгах. Библиотека всемирной литературы. – Москва: Художественная литература, 1975. – Т. 9.

<http://izbakurnog.historic.ru/books/itni/fPO/sOO/z0000007/index.shtml>

<http://www.durov.com/literature3/gurevich-76a.htm>

Seminar 4.: “Meier Helmbrecht” von Werner der Gartenaere als erste realistische Erzählung

(ausgearbeitet von Diana Melnyk)

1. Theoretischer Teil. Literatur des Spätmittelalters.

- 1.1. Historische und gesellschaftliche Situation im 13. Jh.
 - 1.1.1. Entwicklung der Städte.
 - 1.1.2. Verfall des Rittertums.
- 1.2. Literarische Situation im 13. Jh. Entwicklung der bürgerlichen Literatur.
 - 1.2.1. Satire und Didaktik: Sprüche und Schwanken.
 - 1.2.1.1. Schwanken des Pfaffe Amis
 - 1.2.1.2. Sprüche Freidanks “Bescheidenheit”

2. Praktischer Teil. Didaktisches Versepos “Meier Helmbrecht”

- 2.1. Zur Problem der Gattungsbestimmung: Versepos – Dorfgeschichte – realistische Erzählung.
- 2.2. Zur Gestalt des Dichters. Werner der Gartenaere als Fahrender Kleriker (Lebenssituation in den Versen 839ff und 848ff. + rhetorische Mittel)
- 2.3. Struktur der Erzählung
 - 2.3.1. Rolle der Träume
 - 2.3.2. Haube als symbolisches Zeichen. Ironischer und didaktischer Gehalt.
 - 2.3.3. Wiederkehrende Motive.
 - 2.3.3.1. Zweimalige Wiederkehr Helmbrechts. Verdoppelung der Ereignisse in ihren Hauptzügen
 - 2.3.4. Rhetorische Mittel im Werk.
- 2.4. Rigorose Moral des Autors.
 - 2.4.1. Vergleich mit der biblischen Geschichte über den verlorenen Sohn.
 - 2.4.2. Kritik der Zeitssituation.
 - 2.4.2.1. Kriminalisierung des Aufstiegswillens.
 - 2.4.2.2. Lage der Bauern
 - 2.4.2.3. Kritik des verfallenden Rittertums

Aufgaben.

1. Analysieren Sie die sozial-geschichtliche Situation in Deutschland im 13.

Jh. Nehmen Sie sich zur Hilfe die folgende Information. "Das Leben der Landbevölkerung im Mittelalter" auf www.eckhart.de/index.htm?bauer.htm

2. Finden Sie im Text rhetorische Mittel die die Angehörigkeit des Dichters zu Klerikern beweisen.
3. Finden Sie im Text die Wiederkehrende Motive. Vergleichen Sie die zwei Rückkehre Helmbrechts.
4. Ziehen Sie die Parallele zwischen der Geschichte Meier Helmbrechts und die von Parzival und Armen Heinrich.

Primärtexte:

Werner der Gartenaere "Meier Helmbrecht".

Zusätzliche Lektüre: Wiederholung des "Parzivals" und "Armen Heinrichs"

Sekundäre Literatur::

1. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984
2. Зарубежная литература средних веков. Нем., исп., итал., англ., чеш., полск., серб., болг. литературы : Учеб. пособ. / сост. Б. И. Пуришев. – Изд. 2-е. – М. : Просвещение, 1975. – 399 с.
3. Маценка С.П. Середньовічна легенда "Селянин Гелімбрехт" Вернера Садівника крізь призму літературної герменевтики // Ренесансні студії/ Випуск 11. – Запоріжжя, 2006. – С.118-139
4. Пуришев Б.И. Очерки немецкой литературы 15-17 веков. – М., 1995
5. Шаповалова М.С., Рубанова Г.Л., Моторний В.А. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження. – Львів, 1982

Information:

Spruch – kurzer, einprägsamer, oft gereimter Satz, der eine Lebensregel, eine Lebensweisheit enthält.

Schwank – kurze launige, oft derbkomische Erzählung in Prosa od. Versen.

Konsultation zu Meier Helmbrecht

LOKALISIERUNG

Ort des Geschehens ist den Ortsnamen nach das (zur Entstehungszeit bayrische) Innviertel bzw. der oberösterreichischen Traungau. Helmbrechtshöfe gab es allerdings viele. Die Ortsnamen im Text können auch Topoi der Realitätsfiktion sein (Namen, die dem Zuhörerkreis bekannt waren). Indizien für den österreichischen Raum sind: Unterscheidung von Bauern- und Herrenessen; „scherge“ im Sinne von „Henker“ (Einteilung des Innviertels in verschiedene Schergämter); alle Texte, die auf Helmbrecht Bezug nehmen, verweisen auf den österreichischen Raum.

DER DICHTER

Die Forschung vermutet:

a) Die breite Klage über den Verfall des Ritterstandes könne nur von jemandem verfasst worden sein, der sich, wenn auch nicht selber zum Adel gehörig, dessen Interessenslage zu eigen gemacht hatte.

b) Der Dichter war ein Fahrender; (Lebenssituation in den Versen 839ff und 848ff.) „Der Gartenaere“: die sinnbildliche Gleichsetzung von Dichtkunst und Garten ist zu dieser Zeit nicht ungeläufig (also: ein Fahrender im Garten der Dichtkunst).

c) Der Dichter war ein Geistlicher; das auf der Beherrschung der rhetorischen Mittel beruhende manipulative Geschick, die interessensgerichtete Darstellung als einzig mögliche zu präsentieren, konnte damals nur im Rahmen einer geistlichen Ausbildung erworben werden; vereinbar mit der Fahrennden-These.

DATIERUNG

Vers 217f nennt Neidhart v. Reuenthal als Verstorbenen, dessen letztes Gedicht ins Jahr 1237 fällt. Das 26. Stück von Seifried Helbling setzt Helmbrecht voraus und ist auf die neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts zu datieren.

INTERPETATION

Die Forschung las und akzeptierte die Verserzählung als Plädoyer für die Bewahrung bestehender sozialer und familiärer Ordnungen, in der es dem Autor gelang, die Existenz einer Standesmoral erzählerisch stringent nachzuweisen.

Im Gegensatz zur zeitgenössischen Dichtung, die die Auflösung des tradierten Wertekanons mit Zynismus oder Indifferenz gegenüber einst hohen Idealen eifrig betreibt, wird hier in einem konsistent gehaltenen **Ethos** unbeirrbar der Weg zu **einer alten Ordnungswelt** beschritten.

Ein Netz von Symbolen und leitmotivischen Vorausdeutungen überspannt die Erzählung so, dass die gesamte Handlung wie determiniert erscheint und wie mit Notwendigkeit auf ihr Ende, den Tod des Protagonisten zusteuert. Was am Ende eintritt, ist in allen Einzelheiten nichts anderes, als was schon zu Beginn angedeutet worden war.

Zur Funktion der Haube: Sie steht nicht nur im ironischen Kontrast zu ihrem Träger, dem bäurischen Draufgänger, sie ist gleich zu Beginn ein höchst wirkungsvolles Symbol für die Usurpation ritterlicher Lebensweise inklusive deren Statussymbole und adeliger Privilegien durch den reich gewordenen Bauern. Diese Bedeutung wird durch die Schilderung des langen blonden Haares und der angeberischen Kleidung verstärkt. Solche Schilderungen sind in der Literatur eher Karikatur als Realitätswiedergabe; sie sollen den Bauern verspotten wegen seiner tölpelhaften und völlig unangemessenen Sucht, die Pracht der Höheren nachzuahmen. Der Verweis auf die Kleidung nimmt Bezug auf die **Stereotype der idealistischen Ritterdichtung:** hier gilt das bevorzugte äußere als Ausdruck adeliger Geburt und edler Anlage, ein Vorzug, der soziale Privilegierung sowohl konstituieren als auch repräsentieren hilft. Beim jungen Helmbrecht allerdings dient diese behauptete Koinzidenz zur **Legitimation des Anspruchs auf sozialen Aufstieg.** Das provozierende Symbol usurpierten Rittertums, zu Beginn Inbegriff des Aufstiegswillens und der Anmaßung des jungen Helmbrecht, dokumentiert am wenig glanzvollen Ende in bitterer Ironie das furchtbare Ergebnis dieses arroganten Übermuts: die Rache einer scheinbar überirdischen Gerechtigkeit an dem, der diese Ordnung zu stören versuchte, die nach Ansicht des Autors nur als göttliche und ewige gesehen werden darf.

Zur poetischen Technik: Das Motiv des weissagenden Traums ist neben dem der Haube das ausführlichste Rahmenmotiv. In der zweiten Unterhaltung zwischen Vater und Sohn erzählt der Vater vier Träume, die dem Sohn ein schreckliches Ende prophezeien, die dieser in seinem übermut als Glück verheißende Vorausdeutung versteht. Die Träume sprechen ganz bewusst Rudimente magischen Denkens beim Publikum an und mobilisieren dadurch religiöse Ängste und Aberglauben; in diesem Hinweis auf das Gebot, Vater und Mutter zu ehren, wird die göttliche Instanz als Instanz scheinbar objektiver Gerechtigkeit bemüht.

Alle Fäden der Handlung, sämtliche wiederkehrende Motive sind so angelegt, dass sie mit Notwendigkeit auf den Untergang zusteuern und diesen so erscheinen lassen, dass alle höheren überirdischen Instanzen an der Bestrafung des übermütigen mitwirken.

Durch den Text zieht sich ein **doppelter Kursus**: der zweimalige Auszug und die zweimalige Rückkehr des jungen Helmbrecht. So werden die **Ereignisse in ihren Hauptzügen verdoppelt** und verdeutlichen die **rigorose Moral des Autors**, der seinen Text zum **Werkzeug reaktionärer Disziplinierung** macht. Für ihn ist der Wunsch des als Bauer Geborenen nach einem besseren Leben illegitim, für ihn ist sozialer Aufstieg untrennbar mit Unrecht verbunden. Die Art, wie er die Karriere des jungen Helmbrecht schildert, ist eine konsequente **Kriminalisierung des Aufstiegswillens**. Da alle Abgrenzungen des oberen Standes gegen den unteren, wie kultivierte Manieren, elegantes Äußeres, Bildung und Wissen den Emporkömmling nicht abschrecken, muss grundsätzlich das Widernatürliche seines Vorhabens betont werden. So ist Wernhers Erzählung nicht nur als eine Wendung gegen das Raubritterwesen, gegen einzelne Missstände einer chaotischen Zeit zu verstehen, sondern als Parteinahme gegen eine Änderung der bestehenden Verhältnisse, konkret gegen Versuche von Teilen der Bauernschaft, sich ritterliche Standards anzueignen. Die Schuld für die allgemeine Rechtsunsicherheit durch das Raubrittertum wird ungerechtfertigterweise einem einzelnen Emporkömmling zugeschoben.

Die Scheidung der Menschen in Adelige und Nichtadelige ist seit dem 13. Jahrhundert keine unangreifbare Gegebenheit mehr. Die **Lage der Bauern** hat sich gegenüber früheren Jahrhunderten geändert. In einer Zeit weitgehender

Desorganisation des feudalen Gefüges gelang es speziell den Meiern, den Druck feudaler Abhängigkeit durch Ansammeln von Besitz zu lindern und sich zu einer freieren Position emporzuarbeiten. Sie, die ursprünglich meistens leibeigene Verwalter der Güter waren, leiten diese nun in eigener Regie und setzen die Abgaben selbst fest; sie machen ihre Position auch erblich und werden zum Teil Ministeriale mit Ritterwürde.

In der Erzählung sehen wir: Die Erbllichkeit ist schon selbstverständlich; die Regelmäßigkeit, mit der der Alte seine Abgaben leistet, ist auffällig betont, so als wäre das schon nicht mehr selbstverständlich; außerdem ist der Meier in der Lage, einen teuren Hengst und ebensolche Kleidung zu kaufen; auch verfügt er über Einkünfte von Hintersassen, durch die er reicher ist als mancher Adelige.

Vor dem Hintergrund der sozialen Umschichtung wird die Vehemenz begreiflich, mit der Wernher die alte feudale Ordnung beschwört. Der Appell an die Bewahrung der familiären Ordnung, an die demütige Unterordnung der Kinder, resultiert aus dem **Entsetzen über die reale, von Wernher als heillos und katastrophal empfundene Zeitsituation**. Im Text kommen die Erfahrungen einer Schicht, die ritterlichen Kämpfen stets wehrlos ausgesetzt war und in ihnen Unrecht und Grausamkeit zu spüren bekam, eindringlich zur Geltung. (zusammengestellt nach: Mittelalterliche Texte im Unterricht, hg. von H. Brackert, H. Christ, H. Holzschuh. Beck 1973)

Seminar 5.: Narrenliteratur im Zeitalter des Humanismus und der Reformation

(ausgearbeitet von Doz. Switlana Macenka)

1. Theoretischer Teil:

- 1.1. Deutsche Satire und antike Tradition.
- 1.2. Mittelalterliche Moraldidaktik, exemplarische Begebenheiten aus der antiken Geschichte und Sage, Rationalisierung der Wertvorstellungen des Humanismus als Voraussetzungen der Narrenliteratur.

2. Praktischer Teil:

2.1. Das „Narrenschiff“ von S. Brant als moralische Satire in Reimform.

- 2.1.1. Aufbau des Textes.
- 2.1.2. Narr als Symbolfigur der menschlichen Unvollkommenheit und des sündigen Fehlverhaltens.
- 2.1.3. Negative Typisierung.
- 2.1.4. Tod als Leitmotiv und Symbolisierung der Vergänglichkeit des Irdischen.
- 2.1.5. Brant's Rezept: Rückkehr zur göttlichen Weisheit durch Selbsterkenntnis.

2.2. Phänomen der „Dummheit“ im „Lob der Torheit“ von Erasmus von Rotterdam.

- 2.2.1. Genrebesonderheiten des „Lob der Torheit“.
- 2.2.2. Erzählstruktur des Textes.
- 2.2.3. Wesen und Wandlung der Narrenidee bei Erasmus von Rotterdam.
 - 2.2.3.1. Torheit als wahre Weisheit, denn sie gibt dem Menschen Kraft zum Leben.
 - 2.2.3.2. Eingebildete Weisheit als die wahre Torheit.
- 2.2.4. Mittel der Satire im Werk.
- 2.2.5. Paradox im „Lob der Torheit“.

2.3. Die Welt als Narrenhaus im Volksbuch „Die Schildbürger“.

- 2.3.1. Spezifik der Komik.
- 2.3.2. Dummheit als Selbstschutz.
- 2.3.3. Vernunft vs. Utopie.
- 2.3.4. Motiv der Weltverkehrung.

Primärtexte:

1. Brant S. Das Narrenschiff
2. Erasmus von Rotterdam Das Lob der Torheit
3. Die Schildbürger

Primärtexte im Internet:

1. Brant S. Das Narrenschiff http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Brant/bra_nOOO.html
2. Erasmus von Rotterdam Das Lob der Torheit http://www.pinselpark.org/philosophie/e/erasmus/torheit/torheit_08.html
3. Die Schildbürger <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=2662&kapitel=1&fecHash=9df28e6a402>

Sekundäre Literatur:

1. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Искусство, 1990.
2. Брант С. Корабль дураков; Эразм Роттердамский Похвала глупости; Навозник гонится за орлом; Разговоры запросто; Гуттен Ульрих фон Письма тёмных людей; Диалоги / Вст. ст. Пуришева Б. – М.: Художественная литература, 1971 (Библиотека всемирной литературы).
3. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой культуры. – М.: Искусство, 1981.
4. Изумительные проделки Шильдбюргеров. – М.: Иностранная литература, 1956.
5. Маркиш С. П. Знакомство с Эразмом из Роттердама. – М., 1971.
6. Немецкие шванки и народные книги XVI века. – М.: Художественная литература, 1980.
7. Пуришев Б. И. Очерки немецкой литературы XV–XVII вв. – М., 1955.
8. Ревуненкова Н. В. Ренессансное свободомыслие и идеология Реформации. – М.: Мысль, 1988.
9. Реутин М. Ю. Народная культура Германии. Позднее средневековье и Возрождение. – М.: РГГУ, 1996.
10. Ю. Роттердамский Е. Похвала Глупости. – К.: Основы, 1993.
11. Н. Смирин М. М. Эразм Роттердамский и реформационное движение в Германии. – М., 1978.
12. Эразм Роттердамский и его время. – М., 1989.

13. Baschnagel G. „Narrenschiff“ und „Lob der Torheit“. Zusammenhänge und Beziehungen. – Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Lang-Verlag, 1979.
14. Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600). Ihr Leben und Werk / Fussel S. – Berlin: Schmidt Verlag, 1993.
15. Gaier U. Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart. – Tübingen, 1967.
16. Gaier U. Studien zu Brants Narrenschiff. – Tübingen: Niemeyer, 1966.
17. Köneker B. Die deutsche Literatur der Reformationszeit. Kommentar zu einer Epoche. – München: Winkler Verlag, 1975.
18. Köneker B. Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. – Brant, Murner, Erasmus. – Wiesbaden, 1966.
19. Walz H. Deutsche Literatur der Reformationszeit. Eine Einführung. – Darmstadt, 1988.
20. Wunderlich W. Eulenspiegel und die Schildbürger oder Wie die Narren zu ihrem Schalk kommen // Eulenspiegel-Jahrbuch 22, 1982. – S. 13–28.
21. Wundersame Geschichten. Interpretation zu Schildbürger und Lalebuch / Wunderlich W. – Göppingen: Kümmerle-Verlag, 1983.
22. Zeydel E. H. Sebastian Brant. – New York, 1967.

Seminar 5.: Lyrik im Zeitalter des Barock

(ausgearbeitet von Diana Melnyk)

1.Theoretischer Teil:

1.1.Literatur des Barock:

1.2.Literarische und Kulturelle Situation in der Zeit des Barock.

1.2.1.Sprachgesellschaften: Aufgaben, Ziele, Erfolge

1.2.2.Martin Opitz «Poetik der deutschen Sprache» – Bedeutung Martin Opitz' für die Entwicklung der deutschen Literatur.

1.3. Wichtige Merkmale der Barocklyrik

1.3.1. Thematik:

22.vanitas / memento mori

23.carpe diem

24.keine Erlebnislyrik, sondern Reflexion und Imitation (Petrarca!)

25.weltliche Lyrik – geistliche Lyrik

1.3.2. Form:

1.3.2.1. Heroisches Gedicht

1.3.2.2. Ode

1.3.2.3. Lied

1.3.2.4. Sonett

1.3.2.5. Epigramm und Satire

1.3.2.6. Figurengedichte

1.3.3. Strukturprinzipien:

26.linearer Aufbau

27.Prinzip der Reihung und Steigerung

28.Verfahren der enumeratio und der insistierenden Nennung

29.Prinzip der Antithetik

30.häufig emblematische Struktur (inscriptio – pictura – subscriptio)

1.3.4. Stilfiguren:

1.3.4.1. Figuren der Bildlichkeit

* Bild * Vergleich * Metapher * Metonymie * Personifikation * Allegorie

* Symbol

1.3.4.2. Figuren der Gegensätzlichkeit

* Antithese * Paradoxon * Oxymoron * Chiasmus

1.3.4.3. Figuren der Aufzählung und der Reihung

* Parallelismus * Anapher * Amplificatio * Correctio * Enumeratio * Klimax

Praktischer Teil. Analyse ausgewählter lyrischer Texte

Martin Opitz

Francisci Petrarcae

Ist Liebe lauter nichts / wie das sie mich entzündet?
Ist sie dann gleichwol was / wem ist ihr Thun bewußt?
Ist sie auch gut und recht / wie bringt sie böse Lust?
Ist sie nicht gut / wie daß man Frewd aus ihr empfindet?

Liebe ich ohn allen Zwang / wie kann ich Schmerzen tragen?
Muß ich es thun / as hilfftes daß ich solch Trawe führe?
Hebrich ungeru an / wer dann befihlt es mir?
Thue ich es aber gern / vnd was hab ich zu klagen?

Ich wacke wie das Grass so von den kühlen Winden
Vmb Vesperzeit bald hin geneiget wird / bald her
Ich walle wie ein Schiff das durch den wilden Meer.

Von Wellen umbejagt nicht kann zu Rande finden.
Ich weiß nicht was ich wil / ich wil nicht was ich weiß
Im Sommer ist mir kalt / im Winter ist mir heiß.

Hauptteil: Interpretation

I. Inhalt und Aussage

1. Inhalt

Das Gedicht weist eine klare inhaltliche Struktur auf, wobei in den Quartetten die Existenz der Liebe, die ethische Bewertung und die Freiwilligkeit des Menschen im Vordergrund stehen, während in den Terzetten das Ergebnis der Überlegungen zusammengefasst wird: Im ersten Quartett geht Opitz der Frage nach, ob Liebe überhaupt existiert. Sie wirkt zwar im Menschen, ihre Tätigkeit wird dem Menschen aber nicht bewusst. Auch in ethischer Hinsicht ist Liebe ambivalent zu bewerten: Auf der einen Seite führt sie zu bösem Verlangen, auf der anderen Seite auch zu Freude. Im zweiten Quartett geht es um die Frage, ob der Mensch freiwillig und gern

oder unfreiwillig und ungerne liebt. Eine konkrete Antwort muss das lyrische Ich auch hier wieder schuldig bleiben. Aus diesem Grund gibt es seinen Definitionsversuch in den Terzetten schließlich auf und beschreibt die Widersprüchlichkeit und Unentschiedenheit, die es am eigenen Leibe erfährt.

2. Aussage Martin Opitz möchte mit diesem Sonett deutlich machen, dass sich Liebe einer klaren (kausal)logischen Definition verschließt. Sie lässt sich nur, so wie es das lyrische Ich am Ende erlebt, in ihrer Widersprüchlichkeit empfinden.

II. Formale und sprachliche Gestaltung

Es lassen sich die folgenden sprachlichen und formalen Gestaltungsmittel feststellen:

§ Gedichtform: Sonett mit 2 Quartetten, 2 Terzetten; Quartette als Fragen formuliert mit dem Versuch, Liebe theologisch–philosophisch zu bestimmen (Existenz, Ethik, Freiwilligkeit); 2 Terzette mit psychologischer Kategorie und Fazit: Verzicht auf Definition, Beschreibung der Wirkung;

§ Reimform: umarmender Reim (Quartette und V.9–12), Paarreim (V.13f.), Zusammengehörendes wird mit Reim verbunden: Vorüberlegungen als umarmender Reim, Fazit als Paarreim

§ Tautologie: gut vnd recht (V.3), besondere Betonung der Eigenschaften;

§ Attribut: gut vnd recht, böse (V.3), ethische Bewertung der Eigenschaften;

§ Anapher: Ist sie dann gleichwol was / wem ist jhr Thun bewust?/ Ist sie auch gut vnd recht / wie bringt sie böse Lust?/ Ist sie nicht gut / wie daß man Frewd. aus jhr empfindet? (V.2–4), Steigerung der Wirkung des Fragesatzes, deutet auf Wichtigkeit der Frage hin

§ Antithetik: vgl. V.1–8, Versuch, über antithetische Struktur zu einer Definition zu kommen

§ Vergleich: Ich wancke wie das Graß (...) (V.9), Ich walle wie ein Schiff(...) (V.11), lyrisches Ich fühlt sich Widersprüchen der Liebe ausgeliefert, Unmöglichkeit, eigene Definition des Phänomens zu finden;

§ Enjambement in V.9f. und 11f. verdeutlicht Dynamik der Metapher

§ Inversion: Vmb Versperzeit bald hin geneiget wird / bald her (V.10), Hervorhebung der Unentschiedenheit;

§ Assonanz: Ich weis nicht was ich wil / ich wil nicht was ich weis (V.13),

§ Chiasmus: Ich weis nicht was ich wil / ich wil nicht was ich weis (V.13), eingängige, auffällige

Wendung, die die mangelnde Entschlusskraft des lyrischen Ichs unterstreicht;

§ Wortspiel: Ich weis nicht was ich wil / ich wil nicht was ich weis (V.13)

§ Metapher: Im Sommer ist mir kalt / im Winter ist mir heiß (V.14), Liebe entzieht

sich kausaler

Annäherung; auch: Beschreibung des emotionalen Zustandes des lyrischen Ichs.

7. Bestimmen sie die Form des Gedichtes. Was ist typisch für diese Gedichtform
8. Zur welchen Richtung der Barocklyrick gehört des Gedicht.
9. Was ist das Hauptthema des Gedichtes. Wie wird es dargestellt.
10. Welche stilistische Mittel verwendet der Autor. Finden Sie Symbole, Mathapher, Vergleiche, Hyperbel, unterstreichen Sie diese im Text.

Paul Fleming

An Amorn

Geh / Amor / fleug geschwind / und sags ihr eilend an;
Es ist ümm mich geschehn; Ich lieg in letzten Zügen.
Das Blut ist außgedorrt: Das heisse Marck versiegen.
Ich singe selbst mein Lied / ich Tode naher Schwan.
Geh / eile / sag es ihr / es ist ümm mich gethan.
Die Wichtigkeit der Pein ist über mich gestiegen:
Das müde Hertze kloppft / ich kan nicht Odem kriegen.
Es ist mir müglich nicht / daß ich mehr leben kan.
Iedoch / verzeuch noch hier / biß mein gewisser Todt
dich fertigt bald von hier. Diß kanst du hoch bewehren.
Ich brenne liechter Loh / und schwimm' in meinen Zehren.
Erzehls ihr / was du siehst / von meiner Todesnoth.
Ich kan nicht todt-arm seyn. Verschonen mich die Flammen /
So schlagt diß Thränen Meer doch über mich zusammen.

Fragen zur Analyse:

23. Das zentrale Thema des Gedichtes
24. Form_ Aufbau_ Struktur
25. Stilistische Mittel
26. Vergleichen Sie das Gedicht von P.Fleming mit dem von M.Opitz. Welche

Gleichnisse finden Sie, welche Unterschiede. Wie wird das Thema der Liebe in beiden Gedichten Dargestellt.

Konsultation zum Gedicht „An Amorn“

In dem gewählten Gedicht „An Amorn“ handelt es sich um ein Sonett, welches veranschaulicht, wie stark Paul Fleming in der „literarischen Tradition verankert ist. Formal klingen hier die Themenkreise des Petrarkismus an. Diese Stilrichtung geht auf Motive und Formelemente zurück und neben der Strophenform des Sonetts beinhaltet es vor allem eine feste Schematik.“ Bei dem gewählten Gedicht handelt es sich um eine Liebesklage von starker Hyperbolik. Es geht in Flemings Werk wesentlich um die unerfüllte Liebe, an der das lyrische Ich leidet. Das Gedicht ist formal regelmäßig gebaut und ist ein barocktypisches Sonett im Alexandrinervers. Das lyrische Ich wendet sich nicht direkt an die Angebetete, sondern wählt den Umweg über den aus der Mythologie stammenden geflügelten Liebesboten Amor, der „ihr“ die Nachricht überbringen soll, wie sehr das Ich leidet. Die Quartette erscheinen sprachlich und inhaltlich weitgehend parallel und betonen die Eilbedürftigkeit der Nachricht. In den Terzetten steigert das lyrische Ich die Dynamik seiner Botschaft dadurch, dass es Amor auffordert, so lange zu warten, bis die Nachricht vom Tod aus unglücklicher Liebe überbracht werden kann. Das Gedicht kann man als eine raffiniert stilistische Ansprache des lyrischen Ich über den Boten Amor an die Geliebte sehen mit dem Ziel, sie mit dieser Klage doch noch zu gewinnen. Paul Fleming übertraf seinen Lehrer Opitz. Er durchbrach die kühle Distanz seines Lehrmeisters. Seine Gedichte sind oft persönlicher, als die meisten Barocken Sonette und schwächten dadurch die geforderte Regelmäßigkeit. Seine Lieder und Sonette hoben sich über den gesellschaftlichen Stil hinaus.

Andreas Gryphius.

Tränen des Vaterlandes

Wir sind doch nunmehr gantz / ja mehr denn gantz verheeret!

Das frechen Völker Schaar / die Rasende Posaun

Das vom Blut fette Schwerdt / die donnernde Carthaun

Hat aller Schweiß / und Fleiß / und Vorreth aufgezehret.
 Die Türme stehn in Glutt / die Kirch ist umgekehret.
 Das Rathaus liegt im Graus / die Starken sind zerhaun.
 Die Jungfrausind geschändrt / und wo wir hinnur schaun
 Ist Feuer / Pest / und Tod/ der Herz und Geist durchfähret.
 Hir durch die Schanz und Stadt / rinnt allzeit frisches Blut
 Drey mal sind schon sechs Jahr / als unser Ströme Flutt.
 Vom Leiden fast verstopft / sich langsam fortgedrungen.
 Doch schweig ich noch vo dem, was ärger als der Tod /
 Was grimmer denn die Pest und Glutt und Hungersnoth
 Das auch der Seelen Schatz so vielen abgezwungen.

1. Historischer Kontext, Inhalt und Problemkonstante
2. Aufbau des Gedichtes: Form und Struktur („Inscriptio“, „Pictura“: „Subscriptio“)
3. Stilistische Mittel: Metapher, Hyperbel.
4. Wie wird der Krieg im Gedicht dargestellt.
5. In wiefern werden hier die Motive „vanitas“ und „memento mori“ realisiert.

Konsultation zum Gedicht „Tränen des Vaterlandes“

Andreas Gryphius (eigentlich Andreas Greif) wird 1616 in Groß-Glogau an der Oder geboren. Als Kind verliert er die Eltern und besucht von 1633 an das Gymnasium

Academicum in Danzig. Erste schriftstellerische Versuche fallen in diese Zeit. Von 1638–44 macht er als Hauslehrer mit den Söhnen des Grafen Georg Schönborner eine ausgedehnte Bildungsreise, die ihn unter anderem nach Holland, Frankreich und Italien führt. Nach seiner Rückkehr ist er weiter als Hauslehrer und Dichter, aber auch als Syndikus der protestantischen Landstände in schwierigen diplomatischen Aufgaben tätig. 1664 stirbt er in Glogau. Mit seinen Gedichten, in denen er das barocke Lebensgefühl treffend beschreibt, zählt er zu den wichtigsten Dichtern dieser Zeit.

Das lyrische Ich scheint in den ersten drei Strophen mitten im Geschehen dabei zu sein und nimmt somit die Rolle des Beobachters ein. Dies wird durch das beginnende Wort „wir“ deutlich. Das Wort „wir“ steht für die Gesellschaft dieser Zeit, die dieses Geschehen miterlebt hat. Somit spricht das lyrische Ich die Bevölkerung direkt an.

Schon die Personifikation in der Überschrift bringt zum Ausdruck, dass etwas Trauriges, Bedrückendes über die Gesellschaft und deren Land vorgefallen ist. Worauf auch gleich in der ersten Strophe das Correctio „Wir sind doch nunmehr gantz, ja mehr denn gantz verheeret!“ folgt. Dadurch wird sofort eine der Kriegsfolgen hervorgehoben. Das lyrische Ich macht deutlich, dass die Menschen viel verloren haben und vieles oder so gut wie alles zerstört wurde. Diese Zerstörung bzw. der Krieg wird in den darauf folgenden Strophen durch die asyndetische Anhäufung von Personifikationen verbildlicht dargestellt. Es muss ein lautes Durcheinander geherrscht haben, was durch die Verben „rasend“ (Vers 2) und „donnernd“ (Vers 3) zum Ausdruck kommt. Das Symbol „Schwert“ in Vers 3 hebt den Krieg nochmals besonders hervor und das Wort „Blut“ deren Folgen bzw. den Tod. Dies könnte man in Bezug mit dem Motiv „memento mori“ (gedenke dem Tod) gleichsetzen, da dort der Tod bzw. der Gedanke an den Tod indirekt angesprochen wird. In dem nächsten Vers schwankt es jedoch eher zum Vanitas-Motiv über, da alles was erschaffen wurde, jeder „Fleiß“ der damit verbunden war, ist nun Vergangenheit, da das Erschaffene zerstört wurde. Der ganze Aufwand und mit dem Verbundene „Schweiß“ ist somit umsonst gewesen, genauso wie der „Vorrat“ vergänglich ist. Diese Vielfalt von Vergänglichkeit wird mit dem Polysyndeton besonders hervorgehoben. Mit dem hier angesprochenen Vorrat, der verbraucht ist, ist wahrscheinlich die Nahrung mit gemeint. Denn während und auch nach dem 30-jährigen Krieg herrschte eine starke Hungersnot.

Weitere Folgen die der Krieg mit sich bringt, werden in dem Parallelismus in Vers 5 und 6 geschildert, wobei es sich hier um die materiellen Sachen handelt. Vieles steht in Flammen, ist zerstört und verwüstet. Wobei die Verwüstung durch die Antithese der beiden Wörter „stehn“ (Vers 5) und „ligt“ (Vers 6) besonders zum Ausdruck gebracht wird. Dieses Leiden im Krieg, das ganze Durcheinander und auch das hin und her gerissene der Gesellschaft muss sehr schrecklich gewesen sein, denn in Vers 5 wird gesagt „die Kirch ist umgekehret“. Hierbei muss man beachten, dass die Kirche bzw. die Religion früher einen viel höheren Stellenwert hatte als heute. Außerdem ist damit auch die Entfremdung der Kirche gemeint. Denn im 30-jährigen Krieg, war es normal, als Sieger, die Kirchen zu entweihen, um dem besiegten Volk seinen eigenen Glauben aufzuzwingen. Somit wurde der Gesellschaft auch dieser Halt an der Kirche und der Religion und diese Geborgenheit daran genommen. Sogar der Halt an dem Rathaus, also dem politischen Zentrum liegt im „Grauß“, somit ist auch dort, wo normaler Weise Ordnung herrscht ein unangenehmer Platz. Auch bei

den „Starcken“ (Vers 6) kann die Gesellschaft kein Halt oder Unterstützung finden. Mit der Metapher die „Starcken sind zerhaun“ sind entweder die gemeint, die das Land verteidigen doch im Krieg gefallen sind oder der König und die Adligen, die sich dem Krieg nicht entziehen können, aber auch nicht helfen können oder sogar gestorben sind.

Es wurde zu der Zeit vor nichts und niemandem halt gemacht, somit wurden auch Frauen erniedrigt, in dem sie vergewaltigt wurden (siehe Vers 7).

Der Klimax in Vers 8 „Feuer, Pest, und Tod“ hebt nochmals die schwere des Krieges hervor und deren Folgen, wo drunter die Menschen sehr zu leiden hatten. Wobei sie wohl auch keine Hoffnung und kein Ende dieses Grauens gesehen haben. Verdeutlicht wird dies noch von der Alliteration „wo wir“ in Vers 7. Denn in der dritten Strophe lässt sich auch noch kein Ende sehen, da immer mehr Menschen ums Leben kommen. Das Sterben der Menschen wird als Hyperbel, also übertrieben dargestellt. Da gesagt wird, dass „allzeit frisches Blut“ durch die Stadt rinnt (Vers 9). Diese Übertreibung drückt jedoch die viele Anzahl der Sterbenden zu der Zeit aus und vielleicht auch so, wie die Menschen es sehen.

Der Krieg muss den Menschen unwahrscheinlich lange vorgekommen sein, da die Zeit als Periphrase und Alliteration ausgedrückt wird „Dreymal sind schon sechs Jahr“ (Vers 10). Außerdem sind die Zahlen auch symbolisch zu betrachten. Da die drei für die „drei Einigkeit“ stehen könnte, also ergibt sich wieder ein Bezug zur Religion und zur Kirche. Die Zahl sechs könnte als Symbol für den Teufel stehen. Vielleicht sahen die Menschen diesen Krieg auch als eine Tat des Teufels an oder es ist wieder diese Schrecklichkeit und Grausamkeit des Krieges gemeint, die mit dem Teufel oder der Hölle zu vergleichen ist. Denn es wird grausam beschrieben, wie viele Menschen ums Leben gekommen sind. Verdeutlicht wird dies durch die Hyperbel in Vers 11 „Von Leichen fast verstopfft“.

Die letzte Strophe hebt sich von den anderen ab, da das lyrische Ich nun nicht mehr die Rolle des Beobachters einnimmt, sondern bewertend wird und die schlimmste Folge die es vom Krieg sieht, beschreibt. Dass das lyrische Ich jetzt aus seiner persönlichen Perspektive spricht, ist an dem Nomen „ich“ in Vers 12 zu erkennen. Das Verb „schweig“ in Vers 12 verdeutlicht die Angst, die er vor der schlimmsten Folge des Krieges hat. Selbst den Tod ordnet das lyrische Ich dem unter, was durch den Vergleich in Vers 12 „was ärger als der Tod“ deutlich wird. Durch den Polysyndeton in Vers 13 zählt es weitere Folgen auf, die er dem unterordnet, wie „Pest und Glutt und Hungersnoth“, dadurch wird die schwere seiner schlimmsten

Folge verstärkt. Außerdem ist Vers 13 ansatzweise eine Rhetorische Frage. Eventuell wollte es, es nicht direkt als Rhetorische Frage stellen, da es nur seine Meinung dazu ist und manche vielleicht eine andere Folge als schwerer ansehen und es daher nicht offensichtlich wäre. In dem letzten Vers spricht es die schlimmste Folge, die er aus dem Krieg sieht, aus. Denn die schlimmste Folge sieht er darin, dass die Überlebenden so viel Schmerz und Leid mit sich tragen müssen und starke seelische Folgen erleiden. Sie haben sozusagen ihre Seele verloren oder das was ihre Seele ausmacht und die Seele ist wohl das wichtigste an einem. Daher wird dies auch mit der Alliteration und Allegorie „Seelen Schatz“ hervorgehoben. Diese traumatischen Erlebnisse, die die Menschen dieser Zeit erlebt haben, müssen schrecklich und unvergesslich gewesen sein. Außerdem wurde ihnen der Glaube genommen – ihr letzter Halt. Somit fehlt ihnen die Hoffnung. Die Hoffnung auf bessere Zeiten oder das sich ihr Leben überhaupt zu etwas Guten wendet. Daher sieht das lyrische Ich diese Folge auch als schlimmste Folge des Krieges an.

Das lyrische Ich schildert den Krieg sehr grausam und mit vielen Folgen, die der Krieg mit sich bringt. Dies sind nicht nur materiellen Zerstörungen und physische sondern auch psychische, wie auch die seelische Zerrissenheit. Dadurch bestätigt sich meine anfängliche Vermutung, dass es ein Anti-Kriegs Gedicht ist, was auch zu dem Autor passt, denn er war erfüllt von einer tiefen Friedenssehnsucht. Zusätzlich herrschte auch noch die Hungersnot und die Pest, was die Menschen zusätzlich belastete. Dadurch und durch den Krieg kamen extrem viele Menschen ums Leben, daher tritt das Motiv „memento mori“ auch immer wieder in dem Gedicht auf. Außerdem erschien das Vanitas-Motiv mehrmals in dem Gedicht, da vieles zerstört wurde und somit vergänglich ist „die Türme stehn in Glutt“ Vers 5. Diese beiden Gedanken sind typisch für die Zeit des Barocks, vor allem während des 30-jährigen Kriegs.

Das lyrische Ich könnte man auch auf den Autor Andreas Gryphius beziehen, da er auch den 30-jährigen Krieg mit erlebte und dieser ihn sehr geprägt hat. Dass er die seelischen Folgen als tragischer und schwerer ansah, lässt sich damit erklären, dass seine Eltern, sowie Geschwister von ihm sehr früh gestorben sind und auch sein Stiefvater vertrieben. Darunter hat er sehr gelitten. Der letzte Halt wurde ihm daher vielleicht auch durch den Verlust des Glaubens genommen, der einen sehr hohen Stellenwert zu dieser Zeit hatte.

Deshalb könnten sich vermutlich auch die meisten anderen Menschen zu dieser Zeit mit dem lyrischen Ich identifizieren, weil einfach der ganzen Gesellschaft materiell alles genommen und zerstört wurde und viele ihre Familie und Freunde während der

Zeit verloren haben. Dadurch kommt auch immer wieder das Vanitas Motiv in den Gedanken der Gesellschaft vor. Da die Gesellschaft dem Tod sehr nahe war, haben sie sich auch mit dem Tod beschäftigt, wobei das „Memento Mori“ Motiv aufkommt. Durch den Verlust ihres Glaubens, wird auch der letzte Halt der Menschen genommen und somit auch die Hoffnung, was daher die furchtbarste Folge war.

Friedrich von Spee

Die Gesponß Jesu klaget jhren hertzenbrand.

Gleich früh wan sich entzündet
der silber weiße tag
Vnd vns die Sonn verkündet
Was nachts verborgen lag:
Die lieb in meinem hertzen
Ein flammen stecken an;
Das bringt gleicj einer kertzen
So niemand leschen kan.

Das Flammen daß ich meine
Ist Jesu süsser nam;
Eß zehret Marck und Bein
Frißt ein gar wundersam.
A süssigkeit in schmerzen!
O schmertz in süssigkeit!
Ach bleibe doch im Hertzen
Bleib doch in Ewigkeit.

O schon in pein und qualen
Mein leben schwindet hinn
Wan Jesu Pfeil vn Stralen
Durcsteichet Muth und Sinn
Doch nie so gar mich zehret
Die libe Jesu mein

Ach gleich sie wieder nehret
Vnd schenkt auch frewden ein.

Jesuitenbarock von Friedrich von Spee.

Zu einer großen künstlerischen Leistung führte die antithetische Verbindung von scheinbar Unvereinbarem, die so kennzeichnend für das ganze Barock war, in den umfangreichen Liedern des rheinischen Jesuiten Friedrich von Spee (1591 – 1635). Mannhaft kämpfte er gegen den Wahnsinn der Hexenprozesse. Bei der Pflege von Pestkranken opferte er sein Leben. Erst 1649 wurde seine *Trutznachtigal*, ein Zyklus von geistlichen Oden, veröffentlicht. Spee schloss sich auch Opitz an; mit seiner Dichtung wollte er zeigen, dass die deutsche Dichtung nicht schlechter als die lateinische und ausländische Literatur war, die damals hochgeschätzt wurde.

Spee wollte wie eine Nachtigall den Gott loben und ihm durch innige Hingabe näher werden. Sein Dichten war Gottesminne, die Themen der erotischen Liebesdichtung sind bei ihm in die Sphäre des Geistlichen gehoben. Er findet Gott in der Schönheit der Natur.

1. Zur welchen Richtung der Barocklyrik gehört das Gedicht.
2. Bestimmen Sie die Form des Gedichtes.
3. Was ist das Hauptthema des Gedichtes.
4. Nennen Sie stilistische Mittel, die im Gedicht am häufigsten auftauchen. Wozu dienen Sie.

Sekundäre Literatur:

1. Виппер Ю. Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. О западноевропейских литературах XVI - первой половины XIX века. - М., 1990. - С. 147-158.
2. Літературознавчий словник-довідник // Літературознавча енциклопедія / [за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва]. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2007. – 752 с.
3. Пуришев Б. Очерки немецкой литературы XV - XVII вв. - М.: Гос. изд-о худ. лит., 1955. - 391 с.
4. Gerhard Hay, Sibylle von Steinsdorff Deutsche Lyrik vom Barock bis zur

Gegenwart Dt. Taschenbuch-Verlag, 2002. - 348 S.

5. Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zum Gegenwart [hrsg vom Walter Hinderer]. - 2. Aufl. - Würzburg : Königshausen und Neumann, 2001. -

Интернет-ресурси:

<http://www.deutschelyrik.de/index.php/barock.html>

<http://www.gutenberg.spiegel.de>

Seminar 7.: Künstlerische Besonderheiten des Romans „Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch“ von H. J. Ch. von Grimmelshausen

(ausgearbeitet von Doz. Switlana Macenka)

1. Theoretischer Teil:

- 1.1. Politische und religiöse Verhältnisse im Deutschen Reich. Der Dreißigjährige Krieg.
- 1.2. Zur Situation des Schriftstellers im XVII. Jht. Sprachgesellschaften.
- 1.3. Barockdichtung in Deutschland.
- 1.4. Gattungen des Barockromans.

2. Praktischer Teil:

- 2.1. Roman „Simplicius Simplicissimus“ im literarisch–historischen Kontext → Verbindung mit den Volksbüchern, Schwanken, Anekdoten → antike Allusionen (Dialog von Jupiter und Merkur über den Krieg, Buch 5, Kapitel 9)→ Dithyrambus im Raum des Pikaroromans (Buch 2, Kapitel 9) → allegorische Figuren der Moralite (Buch 6, Kapitel 3) → Opernlibretto (Buch 4, Kapitel 3) → intertextuelle Verhältnisse mit H. Sachs, S. Brant, Erasmus von Rotterdam.
- 2.2. Genrebestimmung des Werkes → Pikaroroman → satirischer Roman → Entwicklungsroman.
- 2.3. Struktur des Textes.
 - 2.3.1. Barocksprachbild des Romans.
 - 2.3.2. Funktionen der einzelnen Strukturteilen und Einfügungen (Titelkupfer, Titel, Vorwort des Autors, kurze Resümees zu den Kapiteln, Gedichte, Continuatio (Fortsetzung)).
 - 2.3.3. Erzählstruktur des Textes.
 - 2.3.4 Struktur des Zentralhelden und Konstellation der Helden im Roman.
- 2.4. Satire im Roman (Narrensatire) → Ständesatire (Simplicius' Traum über den Ständebaum (Buch 1, Kapitel 15)→Simplicius–Narr (Buch 2, Kapitel 8) →soziale Satire in der Episode mit Jupiter (Buch 3, Kapitel 4, 5).
- 2.5. Utopie im Roman: das Bild der neuen Friedensordnung, die Jupiter im dritten Buch verkündigt, Reise am Mummelsee zum König der Sylphen im 5.

Buch und das Simplicius' Treffen mit den ungarischen Wiedertäufern im 5. Buch.

2.6. Art und Weise der Kriegsdarstellung im Roman → Krieg von der Kindersicht (Buch 1, Kapitel 8), Wiedergabe des Partikulären → Anwendung der Parodie bei der Schilderung der Schlacht bei Wittstock (Buch 2, Kapitel 27).

2.7. Allegorie im Roman → Baldanders' Geschichte (Buch 6, Kapitel 9) → Schermesser-Diskurs (Buch 6, Kapitel 12) → Allegorie der 7 Sünde in der Geschichte von Avarus und Julius (Buch 6, Kapitel 5, 6).

2.8. Gestaltung des christlichen Bewusstseins als Sujetsgrundlage des Romans → Begegnung mit dem Einsiedler und ihre Rolle bei der Entwicklung des Helden (Regel des Neostoizismus) → Motiv des Abschieds mit der Welt im 5. Buch.

2.9. Reise durch Europa des Vaganten Simplicius als Prinzip der Materialorganisation → Simplicius in Paris (Buch 4, Kapitel 1–6) → Simplicius in Moskau (Buch 5, Kapitel 20–22) → Simplicius auf der Insel (Buch 6, Kapitel 19–27).

2.10. Unbeständigkeit, Vergänglichkeit, Veränderbarkeit, Eitelkeit der Welt als Hauptbarockmotive des Romans → Schlussfolgerung des Lebens, die Simplicius im Buch 5, Kapitel 23 macht.

Primärtext:

H. J. Ch. von Grimmeishausen „Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch“.

Primärtexte um Internet:

<http://gutenberg.spiegel.de>

Sekundäre Literatur::

1. Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус / Пер. А. Морозова. – М.: Художественная литература, 1976.
2. Морозов А. А. „Симплициссимус“ и его автор / Федоров Г. И. – Л., 1984.
3. Морозов А. А. Гриммельсгаузен и сатира XVII века // История немецкой литературы: В 5 томах. – Том 1. 1X–XVII ст. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 404–431.
4. Пуришев Б. И. Очерки немецкой литературы. – М., 1955.

5. Bauer M. Der Schelmenroman. – Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994.
6. Breuer D. Grimmelshausen–Handbuch. – München: Fink, 1999.
7. Busch W. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. – Frankfurt/M., 1988.
8. Gersch H. Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“. – Tübingen: Max Nemeyer Verlag, 2004.
9. Maid V. Grimmelshausen. Epoche – Werk – Wirkung. – München: Beck, 1984.
10. Mannack E. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk / Wiese B. von. –Berlin, 1984.–S. 517–552.