

Sandra Richter

Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur

SANDRA RICHTER

Eine
Weltgeschichte
der deutsch-
sprachigen
Literatur

C. Bertelsmann

Sollte diese Publikation Links auf Webseiten Dritter enthalten,
so übernehmen wir für deren Inhalte keine Haftung,
da wir uns diese nicht zu eigen machen, sondern lediglich auf
deren Stand zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung verweisen.



Verlagsgruppe Random House FSC® N001967

2., verbesserte Auflage
© 2017 by C. Bertelsmann Verlag, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH,
Neumarkter Str. 28, 81673 München
Umschlaggestaltung: Büro Jorge Schmidt, München
Bildredaktion: Dietlinde Orendi; Annette Mayer
Satz: Uhl + Massopust, Aalen
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN 978-3-570-10151-3

www.cbertelsmann.de

Meinen Töchtern

Inhalt

I. Prolog: Weltliteraturgeschichte als Geschichte der Literaturen weltweit 13

Wenn Monster weinen 13 • Weltliteratur und Weltgeschichte deutschsprachiger Literatur 15 • Das Hybrid »Deutschsprachige Literatur« 19 • Übersetzen, übertragen, umbesetzen 22 • Grafik und Methode 24 • Weltgeschichte als Flickwerk aus Fallbeispielen 26 • Aus der Formierungsgeschichte, 750–1450 28

II. Exportgut: Deutschsprachige Literatur als heiße Ware, 1450–1700 35

»Barbaren« mit Esprit 35 • Vorreformation goes Hollywood: Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) und Katherine Anne Porters *Ship of Fools* (1962) 39 • Druckernetzwerke und wandernde Theatergruppen 45 • Glück und Lob der Königin: *Fortunatus* (1509) und Thomas Dekkers *Old Fortunatus* (1599) 47 • Unter Kannibalen: Landsknecht Hans Staden schreibt über Brasilien 52 • Die Reformation(en) als literarische Bewegung(en) Mitteleuropas 57 • Literarischer Protestantismus in Polen, Schlesien und den Niederlanden 60 • Martin Opitz: Der »deutsche Malherbe« und die Begründung der Dichtkunst im Alten Reich 63 • Ein europäischer Schelmenroman in deutscher Sprache: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Abenteuerlicher Simplicissimus Teutsch* (1668) 66 •

Hymnen auf den Glauben: Siedler in Amerika – von Franz Daniel Pastorius bis zu Justus H. C. Helmuth 69

III. Die Entdeckung der Außenwelt als Innenwelt, 1680–1770 77

Wie die deutsche Literatur aus der französischen entstand 79 • Die zweite Erfindung der deutschen Literatur: Johann Christoph Gottscheds frankophone und polnische Freunde 85 • Religion, Natur und Sittlichkeit: Albrecht von Haller, Christian Fürchtegott Gellert und Friedrich Gottlieb Klopstocks *Messias* in Frankreich und Russland 90 • Archetypische Schuld: Salomon Gessners *Tod Abels* (1758) als europäischer Bestseller 94 • Die nahen Anderen: Jüdische Autoren im Alten Reich 98 • Bibel der Humanität: Lessings *Nathan* (1779) 102 • *Nathan*: In Israel unerwünscht, in der islamischen Welt fast unbekannt 106 • Europa: Humanitätsdrama mit wenig Publikum 108 • Die Amerikas: *Nathan* als religiöse und ideologische Waffe 110 • Steigender Literaturexport: Friedrich Nicolai und Christoph Martin Wieland 113 • Schlüsselroman des 18. Jahrhunderts: Denis Diderots *Rameaus Neffe* (1761–1774/1805) und was Goethe daraus lernte 118

IV. Kleine Welt ganz groß, 1770–1830 123

Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1813) als Einstiegsdroge – aber Goethe erst nach einer »Bouteille Champagner« 124 • Ein Skandalroman schreibt Geschichte: Goethes *Leiden des jungen Werthers* (1774) 128 • »Werther-Syndrom« um 2000? 132 • Vom revolutionären Pistolenroman zum Hauptbuch der Liebe links des Rheins 136 • Kein Mann ohne *Werther* – keine Frau ohne Bildung: Was englische Autorinnen empfehlen 141 • Gefährliche Leidenschaft: Inzesttabu und Roman in Nordamerika 145 • Selbstmord als Skandalon: »Werther-Seuche« in Russland und Osteuropa 146 • Wie man unmögliche Liebe versüßt: Werther-

INHALT

Café und Lotte-Schokolade in Japan 151 • Revolte aus Liebe: Chinesische Werthers, die 4.-Mai-Bewegung und Umbrüche in der arabischsprachigen Welt 154 • Friedrich Schillers *Räuber* (1781): Gründungsdokument der esperantistischen Bewegung 158 • Universalien und Urbanität: Wie der Begriff der Weltliteratur aus der Welt-Begeisterung entstand (Schlözer, Wieland, Goethe) 163 • Weltliteratur in der Literatur: *Faust* – Ausschnitte aus einer langen Geschichte des Bösen 168 • *Faust I*: Übersetzungen vor und nach der NS-Zeit 172 • Gefährlich, amoralisch und unübersetzbar: Konkurrenz um den englischen *Faust* 174 • Nervöse Fäuste in der englischen Schauerromantik und ihre Parodie 176 • Metaphysisches Amerika: Faust als transzendentalistische Kultfigur 178 • *Faust*-Lithographien und -Opern 182 • Elisha Ben Abuya: Ein Apostat als jüdischer Faust 185 • Brasilianischer Alemanismo, ein homosexueller Teufel und Manuel Antônio Álvares de Azevedo 188 • Teufelspakt mit Dame: *Faust* und Faustinnen in der arabischen und türkischen Literatur 191 • *Faust*-Mangas in Japan 194 • Quartärlektüren, von Ratten zerfressen: *Faust* in China 196

V. Ideale, wirkliche und fremde Welten, 1830–1890 201

Jenseits der Nationalphilologie: Die sogenannte Auslandsgermanistik 203 • Idealistischer Schlüsselroman: Thomas Carlyles *Sartor Resartus* (1833/34, 1836) 207 • Bettina von Arnim als Kultfigur der amerikanischen Transzendentalisten 211 • Anti-Transzendentalisten als Anti-Idealisten: Nathaniel Hawthorne 214 • Flucht aus dem alten Europa: Karl Postl alias Charles Sidon/Charles Sealsfield und die politischen Amerika-Emigranten des 19. Jahrhunderts 216 • Der europäische Indianer: Karl Mays *Winnetou* (1893) 223 • Heinrich Heine – »Le Parisien de Düsseldorf« und das *Buch der Lieder* (1827) 228 • Heine, Schelling und die Folgen: Germanophilie im Russland der 1820er- und 1830er-Jahre 236 • Die Geburt des Sandalenfilms aus dem historischen Roman des 19. Jahrhunderts: Felix Dahns *Ein*

Kampf um Rom (1876) 238 • Ein unbekannter Nobelpreisträger: Paul Heyse 242 • Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894/95) und Paweł Huelles russisch-polnisch-deutsche Liebesbotschaft (2005) 246 • Wo Intellektuelle Präsidenten treffen: Dichtergesellschaften im Ausland 249

VI. Welt im Umbruch, 1890–1930 257

Literarischer Imperialismus: Afrika und die »Kolonialfreunde« 259 • Familienähnlichkeit: Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) in Nişantaş 264 • Im *Sturm*: Die internationale Avantgarde und ihre Zeitschriften 269 • Vierländerdichter Rilke und die *Duineser Elegien* (1923) 275 • Rilke-Codes: Thomas Pynchon, Designerjeans und ein berühmtes Tattoo 280 • *The Criterion* (1922–1939): T. S. Eliot, das intellektuelle Europa und Rudolf Borchardt 287 • »Eines Tages wird er weltberühmt sein«: Franz Kafka, kleine und große Literaturen 290 • Kafkas *Schloss* (1926), Max Brod und die Folgen 293 • »Kafka und kein Ende?«: Neue Kafkas 299

VII. Heimat als Nazi-Land, Muttersprache als Feindesprache, 1930–1960 305

Weltliterarischer Imperialismus in Nazi-Deutschland 305 • Shoah – Vernichtung anderer Welten 308 • Bibliotheken, Verlage und Zeitschriften im Exil 311 • Stefan Zweig: Die Flucht nach Brasilien in einer französischen Graphic novel 315 • Rose Ausländer: Bukowinerin, Amerikanerin, »Zigeunerin« 321 • Paul Celan an und mit Gisèle Celan-Lestrange: Übersetzung, dialogisch (*Schwarzmaut*) 325 • Nelly Sachs und der halbe Nobelpreis für eine deutschsprachige Stockholmerin (1966) 335 • *Party im Blitz*: Elias Canetti in London, W. G. Sebald über den Luftkrieg 341 • *Grand Hotel* (1932): Vicki Baum – Emigrantin nach Hollywoods Geschmack? 349 • *The City of Man* (1941): Thomas Mann und sein amerikanischer Freundeskreis fordern die Weltdemokratie 358 • Lieben für die Revolu-

tion: Klara Blum in Österreich, Russland und China 368 •
 Leben nach der Revolution? Arthur Koestler 377

VIII. Geteilte Welten, Gegenwelten 1945–1989 383

Exilliteratur und Weltliteratur in der DDR: Der Aufbau
 Verlag und Wieland Herzfelde 384 • Expansion ostwärts:
 Aufbau, der Ostblock und 1989 391 • Westintegration,
 »Suhrkamp-Kultur« und Boston Publishers Inc. 396 •
 Heinrich Böll – der »deutsche Hemingway«: Kultfigur und
 Druckverbot in der UdSSR 401 • Günter Grass und das
 »Blechtrommeln« (1959) 404 • »Born to be wild«: Her-
 mann Hesses *Steppenwolf* (1927) – Midlife-Crisis wird
 Jugendkult 412 • Die reisende Avantgarde im real existie-
 renden Kommunismus: Hans Magnus Enzensbergers
Tumult (2014) 416 • Intermezzo – Nicos *Nibelungen*
 (1969) 421 • »En bernhardie«: Thomas Bernhard und
 seine Fans 423

**IX. Nach 1989: Literatur deterritorial, transnational,
 multilingual 431**

Das Andere als Teil des Selbst 432 • Deutsch-türkische
 Klassiker: Emine Sevgi Özdamars *Mutterzunge* (1990) und
 Feridun Zaimoğlu *Kanak Sprak* (1995) 434 • Koloniale
 Vielfalt im postkolonialen Gewand: Ilija Trojanows *Welten-
 sammler* (2006) 440 • »Ich möchte ein Eisbär sein«: Yoko
 Tawadas tierische Parodie der Migrantenliteratur 444 •
 »Eastern turn«: Herta Müller, *Atemschaukel* (2009) und das
 Taschentuch 448 • »Schnittmenge« Ostmitteleuropa:
 Terézia Mora und die Darius-Kopp-Romane (2009,
 2013) 453 • Orientalischer Orient, okzidentalisierte
 Orient, orientalisierter Okzident: Mathias Énards *Kompass*
 (2015) als Anti-Divan 458

INHALT

X. Epilog: Literarische Zivilisation und der Staub der Geschichte. Fünfundzwanzig Thesen	467
Eigenschaften 468 • Translationen 471 • Aufmerksamkeit: Kulturbetrieb und Wissenschaft 474 • Territorialität: Global North 476 • Achronie und Zeitenwenden 477 • Global Mainstream und ästhetische Extraterritorialität 479 • Globaler Humanismus: An die Monster 481	
Nachwort und Dank	483
Zeittafel: Deutschsprachige Literatur in der Welt	487
Übersetzungen deutschsprachiger Werke	491
Germanistik global	503
Anmerkungen	507
Literatur	619
Personenregister	701
Bildnachweis	725

I.

Prolog: Weltliteraturgeschichte als Geschichte der Literaturen weltweit



Boris Karloff als das Monster im Film »Bride of Frankenstein« (1935)

Wenn Monster weinen

Zufällig entdeckt Frankensteins Monster in einem Lederkoffer Goethes *Werther* und liest. Es reagiert bestürzt auf die Geschichte von Liebe, Eifersucht und Selbstmord. Der vielschichtige Briefroman wird ihm »eine nie versiegende Quelle für Nachdenken und Verwunderung«.¹ *Werther* erscheint dem Monster als »göttliches Wesen«;² sich selbst hält es für hässlich. Über den Tod *Werthers* notiert die Kreatur mitfühlend,

dass sie »den Ansichten des Helden« zuneigte und sein Ende »beweinte, ohne es richtig zu verstehen«. ³ Zwar kann das Monster das Gelesene nicht deuten und einordnen, vielmehr ahmt es Werther lesend nach. Es nimmt das Buch aber gerade deshalb »als Freund« wahr, lernt »Verzagtheit und Düsternis« zu ertragen, ⁴ lässt sich für die eigenen Gefühle und die Gefühle anderer sensibilisieren.

Den Wissenschaftler Viktor Frankenstein motiviert anderes: wissenschaftlicher Ehrgeiz und Ruhmsucht. Der junge Mann will seinen Hunkulus erschaffen. Beim Studium in Ingolstadt lernt er Chemie und Labortechnik kennen. Als Schöpfer seines Monsters erscheint er wie eine moderne Version von Famulus Wagner aus Goethes *Faust*. Doch schlampt Frankenstein bei der Erfindung seiner Kreatur. Sie lebt zwar, gefällt aber nicht. Er überlässt das Geschöpf sich selbst, weigert sich, ihm eine Monsterfrau für die Liebe im Geiste Werthers zu schaffen, flieht vor der eigenen Schöpfung. Frankensteins Monster mordet, um seinen Erfinder zu strafen. Im Kampf gegen seinen Dämon, den Exzess seiner Wissenschaft und seines Ehrgeizes, stirbt Frankenstein. Das Monster tötet sich in Anbetracht seiner bösen Taten selbst.

Wie kommt die Autorin Mary Shelley (geb. Mary Godwin, 1797–1851) dazu, einen solchen Thriller zu schreiben? Shelley selbst gibt Hinweise: Den Sommer 1816 verbrachte sie mit einer Gruppe Gleichgesinnter am Genfer See, bei Kälte und Dauerregen, vor einem finsternen, von Blitzen durchzuckten Jura-Gebirge, in der Nähe der calvinistischen Stadt Genf, deren Regierung einst den kontroversen Denker Jean-Jacques Rousseau vertrieb. ⁵ Um die Finsternis zu bannen und sich die Zeit zu vertreiben, las man Geistergeschichten, wohl auch Schillers *Geisterseher* und einiges von Goethe. ⁶ »Die Erzählungen regten in uns einen spielerischen Wunsch an, sie nachzuahmen«, erinnert sich Shelley. ⁷ Auf diese Weise entstand *Frankenstein, or: The modern Prometheus* (1818), ein Meisterstück der englischen Schauerromantik. Im Sinne einer epochalen Versuchsanordnung stellt Shelleys Roman zwei Texte Goethes gegeneinander – *Faust* und *Werther*. Wie nebenbei erneuerte sie damit den *Werther*-Kult der Elterngeneration: Shelley war die Tochter der Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft (1759–1797) und des anarchistischen Sozialreformers William Godwin (1756–1836) gewesen. Ihnen galt *Werther* als Hauptbuch der Emanzipation von der ständischen Ordnung und als Fibel für die Liebe. Aus der Sicht von Shelleys Eltern sollte *Werther* seine Leser Liebe und Unglück zugleich spüren lassen, um sie zu Menschen zu erziehen. ⁸

Mit der *Werther*-Lektüre des Monsters zitiert Shelley diesen *Werther*-Kult nicht nur, sondern erklärt den Kampf um Liebe und Anerkennung zu einem zentralen Beweggrund jeder Kreatur. Zugleich wird der *Werther*-Kult zur kritischen Folie, vor deren Hintergrund sich »das Monster Mensch« im frühen 19. Jahrhundert bewähren muss. In *Frankenstein* kehren sich die Verhältnisse um: Hier ist der Mensch schlecht und egoistisch, das Monster hingegen bessert sich durch Lektüre und wird durch menschliches Unvermögen zum Mörder. Als neuer *Werther*, als einsame, melancholische Außenseiterfigur, geht es für seine Gefühle bis zum Äußersten. Frankensteins Monster ist beides: Produkt und Opfer eines Gefühlskults, den der Mensch ebenso wenig kontrollieren kann wie die moderne Wissenschaft.

Das Beispiel der *Frankenstein-Werther*-Geschichte führt ins Zentrum des vorliegenden Buches. Sie greift jene Fragen auf, die es motivieren: Ist die *Werther*-Begeisterung in England einmalig oder typisch? Wie kommt es zu einem derartigen und lang anhaltenden Kult um deutschsprachige Literatur? Warum ist sie außerhalb der deutschsprachigen Provinzen überhaupt von Bedeutung? Welche Rolle spielen europäische und globale Literatur- und Kulturtraditionen (hier der Briefroman, die viel beschworene Entdeckung des Menschen und seiner Gefühle) in diesem Zusammenhang? Was tragen Übersetzungen, produktive Aneignungen, interessierte Individuen und Gruppen zur Wahrnehmung und Bearbeitung deutschsprachiger Werke außerhalb ihrer Sprachkulturen bei? Wo lassen sich Knoten und Netzwerke ausmachen, die solche Wahrnehmung und Bearbeitung beschleunigen – oder auch verhindern? Welche Werke faszinieren das große Publikum, welche nur kleine Expertenzirkel – oder hängt das Leserinteresse gar nicht vom Werk selbst ab? Gibt es tatsächlich so etwas wie ästhetische Werte oder anthropologische Konstanten, die Bestand haben, Menschen aller Weltgegenden berühren? Oder ist es gerade der Umsturz ästhetischer Werte in einem Werk, der nachhallt, weil er provoziert und zu immer neuen Deutungen Anlass gibt?

Weltliteratur und Weltgeschichte deutschsprachiger Literatur

Die Frage nach der Wahrnehmung von Literatur außerhalb eines bestimmten Sprach- und Kulturraums scheint paradox: Durch ihre ästhetische Form, ihre Einmaligkeit, ihren Anspruch, Texte und Leser gleich

welcher Herkunft anzusprechen, überwindet Literatur die Grenzen ihrer Sprache und Kultur.⁹ Literatur ist per se multikulturell, transnational, extraterritorial.¹⁰ Sie betätigt sich als von Raum und Zeit weitgehend unabhängige Seismografin einer sich schnell verändernden Welt.¹¹ Mit Aristoteles gesprochen: Literatur hebt konkrete Ereignisse und individuelle Gefühle im ästhetisch Allgemeinen auf.

Zugleich aber entsteht Literatur nicht in einer ästhetischen Eigenwelt, sondern unter bestimmten Voraussetzungen der Produktion: in Freiheit oder unter Zwang, in einem oder mehreren Sprachsystemen, vor dem Hintergrund kultureller Erfahrungen. Literatur trifft auf interessierte Agenten, Verleger, Kritiker, Übersetzer, Leser – oder auf Desinteresse und Ablehnung. Literatur bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen dem eigenständigen Kommunikationsraum Literatur einerseits, konkreten Räumen und Zeitläuften andererseits, seien sie lokal oder global.¹² Das vorliegende Buch will Literatur aus diesem Spannungsfeld heraus begreifen.

Ein solcher doppelt angelegter Literaturbegriff muss den Wandel der Literatur in den Blick nehmen: Bis ins 18. Jahrhundert hinein galt Literatur noch nicht im heutigen Sinne als fiktional und frei. Unter »Literatur« verstand man alles Geschriebene. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelte sich ein moderner Literaturbegriff, der Literatur als autonome Kunst bestimmte. Durch die Postmoderne, der zufolge alles Literatur ist, wurde er wieder aufgelöst. Literatur lässt sich daher nur mehr aus dem Gebrauch ihres Begriffs verstehen. Je nach Epoche zählen Reiseberichte, die drei Gattungen Prosa, Drama und Lyrik ebenso dazu wie Comics oder Filmskripte.¹³

Darüber hinaus hat sich im Laufe der Literaturentwicklung eine besondere Spielart herauskristallisiert: die »Weltliteratur«. Aus der Faszination für die neuen infrastrukturellen Möglichkeiten des literarischen Geschäfts seit dem beginnenden 19. Jahrhundert prägten August Ludwig Schlözer, Christoph Martin Wieland und Johann Wolfgang von Goethe den Begriff. Goethe meinte damit alles weltweit Gelesene. Weltliteratur war aus seiner Sicht eine notwendige und meistens, jedoch nicht immer, angenehme Folge der Moderne und ihrer Kommunikationsformen.¹⁴ Aus Anlass einer französischen Übersetzung seiner botanischen Werke schrieb er begeistert:

Dieß sind die unmittelbaren Folgen der allgemeinen Weltliteratur; die Nationen werden sich geschwinder der wechselseitigen Vorteile bemächtigen können. Mehr sag ich nicht, denn das ist ein weit auszuführendes Capitel.¹⁵

Weltliteratur verbreitete sich schnell. Goethe zufolge tendiert sie dazu, Werke durch Übersetzungen zu verbessern, lesbarer, allgemeiner zu machen.

Die Nachwelt hat aus Goethe-Zitaten wie dem obigen versucht, Theorien und unterschiedliche, einander widersprechende Begriffe von »Weltliteratur« abzuleiten. Die Spannbreite reicht von der Vergesellschaftung der Weltliteratur zum »Gemeingut«¹⁶ bei Karl Marx und Friedrich Engels bis hin zur ideologischen Schändung des Begriffs durch die Nationalsozialisten. Die Nazis wollten der Welt ihre Literatur als »Weltliteratur« auferlegen und scheiterten, erfreulicherweise. Nach dem Zweiten Weltkrieg zerfiel die Weltliteratur-Debatte in mindestens zwei Lager. Ihre Argumente sind noch heute bedeutsam:¹⁷ Das optimistische Lager, nach 1945 vertreten durch den Berner Literaturwissenschaftler Fritz Strich,¹⁸ entdeckt in der Weltliteratur Verständigungs-, Demokratisierungs- und Pluralisierungspotenziale.¹⁹ Im pessimistischen Lager hingegen klagt man Weltliteratur – im Anschluss an Erich Auerbach, der vor den Nazis nach Istanbul floh – als Verschleierungsdiskurs an. Demnach verdeckt der erhabene Begriff »Weltliteratur« nur, dass angloamerikanische Literatur den Markt dominiert und andere Werke nach ihrem Muster verfertigt werden.²⁰ Weltliteratur erscheint als kommerzielle Strategie für den möglichst lukrativen Verkauf von Übersetzungsrechten.²¹ Infolge des globalen Wettbewerbs werden nur große Literaturen nach angloamerikanischem Modell überleben, prophezeien Skeptiker.²²

Eine solche erhitzte Debatte verdeckt ihrerseits ein Problem. Der Begriff der Weltliteratur ist ein Koloss, der an der eigenen Wichtigkeit krankt: Aus dem Normativen, sei es ästhetisch oder ethisch, kommt man nicht heraus, wenn man von Weltliteratur spricht. »Weltliteratur« benennt ein großes Versprechen, nämlich zu wissen, was zu einem global anerkannten Kanon gehört. Einlösen lässt sich dieses Versprechen jedoch kaum. Vielmehr weckt es Aufmerksamkeit und regt das Gespräch über solche Literatur an, die man für »Weltliteratur« halten könnte. Der rätselhafte Altersstil Goethes, der aus obigem Zitat spricht, hat seinen Charme: »Mehr sag ich nicht«, so heißt es dort über »Weltlitera-

tur«, typisch für den späten Goethe. Der scheinbar unbescheidene Titel des vorliegenden Buches will in diesem Sinne verstanden sein: Es handelt bewusst nicht von »Weltliteratur«, schreibt keine »Geschichte der deutschsprachigen Weltliteratur«, sondern will beobachten, wie deutschsprachige Literatur in der Welt wahrgenommen wird. Anhand von Fallbeispielen und ausgewählten Erzählungen legt dieses Buch deshalb eine – und nur *eine* – Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur vor.

Denn will man ihrer Vielschichtigkeit und Wunderlichkeit nachspüren, lässt sich »Weltliteraturgeschichte«²³ am besten als Geschichte der Literaturen in der Welt erzählen. Wenn hier von der »Welt« die Rede ist, dann ist damit jenes nie vollständig beschreibbare Gebilde gemeint, das aus evolutionären Prozessen entstand und auf das Menschen in moralischer, politischer, ökonomischer und ästhetischer Absicht einzuwirken suchen. Hier interessiert ein bestimmter Ausschnitt dieser Welt:²⁴ die bemerkenswerte Neigung des Homo sapiens zur Literatur, auch oder vor allem zu solcher, die er nicht oder nur in Übersetzung versteht. Die vorliegende Geschichte will Verbreitungsformen und Verbreitungswege für Literatur mustern, nahezu weltweit. Ästhetische und ethische Wertungen werden ihr zum Gegenstand: als Momente, die Arten und Weisen der Wahrnehmung von Literatur anleiteten und noch heute anleiten.

Ein solcher globaler Blick auf die Literaturgeschichte in einer Sprache ist in vieler Hinsicht neu. Trotz der mitunter weltweiten Verflechtungen von Literatur war Literaturgeschichte bislang vor allem eine nationale Angelegenheit: Seit dem 19. Jahrhundert – im Zusammenhang mit der Erfindung der Nationen – schrieb man die Geschichten der französischen, englischen, amerikanischen, italienischen, spanischen oder deutschen Literaturen innerhalb der jeweiligen Sprach- und Landesgrenzen oder verglich große Texte aus einzelnen Nationalliteraturen. Solche Literaturgeschichten sind problematisch: Im 19. und frühen 20. Jahrhundert waren sie als Repräsentationsgeschichten für die eigene Nation auf bestimmte pädagogische Ziele getrimmt und entsprechend eng geführt. Im Zentrum deutscher Literaturgeschichten beispielsweise stand die Weimarer Klassik, vermeintlich der Höhepunkt der deutschen Nationalliteratur. Grenzüberschreitende Literatur fiel durch das Suchraster: Welcher Romanist interessierte sich schon für frankophone Protestanten in Deutschland, welcher Germanist für deutschsprachige Religionsfanatiker, die ihren Glauben in Amerika frei auszuüben hofften und selbst komponierte Hymnen sangen?

Außerdem überfordert die globale Dimension von Literatur ihre Leser. Wer könnte Literatur in allen Weltsprachen zur Kenntnis nehmen, ihre Vorbilder, Verbindungen und Ähnlichkeiten, Wahrnehmungs- und Deutungsgeschichten angemessen einschätzen? Und doch lohnt der Versuch, es einmal anders zu probieren als üblich – ein Versuch, der selbstverständlich auch auf Hilfe von Übersetzern, Kritikern, Wissenschaftlern, kurz: auf das Urteil anderer angewiesen ist. Dieses Buch will sich dem bekannten und unbekanntem Anderen nähern. Es riskiert das Scheitern am Unmöglichen – bewusst, weil es, so meine Überzeugung, das Risiko wert ist.

Das Hybrid »Deutschsprachige Literatur«

Mit ihrer späten Formierungsphase und ihrer kontroversen politischen Geschichte wirft schon die Kennzeichnung »Deutschsprachige Literatur« Fragen auf. Nach bibliothekarischem Standard zählen die Literaturen Deutschlands, Österreichs, deutscher Teile der Schweiz und historisch auch das Elsass dazu.²⁵ Je nach Epoche sind deutschsprachige Drucke außerhalb dieser Gebiete einzubeziehen: Schriften aus Pommern, Schlesien, dem Baltikum, Prag als zeitweiliger Kaiserresidenz,²⁶ den Ländern des Exils. Auch werden Texte von Autoren in Betracht kommen, die – wie etwa Elias Canetti – der Nationalität nach weder schweizerisch, österreichisch noch deutsch sind. Deutschsprachige Literatur entfaltet sich regional, interregional,²⁷ international, global.²⁸ So betrachtet fällt sie völlig aus dem nationalen Rahmen: Sie ist weder groß noch klein,²⁹ kennt kein Zentrum, aber zahlreiche Peripherien.³⁰

Diese regionale und nationale Vielfalt spiegelt sich in den sprachlichen Ausdrucksformen dieser Literatur. Die Sprache Goethes etwa war zunächst das Hessische. Wenn es im *Urfaust* heißt: »Ach, neige / Du Schmerzensreiche«,³¹ dann reimt sich das eben nur, wenn man die Endungen mit weichem hessischem »sch« als »neische« und »Schmerzensreiche« ausspricht. Dialekte begeistern jedoch in erster Linie eingeborene Sprecher. Außerhalb der durch Dialekt geprägten Gruppe ist er hinderlich, wie das Beispiel alemannischer Dichter zeigt: Von ihnen ist heute nur noch Johann Peter Hebel (1760–1826) bekannt, und zwar wegen seiner auf Hochdeutsch verfassten Kalendergeschichten. Einsprachigkeit (Monoglossie) und Monokultur erweisen sich dennoch historisch als unzureichende Vorstellungen.³² Schon als Literatur von Ländern

in Mittellage und mit zahlreichen Anrainerstaaten entsteht deutschsprachige Literatur auch aus anderen Literaturen und aus einem kulturell wie sprachlich vielschichtigen lokalen Kontext; sie ist mehr- und anderssprachig.³³ Wohin gehört beispielsweise die französischsprachige Literatur der nach 1685 ins Alte Reich geflüchteten Hugenotten – in die deutsche Literatur- und Kulturgeschichte oder in die französische? Solche Mehrsprachigkeit gilt besonders für die Schweiz: Heute spricht man in neunzehn der sechsundzwanzig schweizerischen Kantone Deutsch. Doch ist die Bevölkerung der anderen Landessprachen mehr oder minder mächtig. Die Geschichte dieser Literaturen kann ohne die jeweils anderen nicht geschrieben werden.³⁴ In der Folge hat die Geschichte deutschsprachiger Literatur an der Geschichte vieler Literaturen Anteil, und umgekehrt schreiben diese anderen Literaturen an der Geschichte deutschsprachiger Literatur mit.³⁵

Die hybride Angelegenheit »deutschsprachige Literatur« kennt eine weitläufige Wahrnehmungs- und Deutungsgeschichte,³⁶ technisch gesprochen: eine weitläufige Rezeptions- und Adaptationsgeschichte, der ich nachspüren will. Beides lässt sich nicht strikt trennen: Wahrnehmen meint immer auch deuten und aneignen, und nur graduell kristallisieren sich eigenständige Umbesetzungen eines Textes oder Sujets heraus. Um solchen Umbesetzungen auf die Spur zu kommen, gilt es, Texte aus ihrem bekannten Umfeld herauszulösen und Einblicke in ganz unterschiedliche ästhetische Kosmen zu eröffnen. Viele davon sind unbekannt, speziell wenn wir auf die arabische oder chinesische Rezeption deutschsprachiger Literatur blicken. Eine Weltgeschichte deutschsprachiger Literatur wird Geber- und Nehmerliteraturen in Betracht ziehen müssen, sofern man sie überhaupt auseinanderhalten kann. Autoren, Agenten, Übersetzer, Verlage, Leser, die Höfe, speziell kulturell aktive Herrscherinnen und Hofdamen,³⁷ Politiker, Kulturvermittler aller Art sorgten und sorgen für Literaturkontakte. Goethes weltweite Wahrnehmung etwa speist sich auch aus seinem Interesse an der literarischen Welt sowie aus seinem Versuch, Dialogpartner »großer« Dichter und Denker weltweit zu werden. Und gerade in der Gegenwart sind multilaterale kulturelle Prozesse von Bedeutung für die Literaturentwicklung.³⁸ Für die allermeisten Autoren sind nicht nur deutschsprachige Werke von Belang; Anregungen empfangen sie gerade aus anderen Literaturen. Man denke an Durs Grünbein, der antike Muster aufgreift, an Felicitas Hoppe, die auch die mittelalterlichen Welten des Phantastischen im

Blick hat, an Hans Magnus Enzensberger, der Texte des schwedischen Schriftstellers Lars Gustafsson übersetzt, oder an Herta Müller, die mit einer globalen Dissidentenszene Kontakt hält. Aus persönlichen, institutionellen, politischen oder ökonomischen Verbindungen und Abneigungen entstehen unter Umständen reziproke, translokale und zirkuläre Austauschprozesse,³⁹ mitunter aber auch Konkurrenz und Konflikt mit literarischen Mitteln.

Entsprechend lässt sich auch nicht einfach vorab ein Modell für die Beschreibung der Wahrnehmung und Verbreitung deutschsprachiger Literatur festlegen. Der Blick auf andere Literaturen und Kulturen verstärkt diese Einsicht: Literaturen außerhalb Europas kennen andere Chronologien als die europäische.⁴⁰ So spricht man etwa für das Indien des späten 18. Jahrhunderts von einer »Renaissance«.⁴¹ Und eher zufällig beginnt die chinesische Moderne etwa zeitgleich mit der Klassischen Moderne in Deutschland. Die chinesische Moderne aber speist sich zunächst aus der Auseinandersetzung mit dem kulturell avancierten Japan und – vermittelt über die japanische Faszination für Europa – aus deutscher Literatur, jedoch derjenigen des 18. Jahrhunderts. Sie erhält in China eine besondere symbolische Bedeutung: Ihre Erzählungen stehen – wie Goethes *Werther* – für eine neue soziale und kulturelle Bewegung, die sich gegen das alte ständische China und zugleich gegen das als allzu fortschrittlich wahrgenommene Japan wendet.⁴² So eingesetzt, polarisiert Literatur. Häufig aber und langfristig entsteht daraus das Gegenteil: ein produktives Sich-Abarbeiten an kontrovers diskutierten Texten, ein gemeinsamer Symbolvorrat, so unterschiedlich die jeweiligen Weltanschauungen auch sind. Dabei ist erstaunlicherweise gleichgültig, ob ein Text durch die Zensur verboten wird oder nicht. Er lebt trotz oder gerade wegen des Verbots weiter und gehört Jahrzehnte später oft zum Bildungskanon.

Denn es liegt weniger am Text selbst, wie er wahrgenommen und gedeutet wird, als an seinen Lesern, ihren Interessen und Deutungsgewohnheiten. Rezeptionsgeschichten sind immer auch Geschichten der Entstellung und Abwandlung. Wer »die Welt« in den Blick nehmen will, um solche Geschichten zu erzählen, dem zerfällt die Geschichte deutschsprachiger Literatur notwendigerweise in ihre Translationen, ihre Verschiebungen und Umbesetzungen. Solche Formen der Aufnahme bis hin zur bloßen Anspielung können in immer entfernterer Stufe von Inter- und Metatexten, in höherer Potenz also, vorkommen – bis der Ursprung unkenntlich ist. Und zugleich ist die Rückkehr ins Ursprungsland mög-

lich – eine Rückkehr, vielleicht bloß von Elementen des Ausgangstextes, die weitere Texte anregt. Diese Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur schreibt deshalb auch eine Geschichte der Auflösung ihres Gegenstands – aus der sich wiederum Neues entwickelt.

Kanonische Texte bieten dabei wichtige Kristallisationspunkte. Um sie herum entstehen epochal bemerkenswerte Wahrnehmungen deutschsprachiger Literatur, die sich vor der Folie der jeweils anderen Kultur entfalten.⁴³ Wie veränderlich dieser andernorts wahrgenommene deutschsprachige Kanon aber ist, zeigt schon die Auswahl der Werke, die – etwa durch sogenannte Weltliteraturanthologien – für ein großes globales Publikum zugänglich gemacht werden:⁴⁴ Einigen gelten Goethe (*Faust*), Annette von Droste-Hülshoff (*Der Heidemann, Im Grase*), Franz Kafka (*Die Verwandlung*) als besonders lesenswert.⁴⁵ Andere verweisen auf Friedrich Schiller (*Wallenstein*),⁴⁶ Heinrich Böll, Esther Dischereit, Peter Handke, Thomas Mann und Christa Wolf,⁴⁷ auf Gotthold Ephraim Lessing oder Botho Strauß.⁴⁸ Wieder andere wollen die wichtigsten Abenteuerdichter oder die wichtigsten Dichterinnen (unter anderem die deutschsprachigen) weltweit versammeln.⁴⁹

Vermittlerkulturen entfalten ihr Eigenleben und machen »große Texte« erst zu solchen. Sie ergeben sich aus einem »Modus des Zirkulierens und Lesens«. ⁵⁰ Ohne seine Leser, Aus- und Umdeuter wäre Salomon Gessners *Tod Abels* nicht geworden, was er ist: der erste deutschsprachige Bestseller des 18. Jahrhunderts, den sich noch die englischen Romantiker in ihren eigenen Texten über Kain und Abel aneigneten. Es gilt, Bücher-Biografien und Prozesse der »Bibliomigrancy«, der Wanderung von Büchern, nachzuzeichnen.⁵¹ Große Bücher und Autoren werden dabei zu Paten der kleinen – und umgekehrt: ohne Max Brod kein Kafka. Vergleiche wie derjenige von Theodor Fontanes *Effi Briest* mit Gustave Flauberts *Madame Bovary* helfen zu ermitteln, welcher Rang deutschsprachiger Literatur im globalen Konzert tatsächlich zukommt: derjenige einer großen Symphonie oder einer Zwischenaktmusik.⁵²

Übersetzen, übertragen, umbesetzen

Wie aber lässt sich literarischer Austausch möglichst dicht beschreiben? Es beginnt mit Rezensionen und Übersetzungen, und vor allem Letzteres ist kompliziert. Das Übersetzen von Literatur birgt besondere Risiken, da es um fiktionale, bildhafte, mitunter auch dunkle und ver-

rätselnde Rede geht. Literatur ist, streng genommen, ebenso wenig übersetzbar wie die Begriffe »Polis« oder »Kitsch«, die an ihre Umgebung gebunden sind.⁵³ Im literarischen Text gibt es nicht einfach eine Aussage, die in einer anderen Sprache bloß zu vermitteln wäre, wenn – mit Walter Benjamin – auch vielleicht darauf zu hoffen wäre. Vielmehr sind Sprache, Form und Struktur selbst Teil des zu übertragenden Werkes.⁵⁴ Zahllose Lyrikübersetzungen und Lyrikanthologien des 19. Jahrhunderts etwa entstellten ihre Ausgangstexte, um sie an die eigenen Sprachen und Ausdrucksweisen anzupassen.⁵⁵ Friedrich Schleiermacher wies auf Probleme wie diese hin und fragte nach der ethischen und ästhetischen Angemessenheit der Übersetzung »des Fremden«. Übersetzungen haben ihre eigene Geschichte. Eine verbindliche Ethik des literarischen Übersetzens gibt es schon deshalb bis heute nicht, nur vage Normen.⁵⁶

Aber zugleich wäre Literatur außerhalb der Grenzen ihrer Sprache ohne Übersetzung nichts oder wenig. Übersetzen bedeutet Empathie für anderes, Brücken bilden, Umdeuten, Aneignen vor einem bestimmten sprachlichen und kulturellen Hintergrund. Im Idealfall verstehen sich Übersetzer als Hüter der Sprachkultur, Botschafter einer anderen Literatur und Künstler aus eigenem Recht.⁵⁷ Als solche wissen Übersetzer um die Bedeutung ihrer Leistung für die Geber- und Nehmerliteratur – wie etwa im Fall der jüdischen: Übersetzer ermöglichten durch ihre Tätigkeit nach und nach eine eigene jiddische und hebräische Literatur, die auch deutschsprachige Autoren und Texte in übertragener und umgedeuteter Weise einschließt.⁵⁸ Solches »Lesen aus zweiter Hand« kann produktiv sein, aber mitunter auch als »Babel in zweiter Potenz« erscheinen.⁵⁹ Übersetzen bedeutet interpretieren und umgekehrt⁶⁰ oder weitergedacht: Übersetzen ist nicht mehr und nicht weniger als eine spezifische Art von Kommunikation,⁶¹ eine mehr oder minder kreative Äußerung aus Anlass einer anderen.⁶²

Übersetzungen erweisen sich als wichtige Indizien für eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur. Sie bilden Knoten des Literaturkontakts, deuten auf heiße und kalte Phasen des wechselseitigen literarischen Austauschs hin. Mit Übersetzungen gewinnt ein Werk (oder Autor) jenseits der Grenzen seiner Sprache Sichtbarkeit. Übersetzungen wecken Aufmerksamkeit für ein Werk, rufen, da sie der Qualität des Originals selten genügen, Neuübersetzungen hervor. Außerdem stoßen Übersetzungen, welcher Qualität auch immer, in aller Regel produktive Aneignungen an. Diese können unterschiedliche Gestalt annehmen, sich

eher locker auf ein Werk beziehen oder sich entschieden mit ihm auseinandersetzen – in der Form von Um- und Neudichtungen oder in der Form von Anspielungen auf ein Werk. Die vorliegende Weltgeschichte deutschsprachiger Literatur beruht auf beidem: dem Indiz und der kulturellen Größe »Übersetzung« ebenso wie auf auffälligen Zeugnissen der Wahrnehmung und Aneignung, Shelleys *Frankenstein* etwa.

Grafik und Methode

Anders als Verkaufszahlen von Büchern, die meistens unzuverlässig sind, lassen sich Übersetzungen und neu aufgelegte Übersetzungen quantitativ einigermaßen erfassen und nach Sprachen, Druckorten und Konjunkturen sortieren. Diese wertvollen Daten geben Aufschluss über die Topografie,⁶³ das Publikum und den Verlauf des Interesses an bestimmten Werken. Statistiken und Konjunkturgrafiken, Karten, Grafiken und Tabellen helfen, die Weltgeschichte deutschsprachiger Literatur am Beispiel ihrer Übersetzungen abzubilden und zu erfassen.⁶⁴ Die hier vorgestellten Daten sind selbst erhoben und geprüft – ein Umstand, der im Zeitalter der im Internet leicht verfügbaren Erhebungen ohne gesicherten Quellenbestand betont werden muss.⁶⁵ Quantitative Daten verkomplizieren die Untersuchung und runden sie zugleich ab: Einerseits erzeugen sie Scheinobjektivität. Was wissen wir, wenn wir wissen, dass August von Kotzebue den Zahlen nach zu den meistgelesenen und meistinszenierten Autoren um 1800 zählte? Sein Werk traf den Lesergeschmack, aber ist es – verglichen mit demjenigen Goethes, Schillers und anderer Autoren – auch ästhetisch bedeutsam?⁶⁶ Jede Zahl, jede Karte und jede Grafik bedarf der prüfenden Betrachtung, der wägenden Beschreibung und vor allem des Blicks auf die Texte, für die sie steht. So korrespondieren die Druckorte einer Übersetzung nicht unbedingt mit ihrer Sprache: Beispielsweise erschien eine spanischsprachige Übersetzung von Heinrich Heines *Buch der Lieder* im Jahr 1885 in New York, weil sie in ihrem Herkunftsland Venezuela der Zensur unterworfen war. Auch bilden sich Cluster um die großen Hauptstädte. Dort sitzen die Verlage, und die nötige Infrastruktur durch Verkehrswege, Post und Vervielfältigungsmöglichkeiten ist gegeben. Die Übersetzer aber lebten und leben auch andernorts – wie beispielsweise der Goethe-Freund Thomas Carlyle (1795–1881) im entlegenen schottischen Craigenputtock.

Gedruckte und ungedruckte Korrespondenzen der Autoren und

Übersetzer, benachbarte neue Texte oder Textentwürfe, Notizen der Drucker, Verleger und Lektoren, Leserzeugnisse und Literaturkritiken geben Einblick in das, was an deutschsprachiger Literatur faszinierte, und lenken den Blick im Sinne rekursiver Verstärkung oft auch auf diese zurück. Die *Historia von D. Johann Fausten* verhalf Christopher Marlowe zu seiner *Tragical History of Doctor Faustus* und regte Goethe an, das Sujet aufzugreifen. Solche literarischen Evergreens stifteten nicht nur ein gemeinsames europäisches, sondern auch ein globales literarisches Erbe.

Um ein möglichst vielschichtiges Bild davon zu erzeugen und Überlieferungen transparent zu machen, bedarf es unterschiedlicher und gemischter Methoden: Wer einen einzelnen Text untersucht, betreibt »close reading«, muss Kontexte erschließen, Intertexte ermitteln, Metatexte deuten. Wer darüber hinaus Textgruppen oder globale Rezeptionen betrachten will, benötigt außerdem quantitative Daten zur Größe dieser Textgruppe und ihrer Rezeption.⁶⁷ Solches Verfahren lässt sich »reading with the workflow« nennen: Es setzt unterschiedliche Daten miteinander ins Verhältnis, verbindet »close reading« mit quantitativer Analyse, arbeitet mitunter auch mit technischen Formen der Aufbereitung großer Datenmengen. Erst aus diesem Zusammenspiel erschließen sich Geschichten des Um- und Überschreibens, des Verstehens und Missverstehens. Texte erscheinen dabei wie Palimpseste, wie die vielfach neu überschriebenen Manuskriptrollen der Antike und des Mittelalters: Das Original, falls es dies je gab, ist – wie in Shelleys *Frankenstein* – durch neue Textschichten, Rezeptionen der Rezeption und Text gewordene Literaturgeschichten überlagert.

Zugleich aber fällt auf, dass einige Texte im Gedächtnis bleiben und andere nicht. Die erinnerten Texte sind zumeist aus bestimmten Gründen außergewöhnlich und lösen sich deshalb aus ihrem Textnetzwerk. Solche Texte lassen sich in andere Kulturen transponieren und trotzdem wiedererkennen. Dieses Wiedererkennen aber ist voraussetzungsreich: Die indische Aneignung von Rilkes *Duineser Elegien* durch Amitav Ghosh (*The Hungry Tide*, 2004) setzt – neben Rilkes Text selbst – weitere Kenntnisse voraus. Europäische Leser aber sind mit den literarischen Traditionen Indiens zumeist nicht vertraut. Annäherung an den fremden Text ist hier das erste, wenn auch nicht das letzte Ziel.⁶⁸ Solche Annäherung steht unter dem Vorbehalt der Unkenntnis. Eine Weltgeschichte deutschsprachiger Literatur ist deshalb auch eine Geschichte von Wissenslücken, von historischen und aktuellen Missverständnis-

sen – und sie ist selbst nicht vor solchen Wissenslücken und Missverständnissen gefeit.

Weltgeschichte als Flickwerk aus Fallbeispielen

Um der Wahrnehmung deutschsprachiger Literatur jenseits der Ländergrenzen auf die Spur zu kommen, Fehl- und Missdeutungen zu vermeiden, wüsste man gern mehr über die faktische Verbreitung solcher Literatur in öffentlichem und privatem Besitz, über Reaktionen der Leser – ob sie staunten, weitererzählten oder gähnten. Ersteres lässt sich infolge der Digitalisierung von Bibliotheksbeständen immer besser herausfinden. Für Letzteres fehlt das Material, sieht man von Briefen oder Tagebucheinträgen prominenter Leser ab. Um möglichst viel und dichtes Material vorstellen zu können, konzentriert sich diese Weltgeschichte auf frühe Phasen der Rezeption eines literarischen Werkes, die seine nachfolgende Wahrnehmung oft langfristig prägen, und behandelt die späteren Phasen nur dann ausführlich, wenn es Besonderes zu berichten gilt.

Im Ergebnis dieses Buches steht eine Literaturgeschichte auch der Freunde, Leser, Übersetzer, Kritiker, Schauspieler, Regisseure, Comiczeichner. Solche Literaturgeschichte entwickelt sich unter anderem ex negativo: aus der Geschichte der Zensur, die in der Regel frühzeitig ahnte, was im Land und außer Landes gelesen wurde – gefährliche Texte nämlich. Im Mittelpunkt steht die Literatur zweiter, dritter, vierter Stufe: Hybridliteratur, die Wahrnehmungs- und Darstellungsformen nationaler Kulturen traktiert, »code switching« betreibt, also zwischen Zeichen und Verständigungsformen aus unterschiedlichen Kulturen wechselt, »global scripts«, globalisierte Erzählmuster und flottierendes literarisches Material wie bestimmte Sprachbilder oder Topoi aufnimmt.

Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur kann folglich nur Flickwerk aus Fallbeispielen vorstellen. Ein großer Überblick lässt sich allenfalls ansatzweise bieten. Deshalb will dieses Buch die Aufmerksamkeit auf besonders sehens- bzw. lesenswerte Szenarien lenken, die Aufschluss über Bedeutung und Randständigkeit deutschsprachiger Texte in der Welt geben. Ziel ist es, Dimensionen und Richtungen aufzuweisen, mit einem gewissen Sinn für das davor, danach und das zeitgleich Vorkommende.⁶⁹ Vollständigkeit ist angesichts der Materialfülle nicht zu erwarten. Vielmehr erzählt das Buch besonders reizvolle, bedeutsame oder unbekanntere Fallgeschichten und verbindet damit Thesen zur Entwick-

lung von Aneignungsprozessen: So konzentriert sich das Kapitel über die frühneuzeitliche Literatur auf den Prosaroman *Fortunatus*, durch den deutschsprachige Literatur auf die Bühnen Europas und der Welt gelangte. Es erörtert Austauschprozesse zwischen Schlesien und den Niederlanden, um das Entstehen christlicher und bürgerlicher Literatur in Mitteleuropa nachzuvollziehen. Das Kapitel zum 18. Jahrhundert rückt Gessner und Lessing, die auch durch den zunehmenden Literaturtransfer zwischen frankophoner, russischer, anglophoner und deutschsprachiger Welt bekannt wurden, in den Mittelpunkt. Im Weimar des ausgehenden 18. Jahrhunderts beförderte man die »Weltgeltung« der solchermaßen etablierten deutschsprachigen Literatur und suchte die Kommunikation mit »den Großen« Europas. Das 19. Jahrhundert hingegen kannte eine Vielfalt von Austauschprozessen, die im Ausgang aus dem Säkulum auch die arabische, türkische und chinesische Welt einschließen. Heine faszinierte Leser weltweit und wurde zum bekanntesten deutschsprachigen Autor nach Goethe. Das Kapitel zum frühen 20. Jahrhundert nimmt die schreibenden Kultfiguren der Klassischen Moderne als globale Ikonen wahr. Aus den Autoren der 1930er- und 1940er-Jahre hingegen wurden Exilanten, die sich in den Kulturen und Literaturen der aufzunehmenden Länder erst orientieren mussten, ihrer Sprache und ihres Publikums beraubt. Nach 1945 fanden Exil, »Innere Emigration«, die Literaturen Österreichs, der Schweiz und der beiden Deutschlands nicht ohne Weiteres zueinander. Deutschsprachige Literatur wurde zum Medium der Resozialisierung in eine gewandelte Weltordnung und eine demokratische Kultur. Nach 1989 erschien deutschsprachige Literatur als Teil kosmopolitischer Literaturentwicklungen: Neben globalen Bestsellern wie Patrick Süskinds *Parfum* (1985), Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005) oder Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995)⁷⁰ entstanden interkulturelle Texte, die das Miteinander in Europa und darüber hinaus produktiv werden lassen.

Diese Entwicklung ist weder logisch noch notwendig, und sie lässt sich auch nicht in populäre Schemata von Blütezeit und Verfall pressen. Im Gegenteil: Das Eine gibt, so scheint es, dem Anderen die Hand – und schließt auch das Gegenteil nicht aus. Der Weg in diese literarische Vielfalt, das parallele, räumlich und zeitlich versetzte Neben-, Mit- und Gegeneinander, dauerte Jahrhunderte. Er begann mit der Etablierung des Deutschen als Kultursprache.

Aus der Formierungsgeschichte, 750–1450

Die Formierungsgeschichte deutschsprachiger Literatur soll in ihrer Vielfalt schlaglichtartig angedeutet werden, um Bedingungen und Muster ihrer Entwicklung herauszuarbeiten. Deutschsprachige Literatur bildete sich im frühen Mittelalter heraus. Die Bevölkerung im Großreich der Franken verständigte sich in südgermanischen, altniederdeutschen oder altsächsischen Dialekten, nachträglich mit dem Sammelbegriff »Althochdeutsch« zusammengefasst. Eine Schriftsprache gab es nicht. Man kommunizierte mündlich, abgesehen von Runen, die vor allem sakralen Zwecken dienten. Schriftkultur fand in den alten Sprachen statt, auf Griechisch und Latein, getragen und befördert durch die Kirche und die Höfe. Die Geschichte deutschsprachiger Schriftstücke begann mit ihren Hilfsmitteln, mit Wörterbuch und Glossar:⁷¹ Das älteste umfangreiche Schriftstück dieser Art ist der spätlateinische *Codex Abrogans* (764–783). Er führt über dreitausend althochdeutsche Wörter auf, doch ist seine altbairische Urfassung nur in altalemannischer Umarbeitung erhalten. Ein bezeichnendes Schicksal: Texte wurden von Sprachraum zu Sprachraum, von Region zu Region weitergereicht.⁷²

Althochdeutsche Schriftzeugnisse entstanden aus dem Kulturkontakt. Literatur im etwas engeren Sinne folgte im 9. Jahrhundert mit dem *Hildebrandslied* über den gleichnamigen Krieger, dem *Heliand*, der über das Leben Jesu berichtet, dem *Muspilli*-Gedicht, das, möglicherweise nach dem Vorbild der nordischen Ragnarök-Sage, vom Schicksal der Menschen nach dem Tod erzählt. Wer vor dem Jahr 1000 schrieb, arbeitete überlieferte Sagen aus dem heimischen oder nördlichen Kulturkreis um oder schrieb biblische Geschichten in Versen auf – zu Ehren Gottes und seiner irdischen Stellvertreter.

Nach und nach wurde die mittelhochdeutsche Literatur (ca. 1050–1350) Teil einer »homogenen europäischen Repräsentationskultur«.⁷³ Sie legitimierte sich aus der biblischen Idee, dass göttliche und weltliche Herrschaft untrennbar waren und ein Weltreich das andere ablöste. »Translatio imperii« nannten die Kirchenväter diese Idee.⁷⁴ Der Personenverbandsstaat war typisch für diese Repräsentationskultur. Leibeigenschaft, Vasallentum, Schutz- und Überwachungsfunktionen der Sippe zählten zu seinen Hauptmerkmalen. Nächstenliebe galt als Tugend dieses Gemeinwesens, Verbrüderung der Mitglieder als sein Ideal. Die Literatur trug zur Stabilisierung dieser Kultur bei und richtete sich

vornehmlich an die Höfe, in ihrer sakralen Form auch an die Klöster. Am Hof entstand Literatur für bestimmte soziale Anlässe: den Ausritt, das Essen oder das Fest. Spielleute ließen moralische Schwänke, Fabeln, biblische Geschichten, Farcen, Pantomimen für ihr höfisches Publikum hör- und sichtbar werden.⁷⁵ Ihre Verschriftlichung aber geschah zumeist erst später durch Schreiber.⁷⁶

Einem gängigen Urteil zufolge deutete mittelhochdeutsche Literatur, und zwar solche höfischer Herkunft, vornehmlich altfranzösische Vorlagen um, erwies sich als aufnehmende Kultur.⁷⁷ Zwar ist es auch möglich, dass einzelne Motive aus dem germanischen Sagenschatz zunächst ins Französische eingewandert sind, dort transformiert und literarisch zurückgespiegelt wurden. Zuverlässige Belege aber fehlen.⁷⁸ Möglicherweise erklärt sich die relative Rückständigkeit der germanischen Gebiete daraus, dass es dort lange dauerte, bis sich außerhalb von Kirche und Klöstern eine eigenständige Kultur entwickelte. Nach dem Vorbild der französischen Literatur jedenfalls variiert der höfische Roman mittelhochdeutscher Zunge zwischen 1180 und 1300 die Artussage. Der *Eneit* (um 1190) Heinrichs von Veldeke und der *Erec* (um 1180) Hartmanns von Aue gelten als erste Texte dieser Gattung; ihre Fortsetzung finden sie in Wolframs von Eschenbach *Parzival* (1200–1210), Gottfrieds von Straßburg *Tristan* (um 1210), dem *Wigalois* Wirnths von Grafenberg (um 1210), dem *Willehalm von Orlens* aus der Feder Rudolfs von Ems (um 1235) und vergleichbaren Texten.

Wer französische Vorlagen adaptierte, ahmte sie jedoch nicht sklavisch nach. Hartmanns *Erec* etwa speist sich der Handlung nach aus Chrétiens de Troyes *Erec et Enide* (ca. 1160), und auch der Konversationsstil des *Erec* lässt sich aus Versuchen der Übersetzung und der Aneignung der französischen Vorlage erklären.⁷⁹ Hartmann schreibt eine Art Entwicklungsroman vor der Erfindung desselben: *Erec*, ein junger Ritter am Artushof, kämpft um seine verlorene Ehre und die schöne Enite. Er gewinnt, heiratet Enite, wird Herrscher an dem Hof, der zuvor seinem Vater gehörte, vernachlässigt über die Liebe jedoch seine Herrscherpflichten. *Erec* wird verspottet und muss erneut Bewährungsproben bestehen, wie es zeitgemäß heißt: »aventüre« suchen. Die treue Ehegattin begleitet ihn. Sie hilft ihm, Liebe und Herrschaft in ein ausgewogenes Verhältnis zu setzen. Als angesehenes Herrscherpaar leben sie in Freuden.

Auch Wolframs *Parzival* beruht vermutlich auf einem Text Chrétiens, dem *Perceval* (ca. 1180/90), wenn Wolfram gleichwohl einen fiktiven

»Kyot« als Quelle erfindet. Das Ergebnis ist so eigenwillig wie eigenständig: Im Mittelpunkt der Geschichte steht wiederum die Entwicklung einer männlichen Hauptfigur. Parzival wird, obwohl adlig geboren, von der Mutter im Waldidyll, fernab vom Hof, erzogen. Er bleibt einfältig und einsam. Gegen den Willen der Mutter gelangt der schöne und kräftige Junge an den Artushof, verstößt aufgrund der fehlenden Sozialisation gegen Regeln und Etikette des Ritterstands, scheitert an seinen Aufgaben und hat nur vage Vorstellungen von Gott. Dennoch erlangt ausgerechnet er, der Einfältige, die Herrschaft über den Gral. Wolframs *Parzival* ist, verglichen mit Chrétiens *Perceval*, um ungefähr 15 700 Verse länger, figurenreicher und wie Chrétiens Text mit großer Fabulierkunst verfasst – und dennoch blieb der Text jahrhundertlang nur für die Leser und Hörer des Mittelhochdeutschen zugänglich.

Erst die belgische und französische Mediävistik der 1930er-Jahre übersetzte *Erec* und *Perceval*; die angloamerikanische Mediävistik zog nach. Vielleicht ist die internationale Wahrnehmung der höfischen Romane auch aufgrund der späten Übersetzung ein akademisches Phänomen geblieben. Das Nibelungenlied erweist sich unter den vergleichbaren Texten als Ausnahme.⁸⁰ Seit der ersten englischen Übertragung aus dem Jahr 1814 erlebte es eine sensationelle Verbreitung von Moskau bis Lima, von New York bis Hiroshima.⁸¹ Doch war es nicht nur das Nibelungenlied selbst, das international Begeisterung auslöste, sondern auch Richard Wagners »Ring« regte das Publikum dazu an, die Nibelungensage in diesem Dokument nachzulesen.⁸²

Führt man sich literarische Entwicklungen jenseits des höfischen Romans vor Augen, wird das Bild noch komplexer. Werdegang und Texte des Ministerialen Thomasîn von Zerclaere (1186–1238) aus Friaul belegen eine relative Durchlässigkeit der mittelalterlichen Kultur. In seinem Lehrgedicht *Der welsche Gast* (ca. 1215/16) beschreibt er sich selbst als Fremden und erörtert die Mischung der Sprachkulturen: des Italienischen, Provenzalischen, Französischen und Mittelhochdeutschen.⁸³ Thomasîn positioniert sich als Antipoden des aus seiner Sicht zu kirchenkritischen Walther von der Vogelweide. Außerdem klagt Thomasîn expansive und antideutsche Tendenzen in Ungarn an.⁸⁴ Mit seinem Gedicht trägt er zur Stabilisierung ebenso wie zur Selbststilisierung der höfischen Elite seiner Zeit bei. Er will Kenntnisse vermitteln, ethische und moralische Normen mitteilen, Verhaltensweisen für das höfische Leben festhalten und zur Einübung derselben anleiten. Bei Thomasîns

welschem Gast handelt es sich um das erste Lehrgedicht in deutscher Sprache überhaupt und außerdem um das erste reich illustrierte Gedicht dieses Typs.⁸⁵ Allegorische und symbolische Malereien, die den Handschriften des *welschen Gastes* beigegeben sind, zeigen das höfische Personal in seinen Rollen, wie auf diesem Codex beim Turnier.

Doch die Geschichte der wechselseitigen literarischen Wahrnehmung war noch vielschichtiger und von längerer Dauer, als der Blick auf die höfischen Romane oder auf Tomasíns *welschen Gast* ahnen lässt. Manche Erzählungen der Antike fanden sich vielerorts als gesunkenes oder aktiv gehaltenes Kulturgut wieder: Die Schlaraffenlanderzählung etwa entsprang wohl schon den Erzählungen vom Goldenen Zeitalter (Hesiod, Herodot) und von der Insel der Seligen (Lukan). Lange Zeit wurde sie nur mündlich überliefert – und dabei erheblich verändert. Seit dem 13. Jahrhundert erst kannte man die Schlaraffenlanderzählung auch in schriftlicher Form und dies in zahllosen Versionen und Sprachen, unter anderem aus wiederentdeckten antiken Quellen.⁸⁶ Im Jahr 1819 publizierten die Brüder Grimm eine dieser Versionen als deutsches Märchen.

War mittelhochdeutsche Literatur also durch die Nachahmung des frankophonen Vorbilds, Kulturmischung und das Neuerzählen antiker Stoffe gekennzeichnet, so gab diese Literatur im 14. und 15. Jahrhundert ein heterogenes und sich schnell wandelndes Bild ab: Aus dem Mittelhochdeutschen entwickelte sich das Frühneuhochdeutsche mit seinen regionalen Varianten und unterschiedlichen Druckersprachen. Ein kulturelles Zentrum wie Rom, Paris oder London fehlte. Das Alte Reich war politisch gespalten und wenig handlungsfähig. Schon im ausgehenden 13. Jahrhundert hatte sich die Alte Eidgenossenschaft verselbstständigt; Österreich entwickelte sich innerhalb des Heiligen Römischen Reiches zu einer eigenen Einheit, obwohl sein Oberhaupt zumeist auch Kaiser des Reiches war. Die Bindung der Literatur an Hof und Kloster löste sich auf, weil die durch Handel zu Bedeutung und Wohlstand gekommenen Städte ein literarisches Eigenleben entwickelten. Universitäten, die seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach italienischem, französischem und englischem Vorbild in Wien (1365), Heidelberg (1386), Köln (1388), Erfurt (1389), Basel (1460) und andernorts gegründet wurden, brachten ihrerseits Literatur und vor allem Absolventen hervor, die ihren Lohn mit Wort und Feder verdienen wollten. Sie beförderten die Rede- und Schriftkultur ihrer Zeit.

Im 14. Jahrhundert setzte eine »Überlieferungsexplosion« des zuvor vornehmlich mündlich und in wenigen Manuskripten Erhaltenen ein.⁸⁷ Das bislang oft genutzte teure Pergament wurde durch billigeres Papier ersetzt und mithilfe neuer Techniken bedruckt. Nicht nur die Kirchen und die Höfe, sondern auch betuchte Bürger konnten sich dadurch Druckwerke leisten. Nachdem zuvor nur wenige Textgattungen existierten, vervielfältigten sie sich, wohl auch durch entsprechende Nachfrage: Märendichtung, Utopien, Endzeitvisionen, Sammelhandschriften, Summen und Kompendien hatten Konjunktur.⁸⁸ Im 15. Jahrhundert kamen Kleinformen wie das (schon aus dem 13. Jahrhundert bekannte) Städtelob, Bier- und Weingrüße und Fastnachtsspiele sowie die weltliche Prosa, etwa Streitgespräche wie Johannes von Tepl *Ackermann aus Böhmen* (entstanden um 1400, gedruckt 1460), hinzu.

Zunehmend entwickelten sich Texte, deren Herkunft mehr oder minder eindeutig einem Sprachraum und einem Autor zuzuordnen war. Mochten sie sich auch aus dem europäischen Erzählungs- und Bilderschatz speisen, so bereicherten sie diesen doch zusehends um eigene Geschichten. Seit ungefähr dieser Zeit erst geriet deutschsprachige Literatur häufiger über ihre Sprachgrenzen hinaus und wird damit in besonderem Maße Gegenstand dieser Literaturgeschichte, die sich als Geschichte ihrer Wahrnehmungen, Deutungen und Aneignungen versteht.

II.

Exportgut: Deutschsprachige Literatur als heiße Ware, 1450–1700

»Barbaren« mit Esprit

Seit Beginn der Frühen Neuzeit um 1450, Jahrhunderte nach ihrer Erfindung, wurde Literatur in deutscher Sprache zum Exportgut. Sie war begehrt, umstritten, verboten – und entfaltete sich trotzdem oder gerade aufgrund des Verbots. Die »Barbaren«, wie italienische Humanisten die Völker jenseits der Alpen seit Cornelius Tacitus' *Germania* (ca. 98–104 n. Chr.) nannten, erwiesen sich gerade nicht als kulturlos.¹ Mit Tacitus mochten die Humanisten bei den Germanen Ehrlichkeit, Treue, Genügsamkeit, starke Frauen, »Genossin[nen] in Mühen und Gefahren« suchen und dem dekadenten Roman einen Sittenspiegel vorhalten.² Tatsächlich erlangte deutschsprachige Literatur in besonderer Weise aufgrund einer Moral und Religion Aufmerksamkeit, die auf eine eigene Kirche und Kultur in der Nachfolge Roms zielte.

Die Drucktechnik schuf die Voraussetzungen dafür.³ Denn nur mit ihrer Hilfe konnten die versprengten deutschsprachigen Völker Kenntnis von den neuen Lehren erlangen: Mit der Erfindung des Papiers im 14. Jahrhundert gründeten sich Schreibwerkstätten, die schon vor der Erfindung des Buchdrucks Werke in kleiner Zahl vervielfältigten. Bald folgte der Holzdruck und schließlich um 1450 der Buchdruck mit beweglichen Lettern, erfunden von Johannes Gensfleisch (um 1400–1468), der den Wahlnamen »Gutenberg« nach seinem Mainzer Wohnsitz wählte. Seine Erfindung erlaubte es, kostengünstig und schnell zu drucken. In der Folge vermehrte sich der Bestand der schriftlichen Zeugnisse rasant. Im Alten Reich entstanden schon bis in das Jahr 1500 mehr als sechzig Buchdruckereien.

Alphabetisierungskurse waren en vogue, weil die Bevölkerung die

neuen Druckwerke auch lesen wollte.⁴ Im Jahr 1524 regte Martin Luther mit seiner Schrift *An die Ratsherren aller Städte deutschen Landes, dass sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen* darüber hinaus an, eine allgemeine Schulpflicht einzuführen. War die Beherrschung der Schrift zuvor nur einer kleinen gelehrten Schicht gegeben, die sich auf Latein verständigte, so bildete sich an den neu gegründeten Universitäten ein akademisch geschultes Publikum heran. Vor allem oberrheinische Städte des 16. Jahrhunderts wie Basel, Freiburg, Colmar und Straßburg öffneten sich für die europäische Renaissance mit ihren zahlreichen Spielarten. Literatur orientierte sich fortan auch an den Produktionsbedingungen des Drucks:⁶ Einblattdrucke, später Flugblätter oder Flugschriften genannt, und lehrhafte Kleinformen hatten Konjunktur. Embleme verbanden Text und Bild, um religiöse und moralische Lehrsätze zu veranschaulichen. Sie entwickelten sich zu einer europäischen Sinnbildkunst. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war der Luxusgegenstand Buch zum »Massenprodukt« für den täglichen Gebrauch geworden.⁵

Druckwerke wurden schnell zu ökonomischen Faktoren. Es wurde nach- und umgeschrieben, erweitert, in heutiger Sprache: plagiiert. Verlage druckten, druckten nach, mit und ohne Genehmigung durch den Schreiber oder den Verlag, der die erste Auflage verantwortete. Das Urheberrecht war noch nicht erfunden; den Verlagen gehörte das Recht am Text und der Erlös durch seinen Verkauf. Vom Schreiben hingegen konnte niemand leben. Verkaufserfolge waren von der Performance der Buchhändler auf den Märkten, von Stegreiftheatern und Bänkelsängern abhängig: Nur wer mit Stimme, Gestik und Mimik, mit Komik oder priesterlichem Ernst für seine papierne Ware begeistern konnte, schlug sie auch los. Erfolgreiche Verlegersortimenter, Druckerverleger und Buchbinder operierten bald schon über die Grenzen des Alten Reiches und der Eidgenossenschaft hinaus: Anton Koberger (ca. 1440–1513) aus Nürnberg beispielsweise unterhielt für seinen Vertrieb vor allem religiöser und gelehrter (lateinischer) Schriften Kontakte nach Venedig, Amsterdam und Paris. Seit dem 16. Jahrhundert versprach der Überseehandel neue Absatzgebiete.⁷

Doch stiegen die Menge der gedruckten Bücher und der Buchverkauf nicht einfach linear an: Der Dreißigjährige Krieg hatte Einbrüche sowohl in der Druckproduktion als auch im Tauschgeschäft zur Folge.⁸ Wie im Mittelalter, so zerfiel auch die deutschsprachige Literatur der Frühen Neuzeit in persönliche und regionale Netzwerke, die sich nur

punktuell überschritten und oft bloß durch die gemeinsame Sprache verbunden waren.⁹ Lange, durch Zölle und Mauten kostspielige, durch Währungsdifferenzen, hohe Posttarife und Reklamationen aufwendige Bestell- und Liefervorgänge behinderten den Handel mit der ohnehin kleinen Käuferschicht von Gelehrten, Bürgern und Adligen. Auch der Fernhandel gestaltete sich zunächst schwierig: Im Osten bekämpfte die orthodoxe Kirche weltliche Literatur.¹⁰ Mönche versteckten selbst religiöse Bücher hinter Klostermauern, um ihnen den mystischen Zauber nicht zu rauben.¹¹ Aber auch in die westlichen Kolonien gelangten Bücher nur schwer. Der spanische König hatte die Einfuhr von Romanen nach Mexiko im Jahr 1531 per Dekret verboten.¹² Dennoch zog es deutschsprachige Drucker bald nicht nur nach Spanien, sondern auch nach Neuspanien, und die »gefährlichen Bücher« wurden in Kisten und Weinfässern in die Kolonien geschmuggelt. Beim Transport der heißen Ware halfen die »nahen Fremden«,¹³ die Juden.¹⁴ Als »Hofjuden« wie Joseph Süß Oppenheimer (1698–1738) hatten sie Einfluss, waren Alchemisten, Geheimwissenschaftler, Kreditgeber und Lieferanten, auch von gedrucktem Gut.¹⁵ Allen Hindernissen zum Trotz: Deutschsprachige Literatur fand zunehmend jenseits des Schlagbaums statt.

Die »neue« Literatur selbst hatte nicht bloß »negatorische Kraft« gegenüber bisherigen Normen und Denkweisen, wie prominente Intellektuelle meinten.¹⁶ Vielmehr entwickelte sie sich organisch aus dem Spätmittelalter heraus, ja, gehörte ihm selbst noch an. Epochenbrüche sind hier wie so oft Fiktion, selbst wenn die Humanisten einen solchen Bruch in ihrem Kampf gegen die Scholastik herbeiwünschten. Sie reisten durch Europa, schrieben einander Briefe, gründeten Gesellschaften, um sich zu treffen. Petrarca etwa betrachtete Johannes von Neumarkt (ca. 1310 bis 1380), den Kanzler Kaiser Karls IV., Bischof und Mitbegründer des böhmischen Humanismus, als seinesgleichen. Wanderhumanisten wie Peter Luder (1415/16–1472) pendelten zwischen dem Alten Reich und Italien.¹⁷ Enea Silvio Piccolomini (1405–1464, später: Papst Pius II.) kam als Sekretär verschiedener Bischöfe zum Basler Konzil, war als Manuskriptjäger in nördlichen Klosterbibliotheken unterwegs und ließ sich im Jahr 1442 von Friedrich III. in Frankfurt zum Dichter krönen. Conrad Celtis (1459–1508) gab die *Germania* des Tacitus heraus und betrachtete die Germanen als würdige Nachfolger der Römer, im Politischen wie im Poetischen. Er folgte dabei der biblischen Lehre von der »Translatio imperii«.¹⁸ Sie besagt, dass ein Weltreich das andere ablöst, und so sah

Celtis die Germanen als neue Macht im Aufstieg begriffen. Die neuen und zunehmend selbstbewussten Literaturen auch des Alten Reiches entwickelten sich ihrerseits aus ungleichgewichtigen Parallelbewegungen: aus dem Neulatein der Humanisten und aus den volkssprachlichen mittelalterlichen Traditionen.

Damit veränderte sich auch die soziale Schichtung der Schreiber, später Autoren genannt. Akademiker wollten mit der Feder, als Diplomaten, Bibliothekare oder Professoren, ihr Geld verdienen. Wer wie Johann Michael Moscherosch (1601–1669) oder Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1622–1676) nur die Lateinschule besucht hatte, wurde Hauslehrer, Verwalter, Apotheker und schrieb nebenbei. Als der Adel an Bildung aufholte, erweiterte sich das Spektrum der Schreiber erneut. Sprachgesellschaften wie die »Fruchtbringende Gesellschaft« (1617 bis 1680) und Moscheroschs »Aufrichtige Tannengesellschaft« (1633–1670) versammelten führende Köpfe des Reiches, die im Nebenamt Verse schmiedeten. Ihre Mitglieder reagierten auf die politische und konfessionelle Zerklüftung sowie den steigenden Kommunikationsbedarf an den Höfen und im städtischen Bürgertum des Alten Reiches:¹⁹ Sie übten sich in zivilem Verhalten und gaben einander allegorische Namen wie »der Träumende« (für Moscherosch), um positive Charaktereigenschaften hervorzuheben und negative zu mäßigen. Um die deutsche Sprache als Literatursprache zu empfehlen, übertrugen sie Fremdwörter ins Deutsche, dichteten, schrieben Grammatiken und Poetiken.

Altes und Neues existierte nebeneinander: Schwankliteratur, Meistersang und Kirchenlied wurden fortgeschrieben. Der Prosaroman des 16. Jahrhunderts aber, romantisch auch »Volksbuch« genannt,²⁰ löste die höfisch-heroische Versepike ab: Auf mittelalterliche und zeitgenössische Stoffe zugreifend, erzählen Prosaromane Aufstiegs- und Liebesgeschichten. Des hohen Tons der Verse und des erhabenen Stils bedienen sie sich nicht mehr. Vielmehr widmen sich Prosaromane Adligen ebenso wie Unterschichten, predigen moralisches Handeln und Affektkontrolle, und dafür bedarf es mittlerer oder niederer Ton- und Stillagen.²¹ Moralsatirische Texte wie Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) und das *Lob der Torheit* (1509) des Erasmus von Rotterdam gehören ebenso dazu wie der anonym erschienene *Fortunatus* (1509), *Till Eulenspiegel* (1515), Johann Spies' *Historia von D. Johann Fausten* (1587) und das *Lalebuch* (1597), seit der zweiten Ausgabe besser bekannt als Schwankroman *Die Schiltbürger* (1598). Prosaromane bieten moralische und historische Exempel-

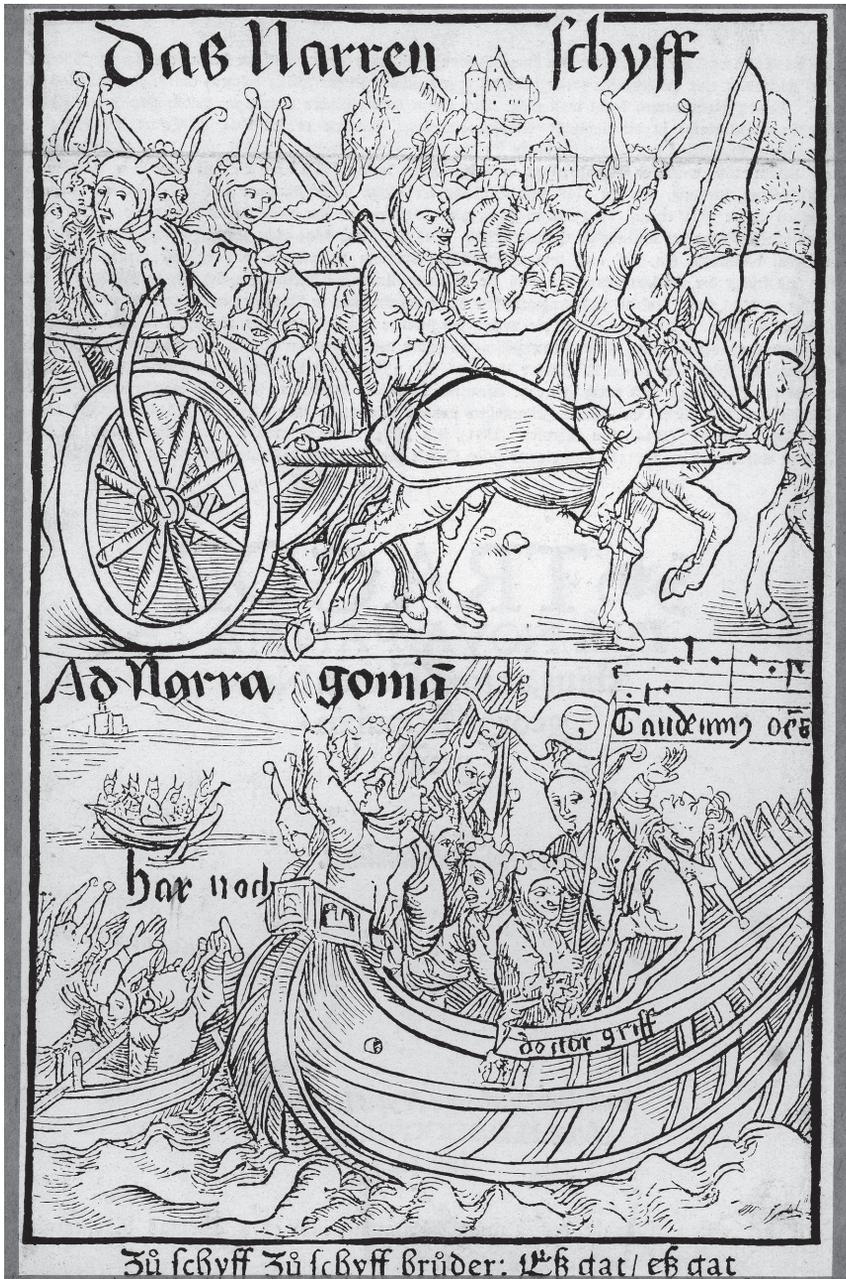
geschichten, illustriert mit Holzschnitten: eine attraktive Kombination, die sie zu ersten deutschsprachigen Bestsellern machte. Ihre Figuren, Erzählmuster und Topoi strahlten aus, selbst nach Hollywood.

Vorreformation goes Hollywood: Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) und Katherine Anne Porters *Ship of Fools* (1962)

Sebastian Brants *Narrenschiff* (Basel 1494) zählt zu den ersten weitläufig und langfristig wahrgenommenen Texten seiner Zeit. Es wurde von der katholischen Kirche zensiert,²² dennoch oder gerade deshalb bis 1519 insgesamt sechzehnmal aufgelegt und vielfach raubgedruckt.²³ Sebastian Brant (1457–1521) war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung Dekan der Baseler Juristischen Fakultät gewesen und machte Karriere.²⁴ Im Jahr 1500 wurde er Jurist und Stadtschreiber in Straßburg und publizierte fleißig.

Brants *Narrenschiff* prägte die frühneuzeitliche Narrenliteratur mit aus, wie sie schon aus den mittelalterlichen Spielmannsepen, beispielsweise *Salman und Morolf* (auch: *Salomon und Markolf*), bekannt ist: Hier wird der listenreiche und »nährische« Markolf (auch: Morolf) zur Gegenfigur seines Bruders, des weisen Königs Salomon (auch: Salman). Morolf schreckt vor keiner Obszönität zurück und verspottet Salomon selbst, als dieser den vermeintlichen Tod der Gemahlin betrauert. Auch vor dem Hintergrund dieser Überlieferung gilt Brant die Narrheit als Ausdruck einer Welt, in der alle Regeln und Gesetze, alle Selbstbeschränkungen bezüglich der Moral und der Ernährung außer Kraft gesetzt sind. Es regieren Sünde und Todsünde. Sein *Narrenschiff* erweist sich als moraldidaktisches »Programm [...] der Narrenbelehrung«.²⁵

Hundert Narren nehmen per Schiff Kurs auf ein Land mit dem sprechenden Namen Narragonien. Sie kochen Narrenbrei und führen Narrentänze auf. In hundertzwölf Kapiteln mit hundertdrei Holzschnitten exerzieren sie Laster wie Ehebruch, Habsucht, Prasserei, Völlerei und Selbstgerechtigkeit vor. Ihr fehlerhaftes Handeln prangern sie damit selbst satirisch an. Die Moralsatire läuft jedoch nicht einfach darauf hinaus, Religion und Kirche als Autoritäten für das eigene Leben anzuerkennen oder den Regierenden den Spiegel vorzuhalten. Vielmehr disskreditiert der Auftritt eines flegelhaften Heiligen mit dem sprechenden Namen Sankt Grobian beide Einrichtungen. Eine andere Figur weist den



Sebastian Brant: *Das Narrenschiff ad Narragomiam*. In fine gedruckt zu Krütlingen uff den samstag Bartholomei, Im jor nach christi geburt tusent vierhundert vier vnd nüntzig, Titelholzschnitt

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



Sandra Richter

Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur

ORIGINALAUSGABE

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 728 Seiten, 15,0 x 22,7 cm
ISBN: 978-3-570-10151-3

C. Bertelsmann

Erscheinungstermin: Oktober 2017

Seit ihren Anfängen gehören Literatur und Globalisierung zusammen. Denn durch Autoren und Reisende, durch Weitererzähltes und Übersetztes beeinflussen sich Literaturen in vielen Dimensionen. Dieser Prozess hat sich seit der Moderne beschleunigt und intensiviert. Heute bündelt sich die Vielfalt von Lebenserfahrung, Lebensentwürfen und literarischen Traditionen in Werken, die in mehreren Kulturen wurzeln. Und doch wird Literaturgeschichte als Nationalgeschichte geschrieben. Die Literaturwissenschaftlerin Sandra Richter hingegen erzählt die Geschichte deutschsprachiger Literatur erstmals als Weltgeschichte und macht die unterschiedlichen Einflussfaktoren in den jeweiligen Epochen transparent – von den mittelalterlichen Minnesängern bis hin zu deutschen Nobelpreisträgern wie Herta Müller. Eine spannende Erkundung durch mehr als ein Jahrtausend Dichtung.

 [Der Titel im Katalog](#)