

Einführung in die Literaturgeschichte

Periodisierung

Die Übernahme des historischen und nicht eines kunstgeschichtlichen Epochenbegriffs wie *Romanik* oder *Gotik* und die Periodisierung des literarischen Schaffens als früh- (750-1170), hoch- (1170-1300) und mittelalterlich (1300-1500) lässt sich dadurch begründen, dass Literatur jener Zeit im wesentlichen eine Äußerungsform der geistlichen oder höfisch-ständischen Elite war und die hierarchische Struktur des Feudalstaats voraussetzte. Denn der mundartlich wie kulturell in stark unterschiedene Teile gegliederte Reichsverband mit dem Kaiser als der einheitlichen politischen Spitze und einer gemeinsamen Wertordnung des Ritterstandes wurde durch die rechtlich-moralischen Bedingungen der Lehnordnung zusammengehalten. Die Träger der politischen Macht waren auch die Träger der *Bildung*. Aus ihrem Kreis stammen daher die Stoffe für die Dichtungen und die Dichter, welche sie verbreiten. Seit dem Tod Friedrichs II. (1250) sinkt die Bedeutung des Ritterstandes. Die jetzt aufblühenden Städte werden zu den neuen kulturellen Zentren. Auflösungserscheinungen des Reiches schlagen sich in der literarischen Auseinandersetzung mit religiösen und sozialen Wandlungen nieder.

Kapitel I. Die Anfänge der „Deutschen Literatur“

Die Entwicklung des Begriffs „Deutsch“

Die Stürme der Völkerwanderung und die Ablösung des Römerreichs sprengen auch die kulturelle Einheit des ehemaligen Universalreichs. Die germanischen Dialekte der Eroberer verbreiten sich in den lateinisch sprechenden Gebieten der Eroberten. Mit Chlodwigs Übertritt zum Christentum (497 oder 498) wird die Grundlage zur Verschmelzung von Romanischem und Fränkischem unter einer zentralen Instanz gelegt. Die Römische Kirche mit ihren Missionsbestrebungen wird zur einigenden Kraft und zum Kulturträger der sich durch Erbteilungen und Eroberungen rasch verändernden fränkischen Reiche.

Erst nachdem Karl Martell, der uneheliche Sohn des Hausmeiers Pippin II., die Araber aus Aquitanien hinter die Pyrenäen zurückgedrängt hat (732), stabilisiert sich das Reich unter Karls Nachfolgern Pippin und Karl (768-814). Der königliche Hof mit seiner Kanzlei, deren Leiter ein gelehrter Kleriker ist, und dem Pfalzgericht übernimmt die Lenkung eines Reiches, dessen Hauptverwaltungssprache das Lateinische ist, während das „Deutsche“ als Sprache der östlichen Reichsteile auch in offiziellen Dokumenten zunehmende Bedeutung erlangt. Zudem wird der Begriff „*theodiscus*“ immer mehr zur Betonung der Eigenständigkeit gegenüber dem „*Romanischen*“ verwendet. Karl wollte offenbar das zwischen beiden Sprachräumen bestehende „Kulturgefälle“ überwinden und die deutsche Sprache kommunikationsfähig machen. Deshalb ließ er —wie sein Biograph Einhard berichtet - systematisch mündlich überlieferte Rechts- und Sprachdenkmäler sammeln und veranlasste die Schaffung einer Deutschen Grammatik. Seine Bemühungen um die Lex Salica, von der nur ein Bruchstück überliefert ist, und die Übertragung lateinischer Monatsnamen ins Deutsche könnten vom Beispiel römischer Kaiser inspiriert worden sein. Wenn auch die Kodifizierung des Rechts erst im „Sachsenspiegel“ des 13. Jahrhunderts wieder aufgenommen wird, setzte doch Karl die Maßstäbe für spätere Generationen. Eine beachtliche Zahl überlieferter Zauber- und Segenssprüche sowie einige Urkunden zeugen von der Vielfalt der deutschsprachigen Gebrauchstexte. Ein knappes halbes Jahrhundert nach Karls Krönung beweisen die Straßburger Eide (842), die sowohl in altfranzösischer als auch „deutscher Sprache“ eine Abmachung Karls des Kahlen und Ludwigs gegen ihren Bruder Lothar besiegeln, dass das mehrfach in ihnen erwähnte „Deutsch“ (*theodisca lingua*) zur anerkannten zweiten Verkehrssprache geworden ist.

Der Versuch mit einer „Nationalliteratur“

Anders als für die Gebrauchssprache hat Karl der Große Deutsch als Literatursprache nicht dauerhaft durchsetzen können. Drei Jahre nach seinem Tode beschloss die Synode von Inden (d.i. Kornelimünster bei Aachen) 817, zur Stärkung kirchlicher Gewalt Latein als Schriftsprache wieder durchzusetzen. Damit wurden wesentliche Anstrengungen der ehemaligen von Karls Berater Alkwin begründeten und geleiteten Hofakademie zur Schaffung eines allgemeinen Schulwesens, in welchem Jungen neben Rechnen vor allem Grammatik, Lesen und fehlerfreies Schreiben lernen sollten, zunichte gemacht. Die Anregung, Bildung und Kultur seines Reiches zu fördern, hatte Karl aus Italien mitgebracht, wo ihm Gespräche und Eindrücke von der Kultur der Langobarden, Römer und Byzantiner, den Rückstand des Frankenreichs bewusst gemacht hatten. Aachen sollte ein „zweites Rom“, „ein neues Athen“ werden. Die karolingische Renaissance mit ihren prächtigen Bauvorhaben, für die „Säulen und Marmor aus Rom und Ravenna“ herbeigebracht wurden, mit ihrem Aufblühen der Wissenschaften und der literarischen Verfeinerung der lateinischen Sprache als Hauptsprache der Klassik wandte sich auch der heimischen Tradition zu: Karl ließ die volkssprachlich überlieferten Heldenlieder der germanischen Frühzeit aufschreiben und sammeln. Sie waren für ihn die Dokumente der großen Taten des Reichsvolks, das seine Herkunft stolz auf jene flüchtigen Trojaner zurückführte, die auch Rom gegründet hatten. Von diesem großen Werk Karls ist uns nur noch ein Bruchstück des Hildebrandsliedes erhalten geblieben. Was Karl als den Grundstock einer „Nationalliteratur“ geplant hatte, fiel dem Wüten des als unfähig, willenlos und „stumpf wie ein Nachtwandler“ geschilderten Ludwig zum Opfer. Dieser als „der Fromme“ bekannte Sohn Karls ließ die Liedersammlung verbrennen, da „ihn die heidnischen Gedichte, die er in der Jugend gelernt hatte, ekelten. Er wollte sie weder lesen noch hören und verbot, sie zu lehren.“

Die literarische Überlieferung in deutscher Sprache wandte sich nun geistlichen Stoffen zu und brauchte mehr als ein halbes Jahrhundert, ehe sie im „Ludwigslied“ (881) wieder weltliche Themen aufnahm.

Geistliche als Übermittler von Literatur

Die Entwicklung literarischer Tradition und Schreibkultur war unter Karls Nachfolgern wieder ausschließlich Sache der Klöster mit ihren Schulen und Bibliotheken. Sie bildeten die Voraussetzungen für die geistige Bildung junger Leute, die durch Schreibübungen und Textlektüre zu den Glaubensinhalten geführt wurden. Die schriftliche Überlieferung gab zudem die Gewähr für die unverfälschte Wieder- und Weitergabe heiliger Schriften und theologischer Abhandlungen, die durch Übertragung ins Deutsche einem größeren Kreis nahegebracht werden sollten. So bildeten die weit im Reich verstreut liegenden Klöster Kristallisationskerne einer lateinisch-deutschen Bildung. Schwerpunkte dieses klösterlichen Kulturschaffens waren neben Fulda mit seinem hochgelehrten Abt Hrabanus Maurus in Franken Lorsch, Mainz und Würzburg, in Bayern Freising, Salzburg und St. Emmeram, sowie im schwäbisch-alemannischen Raum St. Gallen, Reichenau im Bodensee und dessen Tochtergründung Murbach im Elsaß, dem bald das pfälzische Weißenburg folgte.

Eine Hauptaufgabe und -Schwierigkeit der geistlichen Arbeit der Mönche bestand darin Vorstellungen und Gedanken zu vermitteln, für die es kein adäquates Medium gab. Denn die deutschen Dialekte, Umgangssprache der nicht im Kloster Lebenden, kannten weder eigene Schriftzeichen noch Worte für die spezifisch geistlichen Vorlagen. So mussten die Mönche außer einem Alphabet, dessen Basis das lateinische Zeichensystem war, welches für manche Laute keinen orthographischen Ausdruck besaß, eine große Anzahl von Worten völlig neu erschaffen, um einerseits die christlichen Gedanken auszudrücken, andererseits sie ihren Zuhörern in deren eigenen Vorstellungsbereichen verständlich zu machen. Landschaftlich und teilweise mundartlich bedingt waren besondere Schreibtraditionen und -gewohnheiten, die sich bis in unsere Tage erhalten haben, wie das Beispiel der Verwendung von ahd. ‚wihen‘ und ‚heilagön‘ oder ‚heiligön‘ für das lateinische ‚sanctificare‘ im nieder- und oberdeutschen Sprachbereich zeigt. Ehe man also im Kloster Fulda um 830 an die Übertragung des lateinischen Textes der Evangelienharmonie des Syrers Tatian herangehen konnte - eine der großen Anregungen des Hrabanus Maurus mußten die von der Antike her bekannten „Wörterbücher“ (Hermeneumata) und Übersetzungshilfen auch für das Deutsche in Form von

Glossen und Interlinearversionen geschaffen werden. Durch diese Arbeit schlossen die Kleriker den volkssprachig-fränkischen Raum an antike und christliche Grundlagen an und eröffneten ihm damit die geistigen Traditionen des Abendlandes. Ein hervorragendes Beispiel dieser sprach- und kulturschöpferischen Tätigkeit ist der sogenannte ‚Abrogans‘ die deutsche Bearbeitung eines spätlateinischen Glossars. Er ist das älteste bekannte Schriftwerk deutscher Sprache und verfährt wie sein Vorbild, indem er zu jedem alphabetisch aufgeführten Stichwort eine Reihe bedeutungsverwandter Wörter stellt und oft nach ausgefallenen sucht. Die älteste bairische Fassung ist nicht erhalten, das Bruchstück der ‚Pariser Glossen‘ endet beim Buchstaben J, doch ermöglicht die vollständige St. Galler Handschrift einen Einblick in die Arbeit der Glossierung, die vor allem in Reichenau und Murbach sowie in Fulda (‚Casseler Glossen‘) gepflegt wurde, wo sie von angelsächsischen Vorbildern beeinflusst worden zu sein scheint. Neben diesen systematischen Versuchen, sich ein Instrumentarium für die Übertragung fremdsprachiger Texte zu schaffen, gewannen Glossierungen vorhandener Texte besondere Bedeutung. Man findet sie als Eintragungen unter den lateinischen Texten (Interlinearversionen), z. B. bei der Benediktinerregel, oder als Randbemerkungen zu einzelnen Textstellen (Marginalglossen). In den Abschriften der Texte wurden sie gerne in die Zeile zur Erklärung eines bestimmten Wortes eingefügt (Textglossen) oder später gar zu eigenen Wörterbüchern zusammengestellt. Verschiedene Glossare ergaben so schließlich umfangreiche Wörterbücher, die in den Klöstern von Generation zu Generation weitergegeben wurden und deren Anfänge teils in vorkarolische Zeit zurückreichen.

Kapitel II

Die altgermanische Dichtung

Die Geschichte der deutschen Literatur beginnt in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts mit den ersten aufgeschriebenen Zeugnissen. Zuvor gab es noch keine deutsche Dichtung, denn alles, was damals an poetischen Werken unter den germanischen Stämmen und Völkerschaften verbreitet war, kann weder deutschsprachig genannt werden, noch fand es den Weg zu schriftlicher Überlieferung auf das Pergament. Die Dichtung der alten Germanen wurde mündlich vorgetragen und auf diese Weise auch an die nachfolgenden Generationen weitergegeben.

Die altgermanische Dichtung wurzelt im religiös-kultischen, sozialen und kriegerischen Brauchtum der germanischen Stämme. Gebet, Zauber und Beschwörung sind ihr Hauptinhalt. Erst als die Hunnen¹ ins Gotenreich² einbrechen und germanische Völkerschaften³ nach weiten Wanderungen im Römischen Reich eigene Herrschaften gründen, entsteht eine reiche Heldendichtung, in der sich die Erschütterungen der Völkerwanderungszeit widerspiegeln.

Die deutsche Literatur begann mit der Persönlichkeit und Leistung Karls des Großen (742–814). Er war nicht nur der Schöpfer des christlichen Imperiums, sondern zugleich Anreger und Förderer des literarischen Lebens. Er gründete eine Hofakademie und zog die bedeutendsten Männer aus verschiedenen Stämmen an seinen Hof. Die Einrichtung von Schulen und Bibliotheken, die

¹ Hunnen – nomadisierendes Turkvolk auf dem Gebiet einiger chinesischen Provinzen. Die Hunnen bedrohten China seit Ende des 3. Jh. v. u. Z. (vorunserer Zeitrechnung). Gegen sie wurde zum Schutz die Große Chinesische Mauer errichtet. In dem großen ethnischen Verschmelzungsprozess vom 4. bis 6. Jh. u. Z. gingen die Hunnen zum Teil in der chinesischen Bevölkerung auf. Unter Attila bildeten nördliche Gruppen der Hunnen im Jahre 445 in Mitteleuropa ein locker gefügtes Großreich, das sich vom Rhein bis zum Schwarzen Meer erstreckte. Die Hunnen lebten von Raubzügen und hemmten die sozialökonomische Entwicklung anderer Völker.

² Goten – ostgermanischer Stamm. Er besaß schon früh eine relativ starke Königsgewalt. Im 4. Jh. nahmen die Goten das Christentum an.

³ Völkerwanderung – ausgelöste Bewegung verschiedener Stämme bzw. Völkerschaften. Die Völkerwanderung ist auf innere Ursachen (gesellschaftliche Umschichtung beim Übergang zur Klassengesellschaft, Naturkatastrophen, relative Überbevölkerung) sowie auf äußere Anstöße zurückzuführen.

Beschäftigung mit der antiken Dichtung, die Übersetzungen der lateinischen Werke sowie die Sammlungen germanischer Heldenlieder gingen auf seine Anregung zurück. Die Verbreitung christlich-antiker Bildung war sein Hauptziel. Mit der Ausbreitung des Christentums wurde heidnische Dichtung weitgehend in den nordgermanischen Raum verdrängt.

Zu dem bedeutendsten Nachlass der altgermanischen Dichtung gehören das „Hildebrandslied“, das „Muspilli“ und die „Merseburger Zaubersprüche“. Das „Hildebrandslied“ wurde im Kloster Fulda von zwei Mönchen auf das erste und letzte Blatt lateinisch geschrieben. Das 744 von dem Bischof Bonifatius gegründete Kloster Fulda besaß eine berühmte Klosterschule und entwickelte sich zu einem Zentrum der Christianisierung. Es ist das althochdeutsche Gedicht „Muspilli“ zu erwähnen. Das „Muspilli“ entstand zu Beginn des 9. Jh. Es schildert die Schrecken des Weltendes und des Jüngsten Gerichts. Hier sind alte germanische Vorstellungen in christliches Gewand gekleidet worden. Im ersten Teil wird das Schicksal des Menschen nach dem Tode dargestellt: Engel und Teufel kämpfen um seine Seele. Hat der Mensch als guter Christ gelebt, so werden die Engel siegen und ihn in himmlische Gefilde (das Elysium)⁴ führen, hat er dagegen Gottes Willen nicht erfüllt, so muss er im Feuer und in der Finsternis der Hölle große Qualen leiden. Die in Fulda aufgeschriebenen „Merseburger Zaubersprüche“ (um 10. Jh.) wurde 1842 in der Bibliothek des Merseburger Doms gefunden. Sie sind das bedeutendste Beispiel vorchristlicher Zauberdichtung. Die „Merseburger Zaubersprüche“ bestehen aus einem erzählenden Teil und einer magischen Zauberformel, die zur Befreiung von Gefangenen bzw. zur Heilung von Verletzungen dient. Diese Form wird später von christlichen Segen übernommen.

Das „Hildebrandslied“ (um 820) ist das bedeutendste Werk aus heidnischer Zeit. Der alte Krieger Hildebrand kehrt nach dreißigjähriger Abwesenheit in sein Heimatland zurück, wo er seine junge Frau und mit ihrem kleinen Sohn Hadubrand zurückließ. An der Grenze des Landes stößt der alte, erfahrene Hildebrand auf einen jungen, kraftvollen Krieger, der ihm den Einlass verwehrt. Nach einem kurzen Gespräch versteht der Alte, dass er seinen Sohn vor sich hat, der aber seinerseits den Vater nicht erkennen will, weil er ihn tot glaubt. Hadubrand, der mit Stolz von seinem Vater wie von einem Helden spricht, meint, dass hier ein listiger Feind vor ihm stehe, gegen den er sich und seine Heimat verteidigen müsse. Alle Versöhnungsversuche des Alten sind umsonst, es kommt zu einem Zweikampf zwischen Vater und Sohn. Da der Schluss des Liedes nicht erhalten und somit der Ausgang des Kampfes nicht bekannt ist, kann man vermuten, dass der Vater den Sohn tötet. Darauf deuten auch andere Quellen hin.

Die Bibelübersetzung des westgotischen Missionsbischofs Wulfila ist das älteste erhaltene Sprachdenkmal der germanischen Literatur und zugleich eine der bedeutendsten Übersetzungsleistungen der Weltliteratur. Wulfila (got. „Wölfchen“, griech. „Ulfilas“) wurde um 310 geboren und starb 383. Er stammte aus einem vornehmen gotischen Geschlecht. Um 369 begann Wulfila mit der Übersetzung der Bibel ins Gotische. Er schuf eine eigene Schrift nach griechischem und lateinischem Vorbild, prägte neue Worte und Begriffe, um die Heilsbotschaft und die christlich-antike Gedankenwelt seinem Volk nahezubringen. Er erreichte eine fast dichterische Ausdruckskraft der Sprache. Für die Kenntnis der ausgestorbenen gotischen Sprache sowie für die Rekonstruktion des Urgermanischen ist die Bibelübersetzung von sehr großem Wert.

Kapitel III

Das Epos des Mittelalters

Das vorhöfische Epos

Gleichzeitig mit der Ausbildung von Scholastik⁵ und Mystik⁶ als Endformen der cluniazensisch geprägten geistlichen Dichtung entsteht im bayerisch-welfischen Raum, vor

⁴ Das Elysium (griech.-lat.) – in der griechischen Sage: das am Westrand der Erde liegende Land, indem ewige Glückseligkeit herrscht.

⁵ **Scholastik**, die ursprünglich in den Schulen des Mittelalters entwickelte Theologie, aus der Albertus Magnus und besonders Thomas von Aquin eine selbständige Philosophie heraushoben. Methodisch gliedert sich das

allem unter Heinrich dem Stolzen und Heinrich dem Löwen in Regensburg, eine neue weltliche Dichtung, deren Motive und geistige Haltung trotz gelegentlicher Übernahme geistlicher Vorstellungen, Wertmaßstäbe (z.B. im Alexanderlied) und Legenden (in der Kaiserchronik und im Rolandslied) völlig neu ist. Die Erfahrungen der Kreuzzüge haben den Orient näher gerückt und spiegeln sich in farbig ausgeschmückten Erzählungen, in der Schilderung abenteuerlicher Erlebnisse oder der Ausmalung einer Welt der Pracht und des Reichtums wider. Aber auch bisher unbekannte Gefahren eröffnen sich dem Dichter wie dem Hörer. Die Helden, die sie und die Abenteuer bestehen, stammen aus der weltlichen, adligen Führungsschicht: es sind Könige, Herzoge, Grafen und Ritter, die seit 1095 dem Ruf Urbans II. zur Befreiung des Heiligen Landes von den Sarazenen gefolgt waren. Die Kreuzzüge erweiterten das Weltbild und schärften das Bewusstsein für die Bedrohung der eigenen, christlich-abendländischen ständischen Ordnung. Deren Grundlagen werden zu den sittlichen Werten des Rittertums erhoben: die Treue (vor allem als Gefolgschaftstreue), die Ehre, Zucht, ‚mäze‘ (die Vermeidung extremer Verhaltensweisen, die an die aristotelische *mesotes* erinnern könnte) und ‚milte‘ die Freigebigkeit aus edler Gesinnung. Zusammen mit praktischen Fähigkeiten wie politischer Klugheit werden sie zu ‚ritterlichen‘ Tugenden und prägen das Bild des neuen ‚ritterlichen‘ Menschen.

Neben die traditionell die literarische Überlieferung besorgenden Kleriker wie die Pfaffen Lamprecht und Konrad treten jetzt vor allem Leute aus dem Ritter- oder einem ähnlichen Bildungsstand, um diese neue Welt zu gestalten. Die verbreitete Ansicht, dass fahrende Sänger, „Spilleute“, Schöpfer der vorhöfischen Epen waren, ist heute nicht mehr haltbar. Im Unterschied zu den geistlichen Schreibern von früher, die mit ihrem Werk vornehmlich „Gott gefallen“ wollten, entwickeln die Dichter der frühhöfischen Periode das Motto, „Gott und der Welt“ zu gefallen. Damit wenden sie sich von der augustinischen Abwertung der diesseitigen Welt ab und vollziehen den wichtigsten Schritt von der klerikalen zur ritterlich-höfischen Kultur. Das erste umfassende Werk dieser neuen, im bayerisch-welfischen Raum

theologische und philosophische Denken der Scholastik in: die *lectio*, begründet in der Glaubenszustimmung zum Gotteswort in der Bibel, legt diese aus (ähnlich auch bei anderen Texten); die *quaestio* sucht mit einer selbst gewählten Frage das Gotteswort zu klären und zu erschließen; die *disputatio* erweitert die *quaestio* durch Auseinandersetzung mit den verschiedenen Lehrmeinungen. Die daraus erwachsenden theologischen Summen bieten eine organisch gegliederte Gesamtdarstellung der Heilswahrheit; die Kommentare sind der schriftliche Niederschlag einer fortlaufenden *lectio* besonders der Bibel und der Sentenzen des Petrus Lombardus. Einteilung: Frühscholastik (1070-1200): Problem der Universalien, Kenntnisnahme der logischen Schriften Aristoteles, Ausbildung der scholastischen Methoden Hochscholastik (1200-1320): Übrige aristotelische Schriften, Auseinandersetzung mit arabisch-jüdischer Philosophie. Synthese von Aristotelismus und Christentum Spätscholastik (1320-1520): teilweise Erstarrung zu formeller Begrifflichkeit. Scholastik der Neuzeit (besonders Italien, Spanien) (16. und 17. Jh.). Neuscholastik.

⁶ **Mystik** (vom griech. Wort *myein* - die Augen oder Lippen schließen), in der Religionsgeschichte die das gewöhnliche Bewusstsein und die verstandesmäßige Erkenntnis des Menschen übersteigende, unmittelbare Erfahrung der göttlichen oder transzendenten Realität. Die jüdische Mystik entstand im 2. und 1. Jh. v. Chr. und gipfelt im jüdischen Gnostizismus und in der Kabbala des 12. Jh.; neue Formen des 16. Jh. führten zum Chassidismus (Chassidim). - Die christliche Mystik geht auf Origenes und die Dreieinigkeitsmystik Augustins zurück; mit Bernhard von Clairvaux beginnt die mittelalterliche Brautmystik, die mit der Leidensmystik ihre Blüte in den deutschen Frauenklöstern (deutsche Mystik) erlebte. Höhepunkte der philosophisch-spekulativen Mystik sind H. Seuse und Meister Eckhart; die spanische Mystik wurde besonders von Theresia von Avila und Johannes vom Kreuz befruchtet. - Die evangelischen Mystiker (u.a. K. Schwenckfeld, S. Franck, J. Böhme, Ph. J. Spener, E. Swedenborg, G. Arnold) standen fast alle außerhalb des offiziellen Kirchentums; Höhepunkte evangelischer Mystik u.a. Thomas von Aquin im Pietismus und in der Herrnhuter Brüdergemeine. Die deutsche Mystik ist bedeutend durch ihr Sprachschöpfungstum (Meister Eckhart, J. Böhme, J. Tauler, H. Seuse), ihre Bildhaftigkeit und die Erschließung neuer seelischer Bereiche; sie beeinflusste u.a. den Sturm und Drang und die Romantik.

entstandenen Literatur, die Kaiserchronik, formuliert zwar dieses neue Motto erstmalig, doch bleibt es selber noch dem augustinischen Geschichtsbild des Annoliedes verhaftet, auf dessen Einleitung es fußt. Die von mehreren Verfassern geschriebene Chronik erzählt die Geschichte der römischen und deutschen Kaiser von Cäsar (als dem ersten „Imperator“, von dem sich auch der Name ‚Kaiser‘ herleitet) bis zu Konrad III. und bricht mitten in der Darstellung der Ereignisse des Jahres 1147 ab. Da sie das Wirken Gottes in der Weltgeschichte aufzeigen will, wählt sie aus und wertet, was der Verwirklichung des Gottesreiches auf Erden dient. Da Cäsar und die anderen heidnischen Kaiser nicht in dieses Konzept passen, werden sie entweder zu Beispielen „guter“ oder „böser“ Könige, oder man sieht sie als Schrittmacher des christlichen Universalreichs oder warnende Exempel göttlicher Strafen. Immer wieder wird das Idealbild des „rex iustus et pacificus“ (des gerechten und friedensbringenden Königs) sichtbar. Die oft knappen und lückenhaften Biographien werden durch ausführliche Legenden und durch umgearbeitete Erzählungen aus der römisch-republikanischen Geschichte ausgeschmückt, damit die Wirksamkeit der göttlichen Gesetze und Gerechtigkeit vor Augen tritt. Für die Verfasser ist dies „Wahrheit“, weil diese Geschichten moralisch beispielhaft für die lebende Generation sind. In der Harmonie zwischen Kaiser- und Papsttum erscheint den Verfassern das Sinnbild der göttlichen Weltordnung; idealer als im Verhältnis zwischen Karl dem Großen, der zum Inbegriff eines christlichen Herrschers wird, und Leo III., den die Legende zu Karls leiblichem Bruder macht, kann sich die Chronik die Lösung des Zwei-Gewaltenproblems kaum vorstellen.

Der „gute“ Herrscher, von klugen Ratgebern und einer adligen, standesbewussten Gesellschaft umgeben, schützt die Schwachen, wahrt das Recht und stellt den irdischen Frieden her, wann immer dieser verletzt worden ist. Diese ritterliche Gesellschaft ist noch nicht „höfisch“, denn außer der sittlich formenden Kraft der Minne fehlt ihr die Bestätigung des Mannes durch die mutige Kampfstat, die ihren agonal-spielerischen Ausdruck im Turnier findet und in der Aventure zur Tat aus gesellschaftlicher und sittlicher Verpflichtung oder zur Tat um ihrer selbst willen wird.

Alexander- und Rolandslied

Faszinierend und sagenumwoben, aber auch wegen seiner in jungen Jahren erworbenen unvorstellbaren Macht und seines plötzlichen frühen Todes unheimlich und dämonisch, tritt die Herrschergestalt Alexanders des Großen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts von Frankreich her in die deutsche Literatur ein.

Das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht schöpft aus dem bis auf wenige Zeilen verlorenen Versroman des Alberich von Bisinzo (Besançon). Lamprecht, dessen Sprache ihn im Rhein-Moselgebiet lokalisiert, ist kein dichtender Bearbeiter seiner Vorlage, sondern ein oft unbeholfener Übersetzer. Er übernimmt als erster ein französisches literarisches Werk, um ein Stück Weltgeschichte darzustellen, in der der „wunderliche Alexander“ zur heidnischen Kontrastfigur des von Gott begnadeten Salomo wird. In Alexanders Weltreichplänen und seinem Vordringen bis zum Paradies enthüllt sich seine „superbia“, eine Form der Hybris, die ihn zu Fall bringt. Doch die einfache Schwarz-Weiß-Malerei cluniazensischer Heilsgeschichte findet hier nicht statt. Die Vorlage berichtet nämlich auch von einer Reihe besonderer Charaktereigenschaften des Helden wie Edelmut gegen den besiegten Feind Darius und milde. In diesen und anderen spätantiken Humanitätsvorstellungen klingt die Erziehung des Philosophen Aristoteles nach. Darüber hinaus erfährt der Hörer Einzelheiten der Erziehung eines zukünftigen Königs, der sich im Gebrauch der Waffen wie in der Kenntnis des Rechts üben muss. Das Wichtigste allerdings lernt Alexander bei seinem Feldzug nach Indien, das wegen der Armut seiner Bewohner die Eroberungsmühe nicht lohnt. Die „Mäßigung“ wird zur fürstlichen Tugend, denn nur sie hilft gegen die „superbia“. Dieses künstlerisch weniger bedeutende Werk ist nicht wegen der geistlichen Mahnungen vor dem Ende und den Folgen der Hybris so epochenmachend, sondern weil es mit der Übernahme eines heidnischen Stoffes durch einen Geistlichen eine Anerkennung antiken Lebensgefühls und Bildungsgutes bekundet und so zum Vorläufer für Veldekes „Eneid“ wird. Außerdem schlägt es die Brücke in den französischen Sprachraum, der die mittelalterliche deutsche Dichtung von jetzt an stark beeinflusst. Der Pfaffe Konrad aus dem welfischen Regensburg will mit seinem Rolandslied

weder einen historischen Bericht über die Rückeroberung der Spanischen Mark durch Karl den Großen (778) noch eine Heldenerzählung im Stil seiner französischen Vorlage, der Chanson de Roland, geben, sondern den Einsatz des christlichen Herrschers Karl und seiner zwölf edelsten Vasallen für die christliche Sache gegen das „teuflische“ Treiben der maurischen Heiden schildern. Er will die „Wahrheit“ (V. 8) schreiben, wie Karl das „Reich Gottes gewann“, indem er durch dessen Hilfe «viele heidnische Länder überwunden, die Christen damit gerettet» und den «Heiden das wahre Licht gebracht» hat. Ton und Wortwahl dieses etwa um 1170 entstandenen Epos in über 9000 Versen erinnern stellenweise an spätere Kreuzzugsaufrufe und an biblische Legenden; beispielsweise, wenn berichtet wird, wie Karl mit «leiblichen Augen den himmlischen Engel sieht», der ihm den Auftrag zur Befreiung Spaniens von den Sarazenen offenbart (V. 52 ff). Von derartigen Ereignissen weiß die Chanson de Roland nichts. Ihr geht es um Karls Friedensbemühungen mit dem König Marsilius von Saragossa, der von vornherein plant, diese Abmachungen zu brechen, es geht um die Verschwörung des Unterhändlers Ganelon und dessen Rache an Roland, indem er die von ihm angeführte Nachhut der Franken in die Falle laufen lässt, um die Liebe zur französischen Heimat («douce France») sowie um Roland selbst: den Helden, der durch Maßlosigkeit und Stolz seine Gefolgsleute und sich im Tal von Roncevalles dadurch zugrunderichtet, dass er weder die Ratschläge des Freundes Olivier noch Karls Hilfe nötig zu haben glaubt. Konrad will dagegen das Martyrium der tapferen Helden im Dienst der christlichen Sache zeigen, das Karl ihnen vor der Heerfahrt ausführlich vor Augen stellt (V. 82 ff). Durch diese Umarbeitung der Vorlage wird aus dem in den Hinterhalt baskischer Bergbewohner gefallenen Hruodandus von Bretagne oder dem tollkühnen Helden Roland der Chanson der treue Vasall eines von Gott beauftragten Lehnsherrn, welcher durch den Tod im religiösen Kampf zum Märtyrer und ‚miles christianus‘, zum christlichen Soldaten, wird. Konrad nennt ihn „riter“, denkt dabei an den Gefolgsmann zu Pferde, denn der „Ritter“ als höfisch-ständische Idealgestalt ist ihm noch nicht bekannt. Erst Heinrich von Veldeke wird sie in seiner *Eneit* literarisch gestalten.

Die Dichtung der höfischen Zeit

Die Internationalität des Rittertums und die höfische Kultur

In Literaturgeschichten und Dichtungen der Romantik wurde die höfische Kultur historisch auf das „schwäbische Zeitalter“ (Ludwig Tieck, 1803) fixiert, womit die Wechselbeziehung zwischen staufischer Herrschaft und literarischer Blüte ausgesprochen war. Seit Burgund und die Provence durch Friedrich Barbarossas Heirat mit Beatrix (1156) das Heilige Römische Reich nach Südwesten erweitert hatten, floß französische Kultur vermehrt nach Deutschland ein. Besonders die Romane Chretiens, der außer dem Aeneas-Stoff die Sagen des Artuskreises bearbeitet hatte, gelangten über gelehrte Ritter oder rheinische und elsässische Ministeriale ins deutsche Sprachgebiet. Die Internationalität des Rittertums kam dieser Horizonsweiterung entgegen. Denn das westeuropäische Rittertum diene den gleichen Zielen und Werten wie das deutsche. Wesentliche Aufgabe war der Kampf im Dienst eines königlichen oder kaiserlichen Herrn. Pferd und Rüstung mußte der Ritter selbst stellen, dazu Lanze und Schwert als Kampfausrüstung. Da sein Helm ihn unkenntlich machte, war er nur am Wappen identifizierbar, das deutlich sichtbar Helm und Pferddecke zierte und von Schild und Fahne weithin erkennbar war. So blieb der Ritter auch im Kampf ein Einzelner, ein persönlicher Gegner, was ihn zur Einhaltung genauer Kampfregeln und zu ständigen Waffen- und Geschicklichkeitsübungen zwang, die in Friedenszeiten in Turnierspielen ihren Ausdruck fanden. Hier verteidigte er gegen einen ebenbürtigen Gegner seine Ehre, worunter man sowohl das Gefühl subjektiver Selbstachtung als auch - in noch stärkerem Maße - die Anerkennung und Wertschätzung durch die adlige Gesellschaft verstand. Zusammen mit dem Besitz, dem vanden guot, bildet die Ehre die Grundlage seines Persönlichkeitsbildes und Sozialprestiges, das durch die von Gott verliehene Sælde, die Seligkeit, metaphysische Überhöhung erfährt. Das gleichzeitige Streben nach den weltlichen Gütern und Gottes Ehre, aus der die Sælde entspringt, führt den ritterlichen Menschen in einen oft unlösbar scheinenden Konflikt, wie Walther von der Vogelweide in seinem „Reichston“ (vgl. S. 112) beklagt. Die Universalität ethischer und gesellschaftlicher Normen bedingt eine für den europäischen Ritterstand weitgehend homogene Erziehung zur Höflichkeit, zur „Höflichkeit“

als dem Inbegriff aller ritterlichen Tugenden. Was dazu gehört, formuliert am eindrucksvollsten Gottfried von Straßburg in Tristans Schwertleite. Charaktereigenschaften wie Demut, Wahrhaftigkeit, Mildtätigkeit, Treue oder äußeres Verhalten und eine ansprechende persönliche Erscheinung sind vom Gedanken des Maßes bestimmt, von der Vermeidung der Hybris bei der Ausprägung menschlicher Fähigkeiten und Möglichkeiten. Ziel der Erziehung ist der vollendete Mensch, dessen Körper und Geist eine harmonische Einheit bilden. Ein solcher Mensch entspricht dem Idealbild vom ritterlichen Menschen, denn er verkörpert gleichzeitig das Ebenbild Gottes, da er im Übereinklang mit seiner Schöpfungsbestimmung lebt. Wenn er dieses Ziel erreicht hat, ist ihm *froide* beschert, d. h. das Gefühl, sich im Sinne der göttlichen Bestimmung verwirklicht zu haben. Er ist zugleich der schöne Mensch, dessen Inneres und Äußeres die kosmische Harmonie widerspiegeln. Wer allerdings glaubt, nach eigener Willkür oder außerhalb geltender Normen leben zu können, indem er seine Fähigkeiten verabsolutiert, verfällt der Sünde der Hybris und wird mit Krankheit oder Narrheit geschlagen, wird sichtbar Opfer seiner Sünde. Das Vorbild europäischen Rittertums wird daher der legendäre König Artus mit seiner Tafelrunde, in die nur jene Ritter aufgenommen werden, die durch Leben und Taten zu Protagonisten jener Tugendlehre geworden sind. In die geschlossene Standesgesellschaft des Rittertums drangen im 12. Jahrhundert in zunehmendem Maße die Ministerialen ein, „dienestmänner“, wie sie sich selbst nennen, die freie oder halbfreie Verwaltungsbeamte waren. An Lateinschulen ausgebildet, bedeuteten sie für die Ritter, die mehr Zeit und Eifer auf ihre Kampfestüchtigkeit als auf ihre intellektuellen Fähigkeiten verwendet hatten, eine ernsthafte Konkurrenz. Nicht nur, dass Ministeriale literarische Werke vortragen und verfassen konnten, sondern auch, dass sie in das bisher den Rittern vorbehaltene Kriegshandwerk eindringen und in adlige Positionen aufstiegen, spornte manchen Ritter an, sich auch geistig weiterzubilden, um diese Herausforderung annehmen zu können. Dank der Aufgeschlossenheit des Stauferhofes, dessen Prinz Heinrich VI. sich selbst als Minnesänger betätigte, führte diese literarische und soziale Konkurrenz zu einer Fülle bedeutender literarischer Schöpfungen, die heute als „klassisch“ gelten.

Die Stellung der Frau in der höfischen Gesellschaft

Die Wandlung des Frauenbildes markiert die entscheidende Zäsur zwischen vorhöfischer und höfischer Zeit. Sahen wir die Frau in früheren Werken als leidenschaftlich begehrten, unter großen Mühen zu erreichenden Preis einer Brautwerbung, und war mit ihrer Gewinnung ihr besonderer Part eigentlich abgeschlossen, so tritt sie uns nun als Angelpunkt und Hauptfigur der Gesellschaft entgegen. Ihr vertraute man die jungen Pagen, Söhne benachbarter oder befreundeter Geschlechter, im Alter von 7 Jahren zur Erziehung an, durch die sie *zuht* und *sie* gutes Benehmen in der Gesellschaft und die Grundlagen ihres Wertsystems, lernen sollten. Die feinsinnige, kluge und äußerlich schöne Frau - und jede Frau, die die höfischen Tugenden verkörperte, war schön - erhielt den Ehrennamen *frouwe* und belebte durch ihre Anwesenheit die ritterlichen Gesellschaften und Feste. Wo sie war, gab es für die Ritter *froide*, sie weckte deren hohen *muot*, gab ihnen, die in einer reinen Männergesellschaft ihren Bewährungsproben (*aventiuren*) ausgesetzt waren, das Gefühl der Anerkennung, des Lebenssinnes - da ja ritterliche Taten ihrem Schutz und Frieden dienten - und die Hoffnung auf Zuneigung und Belohnung. Zwar war die als sittlich reines Geschöpf idealisierte Frau in der Regel verheiratet, so dass die Erfüllung der sehnsuchtsvollen Wünsche von vornherein aussichtslos erschien, doch gerade dies spornte den Ritter an, sich durch wohlgefälliges Verhalten und das Bestehen gefährlicher *aventiuren* der Frau so wert zu machen, dass sie ihn nach Jahren des *dienestes* doch noch erhörte und sich ihm hingeben würde. Er sah sich der *frouwe* gegenüber als der Lehensmann, der die Wünsche seiner *herrin* so treu wie seinen Dienst erfüllte. Ein Blick, ein Gruß, ein Lächeln waren ihm beglückender Lohn und nährten seine Hoffnung, so dass er sich, in seinem Selbstwertgefühl bestärkt, in neue *aventiuren* stürzte und sein Leben für die Angebetete aufs Spiel setzte. Merkwürdig an diesem Frauenkult, der Minne, ist, dass die von der Kirche als Fleischeslust und Sünde verdamnte weltliche Liebe einerseits als eigenständige, belebende und allesbeherrschende Macht akzeptiert und gepriesen, andererseits aber durch bewusste Unterwerfung unter gesellschaftliche Regeln und durch literarische Formung sublimiert wird. Diese Minne wird, wie alle irdischen Güter und Werte, als ein vom

Absoluten, vom *summum bonum* her erfassbares Phänomen gedeutet, ja als allumfassende Daseinserfüllung mit dem *summum bonum* identifiziert. Sie wird zur hohen *minne*, und durch ihre Erhöhung ins Transzendente wird die sie vermittelnde irdische Person, die *frouwe*, zum Symbol dieses absoluten Wertes. Damit „verliert (die Frau) den Charakter des Persönlichen und Einmaligen“ (de Boor). War es in vorhöfischer Zeit noch möglich, die Liebe als etwas Dämonisches, menschliche Beziehungen und Ordnungen Zerstörendes zu erfahren und die Frau als Werkzeug dieser Diabolik darzustellen („Salman und Morolf“), so wird die *frouwe* der höfischen Zeit zum Idealbild stilisiert, dessen Verehrung an den Marienkult erinnert, und so preisen die Dichter im Typus dieser *frouwe* alle anderen wirklichen Frauen. Außer in den Minneliedern findet diese Idealisierung ihren sinnfälligsten Ausdruck in Wolfram von Eschenbachs „Parzival“, wo der Gral, „des Paradieses Vollkommenheit“ und „alles Erdensegens Überschwang“, nur von reinen Frauen getragen werden darf, die als Mittlerinnen zwischen Göttlichem und Irdischem wirken (Str. 235, 15 ff) und deren Königin ein Inbild der Vollkommenheit ist.

Ein Umschwung der Minneauffassung bahnt sich bereits um 1200 in Gottfrieds „Tristan“ an, in jenem Werk, welches das Lob der überirdischen Kraft und der „kristallinen Reinheit“ der Minne verbreitet. Was sich da allerdings in der Minnegrotte auf dem „kristallinen Minnebett“ (V. 16 977 ff) als höchste Erfüllung und Ich-Entgrenzung zwischen Tristan und Isolde ereignet, ist durch Lüge und Betrug erkaufte. Die Erhöhung der irdischen Triebe ins Transzendente lässt das Spiel des Teufels durchschimmern.

Auch Walther von der Vogelweide erkennt die Gefahr der Erhöhung der *frouwe* zum gefühlleeren Idol („Wip muoz iemer sin ...“ [L. 84,38]). Die Kraft des Eros, die die Ritter zum Außergewöhnlichem beflügelte, erlahmt, wenn sie sich im konventionellen Gesellschaftsspiel“ erschöpft. So wächst bei ihm wie bei einigen seiner Generation die Skepsis gegenüber dem Ideal der *frouwe* und der *hohen minne*.

Der Minnesang

Neues ritterliches Selbstverständnis äußert sich in neuer Ausdrucksform um die Mitte des 12. Jahrhunderts zuerst im bayerisch-österreichischen Donauraum. Der adlige Dichter trägt selbstverfasste Kompositionen zur Lautenbegleitung vor und wendet sich mit ihnen, verborgen unter der Stilisierung einer ausgefeilten Form, eines gekonnten Versmaßes mit festgelegtem Metrum und bestimmter Reimfolge, an die erwählte *vrouwe*, der er so huldigt und mehr oder minder offen seine Liebeswünsche bekennt. Er übernimmt dabei die Vorstellungen des Lehnsdienstes, die auch die Epik der Zeit durchzieht. „Minnesangs Frühling“ nannten neuere Forscher diesen Neubeginn lyrischen und spruchhaften Sagens, der bis zu Walther von der Vogelweide reicht. Die frühesten Verse geben noch manche Datierungs- und Zuordnungsprobleme auf, und einem der bekanntesten und in seiner verhaltenen Innigkeit „lyrischsten“ dieser Lieder ist in den letzten Jahren seine Zuordnung zu den Minneliedern abgesprochen worden. Es sind die Verse:

Dü bist min, ich bin din: des solt dü gewis sin. du bist beslozen in minem herzen: verlom ist das slüzzelin: dü muost immer drinne sin. („Des Minnesangs Frühling“ 3,1-6)

Dieses Lied aus einem Brief Wemhers von Tegernsee gehört eher in die religiöse Mystik als in die Minneliedlyrik. Dennoch ist auch in den frühesten Minnesangversen der Hauch persönlichen Erlebens, glückhafter Liebesbeziehung zu spüren, die bei den nachfolgenden Dichtergenerationen durch eine stärkere Spiritualisierung der Minne und ihre Darstellung in den Topoi des Lehnswesens überdeckt wird. Aus dieser Frühzeit stammt das bekannte „Falkenlied“ des aus der Linzer Gegend stammenden Kurenbergers („Des Minnesangs Frühling“ 8,34 - 9,10), das in Langzeilenstrophen, die denen des Nibelungenliedes ähneln, eine Frau um den in die Welt gezogenen Geliebten klagt und ihre Sehnsucht offenbaren lässt. Es genügt den Hörern die Falkenmetapher, um die Zusammenhänge zu verstehen. Die angedeuteten Minnebeziehungen sind nicht nur durch die Trennung der Liebenden, sondern auch die Späher, die *merkaere*, bedroht, welche die Heimlichkeiten zwischen der meist verheirateten, gesellschaftlich höher stehenden Frau und ihrem Ritter ans Licht zerren, die

einen faktischen Ehebruch zu glorifizieren scheinen und wohl erotisch aufgeladene Situationen beinhaltet, die einem Geistlichen besonders verwerflich erscheinen mögen.

Bekenntnislyrik“ ist dies - im Sinne heutigen Verständnisses - nicht, doch ist es von den Zeitgenossen als Sublimierung persönlicher Gefühle aufgefasst worden. Wenn diese frühe Lyrik von der Trauer des Abschieds spricht, brechen gelegentlich die Verhüllungen des Gefühls auf zu wirklichem Bekenntnis. Wenn die Dame in Kürenbergers Versen sagt: »E s hat m ir im H erzen sehr weh getan“ (»Des Minnesangs Frühling“ 8,25) oder »es kom m t m ir von H erzen, dass ich w eine“ (»D es Minnesangs Frühling“ 9,14), so ist dies persönlicher als später die stereotype »Klage“. Als literarische Episode der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stellen die lateinischen Lieder fahrender Studenten und K leriker sowie einiger bedeutender Repräsentanten der Bildungsschicht einen Kontrapunkt zu den Anfängen deutschen Minnesangs dar: liebestrunken und w einselig, satirisch, pa- rodistisch oder frivol besingen sie im Anklang an römische Vorbilder Venus und Bacchus, Liebe, Tanz und Frühling, das Studium wie die alten Götter, willige Schäferinnen und einfältige Bauern, und nicht zuletzt auch simonistische Kirchenfürsten. Das Kloster Benediktbeuren als ihr Fundort gab ihnen den N am en »C arm ina B urana“. Zu den wenigen namentlich bekannten Verfassern von Liedern zählen der französische Kanonikus und zeitweilige Berater Heinrichs II. von England, Walther von Chätüion (ca. 1135-1200), der dem Hofkreis Barbarossas und Rainalds von Dassel wohl angehörende Archipoeta (geb. ca. 1130-40) und Hugo von Orleans. Ihrer Sprache wegen blieben diese Lieder auf den esoterischen Kreis von Kommersversammlungen beschränkt.

Der Einfluss der provenzalischen Troubadoursdichtung auf den deutschen Minnesang

D er Übergang von der frühen donauländischen Minnedichtung zum höfischen Minnesang vollzieht sich durch den Einfluss älterer provenzalischer Form en und Vorstellungen in

den deutschen Sprachraum und fällt etwa mit dem Ende des 2. Kreuzzugs und dem Regierungsantritt Friedrich Barbarossas (1152) zusammen. Über die Entstehung des südfranzösischen Minnesangs, auf den ein kurzer Blick geworfen werden soll, gibt es verschiedene Theorien, deren Schlüssigkeit hier nicht diskutiert werden kann. Als erster namentlich bekannter Troubadour tritt Wilhelm von Aquitanien (Guillaume de Poitiers) mit Gedichten über die Entstehung von Liedern, erwachende Liebe und den Neubeginn des Lebens im Frühling hervor. Ihm folgt, die Erfahrung des 1. oder 2. Kreuzzugs verarbeitend, Jaufre Rudel mit dem Lied an die ‚ferne Geliebte‘ („Fernliebe“), das von nun an zu den Topoi des Minnesangs zählt. Die „Fernliebe“ der Rudelschen Kanzone hat man sowohl als „Jungfrau Maria, das Heilige Land (und) das Himmlische Jerusalem“, als auch als „eine historische Gräfin von Tripolis, als (die Königin) Elonore von Poitiers, oder eine nicht identifizierbare Dame, vielleicht auch eine, die nie gelebt hat, die Minneherrin als reines Ideal“ (E. Köhler, zit n. D. Rieger, S. 243) zu identifizieren versucht. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass eine weltliche Dame gemeint ist, womit sich auch ein Bogen zur Vorstellungswelt deutscher Minnedichter schlagen ließe. Der Trennungsschmerz des Kreuzzuges beherrscht Marcabrun (ca. 1130-1150) Lied „Am Brunnen des Gartens“, dessen Idyll durch religiöse und lehnsbedingte Pflichten zerstört wird. Auch zeichnet Marcabrun schon Spielarten der später so genannten „nideren minne“ in dem Rollengedicht „Neulich, neben einer Hecke“ vor, indem dort ein Ritter auf ein Hirtenmädchen trifft und es durch Schmeicheleien zu „seiner Natur“ zurückzubringen und zum Liebesakt zu bewegen versucht. Ohne Erfolg allerdings, denn das Mädchen ist sich seiner „Standesehre“ und der Liebe zu einem anderen bewusst. Daneben entwickelt Marcabrun den Typ des Botenliedes, indem er - in metaphorischer Verkleidung - einen (Sing-)Vogel als Liebesboten fungieren lässt, was sich bis in die neuzeitliche Volkslieddichtung erhalten hat. Marcabrun mutmaßlicher Lehrer Cercamon (ca. 1135-60) stellt in seinen Gedichten Betrachtungen über die Tugenden der Fürsten und Wesen und Wirkung der Liebe an: Aus der außerordentlichen Schönheit seiner Dame gewinnt der Ritter nicht nur ‚Liebesfreude*‘ („joys d’amor“), sondern er wird froh und fröhlich („per ella suy gays et jauzions“), was dem deutschen „höhgemuote“ entspricht. Wie aus der in der Schönheit erfahrenen Liebe einerseits die Vervollkommnung des ritterlichen Daseins hervorgeht, so kann aus ihr andererseits - wenn sich die Liebe nicht erfüllt - „Liebeskummer“ erwachsen. „Liebeskummer ist Furcht und Schrecken / und man kann dadurch wohl sehr leben und sterben“ (aus: Puous no- stre temps ... IX, 3-4 [„Lieder des

Trobadors“; S. 82f]). Derselbe Dichter geht auch mit den Troubadours selbst ins Gericht: „Diese Trobadors verderben, zwischen Wahrheit und Lügen, Liebhaber und Ehefrauen und Ehemänner / und behaupten, dass die Liebe „quer durch“ geht, / weshalb die Ehemänner eifersüchtig werden / und die Damen in Angst geraten sind, / denn man will (den Trobadors) (zu) sehr lauschen und zuhören“ („Lieder der Trobadors“, S. 79-81). Gegen die „Lügenlieder“ der Troubadours wendet sich auch sein Zeitgenosse Bemart Marti, womit indirekt wohl schon das Auseinanderklaffen von Minnelob und -Wirklichkeit angedeutet wird. Bei Bemart von Ventadom, der anfangs Agnes de Montlufon als Minneritter diente, bis er vom eifersüchtigen Ehegatten vertrieben wurde und zu Eleonore von Poitiers (1152) kam, ist die höfische Minnehaltung voll ausgeprägt: das vergebliche Hoffen des Ritters auf Erfüllung seiner (Liebes-)Wünsche, sein Werben um Annahme seines Dienstes, die scheue und distanziert bleibende Verehrung der edlen Dame, die in Freude und Schmerz erlebte „sanfte Verletzung des Herzens“ („Non es meravelha ... Str. IV, 1-2) („Lieder der Trobadors“, S. 114 f) und schließlich die versittlichende Kraft der Minne. Selbstverständlich fehlt auch nicht die Warnung vor falschen Liebhabern oder der Ausblick auf die (vielleicht einmal?) gewährte Gunst der Frau als Erlebnis höchster Gnade. Minnedienst wird zur Selbsterfahrung (vgl. S. 44, 65 f, 98), wobei die widerspruchsvollen Gefühlsregungen im Lied formal geordnet und geistig durchdrungen werden. Dadurch, daß der Ritter in der vollendeten Schönheit seiner Dame - „die Schönste und die Beste“ - die Verkörperung des sittlich Vollkommenen erfährt, wird das Idealistisch-Erzieherische des Minnesangs sichtbar. Die Übernahme dieser Vorstellungen in Deutschland geschah einerseits über die vor allem oberrheinischen Ritter wie Friedrich von Hausen, Bemger von Horheim, Bigger von (Nekkar)Steinach, Ulrich von Gutenberg (im Elsaß) und Rudolf von Fenis (aus dem Schweizer Geschlecht der Neuenburger), andererseits über den Stauferhof Barbarossas. Sowohl die Kreuzzüge - und hier vor allem der 2. (1147-49), an dem Franzosen unter Ludwig VII. und Deutsche unter Konrad III. teilnahmen, worunter sich auch Konrads Neffe und nachmaliger Kaiser Friedrich (L. Barbarossa) befand -, als auch Barbarossas Heirat mit Beatrix, der Erbin der Freigrafschaft Burgund (1156) hatten den südfranzösischen Raum dem deutschen Reich nähergebracht. Barbarossas Sohn Heinrich, der als erster provenzalische Formen aufnimmt, wächst unmittelbar in diese kulturellen Beziehungen hinein und widmet sich ihrer Vertiefung. Heinrich von Veldeke dagegen ist mehr auf Nordfrankreich und hier auf Chretien de Troyes (wie seine Tristanstrophe „Des Minnesangs Frühling“ 58,35 zeigt) fixiert, so daß man annimmt, er sei „unabhängig von provenzalischer Beeinflussung“ (de Boor 1964, Band 2, S. 251) geblieben und nur von flandrischer Lieddichtung inspiriert worden. Da der angevinische Hof, für den Chretien seine Werke dichtete, ebenfalls mit provenzalischer Dichtung in Berührung gekommen war, ist die Beeinflussung Veldekes nicht mit Sicherheit auszuschließen. Die Rezeption provenzalischer Lieder bringt für Deutschland den vierhebigen, meist zehn- oder elfsilbigen Vers, der einem strengeren Rhythmus unterliegt als die bisherigen Formen, die die freie Senkungsfüllung noch teilweise kannten. Die Angleichung der deutschen an die provenzalische Form erfolgte über eine strengere Auftaktregelung und daktylische Rhythmen. Auch wurde stellenweise die stollige Strophenform versucht. Bei der Nachbildung der Reime bereitete die deutsche Sprache allerdings wegen der geringeren Klangfülle der Wörter Schwierigkeiten.

Mit den Liedern des jungen Stauferkönigs Heinrich (VI.), der gemeinsam mit seinem Bruder Philipp (v. Schwaben) auf dem Hoftag von 1184 die Schwertleite empfangen hatte, beginnt die hohe Zeit deutschen Minnesangs. Man hat dem designierten Herrscher des Staufer- und eingehirateten Regenten des Normannenreiches seine Minnebeteuerungen nicht ganz abnehmen wollen, die er in zehn- oder elfsilbigen (Troubadour-)Versen abgab:

Mir sint diu riche und die lant undertän swenn ich bi der minneclichen bin; unde swenne ab ich gescheide von dan, sost mir al min gewalt und min richtuom da hin; ... („Des Minnesangs Frühling“ 5,23 ff)

Und wenn er behauptet: „e ich mir ir verzige, ich verzige mich e der kröne“ („Des Minnesangs Frühling“ 5,36), so sind seine Biographen anderer Meinung: „Bei ihm waren oder wurden in frühen Jahren alle Talente und Energien einem skrupellosen Machtwillen dienstbar gemacht, und es ist eine alte Frage, ob dieser Nur-Politiker so viel Selbstüberlegenheit besaß, um die unter seinem Namen überlieferten Gedichte zu schreiben

und darin die „Minne* höher zu werten als die Krone“ (Herzfeld 1963, S. 2, 171). Bei Heinrich sind erstmals jedenfalls sichtbar die provenzalischen Motive der staete und des treuen Dienstes trotz der Aussichtslosigkeit der Hoffnung auf Erfüllung, sowie des Trostes, daß die Tugend der Geliebten in dieser Minne von allem Leid befreien kann, ausgeprägt. Damit wird die Entsagung zum gültigen Prinzip der Minne erhoben, womit die höfische Minnedoktrin, die sich auch in den Epen zeigt, in die Lyrik eingeht: „Minne“ wird zum „schicksalsschweren Erlebnis, das als Aufgabe und Not gleichbedeutend neben den Kreuzzug tritt“ (Wapnewski 1975, S. 83). In den mehrstrophigen Liedern, die die Motive der huote, der „Fernliebe“ und des vergeblichen Werbens um die Dame aufnehmen, erscheint bei Friedrich von Hausen das entsagungsvolle Minneerlebnis in kunstvollen, sprachlich ausgefeilten, reimreichen Versen. Die Geliebte wird zur Traumvision („Minnesangs Frühling“ 48,23), und ihre Schönheit - in einem frühen Gedicht noch erotischer Impuls - führt zur seelischen Vervollkommnung („Minnesangs Frühling“ 51,13 ff). Die Minne als göttliche Kraft führt den Menschen aus der bloßen Naturhaftigkeit seines Daseins zu seiner wahrhaft menschlichen Natur und dazu, „Gott und der Welt zu gefallen“. In der Antithetik Hausenscher Bildsprache äußert sich die so erfahrene Antinomie des Menschen: wenn die Minne ihn „ohne Ruten schwer züchtigt“ („Minnesangs Frühling“ 53,14) oder er in den Konflikt zwischen Kreuzzugs- und Minneverpflichtung gerät („Minnesangs Frühling“ 47,9 ff), dann wollen „Hertz“ und „Leib“ voneinander scheiden, die doch eine existenznotwendige Einheit bilden. Es ist der Grundzwiespalt des Rittertums, der sich hier auftritt: Das Rittertum als die weltbestimmende Macht konstituiert sich durch die von ihm geschaffene, nur ihm zugehörige Kulturdomäne, die sich exemplarisch darstellt im Minnewesen; andererseits aber konstituiert es sich unter dem Anruf der an seiner Ausbildung tätig teilhabenden Kirche in der militia Christi, im Kampf für das Heilige Land. (Wapnewski 1975, S. 83).

Der Übergang zur bürgerlichen Realität und Ausklang

Walthers scharfe Ablehnung hatte ihren Grund: erkannte er doch in Neidhart von Reuenthal (um 1190(?) - ca. 1246) den Zerstörer der bisher gültigen Wertvorstellungen und des Minnesangs. Für Neidhart war Minne nicht mehr existentielle Grunderfahrung und ethisches Postulat, sondern Gegenstand ausgelassener Unterhaltung. Mit der ironischen Schärfe des Parodisten verbindet er Elemente des Minnesangs mit volkstümlichen Liebes- und Scherzliedern zu Zyklen von derb erotischer Sinnlichkeit oder klagend-spöttischer Satire („Sommerlieder“ und „Wintertanzlieder“).

In realistischen Szenen aus dem Alltagspraktischen der bürgerliche Dichter Johannes Hadlaub (ca. 1293-1340) von Minnesehnsucht und autobiographischen Erlebnissen. Aber der Tön von Walthers und Reinmars wirkt fremd in der Züricher Bürgersphäre und bedeutet schon eine gewisse Annäherung an den Meistersang. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts gelingt es dem Tiroler Ritter Oswald von Wolkenstein (1367-1445), mit seinen Kriegs-, Ehe-, Freundschaftserfahrungen, seinen Heimatgedichten auf die Natur der Dolomitenwelt, der Schilderung von glanzvollen Hoffesten oder seiner qualvollen Gefangenschaft einen neuen, volksliedhaften Ton anzuschlagen. Und wenn ihn nach seinen lebensfrohen, anmutenden Trink- und Liebesliedern, die er selbst ein- oder auch zwei- und dreistimmig vertonte, die Reue ergreift, dichtet er Buß oder religiöse Preisgesänge. [...] Motive, Formen und Sprechweisen entlehnt Oswald von Wolkenstein beim „Mönch von Salzburg“ [...].

Damit vollzieht sich in der Epik der gleiche Umschwung wie in der Lyrik. Am Ende steht das Volksbuch. Weltlich wie geistlich bedeutete die Stauferzeit die sichtbare Manifestation der mittelalterlichen „Ordo“-Vorstellung. Mit dem Interregnum und dem Niedergang des Rittertums als der staatstragenden Schicht Gesamteuropas zerfallen die bis dahin verbindlichen Ideale. Daseinsangst und soziale Krisen treiben die Menschen in eine dogmenferne mystische Frömmigkeit einerseits oder zu jeder Form der Ablenkung und Unterhaltung andererseits. Immer neue Sammlungen von Ritter- und Heldengeschichten (z. B. Ulrich Företers „Buch der Abenteuer“ (1473-78), von Sagen- oder Phantasieerzählungen (z. B. „Till Eulenspiegel“) müssen zusammen mit Lehrstücken oder Kurzgeschichten das Unterhaltungsbedürfnis befriedigen.

In grob-derber Erotik führen Schwänke und Fastnachtsspiele dem Volk, aber auch den herrschenden Schichten mit der Unterhaltung die Kritik an bestimmten Zuständen vor Augen.

Die Mittelalter-Rezeption

Der eingangs umrissene Mittelalter-Begriff war von dem Bewußtsein geprägt, zwischen dem „goldenen Zeitalter“ der Antike und der als ebenso golden erwarteten „neuen Zeit“ zu leben, für die man die Befreiung des Menschen von (geistlicher) Bevormundung erwartete. Aus diesem Denken resultiert das Epitheton „finster“, mit dem seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Humanisten diese Epoche bezeichneten. Lucie Varga findet dieses Schlagwort erstmals bei dem englischen Cluniazenser Bernard von Morias (2. Hälfte 11. Jh. bis 1. Hälfte 12. Jh.), der, von Chartres beeinflusst, in seinem Gedicht „De contemptu mundi“ seine Zeit in Dunkelheit versinken sieht („Prospice secula, prospice singula mersa tenebris“ (Varga 1932, S. 28). Von nun an werden die Humanisten nicht müde, die Zeit der „verderblichen Kirchenherrschaft“ mit der Verweltlichung des Klerus, seiner Ignoranz und Intoleranz, seinem Geiz und seiner Habsucht „finster“ zu nennen. Schließlich bedarf es nicht einmal mehr dieser konkreten Vorwürfe, um die Zeit der Kirchenherrschaft und der Irrationalität des Glaubens ganz allgemein derart zu disqualifizieren. Eine zweite Welle der Kritik geht von den bildenden Künstlern aus, seit Boccaccio in der fünften Geschichte des sechsten Tages im „Decamerone“ die Kunst Giotto's als „dem Urbild so ähnlich“ rühmte, „daß es nicht als Abbild, sondern als die Sache selbst“ gelten könne. Nun erheben auch Lorenzo Ghiberti (1378-1405) und L. B. Alberti („Trattato della Architectura, lib. III“, ca. 1485) den Vorwurf, die wahre Kunst sei im Mittelalter 600 Jahre lang begraben gewesen („era stata sepolta circa d'anni 600“ [Ghiberti]), denn das Mittelalter sei unfähig gewesen, die Natur darzustellen. Filaretos Polemik gegen die Gotik unterstreicht diesen Vorwurf. Aus dieser kunsthistorischen Deklassierung des Mittelalters wird im 15. Jahrhundert eine wahre Verteufelung. „Denn es scheint im Quattrocento fast zur allgemeinen Bildung gehörig, die Zeit, die auf den politischen Fall Roms folgte, zu schmähen, ihr jedes Können in Malerei, Bildhauerei, Architektur und Eloquenz abzusprechen und diese Periode des Niederganges mit Ekelnamen zu belegen“ (Varga 1932, S. 53). Im 16. Jahrhundert schildert Giorgio Vasari mit beredten Worten die Dunkelheit des (kunstgeschichtlichen) Mittelalters, das erst durch die Geburt Cimabues (1240) wieder „Licht“ empfang, und bestimmt mit seiner Kritik das Urteil der folgenden drei Jahrhunderte.

Als Wortführer der deutschen Humanisten bekämpft Conrad Celtis in einer dritten Phase das Mittelalter wegen seines kulturellen und religiösen Niedergangs. Hauptargument der Humanisten war der Hinweis auf den Verfall der lateinischen Sprache und der gepflegten literarischen Form, die sie an den Schriftstellern des Klassischen Rom bewunderten. In dem vor allem von Erasmus von Rotterdam vertretenen Grundsatz „zurück zu den Quellen“ (ad fontes) liegt eine wesentliche Barriere für die Unfähigkeit oder das Unvermögen, die Epoche des Mittelalters aus ihren eigenen Bedingungen zu verstehen und interpretieren zu können. Denn für die Humanisten waren „Quellen“ nur die Schriftsteller der griechisch-römischen Antike. In seinem Luther-Gedicht „Die wittenbergisch Nachtigall“ zeigt Hans Sachs ein weiteres Motiv humanistischer Mittelalter-Ablehnung auf: die philosophische Methodenüberspitzung der Scholastik. Wegen ihrer Erstarrung in der Diskussion um die Form des Denkens verliert sie die Inhalte aus dem Blickfeld und degeneriert in den Augen der Kritiker zur „sophistischen Spielerei“ und zu „nutzlosem Geschwätz“.

Während die Naturforscher des späten 16. und des 17. Jahrhunderts das „goldene Zeitalter“ in die Zukunft verlegen und das Mittelalter als rückschrittlich ablehnen, weil man nicht methodisch empirisch forschte, entwickeln die englischen Philosophen Hobbes und Locke den Ansatz, den Voltaire vollendet: sie werfen dem Mittelalter das schlechte Staatsrecht vor und lehnen es wegen des Feudalismus ab, der der Menschenwürde zuwiderlaufe und der Institutionskirche für ihre Machtausübung entgegenkomme. Dies wird durch den Deismus der Aufklärung ergänzt, für den der Gedanke an ein „lum en supem aturale“ (übernatürliches Licht) ein Aberglaube ist, der durch das „lumen naturale“ der Vernunft beseitigt werden muss. Für Voltaire sind die Dogmen- und Kirchengeschichte als Erscheinungsformen der Religion Quellen allen Aberglaubens und der scholastischen Sophistereien, die nur die

Universalherrschaft der Kirche stabilisieren sollen. Aus seinem Utilitaritätsdenken heraus lehnt er mit der für einen Rationalisten bemerkenswerten Begründung das Mittelalter ab: „Il ne faut connaître ces temps que pour les mépriser“ („Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations“). Der Gedanke, daß die Kirchenherrschaft die Forschertätigkeit des Menschen unterdrücke, ihn also „verdumme“, und dass die Kirche omnipotent sein wolle, macht die Aufklärer so bitter gegen das Mittelalter, wie es auch in Lessings „Nathan der Weise“ (I, 5) voller Ironie anklingt.

Auch Schillers Aufsatz über die Kreuzzüge ist geprägt vom Ressentiment gegen das „Schreckbild des Mittelalters“ (IV, 852) und beeinflusst vom Staatsideal und Menschenbild der Revolutionszeit. Nicht lange hält auch Herders Ansatz stand, den er im Traktat „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“ (1773) vertritt und der eine Wendung der Anschauungen zu bringen schien. 1787 spricht er in den „Ideen zur Philosophie der Geschichte“ schon wieder im alten Ton von der „Nacht der mittleren Zeiten“. So wenig wie Goethe trotz seiner Bewunderung der Kunst Erwin von Steinbachs seine Skepsis gegen das Mittelalter und die Gotik überwinden kann, so wenig vermag auch Grillparzer, sich in den Geist jener Zeit zu versetzen. Erst den Romantikern gelingt die künstlerische und philosophische Wiederdarstellung und -erweckung des Mittelalters. Zu den Wegbereitern des neuen Verständnisses zählen neben den Gebrüdern Grimm und August Wilhelm Schlegel vor allem Friedrich de la Motte-Fouquet, Novalis und E. T. A. Hoffmann, der durch das „serapiontische Prinzip“ Gegenwart und Vergangenheit - wie im Wartburg-„Sängerkrieg“ - zu verschmelzen sucht. Einzelne Themen oder bestimmte Figuren mittelalterlicher Literatur reizen Wissenschaftler und Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts zu weiteren Untersuchungen und Gestaltungen. Jakob Grimms Überlegungen über das Verhältnis von Sage und Geschichte (Vorrede zur „Deutschen Mythologie“) befruchteten die dramatischen Versuche mit dem Nibelungenstoff vor allem bei Hebbel und Richard Wagner. Die Sage wird als „vermenschlichter Mythos“ (de Boor, Vorwort zu Hebbels „Nibelungen“) begriffen. In der Umgestaltung der Hartmannschen Legendengestalten „Armer Heinrich“ und „Gregorius“ von Adalbert von Chamisso (1839) über Hans Pfitzners Oper („Der arme Heinrich“ [1895]) und Gerhart Hauptmanns Drama („Der arme Heinrich“, 1902) bis zu Thomas Manns „Erwähltem“ (1951) findet eine Auseinandersetzung mit den existentiellen Problemen statt, die die Literatur des Mittelalters aufgeworfen hat. Thomas Mann vermag sie allerdings nur noch parodistisch zu lösen.

Kapitel IV

Die Epoche der Renaissance Renaissance – Humanismus – Reformation

Im 15. Jh. beginnt in Europa eine Zeit des allgemeinen Aufschwungs. Das war die Zeit der größten progressiven Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte. Diese Zeit wird als die Epoche der Renaissance (der Wiedergeburt) und des Humanismus bezeichnet. Renaissance, Humanismus und Reformation erwachsen aus der Sehnsucht des Menschen nach geistiger und religiöser Erneuerung. Die Renaissance orientiert sich an der römischen Kunst, der Humanismus erweckt die antiken Philosophen, Historiker und Dichter zu neuem Leben, die Reformation zerstört die Einheit des Glaubens und macht die Bibelübersetzung nach dem griechischen und hebräischen Urtext verbindlich. Die Besonderheit der deutschen Renaissancebewegung ergab sich aus den politischen und ökonomischen Zuständen, in denen sich das Land befand. Um die Wende des 15. Jh. verschärften sich die sozialen Widersprüche immer mehr. In den 90-er Jahren kam es im Südwesten Deutschlands zum Aufstand der Bauern, die geheime Gesellschaften organisiert hatten, denen sich auch nicht selten die Plebejer der Städte angeschlossen hatten. Die allgemeine Unzufriedenheit wandte sich vor allem gegen die katholische Kirche als die Stütze der feudalen Ordnung. Deshalb hatte der Kampf gegen die Kirche und den Papst einen politischen, sozialen und nationalen Inhalt und wurde zu einer nationalpolitischen Bewegung, die als Reformation bezeichnet wurde und die im Deutschen Bauernkrieg 1525 ihren Höhepunkt erreichte. Ebenso wie ihre Zeitgenossen in anderen europäischen Ländern benutzen die deutschen Humanisten die Kultur der Antike als Kampfmittel gegen die mittelalterliche Barbarei. Ein beliebtes Kampfmittel der deutschen

Humanisten ist die Satire. In dieser Zeit wächst die Bedeutung der deutschen Prosa. Die Predigten, Sagen, historischen Anekdoten und ausführlichen Erzählungen von den fantastischen Abenteuern der lustigen Ritter sind meistgelesene Literaturen. Die bedeutendsten Humanisten des 16. Jh. waren Erasmus von Rotterdam, Martin Luther und Hans Sachs.

Der hervorragendste Humanist Europas war **Erasmus von Rotterdam** (1469–1536). Und obwohl er aus den Niederlanden stammte, spielte er eine große Rolle in der Entwicklung der deutschen Kultur. Erasmus war durch seine humanistische Gelehrsamkeit bekannt. Er schrieb viele Bücher und auch Kommentare zu seinen Übersetzungen der griechischen Philosophen und Schriftsteller ins Lateinische. Sein Werk „Das Lob der Torheit“ (1509) ist eine publizistische Satire. Das Buch ist als ein Monolog der Göttin der Torheit geschrieben, die sich selbstlobt. Diese Form des Eigenlobes stammt aus der Antike. Im Vorwort wendet sich Erasmus an seinen Freund, den englischen Humanisten Thomas More, und an den Leser mit der Bitte, seine Satire richtig zu verstehen, weil er die menschlichen Mängel tadelt, ohne auf Rang und Stand zu achten. Der erste Teil des Werkes ist mehr humoristischer Art. In diesem Teil zeigt der Autor die Torheit als eine allgemeinmenschliche Macht, die in der Natur des Menschen liegt. Der zweite Teil ist eine Beschreibung von verschiedener Arten der Torheit, wobei ihre sozialen Wurzeln oft aufgedeckt werden. Die Torheit beginnt von ihren Eltern und von ihrer Geburt zu erzählen. Dann spricht sie von den Großen der Welt, die sich für Geld loben lassen, obwohl dieses Lob nichts als Lüge ist. Die Torheit lobt sich bescheiden selbst. Und so geht dann der Redestrom mit Witz und Hohn weiter. Erasmus hatte bedeutenden Einfluss auf das Geistesleben seiner Zeit und regte wesentlich Pädagogik und Schulwesen an. Unterricht und Erziehung sollen dem kindlichen Fassungsvermögen angepasst werden und ohne körperliche Strafen erfolgen.

Martin Luther (1483–1546) wurde als Sohn eines Bergmannes in Eisleben geboren. Er wandte sich erst dem Jurastudium zu, trat dann aber in das Augustinerkloster in Erfurt ein. Nach seinem Theologiestudium erhielt er einen Lehrstuhl für Moralphilosophie an der Universität Wittenberg. Hier promovierte er zum Doktor der Theologie und wurde Professor für Bibelerklärung. 1517 erfolgte an der Schlosskirche zu Wittenberg Luthers Thesenanschlag gegen den Ablasshandel. Kirchliche Institutionen versuchten den Reformator zum Schweigen zu bringen. Luther verfasste seine berühmten Streitschriften „An den christlichen Adel deutscher Nation“ und „Von der Freiheit eines Christenmenschen“. Auf dem Reichstag zu Worms sollte Luther seine Lehre widerrufen. Er tat es nicht. Die Kirche erklärte ihn für vogelfrei. Der Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen rettete Luther und brachte ihn auf die Wartburg bei Eisenach in Sicherheit. Hier begann Luther sein großes literarisches Werk, die Übersetzung der Bibel ins Deutsche. Der ganze Bibeltext (das Alte Testament und das Neue Testament) wurde in die deutsche Sprache übersetzt. Luthers Sprache entstand aus Dialekten der Siedler aus dem nieder-, mittel- und oberdeutschen Raum. Diese Sprachform erfüllt er mit dem Geist, dem Wortschatz, der Anschaulichkeit und Schlichtheit der Volkssprache. Durch seine Bibelübersetzung und die reformatorischen Schriften wurde Luther zum Wegbereiter der neuhochdeutschen Schriftsprache. Er verwendet viele neue Wörter und Begriffe (z.B. „Lückenbüßer“, „Mördergrube“), Redewendungen (z.B. „das tägliche Brot“), bildhafte Vergleiche (z.B. „seine Hände in Unschuld waschen“) sowie eine Fülle von Sprichwörtern und geflügelten Worten. Luther galt als der Schöpfer der evangelischen Kirchenlieder, die die aktive Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst ermöglichten.

Mit dem Wachstum der Städte entwickelte sich auch das Bürgertum. Die Ritter sanken zu Raubrittern. Es verschwanden die Minnelieder. Der Kampf der Städte um ihre Unabhängigkeit von den Feudalherren rief auch eine antifeudale Literatur hervor. Diese neue Literatur unterschied sich von der höfischen durch Inhalt und Form. Zur Literatur dieser Zeit gehören auch die Lieder der Handwerker, bekannt unter dem Namen Meistersang. Es entstanden viele Meistersingerschulen, in denen die Handwerker der deutschen Städte „Verse schmieden“ lernten. Sie schlossen sich zusammen, dichteten und sangen vor allem geistliche Lieder. Die Mitglieder der Meistersingerschulen mussten durch Prüfungen ihr angeleitetes Können zeigen, erst dann konnten sie in die Zunft der Meistersinger aufgenommen werden.

Einer der bedeutendsten Meistersinger dieser Zeit war **Hans Sachs** (1494–1576). Er wurde als Sohn eines Schneidermeisters in der freien Reichsstadt Nürnberg geboren. Von seinem siebenten Jahre an besuchte er eine der von Mönchen geleiteten Lateinschulen seiner Vaterstadt. Hier erfuhr er von den geographischen Entdeckungen, die in jenen Jahrzehnten auf der Suche nach neuen Seewegen gemacht wurden. Er begann auch die Schriften der zeitgenössischen Humanisten und Übersetzungen antiker Gelehrter und Dichter zu lesen. Gleichzeitig nahm er bei einem Webermeister Unterricht in den Grundlagen der Meistersingerkunst. Mit 15 Jahren kam er, da er ein Handwerkersohn war, zu einem Schuhmacher in die Lehre. Nach Handwerkerbrauch begab sich der siebzehnjährige Schuhmacherschüler Hans Sachs für einige Jahre auf die Wanderschaft. Er kam durch viele Städte und Dörfer und lernte so Land und Leute näher kennen. Nebenbei wirkte er an vielen Singschulen mit. In Frankfurt am Main legte Hans Sachs die „poetischen Examina“ ab und wurde in die Zunft der Meistersinger aufgenommen. Heimgekehrt, wurde Hans Sachs 1520 Meister der Schuhmacherzunft und gründete seine eigene Werkstatt. Obwohl er sich bis an sein Lebensende mit Stolz einen Schuhmacher nannte, rückte das Handwerk mit den Jahren für ihn immer mehr in den Hintergrund. Er entfaltete eine reiche literarische Tätigkeit. Hans Sachs äußerte seine Stellungnahme in Fragen der kirchlichen Reformation und des sozialen und politischen Kampfes seiner Zeit nicht offen, blieb aber für immer überzeugter Anhänger Luthers und übernahm von ihm auch die konservative Einstellung zur Bauernrevolution. Hans Sachs verfasste über 4000 Meisterlieder, etwa 200 dramatische Werke und über 1500 Schwänke. Hochbetagt starb er im Alter von 82 in seiner Vaterstadt. Dieser Dichter hat sich fast in allen literarischen Gattungen des 16. Jahrhunderts versucht und in einigen von ihnen das Höchstmaß erreicht: im Meistersang, Versschwank und Fastnachtspiel.

Er beobachtete die bunte Vielfalt seiner Umwelt und führte sie seinen Lesern in den Schwänken vor. Die Gestalten aus jener Zeit sind Ritter und Landsknechte, Bischöfe und Mönche, Gelehrte und fahrende Schüler, Handwerker und andere Bürger, Adelsherren und Bauern, Hausfrauen und Dienstmägde. All diese typischen Gestalten werden mit gutmütigem Humor dargestellt. Oft aber ist in den Schwankdichtungen von Sachs auch eine versteckte Kritik an gesellschaftlichen Missständen zu fühlen. Der Schwank „Das Schlaraffenland“ (1530) enthält eine ziemlich scharfe, wenn auch wiederum versteckte Kritik an der feudalen Gesellschaftsordnung. Hinter dem märchenhaften Land, von dem hier die Rede ist, steckt eigentlich nichts Anderes als das Deutschland des 16. Jahrhunderts: „Ein Gegend heißt Schlaraffenland Den faulen Leuten wohl bekannt.“ Wer hier „gern arbeitet mit der Hand, dem verbietet man das Schlaraffenland“. Wer nichts versteht und nichts lernen will, „der kommt im Land zu großen Ehren“. „Wer als der Faulste wird erkannt, der ist König in dem Land“. Wer sich wild und grob benimmt, „aus dem macht man im Land einen Fürsten“. „Wer tölpisch ist und nichts kann, der ist im Land ein Edelmann“. Indem der Dichter das märchenhafte Traumland humorvoll schildert, reißt er dem regierenden deutschen Adel seine glanzvolle Hülle herunter und lässt ihn in seiner wahren Gestalt als parasitäre Schicht der Bevölkerung erscheinen.

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die zahlreichen Fastnachtspiele des Dichters, weil sie nicht nur gelesen, sondern auch vor einem größeren Publikum gespielt werden konnten. Das Fastnachtspiel ist ein kleines Theaterstück mit ganz wenigen, zwei bis drei handelnden Personen, das zumeist humoristisch belehrende Szenen aus dem Alltag des Volkes vorführt. Die Fastnachtspiele von Hans Sachs sind nicht nur lustige Geschichten voller Humor, sie enthalten auch Kritik an der damaligen Gesellschaft. Der Spott des Dichters trifft den Adel und die Geistlichkeit, gierige Kaufleute und beutesüchtige Raubritter. Besonders oft aber sind die Bauern mit ihrer Unbeholfenheit im Denken und Handeln das Ziel seiner Kritik, die er gewöhnlich von Standpunkt der Stadtbewohner aus übt, die Städter fühlen ihre Überlegenheit gegenüber der Bauernschaft. Wie Hans Sachs das macht, kann sehr gut am Beispiel des Fastnachtspiels „Der fahrende Schüler im Paradies“ (1550) verfolgt werden. In Abwesenheit ihres zweiten Mannes beklagt eine Bäuerin ihren verstorbenen ersten Mann. Da kommt ein wandernder Student vorbei und bittet um ein Almosen. Als er erzählt, dass er aus Paris komme, glaubt die Frau „Paradies“ zu verstehen. Hoherfreut benutzt sie die Gelegenheit, dem Verstorbenen Geld und Kleidung ins Paradies zu schicken. Sehr zufrieden zieht der Schelm, der die Gelegenheit auch nicht ungenutzt lassen will, mit dem Paket ab. Ahnungslos erzählt die Bäuerin ihrem zweiten Mann, der gerade heimkommt, von dieser Begegnung.

Wütend reitet der Bauer dem Studenten nach, wird aber von diesem ebenfalls überlistet und verliert noch dazu sein Pferd an den Gauner. In diesem Stück verspottet der Dichter die Dummheit, die Leichtgläubigkeit und den Aberglauben der Bauern. Dabei ist nicht nur die naiv-gläubige Frau die Zielscheibe seines Spottes, sondern auch der eingebildete Bauer, der sich noch schlimmer betrügen lässt als seine Frau. Eigentlich waren die Fastnachtspiele von Sachs nichts Anderes als dialogisierte Schwänke, was auch der naiven Anschauung des Dichters entsprach. So hat der Dichter viele seiner Schwänke zu Fastnachtspielen und viele Fastnachtspiele zu Schwänken umgearbeitet.

Das Volksbuch

Mitte des 16. Jh. erwachte wieder das Interesse an den Volksbüchern. Der Deutsche Bauernkrieg am Anfang des 16. Jh. und die Reformierung der Kirche durch Martin Luther hatten die deutschen Bauern und Handwerker zu selbständigem Denken und Handeln erweckt. Das Volk verlangte jetzt nach elementarem Wissen und Büchern, die seiner Bildungsstufe und seinen Interessen entsprachen. Die Erfindung der Buchdruckerkunst durch Johann Gutenberg machte es möglich, das Bedürfnis nach Wissen in gewissem Maße zu stillen. Johann Gutenberg (1394/98–1468) wurde als Sohn eines vornehmen Bürgers in Mainz geboren. Noch zu seinen Lebzeiten entstanden in vielen deutschen Städten Druckereien. Erst als Gutenberg fast 70 Jahre alt wurde, verdiente er öffentliche Anerkennung, und der Bischof von Mainz bewilligte ihm eine kleine Rente. Auf einer Gedenktafel in Mainz, wo Gutenberg gestorben war, kann man heute die Worte lesen: „Hier auf dem grünen Berge wurde die Kunst des Buchdruckes erfunden, von hier aus verbreitete sich das Licht in die Welt“.

Zu den Quellen der Volksbücher gehören hochmittelalterliche Epen, französische Liebesnovellen, lateinische Heiligenlegenden, antike Sagen und Tierfabeln. Die Bücher waren zum Teil aus fremden Sprachen übersetzt, zum Teil waren es Neubearbeitungen alter deutscher Sagen. All diese für den geistigen Bedarf des einfachen Mannes bestimmten Bücher des 16. Jh. werden in der deutschen Literaturgeschichte als Volksbücher bezeichnet. Das deutsche Volksbuch ist inhaltlich und seiner Form nach aus den Schwanksammlungen erwachsen. Während aber in den Schwanksammlungen einzelne unzusammenhängende Episoden aus dem Leben von Menschen der verschiedensten Bevölkerungsschichten aneinandergereiht sind, so lagern sich in den scherzhaften Volksbüchern die Geschichten oft um einen Helden oder um eine bestimmte Gruppe von Menschen. Besonders betont zu werden verdient hier, dass es der Mann aus dem Volke war, der dabei allmählich in den Vordergrund rückte und zur literarischen Gestalt des Volksbuches wurde.

Unter den Volksbüchern sind besonders die scherzhaften Bücher hervorzuheben, und zwar das Volksbuch von „Till Eulenspiegel“ und das von den „Schildbürgern“ (das „Lalebuch“). Beide Bücher könnten einen großen Teil der deutschen Literatur beschämen, so reich sind sie an Witz und Natürlichkeit, an gutmütigem Humor und beißendem Spott. Mit der ersten Ausgabe des „Till Eulenspiegel“ in Straßburg (1515) erschien das erste deutsche Volksbuch. Allerdings hatte es auch in früheren Zeiten Bücher gegeben, die von den Streichern lustiger und listiger Schelme erzählten. Doch knüpfte das erste Volksbuch nicht nur an literarische Tradition an. Till Eulenspiegel, die Hauptfigur einer anonym, um 1450 in Braunschweig entstandenen Schwanksammlung, soll im 14. Jh. wirklich gelebt haben. Wie erzählt wird, war Till der Sohn eines Bauern aus Mölln, einem Orte südlich von Lübeck. Er ist als Handwerker und Landstreicher viel gewandert und ist durch seine tollen Streiche und seine Spottlust berühmt geworden. In diesem Buch verhöhnt und verspottet Till die falschen Lebensnormen und moralischen Grundsätze einer scheinheiligen Gesellschaft. Mit gesundem Menschenverstand entlarvt er die Prahlerei des Adels, die Habgier und Genußsucht der Geistlichkeit, die Geldgier des Bürgertums. Auf seinen abenteuerlichen Fahrten durch viele deutsche Länder foppt und betrügt Eulenspiegel alle, ob einfache Pfaffen oder Bischöfe, ob Grafen oder Bauern, ob Handwerksmeister oder Lehrlinge, sogar über den Papst in Rom macht er sich lustig. Aus dem anonymen Volksbuch von Till Eulenspiegel spricht die Stimme des Volkes selbst: derb, kräftig, voller Witz und Lebenszuversicht. Mit der Zeit wurde Tills Lebenslauf zur Legende. Um seinen Namen sammelte sich alles, was im Volke an lustigen

Schelmenstreichen in Schwänken und Anekdoten im Umlauf war. Mit seinem Namen verknüpft, sind diese Schwänke bis auf den heutigen Tag lebendig geblieben.

Wenn „Till Eulenspiegel“ am Anfang der Zeit des Volksbuches steht, so stehen „Die Schildbürger“ (1596) am Ausgang dieser Zeit. In „Eulenspiegel“ ranken sich die Episoden um eine Gestalt, in den „Schildbürgern“ aber ist es das Leben und Treiben der ganzen Bevölkerung einer ländlichen Kleinstadt. „Die Schildbürger“ wird als das Narrenbuch bezeichnet. Das Buch stellt aneinandergefügte Geschichten dar. Der anonyme Autor, der diese Geschichten gesammelt, bearbeitet und zum Teil selbst ausgedacht hat, verspottet in geistreicher Weise das oft törichte Denken und Handeln der deutschen Bürger in den mittelalterlichen Kleinstädten der winzigen Feudalstaaten. Die Schildbürger stammen von einem griechischen Weisen ab. Ihre Weisheit macht die Schildbürger so berühmt, dass sie

von Königen und Fürsten, die ihren Rat hören wollen, in verschiedene Länder berufen werden. Mit der Abwesenheit der Männer geht es aber mit der Wirtschaft zu Hause schlecht. Die Frauen berufen ihre Männer dringend zurück. Und damit sie ihrer Weisheit wegen ihre Familien nicht verlassen, beschließen die Schildbürger, auf den Rat des Weisesten unter ihnen, von nun an sich als Narren zu benehmen. Und seither regiert in Schilda die Narrheit: die Bürger bauen das dreieckige Rathaus und vergessen dabei die Fenster, oder sie säen Salz aus, weil sie Salz ernten wollen, oder sie sitzen einmal im Kreise zusammen und beim Aufstehen können sie ihre eigenen Beine nicht wieder finden. Diese und ähnliche Torheiten begehen die Schildbürger tagaus, tagein. Am Ende zerstören sie sogar durch Feuer ihre eigene Stadt, weil sie eine Katze verfolgen, die ihnen höchst gefährlich vorkommt. Dann ziehen sie in alle Welt, um dafür zu sorgen, „dass die Klugheit nicht über Hand nimmt“.

Einen der bedeutendsten Abschnitte der Volksliteratur bilden die Volkslieder. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verstummt allmählich der ritterliche Minnesang. Dagegen findet das bis dahin nur selten in Erscheinung getretene Volkslied immer stärkere Verbreitung und entfaltet sich im 15. und 16. Jahrhundert zu seiner vollen Blüte. Das Volkslied ist fast immer die individuelle Schöpfung eines Dichters. Und doch ist es meistens anonym. Ein Gedicht wird dadurch zum Volkslied, dass es von dem Volke mit besonderer Liebe aufgenommen wird, weil es in der Form und vor allem im Inhalt dem Fühlen und Denken des Volkes entspricht. Schon im 14. Jahrhundert erzählt eine deutsche Chronik von Liedern, die vom Volke auf den Straßen und in Wirtshäusern gesungen wurden. Das Volkslied entsteht als Klassenlied der Bauern, Hirten, Handwerker, Landsknechte, Ritter, fahrender Schüler, Seeleute. Sie singen von der Schönheit der Natur und des Menschen, vom Leben und Tod, von schwerer Arbeit und fröhlicher Geselligkeit, von Krieg und Frieden. Alles, was an Erlebnissen und Gefühlen, an Erfahrung und Lebensweisheit im Volke lebendig ist, klingt in den Volksliedern wieder. Besonders zahlreich sind die Liebeslieder, in denen von Baum und Blume, Liebe und Treue, Abschied und Wiedersehen gesungen wird. Diesen Liedern ist tiefe Innerlichkeit, unaufdringliche Schönheit eigen. Meist werden hier die tragischen Schicksale der Liebenden besungen, die infolge von Standesunterschieden, Familienzwickigkeiten oder Kriegsnoten nicht zusammen kommen können. Das Volkslied kennt keine höfischen Regeln für den „feinen Ton“. Es hat einen demokratischen Charakter und bevorzugt einfache Reime und klaren Strophenbau. Die mehrfachen Wiederholungen bestimmter Bilder und Motive sind für die Volkslieder kennzeichnend. All diese Eigenschaften haben dem Volkslied Unsterblichkeit verliehen und seine entscheidende Einwirkung auf das Schaffen der deutschen Lyriker bedingt. Hier sind einige Volkslieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

Kapitel V

Das deutsche Barock

Die Niederlage der revolutionären Volksbewegung zu Beginn des 16. Jh. und die Reformation, die das deutsche Volk in zwei feindliche Lager getrennt hatte, hatten die Ausbildung einer bürgerlichen deutschen Nationalliteratur verlangsamt. Über das zerrissene Volk brach im 17. Jh. der Dreißigjährige Krieg herein. Das Ergebnis war die Festschreibung der territorialen und politischen Zersplitterung des Deutschen Reiches. Deutschland lag in

Trümmern. Es war wirtschaftlich und kulturell auf Generationen verwüstet und hatte ein Drittel seiner Bevölkerung durch Kriegshandlungen, Hunger und Seuchen verloren. Die Macht des Kaisers wurde gebrochen. Allgemeine Verkörperung des Staates wurden die Fürsten. Das Volk hatte in diesem Staat keine Stimme. Ludwig XIV von Frankreich wurde zum Vorbild der neuen Herrscher und ihres fürstlichen Lebensstils. Der Adel und das wohlhabende Bürgertum folgten dem Beispiel der Fürsten in Sitte, Kleidung und Sprache. In die deutsche Sprache strömten französische Wörter. Französisch wurde die Sprache der Höfe und des Adels. Auch in die Redeweise des Volkes drangen zahllose Fremdwörter ein. Die französische Literatur wurde zum bewunderten Vorbild.

Nach dem Dreißigjährigen Krieg traten in der deutschen Literatur stärker höfisch-feudale Züge hervor. Die Dichter verherrlichten das Leben der regierenden Fürsten, indem sie auf die klaren, harmonischen Formen der Renaissance-Literatur verzichteten. Pathos, Prunk und echte Innerlichkeit kennzeichneten die Literatur jener Zeit. Lebenshunger und Todesangst bestimmten den Inhalt der literarischen Werke. Die Sprache war kräftig, bilderreich und wirkte oft übersteigert. Gepflegt wurde zunächst die Lyrik, später auch das Drama. Diese Dichtungen wurden von dem kleinen Kreis der Gebildeten gelesen und verstanden. Die deutschen Dichter aber wollten eine künstlerisch vollendete und verständliche Literatur schaffen. Neben der höfisch-feudalen entstand in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine volksverbundene und volkstümliche literarische Strömung. Sie setzte die Vorbereitung zu einer realistischen deutschen Nationalliteratur fort. Solche Dichter wie Martin Opitz, Andreas Gryphius und Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen übten einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der deutschen Nationalliteratur aus.

Martin Opitz (1597–1639) wurde als Sohn eines Metzgers und Ratsherrn in Bunzlau (Schlesien) geboren. Er besuchte die Gymnasien in Breslau und Beuthen und studierte Rechtswissenschaften und Philosophie in Frankfurt an der Oder (1618) und Heidelberg (1619). Opitz unterstützte die Sprachgesellschaften, die von Gelehrten und Dichtern gegründet worden waren, um die deutsche Sprache von fremdsprachlichen Einflüssen zu reinigen. Seine Bedeutung liegt vor allem in seinem Wirken als Theoretiker. Sein Hauptwerk ist das „Buch von der Deutschen Poeterey“ (1624). Im ersten Teil dieser Schrift bestimmt Opitz Wesen und Aufgabe der Dichtung: sie darf nicht allein der Unterhaltung dienen, ihre Funktion ist es, Welt und Leben zu zeigen. Im zweiten Teil kennzeichnet er die Dichtungsgattungen und die Fragen der dichterischen Technik. Außer der Reinheit der Sprache fordert Opitz in seinem Werk Klarheit, Eleganz, Reichtum des Ausdrucks durch Bilder, sinnvolle Wortzusammensetzungen. Dieses Werk wurde zum entscheidenden Lehrbuch für das ganze 17. Jahrhundert. Es erlangte große Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Literatur und war maßgeblich bis ins 18. Jahrhundert.

Wie kaum ein anderer Dichter seiner Zeit hat **Andreas Gryphius** (eigentlich **Andreas Greif**) (1616–1664) immer wieder Elend und Schrecken durch die Kriegereignisse dargestellt. Er wurde in Glogau (Schlesien) geboren und hat schon als Kind auf der Flucht die Nöte eines Krieges miterlebt. Später studierte er Rechtswissenschaften, machte langdauernde Reisen. Die Erschütterungen des Krieges, menschliches Leiden und Hoffen kommen gedankentief und gefühlsstark in seiner Dichtung zum Ausdruck. Sein düsterer Ernst und sein Pathos sind als Zeugnis eines bürgerlichen, von fürstlicher Macht abhängigen Intellektuellen dargestellt. Durch expressiv gefärbte Wörter, rhetorische Fragen, Gegenüberstellungen macht der Dichter in „Menschliches Elend“ die Grausamkeiten des Krieges deutlich und anschaulich.

Nicht weniger bedeutend war Gryphius als Dramatiker. Mit vier Tragödien, einem Schauspiel, drei Komödien versuchte der Dichter, Zeitprobleme zu gestalten, aber es fehlte eine nationale Bühne und eine breite, die Kultur bestimmende Bürgerklasse. In seinen Tragödien stellt der Autor Helden dar, die sich durch Beständigkeit bei allen Schicksalsschlägen bewähren. Dem Stück „Catharina von Georgien“ (1657) liegt ein Ereignis aus der zeitgenössischen Geschichte zu Grunde. Catharina, Königin von Georgien, wird seit Jahren von dem mohammedanischen Schah gefangen gehalten. Er liebt sie leidenschaftlich, wird aber von ihr zurückgewiesen. Die Titelheldin erleidet den Märtyrertod, weil sie als Christin nicht Gattin des Schahs von Persien werden will.

Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (1622–1676) wurde in Gelnhausen (Hessen) geboren. Die protestantische Familie war adlig. 1634 wurde Gelnhausen durch die kaiserlichen Truppen zerstört und geplündert. Von diesem Zeitpunkt an nahm Grimmelshausen zuerst als Soldat und Pferdeknecht später als Regimentsschreiber am Dreißigjährigen Krieg teil. Die Grausamkeiten und die Zerstörungswut, zu denen Menschen fähig sind, hat er aus eigener Anschauung kennengelernt. Nach dem Krieg wurde Grimmelshausen Verwalter bei seinem ehemaligen Regimentskommandeur in Baden. Hier starb er im Alter von 55 Jahren, weithin berühmt durch seine Romane und Erzählungen. Im Schaffen des Schriftstellers erreichte die deutsche Literatur des 17. Jh. ihren Höhepunkt. Der berühmteste Roman von Grimmelshausen, dem er seine Erlebnisse aus dem Dreißigjährigen Krieg zu Grunde gelegt hat, ist „Der abenteuerliche Simplicissimus“ (1669). Mit seinem genialen Hauptwerk gibt der Autor ein umfassendes realistisches Gemälde seiner Zeit. Er behandelt die politischen, sozialen und sittlichen Fragen der Epoche und beschreibt den Leidensweg eines einfachen Menschen in diesen verwickelten Verhältnissen. Der Roman fußt auf der volkstümlichen deutschen Erzähltradition der Schwankbücher. Simplicius wächst auf einem einsamen Bauernhof im Spessart (einem Bergland) auf. Er hat keine Ahnung von der weiten Welt und dem Krieg, der schon jahrelang im Lande wütet. Da erscheinen einmal Kürassiere; sie töten seinen Vater, das Haus geht in Flammen auf. Der Knabe flieht in den Wald und gelangt schließlich zu einem Einsiedler, der ihn im Sinne der christlichen Religion erziehen will und ihm den Namen Simplicius (der „Einfältige“) gibt. Dieser Name wird später durch den Superlativ „Simplicissimus“ ergänzt. Zwei Jahre später, nach dem Tode des Einsiedlers, verlässt Simplicius den Wald. Ohne in seiner kindlichen Einfalt etwas zu verstehen, lernt Simplicius hier die ganze Verderbtheit und Verrottung der oberen Gesellschaft kennen. Er sieht, wie die Machhaber im Überfluss schlemmen, während durch den Krieg ruinierte, obdachlose Menschen vor den Toren der Paläste sterben. Eines Tages aber wird Simplicius in seiner Narrenkleidung von feindlichen Soldaten geraubt und gerät unter die Landsknechte. Abenteuer folgt auf Abenteuer. Nach endlosen Irrfahrten kehrt er endlich wieder in seine Heimat zurück.

Die letzten Kapitel des Romans, in denen Grimmelshausen das Leben seines Helden in der friedlichen Natur der entlegenen Insel schildert, sind ein Lobgesang auf die freie, schöpferische Tätigkeit des Menschen. Hier ist er für die zersetzende europäische Zivilisation nicht mehr erreichbar, hier wird das Leben mit jedem Tag besser und menschlicher. Wie der viel später in die Weltliteratur eingeführte Robinson baut Simplicius sich eine Hütte, gewinnt Feuer, treibt Jagd und Fischfang, verfertigt seine primitiven Ackergeräte selbst, legt einen blühenden Garten an. So besingt der Dichter die schöpferische Arbeit des Menschen. Als nach vielen Jahren ein holländischer Kapitän, der auf die Insel kommt, den Einsiedler auffordert, in seine Heimat zurückzukehren, lehnt Simplicius es ab mit der Begründung, dass in Deutschland, wo während des Krieges Brand, Mord, Raub, Plünderung, Vergewaltigung alltägliche Erscheinungen waren, heute, nach dem Kriege, immer noch die schlimmsten Laster herrschen, denn es besteht „die Unterdrückung des einen Menschen durch den anderen“. Die Welt ist ein Tummelplatz von Zufall und Eitelkeiten. Die Kluft zwischen Diesseits und Ewigkeit wird nicht überbrückt. Dieses Werk ist eine der bedeutendsten Dichtungen des Barocks.

Kapitel VI Die deutsche Literatur der Aufklärung

Der neue Entwicklungsabschnitt der bürgerlichen deutschen Literatur wird meist mit den Begriffen Aufklärung (1700–1770), Sturm und Drang (1770–1789), Klassik und Romantik (1789–1830) und Vormärz (1830–1848) gekennzeichnet. Die Aufklärung war eine neue Etappe bürgerlichen Denkens. Es war, ähnlich der Renaissance, eine gesamteuropäische Bewegung. Ihr Ziel bestand darin, den Menschen von jeglicher geistigen und weltlichen Bevormundung zu befreien und die Welt nach den Gesetzen der Vernunft einzurichten. Die Errichtung einer auf Vernunft gegründeten Gesellschaft wurde dem auf Aberglauben, Privilegien und despotischer Willkür beruhenden Feudalabsolutismus gegenüber. Das Vertrauen auf die Macht der Vernunft führte zu optimistischen Fortschrittserwartungen und

zur Verwissenschaftlichung des Denkens. Die Dichtung der Aufklärung sollte auch den Gesetzen der Vernunft folgen, belehren und erheitern. Sie wendete sich an den Verstand, strebte nach Klarheit und Einfachheit, vermied alles Phantastische und Unwahrscheinliche. Ihren Höhepunkt erreichte die Aufklärung in Frankreich, dessen bürgerliche Klasse ökonomisch und politisch weit stärker war als die Deutschlands. Die deutschen Aufklärer kritisierten die weltlichen und geistlichen Feudalmacht, konnten aber noch nicht gegen sie auftreten, wie das die bedeutendsten französischen Aufklärer Voltaire, Montesquieu, Rousseau taten.

„Was ist die Aufklärung? Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen... Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen, ist also der Wahlspruch der Aufklärung“. (Immanuel Kant)

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) war es, der der deutschen Literatur eine klare historische Perspektive gab. Er machte die Literatur zum Mittelpunkt des nationalen Lebens und wurde zu einem der bedeutendsten Vertreter der Aufklärung. Lessing wurde in Kamenz, einem kleinen Städtchen in der Oberlausitz, als Pastorsohn geboren. Die Familie lebte in dürftigen Verhältnissen, und Lessings Schulunterricht (1741–1746) konnte nur dank der Unterstützung eines einflussreichen Gönners zu Stande kommen, der ihm eine Freistelle in der Fürstenschule zu Meißen erwirkt hatte. Dort wurde Lessing mit den klassischen Sprachen und Literaturen bekannt und empfing seine ersten theatralischen Eindrücke. Nach dem Wunsche des Vaters ließ er sich 1746 an der theologischen Fakultät der Universität Leipzig einschreiben. Bald aber gingen ihm die Augen über seinen eigentlichen Beruf – die Literatur und das Theater – auf. Nach einem kurzen Aufenthalt in Wittenberg ging der neunzehnjährige Junge nach Berlin. Doch Berlin enttäuschte ihn sehr. Von den etwa 140 000 Einwohnern der Stadt gehörten 35000 zur Armee. Zu der großen Zahl von Soldaten und Offizieren kamen noch etwa 3000 Zivilbeamte, die alle in unbedingtem Gehorsam den Willen des preußischen Königs Friedrichs II. anzuführen hatten. Berlin war weit hinter der Entwicklung Leipzigs zurückgeblieben. Bürgerliche Freiheit und Unabhängigkeit waren hier so gut wie unbekannte Begriffe.

Zu gleicher Zeit betätigte sich Lessing als Journalist und Literaturkritiker. Er veröffentlichte theoretische Schriften zu Problemen des Theaters, auch begann er sich mit den Werken der englischen bürgerlichen Theaterdichter zu befassen. Zu Lessings Lebzeiten existierte in Deutschland kein einziges ständiges Theater von nationaler Bedeutung. In dieser Situation wollten einige angesehene Kaufleute aus Hamburg den Versuch machen, ein Nationaltheater in ihrer Heimatstadt zu errichten. Sie boten Lessing die Stelle eines „Konsultanten“ und ständigen Berichterstatters an. Das erste deutsche Nationaltheater wurde 1767 in Hamburg eröffnet. Das Hamburger Theater existierte nur zwei Jahre – der Mangel an einer energisch durchgreifenden Direktion, der gegenseitige Neid der Schauspieler und vor allem die Teilnahmslosigkeit des Publikums ließen das Unternehmen so bald scheitern. 1755 entstand Lessings Stück „Miss Sara Sampson“. Es war das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel. Hier kommen einfache bürgerliche Menschen aus dem alltäglichen Leben als tragische, leidende Helden zum ersten Mal auf die Bühne: ein unschuldiges, von einem Wüstling verführtes Mädchen, ihr Vater, der reuige Verführer, der das Mädchen heiraten will, und seine frühere Geliebte Marwood, eine Verkörperung des Lasters, von der die arme Sara vergiftet wird. Das Stück hatte bei den Zuschauern einen großen Erfolg gehabt. Nicht zuletzt trug dazu die Prosaform bei, in der das Schauspiel geschrieben war. 1760 verließ Lessing Berlin und begab sich nach Breslau, wo er fünf Jahre lang lebte.

Das zweite Werk Lessings aus dieser Periode ist das Lustspiel „Minna von Barnhelm“. Dieses Stück gehört zu den besten deutschen Lustspielen und nimmt einen bedeutenden Platz in der deutschen Nationalliteratur ein. Bis heute hat es seine Bedeutung nicht verloren. Im Unterschied zu dem Drama „Miss Sara Sampson“, das in England spielt, ist der Inhalt dieses Stücks unmittelbar aus der deutschen Gegenwart gegriffen. Erstmals finden hier die Deutschen sich selbst, ihr Leben spiegelt sich in einem ragenden Kunstwerk wider, ihre Sitten und Bräuche. Die Handlung des Stücks spielt sich in einem Berliner Gasthaus bald nach dem

Siebenjährigen Krieg ab. Major von Tellheim, ein preußischer Offizier, hat während des Krieges eine edle Tat vollbracht. Er sollte in einem Kreise Sachsens Kriegskontribution erheben. Da aber die Bevölkerung die geforderte Summe nicht aufbringen konnte, zahlte Tellheim das Geld aus eigener Tasche und ließ sich dafür einen Wechsel ausstellen, der nach dem Krieg eingelöst werden soll. Diese Tat gewann ihm, dem preußischen Offizier, die Liebe des sächsischen Fräuleins Minna von Barnhelm, mit der er sich verlobt. Nach Kriegsschluss wurde er aus der Armee entlassen und beschuldigt, er habe sich von den Sachsen bestechen lassen. Der Major ist in seiner Ehre gekränkt. Jetzt ist er so arm, dass er nicht einmal seine Rechnung im Gasthaus bezahlen kann. Er hält es für unmöglich, seine Verlobung mit dem reichen Fräulein aufrechtzuerhalten. Aber die mutige und schlaue Minna überlistet seinen Stolz und gewinnt ihn. Die Liebe zwischen der Sächsin Minna und dem Preußen Tellheim ist eine Art von Symbol für die Aussöhnung zwischen den einander befeindenden Sachsen und Preußen, ein Symbol für ihre Vereinigung auf Grund des gemeinsamen nationalen Gefühls. Das ganze Lustspiel ist ein Aufruf zur nationalen Einheit. Darin besteht der hohe Wert des Lustspiels „Minna von Barnhelm“ für die deutsche Nationalliteratur. Eine wohldurchdachte Motivierung menschlichen Handels trägt wesentlich zur dramatischen Wirkung bei: Charakterstärke lässt Major von Tellheim fast tragisch scheitern, die unerschütterliche Liebe Minnas rettet ihn. Minna verkörpert einen neuen Frauentyp in der deutschen Literatur. Sie ist energisch und versucht alles zutun, um Tellheim zu gewinnen.

Das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbrachte Lessing in Wolfenbüttel, einem kleinen Spießernest, in der Nähe eines despotischen Fürstenhofes. Franz Mehring nennt diese Jahre „ein langes Sterben“. Hier erschien Lessings Tragödie „Emilia Galotti“. Da es gefährlich war, in den deutschen Kleinstaaten die Tyrannei offen zu entlarven, musste der Autor die Handlung der Tragödie in ein italienisches Fürstentum verlegen. Er nahm eine bekannte römische Geschichte, in der ein Vater seine Tochter tötet, um sie vor den Verfolgungen eines tyrannischen Wüstlings zu retten. Um das Drama zeitgemäß zu machen, gab der Schriftsteller den Helden italienische Namen, schilderte aber Deutschland zu seiner Zeit. Zum ersten Mal treten in der deutschen Literatur die Vertreter der beiden Hauptklassen des 18. Jahrhunderts, das Bürgertum und der Adel, gegenüber. Emilia ist ein einfaches Bürgermädchen, in einer wohlhabenden Familie aufgewachsen, von ihrer Mutter Claudia und ihrem Vater Odoardo liebevoll behütet. Sie ist dem Grafen Appiani versprochen, der sie zärtlich liebt und dessen Liebe sie erwidert. Aber der Prinz Gonzaga, der alle Macht im Fürstentum verkörpert, ein lasterhafter, genußsüchtiger Aristokrat, stellt ihr mit allen Mitteln nach. Schließlich, als er nichts Anderes zum Ziele gelangen kann, lässt er den Bräutigam ermorden und entführt Emilia, die ihm jetzt schutzlos preisgegeben ist. Lessing ist schonungslos in seiner Anklage gegen die Fürstenmacht: der Prinz, der jedes Verbrechen billigt, wenn es seinem Vorteil dient, der nur fordert, dass es ein „stilles“ Verbrechen sein muss, ist ein charakteristisches Abbild der Fürsten jener Zeit. Emilias Vater Odoardo, ein aufrechter Mann mit ausgeprägtem Bürgerstolz, hat den Mut, den Kampf gegen den Prinzen aufzunehmen. Ein Sieg über den Prinzen war bei den damaligen Zuständen nicht möglich. Der Ausgang ist tragisch: Odoardo ersticht seine Tochter, um sie vor dem Fürsten zu retten. Der Bürger Odoardo, der noch nicht die Möglichkeit hat, den Prinzen für dessen Verbrechen selbst zu bestrafen, droht ihm mit der Strafe des Himmels, die ihn nach dem Tode treffen werde. Dieser Ausgang ist ein Beweis für Lessings Realismus, der ein Bild der Wirklichkeit und keine Illusionswelt zeigen wollte.

1776 heiratete Lessing die von ihm seit Jahren geliebte Witwe seines Hamburger Freundes Eva König. Das kurze Eheglück fand schon 1778 ein Ende: bald nach dem Tode des neugeborenen Kindes starb auch die Mutter. Trotz seiner stark angegriffenen Gesundheit und trotz ständiger Entbehungen fand der Dramatiker Kraft zu fruchtbarer geistiger Arbeit. 1778–79 erschien sein Versdrama „Nathan der Weise“. Das Drama spielt in Jerusalem zur Zeit der Kreuzzüge. Die Ort- und Zeitwahl haben es dem Dichter ermöglicht, die Vertreter der drei Hauptreligionen – der christlichen, der jüdischen und des Islams – zusammenzubringen. Die Frage nach der „einzig wahren“ Religion wird in der Parabel von den drei Ringen gelöst, die der Titelheld, der Jude Nathan, dem Sultan Saladin erzählt. Unter diesen Ringen soll nur ein einziger „echt“ sein und dem Besitzer das Alleinrecht auf das väterliche Erbe geben, die beiden anderen seien bloß gefälschte Nachahmungen. Der Richter, an den sich die im Streit begriffenen Brüder wenden, entscheidet die Sache folgendermaßen: da der echte Ring die Zauberkraft hat, seinem Besitzer die Liebe der Menschen zu gewinnen, so muss ein jeder sich

bemühen, auf diese Weise sein Recht zu behaupten; da aber Menschenliebe nur durch Duldsamkeit, Güte, Gerechtigkeit gegen die Mitmenschen gewonnen wird, so wird das sittliche Betragen zum einzigen Prüfstein einer „wahren“ Religion. Mit der Ringparabel zeigt Nathan, warum keine der drei großen Religionen allein im Besitze der Wahrheit sein kann. Echte Religiosität kann nur aus vorurteilsloser Menschlichkeit erwachsen. Schließlich erweist sich, dass die Idee der Toleranz stärker ist als alle religiösen, politischen und nationalen Schranken. „Nathan der Weise“ bildet den Höhepunkt des philosophischen Denkens der Aufklärung und zugleich den Übergang zur Weimarer Klassik. Das Drama wurde 1783 in Berlin uraufgeführt. Lessing erlebte diese Aufführung nicht mehr. Am 15. Februar 1781 ist der Dichter im Alter von 52 Jahren in Braunschweig gestorben. Unter der Naziherrschaft war das Stück verboten. Als das Deutsche Theater in Berlin 1945 seine Arbeit mit der Aufführung des Dramas begann, war dies ein Bekenntnis zum edelsten Humanismus.

Vor den großen dramatischen Werken schrieb Lessing Fabeln, die seinen Namen unsterblich machten. Im Jahre 1759 gab der Schriftsteller eine Sammlung von Fabeln heraus. In der Zeit der Aufklärung war diese Dichtungsgattung sehr beliebt, denn sie ermöglichte es dem Verfasser im Sinne der Aufklärung erzieherisch zu wirken. Der Fabeldichter kann versteckt auf menschliche Schwächen und Fehler zielen. Diese Eigenschaft macht die Fabel zu einem hervorragenden Kampfmittel gegen alle möglichen Unzulänglichkeiten des menschlichen Lebens. Die in der Fabel enthaltene Lebensweisheit nennt man die Moral der Fabel. Nach Lessing soll die Fabel den Leser nicht zu Mitleid und Mitgefühl hinreißen, sie soll belehren. Und belehren heißt wirklichkeitsgetreu und anschaulich das Geschehene darstellen, ohne eine tiefe Teilnahme an dem gezeigten Einzelfall hervorzurufen. Daher treten Tiere als handelnde Personen in der Fabel am häufigsten auf, denn ein Tier reizt die Leser zu keinem menschlichen Mitgefühl. Lessing machte die Fabel aus einem Spielwerk zu einer scharfen, blitzenden Waffe gegen die herrschende Adelsklasse und bekämpfte die Fehler des aufsteigenden Bürgertums. Er schrieb seine Fabeln zum Teil in Prosa, zum Teil in Versen. Er zog die knappe Prosa vor und verzichtete auf die Formulierung des moralischen Gehalts der Fabel in einem Schlusssatz. Die nachstehende Fabel illustriert Lessings Schaffen als Fabeldichter.

Der Dornstrauch

„Aber sage doch“, fragte die Weide den Dornstrauch, „warum du nach den Kleidern des vorbeigehenden Menschen so begierig bist? Was willst du damit? Was können sie dir helfen?“ „Nichts!“ sagte der Dornstrauch. „Ich will sie ihm auch nicht nehmen; ich will sie ihm nur zerreißen.“

Diese Fabel ist gegen jene böswilligen Menschen gerichtet, die, ohne etwas selbst dabei zu gewinnen, also aus reiner Schadenfreude, doch mit größtem Vergnügen anderen Menschen Unannehmlichkeiten bereiten.

Kapitel IX **Sturm und Drang**

Um das Jahr 1770/71 begann an den verschiedensten Punkten des zersplitterten Deutschen Reiches unter der Jugend eine große geistige Bewegung, die sich vor allem auf dem Gebiet der Literatur äußerte. Diese literarische Bewegung, die Bewegung des „Sturm und Drang“, (so genannt nach einem Drama von Friedrich Maximilian Klingers mit dem ursprünglichen Titel „Wirrwarr“ (1776) entstand als Ausdruck der bürgerlich-antifeudalen Opposition in der Kunst. Die Stürmer verkündeten die Literatur von neuen Inhalten und neuer Form; sie traten gegen die Herrschaft der Ratio und zugleich gegen die gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse im Zeitalter der Aufklärung auf. Den Normen und Regeln des Klassizismus

stellten sie die Forderung einer ausgesprochenen individuellen Kunst gegenüber und appellierten in erster Linie an das Gefühl und Fantasie. Der neuen Literatur waren ein leidenschaftliches und abstraktes Freiheitsbegehren, eine ausdrucksstarke, emotionale, bilderreiche Sprache eigen. Von den überlieferten literarischen Gattungen bevorzugten die Stürmer Dramatik und Lyrik. Viele der lyrischen Dichtungen der Stürmer sprachen so einprägsam innige Liebesgefühle, Lebensfreude und Naturverbundenheit aus, dass sie in den Liederschatz des deutschen Volkes eingegangen sind. Das Drama schien besonders geeignet, den sozialen Widersprüchen der Zeit Ausdruck zu geben. Die Sturm-und-Drang-Bewegung entdeckte die unerschöpflichen Schätze und Möglichkeiten der Völkerdichtung: Volkslied, Volksmusik und Volksepik. Die Welt der Höfe und Salons als poetisches Thema wurde abgelehnt.

Die Dichtung des Sturm und Drang — „Genie ist alles“

a) Die neue Generation

Während Lessing in Hamburg um das deutsche Nationaltheater kämpfte, Wieland in Erfurt den Goldenen Spiegel schrieb, meldete sich eine junge Generation zu Wort und brach mit Regelzwang, Optimismus und Absolutismus der Aufklärung. In Schwaben hatte sich der leidenschaftliche Freiheitssänger Christian Daniel Schubart (1739—91) empört, hatte anklagende Lieder Die Fürstengruft und das Kaplied verfasst und wurde 1777 auf die Festung Asperg geschleppt. 1774 vertrat Goethes Freund, der Livländer Jakob Michael Reinhold Lenz (1751—92), das kraftgenialische Theater ohne Regel (Anmerkungen über das Theater) und setzte sich in seinem Stück Der Hofmeister mit der Problematik des Hauslehrerstandes auseinander, in den Soldaten mit der Verführung eines kleinbürgerlichen Mädchens durch Offiziere. Heinrich Leopold Wagner (1747—79) griff das Thema der Kindesmörderin auf, das Gretchenschicksal in Goethes Faust, Friedrich Maximilian Klingers (1752—1831), Sohn einer Frankfurter Waschfrau, Jurastudent, Bühnendichter für umherziehende Schauspieltruppen und später Offizier in Russland, brachte 1776 mit den Zwillingen das Thema des Brudermords auf die Bühne. Sein Drama Sturm und Drang gab dem wilden Aufbegehren den Namen. Der Maler Friedrich Müller (1749—1825) versuchte sich am Fauststoff. Wielands Erfurter Schüler Johann Jakob Wilhelm Heinse (1746—1803) pries im Roman Ardinghello und die glückseligen Inseln (1787) das freie, ungehemmte, leidenschaftliche Lebensgefühl der Renaissance.

Das Originalgenie. Eine „akute Bürgertollheit brach aus“, eine allgemeine „Gärung der Begriffe“, wie Goethe später sagte. Die junge Generation verwarf die aufklärerische Zivilisation, die Büchergelehrsamkeit, die Ausbildung des Verstandes und den Unterschied der Stände. Sie verlangte nach dem ganzen Menschen, unverkümmert durch Despotismus, nach der unverfälschten Rousseauschen Natur. Die Erbitterung gegen die dumpfe Lage verschaffte sich Ausdruck in der Revolte: Faust, Prometheus, Götze, Moor wurden die neuen Gestalten. Der radikale Subjektivismus, ein plötzlich erwachtes Schöpfergefühl, Rausch, Empörung und Verzweiflung sollten die normative Formstrenge der rationalen Verstandesordnung zerschlagen. Es klang wie Revolution. Die Stürmer und Dränger suchten ihr Vorbild im Genie. Das neue Wort hieß „genialisch“. Das Genie sollte der Titan sein, der

die Fesseln sprengt. „Wer bemerkt, wahrnimmt, schaut, empfindet, denkt, spricht, handelt, bildet, dichtet, singt, schafft, vergleicht, sondert, vereinigt, folgert, ahndet, gibt, nimmt, als wenn's ihm ein Genius, ein unsichtbares höheres Wesen höherer Art diktiert oder eingegeben hätte, der hat Genie, als wenn er selbst ein Wesen höherer Art wäre. Das Inspirationsmäßige ist Genie“, verkündete der christliche Schwärmer Johann Kaspar Lavater (1741—1801) fast schon im Stil eines expressionistischen Manifests. Das Genie ist nicht an Vernunft und Regeln gebunden, es folgt dem unbewussten, naturhaften Drang. Diese neue Auffassung, die Shakespeare ins Maßlose, Ungebärdig-Wilde deutete, musste auch zur Begeisterung für alles Kräftig-Volkhafte, Vorzivilisatorische führen. Die Anregung von außen. In ganz Europa hatte sich um 1770 die geistige Landschaft verändert. Nicht mehr Voltaire, die Hochaufklärung, sondern Jean Jacques Rousseau (1712—78), der Uhrmachersohn aus Genf, der den guten Naturmenschen gegen die Verderbtheit der Rokokogesellschaft ausspielte, gab den Ton an. Von England drangen die kräftigen Lieder des schottischen Bauernsohns Robert Burns (1759—96) herüber, ferner die Bardenlieder und die Erzählung Fingal des schottischen Theologen James Macpherson (1736—96), die er als Ossian-Übertragung herausgab. Thomas Percy's (1729—1811) Balladensammlung Reliques of Ancient English Poetry (1765) begeisterte ganz Nordeuropa. Hier war das Ursprüngliche, das die neue Mode suchte.

b) Johann Georg Hamann — Magus des Nordens

Ungenügen der Vernunft. Am tiefsten lehnte Hamann den Rationalismus ab. Wie Kant und Herder, seine bedeutenden Zeitgenossen, kam er aus Ostpreußen, aus einer kulturellen Randlandschaft. Er hasste die Aufklärung und die geistige Welt Westeuropas. Voltaire nannte er den „Lucifer unseres Jahrhunderts“, Kants und Lessings Scharfsinn bezeichnete er als ihre Dämonen, und den wildesten Aberglauben hielt er für wahrer als Vernunftbeweise. Er wollte die ungeteilte Freiheit einer religiösen Existenz. Für ihn gab es keine Trennung von Vernunft und Gefühl, Empfindung und Erkenntnis: Alle Äußerungen kamen aus einer einheitlichen Gesamtverfassung. Goethe charakterisierte das Hamannsche Prinzip: „Alles was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muss aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.“ 1730 als Sohn eines altstädtischen Baders in Königsberg geboren, wuchs Hamann in einem pietistischen Elternhause auf. Nach einem unregelmäßigen, vielseitigen Studium in seiner Heimatstadt war er Privatlehrer in Kurland, ging dann auf Anraten seines Jugendfreundes Berens in dessen geschäftlichem Auftrag nach London (1758). Er führte dort ein unstetes, lüderliches Bohemeleben, bis er durch eine „Höllenfahrt der Selbsterkenntnis“ seine Bekehrung erlebte. Die Bibel wurde ihm zum Offenbarungsbuch, er sah sein Schicksal in dem des jüdischen Volkes gezeichnet. Die Konversion bestimmte sein weiteres geistiges Leben. Nach Königsberg zurückgekehrt, erhielt er durch Kants Vermittlung eine Stellung in der preußischen Zollverwaltung. Später reiste er nach Münster zu der Gönnerin Gräfin Gallitzin. Dort starb er 1788. Die Welt als Ganzes. Aus der mystischen Bibelinterpretation erwachsen seine Anschauungen: Es gibt nur die Ganzheit, die Einheit der Welt. In den Sokratischen Denkwürdigkeiten (1759) ist Sokrates sein Vorbild: der Grieche ist in seiner genialen Unwissenheit, in seinem Bekenntnis zum Nichtwissen als der höchsten Selbsterkenntnis der Vernunft den Sophisten überlegen. Die sokratische Ironie ist nur die höhere Einsicht in die

wahren Zusammenhänge. „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht? Das Genie Sokrates hat also gut unwissend zu sein, er hat einen Genius, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte, den er liebte und fürchtete, dessen Stimme er glaubte.“ Wie Jakob Böhme (s. S. 69) kennt Hamann keine Vereinzlung, die Welt erscheint ihm, darin neuplatonische und mystische Gedankengänge an die Romantik weitergebend, als ein Ganzes: Mensch und Natur, Kosmos und Gott. „Alle Erscheinungen der Natur sind Träume, Gesichte, Rätsel, die ihre Bedeutung, ihren geheimen Sinn haben. Das Buch der Natur und der Geschichte sind nichts als Chiffren, verborgene Zeichen, die eben den Schlüssel nötig haben, der die Heilige Schrift auslegt und die Absicht ihrer Eingebung ist.“ Wie bei Böhme so hatte auch bei Hamann diese monistische Weltansicht eine bestimmte Sprachauffassung zur Folge: Seine „Ästhetica in nuce“ enthalten die Kreuzzüge des Philologen (1762). Die menschliche Sprache ist nach Hamanns Ansicht göttlichen Ursprungs. Sie ist die Übersetzung der Engelsprache in die Menschensprache. Die Dichtung schafft durch Nachahmung Sinnbilder Gottes, Symbole, die sich unmittelbar an die Sinne und das Gefühl wenden. „Rede, dass ich dich sehe! Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit.“ Poesie ist eins mit der Religion, sie ist ursprüngliche Religion, eine „natürliche Art der Prophezeiung“ (s. Novalis). Hamanns Sprache erscheint dunkel, verworren, „sibyllinisch“. Da er an eine Art Mythos glaubte und die Ausdrucksmittel der Vernunft als unzureichend verwarf, war er gezwungen, monologisch zu sprechen, seine Wahrheit in Paradoxien zu formulieren. Humor und Ironie bestimmen seinen anspielungsreichen, mit offenen oder versteckten Zitaten durchsetzten Stil. Er selber meinte, er schreibe „elliptisch wie ein Grieche und allegorisch wie ein Morgenländer“. Sein Werk ist „ein mühsam geflochtenes Gewebe von Kernaussdrücken, Anspielungen und Wortblumen“ (Herder). Vielfach wirken seine thesenhaft gesetzten Einzelsätze „wie Orakelsprüche ohne Kommentare“ (Langen). Besonders aus unserem „Wörterbuch“, der Bibel, hat er geschöpft.

Hamann wurde von Goethe hochgeschätzt, von Hegel bewundert, von Kierkegaard und Nietzsche studiert. In die geistigen Auseinandersetzungen seiner Zeit führte ihn sein Schüler Herder ein.

c) Johann Gottfried Herder — Der Umwerter literarischer Werte

Der große Anreger. Herder gehörte zu den größten und fruchtbarsten Anregern der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. Dieser universal gebildete Pastor verfügte über ein einzigartiges Einfühlungsvermögen in vergangene Geschichtsepochen, er erschloß ganz neue Betrachtungsweisen für Dichtung, Staat und Geschichte, war einer der entscheidenden Wegbereiter der Klassik, förderte die Volkspoesie, war als Kulturmorphologe, Anthropologe, Sprachforscher und Liedersammler tätig, pries die Slawen als friedliebende Nationen und prophezeite ihnen eine große Zukunft. Zugleich war er ein hoher protestantischer Geistlicher, Konsistorialrat und Superintendent. In ihm vollzog sich ein großer geistesgeschichtlicher Übergang. Sein Denken, noch geprägt von Luthertum und Pietismus, dem sich die modernen Denker des Westens, Rousseau, Montesquieu, Diderot und Hume hinzugesellten, zeigt einen tiefen Wandel. Er kam nicht aus einer Pastorenfamilie, sondern trat ins Pfarrhaus ein, gehörte, wie einer seiner theologischen Kritiker meinte, „zu jener neuen Race von Theologen, die seit

wenigen Nächten hervorwachsen, zu den galanten, witzigen Herrn, die über Kanon, Apokalypse und symbolischen Büchern kurzweilen, und denen Volkslieder, die auf den Straßen und Märkten ertönen, so interessant wie Dogmatiken sind.“ Herder wurde 1744 in dem ostpreußischen Städtchen Mohrungen südwestlich von Königsberg als Sohn eines Kantors und Küsters geboren. Mit Bibel und Gesangbuch wuchs er im pietistischen Elternhause auf. Er besuchte die Stadtschule, wurde dann von dem Diakon Trescho unterrichtet, studierte in Königsberg Theologie, war dort 1762—64 Schüler Kants, der Herders geniale Begabung schon früh erkannte. In den Studienjahren verband ihn eine enge Freundschaft mit Hamann. Von 1764—69 war er Lehrer und Prediger an der Domschule zu Riga, das zu Russland gehörte. Durch die Veröffentlichung der Schrift Über den Ursprung der Sprache erregte er Aufsehen. Er zog es vor, Riga zu verlassen. 1769 fuhr er über Dänemark nach Frankreich. Die Eindrücke seiner Seereise hielt er im Journal meiner Reise fest. In Paris verkehrte er mit Diderot. Später nahm er die Stelle eines Reisebegleiters des Prinzen von Eutin an. In dem neuen Amte reiste er auch nach Darmstadt, wo er mit Merck zusammentraf und seine Braut Karoline Flachsland kennenlernte. In Straßburg trennte er sich wegen eines Augenleidens vom Prinzen. Hier kam es zu der für die deutsche Literatur so folgenreichen Begegnung mit dem jungen Goethe, dem er die Augen für die Volkspoesie öffnete (s. S. 122). Nach längerem Aufenthalt trat er die Stelle eines Oberhofpredigers und Konsistorialrats in Bückeburg beim Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe an. 1776 siedelte er nach Weimar über, wo er auf Goethes Betreiben das Amt des Generalsuperintendenten übernahm. Von 1783 bis 94 dauerte die enge Freundschaft mit Goethe. Seit Schillers Aufenthalt in Weimar trat eine zunehmende Entfremdung zwischen Herder und Goethe ein. Ein scharfer Angriff gegen die kantische Philosophie sowie die Ablehnung der Klassik führten zur Vereinsamung und Zurückgezogenheit. 1803 ist er in Weimar gestorben. Etwas von dem tiefen Zwiespalt, der sich aus den Forderungen des offiziellen Amtes und der Weite seines Geistes ergab, verraten die Briefzeilen an Jacobi: „Jeder Mensch sollte bei seinem Tode geschrieben hinterlassen, was er eigentlich immer für Possen oder Puppenspiel hielt, aber nie aus Furcht vor Verhältnissen laut dafür erklären durfte; wir alle haben solche Lügen des Lebens um und an uns, und es müsste uns wohl tun, sie wenigstens dann auszuziehen, wenn wir den Totenkittel anziehen.“

Herders historisches Denken. Herder dachte nicht streng kausal und systematisch, sondern erfasste mehr intuitiv, betrachtete mehr, als dass er scharf beobachtete. Er besaß eine geniale Fähigkeit, sich in seelisch bedingte historische Vorgänge hineinzusetzen, unbefangen die besondere individuelle Eigenart von Völkern, Kulturen und Dichtungen zu erkennen. Wie Klopstock und Hamann hasste er den friderizianischen Absolutismus, dessen Soldatendienst er durch die Übersiedlung nach Riga entgangen war, und litt unter der Enge, dem politischen und sozialen Druck seiner Zeit. Nicht scharfe, wirklichkeitsbezogene Analyse der Zeitverhältnisse erweckte seinen historischen Sinn, vielmehr ließ ein tiefes Ressentiment gegen den absolutistischen Großstaat seinen Geist rückwärts schweifen. Aus Verachtung der Gegenwart floh er in die Vergangenheit, idealisierte die patriarchalische Welt der Bibel und die „organischen“ Gemeinschaften der Frühkulturen, die noch keine Arbeitsteilung im modernen Sinne kannten und in denen sich die Macht aus den „natürlichen“ Verhältnissen ergab — Gesellschaftsformen, die den deutschen Kleinstaaten des 18. Jhs am nächsten

kamen. Rousseaus unverbildeter Naturmensch bestärkte ihn in seinem Kulturpessimismus. Das Volk ist für ihn der Träger der Geschichte. Es ist eine seelisch-geistige Einheit, ein lebendiger Organismus, der wächst, blüht, reift und vergeht und dessen Religion, Musik und Literatur Äußerungen seines Geistes sind. So wird der Volksbegriff zu einem Substanzbegriff mit einer bis dahin unbekanntem metaphysischen Weihe, einem pseudoreligiösen Akzent. Natur- und Staatsrecht ignoriert Herder, weil sie die organische Ganzheit des Volkes nicht zu erfassen vermögen. Jedes Volk hat eine unnachahmbare, einmalige Individualität, eine gewachsene Eigenart.

Die Volksdichtung. Herders Volksbegriff ist nicht aus dem Umgang mit den einfachen Menschen gewonnen. Seine Anschauungen sind aus der Literatur erwachsen, aus der Lektüre der Bibel, des Alten Testaments und Percy's Balladen. Es ist das biblische Urvolk und seine Dichtungen, Genesis und Psalmen, die von Gott inspirierten Gesänge, die hinter seinem Begriff der Volksdichtung stehen. Volksdichtung ist ihm der Ausdruck einer seelisch-geistigen Welt. Volkspoesie aber ist nicht Dichtung der Masse, der Vielen. „Volk heißt nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt.“ Zur Volkspoesie zählt Herder die Genesis, die Psalmen, Homer, Dante, Shakespeare. Sie ist die reinste Verkörperung der Seele eines Volkes. „Die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologien sind gewissermaßen Resultate des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauungen, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht sieht, wo man mit der ganzen ungeteilten und ungebildeten Seele spricht.“ Das Volkslied ist die höchste Stufe der Volksdichtung. Volkslieder sind der „Abdruck des Herzens“, die „lebendigste Grammatik“, das beste Wörterbuch und die Naturgeschichte eines Volkes. Herder kommt es vornehmlich auf die sinnliche Qualität an, die den Wörtern innewohnt, auf ihre Beschwörende Kraft und Musikalität. „Die lyrische Poesie ist der vollendete Ausdruck einer Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklang der Sprache.“ Wir verstehen Herders „Enthusiasmus für die Wilden“, mit dem er die Lieder vieler Völker sammelte. Lappländische, lettische, griechische, römische, französische, englische, deutsche, brasilianische und peruanische Lieder enthalten die Stimmen der Völker (1772). Es ist die „erste Anthologie der Weltliteratur“ (Wellek) und sollte vor allem den Sinn für die echte, ursprüngliche, unverfälschte Dichtung wecken. Ossian oder die Lieder alter Völker (1773) liefert die Begründung der Volksliedtheorie, ist die leidenschaftliche Verteidigung des Ossiansängers. Auch für Shakespeare tritt Herder, wie Lessing, ein. Er sieht in dem englischen Dramatiker den genialen Schöpfer, gleichsam die höchste Verwirklichung der englischen Volkspoesie. Seine Stücke sind eine „lebendige Welt mit allem Urkundlichen ihrer Wahrheit.“ So wird Shakespeare zum Prototyp des Dichters, der ganz aus seinem Volk und seiner Zeit heraus schafft.

Die neue Ästhetik. In Herders Theorie der Volkspoesie kommt eine neue Dichtungsauffassung zum Durchbruch. Nicht um das Volkskundliche allein geht es ihm; in den Volksliedern zeigt er zugleich, was er von der neuen Lyrik erwartet. Inhalt und Form des Gedichts entspringen einer menschlichen Gesamt Verfassung; denn es gibt keine Trennung zwischen Denken und Fühlen. „Die menschliche Seele denkt mit Worten.“ So hat die Lyrik die Unmittelbarkeit des menschlichen Selbstgefühls zu gestalten. Dichtung entsteht aus dem

„Nothdrang des Inhalts“, deshalb hängt die Gestaltungsweise aufs engste mit dem Charakter der Gesellschaft zusammen. Der moderne Lyriker dichtet aus einem ganz persönlichen, individuellen Ausdrucksverlangen. Wenn aber Dichtung aus dem persönlichen Lebenszusammenhang heraus entsteht, dann hat auch der Leser das Werk anders zu betrachten. Bislang war es gemeineuropäische Tradition gewesen, Poesie nach einem Kanon von sachlichen und gattungsmäßigen Kriterien zu beurteilen, poetologische Grundvoraussetzungen der Literaturkritik zugrunde zu legen. Da aber nach Herder jedes Volk als einmalige Individualität existiert und Dichtung aus ihrem Geiste entspringt, muss sich der Betrachter historisch in die Werke versetzen, sie aus ihren Entstehungsbedingungen heraus begreifen. „Im Geiste des Autors zu wohnen, seine Sprechweise sich eigen gemacht zu haben, vom Plan und Zweck seines Werks aus dessen eigener Seele gleichsam unterrichtet zu sein“, ist die entscheidende Aufgabe. An Stelle der normativen, regelsetzenden, regelbefolgenden Ästhetik trat das historisch-intuitive nachempfindende Verstehen des Kunstwerks.

Die Geschichtsphilosophie. Herder gehört zu den großen Kulturmorphologen und Geschichtsphilosophen. In den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784/91) ist es seine Absicht, „den Gang Gottes über die Völker zu zeigen“. Herder beschreibt die Menschheitsgeschichte von den Kulturanfängen bis in die Neuzeit, betrachtet China, Ägypten und liefert ein umfassendes Bild Griechenlands, dessen „Sprache die gebildetste der Welt ist“ und das „zu allem Gewissen der Wissenschaft wie zu allem Schönen der Form“ den Grund gelegt hat. Aber Herder verabsolutiert die griechische Kultur nicht, weil er an die Unwiederholbarkeit des einmal in der Geschichte Erreichten glaubt. Es gibt für ihn auch nicht den Fortschrittsglauben der Aufklärung. „Ein stiller Fortgang des menschlichen Geistes zur Verbesserung der Welt ist nicht Gottes Gang. Der Gang der Vorsehung geht auch über Millionen Leichen zum Ziel.“ So dürfen die Völker auch nicht von den Vorstellungen der Gegenwart aus beurteilt werden, sondern nach ihren eigenen Maßstäben. „In gewissem Betracht“, so sagt Herder, „ist jede menschliche Vollkommenheit national, säkular, individuell; man bildet nicht aus, als wozu Zeit, Klima, Bedürfnis, Welt und Schicksal Anlass gibt.“ Deshalb tragen die einzelnen Völker ihren Wert in sich. „Jede Nation hat den Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt; kein Ding im ganzen Reiche Gottes ist allein Mittel, alles ist Mittel und Zweck zugleich.“

Die Humanität. Da aber die Menschheitsgeschichte nicht einem imaginären, utopischen Endziele zusteuert, muss der Sinn der Geschichte nach Herder in diesem Leben selber zu finden sein, wenn der Mensch kein Tantalusschicksal erleiden soll. Der Sinn liegt in der Ausbildung der Humanität. „Das Reich der Humanität ist die eigentliche Stadt Gottes auf Erden.“ Die Briefe zur Beförderung der Humanität (1793/97) haben diesen Gedanken entwickelt: „Humanität ist der Charakter unseres Geschlechts, er ist uns aber nur in Anlagen angeboren und muss uns eigentlich angebildet werden. Wir bringen ihn nicht fertig auf die Welt mit; auf der Welt aber soll er das Ziel unseres Bestrebens, die Summe unserer Übungen, unser Wert sein, denn eine Angelität im Menschen kennen wir nicht, und wenn der Dämon, der uns regiert, kein humaner Dämon ist, werden wir Plagegeister der Menschen. Das Göttliche in unserem Geschlecht ist also Bildung zur Humanität.“

Herders Bedeutung können wir nicht hoch genug veranschlagen. Ihm ist es vor allem zu danken, wenn der Blick für das einfache Volk geschärft, der Sinn für Volkssprache und Brauchtum gefördert wurde. Seiner Sprach- und Literaturlauffassung liegt die genetische Geschichtsbetrachtung zugrunde, die erstmals durch ihn ins geistige Bewußtsein eindringt und das Organismusdenken auf Staat, Gesellschaft und Kunst überträgt (s. S. 163). In der Romantik wird es besonders fruchtbar. Das von ihm geschaffene Wunschbild einer dithyrambischen Dichtung und eines echten volkstümlichen Liedes wirkte auf den jungen Goethe, auf Brentano und auf Eichendorff.

Kapitel X

Klassik I Die Überwindung des „Sturm und Drang“

Bedingtheit und Form der Klassik

Die Voraussetzungen der Klassik. Klassische Zeitalter der Literatur sind Epochen, in denen Dichter als Repräsentanten einer kultivierten Gesellschaft zeitüberdauernde Werke schaffen, die für den Geist eines Volkes typisch sind. Solche Perioden setzen eine entwickelte Gesellschaft mit einem „Maximum an Bildung“ (Herder) voraus, fordern eine große Reife des Geistes, ein historisches Bewusstsein, eine differenzierte Sprache, in der sich die geistigen Regungen nuancenreich aussprechen lassen. „Der klassische Dichter erschöpft nicht die Form allein, sondern die Sprache seiner Zeit“ (T. S. Eliot). Klassische Perioden sind das Ergebnis einer langen kulturellen Entwicklung; ihr geistigkünstlerisches Leben wird vielfach entscheidend geprägt durch eine kanonische Orientierung an der Antike. Goethe meinte: „Ein klassischer Nationalautor kann nur entstehen, wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in der Gesinnung seiner Landsleute Größe und Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermisst ... wenn er die Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet, dass ihm die eigene Bildung leicht wird.“ Diese Voraussetzungen sind in der Geschichte der Literatur nur selten gegeben. Im Rom des augusteischen Zeitalters war Vergil der große Vertreter der Klassik, im Frankreich Ludwigs XIV. waren es Corneille und Racine. Aber die Verbindung von staatlicher Größe und Macht mit einer urbanen Kultur ist nicht die einzige Entstehungsbedingung einer Klassik. Die tiefsten Werke der Weltliteratur wurden häufig in Zeiten nationaler Ohnmacht, innerer Zerspaltenheit und politischen Niedergangs geschrieben: Im niedergehenden Athen entstand Euripides' Iphigenie und Platons Staat, im 14. Jh. schrieb im machtpolitisch zerrissenen Italien Dante seine Divina Commedia, im Spanien des 17. Jhs wirkten Calderon und Cervantes, nachdem das goldene Zeitalter mit Philipp II. zu Ende gegangen war. Auch für das Deutschland des 18. Jhs gilt Nietzsches Wort: „Die Kultur verdankt das Allerhöchste den politisch geschwächten Zeiten.“ Wie hemmend sich die deutschen Verhältnisse auf das literarische Leben auswirkten, sah keiner schärfer und illusionsloser als Goethe: „Nirgends in Deutschland ist ein Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung, wo sich Schriftsteller zusammenfinden und nach einer Art, in einem Sinne, jeder in seinem Fach sich ausbilden könnten. Zerstreut geboren, höchst verschieden erzogen, meist nur sich und den Eindrücken ganz verschiedener Verhältnisse überlassen, von der

Vorliebe für dieses oder jenes Beispiel einheimischer oder fremder Literatur hingerissen, ... immer wieder irre gemacht durch ein Publikum ohne Geschmack, das das Schlechte nach dem Guten mit ebendenselben Vergnügen verschlingt.“

Weimar, literarische Hauptstadt Deutschlands. Es war daher eine der wenigen Sternstunden unserer Literatur, als im weimarischen Zwergstaat mit seinen 106 000 Einwohnern und der kleinen Residenzstadt von 6000 Bürgern die mäzenatische, feingebildete Fürstin Anna Amalia und ihr weltoffener Sohn, der Herzog Karl August, die Begegnung selbstbewusster bürgerlicher Schriftsteller mit der urbanen aristokratischen Gesellschaft herbeiführten. „Ein liberal gesinnter Hof suchte dort die Gesellschaft der Schriftsteller, und die Literatur gewann ungemein durch den Einfluss des guten Geschmacks, der an diesem Hofe herrschte“ (Madame de Stael). Erst im Umgang mit der gebildeten, aufgeklärten Hofgesellschaft, vor allem den sozial höhergestellten Frauen, erwarben sich die Dichter jenen starken Sinn für die verfeinerten Lebenssitten, für den Takt, für das urbane Gespräch, für die Selbstüberwindung und Selbstzucht, ohne die auch das Humanitätsideal nicht so stark hervorgetreten wäre. In der Schule dieser Frauen wurden sie Zöglinge der Hofkultur („Willst Du genau erfahren, was sich ziemt, so frage nur bei edlen Frauen an.“). Sophie von La Roche öffnete Wieland die Welt des Salons, Charlotte von Kalb wirkte entscheidend auf Schiller, Frau von Stein „erzog“ Goethe (s. S. 127).

Weltbürgertum und Humanität. In der eigentlich klassischen Periode, die nur zwei Jahrzehnte (1785—1805) dauerte, schufen die Klassiker ihr Reich des Geistes und des schönen Scheins im scharfen Gegensatz zur kleinstaatlichen Alltagsrealität. „Indem das politische Reich wankt“, sagte Schiller, „hat das geistige sich immer fester und vollkommener gebildet. Dieses Reich blüht in Deutschland, es ist in vollem Wachsen, und mitten unter gotischen Ruinen einer alten barbarischen Verfassung bildet sich das Lebendige aus.“ Sie kannten nicht das nationale Pathos des kommenden Jahrhunderts, das durch die Befreiungskriege entfacht wurde, da für sie das politische Vaterland in Wirklichkeit mit dem Duodezfürstentum identisch war. Patriotismus bezeichnete Lessing als eine „heroische Schwachheit“, und Goethe riet seinen Landsleuten: „Zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche vergebens; bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus!“ Nüchtern, realistisch, nicht unpolitisch, aber kleinstaatlich dachten sie. So forderten sie den humanen Weltbürger, der nicht an ein Vaterland gebunden ist. Es war eine Idee der Aufklärung, die sie jetzt mit dem ganzen erzieherischen Ethos dieser Bewegung zu verwirklichen strebten. Ihr Denken und Dichten war gemeineuropäisch orientiert. Sie hatten durch eine reiche Übersetzertätigkeit ihre Weltbedürftigkeit überwunden, griffen auch in ihren Dichtungen auf europäische Stoffe zurück. Nicht „Pfarrer, Kommerzienräte, Fähndriche, Sekretärs und Husarenmajors“ wie ihre Zeitgenossen Iffland und Kotzebue stellten sie auf die Bühne, sondern Tasso, Iphigenie, Faust, Don Carlos, Wallenstein und Demetrius. Humanität war die andere Forderung, die als komplementäres Ideal ihr Weltbürgertum ergänzte. Sie wollten die Verwirklichung der Humanität, die Ganzheit des Menschen wie Hamann und Herder, aber nur mit Hilfe der Kunst.

Die ästhetische Provinz. Seit Luther war die Welt der Kunst zurückgedrängt, von theologischer Auseinandersetzung überschattet, in ihrem Eigenrecht zumindest eingeschränkt

worden. Je mehr sich im 18. Jh. protestantische Geistigkeit theologischer Bevormundung entzog, in Aufklärung und Pietismus ihre geistigen Energien entfaltete, desto mehr wurde das Schöne in seinem Eigenwert wieder eingesetzt. Die Aufklärung verwendete es noch moralisch-belehrend, das Rokoko schon als souveränes Formenspiel, der Sturm und Drang betrachtete es als sein eigentliches Organ des Weltverständnisses. In der Klassik nun gewinnt die Kunst den Vorrang selbst vor dem Religiösen. Die Rehabilitierung der Welt des Schönen, von Lessing, Winckelmann, Wieland, Herder, Goethe, Schiller und Kant unter dem nachhaltigen Einfluss der ästhetischen Ideen des englischen Neuplatonikers Shaftesbury (1671— 1713) energisch und eifrig betrieben, erreichte nun ihre Vollendung. Die ästhetische Erziehung löst die religiös-moralische ab. Die Totalität des Menschen soll durch die Erziehung zur „schönen Humanität“ wiederhergestellt, der Ausgleich sich widerstreitender Triebe durch die Kunst erreicht werden. Kant, Schiller und Goethe erkannten in großartiger Weise das absolute Eigenrecht der Kunst und ihre urbane Funktion.

Das Dichtungsideal der Klassik ist der Gegenpol zum manieristischen und barocken. In den beiden Grundpositionen, der klassischen und manieristischen, kommt ein konträres Weltverhältnis zum Ausdruck. Der Manierismus entspringt einem problematischen Lebensverständnis. Nicht die Welt der Natur, sondern das Reich der Phantasie beherrscht sein dichterisches Schaffen. Der manieristische Künstler bedient sich des Stils des Irregulären mit seinen Wortspielen, seinem Scharfsinn, seiner dunklen Metaphorik und bündigt durch dieses kombinatorische Spiel des Geistes die aus seiner Urangst aufgebrochene metaphysische Gespaltenheit, überwindet sie durch künstlerische Objektivierung (s. S. 67, 162). Anders die Klassik. In ihr äußert sich eine tiefe Menschen- und Weltgläubigkeit. Sie glaubt an die formschaffende Kraft des Geistes, der die Erscheinungen souverän meistert und an die Geistdurchwirktheit der Natur. Das Äußere ist für sie nur Erscheinung eines geistbestimmten Innern. Das Kunstwerk ist seiner ganzen Organisation nach urverwandt mit den Werken der Natur. „Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben“ (Goethe). Da aber eine Verwandtschaft zwischen Natur und Kunst besteht, die Kunst analog der Natur verfährt (Organismusästhetik), werden in ihr auch die tieferen Lebensgeheimnisse erfassbar. Die klassische Ästhetik beruht letztlich auf einer pantheistischen Grundanschauung (s. S. 163). Nicht eine Idee in Bilder zu kleiden, zum Allgemeinen das Besondere zu suchen, also allegorisch zu verfahren, sondern die Idee, den Gehalt anschaulich zu vermitteln, in sinnlicher Gestalt zu vergegenwärtigen, im Besonderen das Allgemeine zu schauen, ist daher die vornehmste Aufgabe des Dichters. Das geschieht im Symbol. In ihm fallen Idee und Erscheinung zusammen, werden als Einheit erlebt. Das Symbol ist „ein in einem geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch“ (Goethe). Das Schöne ist ein Urphänomen, das sich allenthalben manifestiert, ohne je in Erscheinung zu treten. Der klassische Dichter glaubt an die Verankerung der Kunst in der Dingwelt. „Der Stil ruht“, so sagt Goethe, „auf dem Wesen der Dinge, insofern es erlaubt ist, in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ Da die Klassik das gebrochene Weltverhältnis des Manierismus nicht kennt, verpönt sie auch das Individuelle, Ironische, Verstiegene, Virtuose, Phantastische. Sie entwickelt ein strenges Ethos der Form, sie sucht das Wesentliche, Richtige, Allgemeingültige, das Gattungs- und Gesetzmäßige der Formen. Sie bevorzugt die gebundene Sprache und glaubt an die

stilisierende Kraft des Verses („Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden“, Goethe). Die geformte, stilisierte Sprache, die alles Individuelle ausscheidet, ist der Klassik eigen („Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Stils“, Schiller).

Ihre Sprache meidet deshalb das Mundartliche, die provinziellen Eigentümlichkeiten, den derben Naturalismus und bevorzugt das Typische. Vor allem die Gesellschaftspradise wurde durch die Klassik ungemein bereichert (s. Goethe Wilhelm Meister). Die deutsche Klassik im engeren Sinne umfasst eigentlich nur das Werk Goethes und Schillers innerhalb der Jahre von 1785—1805. Die dichterische Leistung der beiden wäre nicht verständlich ohne die Auseinandersetzung mit zwei Männern, durch die sie ein größeres Selbstbewusstsein und eine klarere Erkenntnis ihrer eigenen Intentionen gewannen. Für Goethe war es Winkelmann, für Schiller Kant. Die Anreger vertreten die Kräfte, die die Weimarer Klassik mitbestimmten: die Antike und den deutschen Idealismus.

Johann Joachim Winckelmann — »... das Land der Griechen mit der Seele suchend« (Iphigenie)

Griechensehnsucht. Winckelmans Studien des klassischen Altertums brachten eine ganz neue Auffassung der Antike. Während des Mittelalters, der Renaissance, des Humanismus, des Barock und der Aufklärung diente vornehmlich die römische Literatur als Stoffquelle und poetischer Kanon. Die Griechensehnsucht des 18. Jhs entsprang demselben Kulturpessimismus wie Rousseaus Ruf „Zurück zur Natur!“ und Herders Ossianbegeisterung. Man sehnte sich nach einer verklärten, harmonischen Welt. Aus dem Protest gegen die eigene Zeit erhob man die antike Kunst, und das hieß nun die griechische, zum absoluten Vorbild. Winckelmann wurde 1717 als Sohn eines Schuhflickers in Stendal in der Altmark geboren. Aufgewachsen in unsäglich dürftigen, armen und drückenden Verhältnissen, war er „dreißig Jahre alt geworden, ohne irgendeine Gunst des Schicksals genossen zu haben“ (Goethe). Als Hauslehrer, Kopist, Bibliothekar hatte er sich durchgeschlagen, bis ihm in Dresden die Konversion zum Katholizismus die Möglichkeit eröffnete, nach Rom zu gehen. Dort wurde er Sekretär eines Kardinals, bald Vorsteher der vatikanischen Museen. 1768 unterbrach er eine Reise nach Deutschland und kehrte über Wien, Venedig nach Rom zurück. In Triest wurde er von einem Raubmörder erstochen. Seine epochemachenden Werke sind: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755) und die Geschichte der Kunst des Altertums (1764).

„Edle Einfalt und stille Größe“. Winckelmann hasste die engen Lebensverhältnisse seiner norddeutschen Heimat, die barbarische Schultheologie, die geisttötende Krähwinkelei. Er wollte der kalten nordischen Welt entfliehen. Seine sehnsüchtig, fast mit religiöser Inbrunst gesuchte Welt der Antike war bereits Ausdruck einer der romantischen Mittelaltersehnsucht gleichenden Flucht in eine idealisierte Vergangenheit. Das Barock mit seiner wilden Gestik, seinen ausladenden Gebärden, dem Lauten und Effektivollen lehnte er ab; er suchte Einfachheit, eine Welt des reinen Maßes, der Harmonie und Proportionen. Mit einem Male wurde im Protestantismus das Auge, das man einst als „götzendienersiche Sinnlichkeit“ verworfen hatte, wieder als „sakrales Organ“ (F. Heer) eingesetzt. Winckelmann erhob die antike Kunst, und zwar die Plastik, zum alleingültigen Kanon: „Der einzige Weg für uns,

groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten. Denn in den Werken der Alten finden wir nicht nur die schönste Natur, sondern eine gewisse ‚idealische Schönheit‘. Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“

Entschieden lehnte er Bernini ab, der durch die Darstellung der Figuren in ihrem leidenschaftlichen Zustand das Maß verwarf. „Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weicht.“ Die gebändigte Ruhe aber und die Einfachheit wirkt. Denn „was in sich groß ist, wirkt mit Einfalt vorgebracht und ausgeführt, erhaben“. Tief war die Wirkung dieser neuen — und einseitigen — Griechensicht auf die Klassiker: was Goethe auf seiner Italienreise entgegenkam, waren die griechischen Kunstwerke, die sich an die „gebildete Sinnlichkeit“ wandten. Für die klassische Kunstauffassung ist nichts charakteristischer als Goethes Ausspruch: „Jeder sei auf seine Weise ein Grieche, aber er sei’s.“

Immanuel Kant — Eine neue Stufe der Bewusstheit

Das gesamte Geistesleben der Klassik und Romantik wäre ohne den Königsberger Philosophen nicht denkbar. Kant überwand das Weltbild der Aufklärung und wurde zum Begründer des deutschen Idealismus, jener philosophischen Strömung, die die Erscheinungswelt als Produkt des Geistes auffasst. Die großen Philosophen des 19. Jhs lebten von der Auseinandersetzung und Weiterentwicklung der Kantischen Ideen: Fichtes Wissenschaftslehre ebenso wie Schellings Identitätsphilosophie, Hegels Lehre vom objektiven Geist wie Schopenhauers Willensmetaphysik. Mit Kant erreicht das menschliche Bewusstsein eine neue Stufe der Bewusstheit. Kant hat eine neue Ortsbestimmung der menschlichen Vernunft vorgenommen, ein neues kritisches Selbstbewusstsein des menschlichen Geistes geschaffen. Kant wurde 1724 in der preußischen Provinzstadt Königsberg als Sohn eines Sattlermeisters geboren. Er wuchs in einer pietistischen Handwerkerfamilie auf, besuchte das Gymnasium seiner Geburtsstadt, studierte dort Naturwissenschaften, Philosophie und Mathematik. Nach mehreren Jahren Hauslehrertätigkeit wurde er Privatdozent und schließlich Professor der Logik und Metaphysik in Königsberg. Er führte das unscheinbare, pedantisch geregelte Leben eines Hagestolzes. 1804 starb er in Königsberg. Ausgangspunkt seines Philosophierens ist die Frontstellung gegen den dogmatischen Rationalismus der Aufklärung, den Dogmatismus der Metaphysik sowie Humes Skeptizismus, der ihn aus seinem dogmatischen Schlummer geweckt hatte. Die Kritik der reinen Vernunft (1781) ist sein Hauptwerk, mit dem er eine kopernikanische Wendung in der neueren Philosophie einleitete. Kant fragt nicht nach der Totalität der Welt, sondern nach der Struktur des menschlichen Geistes selbst. Das Ergebnis: Der menschliche Geist erfasst nicht die Dinge an sich, denn er ist an die besondere Struktur seines Bewusstseins gebunden: Raum und Zeit sind die beiden Bedingungen der Erfahrung, und nur mit Hilfe ihrer Grundbegriffe (Kategorien) vermag die menschliche Vernunft in die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen eine vernünftige Ordnung zu bringen. Mit Hilfe der Kategorien, dieser

„wahren Stammbegriffe des reinen Verstandes“, vermögen wir die Gegenstände zu erfassen. Unser erkennendes Bewusstsein schafft also die Gegenstände erst nach seinen kategorialen Gesetzen. Die Dinge an sich zu erkennen, ist uns versagt. Menschliche Erkenntnis ist immer an die besondere Struktur unseres Bewusstseins gebunden. Daraus folgt, dass die Fragen nach Gott, Freiheit und Unsterblichkeit wissenschaftlich nicht mehr gelöst werden können. „Ich musste das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen.“ Was dem Erkennen versagt bleibt, ist dem Wollen möglich. Die Kritik der praktischen Vernunft (1788) befasst sich mit der Ethik. Voraussetzung des sittlichen Handelns ist der Wille, der gute Wille, der — nach Kant — allenthalben in der Welt existiert. Die inhaltliche Bestimmung dessen, was das Gute des Willens ausmacht, gibt der kategorische Imperativ: „Handle so, dass die Maxime (Maxime = subjektiver Grundsatz ohne Allgemeingültigkeit) deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“ Der Mensch ist ein Vernunftswesen, weil er sein Wollen nach objektiv gültigen Prinzipien regeln kann; er ist autonom. Der Grund für das sittliche Handeln ist die Pflicht, nicht die Neigung. Wir sollen handeln, also müssen wir auch können. Wir müssen frei sein: das ist das Postulat unseres sittlichen Bewusstseins. In der Kritik der Urteilskraft (1790) begründet Kant die Selbständigkeit des ästhetischen Bereichs: Das Kunstwerk, das Schöne ist ein Phänomen jenseits lehrhafter, patriotischer, dogmatischer Tendenzen. Der ästhetische Eindruck beruht auf einem interesselosen Wohlgefallen ohne Realitätsinteresse. Das Wesen der Kunst liegt in der Form. Das Schöne ist „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, es hat eine eigengesetzliche Bezogenheit der einzelnen Teile zum Ganzen und des Ganzen zu den einzelnen Teilen, aber keinen angebbaren utilitaristischen Einzelzweck (vgl. Das Reich des Schönen S. 142).

Kants Wirkung auf die Dichter war tiefgreifend. Jena, die Universitätsstadt des Weimarer Herzogtums, wurde der Hauptsitz des Kantianismus; einer seiner ersten Vertreter war Wielands Schwiegersohn Reinhold. In Jena lehrten Schiller, Fichte, Schelling, studierte Novalis, lebten die Gebrüder Schlegel: sie alle setzten sich mit Kants Problemen auseinander (s. S. 160). Durch Kant hatte das Ich zunächst erkenntnistheoretisch, in der Folge auch artistisch eine absolute Souveränität gewonnen; selbstherrlich formte es alle bewußten Daseinsinhalte. Das Bewusstsein der menschlichen Freiheit und seiner sittlichen Verantwortung wirkte tief auf Schillers Begriff des Erhabenen. Nach ihm vermag der Mensch sich souverän über die Leiden dieser Welt zu erheben. Frei von gefühlsmäßigen Antrieben erleiden die Helden (Max Piccolomini, Maria Stuart) ihr Schicksal. Auch die kantische Ästhetik ist in Schillers Definition der Schönheit als der „Freiheit in der Erscheinung“ spürbar. Da das menschliche Bewusstsein nach Kant selber erst die Welt durch Verarbeitung der Erscheinungen erschafft, die Realität als objektive Welt dem Bewusstsein nicht mehr unabhängig gegenübertritt, ist der Mensch gezwungen, sie stets neu in sich selber aufzubauen: „Mächtiger der Erdensöhne, Prächtiger baue sie wieder auf, in deinem Busen baue sie wieder auf.“ (Faust) Der Mangel an gesicherter Realität hat bei Novalis das absolut freie Spiel der Phantasie, bei Schlegel den Fragmentarismus, bei Kleist den Zusammenbruch seiner Erkenntnisgewissheit zur Folge. Der Zwang, ständig die Welt aus dem Geiste schaffen zu müssen, führte mit zur romantischen Sehnsucht nach der Vergangenheit, zum freien souveränen Spiel des Artisten mit seinen eigenen Produkten in der romantischen Ironie, zur

Verwandlung der natürlichen Welt in eine rätselhafte Erscheinungswelt im romantischen Märchen (s. S. 164).

Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) war kein hauptberuflicher Schriftsteller. Er war zwar als Dichter schon sehr früh berühmt geworden, aber von Beruf eigentlich Jurist und zunächst ein vielbeanspruchter Minister, Wissenschaftler, Theaterdirektor. Goethe wurde in der Reichsstadt Frankfurt am Main als Kind angesehener und wohlhabender Bürger geboren. Die Familie konnte von ihrem ererbten Vermögen leben; deshalb war es dem Vater möglich, sich seinen Liebhabereien (Sammeln von Gemälden, Kunstgegenständen, Büchern) und der Erziehung seines Sohnes zu widmen. So wuchs der junge Goethe in einem Milieu bürgerlicher Bildung heran; er lernte dabei sechs Sprachen und die entsprechenden Literaturen kennen, er verfasste Erzählungen und kleine Stücke. Eine kurze Zeit besuchte Goethe eine öffentliche Schule. Im Allgemeinen unterrichteten ihn sein Vater sowie ein Hauslehrer. In manchen Fächern bekam er auch mit anderen Jungen zusammen Privatstunden.

Goethe begann 1765 nach dem Wunsch seines Vaters das Studium der Rechte in Leipzig, nicht aus Neigung, sondern um sich auf einen Brotberuf vorzubereiten. Genoss die weltstädtische Atmosphäre von „klein Paris“, wie Leipzig damals genannt wurde, und dichtete. 1768 kehrte Goethe wegen einer schweren Erkrankung in seine Heimatstadt zurück.
Johann Wolfgang Goethe

Wie herrlich leuchtet Mir die Natur! Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten Aus jedem Zweig Und tausend Stimmen Aus dem Gesträuch

Und Freud' und Wonne Aus jeder Brust. O Erd', o Sonne! O Glück, o Lust! O Lieb', o Liebe!

1770 konnte der Dichter nach langer Genesungszeit sein Studium in Straßburg fortsetzen, das er 1771 mit dem Lizentiat der Rechte abschloss. Wichtiger als dieser Studienabschluss aber waren für ihn die Bekanntschaft mit Herder, der ihn mit der deutschen Vergangenheit, mit Shakespeares Dichtung und dem Volkslied vertraut machte, sowie die Liebe zur Sesenheimer Pfarrerstochter Friederike Brion. Diese Liebe und die Beschäftigung mit der Volksdichtung prägten die damalige Lyrik Goethes. Darin bringt Goethe persönliche Erfahrungen zum Ausdruck. Die „Sesenheimer Lieder“ stellen in einer dem Volkslied verwandten Sprache eine innige Verbindung von Mensch und Natur („Willkommen und Abschied“, „Mailied“, Heidenröslein“) dar.

3 Das berühmte Gedicht „Mailied“ entstand im Mai 1771. Dieses Gedicht gehört zur Naturlyrik. Aus den neun Strophen des Gedichtes beschreiben sechs die Natur. Die Naturlyrik reicht bis in die Antike zurück, aber erst in der Bewegung der Empfindsamkeit (Sturm und Drang) gelangt zu einer bedeutenden Blüte.

Mailied

Johann Wolfgang von Goethe

Wie herrlich leuchtet

Mir die Natur!

Wie glänzt die Sonne!

Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb, o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmen Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

In kurzen Versen gestaltet der Dichter Frühlingsfreude, Lebenswonne, Liebesglut. Nie vorher in der deutschen Lyrik war das Leben so stürmisch bejaht worden wie in diesem Frühlings- und Liebeslied des 22-jährigen Studenten Goethe. Inmitten der Natur steht der Dichter, ein dem Weltall offenes, jubelndes „Ich“. Die Sonne, die Erde, die kleinste Blüte an dem Zweig und die feinste Vogelstimme sind für den Dichter eng miteinander verbunden, sind einander gleich, denn sie sind in einem alles umfassenden Gefühl höchster Lebensfreude inbegriffen. Das absolute Gesetz des Weltalls heißt Liebe. Es ist die gleiche Liebe, die den Jüngling mit dem Mädchen vereinigt, die auch alle Lebewesen und alle Kräfte der Natur durchdringt. Die Liebe ist der Anfang jeder schöpferischen Kraft. Seiner Form nach nähert sich das Gedicht

der Tradition des Volksliedes. Das Versschema ist äußerst einfach und volkstümlich. Das Gedicht „Willkommen und Abschied“ (1771) gehört auch zu den „Sesenheimer Liedern“.

Willkommen und Abschied

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!

Es war getan fast eh gedacht.

Der Abend wiegte schon die Erde,

Und an den Bergen hing die Nacht;

Schon stand im Nebelkleid die Eiche,

Ein aufgetürmter Riese, da,

Wo Finsternis aus dem Gesträuche

Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhügel

Sah kläglich aus dem Duft hervor,

Die Winde schwangen leise Flügel,

Umsausten schauerlich mein Ohr;

Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,

Doch frisch und fröhlich war mein Mut:

In meinen Adern welches Feuer!

In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah ich, und die milde Freude

Floß von dem süßen Blick auf mich;

Ganz war mein Herz an deiner Seite

Und jeder Atemzug für dich. Ein rosenfarbnes Frühlingswetter

Umgab das liebliche Gesicht,

Und Zärtlichkeit für mich – ihr Götter!

Ich hofft es, ich verdient es nicht.

Doch ach, schon mit der Morgensonne

Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küssen welche Wonne!
In deinem Auge welcher Schmerz! Ich
ging, du standst und sahst zur Erden,
Und sahst mir nach mit nassem Blick:
Und doch, welches Glück geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welches ein Glück!

Frühling und Liebe flossen in eins zusammen, bewirkten ein überströmendes Befreiungs- und Glücksempfinden. Alles, was eigentlich die Handlung des Gedichtes ausmacht, ist nur knapp angedeutet. Das Geschehen ist aus wenigen Worten zu erschließen: – Austritt in der Abenddämmerung, – Begegnung mit der Geliebten, – Abschied am Morgen. Liebe ist hier nicht wie in anderen Zeitgedichten kokettes Spiel oder bloßes Abenteuer. Der ganze Mensch ist von ihr ergriffen. Das Liebesgefühl und die Sehnsucht nach der Geliebten bestimmen sein Handeln. Die Natur wird zum Ausdruck der inneren Gefühle des Reiters. Er empfindet die ihm drohende Natur als große Bewährungsprobe:

Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah. ...
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer...

Die Natur, vom Dichter personifiziert, stellt sich dem Streben, schnell zur Geliebten zu kommen, entgegen: zuerst die Eiche, groß wie ein „aufgetürmter Riese“. Die Übertreibung (Hyperbel) wird zum wirkungsvollen Mittel, Gefühle auszudrücken. Das lyrische „Ich“, seine kühne Entschlossenheit, seine vorwärtstürmende Tatkraft überwindet alle Gefahren. Mit zunehmender Nacht wird die Landschaft für den nächtlichen Reiter immer bedrohlicher. Der wiederholte Gebrauch des Adverbs „schon“ signalisiert die wachsende Spannung. Mit der dritten Strophe erreicht das Gedicht seinen Höhepunkt. Endlich sieht der Dichter seine Geliebte. Goethes Gedicht erweist sich als typisches Beispiel für die Lyrik der Empfindsamkeit. Mit einfachen, doch tief ergreifenden Worten drückt Goethe sein Gefühl der Liebe und des Trennungsschmerzes aus:

In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut! ...
In deinen Küssen welche Wonne!
In deinem Auge welcher Schmerz!

Seine Liebe betrachtet der Autor nicht als irdisches Gefühl, sondern als etwas Himmlisches, etwas Heiliges, was nur für Götter typisch ist.

1772 ging Goethe als Referendar ans Reichskammergericht nach Wetzlar. Seine schmerzlichen Erfahrungen in der Liebe zu Charlotte Buff bestimmten die Thematik des Briefromans „Die Leiden des jungen Werther“ von 1774. Der Roman, in der Ich-Form geschrieben, wirkt realistisch und authentisch, denn er zeigt das Seelenleben des Briefschreibers. Die 19-jährige Charlotte Buff war mit Albert Kestner verlobt. In Kestner gewann Goethe einen treuen Freund, doch er verliebte sich heftig in Lotte; es kam bald zu peinlichen Konflikten, und Goethe verließ ohne Abschied die Stadt und seine Freunde. Der

Umgang mit den Bauernkindern, die erste Begegnung mit Lotte, die Gedanken über den Selbstmord entsprechen völlig der Lebensgeschichte von Goethe. Der Autor verschmilzt in diesem Werk literarische Tradition, ein tragisches Einzelschicksal (Selbstmord des jungen Juristen Jerusalem in Wetzlar) und unmittelbares persönliches Erlebnis (Begegnung mit Charlotte Buff). Nach dem Vorbild Richardsons und Rousseaus wählt er die Form des Briefromans, um das Schicksal eines ganz aus dem Gefühl herauslebenden Menschen zu gestalten. Werther schreibt seine Briefe an seinen Freund Wilhelm. Werther ist verzweifelt, denn seine Liebe zu Lotte muss unerfüllt bleiben. Sie steigert sich zur Leidenschaft und mündet in die Katastrophe. Im Roman wurde auch das Grundproblem der Zeit entdeckt: der Widerspruch zwischen dem nach Befreiung strebenden Menschen und der drückenden Last der feudalen Gesellschaft. Obwohl der Roman autobiographisch ist, distanziert sich Goethe von seinem Helden, indem er die Lösung des Konflikts für sich selbst in schöpferischer Tätigkeit sucht. Das Publikum huldigte dem Roman, seinen Helden auf eine spezifische, empfindsame Art: man vergoss Strömen von Tränen über Werthers Schicksal, sang Lieder über Werther und Lotte, es gab auch Jünglinge, die gleich Werther den Tod suchten. Der Roman aber wurde nicht von allen begeistert aufgenommen. Er erregte einen Skandal, weil er das Recht des Individuums anerkennt, dem als Qual empfundenen Leben ein Ende zu setzen. Die Kirche lehrt: Gott schenkt das Leben, und der Selbstmörder begeht eine schwere Sünde.

Im Jahre 1775 übersiedelte Goethe nach Weimar. Damit begann eine neue Periode seines Lebens und Schaffens. Goethe kam nach Weimar auf Einladung des Herzogs Karl August, der dem schon berühmten Dichter allerlei Ehre erwies. Goethe, der sich in dieser Zeit schon von den Ideen des Sturm und Drang enttäuscht fühlte, versuchte durch praktische Tätigkeit etwas Nützliches zu leisten. Bald musste er sich jedoch überzeugen, dass an dem feudalen Hof, wo man nur an Vergnügungen dachte, seine Bestrebungen keine Unterstützung finden konnten. Der Dichter wandte sich der Wissenschaft zu, beschäftigte sich mit Physik, Anatomie, Botanik, Mineralogie. Die geistige Depression, die sich nach dem Sturm und Drang eingestellt hatte, die Enttäuschung von dem Staatsamt und zum Teil die Beschäftigung mit wissenschaftlicher Arbeit brachten es dahin, dass Goethe in den ersten zehn Jahren seines Lebens in Weimar wenig schrieb. Aber das, was er schrieb, unterschied sich wesentlich von den Werken der Sturm-und-Drang-Zeit. Er lässt die Gedanken voll ausreifen und prägt sie in einer so vollkommenen künstlerischen Form, dass sie Vorbild für die deutsche Dichtung wurde.

Um der Enge des Lebens am Weimarer Hof zu entgehen und in südlicher Landschaft die Harmonie zwischen Natur und Kunst zu finden, unternahm der Dichter 1786 eine Reise nach Italien. Hier vollendete Goethe seine Dramen „Iphigenie auf Tauris“ (1787), „Egmont“ (1788)

und „Torquato Tasso“ (1789). Das Thema von Goethes „Egmont“ ist der Kampf der Niederlande gegen die spanische Fremdherrschaft im 16. Jh., gegen religiöse und nationale Unterdrückung, gegen die reaktionären Kräfte der alten feudalen Welt. Zum ersten Male in der deutschen Literatur brachte Goethe das Volk in großen realistischen Massenszenen auf die Bühne. Goethe wählt den Grafen Egmont, Vertreter des niederländischen Hochadels und Heerführer in spanischen Diensten, zum Helden, der trotz seiner nationalen bürgerlichen Forderungen doch noch zu einem Kompromiss mit dem spanischen König bereit ist. Die Warnungen seines Freundes Oranien missachtend, fällt er in die Hände des spanischen Herzogs Alba. Vergebens sucht Klärchen, Egmonts Geliebte, die Bürger zum Aufstand und zur gewaltsamen Befreiung Egmonts aufzurufen. In ihrer Verzweiflung nimmt sie Gift und geht dem Geliebten im Tode voraus. In der Nacht vor seiner Hinrichtung erscheint dem schlafenden Egmont im Traum die Geliebte als Göttin der Freiheit; sie verkündet ihm, dass sein Tod den Niederlanden die Unabhängigkeit bringen werde, und schmückt ihn mit einem Lorbeerkranz. Unverzagt und seinem Volk als Vorbild geht Egmont in den Tod. Klärchen verkörpert die Entschlossenheit und Kraft des Bürgertums, sie wächst zu einer Volksheldin heran, wie sie die deutsche Literatur bis dahin nicht kannte. Es ist kein Zufall, dass es unter Goethes Dichtungen gerade „Egmont“ war, der Beethoven zu seiner wunderbaren Komposition begeistert hat. Goethes Drama „Torquato Tasso“ beruht auf realen Ereignissen. Der Dichter Torquato Tasso lebte in Italien im 16. Jh. Sein Kreuzugsepos „Das Befreite Jerusalem“ kannte Goethe noch aus der Bibliothek des Vaters. Goethes Drama setzt damit ein, dass der Herzog Alfons von Ferrara den Dichter Tasso, der gerade sein großes Epos vollendet hat, mit Lorbeerkränzen lässt. Die Ehrung verleitet den wirtschaftlich abhängigen Dichter zu der Illusion, seine Leistung, die dem Ansehen des Hofes dient, erhebe ihn zu einem gleichberechtigten Partner des Fürsten. Er liebt die Prinzessin und glaubt sich ihrer wert, muss aber erkennen, dass sie ihm unerreichbar ist. Er erkennt die entwürdigende Lage, in der er sich am Hofe befindet. Er will Ferrara verlassen, lässt sich beim Abschied von der Prinzessin zu einer Liebeserklärung hinreißen, wird von ihr zurückgewiesen und verliert nun völlig seine innere Haltung. Prinzessin Lenore kann in diesem Konflikt zwischen Künstlertum und Wirklichkeit nicht vermitteln, weil es keine Brücke gibt zwischen der ungezügelten Leidenschaft Tassos und der Welt von Sitte, Ordnung und Maß, die sie selbst verkörpert.

Wie im „Werther“ stellt Goethe auch in diesem Drama einen Teil seiner selbst dar; wie im „Werther“ gelingt es ihm, den Zwiespalt zwischen Subjektivismus und wirklichem Leben zu überbrücken, jetzt aber auf der Ebene der klassischen Form. Das Schicksal des Dichters Tasso ist das Schicksal des Künstlers, der, allein einem grenzenlosen Subjektivismus folgend, gegen Sitte und Anstand verstößt und mit sich selbst zerstört.

1794 begann Goethes Freundschaft mit Schiller, die trotz eines gewissen Konkurrenzverhältnisses, das zwischen ihnen herrschte, von intensivem Gedankenaustausch und gegenseitiger Förderung geprägt war. Schiller drängte den Freund zur Weiterführung seiner Werke „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Faust“. „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist der bedeutendste Entwicklungsroman der deutschen Literatur. Der Roman handelt vom Streben eines Bürgers nach voller Entfaltung seiner Persönlichkeit. Goethe führt den Helden des Romans zu einer Vielzahl von Begegnungen, die ihn auf seinem Wege befördern.

Dadurch widerspiegelt das Werk die deutsche Gesellschaft des 18. Jh. in großer Breite. Der Entwicklungsroman ist zugleich Zeitroman. Wilhelm, der Sohn eines Kaufmanns, will Schauspieler werden, ohne eigentlich recht für das Theater begabt zu sein. Auf der Bühne, als Schauspieler, will er darstellen, was er in Wirklichkeit nicht darf, denn die Möglichkeiten des von Geburt bevorrechteten Adligen, dem „eine gewisse allgemeine... personelle Ausbildung“ offen steht, sind Wilhelm versperrt. Das Liebesverhältnis mit einer jungen Schauspielerin fördert seinen Übergang zum Theater. Seine Bemühungen als Dramaturg und Regisseur in einer herumziehenden Komödiantentruppe verfolgen das Ziel ein deutsches „Nationaltheater“ zu schaffen. Zahlreiche Personen beeinflussen den Helden. Er lernt Menschen der verschiedenen Stände und Berufe kennen. Mit der Zeit fühlt er sich aber immer stärker. Der anfängliche Individualismus Meisters, der ihn nur an sich selbst denken ließ, fiel ab. Goethe lässt seine adligen Idealgestalten freiwillig auf ihre Privilegien verzichten und ein Leben in einer Tätigkeit zum Wohle der Mitmenschen führen. Die geheimnisvolle Gestalt Mignons erscheint wie ein Wesen aus einer anderen Welt. Ihre Lieder und die des alten Harfners („Kennst du das Land“, „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“, „Nur wer die Sehnsucht kennt“) gehören zu den schönsten der deutschen Lyrik. Als Kind wurde Mignon von fahrenden Zirkus-Leuten aus Italien nach dem Norden verschleppt. Wilhelm Meister hat das Mädchen von diesen Menschen befreit, und sie sieht nun in dem jungen Mann einen geliebten Bruder, einen treuen Freund und Vater. Mignon hat die schmerzliche Sehnsucht nach ihrer Heimat. Besonders stark wird ihr Heimweh in dem folgenden Lied ausgedrückt.

Mignon

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?

Kennst du es wohl?

Dahin, dahin

möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!
Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?

Kennst du es wohl?

Dahin, dahin möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?

Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,

in Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,

es stürzt der Fels und über ihn die Flut.

Kennst du ihn Wohl?

Dahin, dahin

geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!

Die Französische Revolution. Goethe war es nicht entgangen, dass die politischen Verhältnisse seiner Zeit mit „Kellern und Kloaken miniert“ waren. Mit entschiedenem Widerwillen und äußerster Skepsis betrachtete er den Ausbruch der Französischen Revolution, die seiner konservativen Einstellung widersprach. 1792 weilte er mit dem Herzog und dem Heer in Frankreich. Er hasste den Krieg, diese „Erbkrankheit der Welt“. Am Abend der Kanonade von Valmy sprach er von einem epochemachenden Ereignis. Er wusste sehr gut, dass er im Lager der Unterliegenden stand. Erst 1822 beschrieb er den Feldzug in seiner Campagne in Frankreich, 1803 gestaltete er „dieses schrecklichste aller Ereignisse“ in dem Drama Die natürliche Tochter.

Freundschaft mit Schiller. Goethe hatte nach seiner Rückkehr aus Italien bewußt den Verfasser der Räuber gemieden. Er befürchtete eine zu große Verschiedenheit ihrer Auffassungen. Schillers enttäuschte Hoffnungen und seine Bitterkeit erschwerten eine unbefangene Annäherung. Aber seine ästhetischen Studien führten Schiller ganz in die Nähe Goethescher Ansichten. Im schicksalhaften Zustandekommen der Freundschaft sah Goethe etwas Dämonisches. Mitte Juli 1794 trafen sich beide in Jena nach dem Besuch einer Sitzung der Naturforschenden Gesellschaft. In einem anregenden Gespräch erklärte Goethe Schiller die Idee der Metamorphose der Pflanze. Während Goethe sie als eine Erfahrung deutete, sah Schiller als Kantianer darin eine Idee. Schillers großartiger Geburtstagsbrief vom 23. 8. 1794 eröffnete einen der gehaltvollsten Briefwechsel unserer Literatur. Der werbende Schiller zog darin die Summe der geistigen Existenz seines Freundes: „Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr auf den Abweg zu geraten, in den sowohl die Spekulation als die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft so leicht sich verirrt. In Ihrer richtigen Intuition liegt alles und weit vollständiger, was die Analyse mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen liegt, ist Ihnen Ihr Reichtum verborgen.“ So kam es zu einer der fruchtbarsten literarischen Freundschaften. Bis zu Schillers Tod verfolgten sie gegenseitig ihre Arbeiten, kommentierten die Entwürfe, regten dichterische Versuche an, rezensierten ihre Werke und förderten sich wechselseitig in ihrer Kunst, die jedoch beim deutschen Publikum damals nur geringes Verständnis fand.

Gemeinsam verfassten sie die Xenien (wörtlich: Gastgeschenke, 1797): die satirischen Epigramme rechneten mit den schwachen Werken ihrer Zeitgenossen ab. Im Balladenjahr 1797 entstanden *Der Zauberlehrling*, *Die Schatzgräber*, *Die Braut von Korinth* und *Der Gott und die Bajadere*. 1795 erschien in den *Horen* die Rahmenerzählung *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*.

Goethe hatte 1777 den großen Bildungsroman *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* begonnen. Nun vollendete er das Werk unter Schillers reger Anteilnahme und gab ihm den Titel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). Der Roman stellt das Problem der allseitigen Entwicklung einer Individualität dar. Die Handlung dieses deutschen Bildungsromans spielt im Deutschland des 18. Jhs. Wilhelm, der reiche Kaufmannssohn, liebt von Kindheit an die Welt des Theaters, in der das Bürgertum die einzige Möglichkeit sieht, eine freiere Bildung zu erlangen. In sie flieht Wilhelm, denn die bürgerliche Arbeitswelt vermag keine wahre Bildung zu vermitteln. „Mich selbst ganz wie ich da bin auszubilden, das war dunkel von Jugend an mein Wunsch und meine Absicht.“ Sein Weg führt von der Zauberwelt des Puppenspiels der Kindheit über die Liebe zur Schauspielerin Marianne zu einer Schauspieltruppe und zur Aufführung des *Hamlet*. Aber Wilhelm muss erkennen: Das Theater hemmt die weitere Entfaltung der Individualität. Es fordert Rollen und keine geprägte individuelle Form. Das Verharren im ästhetischen Bereich ist zu unverbindlich. Die allseitige Ausbildung der Persönlichkeit verlangt Taten, Entscheidungen, ein Wirken in der Gemeinschaft. Die „Gesellschaft vom Turm“ weist ihm den Weg vom künstlerischen Dilettantismus und ästhetischen Träumen zur praktischen Lebenserfahrung. Die Figuren der Mignon und des alten Harfners verkörpern das Untergründige des Lebens. Ihre Kontrastfigur ist Natalie, die „schöne Seele“, die Bewusstheit und Spontaneität, Tatkraft und harmonisch ausgebildetes Innenleben in sich vereint. Fr. Schlegel rühmte die Sprache: „Diese wunderbare Prosa ist Prosa und doch Poesie. Ihre Fülle ist zierlich, ihre Einfachheit bedeutend und vielsagend und ihre hohe und zarte Ausbildung ist ohne eigensinnige Strenge. Wie die Grundfäden dieses Stils im ganzen aus der gebildeten Sprache des Gesellschaftslebens genommen sind“ (s. S. 169). Wissenschaftliche Auseinandersetzungen des Philologen Wolf über die Frage der Einheit der Homerischen Epen sowie Vossens *Luise* regten Goethe zu dem Epos *Hermann und Dorothea* (1797) an. Am Rande der großen Ereignisse der Revolution zeichnet er die Ordnung der bürgerlichen Welt. Hermann, der Sohn des Löwenwirts, lernte unter den Emigranten vom linken Rheinufer das Flüchtlingsmädchen *Dorothea* kennen, das er nicht als Magd, sondern als Braut seinen Eltern zuführt. — Am Homerischen Vorbild orientiert, schuf Goethe in diesem Epos eine kleinbürgerliche Idylle. Ganz nach klassischer Manier sind die Gestalten des Bürgertums als reine Typen gezeichnet. Das Individuelle tritt zurück und das Typische symbolisiert eine reine, idealisierte Ordnung. Im *Reineke Fuchs* (1793) griff er, Gottscheds Prosavorlage verwendend, auf die uralte Tiergestalt zurück und benützte sie, um hinter der Maske der Tiere seine Erfahrungen am Weimarer Hofe darzustellen.

Der alte Goethe (1805—32)

Schillers Tod hatte Goethe tief getroffen: „Ich verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins.“ Der Krieg von 1806 verschonte auch Weimar nicht. Seine Frau *Christiane* rettete entschlossen sein Haus vor plündernden Soldaten. 1808 starb seine Mutter,

1816 seine Frau, 1828 der Herzog, 1830 sein Sohn. „Altwerden heißt viele überleben“, sagte er. Goethe sah die ganze Frühromantik vorüberziehen. Er begrüßte die junge Literatengeneration und lobte ihre Sammlung deutscher Volkslieder, aber bald klagte er über ihre Selbstherrlichkeit und Formlosigkeit, über ihre Unbekümmertheit gegenüber der Realität. „Die sogenannte romantische Poesie zieht besonders unsere jungen Leute an, weil sie der Willkür, der Sinnlichkeit, dem Hange nach der Ungebundenheit, kurz der Neigung der Jugend schmeichelt.“ Das Spannungsgeladene, Eruptive Kleists lehnte er entschieden ab, gerade weil er selber den Romantiker in sich nur mühevoll niedergedrückt hatte. Während der letzten großen Lebensperiode verinnerlichte sein Geist alles. Er übersah die europäische und die orientalische Dichtung. „Die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“ Hebbel warf Goethe vor, er kenne nur die Schönheit ohne Dissonanz und verschließe die Augen vor dem tragischen Verhängnis. Wie sehr Goethe um die tragische Seite des Lebens wusste, zeigen Die Wahlverwandtschaften (1809). In diesem Altersroman ist das Dämonische in der Beziehung der beiden Geschlechter im Bilde der Wahlverwandtschaften symbolisiert. Der Begriff stammt aus der Chemie, wo er die Affinität chemischer Elemente und ihre naturgesetzlichen Bindungen bezeichnet. Es gibt nach Goethe im menschlichen Bereich nur eine Gegenkraft gegen die sich selber wollende blinde Leidenschaft: die Entsagung. Eduard, ein Baron, ein problematischer Romantiker, hatte seine Jugendgeliebte erst spät geheiratet. Beide laden ihre Freunde aufs Gut: Eduard den befreundeten Hauptmann, Charlotte ihre schöne Nichte Ottilie. Eduard verfällt dem der Natur zugewandten Mädchen, das sich selber dem heftigen Ansturm auf die Dauer nicht entziehen kann. Der Hauptmann liebt Charlotte. Während die beiden älteren ihre Leidenschaft bezwingen, gehen Ottilie und Eduard daran zugrunde. Der Tod von Charlottes Kind im See ist für Ottilie das Zeichen ihrer Schuld. Sie stirbt, Eduard folgt ihr nach. Goethe hatte die Fabel in den verbergenden Satz gekleidet: „Der sehr einfache Text dieses weitläufigen Büchleins sind die Worte Christi: Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren ... Ich weiß nicht, ob jemand sie in dieser Paraphrase erkannt hat.“ Der Stil dieses großen Alterswerks ist lakonisch verschwiegen. Verhaltenes Erzählen symbolisiert die zartesten Bezüge, die heikelsten Beziehungen. Die Prosa ist präzise, von großem rhythmischen Zauber. Goethe konnte seine dichterische Entwicklung und sein Gesamtwerk überschauen. Mehrere Ausgaben seiner Dichtungen waren schon erschienen. In der großen Autobiographie Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit (1811 ff) erzählt er seinen künstlerischen Werdegang. Diese Selbstdarstellung war als eine Hinführung zu seinem Werk gedacht. Nicht um lückenlose, chronologische Aufzeichnung des Selbsterlebten war es ihm zu tun, sondern um die Darlegung dessen, was die poetische Erinnerung vor seinem inneren Sinn für wahr und bedeutsam hielt. Die einzelnen Bücher schildern mehr „wie wir uns das Vergangene jetzt denken, als die Einzelheiten, wie sie sich damals ereigneten“. Die rückschauende Betrachtung hat manches geändert, gemildert. Außerordentliches zurückgedrängt. Die Biographie umfasst den Zeitraum von seiner Geburt bis zum Aufbruch nach Weimar.

Goethe im Zeitalter der Befreiungskriege. 1808 war Goethe auf dem Fürstentag zu Erfurt Napoleon begegnet. Der Kaiser, in dem der Dichter eine dämonische Natur erblickte (s. S. 126), hatte ihn stark beeindruckt. Den Befreiungskriegen und dem nationalistischen Treiben misstraute er. Als Weltbürger lehnte es Goethe ab, Kriegslieder gegen eine Nation zu dichten,

der er einen großen Teil seiner geistigen und literarischen Bildung verdankte. Für ihn bestand die Aufgabe der Deutschen darin, „an dem ewigen Bau der Menschheitsbildung zu arbeiten“. Immer stärker fesselte Goethe der Orient mit seiner Ironie, seiner Weisheit und seiner Mystik. Am persischen Dichter Hafis (1320—89) gefielen ihm die heiter-sinnliche Lebensfreude, die vergeistigt-mystischen Töne, die feine politische Skepsis. In der Liedersammlung Westöstlicher Divan (1814/19) spricht der westliche Dichter in östlichen Bildern und liefert eine tiefe lyrische Selbstdarstellung seines Alters. Souverän spielt er mit allen Formen. Leidenschaft und Ironie, Unbekümmertheit und Verhüllung enthalten seine Verse. Die Begegnung mit Marianne von Willemer in Frankfurt (1814/15) findet in den Liedern des Buches *Suleika*, dem Hauptteil des Divan, ihren vollkommensten lyrischen Ausdruck (Und noch einmal fühlet Hatem / Frühlingshauch und Sommerbrand).

Die Alterswerke. Während seiner Kuraufenthalte 1821—23 in Marienbad lernte Goethe Frau von Levetzow und deren Töchter kennen. Da überfiel ihn noch einmal eine heftige Leidenschaft zur 17jährigen Ulrike, um deren Hand er in aller Form anhielt. Nach langem Ringen sah er ein, dass der schmerzliche Verzicht die einzige Lösung war. Der zutiefst Erschütterte gestaltete seine Verzweiflung in der Marienbader Elegie (1823). In strengen, herrlichen Stansen befreite er sich von seiner Qual.

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren.

Der ich noch erst den Göttern Liebling war;

Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,

So reich an Gütern, reicher an Gefahr;

Sie drängten mich zum gabeligen Munde,

Sie trennen mich — und richten mich zu-Grunde.

In seiner Alterslyrik wird ihm die Wirklichkeit zum Gleichnis des Überwirklichen: Dauer im Wechsel, Eins und alles, Vermächtnis und Ur-worte. Orphisch.

Die beiden letzten großen Alterswerke sind der Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und der *Faust*. Die Wanderjahre (1829) hatte Goethe aus der Sorge um die Gegenwart geschrieben und der neu heraufkommenden Zeit zugedacht. „Das überhandnehmende Maschinenwesen quält und drängt mich: es wälzt sich heran wie ein Gewitter.“ Wilhelms Lehrjahre sind zu Ende. Er geht auf Wanderschaft, um zu lernen, in der Welt tätig zu sein. Bildung allein genügt nicht. Der Mensch hat Entsagung zu lernen im Wollen sowohl wie im Handeln, seine Ichsucht durch Selbstlosigkeit zu überwinden. Betrachtung und Arbeit sollen den Menschen auszeichnen. Nicht das Streben ins Allgemeine ist notwendig, sondern die Beschränkung aufs Konkrete, Besondere. „Eines recht wissen und ausüben gibt höhere Bildung als Halbheit im Hundertfältigen.“ Die Wanderjahre wurden abgefasst zu einer Zeit, als bereits Tausende nach Amerika auswanderten. Goethe ist sich des Zeitwandels genau bewusst. Er weiß, dass der alte Menschentyp unwiederbringlich der Vergangenheit angehört. Der neue Europäer setzt eine andere Bildung voraus: eine sozialere, praktischere, als sie die alte Gesellschaftsschicht

hervorgebracht hat. Die Erziehung der Kinder erfolgt daher nicht mehr im Elternhaus, sondern unter ihresgleichen. In der „Pädagogischen Provinz“ werden sie zugleich zu praktischer Arbeit wie geistiger Tätigkeit erzogen. Alle Bildung aber steht unter dem Gesetz der Ehrfurcht: Ehrfurcht vor dem Göttlichen, Ehrfurcht vor dem Leben, Ehrfurcht vor dem Mitmenschen. „Aus diesen Ehrfurchten entspringt die oberste Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst, und jene entwickeln sich abermals aus dieser, so dass der Mensch zum Höchsten gelangt, was er zu erreichen fähig ist, dass er sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja, dass er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden.“ Wer Ehrfurcht hat, überwindet die Furcht und schafft Kultur.

Faust beschäftigte Goethe von seiner Jugend bis ins hohe Alter. 60 Jahre hat er an diesem Lebenswerk gearbeitet. Was der Stürmer und Dränger 1772 mit dem Urfaust begann, der Klassiker weiterführte, vollendete erst der Greis ein halbes Jahr vor seinem Tode. 1808 erschien Faust I, 1832 Faust II. Während der Arbeit am zweiten Teil hatte die Romantik schon längst ihren Höhepunkt überschritten, das Zeitalter des Realismus kündigte sich an. Hinter dem Drama steht die große Weite seines inneren Lebens. Faust und Mephisto sind nur die polaren Gestalten seines großen Schöpfergeistes. Das Drama enthält „lauter für sich bestehende kleine Weltenkreise, die in sich abgeschlossen, aufeinander wirken“ (Eckermann). Es umschließt das ganze Universum menschlicher Tätigkeiten. Im letzten ist der Faust unausschöpflich und inkommensurabel, wie das Leben selber: Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht. Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende, Allein ein Ganzes ist es nicht. „Zueignung“ und „Vorspiel“ weisen darauf hin, wie die Dichtung zu verstehen ist: als ein Spiel der freien dichterischen Phantasie, als ein Werk der Poesie. Angesichts der langen Entstehungszeit kann der Faust nicht aus einem Gusse sein; er muss notwendig die Spuren der einzelnen Lebensalter seines Autors zeigen. Der lange Entstehungsprozess erklärt auch die Fülle der verwendeten Formen: Wir finden realistische Prosa, Knittelverse, freie Rhythmen, Volksliedstrophen, Alexandriner, Stanzas, Terzinen, Arien und Chöre im Opernstil. Das Derbste und Zarteste, die Sprache der Mundart und die des Philosophen, des Humanisten und des Bürgers, der Liebenden und Verzweifelnden hat der Dichter in seinen bunten „Weltenkreisen“ integriert. Die mannigfaltigen Versformen, der gewaltige Sprachumfang, der Reichtum an Bildsymbolen schließen sich zur Darstellung des Lebens der Faustfigur. Der dem ersten Teil vorangestellte „Prolog im Himmel“ zeigt die höhere Ordnung der Welt, die Stellung Mephistos innerhalb der Schöpfung und die Gestalt Fausts von Gottes Perspektive her. Gott überlässt seinen Diener dem Mephisto, weil er weiß, dass Faust in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewusst ist. Faust erster Teil. Faust verzweifelt an der intellektuellen Erkenntnis der Welt. Trotz der großen Weite seines Bewusstseins ist sein innerer Erkenntnisdrang ungestillt; er vermag in das innerste Wesen der Welt nicht einzudringen. Da greift er zur Magie, mit deren Hilfe er die letzte Erkenntnis zu gewinnen hofft. Allein der beschworene Erdgeist entzieht sich ihm. Seine in Todessehnsucht umschlagende Verzweiflung überwindet nur der Klang der Osterglocken. Der Osterspaziergang mit seinem Famulus Wagner, dem Erzphilister, bereitet die Begegnung mit dem Teufel vor. Mephisto erscheint und bietet einen Pakt an. Der lebenserfahrene, durch alle Höhen und Tiefen des geistigen Lebens gegangene Faust weiß, daß es keinen ruhigen

Augenblick im Leben geben kann, weil notwendig jedes befriedigte Bedürfnis einen neuen Wunsch erregt.

Faust kennt die Dialektik von Lust und Schmerz, Langeweile und Erfüllung. Daher diktiert er die Paktbedingung:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,

So sei es gleich um mich getan!

Kannst du mich schmeichelnd je belügen.

Daß ich mir selbst gefallen mag.

Kannst du mich mit Genuß betrügen.

Das sei für mich der letzte Tag!

Die Wette biet' ich! ...

Werd' ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! du bist so schön! Dann magst du mich in Fesseln schlagen. Dann will ich gern zugrunde geht. Mephisto soll den Rastlosen auf seiner Weltfahrt begleiten und alle seine Fähigkeiten steigern. Das turbulente Gelage der Studenten in Auerbachs Keller lässt Faust kalt. Mephisto, gezwungen, stets neue Reize für seinen Herrn zu schaffen, bringt ihn in die Hexenküche, wo er den Abstieg in die Tiefen der Sinnlichkeit vorbereitet. Der verjüngte Faust sieht nun „Helenen in jedem Weibe“. Die Begegnung mit Gretchen wird nicht zum reinen Sinnengenuss, sondern zeigt, dass Faust echter Liebe fähig ist. Aber er wird an dem unschuldigen Geschöpf schuldig. Er verführt mit Mephistos Hilfe das Mädchen, tötet mit dem Schlaftrunk seine Mutter, ersticht seinen Bruder Valentin. Mephisto schleift den schuldbeladenen Faust zum Blocksberg, um in der Walpurgisnacht in einer Orgie mit den Dämonen der Unzucht in dunkler Lust seine Gewissenspein zu betäuben. Der verzweifelte Faust kehrt in den Kerker zurück, wo sich Gretchen zwischen Fieberwahn und hellem Wachsein von ihm abkehrt. Der Gerichteten verkündet eine Stimme von oben die Rettung. Mephisto aber zerrt seinen Herrn von der Stätte des Grauens. Die ungeahnte Erweiterung der Lebenslust hat Faust mit schwerer Schuld bezahlt.

Faust, zweiter Teil (1832). In anmutiger Gegend reinigt sich die schlafende Seele Fausts vom „erlebten Graus“. Er erwacht, ein ungeheures Getöse kündigt die Sonne an. Das Drama weitet sich zur Oper, zur mit Hilfe von Musik und Masken, Revuen und Allegorien vielfältig gespiegelten Welt Darstellung. Faust erkennt, dass die Welt nur an ihrem farbigen Abglanz zu fassen ist. Sein gewandelter Wille sucht nach der großen Tat. Im Thronsaal des Kaisers erleben wir den Zerfall des Reiches, das Züge eines korrupten Feudalstaats trägt. Die irdische Ordnung zerbröckelt, unfähig, das wahre Gold „begabten Manns Natur- und Geisteskraft“ zutage zu fördern. Gold (Sonne, Tag, Reichtum, Fülle der Poesie) und Silber (Mond, Nacht, Phantasie) sind alchemistisch-poetische Symbole einer „heiteren Welt“. In der renaissancehaft-karnevalistischen Mummenschanz-Revue ziehen, fern allen deutschmittelalterlichen „Teufels-, Narren- und Totentänzen“, die Allegorien der Poesie

vorüber. Auf einem Wagen kommt Faust als Plutus, begleitet vom Knaben Lenker (= Euphorion), dem halbwüchsigen, jugendlich verschwenderischen Poeten. Die plumpe Menge und der Geiz (= Mephisto) neiden dem Dichter Faust seine Reichtümer. Als der Kaiser in Gestalt des großen Pan den Schatz sehen will, geht dieser in Flammen auf. Der Kaiser glaubt, seine Reichsprobleme mit ungedecktem Papiergeld lösen zu können. Vermessen wünscht er, daß Faust ihm Paris und Helena herbei beschwöre. Doch die „Schaumbilder“ der Schönheit gehen im Dunst einer Explosion auf. Eine andere Gestalt der Poesie ist Homunculus, das Symbol der freien Künstlerphantasie. Er führt Faust und Mephisto (im 2. Akt) in die Antike. Während Faust in der Leda-Vision am Peneios das „freie Sinnenspiel“ der Antike erblickt, wird der christlich-prüde Mephisto von den „lustfeinen“ Lamien bestricht. Aber die Antike, die uns Goethe vorführt, ist nicht bloß klassisch-harmonisch. Zu ihrer vielschichtigen Welt gehören auch die zeitüberdauernden Sphinx, geldgierige Greifen und die furchtbare, dreiköpfige Mondgöttin. Die klassische Schönheit ist auf dem Untergrund des Schaurigen erbaut. Im 3. Akt hat sich der christlich-moderne Teufel Mephisto in die hässliche Phorkyas verwandelt und verlangt, dass Helena für das von ihr angestiftete Unheil büße, doch leistet er der Verbindung Helenas und Faustens Beistand. Ihrem „arkadischen, freien“ Glück entspringt der genialische Knabe Euphorion (mit Zügen von Lord Byron), der himmelstürmende und jäh abstürzende jugendlich-romantische Poet. Der 4. Akt führt den gealterten Faust in die beutelüsterne Kriegswelt. Die Geschichte der Menschheit ist voller Umstürze, und ihr Boden ist vulkanisch. Darum sucht Faust dem unruhigen Meer der Geschichtswelt Neuland abzuringen. Doch er erblindet (5. Akt), die Lemuren fassen ihn, und ein Engelchor entführt sein unsterblich Teil. Im Rückblick erscheint alles Vergängliche als Gleichnis, gleichnishaft wie die Symbole, Masken und Allegorien dieser reichen Dichtung selbst, in die, ironisch und ernst, Goethes Gedanken über Kunst und Leben, Politik und Geschichte, seine Auseinandersetzung mit Klassik und Romantik eingegangen sind. — Das bieder-praktische 19. Jh. wusste die reich entfaltete Symbolwelt, diese „Poesie der Poesie“, nur mehr ethisch zu deuten.

Friedrich Schiller — „Um der Menschheit große Gegenstände“ (Wallenstein)

Kindheit und Jugend. Goethe war der Sohn der freien Reichs- und Krönungsstadt Frankfurt, Friedrich Schiller das Kind des absolutistischen spätbarocken Herzogtums Württemberg, in dem der katholische Landesherr über protestantische Untertanen herrschte. Die Landschaft, das Ständeparlament (s. Uhland), wachte über die Freiheiten des Ständestaates, besaß noch Rechte gegenüber dem Herzog. Bedrückt durch die hohen Lasten, standen die pietistisch-frommen Kleinbürger argwöhnisch dem ausschweifenden Luxus des Hofes gegenüber. Hier war der Blick besser geschärft für die gegensätzlichen Ordnungen dieser Welt, und der Wille zur Selbstbehauptung des Bürgertums durch den ständigen Kampf gegen absolutistische Willkür noch nicht gebrochen. Stärker als anderswo waren Kirche und Pietismus Stützen der kleinbürgerlichen Welt.

Schillers Vorfahren stammten aus dem Remstal, waren Bäcker und Weinbauern. Sein Vater hatte als Feldscher in verschiedenen Armeen gedient, stand dann als Werbeoffizier in herzoglichen württembergischen Diensten und war als Hauptmann schließlich zum Intendanten der Baumschule auf der Solitude ernannt worden. Seine Kindheit verlebte der am

10. 11. 1759 in Marbach geborene Knabe in Lorch, Gmünd, Marbach und Ludwigsburg. Neben der pietistisch frommen Mutter prägte sein Vater, der patriarchalisch unumschränkt im Hause das Regiment führte, seine Gedankenwelt. Noch einen Vater hatte Schiller, der in seinen Lebensgang entscheidend eingriff: den Landesherrn. Caspar Schillers Wunsch, seinen Sohn Theologie studieren zu lassen, schlug er rundweg ab und verfügte, daß der Knabe „sich gänzlich dem Dienste des herzoglichen württembergischen Hauses widmen ohne darüber zu erhaltende gnädigste Erlaubnis aus demselben zu treten nicht befugt sein solle“.

Auf der Karlsschule. Von der Ludwigsburger Lateinschule wanderte Schiller in die Militärakademie. Sie war die Schöpfung der herzoglichen Erziehungspassion. In ihr sollte eine unterwürfige Beamtenschaft ganz nach aufklärerisch-absolutistischen Vorstellungen für den Staatsdienst herangezüchtet werden. In diese Anstalt wurde der Knabe Schiller 1773 eingewiesen und einem reglementierten Erziehungsbetrieb unterworfen: unter militärischem Drill, abgeschnitten von der Außenwelt, ferienlos, verbrachten die „Söhne des Herzogs“ ihre bildungsfähigsten Jahre in dieser „Gehirnfabrik und Sklavenplantage“ (Schubart). Hier lernte Schiller schon früh widerliche Devotheit und die Intrige kennen — die Intrige ist ein entscheidendes, immer wiederkehrendes Motiv seiner Dramen —, lernte seine Gefühle verbergen. Verständnisvolle Lehrer wie Abel und Garve, welche die Zöglinge in die Welt der Popularphilosophie einführten, sowie die Kenntnisse der französischen Sprache, Reiten und Fechten vermochten nicht den freien, ungezwungenen Verkehr mit Eltern und Außenwelt zu ersetzen, Erfahrungen, die so sehr die bunte Erlebniswelt von Goethes Frankfurter Jugendjahren prägten. Schillers elementarer Freiheitsdrang war nur die Folge dieses kasernierten Daseins. Inmitten der Welt der Verstellungen und Heucheleien war für den jungen Schiller die Freundschaft eine Welt des vollen Vertrauens, der unbedingten Offenheit und Intrigenlosigkeit. Sein ursprünglicher Hang zur Reflexion und Spekulation musste in dieser Umwelt besonders gedeihen. Auch mit seiner Liebe zur Welt der Dichtung, des Schönen wehrte er sich gegen dieses Kasernenleben. Freilich war im Erziehungsgang künftiger Staatsdiener kein Platz für sie. „Neigung für Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, worin ich erzogen ward und widersprach den Planen seines Stifters. Acht Jahre lang rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel.“ Insgeheim verschlangen die musischen Schüler die Werke der Stürmer und Dränger, begeisterten sich für Ossian, Homer, Plutarch, Shakespeare und Rousseau. Als der Herzog die Akademie 1775 nach Stuttgart verlegte, bot sich für Schiller die Gelegenheit, von der ihm verhassten Jurisprudenz zur Medizin überzuwechseln. Als Mediziner wurde er 1780 entlassen und einem Grenadierregiment in Stuttgart als Regimentsmedikus mit einem Monatsgehalt von 18 Gulden zugewiesen. Schon auf der Akademie, am Krankenbett, hatte er an seinem ersten Drama gearbeitet. Nun drängte es ihn, das Werk zu veröffentlichen. Aber er fand keinen Verleger, so dass er es selbst drucken lassen musste. Dalberg, der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters, nahm schließlich das Werk nach starken Änderungen in seinen Spielplan auf.

Karl Moor, der idealistische Verbrecher. Die eigene Not, die Empörung gegen die falsch gesetzte Ordnung der Gesellschaft fand ihren Ausdruck in den Räubern (1782). Die Aufführung am 13. 1. 1782 im Mannheimer Nationaltheater unter Dalberg wurde zu einem beispiellosen Premierenerfolg. Das Theater glich einem Irrenhaus. Man sah rollende Augen,

geballte Fäuste, Frauen, die fast ohnmächtig zur Türe wankten und hörte heisere Aufschreie im Zuschauerraum.

Franz und Karl, die beiden verfeindeten Söhne des alten Grafen Moor, stehen einander kontrapunktisch gegenüber. Franz macht mit Intrigen seinem Bruder Karl die Braut Amalie und das Erbe streitig. Er erreicht durch die Fälschung eines Briefes seines Bruders, in dem der Umherschweifende seinen Vater um gütige Aufnahme bittet, die Verstoßung durch den Vater. Der Verworfene einer ungerechten Weltordnung zieht mit der von ihm gebildeten Räuberbande durch die Lande, um eine bessere Ordnung durch Brandschatzungen und Morden wiederherzustellen. Schließlich wird Franz entlarvt, der Vater, Karl als Räuber erkennend, stirbt. Franz ereilt der Tod, und der Rächer der Gottheit stellt sich der irdischen Gerechtigkeit. Es ist das geniale Werk eines geborenen Dramatikers. Bei Schiller steht nicht wie bei Goethe der Mensch als Selbstwert in seiner eigenen Individualität auf der Bühne, sondern als Figurant, als Träger von Überzeugungen. Franz, der „spekulative Schurke“ (Th. Mann), empört sich gegen die Sinnlosigkeit der Welt, indem er sich selber absolut setzt und seine Pläne mit der berechnenden Vernunft des Rationalisten verfolgt. Karl fordert Rache an einer sinnwidrigen Gesellschaftsordnung mit ihren verderbten Geschöpfen. Beide sind dialektisch aufeinander bezogen, verkörpern zwei Seiten Schillers: ihr Gegenspieler, dem sie im Kampf sich stellen, ist die göttliche Ordnung, an der sie schließlich tragisch zerbrechen. Das Drama verrät den untrüglichen Instinkt für die Szenen, die straff aufgebaut, immer mit einem pathetischen Entschluss, einer pathetischen Entscheidung endend, sich trotz aller Variationen der Gesamttektonik straff einfügen. Die Figuren leben aus der Kraft der Sprache, aus der Rhythmik und Dynamik der gesamten Rede. Der stürmische Publikumserfolg der Räuber kostete Schiller schließlich Familie und „Vaterland“. Als er sich zum zweitenmal heimlich wegen einer Ä[?]/^{cr}-Aufführung in Mannheim aufhielt, ließ der Herzog seinen Medikus zwei Wochen einsperren, verbot ihm strikt weitere Reisen ins „Ausland“ und untersagte ihm, Stücke zu schreiben. Nun reifte in Schiller der Entschluss, die Brüchen hinter sich abubrechen, Not und Entbehrung einer ungesicherten Existenz auf sich zu nehmen, um ganz seinem Werk leben zu können. Als der Großfürst Paul von Russland den Ludwigsburger Hof besuchte, ergriff Schiller die Gelegenheit und floh mit seinem Freund, dem Musiker Streicher, nach Mannheim. Um einer möglichen Auslieferung zu entgehen, versteckten sich die beiden Flüchtlinge in Oggersheim am Rhein, wo sie zwei Monate lang in dürftigsten Verhältnissen lebten. Frau von Wolzogen, die Mutter eines Karlsschülers, bot Schiller Zuflucht in ihrem Gutshaus in Bauerbach bei Meiningen in Thüringen. Am 7. 12. 1782 erreichte Schiller den Ort. Hier in der dörflichen Abgeschlossenheit vollendete er das Werk, das er in der Stuttgarter Arrestzelle konzipiert hatte.

Dramatische Zeitkritik. Kabale und Liebe (1784). Seiner Umwelt hatte Schiller die Figuren und die Szenen des bürgerlichen Trauerspiels hingestellt. Anders als Lessings Emilia Galotti, in der der Schauplatz in das ferne Italien verlegt wurde, spielt dieses Drama in der deutschen Gegenwart. Es ist die schärfste dramatische Kritik am Absolutismus. Die idealistische Liebe des Präsidentensohnes Ferdinand zur schwärmerischen, kleinbürgerlichen Musikertochter Luise über die Standesschranken hinweg muss tragisch enden, weil sie der Welt der Intrige, Skrupellosigkeit, Mätressenwirtschaft, Ämtnergier nicht standzuhalten vermag. Das fromme,

dem Vater und dem Vatergott ergebene Mädchen ist dem Intrigenspiel ebensowenig gewachsen wie Ferdinand dem Anschlag der Kabale. Erst sterbend erkennen sie die Verruchtheit der Hofwelt. Die Hofkamarilla mit dem Präsidenten wird durch den tragischen Untergang bloßgestellt, die Nemesis triumphiert über den absolutistischen Despotismus. So hatte noch niemand mit scharfem Realismus die korrupten Zustände und die in dem System liegende Skrupellosigkeit, welche die menschlichen Gefühle zerstört, dramatisch erregend gezeichnet. In denselben Jahren entstand Schillers erstes historisches Trauerspiel Die Verschwörung des Fiesco 2 u Genua (1783). Fiesco, der erhabene Verbrecher, bemächtigt sich der Herrschaft Genuas, indem er gegen das regierende Haus Doria mitkonspiriert. Er muss aber schließlich erkennen, dass die usurpierte Macht ihm zum Verhängnis wird. Der junge Schiller, fasziniert von dem amoralischen Fiesco, von der klugen Verstellung, dem Machttrieb und dem Verbrechen, gestaltet hier die politische Welt noch ganz aus der Barockperspektive der „kalten, unfruchtbaren Staatsaktion“.

Schillers Grunderfahrung war, in einer feindseligen, kalten Welt leben zu müssen. Daraus erklären sich seine Spannungen. In ihm lebt noch Luthers Anschauung vom äußeren Weltreich der Gewalt und dem innerlichen Gottesreich. Nicht nach außen war sein Blick gerichtet. Er vermochte die Dinge nicht unbefangen auf sich wirken zu lassen, nicht durch besonnenes Anschauen sich ihrer Eigenart zu vergewissern. „Über jedes was er tat, reflektierte er“ (Goethe). Erst durch Abstraktion und Reflexion bemächtigte er sich der Dinge. So war er der Prototyp des „sentimentalischen“ Dichters, wie er ihn selber in seiner Abhandlung definiert hatte. Keine Kunstgattung war für ihn besser geeignet als das Drama. Seine Theaterleidenschaft entsprang diesem gespaltenen Urerlebnis der Welt und seiner Absicht, seine Zeitgenossen aufzurütteln, zu erschüttern, ihnen die geheimsten Zugänge zur menschlichen Seele aufzuschließen, ihren Willen durch das überzeugende, mitreißende Spiel auf der Bühne zu verändern. „Der Zweck der Tragödie ist: Rührung, ihre Form: Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung“ (Schiller). Schiller sah nicht das Individuell-Einmalige in seiner vielschichtigen Rätselhaftigkeit wie Goethe. Sein Blick war vielmehr auf den Menschen in seiner Stellung innerhalb der staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung gerichtet, auf das verhängnisvolle Verstricktsein, auf die undurchschaubare Abhängigkeit von überpersönlichen Kräften. Da er politisch dachte, den Menschen in seiner institutionalisierten Stellung sah, musste ihn auch die barocke Dramenwelt mit ihren Intrigen und den dem Launenspiel der Fortuna ausgelieferten Menschen stark berühren. Auch seine Vorliebe für große historische Figuren entspricht den barocken Poetikforderungen (s. S. 72). Nur tritt an die Stelle der Constantia und der Fortuna die ausgleichende, gerechtigkeitschaffende Nemesis. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.

Der rhetorische Charakter seiner Dramensprache beruht auf seiner Erfahrung, dass der Mensch in einer abgezirkelten, hierarchisch gegliederten gesellschaftlichen Ordnung lebt und daß das Denken nicht das Individuelle, sondern das Grundsätzliche, Gesetzhafte erfasst. Da er das säkularisierte Predigeramt des Dichters ausübt, muss er sich der Rhetorik und ihrer Darstellungsmittel bedienen. Wer überzeugen, überreden will, muss klar, deutlich und einprägsam sprechen. Daher hat seine Dramensprache den Hang zum Sprichwörtlichen, Sentenzhaften, Leichtfasslichen, Moralisch-Plakathaften. „Er hat sich ein persönliches

Theateridiom erfunden, unverwechselbar nach Tonfall, Gebärde und Melodie, das glanzvollste, rhetorisch-packendste im Deutschen, eine Mischung von Affekt und Reflexion“ (Th. Mann). Das Pathos seiner Sprache ist in seiner Anschauung von der letzten Aufgabe der tragischen Kunst begründet: die moralische Unabhängigkeit des Charakters vom Zustand der Leidenschaft zu vergegenwärtigen, den Triumph der Freiheit des sittlichen Willens noch im Untergang zu zeigen. „Pathos muß sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun, und sich handelnd darstellen könne“ (Schiller). Sein Pathos und seine Rhetorik müssen wir erkennen als „ein ungeheures Gefälle vom Denken zur Welt hin, als die Leidenschaft der Denkkraft selbst, die überzeugen will, ohne die Klarheit zu verlieren, die das Differenzierteste im Einfachen verkörpern will“ (Dürrenmatt).

Mannheim, Leipzig, Dresden. Schiller verließ Bauerbach, nachdem er eine heftige Zuneigung zu Lotte von Wolzogen, der 17jährigen schönen Tochter seiner Gastgeberin, gefasst, aber vergebens auf eine Erwiderung gehofft hatte. Im Juli 1783 ging er nach Mannheim zurück und nahm die ihm von Dalberg angebotene Stellung eines Theaterdichters an. Für ein Gehalt von 300 Gulden hatte er drei Bühnenwerke im Jahr zu schreiben und als Dramaturg zu arbeiten. In der neuen Umgebung stieß sein kühnes Wesen, der offene freie Ton seiner Rede auf Ablehnung und Feindseligkeit. „Tausend kleine Besorgnisse und Kümernisse zerstreuten alle dichterischen Träume und legten Blei an jeden Flug der Begeisterung“ (Schiller). Der Vertrag wurde nach einem Jahr von Dalberg nicht mehr erneuert. Eine Leidenschaft für Charlotte von Kalb, einer schönen, unverständenen Offiziersgattin ergriff ihn. Schulden, Krankheit und Elend ließen ihn den letzten rettenden Strohalm ergreifen, der sich bot: die Einladung Dresdener und Leipziger Verehrer (1785). Der gebildete Konsistorialrat Körner ermöglichte ihm einen fast zweijährigen sorgenfreien Aufenthalt in Leipzig und Dresden. Im Umgang mit seinen neuen Freunden fand Schiller wieder Zeit und Ruhe, seine dichterischen Pläne zu verfolgen. Schon in Bauerbadi und Mannheim hatte er am Don Kariös, Infant von Spanien, gearbeitet. Nun wurde er vollendet.

Die Tragödie der Freiheit (1787) bringt gegenüber den ersten drei Dramen eine deutliche Zäsur: Nathan-'Lektüre, Erfahrungen mit Charlotte von Kalb, der neue Blick auf die Geschichtswelt kommen dieser Freiheitstragödie zugute. Der fünffüßige Jambus, hier von Schiller zum erstenmal verwendet, wird zum Vers seiner klassischen Dramen. Philip II. von Spanien, Herrscher über ein Gewaltreich, absoluter Monarch, beabsichtigt die brutale Unterwerfung der Niederlande. Ihm tritt der Marquis Posa, der Visionär einer künftigen Menschheit, der Kämpfer für die Freiheit, gegenüber. Vom Monarchen fordert er Gedankenfreiheit als Voraussetzung eines würdigen Menschenlebens. Mit dem Unbedingtheitsanspruch des Idealisten opfert er sich für seinen Freund Kariös, der die Königin liebt. Er nimmt die Schuld auf sich, um die Flucht des Kronprinzen nach den Niederlanden zu ermöglichen, „das bedrängte Volk zu retten aus Tyrannenhand“ (Schiller). Der Fluchtplan wird entdeckt. Kariös der Inquisition ausgeliefert. Es herrscht wieder die Friedhofsruhe der Despotie: „Lieber die Verwesung als die Freiheit“, die Devise des Großinquisitors, ist nun auch die des Königs. Zwei Jahre vor Ausbruch der französischen Revolution verkündet Posa Montesquieus Ideen, zeigt die Unbeirrbarkeit des Idealisten, dessen Untergang den Glauben an die Freiheit nicht zerstören kann, der vielmehr durch seine

Opfer weiter wachsen wird, während die knechtische Ordnung nicht lebensfähig ist, da sie die Menschenwürde unterdrückt.

Der Erzähler. Eine Vorliebe Schillers für das Kolportagenhafte, Kriminalistische finden wir in seinen Erzählungen, deren Stoffe er der Zeitgeschichte entnahm. Immer sind es wahre Begebenheiten, die er seinen Geschichten zugrundelegt. Der Verbrecher aus verlorener Ehre (1787) schildert die Entstehung eines Verbrechens aus gesellschaftlichen Vorurteilen und persönlichem Verschulden und die Vernichtung des Einzelnen durch die legistische Ordnung. — Der Zeitroman Der Geisterseher (1786) blieb Fragment. Er behandelt das Schicksal eines deutschen Prinzen in Venedig, der Opfer der raffinierten Machenschaften einer jesuitischen Geheimgesellschaft wird. „Wir besitzen in unserer Sprache kaum einen klügeren, scharfsinnigeren Versuch intellektueller Subtilität, um gewissen Hintergründen jeder politischen Macht nahezukommen“ (Carl J. Burckhardt). Aufbruch nach Weimar. Auf die Dauer wollte Schiller die großzügige Gastfreundschaft Körners nicht in Anspruch nehmen. Es war ihm unerträglich, auf selbstlose Freunde angewiesen zu sein. So brach er 1789 nach Weimar auf. Dort traf er mit Charlotte von Kalb wieder zusammen. Die Freundin führte ihn in die Gesellschaft ein. Wieland und Herder empfingen ihn freundlich, sein älterer Landsmann Wieland ermunterte ihn zu weiteren Arbeiten. Nach einem Besuch seiner einstigen Wohltäterin Frau von Wolzogen in Bauerbach lernte er auf der Rückreise Frau von Lengefeld und ihre beiden Töchter Caroline und Charlotte in Rudolstadt kennen. Bald entstand ein inniges Verhältnis zu Charlotte. Am 22. 2. 1790 heiratete sie Schiller. Welterfahrung durch die Geschichte. Der Umgang mit Körner, noch mehr der mit den weimarischen Großen Herder und Wieland hatte Schiller seine lückenhafte Bildung, seine „Weltlosigkeit“ nur zu sehr zum Bewusstsein gebracht. Immer stärker fühlte er sich zur Geschichte hingezogen, durch deren Studium er seinem Mangel an geistiger Welterfahrung abzuhelfen suchte. Für ihn war die Geschichte die einzige übergreifende Ordnungsmacht, gleichsam eine säkularisierte religiöse Welt, das Bewährungsfeld des Charakters, der Kampfplatz der Ideen. Vornehmlich die revolutionären Zeitalter (Abfall der Niederlande, Gegenreformation) fesselten ihn, in denen die Sache der Freiheit verfochten wurde und große imponierende Charaktere das Handeln bestimmten. Nach eingehenden Quellenstudien schrieb er die Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande (1788), ein stilistisch glänzendes, ganz aufklärerisch-freiheitlich gesinntes Werk. Das Buch wurde beifällig aufgenommen und brachte ihm mit Goethes Unterstützung die unbesoldete Jenaer Geschichtsprofessur. Sodann verfasste er die Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs (1791—93), die seinem Wallensteindrama als Stoffgrundlage diente. Weder nationale noch historische Motive leiteten ihn bei seinen Studien, auch nicht der Staat, der ihm immer Mittel, niemals Selbstzweck war, sondern die Idee der geistigen Freiheit. Durch die intensive Beschäftigung mit der Geschichte wuchs seine Welt- und Menschenkenntnis, und sein ursprünglicher, untrüglicher Sinn für das Politische, Erbteil seiner Erziehungsjahre, schärfte seinen Blick für „das verschlungene Ineinander von Wille, Trieb und Schicksalszwang“. Er sah in die Abgründe, in die der menschliche Charakter geraten konnte, sah die zwielfichtigen Naturen und ihr Handeln im undurchsichtigen Wirkungsfeld der Macht, sah die Massen, die selbstbetrügerisch von ihren Führern das Heil erwarteten, und überblickte sehr pessimistisch den ganzen Machtraum, in dem der sittliche Charakter um seine Selbstverwirklichung kämpft, sein tragisches Scheitern erfährt und sich

das Gericht der Nemesis vollzieht. Während der ersten Jenaer Jahre hatte ihm die rastlose, intensive Schreibtischarbeit so zugesetzt, daß er ernsthaft erkrankte. Eine schwere Lungenentzündung und eine Rippenfelleiterung brachten ihn in Todesgefahr. Nur langsam trat eine Besserung ein. Kuren und Krankheit verschlangen viel Geld. Als sich das Gerücht von seinem Tode verbreitete, kam ihm aus Dänemark unerwartet Hilfe. Einige Verehrer, darunter der Erbprinz Christian Friedrich, hatten von seiner Not gehört und ihm für drei Jahre eine jährliche Ehrengabe von 1000 Talern gewährt. Der ärgsten Sorgen enthoben, begann Schiller sogleich mit dem Studium der kantischen Philosophie. 1792 wurde er vom französischen Nationalkonvent wegen seiner großen Verdienste um die Sache der Freiheit zum Ehrenbürger ernannt. Die große Begeisterung für die Revolution wandelte sich nach der Hinrichtung des Königs in scharfe Ablehnung: „Der große Moment hat ein schwächliches Geschlecht gefunden.“ Das Reich des Schönen. Das Studium Kants (s. S. 120) kam Schiller einer Offenbarung gleich. Er fühlte sich in seinem Denken bestätigt: „Bestimme dich aus dir selbst“, dieser kantische Satz sprach Schillers tiefste Überzeugung aus. Der kategorische Imperativ war ihm zu rigoristisch: als Künstler erschien ihm die „Neigung zur Pflicht, dem Siegel vollendeter Menschheit“ als das höhere Ideal, Schiller hatte sich in mehreren Schriften um eine Klärung ästhetischer Phänomene bemüht, so in dem Essay Über Anmut und Würde (1793), in der Schrift Über das Erhabene (1795). Die wichtigste soziale Ortsbestimmung der Kunst aber hat er in den Briefen Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795) vorgenommen. Sie sind die theoretische Antwort auf die politischen Vorgänge der französischen Revolution. Ausgangspunkt ist die politisch-geistige Situation des modernen Menschen. Spezialisierung und Arbeitsteilung beraubten ihn seiner Einheit und Ganzheit, und der Obrigkeitsstaat entwürdigte ihn zum Objekt. In dieser Lage hat die Kunst eine eminente erzieherische Aufgabe zu leisten: den Zustand der Selbstentzweiung des Menschen zu überwinden und ihn wieder mit sich selber auszusöhnen. Kann „der Mensch dazu bestimmt sein, über irgendeinen Zweck sich selbst zu versäumen? Sollte uns die Natur durch ihre Zwecke eine Vollkommenheit rauben können, welche uns die Vernunft durch die ihrige vorschreibt? Es muss also falsch sein, dass die Ausbildung der einzelnen Kräfte das Opfer ihrer Totalität notwendig macht; oder wenn auch das Gesetz der Natur noch so sehr dahin strebte, so muss es bei uns stehen, diese Totalität in unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wiederherzustellen“ (6. Brief). Dies geschieht durch den Spieltrieb. Was dem Spiel den Spielcharakter verleiht, die Freiheit von allem eindeutig Zweckhaften, die bloße Scheinhaftigkeit, ist im Ästhetischen am vollendetsten realisierbar. Nur wo der Mensch spielt, ist er ganz Mensch. Erst wenn die Kunst diese Aufgabe leistet, hat sie die Grundlagen für den „Staat der Vernunft“ geschaffen.

Die Typen des Dichters. Durch seine Freundschaft mit Goethe sah sich Schiller gezwungen, das Problem der Kunst aber auch vom Künstler her zu stellen und zu sehen. Das geschieht in der großen Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung (1795). An Hand der von ihm entworfenen Dichtertypologie wird sich Schiller seiner durch Goethe herausgeforderten Eigenart bewusst. Schiller unterscheidet zwei Typen: den naiven und den sentimentalischen Dichter. Der naive empfindet natürlich, fühlt eins mit der Natur, schafft unbewusst; der sentimentalische dagegen ist sich des Verlusts der Einheit mit der Natur bewusst, er reflektiert, er empfindet das Natürliche. Seine Sehnsucht geht dahin, den durch die

Arbeitsteilung aufgerissenen Zwiespalt wieder zu schließen. Schiller sieht sehr scharf die möglichen Gestaltungsweisen des sentimentalischen Dichters. Es gibt für ihn drei Wege, den durch den Zwiespalt hervorgerufenen Kontrast zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen Idee und Ersdieinung dichterisch zu formen: Die satirische Dichtung tadelt einen dem Ideal nicht entsprechenden Zustand, die elegische ersehnt sentimentalisch das Ideal, die idyllische stellt das Ideal als verwirklicht dar. Satirische Empörung, elegische Wehmut und idyllische Resignation sind die vorherrschenden Grundstimmungen, aus denen heraus der moderne Dichter den Zwiespalt zu überwinden trachtet. Durch diese Typologie und den Aufweis der verschiedenen Gestaltungsweisen des sentimentalischen Dichters rechtfertigte Schiller sein eigenes Schaffen, das er dem Werke des genialen Freundes, der so viel vom „naiven“ Künstler besaß, als ebenbürtig gegenüberstellte. Worauf Schiller rechnete, war eine „zweite Naivität und Unbewusstheit“, worauf er hoffte, war das Wunder der „wiedergeborenen Unbefangenheit“ (Th. Mann; vgl. Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater).

Die Prosa seiner theoretischen Arbeiten ist von höchster Vollendung. Glasklar ist seine Sprache, voll scharfer Antithesen, Chiasmen, Anaphern und rhetorischer Fragen; der Satzbau ist von großer Geschmeidigkeit und Rhythmik. Schiller hat die Rhetorik in seine ästhetisch-philosophische Kunstprosa mit hineingenommen, sie dadurch aufgelockert und verlebendigt.

Freundschaft mit Goethe. Die Jahre der Spekulation und des Geschichtsstudiums hatten seinen Horizont erweitert, ihm die geistige Souveränität und eine große Klarheit seines künstlerischen Wollens gebracht und bewirkt, dass er erhöhte Anforderungen an sich selber stellte. Aber die Rückkehr zur dichterischen Arbeit führte erst die Begegnung mit Goethe herbei. 1794 trafen sie sich zum erstenmal länger in Jena. Die dann bewusst gewollte und geplante Werbung des Jüngeren um die Gunst des Älteren, schon um Goethes Mitarbeit an der beabsichtigten Zeitschrift Die Horen zu sichern, war erfolgreich. Die große, auf polarer Spannung beruhende Freundschaft der beiden Dichter, deren Folge eine starke gegenseitige Steigerung der Produktivität war, dauerte bis zum Tode Schillers. Alle größeren Werke der beiden, die bis dahin entstanden, sind ohne die Hinweise, Ermunterungen des Freundes schwerlich denkbar (s. S. 130).

Schillers Lyrik. Schillers Wesen war die neue Erlebnislyrik Goethescher Prägung nicht gemäß. Seine Lyrik ist vielmehr Ergebnis der Reflexion und Phantasie und beruht auf einem enthusiastischen Gefühl für große Themen und Ideen, darin Klopstock verwandt. Freude, Liebe, reines Naturgefühl schienen ihm nicht würdig genug. Seine Themen waren Gott und Welt, Kunst und Wirklichkeit, Mensch und Kultur. Sie waren Gegenstand seines reflektierenden Geistes. „Ideelles lyrisch zu empfinden“ (von Wiese), ist seine eigentliche Grundhaltung. Der höchste Wert eines Gedichts sei, so meinte er, „der rein vollendete Ausdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten vollendeten Geistes“. So ist seine Lyrik nicht Gefühlsausprache, sondern hohe Lehrdichtung. Da er nicht persönliche Erlebnisse ausformte, nicht die selbsterlebte Wirklichkeit in Bildern verdichtete, sondern sich allgemeinen Themen des sittlichen und kulturellen Bereichs zuwandte, musste er versuchen, „die Ideale zu realisieren“, seine Ideen auf die Bilderebene zu transponieren. Dazu bedurfte er der Bilder, die nicht die einmalige Situation in ihrer Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit symbolisieren, sondern Vorstellungen, die weitgehend von individuellen Zügen gereinigt

sind, Bilder, wie sie die Phantasie hervorbringt, entstofflicht und doch anschaulich. Sie fand er vornehmlich in der Bilderwelt der antiken Mythologien und der Geschichte. Wo es ihm gelingt, Anschauung und Abstraktion in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen, die Reflexion ganz durch transparente Bilder zu vertilgen, entstehen oft bezaubernde Verse.

Seine dichterische Phantasie drängte schon durch die Themenwahl zum Gesang, dessen längere Zeilen und umfanglicheren Strophen seiner reflektierenden Schaffensweise entgegenkamen. Bevorzugt bediente er sich jambischer und trochäischer Versmaße, des Hexameters, der in seinen Versen zum reinsten unserer Sprache wurde, sowie der Distichen. Im Hymnus An die Freude (s. Beethovens Neunte) dichtete er das Lied der chiliastischen Hoffnung der einen Menschheit. Hymnisch ist der Ton in der sentimentalischen Elegie Die Götter Griechenlands, in der er die ideale versunkene griechische Welt der entgötterten Gegenwart entgegenstellt. Der Spaziergang zeigt die Geschichtlichkeit des Menschen und ist eine Klage über die zerstörte Kultur. Nänie ist das Klagelied über den Untergang des Schönen („Da weinen die Götter, / es weinen die Göttinnen alle / dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt“). Das Glück feiert hymnisch die Verdienstlosigkeit des Vollendeten, es ist nach Th. Mann das „Liebeslied des Geistes“ par excellence:

Das Glückliche siehst du nicht, das Schöne nicht werden. Fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor dir.

Das Lied von der Glocke singt den großen Lobpreis der Bürgerlichkeit. Schiller liebte die Spruchdichtung, das Rätsel, die parabolische Erzählung (Das verschleierte Bild zu Sais). Eine besondere Form der parabolischen Erzählung sind seine Balladen. Sie haben oft die dramatische Form einer Kurzgeschichte, sind architektonisch klar, mitunter virtuos und dialektisch aufgebaut und verkörpern vielfach eine zum Tribunal gewordene geistige Wirklichkeit. Im Taucher waltet die Hybris, in den Kranichen des Ibykus die Vergeltung, im Ring des Polykrates der Neid der Götter, in Die Bürgschaft die Macht der Freundestreue.

Macht und Verhängnis. Mit der Trilogie Wallenstein (1799) erreicht Schiller seine klassische Meisterschaft. Es ist die erste große Geschichtstragödie unserer Literatur. In den Jahren, da der Dichter die historischen Stoffmassen „poetisch organisierte“, unternahm der große Usurpator Napoleon seine Feldzüge. In der Figur des böhmischen Feldherrn erkannte sich der Korse selber wieder. Wallensteins Lager, das Vorspiel, ist eine eindrucksvolle politische Exposition des Dramas. Die Grundlagen seiner Macht, das Heer, („Sein Lager erklärt sein Verbrechen“) wird in dem bedeutungsvollen Augenblick gezeigt, da der Befehl zu seiner Teilung das Lager erreicht. In der drastischen Schilderung der Lagerwelt und ihrer bunten Typen ist knisternde Spannung und etwas von den kommenden Gegensätzen spürbar; der Heerführer ist allenthalben unsichtbar gegenwärtig. Die Piccolomini entfalten das Netzwerk von Verschwörung und Intrige, das gesamte politische Kräftespiel um Wallenstein beginnt. Octavio Piccolomini, Freund des Böhmens und Vertrauter des Kaisers, „Karrist der Gesetzlichkeit“ (Th. Mann), gelingt es, das Ränkespiel Wallensteins, den Plan zur Rebellion und des Übertritts zu den Schweden, zu durchkreuzen. Inmitten der Welt der politischen Masken und des erbarmungslosen Machtkampfes ist Max Piccolomini, der Bewunderer des Feldherrn, sein eigentlicher Gegenspieler. Seine Liebe zu Wallensteins Tochter Thekla steht

jenseits der Machtwelt. Für dieses Paar ist in dieser Welt des Verrats kein Platz. Der in der Schlacht fallende Max ist Symbol des Glaubens an die Unbedingtheit der Idee. Wallensteins Tod enthüllt nur die letzten Konsequenzen. Der zögernde, der Astrologie ergebene Wallenstein verfängt sich immer mehr in seinem eigenen Handeln und wird zum Mitvollzieher seines eigenen Schicksals. Es ist eine tragische Ironie, dass sich die Freunde als Verräter entpuppen, die Doppelbödigkeit das letzte Vertrauen zerstört. Nach seiner Ermordung in Eger wird Octavio zu seinem Nachfolger bestimmt. Th. Mann: „Wie vieles umfasst diese Dichtung an Tragik intim menschlichen und groß geschichtlichen Stils! In der Tat ist in den Wallenstein die ganze Epoche der Religionskriege hineingedichtet und -gedrängt; es hat europäische Optik, universelle Übersicht, wie das Denken, die Entwürfe seines Helden sie besaßen.“

Schillers letzte Jahre in Weimar. In den wenigen ihm noch verbliebenen Lebensjahren arbeitete Schiller unermüdlich, um seiner fortschreitenden Krankheit noch das Werk abzutrotzen und „das Erhaltungswürdige aus dem Brande zu retten“, 1800 war er nach Weimar gezogen, um sich durch „die sinnliche Gegenwart des Theaters“ anregen zu lassen. Er selber bearbeitete für das Hoftheater Shakespeares Macbeth, Racines Phädra, Lessings Nathan, schrieb unter Aufbietung aller seiner Kräfte noch vier Dramen und hinterließ neben vielen Entwürfen das großartige Demetriusfragment, Maria Stuart (1800), Im Mittelpunkt dieses Läuterungsdramas steht die Figur der schottischen Königin Maria Stuart, deren Schicksalsweg Schiller mit Hilfe der „Euripideischen Methode“ darstellen wollte. Das hieß nicht dramatische Entfaltung des tragischen Vorgangs durch fortschreitende Handlung, sondern Darstellung des tragischen Zustands, Racine und Euripides waren die Vorbilder, Die Königin, ganz Frau, handelt aus ihrer Weiblichkeit heraus, selbst ihre Verbrechen sind noch daraus erklärbar. Alle Versuche, die von ihren Freunden unternommen werden, um sie zu retten, beschleunigen nur ihr Ende, Die Unterredung mit ihrer Erzfeindin Elisabeth bringt die Peripetie, Nun weiß Maria Stuart, dass es keine Hoffnung mehr für sie gibt, sie wird sich des eigenen Schicksals in seiner Ausweglosigkeit bewusst und nimmt den Tod als Sühne für ihre Verfehlungen auf sich. Sie überwindet sich selbst, zum Erhabenen entschlossen. — Die Sprache des Dramas ist voller Lyrismen, spielerisch, weich. Rasch folgt Die Jungfrau von Orleans (1801), die romantische Tragödie. Am Stoff aus der französischen Geschichte fesselt Schiller das Schicksal des einfachen Hirtenmädchens, das berufen ist, sein Land aus den Händen der Engländer zu befreien. Der tragische Konflikt spielt sich im Innern der Heldin ab. Sie ist die Heilige, die in der geschichtlichen Welt einen Auftrag zu erfüllen hat. Durch die Liebe zu ihrem Feind, dem Engländer Lionel, gerät sie in einen tragischen Konflikt. Die Gefahr der Untreue gegenüber ihrer Berufung überwindet sie durch ihren Tod, Sehr stark ist Schillers eigenes Schicksal, „Weihe und Qual“ eines Berufenen, in dem meisterhaft aufgebauten, straff gegliederten Drama spürbar. Die Braut von Messina (1803) zeigt Schillers Versuch, die Sophokleische Schicksalstragödie von König Ödipus der eigenen Dramatik nutzbar zu machen. In dieser Familientragödie verlieben sich die beiden verfeindeten Brüder Don Cesare und Don Manuel in dasselbe Mädchen. Aus Eifersucht erdolcht Don Cesare seinen Bruder. Erst nach der Tat erkennt er in der Geliebten seine Schwester; da tötet er sich zur Sühne für seine Verbrechen. Schicksal und Chor, die beiden antiken Stilelemente, werden eingeführt. Die Sprache, die des Chores zumal, ist voll tiefsinniger Bilder, sie erreicht hier die

größte klassizistische Verfeinerung und Typisierung, alles Prosaische ist getilgt. Das letzte Drama, das Schiller noch vollendete, war das wirksamste und zugkräftigste. Das Thema durfte eines regen Interesses sicher sein, jetzt da „von der schweizerischen Freiheit desto mehr die Rede ist, weil sie aus der Welt verschwunden ist“ (Schiller). Napoleon hatte die Schweizer Eidgenossenschaft besetzt und die helvetische Republik ausgerufen; im Erscheinungsjahr des Teil wurde er in Paris zum Kaiser gekrönt.

Volk und Freiheit. Schiller wandte sich in dem Drama Wilhelm Tell (1804) ab von den Figuren der Könige, Fürstinnen, Feldherrn, und zum ersten mal wird ein Volk zur Hauptgestalt eines Dramas. Die historische Sage aus dem 13. Jh. wird zum Vorwurf für die Gestaltung des Freiheitsproblems. Tell, der Vertreter des altgewohnten ewigen Rechts, gerät, weil er einem Landsmann hilft, mit dem Vogt Geßler in Konflikt. Hinter dem Einzelschicksal steht das tiefere Problem: die Unterwerfung der Kantone unter die Herrschaft des Einheitsstaates. Geßler sucht, durch Furcht und brutale Gewalt das Volk niederzuhalten. Das Volk antwortet mit dem Rütlichswur, in dem sich die Kantone als Staat konstituieren. Teils Verfolgung führt zur Apfelschusszene, anschließend zu seiner Flucht und der Tötung Geßlers. Der Tod des Tyrannen ist das Signal zum Aufstand des Schweizer Volkes gegen die Habsburger. Montesquieus und Rousseaus Ideen stehen hinter der Gestaltung des Schweizer Schicksals.

Das Drama lässt schon etwas von den kommenden Freiheitskriegen ahnen. Der Tell wurde zum Freiheitsdrama schlechthin. Überall, wo die Freiheit des Volkes unterdrückt wurde, war seine Aufführung verboten.

Schein und Sein. Innerhalb von sechs Wochen hatte er den Tell unter dauernden Schmerzen niedergeschrieben. Die Bauchfellentzündung, an der er schon seit zehn Jahren litt, wurde schlimmer; die Kolikanfälle häuften sich. Im vollen Bewusstsein der noch verbleibenden kurzen Lebensfrist arbeitete er unermüdlich. Da ereilte ihn der Tod am 5. Mai 1805 über der Arbeit an dem Drama, das sein größtes und bedeutendstes werden sollte und dessen Fragment ahnen lässt, welchen Weg Schiller weiter eingeschlagen hätte: Demetrius oder die Bluthochzeit von Moskau (1805). In den wenigen entworfenen Szenen wird die Tragik in der Figur des Demetrius selber offenbar. Er, der kraft seines eigenen Glaubens zutiefst davon überzeugt ist, der wahre russische Thronprätendent zu sein, und aus dieser innersten Überzeugung und durch ihre Ausstrahlungskraft das polnische Volk für seine Pläne gewinnt, muss im entscheidenden Augenblick seines Kampfes um den Thron erkennen, dass er von Verschwörern missbraucht, einem Trug zum Opfer gefallen ist. Über der Leiche des Boten der ganzen Wahrheit verzweifelt er: „Du hast mir das Herz meines Lebens durchbohrt, du hast mir den Glauben an mich selbst entrissen — Fahr hin Mut und Hoffnung! Fahr hin du frohe Zuversicht zu mir selbst! Freude! Vertrauen und Glaube! — In einer Lüge bin ich gefangen, zerfallen bin ich mit mir selbst! Ich bin ein Feind der Menschen, ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig!“ Trotz der Erkenntnis der Wahrheit hält er an der Maske der Lüge fest, um das Volk, das an ihn glaubt, weil er an sich glaubt, zu führen. Aber dieser Entschluss besiegelt nur seinen Untergang. An einem nunmehr den äußeren Schein benutzenden Herrscher vermögen die Untertanen nicht mehr festzuhalten. Die Tragik entspringt nicht der Undurchschaubarkeit der Welt, dem Intrigen- und Maskenspiel, sondern spielt sich in

tragischer Dialektik im Innern des Menschen ab. Der Spaltung von subjektivem Sein und objektivem Schein entspringt die Tragik. Der menschliche Geist schafft aus sich selber heraus eine Realität, der er dann zum Opfer fällt. Es ist die „Tragik des Idealismus“ (Szondi), mit der noch Hebbel ringen muss. Das eigene Bewusstsein hat Demetrius in die verhängnisvolle Situation mit hineingetrieben, und diese Falschheit von Sein und Schein durchschaut er erst im Augenblick, als er Opfer der eigenen Absichten geworden ist.

Schillers Einfluss auf die deutsche Literatur in den letzten 150 Jahren beruht vor allem auf seinem starken politischen Sinn, auf der Theaterwirksamkeit seiner Dramen, auf dem Idealismus der Freiheit und seinem Pathos der Selbstbestimmung, das von den Freiheitskriegern von 1815 und vom liberalen Bürgertum der ersten Hälfte des 19. Jhs als dichterischer Ausdruck ihrer politischen Absichten gedeutet wurde. 1859 erreichte seine Popularität ihren Höhepunkt. Er war damals der Abgott des nationalen Bürgertums, sein Bild wurde mystifiziert und kanonisiert (Schillerdenkmäler). Freilich war es der tendenziös missbrauchte Schiller, und von der Plünderung seines Werks erzählt die Geschichte bis in unsere Tage: Die Habsburger verboten den Teil, ebenso die Nazis, ließen aber das Lied von der Glocke und die Balladen lernen; die Russen führten das Freiheitsdrama 1942 im bedrohten Moskau auf. Die Entwicklung des deutschen Dramas im 19. Jh. ist ohne sein Werk nicht denkbar. Doch die Geschichte, die er dem Theater zugeführt hatte, wurde jetzt anders gesehen. Das Jahrhundert sah sich aufs schärfste mit den neuen mächtig herandrängenden Kräften der Wirtschaft und Industrie, mit den Problemen der industriellen Revolution konfrontiert. Der Glaube an die Freiheit des autonomen sittlichen Bewusstseins war bald geschwunden, und im Leben wurde nicht mehr der moralische Sieg der Scheiternden gesehen, sondern es selbst als tragisch gespalten erlebt. Kleist, Grabbe, Büchner, Hebbel, die Expressionisten Toller und Unruh sind von ihm beeinflusst. Die Dramatiker der ersten Dezennien des 19. Jhs vermochten mit dem Schillerschen Idealismus nicht mehr viel anzufangen, mit „Idealdichtern, die fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen aus Fleisch und Blut gegeben haben“ (Büchner). Trotzdem hat das Schillersche Werk an Aktualität nichts eingebüßt. Andere Aspekte treten schärfer hervor: die kunsttheoretischen Abhandlungen, die meisterhafte Kunstprosa, die Kulturkritik. „Der Gegenstand seines Denkens war die Kunst und die Natur, der Geist und das Leben, das Ideal und das Gemeine, doch flüchtete er nicht in die Ideenwelt. Er grenzte ab und hielt aus. Er faßte die Freiheit strenger als die andern, doch nicht einem System, sondern dem Leben zuliebe, er setzte Spannungen, um Funken zu erzeugen, er erhöhte den Menschen, weil er ihn mehr als das Allgemeine, mehr als den Staat liebte“ (Dürrenmatt). Es ging Schiller, wie Th. Mann urteilt, „um die Arbeit am Geiste der Nation, ihrer Moral und Bildung, ihrer seelischen Freiheit, ihrem intellektuellen Niveau ..., um die rettende Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst“.

Quellen:

Snegova E. I. Limova S. V.: Deutsche Literatur. Lehrwerk. Sankt Petersburg, 2010.

Friedrich G. Hoffmann und Herbert Rösch: Grundlagen, Stile, Gestalten. der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. Vierte, verbesserte Auflage. Frankfurt a. M., 1970.

Dietrich Scheerer: Mittelalter. Literatur und Epoche. Freiburg, Basel, Wien, 1983.