

Hrotsvithas Dramen und Terenz. Diese Problematik in *Abraham*

Autor: Antonio González Caballo

Tutor: Manuel Montesinos Caperos



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN ESTUDIOS ALEMANES

Trabajo de Fin de Grado

**Hrotsvithas Dramen und Terenz.
Diese Problematik in *Abraham***

Alumno: Antonio González Caballo

Tutor: Manuel Montesinos Caperos

Salamanca, 2016

Inhaltverzeichnis

Einleitung	2
Erstes Kapitel: Hrotswitas Dramen und das „non recusavi illum imitari dictando“	4
Zweites Kapitel: <i>Abraham / Lapsus et conversio</i>	
<i>Mariae Neptis Habrahae Heremicolae</i>	9
<i>Argument</i>	9
<i>Kleine strukturelle Analyse</i>	9
<i>„Imitatio Terentii“: Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten ..</i>	11
Schlussfolgerung	15
Bibliographie	16

Einleitung

Die Nonne Rotsvitha ist die Autorin der bemerkenswertesten lateinischen Dichtungen des 10. Jahrhunderts. Ihre Lebensdaten (ca. 935 – nach 973, vielleicht ca. 1000) und Herkunft sind wenig bekannt. Mindestens weiß man, dass sie während der Regierungszeit Ottos I. (936 – 973) lebte, und es ist ihre Freundschaft mit Gerberga (940 – 1001), Äbtissin vom Stift Gandersheim, auch bekannt (vid. Kartschoke 1990, 176).

Obwohl man von einer ‚Ottonischen Renaissance‘, in Analogie zur karolingische, nicht sprechen kann – „die ottonische Renaissance wiederholte hier die karolingische in kleinerem Maßstab“ (Berschin 1980, 213)–, gibt es zwar eine breite Rezeption antiker Literatur in den Klosterschulen. Solche ist der Fall von Rotsvitha, die auf Latein schreibt (Vid. Kartschoke 1990: 175), denn „das Latein wird nur zur Gelehrtensprache und bleibt es während des ganzen Mittelalters“ (Curtius 1948, 33).

Das Stift Gandersheim liegt in Bad Gandersheim, in Niedersachsen nördlich von Göttingen. Hrotsvithas letztes und historisches Poem, *Primordia coenobii Gandeshemensis*, erzählt die Geschichte dieses Stiftes; es besteht aus 594 leoninischen Hexametern, in denen die letzte Silbe des Hemistichs mit der Schlußsilbe reimt.

Das Stift wurde 852 von Liudolf und seiner Frau, Ottos‘ Vorfahren, gegründet. Kirche und Reich waren zusammen, das war die Normalität: „Sacerdotium und Imperium sind oberste Weltämter. Die Zusammenarbeit der beiden bleibt bis ins 11. Jahrhundert hinein der Normalzustand“ (Curtius 1948, 34). Nur konnten Frauen aus adeligen Familien dieses Stift betreten, deshalb musste Hrotsvitha zu einer aristokratischen Familie gehören.

Gandersheim war ein unabhängiges Stift, wo seine Mitglieder die bedenediktinen Vorschriften, wie die Insassen eines Klosters, befolgten. Intellektuelles Ideal und soziales Höflichkeitsideal verbanden sich bei den Mitgliedern von Gandersheim, die entweder Nonnen oder Kanonissinnen –die mehr Freiheit genossen–, sein konnten:

They could retain their private fortune, have their own servants and buy their own books, they could entertain guests, come and go without special difficulty. If they chose to leave Gandersheim permanently, in order to marry, no stigma was attached (Dronke 1984, 56).

Die Spezialisten halten für eine Kanonissin Hrotsvitha, die wahrscheinlich in Ottos I. Hof Unterrichte aus Raterius von Veron bekam, da es zwischen ihren Reimprosa Parallelismus gibt (vid. Dronke 1984, 88): Dank diesen Kontakten und der intellektuellen Atmosphäre des Stiftes erreichte sie eine perfekte Beherrschung des Lateins.

Ihre literarischen Werke sind Verslegenden (*Maria, Ascensio, Gongolfus, Pelagius, Theophilus, Basilius*, wo das Thema des Vertrags mit dem Teufel erstmal erscheint, *Dionysius* und *Agnes*), zwei historische Hexameterepen (*Gesta Ottonis* und das erwähnte *Primordia coenobii Gandeshemensis*) und sechs Lesedramen (*Liber secundus*). Sie versuchte, den christlichen Lesern etwas moralisch Akzeptables statt der bösen heidnischen Werke zu geben (vid. Wilson 1984, 32). In ihrem Theater dramatisiert sie alte hagiographische Geschichten.

Obwohl das religiöse Schriftum in Hrotsvithas Werk am wichtigsten ist: christliche Dichtung (Prudentius vor allem), Prosa-Autoren (Kirchenväter, Boethius), Glossarien, gibt es auch Zitate der römischen Dichter (Vergil, Ovid und Terenz) (vid. Homeyer 1970, 8). Selbstverständlich ist der christliche Einfluss viel größer: Die Kirchensprache hat Hrotsvithas Diktion geformt, wo es Ausdrücke, die aus der Liturgie stammen, gibt. Biblische und christliche *Topoi* sind in ihrem Werk ebenso zahlreich (vid. Homeyer 1970, 12f.).

Von seinem Tod bis zum Ende 15. Jahrhunderts wird sie für eine Unbekannte gehalten. Ende dieses Jahrhunderts entdeckte der Humanist Konrad Celtis Hrotsvithas Werke: sie waren innerhalb eines Codex in der Bibliothek des Benediktinerklosters Sankt Emmeram in Regensburg.

Die Rezeption war bei den deutschen Humanisten dieser Zeit enthusiastisch, denn „she ist the first known dramatist of Christianity, the first Saxon poet, and the first woman historian of Germany“ (Wilson 1984, 30). Ihr Ruf und Studien über ihr Werk verbreiteten sich ab dem 19. Jahrhundert, aber ihre größte Verbreitung findet im 20. Jahrhundert statt.

Über Hrotsvitha und ihre Werke gibt es eine zahlreiche Bibliographie. Marco Giovini stellt in seinem Buch (vid. Giovini 2003, 186 - 191) eine große Sammlung dieser Bibliographie dar.

In dieser Arbeit werden die Dramen nur –die Problematik der Nachahmung des Terenz vor allem– im ersten Kapitel behandelt. Danach im zweiten Kapitel wird das Drama *Abraham* analysiert und wird man sehen, ob es Spuren der römischen Schriftsteller hat.

(Der Name dieser Autorin wird mit verschiedenen Formen zitiert. In dieser Arbeit verwendet man die Nennung, die bei Helene Homeyer erscheint, da man für die Texte diese Ausgabe benutzt hat; außerdem ist er ihr Name auf Latein. In den direkten Zitaten hat man selbstverständlich die vom Spezialisten verwendete Form respektiert).

Erstes Kapitel: Hrotsvithas Dramen und das „non recusavi illum imitari dictando“

Hrotsvitha hat sechs Dramen geschrieben, wie Terenz, aber sie sind kürzer. Diese Dramen werden normalerweise durch einen einzigen Namen genannt oder zitiert, aber das sind ihre originelle Titel nicht. Da die Komödien bei Terenz auch einen einzigen Namen haben (*Andria*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus*, *Phormio*, *Hecyra*, *Adelphoe*), stellt diese kurze Nennung eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Vorbild dar. Die beiden unterschiedlichen Nennungen sind:

<u>Kurze Nennungen</u>	<u>Originelle Titel</u>
<i>Gallicanus I und II</i>	<i>Conversio Gallicani principis militiae</i>
<i>Dulcitus</i>	<i>Passio sanctarum virginum Agapis, Chioniae Et Hirenae</i>
<i>Calimachus</i>	<i>Resucitatio Drusianae et Calimachi</i>
<i>Abraham</i>	<i>Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae Heremicolae</i>
<i>Pafnutius</i>	<i>Conversio Thaidis Meretricis</i>
<i>Sapientia</i>	<i>Passio sanctarum virginum Fidei, Spei et Karitatis</i>

Die Dramen sind in Reimprosa verfasst, die rhythmische Verwandtschaft mit der Liturgie aufweist. Reimträger ist die letzte Silbe; meist folgen einander zwei Kola, deren Länge ungleich ist; der Ton steht auf der Reimsilbe (vid. Homeyer 1970, 24).

Man hat kritisiert, dass ihre Dramen nicht Dramen in unserem Sinne sind, aber man muss berücksichtigen, dass die Autorin eine andere Konzeption hatte: In ihrer Konzeption bildeten die Konflikte zwischen menschlicher Leidenschaft und göttlicher Ordnung die dramatischen Elemente (vid. Homeyer 1970, 25).

Heutzutage wird es allgemein anerkannt, dass ihre Dramen Lesedramen waren, aber sie können dargestellt werden und so ist es ab Ende 19. Jahr. geschehen: 1889 fand die erste Aufführung (*Abraham*) durch Marionetten statt.

Bevor das Problem der terentianischen Nachahmung zu betrachten, wird eine andere wichtige von manchen Spezialisten ausgedrückte Analyse –die epischen Züge dieser Dramen– kurz präsentiert. Bei Eric Michalka liest man, dass Hrotsvithas Dramen in der Tradition des didaktischen Theaters stehen, dass die Übereinstimmungen, die Brechts Schaffen mit dieser Gattung verbinden, tief reichen: „Da Hrotsvit mit Hilfe von Beispielgeschehen einen Zustand –und nicht ein einmaliges Ereignis– deutlich machen

will, müssen ihre Dramen zwangsläufig epische Züge aufweisen“ (Michalka 1968, 20f.). Hrotsvitha betrachtet ihr Schaffen als ein Dienst ihres Glaubens, daher ist seine Funktion mehr ‚*prodesse*‘ als ‚*delectare*‘ (vid Michalka 1968, 52). Und in diesem Sinne sagt K.M. Wilson:

The popularity and effectiveness of Brecht's epic theater have accustomed modern audiences to didactic and schematized stage presentations, thereby preparing the way for an understanding and appreciation of Hrotsvit's plays in the twentieth century (Wilson 1984, 40).

In Bezug auf die Problematik der Nachahmung des Terenz („Terentii imitatio“), über deren Thema es seit Anfang des 20. Jahrhunderts viele Bibliographie gegeben hat, ist die selbe Hrotsvitha die erste Stufe dieser umstrittenen Geschichte, denn sie sagt im 2. Praefatio:

Sunt etiam alii [...] qui licet alia gentiliū spernant, Terentii tamen fingmenta frequentius lectitant et, dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego, Clamor Validus¹ Gandeshemensis, non recusavi illum [i.e. Terentium] imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum iuxta mei facultatem ingenio celebraretur (zitiert nach Homeyer 1970, 233).

Rotsvitha erklärt sich denn gleichzeitig Terenz (sie will ihn nachahmen) und Anti-Terenz (sie will nicht die Geilheit, sondern die Keuschheit der Figuren singen). Nach A. J. Roberts (1901) bestehen ihre Ähnlichkeiten nur darin, dass beide sechs Komödien schrieben (Roberts zitiert nach Giovini 2003, 57). Diese Aussage hat einen großen Ruf bekommen, sogar 1967 befolgte W.T.H. Jackson die selbe These: „It is ridiculous to call them [i.e. Rotsvithas Dramen] ‚imitations‘ of Terence“ (Jackson 1967, 245). Eric Michalka schreibt ebenso: „Stilistisch möchte sie seinem Vorbild folgen, inhaltlich sind sie jedoch genau das Gegenteil“ (Michalka 1968, 48)

Juan Martos und Rosario Moreno behaupten auch, dass es keinen Einfluss auf die Themen gibt: „No hay, por supuesto, ningún influjo en los temas [...]. Lo determinante de la influencia de Terencio es fundamentalmente la estructura dramática [...] y de que concibiera su obra como unas comedias a lo divino para sustituir a las del romano“ (Martos – Moreno 2005, XXXVIII).

Nach Andrés J. Pociña sind die thematischen Ähnlichkeiten auch am kleinsten: „Hay que reconocer que, aparte de las torturas y azotes infligidos a mujeres sin ningún éxito en las obras de ambos, todas las semejanzas temáticas entre Terencio y Rosvita se acaban ahí“ (Pociña 2003, 26).

1 Clamor Validus ist die mögliche Übersetzung ihres Namens, denn ‚*hro-swith*‘ bedeutet ‚ruhmstark‘ (vid. Homeyer 1970: Seite 233, Fußnote 3).

Monique Goulet hebt auch ihren Intrigenunterschied hervor: „Les intrigues de Hrotsvita sont aussi simples que celles de Terence sont compliquées” (Goulet 1996, 110). Die Figuren sind bei Terenz psychologisch reich, bei Hrotsvitha einfach. Am wichtigsten ist bei Terenz die ‚*humanitas*‘ („homo sum; humani nil a me alienum puto“, sagt Chremes –*Heautontimorumenos*, 77), bei Hrotsvitha dagegen die ‚*divinitas*‘. Obwohl M. Goulet sagt, dass Hrotsvitha in den Dirnen von Terenz Stoff gefunden hat, um Marias und Thais’ Personen zu bilden (vid. Goulet 1996, 112f.), behauptet sie zum Schluss, dass die hagiographischen Legenden ihre wirklichen Vorbilder sind, in deren Vergleich die Leihgaben von der klassischen Tradition quantitativ geringfügig sind (vid. Goulet 1996: 130). Trotzdem betont sie stilistische Ähnlichkeiten mit Terenz, z.B. die kurzen Antworten im den Dialogen, die einen emphatischen Effekt haben, und die Benutzung der ‚*reflexion*‘, d.h. die Wiederholung der Wörter des Gesprächspartners (vid. Goulet 1996, 116ff.).

Aber in den letzten 50 Jahren haben manche Spezialisten (u.a. F. Bertini in Italien, Helene Homeyer in Deutschland und Peter Dronke in England) zu neuen Recherchelinien über Hrotsvitha beigetragen. H. Homeyer sagt, dass sich das Ausmaß der Nachahmung auf Komposition und Dialogführung erstreckt; sie erkennt, dass die Themen nicht wie in Terenz sind, aber fügt hinzu, dass die Liebe und die Leidenschaft in den Dramen eine wichtige Rolle spielen (vid. Homeyer 1970, 21f.)

P. Dronke verbindet unauflöslich Hrotsvithas Dramen mit den Komödien von Terenz, und er schreibt, dass ihr Stil Terenz nicht sehr verdankt (einige Ausrufe, bewegliche Dialoge), deshalb beendet er: „Where her debt to Terence is far-reaching is not in style but in subject-matter“ (Dronke 1984, 72). Rivera Garretas lobt für die neue Interpretationslinie diesen Autor: “Peter Dronke es el autor que nos ha liberado definitivamente del lastre de la tradición interpretativa, literal y moralista de la obra de Hrotsvitha” (Rivera Garretas 1990, 92).

Nach P. Dronke gibt es andererseits bei der selben Hrotsvitha Widersprüche: Sie attackiert diejenige, die Terenz lesen, aber sie musste ihn lesen, um ihn nachahmen zu können, und außerdem –zweite Widerspruch– haben zwei von ihren Werken als Hauptfiguren *meretrices* (Maria in *Abraham* und Thais in *Pafnutius*).

Sogar gibt es Szenen mit typischer für ein Bordell Sprache, wie:

MARIA. Quicumque me diligunt, I aequalem amoris vicem a me recipiunt.

ABRAHAM. Accede, Maria, et da mihi osculum.

MARIA. Non solum dulcia oscula libabo, I sed etiam crebris senile collum amplexibus mulcebo.

[...]

MARIA. Surge, domini mi, surge; I tecum pariter tendam ad cubile.

BRAHAM. Placet. Nullatenus cogi possem, I ut te comitante non exirem.

MARIA. Ecce triclinium I ad inhabitandum nobis aptum; I ecce lectus haut vilibus stramentis compositus. I Sede, ut tibi detraham calciamenta, I ne tu ipse fatigeris dicalciendo.

ABRAHAM. Muni prius seris ostium, ne quis introeundi inveniat aditum.

MARIA. Super hoc ne solliciteris; I faciam, ut nulli ad nos tribuatur accessus facilis.

(*Abraham* VI, 2 – VII, 1; S. 313-315)

Deshalb sagt P. Dronke: „Even her frequent condemnations of lasciviousness in the poems and plays are not incompatible with her fascination with it“ (Dronke 1984, 73).

Sowohl bei Terenz als auch bei Rotsvitha sind die Mädchen Opfer der Schikane der maskulinen Figuren: In *Adelphoe* wird ein junges Mädchen, wie Maria in *Abraham*, aus einem Bordell gerettet (vid. Giovini 2003, 58ff.)

Der selbe Marco Giovini behauptet, dass Hrotsvithas Dramen ein ‚*furto sacro*‘ nach der Doktrin Agustins sein würden: „Si ruba agli antichi per predicare meglio e davvero, in quest’ ottica apologetica, il fine morale giustifica i mezzi litterari“ (Giovini 2003, 24).

Es ist auch bedeutsam, was Hrotsvitha im 2. *Praefatio* schreibt: „Triumphantium victoria probatur gloriosior, praesertim cum feminea fragilitas vinceret et virilis robor confusionsi subiaceret“ (zitiert nach Homeyer 1970, 233f.). Das ist einer der wichtigsten ideologischen Aspekte von Terenz: die Frauen seiner Komödien, sowohl *matronae* als auch *meretrices*, sind ethisch den Männern sehr überlegen: die *meretrix* Bacchis in *Hecyra* zeichnet sich durch ihre Großzügigkeit aus; die ehrliche und weise *meretrix* Thais in *Eunuchus* ist die einzige positive Figur in der ganzen Komödie; die *meretrix* Bacchis in *Heautontimorumenos* beschwert sich über den Zustand der Dirnen im Vergleich zu den verheirateten Frauen (*Heautontimorumenos*, 381-395).

Durch diese *meretrices* singt Terenz die Güte und die Redlichkeit dieser normalerweise schlecht betrachteten Frauen. Terenz’ Perspektive, die terentianische *humanitas*, ist selbstverständlich die klösterliche-christliche Hrotsvithas nicht: Terenz interessiert der Mensch, Hrotsvitha will, dass „superni adiutoris gloria“ glänzt. Sie verdammt die *meretrices* des Terenz, weil sie Reue nicht fühlen und nach der Keuschheit nicht suchen. Aber dieses Keuschheitsideal ist für eine römische Frau (außer den *Vestales*, religiöser und politischer Institution) im Altertum unverständlich, diese Anforderung ist ein Anachronismus, obwohl vielleicht ein Anachronismus ist, von Anachronismus im christlichen hohen Mittelalter zu sprechen. Obwohl Terenz’ Komödien voll von ‚*nefandae res*‘ sind, sind sie nach Giovini die Grundlage, die Rotsvitha benutzt hat, um die misogynischen in einer christlichen Optik beherrschenden Vorurteile infrage zu stellen (vid. Giovini 2003, 43-53). Die *meretrices* Maria und Thais machen sich von der

Prostitution nicht durch die Ehe frei (wie bei Terenz), sondern durch die Askese, weil es bei Rosswitha eine Zurückweisung der Ehe und der Ehesexualität gibt (vid. Rivera Garretas 1990, 92): Drusiana (*Calimachus*), die heiratet ist, geht mit seinem Ehemann ins Bett nicht: „Quo pacto, qua dementia reris | me [i.e. Drusiana] tuae cedere nugitati, | quae per multum temporis a legalis thoro viri me abstinui? |” (*Calimachus* III,5).

Und zum Schluss: Carmen Codoñer betrachtet als ganz nötig zum Studium der Komödien Rosswithas die Kenntnis über Terenz: „No se debe abordar el estudio de las comedias de la monja Rossvitha sin conocer perfectamente la comedia romana anterior [...], que Rossvitha leyó y modificó con el fin de adaptarla a la finalidad que perseguía” (Codoñer 2004, 19).

Zweites Kapitel: Abraham / *Lapsus et conversio Mariae Neptis Habrahae Heremicolae*

Vita sanctae Mariae meretricis neptis Abrahae eremitae (6. Jahrhundert.) ist seine hagiographische Quelle (Giovini 2003, 145). Sie hat mit Maria Magdalena zu tun. Dieses Drama ist Hrotsvithas Meisterwerk betrachtet worden (Giovini 2003, 147)

Argument:

Vor dem Eingang der Personen gibt es eine kleine thematische Zusammenfassung, aber ein expliziteres dramatisches Argument ist das folgende: In ersten Szenen spricht man über Marias Kindheit, die vom Abraham adoptiert worden ist. Nach zwanzig Jahren der Adoptio meldet Abraham Effrem Marias Flucht, die von einem *simulator* verführt wurde. Abraham schickt einen Freund von ihm, um nach Maria zu suchen, und nach zwei Jahren kommt er mit dem Ergebnis seiner Aufgabe zurück. Abraham entscheidet, sich in einen Soldat zu verwandeln, um Maria zu retten. Nach der Rettung kommt Maria mit Abraham in die Klause zurück.

Kleine strukturelle Analyse

Es gibt weder bei Hrotswita noch bei Terenz keinen Nebentext (die Übersetzer des Terenz haben das hinzugefügt, sie stimmen oft miteinander überein, aber nicht immer). Bei Terenz gibt es Monologe, bei Hrotsvitha keine; bei beiden gibt es Stichomythien innerhalb der Dialoge.

Für H. Homeyer sind die Hauptfiguren Abraham und seine Nichte, Maria. Die andere, sogar Effrem, sind Nebenfiguren (vid. Homeyer 1970, 298f.). Wenn das Thema nur berücksichtigt wird, ist diese Betrachtung richtig, aber Maria (steht auf der Bühne und) spricht nur in vier Szenen, wie Effrem; daher wäre Effrem auch eine Hauptfigur. Marias und Abraham Charaktere sind platt, unkompliziert: Abraham ist der gute und barmherzig Einsiedler, und Maria ist das naive Mädchen, das Sünderin (*meretrix*) wurde, aber sich später ohne Zweifel bekehrte. Dieses Drama ist ein These-Stück, denn Hrotsvitha versucht, diese biblische Aussage klar zu machen: „Dico vobis quod ita gaudium erit in caelo super uno peccatore poenitentiam agente, quam super nonagintanovem iustis, qui non indigent poenitentia“ (Luc. 15, 7).

Handlung:

Die Szenen werden durch Auf- und Abgänge der Figuren oder durch einen Ortswechsel markiert. Sie verwendet die Nennungen Akt oder Bild nicht. Michalka spricht von

„Szeneneinheit“ – „mehrere Szenen mit gleicher oder ganz ähnlicher Struktur“ (Michalka 1968, 154). *Abraham* kann so geteilt werden:

1. Szeneneinheit: Szenen in der Klause.
2. Szeneneinheit: in der sündigen Welt (5. – 7. Szenen).
3. Szeneneinheit: von neuem in der Klause (8. – 9. Szenen).

Man ist damit einverstanden, außer für die 1. Szeneneinheit, die in zwei Szeneneinheiten geteilt werden muss:

1. Der erste Teil (1.-2. Szenen) ist die Exposition (Maria ist noch Kind).
2. In der zweiter Teil (3.-4. Szenen: Maria schon Mädchen) erzählt Abraham Effrem Marias Fall und Flucht, danach die Suche nach Maria.

Die Aktion verläuft nicht geradlinig, es gibt eine Kreisbewegung, die erst vollendet wird, wenn die Rückkehr in die Klause stattfindet (vid. Michalka 1968, 158f.) „Die Spannung des Lesers ist nicht auf den Ausgang der dramatischen Aktion gerichtet, sondern ganz auf die einzelnen Geschehnisse“ (Michalka 1968, 162), wie im epischen Theater: Nach Michalka wollen Hrotsvithas Dramen nicht ein einmaliges Ereignis vorstellen, sondern über einen Vorgang informieren; außerdem hat *Abraham*, wo der Vorgang die Bewährung ist, offenen Schluss, da Maria nicht stirbt und sie deshalb erneut den Vorgang anfangen kann. Diese Aussagen von Michalka klingen ein bisschen widersprüchlich: Wenn die Aktion eine Kreisbewegung darstellt, wie kann das Drama einen offenen Schluss haben?

Außerdem ist der Vorgang Unschuld – Fall / Schuld – Bekehrung, und im Laufe dieses Vorgangs kann man unterscheiden:

- Exposition mit einem erregendem Momente (die Erzählung des Falls und der Flucht Marias).
- Steigende ‚Handlung‘ : von der 3. Szene bis zu Abrahams Anerkennung von Maria: „Ei, mihi! Pater et magister meus Abraham est, qui loquitur!“ (VII,2); ab diesem Höhepunkt findet die Wendung der Situation statt.
- Fallende ‚Handlung‘: vom Höhepunkt bis zum Ende des Stücks, mit glücklichem oder mindestens gewünschtem Ende.

Zeit und **Ort** sind funktionell (vid. Michalka 1968, 121 – 1429): Die Funktion bestimmt sie. Es gibt keine Einheit der Zeit, des Orts auch nicht. In *Abraham* ist die Zeit entweder durch die Aussprache der Figuren unmittelbar oder durch die Aktion mittelbar bestimmt: z.B., Effrems Frage nach Marias Alter:

EFFREM. Cuius est aetatis?

ABRAHAM. Si unius rotatus mansuri apponeretur, duas olympiades vitali aura vesceretur.
(*Abraham* I,4).

Der dramatische Ort besitzt keinen Eigenwert. In *Abraham* gibt es zwei Bereiche: die Klausur (Askeseort) und das Bordell (Versuchungsort).

„Imitatio Terentii“: Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten

Stilistisch gibt es bei Hrotsvitha *imitatio Terentii*, fast alle Spezialisten sind damit einverstanden. Diese Nachahmung erscheint in den folgenden Bereichen:

- Interjektionen oder Ausrufe:
„Ei mihi!“ (*Abraham* III,3; IV,4; VII,2; VIII,1); der selbe Ausruf in *Adelphoe*, 242, 753, 789
„Vae illi miserae!“ (*Abraham* III,5) / „Vae mihi infelici!“ (*Abraham* VI,3; VII,6); in *Adelphoe*, 301 und 327 liest man: „Vae misero mihi!“ und „Vae miserae mihi!“
- *„Geminationen“*:
„Affatim refecti, affatim sumus hebriati“ / „Surge, domine mi, surge“ (*Abraham* VI,6). Dieses rhetorische Mittel erscheint sehr oft bei Terenz, z.B. „Primus sentio mala nostra, primus recisco omnia / primus porro obnuntio“ (*Adelphoe*, 546f.).
- Ähnliche idiomatische Ausdrücke (vid. Homeyer 1970: 303-320):
„Quid circuitione verborum significes, haut intellego“ (*Abraham* II,2) / „Nil circumitione usus es“ (*Andria*, 202).
„Quid fiet?“ (*Abraham* III,16) / „Sed de fratre quid fiet?“ (*Adelphoe*, 996).
„Obsecro“ (*Abraham* IV,2,5): Diese Höflichkeitsformel wird sehr oft von Terenz benutzt.
„Quis loquitur hospes? Salve“ (*Abraham* V,1) / „Quis hic loquitur? Mysis, salve“ (*Andria*, 267).
„Ideo ardeo in eius amore“ (*Abraham* V, 3) / „et taedet et amore ardeo“ (*Eunuchus*, 72).

Strukturell gibt es auch Übereinstimmungen. Sowohl in *Abraham* als auch in *Adelphoe* wird eine Figur in den Expositionsszenen von einer anderen über die Situation informiert: In *Abraham* findet der Dialog zwischen zwei Eremiten statt, die alt sind, und auch sind es die beiden Brüder Demea und Micio in *Adelphoe*. Diese Eingangsszene ist also nach dem Muster der terentianischen Komödien gestaltet.

Wie bereits gesehen, gibt es in diesem Drama der Hrotsvitha keine Handlung-, Zeit- und Ortheinheit, aber man kann in seinem ganzen Vorgang eine steigende ‚Handlung‘, einen Höhepunkt und eine fallende ‚Handlung‘ unterscheiden, wie in den terentianischen Komödien.

Wie Terenz, benutzt Hrotsvitha Beiseiten: Abraham, z.B., muss vor Maria simulieren, um von ihr nicht anerkannt zu werden:

ABRAHAM. Nunc, nunc est simulandum, I nunc lascivientis more pueri iocis instandum, I
ne et ego agnoscar prae gravitate I et ipsa se reddat latibulis prae pudore.
(*Abraham* VI,3).

Ebenso verwendet die Autorin Stichomythien, die sehr oft bei Terenz erscheinen; durch dieses literarische Mittel finden die Rede und Gegenrede in raschem Wechsel statt, z. B.:

MARIA. Ei, mihi! pater et magister meus Abraham est, qui loquitur.
ABRAHAM. Quid contigit tibi, filia? I
MARIA. Gravis miseria. I
ABRAHAM. Quis te decepit? I quis te seduxit? I
MARIA. Qui protoplastos postravit. I
ABRAHAM. Ubi est verecundia tua virginalis? I ubi continentia admirabilis? I
MARIA. Evacuata. I

(*Abraham* VII,2-3).

Inhaltlich gibt es auch in diesem Drama terentianische Spuren. Manche Themen, die bei Terenz erscheinen, sind anwesend bei diesem Werk *Hrotsvithas* (vid. Giovini 2003, 145-169).

Das erste ist das Thema der Adoption und das entsprechende Besorgnis um das adoptierte Kind. In der ersten Szene sagt Abraham, Marias Onkel, zu Effrem, dass er Maria adoptiert hat, weil sie Weisenkind geblieben ist:

ABRAHAM. Est mihi neptis tenella, I utriusque parentis solamine destituta, I in quam
pro compasione orbitatis nimio affectu ducor I cuiusque causa continua
sollicitudine fatigor.

(*Abraham* I,3).

Und so beginnt die Komödie *Adelphoe* auch: Micio sagt zunächst in einem Monolog, dass er sich um seinen ‚Sohn‘ Sorgen macht, und danach erklärt er, dass er aus seinem Bruder Demea seinen Neffen in Adoption bekommen hat:

MICIO. Ego quia non rediit filius quae cogito et
quibus nunc sollicitor rebus! Ne aut ille alserit
aut uspiam ceciderit aut praefregerit
aliquid [.....]
.....] Ille [i.e. Demea][.....]
.....] uxorem duxit; nati filii
duo; inde ego hunc maiorem adoptavi mihi;
eduxi a paruolo; habui, amaui pro meo.

(*Adelphoe*, 35-38/44-48)

In diesem Monolog legt Micio die beiden entgegengesetzten Erziehungsbegriffe dar, die in der Freiheit basierte Erziehung einerseits, und andererseits die strenge Erziehung. Micio ist für den ersten, Demea dagegen für den zweiten:

MICIO. Pudore et liberalitate liberos
retinere satius esse credo quam metu.
Haec fratri mecum non conveniunt neque placent.
[...]
Et errat longe mea quidem sententia
qui imperium credit grauius esse aut stabilius
ui quod fit quam illud quod amicitia iungitur.

(*Adelphoe*, 57-59/65-67)

Deshalb ist Micio in der zweiten Szene für Aeschinus' Verhalten verständnisvoll, während es Demea verdammt. In Bezug auf Marias Erziehung kann man Abraham mit den beiden Brüdern vergleichen: Am Anfang des Dramas scheint er der strenge Demea, denn er in eine Zelle das Kind Maria einschließt, um ihr religiöse Kenntnisse zu übertragen:

ABRAHAM. Ideo faciam illi exiguum I ab introitu cellulam I meis mansiculis contiguam, I
per cuius fenestram I psalterium ceterasque divinae legis paginas illam crebrius
visitando instruam.

(*Abraham* II,7)

Und nachdem er die *meretrix* Maria getroffen hat, ist er wie Micio, denn er zeigt sich zu ihr verständnisvoll und liebevoll:

ABRAHAM. Humanum est peccare, I diabolicum est in peccatis durare.[...]
MARIA. Ei mihi infelici!
ABRAHAM. Cur decidis? I Cur in terra iaces immobilis? I Erigere I et, quae dicam,
percipe. I
MARIA. Pavore concussa corruui, I quia vim paternae monitionis ferre nequivi.
ABRAHAM. Attende mei in te dilectionem I et depone timorem.

(*Abraham* VII,6-7)

Die Verkleidung ist ein anderes Thema, das sich auch bei Hrotsvitha und Terenz befindet. In *Abraham* erscheint es zweimal: Zuerst verkleidet sich ein Mann, um Maria zu besuchen und zu verführen:

EFFREM. Quibus insidiis circumvenit eam fraus antiqui serpentis? I
ABRAHAM. Per illicitum I cuiusdam simulatoris affectum, I qui, monachico adveniens
habitu, simulata eam visitatione frequentabat, donec indocile iuveninilis ingenium
pectoris ad sui amorem inflexit, I ...

(*Abraham*, III,4)

Die zweite verkleidete Person ist der selbe Abraham, um Maria zu erreichen und zu retten:

ABRAHAM. Habitum mutabo I ipsamque sub amatoris specie adibo, I si forte meo monitu
post grave naufragium I revertatur ad pristinae quietis portum. I

(*Abraham* III,16)

In *Eunuchus* verkleidet sich ein Junger als Eunuch, um das Haus zu betreten, wo das Mädchen, in das er verliebt ist, steht:

CHAEREA. O fortunatum istum eunuchum quiquidem in hanc detur domum !
[....]
PARMENO. Capias tu illius vestem.
CHAEREA. Vestem? Quid tum postea?
PARMENO. Pro illum te ducam.
CHAEREA. Audio.
PARMENO. Te esse illum dicam.
(*Eunuchus*, 365 / 370f.)

Nach Marco Giovini gibt es noch einige kleine inhaltliche Ähnlichkeiten. In dieser Arbeit werden zwei von ihnen analysiert.

In der Wiedersehenszene zwischen Abraham und Maria erinnert Marias Verhalten das des Jungen Clitipho in *Heautontimorumenos*. Beide jungen Menschen äußern ihre Reue, Maria vor Abraham (*Abraham* VII,6,9,12), Clitipho vor ihren Eltern (*Heautontimorumenos*, 1043f.):

MA. Ei mihi infelici! / CLI. Eheu! Quam nunc totus displiceo mihi.
MA. ideo nec oculos levare [...] praesumo. / CLI. quam pudet!
MA. proprii enormitatem sceleris considerando I ad dignae satisfactionem poenitentiae I vereor non sufficere. I / CLI. Neque quod principium incipiam ad placandum scio.

Und zum Schluss muss man erwähnen, dass der Topos „*puera anus*“ / „*puer senex*“ sowohl bei Hrotsvitha als auch bei Terenz anwesend ist, aber in *Abraham* wird er von beiden Eremiten gelobt, während in *Heautontimorumenos* vom jungen Clitipho abgelehnt wird:

EFFREM. Ecce, nanciscimur in pectore infantili I senilis maturitatem ingenii.
ABRAHAM. Gratia Dei est id quod est.
(*Abraham* II,6)

CLITIPHO. Quam iniqui sunt patres in omnes adolescentis iudices!
Qui aequom esse censent nos a pueris ilico nasci senes
neque illarum adfinis esse rerum quas fert adulescentia.
(*Heautontimorumenos*, 213-215)

Nach dieser inhaltlichen Analyse muss man erwähnen, was Peter Dronke über dieses Drama äußert, indem er einen auffälligen, wahrscheinlich gerechtfertigten Vergleich zwischen Maria und Hrotsvitha einerseits und zwischen Abraham und Hrotsvitha andererseits macht:

As Mary left her monastic cell to go and live in Alexandria, Hrotsvitha is in fantasy Mary, who had deliberately decided to dwell in the ,lupanar of Terence's world. Like Abraham, she enters the world of wantonness in order to challenge it, or at least to redeem from it what she –or Abraham– holds most dear (Dronke 1984, 80).

Schlussfolgerung

In dieser Arbeit ist eines der sechs Dramen Hrotsvithas nur analysiert worden, deshalb ist es sehr riskant, in Bezug auf das Thema ‚*imitatio Terentii*‘, Schlüsse zu ziehen. Nur wenn alle sechs Dramen analysiert werden, kann man sicherere Schlussfolgerungen ziehen, aber in dieser Arbeit ist diese Aufgabe unmöglich, da sie sehr verkleinerte Dimensionen haben muss. Sie ist eine erste und kleine Annäherung an Hrotsvithas Dramen gewesen, die, man sagt nochmals, vollkommen analysiert werden müssten, um mit größerer Sicherheit über dieses Thema zu schreiben.

Trotzdem sind Hrotsvithas Ausdrücke, die ähnlich wie die von Terenz sind, bedeutsam und sie könnten die Theorie der Nachahmung stützen. Andere stilistische und sogar die strukturelle Ähnlichkeiten oder Übereinstimmungen sind weniger wichtig, weil sie bei anderen Autoren auch erscheinen.

Aber am wichtigsten sind die inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen Hrotsvitha und Terenz. Dank diesen Übereinstimmungen, wie die *Adoptio* oder die Verkleidung, könnte man sagen, dass Terenz, wie Marco Giovini behauptet, die durch Heilige und Sünder maskierte Anwesenheit bei diesem Drama ist, aber man erinnert daran, dass es riskant ist, durch diese Arbeit einen solchen Schluss zu ziehen.

Bibliographie

Primärliteratur:

- Hrotsvithae *Opera* (1970), mit Einleitungen und Kommentar von H. Homeyer. München: Ferdinand Schöningh. (Nach dieser Ausgabe sind die Zitate der Werke Hrotsvithas).
- Terencio (2001), *Comedias*, edición bilingüe y trad. de José Román Bravo. Madrid: Cátedra. (Terenz wird durch diese Ausgabe zitiert).

Sekundärliteratur:

- Berschin, W. (1980), *Griechisch-Lateinisches Mittelalter: von Hieronymus zu Nikolaus von Kues*. München: Francke.
- Codoñer Merino, Carmen (2004), *La Filología y los filólogos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Curtius, E. R. (1948), *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke.
- Dronke, Peter (1984), „Rosvitha“, in *Women writers of the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 55 – 83.
- Giovini, M. (2003), *Rosvita e l' 'imitari dictando' terenziano*. Genova: Università di Genova.
- Goulet, Monique (1996), „Les drames de Hrotsvita de Gandersheim: une réécriture dramatique de récits hagiographiques“. In: *ALMA*, 54, pp. 105-130. [www.documents.irevues.inistr.fr/bistream/handle/2042/8888/ALMA_1996_54_105.pdf] (02.04.2016).
- Homeyer, H. (1970), „Einführung“ / „Einführung“ und „Kommentar“ zu *Abraham*. In: Hrotsvithae *Opera*. München: Ferdinand Schöningh, Seiten 7-29 und 298-320.
- Jackson, W.T.H. (1966), *Medieval Literature*. New York: The Macmillan Company.
- Kartschoke, Dieter (1990), *Geschichte der deutschen Literatur im frühen Mittelalter*. München: Deutsches Taschenbuch.
- Martos, J. – Moreno, R. (2005), „Introducción“. En: Rosvita de Gandersheim, *Obras completas*: Huelva: Universidad de Huelva, pp. XIII-XLVI.
- Michalka, E. (1968), *Studien über Intention und Gestaltung in den dramatischen Werken Hrotsvithas von Gandersheim* (Inauguraldissertation). [Heidelberg]: [Ruprecht-Karl-Universität]. K.O. / K.V.
- Pociña López, A.J. (2003), „Introducción“. En: Rosvita de Gandersheim, *Dramas*. Madrid: Akal, pp. 7 – 48.

- Rivera Garretas, M.-M. (1990), „Hrotsvitha de Gandersheim: la sonrisa, la risa y la carcajada“, en *Textos y espacios de Mujeres (Europa, siglos IV-XV)*. Barcelona: Icaria, pp. 81 – 104.
- Wilson, K. M. (1984), “The Saxon Canoness: Hrotsvit of Gandersheim”. In: K. M. Wilson (ed.), in *Medieval Women Writers*. Manchester: Manchester University Press, pp. 30 – 46.