

Heinrichs von Veldeke und Vergils „Aeneas“-Romane

Das frühe bis hohe Mittelalter kann man in drei Renaissancen einteilen: die Karolingische nach Karl dem Großen (um 800), die Ottonische nach den Ottonenkaisern (um 1000) und die Stauffische Renaissance nach Friedrich II. (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts). Zu der Ottonischen Renaissance gehört der schon besprochene „Ruodlieb“-Roman (um 1050). Heinrichs von Veldeke „Aeneas“-Roman (1160-1190) würde man in die Stauffische Renaissance eingliedern, obwohl er zahlreiche Züge eines Epos aufweist. Vorbild sind das „Aeneas“-Epos von Publius Vergilius Maro (70-19 v.Chr.) und der anonyme anglo-normannische, altfranzösische „Roman d Eneas“ (Mitte des 12. Jahrhunderts) wie die französischen Antiken-Romane „Roman de Thebes“ (Thebenroman) und „Roman de Troie“ (Trojaroman), höfische Versromane, die direkt in die Tradition der englisch-französischen Artusromane einmünden. Im deutschsprachigen Raum gehören zur Stauffischen Renaissance: das „Alexanderlied“ (1140/50) des Pfaffen Lamprecht, das „Rolandslied“ (um 1170) des Pfaffen Konrad, Eilharts von Oberge Epos „Tristrant und Isalde“ (um 1170), „Trierer Floyris“ (um 1170), die höfischen Epen Hartmanns von Aue: „Erec“ (1180/85) und „Iwein“ (um 1200), Herborts von Fritzlar Epos „Das Lied von Troja“ (um 1190), die Spielmannsepen „König Rother“ (nach 1152), „Sanct Oswald“ (um 1170), „Herzog Ernst“ (um 1180), „Orendel“ (1180/1200) und „Graf Rudolf“ (1170/85), sowie Ulrichs von Zatzikhoven „Lanzelet“ (1195/ 1215) in zeitlicher Nachbarschaft zum Epos „Nibelungenlied“ (um 1200) und Wolframs von Eschenbach Epen „Parzival“ (1200/1210), „Willehalm“ (um 1215) und „Titurel“ (nach 1215), Wirnts von Grafenberg Epos „Wigalois“ (1202/1205) und Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde“ (um 1210), sowie Konrads von Würzburg „Trojanerkrieg“ (bis 1287). Diese Aufzählung lässt sich weiter fortsetzen über Heinrich von dem Türlin (1215/20), Rudolf von Ems (1215/25, 1235, 1245), Konrad Fleck (um 1220), das anonyme Epos „Kudrun“ (1230/40), bis zur Dietrich-Epik (1230/1300) und dem anonymen höfischen Epos „Der jüngere Titurel“ (um 1270). Nicht immer ist eindeutig, welche dieser Werke Epen und welche Romane oder Mischungen aus beiden sind. Deutlich ist, dass Antike, germanische und keltisch-anglo-normannische, arturische Völkerwanderung, aber auch zeitgenössische Geschichte, sogar das Tierepos des Heinrich der Gliechezaere „Reinhart Fuchs“ (um 1180) und Legendenstoffe (in Reimpaaren): „Orendel“ (1180/1200), „Salman und Morolf“ (um 1150), Hartmanns Legenden „Gregorius“ (1187/89) und „Der arme Heinrich“ (um 1195) nebeneinander entstehen.

Die Minne-Lyrik, erwachsen aus der Provence, steht in hoher Blüte (Der Archipoeta, Der Kürenberger, Dietmar von Aist, Reinmar der Alte, Walther von der Vogelweide, Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, Neidhart); zudem entwickelt sich das geistliche Drama „Münchener Dreikönigsspiel/ Freisinger Magierspiel“ (um 1080), „Benediktbeurer Weihnachts-/ Osterspiel“ (12. Jahrhundert), das „Antichristspiel“ (1160), das „Osterspiel von Muri“ (um 1250) etc.

Das nun folgende späte Mittelalter (ab 1270 bis 1500) ist nicht mehr – bis auf wenige Nachzügler – eine Epoche des (Vers-)Epos, sondern eine der Prosa-Schwänke: Der Stricker „Die Schwänke des Pfaffen Amis“ (nach 1240), der Artus-Romane, Vers-Erzählungen, Legenden-, Schwank- und Sagensammlungen, Didaxen: Hugo von Trimberg „Der Renner“ (1300), die schließlich im Barock (17. Jahrhundert) zum eigentlichen Roman (u.a. Andreas Gryphius) führen.

Vergil „Aeneas“

Inhalts-Synopse

1. Aeneas wird auf seiner Fahrt von Sizilien nach Italien von einem See-Sturm nach Karthago/Libyen ver-

Heinrich von Veldeke „Eneasroman“

1. Aeneas wird auf seiner Fahrt von Sizilien nach Italien durch einen von Juno verursachten Seesturm an die Küste Libyens ver-

schlagen und dort von der Königin Dido gastfreundlich aufgenommen.

(1-844)

II. Bericht des Aeneas über den Untergang Trojas

(845-1192)

III. Die Irrfahrten des Aeneas bis zur Ankunft bei Dido in Karthago

(1193-1196)

IV. Didos Liebe und Tod

(1197-2144)

V. Aeneas landet bei Akestes/ Sizilien.

Totenopfer für den Vater Anchises, Aufbruch nach Italien

(2145-2260)

VI. Landung an der Küste Italiens, Abstieg in die Unterwelt mit der Sibylle von Kumae

(2261-3020)

VII. Aeneas landet in Latium im „gelobten Land“, König Latinus verspricht ihm seine Tochter Lavinia, Juno tritt dazwischen, Latinus rüstet unter Turnus.

(3021-4106)

VIII. Aeneas sucht Hilfe bei Euander und bei den Etruskern. Venus bestellt Waffen für Aeneas für Vulkan.

(4107-4824)

IX. Turnus rückt gegen das trojanische Lager vor, Waffentaten des Turnus Tod der Waffenbrüder Nisus und Euryalus Ascanius, Pandarus und Bitias

(4825-5594)

X. Streit zwischen Venus und Juno im Götterrat, Aeneas rückt zum Ersatz heran. Es fallen die Trojaner Pallas und die Latiner Mezentius und Lausus.

(5595-5998)

XI. Leichenfeier für Pallas, 12-tägiger Waffenstillstand: Bestattungen, Diomedes von Arpi verweigert Hilfe, Streit zwischen Drances und Turnus, die Amazonenkönigin Camilla, Tod des Arruns, Flucht der Rutuler

(5999-7724)

XII. Turnus wünscht Einzelkampf mit Aeneas. Junos letztes Eingreifen, Turnus Schwester Juturna hilft vergebens. Verzweiflung der Gattin Amata de Latinus, Turnus Tod

(7725-10.156)

schlagen und von der karthagischen Königin Dido gastfreundlich aufgenommen.

(1-909)

II. Aeneas erzählt Dido von der Eroberung und dem Untergang Trojas.

(910-1230)

III. Fortsetzung des Berichts über die Irrfahrten bis zur Ankunft in Karthago

(-)

IV. Die Liebe zwischen Dido und Aeneas. Aeneas Aufbruch, Didos Fluch und Tod

(1231-2528)

V. Aeneas landet in Sizilien und begeht Leichenspiele zum Gedächtnis für seinen Vater Anchises, Aufbruch nach Italien

(2529-2686)

VI. Landung in Italien, Unterweltfahrt mit der kumäischen Sibylle, Weissagung des Anchises

(2687-5312)

VII. Zwischenproömium, Anrufung der Muse der Liebesdichtung, Aeneas in Latium: König Latinus ihm sein Reich und seine Tochter Lavinia.

(3741-5312)

VIII. Aeneas sucht Hilfe bei Euander, dessen Sohn Pallas die etruskischen Hilfstruppen anführt. Vulkanus als Waffenschmied

(5313-6302)

IX. Während der Abwesenheit des Aeneas überfällt Turnus das Lager der Trojaner. Tod des Nisus und Euryalus Ascanius, Pandarus und Bitias

(6303-7266)

X. Rückkehr des Aeneas mit den Hilfstruppen, Kampf und Tod von Pallas, Mezentius und Lausus

(7267-7964)

XI. Waffenstillstand, Leichenfeier für Pallas, Bestattungen, Streit zwischen Drances und Turnus

(7965-9574)

XII. Zweikampfvertrag zwischen Aeneas und Turnus, Bruch des Waffenstillstands, allgemeiner Kampf, Verwundung des Aeneas, Tod des Turnus (12.606)

Aeneas: Minne: Lavinia; Briefe, Aeneas bei Latinus, Kleiderstrophe (12.799ff.), Stadt Laurentum, Heirat Aeneas – Lavinia, alte Königin: Wutanfall, Hochzeit, Krönung, Mainz: Hoffest des Barbarossa (1148) (13.225), Aeneas ist König. Lavinia, Alba Longa: Gründung, Latinus (+), Ascanius: Aeneas Sohn, Sohn Silvius, Silvius Aeneas (13.345), Sippe Remus und Romulus (13.360)ff.), Gründung Roms (13.370), Julius Caesar, Kaiser Augustus, Jesus: Bethlehem und Jerusalem (13.412), Adam (13.420), Schluss des Buches. Über-

setzung: Heinrich von Veldeke (13.429, Buch:
Diebstahl (13.443, 13.454)
(9575-13.528

Bibliographie:

Publius Vergilius Maro: Aeneis. Epos in 12 Gesängen. Unter Verwendung der Übertragung Ludwig Neuffers übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Plankl unter Mitwirkung von Karl Vretska. Stuttgart: Reclam (1954) 2002

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart: Reclam (1986) 2004

Dieser Eneasroman entspricht inhaltlich und im Aufbau zunächst einmal der Vergilschen Vorlage. Bei näherem Hinsehen und Lektüre ergeben sich in der deutschen Fassung zahlreiche Unterschiede:

Die griechische Götterwelt um Troja und Eneas zeigt nur noch wenig Verbindlichkeit und Funktion: Venus und Amor als Liebestifter bei Eneas und Lavinia, Venus als Geliebte des Vulcanus, um Eneas, ihren Sohn zu schützen vor seinen Feinden, besonders Turnus.

Bei Eneas Kämpfen mit Turnus geht es in erster Linie nicht mehr um die Vorgeschichte des Römischen Reiches und um Eneas Nachkommen als erste Herrscher Roms und des Reiches, sondern um die Ehre des Turnus, dem König Latinus seine Tochter Lavinia zur Ehe versprochen hatte. Latinus verspricht sein Reich und seine Tochter nun dem Trojaner Eneas. Nur Latinus Gemahlin und Mutter Lavinias hält an dem Versprechen fest. Sie ist im Eneasroman eine äußerst negative Figur.

Das XII. Buch des Eneasromans, das in seinen Proportionen gegenüber den anderen Büchern überdimensioniert erscheint, besteht aus fünf oder sechs Hauptsträngen:

jeweils einer äußerst umfangreichen Minnelehre/ -didaktik für Lavinia und Eneas (Dialogen, Monologen, Briefen etc.) und der Hochzeit der Beiden, aus dem Zweikampf zwischen Eneas und Turnus, den Eneas gewinnt, dem Exkurs zum Hoffest von Mainz des Kaisers Friedrich I. Barbarossa (1184) (s.a. Buch XI) aus der (italienischen) Frühgeschichte Trojas mit den Gründern Dardanus und Tros bis zu Paris und Helena aus dem Schicksal der „Amazone“ Camilla, vergleichbar mit Penthesilea (Buch XI) aus dem Hinweis auf die Geburt Jesu in Bethlehem unter der Regierung Augustus und seinen Tod in Jerusalem aus der mythischen Frühgeschichte Roms und des Römischen Reiches unter den frühesten Königen, also Eneas Nachkommen, bis Gaius Julius Caesar und dem Kaiser Augustus dem zeitweiligen Verlust des Manuskripts Heinrichs und der späteren Fortsetzung Heinrich weist noch einmal auf seine Quelle Vergil hin.

Im Vergleich mit anderen Heldenepen spielen die unteren sozialen Stände eine stärkere Rolle. Heinrich erwähnt Spielleute, Lohnsänger, Pfeifenspieler, Sänger, Trommler, Saiteninstrumentenspieler, (XII),

Drama und Theater des Mittelalters, der Reformationszeit, des Humanismus und Barocks

Einführung: Drama und Theatergeschichte

In dieser Vorlesung beschäftigen wir uns nicht nur mit dem literarischen Drama, sondern auch mit der Praxis der Aufführung im Theatergebäude auf der Bühne.

Dabei stellen wir wenigstens eine Parallele im antiken Griechenland und im Mittelalter fest: Vor dem literarischen Drama gibt es die vielfältigen Praxis-Formen, die das Drama benötigt, um auf die Bühne des Theaters zu gelangen, und womit der Dramatiker arbeitet, um seinen Text praktikierbar zu machen.

Praktische Formen des Theaters sind zum Beispiel: die Maske, die Mimik, das Kostüm, die Gestik, die Pantomime, die Musik, der Gesang, der Tanz, die Bühnen-/ Theatersprache, die Inszenierung, die Technik, das Bühnenbild, das Theater“gebäude“ etc.. Diese praktischen Formen existieren in mehr oder weniger praktikablen Entwicklungen schon, bevor der Dramatiker beginnt, literarische Texte speziell für diese Kunstform zu schreiben. Der griechische Name Thespis (-536 . Chr.) steht quasi als Theatermanager mit einer quasi professionellen Schauspielertruppe für die Anfänge des griechischen Theaters. Ein Name für ähnliche Anfänge im Mittelalter ist nicht bekannt. Das griechische Theater ist in seinen Anfängen ein kultisch-politisches Theater. Um -640 v. Chr. herrscht in Athen Solon, nur wenig später in Korinth der Diktator Periander (-625/-585) und wiederum in Athen Peisistratos (--600). Diese Politiker veranstalten kultische Festspiele (sog. Dionysien), die politischen Zwecken dienen. Diese Theaterform mit Pantomimen, Tanz und Chören ist dem Gott Dionysos geweiht. Dieser Gott ist Gott des Tanzes, der Prozessionen und der Musik, aber auch des Weines zusammen mit seinen Begleitern, den Satyrn, halbgöttlichen Wesen mit tierischen Attributen. Das -6. und -5. Jahrhundert ist die klassische Hochperiode Griechenlands, besonders Athens. Nicht nur die großen Philosophen, Architekten und Bildhauer, sondern auch die großen Dramatiker sind jetzt wirksam: Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes. Es entwickelt sich das Drama als Theaterform und trifft auf eine schon weit entwickelte Theatertradition. Der Philosoph Aristoteles in Athen schreibt eine erste Theorie des Dramas. Beide Kunstformen entwickeln sich im Römischen Reich in den Theatergebäuden von Athen bis Rom und den Dramatikern Plautus, Terenz und etlichen Tragödiendichtern. Auch in Rom wird das Theater zu politischen Zwecken benutzt – bis zum Ende des politischen Römischen Reiches: 476 n.Chr.

In den letzten Jahren dieses Reiches übt die neue christliche Kirche permanente scharfe Kritik an Spielen und Schauspielern bis hin zu Verboten: zu dem bisherigen Typen-Kanon des römischen Theaters kommt der komische Typ des Christen im Zusammenhang mit den Christenverfolgungen unter dem Kaiser Domitian (81-96.n.Chr.) und später. Darüber berichtet auch der griechische Kirchenlehrer Gregor von Nazianz (330-390): Nichts bei den Mimus-Spielen sei nun beliebter als die Spottgesänge auf die neuen Christen (Kindermann I, S.207). Es finden sich in diesen Mimus-Spielen ausführliche Travestien und persiflierte Darstellungen christlicher Märtyrer (Kindermann, ibid.). In der lateinischen „Passio Sancti Genesii mimi et martyris“ spielt der Mime Genesius als komische Person einen Dümmling mit glattrasiertem Schädel und angetan mit der bunten Jacke des Harlekins, das Prügelholz in Händen, einen Epileptiker. Er will getauft werden, wird aber im Taufkleid vor das kaiserliche Gericht geführt und zum Märtyrertod verurteilt.(Kindermann I, S.208). Die Theatergeschichte sagt, dass Genesius in Anwesenheit des Kaisers Diokletian zum Christentum konvertierte. Als Märtyrer sterben etliche Mimen: Porphyrius (275 n.Chr.), Philemon (248), Gelasinus (297) Ardalion (298) und eben dieser Genesius (303). Kirchenlehrer und andere Geistliche beklagen den

„Verfall“ des Theaters: Chrysostomus von Konstantinopel, Johannes Chrysostomus, Arnobius, Tatian, Tertullian, Augustinus in seinen „Confessiones“ und „De civitate Dei“, Lactanz: „Das Theater ist eine Teufelei“ (Kindermann I, S.210). Orosius und Salvian geben sogar dem Theater eine Mitschuld am Untergang des Römischen Reiches. Nach dem Untergang des Reiches werden – noch im 6. Jahrhundert – unter dem Ostgotenkönig Theoderich die Spectacula fortgeführt. Die kirchliche Zensur des Theaters können wir dann auch im Mittelalter beobachten.

Es ist zu vermuten, obwohl uns exakte Quellen für die Folgezeit fehlen, dass - ähnlich wie im frühen Griechenland – halbprofessionelle Schauspielertruppen und andere „Künstler“ weiterhin existieren: Vaganten, die Pantomimen und andere Szenen auf primitiven Podien als Bühnen bei kirchlichen und heidnischen Festen aufführen. Verschiedene Quellen dieser späten Jahrhunderte am Ende der Völkerwanderung berichten von Sängern (und Pantomimen), die Heldenlieder etwa am Hof des Hunnenfürsten Attila vortragen. Gleichzeitig berichten skandinavische Quellen vom Vortrag religiöser und wohl auch heldischer Lieder aus germanischer Mythologie. Die frühen englischen Texte des 7. und 8. Jahrhunderts lassen vermuten, dass in den Jahrhunderten nach der Völkerwanderung Sänger Texte etwa über die Nibelungen und andere mythische Sagenstoffe in Mittel- und Südeuropa vortrugen. Dies könnte in Ansätzen sogar für den keltischen Sagenkönig Artus gelten, natürlich auch für die Sagen um Theoderich den Großen und Karl den Großen und den Helden Roland. Diese frühliterarischen Quellen, immer noch vorgetragen von wandernden Rezipienten an adeligen Höfen, entwickeln ihre hochliterarischen Inhalte und Formen allerdings erst im Hochmittelalter, also im 12. bis 13. Jahrhundert als Epopeyas, auch anonyme Spielmannsepen, dann als Volksbücher und zuletzt als Dramen und Theater, speziell als politische Propaganda im 19. Jahrhundert.

Mit dem schon erwähnten Untergang des Römischen Reiches (476 n.Chr.) scheint auch die bisherige antike Hochkultur von Theater und Drama unterzugehen. Die „neue“ Literatur, die im 9. Jahrhundert in der Karolingischen Renaissance entsteht, beweist, dass die „alte“ Literatur (und damit wohl auch Vortragsformen) weiterleben, wenn wir auch keine genügenden Quellen über diese Vortragsformen besitzen. Diese alte Literatur wird in den christlichen Klöstern immer wieder abgeschrieben. So gelangen etwa die Komödien des römischen Dramatikers Terenz (-2.Jahrhundert) u.a. in das Kloster Gandersheim in Norddeutschland nahe Hannover. Die Stiftsfrau Hrotsvit (um 959-972) schreibt nun Komödien nach dem Vorbild des Terenz, die allerdings wohl nicht theatralisch aufgeführt, sondern „nur“ gelesen werden. Die Lesedramen der Hrotsvit sind christliche Märtyrerdramen in lateinischer Sprache und römisch-antiker literarischer Technik, d.h. im dramatischen Aufbau (noch nicht in Akten) der Szenen und der spannenden Entwicklung der Handlung. Das gilt auch für die Personen dieser Dramen.

Eines dieser Dramen heißt „**Dulcitus**“. Es ist ein didaktisches Märtyrerdrama in lateinischer Sprache und römischem Hintergrund (Kaiser Diokletian) und Bauplan:

Inhalt

Der heidnische römische Kaiser Diokletian versucht, die drei christlichen Schwestern Agape, Chionia und Irene zur Unkeuschheit zu verführen. Sie halten stand. Diokletian beauftragt seinen Statthalter (Gouverneur) in Thessaloniki, Dulcitus, die drei Schwestern zu zwingen und sie hart zu bestrafen, wenn sie nicht gefügig sind. Gott rettet die drei Jungfrauen aus ihrer Bedrängnis dadurch, dass Dulcitus wahnsinnig wird. Nun soll der Graf Sisinnius den Willen des Kaisers erfüllen. Agape und Chionia werden auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Sisinnius befiehlt seinen Soldaten, die jüngste Schwester Irene ins Bordell zu bringen. Irene bleibt auch jetzt als Christin standhaft und zeigt keine Angst. Die Soldaten bringen sie weg, aber zwei junge Leute in blendend weißen Kleidern, offenbar

Engel, bringen Irene auf einen Berg, den Sisinnius und seine Soldaten aber nicht ersteigen können. Sisinnius erschießt Irene mit einem Pfeil. Sterbend sagt sie zu Sisinnius:

*Ich geh jetzt in die höchste Freude ein,
dir aber wird es schmerzvoll sein,
denn durch deinen harten, bösen Sinn
fährst du verdient zur Hölle hin.
Doch ich bekomme die Märtyrerpalme zum Lohne
und dazu die Jungfraunkrone.
Ich betrete bald
des ewigen Königs Himmelsaufenthalt.
Ihm ist die Ehre und die Herrlichkeit
in alle Ewigkeit.*

Ein anderes christliches Drama der Hrotsvit von Gandersheim heißt „**Abraham**“.

Inhalt

Maria, die Nichte des Einsiedlers Abraham hat 20 Jahre in ihrer Klause gelebt. Jetzt verlässt sie ihre Einsiedelei und lebt in der Stadt als Prostituierte. Nach 2 Jahren ermahnt sie Abraham, der sich als Liebhaber verkleidet hat, zurückzukehren; sie folgt ihm und büßt 20 Jahre lang ihre Sünden.

Bibliographie

Hrotsvit von Gandersheim: Dulcitus, Abraham. 2 Dramen. Übersetzung und Nachwort von Karl Langiosch. Stuttgart: Reclam 1998
dies.: in www.Bibliotheca augustana.de

Mit den Legenden, Liedern und einer umfangreichen religiösen Literatur, sowie dem „Waltharius“-Epos (9. Jahrhundert), verwandt mit den Nibelungensagen, und dem „Ruodlieb“-Roman (11. Jahrhundert) tauchen auch die ersten dramatischen Texte auf, so etwa das „Münchener Dreikönigsspiel, auch: Freisinger Magierspiel“ (um 1080), etwa 100 Verse. Die frühen geistlichen Spiele sind eigentlich Bearbeitungen von Bibel- und liturgischen Texten, die zuerst im Kirchenraum von männlichen Darstellern rezitiert werden. Aus dem 12. Jahrhundert kennen wir das „**Benediktbeurer Weihnachtsspiel (Ludus scenicus de nativitate Domini)**“ mit einem „**Prophetenspiel**“ und das „**Benediktbeurer Osterspiel (Ludus paschalis)**“. Das sind kleine lateinischsprachige Singspiele oder Oratorien in Strophen. Aus dem Jahr 1160 kennen wir den vollständigen lateinischen Text des „**Ludus de Antichristo**“, ein eschatologisch-politischer Text zur Zeit der Kreuzzüge. Die frühen geistlichen Spiele werden zunächst im Chorraum der Kirche, dann mit ihrer Erweiterung unter der Vierung und schließlich vor der Kirche aufgeführt. Als mehr und mehr an besonderen Festtagen und zu Zeiten von Jahrmärkten wandernde Schauspieltruppen textfremde, meist erotisch-komische und deutschsprachige Szenen einbringen, entfremdet sich dieses Theater von seinen geistlichen Inhalten. Die wichtigste komische Einlage ist die Markt- oder Krämerszene, die andere die Wächterszene am Grab Jesu. Durch seine immer prunkhaftere Ausstattung durch reiche Bürger, die für ihren Reichtum „marketing“ betreiben, degeneriert vor allem das Passionstheater mit dem Osterspiel. Diese Entwicklung gilt für ganz Europa.

Die frühen geistlichen Spiele sind weniger Theater als gesprochene Dialoge nach Vorlagen aus der Liturgie oder der Heiligen Schrift. Weil sie als „Drehbuch“ benutzt wurden, sind die Texte meist nicht erhalten oder doch nur als Fragment. Dasselbe gilt für die Pläne von Inszenierungen. Das Theater des Mittelalters wird nicht in einem Theatergebäude, sondern auf einer offenen sogenannten Simultanbühne gespielt. Alle Schauspieler (und Chöre) befinden sich gleichzeitig auf der Bühne. Der Regisseur folgt einem Rollenbuch, in dem Text und

Ausstattung aufgeführt sind (Beispiel: Renwart Cysat: Plan des Luzerner Passionsspiels, 1583, Abbildung in: Kindermann I, S.265). Meist enthalten die überlieferten Texte auf Regieanweisungen wie „Joseph dixit“ – „Servus respondit“ – „Et sic servus et Ioseph corisant per cunabulum cantando“. Auf die Dialoge folgt also oft ein Duett oder Chor. Neben den Protagonisten etwa des Weihnachtsspiels treten neben den Hirten auch Engel auf in anderen geistlichen Spielen auch Teufel (Lucifer/ Satan), oft in Masken, allein oder in Tanzpantomimen oder als Chöre.

Die Auswahl an Stoffen für die geistlichen Spiele ist beschränkt. Herodes-, Weihnachts- und Hirtnspiele, Dreikönigsspiele, Passions- und Osterspiele, Propheten-, Daniel- und Nikolaus-Spiele, Fronleichnamsspiele (Corpus Christi), 10-Jungfrauenspiele.

Das Tegernseer „**Antichristspiel**“ (1155) hat in dieser Kategorie eine besondere Stellung. In der Epoche der europäischen Kreuzzüge werden religiöse Eschatologie und Politik verbunden zur Propaganda im Zeichen der als von Gott eingesetzten Vertretung des Kaisers auf Erden und in seinem Reich, später „Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation“. Erstaunlich ist, dass die andere hierarchische Macht, der Papst, nicht auftritt. Wir befinden uns in der stauffischen Zeit unter Friedrich I. Barbarossa (1122-1190).

Personal

*Chöre der Heiden, Juden, Christen, Knechte des Antichrist
Könige von Babylon, Frankreich, Griechenland. Jerusalem; der deutsche Kaiser mit seinen Rittern
Der Antichrist, die Heuchelei (hipocrasia) und Ketzerei (heresia)
Die Propheten Enoch und Elias
Christus und der Engel Gottes*

Der Ort der Handlung ist die Welt.

Inhalt

Der Antichrist, die Heuchelei und Ketzerei als allegorische Figuren, die nicht-deutschen Könige und die Chöre der Heiden und Juden und die Knechte des Antichrist verbünden sich für den Untergang des deutschen Kaisers und Königs und der Christenheit insgesamt: Des Heiligen Römischen Reiches /Deutscher Nation). Der Kampf des Kaisers gegen die Feinde des Reichs endet natürlich mit dem Sieg des Kaisers, der nach Erfüllung seiner Mission seine Macht an Gott zurückgibt, indem er Krone und Szepter niederlegt. Die Feinde bereuen ihren Aufstand und ordnen sich dem Kaiser unter.

Johannes Reuchlin/ Hans Sachs – „Henno“ (1531)

Johannes Reuchlins Bauernkomödie „Henno“ von 1531 ist eine der ersten deutschen Komödien, die im Humanismus nach den Regeln der „Poetik“ des Aristoteles geschrieben ist. In Europa entstand in der Renaissance/ Renascimento eine dramaturgische Mischung aus der wiederentdeckten antiken Komödien von Plautus und Terenz, der national-italienischen Commedia dell arte und der französischen Komödie. In Deutschland stehen wir noch am Ende des Mittelalters mit seinen sozial-moralischen Didaxen, aber auch schon in der Hochblüte des Fastnachtsspiel etwa eines Hans Sachs (1494-1576), der ja auch der Übersetzer von Reuchlins Theaterstück aus dem lateinischen Text ins Deutsche ist. Die Verbindung der beiden Dichter ist die Verbindung des lateinisch-sprachigen Bildungs- und Schultheaters an einem fürstlichen Hof, an einer Universität oder Schule bei Reuchlin und bei Sachs des bürgerlichen Bildungstheater. 100 Jahre vor dem Barock sehen wir hier den Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft.

Inhalt:

Die Personen der Komödie sind:

Der Prologus

Henno, ein Bauer, seine Frau Elsa und ihre Tochter Abra

Dromo, der Knecht

Greta, die Nachbarin

Alcabicius, Astrologe

Danista, Schneider

Petrucius, Prokurator

Minos, Richter

Prolog: *Der Sprecher weist auf den Dramatiker Reuchlin hin, der das Publikum begrüßt. Reuchlin erzählt den Inhalt der Komödie.*

Akt I: *Elsa, Henno und Dromo: Elsa beklagt den Alkoholismus und die Spielsucht ihres Mannes. Alles, was sie mit ihrer Arbeit gewinnt, vertrinkt er. Henno schleicht vorbei, um das Geld zu vertrinken, das seine Frau im Stall versteckt und er gefunden hat. Mit diesem Geld will Henno in der Stadt bei einem Schneider neue Kleidung machen lassen. Seine Frau Elsa glaubt, dass ihre Tochter Abra bei diesem Schneider eine Stellung als Magd haben kann. Bei dem Schneider Danista will Henno sich 15 Ellen Tuch für das gefundene Geld kaufen, er schickt den Knecht Dromo deshalb in die Stadt. Dromo plant, das Tuch zu leihen und von dem Geld 8 Gulden zu behalten und das Tuch zu verkaufen, also seinen Herrn zu betrügen. Elsa hat herausgefunden, dass ihr Mann ihr Geld entdeckt und gestohlen hat. Sie ruft ihre Nachbarin Greta zur Hilfe und bittet sie um Rat. Greta empfiehlt, in der Stadt einen Gelehrten deshalb zu konsultieren: Alcabicius, einen Astrologen. Der Akt schließt ab mit einem Chorlied über Reichtum und Armut.*

Akt II: *Alcabicius, Elsa, Greta, Henno, Dromo, Der Astrologe Alcabicius versucht, die Bäuerinnen Elsa und Greta durch angebliche Gelehrsamkeit zu beeindrucken. Alcabicius liebt aber nicht deren Armut, sondern das Geld der Reichen. Er beschreibt in seinem Horoskop scheinbar Henno als Dieb. Elsa lässt sich täuschen im Gegensatz zu Greta. Sie verrät sich und gibt damit dem Astrologen Recht, und bezahlt. Die beiden Frauen sehen Henno und Dromo. Der Knecht richtet seinem Herrn Grüße des Schneiders aus: Henno soll am nächsten Tag zu ihm kommen. Er fragt nach dem Geld, das er Dromo gegeben hat. Er sieht seine Frau und verbietet Dromo über das Geschäft zu sprechen. Dromo lenkt Henno ab, dass Hennos Tochter wohl bei dem Schneider als Magd dienen kann, was Dromo aber nicht gern sieht, weil er die Tochter liebt. Der Akt schließt ab mit einem Chorlied über die Dichter und das Theater.*

Akt III: *Henno, Elsa, Dromo, Danista: Henno, Elsa und Dromo kaufen ein. Danista, der Schneider, erwartet Dromo, der am Vortag Tuch geliehen hat und dessen Bauer heute bezahlen will.*

Henno entdeckt durch Danistas Mahnung Dromos Betrug. Dromo belügt seinen Herrn Henno und den Schneider Danista. Der Schneider wiederholt seine Forderung. Danista will, dass ein Richter Recht spricht.

Auch diesen Akt beschließt ein Chorlied über die Musen, die Dichter und die Poesie.

Akt IV: *der Prokurator (Rechtsanwalt) Petrucius, Dromo, Danista, der Richter Minos: Wie der Astrologe Alcibicius beklagt sich der Rechtsanwalt Petrucius darüber, dass heute kein Klient ihn schmieren will. Dromo tritt ein, schmeichelt ihm und bittet um seine Hilfe. Petrucius ist wie der Astrologe kein „Vater der Armen“. Dromo verspricht ihm Honorar gegen den Schneider Danista. Dromo erzählt den Fall: Dromos Betrug an seinem Herrn und an Danista. Petrucius verlangt von Dromo den Gewinn aus dem Betrug: 8 Gulden. Dromo will ihm 4 Gulden geben und macht eine Anzahlung von 2 Gulden. Beim Prozess Danistas gegen Dromo soll der Beklagte Dromo auf die Fragen des Richters Minos immer nur „Blee“ antworten. Petrucius plädiert bei dem Richter Minos auf Mitleid: Dromo sei stumm. Die Befragung Dromos durch Minos enthält unsinnige Reden, worauf Dromo immer nur mit „Plee“ antwortet, wie ihm Petrucius geraten hat. Danista akzeptiert Minos falsches Urteil.*

Wie die vorigen Akte so schließt ein Chorlied auch diesen Akt ab: über das Gerichtswesen und die Musen.

Akt V: *Petrucius, Dromo, Elsa, Greta, Henno, Dromo, Abra: Petrucius verlangt sein Honorar, Dromo antwortet mit „Plee“, und der Advokat muss gestehen, dass er von dem Bauernknecht betrogen ist. Elsa spricht mit Greta über das Liebesverhältnis Dromo mit ihrer Tochter Abra.. Elsa hat Angst, dass der Streit zwischen Herr und Knecht die Heirat der beiden jungen Leute verhindern könnte. Henno berichtet von dem Prozess und dass Dromo freigesprochen sei. Henno nimmt Dromo wieder als Knecht an trotz ihres Streits. Henno gestattet die Heirat Dromos mit seiner Tochter. Dromo erzählt noch einmal den Inhalt der Komödie und wie er listig den Schneider, Henno, den Advokaten und den Richter getäuscht hat. Elsa erklärt ihr Einverständnis mit der Ehe. Abra bekennt ihre Liebe zu Dromo. Dromo spricht den versöhnlichen Epilog.*

Bibliographie:

Reuchlin, Johannes: *Scenica Progynasmata, Comoedia MXDVII/ Hans Sachs: Der Henno ein Comedi 1531. Kohnsaz. Reuß & Itta 1922*

Reuchlin, Johannes: *Henno. Komödie. Lateinisch und Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Harry C. Schnur. Stuttgart: Reclam 1970*

Reuchlins Komödie entspricht nicht nur in ihren 5 Akten dem dramaturgischen Bau der antiken Komödie, sondern auch in ihrem Inhalt: dem durch den listigen Diener betrogenen Betrüger, wie er auch in der im Mittelalter voraufgehenden, in der zeitgenössischen und der zeitlich folgenden komischen Satire immer wieder auftritt. Man kann soweit gehen, dass dieser betrogene Betrüger zum typischen Komödienpersonal gehört. Das komische Grundmotiv ist die Schadenfreude (alegría del mal ajeno) des Schläuen über den Dummen, aber auch des Publikums über diese Konstellation: auch des Bauernknechts über den arroganten und betrügerischen Akademiker, wie er in der Figur des Dottore in der italienischen Commedia dell'arte sich vorstellt. Es ist auch der Sieg des sozial tiefer stehenden über seinen höher stehenden dummen Chefs, der sogar von seiner Frau hintergangen wird. Die komischen Theatertypen finden sich in der Antike, vorausweisend auf dieses 15. Jahrhundert des Humanismus/ der Renaissance, bei dem Griechen Theophrast in seinem Buch über die „Charaktere“ (4. Jahrhundert), die Dramaturgie des Theaters bei Aristoteles (ebenfalls im 4. Jahrhundert) und die Moral der Komödie in der „Katastrophe“, dem Ende, als Belohnung oder Strafe, also die Didaxe als Belehrung des Publikums dem dem Dichter und Theoretiker Horaz: in den Briefen der „Ars poetica“. Alle diese Elemente des Dramas und Theaters gehen eine neue Verbindung ein, indem sie das aktuelle Theater schaffen, das bis heute weiterwirkt.

Bertolt Brecht nennt dieses Theater in seinem aktuellen Zustand „aristotelisch“-psychologissierendes Gefühlstheater. Er ist der Theoretiker und Praktiker seines „epischen Theaters“, das als Stationentheater wesentlich auf modifizierte Elemente auch des mittelalterlichen Theaters zurückgeht.

Das deutschsprachige Barocktheater: Aristoteles und Martin Opitz 17

Die Stilepoche Barock folgt auf die des Humanismus. Der deutsche Humanismus bzw. die Italienische Renaissance/ Renascimento oder – gleichzeitig – der französische Klassizismus ist eine Wiederbelebung der griechisch-römischen Klassik, aber weitgehend unter christlichem und mittelalterlichem Einfluss. Am auffälligsten ist dabei, dass in den einzelnen Nationalsprachen geschrieben und gesprochen wird - im Gegensatz zu den lateinischsprachigen Texten des Humanismus. Wegbereiter zu den Nationalsprachen in der deutschsprachigen Literatur sind im Drama die Meistersinger wie Hans Sachs und das protestantisch-didaktische Reformationstheater, wenn es kein Schul- und Bildungstheater ist. Dieses protestantische Reformationstheater richtet sich wie ja auch Martin Luthers deutsche Bibelübersetzung nicht mehr nur an die gebildete soziale Elite, sondern besonders auch an das Volk, das nicht lesen und schreiben kann. Es trifft damit auch eine literarische Strömung: die der deutschsprachigen Volksliteratur, die – noch wenig kunstvoll – sich an die sozial „niederer“ Stände richtet, nicht nur satirisch-didaktisch mangelnde Kultur kritisiert, sondern auch didaktisch Bildung vermitteln will: etwa in der Form der Reiseliteratur, des Reiseromans, der – vorerst mechanisch und wirkliche Kenntnis – geographische Namen hintereinander reiht und eben Kenntnis vortäuscht.

Gleichzeitig – um den Beginn des 17. Jahrhunderts – ist zu beobachten, dass sich im deutschen Sprachraum unter Führung des Adels und der humanistischen Akademiker und unter dem Einfluss der italienischen Akademien vor allem in Florenz und der sich ausbreitenden französischen Kultur Sprachgesellschaften etwa in Nürnberg, Weimar, Königsberg (heute Kaliningrad) oder Hamburg bemerkbar machen. Sie wollen die deutsche Sprache von ihren humanistischen Elementen befreien und die „uralte gewöhnliche und angeborne deutsche Reinigkeit (Reinheit), Zierde und Aufnahme“ wiederbeleben: zur Förderung von „Ehrbarkeit, Tugend und Höflichkeit“ (Weimarer Sprachgesellschaft).

Satirisch dichtet Johann Michael Moscherosch (1601-1669) über den Bildungseifer seiner Zeitgenossen:

Sprachverderbnis

*Fast jeder Schneider
Will jetzund leider
Der Spracherfahren sein
Und redt Latein
Wälsch und Französisch,
Halb Japonesisch,
Wann er ist doll und voll,
Der grobe Knoll.
Der Knecht Mathies
Spricht: bonae dies,
Wann er guten Morgen sagt
Und grüßt die Magd;
Die wendt den Kragen,
Tut ihm Dank sagen,
Spricht: Deo gratias,
Herr Hippocras.*

*Ihr bösen Teutschen,
Man sollt euch peutschen (peitschen),
Dass ihr die Muttersprach
So wenig acht(et).
Ihr liebe Herren,
Das heißt nicht mehren (mehr),
Die Sprach verkehren
Und zerstören.*

Neben dieser Rückbesinnung auf die sprachlichen Ursprünge, die man vielleicht auch eine Wiedergeburt (*renascimento*) diesmal nicht der Antike, sondern des Mittelalters nennen könnte, wird die Epoche in Norddeutschland beeinflusst von den reisenden Englischen Komödianten, die das Theater der Shakespearianer, wenn auch in primitiver Form, mitbringt, in Süddeutschland und Österreich sind es die Truppen der *Commedia dell'arte*, die das dortige Theater beeinflussen, übrigens auch das der Humanisten wie Johannes Reuchlin in seinem „Henno“. Die Dramen und das Theater der Engländer und Italiener ist nicht hochliterarisch, das der Italiener vor allem Improvisationstheater.

Eine weiteres Element kommt dazu, das einerseits das Aufkommen von Nationalliteratur, andererseits die internationale Wanderung dieser Nationalliteratur aus Spanien, England, Italien nach Deutschland kennzeichnet und zwar durch die Vermittlung Frankreichs. So erscheint zu Beginn ein Auszug aus Cervantes „Quijote“, übersetzt aus dem Französischen, in deutscher Sprache unter dem Titel „Don Kichote de la Mantzscha. Das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland“, unter Pseudonym übersetzt von Pahsch Basteln von der Sohle, 1648. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Don_Kichote_de_la_Mantzscha_003.jpg). Auch die Übersetzungen aus dem Französischen werden Mode wie der *Picaro-Roman* von Francois Rabelais „Gargantua und Pantagruel“, genial übersetzt von Johann Fischart (1575) gleichzeitig mit *Amadis-Romanen* als *Pseudo-Artus-Literatur*, die Cervantes kritisiert.

Alle diese literarischen Einflüsse führen schließlich zu einer Blüte der deutschsprachigen Literatur in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts während und nach dem 30-jährigen Krieg (1618-1648) bei den Dichtern Andreas Gryphius (1616-1664) und Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676): Gryphius, den Lyriker und Dramatiker, und Grimmelshausen, dem Verfasser eines der ersten europäischen Romane.

Was im deutschsprachigen Raum Barock heißt, heißt in Frankreich Klassizismus. Der Literaturtheoretiker Boileau übersetzt ins Französische die italienische Übersetzung und Interpretation der „*Poetik*“ von Aristoteles. Boileaus theoretisches Werk beendet nur etwas früher, was durch die „*Poetik*“ des Martin Opitz in Deutschland etwas später zur Reform der Literatur führt. Die Dramatiker des französischen Klassizismus, der in Europa (außer England) allgemein verbindliche Mode wird, heißen: Jean Racine (1639-1699), Pierre Corneille (1606-1684) und Moliere (1622-1673). Die Tragödien Racines und Corneilles demonstrieren, was Aristoteles in seiner „*Poetik*“ unter „*Tragödie*“ verstanden hat, in Molieres Komödien spiegeln sich Aristoteles fragmentarische Bemerkungen zu dieser Dramengattung und die dramaturgischen Regeln der Römer Horaz (Horacio) und Theophrast:

1. *Die Sprache der Tragödie und des Tragöden ist der Vers (z.B.iambischer Trimeter), die Sprache der Komödie ist die Prosa.*
2. *Die tragischen Personen sind gut, schön und edel, die komischen schlecht, hässlich und lächerlich.*
3. *Aristoteles Definition der Tragödie ist: „...Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache ... als Nachahmung von Handelnden (Personen als Schauspielern) und nicht (wie in der Epik) durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. ... Die Nachahmung von Handlung (Thema, Motiv) ist der Mythos.“
Wenn die Handlung sich zum Guten oder Schlechten wendet, nennt Aristoteles diese Wendung *Peripetie* oder *Wiedererkennung des Publikums im Schicksal des Protagonisten*, so dass der Zuschauer Jammer und Schrecken empfindet.*

4. *Die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit. ... ohne Handlung keine Tragödie.*
5. *Die Fabel (Handlung, Story) muss eine Einheit sein. ... nicht chaotisch, sondern logische Einheit der Fabel (des Gegenstandes, Themas): des Ortes, wo eine Handlung dargestellt wird, und die Einheit der Zeit, also als Ort in einem Land, einer Stadt, einem Haus oder einem Zimmer und als Einheit der Zeit möglichst an einem Tag.*

Diese aristotelischen Regeln der Tragödie und Komödie müssen unbedingt eingehalten werden und spielen bis heute in der Literatur eine wichtige Rolle. Der Theoretiker Gustav Freytag (19. Jahrhundert) hat die Regeln noch einmal systematisiert. So also hat ein Drama 5 Teile:

1. *die Exposition im 1. Akt: .das heißt die Darstellung/ Einführung in das dramatische Problem/ die Person,*
2. *das erregende Moment am Ende des 1. Aktes: das Problem wird deutlich gemacht und im 2. und 3. Akt dramatisch weiterentwickelt,*
3. *der Höhepunkt der Verwicklung mit kurz darauf folgender Peripetie: Das Problem/ das Schicksal/ „Glück“ des Protagonisten schlägt um zu seinen Gunsten/ Ungunsten und besiegelt sein Schicksal.*
4. *das retardierende Element: Es scheint, dass der Protagonist sein tragisches Schicksal zu seinen Gunsten wenden kann.*
5. *die endgültige Lösung des Dramas als (tödliche) Katastrophe des Protagonisten.*

Bertolt Brecht lehnt dieses „aristotelische Drama“ ab, weil es 1. beim Zuschauer Gefühle mit dem Schicksal des Protagonisten weckt und 2. diesem Zuschauer eine Lösung des Problems anbietet. Brechts Zuschauer soll aber nicht fühlen, sondern dialektisch, also denkend und diskutierend (nach dem Theater) selbst eine Lösung finden. Um die Gefühlsspannung, die der Zuschauer beim aristotelischen Drama empfinden muss, zu vermeiden, nennt Brecht sein Theater „episch“, also – ähnlich wie im mittelalterlichen Drama – eine spannungslose Aneinanderreihung von einzelnen Szenen, die auch keine psychologisierende Entwicklung darstellen, sondern eine Folge von (politisch-sozialen) Fakten, die den Protagonisten in eine ungünstige Lage bringen, nicht der Protagonist sich selbst.

Das aristotelische Theater mit seiner didaktischen Entwicklung von Handlung und Person spielt seit dem Anfang der barocken Epoche (um 1600) in einem geschlossenen Theatergebäude auf einer sogenannten Sukzessionsbühne. Die Akte und Szenen folgen als Bilder mit Personen nacheinander und entwickeln sich logisch das folgende Bild aus dem vorherigen. Im Mittelalter (und bei Brecht) werden die Szenen (keine Akte) so dargestellt, dass sie auf dieser Simultanbühne immer gleichzeitig zu sehen sind, also keine dramatische Spannung (Neugierde auf das nächste Bild/ die nächste, jetzt noch durch den Vorhang versteckte dramatische Situation) entstehen kann.

Zu Beginn des Barock im 17. Jahrhundert haben wir also zwei „Renaissancen“:

Die Rückbesinnung auf die Antike, vermittelt durch den Humanismus bzw. durch die italienische Renaissance und den französischen Klassizismus und die Rückbesinnung auf die deutschsprachige literarische Vergangenheit, die durch die Meistersingerschulen auf das

Hoch- und Spätmittelalter aufmerksam wird und dessen „12 alte Meister“ als literarische Vorbilder aktualisiert werden. Mit dem „Vergessen“ der großen Epiker Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg des Hochmittelalters (13. Jahrhundert) wird die Volksliteratur neu belebt und aktualisiert. Auch die religiöse Literatur wird entlatinisiert, und die literarische Sprache wird das Deutsche, allerdings mit Anteilen der Antike.

Wie gesagt, ist das antike Erbe etwa des Dramas mit den Wurzeln in der „Poetik“ des Aristoteles, vermittelt durch die Italiener und Franzosen für die kommenden Jahrhunderte ausschlaggebend einflussreich – bis heute.

Themen und Motive in der französischen Tragödie sind meist antik: griechisch und römisch. Im deutschsprachigen Raum sind Titel und Figuren:

Pierre Corneille	Jean Racine	Lohenstein	Gryphius
<i>Medea</i>	<i>Die Thebais</i>	<i>Ibrahim Sultan</i>	<i>Catarinav.Georgien</i>
<i>El Cid</i>	<i>Alexander der Große</i>	<i>Cleopatra</i>	<i>Leo Arminius</i>
<i>Horaz</i>	<i>Iphigenie</i>	<i>Agrippina</i>	<i>Carolus Stuardus</i>
<i>Polyeucte</i>	<i>Phaedra</i>	<i>Epicharis</i>	<i>Cardenio u.Celinde</i>
<i>Pompeius</i>	<i>Britannicus</i>	<i>Sophonisbe</i>	<i>Paulus Papinianus</i>
<i>Rodogune</i>	<i>Mitridates</i>	<i>Arminius</i>	
<i>Theodor</i>	<i>Esther</i>		
<i>Herakles</i>	<i>Atalia</i>	Anton Ulrich	Heinrich Julius
<i>Andromeda</i>	<i>Andromache</i>	<i>Orpheus</i>	<i>Von der Susanne</i>
<i>Nikomedes</i>		<i>Andromeda</i>	<i>Von einem Weibe</i>
<i>Ödipus</i>		<i>Troja: Paris</i>	
<i>Sertorius</i>		<i>Iphigenia</i>	<i>Von einem Wirt</i>
<i>Otto</i>		<i>Selimena</i>	<i>Ein Edelmann</i>
<i>Agesilas</i>		<i>Diana</i>	
<i>Attila</i>		<i>Die zerstörte Irminsul</i>	
<i>Titus und Berenice</i>	<i>Berenice</i>		

Der Vergleich zeigt, dass die französische Tragödie viel stärker auf griechisch-römische Themen und Motive Bezug nimmt, das deutsche Trauerspiel aber exotische Stoffe aus dem Orientalischen, aus der römisch-germanischen Geschichte (Arminius) und sogar auf Aktuelles wie den englischen König Charles Stuart.

Heinrich Julius von Braunschweig (1564-1613), Anton Ulrich von Braunschweig (1633-1734) und Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683) gehören – neben zahlreichen anderen Adligen und Hochadligen - zu einer neuen Generation, die bisher literarisch nicht besonders hervorgetreten ist, höchstens als Sponsoren wie im Hochmittelalter. Wie oben erwähnt, wird es modern, zusammen mit humanistischen Intellektuellen in einer Sprachgesellschaft tätig zu sein. Ausnahme unter dieser adligen Generation ist schon auf Grund seines Alters der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig: Die Themen zeigen, wie sehr er noch in der Epoche des Humanismus bzw. des protestantischen Reformdramas steht, dennoch aber schon die frühbarocken Einflüsse der Englischen Comödianten des Shakespeare-Theaters und der italienischen Commedia dell'arte wirksam werden. Zu der dramatischen Produktion dieser barocken Schriftsteller gehören nicht nur antikisierende, sondern auch germanisierende historische und mythologische Stoffe wie Attila, Arminius oder „Die zerstörte Irminsul“, dem germanischen Himmelsbaum. Ganz aktuell und gleichzeitig mit Cervantes und Shakespeare verbreiten sich Amadis-, d.h. Ritterromane nach dem Vorbild der mittelalterlichen

Artus-Literatur und eine andere literarische Mode: die Schäfer-Idylle oder Anacreontik nach dem griechischen Dichter Anacreon im 6. Jahrhundert v.Chr., die sich als Libretto vor allem in der modernen Oper und im Ballett präsentieren. Die vorher genannten Sprachgesellschaften tragen Namen wie „Palmenorden“, „Fruchtbringende Gesellschaft“, „Pegnitzschäfer“ usw. und deren Mitglieder Pseudonyme wie „der Träumende“ usw. als Zeichen ihrer Verbindung mit einer zivilisationsfernen Naturverbundenheit – die Pseudonyme fungieren als Masken. So kann man hier quasi von einer frühen „Romantik“ sprechen. Schreiben die oben genannten Dramatiker heroisch und deshalb schwülstig (pomposo, afectado, ampuloso) in komplizierten Versstrukturen wie dem französischen Alexandriner $_x_x_x / _x_x_x(_)$: (also 12-13 Silben mit Pause): „*Ich weiß nicht, was ich will; ich will nicht, was ich weiß*“ (Opitz), als Endecasillabo eine spanische Variante des französischen Vorbilds, so führt diese modische Regel im Deutschen bei den kleineren Dichtern zur poetischen Affektion, so dass also nur große Dichter wie Andreas Gryphius dieses Versmaß „natürlich“ benutzen können. Deutschsprachige Versmaße sind vor allem der Trochäus und der Jambus. Goethe und Schiller verstehen unter antikem Versmaß den jambischen Trimeter.

„Faust“ – das Volksbuch, Marlowes „Faustus“ und das Puppenspiel von Karl Simrock

Die Puppenspiele zum „Faust“-Stoff zeigen eine literarische Tradition, die bis in die Epoche des Barock zurückreichen. Im Jahr 1587 erscheint das anonyme Volksbuch „Historia von D.Johann Fausten“, eine Sammlung von Anekdoten und Disputationen über zeitgenössische religiöse und naturwissenschaftliche Fragen in Frankfurt am Main bei dem Drucker Johann Spies. Zeitlich unmittelbar darauf wird dieses Volksbuch ins Englische, Holländische und andere Sprachen übersetzt und von dem englischen Dramatiker Christopher Marlowe als „Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus“ bearbeitet und erstmals 1594 auf dem Theater gespielt. Marlowes Theaterstück gelangt mit den vagierenden Truppen der Englischen Komödianten nach Deutschland und wird zum Vorbild für die Puppenspiele vom Dr.Faust ab dem Barock.

Aus dem Jahr 1598 soll aber auch eine lateinische Bearbeitung des Volksbuchs bestehen: „Justi Placidii: Infelix prudentis. 1598“. Der Herausgeber des Jahres 1847, Budik, kommentiert dazu: „*Unstreitig ist dieses (Spiel) in lateinischen Jamben verfasste Trauerspiel das erste, das uns die Schicksale Fausts in dramatischer Form vorführt. Im ganzen hat das Gedicht (Drama) die Nichtachtung der Nachwelt verdient, aber einige Stellen darin sind wahre Perlen*“ (zit. nach: Doktor Johannes Faust, hersg.v. Robert Petsch, Leipzig: Reclam o.J., pag.7). Obwohl gerade auch dieses Stück in die Tradition des lateinischen Schul- und Reformationsdrama passen würde, ist doch der Text unbekannt.

Das Volksbuch gehört in die Kategorie des Epos: Der Autor erzählt die 68 Disputationen und Anekdoten. Marlowes Bearbeitung und die Puppenspiele gehören in die Kategorie Drama: Schauspieler und Puppen spielen die Handlung. Erzähltexte (ohne Handlung wie die Disputationen) müssen entweder in der dramatischen Bearbeitungen wegfallen oder von den Figuren berichtet werden, nicht von einem Erzähler. Das Volksbuch gliedert sich in Kapitel, die Dramen in Akte und Szenen.

Alle dieses Texte verbindet ein (Faust biographisches) Schema: *Der mit seinem Leben unzufriedene Faust beschwört den Teufel Mephisto, schließt mit ihm einen Pakt und reist mit ihm an den Hof des Papstes und des Kaisers, wo er Gestalten aus der Antike herbeizaubert. Kurz vor seiner Höllenfahrt soll Faust seinen Pakt bereuen. Er kann es nicht und fährt mit den Teufeln zur Hölle.*

Die Unterschiede zwischen dem epischen Volksbuch von 1587 und Marlowes Tragödie und den Puppenspielen bestehen vor allem in den (komischen) Figuren: Während einige Figuren in allen Texten identisch sind: Faust, Mephistopheles, Helena, Studenten, Professoren treten bei Marlowe zusätzliche Rollen (papeles) auf: Marlowe: der Chor, Fausts Freunde German Valdes und Cornelius, Fausts Diener Wagner, Hanswurst, Robert und Richard, der Wirt, die Teufel Luzifer und Beelzebub, der gute und der böse Engel, den allegorischen sieben Todsünden, Puppenspiele: Kasperle, Gretl seine Frau, Don Carlos, die höllischen Geister: Auerhahn, Asterot, Megära, Haribax, Polümor, Asmodeus, Vitzliputzli und Xerxes, Fausts Schutzgeist, 2 Frauenzimmer und die Erscheinungen: König Salomon, Simson und Delila, Judith und Holofernes, Goliath und David und Helena. Die Kaiser heißen: im Volksbuch: Karl V., bei Marlowe: kein Name, im Puppenspiel tritt statt eines Kaisers ein Herzog von Parma auf.

Im Volksbuch und bei Marlowe heißen die Erscheinungen auf Kaiserhof: Alexander der Große und seine Gemahlin. Im Puppenspiel die schon genannten Erscheinungen.

Nicht im Volksbuch, aber bei Marlowe und im Puppenspiel treten (komische und dämonische) Figuren auf, die als solche komischen Rollen von den Autoren konzipiert sind: Hanswurst, Robert und Richard, Kasperle. Im Volksbuch und bei Marlowe sind die Berufe Wirt, Rosstäuscher, Fuhrmann, Bauer Karikaturen der zeitgenössischen Gesellschaft. Allegorien wie die guten und bösen Engel und die Todsünden wohl als Figuren aus den mittelalterlichen Spielen finden sich bei Marlowe. Die Puppenspiele zeigen eine wachsende Tendenz der Anzahl von Teufeln. Ein Chor tritt nur bei Marlowe auf.

Während das Volksbuch und auch Marlowes Tragödie, später Lessings Faust-Fragmente (1758), Goethes „Faust I und II“ und die späteren Romane und Theaterstücke Fausts Tragödie in den Vordergrund der Handlung stellen, stehen in den Puppenspielen als Volkstheater auf dem Jahrmarkt die lustige Figur des Kasperle, Pickelhäring etc. in den Vordergrund, so dass die ursprünglich tragische Figur des Faust in den Hintergrund gerät. Besonders drastisch und komisch dürften in den Puppenspielen Kasperles (politische) absurde Monologe und Aktionen sein, so dass also die Tragödie zur Farce oder Satire wird. Dem Sensationsgeschmack des Jahrmarkts-Publikums dürfte vor allem Fausts Höllenfahrt entsprechen, die mit viel Donner und Geschrei der Teufel und Fausts inszeniert werden. Diese Puppenspiele sind textlich regional unterschiedlich: Eine Szene „Faust und sieben Geister“ und Karl Simrocks Bearbeitung (II,1) entsprechen der fragmentarischen ersten Szene von Lessing, wo Faust die Teufel nach ihrer Geschwindigkeit auswählt. Das Ulmer Puppentheater „*Doktor Johann Faust*“ und das fränkische Puppenspiel „*Johann Doktor Fausts Höllenfahrt*“ dürften regional bekannte Szenen wiedergeben. **Karl Simrocks** Bearbeitung (1846), also nach Goethes Tod (1832), aus verschiedenen früheren Spielen solcher Volkspuppenspieler wie Schütz und Geißelbrecht erscheint als ein regelmäßiges Drama, als wäre es keine germanistische Rekonstruktion, sondern ein Originaldichtung.

Ein Puppenspiel, das Lessing möglicherweise auf einem Jahrmarkt gesehen hat, gehört mit Goethes Drama in die mittelalterliche Tradition der „Theophilus“-Spiele. *Hierin fährt Theophilus nicht zur Hölle, sondern wird wie Goethes Faust erlöst. In Lessings Fragment II werden die Teufel erfolglos in die Hölle zurückgeschickt.*

Auch Goethes „Faust“ ist bis auf das Ende des 2. Teils dem Volksbuch von 1587 sehr nahe: Faust beklagt hier wie da seine Frustration, schließt mit Mephistopheles den Pakt, reist mit ihm an den Hof des Kaisers und zaubert Schemen der Antike herbei, liebt Helena und wird schließlich von Gretchen als Mater dolorosa erlöst. Im Kapitel 10 gibt es statt Gretchen eine farblose Begegnung mit einer Namenlosen. Das Faust-Handlung bei Goethe ist nicht religiös-didaktisch determiniert oder sogar fatalistisch wie der Faust des Volksbuches, sondern bestimmt durch Fausts Aktivität und Gottvaters Zustimmung zu Fausts Wissens- und Tatendrang. Hieraus ergibt sich Fausts Erlösung, wenn auch der Faust Goethes unmoralisch-unethischer krimineller ist als die Faustfiguren der Tradition.

Einige grundlegende Bemerkungen zu Goethes „Faust I und II“

Johann Wolfgang von Goethes „*Faust I*“ ist eines der bekanntesten Dramen der Weltliteratur, sein „*Faust II*“ ist eines der unbekanntesten.

Goethe hat schreibt fast sein ganzes Leben an diesem Werk, beginnend damit schon um 1773 als Student in Straßburg. 1806 erscheint die dritte und endgültige Fassung des „*Faust I*“. Gleichzeitig arbeitet er schon jetzt am „*Faust II*“ und beendet ihn kurz vor seinem Tod im Jahre 1832.

Goethes Arbeit an seinem Drama wächst also durch fast alle Epochen seines Lebens und Stadien seiner künstlerischen Entwicklung: ungefähr 60 Jahre. Die früheste Beschäftigung mit der „*Faust*“-Gestalt seiner Kindheit (1754) erwähnt der Autor in seiner Autobiographie „*Dichtung und Wahrheit*“ (10. und 12. Buch) und am Beginn von „*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*“ (1. Buch), wo **Goethe** indirekt erwähnt, dass er in den frühen Jahren *Faust-Puppenspiele* gezeigt habe. Diese autobiographischen Mitteilungen stammen (wie auch andere über **Goethes** Beschäftigung mit dem Stoff) erst aus den 1770er/ 1780er und 1810er/ 20er Jahren, sind also mit Vorsicht zu lesen, wie viele autobiographische Äußerungen **Goethes**.

Die erste schriftliche Kenntnis der Figur findet sich in der 1. Fassung des Dramas „*Die Mitschuldigen*“ (1768) des 19-jährigen Leipziger Studenten. Immer wieder betont er in seinen Briefen, wie lange er sich schon mit seinem Stoff beschäftige, nämlich seit seiner Kindheit und Studentenzeit in Leipzig und Straßburg. 1794-1805 begleitet **Friedrich von Schiller** in ihrem berühmten Briefwechsel **Goethes** Beschäftigung mit dem Drama. Eine Aufzählung von Zeitgenossen (**Dichtern, Freunden, Goethes Sekretären, Herzog Carl August und seine Mutter Anna Amalie**), die am Zustandekommen dieses Riesenwerks (12.111 Verse, Schöne) irgendwie beteiligt sind, würde ungefähr 50 Personen umfassen. Im übrigen ist unbekannt, ob **Goethe** das Volksbuch aus dem Jahr 1587 kannte. Er erwähnt nicht einmal, welches „*Faust*“-Puppenspiel er in seiner Frühzeit in Frankfurt und Straßburg gesehen hat. In „*Dichtung und Wahrheit*“ (10. Buch, 1813) für das Jahr 1770 erwähnt er zu einem Treffen mit **Herder**: „*Die bedeutende Puppenspielfabel (des Faust) klang und summt gar vieltönig in mir wider*“.

Zeugnisse seines besonderen Anliegens „*Faust*“ sind die drei Fassungen des „*Faust I*“ (*der Ur-Faust, das Faust-Fragment und die „Tragödie*) und seine intensive Beschäftigung mit dem „*Faust II*“. Über den endgültigen Text hinaus zählt die Ausgabe der „*Paralipomena*“ (von **Goethe** im Drama nicht verwendete Materialien) von **Anne Bohnenkamp**, 1994, über 200 handschriftliche Fragmente, die „nur“ Entwürfe darstellen (S.103-805).

In *Gesprächen, Briefen und Tagebüchern* finden sich (unzählige) Bemerkungen **Goethes** beziehungsweise von Korrespondenten und Gesprächspartnern. Die kritische Ausgabe des „*Faust I und II*“ wie etwa die von **Albrecht Schöne** (Insel-Ausgabe, 2 Bände, 1994/ 2003) beträgt rund 2.000 Seiten. Eine aktuelle Ausgabe könnte 3-4 Bände umfassen, wenn sie alle Texte samt *Briefen, Gesprächen, autobiographischen Zitaten und Tagebüchern* enthielte.

Goethes lebenslange Beschäftigung mit seinem Drama, freilich auch mit längeren Schaffenspausen, bedeutet, dass „*Faust I und II*“ die dramaturgische Formen des „*Sturm und Drang*“ der 1770er Jahre spiegelt, des „*Klassizismus*“ der Folgejahre und erhebliche Spuren der „*Romantik*“ des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts, sogar eines Goetheschen Mittelalterverständnisses und Barocks. Wir haben in den letzten Vorlesungen über die Einflüsse der dramaturgischen Formen **William Shakespeares** im *Sturm und Drang* und der

klassizistischen französischen Interpreten des **Aristoteles** gesprochen. Welchen großen Wert auf die Form über den Inhalt hinaus der Dichter legt, zeigen deutlich die oben erwähnten schriftlichen Zeugnisse der „*Paralipomena, Briefe, Tagebücher und Gespräche*“. Die folgende Synopse zeigt **Goethes** Verwirklichung dieser dramaturgischen Formen:

Faust I

Zueignung
 Vorspiel auf dem Theater
 Prolog im Himmel
 Nacht (Fausts Studierzimmer)
 Szene Erdgeist
 Szene mit Wagner
 Vor dem Tor
 Studierzimmer (Beschwörung)
 Studierzimmer (Pakt)
 Schülerszene
 Auerbachs Keller
 Hexenküche
 Straße (Gretchenszene)
 Gretchens Zimmer (I)
 Spaziergang
 Der Nachbarin Haus I
 Straße
 Garten(Marthens Haus II)
 Ein Gartenhäuschen (III)
 Wald und Höhle
 Gretchens Stube (II)
 Marthens Garten (IV)
 Am Brunnen
 Zwinger
 Straße vor Gretchens Tür
 Dom
 Walpurgisnacht
 Walpurgisnachtstraum (Oberon)
 Trüber Tag
 Nacht, Offen Feld
 Kerker

Faust II

I,1 Anmutige Gegend
 I,2 Kaiserliche Pfalz
 I,3 Lustgarten
 I,4 Finstere Galerie
 I,5 Hell erleuchtete Säle
 I,6 Rittersaal (Phantome)
 II,1 Gotisches Zimmer (Fausts Studierzimmer)
 II,2 Laboratorium
 II,3 Klassische Walpurgisnacht
 II,4 Felsbuchten des Ägäischen Meers
 III,1 Vor dem Palast des Menelas zu Sparta
 III,2 Innerer Burghof de Mittelalters (V.9127)
 IV,1 Hochgebirg
 IV,2 Auf dem Vorgebirg
 IV,3 Des Gegenkaisers Zelt, Thron
 V,1 Offene Gegend
 V,2 Palast
 V,3 Tiefe Nacht
 V,4 Mitternacht
 V,5 Großer Vorhof des Palasts
 V,6 Grablegung
 V,7 Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde
 (Faust +)

Auf der Synopse ist leicht erkennbar, dass „**Faust I**“ in Szenen, aber „Faust II“ in Akte und Szenen gegliedert ist. Das bedeutet, dass **Goethe** einer Szeneneinteilung des *Sturm und Drang* hält, aber nicht an den Dramenaufbau der klassizistischen französischen Tragödie, die ja die Poetik des **Aristoteles** interpretieren will. Die jeweilige Länge der Akte und Szenen ist quantitativ keineswegs ausgeglichen, sondern richtet sich nach den jeweiligen Inhalten.

In Bezug auf die drei Einheiten der französischen Klassizisten ist die Handlung: Fausts Streben nach Vervollkommnung: „*zu wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält*“ eingehalten, aber nicht in einem relativ kurzen Zeitraum (1 Tag) sondern mindestens 80 Jahren:

Faust zunächst als Gelehrter (mittleren) Alters, dann als Junger Mann und schließlich als Hundertjähriger. Die Zeitreise führt Faust aus seiner Gegenwart (Ende des Mittelalters) ins klassische Griechenland (Helena) und schließlich in die Zukunft (Elysium). Im Volksbuch stirbt Faust in einem unbestimmten Alter nach Ablauf seiner Vertragsfrist von 24 Jahren.

Am wenigsten eingehalten ist die Einheit des Ortes, weil *Faust* ja die ganze „Welt“ (das Universum) kennenlernen will:

26

Faust I: die Universitätsstadt (Wittenberg), Fausts Studierzimmer, Auerbachs Keller in Leipzig als einzigen „konkreten“ Ort, Marthens Haus und Garten, Straßen, die freie Natur, die Hexenküche, den Blocksberg im Harz (Walpurgisnacht), den Dom, den Kerker;
Faust II: den Kaiserhof (Innsbruck), Fausts Studierzimmer und Laboratorium, Griechenland (Sparta), die mittelalterliche (deutsche) Burg, das Hochgebirg, die Bergschluchten und schließlich das „Elysium“. Im Volksbuch lernt Faust viele irdische Orte, das Universum und die Hölle kennen.

Obwohl Goethe den ersten Teil seines Dramas eine „Tragödie“ nennt, stirbt der Protagonist Faust hier nicht, Gretchen nur mittelbar. Im zweiten Teil stirbt der Protagonist Faust friedlich, wird aber nicht vom Teufel geholt, sondern sein Leichnam von „himmlischen Scharen“ ins „Elysium“ erlöst.

Wenn bei Aristoteles die Handlung die Tragödie bestimmt, ist es bei Goethe der Protagonist nur bedingt: Der Herr im „Prolog im Himmel“ (*Faust I*) lässt Mephistopheles sein Experiment mit Faust machen, ja, er betrachtet den Teufel als treibende Energie, denn „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst“ (*Faust I*, Vers 328f.). Ist Faust überhaupt „tragisch“? Eindeutig ist, dass er unter dem Schutz des Herrn (Gott) sein Ideal der Erkenntnis bestimmend verfolgt und schließlich erlöst wird. Wenn er aber geistig seinen irdischen Tod „überlebt“ und erlöst wird, muss diese Tatsache aber nicht „Komödie“ bedeuten: Insofern nimmt Goethes Drama eine Sonderform ein – es ist Schauspiel, wenn nicht wegen der sehr großen musikalischen Anteile (Chöre) szenisches Oratorium. Das Volksbuch ist eine Art Klein-Epos mit dem bekannten Schluss: der Höllenfahrt. Eine wichtige Frage ist, ob Goethes Faust – wie der des Volksbuches – an Gott zweifelt und deshalb nicht gerettet werden kann.

Die Goethe-Germanistik hat Goethes Faust mit dem Hiob des Alten Testaments verglichen. Faust ist aber im Sinne einer monotheistischen Religion kein religiöser Mensch. Sein Verzicht auf seinen Freitod (*Faust I*, V.720ff.) ist offenbar eine „bloße“ Kindheitsreminiszenz. Wird er überhaupt von dem „Herrn“ geprüft, und besteht er überhaupt eine „Prüfung“? Faust verwirklicht sich selbst und sein Ideal, nur unterstützt von Mephistopheles, den Faust als Instrument gebraucht. Mephistopheles ist der Verlierer (*Faust II*, V.11.832). Die Modernität des Goetheschen Dramas beruht unter vielen anderem gerade darauf, dass der moderne Mensch wie der der Renaissance in seiner Selbstverwirklichung positiv bejaht wird und nicht wie der Faust der literarischen Tradition der Reformation sich gegen Gott durch seinen Unglauben versündigt. Die andere mittelalterliche literarische Tradition etwa der „*Theophilus*“-Spiele kennt ja die Erlösung des Protagonisten durch die Muttergottes Maria, bei Goethe als Mater gloriosa, die Gretchen als eine der Bűßerinnen um Gande für Faust bittet: „*Neige, neige ... Dein Antlitz gnädig meinem Glück. Der früh Geliebte (=Faust) nicht mehr Getrűbte er kommt zurück*“ (*Faust II*, Vers 12.69ff.).

Ein besonderes stilistisches Element ist Goethes Sprache. An Schiller schreibt er, dass Entwürfe zum Faust in Prosa geschrieben seien, diese Prosa aber zu brutal sei und er diese Szenen versifizieren müsse. Im „Faust“ finden sich nur wenige Prosa-Stellen: die Szene „Trüber Tag, Feld“ (Faust I, zwischen V. 4.398 und 4.399). Die von Goethe im „Faust“ benutzten Versmaße reichen vom goetheschen Knittelvers (ursprünglich aus der Zeit des Hans Sachs), über den Madrigal-, Blank- und Endecasilabo-Vers bis zum Hexameter und Volksliedvers.

Qualifikationen (2014-II)

Nunez Calzada, Daniela Itandehui „Hans Sachs“:	10
Kenntnisreich Arbeit, umfangreiche Zitate, nur wenig Bibliographie im Text als Fußnoten,. Deutsch ganz gut.	
De Gante, Renata „Andreas Gryphius und seine Trauerspiele“	8
Die Arbeit besteht zum überwiegenden Teil (80%) aus umfangreichen Zitaten, nicht aus eigenem Text.	
Francisco Gutierrez, Ana Leticia “Soziale Aspekte von Tragödie ...”	9
Relativ kenntnisreiche Arbeit, technisch nicht besonders, Bibliographie umfangreich, aber nicht als Zitate und Fußnoten im Text. Deutsch akzeptabel, wenn nicht abgeschrieben.	
Vertiz Cruz, Andrea “Soziale Aspekte von Tragödie ...”	10
Kenntnisreich, relativ klar gegliedert, umfangreiche Bibliographie, aber nicht in der Arbeit als Fußnoten. Akzeptables Deutsch.	
Gonzalez Salazar, Francisco: „ Soziale Aspekte von Tragödie ...“	10
Kenntnisreiche und technisch ordentliche Arbeit bei knapper Bibliographie. Leider wenige Zitate. Ganz gutes Deutsch.	
Pineda Hernandez, Sergio: „ Hrotsvith von Gandersheim ...“	8
Die Arbeit ist nicht wissenschaftlich, sondern eher ein Essay, der noch dazu in weiten Teilen als abgeschrieben (ungewöhnliches Vokabular!) erscheint. Technisch: Die Bibliographie taucht im Text kaum auf als Zitate, Fußnoten etc.	
Suarez Pascal, David „Andreas Gryphius „Herr Peter Squenz ...“	10
Eine durchaus konzise, logische und technisch versierte Arbeit mit klarer Ordnung und Übersicht. Es kann leider nicht sicher das besonders gute Deutsch als abgeschrieben definiert werden.	
Bolanos Caceres, Andoni Javier (kein Titel, aber: ?Antikes Theater?)	8
Die Arbeit wirkt unorganisiert (ohne wirklichen Schluss), mit vielen Zitaten (Fußnoten), zu kurzer Bibliographie (2 Ttel), teilweise abgeschrieben. Sie wirkt aufgeblät (2. Hälfte)	
Saldana Chavez, Ana Belen „Soziale Aspekte von Tragödie ...“	10
Eine sehr ordentliche, kenntnisreiche und technisch korrekte Arbeit. Sehr gutes Deutsch, wenn n icht abgeschrieben.	
Lopez, Correa, Karina: (kein Titel: aber ?Reuchlin „Henno“?)	8
Am Thema vorbei:keine Analyse, nur Inhaltsangabe. Zuviel allgemeines Material, wenig Thema; Große Teile offenbar abgeschrieben, alsokein eigene Leistung.	
Pantoja Hernandez, Andrea Carolina „Trauerspiel und Gryphius“	7
Kein wissensreicher Text, unübersichtlich inhaltsarm. Warum Gryphius Gedicht? Text wohl weitgehend abgeschrieben.. Bibliographie nicht im Text.	
Zenteno Ortiz, Leilani: „Andres Gryphius und seine Trauerspiele“	7
Keine sehr fleißige Arbeit. Technisch keine Zitate, Fußnoten etc. Bibliographie also auch nicht Im Text enthalten. Schwaches Deutsch.	
Salgado Santiago, Alma Edith „Zwei Hans Sachs Fatsnachtsspiele“	10
Sehr kenntnisreiche und analytisch gute Arbeit, gute Zusammenfassungen, technisch noch etwas Unausgereift (Fußnoten, Bibliographie etc.). Gut verständliches Deutsch, wohl nicht abgeschrieben?	
Garcia Rodriguez, Laura Denisse: „Soziale Aspekte von Tragödie ...“	9
Die Arbeit ist sehr umsichtig geschrieben (historische Kontexte Europas). Für eine Arbeit zur deutschen Literatur ist sie zu knapp. Das Deutsch wirkt manchmal abgeschrieben.	
Teran Martinez, Bruno „Das anonyme „Antichristspiel“ ...“	9
Die Arbeit erscheint ein bisschen chaotisch. Technisch (Aufbau, Zitate etc.) unbeholfen. Die Bibliographie ist zu umfangreich und in der Arbeit kaum benutzt. Und wenn, dann durchgehend nicht zitiert . Das Deutsch erscheint öfters abgeschrieben.	
Leal Gomez, Diego Armando: „Aristoteles, die Wiederentdeckung – Opitz“	10

Sehr inhalts- und kenntnisreiche Arbeit in sehr gutem Deutsch.

Garcia Cardenas, Jose Rodrigo: „Die Liene zwischen Tristan und Isolde“ 7
Das Thema war in diesem Semester nicht gefragt und daher nicht gegeben. Das ist keine wissenschaftliche Arbeit, sondern eher ein Essay. Die Bibliographie wird kaum benutzt, kaum Zitate. Relativ gutes Deutsch.

Lopez Siemers, Janathan: „Luther und sein Einfluss auf das dt.Theater“ 10
Eine sehr inhaltsreiche und intensive Arbeit. Gute Zitat- und Arbeitstechnik. Gutes Deutsch

Delgado Arzate, Ximena „Hrotsvitha von Gandersheim“ 9
Fleißige Arbeit mit wesentlichen Inhaltsangaben. Wenige Zitate. Akzeptables Deutsch.

Soriano Calderon, Brenda: Das protestantische Reformationsdrama“ 7
Thema „Dramar“ nicht behandelt: Luther, Erasmus und Opitz. Bibliographie nicht benutzt. Und unprofessionell.

Garcia Martinez, Irving David „Eine Komödie ... Reuchlin“ 8
Nur Inhaltsangabe mit Zitaten. Aristoteles und Opitz – keine französischen Klassiker mit Einfluss auf Opitz. Das Deutsch ist fast unverständlich/ schlampige Orthographie!

Fernandez Vilchis, Mauricio: „Hans Sachs und seine Fastnachtsspiele“ 10
Text in meine Bibliothek. Gute Zusammenhänge und Übersichten. Gute Analyse. Fleißige Arbeit!
Sehr gutes Deutsch!

Arizmendi Guzman, Mario Cesar: „Andreas Gryphius „Herr Peter Squenz“ 9
Die Arbeit ist sehr kurz und eigentlich nichts mehr als ein Essay, keine wissenschaftliche Arbeit. Es wird zu wenig zitiert, und die Bibliographie ist eigentlich nicht benutzt. Zuwenig Text zu groß geschrieben (14 Punkt)

Pesquera, Andrea Young „Die Präsenz von Frauen im Theater“ 8
Dieses Thema hatte ich nicht gestellt. Darüber hinaus behandelt die Arbeit wohl die angebliche soziale Stellung der Frau, aber kaum auf dem Theater. Es wird nur aus 3 Büchern **referiert**. Das Deutsch ist weitgehend unverständlich.

Seminar Semestre VII**Themen und Motive der deutschsprachigen Literatur von Goethe bis Brecht**

1. Einführung: Thematische und motivische Traditionen der deutschsprachigen Literatur von der Antike bis in die heutige Moderne
2. Johann Wolfgang von Goethes Bild von der Antike und dem Mittelalter
3. Goethe: Sturm und Drang, Klassizismus und Romantik
4. Goethes „Faust“ in der Tradition vom Volksbuch bis Thomas Mann
5. Goethe und Schiller – der Briefwechsel
6. Die Romantik: Novalis, Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff, E.T.A.Hoffmann
7. Heinrich von Kleist und Friedrich Hölderlin: Dramen
8. Friedrich Hebbel und Franz Grillparzer: Dramen
9. Georg Büchner, Christian Dietrich Grabbe, Johann Nepomuk Nestroy
10. Heinrich Heine und die Literatur um 1848
11. Realismus I: Wilhelm Raabe, Gottfried Keller, Adalbert Stifter, Eduard Mörike, Wilhelm Busch
12. Realismus II: Theodor Fontane
13. Naturalismus: Gerhart Hauptmann
14. Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Robert Musil, Frank Wedekind
15. Expressionismus: Ernst Barlach, Gottfried Benn, Alfred Döblin, Else Lasker-Schüler, Ernst Toller, Georg Trakl, Hermann Hesse, Thomas Mann
16. Bertolt Brecht, Anna Seghers, Heiner Müller

Seminar Semestre V**1000 Jahre Theatergeschichte von den Anfängen bis Bertolt Brecht**

1. Das antike Theater im Mittelalter und Humanismus/Renaissance
2. Das Theater der englischen und italienischen Vaganten
3. Das Theater im Barock
4. Das Theater des Sturm und Drang und des Klassizismus
5. Goethes „Faust“
6. Das Theater der Romantik
7. Theater aus dem Ausland: Frankreich und Spanien
8. Das Theater des Realismus: Friedrich Hebbel
9. Theater und Patriotismus (1870/71)
10. Das Theater des Naturalismus: Gerhart Hauptmann, Ludwig Anzengruber
11. Anti-Naturalismus: Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind
12. Theater des Expressionismus: Georg Kaiser, Carl Sternheim, Fritz von Unruh
13. Das neue Theater: Bertolt Brecht, Carl Zuckmeyer, Max Mell, Marieluise Fleißer
14. Der expressionistische Film
15. Nach dem 2. Weltkrieg: Wolfgang Borchert, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Rolf Hochhuth, Heiner Müller, Peter Weiss

