UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Katedra germanistiky

Filosofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Zum Bild des Todes im *Ackermann aus Böhmen* und in
Bergmans *Das siebente Siegel***

Viktor Kouřil

Olomouc 2020

Vedoucí bakalářské práce:
Mgr. Kristýna Solomon, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a uvedl v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne

.....

Viktor Kouřil

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat Mgr. Kristýně Solomon, Ph.D., Mgr. Lauře Lukášové a Lence Schindlerové za poskytnutí literatury, dále Mgr. Kristýně Solomon, Ph.D. za navržení tématu a cenné rady při vypracování práce, svému bratrově Čenku Kouřilovi za pomoc s formální úpravou a svým rodičům za podporu při studiu. Ze všeho nejvíce však chci poděkovat tomu „nejdůstojnějšimu věčnému Pánu Ježíši“ (XXXIV, 71–72), který nám v poznání sebe dává víc, než nám smrt může vzít.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung. Zum Bild des Todes vom Mittelalter bis heute	1
2. Allgemeine Charakteristik. Leben der Autoren und ihr Kontext. Inhalt	3
3. Formale Charakteristik. Gestaltung und stilistische Mittel	15
4. Inhaltliche Charakteristik. Das Bild des Todes	20
5. Interpretation. Eine Botschaft der Modernität gegen die Botschaft der Tradition	26
6. Fazit.....	35
7. Resümee	38
8. Quellen- und Inhaltsverzeichnis	39
9. Anotace.....	41
10. Annotation.....	42

1. Einleitung. Zum Bild des Todes vom Mittelalter bis heute

Das Phänomen des Todes weckte beim Menschen Interesse, seitdem er sich die Frage über Leben und Tod stellen konnte. Menschen über verschiedene Kulturen hinweg verstanden den Tod als einen Impulsgeber für die Suche nach dem Lebenssinn und reagierten jeweils unterschiedlich auf die Drohung des unabwendbaren Schicksals. Eine Etappe, in der die Wahrnehmung des Todes besonders tief verankert war, war das Mittelalter. Wenn man auf die Leitgedanken wie *memento mori* oder *carpe diem* stößt, bekommt man meistens die Vorstellung von drastischen mittelalterlichen Darstellungen des Todes, die die Menschen zu einem vernünftigen Leben anregen sollten.

Gerade eine solche Darstellung gibt es im *Ackermann aus Böhmen* des Johannes von Tepl. Der personifizierte Tod, der sich im Mittelalter großer Beliebtheit erfreute, agiert auch in diesem Werk. In einem Streitgespräch beklagt der Ackermann den Tod seiner geliebten Frau und bezichtigt den personifizierten Tod eines ungerecht beraubten Lebens. Dagegen verteidigt sich der Tod in einem gegenseitigen Streit, der am Ende durch Gott entschieden wird. So knüpft dieser Text an eine lange Tradition der Streitgespräche, in denen durch ein argumentatives Verfahren eine Fragestellung gelöst wurde. Die am Anfang postulierte Frage nach dem Sinn des Lebens angesichts des Todes resoniert im ganzen Werk.

Der personifizierte Tod ist epochenübergreifend. Auch die moderne Kunst sah darin einen Weg, sich mit der Realität des Todes verständig zu machen. 1957 griff Ingmar Bergman im Film *Das siebente Siegel* das Thema auf. Hier spielt ein Ritter Schach mit dem Tod, um sein Leben zu verlängern, und somit den Lebenssinn zu finden. Beide Werke werden als Meisterwerke bezeichnet, *Der Ackermann* als ein Juwel der rhetorischen Kunst des Spätmittelalters und *Das siebente Siegel* als einen Klassiker des weltberühmten Regisseurs.

Weil die Mediävistik oft mit dem Vergleich von verschiedenen Medien in unterschiedlichen Epochen arbeitet, um zu betrachten, wie sich das menschliche Denken im Laufe der Zeit veränderte, setzt sich diese mediävistische Arbeit als Ziel, das Bild des Todes und die sich daraus ergebende Botschaft in den beiden Werken zu vergleichen. Ich

versuche Parallelen aufzuzeigen und zu beschreiben, inwieweit sich die beiden Werke, im Hinblick auf die jeweilige Epoche, unterscheiden. Die epochenkonstituierenden Momente können im Rahmen dieser Arbeit indes nur beschränkt behandelt werden, deswegen werden nur die generellen Tendenzen hervorgehoben.

Ich fokussiere mich in erster Linie auf die Darstellung des Todes im Text und im Film. Ein Bereich, der in der Forschung kontrovers diskutiert wird, ist das Verhältnis vom Biographischen zu den Werken. Um zu einer Interpretation zu gelangen, ist es deswegen nötig, eine umfassende Übersicht vom Leben der Autoren, sowie von den formalen und inhaltlichen Elementen beider Werke zu erstellen. Deshalb beziehe ich mich auf die Erträge der literaturwissenschaftlichen Forschung, in der das Leben der Autoren und ihr Kontext, sowie die Entwicklung von einzelnen Hypothesen bis heute untersucht wurde (Hahn, 1984; Kiening, 2000). Dabei bemühe ich mich auch die neuesten Interpretationsansätze (Hausmann, 2003; Schneider, 2014) einzubeziehen.

Diese Arbeit besteht aus fünf Kapiteln. Zuerst werden in einem allgemeinen Überblick das Leben und der Kontext der Autoren zusammen mitsamt der Quellen skizziert. Eine kurze Zusammenfassung des Inhalts, dessen Kenntnis für unsere Fragestellung unerlässlich ist, wird erstellt. Des Weiteren beschreibe ich die formalen Elemente, also die Gliederung und die verwendeten stilistischen Mittel. Darauf aufbauend wird eine detaillierte Beschreibung des Todesbildes erstellt und im letzten Kapitel versuche ich die häufigsten Interpretationsansätze zu präsentieren, zu denen eigene Stellung genommen wird. Zum Schluss stelle ich dann die Ergebnisse meines Vergleichs dar, um zu illustrieren, wie sich am Beispiel dieser zwei Werke das Nachdenken über den Tod vom Mittelalter bis heute veränderte.

2. Allgemeine Charakteristik. Leben der Autoren und Ihr Kontext. Quellen und Inhalt

*Der Ackermann aus Böhmen*¹ entstand um 1400 und als Verfasser wird Johannes von Tepl anerkannt. Zu diesem Ergebnis kommt man mithilfe der Angaben, die sich im Text befinden und die wegen ihrer kunstvollen Verschlüsselung als eine versteckte Autornennung verstanden werden.² Zu diesen gehört die Vorstellung des Verfassers im dritten Kapitel³,

Ich bins genant ein ackerman, von vogelwat ist mein pflug und wone in Behemer lande.
(III,1–2)

Ich werde ein Ackermann genannt, vom Vogelkleid ist mein Pflug, ich wohne in Böhmerland. (9)

Der Ackermann wurde traditionell als eine Umschreibung für den Beruf des Schreibers verwendet und aus dieser Vorstellung wird gleichzeitig die Ortsangabe Böhmen⁴ gemacht. Die zweite Angabe befindet sich dann im Schlussgebet des Ackermanns (XXXIV. Kapitel), das ein Akrostichon enthält, das nach seiner Wiedergabe *IOHANNES MA* lautet.⁵

Diese Indizien wurden 1933 bestätigt, als der Historiker K. J. Heilig im Freiburger Codex einen lateinischen Widmungsbrief fand, der dem Prager Bürger Petrus Rothers, einem Tepler Jugendfreund, übersendet war. In diesem Brief wird der Verfasser als *Johannes de Tepla, cuius Zacensis*, gezeichnet, der auch die Autorschaft des *libellus ackerman* für sich beansprucht. Johannes ist weiter bezeugt in Saazer und Prager Urkunden, im Saazer Stadtbuch und in drei Formulabüchern.⁶ Die Selbstvorstellung des

¹ Die Erwähnung des *Ackermanns* wird kursiv angezeigt, wenn es sich um den Namen des Werks handelt. Sonst bezieht sich der Ackermann auf die Person des Ackermanns, wie er im Text auftritt.

² Vgl. Hahn, Gerhard (1984): Erträge der Forschung. Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, hier S. 1.

³ Zitationen vom *Ackermann* sind laut Kiening übernommen und werden nach Kapitel und Zeile zitiert. Die Übersetzung laut Kiening wird nach Seite zitiert. Siehe Kiening, Christian (2000): Johannes von Tepl. Der Ackermann. Ditzingen: Reclam.

⁴ Genauer Saaz, s. IV, 5–9.

⁵ Vgl. Hahn (1984), S. 1.

⁶ Vgl. Ebd., S. 1–2.

Ackermanns, der Widmungsbrief und die weiteren Dokumente, in denen Johannes von Tepl genannt wird, dienen so zur Bestätigung seiner Autorschaft vom *Ackermann*.

Vieles vom Leben Johannes bleibt umstritten, dennoch wissen wir über ihn mehr als über andere Autoren der älteren Literatur. Mit mehr oder weniger Sicherheit kann man sagen, dass er 1350 geboren ist. Sein Geburtsort bleibt uns aber verborgen, denn die Ortsangabe Tepl bezieht sich nicht notwendig auf einen Geburtsort, sondern es könnte auch eine Bezeichnung für seinen Schulort oder seinen ersten Wirkungsort sein. Dazu tritt Johannes überwiegend unter dem Namen *Johannes Henslini de Sitbor* (Šitboř) auf. Der Name Henslini ist eine Benennung nach seinem Vater, der Pfarrer bis 1374 im Dorf Šitboř war.⁷ Diese Angaben verhindern so dann eine nähere Bestimmung seiner Geburtsumstände.

Was sein berufliches Leben betrifft, ist Johannes schon vor dem Tod Karls IV. im Jahr 1378 als Notar der Stadt Saaz bezeugt. In weiteren Urkunden der Stadt erscheint er als Rektor der Schüler und als Leiter der örtlichen Lateinschule. In diesen Ämtern blieb er bis 1411. Ab dem Jahr 1386 wird bezeugt, dass er öffentlich amtierender Notar im kaiserlichen Auftrag war. Aus seinen verschiedenen Ämtern enthielt er eine große Erbschaft und Einnahmen, unter welchen ihm auch eine Berechtigung verliehen wurde, mit Wein, Bier und Met handeln zu dürfen. König Wenzel erteilte ihm sogar das Recht, von Saazer Schlächtern Groschen zu erheben.⁸

1411 übernimmt er das Prager Stadtschreiberamt. Hier etabliert er für sein Schaffen wichtige Beziehungen zur Prager Kanzlei und vor allem zu Johann von Neumarkt, der seine Berufung und literarische Tätigkeit am meisten prägte. Johannes verfügte auch über einen Magistertitel, was eine Universitätsstudium voraussetzt. Es ist wahrscheinlich, dass er an der Prager Universität studierte. Es ist aber nicht urkundlich belegt, deswegen ist auch möglich, dass er in Bologna oder Paris die Universität besuchte. 1413 erkrankt er und aus einer Urkunde aus dem Jahr 1415 wird bereits über seinen Tod Bescheid gegeben. Er hinterlässt eine Witwe Clara, eine Tochter und vier Söhne.⁹

⁷ Kiening (2000), S. 161.

⁸ Hahn (1984), S. 2–3.

⁹ Vgl. Ebd., S. 3–4.

Aus der breiteren literarischen Tätigkeit des Autors (außer den beruflichen Eintragungen in die Stadtbücher) ist kein Werk erhalten. Johannes von Tepl wird als Verfasser nur in einem weiteren Werk anerkannt – nämlich in einem Hieronymus-Offizium, in dem er eine lateinische Widmung mit zehn deutschen Widmungsversen, einer Einführung zur Legende und Interpolationen (d. h. Einfügungen) zu sechs zusammenhängenden Lektionen verfasst hat. Es gab Versuche, ihn als den Übersetzer der Bibel ins Deutsche und auch als den Verfasser des tschechischen Gegenstück *Tkadleček* zu zeichnen. Diese Versuche wurden aber wegen eindeutigen Abweichungen im Stoff und Stil abgelehnt.¹⁰

Für unsere Zwecke bleibt so der Widmungsbrief an Petrus Rothers am wichtigsten, denn er macht uns mit dem kunstvollen, rhetorischen Stil von Johannes bekannt. Der Brief, der zusammen mit dem *Ackermann* übersendet war, ist gleichzeitig eine Antwort auf eine Bitte von Petrus, in der er Johannes bittet, ihm Neues vom Acker seiner Redekunst zu vermitteln.¹¹ Dieses Begleitschreiben ist dann zusammen mit der Selbstvorstellung des Verfassers im Text als Ackermann, dessen Pflug ein Feder ist, ein wichtiges Indiz, der bei der Interpretation in Betracht genommen werden muss.

Das Schaffen von Ingmar Bergman hat dagegen eine völlig unterschiedliche Form und gehört in eine viel spätere Epoche. Das Medium, mit dem er sich sein ganzes Leben lang beschäftigte, war das Theater und der Film. Er produzierte über fünfzig Filme und hundert Theatervorstellungen und schrieb auch zahlreiche Bücher und Artikel.¹² Obwohl er am Anfang seiner Karriere Schwierigkeiten mit der Rezeption seiner Werke hatte, war er später mehrmals auf internationalen Filmfestivals erfolgreich. Er erhielt bedeutende Preise (z. B. den Goethepreis im Jahr 1976¹³), die ihn zu einem weltberühmten Regisseur gemachten haben. Sein Schaffen wird von der Verarbeitung existentieller Fragen und problematischer zwischenmenschlichen Beziehungen geprägt. Häufige Motive, die in seinem Werk erscheinen, sind dysfunktionale Familien, der Tod, die Einsamkeit, der absente Allmächtige etc.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 6–7.

¹¹ Vgl. Kiening (2000), S. 83.

¹² Vgl. Törnqvist, Egil (1995): *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, hier S. 11.

¹³ Vgl. Bergman, Ingmar (1989): *The Magic Lantern: An Autobiography*. New York: Penguin Books, hier S. 105.

Er wurde am 14. Juli 1918 in Uppsala in die Familie eines lutherischen Pastors Erik Bergman und seiner Frau Karin geboren. Er wurde streng protestantisch erzogen. Diese Erziehung und sein problematisches Verhältnis zu den Eltern hat sich in ihm so tief verankert, dass es sich später auch in seinem Schaffen widerspiegelte (das beschreibt er in seiner Autobiographie *Laterna Magica*¹⁴). Er studierte Literaturgeschichte an der Stockholmer Universität, wo er mit seiner Tätigkeit im Theater begann. Sein erster Erfolg war das Spiel *Macbeth*, womit seine lange und erfolgreiche Karriere begann. Sein erster Film, der ihn nicht nur in Schweden, sondern auch im Ausland berühmt machte, war *Das Lächeln einer Sommernacht*.¹⁵ Weiter ist er bekannt als Autor von Filmen wie *Wilde Erdbeeren*, *Persona*, *Das Schweigen* und auch durch *Das siebente Siegel*. Er starb am 30. Juli 2007 auf Färö.

Die Zeit, in der *Das siebente Siegel* entstand, war eine Zeit der mittelalterlichen Filme. Die Hollywoodfilme der 1950er Jahre waren durch die Artuslegende, Richard Löwenherz, Robin Hood und durch die Wikingerzeit inspiriert.¹⁶ Sie vermischten große nationale Geschichten mit den kleinsten Liebesgeschichten und Intrigen am Hof. Auch in Europa waren mittelalterliche Motive beliebt. Hier wurden farbenprächtige Inszenierungen über die Kreuzzugsthematik oder aus der alten französischen Geschichten gedreht. Alle diese Filme folgen den Spuren des 19. Jahrhunderts in der Darstellung dieser Motive.¹⁷

Zu dieser Zeit verfilmte auch Bergman zwei Filme mit mittelalterlichem Ambiente, *Das siebente Siegel* und *Die Jungfrauenquelle*, die aber ganz anders aussehen.¹⁸ Das Mittelalter wird hier schwarzweiß bearbeitet und die schwedische Landschaft, in der beide Filme gedreht wurden, betont die Prägnanz und Schärfe, die diese Filme charakterisieren. Es gibt hier keine großartige heldenhafte Handlung, sondern beide Filme wirken eher statisch und düster. Man befasst sich hier mit den philosophisch-theologischen Fragen, wie: Was ist der Sinn des Lebens? Kann man Gott begreifen? Gibt

¹⁴ Bergman, Ingmar (1989): *The Magic Lantern: An Autobiography*. New York: Penguin Books.

¹⁵ Vgl. *Biography: Ingmar Bergman*. (1970). *Film Comment*, Vol. 6, No. 2, S. 16-19. Stand 01.05.2017. „www.jstor.org/stable/43451140“.

¹⁶ Vgl. Kiening, Christian (2006): *Ingmar Bergman: Das siebente Siegel (1957) und Die Jungfrauenquelle (1960)*. In Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hrsg.): *Mittelalter im Film*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH Co. KG, hier S. 249.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 250.

¹⁸ Vgl. Ebd.

es Leben nach dem Tod? Die mittelalterliche Epoche, mit ihren Pestepidemien, Glaubenskonflikten und Kriegen, wird hier also zu einer Projektionsfläche der grundsätzlichen existenziellen Fragestellungen.¹⁹

Der Ackermann gehört zu den bedeutendsten Werken des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Johannes von Tepl hatte eine einflussreiche Position in der Kanzlei, wo er wichtige Kontakte anknüpfte. Er pflegte einen Austausch mit seinem jüdischen Freund Petrus Rothers und es ist möglich, dass er mit weiteren wichtigen Literaten dieser Zeit (z. B. Johann von Neumarkt, der als Kanzler von Karl IV. diente) in Kontakt kam.²⁰ Zu seiner Zeit wurde das Interesse an den lateinischen Klassikern erneuert und es wurde nach dem italienischen Einfluss gesucht, vor allem nach Francesco Petrarca. Man kann aber nicht sagen, dass es zu einem klar definierten böhmischen Frühhumanismus während seines Lebens kam.²¹ So produzierte Johannes sein Werk immer noch in der spannungsvollen und vielfältigen Schwellenzeit zwischen Mittelalter und Neuzeit.

Die Schrift, mit der er sich als Notar vertraut machen könnte, war die Sammlung von Briefen und Urkunden (*Summa cancellariae*) des Johann von Neumarkt, der eine Kanzleireform betrieben hat. Hier könnte sich Johannes mit seiner Vorliebe für die Rhetorik und die Rhythmik vertraut machen. In dem Umkreis von Neumarkt war auch der lateinische Streitgespräch *Cogor adversum te* bekannt, der in der Prager Kanzlei mehrmals abgeschrieben wurde und der über das Verhältnis des Menschen zur Welt behandelt, in dem der Mensch der Überlegene ist und das letzte Wort hat. Johannes kannte auch die Übersetzungen von Gebeten und Prosawerken von Johann von Neumarkt, aus denen er Formulierungen für sein Schlussgebet übernommen hat. Zu diesen zählt vor allem das *Buch der Liebkosung*, eine Übersetzung der lateinischen *Soliloquiae animae ad deum*, die in der 13. Jahrhundert entstanden ist.²², aus der Johannes einige Verse zum Teil wörtlich ausgeschrieben hat.²³

Weitere wichtige Werke, die thematisch mit dem *Ackermann* zusammenhängen, sind Schriften, die in der Tradition der Streitgespräche stehen. Diese sind z. B. der Streit

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 251.

²⁰ Vgl. Kiening (2000), S. 164–167.

²¹ Vgl. Ebd., S. 165.

²² Vgl. Ebd., S. 165–166.

²³ Vgl. Hahn (1984), S. 107.

zwischen Leben und Tod *Dialogus Mortis cum Homine*, die Klage eines Witwers in *De remediis fortuitorum*, die unter Senecas Namen überliefert ist, und auch das Gedicht *Tractatus de crudelitate mortis*.²⁴ Sicherlich kann man auch den biblischen *Hiob*, der wahrscheinlich als Grundlage für alle späteren Streitgespräche dient, nicht außer Acht lassen. Letztlich hat man in der Forschung auch eine These über einen Ur-*Ackermann* entwickelt (Hrubý²⁵), der als eine endgültige Quelle für *Ackermann* dienen könnte. Diese These führte aber zu keinen eindeutigen Ergebnissen und fand nur eine begrenzte Zustimmung.²⁶

Die Diskussion um die Quellen könnte sich so zusammenfassen, dass Johannes von Tepl sehr belesen in der mittelalterlichen Tradition war und dass er mit seinen Kenntnissen geschickt umgehen konnte. Zu den Quellen, die er sicherlich kannte, gehörte die Bibel, die antiken Autoren und auch die scholastischen Schriften. Er war aber auch von seinen Freunden in der Kanzlei, die einige Kontakte in der frühhumanistischen Italien hatten, beeinflusst. Daraus kann deduziert werden, dass er sich in einer bunten kulturellen Tradition bewegte, was den Charakter seines Werks prägte. In der Forschung eröffnete sich deswegen eine Diskussion, die die zeitliche Einordnung näher zu bestimmen versucht. Es wurde auch diskutiert, inwieweit sich der *Ackermann* von der mittelalterlichen Tradition entfernt. Auf diese Fragen wird im fünften Kapitel näher eingegangen.

Die Quellen für *Das siebente Siegel* lassen sich einfacher bestimmen, denn der Autor hat sich mehrmals selbst darüber geäußert. Wie bereits erwähnt, war für Bergmans Schaffen seine Erziehung in der Familie eines Predigers bestimmend. Er sagte über seine Kindheit:

Ten, kdo se jako já narodil v rodině pastora, se velmi záhy naučí nahlížet za kulisy života a smrti. Otec má pohřeb, svatbu, křtiny, píše kázání. Velmi záhy dochází k seznámení s ďáblem [...]²⁷

²⁴ Vgl. Ebd., S. 97.

²⁵ Hrubý, Antonín (1971): *Der ‚Ackermann‘ und seine Vorlage*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

²⁶ Vgl. Hahn (1984), S. 104.

²⁷ Oliva, Ljubomír (1966): *Ingmar Bergman*. Praha: Orbis, hier S. 83.

Bergman war von Anfang an vom Protestantismus umgeben.²⁸ Die biblischen Geschichten, vor allem die aus dem *Buch der Offenbarung*, aus welcher der Titel *Das siebente Siegel* stammt, und die er zu Hause und in den Predigten hören musste, hatten natürlich einen entscheidenden Einfluss auf sein Bewusstsein. Doch nicht nur das Gehörte, sondern auch das Gesehene beeinflusste ihn. Als ein unfreiwilliger Besucher der Kirchen, wo sein Vater predigte, hatte er zahlreiche Gelegenheiten, sich in den Wand- und Glasmalereien zu verlieren. Bergman beschrieb die langen Stunden, die er auf den Kirchenbänken verbringen musste und die er als die langlebigste Sache der Welt bezeichnete, folgend:

Like all churchgoers at all times, I have often become lost in altar pieces, triptyches, crucifixes, stained glass windows and murals, where I could find Jesus and the robbers in blood and torment; Mary leaning on St John, woman behold thy son, behold thy mother [...] The Knight playing chess with Death. Death sawing down the Tree of Life, a terrified wretch wringing his hands at the top. Death leading the dance to the Dark Lands, wielding his scythe liked a flag, the congregation capering in a long line and the jester bringing up the rear. The devils keeping the pot boiling, the sinners hurtling headlong into the depths and Adam and Eve discovering their nakedness. Some churches are like aquaria, not a bare patch. People everywhere, saints, prophets, angels, devils and demons all alive and flourishing. The here-and-beyond billowing over walls and arches. Reality and imagination merged into robust myth-making. Sinner, behold thy labours, behold what awaits thee round the corner, behold the shadow behind thy back!²⁹

In dieser Aussage finden wir die wichtigsten Gestalten des Films: Den Ritter, der mit dem Tod Schach spielt, Jesus und Maria, den Narren, den Wicht. Die Inspiration fand Bergman in den kirchlichen Malereien, die er als kleines Kind während der Predigen des Vaters betrachtete. Obwohl sich Bergman später von der Kirche abgewandt hat, blieben diese Bilder und Vorstellungen in seinem Herzen verborgen und spiegelten sich in seinem Werk wider.

²⁸ Vgl. Stubbs, John C. (1975): *The Seventh Seal*. In: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 9, No. 2, hier S. 63.

²⁹ Bergman (1989), S. 273–274.

Das siebente Siegel ist auch eine Adaptation eines Einakters (*Holzmalerei*), der Bergman früher verfasst hat. Dieses Spiel besteht aus längeren Monologen der Figuren, die auch in dem Film erscheinen. Es war als ein Übungsstück für die Schauspieler geeignet.³⁰ In der filmischen Adaption hat Bergman dann einige Figuren hinzugefügt (z. B. den Tod oder Jof und Mia) und die ganze Konzeption umgearbeitet. Im Film kommt es dann zu einer Mischung von Handlung und monologischen Szenen, was gewissermaßen theatralisch wirkt. Das ist gerade durch die Adaptation des Theaterspiels verursacht.

Von den anderen Werken ist es am wichtigsten, das *Buch der Offenbarung* einzuführen. Dieses Buch berichtet in der Bibel von dem Jüngsten Tag und von der Wiederherstellung der göttlichen Ordnung, nämlich von einem neuen Himmel und einer neuen Erde. Der Titel des Films stammt aus dem achten Kapitel, in dem das letzte Siegel geöffnet wird und in dem Gott die sündige Menschheit mit der finalen Strafe bestraft.³¹ Von diesem Buch bekam Bergman die Inspiration für eine apokalyptische Darstellung der Handlung, die in dem Film eine wichtige Rolle spielt.

Dank seiner Kindheit wurde Bergman mit den mittelalterlichen und biblischen Darstellungen des Todes vertraut. Die Monologe, Gesänge und Abbildungen in dem Film beweisen, dass er über ausreichende Kenntnisse von der mittelalterlichen Literatur verfügte, die er künstlerisch und präzise zu verarbeiten vermochte. Es ist wahrscheinlich, dass er den *Ackermann aus Böhmen* kannte, denn dieses Werk gilt als eines der bedeutendsten Werke der spätmittelalterlichen Literatur, in dem der Tod als eine Personifikation dargestellt wird. Das würde auch die Parallelen, die zu diesem Buch im Film erscheinen, erklären. Dennoch haben wir keine Angaben, dass er bewusst mit diesem Werk arbeitete. Es ist möglich, dass sich Bergman vom *Ackermann* inspirieren ließ, aber wegen seiner Stille darüber müssen wir uns mit Unsicherheit zufriedengeben.

Die Handlung gibt es im *Ackermann* nicht viel. Es handelt sich eher um eine Serie von Anklagen und Verteidigungen (wie im Buch *Hiob*), in denen beide Seiten für eigenes Interesse kämpfen. Dieses Prozess beginnt mit einer Anklage Ackermanns gegen den

³⁰ Vgl. Stubbs (1975), S. 66.

³¹ Offb 8,1: „Als das Lamm das siebte Siegel öffnete, war es im Himmel zunächst etwa eine halbe Stunde lang vollkommen still.“ Alle Bibelzitate nach der Ausgabe von Symank, Andreas (2009): Neue Genfer Übersetzung. Neues Testament. Genf: Genfer Bibelgesellschaft.

Tod. Der Ackermann verflucht den Tod und bezichtigt ihn eines Mordes, denn der Tod hat seine geliebte Frau getötet. Die Kernaussage von Ackermann ist, dass der Tod ungerecht gehandelt habe. Darauf antwortet der Tod und erklärt ihm die Gründe seines Handelns. Diese Argumentation erstreckt sich über zweiunddreißig Kapitel, aber der Ackermann bleibt immer unzufrieden und versucht, seine Klage vor Gott zu bringen. Das gelingt ihm auch. Am Ende erscheint Gott als Richter und nach dem Beweis seiner Allmächtigkeit am Beispiel der Jahreszeiten entscheidet er den Streit so: dem Tod der Sieg, dem Ackermann die Ehre. Darauf folgt ein langes Lob des Ewigen, in dem Ackermann für die Seele seiner gestorbenen Frau bittet.

In dem Streitgespräch finden wir eine der herzerreißendsten Traueräußerungen über den Tod einer geliebten Person. Es wird hier über die Frage des menschlichen Glücks und auch über den Sinn des Lebens angesichts des Todes disputiert. Der Verfasser sammelte eine breite Skala von Aussagen der Gelehrten von der Antike bis zum Spätmittelalter und vermochte sie in einer fesselnden Rhetorik zu bearbeiten. Die vorsichtig formulierten Ideen der Philosophen durchdringen emotionale Beleidigungen eines verzweifelten Mannes, der Trost und Antwort auf sein Leiden sucht. Die ganze Schöpfung wird vom Ackermann in einen Widerstand gegen den Tod gerufen. Der Tod aber bleibt in seiner königlichen Souveränität und verspottet den Ackermann immer mehr, bis Gott als überlegener Richter den Streit entscheidet.

Das siebente Siegel erzählt dagegen eine Geschichte über einen Ritter, Antonius Block, der von einem Kreuzzug in seine Heimat zurückkehrt. Auf einer Küste begegnet er dem Tod, der ihm das Leben nehmen will. Block aber verhandelt einen Aufschub, indem er ihn zu einem Schachspiel herausfordert. Die Bedingung ist klar: Solange Block nicht verliert, bleibt ihm sein Leben. Der Grund dafür ist, dass er noch eine gute Tat vollbringen will, die seinem Leben einen Sinn geben könnte. Der Tod nimmt die Herausforderung auf und das Spiel beginnt.

Nach dem ersten Zug gibt sich Block mit seinem Knappen Jöns auf die Reise zu seinem Gut. Sie ziehen durch das Land, das von einer Pestepidemie befallen ist. Sie stellen fest, dass der Tod überall ist – sie finden eine Leiche und hören unheimliche Gerüchte über die schwere Krankheit. Unterwegs begegnen sie einer Schauspielgruppe: Jof und Mia, die ein Baby Mikael haben. Jof hat oft Visionen von der Heiligen Familie,

die ihm aber oft Probleme bereiten, denn niemand will seinen Visionen Glauben schenken. Zu ihnen gehört auch Skat, der die Gruppe leitet und der vor allem Frauen verführt.

Nach dieser Begegnung kommen Block und Jöns in eine Kirche, wo Block eine Beichte ablegen will. Er teilt mit dem Priester seine Zweifel an Gott und seine Frustration wegen seines Stillseins. Sie führen eine Diskussion über die Suche nach Gott und über den bedauernden Zustand von Menschen, die sich keine Sorgen über den Tod machen. Er teilt dem Priester sogar mit, dass er mit dem Tod Schach spielt und erklärt ihm seine Strategie, wie er ihn besiegen will. Darauf aber enthüllt sich der Priester und Block erkennt, dass er seine Taktik dem Tod selbst anvertraut hat. Jöns unterhält sich währenddessen mit einem Wandmaler über seine drastische Wandmalerei, wo er den schrecklichen Tanz des Todes dargestellt hat. Nach der Beichte aber bricht Block ihr Gespräch ab und sie setzen die Reise fort.

Sie verlassen die Kirche und neben der Tür begegnen sie einer gefesselten Frau, die als Hexe bezeichnet wurde. Sie finden von einem Soldaten heraus, dass sie zum Verbrennen auf dem Scheiterhaufen verurteilt wurde. Es ist ihnen aber nicht erlaubt, sich mit der Hexe weiter zu unterhalten. Sie kommen weiter in ein Dorf, das wegen Pest ganz verlassen ist. Jöns will hier Wasser einfüllen, aber zuerst will er sich umschauen. Dabei rettet er ein Mädchen von einem Dieb, den Jöns als den fanatischen Priester Raval erkennt, der sie vor einigen Jahren in den Kreuzzug geschickt hat. Er droht ihm, dass wenn er ihn nochmals sieht, bringt er ihm eine Wunde im Gesicht bei.

Ihre nächste Station ist das Wirtshaus. Auf dem Hof spielt die Schauspielgruppe von Skot eine Aufführung über den Tod. Vor der zweiten Aufführung aber entfernt sich Skot und wird von Lisa, der Frau eines Schmiedes Plog, verführt. Danach wird die ganze Vorstellung durch eine Prozession von Flagellanten unterbrochen. Sie halten von dem Wirtshaus an und ein Mönch hält eine verachtende Predigt über die Vergänglichkeit des Lebens und über die Grausamkeiten des Sterbens. Dann ziehen sie weiter und lassen die eingeschüchterten Menschen hinter sich. In dem Wirtshaus eröffnet sich eine Diskussion über den Pest und über Sorgen, die die Menschen tagtäglich quälen.

Der Schmied Plog macht hier eine Szene wegen seiner verlassenen Frau. Er will den Schauspieler, mit dem seine Frau entflohen ist, töten. Raval hört das und verrät ihm,

das Jof, mit dem Plog gerade spricht, auch ein Schauspieler ist. Das macht Plog wütend und sie schikanieren Jof, bis er nicht weitermachen kann. Plötzlich aber erscheint Jöns und verdirbt den Spaß, in dem er Raval mit seinem Messer im Gesicht verletzt. Jöns und Jof gehen zurück zur Mia und Block, die sich währenddessen auf einem Hügel kennengelernt haben. Mia behandelt Jofs Verletzungen und danach erfrischen sie sich mit Milch und wilden Erdbeeren. Block ist tief betroffen von dem Zauber dieser Gesellschaft am späten Frühlingsabend. Es erweckt in ihm eine große Liebe zu der ganzen Gruppe. Die Szene endet mit dem zweiten Schachspiel, während dessen der Tod Blocks Freude zerstört, indem er ihm seine tödliche Absichten über seine Gefährten vor Augen führt.

Die Reisenden entscheiden sich, mit der Reise durch einen Wald fortzusetzen. Sie gehen an dem Wirtshaus vorbei, wo sich der Schmied Plog der Gruppe anschließt. In dem Wald begegnen sie Lisa und Skat. Plog will ihn töten, aber nach einem langen Streit entscheidet sich Skat, Selbstmord zu begehen. Es ist aber eine Täuschung, doch das weißt der dumme Schmied nicht. Skat klettert dann auf einen Baum, um hier zu übernachten. Der Baum wird aber sogleich vom Tod kompromisslos niedergerissen und so holt der Tod den ersten Gefährten.

In dem Wald trifft die Gruppe auf die Soldaten, die die Hexe verbrennen sollen. Block spricht mit der Hexe über den Teufel und möchte wissen, ob sie ihm wirklich begegnet ist und ob sie ihm etwas über das, was nach dem Tod passiert, erzählen könnte. Sie ist aber genauso unwissend wie Block. Sie verlassen den grausamen Prozess und reisen weiter. Als sie sich nach dem langen Tag ausruhen, werden sie von Raval aufgefunden. Er schreit und bittet um Erbarmung, weil er von Pest infiziert wird. Jöns aber befiehlt ihm, weit entfernt von ihnen zu bleiben. Dann stirbt er.

Während sich andere zum Schlafen begeben, spielt Block das letzte Schachspiel mit dem Tod. Jof bemerkt das und erschreckt davor. Er überzeugt Mia, dass sie sofort fliehen müssen, während Block und der Tod im Spiel vertieft sind. Block aber registriert ihre Bemühungen. Er will nicht, dass sie entdeckt werden, deswegen wirft er alle Figuren mit seinem Mantel um. Der Tod stellt die Figuren wieder auf, wie sie waren, glaubend, dass Block dem Spiel entkommen will. Währenddessen aber gelingt es Jof, mit seiner Familie zu entfliehen. Der Tod setzt Block im nächsten Zug schachmatt. Er verlässt ihn und sagt ihm, dass ihr nächstes Treffen auch das letzte sein wird.

Nach der stürmischen Nacht erreicht Blocks Gruppe sein Gut, wo Karin, seine Frau, auf ihn schon wartet. Sie bereitet ihnen Frühstück und sie essen zusammen am Tisch, während Karin aus dem *Buch der Offenbarung* vorliest. Da hören sie mächtiges Klopfen an der Tür. Jöns geht sich umzuschauen, aber niemand ist da. Er kehrt zurück zu ihnen. Danach erscheint der Tod in dem Raum und sie alle kommen vor sein strenges Gesicht. Sie stehen in der Reihe, jeder bekommt sein letztes Wort und sie alle verschwinden allmählich in dem Schatten des Todes.

Der neue Tag bricht an. Mia und Jof haben den Sturm überlebt und können sich eines weiteren Morgens freuen. Jof steigt aus dem Wagen und schaut in die Ferne, wo das Gewitter noch stürmt. Er erblickt den strengen Herrn Tod mit einer Sense und mit einer Sanduhr, wie er die ganze Gruppe zu einem Tanz auffordert. Er sieht sie, wie sie sich fort von der Abenddämmerung bewegen und wie der Regen ihre salzigen Trennen abwäscht. Und wie immer, Mia will ihm seine Vision nicht glauben. Jof ist ergeben und sie gehen dann weiter in den Glanz des heranbrechenden Tages.

Es wurde gezeigt, wie die Autoren von ihrem Leben und Kontext beeinflusst waren. Bei Johannes von Tepl ist es am wichtigsten, dass er Schreiber in der Saazer und Prager Kanzlei war. Das führte dazu, dass er sich mit der einflussreichsten Literatur und mit den größten Literaten seiner Zeit bekannt machen konnte. Hier hatte er sich auch mit der rhetorischen Kunst vertraut gemacht. Er sendete einen Begleitbrief an seinen Freund Petrus Rothers zusammen mit dem *Ackermann*, in dem er das Werk als Frucht seiner Redekunst vorstellt. Bei Bergmann haben wir erwähnt, dass er stark von seiner Erziehung in der Familie eines lutherschen Pfarrers beeinflusst war und dass seine Erinnerungen und Erlebnisse aus seiner Kindheit eine wichtige Rolle in seinem Schaffen spielten. Es wurde auch betont, dass *Das siebente Siegel* in der Zeit gedreht wurde, in der die Mittelalterrezeption lebendig war, und dass existenzielle Fragen die ausschlaggebende Rolle spielen.

3. Formale Charakteristik. Gestaltung und stilistische Mittel

Im Folgenden beschäftige ich mich mit der formalen Analyse beider Werke. Ich beschreibe die Gliederung und stilistische Mittel, die diese Werke prägen und ich versuche nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch die Unterschiede herauszufinden, die dann die Interpretation steuern.

Der Ackermann wird auf mehreren Ebenen wohldurchdacht gestaltet. Auch wenn man die inhaltlichen Aussagen außer Acht lässt, wird es klar, dass es sich hier um ein kunstvolles, in sich geschlossenes Konstrukt handelt.³² Der Text besteht insgesamt aus vierunddreißig Kapiteln. In dem ersten Kapitel fängt der Ackermann mit seiner Anklage an und bis zum zweiunddreißigsten Kapitel wechseln regelmäßig die Reden vom Ackermann und dem Tod. Das ergibt sechzehn Reden für jeden Streitpartner. In dem dreiunddreißigsten Kapitel erscheint dann Gott mit seinem allmächtigen Urteil und in dem letzten Kapitel befindet sich das Gebet von Ackermann. Diese Großgliederung beschreibt die inhaltliche Hauptstruktur des Textes, die anhand von stärker stilistisch bestimmten Einzelheiten weiter gegliedert werden könnte (z. B. Parallelismen und Wortbögen, die einzelne Kapitel gedanklich abgrenzen³³).

Laut Gerhard Hahn ist diese Gliederung auch darum wichtig, weil sie beim Leser Spannung erzeugt. Der Verfasser sorgte damit für eine rhetorische Dynamik, die vor allem durch den Ablauf des Streites bestimmt ist. Für die Spannung sorgt auf der einen Seite die inhaltliche Großgliederung: Der Streitgespräch – Urteil Gottes – Schlussgebet.³⁴ Auf der anderen Seite wirken aber ähnlich auch die kleineren inhaltlichen Elemente, die den Streit in Bewegung setzen. Diese Elemente befinden sich vor allem da, wo die Gegner ihre Rechte überschreiten und in die Rechte des Gegners einbrechen: Die Mordklage Ackermanns gegen den Tod, in der er nach Rache und Todesstrafe für den Mörder Tod schreit, die Argumentation, die sich zunehmend in eine Provokation entfaltet, die in der Schmähung Todes über das Leben und über den Menschen gipfelt, und die vor dem

³² Vgl. Hahn (1984), S. 39.

³³ Vgl. Ebd.

³⁴ Vgl. Hahn, Gerhard (1963): Die Einheit des Ackermann aus Böhmen. Studien zur Komposition. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, hier. S. 109.

Angesicht Gottes ihre Lösung findet.³⁵ Gerade diese Momente setzen den Streit in Bewegung und stellen sein Thema auf.

Ein weiteres stilistisches Mittel, das für die *Ackermann*-Prosa typisch ist, ist die Dreigliedrigkeit.³⁶ Zahlreiche Satzglieder oder auch ganze Sätze wiederholen sich dreimal. Manchmal wird auch ein viertes Element hinzugefügt, das zur Erklärung oder zu einer Zusammenfassung dient.³⁷ Das lässt sich am besten im ersten Kapitel sehen:

Grymmyger tilger aller landt, schedlicher ächter aller welte, frayssamer mörder aller lewte, jr Tod, euch sey verfluchet! Gott, ewer tremer, hass euch, vnselden merung wone euch bey, vngluck hause gewaltiglich zu euch, zumal geschannt seyt immer! Angst, not vnd jamer verlassen euch nit, wo jr wandert; layt betrubnüß vnd kummer, die laytten euch allenthalben; laydige anfechtung, schentliche zuuersicht vnd schemliche ferung, die bezwinde euch groblichen an aller stat! (I, 1–9)

Grimmiger Zerstörer aller Länder, schädlicher Verfolger aller Welt, grausamer Mörder aller Leute, Ihr Tod, Euch sei geflucht! Gott, Euer Schöpfer, hasse Euch, Unheils Auswuchs sei mit Euch, Unglück hause verheerend bei Euch, gänzlich entehrt seid immer! Angst, Not und Jammer verlassen Euch nicht, wo Ihr umgeht; Leid, Trübsal und Kummer, die geleiten Euch allenthalben; leidige Anklage, schandvolle Erwartung und peinigende Strafe, die bedrängen Euch heftig an jedem Ort! (7)

Diese dreifaltige Struktur ist dann im ganzen Werk sichtbar. In dem Begleitbrief betont sie Johannes sogar als das Neuartige, was seine formal-rhetorische Kunst betrifft³⁸: „Hier eilen dahin Satzglieder, Satzteile und Satzgefüge in neuartigen Formen,“ (83). In der Forschung wird oft diskutiert, was dem *Ackermann* die Modernität verleiht. Diese Angabe von Johannes sollte darum nicht weggelassen werden.

Der Ackermann ist laut des Autors ein Acker rhetorischer Kunst.³⁹ Dem entspricht auch die Sprache. Die Stellungen von beiden Gegnern werden durch bunte Metaphorik wiedergegeben und sind voll Synonymie und Ironie. Lange und blumige Sätze wechseln

³⁵ Vgl. Ebd., S. 9–10.

³⁶ Vgl. Hahn (1984). S. 40.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 41.

³⁸ Vgl. Kiening (2000), S. 100.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 83.

durch prägnante und präzise Formulierungen ab. Dies lässt sich an dem längsten Satz im *Ackermann*, der sich im zehnten Kapitel befindet⁴⁰, gut zeigen:

Mercke, wie die lustigen rosen vnd die starckkriechenden lilien jn dem garten, wie die krefftigen würcze vnd die lustgebenden blumen jn den auwen, wie die vetstenden stein vnd die hochgewachsen pawn jn wildem gefilde, wie die kraffthabenden beren vnd die starckwaldigen lewen jn enttrischen wustungen, wie die hochgewachsen starcken rechken, behenden, abentewerlich, hochgelarten vnde allerley meysterschafft wolvermügenden lewte vnd wie alle jrdische creatuer, wie kunstig, wie lustig, wie starck sie sein, wie lang sie sich enthalten, wie lang sie es treiben, müssen zu nichte werden vnd vervallen allenthalben. (X, 5–17)

Schau, wie die entzückenden Rosen und die starkduftenden Lilien in dem Garten, wie die kräftigenden Krauter und die herzerfrischenden Blumen in den Auen, wie die feststehenden Felsen und die hochgewachsenen Bäume in wildem Gefilde, wie die kraftstrotzenden Bären und die übermächtigen Löwen in unheimlichen Einöden, wie die riesenhaften starken Recken, die gewandten, außerordentlichen, hochgelehrten und zu allerlei Meisterschaft fähigen Leute und wie alle irdische Kreaturen, wie geschickt, wie lebenslustig, wie stark sie auch sind, wie lang sie sich behaupten, wie lang sie es treiben, zunichte werden und vergehen müssen allenthalben. (21)

Hier reagiert der Tod auf die Anklage des Ackermanns, er habe ihm seinen wertvollsten und schönsten Schatz entnommen. Er lädt ihn, in das Wirken der Natur zu schauen und die Weisheit daraus zu ziehen. Alles muss einmal vergehen und seine Frau bildet keine Ausnahme. Die komplexe Gestaltung dieses Satzes, der jedoch klar und verständlich wirkt, enthüllt uns die wahre rhetorische Kunst des Verfassers, die für die ganze *Ackermann*-Prosa typisch ist.

Die Zahl drei ist auch für die Gestaltung im *Siebenten Siegel* bestimmend. Die Handlung wird im Sinne eines Dreiakters von drei Schachspielen bestimmt. Der erste Spiel auf der Küste (Protasis) stellt uns das Thema vor: Blocks Suche nach dem Lebenssinn im Angesicht des Todes. In dem zweiten Spiel (Epitasis) kommt das Gefahr, die Krise vor, die Block irgendwie lösen muss, nämlich das Todesgefahr von Jof, Mia

⁴⁰ Vgl. Povejšil, Jaromír (1985): *Jan ze Žatce. Oráč z Čech*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, hier S. 99.

und Mikael. Und in dem dritten Spiel (Katastrophe) findet Block den Weg, die Gaukler zu retten, indem er die Aufmerksamkeit des Todes durch das Umwerfen von Figuren auf sich lenkt, während Jof und Mia fliehen. So kann er die erwünschte gute Tat vollbringen, aber er muss dafür mit seinem Leben zählen, denn im nächsten Zug wird er vom Tod schachmatt gesetzt.⁴¹

Der Autor wählte für diese Geschichte das Medium des schwarzweißen Films aus. Er projizierte die Handlung in das Zeitalter des Mittelalters, in die Zeit der Kreuzzüge, Pestepidemien und Hexenverfolgungen. Er wollte damit aber kein genaues historisches Bild darstellen, sondern er vermischte verschiedene historische Ereignisse (die zueinander aber nicht zeitlich passen), um eine Projektionsfläche zu erzeugen, die seinen Zwecken dienen könnte.⁴² Das heißt eine Umgebung, in der er die existenzielle Fragen entfalten könnte. Und das gebirgige schwedische Land, nüchterne Kostüme mittelalterlicher Menschen zusammen mit gefährlichen sozialen Umständen, während der Tod überall lauert, passen zu diesem Zweck wunderbar.

Ein weiteres wichtiges Mittel, das Bergman benutzt, ist das Spiel von Licht und Dunkelheit, von Gelärm und Stille. Der Tod mit seinem schwarzen Umhang wirft dunkle Schatten auf ihre Opfer, während das Licht alle Schatten vertreibt, wo das Leben bewahrt wird. Das Licht hält sich vor allem bei der Gauklerfamilie und verleiht ihr den Glanz der Heiligen Familie, der durch Jofs Visionen von Maria mit dem Jesuskind noch gestärkt wird. Der Szene, in der die Schauspielergruppe eine Vorstellung spielt, die durch den gewaltigen Chor *Dies irae, dies illa* (der sich im Film mehrmals wiederholt) der Flagellanten gebrochen wird, folgt eine tiefe Stille, die die Zuschauer in eine unabwendbare Selbstreflexion führt. Dieser Wechsel von Licht und Schatten, Lärm und Stille, erzielt eine berührende, für Bergman charakteristische Wirkung.⁴³

Der größte formale Unterschied zwischen dem *Ackermann* und *Dem siebenten Siegel* liegt in der Funktion von Figuren. Was sie gemeinsam haben, ist ein Streitender, der sich gegen den personifizierten Tod wehrt. Die restlichen Figuren funktionieren

⁴¹ Diese Gestaltung ist meine eigene Beobachtung, die in der Forschungsliteratur nicht nachgewiesen wurde. Die Zahl drei erscheint aber auch an anderen Stellen in dem Film, z. B. in den Dreiergruppen und anderen Konstellationen, vgl. Kiening (2006), S. 265 oder Törnqvist (1995), S. 109.

⁴² Vgl. Kiening (2006), S. 252.

⁴³ Vgl. Stubbs (1975), S. 62–63.

jedoch ganz anders. Bei Johannes von Tepl werden der Ackermann und der Tod zur Darstellung von gegenüberstehenden Meinungen über das Thema Tod einbezogen, wobei bei Bergman die Figuren die Handlung in Bewegung setzen und eher als Typen als Einzelpersonen agieren. Laut Christian Kiening repräsentieren die Figuren verschiedene menschliche Lebensformen und ihre Ansätze zum Leben und Tod, wie es bei dem spätmittelalterlichen Totentanz ist.⁴⁴ So wird z. B. Block zum Typus des zweifelnden Philosophen, Jöns zum nihilistischen Atheisten, Raval zu einem klerikalen Heuchler usw.⁴⁵

Bei Bergman fehlt die Gestalt des handelnden Gottes völlig. Bei Johannes wird Gott zum Richter, der den ganzen Streit entscheidet und in dem *Ackermann* die Lösung seines Konfliktes findet. Den Streit zwischen Block und dem Tod entscheidet aber außer der verlorenen Schachpartie niemand. Man könnte zwar behaupten, dass Gott bei Bergman in Gesängen, Abbildungen und Äußerungen präsent ist, dennoch bleibt er verborgen und erscheint niemals im Film explizit. Die Verborgenheit Gottes und das damit verbundene offene Ende stehen so im Kontrast zu *Ackermann*.

Wie sich aus dem Vergleich ergibt, bearbeiten beide Werke den Streit zwischen einem Menschen und dem personifizierten Tod. Im *Ackermann* handelt es sich um einen gerichtlichen Prozess wegen einer gestorbenen Frau zwischen dem Klagenden und dem Angeklagten, der am Ende durch Gott entschieden wird. Im *Siebenten Siegel* wird dieser Streit dagegen durch ein Schachspiel dargestellt, in dem ein Ritter einen Aufschub seines Todes verlangt, so dass er eine gute Tat vollbringen kann. Aus beiden Streiten ist der Tod siegreich hervorgegangen, im *Ackermann* wurde er als Sieger von Gott erklärt, im *Siebenten Siegel* hat er selbst gesiegt.

Was die formale Gestaltung betrifft, haben beide Werke die Zahl drei gemeinsam. Das spiegelt sich in der Gliederung und in den verwendeten stilistischen Mitteln wider. *Das Siebente Siegel* ist wie ein Dreiakter in drei Teile durch drei Schachspiele geteilt, und auch der *Ackermann* wird in dreiunddreißig Kapitel getrennt (plus das finale Gebet) und vor allem ist die Nummer drei in der Satz- und Satzgliedstruktur erkennbar. Das steht wahrscheinlich in Verbindung zu dieser Zahl als einer göttlich-Trinitarischen, heiligen

⁴⁴ Vgl. Kiening (2006), S. 254.

⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 255.

Nummer. Die Unterschiede liegen dann in der Funktion von Figuren und in dem Ausgang des Streites, der vor allem durch die fehlende Person Gottes unterschieden wird.

Im Weiteren werde ich mich auf die inhaltliche Seite beider Werke konzentrieren, insbesondere auf das Bild des Todes. Es wird erforscht, wie der Tod dargestellt wird und welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu beobachten sind. Letztlich werde ich mich um die Erklärung der häufigsten Interpretationsansätze bemühen, zu denen eigene Stellung hinzugefügt wird.

4. Inhaltliche Charakteristik. Das Bild des Todes

Wie schon erwähnt wurde, weisen der *Ackermann* und *Das siebente Siegel* zahlreiche Parallelen auf, was die Darstellung des Todes betrifft. Das zeigt sich vor allem an der Personifikation des Todes und an dem Streit, den der Ackermann und der Ritter Block mit dem Tod führen. Es gibt aber auch weitere wichtige Gemeinsamkeiten. Diese betreffen z. B. das Wesen des Todes, seine Wahrnehmung in den Zeit- und Raumverhältnissen usw. Diese Elemente bilden dann die Basis für die Botschaft beider Werke und für ihre Interpretation, deswegen ist es nötig, sie näher zu beschreiben.

Der Tod wird am Anfang beider Werke als Katalysator der menschlichen Suche nach dem Sinn des Lebens dargestellt. Während der Begegnung, welche zufolge des Todes seiner Frau stattfindet, wehrt sich der Ackermann gegen das unabwendbare Schicksal und verlangt Gottes Antwort, während Block, der den Tod schon aus den Kreuzzügen als einen ständigen Begleiter kennt, entscheidet sich angesichts des Todes auf der Küste, seinem Leben durch eine gute Tat Sinn zu verleihen. Dieser Impuls zu der Suche nach dem Sinn steht in der mittelalterlichen Tradition *memento mori* (Gedenke des Todes!) und *carpe diem* (Nutze den Tag!), die sagt, dass man nur dann richtig leben kann, wenn man sich der Vergänglichkeit seines Lebens bewusst wird. Die Realität des Todes wird so zu einer Ermunterung zum sinnvollen Leben und zur Suche nach Gott, die sich in demselben Sinne widerspiegelt.⁴⁶

Die Präsenz des Todes und dessen Erscheinung werden vor allem im Dialog sichtbar. Trotzdem findet sich hier ein großer Unterschied. Im *Ackermann* gibt es keine

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 252.

Beschreibung des Todes. Wir erfahren nur, dass er über sich selbst im Plural Majestatis spricht, wodurch er seine Überlegenheit über dem Ackermann ausdrückt. In späteren Äußerungen des Todes, in denen er auf verschiedene Malereien über ihn selbst hinweist, kommt dann die traditionelle Vorstellung des Todes zum Ausdruck: Ein Sensenmann, der die Menschen mit der Sense mäht, oder ein Mann mit gebundenen Augen mit der Hacke in der rechten Hand und einer Schaufel in der linken, mit der er alle seine Feinde begrabt usw. Der personifizierte Tod aber bleibt weiter ohne körperliche Charakteristik.⁴⁷

Das ist wahrscheinlich durch die spätere Vorstellung des Todes bestimmt. Der Ackermann will wissen, wer der Tod sei, und stellt ihm eine Fragenreihe im Sinne einer mittelalterlichen inventio-Lehre⁴⁸ (wer, was, wo, woher und zu was gut der Tod sei), worauf der Tod antwortet:

Wir seyn gottes hant, herr Tot, ein rechter, würckender meder [...] Du fragest, was wir sein. Wir sein nichts vnd sein doch etwas. Deshalben nichts, wann wir weder leben weder wesen noch gestalt noch vnterstent haben, nicht geyst sein, nicht sichtiglich, nit greyffenlich sein. Deshalben etwas, wann wir sein des lebens ende, des wesens ende, des nicht wesens anfang, ein mytell zwüschen jn bayden [...] Du fragest, wie wir sein. Vnbeschedenlich sein wird, doch vant du vns zu Rome jn einen tempel an einer want gemalett [...] (XVI, 4–25)

Wir sind Gottes Hand, Herr Tod, ein gerechter, tätiger Schnitter [...] Du fragst, was wird sind. Wir sind nichts und sind doch etwas. Deshalb nichts, weil wir weder Leben noch Wesen noch Form noch Substanz haben, nicht Geist sind, nicht sichtbar, nicht greifbar sind. Deshalb etwas, weil wir des Lebens Ende sind, des Wesens Ende, des Nicht-Wesens Anfang, ein Mittleres zwischen ihnen beiden. [...] Du fragst, wie wir sind. Unbestimbar sind wir, doch sahst Du uns zu Rom in einem Tempel an eine Wand gemalt [...] (33)

Der Tod sagt damit, dass er ein Mitarbeiter Gottes in der Welt ist, der gerecht richtet, der über kein Wesen in sich selbst verfügt und der näher unbestimbar ist. Trotzdem fährt er fort und sagt, dass man ihn in den Wandmalereien sehen kann, und beschreibt manche

⁴⁷ Diese Darstellung spiegelte sich in den Miniaturen in jeweiligen *Ackermann*-Ausgaben wider, siehe z. B. Povejšil (1985), S. 79–86.

⁴⁸ Vgl. Kiening (2000), S. 113.

Darstellungen, die in der antiken Welt entstanden sind. Diese paradoxe Darstellung soll wahrscheinlich die Gegenwärtigkeit des Todes, der zwar nicht zu sehen, jedoch zufolge der Wirkung präsent ist, zum Ausdruck bringen. Diese Realität reflektiert sich dann im ganzen Streitgespräch. Der Tod ist zwar im Dialog präsent, trotzdem kann man ihn nicht sehen und dazu ist er gleichzeitig überall.

Ein ähnlicher Paradox spiegelt ist auch im *Siebenten Siegel* zu finden. Zum ersten Mal trifft Block den Tod auf der Küste, trotzdem weiß er, dass der Tod ihm stets gefolgt ist. Auch die Herausforderung, Schach zu spielen, kann Block nur deshalb stellen, weil er von den Malereien und Liedern weiß, dass der Tod gern Schach spielt. Block aber weiß, dass der Tod ein ständiger Begleiter ist, nicht nur im Dialog. Das ist auch in der Atmosphäre sichtbar: Unterwegs finden sie eine verrottende Leiche, Jöns singt ständig über den Tod, die Schauspieler spielen in einer Todesmaske, in der Kirche malt ein Maler den Qual von sterbenden Erkrankten, Flagellanten ziehen durch das Land, einfache Leute erzählen über ihre Angst vor dem Weltuntergang usw.

Diese Paradoxe werden weiter in der Wahrnehmung des Todes von einzelnen Personen entwickelt. Block kann mit dem Tod reden und Schach spielen, sonst kann ihn niemand sehen. Nur Jof in seinen Visionen. Auf Mias Frage, warum Block so müde aussieht, antwortet er, dass er einen schrecklichen Begleiter hat, und meint damit sich selbst. Damit verschiebt sich die Wahrnehmung des Todes in das Imaginäre, das sich mit der unmittelbaren Realität des Todes deckt. Christian Kiening fasst die Charakteristik des Todes treffend zusammen:

Der Tod wird als vertraut-unvertraute Figur etabliert, paradox in Gestalt und Wesen, greifbar und ungreifbar, Gegner und Partner, anwesende Abwesenheit. Akustisch und visuell erscheint er meist isoliert, ohne Bezug auf andere Figuren, ohne klaren Ort im Raum – wie häufig auch der Ritter.⁴⁹

Dieses paradoxe Wesen des Todes und das Ausblenden von Zeit- und Raumperspektiven stehen so in beiden Werken in Übereinstimmung.

Wo die Werke voneinander abweichen, ist vor allem der Bereich des Selbstverständnisses des Todes und dessen Wirkung auf der Welt. Im *Siebenten Siegel*

⁴⁹ Kiening (2006), S. 258.

ist der Tod einfach da und ist unabwendbar. Wir erfahren aber nichts von seinem Ursprung oder seiner Rolle auf der Welt. Der Tod selbst proklamiert, dass er völlig unwissend ist. Wir erfahren nichts über seine Geheimnisse. Es wird nur präsentiert, wie sich die Gestalten mit seiner (Nicht)-Existenz auseinandersetzen. Das wird in der Schlusszene im Blocks Gut sichtbar, als der Tod die ganze Gruppe zu holen kommt: Block betet und ist verzweifelt, Jöns schmeichelt die Realität des Todes, Plog versucht sich auszureden, das Mädchen empfängt den Tod mit einfachem Glauben, Jof und Mia entkommen dem Tod in einem sonnigen Tagesanbruch. Es scheint so, als ob Bergman eine Pluralität der Auseinandersetzungen mit dem Tod erschaffen wollte. Jede weitere Diskussion über den Sinn des Todes jedoch fehlt und wir müssen uns, wie die Gestalten im Film, mit Stille zufriedengeben.

Anders ist es im *Ackermann*. Hier werden die Realität und die Funktion des Todes nicht nur aus philosophischen, sondern auch aus theologischen Gründen erklärt. Ein immer wiederkehrendes Argument des Todes ist, dass er ein *lex naturalis*, ein natürliches Gesetz ist, das für weiteres Leben auf der Erde sorgt.⁵⁰ Im Prinzip ist er gerecht und nützlich, weil er alles Überflüssige vernichtet, womit er einen Lebensraum für weitere Lebensformen schafft. Der Tod beschreibt sich so z. B. im sechsten und achten Kapitel:

Wir tun als die sunn, die schein vber gut vnd vber bose. Wir nehmen gut vnd bose in unsere gewalt. Alle die meyster, die die geyst kunnen beherschen, müssent vns jre geyst antworten vnd auffgeben. (VI, 11–15)

[...] der erden klas vnde meres stram mit aller jrer behaltung hat vns der mechtig aller welt herczog befolhen enworten, das wir alle vberflüssigkeyt außrewten vnde außjetten sullent. (VIII, 4–7)

Wir tun es wie die Sonne, die scheint über gut und über Böse. Wir unterwerfen Gut und Böse unserer Gewalt. Alle die Meister, die die Geister zu beherrschen wissen, müssen und ihren Geist überantworten und überlassen. (15)

⁵⁰ Vgl. Hahn (1963), S. 109.

[...] der Erde Kloß und des Meeres Strom mit allem, was sie enthalten, hat uns der mächtige Herrscher aller Welt anbefohlen, auf daß wir alles Überflüssige ausroden und ausjäten. (17)

Der Tod aber bleibt nicht nur bei dieser naturalistischen Erklärung, sondern greift auch zu der biblischen Lehre, dass der Tod eine Strafe für den Sündenfall der Menschen ist:

Wir sein von dem jrdischen paradeise. Do tirmt vns gott vnde nant vns mit vnsern rechten namen, do er srpach: ‘welliches tages jr der frucht empeyssent, des todes wert jr sterben‘. (XVI, 37–40)

Wir sind vom irdischen Paradies. Da setzte uns Gott ein und nannte uns bei unserm rechten Namen, als er sagte: »Am Tag, da ihr von der Frucht eßt, werdet ihr den Tod erleiden.« (35)

Beide Argumente werden selbstverständlich vom Ackermann angegriffen. Er kritisiert den Tod, dass er nicht so gerecht richtet, wie er sagt, denn es sterben mehr Knechte als Herren. Auch der Ursprung des Todes im Paradies wird vom Ackermann in Frage gestellt, denn der Tod verachtet den Menschen zu viel, womit er beweist, dass er im Paradies nie war. Sonst würde er wissen, dass Gott den Menschen zu seinem Gebilde geschaffen hat, und der Mensch so die größte Würde in der ganzen Schöpfung hat.

Der Streit eskaliert und der Tod schmätzt den Menschen immer mehr und hat einen immer steigenden Machtanspruch, während Ackermann die Würde und die Schönheit des Menschen betont. Diese gegensätzlichen Stellungen aber bleiben nicht einfach nebeneinander, wie es am Ende im *Siebenten Siegel* ist, sondern der Streit wird durch Gott gelöst. Er proklamiert, dass beide Seiten sich gut geschlagen haben. Sie haben aber vergessen, dass eine höhere Macht über ihnen steht, die ihnen sowohl das Leben als auch die Macht zu töten als Lehen geschenkt hat. Gott ermahnt die beiden, aber erklärt den Tod als Sieger, weil er „weyßheytt“ (XXX, 21) gesprochen hat. Trotzdem sagt Gott, dass dem Ackermann Ehre für seinen Kampf gebührt, denn es war nicht ohne Grund.

Auf dieses Göttliche Urteil folgt Ackermanns Gebet, in dem er Gott verherrlicht und für das Seelenheil seiner Frau bittet. Er übergibt sie und auch sich selbst in Gottes Hände und preist ihn für seine Souveränität über die ganze Schöpfung. Er akzeptiert die Unausweichlichkeit des Todes in diesem Leben und nimmt jetzt den Tod als eine Tür in

das ewige Leben in der Gegenwart des Herrn wahr. Der Tod hat nicht das letzte Wort, sondern das ewige Leben und Preis an Gott. In einem starken Kontrast zu dem Beginn seiner Anklage ruft er jetzt versöhnt alle Kreaturen dazu, Amen aus dem ganzem Herzen auszusprechen.⁵¹

Es wurde gezeigt, dass die Darstellung des Todes im *Ackermann aus Böhmen* und im *Siebenten Siegel* zählige Gemeinsamkeiten aufweist. Diese Ähnlichkeiten befinden sich vor allem auf der Ebene der Personifikation des Todes und der paradoxen Darstellung des Wesens des Todes. Die Abbildung des Todes sorgt für eine gewisse Spannung, die an den Grenzen zwischen Realen und Nicht-Realen, zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen Wahrnehmbaren und Nicht-Wahrnehmbaren steht. Auch die Schlüsselfunktion der Todesdarstellung, Menschen zu erschrecken und zur Suche nach dem Lebenssinn anzuregen, ist in beiden Werken zentral.

Worin sie sich unterscheiden, ist vor allem die Diskussion über den Sinn und die Funktion des Todes. *Das siebente Siegel* versucht, die schreckliche Realität des Todes in Bild und Ton darzustellen und verschiedene Auseinandersetzungen der Menschen mit dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Dennoch fehlt hier jede tiefere Debatte. Im *Ackermann* dagegen gibt es einen heftigen Meinungs austausch über den Sinn des Todes. Der Tod stellt sich selbst als ein natürliches Gesetz vor, das für weiteres Leben auf der Erde sorgt und als Gottes Hand, die im Paradies wegen des menschlichen Sündenfalls erschaffen wurde. Der Tod behauptet auch, dass das Leben nur um des Sterbens Willen geschaffen war. Der *Ackermann* wehrt sich aber gegen die Realität des Todes in der göttlichen Ordnung der Schöpfung, verneint die Funktion des Todes als Mitarbeiter

⁵¹ Hier muss dennoch auf eine Gemeinsamkeit mit dem *Siebenten Siegel* aufmerksam gemacht werden. Auch hier hat der Tod nicht das letzte Wort, sondern das Leben. Nach dem jüngsten Gericht im *Buch der Offenbarung* erfahren wir, dass der große Drache und der Tod und die Ungerechten in einen Feuersee geworfen werden. Nach diesem Tag soll aber Gott mit dem Menschen wohnen und „Er wird alle ihre Tränen abwischen. Es wird keinen Tod mehr geben, kein Leid und keine Schmerzen, und es werden keine Angstschreie mehr zu hören sein. Denn was früher war, ist vergangen,“ (Offb 21,4). Auch hier gibt es einen starken Kontrast zum Anfang des Films. Da sahen wir Block und Jöns unten auf einer düsteren Küste im Morgengrauen, hier aber entfernt sich die Schauspielerefamilie von der dunklen Landschaft des Todes. Sie gehen Weg von dem Gewitter und wir sehen sie auf einer obigen Landschaft, die in der Sonne gebadet wird, beim Zwitschern der Vögel, bei Harfenklängen und beim Singen der Engel, die hoffnungsvoll *Soli Deo Gloria* singen. Vgl. Törnqvist (1995), S. 111. Auch hier hat das Letzte Wort ein Lobpreis an Gott, der aber wahrscheinlich als eine Unterschrift des mittelalterlichen Malers verstanden werden sollte. Trotzdem bleibt aber unsicher, ob die Gestalten am Ende gerettet werden, oder nicht. Der Film scheint keine klare Antwort auf diese Frage zu geben.

Gottes, nennt ihn einen ungerechten Richter und verlangt seine Hinrichtung. Vor allem fehlt im *Siebenten Siegel* aber die Gestalt des richtenden Gottes. Diese zwei Bereiche, d. h. die philosophisch-theologisch geprägte Diskussion und die entscheidende Instanz des richtenden Gottes, bilden den Unterschied zum *Siebenten Siegel*.

Schließlich werde ich mich um eine Interpretation beider Werke bemühen. Ich versuche, die Ansätze zu ihrer Interpretation zu präsentieren, und zum Schluss nehme ich zu diesen Ansätzen meine eigene Stellung. Dabei werde ich mich auf die Ergebnisse der formalen und inhaltlichen Analyse, sowie auf die wichtigen Momente der Biografie stützen.

5. Interpretation. Eine Botschaft der Modernität gegen die Botschaft der Tradition

Die Deutung des *Ackermanns aus Böhmen* bleibt bis heute umstritten. In der Forschung sind mehrere, oft gegensätzliche Interpretationsversuche publiziert, die sich in erster Linie durch die zeitliche Einordnung und durch die Einbeziehung eines persönlichen Erlebnisses in das Werk unterscheiden. Eine gute Übersicht zur Geschichte der Interpretation vom *Ackermann* hat Gerhard Hahn erstellt.⁵² Hier beschreibt er die Entwicklung der *Ackermann*-Deutung von ihren Anfängen, in denen *Ackermann* vor allem als ein Werk der Renaissance verstanden wurde. Die Forscher meinten, dass der *Ackermann* sich von der mittelalterlichen Tradition durch die Hervorhebung des Menschen entfernte und somit den Einbruch eines neuen Zeitalters ankündigte. *Der Ackermann* war aus dieser Perspektive ein Werk des Humanismus, das von dem menschverachtenden mittelalterlichen Asketismus Abschied nahm. Die spätere Kritik aber behauptete, dass das Werk in völliger Übereinstimmung mit der scholastischen Lehre stand, denn sowohl die Argumente des Ackermanns als auch die des Todes kamen von der Philosophie und Theologie, die in der Tradition bekannt waren.

In der früheren Forschung war auch die These häufig vertreten, dass Johannes von Tepl den Tod seiner ersten Frau in dem Werk schildert, um seine Trauer zu überwinden.

⁵² Vgl. Hahn (1984), S. 21–28.

Die Identifikation des Ackermanns als einen Mann der Feder, dessen Frau gestorben ist, wurde als eine Selbstidentifikation des Verfassers mit seinem Erlebnis verstanden. Weitere Versuche haben die juristische Aufbau des Streits oder die rhetorischen Elemente betont. Damit wurde der *Ackermann* primär als eine Demonstration der rhetorischen Kunst wahrgenommen, und nicht als eine Erlebnisdichtung. Es wurde behauptet, dass das Werk in der Tradition wurzelt, dennoch entfernt es sich von ihr durch eine moderne Bearbeitung des alten Stoffes.⁵³

Christian Kiening hat in dem neuesten Buch zu *Ackermann* eine These über die „schwierige Modernität“⁵⁴ aufgestellt. Er ist der Meinung, dass es „im *Ackermann* weniger darum [geht], ein grundlegend neues Weltbild zu etablieren, als darum, die Zwänge einer theologisch dominierten Anthropologie abzuschütteln oder zumindest auszublenden.“⁵⁵ Das heißt, dass der *Ackermann* die Wahrnehmung des Menschen um neue, nicht von der theologischen Tradition stammende Argumente erweiterte. Damit wurde der Einfluss der Theologie auf den Menschen zwar behalten, sondern auch abgeschwächt. Er nennt dieses Verfahren eine schwer zu definierende Modernität, die nicht an der Schwelle der Epochen steht, sondern „quer [...] zu einer (in der Forschung lange zu schematisch gedachten) Differenz zwischen Scholastik und Humanismus, Mittelalter und Neuzeit.“⁵⁶ Damit meint er, dass das Werk an sich eine Spannung erzeugt, die es nicht erlaubt, das Werk als rein traditionell oder rein modern zu bezeichnen. Immerhin betont er, dass der *Ackermann* ein gelehrtes Werk ist, der nicht im Autobiographischen wurzelt.⁵⁷

⁵³ Vgl. Kiening, Christian (1994): Hiob, Seneca, Boethius. Traditionen dialogischer Schicksalsbewältigung im ‚Ackermann aus Böhmen‘. In: Heinzle, Joachim; Johnson, Peter; Vollmann Profe, Gisela (Hrsg.): Wolfram-Studien XIII. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 207–211. Kiening betont hier, dass Johannes von Tepl eine Inspiration in den antiken und mittelalterlichen Streitgesprächen fand, dennoch weicht das Werk von dieser Tradition ab. Er behauptet, dass die Form geblieben ist. Sie war aber ausweitert und mit einem komplexerem Material versehen. Zum Beispiel nennt er die Auflehnung des Menschen und die Grundlage des Streites in dem Tod eines Nächsten (und nicht in einer akademischen Frage), als das Moderne, worin sich der *Ackermann* unterscheidet.

⁵⁴ Kiening, Christian (1998): Schwierige Modernität. ‚Der Ackermann‘ des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

⁵⁵ Kiening (2000), S. 177.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 168.

Das Potential der *Ackermann*-Forschung scheint aber keineswegs ausgeschöpft zu sein. In einem Aufsatz aus dem Jahre 2003 behauptet Albrecht Hausmann, dass die ursprünglichen Rezipienten vom *Ackermann* die Prager Juden hätten sein können.⁵⁸ Laut ihm sollte das Werk zu Zwecken eines interreligiösen Dialogs verwendet werden. Er baut sein Argument auf einer angeblichen christologischen Lücke im Text, in dem jede Erwähnung des Christus oder des Neuen Testaments fehlt.⁵⁹ Diese Lücke sollte dazu dienen, ein Argument für Christus ohne Christus vorzubringen, das für die jüdischen Gläubigen anzunehmen wäre.

Diese These wird aber von Christian Schneider in einem Beitrag aus dem Jahre 2014 hinterfragt. Schneider befragt die häufig angenommene Behauptung von einer christologischen Lücke, indem er sich auf das göttliche Urteil bezieht, in dem Gott sagt, dass der Tod „weysheyt“ (XXXIII, 21) gesprochen hat.⁶⁰ Er interpretiert diese göttliche Weisheit im Licht der mittelalterlichen Theologie als eine Referenz auf Christus. Er stützt sich dabei auf das zentrale 18. Kapitel, in dem der Tod den Ackermann in Bezug auf die göttliche Weisheit tadelt, weil er sich Ansprüche auf diese Weisheit macht.

Die hier erwähnte Frau Weisheit wurde traditionell als eine Personifikation von Christus verstanden. Deswegen versteht Schneider diese Weisheit als eine in Christus fleischgewordene Weisheit⁶¹, die dem Ackermann letztlich hilft, sich mit der Realität des Todes auseinanderzusetzen. Schneider meint, dass diese Referenz an Christus dem mittelalterlichen Leser klar wäre. Das untermauert er durch die früheste Rezeption und besonders durch die erste Abbildung im Bamberger Holzschnitt aus dem Jahr 1462/63. Hier wird das göttliche Urteil aus dem 33. Kapitel dargestellt als Christus, der auf seine

⁵⁸ Vgl. Hausmann, Albrecht (2003): Der ‚Ackermann aus Böhmen‘ und die Prager Juden um 1400. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Vol. 125, No. 2, S. 303.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 297. Weitere Argumente, die er nennt, sind z. B. die Verfassung des Textes in deutscher Sprache, die Datierung im 14. Kapitel laut der jüdischen Zeitrechnung und ein weiteres Begleitschreiben zum *Ackermann*, das wahrscheinlich an den Rabbi Avigdar ben Isaak übersendet war.

⁶⁰ Vgl. Schneider, Christian (2014): Divine Wisdom: The Christological Interpretation of "Sapientia" in Johannes von Tepl's "Der Ackermann". In: The German Quarterly, Vol. 87, No. 3, hier S. 278.

⁶¹ Vgl. Schneider (2014), S. 287.

Wunden mit dem Zeigefinger zeigt und den Ackermann somit zum Glaube an die in Jesus verkörperte göttliche Weisheit einlädt.⁶²

Was in der Forschung den Konsensus findet, ist die Verwurzelung des Streitgesprächs in der früheren Tradition, von der aber *Ackermann* an manchen Stellen abweicht. Mehr oder weniger gibt es im *Ackermann* eine Modernität, die aber unterschiedlich verstanden wird. Die heutige Tendenz der Forschung ist es, die Interpretation des *Ackermanns* als Erlebnisdichtung auszulassen und stattdessen das Werk als ein gelehrtes Werk, als eine rhetorische Übung zu lesen, die mit dem Autobiographischen nichts zu tun hat.

Aus dieser Diskussion lässt sich meine Schlussfolgerung ziehen: *Der Ackermann* ist in der ersten Linie eine Demonstration der rhetorischen Kunst. Dafür sprechen die verwendeten Sprachmittel, die künstliche Gestaltung und der Begleitbrief, in dem Johannes von Tepl die rhetorischen Elemente seines Werks betont. Gleichzeitig ist aber diese rhetorische Übung eine Trostschrift, die auf einer indirekten Theodizee aufgebaut ist, die in die Tradition zurücklenkt, nämlich in den Glauben an Christus. Das lässt sich anhand des Begleitbriefs und der Kulmination des Streites in der Person Gottes belegen. Johannes erörtert in dem Brief seine Bemühung, Trost durch den *Ackermann* zu suchen.⁶³ Und der ganze Streit über die Existenz des Todes in der göttlichen Ordnung der Welt findet seine Lösung in der Person des Jesus, der das finale Urteil gesprochen hat und auf den das längste Kapitel im Text in Form eines tröstlichen Gebets explizit gerichtet ist.

Das Eingreifen des Biographischen⁶⁴ in das Werk ist nicht unbedingt vorauszusetzen, denn der Streit läuft auf der Ebene des Allgemeinen ab. Das mittelalterliche Denken verlangte, im Gegensatz zu der heutigen Zeit, keine persönlichen Erlebnisse, um die Weisheit auszudrücken. Aus diesem Grund würde ich mich für eine nicht-autobiographische Lektüre entscheiden. Diese Behauptung wäre dann durch die

⁶² Paradoxerweise wird von Hausmann derselbe Holzschnitt als eine Umdeutung des Originals verstanden. Vgl. Hausmann (2003), S. 297–301.

⁶³ Wie Kiening sagt, es ist sprachlich unmöglich näher zu bestimmen, ob Johannes den Trost seines Freundes oder sich selbst meinte. Dennoch spielt der Trost in seinem Begleitbrief eine wichtige Rolle. Vgl. Kiening (2000), S.146.

⁶⁴ Damit verstehe ich das in der früheren Forschung angenommene Argument, das Johannes sich in dem Text mit der Tod seiner ersten Frau auseinandersetzt.

Verschiebung des Streites in die überpersönliche Ebene⁶⁵ und durch die fehlenden Informationen über eine erste Frau weiter bewiesen. Es ist zwar wahr, dass Johannes mittels des *Ackermanns* Trost suchen wollte, aber die Form und der überpersönliche Inhalt des Textes sprechen eher für die Verankerung des Streites in den gelehrten Disputationen seiner Zeit.

Die Leitfaden zur Interpretation von *Siebentem Siegel* hat der Autor selbst in seiner Vorrede zum Drehbuch zur Verfügung gestellt. Er beschreibt die Absicht, mit der er den Film drehte, wie folgt:

Tento film nezamýšlí poskytnout realistický obraz života ve středověkém Švédsku. Je to moderní básnický pokus tlumočící prožitky moderního člověka, ale je velmi volně utvářen ze středověké látky. Rytíř se v mém filmu vrací z křížácké výpravy jako se v naší době vrací voják z války. Ve středověku žili lidé ve strachu před morem. My dnes žijeme ve strachu před atomovou bombou. *Sedmá pečeť* je alegorie, jejíž téma je prosté: člověk, jeho věčné hledání Boha, přičemž jedinou jistotou je smrt. [...] Mým záměrem bylo líčit stejně jako středověký malíř, s tímž objektivním zaujetím, s touž vnímavostí i potěšením. Moje postavy se smějí, pláčí, křičí, mají strach, mluví, odpovídají, hrají, trpí, sužují se. Jejich strachem je Mor, Poslední soud, Hvězda zvaná Pelyněk. Naše hrůza je jiného druhu, ale slova jsou táž. Naše tážení pokračuje.⁶⁶

Mit diesen Worten sagt Bergman, dass *Das siebente Siegel* eine Darstellung der menschlichen Suche nach Gott im Angesicht der einzigen (Un)Sicherheit im Leben, des Todes, ist. Er sagt ausdrücklich, dass er die Erlebnisse des modernen Menschen (er erwähnt die Rückkehr des Soldaten aus dem Krieg und die Furcht vor der Atombombe) in die Form eines Filmes einbeziehen wollte. Dazu verwendet er die „Folie“ des Mittelalters, die nicht als eine historische Präsentation dienen soll, sondern als eine Sphäre, in der die menschlichen existenziellen Fragen zum Ausdruck kommen.

Ein wichtiges Indiz für meinen Vergleich zum *Ackermann* gibt Bergman in einem Interview, in dem er einen weiteren Grund für das Drehen des Films angibt. Bergman sagt hier: „I felt myself in contact with death day and night, and my fear was tremendous.

⁶⁵ Z. B. die Hervorhebung des Menschen als Träger des Gottesbilds oder der sprechende Name Margareths, der „Perle“ bedeutet, weist auf die Einbeziehung der ganzen Menschheit. Vgl. Ebd.

⁶⁶ Oliva (1966), S. 91–92.

When I finished the picture, my fear went away.“⁶⁷ Falls im *Ackermann* der autobiographische Hintergrund unklar war, ist dieser beim *Siebenten Siegel* bestimmend. Denn der Autor sagt, dass er den Film infolge seiner Angst vor dem Tod drehte, um sich von dieser Angst zu befreien. Laut seinen Worten gelang es ihm auch. Wie es genau passierte, ob durch eine „Therapie“ durch Kunst oder ob er eine Antwort auf Blocks Suche fand, gibt er aber nicht an.

Wie schon angedeutet wurde, versucht der Film keine belehrende Botschaft zum Thema Tod zu vermitteln, sondern nur die Realität des Todes zu verbildlichen und zum Nachdenken anzuregen. Das beweisen weiter die Worte des Malers im *Siebenten Siegel*, mit dem sich Bergman in seiner Vorrede zum Drehbuch teilweise identifizierte:

JÖNS: Warum pinselst du so Zeug?

MALER: Damit die Leute ans Sterben denken.

[...]

JÖNS: Und wenn du sie erschreckst?

MALER: Sie denken nach und haben Angst.

JÖNS: Und suchen bei einem Priester Trost.

MALER: Das ist nicht meine Sache.

[...]

JÖNS: Du malst nur den Tanz des Todes.

MALER: Ich zeige nur, wie es ist. (00:17:01–00:17:33)⁶⁸

Damit wird gesagt, dass die Rolle des mittelalterlichen Künstlers nicht zu belehren ist, sondern den Menschen durch die Angst (in diesem Fall) zu erwecken. Welchen Trost oder welche Auseinandersetzung der Mensch findet, ist aber nicht mehr seine Sache. Das scheint auch der Fall im *Siebenten Siegel* zu sein. Selbst der Tod bietet keine Antwort, denn er ist völlig unwissend.⁶⁹ Auch der Zuschauer erfährt am Ende das Geheimnis des Todes nicht, weil die Kamera in der Schlusszene nicht auf den Tod gerichtet ist, sondern nur auf die Gestalten, von deren Blick nichts zu erfahren ist.

⁶⁷ Samuels, Charles Thomas (1972): *Encountering Directors*. New York: G. P. Putnam's Sons. S. 204.

⁶⁸ Zitationen von dem *Siebenten Siegel* werden zitiert nach Zeitangabe laut Bergman, Ingmar (1957): *Det sjunde inseglet*. Film. Schweden: Svensk filmindustri.

⁶⁹ Vgl. Bergman (1957), 01:25:07.

Trotzdem scheint es, dass *Das siebente Siegel* etwas über den Sinn des Lebens zu sagen hat, auch ohne eine klare Antwort auf die Frage über den Tod zu geben. Diese Antwort kommt von dem Ritter, der zwar keinen Erfolg mit seiner Suche nach Gott hatte, trotzdem fand er im Angesicht des Todes etwas, wofür es sich zu sterben lohnt. Den Sinn findet Block in einer Szene, die oft als eine säkuläre *communio*-Erfahrung bezeichnet wird.⁷⁰ Diese Erfahrung erlebt Block auf einem Hügel, auf dem er eine Bewirtung von Mia annimmt. Sie unterhalten sich im Frieden eines Frühlingsabends, trinken zusammen frisch gemolkene Milch und essen saftige Walderdbeeren. Block wird von diesem Erlebnis tief berührt und beschreibt diese Szene folgend:

BLOCK: Ich vergesse diesen Moment nie. Die Ruhe und die Abendstimmung. Die Schale Erdbeeren mit Milch... Eure Gesichter im Abendlicht. Mikael liegt da und schläft, Jof sitzt mit seiner Laute da. Ich werde versuchen, das zu behalten, wovon wir sprachen. Ich werde diese Erinnerung in meinen Händen halten... so sorgfältig, als wäre es eine Schale randvoll mit frisch gemolkenener Milch. Und das wird ein Zeichen für mich sein... und eine schöne Erfüllung. (00:56:16–00:57:00)

Egil Törnqvist sieht in diesem Moment eine Erfahrung, die in Block eine entscheidende „Transsubstantiation“ bewirkte. Er versteht die Erdbeeren und die Milch als Äquivalente von Brot und Wein, die in der traditionellen Messe verwendet werden, und er sieht in den Erdbeeren auch eine Allusion auf die heilige Maria, die in der Ikonographie manchmal mit Erdbeeren dargestellt wird.⁷¹ Blocks metaphysische Suche ergibt sich in der Nähe von Mias und Jofs Liebe damit als irrelevant und unreal. Block selbst sagt, dass diese Erinnerung für ihn ein Zeichen der Erfüllung sein wird. Die Suche nach Gott ist gescheitert, deswegen findet er mindestens ein Äquivalent in der Liebe des Nächsten.

Und gerade nach dieser Szene erscheint der Tod, der Block im zweiten Schachspiel droht, die „heilige Familie“ im Wald umzubringen. Damit wird eine immense Spannung erzeugt. Block bekommt Sorgen. Der Übergang zur nächsten Szene wird durch eine Überblendung gemacht, in der Mia mit seinem Baby als eine Zielscheibe

⁷⁰ Vgl. Törnqvist (1995), S. 108.

⁷¹ Vgl. Ebd.

erscheinen, während die tödliche Melodie des Requiems erklingt. Block muss handeln, um die Familie zu retten.

Eine Angelegenheit dazu findet er im letzten Schachspiel. Jof bemerkt, dass Block mit dem Tod spielt. Er erschrickt und entscheidet sich, mit Mia und Mikael zu fliehen. Block bemerkt sie und da er nicht will, dass sie vom Tod erwischt werden, wirft er die Figuren mit seinem Mantel um, und so zieht er die Aufmerksamkeit des Todes auf sich. Der Tod weiß zwar, wie die Figuren standen, und ist fähig sie wieder aufzustellen und Block schachmatt zu setzen, trotzdem sind Mia und Jof dem Tod entkommen. Damit ist durch Blocks Selbstopferung seine ersehnte gute Tat vollzogen. Das Leben der Nächsten zu bewahren – dafür lohnt es sich zu opfern und darin versteckt sich für ihn der Sinn des Lebens.

Im Unterschied zum *Ackermann* findet aber im *Siebenten Siegel* niemand eine wirkliche Versöhnung mit dem Tod durch die verborgene Weisheit in der Person Gottes, wie es im Falle des Ackermanns war. Der Tod ist einfach da und der Mensch erfährt nie seine Geheimnisse. Es gibt keine feste Hoffnung auf das ewige Leben. Der Mensch wird ewig suchen, aber die Stille bleibt. Darin empfinde ich das Moderne, was Bergman in den Film einbeziehen wollte – die Erfahrungen des säkularisierten modernen Menschen, der sich aus sich selbst herausgezogen fühlt und der keine feste Sicherheit auf der Welt (außer des Todes) findet. Seine Bemühungen, den Sinn des Lebens zu finden, finden so ihren Ausgang in dem, was für den Menschen als die einzig greifbare Güte erscheint – in der Liebe zum Anderen, die als der höchste Zweck des Daseins wahrgenommen wird.

Daraus lässt sich schließen, dass *Das siebente Siegel* eine Allegorie ist, die die menschliche Suche nach dem Lebenssinn angesichts des Todes darstellen soll. Sie spielt sich im Mittelalter ab, aber es geht hier nicht um eine Darstellung der Geschichte, sondern um eine Beantwortung der existentiellen Fragen auf der mittelalterlichen Projektionsfläche. Die Erfahrungen des modernen Menschen sind einbezogen. Das zeigt sich an der Abweichung von der Religion, die durch die vergebliche Suche von Block dargestellt wird, aber auch an der Vermeidung, die Frage über den Tod durch einen direkten Bezug auf die Gottesperson zu lösen. Vielmehr kommt hier die Pluralität der Meinungen vor, die aber nicht belehren, sondern die Realität möglichst objektiv zeigen soll.

Es wurde gezeigt, dass die Interpretation des dargestellten Todes sich in beiden Werken auf mehreren Stellen unterscheidet. Der Tod dient in beiden Fällen als Anreger für die Suche nach dem Sinn des Lebens – darin stehen die Werke in Übereinstimmung. Worin sie sich aber unterscheiden, ist die Botschaft, die sich aus dem dargestellten Tod ergibt, und in der Motivation, mit der beide Autoren seine Werke produzierten. Im Falle des *Ackermanns* sollte der Tod zum tieferen Verständnis und Glauben an Jesus führen, was als eine belehrende Funktion bezeichnet werden könnte, aber im Unterschied dazu steht *Das siebente Siegel*, das den Menschen nicht zu belehren, sondern nur zum Nachdenken über den Tod anzuregen ohne eine klare Antwort zu geben sucht.

Die Motivation des Johannes von Tepl für das Schreiben des *Ackermanns* ist bis heute unklar, aber es wird vorausgesetzt, dass sie nicht aus dem Biographischen kommt, sondern aus dem „Gelehrten“ – aus den Disputationen seiner Zeit, die zur Demonstration der Rhetorik oder zu einem akademischen (vielleicht sogar interreligiösen) Dialog dienen sollten. Die Motivation für das Drehen des *Siebenten Siegels* ist, hingegen, stark autobiographisch geprägt. Bergman bemühte sich mit seinem Film, sich von seiner Angst vor dem Tod zu befreien, und er wollte auch die Erlebnisse des modernen Menschen zum Ausdruck bringen. Dieses Verfahren hat somit klare moderne Züge.

6. Fazit

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war es, die Darstellung des Todes und ihre Botschaft im *Ackermann aus Böhmen* und im *Siebenten Siegel* zu vergleichen, um herauszufinden, wie sich in der Kunst das Nachdenken über den Tod vom Mittelalter bis heute veränderte. Um dieses Ziel zu erreichen, wurde eine grundlegende Analyse des in beiden Werken dargestellten Todes ausgeführt, die sich auf das Leben der Autoren und auf die formalen Elemente beider Werke bezog.

Es wurde gezeigt, dass der *Ackermann* und *Das siebente Siegel* zahlreiche Parallelen aufweisen. Die Gemeinsamkeiten liegen vor allem in der zugewiesenen Funktion des personifizierten Todes, den Menschen zu einer Suche nach dem Sinn des Lebens zu ermahnen. Weitere Gemeinsamkeiten finden sich in der paradoxen Verbildlichung des Todes, dessen Existenz am Rande der Nicht-Existenz in Zeit und Raum steht und dessen Wahrnehmung sich an der Grenze des Wahrnehmbaren und Nicht-Wahrnehmbaren, des Realen und des Imaginären befindet. Aus der formalen Perspektive ist dann die Dreigliedrigkeit am wichtigsten, denn sie ist kennzeichnend für beide Werke.

Die Unterschiede wurden hier in drei folgenden Bereichen festgestellt: in dem Ausgang des Streites, in seiner argumentativen Grundlage und in der Schlussbotschaft. Der Ausgang des Streites mit dem Tod wird im *Ackermann* durch die Entscheidung Gottes und durch die Versöhnung mit dem Tod seiner Frau mit Hinblick auf das ewige Leben in dem Schlussgebet gelöst, während im *Siebenten Siegel* der Tod ohne eine Intervention Gottes gewinnt. Es gibt hier auch kein Schlussurteil, sondern nur eine Pluralität an der Auseinandersetzungen einzelner Personen mit dem Tod.

Die argumentative Grundlage unterscheidet sich in der konzeptuellen Verankerung der Diskussion. Im *Ackermann* werden Argumente aufgegriffen, die aus der philosophischen und theologischen Tradition der Scholastik entspringen. Das Argument, das sich schließlich durchsetzt, ist die Allmächtigkeit Gottes und seine Souveränität über den Tod. Im *Siebenten Siegel* sind die Argumente vor allem von der modernen Zeit geprägt, die von den theologischen Konzepten abweicht, und die in erster Linie die Unerkennbarkeit Gottes betont und die Pluralität an Meinungen fordert.

Damit hängt die Schlussbotschaft zusammen. Es wurde festgestellt, dass obwohl der *Ackermann* von der Tradition durch die moderne Bearbeitung des Stoffes abweicht, greift er am Ende diese wieder zurück, in dem er die Lösung der Frage über das Leben und den Tod in der Person des Jesus findet. Es wurde angedeutet, dass es möglich ist, dass die ursprünglichen Rezipienten des *Ackermanns* die Prager Juden waren, die durch die im Text versteckte invertierte Argumentation für Christus ohne Christus angesprochen werden könnten. Um diese Hypothese jedoch anzunehmen, bedarf es weiterer Erforschung möglicher Zusammenhänge von Johannes von Tepl und den gelehrten Juden in seiner Umgebung.

Im Gegensatz dazu wurde gezeigt, dass *Das siebente Siegel* nicht zu belehren oder nur eine mögliche Antwort zu geben versucht, sondern mehr zum selbstständigen Nachdenken anregt. Mehr als eine Botschaft zu vermitteln, bemüht sich der Film, durch audio-visuelle Effekte bei den Zuschauern einen tiefen Eindruck zu hinterlassen, der sie zu eigener Suche nach dem Sinn des Lebens auffordern soll. Der Ausgang dieser Suche wird in dem Film aber bei Block durch das Verzichten auf eine metaphysische Suche dargestellt, der den wahren Lebenssinn in der Selbstopferung für den Nächsten sieht, nicht in einem abstrakten religiösen Glauben.

Diese Unterschiede lassen sich durch die Distanz und unterschiedliche Weltanschauungen der jeweiligen Epoche erklären. Obwohl es sich um eine Generalisierung handelt, die in allen anderen Fällen nicht übereinstimmt, kann man sagen, dass die Tendenz der modernen Kunst, im Gegensatz zu der mittelalterlichen, darin besteht, nicht zu belehren, sondern die Realität möglichst objektiv zu zeigen. Ein weiteres wichtiges Element des modernen Schaffens liegt auch in der Einbeziehung des eigenen Erlebnisses. Wir haben erfahren, dass Bergmans Motivation für das Drehen des *Siebenten Siegels* von seiner eigenen Angst vor dem Tod angeregt war, die er durch diesen Film zu überwinden versuchte.

Anders ist es im *Ackermann*. Aus der Genealogie der Interpretation ergibt sich, dass es Versuche gab, den *Ackermann* im Autobiographischen zu verwurzeln. Die heutige Forschung kam aber zum Ergebnis, dass diese Versuche oft irreführend waren. Deswegen überwiegt in der heutigen Forschung die Tendenz, das Biographische auszulassen, und die Gründe für das Verfassen in dem Kontext der mittelalterlichen Diskussionen zu

diesem Thema zu finden, denn im Mittelalter waren die persönlichen Erlebnisse für das Verfassen eines Werkes nicht notwendig. Es geht hier mehr um eine Demonstration der rhetorischen Kunst, die wahrscheinlich zu einem gelehrten Dialog in der Umgebung von Johannes von Tepl einladen sollte.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass es hier um zwei unterschiedliche Botschaften geht – um die Botschaft der Tradition und die Botschaft der Moderne. *Der Ackermann* soll die Leser durch Ackermanns Auflehnung gegen den Tod davon überzeugen, dass in der Welt ohne Jesus nur die grausame Macht des Todes übrigbleibt, die außer der Allmächtigkeit Gottes keine Grenzen findet. Im Gegensatz dazu steht *Das siebente Siegel*, das keine richtige Antwort zu geben versucht, sondern nur die Meinungspluralität vor Augen führt, um den Menschen zu einer selbständigen Suche anzuregen.

7. Resümee

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Vergleich von der Personifikation des Todes im *Ackermann aus Böhmen* des Johannes von Tepl und in Bergmans *Das siebente Siegel*. Der Vergleich wurde durch eine Analyse des dargestellten Todes mit Hinblick auf das Leben der Autoren und ihren historischen Kontext durchgeführt. Diese Arbeit setzte sich als Ziel, die Veränderungen in der künstlerischen Darstellung des Todes vom Mittelalter bis heute zu skizzieren, sowie die Unterschiede in der Schlussbotschaft des Todes vor Augen zu führen. Im Fazit werden die Ergebnisse meines Vergleichs, die den Übergang vom philosophisch-theologischen zum existentialistischen Denken betonen, zusammengefasst. Ein Bereich, der weiterer Erforschung bedarf, ist der Bereich der ursprünglichen jüdischen Rezipienten, die mit dem *Ackermann* hätten angesprochen werden können.

8. Quellen- und Literaturverzeichnis

Bergman, Ingmar (1957): *Det sjunde inseglet*. Film. Schweden: Svensk filmindustri.

Bergman, Ingmar (1989): *The Magic Lantern: An Autobiography*. New York: Penguin Books.

Hahn, Gerhard (1963): *Die Einheit des Ackermann aus Böhmen*. Studien zur Komposition. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Hahn, Gerhard (1984): *Erträge der Forschung*. Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hausmann, Albrecht (2003): Der ‚Ackermann aus Böhmen‘ und die Prager Juden um 1400. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Vol. 125, No. 2, S. 292–323.

Hrubý, Antonín (1971): *Der ‚Ackermann‘ und seine Vorlage*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Kiening, Christian (1994): Hiob, Seneca, Boethius. Traditionen dialogischer Schicksalsbewältigung im ‚Ackermann aus Böhmen‘. In: Heinze, Joachim; Johnson, Peter; Vollmann Profe, Gisela (Hrsg.): *Wolfram-Studien XIII*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 207–236.

Kiening, Christian (1998): *Schwierige Modernität*. ‚Der Ackermann‘ des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Kiening, Christian (2000): *Johannes von Tepl. Der Ackermann*. Ditzingen: Reclam.

Kiening, Christian (2006): Ingmar Bergman: *Das siebente Siegel* (1957) und *Die Jungfrauenquelle* (1960). In Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hrsg.): *Mittelalter im Film*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH Co. KG, S. 249–281.

Oliva, Ljubomír (1966): *Ingmar Bergman*. Praha: Orbis.

Povejšil, Jaromír (1985): Jan ze Žatce. Oráč z Čech. Praha: Nakladatelství Vyšehrad.

Samuels, Charles Thomas (1972): Encountering Directors. New York: G. P. Putnam's Sons.

Schneider, Christian (2014): Divine Wisdom: The Christological Interpretation of "Sapientia" in Johannes von Tepl's "Der Ackermann". In: The German Quarterly, Vol. 87, No. 3, S. 277-296.

Stubbs, John C. (1975): The Seventh Seal. In: Journal of Aesthetic Education, Vol. 9, No. 2, S. 62–76.

Symank, Andreas (2009): Neue Genfer Übersetzung. Neues Testament. Genf: Genfer Bibelgesellschaft.

Törnqvist, Egil (1995): Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Internetquellen

Biography: Ingmar Bergman. (1970). Film Comment, Vol. 6, No. 2, S. 16-19. Zuletzt geprüft am 01.05.2017. „www.jstor.org/stable/43451140“.

9. Anotace

Příjmení a jméno autora:	Kouřil, Viktor
Název katedry a fakulty:	Katedra germanistiky, Filosofická fakulta
Název bakalářské práce:	Zum Bild des Todes im <i>Ackermann aus Böhmen</i> und in Bergmans <i>Das siebente Siegel</i>
Název bakalářské práce česky:	Obraz smrti v <i>Oráčovi z Čech</i> a Bergmanově <i>Sedmé pečetí</i>
Vedoucí bakalářské práce:	Mgr. Kristýna Solomon, Ph.D.
Počet znaků:	90 933
Počet příloh:	0
Počet titulů použité literatury:	18
Klíčová slova:	Oráč z Čech, Sedmá pečeť, obraz smrti, smysl života, Bůh, středověk, Jan ze Žatce, Ingmar Bergman

Abstrakt: Tato bakalářská práce se zabývá porovnáním personifikace smrti v díle Jana ze Žatce *Oráč z Čech se Sedmou pečetí* od Ingmara Bergmana. Porovnání proběhlo na základě analýzy vyobrazené smrti s ohledem na život autorů a jejich historický kontext. Cílem bylo ilustrovat změny, jaké se projevíly v uměleckém ztvárnění smrti od středověku po současnost, a také v konečném poselství smrti jakožto impulsu k hledání smyslu života. V závěru jsou shrnuty rozdíly, které se projevují odklonem od filosoficko-teologického smýšlení k existenciálnímu, a také popsány oblasti, které vyžadují další výzkum, který by zodpověděl otázky týkající se pražských židů jakožto původních adresátů *Oráče*.

10. Annotation

Author:	Kouřil, Viktor
Department and Faculty:	Department of German Studies, Faculty of Arts
Name of the thesis:	Zum Bild des Todes im <i>Ackermann aus Böhmen</i> und in Bergmans <i>Das siebente Siegel</i>
Name of the thesis in English:	Image of Death in <i>The Ploughman from Bohemia</i> and in Bergman's <i>The Seventh Seal</i>
Supervisor:	Mgr. Kristýna Solomon, Ph.D.
Number of characters:	90 933
Number of attachments:	0
Number of reference sources:	18
Keywords:	The Ploughman from Bohemia, The Seventh Seal, image of death, meaning of life, God, Middle Ages, Johannes von Tepl, Ingmar Bergman

Abstract: This bachelor thesis deals with the comparison of the personification of death between *The Ploughman from Bohemia* from Johannes von Tepl and Bergman's *The Seventh Seal*. The comparison was carried out through an analysis of the represented image of death taking to account the life of the authors and their historical context. The aim was to illustrate changes in the artistic attitude toward death from the Middle Ages to the present, and differences in the final message of death concerning the search for the meaning of life. The differences regarding the change of thought between the philosophical-theological worldview and existentialism are summarized in the conclusion including suggestions for further research in the area of the original audience of *The Ploughman* that might answer possible connections to the Jews in Prague.