

**UNIVERSITATEA „ȘTEFAN CEL MARE” din SUCEAVA
FACULTATEA DE LITERE ȘI ȘTIINȚE ALE COMUNICĂRII
DEPARTAMENTUL PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ
SPECIALIZAREA: Română-Germană**

Istoria literaturii germane

ANUL I

Lector univ. dr. Raluca DIMIAN

Thematik

I. Die althochdeutsche Literatur des Frühmittelalters

1.1. Heroische Dichtung

1.2. Zaubersprüche und Segensformeln

II. Die mittelhochdeutsche Literatur des Hochmittelalters

II. Die höfisch-ritterliche Dichtung

II.1. Die höfische Epik

II.2. Höfische Lyrik

II.3. Heldenepik: Das Nibelungenlied

III. Das Zeitalter des Humanismus und der Reformation

- Johannes von Tepl
- Sebastian Brant
- Martin Luther

IV. Das Zeitalter des Barock

IV.1. Die Lyrik

Martin Opitz

Paul Fleming

Andreas Gryphius

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau

Angelus Silesius

IV.2. Das Drama

IV.3. Der Roman

V. Die Aufklärung

Friedrich Gottlieb Klopstock

Christoph Martin Wieland

Gotthold Ephraim Lessing

VI. Sturm und Drang

Friedrich Maximilian Klinger

Jakob Michael Reinhold Lenz

Heinrich Leopold Wagner

J.W. von Goethe

**EINFÜHRUNG IN DIE DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE VON
DEN ANFANGEN BIS ZUR GEGENWART: VON DEN ANFANGEN
BIS ZU DER DT. KLASSIK UND ROMANTIK**

I. DIE AHD. LITERATUR DES FRÜHMITTELALTERS

Der Begriff „Literatur“ (< lat. *littera* „Buchstabe“) verweist auf das Medium der Schrift. Und in der Tat wird ja in der Neuzeit Literatur vornehmlich geschrieben und gelesen, während im Mittelalter die gesprochene Sprache, das *Singen und Sagen* und Hören, „noch einen ungleich höheren Stellenwert hatte. So hoch jedoch der Anteil der Mündlichkeit an der Existenz und Aktualisierung gerade auch der volkssprachlichen Literatur war, diese wäre ohne schriftliche Fixierung heute unbekannt. Die; Schriftlichkeit geht zurück auf die Christianisierung der germanischen Stämme, die vorher keine Gebrauchsschrift kannten -.die Runen dienten primär als Kultzeichen.

Am eigentlichen Beginn der deutschen Literaturgeschichte .steht die Begegnung der deutschen Sprache mit der lateinischen Sprache und Schrift; denn die geistliche Dichtung dient einem Missionsauftrag, und der christliche Glaube beruht auf schriftlicher. Offenbarung. Die deutsche Sprache und Literatur hat sich nicht nahtlos aus der Sprache und Literatur der germanischen Stämme entwickelt, sondern sie beginnt im 8. Jhd. beinahe „aus dem Nichts heraus“ (de Boor).

Die Geschichte der deutschen Literatur beginnt in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts mit den ersten, in den Sprachen der späteren deutschen Volksstämme 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 die Zeiten überdauernde Pergament. Die alte germanische Dichtung wurde nämlich mündlich vorgetragen und mündlich auch an die nachfolgenden Generationen weitergegeben. Diese Art der Verbreitung und Überlieferung musste jedoch versagen, sobald sich die Voraussetzungen solcher Dichtung und die Formen des gesellschaftlichen Lebens so veränderten, dass eine Verbreitung und Weitergabe an die Nachfahren nicht mehr möglich waren, oder dass das Interesse an den herkömmlichen Dichtungs- und Erzählweisen allmählich erlosch.

Während und nach der Völkerwanderung bahnten sich solche Veränderungen an. Die Auflösung der urgesellschaftlichen Verhältnisse, Umstellungen in der Wirtschafts- und Lebensweise, besonders aber die Einführung des Christentums bei den germanischen Stämmen, bewirkten einen tiefgreifenden Wandel in der Denkart der Menschen, und so begann der Überlieferungsstrom der alten, als „heidnisch“ verdammten Dichtung zu versiegen.

Dass es eine reiche, vielgestaltige germanisch-heidnische Dichtung gegeben hat, bezeugen verschiedene römische Schriftsteller, die zum Teil Zeitgenossen der germanischen Völkerschaften waren.

Die ältesten Zeugnisse des deutschen Schrifttums haben mit Dichtung wenig gemein. Sie sind Produkte einer ersten literarischen Betätigung in den deutschen Klöstern, die in engster Verbindung mit deren kirchlichen Aufgaben stehen. Es waren zunächst nur Versuche, die althochdeutsche Sprache schriftfähig zu machen.

Am Anfang der deutschen Literatur stehen zwei Wörterbücher. Beide sind Übersetzungen von spätantiken Wörterbüchern, die zur besseren Beherrschung des deutschen Wortschatzes dienen sollten. *Abrogans* heißt das eine Wörterbuch nach seinem ersten lateinischen Stichwort: *Abrogans*, ahd. *aotmot*, nhd. *Demut*. Es ist eine, spätlateinische Sammlung von bedeutungsgleichen Wörtern (Synonymen), die aus italienischen Klöstern nach dem bayrischen Freising kam und dort zwischen 764 und 783 ins Deutsche übersetzt wurde.

Das zweite Wörterbuch wurde um 775 in Fulda aus einer lateinisch-griechischen Fassung ins Deutsche übersetzt.

Diese Wörterbücher lebten über Jahrhunderte als Gegenstand gelehrter philologischer Arbeiten fort. Sie wurden immer wieder abgeschrieben, umgearbeitet, gekürzt und später sogar der neueren deutschen Sprache angeglichen.

Gleichzeitig mit den Wörterbüchern entwickelte sich eine umfangreiche Glossenliteratur. In die Texte der antiken Schriftsteller, die in den Klöstern studiert wurden, schrieb man entweder zwischen die Zeilen (Interlinearglossen), zwischen die einzelnen Wörter (Textglossen) oder an den Rand (Marginalglossen) die deutschen Vokabeln für unbekannte lateinische Wörter. Solche Glossen wurden in vielen Klöstern hergestellt, aus den Handschriften anderer Klöster abgeschrieben und selbst wieder zur Abschrift weiter verliehen.

Aus solchen Glossierungen gingen auch die ersten Versuche hervor, zusammenhängende Texte zu übersetzen. Es entstanden die sogenannten Interlinearversionen. Das sind frühe, meistens nur im Verein mit dem Urtext verständliche Übersetzungen, in denen das fremdsprachliche Original Wort für Wort ins Deutsche übertragen wurde.

Die gelehrte Beschäftigung mit antiken Schriftstellern und mit christlicher Literatur war aber nur eine Seite der Bemühungen in den Klöstern. Daneben erwuchsen aus der

Missionstätigkeit Aufgaben, die ihren Niederschlag in einer verbreiteten kirchlichen Gebrauchsprosa fanden. So wurden das Vaterunser, Beichtformeln, Taufgelöbnisse, Glaubensbekenntnisse und Predigttexte schriftlich fixiert.

Aus der zahlreichen, mitunter primitiven, sprachlich noch sehr mangelhaften deutschen Gebrauchsprosa ragen der Traktat des Bischofs Isidor von Sevilla. (*De fide catholica contra Judeos* 790-800); und die Monseer Fragmente (Bruchstücke des Matthäus-Evangeliums) wegen ihrer gelungenen Übersetzung ins Deutsche hervor.

Neben dieser kirchlich-religiösen Prosa des täglichen Gebrauchs steht die weltliche Gebrauchsprosa, die vorwiegend juristischen Inhalt hat. Im Unterschied zur bisherigen mündlichen Überlieferung des Rechts strebte man jetzt an, rechtliche Abmachungen und Festlegungen aufzuschreiben, um sie originalgetreu für spätere Zeiten aufzubewahren. So gelangten neben den ersten Urkunden aus dem 8. Jhd. über Grenzziehungen auch Bruchstücke der alten *Lex Salica* auf das Pergament. Sie enthalten Rechtsgrundsätze, die bei der Vorladung vor Gericht galten, und eine Aufzählung der Strafmaße für Viehdiebstähle. Es ist der erste Versuch, eine eigene deutsche Rechtssprache zu schaffen, aber er blieb - von den *Straßburger Eiden* (842) und dem Trierer *Capitulare* (10. Jhd.) abgesehen - für Jahrhunderte der einzige.

Die Anfänge dieser deutschen Literatur gehen nicht allein auf das Bildungsstreben, in dieser Zeit, gleichsam auf spontane Anlässe, zurück, sie sind auch nicht nur dem Tätigkeitstrieb dieses oder jenes Mönches zu verdanken; dazu verraten die literarischen Unternehmungen eine zu planvolle Einheitlichkeit. Sie sind zu einem guten Teil nach bestimmten Grundsätzen angeregt, gelenkt und gefördert. An ihrer Ausrichtung war ein Kreis von bedeutenden Gelehrten der damaligen Zeit beteiligt. Dass Karl der Große, der König des fränkischen Reiches, bei diesen Anregungen und bei der Lenkung führend tätig war, scheint gewiss. Als Oberhaupt des im Jahre 800 erneuerten weströmischen Kaiserreiches musste er großes Interesse daran haben, seinen theokratischen Staat, der durch viele Eroberungen bedeutend erweitert worden war, in jeder Weise zu festigen. Dazu konnte die Literatur auf ideologischem Gebiet beitragen. Aber auch von der wachsenden Kultur des Reiches konnte sie zeugen und damit beweisen, dass das Frankenreich der antiken gebildeten Welt allmählich etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen hatte. So berief Karl fähige Gelehrte in sein Land und gründete eine Hofakademie. An die Spitze seiner Hohen Schule in Tours stellte er den Angelsachsen Alkuin, einen der besten Köpfe jener Zeit. Karl veranlasste auch die Übersetzung der damals mustergültigen Ordensregel der Benediktinerklöster (Benediktinerregel) und regte noch manche andere literarische Arbeit an, darunter wahrscheinlich sogar eine Sammlung alter heidnischer Heldenlieder, deren Anfänge aber sein Sohn und Nachfolger, Ludwig, wieder vernichten ließ.

I.1. Heroische Dichtung

Germanische Heldendichtung ist in der Frühzeit der Schriftüberlieferung - in England seit dem 8. Jhd., auf dem Kontinent seit dem 9. Jhd. - nur in wenigen Einzelfällen aufgezeichnet worden. Strenggenommen sind nur 4 Texte überliefert: die altenglischen Gedichte „Finnsburglied“, „Beowulf-“ und „Waldere“ und das langobardisch-althochdeutsche „Hildebrandslied“. Die Existenz einer liedhaften germanischen Heldendichtung dagegen ist seit Tacitus vielfach bezeugt. Von der offenbar reichen Tradition einer "oral poetry" ist im engeren Umkreis der deutschen Literatur nur das „Hildebrandslied“ überliefert.

Das „Hildebrandslied“ hat, wie alle Heldendichtung, seine Wurzeln in der Geschichte, wie sie in sagenhafter Umdeutung den späteren Generationen im Gedächtnis bleibt, bewusst verändert im Interesse der jeweiligen Überlieferungsträger, märchenhaft verklärt oder mythisch überhöht, nicht aber das historische Faktum treu bewahrend. Der Vater-Sohn-Kampf zwischen Hildebrand und Hadubrand ist auf kein bestimmtes geschichtliches Ereignis zurückzuführen, die den Konflikt konstituierende Situation beruht jedoch auf faktischen historischen Konstellationen. Vorausgesetzt ist eine in den Grundzügen ausgebildete Dietrichsage, der Hildebrand- als treuer Begleiter Dietrichs zugehört, in ihr sind die historischen Vorgänge bereits umgedeutet. Theoderich der Große, Führer der Ostgoten, fiel im Jahre 489 in Italien ein und besiegte Odoaker, den Nachfolger des letzten weströmischen Kaisers. Die darauf verabredete gemeinsame Herrschaft über Italien fand ihr schnelles Ende mit der eigenhändigen Ermordung Odoakers durch Theoderich. Verständlicherweise wird der gewalttätige Vertragsbruch schon von den kaisertreuen Historiographen umgedeutet als Racheakt und Vorbeugung gegen die zu erwartende Untreue des Ermordeten, der seinerseits zum Schuldigen gemacht wird. Die Heldendichtung hat diese Rechtfertigung aufgenommen und verbreitet. Dietrich (Theoderich) ist vor dem Tyrannen Odoaker geflohen und macht sich nach dreißigjährigem Exil am Hunnenhof auf, sein Reich zurückzuerobern; sein Sieg bei Bern (Verona) gibt ihm den Beinamen, den er noch in der mhd. Heldendichtung trägt, die u. a. auch die große Entscheidungsschlacht bei Raben (Ravenna) zum Thema macht.

Im „Hildebrandslied“ werden neben den beiden Protagonisten Hildebrand und Hadubrand *Otacher* (v. 18), *Theotrich* (v. 19, 23, 26) und der Herr der Hunnen, *Huneo truhtin* (v. 35) genannt, in dem man Attila/ Etzel erkennt. Im übrigen bleibt die Situation unklar. Zwischen zwei Heeren treffen Vater und Sohn, Hildebrand und Hadubrand, aufeinander. Auf die Frage des Älteren nach der Herkunft des Gegners nennt Hadubrand seinen Namen und den seines Vaters, der ohne Frau und Kind mit Dietrich vor dem Hass Odoakers nach Osten geflohen sei.

Hildebrand gibt sich als Verwandter zu erkennen und bietet Hadubrand Geschenke, Goldreifen des Hunnenherrschers, zur Versöhnung. Hadubrand weist die Gabe als vermeintliche List zurück. Er wisse, dass Hildebrand tot sei. Hildebrand ruft Gott an und beklagt sein Schicksal: „>Wehe, waltender Gott<, sprach Hildebrand, >ein schlimmes Schicksal nimmt seinen Lauf!<“. Dreißig Jahre habe er im Exil verbracht, immer tapfer gekämpft und solle nun den Sohn töten oder durch ihn den Tod erleiden. Aber auszuweichen wäre feige. Der Kampf entbrennt, die Splitter fliegen. Damit bricht die Aufzeichnung ab.

Den tragischen Ausgang, die Tötung des Sohnes durch den Vater, erschließt man aus einem „Sterbelied Hildebrands“ aus einer altnordischen Saga. Daneben oder als jüngere Umdeutung mag es auch den versöhnlichen Schluss gegeben haben, wie er schon im 13. Jhd. oder im „Jüngeren Hildebrandslied“ aus dem 15. Jhd. bekannt ist.

Das vielbeschworene heroische Ethos des „Hildebrandsliedes“ -Selbstbehauptung in unbedingter Kampfes- und . Todesbereitschaft, . trotziges Bestehen eines tragischen Konflikts und der Glaube an die Unausweichlichkeit des Verhängnisses - scheint .bestätigt zu werden durch die archaische Form des Gedichts. Der Sänger setzt ein mit der altepischen Formel „Ich hörte berichten“, tritt aber nach Art des Rhapsoden ganz hinter dem erzählten Vorgang zurück, urteilt nicht und kennt auch keine Anteilnahme. Die direkte Rede der Kontrahenten überwiegt den epischen Bericht. Der Konflikt zwischen Sippenbindung und Kriegerethos ist unauflöslich. Das Verhängnis spielt mit den Menschen. Eine aristokratische Kriegermoral fordert das strukturell in ihr angelegte Opfer, und das Opfer findet seinen Lohn wiederum im Gedächtnis der Lebenden, im Nachruhm des Heroen, im Heldenlied.

1.2. Zaubersprüche und Segensformeln

Die altnordische Liedersammlung *Havamal* (*Die Sprüche des Hohen*, nämlich Odins) enthält als letzten Teil achtzehn Zaubersprüche. Dabei handelt es sich um magische Praktiken wie das Heilen von Wunden und Lindern von Schmerzen, das Unschädlichmachen feindlicher Waffen, das Lösen von Fesseln, die Besänftigung der Gewalt des Windes, des Meeres und des Feuers, die Abwehr feindlichen Zaubers, 'Beschwichtigung des Hasses, Erzwingen der Gegenliebe, ja sogar- die Wiederbelebung eines Gehenkten. Den Wortlaut der entsprechenden Zauberformeln jedoch erfahren wir nicht. Das ist im Falle solchen Geheimwissens auch nicht verwunderlich. Um so erstaunlicher ist es deshalb, dass auf dem Kontinent seit dem 9. Jhd. Zaubersprüche im Wortlaut aufgezeichnet wurden. Die Aufzeichnung von ursprünglich heidnischen und in den ältesten Beispielen noch die germanische Mythologie bemühenden Zaubersprüchen mag ihren Grund auch darin haben, dass der heidnische Zauber schon bald vom

christlichen Wunderglauben, vom magischen Verständnis oder Missverständnis des christlichen Erlösungsglaubens überlagert, aufgesogen und damit implizit gerechtfertigt wurde.

Die bekanntesten Beispiele solcher Wortmagie sind die nach ihrem Fund- und Aufbewahrungsort benannten „Merseburger Zaubersprüche“, deren hohes Alter durch die Form der stabreimenden Versordnung und den mythologischen Inhalt verbürgt scheint.

Der „Erste Merseburger Zauberspruch“ beschwört in drei stabreimenden Langzeilen eine Situation, in der Frauen (*idisi*) Fesseln anlegen und lösen und ein Heer hemmen, und mündet in der vierten endreimenden Zeile in die eigentliche Beschwörungsformel: „Löse dich aus den Fesseln, entfliehe den Feinden“. Der zweite, etwa doppelt so umfangreiche Spruch vergegenwärtigt eine mythische Szene: Wodan und Phol reiten in den Wald.- Das Pferd Balders verletzt sich ein Bein. Im magischen Dreischritt besprechen 2 Göttinnen, Sinthgunt, die Schwester der Sünna, und Freia, die Schwester der Volla, und schließlich Wodan das Tier: „Knochen zu Knochen, Blut zu Blut, Glied zu Gliedern (...)“.

Charakteristisch auch für viele Zaubersprüche jüngerer Zeit ist die Zweiteiligkeit: Evokation einer vorbildhaften Situation („epische Einleitung“) und Beschwörungsformel. Auch die magische Dreizahl spielt eine bestimmende Rolle: drei Gruppen zauberkräftiger Frauen im '„Ersten Merseburger Zauberspruch“, drei Götternamen-(Phol, Wodan, Balder) , dreimalige Besprechung (Sinthgunt, Freia und Wodan), drei Anwendungsbereiche (benrenki / *bluotrenki* / *lidirenki*)- und dreifache Beschwörungsformel („Knochen zu Knochen, Blut zu Blut, Glied zu Gliedern...“) im „Zweiten Merseburger Zauberspruch“. Bis in die Anzahl der Wörter scheint die Dreizahl wirksam zu sein.

II. DIE MHD. LITERATUR DES HOCHMITTELALTERS

Die höfisch-ritterliche Dichtung

Die Dichtung der frühmhd. Periode (von der Mitte des 11. Jhds. bis etwa 1160) war Geistlichendichtung: geistliche Verfasser behandelten geistliche Themen. Die Dichtung diente der Ausbreitung und Vertiefung der christlich-kirchlichen Lehre und Frömmigkeit. Bald nach der Mitte des 12. Jhds. wird es anders. Jetzt greift das deutsche Rittertum, das im kaiserlichen Dienst unter dem Staufer Friedrich I. Barbarossa zum Bewusstsein seiner Eigenkultur erwacht ist, nach der Dichtung, um in ihr ein neues Lebensgefühl auszusprechen und das Ideal des adligen Menschen zu gestalten. Die Dichtung dient nunmehr der geselligen Unterhaltung am Herrenhofe und der Erhöhung des festlichen Daseins. Die höfische Dichtung der Zeit um 1200

zeichnet ein ganz einheitliches Gesellschaftsbild, das in wesentlichen Punkten von den französischen Vorlagen geprägt ist. Es ist ein extrem selektives Bild, in dem nur die adlige Oberschicht an den Höfen der Könige und Landesherren einen Platz hat. Dadurch wirkt das Gesellschaftsbild der höfischen Dichtung ausgesprochen wirklichkeitsfremd. Die Dichter schildern eine höfische Festgesellschaft mit einem ausgeprägten Überlegenheitsbewußtsein, das sich auf den materiellen Luxus des Hoflebens und auf die Beherrschung zeremonieller Umgangsformen gründet. Es geht fast immer darum, wie höfische Vorbildlichkeit zu erreichen ist. Im Minnesang wird vorgeführt, wie der Sänger im Dienst für seine Dame Beständigkeit, Aufrichtigkeit und Selbstbeherrschung erprobt und bewährt. In der höfischen Epik wird von Rittern erzählt, die im Kampf großartige Taten vollbringen und die Liebe schöner Damen gewinnen. Die dieser Handlung innewohnende Problematik ergibt sich meistens daraus, dass der Weg zu dem erstrebten Ziel höfischer Vollkommenheit sich als schwierig und hindernisreich erweist, und dass der Held dabei Rückschläge erleidet, die nur durch langwierige Bewährungen zu überwinden sind. So unwirklich diese Handlungsabläufe sind, eine gesellschaftliche Relevanz ist ihnen nicht abzuspüren. Die höfischen Dichter haben ihrem adligen Publikum ein Gesellschaftsideal vermittelt, das von der Hofgesellschaft als eine verklärende Rechtfertigung ihrer adligen Lebensform angesehen werden konnte, verbunden mit dem Appell, auch im wirklichen Leben den höfischen Tugendvorstellungen nachzustreben.

" II.1. Höfische Epik

Die vorherrschende literarische Gattung im Zeitalter des Hochmittelalters ist der höfische Roman. In seiner äußeren Gestalt ist er eine Versdichtung, vorwiegend in vierhebigen Reimpaarversen geschrieben. Deshalb wurde er früher als „höfisches Epos“ bezeichnet. Das höfische Versepos ist für die damalige Zeit das gleiche wie für unser Zeitalter der Roman. „Höfisch“ ist diese, epische Gattung in dreifacher Hinsicht: sie ist in höfischem Auftrag eines hohen Adligen in höfischer Form für ein höfisches Publikum geschrieben.

Neben der strengen, klassischen Form ist der neue Inhalt das zweite, ausschlaggebende Wesensmerkmal des höfischen Romans. Sein Stoff kommt aus dem fortgeschrittenen Frankreich, wo der erste Meister dieser neuen Gattungsform, Chrétien de Troyes, in mehreren großen Dichtungen keltischen Sagenstoff „höfisch“, gemacht, d.h. in das Kostüm der modernen ritterlichen.

Gesellschaft gekleidet hatte. Die deutschen Dichter, die seine französischen Werke als Quelle benutzten, haben den vorgeformten Stoff übernommen und ihrerseits wieder den deutschen Verhältnissen angepasst.

Die neue Gattung des Romans, wie sie sich bald nach der Mitte des 12. Jhds. geradezu explosionsartig herausbildete, unterscheidet sich in vieler Hinsicht von den verschriftlichen Heldenepen. Die Dichter, die - meist in Prologen oder Epilogen - in aller Regel ihren Namen, oft auch den ihrer Auftraggeber nennen, griffen Stoffe auf, die sie in erster Linie in antiken oder mittellateinischen Quellen fanden; teilweise war freilich auch die mündliche keltische Volksüberlieferung von Einfluss. Ihre Werke wurden mit allen Mitteln hochentwickelter rhetorischer Kunst, wie man sie in den Schulen im Umgang mit der antiken Literatur und der auf deren Spuren wandelnden lateinischen Dichtung des Mittelalters kennengelernt hatte, in der Volkssprache gestaltet. Im Zentrum stehen - abgesehen von den Antikenromanen - in aller Regel nicht Ereignisse von historischer Bedeutung. Vielfach spielen die Texte ganz oder teilweise in Phantasieländern und in unbestimmten Zeiten. Thematisch geht es in erster Linie um die Frage nach dem richtigen Verhalten der Angehörigen der weltlichen Oberschicht, der Ritter, im Kampf, in der Liebe, als Herrscher. Anders als in den Heldenepen werden nicht vorwiegend kriegerische Ereignisse dargestellt, gezeigt wird vielmehr die Bewährung einzelner Ritter in gefährlichen *aventiuren*, „Abenteuern“, ferner werden Fragen der richtigen, wahren Liebe zwischen adeligem Herrn und adeliger Dame diskutiert. Demnach steht nicht das Schicksal eines Volkes zur Debatte, vielmehr geht es um die Lebensführung einzelner Protagonisten, die exemplarisch, mit der Absicht zu belehren und zu unterhalten thematisiert wird.

Die neue Gattung wurde beinahe umgehend auch in Deutschland bekannt. Deutsche Autoren lieferten ihrem Publikum zunächst mehr oder weniger freie Nachdichtungen französischer Originale. Voran ging auch hier der *Alexanderroman*: die französische Vorlage wurde bereits um 1150 vom Pfaffen Lambrecht verdeutscht. Bald nach 1170 entstand der deutsche *Eneasroman* des Heinrich von Veideke, das erste klassische Erzählwerk der deutschen Literatur. Etwa gleichzeitig mit dem *Eneasroman* wurde auch der Tristan-Stoff in Deutschland bekannt: ebenfalls um 1170 griff Eilhart von Oberg in seinem *Tristrant* den (im Original verlorenen) ältesten frz. Tristanroman auf; obwohl Eilharts Werk später durch Gottfrieds von Straßburg *Tristan* (um .1210), der vorwiegend auf dem Roman des Thomas von Bretagne basiert, konzeptionell und künstlerisch weit übertroffen wurde, hielt sich seine Fassung doch neben dem jüngeren Roman bis in das Spätmittelalter. Etwa 1185 hielt der Artusroman Einzug in die deutsche Literaturgeschichte: damals bearbeitete Hartmann v. Aue in seinem *Erek* Chretiens de Troyes ersten Roman dieses Typs. Seinen Höhepunkt erreichte der dt. Artusroman

mit Hartmanns v. Aue *Iwein* (um 1200), vor allem aber durch Wolframs von Eschenbach *Parzival* (um 1200-10). Hartmanns Roman folgt Chretiens *Yvain* im Handlungsverlauf ziemlich genau, an rhetorischem Glanz kommt er ihm nahezu gleich. Wolframs *Parzival* fußt zwar stofflich weitgehend auf Chretiens *Perceval*, stellt aber letztlich ein völlig eigenes Werk dar, eine der bedeutendsten Dichtungen des Mittelalters.

Die typische Handlung des Artusromans besteht im wesentlichen aus einer Kette von Abenteuern, die der jeweilige Held bestehen muss. Die Abenteuerfahrt nimmt vom Artushof ihren Ausgang und kehrt: zuletzt dorthin zurück. Die Hofszene rahmen die Abenteuerhandlung ein und verleihen ihr einen gesellschaftlichen Sinn: durch seine Siege über Riesen und Unholde erweist der Held die Überlegenheit der höfisch-ritterlichen Gesellschaftsordnung, die von Artus repräsentiert wird; und indem er den Zauber bricht, der so viele Abenteuer magisch in Gang setzt, trägt er dazu bei, dass die höfische Kultur sich ausbreitet. Der Akzent liegt dabei auf der Gestalt des einzelnen Helden, dem die Aufgabe gestellt ist, selber für sich höfische Vorbildlichkeit zu verwirklichen. Für den Helden sind daher die Abenteuer, die er durchläuft, Proben der Bewährung. Kennzeichnend ist dabei, dass der Bewährungsweg des Helden nicht geradlinig verläuft, sondern einen charakteristischen Bruch

aufweist, indem der Held einen Rückschlag erfährt, der es not wendig macht, noch einmal neu anzusetzen. Chretien hat diese entscheidende Kompositionsstelle durch eine weitere Szene am Artushof markiert. Auf diese Weise werden die Hauptmotive gedoppelt: zweimal bricht der Held vom Artushof auf, zweimal muss er eine Reihe von Abenteuern bestehen, zweimal kehrt er zum Artushof zurück. Im ersten Anlauf scheint alles spielend zu gelingen: der Held erweist seine ritterliche Überlegenheit; er gewinnt eine Frau und eine Herrschaft und wird hochgeehrt am Artushof empfangen. Doch dann vernichtet ein gesellschaftliches Fehlverhalten das Ansehen des Helden schlagartig, und bringt ihn um alles, was er schon gewonnen glaubte. An dieser Stelle beginnt die zweite Abenteuerkette, die länger und schwieriger ist als die erste und die darauf angelegt ist, dem Helden Gelegenheit zu geben, dass er sich bewährt, wo er vorher versagt hat. Dabei geht es im wesentlichen darum, den gesellschaftlichen Verpflichtungen gerecht zu werden, die das neu gewonnene Herrscheramt dem Helden auferlegt, und die Pflichten der Liebe und Ehe harmonisch damit zu verbinden. Wenn dieses Ziel erreicht ist, kann der Roman mit der Rückkehr zum Hof enden. Für die Bauform ist dabei das wichtigste, dass die Stationen des Abenteuerwegs so dem Bewährungsgang des Helden zugeordnet sind, dass die erzählte äußere Handlung auf den inneren Prozess im Helden hinweist und ihn abbildet. Das ist die Symbolstruktur des Artusromans, die Chretien de Troyes

geschaffen hat und die durch Hartmanns Bearbeitungen der beiden Chretien'schen Romane auch für den deutschen Artusroman gattungsbestimmend geworden ist .

II.2. Höfische Lyrik

Wie im hochhöfischen Roman am Ende des 12. Jhds. die neue Lebenshaltung des Rittertums zum Ausdruck kommt und deshalb alle frühhöfischen Züge verschwinden, so verändert sich auch der Inhalt der frühen ritterlichen Liebeslyrik in dieser Zeit. In kürzester Zeit setzte sich ein neuer Stil durch, der durch romanische Vorbilder geprägt war. Die deutschen Minnesänger haben sich sowohl an der provenzalischen als auch an der nordfranzösischen Lyrik orientiert. Zur Form des Minnesangs gehörte auch die Musik. Die Dichter waren auch Komponisten und Sänger, und die Kunst des Strophenbaus beruhte wesentlich auf der Korrespondenz von sprachlicher, metrischer und musikalischer Form. Die thematische Gestalt der Minnelieder im romanischen Stil ist durch die Konstellation von Sänger, Dame und Gesellschaft bestimmt. Der Sänger tritt in den meisten Liedern als Ich-Sprecher auf; die ganze Thematik der höfischen Liebe ist aus seiner Perspektive gesehen. Dabei geht es nicht um die Entfaltung von Individualität, sondern um das Durchspielen einer Rolle. Der Stil ist reflektierend, nicht erzählend und Gegenstand der Reflexion ist die Liebe selbst. Außerdem spricht der Sänger über die geliebte Dame und vor allem über sich selbst und sein Singen. Seine Stellung zu der Dame ist durch den Dienstgedanken bestimmt: er dient, indem er singt. Er singt von seinen Wünschen, die manchmal sehr direkter Art sind, von seiner Hoffnung auf Lohn, von der Liebe, die ihn der Sinne beraubt. Sehr häufig singt er von dem Schmerz des vergeblichen Dienens. Der Dienst, auch der vergebliche, wird öfter als eine Leistung betrachtet: indem der Sänger Beständigkeit (*süaete*) und Aufrichtigkeit (*triuwe*) beweist, nähert er sich den höfischen Werten an, die er im Bild der Dame verherrlicht. Die Dame bleibt anonym. Sie ist meistens ganz unpersönlich gezeichnet, ein Idealbild höfischer Vollkommenheit, ausgezeichnet durch Schönheit und Tugend. Neben dem Dienstgedanken ist der Frauenpreis das wichtigste Thema des Minnelieds. Aus der Perspektive des Sängers erscheint die Dame oft in großer Distanz, manchmal unerreichbar weit entfernt. Ihre Reaktion auf die Werbung des Sängers ist Gleichgültigkeit oder Ablehnung. Dabei hält der Sänger jedoch die Hoffnung wach, dass die Dame nur aus Rücksicht auf die Gesellschaft und auf ihren guten Ruf sich seinem Werben versagt. Die Gesellschaft ist in den meisten Liedern an der Minnehandlung beteiligt: in der positiven Rolle der „Freunde“, die die Werbung des Sängers unterstützen und für seine Notlage

Verständnis zeigen, oder in der negativen Rolle, der „Merker“, die die Annäherungen des Sängers an die Dame zu verhindern suchen. Der Sänger beschreibt die paradoxe Situation, dass die Vergeblichkeit seines Minnedienstes ihn zu Trauer und Klage bestimmt, während die Gesellschaft von ihm erwartet, dass er ihr durch sein Singen Freude und heitere Stimmung vermittelt. Diese Konstellation von Sänger, Dame und Gesellschaft fanden die deutschen Dichter als fertiges Schema vor. Im Prozess der Aneignung sind jedoch die Akzente verschoben worden. Im ganzen wirkt die Minnedarstellung in den deutschen Liedern abstrakter, theoretischer, mehr auf das Ideal der höfischen Liebe ausgerichtet.

II.3. Heldenepik: Das Nibelungenlied

Schon im Mittelalter ist das gewaltige Epos von Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache ein stark verbreitetes Werk, wie die etwa drei Dutzend erhaltenen Handschriften vom 13. bis zum 16. Jhd. bezeugen. So wie es auf uns gekommen ist, ist es eine Schöpfung der Jahre um 1200, aber der Stoff lebt offenbar seit seinen historischen Anlässen im 5. Jahrhundert n. Chr. In zahlreichen, zum Teil stark voneinander abweichenden Versionen, Fragmenten und Einzelgeschichten. Den Autor, der um 1200 dieses Konglomerat zu dem 'Nibelungen-Epos' formte, kennen wir nicht, kennen nicht einmal seinen Namen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass wir den Namen des - Nibelungendichters nicht kennen. Anonymität war ein Kennzeichen mündlichen Erzählens. Während die höfische Epik von dem künstlerischen Selbstbewusstsein ihrer Autoren geprägt ist, tritt der Nibelungendichter ganz hinter der erzählten Handlung zurück. Eine Strategie des Erzählers ist jedoch in den zahlreichen Vorausdeutungen auf das düstere Ende zu erkennen, die den Eindruck erwecken, die Handlung laufe schicksalhaft und unausweichlich auf die Katastrophe zu.

Siegfried von Xanten ist durch seine Jugendabenteuer ein berühmter Held. Er zieht nach Worms, um die burgundische Prinzessin Kriemhild zu freien. Gunther und seine Brüder nehmen ihn freundlich auf, halten aber ihre Schwester von ihm fern. Schließlich kommt es zu einer Vereinbarung: Siegfried soll Gunther bei der Werbung um die starke Brünhild helfen und dafür Kriemhild zur Frau erhalten. Der Betrug bei den Freierproben gelingt: in der Tarnkappe verborgen, verhilft Siegfried Gunther zum Sieg. Anschließend wird in Worms die Doppelhochzeit gefeiert. Doch in der Hochzeitsnacht verweigert sich Brünhild ihrem Mann, und noch einmal muss Gunther seinen Schwager um Hilfe bitten. Siegfried und Kriemhild ziehen nach Xanten zurück, wo Siegfried König wird. In Brünhild bleibt jedoch die Unklarheit über Siegfrieds Rolle bei der Werbung als ein Stachel zurück. Nach Jahren veranlasst sie, ihren Mann, Siegfried und Kriemhild nach Worms einzuladen. Während der Festlichkeiten dort kommt es zu einem Streit zwischen Brünhild und Kriemhild, in dessen Verlauf die burgundische

Königin von ihrer Schwägerin öffentlich beleidigt wird. Das ist für Hagen der Anlass zu einem Mordplan gegen Siegfried, dem schließlich auch Gunther zustimmt. Auf der Jagd im Odenwald wird Siegfried heimtückisch von Hagen ermordet. Für Kriemhild wird von nun an die Trauer um Siegfried und der Gedanke an Rache zum Lebensinhalt. Die Feindschaft zu Hagen verschärft sich noch, als dieser ihr den großen Nibelungenhort raubt und ihn in den Rhein versenkt. Jahre später wirbt der Hunnenkönig Etzel durch den Markgrafen Rüdiger von Bechlarn um Kriemhilds Hand. In Wien wird die Hochzeit gefeiert. Viele Jahre bleibt der Gedanke an Rache in Kriemhild wach. Sie bittet Etzel, ihre Brüder und Hagen einzuladen. Hagen besteht darauf, dass sie mit großer Kriegsmacht ins Hunnenland ziehen. Bei ihrer Ankunft werden sie von Dietrich von Bern vor Kriemhilds Plänen gewarnt. Während die Gäste festlich zu Tisch sitzen, lässt Kriemhild den burgundischen Tross überfallen. Daraufhin erschlägt Hagen den kleinen Ortlied, den Sohn Etzels. Nun gibt es kein Zurück mehr. Ganze Völkerschaften werden gegen die Burgunder aufgebeten, die der Übermacht heroisch standhalten. Kriemhild lässt den Saal anzünden, und viele kommen im Feuer um.

Auch Rüdiger muss gegen die Helden vom Rhein antreten und findet mit allen seinen Männern den Tod. Als von den Burgunden nur noch Gunther und Hagen am Leben sind, greift Dietrich von Bern ein, überwindet die ermüdeten Helden und übergibt sie Kriemhild. Kriemhild lässt erst den Bruder umbringen und schlägt dann, als Hagen sich weigert, das Geheimnis des Hortes preiszugeben, eigenhändig dem alten Feind den Kopf ab. Hildebrand springt vor und schlägt auch Kriemhild tot.

Bei näherer Betrachtung bietet das Nibelungenlied ein bedrückend negatives Gesellschaftsbild. Mord, Betrug, Hass, Rache, Machtgier und Hinterlist bestimmen die Handlung vom Anfang bis zum Schluss. Selbst die positiv gezeichneten Gestalten geraten in ein merkwürdiges Licht. Der strahlende Siegfried beteiligt sich an dem Betrug an Brünhild und bleibt bis zu seinem Tod eigentümlich blind für die Konsequenzen seines Handelns. Kriemhild zeigt nicht erst als gnadenlose Rächerin, sondern schon zu Siegfrieds Lebzeiten in ihren Machtansprüchen und in ihrem Vorgehen gegen Brünhild wenig schöne Züge. Zweimal läuft die Handlung auf eine Katastrophe zu: auf den Mord an Siegfried und auf den Untergang der Burgunden. Die Frage nach dem Sinn dieses Geschehens steht im Mittelpunkt der Interpretationsbemühungen. Offenbar wollte der Dichter zeigen, dass eine ganze Welt, eine ganze Gesellschaftsordnung zugrunde geht. Am deutlichsten ist die Problematisierung der Handlung in dem Widerspruch zwischen den höfischen Umgangsformen und den ganz anders gearteten Handlungsantrieben, besonders in der Wormser Hofgesellschaft. Dieser Gegensatz kann moralische Verworfenheit offenbaren, wenn es um Mord und Betrug geht; er kann auch

desillusionierend wirken und Lächerlichkeit erzeugen, wenn die herrlich geschmückten Helden in Island um ihr Leben zittern oder wenn der höfisch-vorbildliche König die Hochzeitsnacht am Nagel hängend verbringt. Der Dichter betont die Diskrepanz zwischen höfischem Erscheinungsbild und fragwürdigen Motiven, indem er seine Gestalten auch dort mit den Prädikaten höfischer Vorbildlichkeit bedacht hat, wo ihr Handeln eine gänzlich unhöfische Denkweise anzeigt. An einigen Stellen hat der Dichter auch moralische Urteile ausgesprochen; aber eine durchgehende und einheitliche Linie der Wertung gibt es im Nibelungenlied nicht. Allerdings verschiebt sich im zweiten Teil die Sympathie des Erzählers immer deutlicher zugunsten der Burgunder, so dass am Ende der Mörder Hagen fast wie ein unschuldiges Opfer vor einer Kriemhild steht, die keine menschlichen Züge mehr besitzt. Es muss offenbleiben, ob die Darstellung darauf abzielt, vor den unheilvollen Folgen des Auseinanderfallens von Sein und Schein zu warnen, oder ob der Dichter darin einen grundlegenden Widerspruch der höfischen Gesellschaftsordnung enthüllen wollte. Positive Gegenkräfte sind nirgends zu erkennen. Gerade die Gnadenlosigkeit und Konsequenz, mit der alles in den Untergang gerissen wird, verleiht der Dichtung Größe.

Der ursprüngliche Sinn der Heldendichtung war die Darstellung großen Heldentums. Davon ist im Nibelungenlied nicht mehr viel zu spüren. Heroische Motive sind ins Märchenhafte umgewandelt (Tarnkappe), ins Komisch-Lächerliche gezogen (Freierkämpfe, Hochzeitsnacht) oder ins Grausig-Groteske (Bluttrinken). Heldentum stellt sich als tapsige Bärenhaftigkeit dar (Siegfried), heroische Untergangsbereitschaft erscheint als Engstirnigkeit (Hagen). Nur die Waffenbrüderschaft von Hagen und Volker ist mit einem Schauer heldischer Größe umgeben. Noch schlechter ergeht es den Frauen. Brünhild wird als Kraftweib lächerlich gemacht und als Königin herabgewürdigt; Kriemhild, die kalt und einsam ihren Weg geht, steht zuletzt als Teufelin da. Den Zuhörern, die nach einer Identifikationsfigur suchten, hat der Nibelungendichter es nicht leicht gemacht.

III. DAS ZEITALTER DES HUMANISMUS UND DER REFORMATION

Als Epochenbezeichnung bedeutet der Humanismus die erste gesamteuropäische weltliche Bildungsbewegung zwischen Mittelalter und Neuzeit (14-16. Jhd.) Diese Bewegung erwuchs aus der Wiederentdeckung, Pflege und Nachahmung der klassischen lateinischen und griechischen Sprache und Literatur. Ideal und Leitfigur ist der *vir humanus et doctissima* (it. *humanista*) der Vertreter einer an der Antike geschulten Geistigkeit und Weltsicht, der sich den *studia humanitatis* widmet (im Gegensatz zu den mittelalterlichen *studia divina*) Eine neue, bürgerliche Kultur hatte sich zuerst in dem damals wirtschaftlich am weitesten fortgeschrittenen

Land Europas, in Italien, entwickelt. Hier nahmen die Gelehrten und Künstler viele Anregungen aus der vorchristlichen Kultur des griechischen und römischen Altertums auf. Man bezeichnete darum die neue, bürgerliche Kultur in Italien als „Renaissance“, als „Wiedergeburt“ der Kultur und des Geistes der Antike. Die Vertreter dieser geistigen Orientierung stellten den Mensch und die menschliche Existenz in Mittelpunkt und setzten sich für den Fortschritt der Wissenschaften ein. Sie bemühten sich um eine weltliche Bildung und um die Auswertung und Verbreitung der neuen Erkenntnisse, die durch Erfindungen und Entdeckungen zutage gebracht worden waren. Die neuen Ideen, Erkenntnisse und technischen Möglichkeiten führten auch in den künstlerischen Bereichen zu einem großen Aufschwung. Die Hinwendung der Künstler zum Menschen und zum gesellschaftlichen Sein verlieh ihren Werken Naturtreue und Lebenswahrheit. Es entstanden in dieser Zeit großartige Bauten, herrliche Gemälde, bedeutende Dichtungen als bedeutende Errungenschaften der Weltkultur. Namen wie Leonardo da Vinci, Michelangelo, Petrarca oder Boccaccio erinnern an die großen künstlerischen Leistungen dieser Epoche.

Der Aufstieg des Bürgertums vollzog sich im 15. Jahrhundert auch in Deutschland. Allerdings wurde hier die bürgerliche Entwicklung durch die regionale Ungleichheit der ökonomischen Kräfte und durch die staatliche Zersplitterung stark gehemmt. Nur in einzelnen großen Städten, wie Nürnberg, Straßburg, Augsburg und anderen, konnte das Bürgertum mächtig werden.

Die Literatur dieses Zeitraums ist ein getreues Spiegelbild der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung. Sie ist weitgehend bestimmt durch die geistige Bewegung des Humanismus, durch das kulturelle Aufstreben breiter Schichten des Volkes und durch die Reformation und den Großen Deutschen Bauernkrieg.

Eine neue Intelligenz, die in der Verwaltung, im Bildungswesen, in der Rechtsprechung, und in der Diplomatie der Städte sowie der Territorialfürstentümer tätig war, nahm sich der Literatur an. Mächtig wirkte auf diese Humanisten der Einfluss der italienischen Renaissance, deren Geist sie durch ihr Studium an italienischen Universitäten mit nach Deutschland brachten. Sie wurden die Lehrer der deutschen Nation, indem sie das Schulwesen zu entwickeln und zu systematisieren suchten und eine breite pädagogische Bewegung entfachten, die eng mit der Literatur verbunden war.

Neben diesen Gelehrten-Schriftstellern wirkte eine Vielzahl volkstümlicher Dichter. Sie schöpften aus dem reichen Schatz der Volkskultur und machten die bis dahin vielfach nur mündlich weitergegebenen literarischen Formen, wie Schwank, Volkslied, Spruchgedicht und Sprichwort, zum festen Bestandteil der Literatur. Sie gaben damit der Dichtung dieser Epoche das Gepräge der Volkstümlichkeit.

Die Erfindung des Buchdrucks durch Johann Gutenberg um 1450 ermöglichte eine bis dahin nie gekannte Verbreitung der Literatur. Durch die relativ billigen Drucke wurden neue Leserschichten gewonnen. Auf diese Weise konnten dann auch die in der Literatur vertretenen reformatorischen Ideen und Auffassungen im Volk bekannt werden.

Die Dichter nahmen als Sprecher der verschiedenen Stände und Gruppierungen die soziale, politische und geistige Problematik Ihrer Zeit in ihr Werk auf. Die Unmittelbarkeit und die Leidenschaft, mit der sie durch ihr dichterisches Wort in die wichtigen Auseinandersetzungen eingriffen, verlieh der Literatur dieser Epoche den ihr eigentümlichen KampfCharakter.

Der deutschen Dichtung der Renaissance und Reformationszeit fehlen mit einer Ausnahme die großen Namen, die den anderen europäischen Literaturen Weltgeltung verschaffen. Stellt man die Frage, warum es in der deutschen Literatur vor 1600 keinen Dante oder Petrarca, keinen Ronsard oder Shakespeare gibt, dann liege eine wesentliche Antwort in der politisch-wirtschaftlichen Geschichte der Länder. Die italienische Renaissancekunst und -literatur blüht und verblüht mit dem Aufstieg und Fall der oberitalienischen Stadtstaaten. Die Plejade findet ihr geistiges und wirtschaftliches Fundament am glänzenden Hof Heinrichs II. und antizipiert damit den engen Zusammenhang der kommenden französischen Klassik mit dem absolutistischen Machtzentrum. Auch England und Spanien werden als imperiale Weltmächte zur Heimat von Weltliteratur. Die deutschen Länder hingegen leiden am Verfall des mittelalterlichen Imperiums. Die Vielfalt im Kleinen, das spannungsvoll Gegensätzliche, das die deutsche Literatur des 16. Jhds. bestimmt, ist auch hier getreuer Ausdruck der politischen Situation. Es ist darum kein Zufall, dass gerade Sebastian Brant, der als Konservativer den Verfall des Imperiums beklagt, mit seinem

auf mittelalterlicher Morallehre fußenden *Narrenschiff* der größte deutsche Bucherfolg vor Goethes *Werther* gelingt. Das Werk ist in kurzer Zeit in ganz Europa verbreitet. Wenig später wird Martin Luther zum Symbol der Unruhe und des Aufbegehrens. Der konfessionell-politische Streit nimmt die deutsche Literatur in ihren Dienst. Luthers Trennung von Wissen und Glauben, von geistlicher und politisch-sozialer Freiheit und damit die Begrenztheit der engagierten Standpunkte widersprechen dem Universalgeist, der noch das *Narrenschiff* prägt und zum vorläufig letzten deutschen Beitrag zur Weltliteratur macht.

Johannes von Tepl (ca.1350-1414). Eines der bedeutendsten Werke an der Epochenschwelle ist *Der Ackermann aus Böhmen*, ein Prosadialog zwischen Mensch und Tod über den Sinn des Lebens geschrieben von Johannes von Tepl um 1400. Einen Ackermann,

dessen Pflug die Feder sei, nennt sich der Verfasser in dem Streitgespräch mit dem Tod, der ihm eben seine junge, geliebte Frau Margareta entrissen hat. Das Streitgespräch wird in der "Form" eines mittelalterlichen Prozesses ausgetragen, wobei der Witwer als Kläger, - der Tod als Angeklagter auftritt. Der Disput beginnt mit subjektiven, gegen den Tod gerichteten Anklagen, und Verwünschungen, in denen das Leid des Ackermanns seinen beredten und heftigen Ausdruck findet. Der Tod antwortet und beschreibt kalt, objektiv und oft zynisch sein Wirken. Die Gründe des Todes, sein Hohn und seine mittelalterlichasketische Haltung, vor der alles Weltliche Narrheit ist, steigern den Ackermann vom Anwalt eigener Sache zum Vertreter aller Lebenden. Gegen die erbarmungslose Abwertung des "Lebens durch den Tod" enthüllt der Ackermann den Widerspruch des Todes, 'der sich selbst als nichts' als des Lebens Ende bezeichnet und damit das Leben voraussetzt. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar; "Das göttliche Urteil, das bei Teufel beides trennt, und dem Tod den Sieg - und dem Ackermann die Ehre zuspricht, reflektiert damit die Spannung, aus der der ganze Text lebt, und die den Ackermann zu einem Grenzstein macht, aufgestellt am Übergang zu einer neuen Epoche.

Sebastian Brant (1458-1521). Im Jahre 1494 erschien in Basel das *Narrenschiff*, eine satirische Dichtung, die einen großen Erfolg erlebte. Der Verfasser des Werkes hieß Sebastian Brant. 1457 oder 1458 als Sohn eines Gastwirts in Straßburg geboren, hatte er an der Universität in Basel Rechtswissenschaften studiert und später selbst gelehrt. Ab 1500 war er Advokat und drei Jahre später Stadtschreiber in Straßburg. Kaiser Maximilian, dessen restaurative feudale Bestrebungen Brant sehr eifrig unterstützte, ernannte ihn zum Kaiserlichen Rat und zum Pfalzgrafen. Im Jahre 1521 starb der Gelehrte in Straßburg.

Sebastian Brants Hauptwerk ist das in Reimpaaren in deutscher Sprache abgefasste *Narrenschiff*. Der Dichter hat das Werk so benannt nach der poetischen Einkleidung, die er ihm gab: Auf einem Schiff, das nach Narragonien fährt, denkt er sich mehr als hundert Narren versammelt; ein jeder dieser Narren stellt die Personifikation einer menschlichen Torheit oder eines gesellschaftlichen Missstandes dar und wird vom Dichter charakterisiert und angeprangert. Habsucht, Ehebruch, Gotteslästerung, Völlerei, Wucher, die alles beherrschende Macht des Geldes, Ämterschacher, Gier nach Pfründen - es ist eine erdrückende Häufung von Lasten und Missständen, die Brant hier als für seine Zeit charakteristisch vorführt. Die Aufreihung gipfelt in der Feststellung des Dichters: „Die gantz weit lebt in vinstre nacht.“

Brant entwarf ein düsteres Bild. Er sah die Gesellschaft aus den Fugen geraten, und der pessimistische Grundzug seiner Darstellung zeigt, dass er wenig Hoffnung auf eine Besserung hatte. Das *Narrenschiff* wirkte wie eine Ankündigung des Weltuntergangs, der Apokalypse. Es beeindruckte die Menschen sehr und verstärkte ihren Drang nach einer

Änderung der gesellschaftlichen. Verhältnisse. Damit steht es in einer Reihe mit der umfangreichen zeitgenössischen Weissagungs- und Prophezeiungsliteratur, die eine Reformation, eine Erhebung der Bauern oder die Ankunft des „endchrist“ (Antichrist) voraussagte.

Martin Luther (1483-1546). Martin Luther ist die herausragende deutsche Persönlichkeit des 16. Jahrhunderts. Er ist nicht nur der Initiator der Reformbewegung in Deutschland, sondern zugleich ihr einflussreichster Mitgestalter. Als 1517 Luthers Thesenanschlag gegen den Ablasshandel der katholischen Kirche an der Schlosskirche zu Wittenberg erfolgte, nahm damit die Reformationsbewegung in Deutschland ihren Anfang. Als kirchliche Institutionen versuchen, den Reformator zum Schweigen zu bringen, erwidert Luther die Gewaltandrohungen des Papstes mit scharfen Angriffen. Er verfasst seine berühmten Streitschriften *An den christlichen Adel deutscher Nation* (1520) und *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (1520). Nachdem er sich weigert, seine Lehre vor dem Reichstag in Worms zu widerrufen, belegt ihn die Kirche mit dem Bann und gleich danach beginnt er sein großes literarisches Werk, die Übersetzung der Bibel ins Deutsche. 1522 konnte das *Neue Testament* erscheinen, und zwölf Jahre später lag auch das *Alte Testament* und somit der gesamte Bibeltext in deutscher Sprache vor.

Größte öffentliche Wirksamkeit erreichte Martin Luther durch seine Flugschriften, die er als offene Sendbriefe abgefasst hatte. Berühmt ist die Programmschrift *An den christlichen Adel deutscher Nation* aus dem Jahre 1520. In dieser Schrift reißt Luther der katholischen Kirche den Heiligenschein herunter. Ihren Reichtum erklärt er für unchristlich und unrechtmäßig und überantwortet all ihren Besitz den weltlichen Gewalten. Er spricht der Kirche das Recht ab, alleiniger Mittler zu Gott zu sein. Lediglich die Taufe und der Glaube kennzeichneten den Christen, nicht aber die Zeremonien, die Salbungen, die Plattenscheren, das Geldgeben, alles das, was sich die Päpste und Bischöfe ausgedacht hätten.

Indem Luther der katholischen Kirche alle Glorie nimmt, proklamiert er das Priestertum der Laien. Auch die Auslegung der Bibel, die sich der Papst allein anmaßte, stehe einem jeden Christen frei.

Luther war bestrebt, das Volk in das kirchliche Leben, in die Liturgie mit einzubeziehen. Er setzte darum im Gottesdienst die deutsche Sprache an die Stelle der lateinischen. Martin Luther hatte die Bibel zur wichtigsten Stütze des christlichen Glaubens gemacht. In unermüdlicher Arbeit ging er deshalb daran, den Gläubigen einen vollständigen Bibeltext in deutscher Sprache zu schaffen. Das war die größte sprachschöpferische und literarische Leistung des Reformators. Zwar gab es vorher bereits deutschsprachige Bibeltexte,

aber diese konnten wegen ihrer umständlichen, sklavisch an das Latein gebundenen abstrakten Sprache im Volk keine Verbreitung finden. Luther schuf eine deutsche Volksbibel; er passte die Gedanken der Bibel, ihre Schilderungen, ihre Darstellungsweise und ihre ganze Poesie der Vorstellungs- und Gedankenwelt des deutschen Volkes an. Die Bibel wurde von Luther wie aus einem Guss in die deutsche Sprache übersetzt. Seine Übersetzung bemüht sich um allergegenaue Wiedergabe des Sinnes, ohne sich sklavisch an das einzelne Wort zu binden. Während der „Buchstablist“ Wort für Wort überträgt und dabei (latinisierend) die dem Sprachgefüge des Deutschen entsprechenden Gesetze verfehlt, weiß Luther, dass „nicht der Sinn den Worten, sondern die Worte dem Sinn dienen und folgen sollen“.

Luthers sprachkünstlerische Meisterschaft zeigt sich besonders in dem Reichtum der Ausdrucksmöglichkeiten und in dem Feingefühl bei der Wahl des jeweils sachgerechten Wortes. Da die Lutherbibel ein Erbauungs- und Lesebuch für breite Schichten des Volkes wurde, da sie der Dichtung als grundlegendes Stoffbuch diente und auch dem Schulunterricht in den protestantischen Schulen zugrunde gelegt wurde, konnte sie zur Vorbereitung einer neuhochdeutschen Schriftsprache wesentlich beitragen.

Als Sprachkunstwerk, das aus dem gesprochenen Wort lebt, wirkte die Lutherbibel für Jahrhunderte nicht nur stilbildend, sondern auch (im Hinblick auf die Vorformung einer deutschen Hochsprache) sprachbildend. Goethe urteilte, die Deutschen seien erst ein Volk durch Luther geworden. Erneuerer der deutschen Sprache wie Lessing, Herder, Hamann, Klopstock schöpften unmittelbar aus der Ursprünglichkeit der Lutherssprache. Hegel sah in der Übersetzung der Bibel in die Muttersprache „eine der größten Revolutionen, die geschehen konnten“ und bemerkte: „Erst in der Muttersprache ausgesprochen ist etwas mein Eigentum. Luther hätte nicht seine Reformation vollendet, ohne die Bibel ins Deutsche zu übersetzen“. Dem reinen und klaren Deutsch, das Luther im Dolmetschen zu geben sich beflissen hat, zollte auch Nietzsche seine Hochachtung, wenn er äußerte, gegen Luthers Bibel gehalten, die ihm als „das Meisterstück der deutschen Prosa“ galt, sei fast alles übrige nur „Literatur“.

IV. DAS ZEITALTER DES BAROCK (17. JHD.)

Die Literatur des 17. Jahrhunderts widerspiegelt die politisch-gesellschaftliche und wirtschaftliche Situation jener Zeit, bestimmt durch den Dreißigjährigen Krieg und die volle Herausbildung des Territorialabsolutismus. Der Dreißigjährige Krieg (1618-1648), dessen Erlebnis in der Dichtung der Zeit einen erschütternden Ausdruck fand, hatte für Deutschland

verheerende Folgen und hemmte die Entwicklung für Jahrzehnte. Große Teile Deutschlands wurden von ausländischen Mächten besetzt, viele Städte waren zerstört und weite Landstriche verwüstet. Die Bevölkerung war verarmt und in den Gegenden, die am stärksten vom Krieg betroffen wurden, durch Hunger und Seuchen oft bis zur Hälfte ausgerottet.

Vor diesem Hintergrund kommt es nicht überraschend vor, dass der Geschichtsverlauf, wo er in der Literatur thematisch wird, immer als katastrophaler Verlauf gedeutet wird; insbesondere die Trauerspieldichter wurden nicht müde, in allem Geschichtlichen modellhaft die Tendenz zur Katastrophe aufzudecken.

IV.1. Die Lyrik

Martin Opitz (1597-1639). Seit der zweiten Hälfte des 16. Jhds. fehlte es nicht an Versuchen, die dt. Dichtung zu reformieren; aber erst um die Wende des zweiten Jahrzehnts des 17. Jhds. schien die Zeit für einen vollen Erfolg reif zu sein. 1617 wurde die Fruchtbringende Gesellschaft gegründet, die sich die Pflege einer reinen deutschen Sprache zum Ziel setzte. 1624 erschien das bedeutendste und einflussreichste literar-theoretische Werk jener Zeit, *Das Buch von der deutschen Poeterey*, verfasst von Martin Opitz. Im Vergleich zu den hochentwickelten Nationalsprachen der südlichen und westlichen Nachbarn war das Deutsche beim Auftreten von Martin Opitz noch recht uneinheitlich, stand unter dem Einfluss der Mundarten und entbehrte einer zielstrebigen Sprachpflege. So trat der geborene Silesier für ein Deutsch ohne Dialekteinschläge und Fremdwörter ein.

Opitz behandelt in den ersten Kapiteln allgemeine Fragen der Dichtung, ihre Herkunft, ihre didaktische Aufgabe, die gesellschaftliche Stellung des Dichters und seine Verantwortung. Die Einteilung in Tragödien und Komödien wird im Sinne des ständischen Ordnungsprinzips durchgeführt. Die Tragödie handelt von Personen hohen Standes, die Komödie „besteht in schlechtem Wesen und Personen“. Der Zweck der Tragödie besteht in der Wappnung der Menschen gegen unverhoffte Schicksalsschläge. Wirkungsziel sind also die Abhärtung und die Erziehung zur Beständigkeit, ein Ziel, das auch für das dramatische Schaffen von Gryphius gültig sein sollte.

Im Hauptteil stellt er die Normen auf, an die sich die deutsche Dichtung in Zukunft zu halten habe. Dabei gilt sein besonderes Interesse der deutschen Sprache und der Verslehre. Opitz fordert eine natürliche Wortstellung auch in der Dichtung und warnt vor grammatischen Dunkelheiten und Pleonasmen. Die poetische Ausdrucksweise ist durch zusammengesetzte Wörter zu bereichern. Metaphern und schmückende Beiwörter soll man den Alten absehen. Ein nützliches Stilmittel ist auch die Klangmalerei. Auch auf die Unterschiede in der Aussprache,

vor allem der e-Laute, macht Opitz aufmerksam und fordert weitgehend Reimreinheit. Anstatt der Endung-e vor einem Vokal soll ein Apostroph gesetzt werden, eine Ausnahme bilden Eigennamen und einsilbige Wörter. Schließlich geht Opitz zur Besprechung der Metrik über. Der Dichter sieht in dem akzentuierendalternierenden Prinzip das Grundgesetz seiner Poetik. Die Übereinstimmung von Wortbetonung und Versakzent wies der neuen deutschen Dichtung für ein Jahrhundert den Weg. Jedes Gedicht soll nach Opitz jambisch oder trochäisch sein, d.h., es muss der genaue Wechsel von Hebung und Senkung eingehalten werden. Doch bestehen diese Versfüße nicht wie in der griechischen und römischen Dichtung aus kurzen und langen Silben, sondern aus betonten und unbetonten: „Nochmals ist auch ein jeder Vers entweder ein Jambikus oder Trochaikus; nicht zwar, dass wir auf Art der Griechen und Lateiner eine gewisse Größe der Silben können in Acht nehmen; sondern, dass wir aus den Akzenten und dem Tone erkennen, welche Silbe hoch und welche niedrig gesetzt soll werden". Opitz bespricht verschiedene Versarten und empfiehlt besonders den in Frankreich entstandenen Alexandriner.

Die Poetik des Schlesiens sollte sein dichterisches Werk und die neue Richtung theoretisch unterbauen. Sie wies den Dichtern den Weg zur Kunstdichtung in der Nationalsprache, trug zur allmählichen Zurückdrängung der neulateinischen Poesie bei und schuf den Ausgangspunkt für die deutsche Nationalliteratur.

Paul Fleming (1609-1640).- Paul Fleming ist nur 30 Jahre alt geworden, und doch erreichte durch ihn die Lyrik des 17. Jahrhunderts, ihren künstlerischen Höhepunkt. An dichterischer Begabung überragte er die meisten Zeitgenossen, auch Opitz, der ihm leuchtendes Vorbild war und von dem er für die Technik seiner Dichtung viel gelernt hatte. Anfangs schrieb er noch lateinisch, wechselte aber bald zur deutschen Sprache über.

Fleming war ein selbstbewusster bürgerlicher Dichter, der lebhaft an den Problemen seiner Zeit Anteil nahm. Bemüht um dichterische Wahrheit, fand er in seinen sprachlich und künstlerisch vollendeten Sonetten und Oden, die zusammen mit Epigrammen und Gelegenheitsgedichten 1642 als *D. Paul Flemings Teutsche Poemata* erschienen, trotz Einbeziehung der üblichen poetischen Formen und Bilder eine ganz individuelle Aussage. Diese Gedichte sind Ausdruck echten Erlebens - sind persönliches Bekenntnis. Ob er die Freuden und Leiden der Liebe besingt, oder in der Fremde das Unglück des Vaterlandes beklagt - immer drückt er aus, was ihn und die Menschen seiner Zeit zutiefst bewegt. Getragen von hohem dichterischem und gesellschaftlichem Verantwortungsbewusstsein, versuchte er durch leidenschaftliche Verse seine Mitmenschen wachzurütteln. In dieser Zeit des kulturellen Niedergangs, der durch den langen Krieg ausgelöst worden war, sah Paul Fleming die sittliche

Bewährung des Einzelnen' als einen möglichen Weg an, um vor sich selbst und vor der Gesellschaft bestehen zu können.

Andreas Gryphius (1616-1664). Der überragende Lyriker dieser Epoche ist Andreas Gryphius (1616 bis 1664) . Seine Gedichte haben bis an den heutigen Tag ihre Lebenskraft bewiesen, sie sprechen uns durch tiefen Ernst, Humanität und sprachkünstlerische Reife an. Die Nöte des Dreißigjährigen Krieges und schwere persönliche Schicksalsschläge beeinflussten den Ton seiner Lyrik. Der Dichter steht unter dem Eindruck der Vergänglichkeit. Der Mensch ist ihm ein Spielball des Glücks, eine abbrennende Kerze, ein Irrlicht der Zeit, ein Schauplatz aller Angst. Jugend, Schönheit, Reichtum, Macht und Wissenschaft sind der Vergänglichkeit ausgeliefert. Gryphius variiert den *vanitas*-Gedanken in ganzen Satzketten, in Reihen von mahnenden Bildern, verwertet Wendungen aus der Bibel, Leichenpredigt und Emblemsammlung. Die Vergänglichkeitsidee beherrscht sein Schaffen angefangen von den frühen Gedichten bis zur Märtyrertragödie. In ihr fand der Dichter trotz aller Widerwärtigkeiten und Schicksalsschläge Kraft für ein unerschrockenes Ausharren.

Schon in den *Lissaer Sonetten*, der ersten, im Jahre 1637 herausgegebenen deutschen Gedichtsammlung von Gryphius, wird die Vanitas-Idee tonangebend. Der Dichter, ein Zeuge von Glaubensverfolgung und kriegesischen Untaten, meditiert über die Eitelkeit.. In dem Sonett *Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*, dessen spätere Fassung die Überschrift *Es ist alles Eitel* trägt, erwägt er den Vergänglichkeitsgedanken in einer Kette von antithetischen Halbversen, die dann in der Existenzfrage „Soll denn die Wasserblaß / der leichte Mensch bestehen?“ ausklingt. Nach diesem, dem zehnten Vers des Sonetts, zieht der Dichter die Folgerungen aus dem Durchdenken und beklagt die Nichtigkeit der Welt. Einen Ausweg bietet nur das, „was ewig ist“, die Menschen wollen aber diesen Weg nicht gehen. Der Dichter mahnt, demonstriert die *vanitas*, erhebt Klage, um mit der Anklage' zu schließen. Der Anfang und der Schlussvers stellen das Irdisch-Vergängliche dem Transzendent-Ewigen gegenüber und rahmen durch diese gedanklichen Extreme das Gedicht ein, in dem eine beziehungsreiche Kette von Antithesen zwischen Wort und Kört, Halbvers u. Halbvers, Vers u. Vers, Satzperiode u. Satzperiode kunstvoll' errichtet wurde. Die ' *Lissaer \Sonette* enthalten auch ein anderes berühmtes Gedicht von Andreas Gryphius, das dann in den späteren Ausgaben die Überschrift *Tränen des Vaterlandes, Anno 1636* trägt. Das rasende Treiben der apokalyptischen Reiter in Deutschland bewirkt Eigentumsverlust, Sittenverfall, Kirchenzerstörung, Untergang weltlicher Macht, Jungfrauenschändung „Feuer / Pest / Mord und Tod“. Doch schlimmer als alle Kriegsnot ist der Verlust des „Seelenschatzes“, der „gar vielen abgezwungen wurde“. Die Kraft des sprachlichen

Ausdrucks, der starke Rhythmus, die Dynamik der Aussage, der Wechsel von realistischem Bild und grauenhafter Vision zwingen zum äußersten Ernstnehmen der Verse.

Im Jahre 1639 erschienen in Leyden die *Son- undt Feyrtags Sonnete* des Andreas Gryphius. Zu den bekannten Sonetten, die in den vierziger Jahren des 17. Jhds. entstanden, zählen das Morgen-, Mittag-, Abend- und Mitternachtssonett, die einen Zyklus bilden. Im Jahre 1643 gab Gryphius das erste Buch seiner *Oden* heraus, dem später noch drei weitere folgten. Der Dichter ringt in den Oden um die Gewissheit der Erlösung, den einzigen Ausweg aus Not und Schmerz.

In seiner Jugend schrieb Gryphius den Großteil seiner Sonette, dann zog ihn besonders die Oden-Form an, und schließlich wandte er sich vor allem dem dramatischen Schaffen zu. An seinen Dichtungen, die zu Lebzeiten des Dichters mehrmals aufgelegt wurden, hat er immer wieder gefeilt, um sie sprachlich und metrisch zu vervollkommen.

Christian' Hofmann von Hofmannswaldau (1616-1679) genoss um die Jahrhundertwende den Ruhm des größten deutschen Lyrikers. Er war der bedeutendste an Marino geschulte Repräsentant der sogenannten galanten Dichtung. Die Dichtung von Gryphius und Hofmannswaldau scheint, die beiden extremen Möglichkeiten des Barock zu repräsentieren. Dem ernsten, von der vanitas-Idee besessenen Gryphius wird der wegen Schwulst und Schlüpfrigkeit verrufene Hofmannswaldau gegenübergestellt. Diese Gegenüber-Stellung ist zumindest stark übertrieben und zum Teil durch die Verschiedenheit der verglichenen Gattungen bestimmt. Gryphius' und Hofmannswaldau gehören derselben Zeit an, und die Vielfalt ihres Schaffens zeugt von den polaren Möglichkeiten der Barockdichtung.

Zu seinen Lebzeiten veröffentlichte Hofmannswaldau nur Epigramme. Kurz nach seinem Tode kam eine noch vom Dichter selbst vorbereitete Gedichtsammlung heraus. Weitere Gedichte, darunter, erotische Oden und Sonette, gab später Benjamin Neukirch in einer von ihm besorgten Sammlung heraus. In den Liebessonetten treibt Hofmannswaldau gern ein Spiel mit der *vanitas*-Idee und der *carpe diem*-Aufforderung. Seinen schlechten Ruf verdankt er aber vor allem den erotischen Oden. Ihr Thema ist die sinnliche Liebe; Verlockung zum Genuss, frivole Komplimente, Liebesträume, Liebessehnsucht und Liebesklage sind die Hauptmotive der Oden. Die galante Auffassung der Liebe steht trotz der Verwendung des präziösen Wortschatzes in deutlichem Gegensatz zum Petrarkismus eines Opitz oder Fleming. Der Mann begehrt die Frau und versucht sie mit Lob und List für sich zu stimmen, um sie zu gewinnen. Er sucht nicht den geistigen Kontakt mit der Frau, sondern die Befriedigung seiner Lust. Im Hintergrund der *carpe diem*-Haltung steht mehr oder weniger verhüllt das Vergänglichkeitserlebnis.

Hofmannswaldaus Werke, vor allem seine Liebesdichtung, entsprechen neuen Kunstansichten und einer neuen Lebensauffassung. Das - Vorbild ist nicht mehr die Literatur der Alten und auch nicht die Dichtung der Franzosen und Holländer, sondern die verzierte, schnörkelhafte Poesie des Italieners Giovanni Marino. Der Marinismus, sein blumiger Stil, seine gewählte und manierierte Redeweise bereicherten den deutschen Wortschatz und verfeinerten die Sprache.

Angelus Silesius (1624-1677) Der größte religiöse Dichter der Barockzeit, ist 'Angelus Silesius (1624-1677), der eigentlich

Johannes Scheffler hieß. Im Jahre 1657 veröffentlichte er seine *Geistreichen Sinn- und Schlußreime*, deren zweite Auflage, um ein sechstes Buch vermehrt, den Haupttitel *Cherubinischer Wandersmann* (1675) trägt. Das große Thema der Sammlung ist die *unio mystica*, die Heimkehr des Menschen zu Gott. Der Menschentypus, der Scheffler vorschwebte, ist der „wesentliche“ Mensch, der frei vom irdischen Zufall und Schein, wie Stand, Reichtum und Ruhm ist. Wichtige Begriffe wie Gott und Mensch, Leben und Tod, Raum und Zeit werden erwogen. Nicht originelle Fragen, sondern originelle Formulierungen verdanken wir Scheffler. Seine Größe liegt in der Virtuosität des künstlerischen, zu Intensivierung und Synthese neigenden Ausdrucks. Er verarbeitet altes mystisches Wissen in wortstarke, antithetisch gefärbte und pointierte Dichtung. Einige Hauptgedanken werden in den Sinngedichten immer wieder behandelt und variiert. So kommt das barocke Prinzip von der Vielzahl der Perspektiven in den Sinnsprüchen voll zur Geltung.

IV. 2. Das Drama

Andreas Gryphius hat sich nicht nur als Lyriker, sondern auch als Autor von mehreren Theaterstücken, einen Namen gemacht und fünf Trauerspiele (*Leo Armenius*, *Catharina von Georgien*, *Papi-nian*, *Carolus Stuardus*, *Cardenio und Celinde*) und drei Lustspiele (*Peter Squentz*, *Korribilicribrifax*, *Die geübte Dornrose*) hinterlassen.- Sein erstes Schauspiel, ein *Leo Armenius* betiteltes Trauerspiel, das er im Jahre 1646 beendet hat, behandelt die Geschichte der Ermordung des byzantinischen Feldherrn Leo Armenius. Die dramatische Struktur des *Leo Armenius* ist straff, die Handlung schreitet stetig fort. Der Dichter erweist sich als ein Meister des Stimmungswechsels. Die ausdrucksstarke Antithetik steigert die Spannung. Dem tragischen Geschehen entsprechen eine feierliche Rhetorik und ein macht-voller Rhythmus. Die Chöre gehören zu dem Besten, was Gryphius auf dem Gebiet der Ode geleistet hat.

Das Trauerspiel *Catharina von Georgien*, geschrieben 1647, beginnt mit dem Monolog einer allegorischen Gestalt, der Ewigkeit, über die Vergänglichkeit alles Irdischen. Catharina, Königin von Georgien, eine Christin, wird seit Jahren von dem Perserherrscher Schach Abas gefangengehalten. Als der Zar ihre Freilassung fordert, stellt Abas die Königin, um die er in wilder Leidenschaft seit längerer Zeit vergeblich wirbt, vor die Entscheidung: entweder seine Gattin zu werden oder in den Märtyrertod zu gehen. Catharina bleibt standhaft. Sie wird gequält und auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Als es bereits zu spät ist, widerruft Schach Abas sein Urteil und klagt über den Tod der Geliebten.

Einen anderen Charakter hat das Stück *Cardenio und Celinde* (entstanden um 1650), in dem der Weg der Protagonisten aus jugendlicher affektbedingter Verwirrung zur tugendhaften Lebensweise geschildert wird. In dem Drama wird die Geschichte von Cardenio und Celinde, die die Liebesleidenschaft zum Verbrechen treibt, dargestellt. Ihre durch die Affekte verursachte „Blindheit“ wird aber am Ende durch „Vernunft, Tugend und Verstand“ im Sinne der Erkenntnis der ewigen Werte überwunden.

Bereits um das Jahr 1648 verfasste Gryphius zwei seiner Komödien *Absurda Comica* oder *Herr Peter Squentz* und *Horribilicribrifax*. In *Peter Squentz* richtet sich die Satire gegen die ungebildete Schicht des Bürgertums, die, hier durch Handwerker repräsentiert, unter der Leitung des Schulmeisters Squentz dem Gelächter eines auf der Bühne anwesenden höfischen Publikums preisgegeben wird. Ein vermutlich verbreitetes zeitgenössisches Phänomen karikiert Gryphius in *Horribilicribrifax*, indem er die gewaltigen Taten zweier „ehemaliger Hauptleute“ aus dem Dreißigjährigen Krieg auf Vergewaltigungen der deutschen Sprache reduziert und so ihre ins Groteske übersteigerten Ansprüche auf kriegerischen Ruhm als Maulheldentum verspottet.

Alle positiven Züge in Gryphius Tragödien - das echte Pathos seiner Helden, die dramatische Spannung der Handlung und die feierliche, wohlabgewogene Sprache - werden bei **Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683)** maßlos übersteigert und verzerrt. Seine Helden sind nicht mehr Märtyrer einer bestimmten Idee, sie sind hemmungslos, ihren eigenen entfesselten Leidenschaften unterworfenen Machtmenschen/ am Schluss müssen sie sich jedoch der absolutistischen Staatsräson beugen. Lohenstein bringt eine Fülle von Stoff, aber keine dramatischen Konflikte. Er trachtet nur nach theatralischen Wirkungen, die er im Bereich des Grausigen und Abstoßenden sucht. So waten die Helden seiner Tragödien *Ibrahim Bassa* (1653), *Cleopatra* (1661), *Agrippina* (1665), *Ibrahim Sultan* (1673) und *Sophonisbe* (1680) in Strömen von Blut. Schändliche Intrigen führen zu Verbrechen und Massenmorden, die mit allen Einzelheiten auf der Bühne vorgeführt werden. Gryphius stellt den positiven, aber passiven Helden, der für die "ewigen Werte" stirbt, in den Vordergrund seiner Märtyrertragödien,

Lohenstein legt den Nachdruck auf die durch Leidenschaften "geblendeten" Menschen, die verwerflich handeln und dadurch, ihren Untergang heraufbeschwören.

IV.3. Der Roman

Die Barockpoetiken beschäftigten sich zunächst nicht mit dem Roman. Aber schon seit Opitz nahmen Übersetzer von Romanen und dann die Verfasser deutscher Werke in den Vorreden zu dem Gattungsproblem Stellung. Freilich beschränkten sie sich vor allem auf die Verteidigung des Romans und den Hinweis auf die kulturpatriotische Aufgabe, auch auf dem Gebiet dieser Gattung etwas den Ausländern Gleichwertiges zu leisten, damit die „treu- und deutschgesinnten Gemüter" nicht mehr auf Bücher aus „Spanien, Wälschland und Frankreich" angewiesen wären.

Die drei Hauptgattungen des Barockromans des 17. Jahrhunderts sind der Schelmenroman oder Picaro-roman, der höfischhistorische Roman, der auch als heroischer oder heroischgalanter Roman bezeichnet wurde, und der Schäferroman. Aus dem Schelmenroman entwickelt sich in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts der „politische" Roman. Der Schelmenroman erreicht einen Höhepunkt im *Simplicissimus* von Grimmelshausen und findet eine Umgestaltung und Fortentwicklung in den Robinsonaden. Der galante Roman geht vom höfisch-historischen Roman aus. Alle drei Haupttypen des Romans wurden im Ausland herausgebildet, in die deutsche Literatur übernommen und dort zum Teil umgestaltet.

Zu den größten und ursprünglichsten Talenten der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts gehört **Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (um 1622-1676)**. Sein berühmter Roman, der *Simplicissimus Teutsch*, erschienen im Jahre 1668, ist heute wohl das bekannteste deutsche Werk dieser Epoche. Grimmelshausen genoss keine gründlichere Schulbildung, wovon unter anderem sein sehr schlechtes Latein zeugt. Sein Wissen trug er aus verschiedenen populärwissenschaftlichen Werken zusammen, zum Teil verdankte er es aber auch seinen reichen Lebenserfahrungen. Grimmelshausen ist ein Meister der Montagetechnik und versteht es, die Unzahl der pragmatischen Geschichten im *Simplicissimus Teutsch* zu einem Ganzen zu verbinden. Er beginnt den Roman mit der Einführung des Kindes in die Welt und beendet ihn mit der Abkehr des Erwachsenen von dieser. Das, was dazwischen liegt, ist eine bunte Kette von Erfahrungen, die immer wieder die Schwäche des Menschen enthüllen, der ein Spielball der Fortuna ist. Simplex sieht die Greuel des Krieges, wird als Kundschafter des Feindes angeklagt. Selbst in Narrenkleidung gesteckt, durchschaut er die Narrheiten der Menschen.- Er wird als Räuber gefürchtet, nimmt an Hexentreffen teil. Als Frau verkleidet, dient er einer Rittmeisterin. Soldat geworden, zeichnet er sich aus, wird gefangengenommen. Er

führt'ein' lustiges Leben, liest Romane, muss heiraten, genießt die Liebe in Paris. Blattern entstellen sein Gesicht. Er wird katholisch, erlebt Geistergeschichten am Mummelsee, Reisen führen ihn bis nach Japan. Nach einem Aufenthalt als Pilger in Rom kehrt er in die Heimat zurück. Er meditiert über sein bisheriges Leben. Die Bilanz, die im Sinne der vanitas-Idee gezogen wird, ist traurig. Denn alles, was von der Welt ist, ist nur Schein, ein verführerisches Trugbild. Simplex hat Glück und Unglück erlebt, war „bald hoch / bald nieder / bald groß / bald klein / bald reich / bald arm / bald fröhlich / bald betrübt / bald beliebt / bald verhaßt / bald geehrt und bald verachtet gewesen". Er kam als frommer, einfältiger Junge in die Welt und wurde lasterhaft und gottlos. Diese Gedanken führen ihn zur Absage an die Welt, für die sich Grimmelshausen eines Textes aus den Schriften des spanischen Mystikers Guevara bedient. Simplex zieht die Konsequenzen aus den das'Diesseitige verurteilenden Überlegungen und „Verlässt die Welt". Er wird Einsiedler. Aber auch jetzt verzichtet der Erzähler nicht auf die kritische Distanz und lässt die Frage offen, ob Simplex dort bis zu seinem Ende ausharren wird. Dies ist nicht nur die Ansage der *Continuatio*, sondern es zeugt von dem Wissen des Verfassers um die Gebrechlichkeit des Menschen und die Unbeständigkeit seines Verhaltens.

In dem Roman wird nicht dargestellt, was einem Menschen zuge- stoßen ist, sondern das, was ihm alles zustoßen könnte. Die „Zufälle" des menschlichen Lebens, die die Menschen äußerst ernst nehmen, werden von dem Ich-Erzähler des Romans als Schein erkannt. Deshalb zeichnet sich sein Bericht durch eine humorvolle bzw. spöttische Distanz aus, die dem Wissen um das Trügerische der Wirklichkeit entspringt, wobei der humoris- tisch-spöttische Ton, der unentwegt auf die Divergenz zwischen „Schein" und „Sein" hinweist, im ganzen Roman konsequent durchgehalten wird. Nur die beiden Schlusskapitel, 'in denen mit der Welt abgerechnet wird, müssen folgerichtig auf ihn verzichten. . .

In der Kindheitsdarstellung des Simplex wird die Verworfenheit der Welt durch die antithetische Gegenüberstellung mit dem unwissenden, reinen Toren offensichtlich. Als später Simplex in der Einsiedelei durch die christliche Unterweisung zum Repräsentanten des reinen Christentums wird, wirkt der Kontrast zwischen seiner Unschuld und der gespiegelten Welt noch schärfer. Eine aktive Stellung gegenüber der Welt nimmt Simplex ein, als man ihn in Narrenkleidung steckt. Die Narrenfreiheit erlaubt ihm die Torheiten der Menschen zu entdecken; verkleidet als Jungfrau, demaskiert er „den erotischen Gefühlsstrom zur puren sinnlichen Begierde", indem er durch die „falsche Rolle die Situation zweideutig und die Sache selbst lächerlich macht". Bis dahin repräsentiert die Figur des Simplex die ursprüngliche Unschuld, der die gefallene Welt gegenübergestellt wird. Seit der ersten Periode vertritt der Romanheld - nicht infolge einer inneren Entwicklung, sondern kraft des Entschlusses des Autors

- selbst die verworfene Welt. Dies ist notwendig, da doch der Mensch die kindliche Unschuld auf die Dauer nicht bewahren kann. Der Autor lässt Simplex die Lehren des Einsiedlers vergessen und ihn ein epikureisches Leben führen. Mit dem „Sündenfall“ aber beginnt die Bekehrungsgeschichte. Die für den ganzen Roman gültige Alternative, Diesseitseinstellung oder Ausrichtung auf das Jenseits, äußert sich in der Gegenüberstellung von Welt und Einsiedelei. Der Mensch schwankt unentwegt zwischen Sünde und Buße, zwischen Besserungsabsicht und Rückfall; deshalb kann der Roman als Exempelhäufung beliebig fortgesetzt werden. Als das eigentliche Thema des Romans erscheint nicht das blinde Walten, der Fortuna, die immer wieder zur Höhe führt und in die Tiefe stürzt; auch nicht die barocke Entgegensetzung von trügerischem Schein und verborgenem Wesen, sondern der Elementarzustand des Welt- und Menschenwesens als Wandelbarkeit und Veränderlichkeit, durchgekostet und erlitten in den verschiedensten Situationen, um über allen Irrwegen und Umwegen, die eine Simplität der Weisheit, der Selbsterkenntnis und der Gelassenheit um so heller aufgehen zu lassen.

V. DIE AUFLÄRUNG (1700-1770)

Die Frage nach dem Wesen der Aufklärung wurde von Kant in dem Sinne beantwortet, dass sie „den Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“ bedeute. Diese Stellungnahme setzt voraus, dass der durch Aufklärung mündig zu machende Mensch als bisher befangen gilt in Bindungen, die ihm den freien Gebrauch seiner Vernunft vorenthalten. Aus diesen Bindungen des Glaubens und Aberglaubens, vorgeformter Urteile, Gesetze und Ordnungen löst sich der Mensch durch Aufklärung. Die neue Mündigkeit des Zeitalters äußert sich vor allem im Bekenntnis zu dem natürlichen Licht der Vernunft und deren freiem Gebrauch.

Die Bezeichnung Aufklärung entstammt der Pädagogik und umriss zunächst deren damals neu formulierte Aufgabe, durch Erhellung und Erweiterung der menschlichen Vernunft die Entwicklung der Menschheit voranzutreiben. Dieser spezielle, der metaphysischen Lichtmetaphorik entlehnte Begriff wurde dann für die ganze Bewegung gesetzt. Den entscheidenden Durchbruch zur Entwicklung der Aufklärungsbewegung bildete einerseits der Autoritäts- und Machtverlust der Kirche, andererseits die Entwicklung der sog. Naturrechtslehre mit den Ideen einer Volkssouveränität, einer Selbstverantwortung des Menschen und ihrem Widerspruch gegen herrschaftliche organisierte Staatsgewalt. Hinzu kam ein Umbruch in den Naturwissenschaften, der zur Begründung und zum Aufbau des mechanistisch-mathematischen Weltbildes führte, das das Wesen und die Entfaltung der Aufklärung entscheidend mitgeprägt

hat Konstitutiv wurde aber vor allem die grundlegende Überzeugung von der Autonomie der Vernunft. Sie wurde zur Antriebskraft für die Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums, das im 18. Jhd. seinen endgültigen Durchbruch zur kulturtragenden Schicht erkämpfte.

In Deutschland wird die Aufklärung erst mit Verzögerung wirksam. Die Verarbeitung des europäischen aufklärerischen Gedankengutes geschah weitgehend unter Verzicht auf theologische und philosophische Gehalte und wurde zunächst in einer gewissen Vereinfachung und Enge verbreitet. Zu den wichtigsten Merkmalen der neuen Bewegung zählt ein neues soziales Verantwortungsgefühl, das seine vornehmste Aufgabe darin sah, durch Erziehung ein aufgeklärtes Gesamtbewußtsein zu schaffen, den Menschen zum Selbstgebrauch der Vernunft zu führen. Von großem Einfluss waren dabei die kulturphilosophischen Ideen J.J. Rousseaus, insbesondere sein Erziehungsroman *Emile*, in dem das Modell einer freiheitlichen Erziehung in aufklärerischem Sinne gestaltet ist. Darüber hinaus evozierten die aufklärerischen Ideen erstmals in der deutschen Kultur- und Geistesgeschichte eine immense Bildungsbereitschaft. Es entstehen zahllose private und öffentliche Lesezirkel; es formiert sich ein neues aufgeklärtes Lese- und Theaterpublikum, das sich durch Bildung und ästhetische Erfahrung und nicht mehr nur durch soziale, ständische Merkmale, auszeichnete. Dies wirkte in vielfältiger Weise auf das öffentliche kulturelle Leben zurück. Vor allem aber wurde "auch der Dichtung ein wichtiger Platz im Bildungssystem zugewiesen und in zahlreichen poetologischen Abhandlungen didaktisch definiert. Die literarischen Werke der Aufklärung sind deutlich didaktisch geprägt: sie sollen die Gesinnung des Bürgers formen und ihn zu einem bestimmten gesellschaftlichen Verhalten erziehen. Eine neue bedeutende Rolle im Rahmen der aufklärerischen Erziehungs- und Bildungstendenzen kam dem Theater zu.

Mit dem Auftreten Klopstocks, Wielands und vor allem Lessings erreicht die Aufklärungsliteratur ihren ersten Höhepunkt. Klopstock, Wieland und Lessing schaffen Werke, die Verstand und Gefühl, das heißt den ganzen Menschen, gleicherweise an des Bürgertums, das im 18. Jhd. seinen endgültigen Durchbruch zur kulturtragenden Schicht erkämpfte.

In Deutschland wird die Aufklärung erst mit Verzögerung wirksam. Die Verarbeitung des europäischen aufklärerischen Gedankengutes geschah weitgehend unter Verzicht auf theologische und philosophische Gehalte und wurde zunächst in einer gewissen Vereinfachung und Enge verbreitet. Zu den wichtigsten Merkmalen der neuen Bewegung zählt ein neues soziales Verantwortungsgefühl, das seine vornehmste Aufgabe darin sah, durch Erziehung ein aufgeklärtes Gesamtbewußtsein zu schaffen, den Menschen zum Selbstgebrauch der Vernunft zu führen. Von großem Einfluss waren dabei die kulturphilosophischen Ideen J.J. Rousseaus, insbesondere sein Erziehungsroman *Emile*, in dem das Modell einer freiheitlichen Erziehung in aufklärerischem Sinne gestaltet ist. Darüber hinaus evozierten die, aufklärerischen Ideen

erstmal in der deutschen Kultur- und Geistesgeschichte eine immense Bildungsbereitschaft. Es entstehen zahllose private und öffentliche Lesezirkel; es formiert sich ein neues aufgeklärtes Lese- und Theaterpublikum, das sich durch Bildung und ästhetische Erfahrung und nicht mehr nur durch soziale, ständische Merkmale, auszeichnete. Dies wirkte in vielfältiger Weise auf das öffentliche kulturelle Leben zurück. Vor allem aber wurde auch der Dichtung ein wichtiger Platz im Bildungssystem zugewiesen und in zahlreichen poetologischen Abhandlungen didaktisch definiert. Die literarischen Werke der Aufklärung sind deutlich didaktisch geprägt: sie sollen die Gesinnung des Bürgers formen und ihn zu einem bestimmten gesellschaftlichen Verhalten erziehen. Eine neue bedeutende Rolle im Rahmen der aufklärerischen Erziehungs- und Bildungstendenzen kam dem Theater zu.

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Klopstocks Werk bildet den ersten.Höhepunkt der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In ihm vereinigen sich ausgeprägte bürgerliche Gesinnung, großes nationales Pathos und meisterhafte Sprachbeherrschung. Zu dem dichterischen Werk Klopstocks zählen Dramen, Oden und das Versepos *Messias*. Bedeutsam sind weiterhin Klopstocks Arbeiten zur deutschen Sprache und Dichtkunst sowie seine'Abhandlung *Die deutsche Gelehrtenrepublik* (1774).

Das Versepos *Messias* beginnt mit dem Abend nach dem Einzug Jesu in Jerusalem und schildert die letzte Woche vor seinem Tode, und den Kampf, der um ihn während dieser Zeit zwischen Himmel und Hölle geführt wird. Klopstock gestaltete hier im Ringen Christi mit seinem Schicksal seine Überzeugung von der Würde des Menschen; er gab dem optimistischen Glauben an den Sieg des Gutes über das Böse in der Auseinandersetzung zwischen den Engeln Gottes und den gefallenen Engeln, den Teufeln, zwingenden Ausdruck.

Klopstocks Oden umspannen einen weiten Themenkreis: Natur, Liebe, Freundschaft, Religiosität, Tod, bürgerlichen Freiheitssinn und Nationalgefühl. Im ersten großen Kreis, den Natur-Oden, kommt das neue Verhältnis zur Natur zum Ausdruck. Nicht mehr die lehrhafte Betrachtung, die Erwägung ihrer unmittelbaren Nützlichkeit für den Menschen, sondern sie selbst wird in ihrer göttlichen Allumfassung gestaltet. Der Mensch, der selbst nur ein Teil der Natur ist, erlebt und empfindet sie als ein Sinnbild seiner Erfahrungen und Gefühle. Das Gefühl der Verbundenheit zwischen Natur und Mensch, die Sehnsucht nach einem freien „natürlichen“ Leben fand seinen Ausdruck im „Freundschaftsbund“ von gleichgesinnten bürgerlichen

Menschen, durch den Klopstock zum geselligen Leben und gesellschaftlichen Handeln aufrief. Einen zweiten großen Kreis bilden die patriotischen Oden, in denen Klopstock seine antidespotische, bürgerliche Gesinnung und sein nationales Anliegen ausspricht.

Klopstocks Dramatik kann sich an Rang nicht mit den Oden und der *Messias* messen. Die dramatische Trilogie *Hermanns Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784) und *Hermanns Tod* (1787) ist der besonderen patriotischen Idealgestalt des Dichters, dem Kriegsheld Hermann aus der germanischen Vorzeit, gewidmet. Ein Überwuchern lyrisch-chorischer Einlagen zeigt in den Hermann-Dramen auch äußerlich, die Verfehlung der dramatischen Form an.

Christoph Martin Wieland (1733-1813) . Wieland hat ein umfang- reiches ' Werk hinterlassen, zu dem mehrere Romane (*Don Sylvio von Rosalba* [1764], *Der goldene Spiegel* [1772], *Geschichte des Agathon* [1766/67], *Geschichte der Abderiten* [1774]), Verserzählungen (*Komischen Erzählungen* [1765], *Musarion* [1768], *Oberon* [1780], usw.), sowie zahlreiche Aufsätze und Übersetzungen gehören.

Beachtung verdienen aber vor allem seine Romane *Geschichte des Agathon* und *Geschichte der Abderiten*. Die Handlung des *Agathon* spielt in der Antike, die für Wieland eine besondere Bedeutung hat: während Winckelmann und Goethe die griechische Klassik zum idealen Gegenbild' ihrer eigenen Zeit stilisieren, sieht Wieland die griechische Kultur als einen Lebensraum, der ihm in Distanz und überschaubarkeit das Modell einer der eigenen Zeit verwandten Gesellschaft gibt. Agathon, ein junger Grieche- edler Abkunft, ist ein Mensch' mit voll entfalteter intellektueller Physiognomie, fähig, seine Erfahrungen auf höchstem Niveau reflektierend sich zuzueignen und zugleich ein Mann des Handelns. Agathons Leben führt durch- alle zentralen Erfahrungsgebiete des Menschen hindurch und wird damit zu einem repräsentativen Bildungsgang. Die Lebensanschauung des Helden wandelt sich vom Streben nach ausschließlich individueller Glückseligkeit zur Erkenntnis, dass der Mensch ein gesellschaftliches Wesen und das Glück des Einzelnen untrennbar mit dem der Gesamtheit verbunden ist, dass er seine Kräfte daher vorzüglich für das Wohl der Gemeinschaft einsetzen muss. Agathon (griechisch „Der Gute“) wird' in priesterlicher Obhut in Delphi aufgezogen, dabei erfährt er die Hohlheit des Priesterwesens. Die Volksherrschaft in der Republik Athen erscheint dem Jüngling wenig vernünftig; als Sklave wird er in Smyrna an den Philosophen Hippias verkauft, mit dessen materialistischen Anschauungen er sich auseinandersetzt, und erlebt mit Danae die Schönheit der echten Liebe. Beide Erlebnisse tragen dazu bei, ihn von seiner Weltfremdheit und seinem abstrakten Idealismus zu heilen. Er scheitert an seinem Vorhaben, den Tyrannen Dionysus von Syrakus zu einem aufgeklärten Fürsten zu erziehen. Als gereifter Mann schließlich findet er seine Vorstellungen über den Menschen und den Staat in dem bürgerlichen Ideal' staat Tarent verwirklicht.- Wieland zeigt, dass der Mensch das Produkt

seiner Umwelt ist und dass die menschliche Persönlichkeit nur als Einheit von Verstand und Gefühl, als Summe von Erziehung und Erlebnis, von Muße und Tätigkeit verwirklicht werden kann. Das Schwergewicht der Handlung liegt nicht auf den äußeren Ereignissen, sondern auf der psychologischen Gestaltung der Personen. In der Lebensweisheit des Archytas, des wegen seiner Verdienste gewählten Oberhauptes der bürgerlichen Republik Tarent, konzentriert sich das Fazit bürgerlich-aufklärerischen Denkens: das Handeln der Menschen wird vom Eigennutz bestimmt. Daher vermag allein Aufklärung zum Ziel des menschlichen Strebens zu führen, die natürlichen Triebe, mit Hilfe der Vernunft zum Wohl der Gemeinschaft beherrschen zu lernen.

In dem anderen Roman verspottet und verlacht Wieland die spießige 'Enge des deutschen Kleinbürgertums. *Die Geschichte der Abderiten* ist ein Roman ohne Held, der die Gesellschaft in ihrer Breite darstellt. Wieder wählt Wieland eine antike Ein- kleidung: die Bürger des Stadtstaates Abdera sind die Schild- bürger des Altertums. Zur Höhe des philosophischen Romans er- hebt Wieland das Schildbürgermotiv dadurch, dass er die Abde- riten, im Alltag ganz brauchbare Leute, großen Erscheinungen des menschlichen Lebens gegenüberstellt. Die ersten drei Bü- cher schildern geniale Einzelne - den Philosophen Demokrit, den Arzt Hippokrates und den Dichter Euripides - in ihrer Aus- einandersetzung mit der Masse der Toren. Das vierte Buch zeigt in kunstvoller Steigerung die Korruption von Recht und Poli- tik, das fünfte Buch die Perversion von Religion und Wissen- schaft. Eine durchgehende Handlung fehlt, aber die einzelnen Episoden sind straff aufgebaut, so dass ein reizvoller Kon- trast zwischen der losen Reihung der Einzelglieder und ihrer strengen Komposition entsteht. Das Weltbild des Romans ist pessimistisch. Die wenigen Weisen resignieren in ihren Versu- chen, die Narrheit auszutreiben. Die Toren werden nicht durch Klugheit besiegt, sondern durch Frösche und Mäuse, vor denen sie das Feld räumen. Die satirische Gesellschaftskritik des Romans bleibt dadurch eingeengt, dass Wieland Torheit und Weisheit abstrakt fasst als vorgegebene Eigenschaften einzel- ner Menschen. Die treibenden gesellschaftlichen Kräfte, die den Menschen überformen und verwandeln, sowie die Entwicklun- gen und Vermittlungen, in denen das Individuum sich anpasst oder Widerstand leistet, treten nicht ins Blickfeld. Es ist charakteristisch, dass die weisen Männer von außen nach Abdera kommen und ohne wirkliche Beziehung dazu bleiben. Der tragi- sche Aspekt der Torheit - Demokrit könnte in Abdera ein Sokra- tes-Schicksal erleiden - wird völlig vermieden; die Erzählhal- tung von überlegener Distanz entspricht der kühlen Unangefoch- tenheit der Weisen in Abdera, die lächelnd und gelassen auf die närrische Welt herabblicken.

Klopstocks und Wielands hauptsächlich auf dem Gebiet der Lyrik bzw. der Epik gesucht werden müssen, so verlagert sich die schöpferische Kraft Lessings in dem Drama, das er wesentlich erneuert und es in seinen Schriften, vor allem in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767), auch theoretisch grundsätzlich um- gedeutet hat.

Von der Theorie der Tragödie, die Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* darlegte, sind in erster Linie drei Aspekte hervorzuheben;

Erstens ging es ihm um das Prinzip der Nachahmung in der Kunst, und zwar nicht um einen bloßen Realismus. Er erweitert die Vorstellung von der „Natur der Erscheinungen“ um die „Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte“. Die Aufgabe des Dramatikers ist es nun, aus der Natur Elemente zu abstrahieren und sie in einen kausalen Sinnzusammenhang zu bringen. Die so entstehende Kunst wird „ein Schattenriss von dem Ganzen des ewigen Schöpfers“. Mittels des Dramas ist Erkenntnis der Welt möglich.

Eine zweite Forderung ist der „gemischte . Charakter“. Der Dichter, der seinen Dramen ein hohes Maß an Allgemeinheit geben soll, darf nicht den ausgefallenen Charakter darstellen. Der Märtyrer und der Bösewicht sind dem Theoretiker Lessing in gleicher Weise zu einseitig. Hinzu kommt, dass Lessing die Wirkungsabsicht der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, in abgewandelter Weise von Aristoteles übernimmt. Sie fordert auch den gemischten Charakter, denn ein Bösewicht kann kein Mitleid erwecken, er kann nur abschrecken. Mitleiden kann der Zuschauer nur, wenn er auf der Bühne ihm ähnliche Personen sieht. Des Mitleiden vollzieht sich nach Lessing durch das Erkennen und- Empfinden der Leidenschaft des Helden als Ursache seines Unglücks. In dieser Katharsis sollen- nicht einzelne Leidenschaften durch die Tragödie gereinigt und damit einzelne Tugenden gefördert werden, sondern eine allgemeine, tugendhafte Gesinnung soll beim Zuschauer erreicht werden. Mit dieser Vorstellung der Katharsis als drittes wichtiges Element des Dramatischen stellt Lessing die- Tragödie in den Dienst seiner moralischen ' Zrelvorstellungen . '

Desweiteren wendet sich Lessing gegen die von Aristoteles proklamierte und von der französischen Klassik zum starren Dogma erhobene Einheit des Ortes und der' Zeit. Das Drama soll nicht ".blind einer künstlichen räumlich-zeitlichen Komprimierung unterzogen werden, die die Handlung auf einen einzigen Ort und 'einen, einzigen Tag reduziert. Im Gegenteil, es muss sich frei, bewegen und entfalten aus seinen eigenen inneren Gesetzen. Darin bestünde der Vorzug Shakespeares gegenüber der französischen Klassik: er hat zwar Aristoteles nicht gekannt hat. aber- dennoch das aristotelische Prinzip erfüllt, denn dieses entstammt dem Wesen des Dramas. Die Franzosen dagegen haben Aristoteles gekannt, ihn aber missverstanden, indem sie seine dramaturgischen Regeln zu formalem Regelzwang entarteten;

Obwohl anti-französische Töne in den theoretischen Überlegungen, von 'Lessing kaum .überhört werden können, ist der Ansatz seiner Argumentation durchaus nicht national geprägt. Ihm geht es. vielmehr darum, ein bürgerliches gegen ein höfisches Theater durchzusetzen und diese Absicht legt sowohl der Kritik an der klassizistischen Tragödie Frankreichs als auch der Verherrlichung Shakespeares zugrunde, die den Weg zur schwärmerischen' .Shakespeare-Begeisterung des Sturm-und-Drang bereiten sollte.

Im Jahre 1755 veröffentlicht Lessing das erste originale deutsche bürgerliche Trauerspiel *Miß Sara Sampson*. Der charakterschwache Verführer Mellefont erwirbt sich die Gunst des tugendhaften "Mädchens Sara. Er verlässt sie, und als durch den gutmütigen Vater Saras schließlich doch noch eine Ehe. sich anbahnt, erscheint die verlassene Geliebte Marwobd, die aus Eifersucht Sara vergiftet. Die Handlung des Stückes war dem bürgerlichen Leben entnommen, und seine Helden redeten in der Sprache des Alltags, in Prosa. Bisher war die Tragödie ausschließlich den „Großen“, den Königen und Fürsten, vorbehalten gewesen, ebenso wurde die gebundene Rede der Verse verlangt. Obwohl die Gestalten der *Miß Sara Sampson* noch Typen (wie die Tugendhafte, die Lasterhafte, der Schwankende) und keine Charaktere sind, bleibt Lessing nicht beim äußeren Handlungsgeschehen stehen, sondern er gestaltet auch bereits die seelischen Konflikte der einzelnen Personen.

In Lessings Komödie *Minna' von Barnhelm* (1767) sind in der dramaturgischen Struktur wie auch in den einzelnen dramatischen Personen noch herkömmliche Muster der Komödie erkennbar. Lessings Verdienst besteht jedoch darin, dass er im Gegensatz zu seinen Vorgängern die Fabel seines Lustspiels mit anderen Mitteln der Personencharakterisierung entwickelt. An die Stelle von Typen und deren Lasten setzt er in sich widersprüchliche, vielschichtige Charaktere.

Der Major von Teilheim ist in seiner Ehre verletzt worden. Er besitzt, nach Ende des Siebenjährigen Krieges, kein Geld mehr und fühlt sich zutiefst gekränkt durch die Umstände seiner Dienstentlassung. Er wird des Betrugs und der Bestechung verdächtigt. Der Verdacht des Betrugs richtet sich auf ihn als Privatmann wie auch als Angehörigen des Militärs. Er reagiert darauf mit einem übersteigerten Ehrgefühl, er weigert sich, unter den gegebenen Umständen, mit Minna die Ehe einzugehen,' er macht sich lächerlich mit dem „Gespenst der Ehre“, wie Minna das übersteigerte Ehrgefühl nennt. Sein subjektiver Gerechtigkeitsanspruch ist zu stark, als dass er sich in die Ungerechtigkeit der Welt fügen könnte. Ganz selbstverständlich aber setzt er dabei Gesellschaftsordnung und Weltordnung in eins, indem er sich ausschließlich an der Wertschätzung der Gesellschaft orientiert.- Ein Mangel in der Gesellschaft genügt, um ihn an Gott und 'der Welt verzweifeln zu lassen. Er glaubt sich außerhalb der Gesellschaft zu stellen, ihr das Spiel aufzukündigen und macht sich zu ihrem Sklaven. Das ist seine Komik.

Gehellt wird er durch seine Gegenspielerin, das Edelfräulein Minna von Barnhelm und ihre Bundesgenossen: den Bedienten Just, den Wachtmeister Werner und die Kammerzofe Franziska. Die Möglichkeit der Heilung liegt darin, dass Teilheims Herz von vornherein menschlicher ist als seine Prinzipien. Es ist sinnvoll, dass gerade eine Frau Teilheims Gegenbild werden kann. Der Offizier ist durch seinen Beruf am engsten an gesellschaftliche Konventionen gebunden; die Frau ist sozial weniger streng fixiert, ihr ist es leichter, den gesellschaftlichen Ordnungen und Wertungen mit Souveränität gegenüberzutreten. Vor allem aber wehrt sie sich dagegen, das Leben auf eine Formel zu bringen, so wie Teilheim es mit seinem Verhalten tut.

Wie vollzieht sich aber die Heilung Teilheims? Teilheim, der mit ängstlicher Sorgfalt darauf bedacht ist, in niemandes Schuld zu geraten, muss sich von seinem Diener Just, von seinem Wachtmeister Werner und zuletzt von Minna belehren lassen, dass das Leben ein freies Spiel des Gebens und Nehmens ist, aus dem keiner ohne Schulden davankommt. Die Genesung Teilheims erfolgt noch auf andere Weise: das Fräulein spielt ihm ihr eigenes Unglück vor, und schon erkennt der Major seine Souveränität gegenüber gesellschaftlichen Wertungen, die er bisher verabsolutiert hatte. Um Minnas willen ist er bereit, das königliche Handschreiben, das ihm volle Wiederherstellung seiner Ehre bringt, zu zerreißen. Beide Lehren für Teilheim gehören zusammen: erst indem er seine innere Freiheit von der Gesellschaft erfährt, kann er sich gelöst in ihr Spiel einfügen. Der inneren Lösung tritt eine äußere als glückhafte Bestätigung hinzu, denn das Handschreiben des Königs gibt dem Major seinen gesellschaftlichen Rang wieder in dem Augenblick, in dem er innerlich über ihn hinausgewachsen ist.

Minna und Teilheim fliehen am Ende aus der großen Welt in die Idylle einer reinen, sich selbst genügenden Humanität.

Lessings *Emilia Galotti* (1772) gehört nicht nur zu den wichtigsten und bekanntesten Beispielen des bürgerlichen Trauerspiels, sie repräsentiert auch einen besonderen Typus: gezeigt wird, wie die bürgerliche Welt- und Lebensordnung in höfische Intrige verstrickt wird und darin scheitert.

Lessing legt den Schauplatz der Handlung von *Emilia Galotti* in eine kleine Residenzstadt irgendwo in Italien zur Zeit der Renaissance gegen Ende des 17. Jhds. Hettore Gonzaga ist Fürst von Guastalla. Er hat sich leidenschaftlich in Emilia Galotti, die Tochter eines Obersten, verliebt, die mit ihrer Mutter in der Residenz lebt, während der Vater seine Güter auf dem Lande verwaltet. Als der Fürst die Nachricht über die Vermählung Emilias mit dem Grafen Appiani erfährt, steht sein Entschluss, dies zu verhindern, fest und er erteilt dazu Marinelli alle Vollmachten.

Das Bild des Prinzen ist gekennzeichnet von etlichen Merkmalen des absolutistischen Herrschers: er führt ein gewissensloses amouröses Leben, scheut eine politische Heirat nicht ab,

tritt auch als Gönner und oberster Richter auf. Dennoch verzichtet Lessing bei seiner Gestaltung auf eine Schwarz-Weiß-Malerei. Gonzaga zeigt überraschend viel Herz und ist daher unfähig, sich auf die fälligen Amtsgeschäfte zu konzentrieren. Er leidet unter dem Rollenkonflikt, der einen Ausgleich zwischen seinen Aufgaben als Monarch und seinen individuellen Bedürfnissen und Interessen auszuschließen scheint. Interessanterweise lässt Lessing nicht den Bürger, sondern den Fürst die Kritik an höfisch-aristokratischer Lebensweise formulieren.

Der höfischen Welt der Intrige setzt Lessing die private Welt der Familie gegenüber. Die tugendhafte Tochter, deren Unschuld und Ehre bedroht sind, und der Vater, der als patriarchalisches Oberhaupt der Familie die Tochter- von dem Verderb des Lasters bewahren will, bilden eine', für das bürgerliche Drama typische Personenkonstellation. Der Antagonismus zwischen dem Hof und der Familie führt letztendlich zum tragischen Schluss. Aus der Erkenntnis, Emilia nicht anders vor der höfischen Verführung bewahren zu können, tötet Odoardo seine Tochter und unterstellt sich selbst der Richtergewalt des Prinzen. Dieser wird zwar als der eigentlich Schuldige erkannt, bleibt aber ungestraft. Nachdem die Tugend und Unschuld Emalias durch die Tat Odoardos bewahrt bleiben, werden die Schuld des Vaters und die Verantwortlichkeit des Prinzen einem himmlischen Richter überantwortet. Damit bleibt die Lösung des Konflikts deutlich im privaten Bereich verankert und obwohl eine gewisse Missbilligung gegen den höfischen Despotismus unverkennbar zu spüren ist, wird diese jedoch nicht auf die Ebene der Öffentlichkeit und der politischen Auseinandersetzung übertragen.

Für sein dramatisches Gedicht *Nathan der Weise* (1779) verlegt Lessing den Handlungsort in Jerusalem zur Zeit der Kreuzzüge: hier treffen die drei Weltreligionen (Christentum, Judentum und Islam) unmittelbar aufeinander.

Nathan, ein reicher Jude, ist gerade von einer weiten Geschäftsreise zurückgekehrt und erfährt, dass Recha, seine Tochter, eben erst durch einen jungen Tempelherrn vor dem Feuertod gerettet worden ist. Recha und ihre Gesellschafterin, die Christin Daja, sehen darin füglich ein Wunder. Denn der Tempelherr, der einem christlichen Ritterorden angehört, war nach einem Gefecht wohl in Gefangenschaft geraten und sollte auf Befehl des Sultans Saladin, eines Muselmanns, auch in der üblichen Weise umgebracht werden: Da fühlte sich der Sultan beim Anblick des jungen Mannes plötzlich an seinen toten Bruder Assam erinnert und hob in einem unerwarteten Gnadenakt das Todesurteil auf. Dem erfahrenen, klug argumentierenden Nathan gelingt, was Recha und Daja bisher misslungen ist: den widerspenstigen Tempelherrn in ein vorurteilsfreies Gespräch zu ziehen und ihn, "als Dank für die mutige Tat, zu einem Besuch bei Recha zu bewegen. Inzwischen' nimmt Nathan die Gelegenheit wahr, die Kraft aufklärerischer Weisheit zu demonstrieren. Der Sultan, der sich gerade in einer finanziell misslichen Lage befindet, will auf Rat seiner Schwester Sittah die vielgepriesene Freigebigkeit, vor allem aber die

Vernunft des Juden testen und stellt die heikle Frage nach der wahren Religion. Nathan antwortet darauf mit der berühmten Ringparabel, die Lessing der Novellensammlung *Das Decamerone* von Boccaccio entnahm. Die Ringparabel artikuliert in symbolischer Form die Quintessenz des Humanitätsideals Lessing und seiner praktischen Ethik und bildet zugleich auch den gedanklichen Kern des Dramas: ein Mann vererbte einen Ring, der die Fähigkeit besaß, den Träger vor Gott und den Menschen angenehm zu machen. Die Weitergabe des Ringes erfolgte innerhalb der Familie jeweils an den Lieblingssohn. Ein Vater hatte nun den Ring jedem seiner drei Söhne versprochen, da sie ihm gleich lieb waren, und so ließ er zwei Nachbildungen anfertigen. Den Streit der Söhne um den echten Ring schlichtet der Richter, indem er fragt, welcher von ihnen die Wunderkraft des Ringes dann verspüre, und da sie betroffen schweigen, schließt er, „der echte Ring vermutlich ging verloren“. Sein Rat lautet:

/: Wohlan!

Es eifre jeder seiner unbestochnen . von Vorurteilen freien Liebe nach!

Es strebe von euch jeder um die Wette, die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag zu legen!

Damit erweist sich die Frage des Sultans als falsch gestellt. Der Wahrheitsgehalt einer beliebigen Religion darf nicht in eine Frage des Machtanspruches umgewandelt werden. Die Religion ist nicht als abstraktes Konstrukt aufzufassen, sondern als Mittel zur Bewährung des Einzelnen. Dementsprechend kommt ihr wahres Wesen nicht in der Doktrin zum Ausdruck, sondern in dem konkreten alltäglichen Verhalten eines jeden ihrer Anhänger in Wechselwirkung mit seiner Mitwelt. Symptomatisch verkündet sich diese Idee schon am Anfang des Stückes, als Nathan es im Gespräch mit seiner Tochter gelingt, ihren Wahnglauben, von einem Engel gerettet zu sein, zu zerstören und ihr die Einsicht zu vermitteln, dass wahre Wunder der Menschlichkeit alltäglich werden können. An sich vermag die Schwärmerei Rechas auf den ersten Blick harmlos zu erscheinen, aber ihre praktischen Konsequenzen erweisen, sich doch als tödlich. Nathan eröffnet ihr die Augen, indem er ihr anhand eines glaubwürdigen-lebensgetreuen Szenario zeigt, *wieviel andächtig schwärmen leichter als gut handeln ist.*

Dadurch darf sich Recha von ihren menschlichen Verpflichtungen entbindet fühlen und ihre Dankbarkeit droht unvermeidlich in Anteilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit umzuschlagen, „statt die Form der Gegenleistung anzunehmen. In der Prägung des Werks ist diese Haltung mit einem Verstoß gegen die Menschlichkeit und die Menschheit gleichzusetzen, eine Idee, die eine besondere Bedeutung und zugleich Bestätigung erfährt, als es sich am Ende herausstellt, dass Recha und der Tempelherr eigentlich Geschwister sind. Die Familiengeschichte

gibt dem" Humanitätsideal Lessings den Anlass zur vollen Entfaltung, indem er die Familiengeschichte ins Metaphysische projiziert und in den familiären Umarmungen des Schlussbildes auf die Utopie einer Menschheitsfamilie, ohne Zwist und Hader, vorausweist .

VI. STURM UND DRANG (1770-1789)

Der Begriff „Sturm und Drang" bezeichnet jene nur kurze literarische Bewegung in Deutschland von Mitte der sechziger bis Ende der achtziger Jahre des 18. Jhds. Die Bezeichnung „Sturm und Drang" wurde nach dem Titel eines Schauspiels von F.M. Klinger auf die ganze Bewegung übertragen. Ihr Ausgangspunkt ist eine jugendliche Revolte gegen die Einseitigkeiten der Aufklärung, gegen ihren Rationalismus, ihren Fortschrittsoptimismus, ihre Regelgläubigkeit und ihr verflachtes Menschenbild, aber auch gegen die „unnatürliche" Gesellschaftsordnung mit ihren Standesschränken, erstarrten Konventionen und ihrer lebensfeindlichen Moral. Im Zentrum stehen als Leitideen die .Selbsterfahrung und Befreiung des Individuums als Einheit von Geist, Seele und Leib. Gegenüber dem Verstand wird nun besonders der Wert des Gefühls, der Sinnlichkeit und der Spontaneität betont. Damit verbunden ist eine neue Erfahrung und Wertung der Natur: sie ist für den Sturm und Drang der Urquell alles Lebendigen und Schöpferischen, auch im Menschen selbst. Als höchste Steigerung des Individuellen wie des Naturhaften erscheint das Genie, in dem sich die schöpferische Kraft einmalig und unmittelbar offenbart. Das Genie stellt die höchste Form der menschlichen Totalität dar, die nicht Mustern folgt, sondern selbst Muster schafft. Prototyp des Genies ist für den Sturm und Drang Shakespeare, daneben auch Homer, Pindar und Ossian.

Schöpferisches Tatmenschen und schrankenloser Individualismus, Gefühls- und Freundschaftskult, Naturschwärmerei und exzessive Sinnlichkeit, wodurch die Dichtergeneration des Sturm und Drang sich bewusst vom Philister unterscheiden will, prägen ihren Lebensstil wie den Inhalt und Stil, einer vorwiegend dramatischen Dichtung. Die Betonung der Naturhaftigkeit und der individuellen Freiheit führt nicht nur im Bereich der Kunst zur Ablehnung jeglicher einschränkender Fesseln: die junge Generation des Sturm und Drang begehrt in revolutionärer Gesinnung gegen die bürgerliche Ordnung auf, scheitert aber an der Übermacht, der bestehenden Verhältnisse oder flüchtet in eine .ideal vorgestellte Vergangenheit, in der sie einen ursprünglich guten Naturzustand verwirklicht sieht. 'Kulturmorphologisch weist der Sturm und Drang alle charakteristischen Züge einer Jugendbewegung auf.

In der Lyrik bewirkt die Begeisterung des Sturm und Drang für jede Art von Volkskunst ein besonderes Interesse am Volkslied, an der Romanze und Ballade. In der Epik zeigt sich eine Neigung zum Autobiographischen, die dem Interesse des Sturm und Drang am individuellen

Leben entgegenkommt. Das überragende epische Werk der Epoche heißt *Die Leiden des jungen Werther* (1774) von Goethe. Die eigentliche Leistung der Stürmer und Dränger liegt aber vor allem im Bereich des Dramatischen.

Die bevorzugten Themen und Motive dieser literarischen Bewegung sind die Selbstverwirklichung des genialen Menschen (Faust, Prometheus), der tragische Zusammenstoß des einzelnen mit dem „notwendigen Gang des Ganzen“ (*Götz, Die Räuber, Fiesko*), Bruderzwist bis zum Brudermord (*Die Zwillinge, Die Räuber*), Konflikt zwischen Moralkodex und Leidenschaft (*Stella*), soziale Anklage gegen die Korruption der herrschenden Stände und gegen Standesschränken (*Der Hofmeister, Die Soldaten, Kabale und Liebe*), besonders verschärft im Kindsmörderin-Motiv (Gretchen-Tragödie im *Faust, Die Kindermörderin*). Die wichtigsten Dramen des Sturm und Drang sind: J. W. Goethe, *Götz v. Berlichingen* (1773), *Clavigo* (1774), *Stella* (1776), *Urfaust* (1112-15); Fr. Schiller, *Die Räuber* (1781), *Fiesko* (1783), *Kabale und Liebe* (1784); J. M. R. Lenz, *Der Hofmeister* (1774), *Die Soldaten* (1776); F. M. Klinger, *Die Zwillinge* (1776)-, *Sturm und Drang* (1777); H. L. Wagner, *Die Kindermörderin* (1776) .

Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831). Seinen ersten großen Erfolg auf der Schauspielbühne errang Klinger mit dem Drama *Die Zwillinge* (1776). Das Stück behandelt das Motiv der feindlichen Brüder. Der triebhaft-urwüchsige Fürstensohn Guelfo, ein Originalgeheiß, wütet gegen seinen durch die Erstgeburt begünstigten Bruder, dem das Herrscheramt vorbehalten ist. Der graziös den Hof macht, Blasius aber deren ausgelassene und schnippische Nichte Luise mit seiner Griesgrämigkeit zu Tode langweilt, sieht sich Wild bei einer Zimmerverwechslung plötzlich seiner Jugendliebe Jenny Karoline Berkley gegenüber, die er seit Jahren verzweifelt sucht. Die Wiedersehensfreude wird freilich durch neues Leid getrübt: Wild, oder mit seinem wahren Namen Karl Bushy, ist der Sohn des Todfeindes von Karolines Vater, der zwar den stolzen und mutigen Unbekannten Ähnlichkeit mit Lord Bushy aber zugleich abgestoßen wird. Die verwickelten Vorgänge scheinen sich zur tragischen Katastrophe zuzuspitzen, als der unerwartet auftauchende Kapitän Boyet, der Wild schon in Europa mit Mordgelüsten verfolgt hat, sich als Lord Berkleys Sohn Harry entpuppt und seinen Widersacher zum Duell fordert. Doch als und seinem einstigen Feind die Hand zur Versöhnung reicht, löst sich der melodramatische "Wirrwarr" in allseitiges, wenn auch zögerndes Wohlgefallen auf. Trotz seines programmatischen Titels ist Klingers Schauspiel kein exemplarisches Sturm-und-Drang-Drama und weitaus schwächer als die Stücke des genialen Zeitgenossen Lenz. Das Vorbild Shakespeare nur unbeholfen kopierend (die Liebesszenen und das Motiv der verfeindeten Familien verweisen auf *Romeo und Julia*), befolgt Klinger sein dramaturgisches

Postulat, *"das tiefste Gefühl wechselt immer mit Lachen und Wiehern"*, bis zur grotesken Übertreibung. Gegenüber den gelungeneren Dramen (*Das leidende Weib*, *Die Zwillinge*) fällt *Sturm und Drang* vor allem infolge seiner psychologischen und dramatischen Unglaubwürdigkeit deutlich ab: Zufällig und darum überflüssigerweise auf den Schauplatz des amerikanischen Befreiungskrieges verlegt, erweist sich der rührselige Familienzwist als Folge eines harmlosen Missverständnisses.

Jakob Michael Reinhold Lenz (17 51-17 92) . Lenz' Drama *Die Soldaten* spielt in Lille, Armenteries und Philippeville, Garnisonsstädtchen im damaligen Französisch-Flandern ab. Die Handlung setzt ein inmitten einer Briefschreibeszene zwischen Marie und Charlotte, den beiden Töchtern des Galanteriewarenhändlers Wesener. Baron Desportes, ein Offizier aus Armenteries, erreicht sehr schnell - nach einigen gekünstelt- übertriebenen Schmeicheleien - Maries Zustimmung zu einem heimlichen Treffen. Der Vater willigt nachträglich aus Großmannsucht ein: den Tuchhändler Stolzius, fast schon Verlobter Maries, will man hinhalten. Es folgen Szenen aus dem Garnisonsleben in Armenteries, das vom Hochmut und Intrigenspiel des 'adligen Offizierskorps gekennzeichnet ist. Maries Fehltritt mit dem Baron wird sprachgestisch angedeutet: Nach anfänglichem Sträuben stimmt sie in dessen zynische Schimpftiraden auf Stolzius, den "Hundejungen", mit ein (II, 3) - Der dritte Akt besteht aus einer Sequenz knapper Augenblicksszenen: ein. burleskes Liebesabenteuer des Offiziers Rammler, der über Maries Untreue verzweifelte Stolzius; die Nachricht von Desportes Flucht unter Zurücklassung von Marie und ansehnlichen 'Geldschulden. Stolzius wird Ordonnanz bei Mary, dem Intimus von Desportes; Marie lässt sich auch mit Mary ein; die Gräfin La Roche versucht, Marie zu retten, und macht sie zu ihrer Gesellschafterin. Marie beschließt, Desportes zu suchen, und flieht aus dem Haus der Gräfin. Auch Wesener bricht auf, um den Baron zur Rechenschaft zu ziehen, für dessen Schulden er, Wesener, eingetreten ist. Desportes beauftragt einen seiner Jäger, Marie, abzufangen und zu vergewaltigen. Stolzius vergiftet Desportes und sich selbst in einem Akt diesseitiger Gerechtigkeit (*"Du bist gerochen, meine Marie! Gott kann mich nicht verdammen"* V, 3). Wesener trifft auf seine halbverhungerte Tochter, die beiden sinken sich in die Arme. Das Drama schließt mit einigen Nachbetrachtungen, die man- im Haus der Gräfin anstellt: Der *"furchtbaren Ehlosigkeit"* des Soldatenstandes soll durch *"Konkubinen, die allenthalben in den Krieg mitzögen"* abgeholfen werden..

Zentrales Thema des Stücks ist - neben der soldatischen .Ehelosigkeit und der Sittenverderbtheit des adligen Offizierskorps - die Eitelkeit und Großmannssucht des Bürgertums. Marie zerbricht nicht allein an den Verführungskünsten Desportes', sondern auch

an ihren eigenen Ambitionen, in denen sie von ihren Eltern Komplizenhaft unterstützt wird. Die Kritik an Adel und Bürgertum ist also ineinander verschränkt - erst beiderseitiges Fehlverhalten führt zum dramatischen Konflikt. Das soziale Engagement des Sturm und Drang entsprang aus einem tiefen, anti-aufklärerischen Zweifel an einem automatischen Kulturfortschritt. Bei Lenz führte dieser Zweifel zu einer Suche nach praktischen Lösungsvorschlägen für konkrete soziale Missstände. Bald unzufrieden geworden mit seiner Idee der "Offizierskurtisanen", verfasste er nach dem Drama eine Schrift (*Über die Soldatenehen*), worin er den Soldaten als verheirateten Staatsbürger zeichnet. Es wäre jedoch falsch, in Lenz einen frühen Sozialrevolutionär zu sehen. Er kritisiert nirgends die Klassengesellschaft, sondern jeweils die durch einen einzelnen behebbaren Missstand ausgelöste "unstatthafte" Beziehung über die Klassenschranken hinweg. Die Gräfin ist durchaus Sprachrohr Lenzens, wenn sie Marie vorwirft, sie habe sich "*über ihren Stand heraus... nach einem Mann*" umgesehen. Soziales Ethos und Sozialreform sind für Lenz nur innerhalb einer festgefügtten, gottgewollten Klassenhierarchie denkbar.

Aus dem Streben nach wahrheitsgetreuer kritischer Darstellung der Realität entwickelte Lenz jene ambivalente Dramenform, der er selbst die (vielleicht diskutierte) Gattungsbezeichnung "Komödie" verliehen hat. Dem literarhistorischen Stilgefühl entsprächen wohl, eher Bezeichnungen wie "Komitragödie" (W. Kollerer) oder "Tragikomödie". Symbolisch ist die Ambivalenz des Stils im Schlussbild verdichtet: Vater und Tochter "*wälzen sich halbtot*" [vor Freude und Verzweiflung] *auf der Erde*" (Regieanweisung). Die Mischung von Komischem und Tragischem in den *Soldaten* entspricht aber Lenzens Theorie der Komödie als einem "*Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden*" (*Anmerkungen übers Theater*). Dieser literarische Anspruch enthält zugleich eine Kritik an der gängigen Komödie, deren Fragwürdigkeit selber zum Thema des Stücks wird, wenn etwa Desportes den Besuch einer frivolen Komödie in seine Verführungsstrategie einplant oder wenn die Offiziere Rammler in eine raffiniert ausgeklügelte, laszive Komödie hineinmanövrieren. Die neue Theorie der Komödie drang auch in den Aufbau des Stücks ein, der gewollt antiaristotelisch ist. Die drei Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung werden bewusst zerschlagen. Zwischen dem ersten und dem letzten Akt liegen zwei Jahre; die Verschiedenheit der Schauplätze wäre vom Geschehen her nicht erforderlich; und die Episoden um Rammler sowie die Gespräche des Feldgeistlichen Eisenhardt sind nur thematisch, nicht handlungsmässig integriert. Die neue Komödie soll die Welt spiegeln wie sie ist: daher die Vielzahl der Szenen (35), die Hektik der Szenenfolge, ihre fragmentarische Ausschnittshaftigkeit. Das Drama ist zur Vergangenheit wie zur Zukunft hin "offen" im Gegensatz zum aristotelisch-klassischen "geschlossenen" Dramentypus. Die letzte Szene mit ihren theoretischen Erörterungen kann

keineswegs als Abschluss der Handlung gelten, die mit dem Znsammentreffen von Vater und Tochter abrupt aufhört.

Der Hofmeister oder Vorthelle der Privaterziehung (1774) fasst. das Aufklärungsthema der Emanzipation des Bürgertums an einer seiner empfindlichsten Stellen: Lenz' Titelheld, der Hofmeister Läufer ist aber eine Durchschnittsfigur, deren E-manzipationstendenzen durch Anpassung entstellt werden und da-, durch um so deutlicher die deformierende Kraft der Verhältnisse , zeigen. Von allen. Seiten als Werkzeug missbraucht, verführt er seine Schülerin Gustchen, Tochter eines, adeligen Majors, weniger aus Liebe als aus dem Bedürfnis, als Mensch wahrgenommen und angenommen zu werden Dabei potenziert er seine Entwürdigung, denn auch für Gustchen ist er nicht er selbst, sondern nur ein Werkzeug, Stellvertreter des wahren Geliebten, des adeligen Veters Fritz, der als Student in der Ferne weilt. Während Gustchen und Laufer Romeo und Julia spielen, nehmen sie einander nicht wirklich wahr; das literarische Vorbild dient der Lebenslüge. Grotesker Höhepunkt der tragikomischen Konstellation ist Läubers Selbstkastration nach der Flucht aus dem Adelshaus angesichts der falschen Nachricht, Gustchen habe nach der Geburt eines Kindes von ihm Selbstmord begangen. /Die Absage an alle Vaterschaft, Protest gegen eine Welt, in der unverstummelt nicht gelebt werden kann, ist zugleich ein radikaler Unterwerfungsakt des verlorenen Sohnes unter die geistige Vatergestalt des DorfSchulmeisters Wenzeslaus, der durch Abtötung aller Bedürfnisse und Lebensverzicht einen kümmerlichen Spielraum der Freiheit zur Pflichterfüllung erworben hat. Wenn schließlich der kastrierte Laufer noch in der Ehe mit einem Dorfmädchen ins einfache Leben münden will, gibt es keine schärfere Problematisierung der bürgerlichen Pflichtethik und der bürgerlichen Idylle in der Literatur der Zeit.

Heinrich Leopold Wagner (1747-1779). *Die Kindermörderin:* Frau Humbrecht, Gattin eines standesbewussten Straßburger Metzger, folgt ohne Wissen ihres Gatten mit ihrer Tochter Evchen der Einladung des bei ihnen logierenden Leutnant von Gröningseck zu einer Redoute. Zu später Stunde führt Gröningseck die nichtsahnenden in ein Bordell, betäubt die Mutter mit einem Schlaftrunk und verführt Evchen, deren Verzweiflung er nur durch ein Eheversprechen beschwichtigen kann. Dem dringenden Abraten seines Freundes von Hasenpoth zum Trotz beschließt Gröningseck sein einmal gegebenes Versprechen zu halten und seiner Offizierskariere zu entsagen. Evchen, inzwischen in quälender Melancholie versunken, bewahrt das Geheimnis ihrer Schwangerschaft auch angesichts der Drohungen ihrer Eltern. Hasenpoth, der die Standesehre seines Freundes unter allen Umständen retten zu müssen glaubt, täuscht Evchen mit einer in Gröningseck Namen abgefassten brieflichen Lossagung, die das entsetzte Evchen zur heimlichen

Flucht aus dem Elternhaus treibt. Sie bringt, von ihrem verzweiferten Vater vergeblich gesucht, bei einer mittelosen Lohnwäscherin, Frau Marthan, ihr Kind zur Welt, tötet es jedoch in einem Anfall von Wahnsinn, als sie erfährt, dass ihre Mutter aus Kummer gestorben sei und ihr Vater ein hohes Lösegeld für ihre Auffindung ausgesetzt habe und verhilft Frau Marthan zum dem Finderlohn, in dem sie sich ihr zu erkennen gibt. Der zurückgekehrte ahnungslose Gröningseck kann Evchen, die nur noch den Tod sucht, nicht mehr vor der ihr drohenden Verurteilung als Kindesmörderin bewahren

J. W. Goethe. Unter den Briefromanen des 18. Jhds. kommt den *Leiden des jungen Werthers* eine Sonderstellung zu. Nirgendwo sonst bildet der Subjektivismus des Helden, so uneingeschränkt Thema und Darstellungsprinzip wie in diesem Erstlingsroman Goethes. In Deutschland entfacht der Roman gleich nach seinem Erscheinen eine Diskussion, die die vorangegangene Götz-Debatte noch übertrifft. Dabei geht es nicht nur um literarische Fragen. Das im 18. Jhd. entwickelte Konzept einer aufklärerischen Literatur setzt die Vermittlung bürgerlicher Normen und; Wertvorstellungen als oberstes Ziel. Dem entspricht im Bereich, des Romans eine Literatur, die' am Schicksal des Helden die Überlegenheit bürgerlicher Tugenden über Laster und Unmoral höfischer Lebensweise unverhüllt propagiert. Goethes *Werther* bricht nun.auf eine besonders radikale Weise mit solchen Erwartungen an Literatur und ihre Aufgaben. Erzählt wird die Geschichte eines Mannes, der die Aussicht auf- eine für den Bürgerlichen glänzende berufliche; Karriere aufgibt, der sich in eine schwärmerisch-unglückliche Liebe verirrt 'und schließlich Selbstmord begeht, als sein Leiden für ihn keine andere Fluchtmöglichkeit zulässt. Entscheidender noch als die im Grunde-' recht banale Geschichte ist die von Goethe gewählte Perspektive der Darstellung, die grundsätzliche Zweifel aufkommen lässt, ob der im Zentrum bürgerlichen Selbstverständnisses stehende Gedanke der individuellen Selbstverwirklichung unter den im ausgehenden 18. Jhd. gegebenen Verhältnissen ü-berhaupt zu realisieren sei.