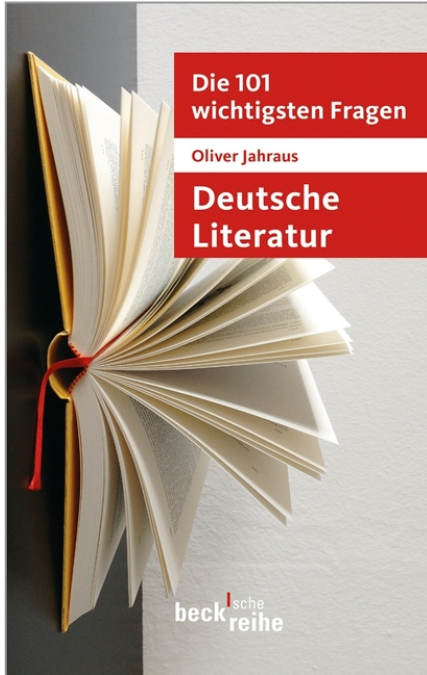


Unverkäufliche Leseprobe



Oliver Jahraus
Die 101 wichtigsten Fragen:
Deutsche Literatur

190 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-64760-4

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/11588183>



Von den Anfängen

1. Wann beginnt die deutsche Literatur? Um genau zu sein, im März 1774, als Johann Wolfgang Goethe seinen ersten Roman mit noch nicht einmal 25 Jahren vollendet. Am 1. Februar hatte er mit der Niederschrift begonnen, am 8. März war er sich sicher, dass es gut werden würde. Goethes *Werther* – der genaue Titel trägt dieses heute überflüssige Genitiv-s: *Die Leiden des jungen Werthers* – ist der erste moderne deutsche Roman, wie der Germanist Gerhard Neumann feststellt. Mit ihm beginnt die moderne deutsche Literatur. Man kann heute kaum mehr ermessen, welche tiefgreifende literarische Revolution mit diesem Roman verbunden war. Er hat Goethe an die Spitze einer literarischen Bewegung katapultiert. *Werthers* Erfolg und *Werthers* Wirkung sind wesentliche Faktoren und Indikatoren einer tiefgreifenden Neuerung.

Am 29. Oktober 1772 erschoss sich der Jurist Karl Wilhelm Jerusalem, der zu den Bekannten Goethes zählte, am Tag darauf erlag er seiner Verletzung, also nur fast zwei Monate früher als dann Goethes fiktive Werther-Figur. Bei Jerusalem soll auch Lessings *Emilia Galotti* aufgeschlagen auf seinem Pult gefunden worden sein, ein Motiv, das Goethe übernimmt. Dass der *Werther* nun selbst eine Selbstmordserie ausgelöst hat, darf schon längst, zum Beispiel durch die Untersuchungen von Georg Jäger, als widerlegt gelten. Dennoch war der *Werther* ein Kultbuch, das vor allem eine junge Generation gelesen haben musste. Und dass wir noch heute diese Wirkung erahnen können, liegt daran, dass die Figur *Werthers* tatsächlich zu seinen Lesern spricht. Denn der *Werther* ist ein Briefroman. Fast das gesamte Buch besteht aus den Briefen *Werthers*, die er an seinen Freund Wilhelm schreibt.

Die Geschichte *Werthers* ist schnell erzählt. Zu Beginn des Romans hat sich *Werther* aus seinen bisherigen Verpflichtungen losgesagt und sich nach Wahlheim begeben. In dieser Umgebung gibt er sich ganz der Naturwahrnehmung hin, feiert sein subjektives Gefühl, hält sich von allen Büchern fern und ist auch sonst nicht mehr künstlerisch tätig. In dieser Situation lernt er auf einer Tanzveranstaltung Lotte kennen, die jedoch schon mit Albert verlobt ist. *Werther* verliebt sich in Lotte, er schwärmt und treibt einen ungeahnten Gefühlskult. Da diese Situation nicht auf Dauer zu stellen

ist, muss Werther Wahlheim verlassen, er begibt sich in diplomatischen Dienst, kommt mit seinem Vorgesetzten wie überhaupt mit den gesellschaftlichen Regeln nicht mehr zurecht und kehrt zurück. Die Situation eskaliert. Er erschießt sich am 22. Dezember 1772 und stirbt am Tag danach. Weihnachten erlebt er nicht mehr, und kein Geistlicher, wie der berühmte letzte Satz des Romans lautet, hat ihn begleitet.

Neu im *Werther* ist die Absolutsetzung des eigenen Ichs, das die Natur nicht mehr als Gegenüber, sondern lediglich als Entfaltungs- und Reflexionsraum erfahren kann. Am 22. Mai schreibt Werther: «Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!» Jede Form der Naturaneignung, insbesondere durch Kunst, wird daher überflüssig, jede Form von gesellschaftlicher Vermittlung zwischen dem Ich und den anderen wird zum Störfaktor. Dieser Selbstfindungsprozess ist allerdings in erster Linie ein Selbsterfindungsprozess. Und Goethe liefert mit seiner eingängigen und spannenden Geschichte, die man so empathisch lesen kann, zugleich das Modell der Entstehung moderner Subjektivität. Das ist die epochale Revolution, die sich in diesem Briefroman abzeichnet: Hier wird ein neues Menschenbild entworfen, das auf einem neuen Verständnis von Subjektivität beruht.

Doch steckt in dieser Konzeption ein Problem: Derjenige, der sich als Subjekt begreift, ist zugleich derjenige, der als Subjekt begriffen wird. Ein Kurzschluss, und sehr schnell wird im Roman deutlich, dass es nicht ausreicht, sich selbst als Subjekt anzuerkennen, dass man einen anderen Menschen braucht, den man anerkennen kann, auf dass dieser einen selbst als Subjekt anerkennt. Bei Goethe hat diese Konzeption einen Namen: Liebe. In der Liebe erfährt Werther die Hoffnung auf diese Anerkennung – und muss enttäuscht werden. Der Selbstmord Werthers, das Scheitern seiner absoluten Subjektivität, erscheint daher fast als Bedingung dafür, literarisch ein solches Konzept ausprobieren zu können. Dass der Leser dennoch eine – durchaus objektive – Geschichte zu lesen bekommt, liegt an der genialen Erzählweise Goethes, dem es gelingt, die Unvermittelbarkeit absoluter Subjektivität eben doch noch zu vermitteln. Und genau damit schafft er ein Beispiel von Literatur, die gerade das Unvermittelbare vermitteln kann. Das ist so neu, dass es die Vorstellung von Literatur nachhaltig verändert. Insofern beginnt mit *Werther* wirklich eine neue deutsche Literatur.

2. Womit beginnt die deutsche Literatur? Als ab dem Jahr 1997 die Buchreihe zu dem jugendlichen Zauberer Harry Potter erscheint, kann man eigentümliche Beobachtungen machen, die so gar nicht zum kulturpessimistischen Bild einer illiteraten Jugend passen wollen. Die Reihe wird schnell zum größten Bucherfolg des endenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Aber was hat dies mit dem Beginn der deutschen Literatur zu tun? Nun, es scheint so, als ob sich mit dem modernen Medienphänomen des Zauberns ein Bogen zurückschlagen ließe zu den allerersten Texten, die in deutscher Sprache überhaupt erhalten sind und aus denen so etwas wie die Literatur und ihr Wirkpotenzial, das sie bis heute ungebrochen besitzt, hervorgehen. Denn die deutsche Literatur beginnt – mit Zaubersprüchen.

Dass diese Zaubersprüche überhaupt auffindbar waren, liegt daran, dass sie aufgeschrieben wurden. Wie lange sie schon vor dem schriftlichen Beginn in Gebrauch waren, lässt sich nicht sagen. Man kann annehmen, dass sie vielleicht um 750 herum entstanden sind. Erhalten geblieben sind uns die beiden Merseburger Zaubersprüche, so genannt, weil sie in der Bibliothek des Domkapitels in Merseburg seit dem 11. Jahrhundert aufbewahrt und dort 1841 aufgefunden wurden.

Vermutlich im 10. Jahrhundert hat jemand begonnen, Zaubersprüche aufzuschreiben. Wir können nur spekulieren, warum er (und es ist hochwahrscheinlich, dass es ein Mann und zudem ein Mönch war) das getan hat. Die Zaubersprüche wurden ja zu einer Zeit schriftlich festgehalten, in der ihr Status als Zauberspruch schon fragwürdig geworden war. Die Zaubersprüche passen nicht mehr so recht zu einem christlichen Weltbild. Sie wechseln das Medium und das Weltbild. Sie wandern vom Mündlichen ins Schriftliche und sie treten in eine christliche Welt ein, in der der Zauber nicht mehr gilt. Sie verlieren das, was sie ausmacht, und gewinnen etwas Neues hinzu: Sie werden in einen Traditionszusammenhang eingeordnet, der sich noch heute durch unsere Literaturgeschichten zieht, kurz gesagt: sie werden zu den ersten Texten der deutschen Literatur. Und kann nicht auch Literatur – zauberhaft – eigene Wirklichkeiten schaffen?



Vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit

3. Wann gab es noch richtige Helden in der Literatur?

Der Begriff des Helden ist in der heutigen Literatur, wenn überhaupt, nur noch in seiner negativen Variante zu haben: der Antiheld. Und so fragt man sich, ob es überhaupt je Helden gegeben hat. Tatsächlich gibt es in der frühesten Phase der deutschen Literatur so etwas wie eine Heldendichtung oder Heldenepik – Erzählungen also, die in ganz besonderer Weise von Helden und Heldentaten erzählen.

Die berühmtesten Heldensagen drehen sich um Dietrich von Bern, eine Zwittergestalt zwischen Sage und Geschichte. Gemeint ist damit Theoderich, der von ca. 471 bis 526 gelebt hat und seine Herrschaft über sein versprengtes Gotenreich in Verona errichtet hat, das in der Sage als Bern (nicht mit der Schweizer Hauptstadt zu verwechseln) bezeichnet wird. Erhalten geblieben ist uns aus diesem Sagenkreis unter anderem das *Hildebrandslied*, das ungefähr aus dem Beginn des 9. Jahrhunderts stammen dürfte. Was überliefert ist, besteht aus 68 Zeilen, die vermutlich um 830 auf den Deckblättern einer theologischen Schrift abgeschrieben wurden. Hildebrand ist der Waffenmeister von Dietrich von Bern, er hat einen Sohn, Hadubrand. Eines Tages stehen sich Hildebrand und Hadubrand mit ihren Heeren gegenüber, ohne dass sie sich wechselseitig erkennen. Es droht ein kriegerischer Konflikt zwischen zwei Heeren und zwischen Vater und Sohn. Hadubrand gibt sich zu erkennen, auch als Hildebrands Sohn, und rühmt den Vater, den er tot glaubt. Der Vater gibt sich daraufhin seinem Sohn zu erkennen, will ihn auch beschenken, doch der Sohn lehnt ab, weil er in Hildebrand nicht den Vater erkennt, sondern einen hinterlistigen Hunnen vermutet. Im vollen Bewusstsein, dass nun der Vater den Sohn oder der Sohn den Vater töten wird, kommt es zum Kampf. Das Ende ist nicht überliefert, aber aus anderen Quellen erfährt man, dass der Vater den Sohn erschlägt.

Warum musste es so weit kommen? Die Doppelperspektive zwischen Geschichte und Literatur deutet es schon an: Es geht in der Heldenepik um eine historische Zeit, so dass man sagen kann, dass erstmals in der Literatur historische Erfahrungen verarbeitet werden. Konkret geht es um die Völkerwanderung und damit um eine Zeit größtmöglicher politischer und sozialer Unsicherheit und Instabilitäten. Ehre ist ein Verhaltensmodell, beruhend auf einem Normen-

katalog, das Stabilität im Instabilen garantieren kann. Doch auch die familialen Bande, zumal die in der direktesten genealogischen Linie vom Vater zum Sohn, stellen im Denken dieser Zeit einen nicht zu unterschätzenden Wert dar.

4. Kann man mit Literatur Frauen erobern? Nein, und diejenigen, die die Frauen besingen, wollen das auch gar nicht. Im Gegenteil: «Wenn ein Sänger dieses Ziel je erreichen würde, würde es keine Inspiration mehr geben, der Traum wird vorbei sein, und es würde keinen Minnesang mehr geben», soll Rainer Maria Rilke gesagt haben. Diese Aussage hätte direkt auf Kafka gemünzt sein können. Sind Kafkas Briefe an seine langjährige Verlobte eine Form des späten Minnesangs? Immerhin hat er ihr immer wieder seine Liebe geschworen, aber er hat auch immer danach getrachtet, dass diese Liebe sich niemals in einer Ehe vollenden konnte. Als Erich Heller diese Briefe herausgab, überlegte er, seiner Einleitung folgenden Satz voranzustellen: «Die folgenden Gesänge sind das Werk eines unbekanntem Minnesängers aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.» Interessant an dieser Bemerkung ist zweierlei: Der Sänger selbst sorgt dafür, dass die Frau ihn nicht erhört, und zweitens, die Frau als Adressatin ist eine notwendige Voraussetzung, dass Literatur überhaupt entsteht. Und das gilt im besonderen Maße für den Minnesang: Frauen und die Liebe zwischen Mann und Frau – allerdings, darüber darf man sich nicht hinwegtäuschen, noch ganz in männlicher Perspektive – geben jenen Gegenstand ab, um den im 12. Jahrhundert erstmals eine deutschsprachige Lyrik entsteht und mit dieser Lyrik insbesondere der Minnesang.

Der Minnesang ab der Mitte des 12. Jahrhunderts zum Beispiel eines Friedrich von Hausen, Ulrich von Gutenberg, Heinrich von Morungen oder eines Reinmar von Hagenau ist vielmehr eine späte und zugespitzte Entwicklung. Die beiden Bestandteile des Wortes Minnesang beschreiben im Grunde genommen nicht allein eine Textgattung, sondern vielmehr einen Zusammenhang von Text, Gesang, Musik und Vortrag vor Publikum. Minne können wir nur in einem bestimmten Kontext mit Liebe übersetzen, aber man darf dabei nicht übersehen, dass das, was man heute unter dem Gefühl der Liebe versteht, nicht mit dem zur Deckung zu bringen ist, was sich im Minnesang ausdrückt. Gleichermäßen sind unsere heutigen Vorstellungen vom durchweg positiven Wert der Liebe, von ihrer individuellen Ex-

klusivität, ja geradezu von ihrem subjektiven Totalitätsanspruch doch deutlich verschieden von der Liebeskonzeption des Minnesangs.

Die hohe Minne ist absolut einseitig und muss einseitig bleiben. Dahinter verbirgt sich die Idee, dass sich der Mann einer Frau verschreibt, dass er alles, was er tut, im Gedenken an sie und für sie tut, dass er gänzlich in ihren Dienst tritt. Das macht es notwendig, dass der Mann sich selbst prüft und sein Handeln danach befragt, ob er diesem Dienst auch gerecht werden kann. Hierfür liefert ein höfisches Männlichkeitsideal mit einem entsprechenden Tugendkanon die Grundlage. Auf der anderen Seite wird die Frau erhöht, sie wird ganz grundsätzlich als Ideal vorgestellt, in dessen Dienst der Mann vor allem sich selbst zu beweisen und an sich selbst zu bewähren hat. Körperliche Liebe und sinnliches Begehren fallen gänzlich aus dieser Konzeption heraus. Gleichzeitig aber ist die Frau auch kein Gegenüber, das in den Texten einen eigenen Ausdruck oder sogar eine eigene Stimme finden könnte. Erst später dann, beispielsweise durch zwei Autoren, die durch ihre Romane bekannt geworden sind und die auch Liebeslyrik verfasst haben, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach, wird diese Vorstellung kritisiert, auch weil man sieht, dass diese Form der Lyrik dazu tendiert, zum bloßen Formalismus zu werden.

5. Waren die Ritter der Tafelrunde Abenteurer? Ganz im Gegenteil. Im Grunde begann alles mit einer Geschichtsklitterung. Daraus erwuchs das große Modell einer Weltordnung, die jedem Einzelnen seinen Platz zuwies. Die englische Geschichte seit dem frühesten Mittelalter war ja nicht unbedingt grandios zu nennen, also hat man einen geradezu mythischen König – Arthur oder Artus – erfunden. Es gibt eine Reihe von älteren Quellen der Artus-Sage, doch selbst in der berühmten *Historia Regum Britanniae* aus dem Jahre 1136 spielt Artus eine entscheidende Rolle. Im 15. Jahrhundert (1485) dann erfährt der Artus-Stoff eine maßgebliche Bearbeitung durch Thomas Malory als *Le Morte Darthur*. Umso interessanter sind die Fragen, wie und warum der Artus-Stoff seinen Weg in die deutsche Literatur gefunden hat. Einer der wichtigsten Gründe war wohl, dass mit diesem Stoff und insbesondere seiner Idee einer Tafelrunde zum ersten Mal das Modell einer funktionsfähigen Weltordnung gegeben war. Es umfasste die Legitimierung von Herrschaft ebenso wie den eroti-

schen Verhaltenskodex der Elite dieses Reiches, politische Vorstellungen ebenso wie ethische, es regelte das Verhältnis zwischen König und Gefolgsmann ebenso wie das zwischen Mann und Frau. Und vor allem war es in der Lage, mit Krisenfällen umzugehen. Ein letztes Problem konnte Artus wohl nicht lösen, nämlich das Grundproblem jeder Herrschaft: wie sie über den Tod des Herrschers hinaus auf Dauer zu stellen wäre?

Einer der wichtigsten Vermittler war der französische Kleriker und Hofdichter Chrétien de Troyes (ca. 1140–1190), der immerhin auch drei Versromane schrieb, die von deutschen Autoren eigenständig bearbeitet wurden: *Erec et Enide* (etwa 1170), der Hartmann von Aue als Grundlage seines Romans *Erec* (ca. 1185) diente, sodann *Yvain ou Le Chevalier au lion* (etwa 1177–1181), den ebenfalls Hartmann von Aue seinem *Iwein* (ca. 1202) zugrunde legte, und schließlich den unvollendete Roman *Perceval le Gallois ou Le Conte du Graal* (1182–1191), den Wolfram von Eschenbach für seinen *Parzival* (1200–1210) nutzte. Die deutschen Autoren haben das französische Original weder nur übersetzt noch haben sie abgeschrieben. Vielmehr haben sie die früheren französischen Texte eher konsultiert, dann aber völlig eigenständige Werke geschaffen. Dennoch folgen sie einem grundsätzlichen Erzählschema, das sich stabil durchzieht, nämlich die Bewährungsprobe des Mannes bzw. Ritters. Dafür hat sich der Begriff der *aventure* eingeprägt – das hat aber nichts mit Abenteuern zu tun.

Die beiden Romane Hartmanns von Aue (gestorben vermutlich zwischen 1210 und 1220) sind fast gegenläufig angelegt: Während *Erec* seine Frau *Enide* so sehr liebt, dass er zunächst die Aufgabe der Bewährung vernachlässigt, vernachlässigt *Iwein* seine Ehe, weil er nur noch als Ritter in Bewährungsproben unterwegs ist. Es geht also darum, eine Balance zu halten: Ritterschaft und Liebe bzw. Ehe sind nicht einfach miteinander zu vereinbaren, sie beinhalten beide die Gefahr, den Mann zu vereinnahmen. Wenn der Ritter auszieht, um *Aventuren* zu bestehen, bedeutet dies immer auch eine Läuterung seiner Persönlichkeit als Partner in einer Partnerschaft.

6. Wirken Liebestränke? Wer einen Liebestrank braucht, um die Liebe einer Frau oder eines Mannes zu erobern, der hat die Liebe schon von Anfang an verloren. Zwei haben es gewusst: Gottfried von Straßburg und Richard Wagner, als sie beide ihre Geschichte von

Tristan und Isolde erzählen, der eine bis 1210, vermutlich seinem Todesjahr, so dass sein Roman unvollendet blieb, und der andere, Richard Wagner, von 1856 bis 1860, der wiederum auf Gottfrieds von Straßburg Text zurückgreift.

Im Kern erzählen beide dieselbe Geschichte. Doch bei Gottfried von Straßburg gibt es einen großen ersten Teil, der von Tristans Herkunft und Ausbildung erzählt, bis er die Voraussetzungen hat, an König Markes Hof zu gehen und dort zum Ritter geschlagen zu werden. Marke schickt Tristan nach Irland, um gegen Morolt zu kämpfen. Tristan tötet Morolt, wird aber von seinem giftigen Speer verwundet. Morolts Schwester Isolde (die Mutter der Titelheldin) pflegt ihn gesund. – Im zweiten Teil fährt Tristan unter dem Pseudonym Tantris ein zweites Mal nach Irland, diesmal, um für seinen König um die Hand der jungen Isolde anzuhalten. Nach etlichen Abenteuern und während der Rückfahrt trinken Tristan und Isolde einen Liebestrank, der eigentlich für Isolde und Marke vorgesehen war. Beide entbrennen in hoffnungsloser Liebe zueinander. Die Affäre muss, aber kann nicht geheim bleiben. Marke verbannt beide, sie kehren zurück, versöhnen sich mit ihm, können aber von ihrer Liebe nicht lassen. Tristan wird endgültig verbannt.

Wagner lässt die Handlung seiner Oper auf dem Schiff beginnen, das Tristan und Isolde nach Cornwall zurückbringt. Weil Isolde dieser Situation nicht gewachsen ist, in der sie den einen Mann lieben, den anderen ehelichen muss, will sie mit Hilfe eines Todestranks mit Tristan einen erweiterten Suizid begehen. Brangäne, die Vertraute, vertauscht den Trank mit einem Liebestrank. Beide sinken sich in Liebesleidenschaft in die Arme. Die Affäre lässt sich dann vor Marke nicht mehr geheim halten. Tristan begibt sich ins Exil und ist tödlich getroffen. Nur Isolde kann ihn retten. Er fiebert dem verlorenen Liebesglück nach und verflucht den Liebestrank. Ein Schiff kommt an, das Isolde bringt. Es ist zu spät, und Tristan stirbt in Isoldes Armen.

Man macht es sich wohl zu einfach, wenn man dem Liebestrank im mittelalterlichen Text eine magische Funktion zuschreibt, im Text des 19. Jahrhunderts in ihm lediglich ein psychologisches Symbol erblickt, das nur äußerlich verdeutlicht, was schon längst im Inneren der Figuren geschehen ist: der Fall in die Liebe (wie der Engländer so schön sagt). Vielleicht würde man dabei auch mit zweierlei Maß messen. Im 19. Jahrhundert eine Ehebruchsgeschichte zu er-

zählen war wohl en vogue. Anders stellt es sich bei Gottfried dar:
Dass eine Liebe mehr als die Ehe gilt, dass Liebe als alle Normen
sprengende Kraft dargestellt und gefeiert wird, ist neu.

[...]

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren
Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter:
www.chbeck.de